

ボリス・パステルナーク「幾つかの主張」をめぐる ——脱「未来派」のための理論的發展と試行錯誤——

李 博聞

0. はじめに

詩人ボリス・パステルナーク(Борис Леонидович Пастернак, 1890-1960)にとって、1922 年は間違いなく成功の年である。未来派団体「遠心分離器(Центрифуга)」の一人として第2 詩集『バリエール越え』(Поверх барьеры, 1916)を世に問うた6 年後、彼の独自な様式を確立した第3 詩集『我が姉妹——生』(Сестра моя жизнь, 1922)が刊行された。¹ 評論が彼を詩人としての「円熟期」に達したと賞賛したと同時に、革命後の新しいロシア詩壇における彼の地位が固まった。² 一方、文芸界で自分を改めて定位し、自分の芸術理念を再定義するパステルナークは、今まで自分にはられてきた「未来派」というレッテルに強く嫌悪感を示している。³ このような嫌悪感とは裏腹に、彼は長い間「未来派」の一員と見なされており、彼の作品が持つ特徴も評論では「未来派的」だと指摘されていた。⁴ 1922 年5 月雑誌『同時代人』(Современник)に掲載された論文「幾つかの主張」(Несколько положений)では、文壇からの「未来派」という誤解を解き、自分の立場を弁明するかのよう、パステルナークは以下のように述べている。

美学は存在しない。それは美学が虚言を弄し、放任し、迎合し、軽視してきた罰だと、私は考える。それは美学が人間について何も知らず、ひたすら専門領域(специальность)をめぐる噂をでっちあげてきた罰だと考える。[美学者たちは]肖像画家、風景画家、風俗画家、静物画家だとか、そして象徴派、アクメイスト、未来派だとか[のレッテルを勝手に貼って回っている]。何という自殺的な隠語(жаргон)なのだ。⁵

¹ Пастернак Б. Л. Сестра моя жизнь. М.: Изд-во З. И. Гржебина, 1922.

² Черняк Я. З. Борис ПАСТЕРНАК. «Сестра моя жизнь» Издательство З. И. Гржебина. Москва 1922 г. Стр. 136 + 3. // Печать и революция. 1922. № 2. С. 303.

³ 1923 年1 月17 日「遠心分離器」主宰ボロフ宛書簡。Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений в 11 томах. Т. 7. М.: Слово / Slovo, 2005. С. 438. 本稿に引用するパステルナークの作品は少数を除き、すべてこの11 巻本のパステルナーク全集による。以下、この全集については、Пастернак. と記載し、その後に巻数と、ページ数をロシア語で付す。

⁴ 1920 年代前半、「幾つかの主張」が発表されたにもかかわらず、パステルナークは世に「未来派」と認識されていた。それは彼の友人(未来派詩人代表のマヤコフスキー)、先輩(全ロシア詩人連盟[СОПО]主席のブリュソフ)、読者(ベルリン在住の作家ザイツェフ)のみならず、当時教育人民委員だったルナチャルスキーが代表する「政府側」もこのような認識を示していた。詳しくは Сергеева-Клятис А., Лихт Р. Летопись жизни и творчества Б. Л. Пастернака. I. 1889-1924. М.: Бослен, 2022. С. 259, 262, 275, 291 (以下は『年表』, Летопись. I. と省略する)を参照されたい。

⁵ Пастернак. Т. 5. С. 26. 本稿における日本語訳は特記のない限り筆者による。なお、[]内は筆者による補足や説明である。

当時の主流である未来派に対する直接的な攻撃の代わりに、パステルナークは一切のジャンルや流派というレッテルに反対し、「未来派」というアイデンティティを放棄する脱「未来派」の立場を宣言している。この宣言を含んだ論文「幾つかの主張」は、従ってパステルナーク研究者からの注目を集めており、パステルナークの創作が「未来派」時代から離脱し、新しい段階に入る転換点と見なされてきた。⁶ しかしながら、いくつかの疑問が生じる。パステルナークはこの1篇の論文で立場の転換を実現したのか、転換前後のパステルナークの詩学における理論の変化はいかに反映されているのか、これらの変化はパステルナークの詩学にとっていかなる意義を持っているのか。先行研究が見落してきた以上のような問題を明らかにすることが、本稿の課題である。

0.1. 「幾つかの主張」の性格と重要性: 1918 年の手稿と 1922 年の刊行版

本稿の研究対象である論文「幾つかの主張」には2つのテキストが残されている。それは1922年に雑誌『同時代人』に掲載された刊行版と1918年12月19日の日付が記載されている手稿のテキストである。前者は発表当時に評論界からほとんど反響を得ていなかったが、⁷ 後者は未発表の手稿としてアーカイヴに保存されており、⁸ 1971年にパステルナーク研究の重鎮フレイシュマンによって初めて発見、整理されたことで世に知られるようになった。⁹ 両テキストの間には、大きな差異が存在している。個別の語句や表現の調整に加え、1918年の手稿では明記されていた表題説明や小見出しが削除された結果、主題を明確に示していた「第五元素」の表題および「人間論」というシリーズ名¹⁰ が、より曖昧な「幾つかの主張」へと改められた。この変更は、両者の目的が変化したこ

⁶ 先行研究については、本稿の0.3で詳しく説明する。

⁷ 雑誌『同時代人』当号の発行数は不明だが、当時の新聞紙『芸術生活 Жизнь искусства』(ペトログラード)、雑誌『芸術思想 Художественная мысль』(ハリコフ)、『スクリーン Экран』(モスクワ)に出版予告が印刷されたので、発行数は小さくなかったと推測できる。にもかかわらず、論文「幾つかの主張」に対する評論はほとんどなかった。Галушкин А. Ю. (отв. ред.) Литературная жизнь России 1920-х годов. Т. 1. Ч. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 408.

⁸ 1971年当時はウクライナ国立図書館(ЦНБ АН УССР)手稿部所蔵、番号 1,11045。

⁹ Флейшман Л. Неизвестный автограф Б. Пастернака (I) // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение, лингвистика. Тарту: ТГУ, 1971. С. 34-36. 以下「第五元素」、Квинтэссенцияと省略する。1918年版手稿のテキストに対する整理と翻刻について、フレイシュマンの1917年報告書と『全集』との間に些細な違いがある。本稿は両者を参照して引用するが、必要な時に個別の異文を註記する。

¹⁰ フレイシュマンは「これは『人間論(Статьи о человеке)』というシリーズの第1篇である」と述べているが、その詳細については言及していない。「人間論」に属する他の論文の存在は確認できなかったものの、筆者には、その構想が1917-1918年の冬に形成されたと推測する根拠がある。1918年6月16-17日付のボブロフ宛書簡において、パステルナークは「君は覚えているだろう、冬に僕が言った全てを——客観的形式、中性化された芸術の素材、人間に対する関心、そして穏和で懐古的なもの(модерантически-пассеистские вещи)について」と述べ、自身の「人間への関心」の存在を明確に示している。Пастернак. Т. 7. С. 347、強調は筆者。さらに、1919年3月にモスクワ作家詩人連盟へ提出したアンケートで、「詩に関する新しい、あるいは再出版予定の書籍や論文の有無」という問いに対し、パステルナークは次のように答えている。「完成したもの: なし。思案中・部分的に完成したもの: *Quinta Essentia* (人間・芸術・心理学に関する人文主義的習作)。本書を構成するために以下の論文が準備されている。①クライスト論、②チュツチェフ論、③シェイクスピア論、④『Quintessentia』、⑤『天賦の自然史について』、⑥スウィン

とを示唆している。

本稿は、この改稿が提示する変化を、パステルナークが「未来派」の支持者から脱「未来派」の自立者へと立場を転換したことの証拠であると認め、両テキストは実際にパステルナークが経験した詩学の転換期を示していると論じたい。ここで必要となるのは、両テキストの内容を分析し、その変化がもたらした意義を明らかにすることで、パステルナークのこれまでの詩学との異同を示すことである。「はじめに」では、両テキストの間に存在する違いを以下の表①を踏まえて説明する。

表① 1918 年版・1922 年版テキストの対比

1918 年手稿	1922 年刊行版
題目「第五元素(Quintessentia)」	題目「幾つかの主張(Несколько положений)」
シリーズ名「人間論(О человеке)」 表題説明「歴史的参考(Историческая справка)」:人間 が空気・火・土・水に次ぐ第五元素である 献辞「詩人、友人リュリック・イヴネフ ¹¹ に捧ぐ」	シリーズ名なし 表題説明なし 献辞なし
第1節「関心(Забота)」	第1節(小見出しなし、以下同) 段落末の5文(書籍 <i>книга</i> と生 <i>жизнь</i> と詩人 <i>«я»</i> の 「姉妹」関係)削除
第2節「近来の歪曲的観点(Нынешние извращения)」	第2節 段落末の1文の最後部(芸術と神の関係)削除
第3節「書籍(Книга)」	第3節 段落末の1文(画家と色彩、作曲家と協和音、作者と 言葉の「非対象」関係)削除
第4節「永遠の騒音(Шум вечности)」	第4節 段落中間部に言葉遣いの変更あり
第5節「奇跡的なものの法則(Закон чудесного)」	第5節
第6節「私をそっとしてくれ(Оставьте меня)」	第6節 元第7節第2段落に言葉遣いの変更あり 元第7節中間部2文(詩と散文から自然と人間の関 係)が1文(不可分の原理)に変更 元第7節末段落の1文削除
第7節「諸定義(Определенья)」	第7節 段落中に言葉遣いの変更あり
第8節「純粋な詩(Чистая поэзия)」	第7節 段落中に言葉遣いの変更あり
第9節「ガウデアムス。リズム。それがなければ詩は	当該部分全削除

バーン悲劇論」、*Пастернак*. Т. 5. С. 403. 1918 年 12 月 19 日付で脱稿された「第五元素 (*Quintessentia*)」は、この構想の一部であったと思われる。

¹¹ パステルナークとイヴネフ(Рюрик Ивнев, 1891-1981)との間には、1918 年から 1919 年前半まで非常に親密な関係があったと見られるが、両者が親交に至るまでの詳細な経緯と決裂の原因は不明である。「第五元素」の献辞が書かれた理由は、おそらく現存の文献で解釈されない問題に留まるだろう。

想像できない (Gaudeamus. Ритм. То, без чего она немыслима)」	
第10節「関心、再び (Снова забота)」	

1918年版から1922年版のテキストへの改稿では、「人間論」という主軸・論題が削除されており、論点における弱化・減少の傾向が見られる。内容から見れば、1918年版は芸術における時間論、人間論(人間の宇宙観と倫理観)、形式論といった三つの面から詩学の理論を構築しているが、1922年版は1918年版の時間論を引き継ぎつつも、人間論(の倫理観)を弱め、形式論をほぼ削除している。

0.2. 1910年代のパステルナークの詩学と脱「未来派」という立場の転換

上に論じた文面の訂正と論点の変化は、1910年代から1920年代に入る時期のパステルナークの詩学における脱「未来派」の立場的転換を反映している。1922年のテキストが1918年の時間論を継承していることは、1910年代のパステルナークが考え続けてきた〈即興〉の詩学の一貫性を示している。すでに1910年に書かれていた大学時代のノートと論文では、パステルナークは芸術に存在する瞬間と永遠という対蹠的な時間概念を論じており、そして1913年の「象徴主義と不死」でこの時間論が初めて彼の詩学の礎になり、未来派時代の論文における〈即興〉の詩学にまで発展した。時間論は、その後も終生パステルナークの詩学の核心だったが、未来派時代には既存の未来主義理論を革新する転機であり、脱「未来派」の時期には未来派の主張に対抗する独自の観点になっている。

独自の時間論を発展させたほか、パステルナークは「人間」という概念の範疇を拡大し、人間と芸術の倫理を規定することで、社会活動に馴染んでいた未来派の芸術家と争っていた。1917年からパステルナークが未来派団体「遠心分離器」から身を引き、¹² マヤコフスキーたちから離れたことを公にした¹³ 背景には、パステルナークの未来派運動に対する情熱が冷め、その流派的軋轢と社会的参与に対する嫌悪感があった。この嫌悪感も、彼が人間と芸術の倫理的関係に注目する一つの原因となっている。

「未来派」を脱する意思が生じるに伴い、パステルナークは「音楽」に戻り、それを脱「未来派」と自己定義の手段として自分の詩学を考え直した。1916年後半から、戦争でウラル地方に疎開したパス

¹² Флейшман Л. История «Центрифуги» // От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М.: НЛЮ, 2006. С. 533-543.

¹³ Пастернак. Т. 3. С. 225, 521-522.

テルナークはピアノと作曲の練習を3年ぶりに再開¹⁴し、音楽に関する小説¹⁵を書いた。音楽に対する思考を通じて、彼は自分の詩学を再構築し、1918年の手稿「第五元素」で未来派が唱えた形式的革新(特に自由詩)を攻撃し、「リズム」が詩の本質であると主張している。1910年代の詩学における〈即興〉の時間論を継承、発展させ、芸術倫理と芸術の形式から未来派の理論に対する批判を行ったのである。

1922年、詩壇での成功を収め、パステルナークはさらなる成果を遂げることを期待し、自らを変える努力をした。「幾つかの主張」を通じて「未来派のレッテルを剥がす」と宣言して、抒情詩から叙事詩と散文への転換を試みた。1918年の「第五元素」から1922年の「幾つかの主張」への変化はパステルナークが1910年代の詩学を総括し、1920年代の詩学を展望した自己再定義の過程、脱「未来派」のための理論的発展と試行錯誤を反映している。

0.3. 1917年から1922年という転換期:先行研究の不足と本論の目的

先行研究では1922年をパステルナーク創作の「転換点」として扱うのが定説となっている。セルゲーヴァ=クリャティスは1922年におけるパステルナークの結婚・海外移居・社会的名声の高揚に着目し、その年を彼の作家生涯の転換点として論じている。¹⁶ 一方、フレイシュマンとオクチュリエはパステルナークの詩学の1910年代から1920年代への漸次的な変化を指摘し、特に「幾つかの主張」の重要性を強調するが、この変化の意義と理論的展開を見落としている。¹⁷ そのほか、1917-1922年前後を時期として区分する文献もあるが、立場と理論の転換には注目されていない。¹⁸

前節に論じたように、1918年「第五元素」から1922年「幾つかの主張」への変化はパステルナークの脱「未来派」の傾向と詩学における自己再定義の完成を提示しているが、脱「未来派」への転換の傾向は1917年パステルナークがウラルからモスクワに戻ってからすでに現れていた。1917年3月下旬、パステルナークはマヤコフスキーを訪れ、未来主義の現状について話し合い、互いの意見の相違を確かめた。パステルナークは同年夏に書いた『我が姉妹——生』をこの結果と認め、自分がマヤコフスキーのような未来派とは異なる道を歩いていることを認めた。同時に、1917年2月革命前のパステルナークは雑誌『遠心分離器集成』第3号の投稿について主宰のボブロフに積極的に

¹⁴ Christopher Barnes, *Boris Pasternak. Literary biography*, Vol. 1, Cambridge: Cambridge university press, 1989, pp. 199-200; Гаспаров Б. М. Борис Пастернак: По ту сторону поэтики. Философия, музыка, быт. М.: НЛЮ, 2013. С. 127.

