

## セルゲイ・クリイチコフの詩学（1）

—詩集『秘の園』の冒頭の詩を読む—

寒河江 光 徳

### 1. はじめに

作品の価値を評価する基準となるのは、その作品がどれほど多くの読者に読まれたか、作家の死後も作品集が発刊され続けているか、どこまで研究が進んでいるか、文学史の教科書に記載されているか否かなど、後世に残るなんらかの要因によって規定されると考えられる。ただ、そのような基準とは別に、所与の作品の芸術的価値を規定する尺度を明確化することに文芸学の必要性が認められてきた。つまり、作品の価値を評価する基準に「文学性」を据え置き、その文学的価値は何かを吟味する議論が文芸学において問題となってきた、といえる。本論で扱う詩人は、わが国でも文学史の教科書にも名前が掲載されていない上、そのテキストの内容もまだ紹介されていない、あまり知られていない詩人・作家である。しかし、知られていないことで研究の対象外にはできない理由がこの人物の作品の評価には言える気がする。亡命をしてソヴィエト時代に研究の対象外にされ国外で研究され評価された作家のテキストとは別の意味で、この詩人の書き残した言説について、さまざまな文脈で読み直し、さまざまな観点から分析を試みる必要があるように思われる。それはなぜか？第1に詩人がスターリン主義の粛清の犠牲者であ

り生涯があまりにも壮絶でその最後があまりにもむごたらしかったものであったこと。また第2に、エセーニン、クリューエフらとともに農村派という文学批評の対象の中心に据えられることが少ないグループに所属していたことなどが考えられる。スターリン時代投獄され射殺され長く忘却されていた詩人。本稿の目的は20世紀初頭のロシア農村派詩人として活躍しながらも粛清の対象となりロシア本国でも研究の対象とはされず、ようやくその詩集が出版され、研究が精力的になされているセルゲイ・クリイチコフ(1889-1937)の作品の分析をしながら、この詩人の詩学の特徴、および、文学史上の位置づけについての明証化を試みるものである。初期詩集『秘の園』の構成および詩の訳出を試みるとともに同時代性という観点からこの詩人の詩学の本質に迫ることを目標としたい。

## 2. 同時代的なアンビヴァレントなるものについて——エセーニンを例に

バフチンは、文学史講義の中で、クリイチコフと同じ流派の詩人、エセーニンについて、その詩学の直接的淵源がコリツォフにある、との言説に対して、その影響関係は否定できないまでも、20世紀の文学状況において、そこから直接的に派生するのは無理であること、また、20世紀において民衆(Народ)を淵源として、文学現象が生じることは不可能だと述べている。「文学的現象は文学それ自体のなかで規定されねばならない。エセーニンについても象徴派の代表者であるクリューエフから生まれた<sup>1)</sup>」のであり、農村派についてもモダニズムの潮流とは無縁であると考えすることは不可能であることを示唆している。確かにエセーニンの詩は、分析の対象か否か、多くの研究がなされているかどうかといった視点とは別の大衆的な受け入れと親しみによって評価されるもので、モダニズムに特徴的な技巧性とは無縁のものではないかという偏見が持ちうる。ただ、バフチンがいうようにわれわれはそのような先入観に陥るべきではない。前提として位置づけるべきなのは、農村派と

ひとくりにされがちなこのグループの特徴である。国民的詩人としてエセーニンはいまだにロシアで絶大な人気を誇り、多くの作品に付されたメロディアスな旋律とともにロシア性を代表する詩人の作品として親しまれ口ずさまれる。我々はエセーニンについてはよく知るが、その他の農村派詩人については大衆性という点においてよく知らない。その上、農村派と称されるグループを、シンボリズムやアクメイズムや未来派といった流派のひとつに加えながらも、その特徴については上記の流派は明瞭な位置づけは行っていない。しかし、これらの詩人の詩学はモダニズムと称される流派と無縁ではないこと、また、同時代的な特徴のもとから真摯な分析が必要であることはバフチンの言葉を借用しなくてもある意味自明のことかもしれない。では、上記のことを踏まえながらもこれらの詩人の作品の特徴をどこに見出すべきなのか。

エセーニンの詩（1923）の次の一節<sup>ii</sup>から考えてみたい。

Ах! какая смешная потеря!  
Много в жизни смешных потерь.  
Стыдно мне, что я в бога верил.  
Горько мне, что не верю теперь.

