HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	0. マンデリシタームの創造における「形象」の概念について : 評論『言葉と文化』、および2つの「つばめ詩篇」の読解
Author(s)	斉藤, 毅
Citation	スラヴ研究, 48, 1-28
Issue Date	2001
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/38968
Type	departmental bulletin paper
File Information	48-001.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

O.マンデリシタームの創造における「形象」の概念について

評論『言葉と文化』、および2つの「つばめ詩篇」の読解

斉藤　毅

はじめに

O.マンデリシタームは、1921年から22年にかけて『言葉と文化 Слово и культура』、『言葉の本性について O природе слова』という2篇の評論を発表している(1)。これらにおいて詩人は、みずからの言語観のプログラムとでも言うべきものを提示しているのであるが、こうした重要な評論が同じ時期に続けて書かれたのは、偶然ではないように思える。

ちょうどこの時期、詩人は、革命期の1916年から20年にかけて書かれた詩篇からなる、自分の第2詩集の出版の準備を進めていた。彼は20年11月に、この詩集の出版契約を「ペトロポリス」社と結び、それは22年夏に『Tristia』というタイトルでベルリンにて刊行されることになる（このタイトルは、出版社によってつけられたものであるが、詩集所収の同名の詩篇《Tristia》[1918] に因んでいる）。こうした経緯のためか、上の2篇の評論のテクストには、詩集『Tristia』の中の多くの主題・モチーフ・形象が採り入れられており、その意味で、詩集の副産物として書かれたものと言ってよい。とくに『言葉と文化』では、この詩集からかなりの数の自己引用がなされており、また両評論ともに、本家の『悲歌 Tristia』を書いたローマ詩人オウィディウスの流刑に関するモチーフを随所に含んでいる。

本論では、これらの評論のうち、『言葉と文化』のテクストに焦点を当て、詩人の言語観のプログラムを再構成することを試みたいと思うが、その際にも、上に述べたような事情は無視することができない。この評論では、とりわけ言語論が展開される条りのテクストにおいて、詩集『Tristia』中の詩篇、《息吹(いのち)たるプシュケーが影たちのところへ Когда Психея-жизнь спускается к теням…》、および《わたしは語りたい言葉を忘れてしまった Я слово позабыл, что я хотел сказать…》と、まったく同一の諸形象が集中的にもちいられているのである。これら2つの詩篇は、ともに1920年冬に書かれ、「つばめ」の形象を介して連作をなすものであるが、『言葉と文化』自体、これらの詩篇と並行して構想されたものと推測される(2)。

1　前者は1921年5月にペトログラードで出された文集「竜 Дракон」に掲載され、後者は22年にハリコフの「源 Истоки」出版社から冊子の形で出版された（*Мандельштам О.* Сочинения в двух томах. Том 2. Сост. П.М. Нерлера. М.: Художественная литература, 1990. С. 440-441. 以下、この作品集からの引用を行なう場合は、出典を CI, II と略し、ページ数とともに本文中に示す）。

2　マンデリシタームは、1920年10月、およそ1年半におよぶロシア南部での彷徨を終え、ペトログラードに帰ってくるが、翌21年3月には再びペトログラードを離れている。『言葉と文化』は、このペトログラード滞在中に構想・執筆されたものと考えられる。また、次の事実にも注意を促しておきたい。マンデリシタームは、『Tristia』がベルリンで刊行される以前の1922年5月、同じ第2詩集の出版について「国立出

こうして、評論『言葉と文化』、少なくともその言語論に関する部分は、2つの「つばめ詩篇」と、同一の創作過程、ないしは同一のコンテクストの中で書かれているのだと考えることができる。結果として、この評論では、推論的連鎖の一貫性は放棄され、叙述の主導権は比喩＝形象的な文彩へと引き渡されている。したがって、その理解のためには特別な「読解」というものが必要であり、またその読解は、この評論と同一のコンテクストをなす2つの「つばめ詩篇」と併せて行なわれることが不可欠と思われる。

本論の目的は、評論『言葉と文化』と両「つばめ詩篇」（以下、《息吹たるプシュケーが…》を「つばめ詩篇1」、《わたしは語りたい言葉を…》を「つばめ詩篇2」と呼ぶ）のテクスト読解を通して、これらのテクスト上に現れている「言葉・語 слово」に対する詩人の思考の枠組みを抽出することにある。この作業の中心となるのは、詩人がやや独特の意味で使っていると思われる、言葉の「形象образ」の概念に照明を当てることである。その際、『言葉の本性について』のテクストも、補助線としてもちいられることになるだろう。

1. 評論『言葉と文化』における「プシュケー」の形象

1-1. プシュケー、緑、変容

次に挙げるのは、『言葉と文化』冒頭の一節である。まずは、この部分のテクスト構成の分析から始めることにしたい。

［引用①］

Трава на петербургских улицах — *первые побеги девственного леса*, который покроет место современных городов. Эта яркая, *нежная зелень*, свежестью своей удивительная, принадлежит новой **одухотворенной** природе. Воистину Петербург самый передовой город мира. Не мэтрополитеном, не небоскребом измеряется бег современности — скорость, а веселой *травкой*, которая пробивается из-под городских камней.

Наша кровь, наша музыка, наша государственность — все это найдет свое продолжение в *нежной* бытии новой природы, природы-**Психеи**. В этом царстве **духа** без человека каждое *дерево будет дриадой* и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе.

ペテルブルグの通りに生えている草々は、現代の諸都市の場を覆うことになろう処女林の最初の発芽である。この鮮やかでたおやかな緑、驚くべき新鮮さを有する緑は、新たに人格化された［＝霊魂を吹き込まれた］自然に属している。まことにペテルブルグは世界で最も先進的な都市である。現代性の疾走、つまり速度を計るのは、地下鉄（メトロポリタン）でも、摩天楼でもなく、都市の石を突き抜けて生えてくる喜びにあふれた草々なのである。

我々の血、我々の音楽、我々の国家制度―これらすべてのものは、新たなる自然、プシケーたる自然のたおやかな存在のうちに、おのれが継続してゆくことに気づくだろう。この人間のいない霊

版所」に打診をしているが、そのときのタイトルの案は『アオニーダ Аониды』、ないしは『盲いたつばめ Слепая ласточка』というものであった。これらのタイトルはどちらも、つばめ詩篇2のテクストから採られたものである（CI, C.454; *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений (Новая библиотека поэта). Сост. А. Меца. СПб.: Академический проект, 1995. С.540. 以下、この作品集からの引用を行なう場合は、出典を НБП と略し、ページ数とともに本文中に示す）。

> 魂の王国では、それぞれの木が木の精（ドリュアス）であり、それぞれの現象がおのれの変容＝変態（メタモルポシス）について語るだろう。(I)[3] [CII: 167-168. 種々の強調は引用者]

初めに確認しておきたいのは、なぜここでとくにペテルブルグについて語られているのかということについてである。第1段落の第3文では「まことにペテルブルグは世界で最も先進的な都市である」と言われているが、この「先進的」という語で念頭に置かれているのは、ロシアが世界に先駆けて社会主義革命を実現させた事実であると思われる。第2段落冒頭の「[…] 我々の国家制度 […] は、新たなる自然 […] のうちに、おのれが継続してゆくことに気づくだろう」という条りは、明らかに革命を指示するものであるし、実際、評論のII以降では、革命がロシア文化のあり方にもたらした変化というのが中心主題となる。

しかし、この評論が発表された1921年当時、ロシア共和国の首都はすでにモスクワに移されていた。したがって、ペテルブルグは新たに建設された社会主義国家の中心としてここで取り上げられているわけではない。おそらくこの一節では、ペテルブルグは革命の起こった都市、今は失われた国家の首都としての意義を有しているのだと考えられる。このことは、第1段落末尾にある「都市の石を突き抜けて生えてくる、喜びにあふれた草々」という条りに窺うことができよう。「国家制度」を「新たに」体現すべき「草々」が、旧ロシア帝国の首都であったペテルブルグという「都市」の表皮（「石」）を「突き抜けて生えてくる」のである。また、この情景が春、すなわちある新たなサイクルの始まりの情景であるということにも注意したい。

とりあえずは、以上を念頭に置いたうえで、上の引用①の冒頭の語句、「ペテルブルグの通りに生えている草々 трава на петербургских улицах 」から考えてみよう。ここで「ペテルブルグ」の名は、テクストの意味論上の構成にも関与している。つまり、この名（「石の都市 Петер-бург 」）は、第1段落で3度にわたり繰り返される「都市город 」（引用の下線部分）の硬さのシンボルとして扱われているのであり、段落最後の語句、「都市の石 городские камни 」と正確に対応している。これは、「草」（ないしは「木」）にシンボル化される「緑」（引用のイタリック体部分）の「たおやかさ нежность 」と対比させられている。つまり、冒頭の語句、「ペテルブルグの通りに生えている草々」が示しているのは、「石の都市 *каменный* город 」と「たおやかな緑 *нежная* зелень 」との対比なのである[4]。

この対比は、引用箇所の最後の語である「変容 мета-*морфоза* 」に関わっている。この語には、「プシュケー」という形象に暗示されるアプレイウス『変身譚 Metamorphoses 』（その第4～6巻でクピードーとプシュケーの物語が語られる）、あるいは引用①の直後に言及されるオウィディウスの、同名作品からの連想が働いていると思われるが、同時にここでは

---

3 この評論の初出時のテクストは5部からなっている。以下ではその各部をローマ数字（I～V）で示す。この文章は評論集『ポエジーをめぐって O поэзии 』（1928）に再録されているが、その際、IVの全体が削除され、随所に種々の（おそらくは検閲を考慮した）変更がなされている。ここでは雑誌初出時のテクストに従う。

4 この対比を「都市」と「自然 природа 」、さらには「文化 культура 」と「自然」の対比として見る向きもあるかもしれない。しかし、このような見方は、適切な読解の方向を誤らせるものでしかないだろう。というのも、ここで言われる「自然」は、「新たに霊魂を吹き込まれた自然」として捉えられているのであり、そこには霊魂と肉体の分離としての「死」の観念が前提とされているからである。このような観念のもとに捉えられた自然は、文化と対立するものとは言えないであろう。

地質学上の「変成」、および生物学上の「変態」の意味も含まれていると考えられる。都市の「石」はすでに硬化し、定まった「形態 *morphē* 」（ラテン語では forma ）しか持たないのに対し、「緑」の方は、「たおやか」であるがゆえに、さらなる「変態」への潜勢力をうちに秘めている。こうした「形態」をめぐる地質学・生物学的隠喩は、評論集『ポエジーをめぐって』所収の『詩についての覚書 Заметки о поэзии 』[5] にも見られる：

> あまりに初歩的と思われる危険、物事をこのうえなく単純化してしまうという危険をあえて冒すとしたら、私は、詩的言語の状態の否定的（ネガティヴ）な極と肯定的（ポジティヴ）な極を、溢れんばかりの形態論的開花 морфологическое цветение, および意味の地殻の下での、形態論的溶岩の硬化 отвердение морфологической лавы として描くだろう。［CII: 208］