¹⁵ 中編小説「1 オクターヴ下げの物語」(История одной контроктавы, 1917)。Пастернак. Т. 3. С. 350-377 所収。

¹⁶ Сергеева-Кляцис А. Ю. Пастернак в 1922 году: к вопросу о восприятии современниками творчества Пастернака // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2013. Т. 14. Вып. 4. С. 268-274.

¹⁷ Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. München: Wilhelm Fink Verlag, 1981. С. 10; Флейшман. История «Центрифуги». С. 543; Michel Aucouturier, *Boris Pasternak, un poète dans son temps*, Paris: Éditions des Syrtes, 2015, pp. 167-172.

¹⁸ このような文献は主に伝記であり、章の区切りとして使われている。Barnes, *Boris Pasternak. Literary biography*, Vol. 1, pp. 243-277; Пастернак Е. Б. Борис Пастернак. Биография. М.: Издательство «Цитадель», 1997. С. 265-368.

連絡していたが、その後は「遠心分離器」の活動から離れ、第3号自体も出版できなかった。¹⁹ 以上の経緯より、この転換期の萌芽を1917年3月に仮定するのが相応しいだろう。

論文「幾つかの主張」がパステルナークの変化を示すものとして重要であることはすでに1970年代には指摘されていたにもかかわらず、今日に至るまでこの論文を詳しく考察した研究は非常に少ない。未来派に対する態度から、反対と支持を唱える研究の両方が存在するが、それらは「未来派」に対するパステルナークの葛藤と消極的に運動から身を引く姿勢を無視し、支持か反対かという二者択一に単純化しがちである。²⁰ まとめると、パステルナークの詩学史における当該論文の定位の曖昧さ、立場の転換に伴う論点の継承と発展、そして転換期における理論の試行錯誤に対する考察が、先行研究には欠落している。

これを補うには、「幾つかの主張」までのパステルナークの詩学の論点を概観しなければならない。以下の表②では、パステルナークの詩学における主な論点の変化を整理している。

表② 1922年までのパステルナーク詩学の変遷

作品名(創作年)	時間論・形而上学	形式論・音楽関係	人間論・歴史観
学生ノート(1909-11) ²¹	哲学・詩・音楽の類似性、超越性(不死)への追求、抒情(詩)の音楽性による先験性		人間の 感受性 による不死、人間の自己異化
クライスト論:文化の中の禁欲主義(1911) ²²	圧縮される生を求める「現実主義」	リズム的禁欲主義 (形式の純粹化)への追求	作者は環境の自然に応答する
象徴主義と不死(1913) ²³	詩・詩人・詩行の体系:経験の無時間化、超越的詩の強調	リズム =詩人の象徴	人間は 個人 であり、抽象・先験的範疇に帰結する 詩人の個体=詩の媒介

¹⁹ Летопись. I. С. 182-202. 『集成』第3号の出版に関する諸事情は1922年まで続いたが、結局世に問わなかった。パステルナークが寄稿した書評と詩も生前未発表でボブロフのアーカイヴに入っている。

²⁰ 「幾つかの主張」における「反未来主義」の態度を取る文献は、例えば Bames, Boris Pasternak, Vol. 1, p. 274; Флейшман. История «Центрифуги». С. 543 などがある。一方、Сударикова Т. Особенности философских манифестов Пастернака // Пастернаковские чтения. Вып. 3. М.: Азбуковник, 2015. С. 182-190 では、「幾つかの主張」が未来派の持続と見做されている。他に、この時期パステルナークの未来派とアクメイズムに対する葛藤的な態度を論じる文献もある。Zygmunt Zbyrowski, Отношение Бориса Пастернака к литературной традиции и современности. Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Rossica 7, 2014, s. 143-152.

²¹ «Из студенческих тетрадей». Пастернак. Т. 5. С. 284-294 所収。

²² «Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре». Пастернак. Т. 5. С. 294-303 所収。

²³ «Символизм и бессмертие. Тезисы». Пастернак. Т. 5. С. 318-319 所収。左の論文におけるパステルナークの詩学概念については、李博聞「パステルナーク「二月」試論:詩学宣言「象徴主義と不死」を踏まえて」、『Slavica Kiotoensia:京都大学大学院文学研究科スラブ語学スラブ文学専修年報』2号、2022年、106-115頁を参照されたい。

開けた窓際にて(1913) ²⁴	過去の意識が主体に対する永続的影響	リズム＝芸術の啓示	人間は「全方位からの」感受の知覚的 個 体
ワッセルマン反応(1914) ²⁵	瞬間への圧縮	比喩の隣接性	真の未来派詩人は現実によって予知される
黒いゴブレット(1915) ²⁶	瞬間への収斂、 $\lim=0$ の準備状態、〈即興〉論	未来主義的な略語	未来派詩人は現実に企図する印象主義者
マヤコフスキー『牛鳴のような単純さ』書評(1917) ²⁷	永遠的現在の瞬間	欄詩(Столбцы)など自由詩に対する猛反発	詩人の良心とセンスに対する要求
第五元素(1918)	瞬間による収斂・発散、因果論の転覆	リズムと純粹形式への追求、自由詩反対	人間の 範疇拡大 、創作倫理における超越と現実
幾つかの主張(1922)	同上	純粹形式への追求	人間の 範疇拡大 、現実強調

以上の表を通じて、前「未来派」(1909-1913)・「未来派」(1914-1916)・脱「未来派」(1917-1922)それぞれの時代のパステルナークの詩学における時間論、人間論、形式論の変遷を概観できる。前「未来派」の論文と草稿(1-4 項)では、超越的な時間と永遠に対する意識的な提起、リズムの定義に対する様々な試み、人間＝個人という定立が確定されている。未来派の宣言文(5-6 項)では、〈即興〉的な時間論の発明、意味論から言葉の形式を限定する手段、人間＝現実に向かう個人という定立の発展が強調されている。脱「未来派」の論文(7-9 項)では、前「未来派」、「未来派」時代の時間論を統合・増補し、形式論におけるリズム作用を再び提起し、人間に対する関心を個人の感受から人間の倫理・社会的な属性に移す傾向が読み取れる。各段階の詳細については各章の冒頭部でまた説明する。

本稿では、先行研究の欠落を補うため、1918 年の手稿「第五元素」と 1922 年の刊行版テキスト「幾つかの主張」を比較分析する。その際、表②に挙げられたパステルナークの詩学に関する論考を踏まえて、時間論・人間論・形式論といった三つの側面に留意し、脱「未来派」という立場の転換に

²⁴ «Сейчас я сидел у раскрытого окна...». Пастернак. Т. 5. С. 319-321 所収。

²⁵ «Вассерманова реакция». Пастернак. Т. 5. С. 6-11 所収。

²⁶ «Черный бокал». Пастернак. Т. 5. С. 12-16 所収。未来派時代のパステルナークが唱えた時間論(主に「ワッセルマン反応」と「黒いゴブレット」)について、詳しくは李博聞「ボリス・パステルナーク「黒いゴブレット」考：未来派の「理論的革新」と〈即興〉の詩学の誕生」、『Slavica Kiotoensia: 京都大学大学院文学研究科スラブ語学スラブ文学専修年報』4号、2024年、29-78頁を参照されたい。

²⁷ «Владимир Маяковский. «Простое как мычание». Петроград. 1916». Пастернак. Т. 5. С. 21-23 所収。

伴う論点の変化を説明する。その上で、これらの変化の過程で彼の詩学に生じた理論的發展と試行錯誤を明らかにし、1910年代から1920年代にかけてのパステルナークにおける詩学の「転換」と「再定義」の様相を明確にする。

1. 〈即興〉の時間論：脱「未来派」という立場の転換に潜む詩学の一貫性

上の0.2.で述べたように、時間に対する関心はパステルナークの詩学において一貫している。未来派運動に参加した際、パステルナークは時間の再定義により未来派運動の主導権を掴もうとした²⁸ものの、脱「未来派」を標榜した際には、彼はまた「幾つかの主張」でその時間論を踏襲・補完し、かえってそれを未来派に抗う方法論であると主張していた。しかし未来派時代に構築した〈即興〉の時間論は、すでに流派と関係なく、パステルナークの独自の理論であるといえる。

表②が示す詩学の変遷から見れば、時間論に関する論点の発展は三つの段階に分けられる。第一に、前「未来派」の段階である。「象徴主義と不死」において、パステルナークは詩・詩人・詩行の関係を初めて体系的に論じている。そこで、詩は超越的な機能を発揮する一方、個体としての詩人は自分の(時間的)経験を詩＝無時間的な意義(безвременное значение)に捧げながら、詩が顕現する媒介となっている。²⁹ 詩は最終的に詩人の手を通じて詩行として具現する。これは〈即興〉の時間論の萌芽期——時間的なものの無時間化——とも言える。

第二に、「未来派」の段階である。パステルナークはこれまで自分が構想した時間論を未来派の既存理論を揺るがす基盤とし、「ワッセルマン反応」と「黒いゴブレット」を通じて自身の時間論を深化させている。この時期に「瞬間」の概念を導入し、運動における速度の無効化($\lim=0$)という手段を通じて、時間を瞬間に収斂する時間の永遠化＝測量不可能化を達成した。因果論の面では、彼は速度不成立の運動状態を現実干渉する前の「準備状態」と規定し、積極的に現実の活動に干渉する既存の未来派理論に抗った。彼はこの時間論を〈即興〉と定義しているので、この時期は〈即興〉の詩学の形成期とも言える。

第三に、脱「未来派」の段階である。パステルナークは瞬間による収斂・発散という「双方向的な機能」を唱え、「瞬間」の性質を補完しながら、この完成した理論を根拠として、「未来派」からの脱退を宣言する。瞬間の時間論によって作者と超越性の相互関係を明らかにしながら、彼は現実に対する保守的な立場を一転させ、因果論を転覆することで理論的な欠点を補い、〈即興〉の時間論を完成させた。

²⁸ この意思を、パステルナークは1914年ボブローフ宛の書簡(Пастернак. Т. 7. С. 189-190)、1916年父宛書簡(Пастернак. Т. 7. С. 242)ではっきりと言明している。

²⁹ Пастернак. Т. 5. С. 318. 概括の内容はすべて『パステルナーク全集』に基づき、筆者が整理したものである。以下同。関連する概念については詳しく論じないが、筆者既発表の論文を参照されたい。註23、註26を参照。

〈即興〉の時間論という詩学の一貫性に対する継承・発展・補完を行うと同時に、パステルナークは立場の転換に応じて積極的に概念の範疇を調整した。最も重要で撞着の危険に陥るおそれのある問題は、いかに瞬間＝永遠の論理を確定するかということにある。無時間化と不死は完全に先験的な領域——超越的な詩——に規定されているため、1913 年のパステルナークは時間的な「現実」を詩の創作からほとんど排除していた。その後、「未来派」の現実参与に抗うため、彼は無時間化の概念を「瞬間」と定義し、創作の領域を現実に入る前の準備段階と規定しつつ、「現実」に消極的な態度を示した。しかしながら、これによって「現実」の時間性と「詩人」の不死には撞着が生じる。現実から超越性へ進行する単線的な創作の過程では、媒介としての個人が消滅するに伴い、超越性と現実の連結はついに失効してしまう。この論理的欠陥を補うため、パステルナークは人間の範疇を個人から人間社会・持続する人間の種族に拡大する一方、創作の媒介を一人ひとりの個人から伝承できる「書籍」に移した。これにより、個人の消滅＝創作の停止という時間的制限は克服され、創作における永遠化の過程も書籍の伝承によって続けることができる。

本章では、「幾つかの主張」の二つのテキスト、すなわち 1918 年手稿版と 1922 年刊行版に共通する〈即興〉の時間論に関する理論の発展を分析し、瞬間の時間論の補完、因果論の転覆、新しい媒介——「書籍」——の導入と理論的発展の適用といった諸側面から、パステルナークの論文「幾つかの主張」における 1910 年代の詩学に対する理論的発展と〈即興〉の時間論の完成を明らかにする。

1.1. 創作における相互作用:時間論の補完と因果論の発展

「幾つかの主張」の二つのテキストでは、時間論と因果論に関する論述はほぼ変わっていない。そのため、1918 年末にパステルナークが「第五元素」を書き終わった時点から脱「未来派」という、転換期における〈即興〉に関する構想はほぼ完成・定型化していたと言えるだろう。時間論について言えば、瞬間へ収斂する一方向的な運動は、瞬間を出入りの契機とする双方向的な相互運動に訂正されている。超越的な詩が詩人を通じて顕現する一時的な過程は、書籍を通じて顕現を繰り返す永続的な過程に補完されている。他方、因果論の変化に目を向けると、未来派時代の準備という実際の行動を放棄する態度は「現実」に有効に応答できないため、パステルナークは時間による前後の順序と因果関係を取り消し、抒情という先験的な領域と現実との連結を作っている。そうして、現実と超越性との連結は因果の規律を超克し、未来派時代に提起した「抒情」の因果論は「現実」の領域にまで発展した。

本節において、その補完と発展の内容を明らかにし、「書籍」が導入される前提を論じる。

1.1.1. 「双方向的」な瞬間:融合のための収斂と包含のための発散

「黒いゴブレット」では、パステルナークは〈即興〉の時間論における瞬間の収斂の原則を指摘している。一人の個人の様々な時間的経験は、創作を通じて動作が開始する前の、まだ時間のない瞬間に圧縮されていく。この圧縮の過程において、時間的なものは瞬間の点に収斂され、先験的な内容となり、超越的な領域にある芸術の〈原本(Оригинал)〉になる。パステルナークはプラトンとショーペンハウアーのアイデア論に倣い、この経験の集合体を〈原本〉と呼びながら、この瞬間に収斂する芸術の原則を「積分＝統合(интегральное/интегрирующее)」の原則と名付けている。³⁰「積分＝統合」される経験は個人の所有物と内容であり、それが超越的・先験的な〈原本〉に捧げられ、統合される方向性は個人の存在の超越性への融合——個人の経験集合体への向心力——を示している。個人の経験集合体への融合に伴い、経験集合体から個人を包含し、一体化させる過程も同時に生じている。この逆方向性の過程について、パステルナークは「幾つかの主張」の第4節で次のように述べている。

