

フェードルとイポリートの詩 (O.マンデリシターム《Tristia》読解のまえに)

齊藤 毅

《Как этих покрывал и этого убора
Мне пышность тяжела средь моего позора!》

— Будет в каменной Трезене
Знаменитая беда,
Царской лестницы ступени
Покраснеют от стыда,
.....
.....
И для матери влюбленной
Солнце черное взойдет.

《O, если б ненависть в груди моей кипела —
Но, видите, само признание с уст слетело.》

— Черным пламенем Федра горит
Среди белого дня.
Погребальный факел чадит
Среди белого дня.
Бойся матери ты, Ипполит:
Федра—ночь—тебя сторожит
Среди белого дня.

《Любовью черною я солнце запятнала...》
.....

— Мы боимся, мы не смеем
Горю царскому помочь.
Уязвленная Тезеем,
На него напала ночь.
Мы же, песнью похоронной
Провожая мертвых в дом,
Страсти дикой и бессонной
Солнце черное уйдем.

《この覆い、このよそおいのはなやかさも
恥辱のさなかの私には、なんという重さ!》

— 石の町トレゼーヌに
名だたる災いが訪れる
王のきざはしの踏み段は
恥じらいに赤く染まり
.....
.....
恋に囚われた母のために
黒き太陽が昇るだろう

《ああ、ただ憎しみが私の胸のなかで
煮えたぎっているだけなら——
でもごらん、告白はひとりでに口もとから
飛びたっていた》

— フェードルは黒き炎に燃えている
白昼のさなかに
埋葬の松明がくすぶる
白昼のさなかに
母を恐れよ、イポリートよ
フェードル—夜—はおまえを見張っている
白昼のさなかに

《黒き愛もて私は太陽を汚してしまった……》
.....

— 我らは恐れ、はばかり
王の悲しみを救うことは
夜がテゼに傷つき
彼に襲いかかったのだ
我らこそ葬送の歌もて
死者たちを家へと送り
荒れ狂う、不眠の情欲の
黒き太陽を鎮めよう

1915, 1916 <1>

1. この詩はO.マンデリシタームの詩集《Tristia》の冒頭に置かれている。《Tristia》は、1916年初めから21年春にかけて詩人によって書かれた詩を編年体に従って収めたものである。この詩集は当初、ロシアにて《Новый камень》の名で刊行される予定であったが、1922年にロシア国外のベルリンにて、詩人の許可なしに《Tristia》の名で刊行されてしまった。この《Tristia》という名はM.クズミンによるものであり、また詩集の構成も詩人の意思に沿うものではなかった。翌1923年、マンデリシタームはこの詩集を《Вторая книга》の名のもとに、みずからの校訂によって刊行した。その後、詩人は1928年に刊行された作品集《Стихотворения》にこの詩集を再録した際、その題を《Tristia》としている。つまり、彼はこの名を最終的に受け入れたことになる。

2. このような経緯はどのようなことを意味しているのだろうか。N.マンデリシタームによれば、1919年当時、詩人は「自分はただ一巻の書物(книга)の作者になるだろう」との考えを抱いていた。しかし、やがて「のちに《Tristia》と呼ばれるものと[最初の詩集]《Камень》との間には区分があることに気づいた」²⁾。つまり、次のように考えることができる。詩人はまず、自分が《Камень》という一つの書物の作者であることを考え、《Tristia》を《Новый камень》と名づけた。しかし、のちに《Tristia》が《Камень》とは別の「書物」であることに気づき、それを《Вторая книга》として刊行した(「この詩集にこのような題がついたのは、自分が一巻の書物を書くように宿命づけられていると考えるみずからの誤りを、マンデリシタームが悟ったからこそなのである」³⁾)。そして、1928年の再版の際、彼はその名を《Tristia》とすることに決めた。

3. 《Tristia》に限らず、マンデリシタームの残した詩集は全て、原則として編年体で構成されている。従って、彼のいう「書物」とは、詩人のそれぞれの創作時期を画すものであるといえるが、同時にこの「書物(книга)」という言葉は、詩集が一つの統一体(единство)をなしているということをも示している。その意味で、マンデリシタームの創造と生涯とは不可分のものであったということができる。しかしそれは、それぞれの詩が、詩人の生と彼の生きた時代の記述であるということではない。また、詩人はみずからの生を詩として「神話化」といった(お決まりの)表現も、おそらく適当ではない。そうではなく、生と歴史がそれ自体、テキストとして詩に係わる。より正確にいうならば、詩のテキストこそが、生と歴史とをテキストとして結晶化させる。従って、私たちが詩のテキストを読んでゆく際には、まずこの結晶化の核に導かれてゆくべきである。

4. このように考える時、上に掲げた詩の詩集における位置は、詩のテキストの一部をなしているように思える。つまり、この詩は偶然、詩集の冒頭に置かれているのではない。この詩は、マンデリシタームの創造における第二期が開ける点であると同時に、《Tristia》という「書物」の結晶化が始まる点なのである。こうしたことを踏まえたうえで、以下でこの詩の読解を試みてみたい。ここでいう「読解」とは「詩の中の言葉の運動がどのように詩の空間を成り立たせているかを跡づけること」であるが、そのまえにまず詩の全体的な位置づけをみておくことにしよう。

5. この詩はギリシア神話におけるパイドラとヒッポリュトスの物語にもとづいているが、詩の直接の題材となっているのはJ.ラシーヌの悲劇『フェードル Phèdre』(1677)である。このことは、詩の形式、形象、および主題上の構成などから明らかにすることができる。とりわけ、この詩の《я》によるモノローグの部分がラシーヌにおけるフェードルの台詞からの引用であること(初めと終わりのモノローグはフェードルの最初と最後の言葉からの引用である)、そして、その詩行がラシーヌに倣ってアレクサンドランで書かれていることから、この詩それ自体

がラシーヌを参照するよう求めているということができるだろう。

6. ラシーヌとのつながりは、この詩を詩集《Камень》との関係からみる時、より明確になる。《Камень》では、すでに1913年に書かれた《Ахматова》がラシーヌのフェードルを扱っているが、この詩集の最後の詩、つまり《Tristia》の詩の直前に書かれた詩《Я не увижу знаменитой (Федры)...》(1915) もまたこの悲劇を主題としている。つまり《Камень》と《Tristia》の境界上には二つの「フェードル」が置かれていることになる（さらにマンデリシタームは1922年にこのラシーヌの戯曲の冒頭の翻訳を試みており、それは1923年に刊行された《Камень》第三版の巻末に載せられている〔《Начало (Федры)》〕）。こうして《Камень》と《Tristia》という二つの「書物」に属する「フェードル」の間の断絶が問題になる。この断絶については様々なことが論じられるだろうが、一つの鍵として、もう一つのパイドラ神話による悲劇、エウリピデスの『ヒッポリュトス Hippolytos』との関係があげられると思う。《Tristia》の「フェードル」の中に、ラシーヌのプリズムを通して透けてみえているエウリピデスの悲劇が、この詩を詩集の「書物」としての統一へと引き込むのである。

7. 実際、《я》と《мы》の語りの交代からなるこの詩の形式は、ある意味で、俳優とコロスによって演じられるギリシア悲劇の形式を暗示しているように見える。俳優と合唱という形式からいうならば、セネカの『パエドラ Phaedra』も同じ形式をとっているが、ここでエウリピデスが重要なのは、まず詩人の言葉に対する態度による。エウリピデスを典拠としたラシーヌの悲劇の言語は、I. アンネンスキイによるエウリピデス悲劇のロシア語訳とともにマンデリシタームにとって文学上の一つの理想としてあった。彼は散文《0 природе слова》(1922)において、この二人の詩人がギリシア語の精神を単なる様式化（「эллинизация」）としてではなく、みずからの言語のうちに体现できた詩人であったこと、つまり彼らは「内的なヘレニズム（внутренний эллинизм）」をわがものとしていた詩人であったことを暗示しているが<4>、おそらくはマンデリシターム自身の《Tristia》もそうした「内的なヘレニズム」の原理に従っている<5>。