ここでは «*морфо*-логия» という語に、言語学における「形態論」、生物学における「形態学」、そして「地質学」の3つの意味が掛けられているのである。そして、ここでも「形態 morphē 」をめぐって、植物の可塑性（«цветение»）と石の硬さ（«отвердение»）との対比が見られることに注意したい。これを『言葉と文化』の引用①の箇所に当てはめるなら、可塑的な「たおやかな緑」の秘める「変態」の能力は、「喜びにあふれた草々」となって発現し、「硬化」した「都市の石」を「突き抜ける」ということになろう。

ところで、第1段落の第2文では、こうして「変態」を遂げる「たおやかな緑」が「新たに人格化された＝霊を吹き込まれた自然 одухотворенная природа に属している」とされている。「人格化する＝霊魂を吹き込む одухотворить 」という語は、アニミズム的世界観などにおいて、自然界のさまざまな対象に霊魂 дух が宿っていると考えることを指す術語であるが[6]、「プシュケーたる自然 природа-Психея 」とは、このように霊魂（プシュケー）が宿っていると見なされた自然と考えてよいだろう。してみると、「たおやかな緑」の「変態」への能力とは、「霊魂＝プシュケー」（引用のボールド体部分）をうちに宿す能力のことであり、「たおやかさ нежность 」とは、それを可能にする属性を指しているのだといえる。

「プシュケー」とは、一度死んだ肉体から分離した霊魂であり、それがふたたび新たな肉体に宿ることで「変態＝変容」が行なわれる。ここではオウィディウスの『変身譚』に描かれる数々の「変容」の情景を想い起こすべきだろうが、この作品の第15巻、ピュタゴラスの輪廻転生説が展開される条り（165-172行）では、次のように語られている：

> 万物は流転するが、何ひとつとして滅びはしない。魂 spiritus は、さまよい、こちらからあちらへ、あちらからこちらへと移動して、気にいったからだに住みつく。獣から人間のからだへ、われわれ人間から獣へと移り、けっして滅びはしないのだ。柔らかな蝋には新しい型を押すことができ、したがって、それはもとのままではいられないし、いつも同じ形 forma を保つことはできないが、しかし同じ蝋であることには変わりがない。それと同じように、霊魂 anima も、つねに同じものでは

5　この評論は、フレーブニコフに関する『Vulgata（詩についての覚書）Vulgata (Заметки о позии) 』と『ボリス・パステルナーク Борис Пастернак 』（ともに1923）を、評論集に再録するにあたって一つにまとめたものである［CII: 444］。

6　Толковый словарь русского языка. Том II. Ред. Д. Ушакова. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1938. С.771.

ありながら、いろんな姿のなかへ移り住む［…］。(7)

ここでの「柔らかな蝋」は、マンデリシタームの場合、「変容」への能力を有する「たおやかな緑」に対応する。そして、「プシュケー Психея (Psychē)」（ラテン語では anima ）は、こうした「たおやかさ」によってさまざまな「形態＝形式 forma 」の中に移り住み、それを生あるものとする。このようにマンデリシタームにおいては、「プシュケー」について「変容＝変態 metamorphosis 」という観点から語られるとき、つねに「形態＝形式 morphē 」が重要な契機として関わってくることになる。

引用①では、こうした「変容」が、冬にあらゆる植物が死滅した後、春の訪れとともに再生する情景として描かれているわけであるが、ここには、地下の冥府の王妃ペルセポネーが、春に地上に戻り、大地に実りをもたらすという古代ギリシア神話が背景としてあると考えられる(8)。後に見るつばめ詩篇１は、『言葉と文化』引用①における諸形象の源泉となっているものと考えられるが、その第１連は次のようなものである:

Когда Психея-жизнь спускается к теням	息吹（いのち）たるプシュケーがペルセポネーを追って
В полупрозрачный лес вослед за Персефоной,—	影たちのいるなかば透けた森のなかへ
	降りてゆくとき—
Слепая ласточка бросается к ногам	盲いたつばめがその足もとに身を投げだす
С стигийской нежностью и веткою зеленой.	ステュクスのたおやかさと緑の小枝をくわえて

［НБП: 152］

第４行の「ステュクスのたおやかさと緑の小枝をくわえて」(9)という部分は、ペルセポネーによる冥府（「ステュクス」）と地上（「緑」）との間の往復を体現しており、また、«нежность», «зеленый»という名辞の並置は、『言葉と文化』における「たおやかな緑 нежная зелень 」と正確に対応している。

以上をあわせて考えるなら、『言葉と文化』引用①で描かれる「変容」の過程は、次のように図式化できる:

冬	→	春
冥府		地上（ペルセポネーの回帰）
死 （肉体と霊魂の分離）		変容＝変態 （霊魂の受肉）

7　オウィディウス『変身物語（下）』中村善也訳、岩波書店、1995年、307-308頁；Ovid. *Metamorphoses.* II, with an English translation by F. J. Miller (Cambridge: Harvard University Press, 1956), pp.376-377.

8　穀物の女神デーメーテールの娘であるペルセポネーは、穀物の種子が神格化されたものである。冥府の王ハーデースにさらわれて、そこの王妃となった彼女が、一年の半分だけ地上に帰ることを許され、そのとき春が訪れるという神話は、冬の間、地中に埋まっていた種子が春になって発芽することとの類推から生まれた（呉茂一『ギリシア神話』新潮社、1990年、152-159頁）。

9　«стигийский» とは、«стигейский» とともに、«Стикс» に関わることを示す形容詞で古語である (C.E. Gribble, *A Short Dictionary of 18th-Century Russian* (Cambridge: Slavica Publishers, Inc., 1976), p.86.

そして、この過程全体は、革命以後のロシア文化の変化を示している。革命は、「血（筋）кровь」、「音楽 музыка」（詩神（ムーサイ）らの業（わざ）としての芸術）、「国家制度」といった、従来のあらゆる文化に死をもたらし、「人間のいない霊魂の王国」を出現させた。しかし、それは過去の終焉を意味するのではない。死により肉体を離れた霊魂が、新たな「変容」を遂げる、あるいは枯死して地に落ちた種子が、新たな「変態」を遂げるかのように、これまでの文化の「霊魂」が肉体を離れ、新たな姿をとろうとしているのである。したがって、そこにはもはや既存の「木」はない。それぞれの木はいまや「新たに霊魂を吹き込まれた＝人格化された」木、「木の精（ドリュアス）」なのである(10)。

1-2.　プシュケーと言葉

こうした文化の「変容」については、引用①の少し先で次のように語られている:

> 「異国の者ら」よ、あなたがたに感謝しよう、古き世界に心に触れる気遣いを示し、優しく世話してくれたことに対して。この古き世界は、すでに「この世のものではなく」、来たるべき変容 метаморфоза への希望と準備とにすっかり没頭している:
>
> Cum subit illius tristissima noctis imago,/ Quae mihi supremum tempus in urbe fuit,/ Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliquit,/ Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis. (I)［CII: 168］

最後の引用は、オウィディウス『悲歌』第3巻1歌冒頭のラテン語原文である。このラテン語という死語で書かれた詩行は「すでに『この世のものではない』」(11)。だが、革命によって肉体を離れた文化の霊魂は「古き世界」の文化に受肉し、死せる言葉としてのラテン語が今やあらたな「変容＝変態」を遂げ、生を受けようとしているのである。

つまり、ここで言われる文化の「変容」とは、なによりも言葉の「変容」として現象するということである（『言葉と文化 Слово и культура』という評論のタイトルを想い起こしていただきたい）。したがって、冬から春への移行における「プシュケー」の「緑」への受肉は、まず言葉について言われているのだと考えてよいだろう。実際、この評論のⅤの部分では、「言葉 слово」についての集中的な叙述が見られる。今のコンテクストにおいては、とくに以下の部分が重要である：

［引用②］

> Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод, Сомнение Фомы. К чему обязательно осязать перстами? А главное, зачем отождествлять слово с вещью, с травою, с предметом, который оно обозначает?
>
> Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое

10　«ДеРево» → «ДРиаДа» というロシア語からラテン語への「変容」にも注意したい。ドリュアス Dryas は、オウィディウス『変身譚』の中でも脇役として何度か登場する。

11　「この世のものでない не от мира сего」というのは、浮世離れしたものを指す言い回しであるが、『ヨハネによる福音書』18章36節のイエスの言葉、「わたしの国はこの世のものではない」に由来する。

тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела.

詩に多大の物象性、具体性、物質性を要求しないでほしい。そうした要求も、同じような革命的飢餓なのである。使徒トマスの疑いである。何だって指で感じなければならないのか? 要するに、何のために言葉と、物、草、つまり言葉の意味する対象とを同一視しなければならないのか?

一体、物は言葉の主人なのだろうか? 言葉はプシュケーなのだ。生きた言葉は、対象を意味するのではなく、住まいを選ぶかのように、あれこれの具体＝対象的な意義、物象性、愛しい肉体を自由に選ぶのである。こうして物のまわりにも、言葉が自由にさまよっている。打ち捨てられた、しかし忘れ去られてはいない肉体のまわりを、魂がさまよっているように。(V)［CII: 171］

第 2 段落の「言葉はプシュケーなのだ」という一文によって、引用①のプシュケーに関する言説が、直接に「言葉」の主題と結びつけられる。また、ここでの「プシュケー＝言葉」についての叙述は、この評論のIにおけるオウィディウスへの言及から判断するに、先に引用した『変身譚』第 15 巻の輪廻転生説の叙述に依拠していると考えてよいだろう。

この条りでプシュケーの比喩を通して述べられているのは、言葉と「言葉の意味する対象」とを同一視することはできないということである。むしろ、両者は霊魂（プシュケー）と肉体の関係にあり、オウィディウスにおける霊魂がさまざまな肉体に移り住むように、言葉はさまざまな対象のうちに宿るのだとされる。

ここで次の 2 点を確認しておきたい： 1) 「言葉слово: 対象предмет ＝魂 душа: 肉体 тело 」という類比（アナロジー）においては、対象＝肉体は、それだけでは死んだ肉体とされる。対象は、言葉＝霊魂が宿って初めて「生きた」ものとなる。これは（主体（サブジェクト）に対するところの）対象（オブジェクト）の定位が、実際には言葉の作用によるものであるということを含意していると考えられる。つまり、この引用②における言葉＝霊魂という類比はかならずしも、上で検討した引用①、およびオウィディウスにおけるような、「形式」に宿り、それを生あるものにする霊魂を指しているわけではないことになる。ただ、引用②において「プシュケー」のモチーフと「言葉」の主題が結びつけられたことにより、引用①のコンテクストにおける「形式 morphē, forma」も、「言葉」に当てはめて解釈することが可能になる。言葉の「形式」に「霊魂（プシュケー）」が宿ることで、実体（サブスタンス）としての言葉が生まれるということである。

2) 言葉はただ一つの対象のみを「意味する」のではなく、「あれこれの具体＝対象的な意義［…］、愛しい肉体を自由に選ぶ」。これは言葉の多義性について言われたものであるが、この意義の選択はまったく「自由に」、恣意的に行なわれるわけではない。一般に、言葉におけるある意義から別の意義への移行は、形象образ, image を媒介としてなされる。つまり言葉の「比喩的 образный 」（隠喩的、換喩的等）な本性にしたがってなされる。 1) で述べた言葉と対象との結びつきは、実際は形象を媒介としているのである[12]:

12 ここで筆者がとくに念頭に置いているのは、A. ポテブニャの理論である。周知の通り、ポテブニャは、言葉の形式を「外部形式」（音的要素）と「内部形式」（言葉の最も語源に近い意義）とを区別し、両者の不可分な統一体を「形象 образ 」とした。言葉の内容（意義）は、その言葉を受け取った者の意識のうちに「形象」によって喚起される観念と説明される。『思考と言語 Мысль и язык 』(1892)、とりわけ最終章「詩、散文、思考の凝縮」を参照（*Потебня А.* Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С.174-214）。『言葉と文化』におけるマンデリシタームの言語観、とくに「形象」を言葉の「形式」と捉える考え方には、ポテブニャの影響が多分にあるように思える。『思考と言語』は 1913 年、22 年、26 年に再版されている。

言葉 слово —(形象 образ) → 対象 предмет 1/ 対象 2…
(魂 душа)　　(肉体 тело)

こうして、言葉と対象の結びつきにおける形象の位置づけが問題となる。実際、『言葉と文化』のⅤでは、引用②の部分の後に、ただちに言葉の「形象性 образность 」についての叙述が続く：「今、[言葉の] 物象性について言われたことは、[言葉の] 形象性 образность に当てはめるとき、幾分違った響きを帯びる…」[CII: 171]。この箇所については、後にあらためて取り上げることにしたいが、現時点での問題のポイントだけは整理しておこう: 1) 『言葉と文化』引用①と②における「プシュケー」の位置づけは異なっているにしても、同じ「プシュケー」の比喩を通して述べられる両箇所の論旨（言葉における「形式」と「霊魂」の結合、言葉と対象の関係）の間には、何らかの関連があると考えるべきなのではないか。より具体的に言うなら、2) 引用②の論旨における言葉と対象の結びつきを、形象を介して考えるとするならば、引用①における（言葉の）「形式」の問題は、そこにどのように関与してくるのか。

つばめ詩篇 1 、2 のテクストは、まさにこれらの問題に鍵を与えてくれるように思える。というのも、両詩篇はともに、冥府における（つまり「霊魂」と「肉体」とが分離した）「言葉」を主題としており、またそこでは「形象＝像 образ 」に関わるモチーフに中心的な位置が与えられていると考えられるからである。とくに 1 の方は「プシュケー」が女性の人格をとって、詩篇のヒロインとされている。したがって、ここではつばめ詩篇 1 の読解から始めることにしよう。

2.　つばめ詩篇 1

2-1.　言葉の「形式」としての「影」

『言葉と文化』の「プシュケー」についての叙述が主としてオウィディウスの『変身譚』をサブテクストにしているとするなら、つばめ詩篇 1 はアプレイウスの同名作品に題材を得ているといえる：

Когда Психея-жизнь спускается к теням	息吹(いのち)たるプシュケーがペルセポネーを追って
В полупрозрачный лес вослед за Персефоной,—	影たちのいるなかば透けた森のなかへ
	降りてゆくとき—
Слепая ласточка бросается к ногам	盲いたつばめがその足もとに身を投げだす
С стигийской нежностью и веткою зеленой.	ステュクスのたおやかさと緑の小枝をくわえて
Навстречу беженке спешит толпа теней,	逃げてきた娘に向かって影の群れが押し寄せる
Товарку новую встречая причитаньем,	新たな友を慟哭で迎えながら
И руки слабые ломают перед ней	また弱々しいその手を彼女のまえで揉みしだく
С недоумением и робким упованьем.	戸惑いつつ、またおずおずと期待しつつ

Кто держит зеркальце, кто баночку духов, —	手鏡を持つ者、香水の小瓶を持つ者—
Душа ведь — женщина, ей нравятся безделки! —	霊魂（たましい）は女なのだから、
	飾り物は彼女のお気に入り！—
И лес безлиственный прозрачных голосов	そして葉の落ちた森に、透けた声の
Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий.	乾いた嘆きが降り濯ぐ、
	まるで細かな雨みたいに
И в нежной сутолке не зная, что начать,	このたおやかな犇（ひしめ）きあいのなかで
	どうしたらよいのか分からず
Душа не узнает прозрачные дубравы,	霊魂は透けた木々にも気づかずにいて
Дохнет на зеркало и медлит передать	鏡に息を吹きかけ、ただためらうばかり
Лепешку медную с туманной переправы.	霧のなか河を渡るために銅銭を
	手渡したものかと

1920［НБП: 152］

この「プシュケーがペルセポネーを追って冥府の影たちのところへ降りてゆく」という設定は、アプレイウス『変身譚』のクピードーとプシュケーの物語から採られたものと考えられる。プシュケーは、見てはならぬと命じられていた夫クピードーの姿を見てしまったために、姑のヴェヌスからさまざまな試練を課され、そのうちのひとつに、冥府へ降り、王妃プロセルピナ（ペルセポネー）の「器量」を手箱の中に入れて持ち帰るというものがあったのである[13]。だが、重要なのは、この物語の筋そのものではなく、「ペルセポネーを追って」冥府へ下るプシュケーという設定、および作品のタイトル『変身譚＝変容 Metamorphoses』への連想である。これらの要因が、すでに見たように、この詩篇を『言葉と文化』引用①へと結びつけるのである。

第1連4行目の「ステュクスのたおやかさ」とは、冥府の影たちのはかなさ、もろさのことを言っていると思われるが[14]、これが「緑の小枝」と並置されているのは、「たおやかさ」が、魂の自由な移動としての「変容」への潜勢力を有する「緑」の属性でもあることを示している。この詩篇で「ペルセポネー」の名に言及されるのは、アプレイウスの物語への参照をうながすためばかりでなく、冬から春にかけての「緑＝植物」の「変容＝変態」を暗示するためでもあるだろう。この「変容」が行なわれるためには、魂と肉体の分離、すなわち死を通過することが必要であり、こうした生と死の間の往復を示すかのように、この行は死と生を象徴する形容詞で囲まれているのである：«С *стигийской* нежностью и веткою *зеленой*».

つばめ詩篇1におけるプシュケーの冥府下りは、一見、この生と死の間の往復であるかのように思えるが、ここではプシュケーに「生命（いのち） жизнь」という限定辞が付されていることに注意しなければならない。この限定辞は、ギリシア語のプシュケーが、生命の本源として

13　この物語はI. ボグダノヴィチにより «Душенька» (1783) としてロシア語に翻案されている (D. C. Gillis, "The Persephone Myth in Mandelstam's *Tristia*," *California Slavic Studies* 9 (1976), pp.139-159)。

14　もちろん、«стигийская нежность» は「ステュクスのやさしさ」と読むことも可能である。その場合、「ステュクス Styx」というギリシア語は「憎悪の河」を意味するゆえ、この語句は撞着語法をなしていることになる。

の「息吹」を意味することからくる。同様のことは、第３連以降でプシュケーの呼び名としてもちいられているロシア語の «душа» についても言える。この語も、本来は「息」を意味し、ギリシア語の “Psychē” の通行訳ともなっていた(15)。したがって、この詩篇で描かれているのは、「息吹」たるプシュケーが冥府の入り口まで下り、そこの死者たる「影」たちはそれに当惑しながらも、自分たちがその「息吹」に与り、蘇ることを期待している（«С недоумением и робким упованьем»(16)）、そのような情景であるといえよう。言うまでもなく、「影 skia 」とは、ギリシア神話学（ミソロジー）、とりわけホメロスにおいて、冥府の死者たちを表す典型的な形象である(17)。

以上を「緑」の形象、およびペルセポネー神話に当てはめるなら、冬に死して地中＝冥府に下った植物の種子が「プシュケー＝息吹」に与ることでふたたび「緑」に変容するということになろう。したがって、プシュケーは「緑」という属性を持つと同時に、「変容＝変態」に関わるがゆえに、「たおやかさ нежность 」という属性をも持つ。そのことは、«ЖизНЬ» - «НеЖность» という子音の呼応にも示されているが、さらに次のことも指摘できよう：プシュケーは第２連１行では «беЖЕНка», 第３連２行では «ЖЕНщина» と呼ばれているが、これらの語には «нежность» の語幹 «НЕЖ-» の逆綴り «-ЖЕН-» が含まれているのである。

このように、つばめ詩篇１のテクストは、『言葉と文化』引用①とほぼ同一の諸形象から構成されているといえる。この場合、プシュケーが宿るべき「形式」に当たるのは「影」である。つまり、「生命」たるプシュケーは、「形式（形相）form 」たる「影」に対して、それを「実体 substance 」とするもの、いわば「質料 matter 」として作用することになろう。そして、『言葉と文化』の引用①、②におけるプシュケーがいずれも、言葉として受肉すべきものであったことを考えるなら、つばめ詩篇１では、「影」と「プシュケー」からなる実体が「言葉」を指すのだと解することができる。とはいえ、ここでのプシュケー＝質料と、影＝形相との関係は、言葉における内容と形式（音的要素）という従来の概念とは一致しないことは明らかである。

2-2. 「形象」の概念

こうした言葉における「影」と「プシュケー」の関係をどのように考えたらよいのか。ここでは、評論『言葉の本性について』の中の、ある記述が参考になるかもしれない。そこでマンデリシタームは、言葉の「形式と内容」という伝統的な概念に検討を加えつつ、次のように述べている：

> […] 言葉がその意義に拘束されているという事態を、一体、どうしたらよいのだろう。それは本当に、農奴制的な従属関係なのだろうか？　というのも言葉とは物ではないのだから。言葉の意義と

15　*Цыганенко Г.* Этимологический словарь русского языка. Киев: Радянська школа, 1989. С.121; *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т.1. СПб.: Азбука, 1996. С.556. なお、『言葉と文化』引用①では “Psychē” に対応するロシア語として «дух» がもちいられているが、「プシュケー」をめぐるコンテクストにおいてマンデリシタームは «дух» と «душа» の間の区別を行なってはいないようである。

16　この第２連の終結部は、第１連の終結部 «С стигийской нежностью и веткою зеленой» とパラレリズムをなしている。この場合、«ветка зеленая» と « (робкое) упованье» は対応している。

17　呉『ギリシア神話』197 頁。

は、言葉自体の翻訳ということではまったくないのだ。実際のところ、誰かが物に洗礼を施し、作り物の名前を名づけたということは、かつて一度もなかったのである。

最も適切で、科学的な意味で正確なのは、言葉を形象образ、すなわち言語表象［＝言葉による表象］словесное представление としてみることだ。音声が形式で、残りのすべては内容だというなら、この方法によって、形式と内容の問題は克服される。言葉の意義性［意義を有すること］значимость словаとその［音として］響く本性 звучащая природа とのどちらが一次的なのかという問題もまた克服される。言語表象とは、現象の複雑な複合体（コンプレックス）、結びつき、「システム」なのだ。言葉の意義は、紙の燈明の内側から燃えるのが見えている蝋燭 свеча, горящая изнутри в бумажном фонаре としてみなすことができ、反対に、音声上の表象 звуковое представление、いわゆる音素 фонема は、意義の内側に置くことができる。同じ蝋燭が同じ燈明の中にあるように。［CII: 183］

