

フェット論

石川 一 洋

「フェットの詩は魔法のような変幻自在な音楽性を持っている。感情のそれぞれの動きに詩人は旋律を持っている。旋律の豊かさでは彼と並ぶ者はいない。」⁽¹⁾

フェットの詩の豊かな音楽性に関し、多くの人々が語っている。だがそれは彼が無意識のうちに口誦んだ歌ではない。彼の創造の源には音楽があった。彼はジュコフスキーに始まり、シンボリストに頂点を築く、音楽崇拜の中で育ち、自身も音楽こそ第一の芸術と考えていた。

「調和した真実を再現しようとするうちに、芸術家の魂、それ自身が協和する音調となる。音楽的感情が無ければ、芸術作品も存在しない。」⁽²⁾

彼にとって音楽とは単なる聴覚の世界に存在するものではない。それは世界の存在の根本原理となる。調和した真実、これこそフェットの世界観の根本となる。

だがその調和は死んだ、生気のない調和ではない。あらゆる優れた音楽がその調和の内に、流動と矛盾と生命を含むように、彼の見た世界も苦しみ、喜ぶ。この世界の音楽を再現することが彼の目的だった。

ここではフェットのロマンスの代表といわれる《 Сияла ночь. Луной был полон сад. лежали... 》を分析することにより、彼がどのように音楽を再現したか明らかにしたい。

第一章ではこの歌の由来について、靈感の源となった現実を描く。第二章はエイヘンバウムを参照しながらプーシキンとフェットを比較し、そのことによりフェットの詩作法を定義したい。第三章ではこの詩に歌われている世界がどのようなものなのか、フェットの他の詩、あるいは他の詩人の作品を参照しながら明らかにしたい。第四章は本題からは外れるが、フェットにとって詩とはどのような意義を持っていたのか考えてみたい。

1. 歌の由来

1866年5月のある日、トルストイの地主仲間ディヤコフの領地チェレモシュナである夜会が開かれた。トルストイの友人や親類など、貴族、文学者、官吏、サーシャ・トルスターヤをはじめとする御婦人達、そして地主が集った。にぎやかな会を一層ひきたて、まわりの地主や御婦人達の笑を誘っていたのは、近年文学界から田舎に隠棲し、自らの天職・地主業に精を出し、もういかにも地主然としたアフナーシー・アフナーシェヴィッチ・フェットであった。その姿はどこから見てもあの《 Шепот, робкое дыханье... 》や《 Я пришел к тебе с приветом... 》など数多くのロマンスを書いた繊細な詩人と同一人物と思えなかった。

トルストイ家の人々は彼についてこんな感想を残している。「彼には少しきつい所があった。ちょっと変に聞えるかもじれないが、詩人みたいな所はほとんどなかった。その代り理性と健全な道徳が感じられた。」⁽³⁾「外見も話す事も彼は詩人らしくありませんでした。…彼は主に実務的な無味乾燥な事について話していました。」⁽⁴⁾「私は彼の中に他人に対する思いやりや、他人が何を考え感じているか知ろうとする意志を決して認めたことはありません。彼には心に直接届く、あの貴重な輝きがなかったのです。」⁽⁵⁾

トルストイ自身も書いている。「どこからこの善良な太った軍人に、こんな理解し難い叙情的大胆さ、偉大な詩人たちの独自性がくるのだろう。」⁽⁶⁾トルストイ家の人々にとってフェットは

一つの謎だった。

この中で最も厳しい評価を下している、サーシャ・トルスターヤの妹、タチャーナ・ベルスはようやく二十歳を越えたばかりだった。「タチャーナは若くて活発で、変わりやすく、他人の生活に容易に溶けこみ、自らを信じ、自分の得た印象を様々に話して聞かせる能力を持っていた。しかも彼女は博識で、豊かな才能があった。音楽の天分を持ち、美しいアルトで歌っていた。」⁽⁷⁾ コケテッシュな彼女の姿は「戦争と平和」のナターシャを思わせるところがあった。いや彼女こそナターシャのモデルだという人もいる。トルストイは彼女をモデルに「戦争と平和」の挿絵を書くように指示しているのだから。

ターニャはちょうどこの頃、トルストイの兄セルゲイとの恋が破れ、そうでなくても人目をひく美しさは、ますます人の注目を集めたことだろう。

夜も深まり、夜会の華ターニャが歌いだした。何かに憑かれたような彼女の声が、星が歌うように降りそそぐ庭に流れたことだろう。私は思い出す、あの不思議の時、ギターを伴奏に、時にはピアノに手をかけて彼女は歌った。

