

# プロツキイの詩学における普遍性と不連続性について<sup>1</sup>

中 村 唯 史

## 1. 空間—時間

ヨシフ・プロツキイ（1940-1996）は止むことなく旅を続けた詩人である。その旅の最大のものは1972年6月のソ連からアメリカ合衆国への亡命だろうが、プロツキイは亡命後も生活の拠点を合衆国に置きながらも、毎年のようにヨーロッパを訪れ、イスタンブールなどにも足を運んでいる。プロツキイの軌跡を追っていると、詩人が生涯をかけて旅に憑かれていたという印象を受ける。

旅とは世界という空間の内を移動することである。その旅に憑かれていたプロツキイが、1985年のエッセイで空間について次のように述べているのは、考えてみれば奇妙なことだ。

実際、私にとって空間は、時間よりも小さく、あまり親しみを持ってないものだ。それは空間が小さいからではなく、空間が事物であるからだ。これに対して時間は事物についての概念である。事物と概念のどちらを選ぶかと問われれば、自分にはいつも後者の方が好ましいのだと私は答える。<sup>2</sup>

旅は詩人にとって、いったいどのような意味を持っていたのだろうか。

米国への亡命を主題とした長編詩『ケーブ・コッドの子守唄』（1975年）には、上記のような考えがすでに文字どおりに現れている（「時間は空間より大きい。空間は事物。/だが時間は本質的に事物についての思惟。/生とは時間の変奏（Ⅷ）」<sup>3</sup>）。この詩では空間は、そこから先はもう行き場のない袋小路として表出されている。

<sup>1</sup>本稿は中村唯史「遍在する『私』：ヨシフ・プロツキイの詩学について」（『山形大学人文学部研究年報創刊号』、2004年、101-121ページ）における議論を増補し、発展させることを目的とする。なお本稿を構想するに当たっては、ロシア文化研究有志「ヤーリの会」第7回定例会（2004年3月30日、於早稲田大学文学部）での上記論文に対する好評から大きな示唆を受けた。記して関係の方々に謝意を表する。

<sup>2</sup>Joseph Brodsky: <Flight from Byzantium>, 《Less Than One: Selected Essays》, Farrar Straus Giroux, 1986, p.435. なお本稿における日本語訳は、特に言及のない場合は著者による。

<sup>3</sup><Колыбельная Треского Мыса>, Иосиф Бродский: 《Перемена империи: стихотворения 1960-1996》, Издательство Независимая Газета, 2001, с. 282-292./<Lullaby of Cape God>, Joseph Brodsky: 《Collected Poems in English》, Farrar, Straus Giroux, 2002, pp.116-129. 本稿のプロツキイの詩テキストの訳出に際しては前者ロシア語テキストを底本とし、また詩人自身の監修による英訳定本である後者を適宜参照している。引用末尾のカッコ内の数字は詩篇番号を表す。なお『ケーブ・コッドの子守唄』の日本語訳については沼野充義氏の訳（『中央公論文芸特集』1991年春季号所収）を参照した。

水の下にその端が没する帝国から  
私はこれを書いている。二つの大洋と  
大陸を試食して、私は  
地球儀が感じるのと同じように感じている。  
つまり、この先にはもう行き場がない。この先には  
ただいくつもの星々だけ。燃えている星々の。(VI)

私のいる場所は天国だ……  
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、そしてクロノス (Хронос) だけ。  
この言を忘れるな。なぜなら天国とは袋小路なのだから。(X)

『ケーブ・コッドの子守唄』を読むかぎり、少なくともプロツキイの詩学において、亡命が質的に決定的な転換点となったと認めることはできない。プロツキイにとってそれは空間内での移動を意味する以上ではなかった。ただし詩人は「二つの大洋と大陸を試食」することによって、空間が「この先にはもう行き場のない」「袋小路」であることを確認している。自分のいる場所が「山頂のようなところ」、すなわち空間の臨界点であり、そこから先は「クロノス」、すなわち時間の領域であることを確認しているのである。

先の引用から明らかなように空間よりも時間を重視するプロツキイの詩学においては、空間を脱して時間の領域へと跳躍することこそが最も本質的な契機だった。亡命は空間の臨界点に至るための営為であり、言ってみれば時間へと跳躍するための助走に過ぎなかったのである。

ただしプロツキイの詩学における「時間」が、カント哲学におけるような「空間」と対等のカテゴリーではなかったことには留意する必要がある。それはまた、バフチンの文芸学におけるように、「空間」と不可分に結びついている<sup>4</sup>ものでもなかった。プロツキイにとって「時間」はあくまでも「空間」とは別個に存在し、「空間」に優越する領域だった。研究者アンドレイ・ランチンが述べているように、プロツキイの時間は「不可逆的な“物質的”変化の流れと同一のものではない。……むしろこの動きについて思考し、正にそのことによってこの動きを押し止めている<sup>5</sup>。たとえば歴史は、プロツキイにとって「物質的変化の流れ」であり、したがって「時間」ではなく「空間」に内在している。その一方で、歴史についての「思惟」は、「時間」に属しているのである。

<sup>4</sup> 「小説における時間と時空間の諸形式」、『ミハイル・バフチン全著作第5巻』（水声社、2001年）、141-409ページ

<sup>5</sup> Андрей Ранчин: 《На пиру мнемозины:Интертексты Иосифа Бродского》, Новое Литературное Обозрение, 2001, с.415.