8. さらにエウリピデスの悲劇は、この詩集の主題上の軸とも係わる。この場合に重要なのは、この悲劇の歴史的な位置である。《Tristia》では、ヘレニズム—ユダヤ教—キリスト教という三幅対が主題上の軸となって貫いている。マンデリシタームは、ヘレニズムの土壌におけるユダヤ人イエスの死とキリスト教の誕生という、死を媒介とした変容のドラマのうちに、詩の空間を成立させる一つの契機を見いだしていたのだった。詩人はこのことを特に散文《Скрябин и христианство》(1916/17)の中で語っているが、《Tristia》の「真の伴侶」<6>であるこの散文の中で中心的な形象の一つとなっているのが「エウリピデスによって創造された、後期ギリシア悲劇の形象」たる「パイドラ (Федра)」<7>である。エウリピデスによるこの形象は、上の三幅対においてキリスト教誕生の土壌、イエスの「死の種」が蒔かれた土壌であるヘレニズムに属するが<8>、同時に「パイドラ」はユダヤ教の位置をも体现し、彼女とヒッポリュトスの悲劇はキリスト教誕生（イエスの磔刑）のドラマと重ねられる。

9. このドラマはさらに、パイドラがロシアの姿をとることで（《Федра-Россия》）ロシアの歴史にも重ねられている。死を媒介とした変容のドラマは、共同体のドラマとして、歴史の中で繰り返されるのである。マンデリシタームの詩が歴史との接点を見いだすのも、このような次元である。マンデリシタームの創造における《Tristia》の時期（1916-21）は、世界大戦から革命に到る時期を経て、内戦終結とほぼ時を同じくして終わるが、詩人にとってこのようなロシアの変動は、歴史における「変容」の現れに他ならず、そして詩とは（三幅対の主題に表れているように）この「変容」の探究であった。《Tristia》が「戦争、革命の予感と実現の書物」<9>であるとすれば、それはこのような意味においてであるだろう。

10. 全体的な視点からみるなら、《Tristia》の冒頭においてフェードルとイポリートの悲劇が演じられるのは、以上のような理由によると思われる。しかし、こうした詩の全体的な位置づけを可能にする眺望も、実際は詩のテキストの運動から展開されてきたものであるのはもちろんのことである。その意味で、詩の読解の際には、詩に対する視点の位置を絶えず変えてゆく必要があるだろう。以下では視点を詩のテキストの位置に定め、全体的な視点にもたち戻りつつ、その読解を行なってゆくことにする。

11. 最初に詩の全体の構成から考えてみよう。すでに述べたように、この詩はラシーヌによるフェードルの台詞の引用からなる《я》によるモノログの部分と、ギリシア悲劇のコロスを模した《мы》による語りの部分からなる。《я》のモノログは、三脚目に中間休止をもつ六脚ヤンプ、つまりアレクサンドランの詩行二行からなり、女性韻を踏む。《мы》による語りは、初めと終わりの聯が四脚ホレイの詩行八行からなり、女性と男性の交替韻を踏む。中央の聯は七行からなり、韻律、脚韻ともに変則的である。《я》のモノログが輪郭のはっきりとした、息の長い「声」を形づくるのに対して、《мы》の語りは、断片的で、音の反復、あるいはフレーズの反復が多く、呪文のような響きをもっている。このことは、一面では《я》と《мы》という語る主体の違いからきているということができる。こうして、詩全体はモノログと語りの交代からなっているが、最初のモノログが詩を開始させるプロローグをなし、残りの部分が、詩行数においても、韻律の面においても、シンメトリックな構成をとっていると考えるほうが適切であろう。

12. このような詩の構成は、確かにギリシア悲劇の形式を踏襲しているようにみえるが、みかけほど単純なものではない。《я》と《мы》はギリシア悲劇のコンモスのように対話を交わしているのではない。《мы》が語りかけているのは、のちにみるようにイポリートなのであり、フェードルの声とコロスとは別の次元に属しているようにみえる。モノログにおけるフェードルは、(当然のことながら)常に《я》であり続け、しかも一貫して傍観的、受動的である。一方、コロスにおけるフェードルは、《мать》《Федра》《ночь》...とめまぐるしく姿を変え、行為(acte)するのは彼女のみである。こうしたことは、フェードルが主体としては分割された存在であることを示しているように思える。モノログとコロスからなる詩の構成そのものが、そのことを示しているということである。そして、このようなフェードルの分割は、まさに《мы》という次元を出現させるような共同体の次元と係わっており、このような彼女のあり方こそが、詩のドラマの運動を引き起こしている。

13. 詩はフェードルがそうした分割された存在、いわば「ありのまま」の姿をあらわにすることから始まる。

«Как этих покрывал и этого убора
Мне пышность тяжела среди моего позора!»

この二行はラシーヌの第一幕三場の次の詩句からの引用である〈10〉。

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent! (vers 158) 〈11〉
この虚しい飾りもの、このヴェールのなんと重いこと!

ラシーヌのこの詩句は、フェードルが乳母エノーヌを伴って初めて舞台に現れるこの場の冒頭近

くの言葉である。この場面は、先に掲げた《Камень》の二つの詩でも描かれている。

Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

肩から落ちて、石と化した
擬古典的なショール

Зловещий голос — горький хмель —
Души расковывает недра:
(《Ахматова》)

不吉な声—悲嘆の陶醉—が
心の奥の枷をはずす

— Как эти покрывала мне постылы...

—この覆いのなんて嫌なこと……

<.....>

Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданием крепнет голос,
И достигает скорбного закала
Негодованием раскаленный слог...

<.....>

クラシックなショールが肩から落ち
苦しみに熱く溶けだした声は高まり
文体は憤怒に灼熱して
傷ましく鍛えられるにいたる……

(《Я не увижу знаменитой 《Федры》...》) <12>

おそらく舞台上のフェードルは、この台詞を語りながら、みずからヴェールを剥ぎとるのだろう。ここで「覆い (покрывала)」を剥ぎとったフェードルが、言葉の運動として現れていることに注意したい(《зловещий голос》《расплавленный...голос》《раскаленный слог》)。フェードルの存在の分割とは、言葉の運動のことである。ただ、この点で《Камень》と《Tristia》の間に断絶があるとすれば、それは《Камень》においては詩がそうした言葉の運動の描写であるのに対して、《Tristia》では言葉の運動そのものが詩となっているということである。ともあれ、フェードルは、みずからを言葉の運動としてあらわにする。彼女は、王妃としての日常(《убор》)、分割された存在にかろうじて一つの主体としての姿を与えている「覆い」を剥ぎとる。

14. ここで《пышность》とは、フェードルの装いの「豪華さ」を表していると同時に「柔かさ、軽やかさ」をも意味している。従って、それが「重い (тяжела)」というのは、反語的である。自分が「恥辱のさなか (среди моего позора)」にあるために「軽やかさ」でさえも「重い」と彼女は嘆くのであるが、この「恥辱 (позор)」という語は、語源的にとるべきであろう。彼女は「視線 (взор)」に曝されているのである。ただ、この場面ではまだ、彼女の「不法の情念 (une passion illégitime)」(ラシーヌの「序」)は誰に知られているわけでもない(詩において告白がなされるのは二つめのモノローグである)。それにも拘らず「恥辱のさなか」というのは、彼女が自分の「不法の情念」(自分の情念が不法であること)を知ってしまっている、つまり、すべてを「みて」しまっていることによるのではないか。「みる」ことが、結局は「覆い」(「ま-ぶた」)を払い、瞳を曝すことであるように、「みる」と「あらわにする」とは同じことなのである。

15. このモノローグにおいて、すべてを「みて」いるフェードルは、みずからを「あらわにする」。そして、誰に語りかけるのでもなく、誰に答えるのでもないこの感嘆(《Как...!》)の行為によって初めて、詩のドラマは運動を始める。実際、こうした隠蔽と開示のモチーフは、詩のドラマの中に幾重にも重ねられている。王の不在と回帰、愛の秘匿と告白、というように。こうして、冒頭のモノローグは詩のプロローグをなしている。

16. 続くコロスにおいて、物語が語り始められる。この物語は共同体の物語である。ここでいう「共同体」とは「ある法のもとに統一された人々の全体」という意味であるが、このような法 (loi ——この語はラシーヌの『フェードル』に繰り返し現れる) の次元を前提にしなければ、コロスにおける語る主体である《мы》は出現しえないであろう。そして、言葉の運動としてのフェードルの存在の分割も、こうした法との係わりによるものである。

17. ここでは、来たるべき「災い (беда)」の予感が語られる (時制はすべて未来時制である)。

— Будет в каменной Трезене
Знаменитая беда,

それは「名だたる (знаменитый)」災いなのであるが、これが「知れわたっている (известный)」ということの意味するのなら、これから語りとうとする物語を先どりしていることになる。詩の時間性においては、ドラマはすでに起こってしまっている。そして、このドラマが共同体にとって一つの「しるし (знамение)」をとどめているがゆえに、「災い」は「名だたる」ものとして伝えられるのであろう。