11年の歳月が過ぎた。この間フェットは農場経営に専念し、馬車馬のように働き、ついには新しいすばらしい領地を買うほどになった。73年には念願のシェンシン姓を得て、はた目には滑稽なほど喜んだ。一方トルストイはこの11年間に「戦争と平和」「アンナ・カレーニナ」を完成した。トルストイは作品についてフェットの意見を求め、フェットは彼に詩を送り（この頃から再び彼の創造力は蘇った）、農場経営から哲学にわたって手紙を交し、二人はなくてはならない最愛の友人だった。

既にクズミンスカヤとなったターニャも30を超え、堂々たる女性となったことだろう。

1877年7月28日から31日、ヤースナヤ・ポリャーナで再び夜会が開かれた。フェットをはじめ男たちはカルタに興じ、御婦人たちは年をとり、世間話に、ちょうどその頃発表されたアンナ・カレーニナのモデル探しに夢中になっていた。

みんながカルタとお喋りに疲れたころ、うながされるようにクズミンスカヤはピアノのそばに立った。彼女はナターシャのように歌を捨て家庭に没頭することはなかった。また以前のように歌が聞えてくる。生命も、涙も、愛も。

その歌が終わった時、マリヤ・ペトローヴナ（フェットの妻）が彼女にせかせかと近づき、語りかけた。「この夜会がフェットの唇に何も言わせないなんてことはありませんわ。今夜きっと何か書きますわよ。」

夜は静かに何事もなく過ぎた。ただ一人フェットを除いては。

次の朝、皆がお茶を飲んでいるところに、フェットが現れた。彼の後には満面に笑みを浮べたマリヤ・ペトローヴナが続いていた。何も言わずにクズミンスカヤのテーブルに近づき、傍に一枚の紙を置いた。その紙はすでに白紙ではなかった。「この詩を昨日の楽園のような夜会の記念にあなたに捧げます。」詩の題は《 Опять 》だった。⁽⁸⁾

2. ロマンس

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песнею твоей.

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты одна — любовь, что нет любви иной,

И так хотелось жить, чтоб, звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

И много лет прошло, томительных и скучных,
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,
И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.

Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!

К***

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

二つの詩は、プーシキンはジュコフスキーの、フェットはプーシキンのメタポエジアといえる。
《Лалла Рук》をプーシキンが念頭に置き、《К.А.П. Керн》とその曲がフェットの靈
感の源となった。だがプーシキンからフェットへ同じテーマはどのようにその現れを変えたのか、
この章では考察したい。

このプーシキンの詩は四脚ヤンプ、abab韻というロシア詩法において最も安定した韻律で書

かれています。

連は文法的に完結し、ある連から次の連への句またがりには存在しない。また意味の上でもそれぞれの連は一つに完結する。韻律、統辞論的要素、意味がその連の中に閉じこめられ、連と一致する。

各連は対句を形成する二行と、それ以外の二行への分割という類似した構成をとる。これは各連の構成上のパラレリズムを形成する。

第一連の安定を土台として全体は明らかな三部構成をなす。テーゼA：第一連、その副次的部分・第二連。アンチテーゼB：第四連、その副次的部分・第三連。ジントーゼC：第五連、第六連。

A (I+II) + B (III+IV) + C (V+VI)

この全体の構成の内部で様々な技法が凝らされるが、それはこの論理の枠を超え、それを破壊することはない。

この詩に特徴的なのは対句の多用である。三種類の対句が二つの連でくり返される（肯定と否定の違いはあっても）。第一連と第五連（Как мимолетное виденье, Как гений чистой красоты. 第二連と第三連（... голос нежный, ... черты.）, 第四連と第六連（Без божества, без вдохновенья, Без слез, без жизни, без любви. 第一の組は肯定だが、第二・第三の組はそれぞれ後者が前者を否定する。第二連、第三連の対立がテーゼとアンチテーゼを結ぶ。第一連が第五連で反復され、第四連が第六連で否定されることにより、テーゼとアンチテーゼを含んだジントーゼが完成する。対応する連は文法的にもパラレルとなる（第二連と第三連はパラレルとは言い難い。それは第三連がテーゼとは旋律的にも明確な境界を敷くために、この詩で唯一の句またがりが存在するからだ）。

グリンカの曲を参照すると、メロディにおいてテーゼとアンチテーゼは対峙され、対照的な調だが、ジントーゼはテーゼの旋律を第五連において反復する。第六連において第四連の短調が長調に転調し、ジントーゼは完成する。

