

## ツヴェターエワの長詩「終わりの詩」に おける表現手法について

有賀 祐子

1924年に書かれたツヴェターエワの長詩「終わりの詩」(Поэма конца)<sup>(1)</sup>は、詩人自身の体験を踏まえて別れる男女の最後の逢瀬を描いている。この作品に登場する恋人との終わってしまった愛への感傷を、詩は二人の思い出の場所であったプラハの街はずれの山に託して、既に同じく長詩「山の詩」(Поэма горы)としてまとめている。その詩の完成後直ちに着手された「終わりの詩」もこれと同じ感情を引きずるものであるが、しかし「山の詩」が詩人の思想のみを綴った作品であるのに対し、「終わりの詩」は詩人の実体験をもとに、現実の時間と空間の枠組みの中で主人公の男女が展開する別れの物語として書かれている。<sup>(2)</sup>この作品で詩人は状況の語り手であると同時に、登場人物の一方でもある。前者を詩人は「山」をモチーフにして端正な詩型でまとめているが、時の流れを追って場面を進めて行く後者では、詩人は時に大幅な逸脱を交えながら「山の詩」よりもはるかに自由に筆を進めている。

この作品を材料にして詩のシンタクスとリズムの関係を論じているエトキンドによれば、「終わりの詩」を構成する179行のうち3分の1に当たる60行が句またぎ(перенос)をしている<sup>(3)</sup>。そのうち最も特徴的なのは、詩人が大幅な逸脱をものともせず、生(活)(жизнь)に対する自分の意見を展開する第12章後半における連またぎ(строфический перенос)だ。また第3章と第6章では、同じく連のリズムが崩されながらもその崩された形が新たなリズムとして定着し、詩人の内的動揺を克服(第3章)あるいは内なる声を正当化(第6章)してゆく過程を暗示している。このような現象をエトキンドは、詩作品におけるシンタクスとリズムの対立の具体例として指摘しているのだが、これは詩人の語りか詩の形式に優先した結果である。本稿ではエトキンドのこの指摘を手がかりとして、ツ

ヴェターエワが「終わりの詩」のなかで用いている表現手法とその意味するところを明らかにしてみたい。

「終わりの詩」第3章は、別れを目前にした恋人たちが河岸を散策する場面だ。

И — набережная. Воды

Держусь, как толщи плотной.

Семирамидины сады

Висячие — так вот вы!

Воды — стальная полоса

Мертвецкого оттенка —

Держусь, как нотного листа

Певица, края стенки —

Слепец... Обратно не отдашь?

Нет? Наклонюсь — услышишь?

Всеутолительницы жажд

Держусь, как края крыши

Лунатик...

Но не от реки

Дрожь — рождена наядой!

Реки держаться, как руки,

Когда любимый рядом —

И верен...

Мертвые верны.

Да, но не всем в камере...

Смерть с левой, с правой стороны —

Ты. Правый бок как мертвый.

全部で6つの連から成るこの章では、第1、第5連を除く全ての連で最後の一語が次連に送られ、シンタクスが連のリズムを乱している。しかしながらこの乱れは、繰り返されることで新たなリズムを生み出している。従って連の乱れに読み取れる詩人の動揺（自殺願望）は、新たに定着したリズムによって克服されている、というのがエトキンドの解釈だ。

ここで更にこの解釈を裏付けるものとして注目したいのは、第1、2、3連に繰り返される、1人称現在 *держусь* を次行の頭に置く句またぎ(строчный перенос)である。この句またぎは3回の繰り返しで一定のリズムとして定着し、また述語 *держусь* を補語(воды, всеутолительницы жажд)と切り離すことにより、単独の自動詞の意味「もちこたえる」(не сдаваться)<sup>(4)</sup>を全面にだしていると考えられる。すなわち詩人は単に河に沿って歩いているだけでなく、こうして自分の願望を抑えていることを強調しているのだ。同じく動詞 *держаться* を用いて詩人は最後に「手にすがるように河をたよりに沿って行けるのは、恋人が傍らにいて、そして忠実な時」と述べている。しかし死人のように忠実なのは恋人ではなく、彼に接している詩人の右脇のほうだ。そして河岸通りに行く詩人の歩みは、盲人や夢遊病者のように危なっかしい。このことからみても、*держусь* はやはり「沿って行く」よりは「もちこたえる」の意味に近いだろう。