この箇所では、『言葉と文化』引用②と同様の主張、つまり言葉とそれが意味する対象とを同一視することはできないという主張がなされている。だが、さらに重要なのは、この言葉の「形式と内容」の問題と絡んで、ここでもまた言葉における「形象 образ 」の問題が提起されるということである。

「形象」について述べられるのは第2段落においてであるが、その論旨にはやや判然としない部分もあるため、その用語法を手がかりに解釈してみよう。まず言葉は「形象」と同一視され、「形象」は「言語表象 словесное *представление* 」と言い換えられる。つまり、ここでは「形象」と「表象」は、ほぼ同義語として使われていることになる。一方、言葉の音的要素（「音素」）は「音声上の表象 звуковое *представление* 」と呼ばれ、段落末尾では、この「音声上の表象」が、燈明の中で燃えている蝋燭に、「言葉の意義」は、その蝋燭が燈明の笠に投影する像に喩えられる[18]。以上を図式化するなら次のようになる：

（言葉 слово ）				→ 意義 значимость
形象 образ ＝	言語表象 音声上の表象	словесное звуковое	представление	
燈明の火				火の像

つまり、この論旨においては、言葉の音的要素も、いわゆる形象（イメージ）も、「形象 образ 」という一つの概念の中に包摂され[19]、言葉の意義は「形象」がとりうる像の一つとされているのだと解釈できる。

18　言葉と形象の同一視、および燈明の比喩については、『言葉の本性について』の次の箇所も参照：「実際のところ、言葉と形象との間には何の相違もない。言葉とはすでに、封印された形象なのである。それに触れることは許されず、誰も燈明で煙草の火をつけようとしないように、形象は日常生活に適したものではないのだ」[CII: 182]。

19　以下では混乱を避けるため、1)『言葉の本性について』で言われる意味での «образ» を指す場合には、括弧つきで「『形象』」、2) 言葉が喚起する映像を指す場合には、ルビつきで「形象（イメージ）」、3) 詩篇の読解において、「つばめの形象」、「影の形象」などのように使う場合には、そのまま「形象」と表記することにする。

ただ、上の燈明の比喩においては、正確には「形象」ではなく、「音声上の表象」という言葉がもちいられている。これは、「形象」（ないしは「表象」）が一般に視覚に属するものと考えられているのに対して、この論旨での「形象」は「音声的 звуковой 」なものであることが、ことさらに強調されているかのように見える。あたかも、言葉の「音素」によって与えられる「音声上の表象」はあくまで「音声的」、聴覚的なものにとどまり、それが「具体＝対象的 предметный 」な「意義 значимость 」を獲得したとき（つまり、言葉が何らかの対象を「意味する означать 」とき）、視覚的な像が現れうるのだ、と言われているかのようなのである。

この点について『言葉の本性について』はこれ以上、何ら説明を与えていない。だが、2つのつばめ詩篇、およびそれらと同一のコンテクストにある『言葉と文化』のテクストは、この問題をさらに踏みこんで展開させているように思える。まずはつばめ詩篇1のテクストに戻ることにしよう。

2-3.「影」:視覚性なき「形象」

この詩篇において、ペルセポネーを王妃とする「影たちの国」たる冥府は「透明さ прозрачность 」がその属性とされている。冥府の属性がこのように表現されることの意味は、すでに明らかだろう。肉体なき冥府の「影たち」は実体（サブスタンス）をなしていないがゆえに「透明」なのである。しかし、「透明」の意味するところはそれだけではない:

第1連1 - 2行：«к теням/ В полупрозрачный **лес** за Персефоной»
第3連3 - 4行：«И **лес** безлиственный прозрачных голосов/ Сухие жалобы кропят»
第4連2行　　：«Душа не узнает прозрачные **дубравы**»

これらの例では、「透明」（下線部分）という属性はすべて「木」（ボールド体部分）と関係づけられている。ここでは «прозрачный» という語は「葉の落ちた безлиственный 」の意味をも持つのである。つまり、冥府の「透明」は、肉体なき影に関わると同時に、冬の植物の状態に関わる。つばめ詩篇1では、冥府は、ペルセポネー神話との関連で「冬」として設定されているのである。ここで冬の植物の状態を、地中の種子に置き換えて考えるなら、事態は一層はっきりするだろう。種子の胚珠のうちには、植物（「緑」）が春に生長するときにとるべき形態 form がすでに書き込まれているのである。

こうした形象間の関係は、第3連3行に顕著に現れている：«И ЛеС безЛиСтвенный прозрачных голосов». ここでは «ЛеС», « (без) ЛиСтвенный» に含まれる子音 /л (ь) /, /с/ が「緑 зелень 」のいわば音象徴となっており、「緑」の欠けた（«без-»）状態が「透明」と言われているのである。つまり、これから行なわれんとしている「影たち」の受肉は、冬から春にかけての植物の「変態」と並行関係に置かれており、先に述べたように、この受肉を「言葉」の受肉と解するのだとしたら、ここで「緑」とは「言葉」を象徴するものとして機能しているのだといえる。実際、「言葉 СЛово 」という語は、/л-с/ の音象徴を逆にした /с-л/ の子音を含んでおり、この音象徴は同じ行の「声 гоЛоС 」の中にも見られる。

こうして、つばめ詩篇1における形象間の関係は、「緑：透明な影＝言葉：形式」という

類比を軸としている。ここで着目したいのは、この類比の左項が視覚的属性の有無にもとづくものだということである。言葉の形式に当たる「影」とは、視覚的な像であるべきだがそうでないもの、いわば視覚性を欠いた像を指すといえる。このような視覚をめぐる形象の構成は、実は詩篇全体にわたって見られるものである。

まず、第 1 連からすでに「盲いた（すなわち視覚を失った）つばめ」という形象が現れる。この形象はつばめ詩篇 2 にも登場するため、おそらくは両つばめ詩篇の主題を要約的に体現しているものと見てよいだろう。この形象には、«СЛепая ЛаСточка» というように、/л (ь)-с/ の音象徴が含まれており、上で見た「緑＝言葉」をめぐるコンテクストの中で捉えることができる。「つばめ」は、何よりも春の訪れを告げる鳥であるゆえ、このコンテクストでは、言葉が「緑」として受肉すべき時機を示すものと解釈できる[20]。つばめ詩篇 1 では、逆にこのつばめが冥府に下りてくるわけであるから、それは言葉の死（言葉における形相＝影と質料＝霊魂の分離）という事態を示しているのである。

つばめ詩篇 2 では、「盲いたつばめ」は次のような形で現れる：

① Слепая ласточка в чертог теней вернется　　盲いたつばめが影たちの御殿に戻ってこよう
　На крыльях срезанных, с прозрачными играть.　切り取られた翼で、透けたものらと戯れるため

② То мертвой ласточкой бросается к ногам　　ステュクスのやさしさと緑の小枝をくわえた
　С стигийской нежностью и веткою зеленой.　死んだつばめのごとく足もとに身を投げ出したり
［НБП: 152-153］

①（第 1 連 2 - 3 行）で述べられる設定は、つばめ詩篇 1 と同様、つばめが「透明な影」たちの国、冥府に降りてくるというものである。②（第 3 連 3 - 4 行）はつばめ詩篇 1 の第 1 連 3 - 4 行とほぼ同じものであるが、動詞「身を投げ出す бросается 」の文法上の主語は、第 2 連 4 行の末尾に置かれた「言葉 слово 」である（«Среди кузнечиков беспамятствует слово»）。つまり、ここでは言葉の死とつばめの冥府下りが、ほとんど同一視されているわけである。

それでは、なぜこの「つばめ」には「盲いた」という形容辞が付されているのだろうか。おそらく、「透明な影」（視覚性を欠いた像）たちの国である冥府においては、「眼差し *зрак* 」は失われるということである[21]。つばめ詩篇 2 の②では、「盲いた」に代わって「死んだ」という形容詞がもちいられているが、これらの形容詞が置き換え可能なのも、冥府に下ることは、すなわち視覚を失うことだからである。

20　さらに、「つばめ」の形象は、春の訪れの「兆し」、すなわち何らかの形で読み取られるべき「表徴 знамение 」として、それ自体、「言葉」の主題と関わっていることに注意を促しておきたい。詩集『Tristia』では、つばめ詩篇 1 、 2 の他に、«Чуть мерцает призрачная сцена…» (1920) も、春の兆しとしてのつばめ、冥府、緑といった諸形象から構成されている。この詩篇については、以下の拙論を参照していただきたい：斉藤「オルフェオとエウリディーチェの詩―O. マンデリシターム《TRISTIA》より」『ロシア文化研究論集エチュード』 2 号、ロシア文化研究サークル、1995 年、23-39 頁。

21　ギリシア神話学における冥府の名、«Hades (Aides)» は、否定の接頭語 «a-» と「視る vid-」の結合として、「眼に見えぬ」を意味すると解されていた。ただし、この場合の「眼に見えぬ」とは「地下の」ということを指すらしい（呉『ギリシア神話』192 頁）。

このように、つばめ詩篇においては、出発点から視覚（およびその欠如）というものが問題にされている。それは、つばめ詩篇1で2度にわたり現れる「鏡」の形象からも伺えることである。この形象は «*зерк*-альце», «*зерк*-ало» という語によって示されているが、これらの名詞は、形容詞「透明なпро-*зрач*-ный」と共通の語根を持つ。さらにこれらの語の、テクストにおける現れかたにも注意したい：

第3連1行：Кто держит зеркальце, кто баночку духов
第4連3行：Дохнет на зеркало…

このように、「鏡」はつねにヒロインの名である「霊魂 Душа」と同語根の語（«духов», «дохнет»）と並んで現れる。第4連の例についていうなら、このイメージの源泉は、死に瀕した者の口に鏡を近づけ、その鏡が曇るかどうかによって、まだ「息＝生命 Психея-жизнь」があるのかどうかを判断する古代の習慣である［НБП:556］。このイメージが示しているのは、プシュケー自身が生と死の境界にあるということである。実際、続く詩行で描かれるのは、ステュクスを渡るか渡るまいか迷っている彼女の姿である（第3・4行末尾での反復により強調されている接頭辞 «пере-» に注意していただきたい）。

だが、この鏡のイメージが示しているのはそれだけではない。一般にこの詩篇において鏡の形象は、そこに映る像が実体（日常的な意味で）を欠いているという意味で、冥府の影たちを象徴する役割を果たしているのだと考えられる。しかし、第4連では、鏡は息で曇らされ、視覚的な像さえ失われてしまう。このような視覚の曇りのモチーフは、第3連末尾の「細かな雨」にも見られる。この「雨」は影たちの「透明な声」を指しているが、ここではすでに、言葉に直接関わる形象たる「声」（ちなみに «гОЛОСОВ» は «СЛОВО» の綴り変えをなしている）に「透明な」という形容辞が付されていることに注意していただきたい。そして、詩篇の末尾では、辺りを「霧」が覆うばかりとなる（«туманная переправа»）。