芸術は無限だ。そしてここで、この瞬間において、私の**傍と内部**(за мной и во мне)では[……] 芸術はその新鮮でまっしぐらの**全域性と全時性**(повсеместность и повсеременность)をもって、私を包みこむ。これはあたかも、全てが**瞬間に宣誓する**(приводят мгновение к присяге)ようだ。³¹

創作の瞬間に臨みながら、作者は芸術の「全域性と全時性」で「傍と内部」から包含されている。全域性と全時性は字面通りにすべての時空間を指しており、芸術という経験集合体に混在するあらゆる地域と時代の個体の経験がこの瞬間から一斉に発散・解放され、作者自身の独自の経験に同化し、それを集合体の芸術と一体化する過程を意味する。その一方、「私」の周囲と内部は単に作者の身体を境界として内の意識や外の環境という場所的区分を作るのみならず、作者が位置付ける「現実」の環境と彼が詩人として付与される超越性の内実という区切りをも示唆しており、芸術からの包含は実際には経験と先験両方から実現されることを提示している。

したがって、創作の瞬間において、個人の経験が瞬間に収斂され、芸術という集合体に融合されると同時に、全時空間の経験は瞬間から発散し、個人を先験・経験的に包含し、現実生きる作者と超越性に存在する芸術という集合体の一体化を実現させる。この瞬間を介して、集合体の芸術と個人の作者は互いに作動する方向性を示し、まるで個人を含む「全時空間」がこの瞬間に誓うかのような状態が生じる。そうして、この瞬間による収斂と発散の同時性は、創作という瞬間の双方向的な性質を体現しながら、創作における先験と経験、超越と現実の相互作用の可能性を提供して

³⁰ Пастернак. Т. 5. С. 14 所収。李「ボリス・パステルナーク「黒いゴブレット」考」、50-54 頁も参照されたい。

³¹ Пастернак. Т. 5. С. 25. 強調は筆者による。

いる。

1.1.2. 裏返された因果関係:現実という観察点の限定性と開始の否定

「黒いゴブレット」において、パステルナークは詩人を「先験主義者(априорист)」と定義し、創作の領域を現実から遠ざけて先験的な「抒情」に制限し、この「抒情」を立脚点として時間的な経験が瞬間に収斂される一方的な運動を観察していた。しかしながら、上に論じたように、「幾つかの主張」では現実の領域に立脚し、「双方向的」な瞬間を通じて、先験と経験の両方から創作による芸術の一体化を観察するに至った。観察の立脚点の変化に伴い、先験的な超越性は創作の瞬間を経由するかぎり、現実の次元にいる作者に知られうる。こうして、超越性は作者の認識によって可知と不可知の二つの部分に分けられる。創作の瞬間に際して作者は超越性の領域にある芸術を知りうるため、あらゆる個人経験の集合体としての「芸術」は可知の部分と仮定されている。

生が動き出したのは今ではない(Жизнь пошла не сейчас)。芸術は始まったことはかつて一度もない(Искусство никогда не начиналось)。生成する前に、芸術はつねにそこにあった(Оно бывало постоянно *налицо* до того, как становилось)。[……]どのような真の書籍においても第1頁はない。林間の騒音のように、書籍は誰も知らない所に生まれ、成長し、跳躍しつつ、閉鎖的な密林(заповедные дебри)を呼び起こす。そしていきなり、その最も暗い、衝撃的で驚愕的な瞬間において、書籍は転がって来(докатившись)、全ての山頂を通じてすぐ宣告してくる。³²

本章の冒頭部で述べたように、「黒いゴブレット」では、抒情における「準備状態」は現実には企図する姿勢と限りなく開始に近い準備を規定し、速度を排除する方法で永遠化を実現するが、それは現実の行動——速度のある運動——には適応できない。観察の視点が現実に移された上で、現実の領域で動く主体は速度を得なければならないのに対して、超越性の領域の永遠化は観察されている。現実の作者に知られうる「芸術」は、矛盾するかのような状態として作者の眼に捕らわれている。「芸術が始まったことはかつて一度もない」の一文では、「始まる(начинаться)」の過去形と時間に対する否定「一度もない(никогда)」は共に現時点までの芸術には「始まる」という動作が一度もなかった事実を伝え、芸術が「現在」という時点ではまだ始まっていない状態を提示している。「生成する前に、芸術はつねにそこにあった」、換言すれば、芸術というものは「形成」を機に形態が変化することなく、ずっと同一の様態で存在している。過去形の「ある(бывать)」は、詩人にとって芸術は何回もこうした状況にあったというニュアンスを示唆している一方、「つねに(постоянно)」は芸術が創作

³² Пастернак. Т. 5. С. 25. 強調は筆者による。

の動作が行われる前にあらかじめ存在していたという前提を提示している。やや撞着的な表現になっているが、「何回もあった(бывало)」という不完了体過去形動詞と「つねに(постоянно)」という副詞の結合は、詩人にとって芸術の先験性と芸術にとって詩人の数多性(創作を通じて詩人の目の前に現れたことは何回もあった、言い換えれば、芸術にとって詩人は何人もいた)を提示し、芸術の時間と詩人の時間の間に存在する根本的な差異を示している。そして、「現前にある(налицо)」は詩人にとって芸術の「見える」現実性を強調している。³³ 要するに、創作という瞬間を通じて芸術に臨む作者にとって、芸術は不動・不変の状態を保ったまま、作者の包含を完成する一方、芸術は作者にとって「現実的」なのである。元々現実と峻別された先験的な領域にある経験集合体の「芸術」が創作の瞬間を通じて作者に「現実的」な姿を見せることは、芸術の二重性を提示している。

その一方、パステルナークは「芸術」に並び、「生」の概念も提起している。「生が動き出したのは今ではない(Жизнь пошла не сейчас)」の一文では、「行動を開始する(пойти)」³⁴ が過去形で使われており、副詞「今」が否定される対象になり、すなわち生が「今」という時点ではすでに始まっている状態を表している。この微妙な時間的差は、観察者が生の過去を知らず、生の状態を把握できない不可知性を示唆している。換言すれば、現実立つ作者にとって「芸術」は超越であるものの、現実的な性質を示す一方、「生」は不可知性を提示する。

作者から見ると、超越性は作者の観察と認識によって可知の「芸術」と不可知の「生」に分かれており、因果論から見ると、それは開始不可知の「生」と開始不可能の「芸術」に二分される。言い換えれば、「生」は作者から因果律的な認識を遮る一方、「芸術」は作者が理解できる因果律自体を論破する。そして、芸術は書籍を媒介として現実の作者に接触するため、作者にとって芸術は「書籍」を経由してしか知りえない。一般の観点から言えば、書籍は作者によって書かれるものであり、その所産である。この論理から考えると、作者は必ずや書籍の「出生」を知っているに違いない。しかしながら、パステルナークの見解に従えば、書籍は「誰も知らない所(Бог весть где)」に生まれ、突然の瞬間に作者の目の前に転がってくる(докатиться сразу в миг)ので、完全に作者の予想と意思を超えている。こうして、作者にとって書籍は創作の前後関係(作者が書籍を書いたから書籍が成り立つ)を否定し、書籍そのものの「開始」——第1頁——も否定している。

³³ БАСЗ「налицо」条:「現前にある(Иметься в наличии)」。その後「наличие」条:「存在、現出(Существование, присутствие)」。Соловьев Н. В., Панков Д. И. (ред.) Большой академический словарь русского языка. Том 11. Н—Недриться. М.: НАУКА, 2008. С. 224. 語源から見れば、「наличие」は「顔(лицо)」や「容貌、外見(облик, вид)」を意味している。Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 2. СПб.: типография Императорской Академии Наук, 1902. С. 296. この意味上、「現前に自分の顔を現出する」というニュアンスが含まれているのではないかと筆者は考える。

³⁴ БАСЗ「пойти」条には25の意味解釈があるにもかかわらず、主に「運動を開始する(начать движение)」の意を提示している。Герд А. С. (глав. ред.) Большой академический словарь русского языка. Том 18. Подлещ—Порой. М.: НАУКА, 2011. С. 342-350.

以上見てきたように、引用部では観察の視点を現実に移動し、「開始」に対する否定を通じて、超越性にある「生」と「芸術」が現実の時間に通用している因果律(前後の順序)を破壊した。

1.2. 創作における媒介としての「書籍」:新しい時間・因果論の応用

前節で論じたように、書籍は創作の媒介として超越性の「芸術」と現実の作者との架け橋であり、創作の瞬間を通じて現実における時間と因果の順序を破壊し、超越的な「芸術」が現実に降臨する土壌を作っている。パステルナークにおいて、未来派時代までは創作の媒介として機能してきた「詩人」が「幾つかの主張」の二つのテキストにおいて「書籍」に取って代わったことは、詩人の有限性——いつか消滅し、現実と超越の二重性を持たない——がもたらした創作の継続不能の難題を解決している。書籍は所産として創作の瞬間に自ずと入り込み、「芸術」の具現として超越と現実の属性を同時に保有している。実際に、書籍の物質的な存在が腐朽したとしても、読み取りや書き写しの過程を通じて人間の精神世界に持続することができる。つまり、物質の制限を超えて永続できるのである。この永続性によって、創作の瞬間が人間の間で繰り返され、創作による新しい時間論と因果論——瞬間による収斂・発散が維持する前後の順序なしの同時性——の論理が破綻することなく成り立っている。ただし、新しい時間・因果論を適用するには、書籍の永続性と同時性の論理を説明しなければならない。1.2.では、書籍のこの二つの性質を通じて、瞬間による創作の論理を分析し、人間に関する理論に基づく論理的前提を明らかにする。

1.2.1. 「書籍」の永続性:個人の「印象」から人類の「霊的血脈」へ

「書籍」が導入されるよりも前に、パステルナークはすでに個人の詩人を創作——超越的な芸術が顕現する過程——の媒介と見做し、個人の経験が瞬間に圧縮され、作品になる結果として「永遠化」されることを論じていた。例えば、論文「象徴主義と不死」において、パステルナークは「個性から主体性へと離脱する生きる魂」の運動を描いており、超越的な詩に集合される内容が実際に個体に依存し、個体の経験に由来することを提示している。³⁵ 「黒いゴブレット」においては、この個体の経験は「印象」として扱われており、個体の人間が1分さらには1秒ごとに環境の変化を知覚に具体化させることを意味している。³⁶ 上に論じたように、個人は肉体が消滅する宿命と超越的なものを直接には認識できない有限性に縛られているがゆえに、創作の持続は保証されていない。そのため、パステルナークは個人の代わりに書籍を創作の媒介に適用し、創作の永続と作者の精神的な不死を保とうとするのである。

³⁵ Пастернак. Т. 5. С. 318.

³⁶ Пастернак. Т. 5. С. 13.

求愛行為(токование)とは、鳥翼類(пернатые)の保存に関する自然の関心(забота природы)であり、耳に反響する自然の春鳴(вешний звон)である。書籍は、あたかも**求愛する大雷鳥**(глухарь)のようだ。書籍は、誰の声も何の音も聞こえないままに、自分自身を轟かせ、自分の声に耳を傾ける。書籍がなければ、**霊的血脈**(духовный род)は持続するはずがない。[書籍がないと、]この血脈は断絶する。猿には書籍がなかった。³⁷

「幾つかの主張」からの上の引用に述べられているように、書籍は鳥のように求愛・繁殖し、人間の「霊的血脈」を維持している。換言すれば、書籍は一枚一枚の紙綴りではなく、抽象的な記録であり、霊的・精神的なレベルで人間の文化をある世代から次の世代へ伝えていく。一方で、人間の概念はひとりの知覚し生きている個人から、世代として継承されてゆく集合的な人間社会へと交代する。他方で、書籍は単純に自分の存在を維持することで文化を伝承するのではなく、より複雑な「求愛」の生物的本能によってこの世代間の文化継承を実現する。一般の鳥翼類は雄鳥の華々しい求愛行為で雌鳥を誘い、繁殖の本能を完成させるが、大雷鳥の雄は「音」で雌を引き寄せながら、この「音」で自分の聴力すらしばらく失効させ、「自分の声に耳を傾ける」様子を示している。³⁸ 大雷鳥と同じように、書籍は具現した「芸術」で次世代の読者を引き寄せながら、「芸術」以外のものではなく、「芸術」そのもの——自分自身——を聴き、自分による繁殖を実現するのである。

1.1.で論じた時間論と因果論の論理を用いるなら、矛盾するように見える「自己繁殖」のプロセスをより明瞭に説明することができるだろう。つまり、書籍として具現した「芸術」は全時空間の人間経験の集合体でありながら、次世代の人間を引き寄せるに伴い、双方向的な機能を発動し、元々後世の読者を超越的な芸術に一体化させる。因果論から見れば、芸術は予め全時空間を包含するものとして、後来の次世代の人間も書籍に先在している。こうして、書籍が次世代の読者を引き寄せることは、実際に芸術自身の具現した部分によって自分自身の一部を引き寄せていることに等しい。書籍が人間の間が存在すれば、それはこの「自己繁殖」の繰り返しによって創作という行為を永続させ、人間の「霊的血脈」を人間の範疇内で相続してゆく。

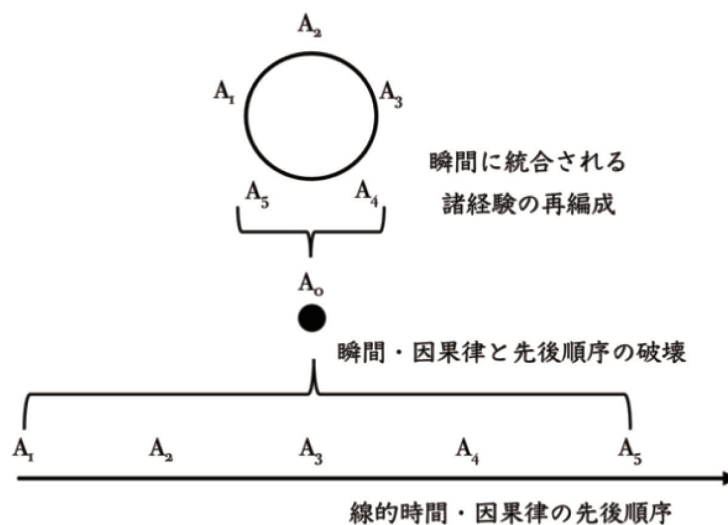
1.2.2. 「書籍」の同時性: 抒情の「主題編成」から現実の「奇跡」へ

³⁷ Пастернак. Т. 5. С. 24. 強調は筆者による。

³⁸ ロシア大百科事典(БРЭ)「глухарь」の条には、「春、雄鳥は求愛の場所に集まり、鳴き声(песня)を伴う独自の行為で雌鳥を誘う。この鳴き声は鈍い擦過音と波状に軋む顫音によって構成されており、このあいだ大雷鳥は数秒間何も聞こえなくなる(名称の由来)」という説明が見られる。Осипов Ю. С. (пред. ред.) Большая российская энциклопедия. Т. 7. Гермафродит—Григорьев. М.: Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 2007. С. 260. БРЭで説明されているように、大雷鳥(глухарь)という単語の語源は形容詞「глухой(耳が聞こえない)」である。パステルナークがこの語源的なイメージを利用して書籍の「誰の声も何の音も聞こえない」性質を比喻していることは明らかである。