## 2. 視 覚 一 音

空間から時間への跳躍とは、プロツキイにおいて具体的にはどのような営為だったのだろうか。『ケープ・コッドの子守唄』第Ⅳ詩篇では、亡命は「帝国を替えること перемена империи」と呼ばれ、「薪割り」「しわくちゃの湿った人生の裏地を乾いた衣服の覆いと化すこと」「クルミのような頭蓋の下で凝固しつつある脳髓」などさまざまなものに喩えられているが、そのなかでも特に注目されるのは、次の2つの記述である。

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。

そもそもすべての

器官のうちで、しなやかさを保ち持っているのは目だけだ。なぜなら

帝国を替えることは、海の向こうを見渡す視線と

結びついているから……

すでに述べたように「帝国を替えること」すなわち亡命はプロツキイの詩学において空間の臨界点に至る営為だが、彼はそれが「言葉のどよめき」と「目/視線」の両方に結びついているというのである。このような音と視覚の並列は『ケープ・コッドの子守唄』第Ⅺ詩篇でもくり返されている。

大いなる事物が後に残すのは言葉の痕跡、木々の

輪郭のなかの自由、歳月の固着した数字、

そしてまた大洋を目にしている紙の帽子をかぶった身体

このようにプロツキイにおいては、「音」「視覚映像」の主題系が、明らかに「空間から時間への跳躍」という彼の詩学の核心をなす主題系と密接に結びついている。彼の詩学を語るためには、これら3つの主題系の関係を明らかにする必要がある。

この目的のために、プロツキイが1972年末から翌年初めにかけて書いた2つの詩『1972年』と『トルソ』について考えてみよう。亡命がプロツキイの詩学にとって本質的な契機でなかったことは確かだけれども、それは彼が亡命によって少しも影響を受けなかったということではない。早くから英語に堪能だったとはいえ、ロシア語で書く詩人だったプロツキイは、ロシア語環境から切り離されたことによって、1972年6月の亡命後数カ月のあいだほとんど詩作をすることができなかった。『1972年』や『トルソ』が注目されるのは、それらが亡命後の一時的

な沈黙ののちに書かれた最初期の詩であるからだ。この時期詩人は創造の再開に際して自らの方法を改めて確認しようとしていたのだろうか、これらの作品にはプロツキイの詩学がかなりむき出しのかたちで表れている。プロツキイはこれ以降さかんな創作活動を展開しているが、『1972年』や『トルソ』はその原型と見なすべき作品である。

1972年12月18日の日付のある詩『1972年』<sup>6</sup>は、当時まだ32歳だったプロツキイが自分の老化を歓迎する言葉から始まっている（「心臓がリスのように肋骨という繁みのなかで/小躍りしている。咽喉が年齢について歌っている/これは —— すでに老化だ/老化！こんにちは、私の老化！/緩慢な血の巡り」）。この詩において老化現象は主として視覚減退のイメージで描き出されている。

列車の全車輪が腰から下で  
とどろき渡る時でさえ  
幻想の飛翔は失われはしない。  
眼鏡と婦人服の腰の辺りを区別できない  
優等生の散漫なまなざしのように  
痛みは近眼、死は曖昧にしか見えない。

ここで留意すべきは、詩人が視覚の減退にもかかわらず、「幻想の飛翔」を失ってはいないということだ。この飛翔が詩の創造と同義であることは明らかだが、それは視覚と結びついてはいないのである。

その一方で、老化の過程のなかで、詩人は視覚の減退と反比例するように音に対する感覚を発達させている（「老化とは、沈黙へと考慮された/聴覚器官の伸長である」）。「幻想の飛翔」は視覚映像ではなく、むしろ「音」と結びついているのである。ただし「空間」およびその属性である「視覚映像」と、「詩（幻想の飛翔）」およびその属性である「音」とは、たがいにまったく無関係というわけではない。

……足場を得て  
レバーを作った。そして空洞の芦笛を吹いて私は  
空間の寸法に合わせて音を抽出した(пространству впору я звук извлекал)。

芦笛の音、すなわち詩は空間から「抽出」されるのではあるけれども、それはあくまでも「空間の寸法に合わせ」たものだ。詩は空間それ自体ではないと同時に、その似姿にほかならないのである。

<sup>6</sup> 《Перемена империи: стихотворения 1960-1996》, с.222-225. 《Collected Poems in English》, pp.67-70.

このような詩と音との結びつきが最も強調されているのは、第13連の記述だろう。

この歌は絶望の叫びではない。  
これは野生化した帰結なのだ。  
より正確に言えば —— 沈黙の最初の叫び、  
その君臨を私はあらかじめもぎ取られた音の  
湿った総和として思い描いている、あたかも  
死せる自然へといま凝固しつつある  
総和、堅固な咽喉として。  
これはより良きものへと向かっているのだ。私はそう思う。

この引用における「自然」は「空間」と同義だから、第13連は先の引用と同じ過程について述べている。詩人は空間から音を抽出し、その音を組み合わせる詩をつむぐ（「あらかじめもぎ取られた音の総和 *сумма звуков, исторгнутых прежде*」）。そのような詩はあくまでも「空間の寸法に合わせた」ものであるけれども、しかし空間それ自体ではない。もっぱら音から成る詩は、本来の空間が持つ視覚映像性を捨象しているからだ（「あたかも死せる自然へと凝固しつつある総和 *сумма, затвердевающая в мертвую как бы природу*」）。『1972年』末尾近くに次のような一節があるのも、詩人のいる場所が空間それ自体ではなく、空間から抽出された言わば「死せる空間」であるからだ。

ミノスの洞窟から出たテセウスのように  
毛皮を身にまとって大気へと出た  
私は地平線を目にしない —— すでに生きられた生の  
負の記号を。

ロトマンが指摘するように、「地平線 *горизонт*」はプロツキイの詩学において「空間」の指標だが<sup>7</sup>、ミノスの洞窟から出たテセウスのように空間から出た「私」は、もはやその地平線を見ることはない。彼がいるのはすでに空間とは別の領域、すなわち時間の領域なのである。

亡命後の沈黙ののちにプロツキイの創造の復活を告げた詩『1972年』には、彼の詩学における3つの主題系「聴覚的なもの」「視覚的なもの」「空間から時間への跳躍」の関係が明瞭に表れている。プロツキイにおける空間から時間への跳躍とは、空間からの視覚映像性の捨象/空間からの音の抽出にほかならない。米国の研究者リグズビーはプロツキイの詩においては「事物

<sup>7</sup> Ю.М.Лотман (совместно с М.Ю.Лотманом): <Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Юсифа Бродского «Уrania») >, 《Ю. М.Лотман: Избранные статьи в трех томах. Т.III》, 1993, Т. аллин, с.298.

