

詩的言語における身体の問題

—— ロシア・フォルマリズムの詩学をめぐって ——

貝 澤 哉

はじめに——ロシア・フォルマリズムの「詩的言語」概念と言語の身体化

ここで私が試みたいのは、ロシア・フォルマリズムにとって重要なキーワードである「詩的言語」概念の背後に潜んでいるものの、これまで十分に解明されてきたとはいえない問題、すなわち「詩的言語」における身体と言語の相関という問題に光をあてることで、フォルマリズム詩学の基本的特徴をまったくあらたな視点からとらえ直すことである。

もともと 1910 年代にその活動を開始した当初から、ロシア・フォルマリズムが詩の言葉の独自性の解明に焦点を合わせた運動だったことは、今更言うまでもないだろう。フォルマリストたちがまず第一にとりかかったのは、詩の言葉を日常的な言葉から言語的に区別して、詩の言葉だけに独自の特徴を形式的・言語学的な視点からあきらかにすることだった。この考え方が、フォルマリズムでもっともよく知られた概念のひとつである「詩的言語」の概念へと結実するのである。

この考え方をいち早く提起したものとして知られているレフ・ヤクビンスキイの「詩の言語の音について」(1916) や「実用言語と詩的言語における同一流音の蓄積」(1917) などの論文を簡潔に要約するならば、「詩的言語」とはおよそつぎのようなものと言えるだろう——日常の実践に使用される実用言語では、意味伝達が主目的であるために、言葉の音自体の感覚は「自動化」して意識されなくなるのに対して、言葉の音そのものが、その意味よりもはるかに強く意識化されるのが「詩の言語 стихотворный язык」あるいは「詩的言語 поэтический язык」にほかならない⁽¹⁾。

ヴィクトル・シクロフスキイも、その有名な「手法としての芸術」(1917) のなかで、ヤクビンスキイのこうした「詩的言語／実用言語」の区別を踏襲している。彼によれば、「詩的言語」とは、「自動性から知覚を救い出すために意図的に創られ」、「知覚が引き止められて最大限の力と持続性を獲得」することで、詩の音や言葉の形式的特徴を「直視」できるようにした芸術的言語のことだった⁽²⁾。

ロマン・ヤコブソンも例外ではない。やはり初期フォルマリズムを代表する著作である「最新ロシア詩」(1921) のなかで、彼は、「表現への志向」を持ち、「実用言語にも情動言語に

-
- 1 *Якубинский Л.* О звуках стихотворного языка // Сборники по теории поэтического языка. Т. 1. Пг., 1916. С. 16–30; *Якубинский Л.* Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 50–57.
 - 2 *Шкловский В.* Искусство как прием // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. С. 112.

も必須の情報伝達機能が最小限に切り詰められた」、「自己価値的な言葉の形式化」としての「詩的言語」こそ、文学の科学が真っ先に解明すべき対象である、と主張していた³⁾。

このように、「詩的言語」はフォルマリズムにとって、「異化」や「手法」に勝るとも劣らない、重要で基本的な鍵概念であるわけだが、ただしもちろん、フォルマリストたちの概念やターム全般がそうであるように、「詩的言語」についても、必ずしも彼らのなかで、その定義や理論的前提について確固とした統一見解があるわけではなく、よく知られているように、そこには相当程度の揺れや見解の相違が存在していた。

だがそうは言ってもやはり、フォルマリズムにかんするこれまでの研究では、フォルマリストたちがいずれも「詩的言語」にこれほど強いこだわりを見せたことの背後に、ある一定の共通した条件や志向性があることは概ね認められてきたと言えるだろう。

よく指摘されるのは、フォルマリストたちがいずれもロシア未来派の前衛詩運動にコミットするか、またはその近傍にいて、未来派詩の過激な言語・形式的実験を援護して理論的に正当化する役割を担っていた、という事実である。シクロフスキイの「言葉の復活」(1914)、「詩と超意味言語について」(1916)やヤコブソンの「最新ロシア詩」は、クルチョーヌィフの「超意味言語」やフレーブニコフの詩的実験を題材にしており、未来派の詩のサポーターとしてのフォルマリストたちの立場を雄弁に物語っている。

このことからさらに、フォルマリストたちの「詩的言語」への執着の根底にあるもうひとつの共通した志向性が導き出される。未来派は、19世紀の伝統的な抒情詩のテーマや物語内容、韻律形式、ジャンル・文体的特徴などを否定し、「言葉そのもの」つまり言葉の物理的な音声のみを、詩の特権的素材であり内容であると見なした。そのもっともわかりやすい帰結が「超意味言語」、つまり意味を欠いた音のみの言葉だったわけだが、こうした未来派の詩的技法の理論化・正当化を目指していたフォルマリストたちは当然、「詩的言語」の特性を、もっぱら言葉自身のそうした物理的音声にだけ注意を集中するような「自己価値的な言葉」のなかに見出そうとすることになる。

ボリス・エイヘンバウムもすでに1925年に書かれた「《形式的方法》の理論」のなかではっきりと認めていた、未来派詩とのこうした緊密な結びつきと、そこから派生する、言語の物理的音声としての側面(言葉そのもの)への強いこだわりこそ、フォルマリズムの「詩的言語」概念形成のもっとも根源的な動機をなすものであることは、フォルマリズムにかんするこれまでのあらゆる基本文献のなかで再三語られてきたはずである。「異化」や「手法」といったフォルマリズムの有名なタームすら、すべてこの「詩的言語」の特性とのかかわりで生まれてきたと言ってよい。なぜなら「異化」とは自動化した言葉の意味を知覚困難にすることで、その物理的側面(音声)をあらわにすることにほかならず、また「手法」とはそうした「異化」のためにとられる具体的技法のことだからだ。

こう考えると、おそらく、これまでの常識的なフォルマリズム理解や評価をおもに規定してきたのは、フォルマリズム詩学の特徴を《文学の素材としての言葉(つまり物理的音声)の発見とその形式・機能の解明》と見るパラダイムであり、またフォルマリズムを批判する場合も、メドヴェージェフ/バフチンのように、まったく同じパラダイムを、「素材主義」や「個

3 Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921. С. 10–11.

人の知覚への封じ込め」として攻撃することでなされてきたと、とりあえず言えるのではないだろうか。

このこと自体はべつに大雑把な見取りとしては極端に間違っているとは言えないのかもしれない。だが、だからといって、それでは「詩的言語」の問題は、《物理的音声形式への集中による言葉の自己価値化》という問題に完全に還元できるのだろうか。じつはまったくそうではない。詩的言語や詩の研究にかんするフォルマリストたちの著作を丹念に追ってゆくと、その初期から一貫して、見過ごすことのできないもうひとつの重要なテーマがそこに通奏低音のように響いていることに気づかされるだろう。

言葉の物理的音声は、じつは身体的なものときわめて強力に結びついている、ということ——これこそが、彼らの詩的言語理論の底流にある見過ごすことのできないテーマなのである。フォルマリストにとって大切なのは、たんなる「音波」や「音圧」といった言葉の物理的音声などではけっしてない。彼らにとって言葉の物理的音声とは、つねに身体的に発せられる肉声であり、発声器官や筋肉の身体的運動であり、言葉に加えられる表情、身振り、ジェスチャー、ダンスなどの身体的な彩りにほかならない。いわば、フォルマリストはただ単純に言葉を物理学的な意味で音声化しようとするのではなく、むしろ言葉を身体的にとらえようとするのである。

シクロフスキイやヤクビンスキイ、エイヘンバウム、ユーレイ・トィニャーノフ、セルゲイ・ベルンシテイン、ボリス・トマシェフスキイらは、いずれも朗読される詩や身体的に発声される言葉に強いこだわりを持っていた。彼らの論考のかなりの部分が、発声や身体と詩の音との関係についてのさまざまな考察に割かれていると言っても過言ではない。

実際、彼らの多くは革命直後ペトログラードに設立された「生きた言葉研究所」で、朗読や演説など、身体的に音声化された言葉の録音サンプルを収集し、研究する事業に参加していた。エイヘンバウムの著名な『ロシア抒情詩の旋律性』(1922)やトィニャーノフの『雄弁的ジャンルとしての頌詩』(1922)などはその成果の一部だったし、またレーニンの言語にかんする彼らの議論も、「雄弁」という身体化された発声言語へのフォルマリストたちの強い関心なしには実現しえなかったはずである。「語り」に対する彼らの強い関心も、表情や身振りをともなう言葉の身体的な音声化の問題抜きには考えられないだろう。

トィニャーノフの難解だが重要な著書『詩の言語の問題』(1924)では、身体化された言葉に対するあからさまな言及は、むしろ注意深く避けられているように見えるのだが、それでもかつての言語の身体化への関心の痕跡が、「デフォルメ」された形で残っているのをそこにはっきりと読み取ることができるのであり、また逆に言葉の身体化という視点を導入すれば、この難解で知られる論考の核になっている基本的アイディアをある程度抽出することすら可能になるように思える

さらに、こうしたトィニャーノフの議論や、同時代の詩人たちにかんするフォルマリストたちの著述をより詳細に検討すると、彼らの詩的言語理論につきまとっている身体的なものが、つねにある独特な姿をとっており、そのことが、どうやら 20 世紀初頭のロシアの詩のジャンルそのものに起こっていた大きな変化と平行な関係にあることも、徐々に浮き彫りになってくるのである。

このように、詩的言語理論を身体的なものとの相関において捉えようとする観点は、フォルマリズムについてふつう論じられたり考えられたりしているのとはあきらかに違う、まったく新しい理解の鍵を私たちに与えてくれるように思われる。