前未来派時代のパステルナークは超越的な「詩」に内包される経験の状態を特に規定していない。だが、論文「ワッセルマン反応」ではパステルナークはそれらの経験が互いに隣接し、ある瞬間において同時に存在する状態を「相互錯綜性の接近(сближение чересполосности)」と定義しており、「主題編成(тематизм)」の方法を要求し、因果律の破綻した経験がある主軸によって再編成されることを示唆している。³⁹ 論文「黒いゴブレット」で唱えている「積分＝統合」の原則も、この圧縮される経験の「再編成」を仄めかすものだ。⁴⁰ 未来派時代のこの 2 篇の論文をまとめて見ると、既存の時間と因果律を破壊し、瞬間に圧縮される経験の再編成は、以下の図①に整理できる。

図①のように、個人の時間的経験(矢印)が瞬間(A_0)に圧縮されることで、それが瞬間における「主題編成」の規律に基づいて再編成されている(円)。上記の「主題編成」は、詩人の現実の領域で獲得した経験が瞬間に収斂された後、経験に先立つ「抒情」の領域に統合されることを指している。未来派時代の詩学が超越的な「抒情」のみを議論し、作者を「芸術」の内的作用から排除したのに対し、脱「未来派」期のパステルナークは、「芸術」の内的作用への作者の参加を前提として、抽象された経験の「主題編成」の代わりに、書籍の執筆と閲覧を介して芸術における人間の相互作用を描いた。彼は、それを「奇跡[的なもの]の法則(закон чудесного)」と呼んでいる。



図① 抒情の「主題編成」:収斂される経験の同時性

³⁹ Пастернак. Т. 5. С. 9, 11. 「相互錯綜性」は法的用語「土地の分断状態(чересполосица земельная)」から由来したもので、パステルナークによって様々な経験が各自の形式で混在している状態を提示している。それを避けるには、経験の「接近」と単純化した形式への「圧縮」という方策が必要であり、音楽の専門用語の「主題編成」——大型の音楽作品における同一のテーマの編成と統合——はその最終的な方策とされている。詳しくは、李「ボリス・パステルナーク「黒いゴブレット」考」、51-54 頁を参照されたい。

⁴⁰ Пастернак. Т. 5. С. 14.

「幾つかの主張」の第5節においてパステルナークは創作に関する三つの瞬間を想起している。第一に、16世紀のスコットランド女王メアリーが詩を書いた瞬間。第二に、19世紀後半イギリス詩人スウィンバーンがメアリーを主人公として戯曲を書いた瞬間。第三に、1916-1917年冬、パステルナークがスウィンバーンの戯曲を英語からロシア語に翻訳した瞬間。

三人の作者は、それぞれの創作の瞬間において、書籍——創作で人間の精神を宿らせる場所——を通じて「芸術」に統合されており、超越的な集合体に集まり、時空間の隔たりを超えて互いの経験を共感している。「黒いゴブレット」などでのような、抒情の領域における経験の統合とは異なり、「幾つかの主張」では、瞬間による収斂・発散の双方向的な原則を通じて「人間」は超越的な「芸術」に入る。書籍を通じて現実と超越の障壁が壊されているため、作者たちは瞬間を介して時空間を超えて互いを窺うことができる。互いに幾世紀もの時間、幾千キロの距離、言語の差異によって各自の現実にとらわれた個体の詩人の、書籍を通じた想像的な面会は、書籍の同時性を提示している。

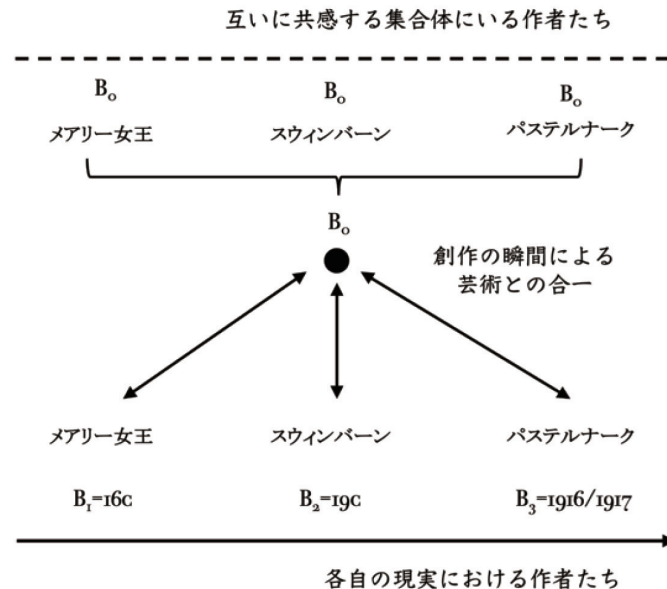
あたかも我々はそこへ——その血が湧き出さなければならないかのような場所へ——行くべきかのようだ。そこで、みんな微笑んでいる。[……]見よ、ここに奇跡があるのだ。この三人と他の多数全体(целое множество прочих)(三つの時代の証人と目撃者、伝記中の人物、読者)の生の合一性と同一性の中(в единстве и тождественности жизни)にあり、窓の外、山の下、風が低く唸って唸れた、現実の中のある年の12月にあり…芸術にある。⁴¹

書籍という媒介に関わるすべての人間の個体——作者、作者と同じ時代を生きた人々、作中人物、読者——は、この書籍によって超越的な集合体の「芸術」に合一されており、共感的な経験を互いに共有することで同一化されており、彼ら自身の身体的経験を通じて各自の現実——身体的に知覚する自然環境の風景と時間、人間社会の出来事——を「芸術」の内容として満たすことができる。こうして、人間が直接に参加する「芸術」において、抒情の「主題編成」から発展した現実の同時的な「奇跡」は成し遂げられている(図②)。

各自の現実において、自らの時代を生きる作者たちは、創作の瞬間(B_0)を通じて、人間の全時空間の経験集合体——「芸術」——との合一を実現し、書籍という媒介を通じて時間的拘束から永遠への超越性を達成し、互いに対する同時的な同一性を実現している。このような同時性と1.2.1.で論じた永続性を通じて、創作の持続が保証されている一方、人間の範疇も、個人から、世代を超える人間社会と無数の作者の集合体に拡大されており、創作を観察する視点と創作に対する姿勢も、先験的な「抒情」から人間が自由に活動する「現実」に移行している。脱「未来派」への転換に一貫し

⁴¹ Пастернак. Т. 5. С. 26.

てきた〈即興〉の時間論の発展と完成は、パステルナークの人間論が展開されうる理論的基盤を構築し、その倫理的思考に、開かれた視野を提起している。



図② 現実の「奇跡」:時空間を超えた人間の同時性

2. 拡張した「人間」論: 立場の転換に伴う創作論の再構築と倫理面の探索

前章で述べた「個人」から「書籍」という媒介の変化に伴い、この転換期の詩学が示している最も顕著な変化は「歴史」、あるいは「現実」に対する態度である。前章、特に表②に関連して述べたように、「現実」に対する態度の変化は主に人間範疇の拡張に体现されている。これを分析するには、詳しくパステルナークの詩学における「抒情と歴史」の「対極関係(полюсы)」⁴²を説明しなければならない。未来派時代の宣言文「黒いゴブレット」において、パステルナークは現代詩に提示される課題を「歴史(История)」と「抒情(Лирика)」に分けており、自分を「抒情」に留まる消極的な詩人に分類する一方、マヤコフスキーのような、積極的に現実の社会的活動に参加し、「歴史」と戦う詩人をもう一つの類型として指摘している。⁴³しかしながら、1917年の2回の革命とその後の内戦を体験したパステルナークは、現実生活を反映する「歴史」に直面した。さらに自分の詩学における立場の転換に伴い、彼は抽象的な「抒情」への関心を社会的な「人間」に移し、歴史に参加することを積極的に求

⁴² 伝記作者バーンズは「黒いゴブレット」におけるこの「対極関係」を踏まえて未来派時代と内戦期のパステルナークが抱えた「歴史」に対する態度の変化を論じている。Barnes, *Boris Pasternak*, Vol. 1, pp. 203, 237-238.

⁴³ Пастернак. Т. 5. С. 15-16. この対極関係の背景と問題設定について、李「ボリス・パステルナーク「黒いゴブレット」考」344頁を参照されたい。

め始めた。第 1 章で論じた、彼の時間論における収斂から双方向的な瞬間への変化も、彼が無時間的な抒情の領域から同時代の歴史を考慮するようになったことを証明している。

元々第一次世界大戦の兵役を逃れるため銃後に疎開していたパステルナークは、二月革命の報を聞いた後、速やかにウラルの村からモスクワに戻り、新政府の集会など政治活動に参加した。⁴⁴ 革命に対する現実的志向が強まる一方、彼は革命をテーマにした作品を多く創作し、1917 年 3 月から次々に発表していた。⁴⁵ 革命に没頭したパステルナークは、それに従って人間の「社会的作用」を考え始め、「人間」の再定義を試みた。⁴⁶ この試みの結果の一つとして、手稿「第五元素」は書かれた。この論文を「人間論」の第 1 編として明記する一方、パステルナークは表題「第五元素」を以下のように説明している。

この単語の歴史はこうである。四大の「基本元素」水、土、空気、火に、イタリアの人文学者たちは新しい、**第五の元素**——人間——を加えた。単語「**第五の元素**(*Quinta essentia*)」(第五の本質 *пятая сущность*)は一時期、宇宙の基本の、錬金術的な元素の意味上の「人間」という概念の同義語になった。その後、それは他の意味を持った。⁴⁷

パステルナークの詩学において、元々個人の「人間」は基本の元素として一般化されており、宇宙の一部になっている。この一般化によって、「人間」はいつか死滅する有機体から不変の元素的な存在になり、自然的なものとの区別を示唆している。人間の再定義を通じて、パステルナークは 1918 年の手稿で、「現実」を自然の四大元素から人間という「第五元素」へ進む過程で生じた副産物として提示し、「人間」の主軸に対する「現実」の副次的な地位を示している。表①を参照すれば、1922 年刊行版「幾つかの主張」のテキストにおいて、人間の概念の一般化が保留されているが、自然から人間への目標と「現実」の由来が曖昧になり、芸術の背後に潜む「神」の形象も削除されている。この対比から、1918 年手稿で「人間」が強調されるが、1922 年刊行版では「人間」の主軸が削除され、「現実」が首位に昇格されたことが読み取れる。

本章では、上に述べた現象に潜む原因を分析することで、この拡大され、一般化された「人間」の概念とパステルナークの立場的転換の関係を説明し、転換期のパステルナークの詩学におけるジャンルと現実認識の拡張、そして倫理観念の形成をめぐる試みを明らかにする。

⁴⁴ Летопись. I. С. 203-213. 詩集『我が姉妹——生』でも 1917 年夏彼が社会運動や集会などに参加することが確認できる。Пастернак. Т. 1. С. 128-129.

⁴⁵ 戯曲「ロベスピエールの死(Смерть Робеспьера)」などがある。Пастернак. Т. 2. С. 213-222, 453-454.

⁴⁶ 1918 年 6 月 16-17 日ボブローフ宛書簡。註 10 を参照。

⁴⁷ Квинтэссенция. С. 34. 強調は原文による。

2.1. 「歴史」に直面する人間:ジャンルと現実への再出発

「抒情」から「歴史」に視点を転じ、「人間」をそこに位置付けようとしたパステルナークは、人間としての作者の多様性を模索しつつ、自身の作品を積極的に社会の「現実」に寄せた。こうしてパステルナークは詩人としてのアイデンティティはそのままに、「散文作者」として自分を再定義しようとした。散文の理論に関していえば、彼は 1918 年前にシェルシェネーヴィチの「非日常的な散文性」を批判し、⁴⁸ マヤコフスキーの「散文的思考への傾き」を指摘したが、⁴⁹ 1918 年の「第五元素」で彼は初めて「散文」を正面から定義し、「詩の原理」に並べて「散文の原理」を挙げた。「散文」を自分の詩学理論に加えながら、彼は散文の実践を進めていた。散文の練習はすでに 1910 年頃から始まったが、パステルナークが現実からの衝撃を受け、大量の散文作品を書く時期といえ、1916 年末の疎開から 1922 年までの期間である。⁵⁰ この後、彼は自分が正式に抒情詩人から散文家へと転身することを予告し、長編散文を書く時代を迎えた。⁵¹

「幾つかの主張」、特に 1918 年「第五元素」のテキストでは、パステルナークは自分の詩学に一貫する抒情的な時間論に基づき形成した「詩の原理」を補い、同時代の歴史に関心を示しつつ、「散文の原理」を指摘している。ジャンルの拡張に伴い、パステルナークは積極的に「現実」に接近し、より広い範囲で「人間」の有り様を捉えている。2.1.では、「ジャンル論」の拡充と「現実論」の方向転換を通じて、「幾つかの主張」の 2 つのテキストに反映されるパステルナークの立場の転換を明らかにし、「人間」概念の範疇の拡大を説明する。

2.1.1. ジャンル論の補充:「詩」から「散文」へ

「象徴主義と不死」で超越的な詩を〈質〉と定義し、その顕現のプロセスを描写してから、「黒いゴブレット」でそのプロセスをさらに〈質〉ではなく〈原本〉と呼び、それによる収斂と〈即興〉の原則を説明した後、「幾つかの主張」においてパステルナークは「ワッセルマン反応」に言及される「主題編成」を〈即興〉と結合させ、「詩の原理」を述べている。「詩の原理」とは、「生まれつきの聴力で、詩は辞書の騒音(шум)から自然のメロディ(мелодия)を聞き分けており、モチーフ(мотив)を取り集めるようにメロディを蒐集し、その後でこの主題(тема)に即して即興曲を奏でる」——存在するすべての言

⁴⁸ Пастернак. Т. 5. С. 9.

⁴⁹ Пастернак. Т. 5. С. 22.