18. この後も「災い」の描写は続くが、それは同時にドラマの登場人物たちの詩における法的な位置づけでもある。

Царской лестницы ступени
Покраснеют от стыда,

「王のきざはしの踏み段 (царской лестницы ступени)」とは、王位への道を暗示している。「покраснеть от стыда」は、「恥ずかしくて赤面する」という意味で、普通に用いられる言い回しである。「恥じらい (стыд)」とは、本来あるべきではない姿の自分に気づいた時の当惑の感情と、ほばいうことができるだろう (従って、これを冒頭のモノローグの《позор》と混同することはできない)。「災い」は王位にまつわる法からの逸脱によって起こる。その時、王位への道は「赤面する」、つまり血の色に染まるだろう。《Покраснеют》は冒頭のモノローグの《Покрывал》との照応によって強調されているが、その響きも「血 (Кровь)」を連想させる (13)。

19. コロスの語り手《мы》が体現している共同体にとって、王とは法の体現者である。共同体は法のもとに統一され、法によってくまなく照らし出されている。その意味で、王は「太陽 (солнце)」である。「太陽」としての王は、上の詩句では次のような形で現れている。

Царской Лестницы Ступени (Солнце)

しかし、なぜ太陽—王は、このような暗示の仕方ではしか現れないのか。それは、詩の物語が国王の不在から始まることによっている。このことは、ドラマにおける決定的な契機である。ラシーヌも「序」で述べている通り、この物語が始まる時、アテネ国王テゼは、プロセルピナの奪回を企て、親友ピリトユスとともに冥府に下っていた。そしてのちには、国王の死という誤報が国中を駆けめぐることになる (14)。従って「テゼ (Тезей)」の名は、最後のコロスにおいて初めて現れるのであり、このコロスにおいては、たとえば「トレゼーヌ (Трезена)」という町の名の中

に隠されているだけなのである。

20. 次に、国王テゼに対する王妃フェードルの位置が示される。

И для матери влюбленной
Солнце черное взойдет.

しかし、ここでも「フェードル (Федра)」の名は現れず <15> , 共同体における彼女の法的な位置づけだけがなされる。彼女は、父たる国王に対して「母 (мать)」である。この語の持つ意義は重層的である。まずコスはフェードルを「母」と呼ぶことによって、イポリートの位置に視点を置いている。つまり、「母」とはイポリートに対するフェードルの位置づけである。G. フレイディンは、ここでなぜより正確な（そして韻律的にも置き換えが可能な）「継母 (мачеха)」という語が用いられていないのかと問い、この物語の近親相姦的な側面を強調するためであろうと結論づけている <16> 。この説明は次のように敷衍できると思う。つまり、「母」とはなによりもまず（この言葉が日常的に使われる場合であっても）法的な位置づけであり、その意味で、フェードルはイポリートに対して母であり、また王たる父に対して王妃たる母である。そして、そのためにこそフェードルのイポリートへの愛は、近親相姦の禁止という「法」への侵犯となりうるのである。

21. フェードルの存在の分割は、こうした法的作用によって起こる。「私 (я) / 母」という分割である。この分割は、《я》によるモノログとコスからなる詩の形式と対応しているが、それはコスを語る《мы》が、法のもとに統一された共同体の次元を体現していることによる。ここで、法的作用を言葉的作用といっても同じことだろう。上にみたように「母」という言葉は法的な位置づけそのものであるからである。もちろん、このような分割はどのような人のうちにも起こっていることであるが、フェードルの場合、それが純粹に法—言葉の上のものであるために、彼女の位置を不安定なものにしている。そして、こうした彼女の位置がこの詩のドラマを引き起こしていることはいうまでもない。第二のコス以降、フェードルの姿はまさに言葉の運動として現れることになる。

22. ところで、コスが「母」という言葉を口にする時、それは同時に、このような法的な位置づけとはことなる次元をも指示しているように思える。ここで「母」とは、共同体の統一を法とは別のところで支えている、血縁の基盤としての「母」、「うむもの」としての「母」、その意味でたとえば「大地」といったものをも包括する「母」の次元を暗示していないだろうか。ラシーヌのフェードルは、そのようなものである。フェードルがクレタの生まれであったのに対して、イポリートを産んだ、テゼの前妻アンチオーブはアマゾン族の女であった。そのため、イポリートは乳母エノーヌに「異国女の息子 (le fils de l'étrangère)」(vers 202)「スキチア女の息子 (le fils d'une Scythe)」(vers 210) と呼ばれることになる。そして、国王テゼの死の知らせが入った時、次の国王を誰にすべきかをめぐって、アテネの意見は対立する。フェードルとテゼの間の子か（この場合、フェードルが摂政となる）、イポリートか（あるいはアリスカ）ということであるが、法によれば、純粹にギリシアの血をひくフェードルの子が王位を継ぐべきであった <17> 。しかし、国の意見が分かれること自体、この法が不安定なものであったことを示している。第二幕二場でイポリートは言う。「ギリシアは私の母が異国人であることで私を非難しているのです (La Grèce me reproche une mère étrangère)」(vers 489)。そして、彼はこのことを「法のきまぐれ (le caprice des lois)」(vers 492) と呼んでいる。ここでは、

法とはことなる次元の力が、共同体のうちに働いている。「父—太陽」と対をなすところの「母」の力である。

23. 以上のことを整理するなら、次のようになる。まずこの詩は、ある共同体（の王家）におけるドラマの展開である。その場合、最初のコロスにおける「母」とは、共同体における王妃フェードルの法的な位置づけである。一方、この語が共同体における「母」の次元をも暗示しているとするなら、詩は共同体の法的な次元と「母」の次元の間の運動として、共同体そのもののドラマとなる。こうして、この詩には二つの層を区別することができるが、それらは分離することなく、重なりあっている。このことは詩の中心的な形象である「黒き太陽（черное солнце）」を考える場合、特に重要である。

24. 第一のコロスは、この「黒き太陽」の提示によって終わる。「黒き太陽」とは「王—太陽」のネガである。それは「王—太陽」が隠されたことによって現れる日蝕の太陽、なにものも照らさぬままに、すべてをみずからに引きつける太陽である。また《черный》という語の連想から、それを「不吉な太陽」と読みかえることもできるだろう<18>。その意味で、この形象は共同体における「太陽」のネガ、「母」の次元の破局的な現れを体現しているように思える。この「黒き太陽」のもとでこそ、第一のコロスにおけるフェードル—母は、第二のコロスにおいて「母」としての力を得、「夜（ночь）」と化し、みずからの欲望を法とすることができるのである。「恋に囚われた母のために（для матери влюбленной）」とは、こうしたことを指している。

25. このような「黒き太陽」の位置づけは、詩集《Tristia》全体の中でこの詩をみることを可能にする。この詩集を「書物」として統一している軸としては、ヘレニズム—ユダヤ教—キリスト教の三幅対という主題上の軸と、歴史の軸があることを先に述べた。まず歴史の軸との係わりについてみたいが、ここで重要なのは散文《Скрябин и христианство》（1916/17）である。この散文にパイドラの形象が現れていることもすでに述べたが、それは次の部分である。

Я вспомнил картину пушкинских похорон, чтобы вызвать в вашей памяти образ ночного Солнца, образ поздней греческой трагедии, созданный Еврипидом, видение несчастной Федры.

