

# 余白との闘争

— フョードル・トゥマンスキーの詩をめぐって —

三 好 俊 介

## はじめに

わずか10篇足らずの短詩しか残さず、ロシア詩にまつわる些細なエピソードにすぎぬかに思われるフョードル・トゥマンスキー（1799-1853）<sup>(1)</sup>という詩人を、なぜいま我々が読み返す必要があるのか。

『ブロックハウス・エフロン百科事典』の執筆者がいくばくかの哀調をこめて書き記したように、この詩人は極めて才能に恵まれた人物だった。

トゥマンスキーは非常に寡作であり、活字になったのはわずか8篇の短詩のみである・・・しかし、そうした作品は全て、疑いなき才能の証となっており、それらのうちの一つ『小鳥』はあらゆる選文集に収められている。

（『ブロックハウス・エフロン百科事典』）<sup>(2)</sup>

巨大な才能の片鱗をのぞかせたのみで詩壇から永遠に消え失せたという彼のプロフィールは、研究者の想像力を刺激するに十分であろう。また、上にも挙げられている代表作『小鳥』には後に曲が付され、ポピュラーなロマンスとなってもいる。<sup>(3)</sup>「フョードル・トゥマンスキー」の名は、現代ロシアにおいて完全に忘れ去られてしまったわけではない。だが、本稿が彼を取りあげる理由は、そうしたこととは直接関係がない。

詩作よりも官僚としての栄達の道を選んだ彼の作品は全て、ある種のディレッタントイズムの匂いを濃厚に漂わせている。19世紀20年代当時の詩壇で最もありふれたジャンルだった「エレジー」数篇、同様に当時流行していた「マドリガル」の流れをくむ一篇、同世代の大詩人プーシキンを讃える一篇—こうした彼のレパートリーからは、彼の独自性、彼自身の詩人としてのアイデンティティーを見出すのは困難である。いわゆる「大詩人」と違って彼は、表現しようとする素材を自分の内に持ち合わせていたわけではなかった。彼は詩壇をディレッタントとして軽やかに泳ぎながら、他の詩人たちから作品の素材を借り、それを自在に構成しなおして新たな作品を造ったのだった。しかし、このことは詩人としての彼を蔑視する理由とはならない。彼の詩作に対するこうしたスタンスは、上述の平凡なエレジーやマドリガルだけでなく、二篇の興味深い作

品（『萎れゆく麗人に』および既に触れた『小鳥』）を生み出すに至ったからである。

この二篇は、後述するように、それぞれバラトウインスキーとプーシキンの詩をもとにして書かれたものだと考えられ、作者の全くの独創とはいえない。だが、そこに見いだされるのは単なる模倣や引用ではなく、この二篇があえて行っているのは、もとの（バラトウインスキーとプーシキンの）テキストへの侵害、それも最も本質的かつ魅力的だった要素の解体なのである。

よく知られているように、19世紀のいわゆる「ロシア詩の黄金時代」には、詩人たちが互いに相手の作品に手を加え、多くの競作や模作を生み出したのであり、いわば、“相互的な”（あるいは“インター・テクスチュアルな”）文学環境が存在していた。しかし、それが実際にどのようなものであって、どんな結果をもたらしたのかについては、まだ未解明の点が多いといわねばならない。トゥマンスキーの二篇は、こうした文学環境が生んだ作品の典型であるだけに、この問題の一端を明らかにする鍵になりうると思われる。そこで、本稿ではこの二篇の分析を通して、19世紀ロシア詩を育んだ“相互的な”文学環境について考えてみたい。

1

トゥマンスキーの『萎れゆく麗人に』は、年鑑『北方の花 1826年号』Северные цветы на 1826 год に発表された（91頁）。テキスト全文を以下に示す。

К УВЯДАЮЩЕЙ КРАСАВИЦЕ

萎れゆく麗人に

Взгляните на нее! Смиренье  
И кротость на ее челе:  
Она и бога и творенье  
Могла прославить на земле.  
Взгляните на нее! Как нежно  
В сих угасающих очах,  
В ее улыбке безнадежной  
Видна утрата лучших благ  
И скорь души без упования!  
Так в зимний хладный день одна  
На бледном своде без сиянья  
Стоит бесцветная луна.