⁵⁰ 1910 年前後に書いた掌篇を除けば、未完成の散文を含めた篇数は以下となる(計数は『パステルナーク全集』による)。1917 年前に 2 篇、1917—1922 年に 6 篇、1923—1932 年 4 篇、1932 年以降 3 篇(『ドクトル・ジヴァゴ』含)。

⁵¹ 1927 年の作家アンケートでパステルナークは「現段階の抒情詩から叙事詩へ」の変化と、「その後は散文を創作する」方向転換を提示している。Пастернак. Т. 5. С. 215. 1937 年 2 月ソ連作家連盟の大会開幕式で、パステルナークは「私は今散文を書いている」と宣言し、彼にとって詩はすでに過去のものと言明している。Пастернак. Т. 5. С. 244. 彼の言葉から見れば、1920 年代中後期を彼の「散文の実践期」と見做し、1917 年から 1920 年代前期までを彼の「散文の準備期」と見做すことができるだろう。

葉から「メロディ」、すなわちリズムに合うものを聴力で聞き分け、作曲法でメロディをモチーフとして集め、主題をめぐって「即興曲(импровизация)」を編成する——このような創作の過程である。⁵² 「リズム」に関わる部分は第3章でまた論じるが、この論述から見れば、「詩の原理」は依然として〈即興〉の時間論に基づく理論であり、圧縮される経験の「主題編成」を述べる枠に留まっている。その一方、「幾つかの主張」の2つのテキストで「詩の原理」に並べて「散文の原理」が加えられている。「詩の原理」が「生まれつきの聴力」によって機能することに倣い、パステルナークは「散文の原理」の駆動力を「センス」だと定義している。

センス(цутье)をもって、自分の**精神感性**(одухотворенность)に従い、散文は言説の範疇で人間を探し、定位する。もし世紀において当の人間が抹消されたとしても、散文は記憶で彼を再現し、そこに残し、そして人類の善(благо человечества)のために**同時代のさなかに**(среди современности)彼のことを見つけるようなふりをする。⁵³

「生まれつき」の聴力とは異なり、「センス」は先験性・先天性よりも社会的背景との相関を強調し、経験性・後天性を意味している。この社会・歴史に育まれた「センス」はパステルナークの「歴史」に対する関心の向上を示唆する一方、マヤコフスキーからの影響も見取れる。1917年の書評「マヤコフスキー『牛鳴のような単純さ』」において、パステルナークはマヤコフスキーの独創性を讃えながら、詩が詩人にもたらす2つのもの——創作的良心の怒り、永遠の審判を前にする未成熟のセンス——を指摘している。⁵⁴ マヤコフスキーの創作に対する思考から生まれた「センス」の概念は、「幾つかの主張」で「散文の原理」の基礎に適用されており、先験的な〈即興〉の理論を補う経験性の原理として強調される一方、「散文の原理」に内在する倫理的な思考を仄めかしている。

その上、パステルナークは散文の原理のメカニズム——言説の範疇で人間を定位する——を明言している。詩の原理が「言葉」を対象として音楽のように「主題編成」で創作を行う一方、散文の原理は「人間」を対象として言説の範疇——言葉で出来事を物語る領域、すなわち書籍——で対象

⁵² Пастернак. Т. 5. С. 26.

⁵³ Пастернак. Т. 5. С. 26. 強調は筆者による。ウシャコフ辞典の「одухотворенность」の条及びその形容詞・動詞の条から見れば、この言葉には「高次・高揚的感覚や衝動に透過される」状態や「自然・動物などに精神的・霊的な能力を付与する」特性、「高次的な精神を感覚する」能力といった意味がある。Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка. Т. 2. М.: ОГИЗ, 1933. С. 771. 文化的な意味から見れば、ベルジャーエフ『自由の哲学』では「одухотворенность」が自然における物質と精神の繋がりと解釈されている。Бердяев Н. А. Философия свободы. М., 1911. С. 153. パステルナーク自らの利用状況から見れば、この単語はマヤコフスキーの創作における「オリジナリティ」の根底と前提として提起されている。Пастернак. Т. 3. С. 217-218. 以上の背景を踏まえて、筆者は「感動」がもたらしうる「一時的な動作」という意味を排除し、「育成された性質」を強調しつつ、精神と感受性という2つの意味からそれを「精神感性」という訳語を当てている。

⁵⁴ Пастернак. Т. 5. С. 21.

を探し出して定位している。当然、パステルナークが求める「人間」は単独の個人や作者ではなく、書籍によって永続・同時的に存在するすべての人(全時空間における全人間)である。1.2.で論じたように、個人から書籍という媒介の変化を通じて、「人間」概念は個体の作者から世代を超えて互いに同時性を持つ人間の集合体に拡張している。この範疇の拡張で「散文の原理」の対象も自然と全人間になり、散文の目的は従って作者が書籍を通じて人間に対する同時性を得ることになっている。もしこの人物が作者の時代から消えたとしても、散文の原理によって、この人物は「記憶」を通じて作者の「同時代人」として復活する。書籍を通じて人間に対する「定位」と「同時代化」の過程を、散文の原理は表している。

「詩の原理」と「散文の原理」を整理すると、表③のようになる。

表③ 詩の原理と散文の原理

	詩の原理	散文の原理
扱う対象	言葉(あるいは、音声)	人間(あるいは、言葉による経験)
性質	先験性、天賦	経験性、習得
作者への要求	聴力(リズムに対する直感)	センス(芸術倫理)、精神感性
メカニズム	瞬間による収斂・発散、主題編成	言葉における探求・定位・復元
範疇と目的	形而上学。永遠と不死の追求	倫理学。人間と人間の相互定位
時間の構図	無時間化、全時間化	同時代化、同時化
対極の立場	抒情	歴史

先験の「詩」に倣い、経験の「散文」の原理を補充し、「抒情」の対極である「歴史」の取り扱い方を述べることで、パステルナークは「人間」の立場から、〈即興〉の詩学で論じきれない「現実」の理論的背景を描き出している。

2.1.2. 現実論の視座:現実からの逃避と現実への接近

未来派時代のパステルナークの定義において、彼の理想の詩人像は、「抒情」という詩の世界に留まり、ただ「現実」に対する企図のもとで社会を観察する役割しか持たない「現実逃避者」だった。しかしながら、革命などの経験を経て彼の態度は一変する。時間論には「人間の同時性」、ジャンルには「散文の原則」が導入されるだけでなく、「現実」が詩人の立脚点として設定されるようになった。生きる経験を産出する「現実」の中で、詩人はジャンル論の原則を実践し、「現実」に対する理解を深化させてゆくのである。

「幾つかの主張」第6節(手稿「第五元素」第7節)では、パステルナークは「詩の原理」と「散文の原理」を踏まえながら、超越的な詩と自然の概念を援用して「現実」を定義している。

幻想しつつ、詩は自然(природа)にぶつかる。生きた現実世界とは、唯一の、ある日に成功した(удавшийся)、そしてまた果てしなく成功している(удачный)想像の構想(замысел)である。その構想は延長し、瞬間ごとに成功する(ежемоментально успешный)。それは依然として現実的で深遠で、絶え間なく誘惑的である。[……]詩人にとって、それは本性(натура)や模範(модель)よりも高次の手本(пример в большей еще степени)と見做される。⁵⁵

ここでパステルナークは「自然」の概念を導入し、超越的な詩が絶え間なく自分の幻想を自然にぶつけて成功的に現出した結果として「生きた現実世界」を定義している。超越性が自分の幻想を自然に投影する写像的な性質とそれが更新しつつある連続性こそ、「生きた現実世界」の特性である。「幾つかの主張」では、この段落の前の箇所において、「これらの原理は単独では存在しえない」と、この節の冒頭部と呼応するように詩と散文の原理の解離不可能性を再び説明している。だが、「第五元素」では、この一文は全く別の側面から二つの原理の関係を説明している。パステルナークは、「自然と人間、これらは軸である。これらは根源と目的である(Природ и человек, вот ось. Вот родники и вот цели)」⁵⁷と書いており、自然から人間へと働きかける目的論的な方向性を提示しているのである。

上のジャンル論の内容と、後の詩と散文の「解離不可能」の一文に比較するならば、これはまた詩の原理から散文の原理への発展を述べていることがわかる。超越性の構想を自然において実現させる運動は、瞬間による発散の過程——芸術から作者へ赴く顕現の過程——と重なり合う。詩の〈即興〉の原理が自然に投射することを提示する一方、この構想が更新しつつ、人間を引き寄せ、手本として作者に働きかけることも、散文における人間対象の「搜索・定位・復元」の機能を提示し、書籍に介する人間同士の「同時性・合一性」の状態を示唆している。つまり、詩の原理は「超越性から自然へ」という人間を目的とする動機を提示する一方、散文の原理は「自然から人間へ」という経路で超越性の目的の終着点を提示し、人間内部における創作のメカニズムを示している。こうして「自然」は「生きる現実世界」を産み続ける媒介になっており、詩と散文の原理が結合する場所となっ

⁵⁵ Пастернак. Т. 5. С. 26-27.

⁵⁶ ここでパステルナークは意識的に「成功した」、「成功している」、「瞬間ごとに成功する」を使い、超越性から自然への運動における方向性と完成性を強調しており、運動の結果としての一回性と運動が持続する状態を提示している。ウシャコフ辞典の「удаться」の条の第1項は「首尾よく事が運ぶ[流れるようにスムーズに事が進む]、成功裏に終わる(протечь, завершиться удачно)」と解釈している。Ушаков. Толковый словарь русского языка. Т. 4. С. 892.

⁵⁷ Пастернак. Т. 5. С. 524; Квинтессенция. С. 36.

ている。

「第五元素」の「歴史的参考」に書いてある元素的な人間論を再び取り上げてみよう。四大元素から築き上げられた自然の世界に、第五の元素——「人間」——が突如現れてきたが、この「人間」は「生きる現実世界」の中で超越的な芸術に接触し、人間の範疇を「人間の集合体」に広げている。その一方で、人間は「宇宙の基本の、錬金術的な元素」と見なされた上で、宇宙の有機的な一部として普遍性を有している。「第五元素」における人間像は、「幾つかの主張」における書籍を介して創作し、自分の種族を保存する「種族・集合体」のようなイメージ以外に、超越性から自然、自然から人間という目的論的な方向性の意味が含まれた普遍的な性質を示している。こうした「人間像」を踏まえて「生きる現実世界」の変わり続ける「現象性」を扱うと、現実から作者への軸も「物質から元素、現象から本質」の軸として理解されうるだろう。「幾つかの主張」では、自然と元素に関する内容が削除されることで、超越性がぶつかる「自然」のイメージが唐突に現れており、上に論じた目的論的な軸も消えている。その代わりに、「生きた現実世界」が詩と散文の原理が結合する場所となっている。その結果、「現実からの逃避」から「現実への接近」ないし「現実への干渉」の転換が見えやすくなり、人間に対する形而上学的な思考も「現実」に対する議論に収斂している。

2.2. 創作する人間をめぐる倫理面の探索: 脱「未来派」の倫理的準備

上のようにジャンルと現実の側面から「人間」の範疇を拡大し、その内容を発展させてゆくなかで、パステルナークは人間をめぐる倫理面の探究を行い、脱「未来派」への転換のための倫理的な準備をした。二つのテキストに共通する第3節の冒頭でパステルナークは、書籍とは「熱々と発煙する良心の方形の塊にほかならない」⁵⁸ と述べている。この「良心」は実際、パステルナークが 1916 年未来派運動内部における「変質」を察知して⁵⁹ から、「幾つかの主張」を執筆するまで、彼が抱えてきた創作に対する主な倫理的関心である。彼は試みに自分の詩論に倫理的な契機を導入し、詩における超越的なエネルギーと「良心」の同一性、そして芸術に対する「道徳的な純潔さ(нравственная чистота)」を唱えている。⁶⁰ 1918 年の小説『トゥーラからの手紙』で、彼は良心を作者の「心を焼き、夜を照らす」倫理的な指標と定義し、芸術に対する作者の「羞恥心(стыд)」を唱えている。⁶¹ 「幾つかの主張」のテキストにおいて、パステルナーク後期の作品に深い影響を及ぼしたこの「良心」の概念⁶² は、人間に対する倫理的な基準となっており、作者には芸術を操る恣意性がな

⁵⁸ Пастернак. Т. 5. С. 24.

⁵⁹ 1916 年 5 月 10-15 日父宛書簡。Пастернак. Т. 7. С. 242.

⁶⁰ 1916 年 4 月 30 日両親宛書簡。Пастернак. Т. 7. С. 239.

⁶¹ Пастернак. Т. 3. С. 28.

⁶² 「手紙」の中で主人公は「同業者(колеги)」という呼称で作者の「芸術的良心」を呼び掛けている。呼び掛け的なナラティブと「手紙」の倫理観との関係は、以下の文献を参照。Кузнецов И. В., Ляляев С. В. Проза Бориса Пастернака: мир, образ, текст. Новосибирск: Новосибирский государственный театральный институт, 2020. С. 80-

いことを意味しており、作中人物の自律性を示している。「第五元素」のテキストにおいて、「良心」はさらに芸術の一定の他律性と超越性の二重性を提示している。次は、パステルナークが論じる作中人物の自律性と超越性の二重性という二つの側面から、二版のテキストに存在する芸術倫理を明らかにする。

2.2.1. 「反脚色論」：作者と作中人物の対等性

書籍の性質を論じる「幾つかの主張」第3節では、パステルナークは「真実」をめぐる書籍と「脚色(инсценировка)」⁶³の区別を分析し、作者に関する定義を次のように述べている。

書籍でのシーン(сцены)は脚色であると、最近は思われているが、これは誤解だ。書籍になぜ脚色などが必要なのか。我々の力が及ぶ唯一のことは、我々の中に響いている生の声(голос жизни)を歪曲しないことである——それが忘れられている。真実を発見して言い出すことができない無力さ(неумение найти и сказать правду)は、どんな嘘もつくことができる能力でも補うことができない欠陥である。書籍は生きた存在である(живое существо)。⁶⁴

ここでパステルナークははっきりと作者の義務を規定している。それは、「生の声」を歪曲せずに伝達することである。これは作者の唯一の権利——または能力——である。これと呼応するように、パステルナークは第2節で「噴水とスポンジ」の比喻を通じて、作者の「無からの創造力」と「感じたものをそのまま伝達する媒介性」という二つの異なる側面について述べている。パステルナークによれば、芸術はスポンジであり、作者はただ「生の声」の伝達者にすぎないのである。現実の環境を強調し、作者の恣意性を否定すると同時に、パステルナークは書籍そのものの「真実性」を指摘している。書籍は「脚色」、すなわち現実の物真似ではなく、作者と同等に「生きている」ものである。作者にとって書籍の内容——作中人物——は彼と同一の立場に立ち、彼の支配下に入っておらず、完全に自律的な存在である。この「脚色」を論駁する文脈に沿って、パステルナークは「舞台」の比喻を利用し、芸術・書籍・作中人物の自己展示に否定的な態度を示しつつ、それは観客席に姿を消すべきだと論じている。

85. 「手紙」における「良心」概念の分析とその由来・影響について、詳しくは汪介之『詩人的散文：帕斯捷爾納克小説研究』[詩人の散文：パステルナーク小説の研究]、北京大学出版社、2017年、115-121頁を参照。

⁶³ БАСЗ の「инсценировка/инсценировать」条は、「文学作品に舞台的な形式を与える、散文や詩作品を舞台用の戯曲台本に改作する」、「描かれたものの原本性(подлинность)に対する仮想に従い、虚構的に何かを描く」の意味である。語源はラテン語の「舞台(scena)」である。БАСЗ. Т. 7. С. 307-308. パステルナークは「虚構」や「加工」を強調していると考えられるため、筆者はそれを「脚色」と翻訳する。

⁶⁴ Пастернак. Т. 5. С. 25.