このようにこの詩では論理的三部構成がドミナントとなる。エイヘンバウムは1820年以降プーシキンの詩から特別なメロディ実現の方法（ジュコフスキー）が消えたことを指摘し、さらに次のように書く。「プーシキンの連にとって統辞論的部分と韻律的部分が常に一致することが特徴である。イントネーションの相互作用は副次的背景にとどまっている。また詩の形にとっても同様である。その中でそれぞれの連は自分の範囲内に閉じている。」⁽⁹⁾

フェットはこの詩を意識していた。両者は主題において類似し、語彙や脚韻も似ている。しかしその形の違いははからずもフェットがプーシキンとは全く異なる流派に属することを証明する。プーシキンは叙事詩的であったが、フェットはあくまで叙情詩だった。一つの感情が全体を支配し、対比は解避される。グリンカの曲に表現されているように、一つ一つの行はあくまで感情移入され、叙情的ではあるが、それが全体の構成の中で主題の対比という枠に納まっていることがわかる。それに対してフェットの詩がどのように展開されているだろうか。まずこの詩における律動について述べる必要がある。

プーシキンの詩が二行対句のコントラストから成立しているのに対し、フェットの旋律の基本単位は半行である。半行対句、それがその最も典型的な現れである。この基本構成を支えるのが、アレクサンドリアンである。

アレクサンドリアン、六脚ヤンプ、第三脚が語境界と一致する。この律動は本来はロシア詩で

は長統詩（поэма）や悲劇に用いられたが、1820年代には他の律動に席を譲った。しかし再びより強くある特定の分野と結びついたのは1840年代に流行した古典詩（ギリシヤ・ローマの叙情詩の模倣）においてである⁽¹⁰⁾。フェットもその当時最も称賛された詩《 Диана 》を書いている。しかし1870年代になると《 Ничтожество 》など古典詩とは無関係な詩をアレクサンドリアンで書いている。フェットにとっては、この律動と特定の分野との結合感覚は薄れたとってよい。

フェットのアレクサンドリアンの性格は半行対句に端的に表現される。この対句が最も巧みに機能した詩がこの《 Сияла ночь... 》である。

この対句に典型的表現を見いだす、半行を単位とする旋律構成の唯一の例外は第一行、第二行である。

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.

ここが旋律の動きから見れば極端に遅くなる。しかしその内部を子細に見れば、徐々に基本的旋律に移行する。文章が少しづつ長くなり、 Лежали という強い句またがりを経て、第二行はほぼ二つの半行に分割され、第三行につながる。この旋律上の異端が詩の第一行に存在するところがフェットの特徴である。プーシキンの詩ではそれはアンチテーゼのはじめに現れる。

Шли годы. Бурь порыв мятежной,
Рассеял прежние мечты,

グリンカの歌曲でもこの部分メロディは変化し、テンポは遅くなっている。プーシキンでは旋律も論理の構成に従っていた。

フェットの詩では基本的に同じ旋律構造が最後まで続くが、その際第八行と第十六行、第六行と第十二行の反復をどのようにとらえるかが問題となる。

インスピレーション、詩、愛の一致はプーシキンでは対比的構成の上に成立し、従って反復もこの論理の上に成立する。

フェットは第三連を、プーシキンのように明確に対比させることを避けている。同じ旋律構造をとりつつ、あたかも過去の歌が終わらないうちに新しい歌が始まる。その歌は第二連では一行で済まされていたのが、ここでは三行に増え、しかも連を飛びこえる。

また第八行は第十六行に繰り返されるが、ここでも全体を否定法による命令に変えることにより強調する。最後の感嘆符はその指標となる。

これらの方法は一つの目的に奉仕する。その目的とは最終行を最も強く強調し、全ての詩行をここに高揚させることである。

プーシキンの詩が (I+II) + (III+IV) + (V+VI) という論理的な三段論法を成立させていたのに対し、フェットは I + II + (III+IV) という対比を回避した構成を用いた。

このようなフェットの特徴を他の詩で確かめたい。まず彼の最も有名な詩《 Шопот, робкое дыханье... 》を例にとろう。

Шопот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,

Свет ночной, ночные тени,

Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!...