こうして、詩篇の最後の2行では、ステュクスの岸辺で思案するプシュケーの姿が描写される。とはいえ、この2行のテクストの構成上、中心的位置にある形象は、「銅銭 лепешка медная」である。«... и медлит передать/ Лепешку медную с туманной переправы» と、行の途中から始まるこの文では、動詞 «передать» とその直接目的語 «лепешку» の間で行が変わるために、行の初めに置かれる目的語が強調される。«ЛЕПешка» という語は、«ЛЕП(ь)» という音を介して、«сЛЕПая (ласточка)» と呼応してもいる。

この「銅銭」とは、言うまでもなく、死者がステュクスを渡るために渡し守カローンに支払う銅貨であり、古代ギリシアの慣習では死者の口の中に収められた[22]。ここでは、«лепешка» という語の使用、および «МЕДлит ... / ... МЕДную ...» という音反復により、貨幣としての「銅銭」の価値というよりは、その実体（サブスタンス）としてのあり方が強調されている。«лепешка» は «лепить» という動詞と語根を共有するが、この動詞は「やわらかな材料（今の場合は銅）から何かを型どる」こと、つまりは質料に形相（形式）を与えることを意味す

22　アプレイウス『変身譚』第6巻においても、この銅銭について語られている。冥府下りを命じられたプシュケーは、冥府へ赴くために高い塔から飛び降りて死のうとするが、冥府から地上に戻ってくるためにカローンに渡す銅銭を2枚もってゆくよう、この塔から助言を受ける。

る。銅銭のような貨幣の場合、質料だけでは貨幣としての価値を持つことはなく、質料のとる形相こそがその価値を決定するのだといえる。

とくに銅銭は、銅というただ一つの材質のみからなっており、その形相はただ浮き彫りという形でしか与えられることがない。その意味で（先に引用したオウィディウスの蝋の比喩と同様）銅銭の形象は、質料と形相からなる実体のあり方を典型的に示している。もし、銅銭の質料と形相が分離されたとしたら、その形相はまさに「透明な影」として形容されるべきものであるだろう。ただし、「透明な про-*зрач*-ный」という属性は、すでに視覚に依拠したものであり、形相においては二次的なものにすぎない。もちろん質料を介して具現された実体において、形相は視覚的に知覚されうるが、形相そのものは視覚には属さない何かなのである[23]。

このように、つばめ詩篇 1 のテクストは、一貫して非視覚性というモチーフに貫かれている。この非視覚的という属性は、言葉の形式として捉えられた「透明な影」に帰せられるものである。ここからどのような帰結が導きだせるだろうか。1) まず、「透明な影」は視覚性を欠いているがゆえに、「対象（オブジェクト）＝具体的 предметный」とはなりえない。「対象（オブジェクト）＝物 предмет」の現れは、それを客体（オブジェクト）として分離する主体（サブジェクト）の能力、視覚（「眼差し зрак」）を前提としているのである。しかし、「透明な影」は、「影」と名づけられている以上、視覚的な像であるべきものであり、「プシュケー」の受肉により「緑＝言葉」へと「変容」したとき、視覚的でありそれゆえ「対象＝具体的」な像となりうる。

2) こうした非視覚的な像としての「影」は、『言葉の本性について』における「形象」、「音声上の表象」と同じものであると考えることができる。実際、『言葉と文化』のある箇所においても、言葉における「形象」が、非視覚的な像、むしろ聴覚ないしは触覚によって知覚されるべき像として述べられている。そして、この『言葉と文化』の当該箇所のテクストは、今度はつばめ詩篇 2 の諸形象によって構成されることになるのである。

3. 評論『言葉と文化』における「形象」の概念

3-1. 「像」と「認識」

『言葉と文化』引用①、②のテクストが、「プシュケー」の形象を介して、つばめ詩篇 1 と結びついていたのと同様、この評論の以下に挙げる一節は、おもに盲人の「ものみる指 зрячие персты」を中心とする諸形象によって、つばめ詩篇 2 と結びついている。この部分が、上に述べた言葉の「形象」の非視覚性に関する叙述の条りである：

［引用③］

То, что сказано о вещности, звучит несколько иначе в применении к образности:

---

23 マンデリシタームは1936年 3 月に、この詩篇の最終連の、以下のようなヴァリアントを作ったが、結局、破棄された：«И в нежной сутолке, не зная, как ей быть, / Душа не узнает ни веса, ни объема, / Дохнет на зеркало — и медлит уплатить / Лепешку медную хозяйну порома»[НБП: 459]。ここで注意したいのは、1）第 2 行の書き換え（«ни веса, ни объема»）によって、「透明な木々」の質料を欠いた状態がより明確に示されていること、そして 2）「銅銭」の形象、および位置は変わらず、この形象の重要性は保たれていることである。

Prends l'éloquence et tords lui-le cou!

Пиши безóбразные стихи, еСЛи сможешь, еСЛи сумеешь. **СЛеп**ой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и СЛезы радости, настоящей радости узнаванья, брызнут из гЛаЗ его поСЛе долгой разлуки. Стихотворение живо внутренним óбразом, тем звучащим **СЛеп**ком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного СЛова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний óбраз, это его осязает СЛух поэта.

И СЛадок нам лишь узнаванья миг!

今、[言葉の] 物象性について言われたことは、[言葉の] 形象性に当てはめるとき、幾分違った響きを帯びる：

雄弁ヲツカミ、ソノ首ヲ捻ロ！

もし可能なら、もしできることなら、形象のない詩行を書いてみるがいい。盲人は、長い別離の時期を経た後、もの見る指で愛しい顔にかすかに触れるや、それを認識し、そして喜び、認識の本当の喜びの涙が、彼の眼からほとばしることだろう。詩篇は内なる形象によって、つまり書かれた詩篇に先行して響く形式の型によって生きたものとなる。言葉は一つとして、まだ存在してはいないが、詩篇はすでに響いているのだ。これは内なる形象が響いているのであり、それを詩人の聴覚が感じとっているのである。

そして認識の一瞬のみが我らには甘美なものだ！（Ⅴ）[CII: 171. 種々の強調は引用者]

これはすでに検討した引用②の部分の直後に続く一節である。冒頭の「今、物象性について言われたことは…」という一文はすでに引いた。

まずは、第 2 段落（«Пиши...»以降）のテクストにおける音構成に注意したい。そこでは、「盲人 **СЛеп**ой 」および「型 **СЛеп**ок 」の語を中心に、つばめ詩篇 1 における「緑」の音象徴 /л-с/ を逆にした、子音 /с-л(ь)/ の組み合わせ（キャピタルの部分）が全体にわたって散りばめられている。しかも、その組み合わせは、«СЛово», «СЛух» と、この条りの主題に関わる語を形成してゆき、最後には自身の詩篇《Tristia》(1918) からの引用、«И СЛадок нам лишь узнаванья миг!» にいたる。重要語を形成する音の反復は、他にも、«УЗнаВанье (УЗнать)», «ЗВУчит», «оБРаЗ», «БРыЗнут» などが見られる。それでは、これら重要語の、意味上の関係はどのようなものなのだろうか。

この条りの主題に関わる語のうち、«образ» («безобразный»), «звук (звучать)», «узнаванье (узнавать)» は、それぞれ 3 回ずつ繰り返されており（下線部分）、実際、これらをキーワードとして見ることができる。まず、前節ですでに見た言葉の「形象 образ 」の概念を、引用③の論旨に即して、あらためて検討し直してみよう。

一般に «образ» という語は、「像」、また修辞学的には「比喩」の意味で、いずれの場合も英・仏語の “image” の通行訳としてもちいられる。だが、上の引用③の条りは、この語のもとに示される「像」と「比喩」両方の概念に修正を求めるものである。修辞学上の技法としての「比喩」に関しては、引用③の冒頭ですでに語られている。引用されているのは、P. ヴェルレーヌの詩《詩法 Art poétique 》からの一節であるが、ここでは言葉の「形象性 образность 」を、単に修辞学（レトリック）の一手段としての「比喩」に関わるものと解することが、あらかじめ拒否されているのである。

それでは「像」についてはどうか。引用③の «образ» に関する記述は、この評論の冒頭部（I）で引用されていたオウィディウス『悲歌』の一節と明らかに呼応している。それをもう一度ここに引いてみよう:

Cum subit illus tristissima noctis imago,	ローマでの私の最後の時となったあの夜の
Quae mihi supremum tempus in urbe fuit,	このうえなく悲しい光景が私を襲うとき
Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliquit,	私があらゆる愛しいものと別れてきた、
	その夜のことを思い出すとき
Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.	今でも私の眼から涙が流れ落ちる

［CII: 168. 強調は引用者］

ここで「光景」と訳した “imago” は「目の前に現前するのではなく、想起されたものとしての像」ほどの意味を持つと思われる(24)。「像 imago 」とは、対象との距離 рас-стояние を前提とし、不在のものの現前という本質をもつ。オウィディウスの場合、「像」は流刑という、都市からの別離 рас-ставание によって生じた。これをマンデリシタームの盲人の例と比較すると、両者はきれいに対照をなしていることが分かる。両者ともに、人間が「像 imago, образ 」に触れたときに涙を流す情景を物語る。一方は「悲しみ」（“tristissima”）の涙であり、一方は「喜びの涙 слезы радости 」である。しかし、盲人は「長い別離の時期を経て после долгой разлуки 」きていることに注意しなければならない。彼もまた、流刑地の詩人と同様、「別離」のときにこそ、愛する者の「愛しい顔」の「像」をうちに抱いたはずである。そして、再会のときに、その顔の「像」と眼前（撞着語法であるが）の顔とが一致した、その出来事が「認識（ないしは再認） узнаванье 」と呼ばれるのである。そのとき、「認識の本当の喜びの涙が、彼の眼からほとばしる」。

以上を図式化するならば、次のようになろう：

別離 расставанье	像 образ (imago)	悲しみ tristia
↓		
再会	認識 узнаванье	喜び радость

「像」はいわば「悲しみ Tristia 」とともに生まれる。この上段については、さらに補足が必要である。「別離」が起こるためには、また「別離」が「悲しみ」となるためには、まずある結びつき、「愛」があったことが前提となる（それがない場合には「別離」ではなく、空間的な移動があるだけである）。「愛」こそが、対象からの距離を、対象の不在を、それとして主体に意識させるのである。そして、その意識から「像」が生まれる。オウィディウスの

24 参考までに M. ガスパロフと S. オシェロフによるロシア語訳を挙げておく：«Только представлю себе той ночи печальнейшей образ, / Той, что в Граде была ночью последней моей, / Только лишь вспомню, как я со всем дорогим расставался,— / Льются слезы из глаз даже сейчас у меня» (*Овидий.* Скорбные элегии. Письма с Понта. Сост. М. Гаспарова и С. Ошерова. М.: Наука, 1982. С.10. 強調は引用者）。「像を想い浮かべる представлю себе…образ 」とは、事物が目の前に（«пред-»）ない、すなわち不在であるがゆえに、みずからにその「像」を「置く ставить 」ことである。