上の通り、パステルナークは芸術における作者の二つの倫理的状態を提起している。舞台に立ち、濃い化粧で本来の顔面を隠し、「自己歪曲の華奢(роскошь самоизвращения)」⁶⁵ で自分を誇張する芸術は、作中人物に対する作者の絶対的支配、書籍に対する恣意的な歪曲、ないし作者に対する作中人物の完全な従属を意味している。一方、「天井桟敷(раск)」⁶⁶ の人の群れに自分を隠し、自分の知らないうちに他者に見られる芸術は、自分が観察されているにもかかわらず、その影響を受けずに生きる、自律した作中人物を提示し、書籍と芸術が変更なく伝達されることを意味している。後者を唱えながら、パステルナークは、作者と作中人物は互いに支配せず、異なる現実に生きている「人間」であることを示唆している。第1章で論じた書籍の「同時性」を参照すれば、作者・作中人物・読者／歴史的人物・同時代人・事後の記録者は「生」の影響の下、「芸術」において対等性を獲得する。芸術の「真実性」とそれに対する作者の「非干渉的」な立場をはっきり論じた「反脚色論」は、「生の声」の伝達を作者の使命と定義し、作中人物の完全な自律性を唱えながら、作者の倫理的限界性を指摘し、「芸術」と「書籍」における客観的提示と主観的無知の二重性を強調する。その「現実」に立ち、「真実」を伝達する姿勢は、パステルナークの脱「未来派」という転換期の詩学に潜む彼の倫理的関心を示している。

2.2.2. 二元的超越性:「芸術＝書籍」と「生」の近親関係

1.1.2.では、因果論の転覆を論じるとき、パステルナークが超越性を作者にとって不可知の「生」と作者が求める永遠の「芸術」に分けていることが確認された。2.2.1.では、作者の使命は「生の声」の歪曲なき伝達であり、「芸術」に干渉しない観察であることが示された。こうして、パステルナークの詩学における二元的超越性——「生と芸術」——が立ち現れてきたが、1922年のテキストでは両者の関係はまだ明白になっていない。その一方、1918年のテキストの第1節で、パステルナークは全編の前提として、生と芸術(書籍)の「近親関係」を提示している。

Мое замешательство понятно. При мне неумело назвали близкую родственницу. Сказав просто «книга» – назвали сестру. Младшую. Моя старшая – Жизнь.

私の混乱は明白だ。[以下の両者は]近親と呼ばれてきたが、これは私の拙劣だ。とはいえ、「書籍」といえば、これは妹のことだ。年下の妹。私の姉は、生だ。⁶⁷

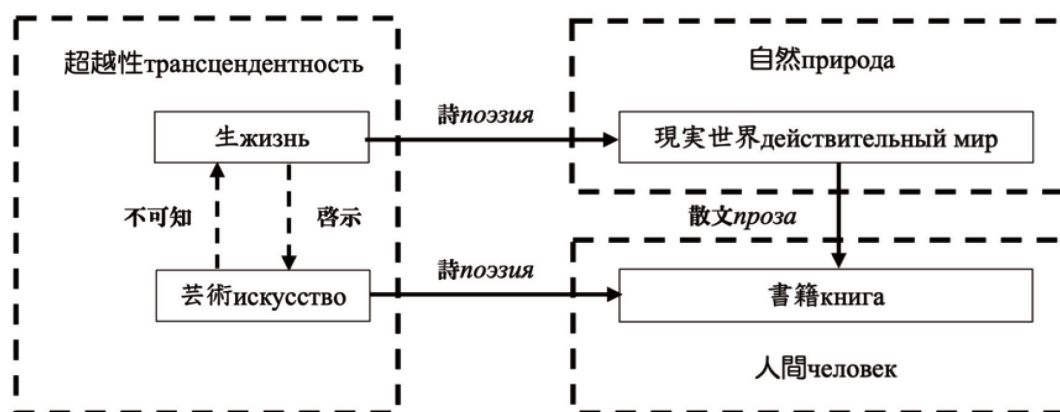
⁶⁵ Пастернак. Т. 5. С. 24.

⁶⁶ 「舞台」の文脈で「天井桟敷」と翻訳する。「раск」は同時に「幻灯箱」などの意味を持つが、パステルナークが強調している「ある場所に自分の姿を隠す」という芸術の「反脚色的」な特性から見れば、両者の区別は大きくない。Ушаков. Толковый словарь. Т. 3. С. 1111-1112.

⁶⁷ Пастернак. Т. 5. С. 522; Квинтессенция. С. 35. 強調は原文による。

この近親関係は「私」の視点から成り立っており、作者と生と書籍の姉妹関係を意味している。言い換えれば、書籍は作者が呼ぶ——書いている——ときは「年下の妹」になっており、作者の後に現れた存在として作者に認識されるが、作者が生を経験しようとするときにはすでに「生の声」として先在しており、それを伝達する使命を抱える作者は自然に生を「年上の姉」と認める。上に論じたように、作者にとって「生」そのものは不可知であり、彼にとって接近できるのは「生の声」——書籍とその背後の「芸術」——にすぎない。

この論理に従えば、「生の声」は「芸術」にあるため、「芸術」の具現体である「書籍」を通じて生そのものが認識されうる。1.2.2.で論じたように、「生の合一性と同一性」も「芸術」にある。すなわち、「芸術」は実際に「生」の媒介として、人間に対して絶対的で先験的な「生」を「声」という形で提示し、人間を通じて「生」の啓示を現出させている。2.1.2.で論じた現実論に戻ってみると、我々はパステルナークが構想する人間的宇宙の全体像を図式として整理することができる(図③)。



図③ 二元的超越性・自然と人間の詩学的宇宙観

この二元的超越性が提示する、芸術に対する生の不可知性と生が芸術に付与する啓示は、実際に超越的な「芸術」が「生」にとって一定の他律性を持つことを示唆している。2.2.1.で引用した「舞台と天井桟敷」の比喩の後に、パステルナークは「芸術」そのものの主観的な無名性と客観的な無知さを指摘し、「芸術」の視点から規定される倫理的な定立を提示している。

芸術は[……]以下のことをほとんど知らず、天井桟敷に、無名性(безвестность)に沈むべきである。それが知らないのは、頭の上で帽子が燃えていることであり、それが片隅に隠れ(забившееся в угол)、何らかの病に罹ったように、光る幻影と燐火を生み出していることであり、[それが爪を隠して噛みつつ、背後から主なる神のレントゲンに写されており、煌めきなが

ら目を眩ませる(сверкает и слепит)ことである。]⁶⁸

パステルナークは三つの「火と光」の比喩を並べ、「芸術」の主観的隠蔽と客観的被観察という逆説的な立場を描いている。美学者に設定された「歪曲の観点」において、芸術は元々舞台の上で自分を作者に見せるはずだったものの、パステルナークはこの「舞台の上で展示する」姿勢を「無名性の中に沈む」態度に是正している。すなわち、「芸術」は主観的に自分を隠そうとしているが、その知らないうちに火と光が示されており、それを通じて自分の存在が客観的に作者に提示されている。こうした状況を描くことで、パステルナークは「芸術」の自律性と他律性を提示している。「帽子が燃えている」は熟語「泥棒の帽子が燃えている(На воре шапка горит)」を援用しており、「不義や秘密を隠すことができない」⁶⁹ ということを示唆している。この隠しても隠しきれない状態は作者による加工(帽子、作者の意図による「白粉」⁷⁰)が遂に無駄になることを示す一方、芸術がそれを知らないことは、芸術の目的が歪曲なき真実を提示し、芸術が作者から完全に自律的であることの証左となっている。次の「病的な燐火」は現実世界と相容れない言葉に対する「非現実的」な(読者に理解されにくい⁷¹)加工を示すが、芸術がそれを知らないことは、芸術の「非現実的」なものに対する排斥を示唆しており、現実との関連性を提示している。最後の「神のレントゲン」は芸術が「神」からの一定の他律性を有する一方(その根源の絶対性を提示することで、芸術の信憑性を固める⁷²)、芸術のこれに対する無知さがこの他律性の不完全さを意味しており、芸術の不安と恐怖(爪を噛む)はこの他律性の支配的地位を示唆している。パステルナークは芸術に対する生の神的な性質——対象の知らないうちにそれを支配する絶対性——を他の箇所「エゴイズム」と呼んでいる。パステルナークの議論では、神は「自分自身に集約された生」として定義されており、「全てのエゴイストよりもエゴイスト」だと仮定されていることから、「生」は神の内容として自体性と不可知性を有しており、徹底的に人間の認識できない領域に在る。⁷³ こうして、「芸術」はこの不可知で自体的な「生」と人間の間にあるながら、「生の声」として人間に「生」の存在を啓示しつつ、「生」の支配下で詩の原理を機能させている。「生」は詩の原理に倣い、現実世界を作り続けながら、散文の原理を通じて自然を経由してまた「人間」という目的に辿り着く(図③)。この二元的超越性から人間に至るまでの創作の

⁶⁸ Пастернак. Т. 5. С. 24, 523; Квинтессенция. С. 35. 最後の一文(亀甲括弧)は 1922 年テキストでは削除。

⁶⁹ Молотков А. И. (ред.) Фразеологический словарь русского языка. 4-е издание. М.: Русский язык, 1987. С. 532.

⁷⁰ Пастернак. Т. 5. С. 24. 「白粉(пудра)」は舞台のための道具(作者の意志、真実の歪曲)である。それに応じて、パステルナークは芸術の「より純粋(чище)」な本性を唱えている。

⁷¹ Пастернак. Т. 5. С. 24. 註 70 の「より純粋さ」という固有の性質に次いで、「幾つかの主張」では「より理解されやすい(восприимчивей)」という表象的な性質が要求されている。

⁷² Пастернак. Т. 5. С. 24. 註 71 の「より理解されやすさ」の後、パステルナークは「より信憑性のある(верней)」という芸術の根源的な絶対性を唱えている。

⁷³ パステルナークの定義からすると、「生」が示す「神的な性質」はアリストテレスの「自体性(καθ' αὐτό)」とカントの「物自体(Ding an sich)」に近いと筆者は考える。

過程は、「人間」に対する目的論的な芸術倫理を規定しており、パステルナークが構想する「生から人間へ」の詩学を描き出している。

2.3. 「人間」という軸の撤廃：自然権のための革命と「新現実主義」への妥協

しかしながら、上のような構図は「幾つかの主張」で完全には展開されていない。2.1.2.で論じたように、1922 年のテキストでは「人間」という詩学の宇宙の主軸と目的が撤廃されており、「生」の神的な性質や「自然から人間の軸」などの表現が削除され、かえって詩の原理と散文の原理の結節点——現実——が論述の核心になっており、論旨全般も「現実」に収斂している。この撤廃の原因は、①1920 年代の詩学の再構成に対する準備、②1922 年までの文学的現実に対する妥協の二つにあると考える。

まずは①1920 年代詩学の再構成に対する準備から説明する。1919 年『我が姉妹——生』の編集により、パステルナークは社会的現実に対する責任感を持ち始め、創作を次の段階に向けて調整し始めた。そのため、1922 年版の「幾つかの状況」では、次の段階の準備として、詩学の構図を考え直し、これまでの人間論を試行錯誤として一時的に削除した。1922 年 8 月 15 日ブリュースフ宛の書簡で、パステルナークは詩集『我が姉妹——生』の関心が人間から見る自然(природа)と国家から見る自然権(естественное право)にあり、その趣旨は「革命」であるとの認識を次の一節によって告白している。すなわち「革命の朝(утро)とその爆発が、人間を人間の**自然(природа)**に返し、**自然権**(米国と仏国の権利宣言)の両眼で国家を注視する時なのです」⁷⁴と告白した。この告白は、人間に対する理論的な関心のほか、その社会的な役割を検討する姿勢を示し、自然から人間という「元素的」な定義より革命における人の法的・社会的営為を強調している。1922 年以降の叙事詩・散文の作品で顕著になる「革命」のテーマもこれを証明している。⁷⁵

次は②1922 年までの文学的現実に対する妥協である。1922 年「幾つかの主張」が掲載された『同時代人』誌には、ブリュースフの論文「新現実主義(Неореализм)」も発表されている。そこでブリュースフはアンタイオスが大地から力を得る比喻を通じて、「新現実主義」の芸術家にとって創作の唯一の源は「現実」であると指摘している。⁷⁶ 革命後に積極的にルナチャルスキーとブリュースフに接近したパステルナークも、自分の詩学論文を同じ『同時代人』で発表していたため、⁷⁷ ブリュースフの「新現実主義」に影響を受けたのは、自然なことと思われる。表①とこれまでの説明に基づけば、

⁷⁴ Пастернак. Т. 7. С. 398. 強調は原文による。

⁷⁵ 1920 年代の叙事詩・散文、特に長編詩『1905 年』(1926)、『シュミット中尉』(1927)、『スペクトルスキー』(1930)はロシア革命の歴史をめぐるプロットを展開する。1920 年代パステルナークの作品における「革命」への関心について、詳しくは Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы. С. 27-43 を参照されたい。

⁷⁶ Брюсов В. Я. Среди стихов. 1894-1924. М.: Советский писатель, 1990. С. 612.

⁷⁷ 同刊行物に収録されている論文はブリュースフ「新現実主義」とパステルナーク「幾つかの主張」のみである。Галушкин А. Ю. (отв. ред.) Литературная жизнь России 1920-х годов. Т. 1. Ч. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 408.

