

## 見えない者のヴィジョン

～マリーナ・ツヴェターエワ後期作品における視覚性と非・視覚性～

### The Landscape of the Blind:

#### the Visuality and Non-visibility in Marina Tsvetaeva's Late Narrative Poems

前田 和泉

Izumi Maeda

20世紀初頭のヨーロッパでは、科学技術の発展や社会生活の変動が人々の世界観を大きく揺り動かし、世界の知覚そのものが変化を被った。それは芸術作品にも反映され、様々な地域や様々なジャンルにおいて同時多発的に、いわゆるアヴァンギャルド芸術が誕生する。全く新しい世界の捉え方をいかに表象するのかという課題は、当時の芸術家たちにとって共通のものだったと言えるだろう。そしてそれは、1910年代に産声を上げたロシア未来派においても同様であった。

たとえば「断片化」と「スピード」は、未来派を含めたこの時代のアヴァンギャルド芸術全般に広く見られる特色であった<sup>1</sup>。ロシア未来派の中心的詩人 V・マヤコフスキーが1913年に書いた『街から街へ(Из улицы в улицу)』を見てみよう。

У-	ま
лица.	ち。
Лица	犬たち
у	の
догов	顔は
годов	年より
рез-	する
че.	どい。
Че-	鉄の牝馬を
рез	跳び
железных коней	こえて
с окон бегущих домов	走る建物の窓から

<sup>1</sup> この問題について詳しくは、Tim Harte, *Fast Forward: the Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910-1930* (Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 2009).を参照されたい。

この作品では現代的な都会の街が描写されているが、まず目につくのは、一つの単語をわざと分断し、行と行をまたいで配置している点である。ぶつ切れの詩行は、調和を失い、軋む 20 世紀の街並みとそのダイナミズムを見事に表現している。

同じくマヤコフスキーの長詩『人間(Человек)』(1916-17) では、恋に破れ、自ら命を絶った主人公マヤコフスキーが天へと昇っていく場面が以下のように描写されている。

Церковь в закате.	夕焼の教会。
Крест огарком.	十字架は燃えさしのよう。
Мимо!	通過!
Лёса верхи.	森の上。
Вороньём окаркан.	からす一面かあかあ。
Мимо!	通過! <sup>3</sup>

動詞を大胆に省略し、造語を織り交ぜたテンポよい文体は、町や森の上空を猛スピードで飛んでいく様子と呼応している。20 世紀の社会を象徴する「断片化」と「スピード」の表象は、無論未来派だけではなく、同時代のアヴァンギャルド絵画とも多くの共通性を持っている。

「飛行」あるいは「飛翔」というモチーフも、この時代の芸術作品にとって重要であった。飛行機や飛行船の発明により、人類は地上の重力を克服するという未曾有の体験をするが、それは芸術家たちにも大きなインパクトを与えずにはいられなかった。たとえばロシア・アヴァンギャルドの中心的画家の一人ナターリヤ・ゴンチャローワは、『天使と飛行機 (Ангелы и аэропланы)』(1914) において、ロシアの伝統的民衆版画ルポークを意識した手法を用いつつ、当時の最先端の科学技術である飛行機を描いた。あるいは、同じくアヴァンギャルドの代表的芸術家タトリンは、人力飛行機械「レタトリン」を考案し、自ら空を飛ぶことを真剣に夢想していた。

飛行のモチーフが取り入れられたのは、絵画などの表象芸術だけではない。未来派の詩においても、たびたび飛行や飛翔が描かれている。たとえば自身が飛行士でもあったヴァシリー・カメンスキー (1884-1961) の『ワルシャワにおけるヴァーシャ・カメンスキーの飛行(Полет Васи Каменского на аэроплане в Варшаве)』(1914) はその代表と言えよう。この作品は、五角形のイレギュラーな版型の頁上に、上が鋭角となった三角形状に活字が配置されており、飛行機が上昇していく様子を視覚的にも表象している。

そもそも重力の克服というのは、象徴主義以降のロシアの詩人たちが様々な形で夢見てきたことであった。シンボルによって彼岸の世界へ分け入り、言葉の音楽性がもたらすエ

<sup>2</sup> Маяковский В.В. Сочинения в двух томах. М.: Правда, 1987-1988. Т.1. С.45. 日本語訳は、マヤコフスキー (小笠原豊樹・関根弘訳) 『マヤコフスキー選集 I』 飯塚書店、1989 年、41 頁。