は空間で始まり、時間に終わる」と述べているが<sup>8</sup>、これに倣うなら「事物は視覚映像に始まり、音に終わる」。プロツキイにとって視覚映像は空間の属性であり、音こそが詩＝時間の属性なのである。

詩人は空間を見ることによって、空間から音を抽出する。言葉にすれば奇妙な表現となってしまうこの微妙な営為については、すでに引用した『ケープ・コッドの子守唄』の一節が鮮やかに示している。この詩では「帝国を替えること」は「言葉のどよめき」と「目」の両方に結びつけられているけれども、「帝国を替えること」すなわち亡命があくまでも空間内の移動である以上、それが「目」という視覚器官と関連しているのは理に適っている。

ただしその目は「海の向こうを見渡す視線」である。「海の向こう」とは水平線 горизонтの彼方、すなわち空間の臨界線を越えた領域にほかならない。詩人の「しなやかさを保ち持った」目は、空間から音（「言葉のどよめき」）を抽出して——言い換えるなら視覚映像を捨象して——、空間に対する思考、すなわち時間としての詩を形成するのである<sup>9</sup>。

プロツキイの詩学におけるこのような「空間—事物—視覚映像性」と「時間—詩—音」の背反は、これまで多くの研究者によって指摘されてきた。とりわけ前者から映像性が捨象され、事物が音と化していく過程は、ロトマンやベセアらによって「引き算 вычитание, subtraction, reduction」として定義されている<sup>10</sup>。

「引き算」は、『1972年』から1カ月後に書かれたやはり亡命後最初期の詩『トルソ』<sup>11</sup>にも顕著に表れている。

もし現実におけるよりも大理石の中の方がより良く見えるような  
石の草地にふと迷い込んだなら、  
あるいは不運にもファウヌスがニンフと並んでいて、そして  
どちらも夢の中でよりブロンズの中の方が幸せであることに気づいたなら、  
疲れ果てた手から杖を取り落とすが良い、  
友よ、君は帝国にいるのだ。

<sup>8</sup> David Rigsbee: 《Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy》, Greenwood Press, 1999, p.115.

<sup>9</sup> もっともプロツキイによる時間への飛翔が、視覚性に基いている場合もある。それは主に事物の「数」や「字」への還元である。「蠅はガラス窓でもがいている、《80》あるいは《100》とでもいうようになりながら」（『部屋の中の正午 Подень в комнате』）。「交差点に立つ警官は/手を振っている、《ж》という字のように、上方へともなく下方へともなく」（『フィレンツェの12月 Декабрь во Флоренции』）。（『Перемена империи』, c.295, 310. 《Collected Poems in English》, p.132. ただし第1例では、数字は蠅の羽音という聴覚的な連想から導入されている（記載は数字ではなくキリル文字による）。第2例の警官の姿勢と“ж”という字との連想は確かに視覚映像性に基いているけれども、それはあくまでも個別的な字への還元である。字は、語や文とは異なり、本来的には対象を指示しない。

<sup>10</sup> Ю.М.Лотман, c.300. David M. Bethea: 《Joseph Brodsky and the creation of Exile》, Princeton Univ. Press, 1994, p.258, p.266. ベセアはこの定義を1990年夏に批評家のエプステインから得たと述べている。

<sup>11</sup> < Торс >, 《Перемена империи: стихотворения 1960-1996》, c.235. 《Collected Poems in English》, p.78.

自然から、あるいは頭から取られた  
空気、炎、水、ファウヌスたち、泉の精たち、獅子たち——  
神が考え出し、脳髓が繁らせることに倦んだもの  
すべてが石や金属と化している。  
これは事物の終わり、これは道程の終わりに  
入るべき鏡。

……誰かが手をもぎ取る、そして頭は肩から  
轟音をあげて転がり落ちる。

そのとき残るのはトルソだ、筋肉の名前なき総和。……

ここで語られているのは明らかに「引き算」である。石像やブロンズの像は「自然から、あるいは頭から取られた *взятые*」もの、すなわち空間や神話伝説から取られたものだが、「空気、炎、水、ファウヌス、泉の精、獅子」を象ったそれらは、事物や神話伝説上の形象への指示性をなお保っている。だが彫像はさらに手や頭を失うことによって、やがて「名前なき総和 *безымянная сумма*」へと化していく。この詩は、空間を構成する事物が対象指示性を持つ彫像と化し、それらの彫像がさらに対象指示性を喪失していくという二重の「引き算」によって、固有性を持たない「トルソ」が生じる過程を書いているのである。

研究者ジョルジュ・ニヴァは、プロツキイの詩における彫像のモチーフについて「大理石は歴史的なもの私的なもの、時間と生なるものとの共存を可能にしている」と述べているが<sup>12</sup>、この見解はプロツキイの詩学に一貫する「引き算」を見過ごしている。詩人にとって彫像は分岐していたものを統合するためというよりも、そこから対象指示性を捨象し、無名性を抽出するための契機なのである。

むしろ留意すべきは、この詩において語られている「引き算」が、空間を構成する事物から空間への指示性をなお保ち持っている彫像へ、そしてその彫像から対象指示性を喪失したトルソへという二重の過程から成っていることだ。このことは、後にプロツキイの中心的な主題となっていく「街」を取り扱った詩篇を考えるうえで重要である。それらの詩においては、街は何よりもまず彫像の総和として表出されているからだ<sup>13</sup>。

たしかに『トルソ』においては、彫像の集積は「街」ではなく「帝国」と呼ばれている。だがこの帝国は、亡命前の1970年に書かれた詩『*Post aetatem nostram*』におけるような確固とした境界と地平線を有する空間としての帝国ではすでにない<sup>14</sup>。石像やブロンズ像の総和で

<sup>12</sup>Жорж Нива:〈Путь к Риму, 《Римские элегии》 Юсифа Бродского〉, 《Юсиф Бродский и мир: мета-физика, античность, современность》, Изд-во журнала 《Звезда》, 2000, с.89.