1922 年のテキストでは自然から人間への主軸が撤廃され、生と芸術の「姉妹関係」と生の「神的な性質」が削除され、倫理的な議論が作者の「現実依拠」と作中人物の「自律性」に留まっていると考えて間違いないだろう。このようなテキストの変更を考えると、「幾つかの主張」における「人間的」な世界観から「現実的」な芸術観への転換は、結果的にブリューソフが唱えた「新現実主義」に接近しようとした妥協にしか見えない。

前章で分析した脱「未来派」の時間論(論理)と本章で検討した脱「未来派」の詩学に反映される世界観を踏まえて、次の章からは、それに基づいて構築された形式論を論じる。

3. 脱「未来派」の形式論:パステルナーク詩学の形而上的基礎としての「リズム」

1922 年刊行版の「幾つかの主張」では、1918 年の手稿「第五元素」の第 9、10 節が完全に削除されている(表①)。この 2 つの節はパステルナークが脱「未来派」の立場の転換と自己再定義のために試みに取り上げた「形式論」の内容を論じている。パステルナークは第 9 節で「リズム」の意味を形而上的に解釈し、第 10 節で具体的な詩の形式面から「自由詩(vers libre/свободный стих)」に反対している。1922 年のテキストに残されている第 8 節(「幾つかの主張」第 7 節)では、パステルナークは詩人が創作の途中に感じる「鼓動」を通じて、リズムという形式を「生から人間へ」の構図に結びつけ、形式上の主な目標——「純粋化」——を表明している。形式論が削除されたにもかかわらず、結果的に言えば、「リズム」を論じた脱「未来派」の形式論は、この転換期における重要な試行錯誤である。

しかしながら、「リズム」は脱「未来派」のための表層的な試みというより、むしろ「パステルナーク的」な詩学の独自な特徴だと言える。幼い頃から音楽を練習し、作曲を学んだパステルナーク⁷⁸にとって、音楽、とりわけ「リズム」はすでに彼の自己定義の手段になり、彼が芸術の形式を思考・理論化する方法になっていた(表②)。1916 年後半、疎開生活を送り、未来派運動に失望する中、パステルナークは音楽の練習を再開し、音楽を通じて自己定義を試みた。⁷⁹ 1919 年から第 3 詩集『我が姉妹——生』と第 4 詩集『主題と変奏曲』を編成する際に、彼は自分の作曲法に従い、芸術の形式に対する理解を詩集の編成に入れた。⁸⁰ こうして、「幾つかの主張」が改稿された背景として、「音楽」

⁷⁸ パステルナークが音楽に影響され、作曲を学び、モスクワのサークルで演奏する経歴について、詳しくは Barnes, *Boris Pasternak*, Vol. 1, pp. 45-52, 76-90 を参照。

⁷⁹ 1916 年から 1917 年間パステルナークの音楽経験と音楽を主体とする小説創作について、詳しくは Гаспаров, *По ту сторону поэтики*, С. 127-154 を参照されたい。

⁸⁰ パステルナーク自身も『我が姉妹——生』の編成法を自分の詩学における重要な一部、この詩集の「精神」の所在とみなしている。Пастернак, Т. 7. С. 398. 『我が姉妹——生』における音楽性と叙事性の関係については、Бройтман, *Поэтика «Сестра моя – жизнь»*, С. 35-42 に言及されている。『主題と変奏曲』の編成法に反映する音楽性とリズムの特徴について、下記の文献が詳しく論じている。Anne Faivre Dupaigne, *Poètes-musiciens: Cendrars, Mandelstam, Pasternak*, Rennes: PUR, 2006, pp. 275-373.

に対する思考も重要な一部になっている。

本章では、「幾つかの主張」の二版のテキストにおける「リズム論」を取り上げ、上に論じた時間論と人間論の内容を踏まえて、この「生から人間へ」の構図においてリズムが担う役割を分析する。その上で、パステルナークが唱える形式論を、理論的構造とその内実、内的な形式に向かう純粋化、外的な形式に向かう定型化という三つの側面から説明する。

3.1. リズム論の構図: 詩人が感じる世界と内面化する印象主義

形式論について、未来派時代のパステルナークは論文「黒いゴブレット」で〈即興〉の方法を挙げ、⁸¹「ワッセルマン反応」では「隣接」の詩作法を提起している。両者は共に当時のパステルナークの詩学に潜んでいた印象主義的な感性を示唆する論文として読むことができる。そして両者からなる「瞬間への収斂」の時間論も、詩人の感じた経験を一個の点に圧縮し、あらゆる意味を短縮された形式に収める言葉の重層化——いわゆる「未来主義的な略語 (футуристическая аббревиатура)」——の形成に理論的な基礎を提供している。⁸¹「未来派」時代のパステルナークの形式論を簡単にまとめるならば、それは印象主義的な感覚を漂わせる内容と、簡略化された形式における意味の重層化として理解できる。脱「未来派」の理論においては、この方法論的な継承が見られる。2.1.1.で論じた「詩の原理」は、〈即興〉の瞬間による収斂と経験の圧縮の構図を踏襲し、「主題編成」の方法を「奇跡」の法則として発展させている(図②)。こうして見ると、「詩の原理」が体現する脱「未来派」的な形式論は、未来派時代のパステルナークの形式論から発展してきたものであり、両者の間に根本的な区別はないといえる。そして、個人としての詩人に作用するこの「詩の原理」は、「幾つかの主張」では、パステルナークに詩人に内在する創作のメカニズムとして解釈されている。

時折り目を瞑ると、その急速に高まる血液の温度から聞こえる(слышать)のは、一撃また一撃(мах за махом)、埃まみれの天井や石膏柱を鞭打つ稲妻の痙攣(конвульсия)を想起させるように、何か非地上的で、瞬間的で永久的でもある、疾駆する春の雷雨が投影される壁画(отраженная стенопись)が、意識を通じて拡大し、轟き始める音だ。⁸²

ここでパステルナークは、詩人が外部の環境を遮断し、内面にて心臓の鼓動を聞く様子を描きながら、その鼓動を春の雷雨と稲妻の痙攣が投影される壁画に喩えており、それが意識を通じて現出してくる一連の過程を示している。「稲妻」は上からの方向性を示し、内面において詩人が超越性

⁸¹ 李「ボリス・パステルナーク「黒いゴブレット」考」、65-69 頁。

⁸² Пастернак. Т. 5. С. 27. 強調は筆者による。

からの受肉を受け入れることを意味しているが、「投影」は超越的なものが詩人の届かないところにある事実を提示しており、詩人がその形相を知覚しても、その「非地上的」な性質によって内実を認識できないことを示唆している。2.2.2.における二元的超越性の議論に基づくと、「稲妻」は不可知な「生」からの啓示であり、「投影」は芸術に授けられる「生の声」という形式であることがわかるだろう。すなわち、パステルナークが唱える「詩の原理」のメカニズムは、創作現場に際して、詩人が内面に自分の中の「生の声」——芸術の形式——を聞くこととして解釈される。さらに、詩人の内面に「聞こえる」生の声はさらに「一撃また一撃」のリズミ的な形式として描かれているため、この芸術の形式は「リズム」そのものとして理解することができる。

パステルナークはすでに 1913 年のノートで、「リズム」を啓示の形式として捉えている。1903 年、彼がスクリャービンと初めて面会した夏の日、馬から転落し、九死に一生を得た。⁸³ 彼はこの瀕死体験を、自分が神からの啓示を受け、芸術を選んだ理由として、のちに自伝などで何度も言及している。⁸⁴ その瀕死の瞬間、彼には「リズム」が聞こえたという。

僕は 8 月 6 日の災難を被った 13 歳の少年を憐れむ。まるで現在のように彼はまだ固まっていない石膏の包帯に包まれており、彼の譫妄を通じて**襲歩(залон)**と**転落の三拍子切分法のリズム(трехдольные синкопированные ритмы)**が聞こえる。今から彼にとって**リズムは出来事(событие)**になり、そして出来事もリズムになっていく。⁸⁵

馬が運動する襲歩という水平的に移動してゆくイメージは、彼が馬から転落する垂直的な移動に重ねて一つの形式——三拍子切分法のリズム——に収斂される。このリズムは転落の事実と当時の経験を想起させる一方、転落による芸術への啓示もまたリズムの形式として浮かび上がる。「リズム」は形式として超越性からの啓示と個体の経験のあらゆる内容を自身に入れながら、詩人の内面から聞こえてくる超越性の表象としての「生の声」の役割を担い、人間の詩人と超越的な生の紐帯として働いている。

パステルナークに対する「リズム」の自伝的な意義を踏まえて、「幾つかの主張」のテキストに戻ってみよう。リズムは詩人の内部にあり、環境からの知覚を遮断しながら、超越性からの啓示を詩人の内面において知覚する場所を作る。詩人はリズムを、血の昇温に伴う「心臓の鼓動」という印象として感知する。こうして、「芸術」の形式、「生の声」として詩人の内面において知覚されるリズムは、

⁸³ Летопись. I. С. 47.

⁸⁴ 1913 年、彼はこの啓示の 10 周年を記念してノート(下の引用)を残したが、1953 年、彼は同啓示の 50 周年の記念日として「八月(Август)」の詩も書いた。Пастернак. Т. 4. С. 531-532, 745.

⁸⁵ Пастернак. Т. 5. С. 319. 強調は筆者による。

同時に、超越性・内面性・印象性(知覚性)を有していることがわかる。「詩の原理」が超越性と現実世界・人間と書籍を結びつける(図③)ように、その形式として現れるリズムはパステルナークの「詩学の宇宙」を貫き、あらゆる経験、不可知な生の表象、人間と自然の元素を自分に統合しながら、単一で唯一の形式になっている。

3.2. 内的リズム:純粋化への追求

リズムの内面性は、パステルナークの詩学において、方法論としての印象主義の内面化のみならず、彼が唱える形式論の「純粋化」への追求を示している。「第五元素」第8節の子見出し「純粋なる詩」が提示するように、リズムの性質と鼓動についての比喩的表現を書き留めた後、パステルナークは「リズム＝稲妻の痙攣＝心臓の鼓動」を「純粋」な狂気と呼んでいる。

これはすでに純粋な、いずれにせよ最も**純粋な狂気**である。自発的に**純粋さ**を追い求めなければならない。こうして、我々は**詩の純粋な本質**に限りなく近づいている。⁸⁶

パステルナークは「純粋さ」に対する「自然的(естественное)」な欲求を通じて、形式面から詩人の「純粋化」の傾向が主体である詩人の本能であることを唱えるが、「狂気」の純粋さに関しては、稲妻が天空から降りるように、人間が到達できない超越性——不可知の生——にあると示唆している。「狂気」の純粋さについて、1913年発表の「象徴主義と不死」では、範疇を通じた類推で詩と狂気の違いを挙げている。

詩(поэзия)は狂人なき狂気(безумие без безумного)である。狂気とは、自然的な不死であり、詩とは、文化に許された不死である。音楽の唯一の象徴の意義は、詩におけるリズムである。詩の内容は、不死としての詩人である。リズムは自ら詩人を象徴している。⁸⁷

超越的に存在する「質」として、詩は「狂人なき狂気」——主体を捨てた性質、すなわち、まず「詩人」が存在し、「詩人」から離脱することを前提とする——と定義される。一方、「狂気」は「自然的(естественное)」な不死と仮定されており、「詩＝狂人なき狂気」は文化に関わっている。言い換えれば、純粋な狂気は自然の領域にあり、狂人を離脱した狂気は文化——人間の集合体の領域——に昇格している。「幾つかの主張」を参照すれば、この両者はそれぞれ、自然にぶつかり現実世界を生み出す「生」と人間が、書籍を通じて同一的な経験を達成する「芸術」を指している。こうして、最

⁸⁶ Пастернак. Т. 5. С. 27. 強調は筆者による。

⁸⁷ Пастернак. Т. 5. С. 318.

も純粋な狂気——自然的な「生」——が詩人の内面に伝達されると、詩人はそれを追求する意欲を引き起こす。「詩の原理」が詩人に作動すると、詩人は詩の本質——狂人なき狂気、主体を離脱し「芸術」に収斂する経験——へと誘導されていく。

以上の結論を踏まえて「象徴主義と不死」のテキストに戻ってみると、純粋化した狂気——詩——の内容は、不死となった詩人、つまり「芸術」に飲み込まれて「奇跡」の同一性を共有する個人を指す。またリズムは、詩の内容を保証する形式として、「不死になる詩人」という出来事を意味する。3.1.で論じたように、リズムは「生からの啓示」を顕現させる唯一の形式として、詩人に、内面から超越性への方向性を提示する。詩人がリズムの提示に従い、創作を行い、あらゆる経験を「瞬間」に凝縮することは、詩人に内在するリズムが誘導する純粋化の過程である。純粋化は、「詩の原理」に従い、リズムを蒐集・圧縮・編成する過程であり、膨大な経験の集合体を限りなく単一の形式（編成されたリズム）に凝縮する過程である。1911 年の小論文「クライスト論：文化の中の禁欲主義」において、パステルナークはこの純粋化の過程を「リズム的な禁欲主義（ритмичный аскетизм）」と呼んでおり、形式の簡素化——純粋さへの「自然的」な追求——を作者にとって基本的な「哲学」と唱えている。⁸⁸

「純粋化＝不死としての詩人の形成」という禁欲主義的な哲学を踏まえて、1922 年刊行版のテキストから削除された「第五元素」の第 9 節「ガウデアムス。リズム。それがなければ詩は想像できない」を見てみよう。葬列歌〈永遠の記念〉、永眠、さまよえるユダヤ人⁸⁹ など、「永遠」という性質を示す固有名詞の「虚無」を批判した後、パステルナークは「リズム」という「永遠の学生」を挙げている。

けれども、〈リズム（Ритм）〉の名であらゆる人に知られている、全ての詩人の中に決定的に神の慈愛で生きているこの〈永遠の学生（Вечный Студент）〉は、目で見られ、真に永らえている（виден воочию и воистину вечен）。⁹⁰

決定的に神の慈愛（милость Божия）で生きている〈永遠の学生〉はリズムであり、生の声である。神話的な「永遠」や「不死」とは異なり、リズムがもたらした不死は、すでに詩人に同一性と同時性を獲得させ、書籍の永続性と同時性によってこれからも、いつまでも現実中存在することができる。この内面化した形式としてのリズムは、詩人の内的性質として、その不死——永遠性と同時性——を保証している。

⁸⁸ Пастернак. Т. 5. С. 299.

⁸⁹ ロシア語では「永遠のユダヤ人（вечный жид）」を意味する、「永遠性」を強調する表現である。

⁹⁰ Пастернак. Т. 5. С. 472; Квинтессенция. С. 35.