<sup>3</sup> Маяковский. Сочинения в двух томах. Т.2. С.75. 日本語訳は、マヤコフスキー (小笠原豊樹訳) 『人間』 土曜社、2015 年、51 頁。

クスタティックなトリップ状態によって地上の頸木を脱しようとしたロシア象徴派や、「言葉」という「石」を建築物のように積み重ね、ゴシック聖堂の尖塔さながら重力を超克しようとしたマンデリシュタムらのアクメイズムを経て、1910年代のロシアの詩人たちは、実際に人類が空高く飛び立つのを目撃することとなった。それは当然のことながら彼らの作品に映し出されるのだが、しかし大地を離れて空へ上昇していくという全く新たな体験を言葉にするのは一筋縄ではいかなかった。

たとえば、マヤコフスキーの『人間』をここでもう一度見てみよう。作者自身を色濃く投影した主人公「私」は、自殺して天国に飛翔し、そしてしばらくした後、また地上に戻ってくるのだが、下に引用するのは、「私」がしばらく天国で過ごした後、ふと地上のことを思い起こし、空から地球を見下ろす場面である。

Звезды падают.	星たちが落ちてゆく。
Стал глаза вести.	ぼくは目で追う。
Ишь	こいつ、
туда,	あそこへ、
на землю, быстрая!	地球へ行くんだな、すばしこいやつ!
[...]	[...]
Напрягся,	緊張して
ищу	ぼくはさがす、
меж другими точками	ほかの点々のなかに
землю.	地球を。
Вот она!	あそのの、あれだ!
Вьелся.	ぼくはひとみをこらした。
Моря различаю,	海は見分けられる、
горы в орлином клекоте...	鷲の啼声に包まれた山々…… <sup>4</sup>

この上から俯瞰する視点は、たとえば19世紀の詩人レールモントフの物語詩『悪魔』と比較してみると非常に興味深い。『悪魔』では、コーカサスの山の上をデーモンが飛んでいく場面があり、ここでもやはり上から俯瞰する視点でコーカサスの自然が描かれている。

Под ним Казбек, как грань алмаза,  
Снегами вечными сиял,  
И, глубоко внизу чернея,  
Как трещина, жилище змея,  
Вился излучистый Дарьял,  
И Терек, прыгая, как львица

<sup>4</sup> Маяковский. Сочинения в двух томах. Т.2. С. 79-80. 日本語訳は、マヤコフスキー『人間』63-65頁。

С косматой гривой на хребте,  
Ревел, – и горный зверь и птица,  
Кружась в лазурной высоте,  
Глаголу вод его внимали;

彼のましたでカズベクが、  
ダイヤモンドの磨かれた面のよう、  
万年雪でかがやいていた。  
さらに深い下の方で、蛇のすみかの割れ目のように、  
黒ずんだダリヤルの谷が身をくねらしていた。  
またテーレク河は雌獅子のように  
房々としたたてがみを背にふりたて、  
身をおどらせながら吠えていた。そして山に住むけものも、  
るり色の高みで輪をえがく鳥も  
河みずのことばにジッと耳をかたむけていた。<sup>5</sup>

『人間』と同様に上から地上を見下ろす視点で描かれているが、この情景には明らかにレールモントフ自身のカフカース体験が投影されている。よく知られているように、カフカースはカズベク山をはじめとする高い山々を擁する、帝政ロシアの領土内でも屈指の山岳地帯だ。『悪魔』におけるデーモンが見た情景は、カフカースの山々でレールモントフが実際に見た風景が反映されているのに他ならない。高山に登ったことのある者であれば、こういう光景はどこか見覚えがあるだろう。つまり、同じ俯瞰する視点であっても、レールモントフのデーモンの目線がある位置には、人は歩いて登ることができるのである。一方、マヤコフスキーの場合は、成層圏、あるいは大気圏外から地球を見下ろす眼差しだ。マヤコフスキー自身はカメンスキーと違って飛行士だったわけではないが、当時はすでに航空写真を一般の人も目にすることが可能だった。飛行機という新たなテクノロジーは、芸術家たちの想像力を刺激し、19世紀には見られなかったこのような高みからの視点が作品に登場するようになったのである。同時代の絵画においても同様の視点の変化が生じていることを考えると<sup>6</sup>、決してこれは偶発的な現象ではないと言えるだろう。ただ、新たな視点の獲得は、それまでの視点を一気にすべて覆すわけではない。たとえば先に引用したマヤコフスキーの『人間』に描かれる「天国」の光景は、時として驚くほど19世紀的である。

Скидываю на тучу  
вещей

<sup>5</sup> Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: в 2-х томах. Т.2. / Сост., подг. текста и примеч. Э.Э.Найдича. Л.: Советский писатель. 1989 (Библиотека поэта. Большая серия). С.438. 日本語訳は、レールモントフ（一條正美訳）『ムツイリ・悪魔』岩波文庫、1957年、70頁。

<sup>6</sup> 秋丸知貴「近代絵画と飛行機—近代技術による心性の変容」『形の科学会誌』第26巻第2号、2011年、144-156頁。

и тела усталого  
кладь.