見てごらん、彼女を！ つつしみと  
柔和さが、その額に浮かんでいる。  
彼女は神も被造物も  
地上で賛美しおおせた。  
見てごらん、彼女を！ なんと優しく、  
光の失せゆくこの瞳の中に、  
望みなき彼女の微笑みの中に、  
最良の喜びの喪失と  
慰めなき心の悲哀が見てとれることか！  
まさにそのように、冬の寒い昼にぽつんと  
蒼白の天蓋に輝きもなく  
色のない月が浮かぶものだ。 [315]

この詩が書かれた背景については、描かれている女性が誰であるかも含め、これまで何も明らかにされていない。しかし、本稿の筆者は、同じ『北方の花 1826年号』に（68頁）、『添え書き』と題するバラトゥインスキーの詩が発表されている事実を見逃すことはできないと考える。同じ刊号上に発表されたこの二篇は、次のような密接な関係にあるのではないか—すなわち、①『添え書き』が書かれた直後（発表前の段階で）、作者バラトゥインスキーから直接手稿の提供を受けるなどしてこの作品を知ったトゥマンスキー（当時、両詩人はともにデリヴィク周辺で活動し、密接な交友関係にあったことが知られている）<sup>(4)</sup>は、②直ちにこの作品に手を加えて『萎れゆく麗人に』を書き、③そして原作への一種のアンチテーゼとして、同じ年鑑の同じ刊号に発表したのではあるまいか。つまり一言でいえば、トゥマンスキーの『萎れゆく麗人に』は、ある意図のもとにバラトゥインスキーの『添え書き』を根底から改変して書かれた、挑発的な作品なのではないか、ということである。以下において、この仮説を確かめ、トゥマンスキーが演出した“原作との衝突”にどんな意味があるのか検討したい。バラトゥインスキーの『添え書き』全文を次に示す。

НАДПИСЬ

添え書き

Взгляни на лик холодный сей,	見てごらん、この冷厳な顔を。
Взгляни: в нем жизни нет;	見てごらん、そこに生氣はない。
Но как на нем былых страстей	だがそこにはかつての情熱がいまだに
Еще заметен след!	何とくっきりと跡をとどめていることか!
Так ярый ток, оледенев,	まさにそのように、奔流も凍れば
Над бездною висит,	滝壺の上に垂れ下がるものだ、
Утратив прежний грозный рев,	かつての轟々たる咆哮を失っても
Храня движенья вид.	水流の形状はとどめつつ。

{123}

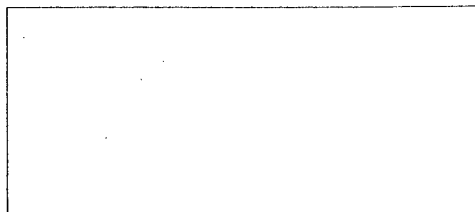
この『添え書き』については、詩人グリボエードフを描いたものという俗説がかつてあったが、作者の書簡などを根拠に現在ではこの見方は否定され、当時の文人社会を彩った女性の一人で作者とも親しい関係にあったA・F・ザクレフスカヤを描いたものというのが定説となっている。<sup>(5)</sup> 描かれた対象が女性だということになると、この詩と『萎れゆく麗人に』の内容が互いによく似たものであることに気づかされる。描写のポイントに多少の違いがある（バラ

トゥインスキーは女性の「過去」に焦点を当て、トゥマンスキーは女性の「今」を問題にしている）とはいえ、二作品ともほぼ同一の対象（「失意の刻印を表情にとどめた女性」とでもいうべきか）を描いている。さらに、彼女に向けられる二人の詩人のまなざしは、いずれもあくまで優しく、この種の描写にままたまあるようなシニカルな筆致は全くみられない。

このように二つの作品は一見して、内容や筆致がよく似ているのだが、さらに両作品の形態的な特徴は、この印象を補強するのみならず、それ以上の新たな情報を与えてくれる。それぞれの作品がどのように構成されているか対照してみよう。

バラトゥインスキー  
НАДПИСЬ

Взгляни на лик холодный сей, А  
Взгляни: в нем жизни нет; В  
Но как на нем былых страстей А  
Еще заметен след! В



Так ярый ток, оледенев, С  
Над бездною висит, D  
Утратив прежний грозный рев, С  
Храня движенья вид. D

トゥマンスキー  
К УВЯДАЮЩЕЙ КРАСАВИЦЕ

Взгляните на нее! Смиренье а  
И кротость на ее челе: В  
Она и бога и творенье а  
Могла прославить на земле. В

Взгляните на нее! Как нежно ×  
В сих угасающих очах, ×  
В ее улыбке безнадежной ×  
Видна утрата лучших благ ×  
И скорбь души без упования! с

Так в зимний хладный день одна D  
На бледном своде без сиянья с  
Стоит бесцветная луна. D