<sup>13</sup>形而上化の過程のこのような二重性は、空間と音とのみを問題としている『1972年』には指摘できない。

あるこの帝国は「道程の終わりに入るべき鏡」だ。空間ではなく（「これは事物の終わり」）、空間の鏡像なのである。

プロツキイの詩学における「帝国—街」の系譜のなかで、『トルソ』は過渡期的な作品と位置づけることができるだろう。この詩は引き続き「帝国」という語を用いているが、その位相は『Post aetatem nostram』のときとは異なり、「空間」ではなく「空間の鏡像」である。このような位相は後に書かれる詩篇における「街」の位相にきわめて近い。すでに空間に対してメタの関係に立っているこの「帝国」は、トルソからなる更なる形而上的領域への移行、すなわち対象指示性の捨象の過程にある。

### 3. 普 遍 性

米国に亡命後、行動の自由を得たプロツキイは、憑かれたようにヨーロッパへの旅をくり返したが、特に好んだのはフィレンツェ、ローマ、そして毎冬を過ごしていたヴェネツィアなどイタリアの街であった。このことは『トルソ』に表われていたような「空間の鏡像としての帝国」という位相と無関係ではないだろう。古代ローマ以来の古い歴史を持ち、当時の建造物や遺跡に満ちているイタリアの街は、プロツキイにとって今はなき帝国の痕跡にほかならなかったのである。

詩人はまた亡命後も、ロシア/ソ連という帝国のかつての首都であり、自分の生まれ故郷でもある街ペテルブルグ/レニングラードへの言及をくり返しているが、帰郷の可能性がほとんど絶たれていた冷戦下の状況では、これもまた記憶という痕跡をたどる作業だったに違いない。

ここでは詩人ダンテの故郷を題材とした『フィレンツェの12月』（1976）、ペテルブルグの記憶を主題とした『部屋のなかの正午』（1978）、そして『ローマ悲歌』（1981）の3編<sup>15</sup>について、それらの「街」がどのように表象されているかを見てみよう。結論からいえば、『1972年』『トルソ』について既に指摘した「引き算」や「空間—鏡像—時間」の構図は、これらの詩篇をも貫いている。

『フィレンツェの12月』では、フィレンツェの街は明瞭に鏡に擬えられている（「太陽がそれらの窓を打つ、滑らかな鏡を打つように（IX）」）。フィレンツェはまた遺跡の総和である（「ここではアーケードや柱廊や鉄の案山子が染みをつけている（IX）」）。この街では人間も固有性を失い、音や字や句読点と化す（「ひとは紙の上を走るペンのさらさらいう音へと/小さな輪へと/字の網の目やくさびへと、そして滑りやすいので/句読点へと化していく（IV）」）。

<sup>14</sup> 『Post aetatem nostram』の第XII連において境界(граница)を越えた亡命者は、「地平線の代わりにモミの木の先端 еловый гребень вместо горизонта」を目にしている。《Перемена империи: стихотворения 1960-1996》, с.193.

<sup>15</sup> <Декабрь во Флоренции>, 《Перемена империи》с.293-295. 《Collected Poems in English》, pp.130-132, <Полдень в комнате>, с.309-315, <Римские элегии>, с.400-405, pp.274-280. なお『ローマ悲歌』については、たなかあきみつ氏の訳（群像社、1999年）を適宜参照した。



『部屋のなかの正午』の「街」は明らかにペテルブルグ/レニングラードを示唆しているが、この街もまた柱像等の総和である(「そこには立ち並ぶ円柱もあった/雪のなかに迷い出て/捕らわれの身となり/素裸にされた柱列(VI)」。この街もまた鏡に喩えられている(「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/みずからの射影に飽和しているあの街のように(XIV)」)。

ペテルブルグ/レニングラードでも、人々は「引き算」され、固有性を失っていく。

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時には横になりたくなった。  
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簡単だった。(XI)

この詩において留意すべきは、音と事物の背反性が強調されていることだ(「音が光に劣るのは/速さではなくて事物の中(IX)」。この背反の構図において、詩人は視覚的な「光」ではなく、「音」の側に属している。

私は光というよりも——言うも  
恥ずかしいが——むしろ音だった……

……高みをめざしながら、  
音は重荷を投げ捨てていく。  
どんなに鏡を見つめようとも、  
こだまは返ってこないだろう。(X)

事物や概念に対する指示性を留めている彫像は、事物に対してメタの関係にある。遺跡もまた過去の歴史をみずからのうちに留める痕跡である。そしてこのような彫像や遺跡の総和である「街」は、事物や歴史の総和である「空間」を映し出す「鏡」である。「街」は空間それ自体ではないけれども、空間への指示性をなお保っているその似姿なのである。「光」ではなく「音」である詩人は、そのような「街」から視覚映像性という「重荷」を投げ捨て、これを時間という「高み」へと引き上げていく。