Благоприятны места, в которых доселе не был.

Оглядываюсь.

Эта вот

зализанная гладь –

это и есть хваленое небо?

黒雲の上に投げ棄てる、  
ぼくの荷物、  
持ちものと  
疲れた体を。

感じは悪くない、こんな所に来たのは初めてだ。

ぼくはあたりを見まわす。

こんな

つるつるの野っ原、

これがかの有名な天国かい。<sup>7</sup>

ここに引用したのは、死んだ「私」が天国にたどりついた場面だ。荷物を放り投げて雲上へとよじ登る様子は、さながら山頂にたどりついた時の登山者のようである。グルジア生まれのマヤコフスキーにとっても、カフカースの山岳地帯の風景はレールモントフと同じく慣れ親しんだものであった。ここでマヤコフスキーは、現実に彼が体験して知っている「視点」に立ちながら、天国という高みを描いている。

目の見える人間というものは、必ず何らかの視点に立って世界を知覚する。それが地面の上に二本足で立っているのもあれ、ビルや山の上にいるのもあれ、あるいは実際にはその場に立てないにせよ、航空写真などによって間接的に目にするのできる光景であれ、ある特定の視点から見るのできる景色には限界がある。視覚的に世界を捉えようとする限り、人は何らかの視点に立つことを要請されるのであり、そして「視点」は「視野」や「視角」を限定せざるを得ない。

『ワルシャワにおけるヴァーシャ・カメンスキーの飛行』で作品それ自体を視覚的に構成しようとしたカメンスキーの試みは、その意味で非常に象徴的である。というのも、この作品が書かれてから 23 年後、ライト兄弟を主人公とした物語詩『飛行の勝利(Торжество Авиации)』(1937)において、ミハイル・ゼンケーヴィチがカメンスキーと同じく三角状に活字を配列する試みを行っているのである。これが 1910 年代初頭であれば興味深い実験で

<sup>7</sup> Маяковский. Сочинения в двух томах. Т.2. С. 75. 日本語訳は、マヤコフスキー『人間』53 頁。

あったろうが、『飛行の勝利』が書かれたのは1930年代後半のことである。つまり、文学に視覚効果を取り入れようとした未来派の試みは、カメンスキーから23年が経過し、航空技術もさらに発展していたはずの1937年においても大きな進化がなかったのだ。カメンスキーとゼンケーヴィチの2つの例は、視覚に頼る手法の新規さと限界を端的に示していると言えよう。

さて、ここでようやく私たちは本論の主題であるマリーナ・ツヴェターエワに目を向けることになる。1892年生まれのツヴェターエワはマヤコフスキーよりも1才年上で、年齢的には同世代だが、未来派運動に関わったことは一切ない。そもそも彼女は、何らかの文学流派、文学グループに属したことの無い詩人だった。ロシア革命後の1922年に亡命し、ベルリン、プラハ、パリを経て、1939年にソ連へ帰国し、独ソ開戦直後の1941年8月に疎開先のタタルスタン共和国で自死する。1910年代の初期作品は、比較的シンプルな言葉で大胆に語るタイプのもが多かったが、1920年代に入ると、特に亡命後は作風が激変した。時にロシア語の文法的規範を打ち破るような特異で斬新な詩的言語を駆使した、一読しただけでは理解しづらい難解な作品が増えていったのが20年代以降のツヴェターエワで、その前衛性、実験性は、未来派の詩的言語をも凌駕するほどであった<sup>8</sup>。

ここで着目したいのは、亡命後のツヴェターエワ作品に見られる視覚的描写の変遷である。もともとツヴェターエワは「耳」を重視するタイプの詩人で、言葉遊びや音声的な効果には早くから特筆すべき才能を発揮していたが、亡命後の作品では、その視覚的描写にモダニスティックな様相が加わり始める。たとえば、1924年にプラハで書かれた長詩『終わりの詩』を見てみよう。