В роковые часы очищения и бури мы вознесли над собой Скрябина, чье солнце—сердце горит над нами — но увы — это не солнце искупления, а солнце вины. Утверждая Скрябина своим символом в час мировой войны, Федра—Россия...<19>

私がプーシキンの葬儀の情景を想起したのは、夜の太陽の形象、エウリピデスによって創造された、後期ギリシア悲劇の形象、不幸なパイドラの像をあなたがたの記憶に呼び起こすためである。

宿命的な浄化と嵐の時に、我々はみずからのうえにスクリヤービンを掲げ、その太陽—心は我々のうえに燃えている—だが、ああ—それは贖罪の太陽ではなく、過ちの太陽なのだ。世界大戦の時にスクリヤービンをみずからの太陽と認め、パイドラ—ロシアは……。

この部分は以上で途切れているが（この散文は断片の形でしか残っていない）、散文全体のコンテキストから、次のことは明らかであると思う。つまり、ここに描かれているのは、世界大戦のさなか、ロマノフ王朝凋落の中で革命を間近に控えたロシアの状況である。そして、革命という

法の断絶を前にして、ロシアは「夜の太陽 (ночное Солнце)」のもと、「パイドラ (Федра)」の姿をとって現れる。ここでも《Tristia》冒頭の詩と同様に、共同体が「パイドラ―フェードル」となってドラマを演じ、「夜の―黒き太陽」が破局を予告している。おそらく《Tristia》の詩におけるドラマもまた、一面でロシアという共同体のドラマである。たとえば、最初のクロスにおける「石の町トレゼーナ (каменная Трезена)」という言葉は、このことを暗示しているように思える。トロイゼン―トレゼーナについてのこのような記述は、エウリピデス、セネカ、ラシーヌにはみられない。ここでトレゼーナとは、石の町ペテルブルグの一つの姿ではないだろうか〈20〉。このように読む時、詩に付された日付《1915, 1916》は詩のテキストの一部をなすだろう。(ただし《Скрябин и христианство》において「夜の太陽」は、芸術家たる「太陽―心 (солнце―сердце)」のネガである。このことについてはのちに触れたい。)

26. さらに《Скрябин и христианство》の、草稿段階で削除された次の部分では、同じロシアの情景が、今度はキリストの磔刑の場面に重ねられて描かれている。

.... [происходит вот что] : Рим железным кольцом окружил Голгофу: [как в евангелии] нужно освободить этот холм, ставший греческим и вселенским. Римский воин охраняет распятие и копье наготове: сейчас потечет вода: нужно —удалить римскую стражу... <...> ...Нужно спасти Элладу от Рима. Если победит Рим — победит даже не он, а иудейство — иудейство всегда стоит за его спиной и только ждет своего часа —и восторжествует страшный противоположный ход истории — обратное течение времени — черное солнце Федры... <21>

..... [次のようなことが起こっている] ローマは鉄の環でゴルゴタを囲んでしまった。[福音書にあるように] ギリシアの、そして全世界のものとなったこの丘を解放することが必要だ。ローマの兵士が磔を見張り、槍を手をしている。今に水が流れだすだろう。必要なのだ——ローマの番兵を遠ざけることが……。<……> ……ギリシアをローマから救うことが必要だ。ローマが勝利するとしたら——勝利するのはローマですらない、それはユダヤ教なのだ——ユダヤ教は常にローマを背後で操り、ただ頃合いを見計らっているだけだ——そして、恐ろしい、不自然な歴史の歩み——時間の逆流——パイドラの黒き太陽が勝ち誇ることだろう……

ここには《Tristia》における主題上の軸であるヘレニズム―ユダヤ教―キリスト教の三幅対が、端的な形で現れている。そして、この三幅対を媒介するキリストの死のドラマが、ロシアの歴史の中で繰り返されている。上の部分では「パイドラの黒き太陽 (черное солнце Федры)」の形象が「ユダヤ教 (иудейство)」と結びつけられているが、この結びつきは《Tristia》における、ユダヤ教を主題とした詩にもみられることである。とりわけ、詩人自身の母の死に際して書かれた1916年の詩《Эта ночь непоправима...》の第一聯には次のようにある。

| | |
|----------------------------|-----------------|
| Эта ночь непоправима, | 今宵は取り戻せぬほどに深けたが |
| А у вас еще светло. | あなた方はまだ照らされている |
| У ворот Ерусалима | エルサレムの門のまえで |
| Солнце черное взошло. <22> | 黒き太陽が昇ったのだ… |

最後の行は、第一のコロスの最後の行のほぼ繰り返しである〈23〉。同様の光景は、キリストの死に際してのユダヤ人たちの姿を描いた《Среди священников левитом молодым...》(1917)の中にも現れる(「みよ、この黒く黄色い光、このユダヤの喜び! (Се черно-жертый свет, се радость Иудей!)」〈24〉)。この光景は、福音書に描かれているキリストの死の情景と重ねられている。「時はもう昼の十二時ごろであったが、太陽は光を失い、全地は暗くなって、三時に及んだ (Было же около шестого часа дня, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого: И померкло солнце...)」(ルカ, 23, 44)〈25〉。この問題についてここで詳しく述べることはできないが、とりあえず次のことがいえると思う。つまり、《Tristia》において三幅対の主題は、共同体の次元(さらにいうならば、共同体における法の次元と「母」の次元)との係わりの中で考えられる。たとえば、イエスの死という出来事が共同体に対する人間のあり方を根源的に変えたように。その意味で三幅対の主題は、共同体の運動としての歴史の主題とも重ねられる。というよりは、この二つは同じ一つのものの二つの現れである。そして、この主題の展開の開始点として、《Tristia》冒頭の詩にフェードルとイポリートのドラマ、および「黒き太陽」の形象が提示されている〈26〉。

27. 詩のドラマは、以上のような状況設定のもとで始まる。その後、ドラマは第二のコロスにおいて一気に加速し、第三のモノローグで頂点を迎える。こうしたドラマの加速のきっかけとなるのが第二のモノローグであるが、このモノローグにおいて、フェードルの、いわゆる愛の告白がなされる。

«0, если б ненависть в груди моей кипела —
Но, видите, само признание с уст слетело».

ラシーヌの戯曲には、この詩句に正確に対応する部分はない。しかし、それでもこの詩句は、ある意味でラシーヌのフェードルの忠実な「翻訳」である。そこには、愛を憎しみと装いきれなくなったがゆえに、その愛が言葉となって迸るという、彼女の告白の本質的なモチーフがあるからである〈27〉。ここで、次のような疑問が思い浮かぶ。このように彼女に逆らって、「ひとりで(само)」になされた「告白(признание)」とは、どのようなものなのか。本来、告白とは「みずからを認める(признаться)」ことではないのか。また、その告白が伝えようとしているのは何なのか。もしそれが愛と呼ばれるものだとしたら、その愛とはどのようなものなのか。

28. 「愛(любовь)」ということからいえば、それは第一のコロスの「恋に囚われた(влюбленный)」という言葉の中にすでに現れていた。詩の中で初めて現れる「母(мать)」という言葉にこの形容辞が付されているのは、奇妙な印象を与える。この奇妙さは、第一のコロスにおいて「母」とはフェードルを法的に位置づける言葉であるのにも拘らず、それが「恋に囚われた」と形容されていること、つまり、法の次元と欲望の次元とが結びつけられていることからくるだろう。しかし、欲望といっても、欲望する主体があるわけではない。《влюбленный》という被動形動詞過去はこのことを示している。「母」は欲望に「囚われて」いるのであり、またそれは囚われて「しまった」という形でしか現れることがない。フェードルにおいて「私」も、「母」も、欲望も、それぞれ別の次元に属しているのである。

29. 第二のモノローグでは「憎しみ(ненависть)」という言葉が、こうした欲望の次元に対応している。この言葉は、ラシーヌの悲劇においてフェードルがみずからのイポリートへの愛を隠すために、ことさらに彼を厭い、遠ざけたことを示しているのかもしれない。しかし、このモ

ノローグそのものは次のように読める。彼女がみずからのうちに隠そう（«в груди моей»）としていたのは、イポリートへの激しい（«кипела»）憎しみであった。少なくとも、彼女はそうであることを願っていた（«если б...»）。しかし、その憎しみ（と思われたもの）は、愛の告白という形をとって言葉（«с уст слетело»）にされてしまった。つまり、その告白は、彼女がみずからの愛の成就を望みつつ、行なったのではない。そうではなく、イポリートを初めてみた時から彼女を捉えていた、彼への愛とも憎しみともつかない欲望が、「黒き太陽」の出現とともに、言葉となって姿をあらわにしたのである。その欲望の現れは、第二のコロスで展開されることになる。こうしてこのモノローグにおいても、フェードルはすべてを「み」つつ、みずからをあらわにしている。彼女のうながしの言葉（«видите»）がそのことを示している。

30. このようにフェードルの欲望が姿を現したことで、コロスは動揺する。韻律は不安定なドーリニックへと崩れ、脚韻もすべて不規則な男性韻を踏む。最初と最後のコロスは四行+四行に分けることのできるシンメトリックな八行からなるが、第二のコロスは七行（二行+二行+三行とほぼみることができ）で、同じフレーズ（«Среди белого дня»）、あるいは類似のフレーズ（«Федра /факел...-ит»）を強迫的に反復する。第一のコロスで未来時制のもとに語られていた災いの予感が、実現されようとしている。第二のコロスはそのあり様を現在時制で語る。

31. 第一のコロスにおける王-父/王妃-母の対置は、イポリート（Ипполит）/フェードル（Федра）の対置へと移行する。つまり、共同体における位置づけから（フェードルの）欲望をめぐるドラマへと移行する。この詩において二人の名が現れるのは、このコロスのみである。この移行に従って、「黒き太陽」は「黒き炎（черное пламя）」に変容する。

— Черным пламенем Федра горит
Среди белого дня.