双方とも基本的には、18世紀から19世紀前半のロシア詩でしばしば用いられた“見立て”の構成をとっている。つまり、作品は「Так（まさにそのように）」という文句を境に大きく二分され、前半は本来の詩題（失意の女性の表情）を描き、「Так…」以下の後半ではそれを別のことがらへと巧みに見立てたものとなっている。「Взгляни(те) на...（見てごらん）」という表現で作品が語りはじめられるのも、一見して明らかな共通点だろう。脚韻も、冒頭4行および末尾4行に限ってみれば、双方とも交差韻（男性韻のみのA B A Bないし、男・女性韻混在のa B a B型）をとる。

だがその一方で、こうした多くの共通点は、両作品の違いを一層はっきりと浮かび上がらせている。その違いとは、詩型の上で、バラトゥインスキーの作品には欠けトゥマンスキーの作品にのみ存在する一群の詩行、すなわち上図において [ ] で囲んだ部分である。『添え書き』が、前半（Взгляни на ~）と後半（Так ~）各4行ずつのシンメトリカルな形を呈しているのに対し、トゥマンスキーの作品では、この [ ] 部の存在ゆえに「Так」以前の前半部が肥大化している。トゥマンスキーの作品の [ ] 部に注目すると、偶然とは思えないようなある特徴に気づかされる。作品冒頭と末尾各4詩行で正確にふまれている脚韻が、この4詩行では消え、blankヴァースないし不完全な脚韻となっている（上図では×で示した）。また、それと呼応するかのように、それぞれの詩行の冒頭は「B」の音で統一されている（上図では下線を付して示した）。頭音反復はトゥマンスキーがしばしば用いた技法ではあるが、しかし、このように脚韻の踏み方と完全に対応しているケースは他の作品に例がない。トゥマンスキーはこの4詩行（バラトゥインスキーの作品には欠けている詩行）に特別な形態を与え、それらが特別な存在であり、他の詩行（バラトゥインスキーの作品と呼応する詩行）とは異質の存在であることを主張しているようだ。

以上にみたような二作品の親近性と相違点が示しているのは、まず初めにバラトゥインスキーの『添え書き』が存在し、トゥマンスキーはそれを改変して『萎れゆく麗人に』を書いたということである。なぜなら、①両詩人の親しい交友などの傍証に加え、二作品が同じ雑誌の同じ刊号に発表され、内容や筆致それに形態の一部も重なり合うという根拠から、それぞれの成立には密接な関係が存在することが明らかであり、さらに②二作品の相違をトゥマンスキーがことさら強調しているという事実から、トゥマンスキーの作品が先に存在し次いでバラトゥインスキーの作品が書かれたということはありません、逆にトゥマンスキーの方が後者の作品をふまえて『萎れゆく麗人に』を書いたことになるからである。

執筆時期をはっきりと特定するような史料を欠く両作品であるが、<sup>(6)</sup>以上の考察から執筆時期の前後関係は明白であり、トゥマンスキーの『萎れゆく麗人に』が『添え書き』を改変して作られたものであることが明らかとなった。次に、この「改変」にはどのような意味があったのか考えたい。

上に論証したように、トゥマンスキーは原作（『添え書き』）に詩行を書き足し、それを脚韻や頭音反復であえて強調してみせたのだった。すなわち、彼は原作に対して加筆を行い、そして、それを誇示してみせたのだといえよう。彼の「加筆」への強固な意志は、作品を詩型からだけでなく、内容面からみた

場合でも、同様にはっきりとみてとれる。つまり、作品の内容からみた「加筆部分」（さきの図での  部）は、詩型からみた場合の「加筆部分」（ 部）をさらに超えて膨張しているのである。彼はなぜ、このような「加筆」を施したのか。さらに、「加筆」するだけならまだしも、なぜあえてそれを「誇示」する必要があったのだろうか。

確かに、「加筆」の結果として、トゥマンスキーは対象をより立体的に描き出すことに成功してはいる（女性の表情の表面上の穏やかさと内なる悲哀の落差は、原作にはない、この作品ならではの魅力だろう）。だが、彼が加筆を「誇示」した理由はそれだけではあるまい。なぜなら、この加筆の本質はもっと挑発的なもの、原作の根幹を破壊するものだからである。