第3章同様にシンタクスが連のまとまりを破壊し、新たなリズムを形成している例として、エトキンドは更に第6章の前半部を指摘している。

— Я этого не хотел.

Не этого. (Молча: слушай!

Хотеть, это дело тел,

А мы друг для друга — души

Отныне...) — И не сказал.

(Да, в час, когда поезд подан,

Вы женщинам, как бокал,

Печальную честь ухода

Вручаете...) — Может, бред?

Ослышался? (Лжец учтивый,

Любовнице как букет

Кровавую честь разрыва

Вручающий...) — Внятно: слог

За слогом, итак — простимся,

Сказали вы? (Как платок

В час сладостного бесчинства

Уроненный...) — Битвы сей

Вы — Цезарь. (О, выпад наглый!

Противнику — как трофей,

Им отданную же шпагу

Вручать!) — Продолжает. (Звон

В ушах...) — Преклоняюсь дважды:

Впервые опережен

В разрыве. — Вы это каждой?

ここで現実の話者は詩人の恋人だけで、二人の間に会話は成り立っていない。詩人が実際に声を発するのは、やっと6連めの終わりになってからだ。それまで詩人は、心中では恋人の言葉に反感を抱きながらも、それを口にはしていない。しかし、( )内に示された詩人の内なる声は3倍の量で恋人の現実の声を圧倒しているし、しかも連の単位を無視して最後の1語を必ず次の連に送って続けている。この部分は弱強弱弱強弱強(弱)の韻律の4行詩を1連として一見まとまってはいるが、この連のまたぎによって実際のリズムは大きく崩されている。しかし結果的にはこのリズムが定着し、恋人の発する現実の声の不誠実を糾弾するエネルギーとなっている。

ところで、以上はシンタクスが詩の形式(連のまとまり)を破ってひとつの流れを形成している例であるが、これらとは異なり、連自体は形式上完全に独立していながら別の要素で連綿とつながっているのが、次に示す第7章だ。

И — набережная. Последняя.

Всё. Порознь и без руки.

Чурающимися соседями

Бредем. Со стороны реки —

Плач. Падающую соленую

Ртуть слизываю без забот:

Луны огромной Соломоновой

Слезам не выслал небосвод.

Столб. Отчего бы лбом не стукнуться

В кровь? Вдребезги бы, а не в кровь!

Страшающимися сопреступниками

Бредем. (Убитое — Любовь.)

Брось! Разве это двое любящих?

В ночь? Порознь? С другими спать?

— Вы понимаете, что будущее —

Там? — Запрокидываюсь вспять.

— Спать! — Новобрачными по коврику...

— Спать! — Всё не попадаем в шаг,

В такт. Жаловно: — Возьмите под руку!

Не кагоржники, чтобы так!...

Ток. (Точно мне душою — на руку

Лег! — На руку рукою.) Ток

Бьет, проводами лихорадочными

Рвет, — на душу рукою лег!

Льнет. Радужное всё! Что радужнее

Слез? Занавесом, чаще бус,

Дождь. — Я таких не знаю набережных

Кончающихся. — Мост, и:

— Ну-с?