同様の構図は『ローマ悲歌』にも指摘できる。この詩のローマは、文字どおり彫像と廃墟から成る街として立ち現れている（「世界は裸形と襷から成る（Ⅰ）」）。廃墟はまた空間や歴史を映し出す鏡である（「コロセウムはアルゴスの頭蓋のよう。その眼窩を/雲が漂っている、在りし日の群れの記憶のように（Ⅲ）」）。

この詩では「引き算」は彫像と粘土の並列に示唆されている。

レズビヤ、ユリヤ、ツインチャ、リヴィヤ、ミケリーナ。

胸、臀部、太腿、デルタ。

空に焼かれ、指先で軟らかな粘土は——

トルソの無名性のような永遠を受け入れた肉体。

御身こそは不死の源。(XI)

彫像は細部に至るまで肉体の視覚的な再現である。だがそれは「永遠」や「不死」の相を帯びてはいない。トルソと同様に「無名」であり、「永遠」の相にあるのは、いかなる事物や概念をも指示せず、それ自体としては無定形である「粘土」だ。空間への指示性を持たない粘土こそが「不死の源」なのである。

事物は不可視になればなるほど、かつて地上に

存在していたことが確かに

なっていく。よりいっそう遍在していく。(XII)

『ローマ悲歌』では、視覚性を喪失した事物は「音」ではなく「文字」と化している（「私は黒雲へと去り行く石の事物を/威嚇するべく建立しはしなかった。/みずからの——そして他のいかなる人の——未来をも/文字に、黒いインクに認めたから（Ⅴ）」）。空間から街へ、街から時間へと移行するにつれて、事物はしだいに対象指示性を失い、固有性を喪失していくのである。

このように『フィレンツェの12月』『部屋のなかの正午』『ローマ悲歌』における街の表象に

においては、差違よりも類似性の方がはるかに優越している。フィレンツェがダンテの故郷であり、ペテルブルグが詩人の故郷である、ローマがかつての世界帝国の首都である等々の相違は、確かにこれらの詩のあいだにも認められる。街路、建造物、遺跡等の名称も、当然のことながら、街によって異なっている。けれどもそれらの街はみな共通して事物の鏡像である彫像や遺跡の総和、すなわち「空間についての思惟」「概念」の場なのである。

ただしこれらの街はまだ「時間」の領域には属していない。その構成要素である彫像はトルソや粘土のような「無名性」をまだ獲得していない。街は、空間についての思惟であると同時に、なお視覚映像性という空間としての属性をも保っている。詩人の役割は、これらの街を視覚性という「重荷」から解放し、音や字など「不可視」のものへと還元して、完全な時間へと化すことである。

プロツキイがフィレンツェ、ローマ、ヴェネツィアなどイタリアの都市を偏愛し、ペテルブルグに対する考察をくり返したのは、それらの街が歴史の痕跡を留め、街自体が空間についての思惟であったからだ。空間から時間への跳躍という過程のなかで、それらの街は、空間の属性を保ちつつも、半ばその領域を脱した特権的な場なのである。詩人は、視覚映像性から解放しさえすれば、街を完全なる思惟と化すことができる。

プロツキイの詩学においては、空間の時間化という彼がみずからに課した課題のゆえに、空間はおしなべてこの課題の出発点となる。この課題を前にして、空間内の差違は、文明的、民族的、そして言語的な差違さえも、副次的なものに過ぎない。空間（世界）は、それがたとえどのような国、どのような都市であろうと、必ずや時間への跳躍を待ち受けているのだ。街がプロツキイの特権的な主題であるのは、空間内における他の場所との差違によるのではなく、あくまでもそれが空間から時間への過渡的な段階であるからだ。世界を時間への移行の出発点として均一の空間と見なしているプロツキイのこのような詩学は、明確な「普遍性」を帯びているといえるだろう。

#### 4. 不在一遍在

それでは、以上のようなプロツキイの詩学において、「詩人」あるいは「私」はどのような位相にあるのだろうか。

プロツキイの詩に一貫して現れている「引き算」は、詩人にもまた適用されている。たとえば亡命後の詩の原型と見なしうる『1972年』では、当初は視覚映像性を保っていた詩人は（「息をして悪臭をばらまき、関節を軋ませながら/私は鏡を汚している」）、しだいにその視覚的な属性を失っている（「ここで私は日々を終えるだろう、髪を/歯を、動詞を、接尾辞を失いながら」「身体はむき出しの/事物と化す」）。そのとき詩人が目にしていないのは、すでに空間に属する事

物ではなく、事物の不在、空虚である。

上方でもなく下方でもなく私が見るのは  
空虚 (пустота) —— たとえそれが何によって照らし出されたにせよ。

ペテルブルグ/レニングラードの記憶を主題とする『部屋のなかの正午』は、詩人が自室内で内実を喪失し、ただの輪郭と化していく記述から始まっている（「身体は凝固して椅子の延長となり/振り向いたケンタウロスのように/見える。横顔の輝きを/奪った影、そのなりわいは/四肢の数を数えつつ、神話を鍛え/明らかにする業（I－II）」）。だがこの詩には、その後「私」という語はほとんど現れない。例外は詩人がロシアで生まれたことの示唆(III)と、すでに引用した詩人が「音」であることの宣言(X)とだけである。詩人は空間内の他の事物とともに「引き算」の対象となり、固有性を喪失/無名性を獲得して、あたかも全き不在と化していくかのようだ。

本稿の最初に引用した「空間は事物であり、時間は事物についての概念である」という趣旨の記述を含むエッセイの冒頭で、プロツキイは次のように述べている。

あらゆる観察が観察者の個人的特徴の刻印を押されること、すなわち観察されている現実の状態よりも、むしろ観察者の心理的状态の方をより多く反映している場合がしばしばある。<sup>16</sup>