この形象は、ラシーヌの第一幕三場におけるフェードルの言葉からの引用と考えられる（「私は死ぬことで自分の名誉を守り/あまりに黒い炎を白日から隠そうとしたのです（Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire./ Et dérober au jour une flamme si noire.）」（vers 309-310））。この詩の空間においては、それは光を放たぬままに燃える（горит-чадит）、純粹な燃焼としての欲望の姿である。第一のコロスにおいて「黒き太陽」の形象のもと、印象強く予感されていた災い（«Будет... Беда.»）が、いまだすべてが法に照らされているかにみえる「白-昼のさなか（среди Белого Дня）」に「黒き-炎」となって秘かに燃えているのである。そして、ここでも「母-黒き太陽」と同様、「フェードル-黒き炎」は一つのものなのか、分離したものなのか、曖昧なままである。

32. 「黒き炎」となった災いは、第一のコロスで予感されていたように（«покраснеют»）、共同体に死をもたらす。

Погребальный факел чадит
Среди белого дня.

「白昼のさなかに燃える（Горит/ среди Белого Дня）」炎、それは「埋葬の松明（поГребальный факел）」となってドラマを死へと導く。その帰結は、最後のコロスの「死者たち（мертвые）」という言葉に暗示されているが、それはもちろん、死したフェードルとイポリートのことである。

つまり、欲望の炎たる「松明」は、《Федра горИТ》/《Факел чадИТ》と並置されているように、一面でフェードルの化身なのであるが〈28〉、それは何よりもまず、フェードル自身を捉え、死へと引き連れてゆく。そして、それがイポリートへの愛-憎しみとして姿をあらわにした時、彼をも「死 (СМЕРТЬ)」へと引き込んでしまう (《Бойся МаТЕРи Ты, Ипполит...》)。

33. こうして、コロスの語りはイポリートへの呼びかけに変わる。

Бойся матери ты, Ипполит:

ここでコロスがイポリートに「母を恐れよ (Бойся матери)」という時、それはフェードルが彼に対して母であることを示しているだろう。しかし、このコロスにおいて展開されているのが「フェードル」と「イポリート」の間の、欲望 (《черное пламя》) をめぐるドラマであることを考えるなら、この言葉は次のことをも意味しているように思える。つまり《черное пламя》 - 《Федра》 - 《погребальный факел》と続いてきた連鎖が《мать》に到り、第一のコロスの《мать влюбленная》に示されていたように、フェードルにおいて法の次元 (「母」) と欲望の次元が結びつくのである。この時、どのようなことが起こるのだろうか。王-父/王妃-母という第一のコロスにおける法的な次元の対置が、イポリート/フェードルという第二のコロスにおける欲望の次元の対置と結びつくのである。王が不在となった今や、「母」という欲望は、イポリートを「父」として獲得しようとするだろう。ラシーヌのフェードルが第三幕一場でいうように。

Peut-être il voudra bien lui tenir lieu de père.

Je mets sous son pouvoir et le fils et la mère. (vers 805-806)

彼は子どもの父親代わりになってくれるかもしれない

私は彼の支配のもとに子どもも、母も置くのだ

この時、フェードルは自分をどのような位置に置いているのだろうか。この詩における「母」という位置づけは、母-フェードル/子-イポリートという対置をも含んでいる。従って「フェードル-母」は、正確にはイポリートを父と同時に、子として支配しようとする〈29〉。ここでなぜ「支配」という言葉を使ったかといえ、この場合、父は母にとって子にすぎず、また子は母によって父の位置を占めているにすぎないからである。続くコロスはこのことを示している。

Федра—ночь—тебя сторожит

Среди белого дня.

フェードルはイポリートを「見張っている (сторожит)」。つまり、彼への欲望が獲物を捕らえようと「待ち構えて (сторожит)」いる〈30〉。そして「母」が父-子を「看視し (сторожит)」ようとしている。

34. こうして、第二のコロスにおいてめまぐるしく変貌してきたフェードルは、最後に「夜 (ночь)」の姿をとる。しかし、それは「昼 (день)」に対置されるかぎりでの「夜」ではないだろう。それは「白昼のさなか」にさえも姿を現す「夜」であり、太陽が沈み、昼の終わりとともに訪れる夜ではない。それは「黒き太陽」のもとに広がる純粋な「夜」、その意味で「夜」そのものなのである〈31〉。ここで「夜」は「昼」に対して全面的な支配を勝ちえるのだろうか。しかし、それはそもそも「昼」の世界には現前することの不可能なものが、一瞬、そこに姿を現

したということではないだろうか。「夜」を囲むダッシュ (《—ночь—》) は、そのことを示しているように思える。

35. この不可能な「夜」の現れの後、詩のドラマは終局—破局 (catastrophe) を迎える。冥界に下り、死したと思われていた国王テゼが回帰してくる。ラシーヌの戯曲では、乳母エノーヌの詭計によって、イポリートがフェードルを誘惑したのだと誤解したテゼが、イポリートに死を与えるようネプチューヌに祈願をかける (第四幕)。イポリートの死の知らせが入った後、フェードルが毒を飲み、テゼのまえで事の次第を明かしつつ死ぬ (第五幕)。一方、詩は第二のコロスの後の第三のモノローグにおいて頂点に達する。おそらく、そこでフェードルの「私」は死ぬ。そして、第三のコロスにおいて物語の結末が事後的に、過去時制で語られ、ドラマは幕を閉じる。

36. 第三のモノローグは、まさにフェードルの「私」の最後の言葉である。

《Любовью черною я солнце запятнала...》

.....

二行目の省略部分は、1922年刊行のベルリン版《Tristia》では次のようになっていた。

Смерть охладит мой пыл из чистого фиала.
きよらかな杯から注がれる死が私の炎を冷ますことだろう

これらの詩句は、ラシーヌのフェードルの最後の言葉 (第五幕七場) とほぼ対応するといつてよいだろう。

Déjà jusqu'à mon coeur le venin parvenu
Dans ce coeur expirant jette un froid inconnu;
(.....)
Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour, qu'ils souilloient, toute sa pureté. (vers 1639-1644)
すでに私の胸にまでまわった毒は
息絶えようとしているこの胸のなかに初めて感じる冷たさを投げかけます
(.....)
そして、死は私の眼から明るさを奪いつつも
この眼が汚していた日の光にそのきよらかさをそっくり返すのです

つまり、この詩のモノローグは、ラシーヌのフェードルの最初の言葉で始まり、最後の言葉で終わることになる。

37. このモノローグがこれまでのモノローグとことなっているのは、語り手が「私 (я)」と発語していることである。それまでの「私」は、与格 (《Мне..》) あるいは所有格 (《среди моего позора》《в груди моей》) の形でしか現れなかった。それはモノローグの「私」とコロスの中のフェードルとの間に分割があることからきていた。「私」はコロスの中のフェードルを傍観して (「みて」) いる他なかったのである。しかし、今「私」はコロスの中のフェードルを、欲

望に囚われた母をみずからに帰そうとしている。「黒き愛-炎 (черная любовь-пламя)」によって法を、そして王 (《солнце》) としてイポリートを汚したのは「フェードル-母」である。しかし、それをモノローグの「私」は「私」と呼んでいる。この「汚した (запятнать)」という言葉には、明らかに法の視線が含まれている。つまり、ここにはコロスによって体现されていた法の次元と「私」のモノローグとの接点があるといえる。この時、「私」の行ないは「…してしまった」という形 (《запятнала...》) でしか現れることがない。しかし、法がその行ないをなきものとするのではないだろう。そして「私」は「私」であるためにこそ、みずから死へと向かう——というよりは、法の外であるかぎりでの「夜」が彼女を呑み込み、この破局の後にコロスとは絶対的に分離した一すじの声が残されたのである。そうでなければ、彼女は共同体に (コロスの中の) 「フェードル-母」という刻印をしか残さなかったであろう。つまり、フェードルのドラマは生まれえなかったであろう。

38. 従って、このモノローグの二行目が省略されたのは、必然であったように思える。形式の上では「私」の語りでありながら「私」が不在である場所が、この詩には不可欠であったらうからである。この沈黙 (《.....》) は詩の頂点をなしている。そして、この沈黙こそが冒頭からのフェードルのモノローグを成り立たせているのであり、その意味でこの詩全体を成り立たせているのである。

39. こうした破局の後、最後のコロスにおいて共同体の統一は再び強固なものになる。第一のコロスの安定した構成、リズム、脚韻が再び取り戻される。

— Мы боимся, мы не смеем
Горю царскому помочь.
Уязвленная Тезеем,
На него напала ночь.