この章で連から連をつないでいるのは音である。全ての連はそれだけで1文をなす1音節語で始まっているが、この冒頭の1語は先行する連の最後の語と音の響きが近似している。また、それぞれの連で冒頭の1語と同様の音が受け継がれ、また次の連の冒頭につながる音がすでに用意されている（下線部参照）。従ってこの章では、各連が独立を保ちながらも、実際は音の響きによって切れ目なく続いている。また1音節語の多用によって、詩のリズムは速度を増している。最後に詩人は「こんな風に途切れてしまう河岸通りをわたしは知らない」と述べている。あっという間に終わってしまった河岸通りの散策時間の短さが早いテンポで次々と続いて行く連の流れの中におのずと表現されている。

シンタクスとリズムの対立が頂点に達しているのは、第12章の後半である。

За городом! Понимаешь? За!

Вне! Перешед вал!

Жизнь, это место, где жить нельзя:

Ев-рейский квартал...

Так не достойнее ль во сто крат

Стать вечным жидом?

Ибо для каждого, кто не гад,

Ев-рейский погром —

Жизнь. Только выкрестами жива!

Иудами вер!

На прокаженные острова!

В ад! — всюду! — но не в

Жизнь, — только выкрестов терпит, лишь

Овец — плачу!

Право-на-жительство свой лист

Но-гами топчу!

Втаптываю! За Давидов щит —

Мечь! — В месиво тел!

Не упоительно ли, что жид

Жить — Не захотел?!

Гетто избранничеств! Вал и ров.

По-щады не жди!

В сём христианнейшем из миров

Поэты — жиды!

ここでは、жизнь-жить-жид という音の連鎖が詩人のイメージを膨らませている。「生活（жизнь）とは生きて（жить）はゆけない場所、ユダヤ人街のようなもの。それならばいっそさまよえるユダヤ人（жид）になったほうがよい。ユダヤ（жид）が生きること（жить）を望まなかったとは、感動的ではないか。この敬けんなる世界で、詩人はユダヤ（жид）だ」と詩人は結んでいる。ここは詩人が状況説明を忘れて、自分の思想表現に没頭している大幅な逸脱部分だ。ここで詩人が連を完結させずに次連の冒頭に2回も送っているのが、鋭い摩擦音で始ま



る1音節語 *жизнь* だ。この語は、この作品中「死」(*смерть*)の対局に置かれたもうひとつのキーワードである。別れる男女の選択は、平凡な生活を望む恋人と死を願う詩人の間で決定的に対立しており、それがこの作品の所々で緊張を生んでいる (*Преувеличенность жизни В смертный час. / — Уедем. — А я: умрем, Надеялась. / Смерть — и никаких устройств! — Жизнь! — Как полководец римский, / Было тело, хотело жить, Жить не хочет.*) ここで詩人の言う *жизнь* が「生」や「生命」といった本質的なものではないことは、“*Жизнь, это место, где...*”の一節に明らかだ。それは単なる生活の場に過ぎない。そうした *жизнь* に対する詩人の強い反発は、“— но не в / Жизнь,, ”という非常に鋭い連のまたぎに凝縮されている。この部分では、一息に発音されるべき前置詞と名詞 (*в жизнь*) が、前後の連に分断されている。前置詞 *в* の音はこの1行中2回繰り返された後 (*в ад, всюду*), *но не* という否定詞を伴って出てくる。読み手の知覚はここで一度緊張し、更に連のまたぎによって前置詞の後にできた不自然な休止により、その緊張は最高潮に達する。

ツヴェターエワの詩にみられる以上のようなシンタクスとリズムの対立を、エトキンドはもっと全般的な意味での矛盾、すなわち「見せかけの調和と実生活の歪み」「外見の静と内面の動」「声に出された言葉と内に秘められてはいてもそれだからこそ現実味のある思考」という対立を具体化する手段となっている、と結論している。

実際ツヴェターエワの詩は、このような技術面のからくりを分析するまでもなく、言語表現そのものにおいても似て非なるものの対立、矛盾、あるいはひとつの概念や言葉の二面性の追求、解明に溢れている。例えば、この作品の第2章では、恋人の "*домой*" という言葉に対する詩人の驚きは、そこから "*дай*" と "*мой*" という幼児の言葉を引き出すことで表現されているし、その次の連では恋