たとえば、ピーター・スタイナーはフォルマリズムを「機械」、「有機体」、「体系」という異なる隠喩的モデルに分類しようとするが⁽⁴⁾、詩的言語の物理的音声への自己価値化（ある種の機械性）が、生体器官の運動性やジェスチャー、身振りといった身体的なもの（ある種の有機性）と最初から結びついているのだとすれば、彼の三つの分類自体がむしろ事の本質から私たちの目をくらます恣意的レトリックでしかなくなってしまうだろう。

また一部の研究者が提示するような、ラングの研究から出発したフォルマリズムが徐々に「パロールの復権」をめざし、プラハ学派へと到達するという見方も⁽⁵⁾、発声器官や身振り・表情による言語の身体化というフォルマリストたちのより具体的な問題意識にくらべれば、既存の言語学的スキーマを当てはめただけの単純な図式化にすぎないと思ってしまう。その運動の発端からすでに、フォルマリストたちが扱おうとしたのは、言語学的概念としての「パロール話された言葉」一般ではなく、運動や身振りを伴いながら身体器官によって表情ゆたかに発声され知覚される言葉だったからだ。

このように、フォルマリズムにおける言語の身体化の問題に注目することは、少なくとも、これまでのフォルマリズム研究には充分でなかった視点から、彼らの詩学を再検討することを可能にしてくれるように見えるのである。

そこで本稿では、まず第1節で、フォルマリズムの詩的言語論に潜んでいた、身体化された発声としての言葉という見方を、彼らの初期の詩的言語論から革命後の「聴覚フィロロジ」理論にいたる道程のなかであとづけ、さらに第2節では、身体的な言語理解とは一見かけ離れ、詩の言語を「記号」的な「等価物」と見なすトニャーノフの難解な著作『詩の言語の問題』（1927）の根底にも、じつは身体化された詩的言語の問題が、いわば裏返しの形で反映されていることを検証する。フォルマリストにとっては、発音され身体化された言葉こそ真の意味でオリジナルであり、詩の書字テキストはそれを再現するための記号にすぎなかったわけだが、そのことは逆にいえば、身体器官で発音されたオリジナルの言葉も、結局そうした「記号」「等価物」によって間接的に再現されたものにすぎないとも考えられるからだ。最後に第3節では、こうした詩的言語の身体化と、その「記号」「等価物」といった無機的で部分的な対象への分解という事態が、当時の詩における統一された抒情的主体の解体という問題とある種の平行関係にあることを、フォルマリストたちの詩人論を参照しながら検討してゆく。

前置きが長くなったが、それではさっそく、まずフォルマリストたちの「詩的言語」論のなかで、上述したような言語の身体化の問題がどのように語られているか、次節以降で具体的に検証してみることしよう。

4 P.スタイナー（山中桂一訳）『ロシア・フォルマリズム：ひとつのメタ詩学』勁草書房、1986年。

5 たとえば、山口巖『パロールの復権：ロシア・フォルマリズムからプラハ学派言語美学へ』ゆまに書房、1999年を参照。

1. 「詩的言語」の理論における言語と身体の密接な結びつき

1-1. 初期フォルマリズムの「詩的言語」と身体：無対象な情動表現

詩的言語をめぐるフォルマリストたちの文章を読むと、「直視／再認」や「異化」といった彼らの図式や、「イメージによる思考としての詩」（ポテブニャ）の否定と「言葉そのもの」への志向といった派手な図式ばかりについて目を奪われがちになるが、テキストを注意深く追ってゆけば、言語と身体結びつきの主題が、そうした文章のいたるところで、執拗かつあからさまに表明されているのに出会うのはさほどむずかしいことではない。

たとえば、初期のフォルマリズム運動の重要な成果である1916年の『詩的言語論集』第1巻に掲載されたシクロフスキイの論文「詩と超意味言語について」は、未来派の超意味言語詩を擁護する目的で書かれたものだが、そこで彼は、「音の像 Lautbilder」というヴント心理学の概念を引き合いに出しながら、超意味言語の特徴を、こんなふうに説明する。

ヴントとはいえば、この現象をおもに、これらの語の発音に際して、言葉の諸器官が模倣的ジェスチャーを[・]する、ということによって説明する。〔…〕私たちの手元にある文学的証拠は、音の像の例を私たちにもたらすだけでなく、あたかも私たちがその〔音の像の〕発生に立ち会うことを可能にしてくれる。私たちには、音の像としての語の直近の隣人には、像や内容なしに、純粋な情動のためにはたらく「語」があるように思える。つまり、いかなる模倣的調音についても語る必要がない語で、それというのも、模倣するものなどないからであり、語れるのはただ、聞き手によって、言葉の器官が音も出さずになにか痙攣でもしたような体で同情的に知覚される音一連動と、情動との関係のみなのである。〔傍点引用者〕⁽⁶⁾

あきらかに、ここでのシクロフスキイの狙いは、ポテブニャの言語心理学的な概念である「イメージ（像）としての言葉」にも似たヴントの「音の像」を否定して、イメージ（像）のような外部の模倣対象をもたない無対象な言葉（つまり超意味語）のあり方を提示することなのだろうが、興味深いのは、模倣的身振りではないと断りながらも、彼が、そうした意味を欠いた音だけの言葉にもやはり、身体器官の独自の運動（痙攣）や知覚を付与していることである。

しかも、この対象を欠いた音だけでできたいわば抽象画のような言葉は、像を媒介しないため、ストレートに情動を表現することができる、とすら考えられている。つまり情動という形（イメージ）のない対象なら、こうした語は伝達できるというのである。

同じ文章の後半では、意味を欠いた言葉と身体運動との結びつきが、この情動との関係を媒介として、さらに積極的に打ち出されているのを見ることができる。

何も意味しない「超意味語」を楽しむとき、疑いもなく重要なのは、言葉の発音の側面である。おそらく、そもそも発音の側面における言葉の諸器官の独特なダンスにこそ、詩によってもたら

6 Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Сборники по теории поэтического языка. Т. 1. Пг., 1916. С. 5.

される快樂の大部分が含まれている。〔…〕ユーレイ・オザロフスキイはその著書『生きた言葉の音楽』で、発せられる言葉の音色は表情によって決まる、と述べているが、そこからさらに進んで、こうした見解に、ひとつひとつの段階がなんらかの身体的状態の結果である（心臓の動悸が恐怖の原因であり、涙が悲しみの情動の原因である）という〔ウィリアム・〕ジェームズのテーゼを適用するならば、言葉の音色が私たちに与える印象は、それを聴いたとき、私たちが話す人の表情を再現し、それによってその人の情動を経験する、ということで説明できると言えるだろう。

〔傍点引用者〕⁽⁷⁾

シクロフスキイにとって詩の快樂とは「言葉の諸器官のダンス」、すなわち発声器官によってその「発音」の身体的運動や表情を模倣し再現することで、その情動を再体験することなのだ。話された言葉を聴いたり思い浮かべたりするとき、「私たちは声には出さないが、自分の言葉の器官をつかって、その音の発音に必要な不可欠な運動を再現しようとしている」のであり、ここでは、ついさきほど否定したはずの模倣的な音の身振りが、表情による情動的な発音の直接的模倣・再現というかたちで復活してしまっている。

こうして彼は、ヴントやW・ジェームズの心理学を応用しながら、超意味語における音の自己価値化の背後にある、身体器官の運動・身振りとの関係を、はっきりと表明するのである。

ヤクビンスキイの場合、身体器官やその運動性、そして情動との結びつきは、彼の詩的言語理論にとって、さらに本質的な重要性をおびることになる。同じ論集に掲載され、「詩の言語／実用言語」をはじめ「一般的なかたちで対比した」（エイヘンバウム）⁽⁸⁾とされる論文「詩の言語の音について」のなかで、やはりヴントやW・ジェームズを援用しながら、彼は意味のない言葉やわけのわからない言葉と情動との結びつきを強調し、やはりそれを、身体器官の運動と連関させようとする。

詩の内容とその音の関係は、音に対する情動的態度だけでなく、言葉の諸器官がそなえている、表現運動能力によっても条件づけられている。

言葉の諸器官が持っている表現運動にかんする問題にふれる際、私たちが念頭におくべきなのは、一方では呼吸器官と喉頭器官（声帯その他）、他方では他の諸器官、すなわち、軟口蓋、下顎、唇および舌である。

呼吸器官や喉頭器官については、情動を表現するものとしてのその役割ははっきりしている。イントネーションのさまざまな細かいところを決定するのはまさにこうした器官である。さまざまな情動を経験した際の言葉の音調の高さと強さの変化は、こうした言葉の諸器官の表現運動に左右される。〔傍点原著者〕⁽⁹⁾

7 Там же. С. 12.

8 Эйхенбаум Б. Теория формального метода // Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1927. С. 122.

9 Якубинский. О звуках стихотворного языка. С. 25–26.