ここで、原作の特徴についてくわしく検討しておこう。バラトゥインスキーの『添え書き』は、ある明確な方針にそって書かれている。それは、この詩が属しているジャンルを考えれば明白だろう。「添え書き」と訳した作品名 *надпись* は、たまたまつけられた名ではなく、詩学上のジャンル名（「エレジー」や「バラード」等と同類の呼称）である。18世紀～19世紀初頭のロシアでは、彫像や肖像画などにそのモデルにちなむ詩を添え書きするならわしがあり、それゆえ、「添え書きする」*надписать* ために書かれた短い詩 *надпись* は人気のある文学ジャンルだったのだが、ここで重要なのは、この *надпись* には必ず守らなければならない規範があったということである。当時における代表的な詩学辞典『古今詩歌辞典』（N・オストロポフ、1821）<sup>(7)</sup> で繰り返し強調されているように、*надпись* は「明快で短く」、「対象の最も際立った特徴をとらえるもの」でなければならないとされた。このジャンルの詩は、そもそも熟読されることを期待したものではなく、彫像などの前でふと足を止めた通りすがりの人に読まれることを想定したものであるため、一目で内容がわかるような簡潔さと明快さが求められたのである。難解さやくどさを嫌い、最低限の言葉で明確なイメージを表現しようとする点で、このジャンルはちょうどわが国の俳句に例えられるかもしれない。

つまり、バラトゥインスキーが作品『添え書き』を書いた際、おそらく最も精力を傾けたのは、「できるかぎり言葉を削ること」「最も重要なことだけを描き、全てを言いつくさないこと」、いわば「作品の余白を埋めないこと」だったはずだ。彼にとって重要だったのは、もちろん「添え書き」というジャンル自体ではなく、そこで要求されるこうした余白だったのである（当時すでに廃れつつあったこのジャンル自体には、バラトゥインスキーは全く執着を示しておらず、書かれたのはこの一作のみである）。

したがってトゥマンスキーが、この『添え書き』に「加筆」を行い簡明さ

を犠牲にした、すなわち「作品の余白を埋めてしまった」ことは、原作の趣旨に対する著しい侵犯となる。彼は、自らの作品を原作と同時に（『北方の花』の同じ刊号に）発表することで、原作との違いを読み手に「誇示」したのだが—それはすなわち、この「余白を埋める」という行為を不注意からではなく、明確な意志によって行ったことを主張しているのにはかならない。

「余白」と、そこへの「加筆」—二人の詩人のこうした衝突からは、何が読みとれるだろうか。筆者の考えでは、それは1820年代のロシアに存在した、「詩とは何か」という概念そのもののゆらぎ—いわば、「書かれたものが詩であるのか」それとも「書かれなかったものが詩であるのか」という問題—である。一般に、ロマン派の詩作品では、作品であえて全てを描ききらず、読者が自由に想像をめぐらせる余地を残すということがしばしば行われた<sup>(8)</sup>。しかし、その一方で、こうした「書こうとしない」試みの代表格といえるプーシキンの『ボリス・ゴドゥノフ』や『エヴゲーニー・オネーギン』最終章が発表当初から激しい反発を呼んだように、<sup>(9)</sup>詩人たちの間には「全てを書こうとする」強い志向も存在していた。本稿でとりあげている作品についてみれば、もちろん、バラトゥインスキーの詩は「書こうとしない」流れ、トゥマンスキーの詩は「書こうとする」流れに位置する。

当時しばしば衝突をくりかえしたこの二つの流れのうち、今日において注目され、評価されるのは、普通は前者の流れ（「余白」への志向）かもしれない。モダニズム以降の詩作法の先駆ともされるそれに対し、後者の流れ（「余白を埋める」志向）はむしろ、その新しさへの無理解であり、ロシア詩の多様化を妨げる保守的な力として作用した（『ボリス・ゴドゥノフ』や『エヴゲーニー・オネーギン』への批判のように）とみなされがちである。しかし、これは事実とは違うだろう。例えば、『添え書き』で「余白への志向」を示したバラトゥインスキー自身、ほとんど同時期に、どのようにして「余白を埋める」べきか模索していた。『添え書き』の発表に1年先立つ1825年、彼は書簡の中で次のように記している。

・・・出来の善し悪しはともかく、私は自分の書き物（物語詩『エダ』—筆者）を完結させました。少し虚栄心にとりつかれたのかもしれませんが、私は踏みならされた道を行きたくはなかった、バイロンもプーシキンも真似たくはなかったのです。まさにそのために、いろいろな散文的な細部にこだわってそれらを詩文で叙述しようとしたのですが、できあがったのは脚韻を踏んだ散文にすぎませんでした。私は独創的でありたいと望んだの

ですが、結局は風変わりなだけに終わってしまいました！<sup>(10)</sup>

(コズロフ宛書簡。強調は筆者)