この詩の特徴の一つは読点一つもなく、全体は一つの文となることだ。はからずもエイヘンバウムは書いている。「本質的には、この詩は一つのフレーズであり、そのイントネーションは終末に向かって徐々に高揚する。」⁽¹⁰⁾

この詩が《 Сияла ночь... 》と共通することは、統辞論と韻律の相互作用に基づく基本的な旋律構造の存在である。《 Сияла ночь... 》ではそれは休止により分割する半行対句であったが、ここでは長短二行が一つの組を形成する。この組を a b c d e f とすると、連としてさらに (a, d), (c, d), (e, f) と分割される。前半 a, c, e は複数の名詞、後半 b, d, f は名詞+形容詞・名詞の生格という基本構造が存在する。だがそれは決してパラレルとなるのではなく、回帰するたびに変幻自在な移り様を示す。

例えば c は真にパラレルな関係となるのであれば、a をシンタクスの繰り返す形となるはずである。ここではそれが回避される。

まるで後を追うように前句の最後の言葉を次句が最初に置くことにより全体が結びつき、иの羅列よりも一層速くなる。

また f は b, d とは著しく異なる。それまでの形と異なり、首句反復的な иにより、全体の頂点を形成する。

フェットの詩における同じ句の反復が、プーシキンのように対比の上ではなく、終止部を最も強調する手法の上に構成されていることを《 Alter ego 》により示す。

Как лилея глядится в нагорный ручей,
Ты стояла под первою песней моей,
И была ли при этом победа, и чья
У пучья ль от цветка, у цветка ль от ручья?

Ты душою младенческой все поняла,
Что мне высказать тайная сила дала,
И хоть жизнь без тебя суждено мне влачить,
Но мы вместе с тобой, нас нельзя разлучить.

Та трава, что вдали на могиле твоей,
Здесь на сердце, чем старе оно, тем свежей,
И я знаю, взглянувши на звезды порой,
Что взироли на них ы как боги с тобой.

У любви есть слова, те слова не умрут.
Нас с тобой ожидает особенный суд;
Он сумеет нас сразу в толпе различить,
И мы вместе придем, нас нельзя различить.

この詩は統辞論的關係が連を支えている。各連はそれぞれ文法的に終結し、閉じられている。また各連は二つの部分に分割される。二つの従属複文に。

また接続詞 **и** が第三連まで同じ位置、第三行に位置する。**и** という接続詞はフェットにとって単なる論理的關係を維持するためのものではない。フェットではしばしば同じ位置、第三行にあられる。論理的要求ではなく、旋律的要求に基づいて用いられる。

この詩は第一連の疑問文に後の三連が答える形となる。I + (II + III + IV)。

しかし文法的構成から考えると第三連までと第四連に分割される。(I + II + III) + IV。

第四連における構成の変化(一行ないし半行からなる単文)により、この連のイントネーションは著しく変る。それまでの二つの複文を基調とした清麗さは失われる。そして接続詞 **и** が最終行に置かれることにより、それまでの連とは異なり、そこが強調される。このことから考えるとこの詩は次のように分割される。I + [(II + III) + IV]。

この詩では、第一連が他とは全く異なるイントネーションを持ち、その他の三連の中では第四連が、第一連をも含めた統辞論的パラリズムを破壊することにより、そして接続詞 **и** の使用により、強調される例を見た。

次に全く逆の例、つまり第三連までが同じ旋律構造の上に成立し、第四連が異なる基盤の上に成立する例を見よう。《 Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок... 》の連は詭弱な基盤の上に成立する。それは唯一行《 Ничего ты на все не ответила мне 》によって支えられている。

Солнца луч промеж лип был и жгуч и высок,
Пред скамьей ты чертила блестящий песок,
Я мечтам золоиым отдавался вполне, —
Ничего ты на все не ответила мне.

Я давно угадал, что мы сердцем родня,
Что ты счастье свое отдала за меня,
Я рвался, я твердил о не нашей вине, —
Ничего ты на все не ответила мне.

Я молил, повторял, ыто нельзя нам любить,
Что минувшие дни мы должны позобить,

Что в грядущем цветует все права красоты, —
Мне и тут ничего не ответила ты.

С опочившей я глаз был не в силах ртвель, —
Всю погосшую тойну хотел я прочесть.
И лица твоего мне простили ль черты? —
Ничего, ничего не ответила ты!