ヤクビンスキイによれば、詩の言語の特徴とは、このように、詩の言葉の音がさまざまな身体器官の運動をとおして発声・表現されることで、一定の情動が直接表現される点にある。だから、「詩の作者が選ぶ言葉は、発音するときに、その場合の表現運動に全体としてふさわしい言葉の諸器官の運動が必要となるような音をそなえたもの」でなければならないし、そうした言葉の器官の表現運動によって「詩的な言語的思考のなかで、音は意識のあかるい領域に姿をあらわし」、「音に対する情動的関係」が発生するのである⁽¹⁰⁾。

1-2. 「生きた言葉研究所」と「聴覚フィロロジ」：発声された言葉としての「詩的言語」

以上のように、初期フォルマリズムにおける「詩的言語」概念は、つまるところ未来派の「超意味言語」という無対象の（つまり指示対象や意味を欠いた）特殊な言葉を、発声器官の身体運動を介した「情動」の直接的表現として正当化するためのものだったと言ってよい。

事実、上の二つの論文が掲載された『詩的言語論集』第1巻では、未来派詩、とりわけ超意味言語への理論的サポートという側面が非常に強く打ち出されるあまり、日本語の擬声語にかんするポリヴァーノフの文章をはじめとして、すべての論文が詩や言葉の音にかんする主題に偏っているなど、たしかに、意味を欠いた詩の音の身体化や情動化への志向が極端に強調されすぎているようにも見える。

しかし、言語の身体化への彼らの志向が、けっして未来派擁護のための口実や一時的な熱狂だけでなかったことに注意しなければならない。その後のフォルマリストたちによる、伝統的な詩の言語についてのより冷静な議論のなかでも、詩の言葉の音とその身体器官や運動性との結びつきに対する関心は、微妙にその姿を変えてはいるものの、いささかも衰えたわけではなかった。

そのことをあざやかに示すひとつの例が、1918年、ペトログラードに設立された「生きた言葉研究所」における、フォルマリストたちの旺盛な活動であろう。ニコライ・グミリヨフやザミャーチンをはじめとする著名な講師陣を集め、発音教育や朗読者、アジテーターの養成、朗読の科学的研究を目的に創設されたこの機関で、ヤクビンスキイやエイヘンバウム、トィニャーノフ、ベルンシテインらのフォルマリストたちは、朗読理論委員会に所属し、朗読や演説等の録音資料収集や、発声された言葉の芸術理論研究に参加した。この委員会の中には国立芸術史研究所に吸収されることになるが、ここでの活動のなかから、1920年代前半のフォルマリズムの代表的著作がいくつも生まれている。身体器官によってじかに発声される言葉に、フォルマリストたちはこだわり続けていたのである。

たとえばエイヘンバウムの「詩の音について」（1920）や「詩の旋律性」（1921）、『ロシア抒情詩の旋律性』^{メロディカ}（1922）、「室内朗読について」（1923）、ヤクビンスキイの「詩はどこからきたか」（1921）、トィニャーノフの「雄弁的ジャンルとしての頌詩」（1922）、トマシェフスキイの「詩のリズムの問題」（1922）、ベルンシテインの「詩と朗読」（1924）といった仕事はいずれも朗読理論委員会での報告や、そこでの活動に関連して書かれたものだった⁽¹¹⁾。

10 Там же. С. 30.

11 「生きた言葉研究所」とその活動について、詳しくは *Бернштейн С. Звучащая художественная речь и ее изучение // Поэтика. Сборник статей. Т. 1. Л., 1926. С. 41–53; Вассена Р. К реконструкции истории и деятельности Института живого слова (1918–1924) // Новое литературное*

じつはトィニャーノフの労作『詩の言語の問題』(1924)も、あとで述べるように、その内容から見て、間接的にここでの活動に関係している可能性が高い。これも先に述べたが、フォルマリストたちによる1924年の『レフ』のレーニンの言語にかんする特集もまた、この委員会における、演説(雄弁)という身体的に発声された言葉の理論化への持続的な関心抜きには到底実現しなかったはずである。

この時期の彼らの発声化・身体化された言葉の研究では、詩的な音声は無対象な情動と結びつける観点はあいかわらず維持されてはいたのだが⁽¹²⁾、そうした見方の基盤にあったヴントやW・ジェームズの心理学に代わって、発声される詩的な言葉の新しい理論的基礎として台頭してきたのが、ドイツのエドゥアルト・ジーファースやフランツ・ザランらによる「聴覚フィロロギー」の理論だった。

ジーファースらが目指したのは、それまでの、文書による言語・文学の研究、すなわち書かれた文献を目で追う「視覚フィロロギー」にかわって、言葉が本来発せられ、声に出して運用・知覚されている状態そのものを研究対象とすることである。実際に言語を運用し、また文学作品を享受するさい、たとえ目で黙読していたとしても、私たちは意識のなかで音声化したり、イントネーションや声のトーンを想像することで、それを運用あるいは享受している。口頭での言葉の運用や、韻律やリズムをそなえ朗読されることも想定される詩の場合、そのことの意味はなおさら見過ごせないものとなるはずだ。

こうした「聴覚フィロロギー」の方法は、フォルマリズムの「詩的言語」理論を、未来派の特殊な「^{ザールウミ}超意味言語」のローカルな正当化というごく狭い領域から、一気に伝統的な詩文学一般の音声や身体化の研究という広大な領域へと解放してくれる点で、きわめて大きな意義を持っていたと思われる。というのも、ヴントやW・ジェームズを下敷きとした、言葉の音声による無対象な「情動」の身体化という、それまでの理論的枠組みだけでは、無対象な音を持った「^{ザールウミ}超意味言語」にしか適用できないが、「聴覚フィロロギー」の場合には、人間のあらゆる言語活動を発声や身体化の観点から理論化することができ、伝統的な詩の諧音構成やリズム、韻律、イントネーションなどの問題を、身体化や運動性、表情(情動)の視点から幅広く研究できるからである。

こうして、フォルマリストたちはジーファースの影響下に、ジュコフスキイ、プーシキンからブローク、マヤコフスキイ、アフマートワにいたるロシア近現代抒情詩の音やリズム、イントネーション(^{メロディカ}旋律性)、表情、ジェスチャー等の研究に着手していった。

実際、ジーファースのこうした方法は、「生きた言葉研究所」の活動の参加者を中心とするフォルマリストたちのあいだでかなり大きな影響力を持った。そのことは、同研究所で「発声された芸術の言葉звучащая художественная речь」の研究や音声資料収集を精力的にすすめていたベルンシテインのさまざまな論文や、詩の^{メロディカ}旋律性や朗読、スカースなどにかんす

обозрение. 2007. № 86. С. 79–95. 等を参照。とくにベルンシテインの論文には、当時のエジソン式蝋管蓄音機の録音技術での音声資料収集やコピーの作成にまつわる問題や苦労話が綿々と綴られており、テクノロジーと詩の研究との関係を考える際にも興味深い資料といえる。

12 たとえばベルンシテインは、1927年発表の「朗読理論の美学的前提」においても、「対象なき情動」の概念を強調している。Bernштейн С. Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Сборник статей. Т. 3. Л., 1927. С. 27, 34.

るエイヘンバウムの一連の仕事のなかに、つねにジーファースへの言及が見出せることなどからも推測できるだろう。

たとえばエイヘンバウムは、「室内朗読について」のなかで「聴覚フィロロジ」にふれ、近年のロシアの学問も同じ道を進んでいると述べている⁽¹³⁾。またベルンシテインも「詩と朗読」の冒頭で、「最新の詩の理論——少なくとも厳密に科学的なそれにおいて、多かれ少なかれだれもが認めるのは、詩は音声のマテリアルな形式において研究すべきであり、この形式においてのみ、ほかならぬ芸術作品となりうるということである」と主張し、「文字のなかにじっと凝り固まってしまっている詩的作品が、そのもてる効能をあますところなく発揮するためには、声に出して読むという解釈をうけ、音に出して演奏されることで、ふたたび生命を吹き込まれなくてはならない」というジーファースのテーゼを引き合いに出してみせるのである⁽¹⁴⁾。

詩の言語の音は、一般に、アコースティックな音楽的音響としてではなく、身体器官の運動によって発声された音、つまりアーティキュレーション（調音）としてとらえられなければならない、とフォルマリストたちが執拗に主張する理由の一端もまさにここにあるのだが、それでは、こうしてジーファースの影響下であらたな観点からクローズアップされてきた、詩的言語一般における音の全面的な身体化は、フォルマリズムの詩学における「詩的言語」と身体的なものの関係について、具体的にどのような問題を提起したのだろうか。その点をつぎに検討してみよう。

1-3. 「調音」としての詩の言葉：「シンタクス、^{メロディカ}旋律性、リズム」と「記号」の問題

調音の問題、つまり詩の言葉は身体的発声として考えられるべきだ、という観点は、前述したようにシクロフスキヤヤクビンスキヤの初期論文などにすでに見られるもので、フォルマリズムの「詩的言語」にその初期からつきまとっているものなのだが、ただし、その場合に焦点となっていたのが、あくまで「^ザ超意味言語」のような、意味を欠いた言葉だったことにあらためて留意する必要がある。

ロシア象徴派のような、詩の音楽性を重視する流派にとっては、韻律（リズム）や押韻、^{インストルメントフカ}内部韻、諧音構成を含めた詩の音構成は、すべて音響的、音楽的に意味のある音として動機づけられたものだが、未来派やフォルマリズムは、それに対抗して、音楽的なオーケストレーション全体の一部として合理的に意味づけられるものではない、意味を欠いた非合理的な物理的音、声、ノイズとして「^ザ超意味言語」を対置したわけで、そのことが、音楽的音響にたいして身体化された調音を対抗させる大きな理由だった。

ところが、ジーファース以後のフォルマリズムにおいてはすでに、詩の言葉の美的な中心をなすものが音響・音楽的なものではなく、調音・発声・身体運動的なものであるという理解が、伝統的な近代抒情詩も含めた詩的言語一般の理論にまで拡張されている。身体化され

13 Эйхенбаум Б. О камерной декламации // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 523–524. なお、エイヘンバウムと聴覚フィロロジとの関係については、八木君人「ボリス・エイヘンバウムの文芸学における文学作品の非文字テクスト的要素」(『ロシア語ロシア文学研究』第40号、2008年、9–16頁)でも具体的に検討されているので参照されたい。

14 Бернштейн С. Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. Т. 1. Л., 1927. С. 7.