ここで共同体の次元を体现する「我ら (мы)」が初めて、しかも印象強く提示される (《Мы боимся, мы не смеем》《Мы же...》)。それは国王たる「テゼ (Тезей)」が回帰したことによるだろう。「夜 (ночь)」が支配しようとする町に、突如、王-太陽の光が射し、夜に「裂けめ (язва)」がはいる。しかし、純粋な夜としての「夜」は、昼の訪れとともに消え入ることはない。それは、まさに「災い (напасть)」として猛然と (《На Него Напала Ночь》) 王に襲いかかる。彼はみずからの過誤により息子を殺し、また王妃を失くすことになる。この「王の悲しみ-不幸 (царское горе)」は「我ら」にとって近づきがたいものであるだろう (《Мы боимся, мы не смеем》)。それは共同体の根源である、王家の法に係わるものだからである。

40. こうしてすべてが終熄した後、災いの犠牲者たちの葬儀が行われる。

Мы же, песнью похоронной
Провожая мертвых в дом,
Страсти дикой и бессонной
Солнце черное уйем.

ここで行われる葬儀 (похороны) とはどのようなものなのだろうか。「我ら」の歌う「葬送の歌 (песнь похоронная)」は、誰の言葉に応えるのでもない言葉、無償に与える言葉、その意味で

詩の言葉と同じものであるようにもみえる。しかし、そうではないだろう。「我ら」は、自分たちのまえに横たわる二つの死体の体現する何か、共同体の根源に係わる災い（《знаменитая беда》）をもたらした圧倒的な何かに対して「歌」の言葉をもって返答することなしに、それらを共同体の象徴たる「王家（дом）」〈32〉に迎え入れることはできない。「歌」において「フェードル」と「イポリート」の名はもはや現れない。彼らは「死んだ者（мертвые）」と呼ばれる。このように「死（смерть）」を名づけることで、法はかろうじて「夜」と関係を取り、共同体に安定をもたらすのであり、そのために「我ら」はことさらに「我らこそ（мы же）」というのである。

41. つまり、この「歌」は共同体のうちにひそむ「黒き太陽」を「鎮める（унять）」歌である。法の力の及ばない（《дикий》）この太陽が消えることはなく、それは「鎮める」ことしかできない。一方、この太陽のもとにフェードルを捉えた「情欲（страсть）」は、法的作用が彼女に引き起こす分割—ジレンマ（《бессонный》）〈33〉からくるものであり、彼女を「夜」へと引き込んだのであった。しかし、今や災いは二人の犠牲者を残して過ぎ去り、「黒き太陽」は鎮められた。詩は「我ら」の力強い《о》の連呼（《...ночь/...похоронной/...дом/...бессонной/Солнце черное уймём.》）のうちに終わる。

42. とはいえ、当然のことながら、この詩を書いているのは「我ら」ではない。詩人とは、共同体の法に同一化することで、そこにみずからの位置を見いだす者ではない。詩を書くのはまず、すべてを「み」つつ、「夜」に触れたフェードルの次元を生きる者であるだろう（ここで、同様に彼女を主題に作品を書いたマンデリスタームの同時代人、アフマートワやツヴェターエフのことが思い出される）。彼女はみずからの分割を引受けつつ、「私」を消し去ることでみずからの刻印を残す（《запятнать》）〈34〉という「受難（страсть）」〈35〉を生きるのである。

43. それでは、この詩におけるイポリートの位置はどのようなものだろうか。フェードルを主人公とするこの詩のドラマの中で、彼の姿は一見みえにくいのが、コロスの「母（мать）」という言葉にはフェードル—母／イポリート—子という関係が響いており、また第二のコロスで彼が「おまえ（ты）」と呼びかけられていることから分かるように、コロスのまえに立っているのはイポリートなのである。しかも「イポリート（Ипполит）」の名は（第一のモノローグをドラマのプロローグとするなら）詩のドラマのほぼ中央に現れる。しかし、イポリートはそこで決して行為することがないようにみえる。「王—父」に向かって母を告発することで法に同一化することも、「母」の欲望に従うこともなく（彼はギリシアによって「異国女の息子」と定義されたのだった）、彼もまた純粹な視線ですべてを「みて」いる。こうして「夜」に触れたイポリートも、一面で詩人の姿を示してはいないだろうか。

44. このように考えるなら、この詩の第三のモノローグの中の「太陽」と、先にみた散文《Скрябин и христианство》で語られていた芸術家たる「太陽—心」の形象を重ねることもできるように思える。このモノローグにおける「太陽」は二重化しているのであり、共同体に対するフェードルの刻印は、同時にイポリートに対する「夜」の刻印でもあるのだ。この「埋葬された」という形でしか現れない太陽（「プーシキンは夜に葬られた。〈……〉夜に太陽は棺の中に置かれた（Пушкина хоронили ночью.〈...〉Ночью положили солнце в гроб...）」〈36〉）は、しかし「埋葬される」がゆえに共同体にあって一つの「太陽」となるような太陽である。こうした「太陽」についてマンデリスタームは1922年、A. ブロークについて書いた文章（《А. Блок. (7 августа 21 г. — 7 августа 22 г.)》）の中で次のように述べている。

Душевный строй поэта располагает к катастрофе. Культ же и культура предполага-

ют скрытый и защищенный источник энергии, равномерное и целесообразное движение: «любовь, которая движет солнцем и остальными светилами». Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант, или музыка, к которой в конце концов пришел Блок. <37>

詩人の心の様態は、カタストロフへと惹きつける。崇拜と文化は、隠され守られたエネルギーの源泉、一様で合目的な運動、つまり「太陽とのこりのすべての星を動かす愛」を前提としている。詩の文化は、カタストロフを防ぎ、系全体の中心となる太陽との従属関係の中にそれを置こうとする希求から生じる。そのカタストロフが、ダンテの語った愛であれ、ブロークが最後にたどり着いた音楽であれ。

「カタストロフを防ぐ」こと、それはカタストロフを抑圧することではない。カタストロフの「源泉」へ、「夜」の深みへと接近してゆくことである。それは死にも値することかもしれない。しかし、その行為 (acte) によってこそ詩人は「太陽」となるのである <38>。

45. その意味で、フェードルとイポリートのドラマは詩の創造のドラマであるということもできるだろう。しかし、この詩が実際に示しているのは、詩人の創造のドラマも、共同体の歴史のドラマも、個人の生のドラマも同じ一つのものであるということである。そしてこの同じ「一つのもの」こそが、おそらくは《Tristia》という「書物」の結晶化の核になっている。もちろん、この「一つのもの」は一つ一つの詩という形でしか現れることがないだろう。しかし、それへの方向性を定めることは、詩集《Tristia》を「書物」として読む際の前提であるように思える。ここで《Tristia》冒頭の詩を読んだのも、そのような認識にもとづいてのことである。

— 註 —

<1> Манделъштам О. Сочинения в двух томах. Сост. П.М.Нерлера, М., Художественная литература, 1990. с.107-108. 以下、マンデリシタームの作品のテキストとしては原則としてこれを用いる (C I, IIと略記)。日付の《1915, 1916》は、詩が1915年に書かれ、1916年に決定稿が完成したことを示す。つまり、この詩には《13 октября 1915》と《1915》という日付をもつ二種のヴァリエーションと《1916》という日付をもつ決定稿がある。ヴァリエーションについては随時、言及してゆく。

<2> Манделъштам Н. Воспоминания. Нью Йорк, Издательство имени Чехова, 1970, с.200.

<3> Там же, с.200.

<4> C II, с.180-183.