おお、なんというおかしな損失！  
人生における多くのこっけいな損失。  
私が神を信じていたことは私にとって恥ずべきこと  
今信じていないことは私にとっての辛いこと。

エセーニンの詩学には、「神」に対して冒瀆の念を抱きながらも、最後はロシア人として「ルバーシカを着た姿で置かれ、イコンのもとで眠りたい」（Чтоб...положили меня в русской рубашке / Под иконами умирали）という二律背反的な民族感情が横たわっている。同時代の同じ流派に属するとわ

れるクリイチコフには、エセーニンの二律背反はどのように引き継がれ、いかなる形態をしているのか、『秘の園』《Погаённый сад》、冒頭の詩を分析する（クリイチコフの2巻本選集<sup>iii</sup>をテキスト分析の対象とする。）

エセーニンのテキストにおける冒瀆的な詩人が敬虔なロシア人として死にたいと願う、「信・不信」の2項式とは別の、より宗教的に一義的とはいえない「キリスト教-異教」の図式、もしくは、「此岸・彼岸」、「地上・天体」といった2項式が想定しうる。その他、バフチンがエセーニンについて述べた象徴主義のコンテキストの外延をこの詩人のテキスト分析にまで拡大するならば、おそらく作品の神話的要素（これはすでにこの詩人についての研究が試みられているようなマジック・リアリズム的な観点<sup>iv</sup>）からも分析することが可能である。この詩人およびこの詩人の遺したテキストについて文学史的にも新たな位置づけをする必要を感じるが、本論においては、それとは違う意味でこの詩人のテキストの二律背反的要素について考えてみたい。

### 3. 机上のエクリチュールから脱却を志向する詩人のイメージ

詩人が自らの抒情性について語る形態は様々だ。例えば、日本の詩人、吉岡実は、リルケの書いた『ロダン』<sup>v</sup>を引用し、自らの詩作について「詩を書くときはつとめて、職人が器物をつくるように、『靈感に頼ることなく』、手仕事を続けてきた」と述べている。靈感に頼らず、技巧を凝らす作風が感じ取れる言説と言える。抒情詩は抒情的であることを自明のものとする、つまり、自らの心の内面性に形成されるさまざまな感情を自由自在に表明することを特徴とするジャンルといえる。ただ、20世紀の詩を読む際に取り沙汰される文芸論的な議論は、「私」を歌う「私」についての主体・客体と転倒の図式についての考察を余儀なくさせるのが常である。抒情詩を論じる際に、詩人にまつわる伝記的イメージと作品の中に描かれる一人称の語り手「私」は、それらを結び付けて論じる分析手法が当たり前のように用いられてきた一方で、文芸学の発達によって「私」についての解釈の多様性が生み出され

てきた。たとえば、ラカンがいう「語りつつある私」が「語られる私」を裏切り続ける自己欺瞞の連鎖について、サルトルの言葉を紐解きながら述べられた時、「私ほうそをつかない」と述べながら自分を欺く「私」や、それとはまったく反対に「私ほうそつきである」と述べながら、自己がいかに正直者であるかを証明していく「私」が表明化される<sup>vi</sup>。また、ロシア・フォルマリストのトゥイニャーノフが「ブローク」と題する論文の中で用いた「抒情的主人公」<sup>vii</sup>は「私」という詩人のイメージと「私」という詩人本人の類似しながらにして非なるものについて論ずる。詩を分析する際、詩人が「私」(語り手)を見る「目」のイメージを抽出することは重要なことであり、その視点はロシア・フォルマリズムやバフチンを伝統とするものである。ここでは、クリイチコフの詩の原文テキストおよび抄訳を対照しながら、20世紀モダニズム詩学との関連の有無について考察を試みる<sup>viii</sup>。

(分析中、1人称単数代名詞は、「私」に統一する)

Я всё пою – ведь я певец,  
Не вывожу пером строки:  
Брожу в лесу, пасу овец  
В тумане раннем у реки.