「散文的な細部」を詩に導入しようとする試みは、この時期のロシアで、小説など散文文学が急激に読者を拡大していたことを意識したものだろう。このバラトゥインスキーの例にみられるように、「余白をつくること」と「余白を埋めること」（つまり「語らないこと」と「語りつくすこと」）という二つの志向は、対立し矛盾するものだったわけではなく、一人の詩人のうちに同居することさえあった。それらは時に交錯しつつも否定し合うことはなく、それぞれ独自に、ロシア詩の革新と多様化を準備したのである。そして、二つの志向はやがて、その極致といえる作品を生み出すことになる（例をあげれば、一方の極として、「語らない」ことを説くチュッチェフの『沈黙！』、他方の極として、詩文の間の空白を散文が埋めつくすカロリーナ・パーヴロヴァの『二重生活』などが挙げられよう）。

バラトゥインスキーの『エダ』のような「物語詩」（これは半ば散文的なジャンルともいえよう）と比べて、ふつうの短詩の場合は当然、「語りつくす」ことははるかに困難であるし、また、そうすることへの反発も予想されただろう。トゥマンスキーの『萎れゆく麗人に』は、こうした短詩の領域で、あえて「余白を埋める」ことを試みたものであり、その点で野心的な作品として、注目に値しよう。

ただし、純粹に作品としての完成度から見た場合、この『萎れゆく麗人に』という作品は必ずしも成功しているとはいいいがたい。「加筆」の結果、描かれる女性像が陰影に富んだものとなった反面、その代償として全体的に表現が冗長になってしまったという印象はぬぐえない（事実、この作品が特に読者の反響を呼ぶことはなかったようだ）。彼の「余白との闘争」が実を結ぶのは、その翌年に発表され彼の代表作となった『小鳥』を待たなければならなかったのである。

## II

『萎れゆく麗人に』を発表した一年後、トゥマンスキーは『小鳥』と題する作品を、年鑑『北方の花 1827年号』に発表した（彼の作品の大多数と同様に、正確な執筆時期は不明だが、発表時から大きく遡ることはないと思われる）。テキスト全文を以下に示す。



Вчера я растворил темницу  
 Воздушной пленницы моей:  
 Я рощам возвратил певичу,  
 Я возвратил свободу ей.  
 Она исчезла, утопая  
 В сияньи голубого дня,  
 И так запела, улетаю,  
 Как бы молилась за меня.

きのう私は牢を開け放った、  
 わが軽やかな虜の牢を。  
 私は歌姫を木立へ帰し  
 自由を彼女に返してやった。  
 彼女は消えてしまった、  
 空色の昼の輝きにうずもれながら。  
 すると歌いだした、飛び去りながら—  
 私のために祈ってくれるかのように。

〔316〕

一般に古典作品においては、書かれた当時の読者にどのように受容されたのかという知識が、作品を理解するために不可欠な場合があるが、『小鳥』はその典型だろう。この詩は発表されると同時に大きな反響を呼んだのであるが、その反響のありかたからは、作品のなりたちや性格について多くの情報を読み取る事ができる。

というのは、この作品は当時の読者たちによって、プーシキンの同名の詩『小鳥』（執筆・発表とも1823）、さらにデリヴィクの詩『解き放たれた小鳥に』К птичке, выпущенной на волю（執筆・発表とも1823）と比較されたからである。たとえば、当時の閨秀詩人口ストプチナーの回想には、三作品が「競作」として書かれたという記述がある（遅れて書かれたトゥマンスキーの作品は、直接には他の二作品との競作ではありえず、<sup>(11)</sup>この点で彼女の記述は不正確だが）。また、ユゼフォヴィチなる別の同時代人は、三作品のうちトゥマンスキーとプーシキンのものを比較して、個人的見解と断りつつも、トゥマンスキーのものの方が優れているとまで評している。<sup>(12)</sup>

三作品の結びつきを示唆する当時のこうした言説を、我々がそのまま無条件に受け入れるわけにはいかない。デリヴィクの『解き放たれた小鳥に』は、確かにプーシキンの詩への競作として書かれたのかもしれない（執筆時期は全く一致する）が、作品の内容からみればプーシキンのものとの共通点は詩題が「小鳥」だということだけであり、ましてトゥマンスキーの作品との関連性は全く認めることができない。<sup>(13)</sup> デリヴィクの詩は戯作調の軽妙なユーモア詩であり、他の二作品とは異質なため、本稿での議論の対象からは除外する。注目すべきなのは、トゥマンスキーとプーシキンの作品の関わりである。プーシキンの『小鳥』全文を以下に示す。

В чужбине свято наблюдаю	異郷にあって私はゆるぎなく守る、
Родной обычай старины:	故郷の昔からのならわしを。
На волю птичку выпускаю	春の明るい祭日に
При светлом празднике весны.	私は一羽の小鳥を解き放つ。
Я стал доступен утешенью;	私の胸中は和らいだ。
За что на бога мне роптать,	何故に神に不平をこぼすことがあろう、
Когда хоть одному творенью	たとえ一羽とはいえ被造物に
Я мог свободу даровать!	自由を恵むことができたのだから!