人に、「Мой зноб и зной」 と呼びかけている。<sup>(5)</sup> зноб とはおそらく озноб (悪寒) のことだろう。最後の1文字を替えただけで意味は正反対の зной (炎熱) となる。この矛盾した呼掛けに、詩人の複雑な心境が読み取れる。

また、「終わりの詩」に登場する詩人の恋人ロゼヴィッチの手紙にもあるように、ツヴェターエワ自身が矛盾した個性の持ち主でもあった。<sup>(6)</sup> ツヴェターエワの詩の特徴を撞着語法の面から分析している研究者は、「終わりの詩」に描かれている詩人と恋人の意見の対立、特に「生(活)」と「死」の対立も、愛の概念の撞着した性質 (oxymoron nature) を裏付けるものとして指摘している。<sup>(7)</sup>

ところで、この作品の中に上記のような対立概念を読み取ろうとするとき、もうひとつの忘れてならないのが、「上方」「下方」という空間の対比である。この作品の中心テーマは男女の別れであるが、第10章で詩人は、「別れ」を次のように定義している。

Расставаться — ведь это вниз,

Под гору... Двух подошв пудовых

Вдох... Ладонь, наконец, и гвоздь!

Опрокидывающий довод:

Расставаться — ведь это врозь,

Мы же — сросшиися...

後半の「全てを覆す理論だ。別れるとは、バラバラになることではないか。私たちはひとつに生まれ育った者なのに…」というのは、先に挙げた撞着語法の類で、別れの不自然さを強調したものであろう。しかしその前の「別れるとは、下

に、山を下ること…」の意味するところは何だろうか。この山は具体的には、「山の詩」に詠われているプラハ郊外の小丘 (Petřín) で、詩人の住居のあったところであるが、「山(гора)」と「悲しみ (горе)」をほとんど同格化した「山の詩」からも明らかなように、山に対して詩人には特別の思い入れがある。「終わりの詩」第5章には、「あの、山と情熱の頂点にいた時に」 (тот час на верху горы и страсти. )という一節があるが、ここで「山」は独立の意味を保ちながら、「情熱」とほぼ同義に使われている。また、次のように、他の詩をみても、詩人の愛は山を介して語られている。

Ты его высоко назначил!

：

Через горы идти — и стогны,

Через души идти — и руки.

：

Я тебя высоко любила:

Я себя схоронила в небе! (Свидание 1923)

С этой горы, как с крыши

Мира, где в небо спуск.

Друг, я люблю тебя свьше

Мер — и чувств. (1923)

山は高くそびえ常に空と接している。それは詩人の崇高な愛の象徴なのだ。

「山の詩」における"жизнь"の意味を論じた研究者は、この語の意味が、その使われている場所によって異なることを指摘している<sup>(8)</sup> すなわち、それが「山」の上でのものならば、詩人個人の真実の生活であり、「下界」でのそれならば、単なる幻想、大衆の生活であり、むしろ非生活 (не-жизнь) とでもいったものの、というのだ。「ぶるっと身震いし、山と積まれた肩の荷を降ろす。すると、心は自然と山に向かう。」(Вздрогнешь — и горы с плеч, И душа — горе.) という動的な表現で始まる「山の詩」では、以下にみるように、街の上にそびえる山とその下にある街が、はっきりとしたコントラストで描かれ、詩人の否定する街のいわゆる大衆の生活の形容も辛らつである。

Та гора была над городом.

Той горою будет горд

Город, где с утра и до ночи мы

Жизнь свою — как карту бьем!

Говорят — тягою к пропасти

Измеряют уровень гор.

(Высота бреда — над уровнем жизни)

В жизнь, про которую знаем все мы:

Сброд — рынок — барак.