<5> Манделъштамは同じ《O природе слова》の中でアンネスキイのことを「ヨーロッパ人たちから雌(め)鳩エウリディーチェ (голубка Евридика) をロシアの雪のためにさらい、フェードル (Федра) の肩からクラシックなショールを剥ぎとり、今なお凍えているオヴィディウス (Овидий) に獣の毛皮を、ロシアの詩人にふさわしく優しさをもってかける、この堂々たる横領者」(Там же, с.181) と呼んでいるが、これらの形象はすべてマンデリシタームの《Tristia》に現れるものである。《Tristia》冒頭の詩には、アンネスキイによる

『ヒッポリュトス』の翻訳（《Ипполит》）が、特に文体上の面で大きな影響を与えていると思われるが、それについてここで詳しく言及することはできなかった。アンネンスキイの翻訳は次のものを参照した。 Античная драма (Библиотека всемирной литературы). М., Художественная литература, 1970, с.287-344. またこの悲劇については松平千秋による日本語訳（『ギリシア悲劇Ⅲ エウリピデス（上）』（ちくま文庫）筑摩書房, 1989. 所収）も参考にした。

- <6> Мандельштам Н. Вторая книга. М., Московский рабочий, 1990. с.93. ここで彼女は、ヘレニズムからキリスト教への変容というこの散文の主題が、パイドラの詩に始まり「深き、全き信仰の粒」を保つ穀倉の詩で終わる《Tristia》の構成に現れていることに注意を促している。
- <7> Мандельштам О. Скрябин и христианство. // Русская литература, 1991, 1. с.71. 以下、この散文からの引用はこのテキストによる（C Xと略記）。
- <8> ここにはアンネンスキイによる『ヒッポリュトス』論, 《Трагедия Ипполита и Федры》(1902)の影響があるのかもしれない(Анненский И. Книги отражений. М., Наука, 1979. с.382-397.)。アンネンスキイによれば、この悲劇においてヒッポリュトスは「新たなる信仰の探究者」として現れている。彼のアルテミスに対する信仰は神々への「伝統的な恐怖」によるものではない。一方、パイドラもみずからの「性のかせ」から自由になることで、「心の植物的なあり方」を脱することを希求していた。その意味で「イデアリスト詩人」たるエウリピデスは「主への道を準備した」ギリシア人の一人なのだった。
- <9> Мандельштам Н. Воспоминания, с.200.
- <10> この詩とラシーヌのテキストの個々の詩句の間の対応については、次の文献において詳しく論じられている。C. Brown, Mandelstam, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1973, pp. 207-218. R. Dutli, Ossip Mandelstam. »Als riefte man mich bei meinem Namen«, Zürich, Ammann Verlag, 1985, pp.107-144. K. Taranovsky, Essays on Mandelstam, Harvard, Harvard Univ. Press, 1976, p.150.
- <11> J. ラシーヌ『フェードル』のテキストは次のものを使用した。J. Racine, Ouvres. Tome troisième, éd. de M. Paul Mesnard, Les grands écrivains de la France, Paris, Hachette, 1865. また二宮フサによる日本語訳（『ラシーヌ』鈴木力編（世界古典文学全集48）, 筑摩書房, 1965. 所収）を参考にした。
- <12> C I, с.93, 106.
- <13> 《покраснеть》の語はラシーヌの登場人物たちがしきりに口にする言葉, “rougir (赤面する)” から来ているともいえる。先に挙げたマンデリシタームによる『フェードル』の翻訳（《Начало《Федры》》）においてもこの語は《краснеть》と訳されている（C II, с.349）。

Je commence à rougir de mon oisiveté. (vers 4)

Я до корней волос краснею в тишине:

- <14> こうした空位のモチーフは、《Tristia》においてはロシア史の「動乱時代」を暗示する詩《На развалнях уложенных соломой...》(1916)に受け継がれている。また「プロセルピナーペルセポネー（プロзерпина-Персефона）」の形象は《Tristia》全篇にわたって現れる、あるいは暗示されるものである。
- <15> ただ《1915》の日付をもつこの詩のヴァリエントでは、決定稿の第一のコロスで省略され

ている部分が次のようになっている（C I, c.372）。

| | |
|---------------------------------|--------------|
| Гибель <u>Федры</u> беззаконной | 無法のフェードルの破滅は |
| Перейдет из рода в род, | 代々に伝わり |

しかし、ここではあくまで決定稿のテキストの構成を考えることにしたい。

<16> G.Freidin, A Coat of Many Colors. Osip Mandelstam and his mythologies of self-presentation, California, Univ. of California Press, 1987, p.97.

<17> ラシーヌの第一幕四場における侍女パノーブの次の台詞を参照。

...et de l'Etat l'autre oubliant les lois.
Au fils de l'étrangère ose donner sa voix. (vers 327-328)
また国のもう一方の人々は、法を忘れて
あえて異国女の息子に与しようとしています

<18> この色はラシーヌの戯曲全篇を彩る「邪悪な-不吉な」色、「黒 (noir)」からもきているだろう。またこの「黒き太陽」にはフェードルが太陽神ヘリオスの末裔であったことが暗示されているのかもしれない（しかしこの伝承は詩のドラマそのものにはそれほど関与していないように思える）。註 <26> も参照。

<19> C X, c.71.

<20> 周知の通り、石 (камень) の町「ペテルブルグ (Петербург)」は詩集《Камень》における中心的な形象である。この形象は使徒ペテロ（「あなたはペテロである。そして、わたしはこの岩の上にわたしの教会を建てよう (ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь мою...)」(マタイ, 16, 18)），P.チャアダーエフ (Петр Чаадаев) の名を通して「ローマ (Рим)」の形象と結びつく。《Tristia》冒頭の詩における「ペテルブルグ」への暗示は、この形象の詩集における機能の変化の最初の徴かもしれない。《Tristia》におけるペテルブルグは、たとえば《В Петрополе прозрачном мы умрем...》(1916) では冥府の王妃プロセルピナーベルセポネーの支配する「ペトロポリス (Петрополь)」である。《Скрябин и христианство》における次の一節も参照 (C X, c.73)。

Все римское бесплодно, потому что почва Рима камениста, потому что Рим — это Эллада, лишенная благодати.
ローマ的なものはすべて不毛である。なぜならローマの土壌は石で覆われており、ローマ——それは恩寵を欠いたギリシアなのだから。

また、この第一のコロスにおける石と血 (《покраснеют》) の並置は、《Камень》所収の詩《Заснула чернь. Зияет площадь аркой...》(1913) (C I, c.87-88) を想起させる。この詩の主題もまた、王位にまつわるロシアの歴史である (註 <24> も参照)。

| | |
|--|--------------------|
| Курантов бой и тени государей: | 時計塔の一打と陛下たちの影 |
| Россия, ты — <u>на камне и крови</u> — | ロシアよ、石と血のうえにたつおまえよ |
| Участвовать в твоей железной каре | おまえの鉄の罰を分かちもつように |

Хоть тяжестью меня благослови! たとえ重荷によってであれ我を祝福せよ!

- <21> С X, с. 73. Фрейдинは、草稿のこの部分が削除された理由の一つとして、マンデリシタームが当時のロシアのユダヤ人をめぐる状況を考慮した可能性を示唆している (Freidin, *A Coat of Many Colors*, p. 76.)。ここではマンデリシタームの創造における、とりわけ三幅対の主題における「ユダヤ教 (иудейство)」の形象の機能を問題にしているのであり、これが現在のユダヤ教の位置と混同されてはならない。
- <22> С I, с. 114. この詩の終わりには第二のコロスと同様、夜と「くすぶり」 (《факел чадит》) の形象がみられる。

И семисвешником тяжелым освещали [我らが] エルサレムの夜と非在のくすぶりを
Иерусалима ночь и чад небытия. おもたい七枝燭台もて照らしていた [時]

- <23> Е. Рудневаは、両者のこうした結びつきから、第一のコロスの「石の町」の中にエルサレムをみている (Руднева Е. Образ «черного солнца» в поэтике Мандельштама. В сбор.: *Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики*, Кемерово, 1990, с. 73)。
- <24> С I, с. 117-118. この詩句に現れる「黒く黄色い (черно-желтый)」太陽は、これを日食の太陽ととるなら、《Tristia》冒頭の詩における「黒き太陽」のうちにも読みとりうるものである。一般に「黒-黄」の形象は、マンデリシタームの創造において少なくとも以下のような機能を果している。(1)この詩句におけるようにユダヤ教への暗示として。黒-黄はユダヤ教の肩衣(刈入)の色である(例えば、先に引用した詩《Эта ночь непоправима...》を参照。この詩の第二聯は、第一聯の「黒き太陽」に対して「黄色の太陽はより恐ろしく…… (Желтое солнце страшнее...)」と始まる)。(2)ロシア帝国旗、そしてペテルブルグへの暗示として。《Камень》所収の《Дворцовая площадь》(1915)最終聯を参照 (С I, с. 104)。

Только там, где твердь светла, ただ天空輝くところのみ
Черно-желтый лоскут злится, 黒く黄色い布切れが猛る
Словно в воздухе струится あたかも双頭の鷲の胆汁が
Желчь двуглавого орла. 大気のなかを流れゆくように