– Без четверти. Точен? –	「15分前。時間通り？」
Голос лгал.	声が偽っていた。
Сердце упало: что с ним?	心臓は墜落(彼はどうしたというの?)
Мозг: сигнал!	脳髄は「警告だ！」 <sup>9</sup>

これは作品の冒頭近くで、別れを目前に控えた恋人たちが待ち合わせる場面である。短い断続的なフレーズがたたみかけられ、緊迫した情景が描き出されるこのシーンでは、「心臓」「脳髄」のように感覚が断片化されているのが目を引く。詳細は割愛するが、この他にもデフォルメや省略を多用することによって、すぐれて現代的な町の描写がなされているのがこの作品の特徴で、そうした手法が現れるのは亡命して西側に出たからのことであった。次に取り上げるのは、1927年2月にフランスで執筆された長詩『新しき年の詩』である。まずはこの作品の執筆に至るまでの背景を簡単に説明しておこう。1926年、ツヴェターエワはかねてより交流のあった詩人パステルナークの仲介により、当時スイスに在住していた詩人ライナー・マリア・リルケと手紙のやり取りを始めるようになる。ツヴェターエワ

<sup>8</sup> ツヴェターエワの詩的言語の変遷について詳しくは、前田和泉『マリーナ・ツヴェターエワの詩学—境界線を超える声—』（博士論文、東京大学、1999年）を参照されたい。

<sup>9</sup> Цветаева М.И. Собрание сочинений в семи томах. М.: Эллис Лак, 1994-1995. Т.3. С.31. 以下、ツヴェターエワの長詩作品からの引用はすべて同全集の同巻に依拠し、本論中に引用する際にはロシア語テキストの後ろに( )で頁数を記載する。また、ツヴェターエワ作品の日本語訳はすべて前田によるものである。

にとってリルケは憧れの存在で、以前からその作品をドイツ語で読んで敬意を抱いていた。ツヴェターエワとリルケとの間で繰り広げられたドイツ語による文通は、極めて詩的なものであり、それ自体が芸術作品と呼んでもいいほどの濃密なテキストなのだが、残念ながらこの時リルケはすでに不治の病に冒されており、ツヴェターエワとの文通が始まった数カ月後の 1926 年 12 月に白血病で亡くなった<sup>10</sup>。

リルケが亡くなったことを知らされたツヴェターエワは強いショックを受ける。そして、彼を追悼するべくして書かれたのがこの『新しき年の詩』だった。全体的に哲学的、抽象的な性格が強い作品で、その内容を一言で要約するのは難しいが、言うなればこれはリルケへの手紙の続きであり、天に召されたリルケに宛てられた「新年の挨拶」であった。

さて、いくつか作品からの引用を見てみよう。まず以下に挙げるのは、作品冒頭の 6 行目以降の部分で、このテキストは天に召されたリルケに地上から送る最初の手紙なのだと述べている箇所である。

Первое письмо тебе с вчерашней,  
На которой без тебя изноюсь,  
Родины, теперь уже — с одной из  
Звезд... (132)

これはあなたへの最初の手紙、昨日までの  
—あなたを失った私はここで嘆き尽くすだろう—  
故郷からの、今や幾つもの星々の一つとなった  
星からの……。

ここで驚くべきは作者が立っている視点だ。この手紙の書き手であるツヴェターエワは地球から天のリルケに向けて呼びかけているのだが、彼女は同時にリルケの視点から地球を見下ろしてもいる。昨日までリルケにとって故郷であった地球は、宇宙から見た時には「幾つもの星々の一つ」でしかない。宇宙の中の幾つもの星々の中に地球を見るという場面は、先に引用したように、マヤコフスキーの『人間』にも出てくるが、マヤコフスキーの場合は自分自身も「天上」にいてそこから地球を見下ろしているのに対し、ツヴェターエワは、あくまで自身は地上にしながら、同時に宇宙からの視点も提示しているのが目を引く。次に引用する箇所でも、やはりリルケの視点から見えるであろう光景を、地上のツヴェターエワが想像して書いている。

Окруженье, Райнер, самочувствие?  
Настоятельно, всенепременно —  
Первое видение вселенной

---

<sup>10</sup> リルケとツヴェターエワの関係について詳しくは、前田和泉「リルケとツヴェターエワ：言葉の境界線を越えて」『文化研究と越境：19 世紀ロシアを中心に』（北海道大学スラブ研究センター 21 世紀 COE プログラム「スラブ・ユーラシア学の構築」研究報告集 No.23）127-150 頁を参照されたい。