脚韻も（全て男性韻）、律動もそれ自体では連を構成しない。

この詩は《 Сияла ночь... 》と同じく叙述から始まる。このあなたの動作に対する私の呼びかけとあなたの答えが第三連まで続く（第四連はそれとは若干異なる意味をもつ）。その際特徴的なのは第3行、第5行、第7行、第9行で繰り返されるЯの動きである。そして終止の若干の変化も気になる。エイヘンバウムはパラレルな文法構造によってもこの連が支えられていると言ったが、果してそうだろうか。この4つのЯは、もし最後の繰り返しという指標がなければ、一つの連を構成してもおかしくはない。つまり4つのЯは若干の変化を伴いながら同じ旋律構造の中にいる。従って第3行、第4行を第一連の中におしこめているのは唯一終止の存在である。

第3行はあなたに対する最初の呼びかけであり、第4行はその最初の答。この第3行を受けながら、第5行は複文、чтоを繰り返すことにより新たに強調される。この強調された調子をそのまま受けつぎ、第7行はЯと動詞を繰り返すことによりさらに強調される。

しかしあなたの答はない。

第9行は第7行と第5行を受け、動詞は2個現われるが、同時に複文となり、しかもчтоは2回繰り返される。このことによりさらに強い調が得られるが、それでもあなたの答はない。

第四連は全く異なる旋律の上に存在する。それは第12行の変化によって準備されたものだが（第12行が第16行を脚韻が等しくなっていることに注意）調は疲れたように下降する。この下降の中で曲が静かに終結することが予想されるが、その予想は裏切られる。第15行に現れた疑問文により、第16行は全編をまとめるかのように情熱的な、新しい力を得る。従ってこの詩の旋律は基本的には（I + II + III）+ IVの形になる。

この章ではプーシキンの《 К А. П. Керн 》とフェットの《 Сияла ночь... 》を比較することにより、フェットの特徴である終止部を最も強調する手法を際だたせようとした。フェットには様々な連形成が存在し、このわずかな例だけでは不十分である。しかし次の点は彼の詩について予想できると思う。

1. 詩全体が対比的構造を解避させ、終止部を最も強く強調すること。
2. 従って「反復」は基本的にはあり得ず、反復する句は反復される句よりも強調される。
3. このような表現は、一つの感情（印象）の表現に奉仕すること。

3. 歌の世界

つぎにこの詩の意味、その事物、その世界について解析したい。

①この詩の背景について

第一行の全体のメロディカに果す役割は概に前章で述べた。詩の背景、そこで歌が響く場、まだ道具も置かれていない。この背景の表れ方は印象的だ。空気が次第に張りつめてくる。それはフェットの詩にはよく現れる、光輝く夜である。

Сад весь в цвету,
Вечер в огне, (12)

あるいは最晩年の詩の一節、

Ночь лазурная смотрит на скошенный луг.
Запах роз под балконом и сена вокруг; (13)

フェットの夜はチュッチェフの夜のある一面のように人を飲み込む、恐しいカオスではない。むしろそれはチュッチェフの夜のもう一つの面、昼から人間を守る覆としての夜、それに近い。だがそれさえもチュッチェフにとって何かわけのわからない事物、それに対する恐れがある。人の魂は昼にも夜にも安住することができず、世界の中で引裂かれていく。彼にとって自然とは融合じえない、異質なものだった。たとえば《 Как сладко дремлет сад... 》では、昼を覆う夜とそのカオスが同時に描かれる。その詩の出だしはフェットの詩かと思ふほどだ。だがそこに次のような一行を見出す。一見するとフェットとよく似た言葉が見られるが、

В бездонном небе звездный сонм горит, (14) だがフェットは決して星の群集という言葉は使わない。彼には次のような一節がある。

И хор светил, живой и дпужный,
Кругом раскинувшись, дрожали. (15)

フェットの星は合唱だ。彼の世界は調和している。 хор と сонм, この言葉の違いは二人の世界観の違いを象徴する。チュッチェフの同じ詩に次のような一節があらわれる。

Мир бестелесный, слышный, но незримый,
Теперь роится в хаосе ночном?... (16)

フェットにとって自然は秘密ではあったが、カオスではない。その世界と彼のマイクロコスモスが調和する。アポロン・グリゴリエフがフェットについて語った言葉を憶い出す。

「彼には人間の自我を麻痺させる能力、夢の中でずっと以前に投げ捨てた外被を自分の上に被せる能力があった。」⁽¹⁷⁾ これが彼の自然に対する態度の根本となっていた。彼の心は我々日本人に近い。

さて《 Сияла ночь... 》に戻ろう。月の光に満ちた庭からこの詩の前景、客間に移る。窓から月の光がさし込む。部屋の中は薄暗い。この明るさから暗さへの転換に相応して、音も変化する。

Сияла ночь. Луной был подон сад. Лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.