〔280〕

一見して明らかのように、二つの『小鳥』は同じようなモチーフを扱い、特に前半4行はきわめて似通った状況設定をとっている。同時代人がトゥマンスキーの詩からプーシキンの詩を連想したのはごく自然であるし、そしておそらくは作者トゥマンスキー自身も、四年前に書かれたこの大詩人の作品を念頭に置いていたのだと推測できよう。だが、作品の内容だけでなくその形態にも注目すれば、この推測が一層確かなものとなり、トゥマンスキーがプーシキンの詩を改変して『小鳥』を書いたことが明らかになるだろう。加えて、なぜこの作品が同時代人（ユゼフォヴィチ）の目にプーシキンの作品より優れたものとして映り、やがては作者の代表作とみなされ、さらには「あらゆる選文集に収められ」ることになったのかもはっきりするだろう。トゥマンスキーはこの『小鳥』で再び、だが一年前とは別の形で、「余白との闘争」を試みているのである。

二つの『小鳥』のかたちを比較してみよう。そこにこめられた両詩人の意図が明らかになるはずである。詩型はともに4脚弱強格の8行詩であり、脚韻の種別もほぼ同一となっている。ただし、こうした共通点の一方で、両作品のかたちには際立った対照も存在する。

それは、まず、語り手「私」を意味する«я»という語の配しかたである。同じようなモチーフをとりあげる二作品だが、しかし、それぞれのスタンスはほとんど正反対なのであって、それが«я»の配置にあらわれている。以下に、変化形や類語も含めた«я»の位置を示す。

ПТИЧКА (プーシキン)

В чужбине свято □ наблюдаю  
Родной обычай старины:  
На волю птичку □ выпускаю  
При светлом празднике весны.

■стал доступен утешенью;  
За что на бога ■ роптать,  
Когда хоть одному творенью  
■ мог свободу даровать!

ПТИЧКА (トゥマンスキー)

Вчера ■ растворил темницу  
Воздушной пленницы ■ мой  
■ роцам возвратил певичку,  
■ возвратил свободу ей.

Она исчезла, утопая  
В сияньи голубого дня,  
И так запела, улетаю,  
Как бы молилась за ■ меня

該当する語 (мой 「私の」なども含む) を ■■■■■ で示したが、二作品の間には、はっきりとした対照が存在している。プーシキンの作品では、前半部には全く見あたらず (本来あるべき場所でも □ で示したように全て省略されている)、もっぱら後半に集中している。一方、トゥマンスキーの場合は逆に、前半部に集中し、作品の進行にしたがって「私」の影は希薄になってゆく。そして、こうした詩のかたちは、詩の内容と完全に呼応している。すなわち、プーシキンの作品では、叙述の焦点が語り手「私」の内面へとしばられてゆく。

私の胸中は和らいだ。

何故に神に不平をこぼすことがあろう、

この言葉に代表されるように後半4行は、「私」の微妙に揺れる思いを描き出す。一方、トゥマンスキーの作品では逆に、焦点はしだいに「私」から外れてゆく。

彼女は消えてしまった、

空色の昼の輝きにうずもれながら。

トゥマンスキーが描きたいのは「私」の心理的たゆたいではなく、「空色の昼の輝き」なのであり、小鳥が「飛び去りながら歌いだした」ことなのである。二人の詩人は同じモチーフを用いてはいるが、そのまなざしは、一方は「内向的」であり、もう一方は「外向的」である。トゥマンスキーは、自分の『小鳥』の「外向性」を詩のかたちによって主張している。

このように、プーシキンの作品と比べると、トゥマンスキーが『小鳥』にこめた挑発的なまでの「外向性」が明らかである。これによって彼は何を意図したのか。作品を別の視点から見ると、その意図がはっきりしてくる。以下に掲げるのは、両作品に現れる動詞の種別である（不完了体を……、完了体を――で示す）。

ПТИЧКА (プーシキン)

В чужбине свято наблюдаю  
Родной обычай старины:  
На волю птичку выпускаю  
При светлом празднике весны.  
Я стал доступен утешенью;  
За что на бога мне роптать,  
Когда хоть одному творенью  
Я мог свободу даровать!

ПТИЧКА (トゥマンスキー)

Вчера я растворил темницу  
Воздушной пленницы моей:  
Я рощам возвратил певичу,  
Я возвратил свободу ей.  
Она исчезла, утопая  
В сияньи голубого дня,  
И так запела, улетаю,  
Как бы молилась за меня.