また1930年の詩《Ленинград》も参照。以上については Taranovsky, *Essays on Mandelstam*, pp. 48-67. S. Broyde, *Osip Mandel'stam and His Age*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1975, pp. 68-69. を参照。(3)さらに「憂鬱-黒胆汁 (меланхолия-черножелчье)」という読みかえとして。つまり, Gk. "melan" - Russ. «черный», Gk. "chole" - Russ. «желчь» - «желтый」というように。

- <25> 聖書からの引用は日本聖書協会版の日本語訳 (1979), および Синод 版のロシア語訳 (1985) による。K. タラノフスキイはこの形象をむしろ黙示録に帰している (Taranovsky, *Essays on Mandelstam*, p. 54)。「子羊が第六の封印を解いた時、わたしが見ていると、大地震が起って、太陽は毛織の荒布のように黒くなり、月は全面、血のようになり…… (И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь)」(6, 12)。ロシア語訳では「暗き太陽 (мрачное солнце)」であるが、タラノフスキイによればギリシア語原

典、およびフランス語訳では「黒き太陽」となる。しかし、ここでは三幅対の主題とこの形象との結びつきを考え、それを福音書に帰することにした。またタラノフスキイは、詩人が O.ワイルド『サロメ Salomé』(1891)のヨカナン-ヨハネの言葉にこの「黒き」太陽の形象を見いだした可能性を示唆している(“En ce jour-la le soleil deviendra noir comme un sac de poil, et la lune deviendra comme du sang.”)。ユダヤの王の近親相姦により生まれたサロメの名は、《Tristia》では《Соломинка》(1916)の中に現れる。

- <26> 一般に「黒き一夜の太陽」の形象は、福音書に限らずギリシア、オリエント、ユダヤの伝承、またロシアを含むヨーロッパ文学の作品の中に夥しい数の例を見いだすことができる。その具体的な例については以下の文献を参照。O некоторых образах Мандельштама. В кн. Мандельштам О. Собрание сочинений в трех томах. Том 3. Под ред. Г.Струве и Б.Филлипова, Washington, Inter-Language Literary Associates, 1969. / Мандельштам Н. Вторая книга, с. 92-100. / Руднева Е. Образ «черного солнца» в поэтике Мандельштама / СХ, с.74-75. / Freidin, A Coat of Many Colors, pp.311-312. / Dutli, Ossip Mandelstam, pp.128-129. / Taranovsky, Essays on Mandelstam, pp.54-55, 150-152.
- <27> 第二幕五場におけるフェードルのイポリートへの告白は次のようなものである。

Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.

<.....>

Que dis-je? Cet aveu que je te viens de faire,

Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire? (vers 686-694)

もっとおまえに逆らおうと思い、私はおまえの憎しみを求めた

<.....>

なにを言っているのだろう、私がおまえにしたこの告白

こんな恥ずかしい告白を、私が自分からしたのだと思っているのかい?

- <28> 「松明」の形象はラシーヌでは第一幕三場の次のエノーヌの言葉に現れている。

Tandis que de vos jours, prêts à se consumer,

Le flambeau dure encore, et peut se rallumer. (vers 215-216)

絶えようとするあなたの命の松明に

まだ火が残っていて、ふたたび燃えあがることのできるうちに

- <29> ラシーヌのフェードルはテゼの中にイポリートの影を(第一幕三場)、イポリートの中にテゼの影を(第二幕五場)繰り返し見いだしている。

Mes yeux le retrouvoient dans les traits de son père. (vers 290)

私の眼は彼をその父親の顔だちのなかに見いだしてしまう

Que dis-je? Il n'est point mort, puisqu'il respire en vous.

Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux. (vers 627-628)

何を言っているのだろう? 彼は少しも死んではない

彼があなたのなかに息づいているのだから

今なお目のまえにわが夫をみている思いだ

<30> ここには狩りの女神ディアナー・アルテミスに仕えるイポリートへの暗示がある。《13 октября 1915》の日付をもつヴァリエーションの第二のコロスの終わり三行は次のようになっている（C I, c.371）。

Возвела на юношу неправды тень, [フェードルは] 偽りの影を若者へと向け
Заманила охотника в капкан. 狩人を罠へとおびき寄せた
По тебе будут плакать леса, олень! おまえを思って、鹿よ、森は嘆くことだろう！

<31> 舞台上に登場するや日の光を厭うラシーヌのフェードル（「ふたたびみる日の光に私の眼は眩んでしまう（Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi）（vers 155）」）の「夜」としての性格については次の論考がある。M. ブランショ「『フェードル』の神話」（『踏みはずし』（神戸訳）村松書館，1982. 所収）。A. ベガン「夜のフェードル」（『現存の詩／ネルヴァル』（A. ベガン著作集第2巻）（小浜，後藤，山口訳）国文社，1975. 所収）。

<32> アンネンスキイ訳『ヒッポリュトス』における，第一エペイソディオンでパイドラが乳母に最初の告白をした後の合唱長（Корифей）の言葉，またパイドラの死が伝えられる第三エペイソディオンの後のコンモスにおけるコロスを参照（Античная драма. c.304, 321.）。

К концу идет с тобою царский дом
あなたとともに王の館は終わりへと向かっています

О мука, вы сгубили целый дом...
おお苦しみよ，あなたは館をすっかり滅ぼしてしまった…

<33> ラシーヌの第一幕三場での乳母の言葉を参照。

Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux. (vers 191-192)
眠りがあなたの眼のなかへ入り込まなくなってから
三たびも闇が空を暗くしました

またアンネンスキイは前述の《Трагедия Ипполита и Федры》の中でパイドラの不眠について強調している。彼女のまえには「眠れぬ夜ごと（бессонными ночами），ソクラテスの問題が立ち現れ」（Анненский. Книги отражений. c.385），第一エペイソディオンにおける彼女の長大な語りはその「一連の眠れぬ夜（целым рядом бессонных ночей）と苦しみの昼によって準備された」（Там же, c.392）のだった。ここでなぜ「不眠」が問題になるのかといえば、「不眠」とはどうしても自分自身と一致することができないことを示すものであるからだろう。この問題については，M. ブランショ『文学空間』（粟津，出口訳）現代思潮社，1965，第五部一章「外部 夜」（227—239頁）補遺「眠り 夜」（377—383頁），E. レヴィナス『時間と他者』（原田訳）法政大学出版，1995，15—16頁を参照。

<34> この語の語根をなす「染み（пятно）」の原義は「踵の痕跡（след от пяты）」である（Цыганенко Г. Этимологический словарь русского языка, Киев, Радянська школа, 1989

）。この詩における「白／黒」の対置は「白紙／インク（чернило）」の対置をも示しているのかもしれない。

<35> 最終聯におけるこの語の単数生格（《страсти》）は、詩集の題名（《Tristia》）のアナグラムをなしている。

<36> C X, c. 70.

<37> C II, c. 191. また《Скрябин .. христианство》の次の一節を参照（C X, c. 72）。

Дух греческой трагедии проснулся в музыке. Музыка совершила круг и вернулась туда, откуда она вышла: снова Федра кличет кормилицу, снова Антигона требует погребения и возлияний для милого братнего тела.

ギリシア悲劇の精神は音楽の中で目覚めた。音楽は円を描き、みずからが出てきたところへ戻ってきた。ふたたびパイドラは乳母を呼び寄せ、ふたたびアンチゴネーは愛しい兄の骸のために埋葬と神への献酒を求める。

ここでも、散文は当時のロシアの状況について語っていると思われる。従って、ブロークが革命の中に聴いた「音楽」と《Tristia》のドラマにおけるフェードルの愛の現れは、同じ次元で考えることもできるだろう。

<38> 埋葬のモチーフは第二のコロスの「埋葬の松明（погребальный факел）」という言葉に現れている。また《1915》の日付をもつヴァリエーションにおける第三のコロスの最初の二行は次のようになっていた（C I, c. 372）。

Знаменитая беззаконница — 名だたる無法の女——
Федра солнце погребла, — フェードルは太陽を葬ってしまった——

この「夜の—埋葬された太陽」の形象は《Tristia》の中の《Когда в теплой ночи замирает...》（1918）と《В Петербурге мы сойдемся снова...》（1920）にみられる。タラノフスキもいうように、この形象と「夜の—黒き太陽」とを混同することはできない（Tarapovsky, *Essays on Mandelstam*, pp. 150-152）。また本文の25. で引用した《Скрябин и христианство》の一節における「夜の太陽（ночное Солнце）」がコンテキストからして「夜の—埋葬された太陽」である可能性は捨てきれない。しかし、ここでは26. で引用したこの散文の草稿における「パイドラの黒き太陽（черное солнце Федры）」との関連から、この形象を「夜の—黒き太陽」と解釈した。