a から n や e への静かな転換である。

ピアノの弦は庭や月のような背景ではなく、その中に置かれる道具である。第三行は л と н の静かな交替の第一行とは異なり、р の多用により強く震えている。

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,

дрожали が лежали と韻を踏まれることにより、静から動への移行とともに、前の行に反響し光まで震えてきたような印象を与える。

もともとフェットの自然ではその調和は音楽的である。それはカオスではない。それは調和しているが、音楽のように震え、捉え難い。

Одна звезда меж всеми дышит
И ток дрожит,
Она лучом алмазным пышет
И говорит:

(18)

光がさしこみ、その光が震えている。それは自然からの使者のようにあなたの歌に交響する。РояльとСиялаの音の類似と対比が美しい。ここに人の心が交わる。歌がどのように変化していくのか、それを考えたい。

②歌のあらわれ

あなたは歌っている。第二連はまだ人格が歌に備わる。この人格が次第に失われ、歌そのものとなるのが、この詩の過程である。だがここではまだあなたという人格が残っている。петьという人称動詞がその指標だが、その他にも в слезах изнемогая にそれが表現されている。ここで間接話法が使われていることに注意したい。これは直接話法の個人的色彩を消し、一般化する。歌われている歌詞が問題となるのであれば、それは直接話法で表現されるはずだ。例えばアフマードヴァ。

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
« Благослови же небеса —
Ты первый раз одна с любимым ».

(19)

ここではアフマートヴァはその具体的な声そのものを捉え、それを換喩的に用い、詩語と化したのであるが、フェットは具体的な歌詞ではなく、歌の精神そのものを抽象化した。あるいはその歌に、フェットの心そのものが染みついている。

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты одна — любовь, что нет любви иной,

次に第七行、第八行の従属複文にも注意したい。ここでは第八行は第七行に従属している。意味上の主語が予想され、その人格に愛することも抱くことも泣くことも支配される。

だがそれと同時に詩の特性も考慮しなければならない。日常の言葉では従属節は主節に完全に従属し、自由にそのものが切り離されることはない。詩では行と行、脚と脚の等価が、ある行と行、ある語と語の文法的意義に無関係に成立する。この二つの従属節には、それ自体で成立し、飛翔する条件が整っている。

この歌が消え、長い時がその間にはさまる。だがあたかもその余韻の消えぬうちにあなたの声を聞く。そしてその歌は風のように流れてくる。先に人称文であったものが無人称文となる。それは具体的な人格そして歌詞を飛び超えて一つの情念の塊となる。人は消える。前者が補語的従属文であったのに対し、後者は主語的従属文となる。

И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.

この自立した情念の塊りは、あたかも現実を逆転するかのよう、否定する。運命の侮辱もなく、心の焼きつくような苦しみもない、生に限りなく、他の目的はない。この否定の羅列はそれだけに現実における逆転を予想させる。この生は歌が終るまで、そこに裏切りが待っている。

歌は必ず終る。この一瞬における永遠、それがフェットの願だ。たとえ他の何が禁じられようとも、恋人と共に存在することも、愛することも。

Но чего нам нельзя запретить,
Что с зопретом всего несовместней, —
Это песня: с крылатою песней
Будем вечно и явна любить.

(20)

何故歌の中の永遠がたとえ一瞬にしても成立するのだろう。それは時間の永遠ではない。時間の消滅による永遠だ。

Что прямо смотрю я из времени в вечность,
それはどこか思い出の存様と似ている。それはただの光に過ぎない。それは消える。だが滅びることはない。

(21)

歌の永遠を信じる事、それがこの詩の呪文となる。最後の二行は完全にあらゆる枠から離れ自由となる。人格も消えて、言葉そのものとなり、共鳴しながら人を支配する。ここでも前者が補語的従属文であったのに対し、後者は完全に独立した文となる。

Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любть, обнять и плакать над тобой!

4. 何のための詩か

フェットの詩と世界観を知る上で興味深い論文に彼のチュッチェフ論がある。

「あらゆる生命は二律背反から構成される。その調和した結合の一瞬は捉え難い。叙情、この花、生命の極、それはその本質において永遠の謎のままだ。叙情詩の創造も極めて矛盾した資質を要求する。例えば無分別な盲の剛毅と細心の慎重さ（繊細な節度の感覚）が。必ず空中を舞い上るといふ堅い信念をもって7階から真逆様に飛び降りることができぬ者は詩人ではない。しかしそのような剛毅と共に、詩人の心には消えることなく節度の感覚が燃えていなければならない。チュッチェフの叙情的大胆さ、さらに言えば、恐れを知らぬ剛毅がどれ程強かろうと、それに劣らぬ程彼には節度の感覚がある。この詩人の大胆な予期せぬ形容詞や機微な暗喩がどれ程我々を驚胆させようと、最初の印象を信じてはいけぬ。これは生々とした花の鮮かな色彩と知らなければならぬ。それは輝いているが、決して敵対することはない。あなたを驚かせた暗喩をもう少しじっくりと眺めてみれば、それはあなたの目の中で溶け始め、新たな魅力を与えながら、とり囲む風景と融合するだろう。…」⁽²²⁾