Но зато, в нищей и тесной

Жизни: "жизнь, как она есть" —

そして、先の「終わりの詩」にあった別れの定義を解く鍵が、この「山の詩」に見つかる。

Гора горевала о том, что врозь нам

Вниз, по такой грязи —

В жизнь, про которую знаем все мы:

山を下るとはすなわち、崇高なる愛の理想を捨て、詩人の嫌悪する俗人の生活に戻って行くことだ。それ故に別れは、下への動きによって定義される。

このことを念頭に置いて改めて「終わりの詩」を通読すると、14という章の数の多さと、それぞれの章の独立性にもかかわらず、作品全体がしっかりとした枠組みをもっていることを発見して驚く。では、その始めと終わりの一節を見てみよう。

В небе, ржавее жести,

Перст столба.

И в полые волны  
Мглы — сгорблен и равн —  
Бесследно — безмолвно —  
Как тонет корабль.

詩は二人の恋人が、街のいつもの場所で待ち合わせて会うところから始まるが、詩人は冒頭に空の描写をだしている。空は先にも述べたように、上方にあるもの、すなわち愛の理想を象徴している。それに対して最後の一節は、別れの記念に訪れた山を下り降りてきて、去って行く恋人の姿を描いたものだ。それは、沈んで行く船にたとえられ、限りなく下方への動きを示している。

この最後を締めくくっているのは第14章だが、それに先立つ第13章の終わりを見る限り、詩人は当初この作品を、13章で終わりにするつもりではなかったか、と考えられる。<sup>(9)</sup> というのも、詩はここで突然一行一語（前置詞は除く）詩となり、締めくくりを感じさせ、その内容も明日のことを自問するものだからだ。

В слезах.  
Лебеда —  
На вкус.  
— А Завтра  
Когда  
Проснусь?

しかし詩人はここでは終わらせず、あえて14章めを加えた。この最終章はまさに、二人が山を降り街の喧騒の中へ戻ってくるところから始まっている。

Тропою овечьей —

Спуск. Города гам.

山の小道を下って街へ。この上から下への動きこそ、愛の終わりを暗示するものではないか。二人はすでに俗人の生活の場に戻ってしまったのである。そして沈んで行く船にたとえられた恋人の後ろ姿は、遠方よりもむしろ下方に向かっていく。上方（空）の描写に始まり、この下方への動きに終わる詩の枠組みは、そのまま愛の終わりを物語っている。

以上、エトキンドの指摘するシンタクスとリズムの対立を手掛かりに「終わりの詩」の表現手法を対立概念の表し方を中心にみてきたが<sup>(10)</sup>、この他にも音の使い方などを細かく分析すれば、更に隠れた表現手段が見つかるに違いない<sup>(11)</sup>。ツヴェターエフは、詩型の整った美や統一されたイメージを基調に書く詩人ではなく、逆に相反するものをぶつけ合ったり、次々と湧き出るイメージを自由自在に繰りながら、そこに生ずる言葉の力を大切にした詩人である。しかしそれでいて、作品は決して偶然の要素だけで成り立っているのではない。音、リズム、シンタクス、比喩、作品構成など、様々な要素が密接に関係し合っひとつの世界を形作っているのである。

注

1. 使用テキストは、"Марина Цветаева. Избранные произведения"  
(Библиотека поэта. Большая серия) М.-Л., Сов. пис., 1965.(БП65)  
1984年にモスクワで出版された2巻選集のテキストは、ダッシュや括弧の  
表記に若干の異同がある。
2. この作品の題名を詩人は当初「最後のひとときの詩」(Поэма последнего  
раза )と仮定し、街灯の下、カフェ、河岸通り、橋、などの具体的な  
場面を7つ考えていた。( Б П 65 с. 768 参照)
3. Е. Эткинд "Материя стиха" Paris, Institut d'etudes slaves,  
1978, с.150-153. 以下、エトキンドからの引用は全てこれによる。
4. Ожегов "Словарь русского языка" ст. "держаться"  
また、詩人の創作メモにも "До поворота горы: не сдаваться." と  
書かれている。( Б П 65 с. 768参照)
5. Заблудшего баловня  
Вопль: домой!  
Дитя годовалое:  
"Дай" и "мой"!  
  