(Подразумевается, поэт  
В оной) и последнее — планеты,  
Раз только тебе и данной — в целом! (133)

ライナー、まわりはどう？ 気分は？  
きっと、必ず—  
宇宙の最初の光景  
(つまり詩人が宇宙で  
見るはずの) と、一度限りあなたにその全体が与えられた  
惑星の最後の光景！

「ライナー」というのはリルケのファーストネームで、文通している時にもツヴェターエワはリルケに対してこのように呼びかけていた。ここで彼女は、そのリルケが地上から天に昇っていく際にどのような景色を目にしたのだろうか、と想像している。非常にスケールの大きいコスミックな描写で、現代のSF映画を彷彿とさせるような箇所だが、もちろん当時は人類が宇宙へ行くことなど夢物語であり、ここで描かれる情景は純粋にツヴェターエワの詩的想像力の産物である。

На собственную руку  
Как глядел (на след — на ней — чернильный)  
Со своей столько-то (сколько?) мильной  
Бесконечной ибо безначальной  
Высоты над уровнем хрустальным  
Средиземного — и прочих блюд. (133-134)

自分自身の手を  
どんな風に眺めたの？ (その手の上のインクの痕を)  
地中海—あるいはその他—の受け皿の  
クリスタルの海拔の  
上空何マイルかの (何マイルなのだろう?)  
始まりがないゆえに終わりもない高みから。

この部分も驚異的な描写である。肉体を離れたリルケの魂が、自身の肉体をどのように目にしたのかと問いかけている箇所だが、まずそのカメラアングルはリルケの腕をクローズアップで捉える。肉体全体ではなく腕のみが視界に入っており、なおかつインクの痕が見えるほどであることから考えて、かなりのクローズアップであることがわかる。そこから視点は一気に上昇し、初めに「地中海」が、そして次には「その他」の海までもが一望のもとになり、まるで青いクリスタルの皿のようにいくつもの海が輝いているのが眼下に見下ろされることになる。このクローズアップからロングショットへのスピード感あふれる



転換は圧巻で、それは、活字を三角形に配置するカメンスキーやゼンケーヴィチの手法よりも、さらに圧倒的なスピード感と上昇感をもたらしている。

さて、次に取り上げたいのは、ツヴェターエワの作品中、最大の問題作と目されている長詩『大気』—全編が奇異な造語や語法に溢れ、随所でシンタクシスが破壊され、内容的にも言語的にもあまりに難解すぎるため、あまたのツヴェターエワ研究者もその扱いに困惑してきたといういわく付きの作品—である。ツヴェターエワ自身、パステルナークに当てて書かれた手紙の中で、この作品が理解されないことを嘆いて次のように述べている。

「いろいろな人に読んで聞かせるのですが、一言もなし！ 完全な沈黙です、それもどうやら、気まずそうな。それは、感情が高ぶって声にならないというのではなくて、全くの理解不能、何言ッテナカワカリマセン、という沈黙です」<sup>11</sup>。

とはいえ、様々な資料などを手掛かりとして、この作品をいかに読み解くかという試みがそれなりに行われてきた<sup>12</sup>。本発表は作品全体を読解するのが目的ではないが、ごく簡単に『大気』についてあらかじめ解説しておきたい。

この作品が執筆されたのは、『新しき年の詩』の直後の1927年5月である。中心的なテーマは「人はいかにして死ぬのか」という問題で、きっかけの一つとなったのはやはりリルケの死であった。死せるリルケの魂に導かれ、第七の天国へと昇天していくプロセスを、ここでツヴェターエワは極めて特異な言語で描いている。もう一つ指摘しておく、リルケの死と並んでこの作品の執筆を触発したのは、1927年5月20日から21日にかけて行われたチャールズ・リンドバーグによる人類初の大西洋横断無着陸飛行である。汽車と船が主な移動手段だった時代の人々にとって、リンドバーグ青年の快挙は驚異的な出来事だった。彼の乗るスピリット・オヴ・セントルイス号がパリの空港に到着した時、数十万とも言われる人々が空港に押し寄せ、熱狂的に出迎え、その後、世界中でリンドバーグ・フィーバーが起こった。その時ちょうどパリに住んでいたツヴェターエワも、もちろんこの出来事に強い印象を受けた。どの作品にも律義に執筆日を記していたツヴェターエワだが、『大気』では日付の代わりに「リンドバーグの日々に」とだけ記されていることから、彼女がどれほどこの出来事を重要視していたかが伺える。もともと乗り物が苦手で、「車輪を見ただけで吐き気がする」<sup>13</sup>というほどのツヴェターエワにとって、リンドバーグの偉業はもはや神話の領域の出来事であった。リルケの死から生まれた「死んで天に至るプロセスとはどういうものなのか」というテーマは、死者のみに可能であったはずの「昇天」という行為を実際に成し遂げたリンドバーグの姿と結びつき、『大気』へと結実していくことになる。作中にも、たとえば以下のように、明らかにリンドバーグのイメージが投影された箇所が散見される。

<sup>11</sup> Цветаева. Собрание сочинений в семи томах. Т.6. С.272.