僕は絶えず歌う—なぜなら、詩人だから、  
でもペンで詩行をはしらせたりはしない。  
僕は森をさまよひ、羊を放牧する  
川のはとりの朝霧のなかで。

詩人は「私」について「詩人」(поэт), という言葉を使わずに「歌い手」(певец) という言葉を使っている。このテキストの「抒情的『私』」は、自らを詩人と位置付けながら、自らがペンをもって書く存在であることを否定している。ロシア文学、ひいては世界の文学のなかで、詩人でありながら、

テキストを織りなす、つまり、自らの「書く」という行為について、書くこと以外の別の行為に当てはめて叙述する例は、他にもあげられる。バリモン  
トが「私は詩を書くのに熟考えしたりはしない、実際一度も詩をつづったり  
はしないのだ」(я не размышляю над стихом /И, право, никогда - не сочиняю.)<sup>ix</sup>  
といていること。マリーナ・ツヴェタエヴァが自らの若い時に書いた詩集  
に寄せた詩のなかで、「噴水のしぶきのように、ロケットの花火のように」  
(Сорвавшимся, как брызги из фонтана, / Как искры из ракет,) <sup>x</sup>と述べている  
こと。ひいては、ヴィクトル・ユゴーが「私の歌は飛んでゆくでしょう 火  
花となって、……私の歌に翼がもしあるのなら (Ils voleraient, étincelles,.. Si  
mers vers avient des ailes)」<sup>xi</sup>と述べている例をあげるまでもないことであろう。  
詩行が書かれるという行為ではなく、むしろ内奥からほとぼしる、もしくは  
飛翔するイメージで描かれ、一見するとエクリチュールから脱却を志向する  
かのような自己矛盾的な状態が浮き彫りにされることが頻繁に見受けられ  
る。

この詩において注目したいことは、「詩人」が「牧夫」のイメージと重なり  
あっていることである。これがなぜこのテキストの抒情性の特徴といえる  
のかについては、より注意深く思慮する必要がある。この詩人が農村風景を  
題材にしていることではなく、農村風景が自らの抒情性をつながるわけにつ  
いて考察しなければならない。机の上に向かうことを否定することが自らの  
詩心の泉になりゆくこと。ここでは、そのようなクリイチコフの二律背反性  
に着目をすべきではないかと考えられる。

Прошёл по сёлам дальний слух,  
И часто манят на крыльцо  
И улыбаются в лицо  
Мне очи зорких молодых.

村から村へと駆け抜ける遠くからの噂

そしてしばしば玄関の昇降口へと招き寄せる

僕の顔を見て微笑みかける

若い農婦たちの敏捷な視線の瞳。

若い牧夫の来訪の知らせを耳にしてはせわしない噂話をする女たち。ここでは「うわさ」という聴覚的イメージが女たちの「目」による「招き」や「微笑」といった視覚的イメージに転換されることを除けば、芸術的感性によって示される多くのものは感じられない。ただ、ここでの「瞳」の語句によって表明される視線に対して、「語り」の視点からより注目すべきであろう。つまり、ここでの語り手であり、抒情的主人公であるところの「私」は、来訪者という別な側面を見せている。そこで、向けられる「私」という一人の詩人に対して、噂が村から村からへと広がり、村の女たちの視線がくぎづけのように「私」一人にそそがれ、声ではなくして、視線によって「手招きをし」、「微笑を」送る、という描写が意味することを考えてみたい。「私」は「見る」主体者ではなくて、「見られる」対象になっている。共同で生活ないし農作業に従事していると見受けられる「見る」視線を降り注ぐ主体者である農婦たちは、見慣れぬ対象である「詩人」に対して新参者に対する物珍しさゆえか、興味津々とした様子で見守り何かへの誘いを促している。ここで重要なことは、農婦たちが何故に詩人に対して手招きをするかではなく、発話者である詩人が行為の受け手に変わることで、主体者から客体の対象に変わることである。いや、正確に言うと、第1詩節において「詩人」が「私」と称された時点で、テキストの背後にある作者の「私」からは切り離された描写対象であると言うべきであろう。しかし、第2詩節において、「私」が見られる対象に変わることによって、見られる「私」を俯瞰する作者としての「私」の視線が注がれているのだ。

Но я печаль мою таю,  
И в певчем сердце тишина,

И так мне жаль печаль мою,  
 Не зная, кто и где она...