詩人がみずからの個人的特徴を刻印することなく、完全に対象それ自体を叙述しようとするならば、彼は対象に対して不在とならなければならない。もしも詩人が空間を引き算するという営為に倫理的な根拠があるとすれば、それは詩人が自分自身をも「引き算」し、自らの固有性を喪失することに求められる。空間を時間へと化す営為は、みずからの不在を代償としてのみ、辛うじて詩人に許されているのである。凝固してのち一人称単数形であることを停止したかのような『部屋のなかの正午』の詩人の位相は、このことをよく示している。だが詩人の「不在」は、全き無と見なされるべきだろうか。

リグズビーは『フィレンツェの12月』の考察のなかで「詩人にとって、詩が永遠に到達するのは、詩人が自己を引き算(self-substraction)する瞬間である。それは還元のイメージによってあらかじめ示唆されている」と述べている。詩人の存在性が詩の時間性と反比例の関係にあるとするこの指摘自体はたしかに正しい。だがその正しさは、あくまでも詩人によって書かれた詩テキストの枠内でのことである。そしてリグズビー自身がその直前で指摘しているように、

<sup>16</sup><Flight from Byzantium>, 《Less Than One》, P.393.

「詩はフィレンツェの反映ではない。……現実の鏡が認めるだろうものは、ここ(詩)にはない」<sup>17</sup>。

ジョルジュ・ニヴァは『ローマ悲歌』の分析において、プロツキイの詩において詩人は文字通りに不在であると指摘し、「プロツキイの英国詩に対する愛は、ヨーロッパの詩(ローマ趣味、ドイツおよびロシア)に表れてきたエゴセントリズム……への拒絶である」<sup>18</sup>と述べている。だがこの言及は、やはり視野を詩テキストに限った場合にのみ正当である。テキストにおける詩人の「不在」とは、テキストの外部を想定した場合、テキストに対する詩人の超越と同じことになりはしないだろうか。

詩人は、固有性を保っているあいだは、内実を伴ってはいるけれども限定された場所をテキストの内に占めているに過ぎない。だが「引き算」によって固有性を喪失するとき、詩人は存在の稀薄さを代償として、みずからの存在の限定性を越え、テキスト全体に遍在するのである。アンドレイ・ランチンは「(プロツキイの) 言語への指向性は、同時に言語からの自己疎外としても表れている。……あたかも言語がみずからを創造していくかのようだ」<sup>19</sup>と述べているが、この指摘は正鵠を射ているだろう。ニヴァの言うように、プロツキイはあるいはエゴセントリズムを免れているかもしれない。だが、その代わりに彼は、空間を時間と化す言葉の力、空間や事物に対するその優越を信じており、明らかにロゴセントリズムに立っている。だがロゴスの実体性を信じる者の目に「不在」と映る位相は、ロゴスの実体性を信じない者にとっては、テキストへの「遍在」にほかならない。

おそらくプロツキイはこのことを自覚していた。詩人の「不在」がそのまま「遍在」であることを示唆している記述は、彼の詩の中に少なからず指摘することができる。たとえば『フィレンツェの12月』において、詩人の「目は瞬き、湿った薄明に没しながら/記憶の錠剤を飲み込むように、街灯を飲み込んでいる(II)」。「そこでは群集が、電車の隅を包囲しながら/不在となった人の言葉(язык человека, который убыл)で話している(IX)」。フィレンツェとダンテの関係を、ベテルブルグと自分の関係を念頭に置きつつ示唆しているこの詩においては、「不在となった人」とは直接にはダンテを、またさらに詩人一般を指していると考えて良い。不在の詩人は、人々の口から洩れる言葉となって、フィレンツェの街全体に遍在しているのである。

『ローマ悲歌』においては、ローマという街に注ぐ明るい光のゆえだろうか、詩人がわが身に蒙る「引き算」は、まばゆい陽光のなかにその輪郭を没するというかたちで表現されている。

私はローマにいた。光に浸されて。そう、  
破片がただ夢見るしかないやり方で！(XII)

<sup>17</sup>David Rigsbee, p.112.

<sup>18</sup>Georges Nivat:<The Ironic Journey into Antiquity>, Lef Loseff & Valentina Polukhina (eds.):《Brodsky's Poetics & Aesthetics》, The Macmillan Press Ltd., 1990, p.95.

<sup>19</sup>Андрей Ранчин, с.416.

破片はなお事物であり、視覚映像性を保っている。「私」は、そのような破片が「ただ夢見るしかないやり方で」、すなわちまばゆい光のなかに没し、街の光景から消え失せて「ローマにいた」。これは「不在」だろうか、それとも「遍在」だろうか。

カジミールの夢のように白地に白を重ねて  
夏の夕べに私は、世界の肋骨のように突き出た廃墟のなかで  
誰よりも死すべき行きずりの者 (XI)

プロツキイがここで画家カジミール・マレーヴィチ (1878-1935) を想起していることは興味深い。マレーヴィチは1910年代から20年代にかけて「無対象絵画」を追求したが、絵画が無対象であるべきだと主張する画家の論理は、ジャンルの別を越えて、プロツキイの詩学によく似ているのである。

創造すべきであったのに、模倣がなされ、形態を意味や内容といったものから解放すべきであったのに、形態にはこれらの重荷がたっぷりと盛り込まれた。……

わたしは純粋な色彩をもつフォルムへと到達した。

スプレマチズムとは純粋に絵画的な色彩の芸術であり、その自立性はただひとつの色には還元され得ない。……

われわれの芸術の世界は一新され、無対象の、純粋なものとなった。……

新しい絵画のリアリズムが文字どおり絵画的であるのは、そこに山や空、水などのリアリズムがないためだ。

これまでに存在していたのはもの(事物)のリアリズムであって、絵画的、色彩的諸要素のリアリズムではなかった。……

個々のフォルムは自由であり、個別的である。

個々のフォルムが世界なのだ。<sup>20</sup>

マレーヴィチのスプレマチズム、実践的には無対象絵画は、事物に対する指示性、視覚映像性を絵画から捨象する試みだった。マレーヴィチにとって形態は投げ捨てるべき「重荷」だったといえる。彼は対象指示性を捨象することによって、空間に対する従属を断ち切り、無対象絵画によってこれを超越しようとしたのである。