場合には、まず「都市 urbs 」たるローマとの結びつきがあり、その結びつきは「愛しい carus 」(「愛しいものすべて tot...cara 」) という語のもとに示されている。マンデリシタームの盲人の場合も、別離の後に再会を果たす「顔」は、「愛しい милый 」と表現される。こうして、上記の図式の上段には、「別離」の前にさらに「愛」の項が加わるべきなのである（愛→別離→再会）。

以上のことは、引用③の末尾でその一節が引用されている、詩篇《Tristia》のテクストとも一致している。《Tristia》とは、言うまでもなくオウィディウスの『悲歌 Tristia』の引用であるが、「わたしは別離の学問を学んだ Я изучил науку расставанья 」と始まるこの詩篇の第 1 連では、オウィディウスが置かれた、ローマからの流刑という状況が暗示されている（第 1 連 4 行：「都（みやこ）の徹夜番（ヴィギリア）の最後の時刻は続き Последний час вигилий городских 」）。「別離の学問」というのは、オウィディウスの『愛の技 Ars Amatoria 』（ロシア語の通行訳は «Наука любви»）を参照していると考えられる[25]。つまり、「別離」の前にはまず「愛」があったのであり、引用③で掲げられている詩行（第 3 連 8 行）も、この「愛」および「別離」という出来事に絡んで、「認識」について述べていることになる:

О, нашей жизни скудная основа!	おお、われらが生の乏しき経糸よ！
Куда как беден радости язык!	喜びの言語のなんと貧しいこと！
Все было встарь, все повторится снова.	すべては昔にあり、すべてはあらたに繰り返され
И сладок нам лишь узнаванья миг.	認識の一瞬のみがわれらには甘美なものだ

［НБП: 147］

上の図式に即して、「喜びの言語」と「認識の一瞬」との関連を、この一節の中に指摘することができるが、今、注意したいのは、3行目の「すべてはあらたに繰り返され」に現れている「反復 повторение 」のモチーフである（この行の音構成自体が「反復」を体現している：«ВСЕ было ВСТаРь, ВСЕ поВТоРится Снова»）。上の図式の下段の「再 - 会」の項は、「反復」と入れ替え可能である。「認識（再 - 認） узнаванье 」とは、同じ「像」が繰り返し 2 度（ふた - たび）見いだされることだからである。ただし、「 2 度目」が起こるためには、 2 つの「度 раз 」を隔てる「別離 рас-ставанье 」が前提とされるのである。

3-2.　聴 - 触覚的「形象」

だが、引用③の条りにおいて「形象＝像 образ 」について記述される際、なぜ「盲人」がモデルとされるのだろうか。「像 imago 」とは、もっぱら視覚に属するものとして通用しているのだから、これが逆説的なやり方であることは明らかである。引用箇所では、盲人は「ものみる指 *зрячие* персты 」（つばめ詩篇 1 における、«про-*зрач*-ный», «*зерк*-ало», «*зерк*-альце» といった視覚に関わる語彙を想い起こしていただきたい）によって顔を認識するとされる。盲人にとって「形象」とは、触覚 осязаниеによるものなのである[26]。注意しなけ

25　*Полякова С.* «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб.: ИНАпресс, 1997. С.82.

26　引用③冒頭の「今、[言葉の]物象性について言われたことは、[言葉の]形象性に当てはめるとき、幾分違った響きを帯びる」という部分も、このことを言っている。この条りの直前に位置する引用②には、「詩に

ればならないのは、ここで問題とされているのが「像」一般ではなく、実は言葉における「形象」だということである。つまり、引用③においては、つばめ詩篇 1 で見たような「非視覚的な像」が、言葉の「形象」と呼ばれているのである。

ここではとくに、つばめ詩篇 1 の最終連に現れた「銅銭」の形象を想い起こすべきであろう。「銭 лепешка」（音の面で «слепой» と響きあっている）の形式（形相）は、「浮き彫り выпуклость」という形で与えられるという点で、言葉の「形式」の非視覚性を象徴的に示すものであった。一方、引用③においても、「形象」は言葉の「形式」として捉えられている：「詩篇は内なる形象 внутренний *образ* によって、つまり書かれた詩篇に先行して鳴り響く形式の型 звучащий *слепок формы* によって生きたものとなる」。また、ここでもちいられている «слепок» という語にも注意すべきである。この語は、すでに見たように «слепой» と響きあっているばかりでなく、つばめ詩篇 1 の «лепешка» と語幹を共有するものである（ともに動詞 «(с)лепить» から派生したもの）。«слепок» は、通常は「(彫塑などの）模像」を意味するが、この場合は「何かの刻印、押し型 отпечаток, оттиск с чего」[27] の意味も含まれているのではないかと思われる。何ものかが残した押し型こそは、その実体は不在のままの、形相の純粋な現れということができるからである。

さらに、引用③の後半を見ると、盲人の「ものみる指」の例は、「詩人の聴覚」を説明するためのものであることが分かる：「これは…それ［内なる形象 внутренний *образ*］を詩人の聴覚 *слух* поэта が感じとって *осязает* いるのである」。ここで触覚と聴覚は不可分のものであり、盲人の触覚、視覚の代わりに働く触覚は、むしろ聴覚の隠喩として機能しているのだといえる。

こうして、引用③の 3 つ目のキーワードである «звук (звучать)» が前景に出てくる。ここで想起すべきなのは、言うまでもなく、『言葉の本性について』において、言葉の「形象」が「音声上の表象 *звуковое* представление」と呼ばれていたことである。この概念は、単に言葉において分節化される音声を指すだけでなく、言葉の「形象」（「言語表象 словесное представление」）が、本質的に非視覚的であり、聴覚的な属性を持つことを示してもいるのだと考えられる。すでに述べたように、視覚とはすぐれて、物 вещь を客体＝対象 предмет として切り離す主体の力の象徴である[28]。それに対し、聴-触覚による「形象」（表象）は「具体＝対象的 предметный」なものとはなりえない。だが、まさにそれゆえに、聴-触覚的な言葉の「形象」は、『言葉と文化』引用②で述べられていたように、さまざまな「物＝対象 предмет」と結びつきうるのだといえるだろう。

引用③では、2 度にわたって、この聴-触覚的な「形象」が「内なる形象 *внутренний* образ」と呼ばれているが、これは視覚的な「外面の像 внешний образ」を前提とした表現と思われる。ここで『言葉の本性について』における「燈明」の比喩を想い起こしていただきたい。そこでは、言葉の「音声上の表象」が、燈明の中の蝋燭に、言葉の意義が、笠に

多大の物象性［…］を要求しないでほしい。［…］何だって指で感じ осязать перстами なければならないのか？」とあったが、言葉の「形象」について言えば、それは（視覚ではなく）触覚によって捉えられるべきものなのだということである。

27 *Даль В.* Толковый словарь живого великорусскаго языка (2-е изд.). Т.4. 1882. С.221.

28 ここで『言葉と文化』引用③における盲人の「指 перст」は、客体＝対象を「指し示す」という象徴的な機能を喪失しているという点にも注意すべきであろう。

映る蝋燭の像に喩えられていた。そして、この「内なる」という形容辞は、先に問題とした言葉と対象との関係における「形象」の位置を示してもいる：

言葉 слово ＝内なる（聴 - 触覚的）「形象 образ 」
→ 対象 предмет 1/ 対象 2…＝外面の（視覚的）像

これをつばめ詩篇 1 に即して言うなら、「透明な影」たる「形象」はプシュケーの受肉により生を受けることで、視覚的な像をとるということになる。そして、視覚というものが、客体を分離する主体の能力を体現しているのだとすれば、この受肉は、主体が言葉に関与するときに、すなわち主体の統覚において聴 - 触覚的「形象」が視覚と結びつけられたときに、なされるのだといえる。実際、『言葉と文化』引用③では、言葉の現れは、視覚を失った「盲人」が、視覚に代わる触覚、「ものみる指」によって顔の浮き彫りを「認識」する情景として描かれている。

こうした「認識」は、視覚による認識のように、一挙に対象を捉えられるわけではない。引用③では、とくに詩作の行為が、こうした「形象」の緩慢な「認識」の例として挙げられている：「言葉は一つとして、まだ存在してはいないが、詩篇はすでに響いているのだ。これは内なる形象が響いているのだ…」。「内なる形象」は「響いて」いるが、「言葉は…まだ存在していない」。「言葉」は、その形式たる非視覚的・聴覚的「形象」が視覚性、ないしは物象性を獲得したときに、初めて実体（サブスタンス）として「存在する」のだといえるだろう。だが、詩篇そのものは、言葉の「内なる形象」によってこそ成り立つ。詩篇は、言葉の既存の「具体＝対象的」意義の操作によって書かれるのではないのである。

4.　つばめ詩篇 2

4-1.　言葉の冥府下りと忘却

つばめ詩篇 2 は、つばめ詩篇 1 で描かれた情景を、こうした詩作の瞬間に舞台を移して演出し直したものとみなすことができる：

Я слово позабыл, что я хотел сказать.	わたしは語りたかった言葉を忘れてしまった
Слепая ласточка в чертог теней вернется	盲いたつばめが影たちの御殿に戻ってこよう
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.	切り取られた翼で、透けたものらと戯れるため
В беспамятстве ночная песнь поется.	喪神のなかで夜の歌がうたわれている
Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.	鳥たちの声は聞こえず　不凋花は咲かず
Прозрачны гривы табуна ночного.	夜の馬の群れのたてがみは透けて
В сухой реке пустой челнок плывет.	痩せた川を虚ろの舟がただよう
Среди кузнечиков беспамятствует слово.	鍛冶虫（こおろぎ）の群れの只中で言葉は喪神する
И медленно растет как бы шатер иль храм,	そしてゆっくりと育ってゆく、 まるで天幕か寺院のように

То вдруг прокинется безумной Антигоной,	いきなり見境なきアンチゴネーのごとく飛び出したり
То мертвой ласточкой бросается к ногам	ステュクスのたおやかさと緑の小枝をくわえた
С стигийской нежностью и веткою зеленой.	死んだつばめのごとく足もとに身を投げ出したり
О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд	おお、取り戻せるのなら、もの見る指の恥らいも
И выпуклую радость узнаванья.	認識の浮き彫り深き喜びも
Я так боюсь рыданья Аонид,	わたしはこんなにも恐れている､アオニーダらの号泣を
Тумана, звона и зиянья.	霧を、響きを、口を開けた深淵を
А смертным власть дана любить и узнавать,	だが死すべき者らには愛と認識の権能が与えられ
Для них и звук в персты прольется,	彼らには音までもが指のなかへと零れてゆく
Но я забыл, что я хочу сказать,	しかしわたしは語りたい言葉を忘れてしまった
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.	肉なき想念は影の御殿に戻ってこよう
Все не о том прозрачная твердит,	透けた女が唱えるのは的はずれなことばかり
Все ласточка, подружка, Антигона…	ただただ、つばめ、愛しき女(ひと)、アンチゴネー…
А на губах, как черный лед, горит	だが唇には黒い氷のように燃えている
Стигийского воспоминанье звона.	ステュクスの響きの追憶が
1920［НБП: 152-153］	