だが僕は自分の悲しみを内に秘め。  
 歌い続ける胸には静寂が広がる、  
 こんなふうに僕は自分の悲しみにふさぎこむ  
 それがいったい誰なのかどこにあるのかは知らないままで。

この詩節の冒頭に来る「しかし」の語はいうまでもなく前詩節において「詩人」が農婦たちから半ば羨望もしくは関心の的となっていたことから連なり、自らを対照化させた描写になっている。「私」は「悲しみ」を内に秘めており、それゆえに詩人の胸の内は周りのせわしない声にかき乱されることのない静穏さを貫いている。その悲しみに満たされ、その中に没入しながらも、その原因が何であるのか、その理由がどこにあるのかは見いだせずにいる。「悲しみ」は女性名詞であらわれ、「誰」という直截な擬人化までなされるが、その原因が生きた人間であるか、ましては男性か女性かについてはほのめかし以上の明示性は伴わない。ただ人称代名詞の она が用いられることによって、それが女性形のイメージを有するものであることが明らかにされるのみである。「誰」と擬人化された女性名詞の人称代名詞が示すもの。それは、明らかに詩人の内面に眠る女性の存在を暗示するものであることに疑いの余地はない。ここで注意すべきは、第2詩節において行為の受け手であったところの「私」はまた第1詩節と同じように行為の主体者に戻るのだが、行為主体者である「私」が内に秘めた「悲しみ」は主体者を上回る存在感をもってわれわれ読者の夢想を掻き立てる役割を担っている。おそらくは、「静寂」、「悲しみ」といった女性名詞が第1詩節の「歌い手」や第2詩節の「うわさ」といった語の放つ音声的なイメージと対極をなすがゆえに、また同一詩節同一詩行の「歌う胸」という語句のもつ語とも対立するものがあるゆえに、その静謐さが自家撞着的に詩心を呼び起こす源泉のイメージに連なることが、

その「悲しみ」の正体を探らせること以上に重要な役割を担っているように思われる。「悲しみ」が詩心の原動力になる例を我々は無数の詩人のテキストのなかから例証化することができるが、詩人の口から歌われる詩行とのアンビヴァレントなものとしての「悲しみ」をこのテキストを読み解くために明記しておいていだろう。

И, часто слушая рожок,  
Мне говорят: «Пастух, Пастух!»  
Покрыл мне щеки смуглый пух,  
И полдень брови мне ожёг.

そして、角笛の音をしばしば耳にしなが  
僕に語りかける：「牧夫、牧夫よ」との  
僕の浅黒い頬をうぶ毛が覆い、  
真昼が僕の眉を焼き付けた。

詩節の冒頭にある接頭辞の「そして、」の箇所は前詩節の続きであることを示してはいるものの前詩節ではのめかされた「悲しみ」の正体はむしろはぐらかされる方向にもっていかれる。この詩節では、再び「私」が「牧夫」にあてがわれた「詩人」のイメージが再来するが、第2詩節と同じように「私」は行為主体者ではなくて行為の受け手になる。第1、第2詩行は不定人称文であり、行為主体者は明示されないが、「角笛」と「牧夫」の語のそれぞれが放牧を営む「牧夫」の音声的イメージをよみがえらせる。「角笛」はその形から三日月に似ており、草原のもつ空のイメージ、羊たちのもつ星々のイメージとともに、天体との照応関係を築き上げるものであることは論をまたない<sup>xii</sup>。詩節後半になって「私」は行為の受け手であり続けるが、作者の「私」はむしろ「私」（詩人）の頬や眉毛といった身体的細部を受身の対象に据えるのである。天体と地上のアナロジーが第4詩行における私に対して働きかけ

(24)

る行為主体者が天体の動きであることによってより明瞭なものとなるが、それは第3詩行における「私」の身体的一部であるはずの「うぶ毛」が「私」に働きかける動作によって、「私」(作者)と「私」(詩人)との照応関係が成立するのである。

ここで、「私」を「牧夫」にあてがう「詩人」についてもう少し図式的に整理してみよう。「私」は何故「牧夫」を自ら「詩人」たらしめるための必要不可欠な要素に位置づけるのであろうか？それは、放牧する「牧夫」が天体と地上の2つの世界を結ぶ照応の懸け橋の役割を果たしているからである。つまり、「牧夫」であるところがゆえに「私」は「詩人」になることができ、「悲しみ」を創作の糧に据えることができるのである。

И я пастух, и я певец  
И всё гляжу из-под руки:  
И песни – как стада овец  
В тумане раннем у реки...