イメージとは最後の道であり、イメージとは出口を遮断するものである。それより先

<sup>20</sup>マレーヴィチ「キュビズム、未来主義からスプレマチズムへ」、宇佐美多佳子訳『零の形態：スプレマチズム芸術論集』(水声社、2000年)、29・49・56・57ページ。

へゆく道は、イメージによって途絶える。<sup>21</sup>

けれども画家であるマレーヴィチは事物に対する指示性を放棄することはできたけれども、絵画の視覚性を捨象することはできなかった。白は、光学的にいえば一切の色彩の欠如であるが、それでもなお視覚的には色彩の一つにほかならない。白地に白のフォルムを描いても、それはなお空間のうちに限定された場所を占めてしまうのである。マレーヴィチにとって絵画による空間の超克は最後まで「夢想」に留まった。

だが詩人は画家のこの夢想を体現できる。空間を音、字、数字にまで「引き算」する詩人は、「色彩」をもまた「投げ捨てる」ことができるからだ。詩人は文字通りに色彩の「不在」としての「白」と化す。「白」はいっさいの光を反射して、それ自体が第二の発光体である。ローマに降り注ぐまばゆい陽光は、詩人によってすべてはね返される（光の完全な反射によって詩人は不可視となる——不在）。だが詩人による反射光は、陽光と見分けもつかず、ともにローマの街に降り注いでいるのである（遍在）。

プロツキイの詩学における詩人の「不在かつ遍在」という位相について、ランチンは次のように述べている。「作者の“無名性”……だがプロツキイの詩は高度に自己言及的であり、それと同時に“普遍的”だ。それらはみずからの中に全世界と、そしてまた自分自身のメタ記述を包摂している。……アフマートヴァやマンデリシタームが自分の創造を世界文学へと“開いている”とすれば、プロツキイはあたかもそれを自分の作品のなかに“閉じ込めている”かのようだ<sup>22</sup>。

プロツキイによれば、詩という時間は世界という空間を内包している。空間の鏡像であり、過去の文化的記憶を痕跡として留めている街は、それが既に空間から時間への過渡的段階なのだから、なおさらのことだ。したがって詩人の詩に対する遍在は、彼が全世界、全空間を内包していることを意味する。詩人は固有性の喪失を代償として、詩テキストの全体に、そして全世界に遍在しているのである。

## 5. 不 帰 — 死

「二つの大洋と/大陸を試食して、私は/地球儀が感じるのと同様に感じている」——プロツキイの詩学は、論理的には全世界を併呑し、内包してしまうような仕組みになっている。プロツキイはソ連という「帝国」から逃亡し、さらに米国という「帝国」をも超えて時間の領域に至ろうとしたのだが、そのようなプロツキイの運動自体が、「普遍性」を標榜して世界に遍在していく「帝国」の論理とよく似た構図を示している。けれども言うまでもなく

<sup>21</sup>マレーヴィチ『無対象に関する著作より』、上掲書314-315ページ。

<sup>22</sup>Андрей Ранчин, с.416-418.

このような定義は、形而上詩人の作品と生涯から私たちが受ける印象と著しく食い違っている。帝国の論理とプロツキイの詩学とを分かちものは、いったい何なのだろうか。

空間から空間の鏡像へ、空間の鏡像から時間へと移行していくプロツキイの「引き算」の過程は、アイコンを志向する第一性、インデックスを志向する第二性、シンボルを志向する第三性を想定するパースの記号論を連想させるものだ。だが両者のあいだには決定的な相違がある。

パースの思い描く世界では、事物と思惟が互いに関与し合って一つの連続体を成している(シネキズム)。第一性、第二性、第三性は互いに断絶してはおらず、ひとつの流れをなしている。たとえば「記号の第三次性であるシンボル性はそれ自体の選択的な、したがって恣意的とも見える約定的側面のみならず、その根底にアイコン性とインデックス性をも多様な程度において常に含んでいる」<sup>23</sup>。これら3性はあくまでも志向であり、したがって可逆的である(「演繹的推論においては、第三性の作用によって第一性から第二性がもたらされていることになる。……帰納的推論では、第一性とそれに続く第二性が第三性を生み出しているのである」<sup>24</sup>)。

これに対して、プロツキイの「引き算」は不可逆的な過程である。鏡像である彫像や街は、それが指示している事物や空間に戻ることは二度とないし、トルソや音が指示性や視覚性を取り戻して彫像や街となることも決してない。

プロツキイにおいてとりわけ強く感じられるのは、鏡像と音のあいだに横たわる断絶だ。彼の詩学において、視覚映像性の喪失は決定的な契機なのである。すでに引用した『部屋のなかの正午』第X詩篇の一節「だが高みをめざしながら/音は重荷を投げ捨てていく。/どんなに鏡を見つめようと/こだまは返ってこないだろう」はこのことをよく示している。

同様にひとたび視覚映像性を喪失して「音」と化した詩人もまた、もはや鏡像である街に帰ることはできない。たとえば『フィレンツェの12月』は「ドアが空気を吸い込み、そして蒸気を吐き出している。だが/君はここに帰ってはこないだろう(I)」という一節で始まっている。ここで「君」と呼ばれているのが、故郷の街を追われ、二度と帰ることのなかったダンテを指していることは明らかである。