た音は、もはや超意味語だけの特徴なのではない。元来、詩そのものが、すべて調音的（つまり身体的）なものであるはずだと言うのである。

事実、ヤクビンスキイやトマシェフスキイ、エイヘンバウムらはいずれも、この時期の文章のなかで、詩の音の問題はアコースティックやインストルメントフカ諧音構成的なものではなく発音のアーティキュレーションの問題として考えられるべきだと強く主張していた（ヤクビンスキイはそれを「言葉の《身体》 речевое «тело» とすら名づけている）が、なかでもエイヘンバウムはこの問題にこだわり、さまざまな機会をとらえてこのことを強調していた⁽¹⁵⁾。

エイヘンバウムは、音響的・音楽的なものと発声的・言語身体的なものを区別したうえで、「詩の音楽性」などという言い方はメタファーにすぎない、と言い放つ。実際には「音楽と詩のあいだにはこの場合いかなるアナロジーもない。なぜなら問題は調音と結びついた特殊な言葉の領域にかかわることで、それは音楽には欠けているからだ」⁽¹⁶⁾。「調音」とは当然、言葉を発音する際の発声器官の身体的運動にほかならない。だからこそ、発声する言葉でできた詩は、音楽的なオーケストレーションのようなアコースティックでインストルメンタルな音響とは区別しなければならないのである。

だがそれにしても、詩の音を、あくまで身体器官の運動によって発声された「調音」ととらえるこうした理解は、詩的言語の特徴や独自性の解明にとって、いったいどのような具体的重要性を持つのだろうか。

第一に注目しなければならないのは、詩の言葉を身体器官の運動による調音と見ることによって、詩の言葉と、実用（日常）の言葉、また音楽的にインストルメントフカ諧音構成された言葉のあいだの違いが、身体器官や発声の運動性の違いとして明確になる、ということだろう。

文字化されたテキスト上で、黙読によりこれら三種類の言葉の言語的差異をとらえようとする場合と、朗読や実際の発声された運用例（録音や実演）によってそれを行う場合を考えてみればよい。日常会話と、詩の朗読と、アカペラによる歌曲のようなものを実際に聴きくらべれば、直観的にはその差はだれにでも歴然と感ぜられるはずだ。

では、いったい何が違うのか。抒情詩独自の発声を可能にし、日常的な言葉とも音楽的音響とも異なる詩的な調音を可能にするのは何か——エイヘンバウムの答えは、シンタクス、旋律性（イントネーション）、韻律（リズム）だ、というものである。

エイヘンバウムの『ロシア抒情詩の旋律性』を参照しよう。これはジーファースに触発された、「生きた言葉研究所」朗読理論委員会のフォルマリストたちによる成果のなかでもっともよく知られた著作といえるが、そこでエイヘンバウムは、まさにジーファースを引用しながら、話す言葉と歌う言葉との対比のなかで、詩に独自のイントネーションのあり方をこんなふうに抽出しようとする。

15 Якубинский Л. Откуда берутся стихи // Книжный угол. 1921. № 7. С. 22, 25; Томашевский Б. Проблема стихотворного ритма // Томашевский Б. О стихе. Л., 1929. С. 21; Эйхенбаум Б. О звуках в стихе // Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 202; Эйхенбаум Б. Иллюзия сказа // Книжный угол. 1918. № 2. С. 10; Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 414.

16 Эйхенбаум. О звуках в стихе. С. 202.

通常の実用的な言葉のイントネーションは、それが詩の、ましてやリズム化された言葉の素材になると変化する。ジーファースは、歌唱の声 (Singstimme) と会話の声 (Sprechstimme) を区別しながら、そのついでに、詩人は「多かれ少なかれナチュラルな陰影に結びつけられており、それを伝統的に出来上がったかたちで彼に与えてくれるのは詩人の言語素材」なのだが、詩人は「それをやわらげたり強めたりもできる」と記している。詩の声 (いわば Versstimme) という独自のものについて語ることができそうだが、それは、それ自身の志向性という点でも、音の響きという点でも、歌唱の声とも会話の声とも違っている。⁽¹⁷⁾

では、「詩の声」というこの独自のイントネーションはどのようにして生まれるのか。彼は、詩の文体に固有の特徴とは、そのリズム (韻律) や詩行、聯によって変形されたシンタクスにほかならない、と主張するのだ。

当然のことだが、詩のシンタクスは日常の言葉とは違い、つねに詩のリズム (つまり韻律)、そして詩の行や聯への分割による「制約やデフォルメ」を受けている。それだけではない。このリズムや詩法の規則によって変形されたシンタクスでは、それを発声したときのイントネーションもまた、意味だけに従属して決まるものではなくなる。リズムや行分けによって変形されるからだ。この変形されたイントネーションの声の抑揚を、彼は「旋律性」と呼ぶのである⁽¹⁸⁾。

むろんこれに対しては周知のように、ヴィクトル・ジルムンスキイやベルンシテインなど、必ずしもシンタクスが「旋律性」の中心的構成要素なのではない、としてエイヘンバウムを批判する者もいたわけだが、彼らにしても、シンタクスにかかわらず、情動によってイントネーションが可変する可能性があることは指摘するものの、詩の言葉に独自の「旋律性」があること自体を否定したわけでも、リズム (韻律) がそこで果たす役割を否定したわけでもない。ベルンシテインは、韻律を詩の言葉の最小限の「音声原理」と考えていたのであり、いずれにしても、詩の音声は、日常の声や音楽的な声とはまったくちがう発声の身体運動の組織的原理にもとづいていることを強調することにかわりはない⁽¹⁹⁾。

このように、ジーファースに影響をうけたフォルマリストたちは、詩の音声を「調音」(身体化された発声) とむすびつけることで、詩の文体が持つリズムやイントネーションが、少なくとも潜在的には、日常語や音楽的歌唱とはまったくちがう身体器官や発声器官の運動性、情動を読者の知覚や身体に呼び起こすことをあきらかにしたのだが、そのこと自体は、ある意味ではたやすく予想可能なことだろう。先ほど述べたように、普通の会話と詩の朗読と歌唱を聴けば、だれでもその直観的な違いには気づくはずだからである。

しかし、じつはこのことが、「詩的言語」をめぐるフォルマリズム詩学の展開にとってさらにきわめて重要と思われる第二の問題を必然的に孕んでいることは、なぜか意外に話題に

17 Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 340.

18 Там же. С. 328–329.

19 Жирмунский В. Мелодика стиха (По поводу книги Б.М.Эйхенбаума «Мелодика стиха», Пб., 1922) // Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 82; Бернштейн. Стих и декламация. С. 21, 36.

されることがない。

その第二の問題とは、詩的言語作品の「記号性」にまつわるものである。これまで述べてきたように、詩的言語のオリジナルで完全なテキストとは、じつは文字テキストではなく、発声器官によって身体の運動性をともなって音声化された、身振りや表情に彩られた身体的な言葉でなければならない。するとふだん私たちが読んでいる文字によるテキストとはいったい何なのだろうか。

ベルンシテインは、さまざまな詩人たちの詩作の過程を吟味しながら、ほとんどの詩人にとっては、詩は声に出しながら創作されるか、あるいは、発声しない場合でも発声器官に緊張を感じながら作られていると報告する。たとえばソログープは、詩を構想するとき、発音していなくても喉頭に緊張を感じるという⁽²⁰⁾。

だとすれば、たしかにジーファースが言うように、詩的言語のオリジナルテキストとは、発声され身体化された言葉でなければならないわけだが、注意しなければならないのは、そのことが、じつはあるたいへん重大な帰結をもたらすということなのである。

朗読を聴く場合をのぞき、私たちは通常、研究をおこなう場合であれ、たんに娯楽や趣味として詩を読んで楽しむ場合であれ、文字化されたテキストをとおしてしか詩作品と接していない。だとすれば、文字でしかない詩のテキストのみを手がかりに、私たち読者は、そこには存在していないオリジナルの身体的発声らしきものをみずからの身体器官を使ってなんとか再現し、その表情や情動、身振りなどを再構成しなければならないことになる。

たしかに私たちは、詩を読むとき、無意識のうちに内心で朗読的な声やイントネーションを想像したり、詩のリズムにあわせて体を動かし、拍子をとったりするかもしれない。ベルンシテインの弟子だったヴィシエスラフツェワも指摘するように、朗読して発音することこそ、「詩的作品を経験しうるもっともアクティブで完全な形態」であり、それは朗読しない場合でさえも、読むことで「潜在的に経験される」のだ⁽²¹⁾。

だが考えてみれば、こうした身体化された言葉を再現するための手がかりは、身体的なものをそぎ落とされた、無機的で抽象的な文字列で記されたテキストしかない。つまり、実際の詩の書字テキストは、本来あるべき身体器官のゆたかな運動性やそこに付与されるジェスチャー、表情・情動性の彩りを再現するきっかけとなる、やせ細った抽象的な抜け殻（身体性の不在）としての「記号」にすぎない、ということになってしまう。

「詩と朗読」ではまだあからさまに「記号」という言葉は使われていないが、後に書かれた論文「朗読理論の美学的前提」（1927）では、ベルンシテインが「記号」という言葉ではっきりと芸術作品を規定しているのを見ることができる——「私たちは芸術作品を、*sui generis*〔独自の〕表現的システムととらえる——無対象の情動と要約できるような、直観にかかわらない諸要素の情動的・動態的システムの外的な記号としてである」。彼によれば「美的客体を形成する一定の内容は」「外的記号、つまり芸術作品」によって与えられ、「この記号にもとづいて、知覚のなかで再現される」⁽²²⁾。すなわち、詩を含む芸術作品とは、身体化