Мой брат по беспутству,  
Мой озноб и зной,  
  
更に、この作品に登場する恋人と同じ人物に宛てたとされる詩には次のよ  
うな一節がある。  
Ты, меня любивший фальшью  
Истины — и правдой лжи,



「真の嘘」「偽りの真実」という表現は典型的な撞着語法である。

6. "Марина Цветаева. Сочинения в двух томах" М., Худ. лит., 1984 Т.1, с. 527 (Комментарии к "Поэма горы")
7. A. M. Kroth "Toward a new perspective on Marina Tsvetaeva's poetic world" (Marina Cvetaeva. Studien und Materialien. Wiener slawistischer Almanach Sonderband 3. Wien 1981)
8. В. Сметачек "Понятие "жизнь" в "Поэме горы" Марины Цветаевой" (Ibid.)
9. 実際には、当初の創作プランでは12までの章が考えられていた。( БП65 с. 768 参照) いずれにしても、終わりを感じさせる第13章とこの詩の枠組みを完結させる第14章は、後から付け加えられたことになる。
10. 第8章は二人がブルタワ河に架かる橋を渡る場面だが、この第2連の1行目で詩人は「水と天」(Вода и твердь.)と述べている。このコントラストは、そのままこの作品全体の枠組みとなる設定である。また、「シャム双生児(二つの身体がある部分で密着している)」「ダニ(皮膚に吸い付く)」「きづた(木に巻き付く)」などの比喩から明らかなように、この章の中心思想は、「(いま正に別れようとしている)二人のきずな」である。橋を渡り終えて別れてしまえば、二人はレーテーにたとえられた河をはさんで対峙することになる。そういう「希望のない恋人たち」を結び付ける唯一のものとして、橋はとらえられている。ここでは対立(別れ)が、逆に結合によって強調されている。しかしここでも詩人は橋を「情熱のようだけれど、(単なる)決まりごと」と、矛盾した感情を吐露している。

Бла-гая часть

Любовников без надежды:

Мост, ты как страсть:

Условность: сплошное между.

あるいはまた第11章で、詩人は愛とは「包帯でも楯でもなく、縫目だけ」と語っている。二つのものを繋合させていると同時に、解ければ分断してしまう縫目もまた、愛の二面性と二人の別れを象徴している。

Загород, загород,

Швам разрыв!

Ибо — без лишних слов

Пышных — любовь есть шов.

Шов, а не перевязь, шов — не щит.

— 0, не проси защиты! —

Шов, коим мертвый к земле пришит.

Коим к тебе пришита.

(Время покажет еще, каким:

Легким или тройным!)

11. 第6章では、плачутを中心に音が近似しながら意味のかけ離れたпляшут, плавят, правят, прячутなどが効果的に使われている。

また、ツヴェターエワが多用しているハイフンによる単語の分離も、それによって新たな語を引き出してもうひとつの意味を暗示している。

Мо-неты тень

これは第8章で3回繰り返されている。下線部分はその発音から нет и とも解釈でき、「影すらもない」という意味が出る。

Оди-накового

Моря — рыбы! Взмах:

... Мертвой раковиной

Губы на губах.

唇は「山の詩」でも同様に、貝殻にたとえられている。1行目の語は分離されて、3行目との踏韻の不完全さを補い、貝殻の比喩を予告している。また、「山の詩」でこの比喩が使われていたのは、恋人に対してだけだったが、ここでは互いのそれを形容している。 одинаковый (同じ) という語から貝殻に近似した音を引出しているのは、そのためだろう。(下線は筆者)。