このような詩人の街への「不帰」は、プロツキイの詩のいたるところに見いだすことができる。

そこにもう帰ることのない街々がある。(『フィレンツェの12月』IX)

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

家に帰れない。(『部屋のなかの正午』III)

<sup>23</sup>有馬道子『パースの思想：記号論と認知言語学』(岩波書店、2001年)、107ページ。

<sup>24</sup>パース『連続性の哲学』(伊藤邦武編著、岩波文庫、2001年)、92-93ページ。



普遍性、世界に対する遍在といった位相の共通性にもかかわらず、プロツキイの詩学が帝国の論理と一線を画しているのは、主として詩人のこの「不帰」の決意による。視覚映像性を投げ捨てて成立した「音」は、時間の領域から空間に戻ることができない。言い換えれば遍在の位相は、世界という空間には決して適用されないのである。

だがこのような「不帰」は、詩人の身に即して言えば、「死」と同義である。時間における詩人の遍在という位相は、空間におけるその不在と表裏一体をなしている。プロツキイの詩がつねに死の予感に満ちていたことは、彼の詩学の必然であった。

死の影は、亡命後の詩作の出発点となった『1972年』に既に濃厚に現れている。

老化！身体の内には死すべきもの (смертное) がしだいに多くなってきている。  
すなわち生には不必要なものが。

……経帷子について語るのは  
まだ早い。だがお前を運び出すであろう  
その者たちはすでにドアから入ってきている。

詩人の死は、音に関していえば沈黙を意味する。音はそもそもの最初から沈黙にいたることを運命づけられている（「沈黙へと考慮された/聴覚器官の伸長」「この歌は……沈黙の最初の叫び」）。音は形而上化の果てに、音としての無に行き着かざるをえない。このことは、形而上詩人がやがて存在としての無に行き着くことと同義である。

これ以上、たとえば死の7年前に書かれた『Fin de siècle (世紀の終わり)』の有名な一節（「世紀はもうすぐ終わる。しかし私のほうが先に終わるだろう/これは恐らく感覚の問題ではない。/むしろ不在が/存在に影響しているのだ」<sup>25</sup>）を論じる必要はないだろう。プロツキイの創造は空間と（時間の帰結としての）無とのあわいに生じたものだ。その形而上詩は「物質的変化の流れ」——詩人はそれを拒絶したけれども、しかし疑いなく続いているこの流れ——のなかで、今もなお確かにたゆたっている。

<sup>25</sup> 《Перемена империи:》, с.486-490. 《Collected Poems in English》, p.387-392.

## ОБ УНИВЕРСАЛЬНОСТИ И ПРЕРЫВНОСТИ В ПОЭТИКЕ ИОСИФА БРОДСКОГО

НАКАМУРА Тада си

В поэтике И. Бродского придаётся большее значение времени, чем пространству. В соответствии с его высказыванием, пространство состоит из вещей, а время - мысль о них. Время в его поэзии — не необратимый физический поток, как-то обычно его представляют.

Свою эмиграцию из СССР в США Бродский также считал лишь простым перемещением в том же самом пространстве. Для него эмиграция была не более, чем утверждением факта, что пространство — лишь тупик.

Сущность поэтики Бродского состоит в метафизическом прыжке из пространства во время. Этот прыжок достигается как бы вычеркиванием-устранением наглядности образа, другими словами: извлечением из вещей звука. Ю.М.Лотман и другие исследователи определяют такой процесс словом «вычитание».

В поэтике Бродского «вычитание» является двухступенным. Так, к примеру, в мотиве «статуя» оно достигается через процесс перехода «вещь → статуя → торс». С татуя всё ещё сохраняет в себе указание на вещь, тогда как у торса без головы и рук такое качество уже потеряно.

После эмиграции Бродский много путешествовал и писал много стихов о родном Санкт-Петербурге и о городах Италии. В том, как он развивает мотив города равным образом, можно заметить подобное же двухступенное «вычитание»: «пространство → город → время». Для Бродского город — уже не пространство, а зеркало, хранящее в себе пространство и его память, но всё ещё сохраняющее пространственное свойство наглядной образности. Согласно самому Бродскому, задачей поэта явилось вычеркивание образности из города как отражения пространства и сочетание звуков, достигнутых вследствие этого процесса в стихотворение. Различия между городами почти стёрты в его творениях: почти все они одинаково — места двухступенного «вычитания». Именно в этом состоит универсальность поэтики Бродского.

Явление «вычитания» применимо и к самому поэту. В стихотворениях Бродского

авторское «я» постепенно теряет свою присущность и переходит в «отсутствие». Но было бы неправильно усматривать в этом отсутствии отказ поэта от эгоцентризма. Скорее, «я» автора, пропорционально степени его отсутствия становится всеущим в тексте. Если Бродский и не эгоцентрист, то во всяком случае он, несомненно, логоцентрист. А его время-стих как мысль о вещах заключает в себе пространство-мир, состоящий из них. Это означает, что авторское «я» поэта заключает в себе весь мир. Если смотреть с чисто логической точки зрения, то поэтика Бродского почти совпадает с «логикой Империи», которой Бродский всю жизнь пытался избежать.

Сам Бродский это очень хорошо понимал: процесс «вычитания» у него — с целью отграничить себя от «логики Империи» — исключительно одностороннее движение: поэту некуда вернуться, и звук никак не превращается в образ. В его поэтике между пространством и временем пролегла бездна, и раз поэт перешёл её, он никак не сможет вернуться обратно.

Но тогда не означает ли это вечную утрату авторским «я» своей присущности или вечное его отсутствие в сфере пространства? Думается, поэтому в стихотворениях Бродского всегда ощущается тень смерти. Поэт сохранял чистоту своей метафизической поэтики, пожертвовав своим присутствием в мире.