3.3. 外的リズム：反自由詩の立場とその撤回

リズムの理論的基盤とその内的機能(詩の純粋化と詩人の永遠化)を説明した後、「第五元素」の第 10 節において、パステルナークは作品の表現形式について論じている。しかしその論述は直接的な形ではなく、「反自由詩」という立場として現れている。

自由詩といえば、それが**狂犬病的(бешеная)**である限り、あなたはそれに惹きつけられる涎である。私は、そうした涎からのみ生まれる。その際、私は一時的に**水恐怖症(водобоязнь)**に罹り、それを癒す中で(по излечении от чего)、**水の健全な恐怖(здоровая боязнь воды)**が私に、自由詩——今回はあらゆる種類[の自由詩]——から離れるよう促した。ああ、涎からもっと遠くへ行けたらと思った。彼の健康を大切にしなければならない。⁹¹

この引用を理解するためには、自由詩と未来派、そしてパステルナークの関係を整理する必要がある。自由詩は、ロシア詩における厳しい詩法(стихосложение)から言葉を解放し、既存のリズム法(метрика)や脚韻法(рифмовка)を無視し、音節・韻律の定型を持たない形式⁹²として、未来派の詩作に多く用いられた。象徴派運動の後期、ブリュソフはフランスから自由詩の概念を「ジャンル」としてロシアに再導入し、それを象徴派のパラダイムの突破および既存の形式の革新と見做し、大々的に宣伝した。⁹³ 未来派の詩作が大幅に自由詩を採用するなかで、当時最も影響力のあった詩人・批評家であるブリュソフはこの現象を称揚し、とりわけマヤコフスキーの「技術(техника)」を高く評価している。⁹⁴ マヤコフスキーの自由詩は、その奔放な形式と内容によって、朗読を聴いたパステルナークの詩人としての自信を一時的に打ち砕き、詩人をやめることさえ考えさせた。⁹⁵ だが 1918 年にマヤコフスキーの長編詩『人間』を聴いたとき、パステルナークは彼の才能を依然として肯定していたが、⁹⁶ すでに自由詩への関心は冷め、未来派運動から離れつつあった。この背

⁹¹ Пастернак. Т. 5. С. 472; Квинтессенция. С. 35. 強調は原文による。

⁹² Квятковский А. Поэтический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1966. С. 75. 「Верлибр」条。用語の翻訳については、中沢敦夫『ロシア詩鑑賞ハンドブック』群像社、2005 年、320–324 頁を参照した。中沢は、「ロシア詩法で最も重要な二つの要素であるリズム(ритм)と脚韻(рифма)を共に欠いている詩を自由詩と呼びます」と定義している(同前、166 頁)。

⁹³ Орлийцкий Ю. Б. В. Я. Брюсов в истории русского свободного стиха // Стих и проза в культуре серебряного века. 2-е издание. М.: ЯСК, 2019. С. 161-176; Брюсов В. Я. Смысл современной поэзии // Русский футуризм. СПб.: ООО «Полиграф», 2009. С. 476.

⁹⁴ Брюсов В. Я. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М.: Книгоиздательство «Геликонъ», 1918. С. 27, 181; Брюсов. Среди стихов. С. 593-594.

⁹⁵ Bames, Boris Pasternak, Vol. 1, pp. 169-173. マヤコフスキーの朗読を聴いた後、パステルナークは自らの「天賦の無さ(бездарность)」を悟り、文学をやめようかと思ったと、自伝的散文『通行保護書』に記録している。Пастернак. Т. 5. С. 225-226, 539.

⁹⁶ Летопись. I. С. 221. Пастернакは、その場に居合わせたペーレイの「マヤコフスキーは唯一無二だ」という発言に賛同した。Масленникова З. А. Портрет Бориса Пастернака. М.: Советская Россия, 1990. С. 192-193.

景を踏まえて、「第五元素」のテキストを再読しよう。

パステルナークは自由詩を「狂犬病の涎」に喩え、その自由詩に対する態度の変遷を描いている。彼はかつて自由詩に惹かれて詩作を始めたが、その強烈な影響力ゆえに一時的に自信を失い、詩を放棄しかけた。やがて再起したのち、この挫折の経験は彼の「反自由詩」という立場——「リズム」という原点を守ることによって自らを再定義する立場——を促したのである。この自由詩に対する「接近・放棄・反対」という立場の変化を、パステルナークは狂犬病の「水恐怖症」に重ね、自由詩の破壊的な形式を水に喩えて批判している。1945 年の書簡でも彼は自由詩の性質を「水っぽく無力な(водянистый и бессильный)」と描き、その「非具体性・抽象性」を批判している。⁹⁷ この「水っぽい」性質は、自由詩においてリズムが欠落し、言葉が起伏を失って流れていく傾向を示すものであり、リズムの欠如に伴う「力の伝達」——パステルナークが強調する「生の声」の放出——が失われることを意味している。彼にとって、詩法としてのリズムは単なる外的形式ではなく、詩の形而上的な要求であり、詩人の「健康」を保証するものであった。

3.1.と 3.2.で論じたように、リズムは超越性から人間へと通じる唯一の通路であり、純粋化を通じて詩人の不死を実現する内的契機である。したがって、この形而上的な目標を実現し、詩人の「健康を保つ」には、外的形式としての自由詩を全面的に否定し、リズム法と脚韻法といった定型を支持しなければならない。「反自由詩」の詩作法を支えつつ、パステルナークは脱「未来派」の形式論を完成させたのである。

しかしながら、この形式論——特に「反自由詩」に関する記述——は 1922 年版のテキストから削除された。その理由は、おそらく主観的要因と客観的要因の双方に求められる。主観的な側面から見れば、それは 1920 年代に入ってから彼がリズム論をさらに拡張しようとする布石であった可能性がある。1926 年 2 月 6 日姉ジョセフィナ宛書簡で、「おそらくこれから抒情詩は書かないだろう」と述べた⁹⁸ パステルナークは、その年、長編叙事詩『1905 年』と『スペクトルスキー』を執筆し、さらに『シュミット中尉』の創作に着手して、抒情詩人から叙事詩人への転換を正式に果たした。同時に散文の創作も続けていた。同年 5 月 23 日ツヴェターエワ宛書簡では、叙事詩創作の過程で直面した課題——非リズム性(аритмия)——を指摘し、「リズムを連続的内容との結合から解放する」という目標を明言している。ここで彼は再び「幾つかの主張」に触れ、自身の求めるリズムは「見せかけだけのリズム(холостой ритм)」や「リズム的な覆い(ритмический чехол)」ではないと強調している。

⁹⁹ この書簡からは彼の具体的な目標は明確ではないものの、叙事詩における「非リズム性」を既存の定型的リズムと融合させ、定型を超えた新たなリズムの形式を模索していたことが窺える。つま

⁹⁷ Пастернак. Т. 9. С. 398.

⁹⁸ Пастернак. Т. 7. С. 595.

⁹⁹ Пастернак. Т. 7. С. 682-683.

り、1922 年当時のパステルナークにとって、「反自由詩」の立場から既存の定型を擁護することは、すでに満足のいくものではなかった。1920 年代の再定義に向けて積極的にリズムの形式論を探究する過程で、彼が旧稿を書き改めた際、この部分を削除した理由は、この点にあったのではないか。

一方で、客観的な要因として、彼がブリュースフ等の理論に妥協した可能性も考えられる。ブリュースフが自由詩の主唱者であったため、『同時代人』の誌上で彼を直接批判することは困難であった。また、ブリュースフが『パステルナーク作品集第 1 巻』のために書いた査読意見(1920 年 6 月 8 日付)では、パステルナークの「形式」における欠点を厳しく批判している。ブリュースフは彼の詩型(стих)を「生硬(жесток)」、「粗雑(груб)」と酷評し、特にその「音楽性の弱さ」を指摘した。¹⁰⁰ 音楽的観点から形式論を批判するブリュースフの見解は、まさにパステルナークが唱えるリズム論の失敗を宣告し、その理論的基盤を否定するものであった。こうした事情を踏まえると、パステルナークがブリュースフの立場を考慮し、自身の形式論の公表を控えた可能性は十分にある。

『パステルナーク作品集第 1 巻』は結局刊行されなかったが、1922 年に出版した『我が姉妹——生』はブリュースフから高い評価を受けた。評論「ロシア詩の昨日、今日、明日」(Вчера, сегодня и завтра русской поэзии, 1922)でブリュースフは、パステルナークの詩における歴史的および同時代的関心、生と芸術に対する思考を評価するとともに、形式面ではリズムの豊かさと脚韻の革新性を指摘し、さらに彼をマヤコフスキーと並ぶ「1917 年から 1922 年のロシア未来派運動の双璧」と称した。¹⁰¹ こうした高い評価にもかかわらず、結果としてパステルナークは依然として未来派の一員として認識され、彼のリズム論は受け入れられなかった。したがって、彼の意図的な脱「未来派」の試みは、文壇的には必ずしも成功しなかったといえよう。

4. 結び:脱「未来派」の転換期からパステルナーク詩学の全体像を窺う

上に述べたように、脱「未来派」の試みはついに文学界では認められず、失敗したとも言える。リズム論と人間論の倫理的な思考をやめたことから、パステルナークが当時の現実に一定の妥協を見せ、未来派に対する批判を部分的な提起に留めたことが読み取れる。その一方、パステルナークは脱「未来派」の姿勢を取りながら、1910 年代から貫いてきた時間論を発展させ、人間の範疇を拡大し、現実や歴史の議論に転向することで、改めて自己定義を実現した。言い換えれば、彼は作者を歴史に直面させ、散文の原理と現実の理論を〈即興〉の詩学と融合させることで、自分の創作の新しい道を拓いたのである。

この新しい道は、「幾つかの主張」の二つのテキストに反映されている理論的發展で述べられて

¹⁰⁰ Брюсов В. Я. Рецензии на рукописи (для ЛИТО наркомпроса) // Щербина В. Р. (глав. ред.) Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М.: Издательство «Наука», 1976. С. 242.

¹⁰¹ Брюсов. Среди стихов. С. 594-596.

いるように、時間論の発展に伴って構築される同時代史的な視点、人間範疇の拡大による人間の社会的機能についての思考という二つの部分から成っている。「はじめに」で述べたように、この理論的な整理は彼の 1920 年代の作品——特に叙事詩と自伝的散文『通行保護書』——に結実した。その一方、1918 年版で提起され、また 1922 年版では削除された試行錯誤の内容、すなわち人間と神についての倫理的な思考、およびリズムと形式の模索は、1920 年代の作品では一度削除されたが、第 5 詩集『第二の誕生』(Второе рождение, 1933)の出版に伴って復活し、その後パステルナークの詩学において再び重要な位置を占めるようになった。この文脈から見れば、「幾つかの主張」の二つのテキストで提起された脱「未来派」のための理論的発展と試行錯誤はパステルナークの 1920 年代以降の創作を予言している。理論的発展の部分は 1920 年代に直接実践されており、試行錯誤の部分はまた 1930 年代以降に彼の詩学の有機的な部分になっている。

脱「未来派」の試みは客観的には 1920 年代初頭に失敗したと言えようが、脱「未来派」というパステルナークの意図を考えると、「幾つかの主張」の二つのテキストには、1910 年代から 1920 年代にかけてのパステルナーク詩学における転換と思想の「パラダイムシフト」が示されている。1910 年代のパステルナークの思考を貫いてきた「形而上学・人間論・音楽論」の考え(表②)が、初めて 1918 年の「第五元素」で整理されており、「人間論」という主軸に一つの理論として組織されている。その意味では、1918 年の「第五元素」は 1910 年代パステルナーク詩学の総括であり、「未来派」というレッテルを剥がそうとした、自分の思考に対する総決算とも言えるだろう。そして、1922 年に発表した「幾つかの主張」は彼が新しい段階に入ろうとする宣言として、当時の文学状況を確認しながら、目下の課題を羅列した 1920 年代の創作的展望とも言えるだろう。パステルナークは 1910 年代(特に革命前)の古い現状に応じて自分の思考を形成したが、1918 年と 1922 年の間の改稿から、革命後の新しい現実に対して思考のパラダイムを調整し、創作の方向を調整する意欲をえたことが読み取れる。

「幾つかの主張」の重要性は、先行研究で既に強調されているが、本稿ではそのテキストを具体的に分析し、このテキストがパステルナーク詩学における転換期の性格を帯びていることを明らかにした。この二つのテキストに示される理論的発展と試行錯誤は、1917-1922 年という脱「未来派」の転換期においてパステルナークの歴史と現実へのパラダイムシフトのみならず、1920 年代以降のパステルナークの二つの方向転換——1920 年代の抒情詩の停止と 1930 年代の抒情詩の再興——をも示唆している。「幾つかの主張」は 1910 年代末の社会変動へのパステルナークの応答であり、彼の創作における「転換期」を示す一方、彼の詩学のすべての要素が現れていることから、ここからパステルナーク詩学の全体像も窺えるのである。

(り) はくぶん)

**О статье Бориса Пастернака «Несколько положений»:
теоретическое развитие и поиски ради отхода от футуризма
ЛИ Бовэнь**

В начале 1922 года Пастернак опубликовал свой третий поэтический сборник «Сестра моя – жизнь», вызвав большой резонанс в русской поэтической среде и значительно укрепив свою репутацию как автора. В мае того же года в журнале «Современник» была опубликована статья Пастернака «Несколько положений». В ней автор выражает неприятие футуризма и излагает свое, оригинальное понимание поэтики. Эта статья является продолжением и развитием его поэтики, сформировавшейся ещё в начале 1910-х годов, а также попыткой ее сближения с «историей» в контексте опыта мировой войны и революции. «Несколько положений» знаменует важный поворот в эволюции поэтики Пастернака. Существует две версии этой работы: рукопись конца 1918 года и опубликованный в 1922 году текст. Анализ общих черт и различий между ними позволяет проследить трансформацию поэтики Пастернака в период с 1918 по 1922 год, выявив также теоретическую основу его воззрений.

В момент публикации статья не вызвала большого отклика и долгое время оставалась вне поля зрения исследователей. Несмотря на недостаток критических откликов и научных работ, «Несколько положений» продолжает линию пастернаковской декларации «Черный бокал» (1915), утверждая собственную поэтику «extemporale» и впервые акцентируя внимание на важнейшем понятии поздней поэтики Пастернака — понятии «человека». В формальном отношении автор обращается к собственному опыту занятий музыкой и, развивая в статье «принципы поэзии и прозы», стремится к гармонии музыки и литературы. Учитывая позицию «отхода от футуризма» и «самопереопределения», данная работа предлагает трехчастный анализ статьи.

В первой главе, сопоставляя «Несколько положений» с «Черным бокалом», рассматриваются вопросы времени и причинности. Через анализ соотношения мгновения и вечности выявляется представление Пастернака о трансцендентности комплекса «жизнь-искусство», а также исследуется медиативная функция понятия «книга», заменяющего фигуру «индивидуального поэта».

Во второй главе путем сопоставления рукописи 1918 года и опубликованного в 1922 года текста анализируется категориальное расширение термина «человек» в статье «Несколько положений». Особое внимание уделяется этическим аспектам версии 1918 года — отношениям природы и человека, человека и книги, — а также причинам ослабления концепции «человека» в версии 1922 года.

В третьей главе рассматривается рукопись 1918 года, где содержится полностью исключенная из версии 1922 года теория «ритма». Через анализ содержания понятия «ритм», предложенного как попытка внутренней формальной теории, выявляется соотношение формы и содержания в поэтике Пастернака.