20 *Бернштейн. Стих и декламация. С. 17.*

21 *Вышеславцева С. О моторных импульсах стиха // Поэтика. Сборник статей. Т. 3. Л., 1927. С. 48.*

22 *Бернштейн. Эстетические предпосылки теории декламации. С. 27.*

され情動化されたオリジナルの美的内容の「外的な記号」にすぎない、と言うのである。

では、このように詩的作品が、発声器官の運動性や身振り、表情など、身体的なものの「記号」にすぎない、という事態はいったい何を意味し、なぜ重要なのだろうか。

詩的作品の「記号性」というこの問題がことのほか重大だと思われるのは、それが、発声器官やその運動という、物質的かつ有機的で表情や情動をそなえた生きた身体性と、無機的で死んだ、身体の不在としての「記号」のシステムとを交差させ、それをいわば否定的に媒介するからである。つまり、詩的作品の「記号性」が露呈させるのは、それまでは直接的で即自的なものととらえられていた言葉の身体性が、じつは、そうした身体性の不在（記号）の介在によって逆に可能になっているという事態なのだ。

最初に検討した詩的言語にかんするフォルマリズムの初期の議論では、シクロフスキイやヤクビンスキイのように、言葉の身体化（発声器官の運動、身振り、表情への志向）を、超意味語のような、具体的対象を持たない情動の身体的、直接的模倣・再現としてとらえていたのだが、詩の言語一般の特徴を、調音によって発声された言葉への志向性としてとらえようとするベルンシテインやエイヘンバウムの観点では、「言葉」と「その再現の対象（発声）」とのあいだには、もはや、直接的な同一性やアイコン的な模倣・再現関係は打ち立てることができない。

なぜなら実際の詩の書字テキストは、そうした直接的な情動や身体の有機的運動の痕跡をすべて奪われた、抽象化された無機的な「記号」でしかないのであり、逆にそうした身体性の不在としての「記号」こそが、私たちに、それを身体化し発声化して、そこに潜在しているはずの、まだ存在していない身体的運動や表情、身振りの豊かさを追求させるきっかけ、原動力となっているからだ。

ベルンシテインは、別の論文「発声される芸術の言葉とその研究」（1926）のなかで、まさにこうした、「書字テキストに対する《発音・聴覚的反応》」という「ジーファースの方法の本質」が、「旋律性」にかんするエイヘンバウムの研究にも受け継がれていることを指摘し、書字テキストの記号性の問題がジーファースの理論によってもたらされたものであることを強調しているのだが、たいへん興味をそそるのは、このことを説明する際に、彼が書字テキストの記号性を「シグナル сигналы」と呼び、書字テキストを「視覚的等価物 зрительные эквиваленты」、そしてそれをきっかけに生まれる言葉の身体化への衝動を「運動性の衝動 моторные импульсы」と名付けていることである⁽²³⁾。

「記号」、「シグナル」、「等価物」、「運動性」といった用語は、じつはエイヘンバウムの「詩の旋律性」や『ロシア抒情詩の旋律性』の主要概念としてはまったく使われていない。注目すべきなのは、これらの用語がむしろ、トニャーノフの『詩の言語の問題』（1924）において、きわめて重要な役割をはたしているものだけということなのである。

一般には、『詩の言語の問題』でトニャーノフが試みたのは、「聴覚フィロロギー」の音響的アプローチを批判し、それに代えて、詩の言葉の「意味論」を、複数の系がたがいに交差し「闘争」することによって生まれる「動態的」な「構成的原理」の問題としてとらえ直すことだったと考えられている。それはたしかに正しいのだが、しかし実際には、『詩の言

23 Бернштейн. Звучащая художественная речь. С. 44–45.

語の問題』には、ジューファースの「聴覚フィロロジー」を経由したさまざまな用語や概念がたんに採り入れられているだけでなく、詩の音やリズムの調音化、身体化自体が、ティニャーノフによる詩の「動的な」「構成的原理」の理論のなかで、現実にきわめて重要な位置を占めている。

とりわけ、詩の言葉のリズムや音声などを表す「記号」、「シグナル」、「等価物」と、その潜在性を実際に実現させようとする「志向」^{ウスタノフカ}とのあいだにおこる「動的な」「運動性」の問題は、詩の言葉の特性を解明するうえで、まさにティニャーノフにとって核になる根源的なアイディアともいえ、それは『詩の言語の問題』だけでなく、彼のパロディー論や「文学ファクト」論、さらには彼自身の小説創作上の手法をも貫くティニャーノフの基本的原理にほかならない。

そんなわけで、つぎにティニャーノフの『詩の言語の問題』を概観し、この著作の基本的コンセプトと、詩の言葉の身体化の問題との関連を検討してみることにしよう。

2. ティニャーノフ『詩の言語の問題』における「記号性」と仮構される身体

2-1. 「主人公の記号」

ベルンシテインの論文「発声される芸術の言葉とその研究」が発表されたのは、じつは『詩の言語の問題』が出版された2年後の1926年、また「朗読理論的美学的前提」は3年後の1927年であり、もしかすると、ベルンシテインが「シグナル」や「記号」、「等価物」や「運動性」という概念を持ち出したこと自体が、ティニャーノフの著作に触発されてのことだった可能性も大いにある。

しかしその場合でも、ジューファースの「聴覚フィロロジー」理論がこうした概念装置を準備した大元になっていることは、ベルンシテイン自身が論証している通りで、争う余地がないことだろう。事実、ベルンシテインのこれらの論文を読むと、晦渋で難解な著作と考えられてきたこの『詩の言語の問題』が、もともと何を意図し、どのようなアイディアにもとづいて構想されたのが、ジューファースの理論との関連のなかで、かなりクリアになってくるように思える。

じつは桑野隆は、『ロシア言語理論小史』のなかで早くからそのことを指摘していた。桑野は、ティニャーノフと親しかったベルンシテインが、ティニャーノフ同様「構成的原理」を重視していたこと、さらに彼が「朗読理論的美学的前提」において提出した「記号」概念が、その知覚に際して潜在的な対象を再構築させるものにとらえられていたことを理由に、ベルンシテインが「ティニャーノフとともに「構成的原理」の段階へと進み、ムカジョフスキイのための下地をかまえていたことは、議論の余地のないところ」であり、「エールリッヒがこの点に言及していないのは意外である」と述べている⁽²⁴⁾。

もっとも桑野は、この「記号」の問題を、発声器官や身振り、表情による詩の音の生きた身体化の問題という視点からとらえてはいないし、ティニャーノフの『詩の言語の問題』を

24 桑野隆『ソ連言語理論小史：ボードアン・ド・クルトネからロシア・フォルマリズムへ』三一書房、1979年、133-134頁。

具体的にこうした観点から解説しているわけでもない。だが、『詩の言語の問題』を、こうした「記号」と、それを生きた調音や発声へと「身体化」しようとする志向という観点から検討すれば、この著作の核になるアイディアは、かなり明確になってくるはずである。

実際注目すべきことに、『詩の言語の問題』を執筆するにあたって、トィニャーノフはその冒頭から、「詩的言語」の問題を、まさに、ある統一した人物（主人公）像と、その揺らぎ（記号）との関係の問題として語り起こしているのである。

まず彼は、最近提出されたばかりの「詩的言語」概念がすでに危機に陥っている、と話を切り出すのだが、その原因は、彼の見立てでは、この概念が「心理・言語学的基盤」に依存することで、スタティックになってしまっているところにある。そこで彼が持ち出すのが、「構成的原理」なる概念である。彼によるとそれは「スタティックな統一」を揺さぶる原理であり、「文学作品のフォルムは、動態的なものと認識されなければならない」のだ。

この「構成的原理」がどういうものであるかは後でふれることにして、とりあえず注意すべきなのは、この冒頭の数頁で、すでにトィニャーノフが、「記号」「等価物」という概念を、主人公像の統一性との関係でとりあげようとしていることである。

このように、主人公のスタティックな統一は（そもそも文学作品におけるありとあらゆる統一がそうであるように）、きわめて不安定なものなのである。それは、構成的原理にすっかり身をゆだねていて、作品の進行につれて揺らぐのだが、どんな風に揺らぐかは、それぞれの場合にに応じて作品全体の動態性によって決まる。統一の記号、その一カテゴリーがあれば充分なのであり、それは統一性を揺るがせる事実上いちばん極端な事例でも正当なものとして扱い、そういう事例を統一の等価物と見るように無理強いするのだ。

しかしこうした統一はもう、主人公のスタティックな統一などという素朴な考えとはまったくもって明白に違うものだ。スタティックなまとまりをあらわす記号の代わりに、主人公の頭上にあるのは、動態的なインテグレーション、動態的な全一性の記号である。スタティックな主人公などおらず、存在するのはただ、動態的な主人公だけなのである。それに、私たちがそれぞれの場面で主人公その人に目が慣れてしまうことがないようにするには、主人公の記号、主人公の名だけで充分なのだ。

[傍点引用者、ゴシックによる強調は原著者]⁽²⁵⁾

ここには、すでに「構成的原理」、「記号」、「等価物」、「動態性」など、『詩の言語の問題』の主要なキーワードがもうかなり出揃っているのだが、この部分の要点をまとめればおおよそこんなふうになるだろう。

——つまるところ文学の「主人公」とは、何か身体的、意識的、構造的にあらかじめ統一されてもうできあがってしまった存在などではなく、「主人公の記号」、「主人公の名」にすぎないのであって、その記号の背後では、実際には、作品の展開という「動態的」な推移のなかで主人公像は刻々と揺らぎ、違うものへと変化してゆく。動態的变化によって現れたさ

25 Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Литературная эволюция. М., 2002. С. 32–33.