この詩篇とつばめ詩篇 1 との類縁性は、一読して明らかであろう。どちらの詩篇でも、春（「緑＝言葉」の受肉の時機）の兆しであるはずの「つばめ」が、視覚を失い、「影」の国である冥府に下りてくる。こうして、言葉の冥府下り＝死というドラマの舞台が設えられるのである。

両者の間にはまた、音組織の面においても、次のような類似を見いだすことができる：

Когда **П**Сихея-жизнь **С**Пускается к теням
В полупрозрачный Л**е**С воС**Л**ед за П**е**рСефоной,
СЛеПая ЛаСточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.
（つばめ詩篇 1 、第 1 連）

Я **С**Лово **П**озабыл, что я хоте**Л** **С**казать.
СЛеПая ЛаСточка в чертог теней вернется
（つばめ詩篇 2 、第 1 連）

「盲いた燕 СЛеПая ЛаСточка 」に含まれる子音 /с(ь)/, /л(ь)/, /п(ь)/ の組み合わせの反復が、どちらの詩篇においても、連全体に散りばめられている。この音反復は、これらの詩行を先ほどの『言葉と文化』引用③のテクストとも結びつけている。さらに、つばめ詩篇 2 で

は、以下の詩行において、すでに触れたように、「ものみる指」を初めとする、引用③と同一の諸形象がもちいられている：

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд	おお、取り戻せるのなら、もの見る指の恥らいも
И выпуклую радость узнаванья.	認識の浮き彫り深き喜びも
（第 3 連 1 - 2 行）	
А смертным власть дана любить и узнавать,	だが死すべき者らには愛と認識の権能が与えられ
Для них и звук в персты прольется,	彼らには音までもが指のなかへと零れてゆく
（第 4 連 1 - 2 行）	

つばめ詩篇 2 が 1 と異なっているのは、そこに主体たる「わたし」が現れていることである。すでに詩篇の最初の言葉が「わたし」である：「わたしは語りたかった言葉を忘れてしまった」。そして、この主体による言葉の忘却とともに、舞台は冥府に移る[29]：「盲いたつばめが影たちの御殿に戻ってこよう」。ここでは、主体による言葉の忘却と、言葉の冥府行き＝死（「忘却の河（レーテー）」を越えること）とが、同一の過程として捉えられているわけである。

この言葉の冥府下り＝死とは、言葉の形相（「形象」）と質料の分離と考えてよい。それは、第 1 連 2 - 3 行と第 5 連 3 - 4 行を比較すれば明らかである:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.	Но я забыл, что я хочу сказать,
Слепая ласточка в чертог теней вернется	И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

つばめ詩篇 1 のコンテクストで言うなら、冥府にある言葉の「形象」は、プシュケーに宿られ受 - 肉 во-плотиться することで、主体（「わたし」）によって意識化される。そして、このとき初めて、言葉はなんらかの客体＝対象 предмет を「意味し」うるのである。つまり、つばめ詩篇 1 における言葉の受肉は、つばめ詩篇 2 においては言葉の意識化に相当するのであるが、この意識化とは、つばめ詩篇 2 の第 4 連 2 行、および『言葉と文化』引用③において「認識 узнаванье 」と呼ばれているものである。

ともあれ、つばめ詩篇 2 では、「形象」は肉体（質料）から分離し、主体の意識に現れるべき言葉は「喪神 бес-*памят*-ство 」に陥る（第 1 連 4 行）。この「喪神」の中で、実体を欠いた（言葉の）抑揚だけが「歌」のように響いているが、それはもはや主体によって歌われるのではない、ただ「歌われる поется 」だけの非人称の歌である。

4-2. 「形象」の「認識」

この詩篇の後半（第 4 ～ 6 連）では、こうして忘却された＝冥府に下った言葉がふたたび受肉し、意識化される過程が物語られている。第 4 連 3 - 4 行、「わたしはこんなにも恐れ

29　第 2 連で並置される諸形象、すなわち鳥の不在、透明な馬、虚ろの舟などは、ウェルギリウス『アエネーイス』におけるアエネーアースの冥府下りの物語（第 6 巻）にみいだされるものである（O. Ronen, “The Dry River and the Black Ice: Anamnesis and Amnesia in Mandel’stam’s Poem ‘Ja slovo pozabyl, cto ja xotel skazat’,” *Slavica Hierosolymitana* 1 (1977), p.178; G. Freidin, *A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation* (California: University of California Press, 1987), p.204）。

ている、アオニーダらの号泣を / 霧を、響きを、口を開けた深淵を」における、「アオニーダら Аониды」とは、七柱の芸神ムーサらの別名である。これは、記憶の女神ムネモーシュネーの娘である彼女らが、言葉の忘却＝冥府行きを嘆いている様を描いているのだと解することができるが、一方で「わたし」は詩作の瞬間にあるのであり、彼は詩神たる彼女らの声に「号泣」という形で触れていることになる。続く「霧」(つばめ詩篇 1 最終行における「霧のなかの渡河 туманная переправа」を想い起こしていただきたい)、「響き」は、視覚性、ないしは物象性の欠如（«зиянье»）を示している。主体（「わたし」）は、みずからの主体性の現れである視覚を失ったまま、「ものみる指」、ないしは音を聴く「指」によって、求められている言葉の「形象」の「浮き彫り выпуклость」を意識化、ないしは「認識」しなければならない。

こうして、最終連にいたり、言葉の受肉の兆しが現れはじめる。「透けた女」(おそらくは «прозрачная тень» のこと）は、絶え間なく何事かを「唱えて твердить」いる（第 1 行)。言葉は、「影」ないしは「形象」の次元においては、どのような「具体＝対象的な意義」をも「意味する」ことがないため、意味を欠いた音の繰り返しに比することができるのである。それを象徴するかのように、第 2 行では、単なる女性の名、ないしは女性への呼びかけの言葉が並ぶ(«подружка», «Антигона» との並置から、«ласточка» もまた女性への呼びかけととることができる)。

だが、「影」たちが「唱える」のは「それではない не то」、つまり主体の求めている言葉ではない。とはいえ、主体は自分の求めている言葉（«то»）を知っているわけではない。この点に、この詩篇における「認識 узнаванье」の特異性がある。『言葉と文化』引用③での盲人の例においては、「認識」とは、字義通りの意味で「再認」であった。盲人は、自分の求めていた「像 imago」（というよりは触覚による「形象 образ」）をふたたび見いだすことで、「認識の喜びの涙」を流す。たしかに、つばめ詩篇 2 の場合も、「わたし」は忘却され冥府に下った言葉を求めているわけだから、彼による言葉の「認識」は、「別離」を経た後の「再認」ということになろう。

しかし、『言葉と文化』引用③の記述も併せて考えるなら、つばめ詩篇 2 において、主体が自分の求めていた言葉をふたたび見いだしたといえるのは、あくまで事後的にである。彼の場合は、まず「響く形式の型」、「内なる形象」が知覚される。初めは、彼はその「形式の型」がどのような言葉となって受肉するのを知らないが、やがてその言葉を見いだす。当然、その言葉は主体にとって既知のものであるのだから、彼は、結果として、それを「再認＝認識」したことになる。

だから、これは単に忘れていた言葉を思い出したといったことではない。詩篇の最後の 2 行では、「認識」されつつある言葉について、「ステュクスの響きの追憶が / […] 唇に燃えている」と言われている。つまり、ここで言葉はまず音として「唇に」乗って受肉する。そして、この受肉されつつある言葉は「ステュクスの響きの追憶」と言われる。ここでの言葉の「認識」とは、すでに意識にあった言葉をふたたび意識化することではなく、あくまで、まず初めに「冥府」において出現した「形象」の意識化、その「想起 воспоминанье」なのである。つまり、たとえ「認識」される言葉が、結果として既存の言葉であろうとも、ちょうど春における「緑」の「変態」がそうであるように、その言葉は「形象」のあらたな受肉

の結果ということになる。

4-3.「形象」と国語の範疇

こうした「認識」のあり方を、時間的な側面から見れば、いまだ見いだされないもの、未来に属するものが、既存のもののうちに見いだされること、つまり過去が未来に転じることといえるだろう。このような時間軸上の転換は、『言葉と文化』冒頭で、革命時においてかつての「古き世界」の文化が新たな「変容」を遂げるという事態を通しても語られていた。先に見たのは、オウィディウス『悲歌』のラテン語による詩句の例であったが、その他にも次のような条りを挙げることができる：

> ［…］カトゥルスの銀のラッパ
>
> Ad claras Asiae volemus urbes ［我ら輝けるアジアの都市へと飛び行かん］
>
> これは、どんな未来派的謎かけよりも強く心を苦しめ、かき乱すものである。このようなものはロシア語にはない。しかし、これはロシア語にあるべきなのだ。（Ⅲ）［強調は原文 .CII:169］

この一節もまた、言葉の「認識」（ないしは「反復」）が、時間軸上の転換においてなされることを示しているわけだが、着目したいのはその点だけではない。この一節でとくに強調されているのは、カトゥルスの詩行の音的側面、具体的には母音 a の反復（«Ad clArAs AsiAe ...»）であると思われる。そして、「このようなものはロシア語にはない」が、「ロシア語にあるべきなのだ」と言われる。ここで求められているのは、ラテン語起源の語彙の使用などによりロシア語を「ラテン語化」することではない。そうではなく、カトゥルスの詩行における「音声上の表象」としての「形象」、言葉として実体化する以前の「内なる形象」を触知し、それをロシア語として受肉させなければならないのである。

してみると、ここで問題にされている言葉の「認識」、ないしは「変容」とは、一つの国語の境界内に限られたことではなく、むしろその境界を越えうる過程なのだということになろう。おそらく、言葉の「形象」の次元においては、国語という範疇、あるいはそれぞれの国語の同一性（アイデンティティ）は動揺するのだと考えられる。たとえば、『言葉と文化』引用③の「形象」に関する叙述の直後に続く部分を挙げてみよう：

> 最近［1921年当時］、あたかも異言（グロソラリア）のような現象が起こっている。聖なる熱狂の中、詩人たちは、あらゆる時代、あらゆる文化の言葉で語っているのだ。不可能なものは何もない。死に瀕した者の部屋がすべての者のために開かれているように、古き世界の扉が群衆のまえにすっかり開け放たれている。［…］異言において最も驚くべきことは、話している者が自分の話している言語を知らないということである。［…］博識とはまったく逆の何かである。（Ⅴ）［CII: 171-172］

引用③の条りに、直接この部分が接続されるのは、一見奇妙に写るかもしれない。しかし、評論全体の論旨からすれば、この叙述の流れは正当である。先に見たように、詩作の過程において主導権をとるのは、まず最初に出現する「形象」、すなわち「音声上の表象」であるため、またこの過程において「形象」は「具体＝対象的」な意義を「自由に選ぶ」ものであ