<sup>12</sup> 『大気』に関する先行研究としては、以下のものがある。Alyssa W. Dinega, *A Russian psyche: the Poetic Mind of Marina Tsvetaeva* (Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press, 2001); Alexandra Smith, "Surpassing Acmeism? – The Lost Key to Cvetaeva's 'Poem of the Air'" *Russian Literature* 45, no.2 (February 1999): 209-222; Осипова Н.О. «Поэма воздуха» М. И. Цветаевой и культура русского авангарда // Слово и культура в диалогах серебряного века: избранные работы. М.: Стагирит, 2008. С. 237-249; «Поэма воздуха» Марины Цветаевой: Вторая международная научно-тематическая конференция (9-10 октября 1994 г.). Сборник докладов / Под ред. О. Г. Ревзиной. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1994; 前田和泉『マリーナ・ツヴェターエワの詩学—境界線を超える声—』312-343頁。

<sup>13</sup> Цветаева. Собрание сочинений в семи томах. Т.5. С.96.

Мать! Не даром чаяла!  
Цел воздухобор!  
Но — сплошное аэро —  
Сам — зачем прибор? (140)

母よ！ 祈りは無駄ではなかった！  
大気の戦士は無傷！  
けれど—彼自身一面の空気であるなら—  
装置などいらぬのではあるまいか？

では、作品の流れに沿ってテキストを見てみよう。まずこの作品は、死にゆく「私」を姿の见えない謎の「客」が迎えに来るところから始まる。どうやらこの「客」はリルケの魂が想定されているらしい。「私」はこの「客」に導かれ、部屋を出て死出の旅に出発する。部屋の外では真っ暗な世界が待ち受けている。そして何も見えない真っ暗闇の中で、視覚の放棄が宣言される。

В полную невидимость —  
Даже на тени.  
(Не черным-черна уже  
Ночь, черна-черным!  
Оболочки радужной  
Киноварь, кармин...  
Расцедив сетчаткою  
Мир на сей и твой —  
Больше не запачкаю  
Ока — красотой!) (138)

影の中でも見えないほどの  
完全なる不可視の中へ。  
(夜はもう黒々と、  
暗々としていない！  
虹彩の  
朱、鮮紅……  
この世とあなたの世界とに—  
網膜で世界を濾し分けたから  
もうこの瞳を  
美で—汚したりはすまい！)

死後の世界は不可視であり、視覚に頼ることができない。興味深いことに、『大気の詩』が書かれた前年の1926年には、いくつかの作品で「視覚からの離脱」について言及されている<sup>14</sup>。その時点ではまだ漠然とした言及にとどまっていたが、上に引用した箇所では、この世とあの世を分ける分岐点は「網膜」であり、「もうこの瞳を美で汚したりはすまい」と述べられているように、はっきりと「脱・視覚」が意識されていることがわかる。さて、視覚を離脱した後に続くプロセスは、肉体的な束縛からの解放である。

Времячко осадное,  
То, сыпняк в Москве!

包囲の時  
あの、モスクワのチフスの時のような！

<sup>14</sup> 『海から(С моря)』の最後の2行「視覚からの—/離脱(Выходы из—/Зримости.)」(113) や、『階段の詩(Поэма лестницы)』の一節「目を煩わせてはならぬ！(Глаз не труди!)」(128)を参照のこと。

Кончено. Отстрадаю  
В каменном мешке  
Легкого! Исследуйте  
Слизь! Снять врата  
Воздуха. Оседлости  
Прорвана черта. (140)