もちろん、動詞の体についての議論、特に個々の用法についての議論は慎重でなければならず、本稿はその点に踏みこもうとするものではない。しかし、上図からは少なくとも、トゥマンスキーの作品が完了体を基調にしたものだということがわかる。このことに見てとれるように、トゥマンスキーの『小鳥』は、プーシキンのそれと違って、完結した様々な出来事が積み上げられて構成されている（さらに、それらの総体としての作品そのものも完結している――なぜなら、「きのう私は牢を開け放った」とあるように、この作品の舞台は「今現在」ではなくて「きのう」だからである）。プーシキンの作品が「今現在」揺れ動く内的な心情をうたうのに対して、トゥマンスキーがうたうのは、外的な（明白で、曖昧さのない）出来事、すでに完結し全容をあらわした出来事なのである。

プーシキンの作品が、不確定なもの、曖昧なもの、すなわち“まだ書かれていないもの”に焦点を合わせてゆくのに対し、トゥマンスキーの作品は完結を志向し、不確定なもの、“書かれていないもの”を除こうとする――つまり、『小鳥』において、プーシキンは余白を志向し、トゥマンスキーは余白を埋めようとしているのだといえよう。ただし、トゥマンスキーは今回、「余白を埋める」に際して、一年前と同じ方法はとらなかった。この作品での余白の処理のしかたには、『萎れゆく麗人に』にはなかった特徴がある。

『小鳥』において、トゥマンスキーが余白を埋めるべく、次々と書いてゆく出来事は“不連続”である—つまり、それぞれの出来事の間には微妙な断絶、焦点の転換が存在する。

彼女（＝小鳥）は消えてしまった  
空色の昼の輝きにうずもれながら。

小鳥を追っていた視線は対象を失い、「空色の昼の輝き」の中でさまよっている。すると、消えてしまったはずの小鳥のさえずりが聞こえてくる。

すると歌いだした、飛び去りながら—  
私のために祈ってくれるかのように。

視覚におかれていた作品の焦点は不意に聴覚へと移り、そして、聴覚に合わせられた焦点はますます絞り込まれてゆく。消えてゆこうとするさえずりから、語り手は小鳥が「飛び去」ってゆく姿を感じとるが、彼はなおも、そこに「私のための祈り」を聴きとろうとしている。

トゥマンスキーの『小鳥』は、視覚から聴覚にまたがる二つの焦点をもち（いわば“多元的”であり）、それらの絡み合いが意外性や立体感を生み出している。この点がまさに、この作品の新しさであり、魅力であるといえよう。よく知られているように、この詩が書かれた1820年代中葉は、それまでロシア詩の主流だった「エレジー」が盛期を過ぎ、読者が新しい詩のかたちを求め始めていた時期にあたる。当時の読者は、漠然とした哀愁をうたうエレジーの単調さに飽きていたのであり、トゥマンスキーのこの“多元的”な作品を歓迎したのは、当然だといえよう。

ロシア詩（短詩）における「多元性」の追求は、詩作から退いたトゥマンスキーにかわって、いわゆる大詩人によって引き継がれてゆく。たとえば、後期バラトウインスキーの、込み入った論理と演繹性にみちた作品は、こうした「多元性」なくしては成り立ちえないものであるし、チュッチェフの詩を代表する、自然の一瞬の変貌をとらえた諸作品も同様である。その意味においてトゥマンスキーの『小鳥』は、ロシア詩の新しい流れを同時代の人々に指し示した作品だといえるだろう。トゥマンスキーは「余白との闘争」を、詩作法の改革へと昇華させたのである。

## 結び

本稿は、典型的なディレッタント詩人であるフョードル・トゥマンスキーが、ロシア詩法の変革において、ある意味で中核的な役割を果たしたことを明らかにした。

彼についての以上の考察は、単にこの詩人個人の意義についてというよりはむしろ、より大きな問題、つまり当時のロシア詩壇全体の特徴について多くを示唆しているように思われる。すなわち、19世紀前半のロシアにおいて、詩人たちはしばしば互いの作品に手を加えて新たな作品をつくり、多くの「競作」や「模作」を生み出したのであるが、その中にはトゥマンスキーの作品のような文学史的に重要な意味を持つものが相当数あるのではないだろうか。ロマン主義期のロシア詩の発展を考える際、外来のロマン主義思潮の影響と並んで、こうした“詩人間の相互作用”とも呼ぶべき、文壇が内包する生成力を視野に入れなければならないだろう。