フェットの詩の理解の難しさは彼の詩に原因があるのではなく、彼の捉えた対象に原因がある。ここでチュッチェフについて言われた事は全てフェットにもあてはまる。彼の詩の根は確かに“現実”の内にある。

だがフェットには《Измучен жизнью, коварством надежды》、《Ничтожество》、《Добро и зло》のような哲学的詩が存在する。また《Ласточки》のように自然の描写に突然アフォーリズムが現れるもの、《Как беден наш язык》のように自己の美的信念を表現した詩がある。これらは現実の内に根を持っていたと言えるだろう。

《Измучен жизнью, коварством надежды》は自己の思想を表現した詩といえる。しかしその方法に彼が自然や愛を歌った詩と変化はあるだろうか。その“対象”をその内部まで捉える剛毅も、それを表現する上での繊細さにも。

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю.

この軋むようなリズムは思想の動きに相応すると言えないだろうか。いやこれは抽象的思想ではない。これは別の宇宙ではない。フェットのプラトンの世界観によって、靈感にとらわれながら、現実に見た世界なのである。

フェットの対象とは彼がその盲の無分別な剛毅により、*Безумнец* になった時、彼に見え、聞える世界なのである。そこでは星が語り、石が泣き、蝶が語りかける。そして時は消える。たとえば《 *На качелях* 》を見てみよう。

На качелях

И опять в полусвете ночном
Средь веревок, натянутых туго,
На доске этой шаткой вдвоем
Мы стоим и бросаем друг друга.

И чем ближе к вершине лесной,
Чем страшнее стоять и держаться,
Тем отрадней взлетать над землей
И одним к небесам приближаться.

Правда, это игра, и притом
Может выйти игра рсковая,
Но и жизнью играть нам вдвоем —
Это счастье, моя дорогая!

この詩には過去形は全くない。全て現在形である。しかし事実は40年前に実際に行なわれたことなのである。最初の *опять* という言葉、これは現実と¹思い出をつなぐ鍵となる。ある批評家が70才の老人がブランコの上で戯れるなど想像するだけで醜悪ではないかと皮肉った。これに答え、フェットは友人への手紙に書いている。「あなたは私の歌が現実のどこにも由来しないと考えているようだが、それは無駄だ。私の歌はあなたと同様人生の贈りものだ。ただ違いがあるとすれば、私の胸には様々な印象が、あたかも収税人が自分の納屋にきびや燕麦、小麦や大麦など好きなものを入れておくように、積みかさなっている。娘たちがそこにくるみを運んだなら、必要な時までそれを仕舞っておけばいい。40年前、私はある娘とブランコで遊んだ。板の上に立つと彼女の服が風で翻った。40年後その娘は詩に現れた。それをどこかの馬鹿者が私のことを、何故私がマリア・ペトローヴナとブランコに乗るのかと批難した。²³⁾

ではこのような世界とそれを再現する詩ではどちらが美しいのか。彼は文句なく世界の方が美しいという。世界には詩は必要でないが、詩には世界が必要だ。彼は世界の美しさを認識すればする程、その再現には人間の言葉では不充分だと感じた。

Как беден наш язык — Хочу и не могу. —

(24)

だいたい世界の美しさを捉えること自体が難しかった。それは一瞬のきらめき、そしてふと気がつくと消えている。その一瞬を彼は待ち焦がれた。いや待つのみではない。様々な修練を積み、

彼は自己の感覚を鍛え、そして美の一瞬の訪れることを祈った。それはあたかも呪術者が自然に祈り、その威力を呼び起すかのようなだった。事実彼は自分のことをある詩で詩人・妖術師と呼んでいる。 Это все я, поэт-чародей (25)

彼はその一瞬にかけた。その一瞬には時はない。その一瞬には美が充全の輝をみせる。それを、感情の飛行の上に捉えようとした。詩という形の中に時を消し去ろうとした。

これが彼の詩の中に лететь という言葉が数多く用いられている理由であろう。まさにこの飛行それ自体が詩の中に表れることも多い。だが物の本質を捉えそれを詩の中に固定するという考えから言えば、飛行が終わり、その美をとらえた次のような詩が傑作なのかもしれない。

Бабочка

Ты прав. Одним воздушным очертаньем
Я так мила.
Весь бархат мой с его живым миганьем —
Лишь два крыла.
Не спрашивай: откуда появилась,
Куда спешу?
Здесь на цветок я легкий опустилась
И вот — дышу.
Надолго ли, без цели, без усилья,
Дышать хочу?
Вот, вот сейчас, сверкнув, раскину крылья
И улечу.