まざまな変種はいわば、主人公の「等価物」であって、そのバラバラなものの「インテグレーション」(集積)を、私たちは「主人公の記号」のもとに、主人公像として受けとっているだけなのである。

2-2. 裏返された身体性

このように、トィニャーノフにとって「構成的原理」とは、作品という「動態的」に刻々と変化してゆく継起的な運動(後に「継起性 *сукцессивность*」と呼ばれるもの)のなかに、たとえば「主人公の記号」のような、一見スタティックな要素を投げ込んで、その静止的な同一性(主人公の自己同一性)と、そのなかで変化する諸要素のあいだに起こるせめぎあいのことであり、彼はそこに、詩的な言葉の詩的な特性や意味を見ようとしたのだが、彼にとってこうした詩的な「構成的原理」は、けっして「主人公」の統一性とその「等価物」の動態性のせめぎあいだけの問題だったわけではない。こうしたせめぎあいは、韻律や文体、詩行の分かち書きなど、詩の言葉の形態のあらゆるレベルへと浸透する。

たとえば、彼がこの本のなかで挙げる「等価物」の例として有名なのは、プーシキンのある詩に見られる、詩行のかわりに多重点(「……」)が三行半にわたって打たれた個所である。トィニャーノフは、ほとんどが「……」となったこの詩聯を、「構成的原理」が極端に露出した例として非常に重視する。なぜなら、それはまさに詩聯の「等価物」、つまり詩聯を「……」という「記号」で置き換えたものにすぎないにもかかわらず、読者に、それまでの詩のテキストで展開されてきた韻律や抑揚を潜在的に期待させてしまうからだ。

この期待(「準備・構え *изготовка*」)と実際の「解決 *решение*」のギャップ・二重性が、詩の言語に特有の詩的な意味を生み出す、と彼は考える。ただ、トィニャーノフが、それを主人公の人物像やその同一性、つまり主人公の生きた身体性と、その「記号」「等価物」とのギャップとしてもとらえていた、という点がなかなか興味深いわけである。

というのも、もともと「詩の言語」を問題としている以上、主人公の記号性をとりあげたトィニャーノフの構想、意図のなかに、詩的な主人公、すなわち「抒情的主人公」、「抒情的《私》」といった抒情的主体(語り手)が念頭になかったとはむしろ考えにくいからだ。

元来、ジーファース／ベルンシテインが言っていたような、詩の言葉の発声化、身体化自体も、抒情詩ジャンルというものがそもそも抒情的主体(抒情的主人公、抒情的《私》、詩人)による一人称の語りである以上、「主人公＝詩人」自身のなまの声の身体化、その表情や身振りの生きた再現ということにならざるをえないはずである。つまり、詩の言葉の音声の身体化という問題そのものが、必然的に抒情的主体のあり方自体を焦点にせざるをえなくなるのだ。事実、ベルンシテインは「朗読においては、音声化されていない詩よりも、生きた具体的人格がよりあざやかに力強く発揮される〔傍点引用者〕」⁽²⁶⁾と述べている。

もちろん、トィニャーノフによる主人公、あるいは抒情的主体の「記号性」という問題提起が、ベルンシテインが言うジーファース的な意味での詩の書字テキストの記号性や、それを発声器官や運動性によって生きた十全な言葉へと身体化するという構図とは、じつは裏返しになっているという点に充分留意する必要がある。

26 *Бернштейн. Эстетические предпосылки теории декламации. С. 43.*

ジーファース／ベルンシテインにとっては、詩の書字テキストの記号性は、あくまで、その背後に潜在的に隠されている本当の詩のテキスト、つまり身体器官の運動性によって発声化され、生きた身振りや表情をそなえた、十全に身体化された言葉を再創造するためのきっかけにすぎなかったわけだが、ティニャーノフの場合は、詩の言葉のテキストのこうした記号性が持つ二重性——身体の不在としての記号でありながら、その背後に生きた身体的な発声運動の潜在的可能性を孕んでいるという矛盾——そのものが、「構成的原理」つまり、詩的言語の美的特性としてクローズアップされているのだと言える。

だからティニャーノフは、詩の音声やリズムの問題にかんしても、「聴覚フィロロジー」の方法だけでは満足しないのだ。「詩を発声するものとしてアプローチすることにより […] とてつもなく重大な結果が導き出されるが、それはもう、Ohrenphilologie〔聴覚フィロロジー〕の課題や可能性を超えている」と彼は言う。

なぜなら、詩を朗読することで得られるのは、正確にはジーファースやベルンシテインが言うような、《発声によって十全に統一され身体化された詩》の完全な姿などでは毛頭なく、リズム（韻律）を強調して、意味の切れ目に関係なく拍子を取って読もうとする志向と、フレーズの意味がきちんと聞き取れるようなイントネーションをつけて流暢に読もうとする志向のあいだのせめぎあいであり、現実の朗読は、そうした複数の系のあいだの綱引きと妥協によって「デフォルメ」され、実現されるものにほかならないからだ。「ここでは詩行は、統合ではなく、複雑な相互作用のシステムとして姿をあらわす。隠喩的に言うなら、詩行は諸要素の協調ではなく、闘争として姿をあらわすのである」〔傍点原著者〕⁽²⁷⁾。

2-3. リズム（韻律）の重要性と身体の運動性

朗読と音声にかんするティニャーノフのこうした議論は、じつは、詩の言葉の発声化、身体化の問題を、詩と散文の文体や機能の違いという観点との絡みで考えるなら、さらに興味深いものとなる。

彼によれば、もし純粋に意味を通じさせるための詩の朗読をおこなうならば、リズムはたんに邪魔な要素となってしまわずであり、そのためにいちばんよいのは、韻律も押韻もない自由詩である、ということになってしまう。だが、もしそうであれば、ここにおいて、詩と散文を区別する意味はもはや消滅してしまうだろう。とすれば、詩の言葉に固有の機能や特性を研究すること自体に意味がなくなってしまう⁽²⁸⁾。

ここから導き出されるのは、詩の言葉において、リズム（韻律）が持っている意義がいかに重要かつ絶大であるか、ということである。先にベルンシテインが、韻律を詩の言葉の最小限の「音声原理」と見なしていたことを指摘したが、詩の言葉を身体の運動性によってとらえようとしてきたフォルマリズム詩学にとって、リズムこそ、まさに詩的言語の最大の問題であり、その原理的特性なのだと言ってもよいだろう。

ティニャーノフもちろん、その例外ではない。リズム的要素のなかで、とりわけ彼が重視するのも韻律なのである。彼によれば、詩のリズム的な要因のなかで、^{インストルメントフカ}諧音構成や押韻

27 Тынянов. Проблема стихотворного языка. С. 43.

28 Там же. С. 44.

が欠けることはありえても、韻律が欠けることはありえない。つまり韻律は「リズムの主要コンポーネント」であり「リズムに不可欠の条件」なのだが、その理由は、「韻律が文のアクセント配分をデフォルメし、一定程度までその強さを再配置することで、他のどんなコンポーネントよりも、言葉の運動的・力動的側面 моторно-энергетическая сторона речи を複雑化し前面に押し出す」からだと言う⁽²⁹⁾。

この「言葉の運動的・力動的側面を複雑化し前面に押し出す」とは、具体的には何のことを言っているのだろうか。

トィニャーノフの見方では、前にふれたように、多重点「……」のみによる詩聯（等価物・記号）が詩の構成的原理として成立するのは、読み手が内心、あるいは実際の朗読で、この個所にも韻律があるはずだと勝手に想像し、「……」のなかに韻脚のリズムを読み込んでしまうからだ。リズムの「等価物・記号」に刺激されて、韻律のリズムを期待し拍子をとりたいくなるこうした身体（発声器官等）の運動感覚が、「運動性 моторность」と呼ばれているのであり、このような「等価物・記号」と、それを発声化、身体化しようとする身体の「運動性」とのギャップが、詩にとって有意味な構成的意義を生み出す、と彼は考えているのである。

自由詩が散文と混同されないのも、まったく同じ理由からである。つまり、韻律や押韻がなくても、詩行や聯に分割された言葉の列（記号）は、なんらかの韻律が隠されているはずだと読み手に勝手に予期させ、リズム化しようとする身体的な運動性を準備状態にする。そのことが自由詩を「詩」として知覚させると同時に、そうやって予期される月並みな韻律への批評やパロディー、異議申し立てにもなるわけなのだ。

ここまで見てくれば、トィニャーノフの「詩の言語」の理論においても、詩の言葉の身体化、発声・身体器官の運動性の問題がきわめて大きな意義と役割を帯びていることはあきらかだろう。彼自身が言うように、「詩行に対する音響的アプローチ〔聴覚フィロロジ〕が、均整がとれてなめらかに見える詩的作品のアンチノミー性をあらわにした」⁽³⁰⁾ ことにその功績があり、まさにそれが、トィニャーノフによる詩の「動態的」な「構成的原理」の探求の出発点となったのである。

しかしもちろん、トィニャーノフにとって、それだけではまだ、探求の道半ばにすぎない。彼によれば、逆に、発声化、身体化された生きた詩の言葉自体が、詩の言葉の時間的な展開のなかで「等価物・記号」に触発された運動性によって身体の不在を覆い隠すように再構成されたものにすぎず、言葉の身体性や、それを身体的に発声する主体（抒情的主人公）の像は、あくまでそうした「記号」の動態性がもたらす効果でしかない。だからこそ彼は、リズムの概念は情動と直接に結びつくわけではないと考えていたし、「音響フィロロジ」のアプローチでは、みずから提出したこのアンチノミーという問題に答える能力もないと見なしていたのである。

ついでに書き添えておけば、詩的言語における身体の「記号性」「等価性」にかんするトィニャーノフのこうした見方が、たんなる詩の言語の理論を超えて、他の彼の理論的探求や小説創作にも共通する核となる根源的なアイディアであることは注目に値しよう。

29 Там же. С. 155.