そして、そうした中において中心的な役割を果たしたのは、いわゆる「大詩人」たちよりむしろ、トゥマンスキーに代表されるような半ばディレッタントの群小詩人たちではなかったろうか。なぜなら、特にヤズィコフやバラトゥoinsキーなどにみられるように、ロマン主義期の「大詩人」たちの多くは作品のオリジナリティーを重視するあまり、他人の作品を引用・改変することについては概して慎重だったからである。<sup>(14)</sup>

19世紀ロシア詩についての研究は従来「大詩人」中心であり、群小詩人については多くの場合バイオグラフィー上の言及にとどまり、作品が詳細に分析されることは少なかった。しかし今後、上記の視点から彼らの作品についてさらに包括的な研究が行われるべきであるし、そうしてはじめて、「ロシア詩の黄金時代」のダイナミズムが明らかになるものと筆者は考えている。

## 註

本稿で使用したトゥマンスキーのテキストは以下の刊本による。

Поэты 1820–1830-х годов (Библиотека поэта, Большая серия, 2-е издание), Л., советский писатель, 1972, том 1.

また、バラトゥoinsキー、プーシキンの作品テキストは次の作品集による。

Е.А.Баратынский, Полное собрание стихотворений, (Библиотека поэта, Большая серия, 2-е издание), Л., советский писатель, 1957.

А.С.Пушкин, Полное собрание сочинений в 17 томах, Изд-во АН СССР, 1937–1959, том 2.

本文中の引用箇所においては、〔 〕内に各刊本における頁数を示した。なお、日本語訳は全て筆者によるものである。

(1) フョードル・トゥマンスキー Федор Антонович Туманский は、主に1820年代後半に『北方の花』に少数の詩を発表した後は、官僚としての務めに専念し、のちにセルビア総領事となった。前出のアンソロジー『Поэты 1820—1830-х годов..』には、彼の簡単な伝記と、生前に発表された7篇の詩が収められている。このほかに、近年存在が明らかになった1篇があり、К.И.Тюнькин, "«Нет, не черкешенка она..»" (в кн.: Прометей, т.10, М., Молодая гвардия, 1974) に収録されている。

なお、プーシキンとの親しい交友によって有名な詩人ヴァシーリー・トゥマンスキーは、彼の又いどこにあたる。

(2) Ф.А.Брокгауз и И.А.Ефрон (издатели), Энциклопедический словарь, СПб, Типо-Литография И.А.Ефрона, 1890 ~1907 гг. — ст. "Туманский (Федоръ Антоновичъ)".

(3) さらに今世紀、この詩を詩人バリモントが高く評価していることも忘れるべきではないだろう。См. К.Д.Бальмонт, "Русский язык.", в кн.: Константин Бальмонт. Избранное, М., Правда, 1990, стр.561.

(4) Поэты 1820—1830-х годов, стр.312.

(5) Е.А.Баратынский, Полное собрание... (2-е изд.), стр.351.

(6) バラトゥインスキー『添え書き』については、1825年1月に書かれたことを推測させる史料がある。См. Е.А.Баратынский, Полное собрание стихотворений, (Библиотека поэта, Большая серия, 3-е издание), Л., советский писатель, 1989, стр.407.

(7) Н.Ф.Остолопов, Словарь древней и новой поэзии, СПб, 1821, ч.2, стр.204.

(8) M. Greenleaf, Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony, Stanford Univ. Press, 1994, pp. 2-3.

(9) *ibid.*, pp. 2-3.

(10) I・I・コズロフ宛書簡 (1825. 1. 7. ヘルシングフォルス)。

出典は Е.А.Баратынский: Стихотворения. Письма. Воспоминания современников, М., Правда, 1987, стр.147.

(11) Поэты 1820—1830-х годов, стр.734.

(12) Русский архив, 1874, № 9, с.731.

(13) デリヴィク『解き放たれた小鳥に』の全文は次のとおり。

「うるわしきデリヤのために／燃え盛る恋のために、／甘き声の小鳥よ、／僕はおまえに自由を恵もう—飛んでゆけ！／僕も同じく幸運を／愛しい彼女から授けられたよ。／おまえが彼女のおかげで自由になったように／僕は彼女のおかげで自由を失くしたのさ。」 (А.А.Дельви́г. Сочинения, Л., Художественная литература, 1986)

(14) ヤズィコフのこうした傾向については以下を参照—И.М.Семенко, Поэты пушкинской поры, М., Художественная литература, 1970, стр.181-220.

また、バラトゥインスキーの詩『模倣者たちに』подражателям (1829) には、作品のオリジナリティーへの強烈的な執着がうたわれている。