終わった。肺臓の  
石牢で  
苦しみ抜いて！ 粘液を  
解析するがいい！ 大気の間が  
開かれた。ユダヤ人居住区が  
破られたのだ。

先ほど引用したテキスト中の「網膜」「虹彩」に続いて、ここでも「肺臓」「粘液」という生理学的な用語が用いられている点に着目しよう。生理学用語の使用は、実はこの2語だけではない。「石牢」と訳した部分は、ロシア語では **каменный мешок**（直訳すると「石の袋」）である。人間の肺は胸膜に覆われて袋状になっているが、その胸膜のことをロシア語では **плевральный мешок**（＝「胸膜の袋」）と呼んでいる。従って、「肺臓の石牢」は単に比喩的な表現であるだけでなく、医学用語に基づいたものなのである。また、「大気の間が開かれた」という一節も、そうした一連の生理学的イメージの流れの中にある。肺の内側中央には、血管と気管支が束になっている箇所があり、ここを通じて肺に酸素と血液が送り込まれるが、この部分を医学用語では肺門といい、ロシア語では **ворота легких**、直訳すると文字どおり「肺の間」と呼んでいるのである。言うまでもないことだが、生きている人間は必ず呼吸をしなければならない。つまり、生命は肺や肺門の支配下にあり、人間は肺という石牢に捉われているのだと言えよう。そして死は、人間を肺の支配から解放する。「大気の間が開かれた」というのは、まさにそうした「肺からの解放」が始まったことを意味しているのである。

その後もさらに死のプロセスは続く。「第一の大気」「第二の大気」「第三の大気」と通過していくのは、明らかにキリスト教的な「七つの天国」をなぞっている、興味深いことに、「昇天」、つまり天へ向けて上昇しているはずが、次第に人間の体内を通過しているイメージが重なり合ってくる。作品のクライマックスとも言うべき「第五の大気」は、轟音に満たされていて、「私」はその中を魂となって通過していくが、下の引用箇所にあるように、この「第五の大気」という場は「胸」あるいは「口蓋」になぞらえられている。

[...]— точно грудью ... —まさに咽う  
Певчей — небосвода 胸—天空の  
Нёбом[...] (143) 口蓋...

さらに次に見る部分は、最終的に死のプロセスが完了する場面である。

[...] пересадками ... 局地から間空間への—  
С местного в межпространственный — 乗換え、  
Паузами, полустанками 休止、肺から出発した時の  
Сердца, когда от легкого — 心臓の停車駅—  
Ох! — полуостановками ああ！—呼吸の

Вздоха, — мытарства рыбного	半停止—魚の苦悶の
Паузами, перерывами	休止、流れの
Тока, паров на убыли	断絶、減じてゆく蒸気の
Паузами, перерубами	休止、脈の
Пульса — невнятно сказано:	切断—それではわかりにくい
Паузами — ложь, раз — спазмами	休止—いや嘘、呼吸の
Вздоха... Дыра бездонная	痙攣なのだから……永遠に
Легкого, пораженного	に冒された肺の
Вечностью...	底なしの穴……
— Не все ее —	—誰もがそれをそう呼ぶ
Так. Иные — смерть.	のではない。ある者は死と。
— Землеотсечение.	—地の切離。
Кончен воздух. Твердь.(144)	大気は終わった。天空。

大気が次第に薄くなり、「天空」へと至るこの最終局面において、もはや体内と体外とは渾然一体となり、最終的には不気味に穴のあいた肺へと達して、死のプロセスが終了する。作中で最も言語的に特異な表現やシンタクシスが次々と繰り出される箇所でもあり、そうした言語的な「特異さ」も、「外」と「内」とを転回させる推進力となっている。ここまで見てきたように、『新しき年の詩』と『大気』は、いずれも死が主題となっている。リルケの死を契機に、死ぬとはどういうことなのかを突きつめて考え続けた詩人の思索の結実がこの2作品なのである。ただ、同じくリルケを媒介とし、同じく昇天するプロセスを描きながら、そこに描かれている情景はまったく異なっている。壮大でコスミックな光景が描かれる『新しき年の詩』に対して、『大気』は時空が歪み、生理学的なイメージに満ち、天空へ至る空間と体内空間が絡み合い、重なり合いながら死のプロセスが進行していく。この違いを考察する際、先ほど言及した「視覚からの離脱」というのは一つの鍵になるかもしれない。

三次元を二次元化することは、視覚の大きな特徴のひとつです。「奥行きのあるもの」を「平面イメージ」に変換してしまう。〔中略〕視覚にはそもそも対象を平面化する傾向があるのですが、重要なのは、こうした平面性が、絵画やイラストが提供する文化的なイメージによってさらに補強されていくことです。〔中略〕だとすると、そもそも空間を空間として理解しているのは、見えない人だけなのではないか、という気さえしてきます。見えない人は、厳密な意味で、見える人が見ているような「二次元的なイメージ」を持っていない。でもだからこそ、空間を空間として理解することができるのではないか。なぜそう思えるかというと、視覚を使う限り、「視点」というものが存在するからです。〔中略〕同じ空間でも、視点によって見え方が全く異なります。〔中略〕けれども、私たちが体を持っているかぎり、一度に複数の視点を持つことはできません。このことを考えれば、目が見えるものしか見ていないことを、つまり空間をそれが実際にそうであるとおりに三次元的にはとらえ得ないことは明らかです。それはあくまで「私