30 Там же. С. 45.

たとえば、『ドストエフスキとゴーゴリ（パロディーの理論によせて）』（1921）でトィニャーノフは、登場人物の部分的特徴や服装を誇張することでコミカルな効果をもたらす手法を「仮面の手法」と名づけていたのだが、ゴーゴリやドストエフスキの文体によく見られるこの手法は、登場人物を一種メトニミー（あるいはシネクドキ）化することで、生身の人間の身体をまさに「記号化」する方法と言えるだろう。

また彼は、「映画—言葉—音楽」（1924）では、無声映画の登場人物たちとは、そのトータルな身体性がいったん画像、言葉（字幕）、音声（伴奏音楽）へと抽象化されて分解され、それがフィルム上に再構成されたものだという考えを披露していた。「名（記号）」があれば充分だという観点は、「文学ファクト」（1924）にも生かされており、そこでは、『作者の文学的個性』と称されるものが「ペンネーム」や「著作権」という記号によってひとり歩きしはじめる現象について書かれているが、しかし、なんといってもこのテーマをもっともあからさまに展開しているきわめつけは、彼の小説『キジェー少尉』（1927）だろう。というのも、そこでは実在しない名前にすぎない「キジェー少尉」なる人物が、役所の書類の手違いから誕生し、実体もないまま結婚したり昇進したりするのだから。

このように、トィニャーノフの理論的探求や創作は、つねに主人公の「記号」化とその身体の仮構・再構成という核のまわりをめぐると言ってもよいのだが、「詩的言語」、あるいは「詩の言語」の問題にもどるなら、すでに論じたように、それは本来、抒情詩の語り手、つまり抒情的主人公あるいは抒情的《私》といった抒情的主体の「記号」化の問題として浮上してくるはずだ。

そこで、次節では、こうした抒情的主体が、フォルマリズムの詩学、「詩的言語」の理論のなかでどのような扱いをうけているのか、そしてそのことは、ロシアにおける近代抒情詩の歴史的な展開のなかで、どのように位置づけられるべきなのか、エイヘンバウムの詩人論などを参考にしながら、さらに検討してゆくことにしよう。

3. 抒情詩の解体と抒情的主体

3-1. 分解される身体

じつは、「詩的言語」の一般理論にかんするフォルマリストたちの著作では、なぜか抒情的主体（抒情的主人公／抒情的《私》）の問題は、ほとんどとりあげられることがない。シクロフスキやヤクピンスキイ、ヤコブソン、ベルンシテインの前掲論文から、エイヘンバウムの『ロシア抒情詩の旋律性』、トィニャーノフの『詩の言語の問題』にいたるまで、詩的言語をめぐる彼らの理論は、発声する生きた身体器官やその情動、身振り、表情、運動性や主人公の記号性については饒舌に語るのだが、そうした身体や声、情動の背後にかならず存在しているはずの主体やその像についてはさっぱり口をつぐんでいて、その落差には驚かされる。

だからといって、フォルマリストたちは、「抒情的主人公」や「抒情的《私》」という概念をまったく使用していないわけではない。それどころか、彼らは個別の詩人たちの作品を論じる際には、きわめて頻繁に、饒舌に抒情的主体について言及しさえする。トィニャーノフがブロークについて語る場合や、エイヘンバウムやベルンシテインがアフマートワやマヤコ

フスキイを論じる場合、またヤコブソンがパステルナークについて検討する場合には、「抒情的主人公」や「抒情的な《私》」はさまざまな場面で姿を見せている。それどころか、「抒情的主人公 лирический герой」という用語をはじめて使ったのは、トィニャーノフの「ブローク」(1921)だとされているのである⁽³¹⁾。

抒情的主体に対する彼らのこうした一見ちぐはぐにも思える態度をどう考えるべきだろうか。

もちろん、未来派詩の超意味言語を詩的言語のひとつの理念形ととらえていた初期のシクロフスキイやヤクビンスキイ、ヤコブソンらからすれば、詩の言葉とは音声形式それ自体を物理的に素材化する純粋に自己価値化した言葉であり、そこに「主体(私)」や「語り手」、「抒情的主題」のような不純物が混ざることであっても、それはたんなる副次的要素としか見なされないだろう。

また、1920年代の、発声化される詩の言葉にかんするフォルマリストたちの議論の流れのなかでも、現代の詩の言葉の身体的な発声化は、象徴派までの詩にあるような、抒情的主体の気分や印象がトータルに音楽的・歌謡的に詠われるものではなく、むしろ、そうした流れるような抒情的詠嘆(《私》の内的な思い)の表白を外部から打ち壊すような異質なりズムやイントネーションとして考えられている。

たとえばエイヘンバウムは「詩の^{メロディカ}旋律性」(1921)のなかで、音楽的な抒情詩の伝統のサイクルはチュッチェフ、フェートで閉じられたのであり、それ以降の抒情詩は、歌謡的なイントネーションではなく、むしろ話し言葉や雄弁のようなイントネーションに支配されると述べているのである⁽³²⁾。

このことは、じつはフォルマリストたちが詩的な言葉を身体化しようとするときの、あるきわだった特徴そのものとも緊密に結びついていて、それとパラレルな現象なのではないのか、というのが、ここで考えてみたいことなのである。フォルマリズムにおいては、詩の言葉を身体化する際の身体とはじつはトータルなものではない。彼らの身体はつねに分解され、部分化されている——これがきわめて重要な点なのだ。

これまで見てきたように、彼らはつねに、詩の言葉が身体化され、発声器官の運動性によって身振りや表情を(また場合によっては情動も)ともなう生きた言葉として実現されることを志向していた。詩の言葉を「記号」性による動態化としてとらえるトィニャーノフでさえ、その背後に、不在の身体性をそうした空虚な記号から仮構しようとする読み手の運動性を前提していた。

だが、こうした詩の言葉(あるいは音)の身体化が、たとえば象徴派のベールイが同時期に試みた詩の音の身体化とはまったく異なるものであることは、両者をくらべてみれば容易に理解されるだろう。

ベールイは著書『グロサロリア』(1922)のなかで、人智学のオイリュトミー⁽³³⁾などに

31 Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 185; Золян С.Т. «Я» поэтического текста: Семантика и прагматика (К проблеме лирического героя) // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 24.

32 Эйхенбаум Б. Мелодика стиха // Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924. С. 211.

33 「オイリュトミー」は、人智学の創始者ルドルフ・シュタイナーが考案した潜在能力開発のための

ヒントを得て、言葉のさまざまな発音を、発声器官の調音的な動きとともに、ダンスのような身体的な運動として、イラスト入りで図解してみせるのだが、そこに描かれているのは、共感覚化され象徴的な意味をともなった全身のトータルな舞踊の姿である⁽³⁴⁾。

ところが、やはり詩の言葉にある種の「異言 *глоссолалия*」と重ねあわせ、詩の快樂を「言葉の諸器官のダンス」と規定していたシクロフスキの「詩と超意味言語について」においては、すでに述べたように、問題となるのはトータルな全身のダンスなのではなく、あくまで「言葉の諸器官のダンス」、つまり発声器官のみによってその「発音」の身体的運動や表情を模倣・再現して情動を再体験することであり、「言葉の器官をつかって、その音の発音に必要不可欠な運動を再現」することにすぎない。身体はそのトータルな全体ではなく、発声器官という身体部位に限定されているわけである。

ヤクビンスキの場合はさらに露骨だと言えよう。彼にとって、詩的言語の発声化・身体化は、ほとんど解剖学的な身体部位とのみかかわっている。「呼吸器官」「喉頭器官」「声帯」「軟口蓋」「下顎」「唇」「舌」といった調子なのである。

このように、音と身体の運動とその意味がトータルに調和し一体化した象徴派の全身的な身体化とは異なる、フォルマリストたちの、いわば分解され部分化された身体化のあり方が、たんに初期の未来派や超意味言語との併走関係のなかでのみ出てきたものでないことは、その後も彼らが追求しつづけた詩の言葉の音の身体化が、やはりトータルな身体全体ではなく、つねに身体器官の一部をクローズアップするかたちでなされていることから明らかだ。

ジーファースの「聴覚フィロロジ」を通過したベルンシテインやエイヘンバウムらにとっても、詩的言語の問題はまさに、トータルな意味と統一を持ったアコースティックな音楽性（*インストルメントフカ ユーフォニア*）ではなく、発声器官によって発声される「調音」（喉の緊張など）にあったことはすでに述べたとおりだが、それにもまして特徴的なのは、たとえばエイヘンバウムが、アフマトワの詩の言葉の特性について語るときの次のような言い方である（『アンナ・アフマトワ 分析の試み』1923）。

アフマトワの詩において私たちが相手にするのは〔…〕ユーフォニア「好音調」でもインストルメントフカ「諧音構成」でもなく、レーチ調音のシステム、レーチ言葉の運動であり、私だったらレーチ言葉の表情とでも呼ぶだろうものである。〔…〕レーチ言葉は調音的で表情ゆたかな表現力を獲得する。語は「音」としてではなく、「調音」一般としてでもなく、表情の動きとして感じられるようになる。それに絡んで、注意は子音から母音へと――音声から調音へ、とりわけ唇の表情へと移り変わる。〔傍点引用者、ゴシックによる強調は原著者〕⁽³⁵⁾