僕は牧夫でもあり、僕は詩人でもある。  
僕は手の内がわからずすべてを目にし、  
歌声は羊の群れのように、  
川のほとりの朝霧の近くにいる。

最後の詩節では、「牧夫」であることと「詩人」であることとを「私」の属性として並列なそれぞれの要素として位置づけられる。角笛を吹くという行為が歌うことと同等の価値になり、「牧夫」としての「見る」行為が万物を見通す詩人の直感につながるものとされ、歌声の数々が羊の群れにたとえられている。第1、第3詩節と同じく「私」は行為主体者として描写され、第2第4詩節の行為の受け手のイメージに反立する。

では、今までのテキストの意味論的な解釈から詩的技法上の問題に移行し

でもう一度テキスト内容を考察してみたい。

#### 4. 交差と包括のフォルムを通じて語りかけるものについて

この詩はロシア詩の伝統である弱強格で書かれてあるが、5つの詩節からなるが、奇数詩節（第1, 第3, 第5）と偶数詩節ごとにそれぞれ脚韻構造を持っている。つまり、奇数詩節（第1, 第3, 第5）がababの男性韻の交差韻であるのに対して、偶数詩節（第2, 第4）が男性韻のabbaタイプ、つまり、包括韻である。奇数詩節と偶数詩節の脚韻構造の違いは、意味論的には奇数詩節の主体行為者としての「私」と偶数詩節における行為の受け手としての「私」の対立構造を形式面から立証する役割を演じている。詩全体を通じて男性韻のみの脚韻構造をしていることによって、弱強格のもつ強いイメージをさらに強調している、といえる。では、交差韻と包括韻が繰り返されるこの脚韻構造の中にどのような意味論的構造性を見出すかが問題になる。

第1詩節からもう一度見てみよう。

Я всё пою – ведь я певец,  
Не вывожу пером строки:  
Брожу в лесу, пасу овец  
В тумане раннем у реки.

この詩節の4詩行は前半2詩行の詩人の形象と後半2詩行の牧夫の形象が対立する。

певец - строки- овец- у рекиの男性韻の交差するペアによって、それぞれが певец という「私」の行為対象としての строки と пасу овец という自己表明による行為を遂行する空間としての у реки がそれぞれ対応関係にあることは興味深い。なぜなら、先に述べた「詩人でありながら詩行を筆によって書かない」という自家撞着的言説が、「川のほとりの朝霧の中で森をさま

(26)

よい、羊を放牧する」という自己表明によって正当化される。なぜなら、その自己弁明は、自己表明 (певец) から行為対象 (строки), 自己表明 (пасу овец) から目的を遂行する空間の明示 (у реки) といったバラレリズムによって承認されるからだ。それはそれぞれの詩行内の同音反復の構造にも認めることができる。

つまり、何が言えるのであろう。この詩節における交差する脚韻構造は、前半の2詩行と後半の2詩行で、「私」という動作主と動作行為によって作り出されるペアを反復させることによって、前半の2詩行の「私=詩人」と後半2詩行における「私=牧夫」というもうひとつのペアを成立させることに成功しているといえるのである。

脚韻構造についてこの辺でひとまず区切ることにする。つぎに同一詩行内、もしくは、隣接詩行における頭韻、もしくは、同音反復について指摘してみる。

第1詩行はつぎのような頭韻が見受けられる。

Я всё пою - ведь я певец,

Я всё пою - ведь я певец,

さらに、つぎの同語反復が指摘できる。

Я всё пою - ведь я певец,

これは、前半のЯ всё поюと後半のведь я певецに分節した際に見受けられる並列的なЯとВとПの頭韻と説明することも可能かもしれない。それぞれの意味的連関はどうであろうか。「私は常に歌う」という主述関係は次の「私は歌い手 (詩人)」という主述関係によって理由づけられる。ここに出てくる всё 「常に」という表現と ведь 「だから」はそれぞれ в の頭

韻によって対応しているが、「私—詩人」「私—歌う」という対応する主述関係をそれぞれが補完する役割を担っている。

さらに *в* と *п* の頭韻は次の詩行にも繰り返される。

Не вывожу пером строки:

ただ、第1詩行に比べて、ここに出てくる вывожу の新しい韻が続いての第3、第4詩行の *y* に連結するのである。

Брожу в лесу, пасу овец

В тумане раннем у реки.