蝶は人の魂が抜け出したものという伝説をも、直接は言及されないが、思い起させる、繊細な詩である。詩形が蝶が花の上にとまり、羽を開けたり閉じたりしながら休む様子を、それ自体で表現する。そして最後の улечу という言葉の美しさ。この行は他の短い行よりもさらに短くなることにより、余韻が空間に広がる。さらにこのような理想の境地に到達した詩でもそこには彼の息が感じられることである。彼にとって詩とは生きていなければならなかった。あたかも世界の太陽のように。世界の本質は彼にとって生命力に満ちた火だった。全ての物質はその火の反映にすぎなかった。だが喜びと苦しみに満ちた、生命の力に満ちた。

彼にとって詩もそのようなものだったのである。彼の息をさずかった幻影として、永遠に飛んでいく。

Угасшим звездам

Долго ль впивать мне мерцание ваше,
Синего неба пытливые очи?
Долго ли чуют, что выше и краше
Вас ничего нет во храмине ночи?

Может быть, нет вас под теми огнями:
Давняя вас рогосила эпоха —
Так и по смерти лететь к вам стихами,
К призракам звезд, буду призраком вздоха.

テキスト

- А.А. Фет Стихотворение Современник М., 1981
А.С. Пушкин Собрание сочинений в 10 т. Правда , 1981
Ф.И. Тютчев Сочнения в 2 т. М., Правда , 1980
А. Ахматова Стихотворения и поэты. Библиотека поэта.
Большая серия.

参考文献

- А.А. Фет Вечерние огни.
Д. Благой Мир как красота.
Б. Эйхенбаум Мелодика русского лирического стиха.
Б. Бухштаб А.А. Фет Очерки жизни и творчества.
В. Жирмунский Композиция лирических стихотворений.

注

- (1) Н.Н. Страхов Заметки о Пушкине, стр. 228.
(2) А.А. Фет Два письма..., стр. 57.
(3) С.Л. Толстой Очерки былого, стр. 336
(4) Е.В. Оболенская-Толстая Моя мать и Лев Николаевич, Октябрь,
1923, но. 9-10, стр. 336
(5) Т.А. Кузминская Об А.А. Фете, стр. 171.
(3), (4), (5) Б.Я. Бухштаб А.А. Фет. Очерки жизни и творчества
(6) А.А. Фет Стихотворения, М., Художественная литература
1973, стр. 5.
(7) В.Б. Шкловский 『トルストイ伝』川崎訳, 河出書房新社, 上巻352 ページ
(8) この章は想像を混えて膨らませた部分もあるが, この詩の由来に関する基本的事柄は事実
に基づいている。
А.А. Фет Вечерние огни, стр. 664-666.
Л.Н. Толстой Переписка с русскими писателями, т.1, стр. 479.
(9) Б. Эйхенбаум Мелодика русского лирического стиха, стр. 76
(10) Б. Томашевский Теория литературы, стр. 112-113.
(11) Б. Эйхенбаум Мелодика русского лирического стиха, стр. 150.
Б.В. Никольский
(12) Сад весь в цвету...
(13) Ночь лазурная смотрит на скошенный луг...
(14) Как сладко дремлет сад темно-зеленый...
(15) На стоге сена ночью ютной...
(16) Как сладко дремлет сад темно зеленый...

- (17) Аполон Григориев Воспоминания, стр. 152.
- (18) Одна звезда меж всеми дышит...
- (19) Вечером
- (20) Запретили тебе выходить...
- (21) Измучен жизнью, коварством надежды...
- (22) А.А. Фет О стихотворениях Ф.И. Тютчева, стр. 37.
- (23) Б.Я. Бухштаб А.А. Фет. Очерки жизни и творчества, стр. 88-89
стр. 88-89.
- (24) Как беден наш язык! — хону и не могу...
- (25) Как богат я в безумных стихах...