るため、結果として形成された詩行は、いわば「異国語」的なものとなりうるのである。ここで「異国語」的とは、言葉の音声上の響きが奇異であること、そしてその言葉の意味する対象を同定しがたいということを指すが、実際は両者は表裏一体のものである。

この問題について、これ以上ここで踏み込むことはできない。そのためには、「国語」という概念の再検討から始めなければならないだろう。ただ、『言葉と文化』冒頭（引用①とそれに続く部分）においては、言葉の「変容」が、革命という従来の国家の消失の過程を背景として記述されていたのであり、それが言葉の「形象」の次元における国語の同一性の動揺と対応しているということは指摘できる。こうした点でも、この評論の論旨は一貫しているのだと見るべきであろう[30]。

おわりに

こうして本論では、マンデリシタームの評論『言葉と文化』、およびつばめ詩篇１、２のテクストの上に、言葉の「形象」の概念をめぐる諸形象の連関を跡づけてきた。その連関は次のように図式化できるだろう：

<table>
<tr><td>冬
冥府</td><td colspan="2">←ペルセポネー→</td><td>春
地上</td></tr>
<tr><td>形象＝影
（聴覚 - 触覚）</td><td colspan="2">←プシュケー→
受肉→</td><td>言葉＝緑
（視覚）</td></tr>
<tr><td rowspan="2">盲人</td><td colspan="2">認識→</td><td rowspan="2">主体</td></tr>
<tr><td>（忘却）</td><td>（意識化）</td></tr>
</table>

マンデリシタームの「形象」の概念は、何よりも従来の、言葉の形式＝音的要素／内容＝意義という概念に修正を加えるべく提起されたのだといえる。というのも、こうした伝統的概念によっては、詩的テクストにおける、言葉の多義性、音的要素の優位、およびその意味論的レヴェルへの関与、言語規範からの逸脱といった現象を説明することはできないからである。

30　ここでつばめ詩篇２におけるアンチゴネーの形象について少し述べておきたい。この形象は、詩篇における「盲目」のモチーフとの絡みから、ソポクレスの悲劇『コロノスのオイディプス』を参照しているものと考えられる（Freidin, *A Coat of Many Colors*, pp.201-208）。この悲劇で演じられるのは、おのれのインセストが明らかとなった後、みずからの手により盲人となったオイディプスが、故国テーバイを追われ、娘のアンチゴネーに付き添われて異国を彷徨してきた果てに、コロノスの地で最期を遂げる物語である。つばめ詩篇と『言葉と文化』のコンテクストにおいては、アンチゴネーの形象は、オウィディウスのモチーフとともに、異国への彷徨のモチーフを形成するものであり、さらにこのモチーフは、故国の消失としての革命のモチーフ、詩における故国語／異国語の差異の動揺のモチーフと連関している。こうしたモチーフの連関は、マンデリシタームの詩集『Tristia』に一貫して見られるものであるが、これについては以下の拙論を参照していただきたい:斉藤「O. マンデリシターム『Tristia』冒頭の諸詩篇における革命、流刑、性愛の主題について」『SLAVISTICA』XV、東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室、2000 年、112-135 頁。

詩人は「音声上の表象」を言葉の「形式」の位置に置くが、この「表象」は機械的に何らかの意義と結びつけられるのではなく、それ自体が聴覚（ないしは触覚）的「形象」として機能する。ただ、この「形象」は視覚性を持たないがために、「具体＝対象的」なものになることがない。視覚こそは、対象を客体として切り離す主体の力の現れだからである。したがって、「形象」は、それが主体の統覚において視覚と結びつけられたときにのみ、具体＝対象的、物象的な像となりうる（「冥府の影」から「緑」への「変容」）。

もちろん、言葉は何らかの対象を指示するだけの、既存の記号として機能することもありうる。しかし、たとえば、詩的創造の過程は、「音声上の表象」としての「形象」の次元において遂行されるために、結果としてそこに現れてくる言葉は、あらたな意義、あらたな音声上の響きを獲得することになるのである（言葉の忘却＝冥府下り、および聴覚＝「ものみる指」による言葉の「認識」）。

以上が、上に図式化した諸形象の連関から読み取りうる、マンデリシタームの「形象」の概念の骨子である。詩人が、理論的主題を叙述するにあたり、こうした諸形象（諸概念でなく）による記述のスタイルを採ったというのも、彼が言葉の「形象」に対するみずからの考えに忠実であったからであると思われる。そして、それゆえ、『言葉と文化』のような評論という形態で書かれたテクストに対しても、「読解」という作業が必要だったわけである。もちろん、ここでの読解は未完結なものにとどまる。たとえば、聴覚的「形象」が、視覚的・具体＝対象的意義を獲得する過程については、さらに綿密な検討が必要だろう[31]。しかし、本論の目的は、テクスト読解という作業により、まず詩人の思考の枠組みを抽出し、議論の土台を提出することであった。また、本論それ自体が、「形象」的テクスト読解のひとつの試みであったことも、最後に述べておきたい。

31　さらに、マンデリシタームの言う「形象」が「言葉・語 слово 」という単位に対応するものであるのかということも問題である。むしろ、それはより細分化された単位（形態素など）と対応すると考えた方が適切であるように思える。

О понятии «образа слова» в творчестве О. Мандельштама.
—*Опыт чтения статьи «Слово и культура» и стихов о ласточке в сборнике «Tristia»*—

САЙТО Такэси

0. В 1921-22 годах О. Мандельштам написал две значительные статьи «Слово и культура» и «О природе слова», в которых поэт раскрывает свой принципиальный взгляд на «слово». В это же время, Мандельштам готовил публикацию своего второго сборника стихов «Tristia» (1922), так что эти статьи тесно связаны с этим сборником. В статью «Слово и культура», в частности, включается много самоцитирования из этого сборника, и нас особенно интересуют аллюзии на стихотворения из сборника «Tristia»: «Когда Психея-жизнь спускается к теням…» и «Я слово позабыл, что я хотел сказать…» (1920) (ниже называются «Ласточка 1» и «Ласточка 2»), в которых образ «ласточки» является центральным символом. Такие аллюзии находятся в той части статьи, в которой поэт объясняет, чем является «слово» в поэтическом творчестве (статья «Слово и культура» и эти два стихотворения о «ласточке» были написаны почти одновременно, то есть зимой 1920-21 гг.). В данной статье я рассматриваю взгляд поэта на «слово» через тексты статьи «Слово и культура» и стихотворения «Ласточка 1» и «Ласточка 2». При этом, обращается особенное внимание на понятие «образ слова», которому поэт придает собственный смысл.

1. Во вступительной части «Слова и культуры», Мандельштам проводит аналогию между весенней «метаморфозой» зелени и появлением поэтического слова. Эта «метаморфоза» совершается посредством одухотворения «Психеи» в «morphē» (форму) растения. Таким же путем, появление слова в поэзии считается воплощением «Психеи» в форму слова. Но, в этом случае, «форма» и «Психея» очевидно не соответствуют традиционным понятиям «формы» (звуковых элементов) и «содержания» (значения) слова.

В одной части статьи «О природе слова», рассматривая эти прежние понятия, Мандельштам пишет, что до́лжно рассматривать слово как «образ, то есть словесное представление», и отождествляет «образ» и «звуковое представление». Значит, под понятием «образа слова» поэт подразумевает не зрительное представление, которое указывает на некоторый предмет, а «звуковое», непредметное представление. Здесь он по-своему переосмысливает прежнее понятие «образа», и включает его в категорию «формы слова» (кстати, в такой терминологии, что «образ» как форма, можно заметить влияние работ филолога А. Потебни).

2. Такой взгляд на слово наблюдается и в тексте стихотворения «Ласточка 1». Это стихотворение рассказывает, как «Психея спускается» в Аид «вослед за Персефоной», и как «тени» — жители подземного царства просят, чтобы Психея («душа») вернулась в них. Образ царицы Аида — Персефоны, конечно, указывает на греческую мифологию: ее возвращение на землю вызывает весеннее цветение растений. Здесь зеленый побег сравнивается с воплощением Психеи в «тенях», и «ласточка» символизирует наступление весны. По приведенной выше части статьи «Слово и культура», это воплощение можно объяснить как появление слова, а «тень» — как его форму (morphē). И, если принять во внимание изложение в статье «О природе слова», то эта «тень» истолковывается как «образ» в вышесказанном контексте, потому что «тень», с одной стороны, представляет собой своего рода образ в обычном смысле, а, с другой стороны, описывается в стихотворении как «прозрачная», то есть незримая и непредметная.

В тексте стихотворения «Ласточка 1» употребляются разные образы, относящиеся к зрению (например, образы «зеркала»), и тем самым подчеркивается «прозрачность», незримость Аида (ласточка является «слепой», берег Стикса — «туманным»). В таком обстоятельстве «*прозрачная* тень»-«образ» ждет стать «*зеленью*»-словом. При этом, немалую роль играет образ «медной лепешки» для переправы через Стикс в концовке стихотворения. Так как лепешка, сделанная из одного материала, типическим образом показывает «прозрачность» формы.

3. О таком незримом «образе» слова Мандельштам подробно пишет и в другой части статьи «Слово и культура». Там поэт изображает сцену, когда слепой прикасается к милому лицу «зрячими перстами» и «узнает» его, и эту сцену уподобляет появлению поэтического слова у поэта: «Это *звучит* внутренний *образ* [слова] , — пишет он —, «это его *осязает слух* поэта» (курсив мой). И, в то же время, Мандельштам называет этот «образ» «звучащим слепком формы». То есть, и здесь «образ» считается формой слова, незримой и «узнаваемой» лишь только слухом-«перстами слепого». Очевидно, что Мандельштам подразумевает под этим «образом» то же самое понятие, что и под «звуковым представлением» в статье «О природе слова».

Из этого можно заключить следующее: «образ» как форма слова в мандельштамовском смысле не связан с никаким определенным, «зримым» образом предмета, и остается «звуковым представлением». Он каждый раз, когда осознается субъектом как слово, приобретает новый зримый, предметный образ. Это и объясняет многозначность поэтического слова и важность его звуковых элементов, которые часто принимают «чужую» звучность.

4. Если «Ласточка 1» изображает момент метаморфозы «тени»-«образа» в «зелень»-слово, можно сказать, что в стихотворении «Ласточка 2» этот момент инсценируется как кульминация поэтического творчества. В начале стихотворения говорится «Я слово позабыл, что я хотел сказать», и потом сразу возникается сцена Аида: «Слепая ласточка в чертог теней вернется». Значит, пребывание «тени»-«образа» в Аиде и преображение в «зелень»-слово, которое описывается в тексте стихотворения «Ласточка 1», соответствует забвению и «узнаванию» слова субъектом в тексте стихотворения «Ласточка 2». Так сначала поэту приходит «звучащий слепок формы», и он старается «узнать» его слухом-«зрячими пальцами», потому что в поэтическом творчестве слово — не знак, который «обозначает» некоторый определенный предмет. И хотя найденное в результате «узнавания» слово давно известно поэту, но оно каждый раз по-новому совершает свою «метаморфозу», точно как и весений побег зелени не является полным повторением того же самого растения, а каждый раз является перевоплощением.