いうまでもなく、вывожу брожу пасу の3語は、それぞれが выводить, бродить, пасти の一人称単数の形であり、лесу, тумане, у のほかは、「私」の行為を繰り返し述べているに過ぎない。ただ、ここで示される一人称単数の末尾の *y* の音は、第4詩行の *y* の音に、「私」の所在する場所を表す音としてとどまる役割を果たすのである。つまり、第4詩行において詩人は存在空間を示すのみで現れないまでも文字通り「川のほとりの朝霧のなか」に溶けこんでいくとも解釈できるのである。

Прошёл по сёлам дальний слух,

И часто манят на крыльцо

И улыбаются в лицо

Мне очи зорких молодых.

すでに述べたように第2詩節は男性の包括韻 (*abba* タイプ) である。しかし、詩人は動作主ではなく、動作の受け手となり視線が注がれる対象となる。村

から村へと遠くまで伝わる噂、玄関口への手招き、顔に微笑を持って注がれる視線の数々、そこには詩人に対するあきらかな興味の視線が受け止められるが、それが詩人の名声によるものなのか、もしくは、詩人の魅力によるものなのかは明らかでない。Слухとмолодухの脚韻のペアが、前詩節における孤高のイメージとは対照的に詩人に対する周囲の関心をほのめかす。つまり、Слухは聴覚的な詩人についての外部が覚知したイメージであり、зоркихмолодухは視覚的に詩人をとらえようとする主体者たちである。

その間にある2つの詩行はлицо-лицоという脚韻のペアを形成している。つまり、手招きされた場所を示すкльцельцоと視線を向けられた私の一部であるлицоが韻を踏んでいるのだ。それぞれの主語は先に述べたочиだが、包み込む脚韻である噂と瞳によって包み込まれた視線の対象である「顔」と手招きをされた場所が韻を踏むことにより、「私」のイメージが受け手の要素を濃くするのである。

Но я печаль мою таю,  
И в певчем сердце тишина,  
И так мне жаль печаль мою,  
Не зная, кто и где она...

第3詩節の脚韻構造を見よう。ここでは先に述べたようにАВАВタイプの女性の交差韻によって書かれているが、各詩行の語頭がНИИНの包接型の音韻構造をしている。すでに述べたように先の詩節に示された「他者」のまなざしが「私」に注がれる描写に対する反立の「しかし」から言説が始められる。ここで暗示されるмоя печальは第1と第3の詩行にそれぞれ使われるが詩人の心の内側に秘められたものでありながらもその正体についての言明は避けられているのが特徴であることはすでに述べたとおりである。ここでの特徴は韻律構造におけるтаю-моюとтишина-онаは、交差によって前詩節の言い換え、もしくは、疑問性を強めるために用いられており全体として

の詩人の孤立感を強調する役割を担っている。前詩節に見受けられた詩人を取り巻く外部の喧噪感とは反対の静寂なイメージ、そして、詩人を取り巻く興味の視線に半立する孤高のイメージが「悲しみ」の語によって表現される。「悲しみ」と「孤立」の原因が она であり、「悲しみ」の人称代名詞とも解釈されるそれが、実は生きた女性である可能性が高いことは кто и где によって明らかであるが、それが誰であるかわからないという自己矛盾は、悲しみの正体を明記することができない詩人の心の内を語ってものである。要するに、このような遠まわしによって、「私」の孤高のイメージが増幅されるのである。

И, часто слушая рожок,  
Мне говорят: «Пастух, Пастух!»  
Покрыл мне щеки смуглый пух,  
И полдень брови мне ожёг.

第4詩節は前述したように男性の包括韻で書かれているが、それぞれの詩行の語頭も ИМПИ という包括の音韻を形成している。Рожок (角笛) は天体の月と照応する語であるが、ここでは天体の полдень が私に対して ожёг することにより、地上と天体の照応関係が成立する。Пастух-пух の脚韻はともに「私」に対して働きかけられる対象物（「牧夫」という呼びかけと覆われる対象としての пух）である。

И я пастух, и я певец  
И всё гляжу из-под руки:  
И песни – как стада овец  
В тумане раннем у реки...