の視点から見た空間」でしかありません。<sup>15</sup>

美術学者の伊藤亜紗が言うように、目の見える人間が空間を理解する時、そこには必ず一定のバイアスがかかる。なぜなら、視覚によって空間を把握しようとする限り、何らかの「視点」によって拘束されずにはいられないからである。物の表側を見る人間は、同時に裏側を見ることはできない。上から見る者は下から見ることができず、外から見る者は同時に中から見ることはない。神様でもない限り、世界のすべてをあまねく同時に見ることはできないのである。それに対して、目の見えない者は、一つの「視点」に縛られることがなく、見える側と見えない側という区別がそもそも成立しない。伊藤はある盲学校の美術教師に聞いた話として、美術の授業で目の見えない生徒が粘土の壺の内側に細工を施し始めたエピソードを紹介しているが、それは、「その子にとっては、壺の『内』と『外』は等価だった」<sup>16</sup>からに他ならない。

飛行技術によって、それまでにない「高み」からの視点を人類は知ることになった。しかし「高み」から俯瞰することによって、逆に見えなくなる景色もある。『新しき年の詩』で地上の視点と天からの視点を共存させようと試み、一方『大気』では、肉体から解放されながら体内を進行してゆくという、ある意味矛盾した二つのイメージを重ね合わせようとしているのは、ツヴェターエワという詩人が、「視覚」によって世界を捉えることの限界をはっきりと意識し、克服しようとしていたからだったのではないか。

冒頭でも述べたように、ロシア未来派の詩人たちは世界の新たな知覚を表象するために様々な表現方法を開拓した。ただ、彼らの実験と冒険は、1920年代に入るとかつての爆発的なエネルギーを失っていく。ツヴェターエワは未来派運動それ自体に関わっていたわけではないが、言語的な実験精神や前衛的姿勢という点において、未来派と共通する部分は少なくない。1920年代の一連の長詩作品に見られる「視点」の変遷は、この詩人が未来派の潰えた夢を亡命先で一人孤独に引き継いでいた痕跡と言えるのかもしれない。

最後に、『大気』以降のツヴェターエワについて一言触れておこう。長詩に限って言うなら、『大気』はツヴェターエワにとって、事実上の最終作である。実際にはこの後にもいくつか長詩は書かれているが、完成度からするとどれもそれほど重要度は高くない。そして1930年代に入ると、ツヴェターエワの創作量は激減する。とりわけ詩は減少し、その代わりに散文作品が増えていく<sup>17</sup>。

先に述べたように、『大気』は同時代の人々にはほぼ理解されなかった。だがツヴェターエワ本人はこの作品を、自分にとって極めて重要なものと位置づけていた。自殺する直前、彼女は疎開先の町で、昔から自分の詩のファンだったという町の住人と知り合い、しばしのもてなしを受ける。そのお礼として自作の詩を朗読するが、なぜか途中でふと、「もうこれ以上は続けられない」と言ってその朗読をやめ、また後で別の作品を読むことを約束したという。その時に彼女が名前を挙げたのが『大気』だった。「たとえば『大気』

<sup>15</sup> 伊藤亜紗『目の見えない人は世界をどう見ているのか』光文社新書、2015年、65-70頁（下線部は前田）。

<sup>16</sup> 伊藤『目の見えない人は世界をどう見ているのか』77頁。

<sup>17</sup> この間の事情について詳しくは、前田和泉『マリーナ・ツヴェターエワ』未知谷、2006年を参照されたい。

詩』なんて、どうかしら？」と<sup>18</sup>。結局その約束は守られることなく、数日後にツヴェターエワは首を吊って死ぬ。死というプロセスを見つめた『大気』を思い起こした直後に、彼女はまさにそのプロセスを自らたどったのである。その時、どのような情景を彼女が見ていたのかは私たちはただ想像するしかないが、いずれにせよツヴェターエワは自らの身をもって「視覚からの離脱」を果たしたのだった。

---

<sup>18</sup> 前田『マリーナ・ツヴェターエワ』405-407頁。