最後の詩節において男性の交差韻によって閉じられる。「牧夫であり歌い

手でもある『私』が手のひらから見上げられる天体の星々と交差し天上の星々と照応関係にある羊の群れが歌となって呼び集められる。つまり、机上のエクリチュールからの脱却を志向した「詩人」のイメージが「牧夫」を表明することによって天空との交感を成就させ、羊の群れを角笛で呼び集めるように詩の数々を呼び集めることに成功するのだ。

## おわりに

以上、セルゲイ・クリイチコフの詩集『秘の園』における冒頭の詩を分析し抒情的「私」についての考察を行った。分析は意味論的なものと、形式論的ものの2つを備えることを意図した。結論とし、5つの詩節は、第1、第3、第5詩節と第2、第4詩節の脚韻部が対立している。それによって、「歌う」もしくは「見る」主体者の「私」と「見られる」対象の「私」は対立する。「詩人・牧夫」の2重性を具した「私」は他の詩人たちが歌い上げるように、自らの詩行が形成される過程を机上のエクリチュールからの脱却、もしくは、それからあえて遠ざかるような方法で描く。つまり、「詩人」とは述べず、「歌い手」と自己規定し、「牧夫」のイメージを「私」を重ね合わせることによって、「角笛」、「羊」などの形象を駆使し、天体と交感する様子が見て取れた。無論、デリダが言うように<sup>xiii</sup>、あらゆる言説行為はエクリチュールから派生し、パロールを得て、エクリチュールへと回帰する。したがって、ここでいう机上のエクリチュールからの脱却がエクリチュールからの乖離に通じることにはならず、最終的にはエクリチュールを志向せざるを得ないのであろう。本論が扱った詩篇において、クリイチコフが「私」を描写する際に用いた *Пе-вец* (歌い手) が書き手であるところの *поэт* (詩人) よりも、文脈的にエクリチュールの対義語としてのパロールを志向した語として用いられ、よりパロール的な自然との詩的交感を得て、エクリチュールに回帰するのだ、と結論づけたい。

- i М.Бахтин. *Собрание сочинение*. Т.2. М.2000.С.376.における「Записи лекция по истории русской литературы»のЕсенинの項目。
- ii С.Есенин. *О Русь, взмахни крылами!* М.2008.С.284.
- iii С.Клычков. *Собрание сочинений в двух томах*. Т.1.М.2000.
- iv `近年、この詩人についてのマジック・リアリズムの観点からまとめられた学位論文がある。Шетракова Александра Николаевна. Проза С. Клычкова и В. Распутина: миф о крестьянском космосе и философия русского космизма : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Шетракова Александра Николаевна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. Филол. фак.].- Москва, 2008.- 215 с.: ил. РГБ ОД, 61 08-10/561
- v 吉岡実。『吉岡実散文抄 詩神が住まう場所』, 思潮社, 2006, P.39におけるリルケ『ロダン』の引用。「何物かが一つの生命となり得るか否かは、けっして偉大な理念によるのではなく、ひとがそういう理念から一つの手仕事を, 日常的な或るものを, ひとのところに最後までとどまる或るものを作るか否かにかかっているのです。」
- vi ボルク・ヤコブセン, 『ラカンの思想』における言説であると, カント哲学者中島義道は述べる。中島義道, 『観念的生活』, 文芸春秋社, 2007, P.10.
- vii Ю.Тынянов. *Поэтика. История литературы. Кино*. М. 1971.С.118.
- viii С.Клычков. *Собрание сочинений*. С.59.ここで取り扱う詩は, 1910-1911に書かれたとされる。詩集の冒頭を飾るもので, 詩集全体の性格をマニフェスト的に描写しているものと考えられる。原文と訳文を対比し, 詩節ごとの分析を試みている。
- ix К.Бальмонт, *Собрание сочинений в двух томах*. Т.2. Можайск. 1994. С.36.
- x М.Цветаева. *Стихотворения поэмы драматические произведения*. М. 1990. С. 25.
- xi 吉田加南子, 『フランス詩のひとつとき』, 白水社, 2008, P.24 -25の原文と翻訳の対照文を参考にした。
- xii 篠田知和基 編著, 『天空の世界神話』, 八坂書房, 2009の中で中堀正洋が「スラヴ神話の再建に向けて—中世ロシアの異教ヴォロスは月神か」のなかで「三日月は角の形をしたの月ととらえられたので, ロシア語で『角』を意味する рог」から派生した рогатый месяц についての言及している (P.283)。ここにでてくるような異教的要素とクリチコフの世界観は無縁のものではなく, マジック・リアリズム的な視点からのより詳細な観察が求められる。
- xiii ジャック・デリダ, 『エクリチュールと差異』上下2巻, 若桑毅他訳, 法政大学出版社, 1967, 林好雄, 廣瀬浩司, 『デリダ』, 講談社, 2003, 高橋哲哉, 『デリダ—脱構築』, 講談社, 1998等を参照。