驚くべきことに、ここではアフマトワの詩の言葉の特性が、詩を発声する語り手の「唇の動き」という、ほとんどミクロ的と言いたくなるほど極度に限定された身体部位の動きに

訓練法とパフォーマンスを兼ねたもので、音楽や詩に合わせて自由に身体を動かすことでその印象や感情を身体的に表現する方法。聴覚的なものを身体的に表現することから、「見える音楽」とか、「見える言葉」と呼ばれることもある。

34 *Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуках. Берлин, 1922.*

35 *Эйхенбаум. Анна Ахматова. С. 415.*

まで還元されているのを見ることができる。

しかも、エイヘンバウムのこの見方は、まさにそれがアフマートワの詩の言葉の「抒情的主体」つまり「抒情的主人公／抒情的《私》」のあり方に直接かかわっているだけに、なおさら私たちには見過ごすことができない。当然、これは詩の言葉を発声する一人称の語り手自身の唇の動きであろうから、抒情的主人公の身体的な動きだということになるはずだ。だとすればここで起こっているのは、まさに抒情的主体そのものの身体の分解、部分化という事態にほかならないのではないだろうか。

このように、個別の詩人の具体的なポエティクスを分析する場面で「抒情的主体」にかんする言及が直接なされるときでさえ、フォルマリストたちの抒情的主体に対する態度は、その身体的な像の人格的でトータルな統一を認めるのではなく、それどころか逆に、主人公像を細かい身体器官の諸部分へと分割、解体しようとしているようにしか見えない。「生きた言葉」などとは言うものの、彼らの考える身体とは、いわばぶつ切りにされた身体部位でしかないわけだ。

主人公など「記号」や「名」にすぎない、とまで言い切ってはばからないトィニャーノフの場合には、この解体という事態はさらに明瞭である。すでに述べたように、「抒情的主人公」という用語をはじめて使用したことで有名な彼の論文「ブローク」によれば、「ブローク」という詩人＝抒情的主人公は、それ自体がまさにブロークの詩の最大のテーマなのであり、詩のなかのすべてのテーマやモチーフは、この主人公を俳優のように演じるための情緒的な動機にすぎない。つまり「ブローク」という「記号・名」を支えるために騎士道物語やハムレット、カルメンなどがつぎつぎと動員されてゆくのである。こうして、「詩は、ほとんどつねに、ひとりで人間の顔にすりかえられる」〔傍点原著者〕のだが、もちろんこの「人間の顔」は本物の身体ではなく、書き割りのごとき「記号」にほかならない⁽³⁶⁾。

こうしてみれば、抒情的主体にたいするフォルマリストたちのちぐはぐで曖昧な態度が、じつは、彼らが詩の言葉を発声化、身体化するときの、身体解体や部分化（あるいは記号化）の問題とリンクしていることはだれの目にもあきらかだろう。

3-2. 抒情詩ジャンルの危機・散文化と抒情的主体の解体

だがそれにしても、抒情的主体をこんなふう解体された身体に還元しようとする彼らの観点は、いったいどこからどのように生まれ、またどのような意味を持つのだろうか。

おそらく、ロシア近代抒情詩の歴史的展開についての彼らの見方がそのヒントになるはずである。問題なのは、こうした抒情的主体の解体の背景に、フォルマリストたちが、19世紀のロマン的抒情詩における抒情的主体、ひいては抒情詩ジャンルそのものの危機とも呼べる状況を見出していたことだ。

36 Тынянов Ю. Блок // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118-123. このように考えると、トィニャーノフが提出した「抒情的主人公」概念のもともとの意味は、じつは現在われわれがふつう使っているような、「抒情詩の語り手兼主人公」という一般的意味だったのではなく、「抒情的な物語のなかでことさら《主人公》的にふるまおうとする語り手」を指していたことがわかる。

さきほども簡単にふれたエイヘンバウムの議論をもう一度思い出してみよう。彼によれば、音楽的な抒情詩の伝統のサイクルはチュッチェフ、フェートで閉じられたのであり、いわばその遅れてきた後衛が象徴派だったのだが、そのため、ポスト象徴派の詩人たち（未来派、イマジニズム、アクメイズムなど）は、音楽的、歌謡的な抒情性と対抗し、話し言葉的なタイプ *говорной тип* や雄弁的なタイプ *ораторский тип* の語りを志向することになるのである。その結果「詩句は散文^{スチフ}を志向するようになり、抒情詩は物語詩^{エーボス}に依存するようになって、イマジニズムのように、「抒情的なもの」と叙事的なもののある種の総合」を追求する者たちが現れるようになる⁽³⁷⁾。

アフマートワ論の一年前に刊行された『ロシア抒情詩の旋律性^{メロディカ}』では、そうした見通しはさらに具体的に提示されている。ここでも、抒情詩のイントネーションはさきほどと同様に①雄弁的、②歌謡的、③話し言葉的なものの三つのタイプに分類され、①はおそらくマヤコフスキのようなタイプ、②はこの本でとりあげているジュコフスキ以後のロマン的抒情詩にあてはまるのだが、③の典型的な例としてエイヘンバウムはここでもすでにアフマートワを挙げているのである。

話し言葉タイプの抒情詩（例えばアフマートワの詩）は、ふつう凋落しつつある歌謡的抒情詩を背景にして発展し、それに対抗しようとするのだが、そこには多様で揺れ動くイントネーションや、イントネーションをシステムティックに一律化しようとする意志の欠如、それをありふれた会話のイントネーションに近づけることで、その歌謡的な意義を「格下げ」しようとする欲求が見てとれる。それは、こうしたタイプの抒情詩に特徴的な手法の一般的システムのなかにあって、芸術的散文文化とされるものである。特徴的なのは、ふつうこうした抒情詩の発展が、散文の隆盛への移行期を準備するということだ。〔傍点引用者〕⁽³⁸⁾

ここまでたどってくれば、アフマートワの詩において、抒情的主人公の身体が「調音」器官や「唇の表情」へと解体され部分化される理由と、そのことの持つ歴史的に重要な意味はもはやあきらかだろう。

アフマートワは、象徴派の詩的・音楽的な抑揚を持つ歌謡的な詩にたいして、日常的な話し言葉とおなじ、通常のおしゃべりの抑揚をもつ抒情的ナラティヴを対立させる。そのことの意味は、危機にあり解体しつつあるロマン的で歌謡的な抒情的主人公に対して、詩的に演出されたりアコースティックに加工されたりしていない、語り手の素の声、地声を対置することだが、問題は、そうした素の声、地声が音楽的な音響ではなく、まさに身体器官（喉、口など）によってふつうに調音され発声されたままの声だ、ということだけにとどまらない。

さらに重要なのは、じつはそれが散文（小説）で通常使われる語りの声のありかたにほかならない、ということなのだ。なぜなら、散文の語りとはまさに、ごく日常的でありふれた抑揚・イントネーションを志向する言葉だからである。

だとすれば、単にここでは抒情詩の語りのイントネーションが変化したのだ、というだけ

37 Эйхенбаум. Мелодика стиха. С. 211.

38 Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. С. 331.

ではもう済まないだろう。抒情詩のジャンル・文体の基本的特徴である、抒情的主体（抒情的主人公／抒情的《私》）の一人称の語りという言葉の統御法自体が解体に瀕し、散文と見分けがつかなくなってしまうからだ。そこでは詩の語りは一見、三人称のような描写的な文体へと移行し、抒情的主体もまた、物語の主人公のように描写的に描かれるようになるはずだ。そしてそれはまさに、文学ジャンルのドミナントが抒情詩から散文へと移行する大きな文学史的変動期にこの時代がさしかかっていたことを示しているのである。

実際、詩から散文へのこうした変動は、他のフォルマリストたちにもはっきりと感じられていた。たとえばベルンシテインは、フォルマリズムが活動を開始する少し前の1913-14年あたりからつづいていた詩の人氣が、1922年を境にめっきり衰えてきたことを報告しているのだが⁽³⁹⁾、それはエイヘンバウムのアフマートワ論が書かれる一年前のことである。1924年にはトィニャーノフは、「散文が勝利した」と宣言して詩の危機を訴え、「長篇小説」や、「長篇の主人公」が必要だと事あるごとに主張していた⁽⁴⁰⁾。

かなりあとに書かれたものであるため、もはやフォルマリズム時代のものとは言えないが、『詩人パステルナークの散文についての覚書』（1935）のなかでヤコブソンが述べていることも、こうした文脈とかかわっているはずである。彼は、象徴派などに典型的に見られた抒情詩ジャンルの凋落とともに、教科書的な一人称現在の抒情的主体が変質し、パステルナークの詩の抒情的《私》が、メタファーを特徴とする抒情詩的文体から、散文の特徴であるメトニミーによって構成されるものへと変化したことを詳細に論じている。ペールイのようなメタファー化された散文が出現する一方で、詩はメトニミー化、つまり散文化してゆく、という事態が、20世紀初頭のロシアでは起こっていたのである⁽⁴¹⁾。

じつはエイヘンバウムは、すでに見た1923年のアフマートワ論で、この詩人が抒情詩に特有のメタファーを避け、メトニミーを好むことを指摘していた⁽⁴²⁾。彼もまた、音楽的抒情詩ではない、調音や身体器官の部分をクローズアップする話し言葉的なアフマートワの詩のなかにヤコブソン同様、メトニミー性への志向を認め、それが散文との一定の近さや、散文ジャンルへの過渡期を示すものであることを強調していたわけだ。

エイヘンバウムがアフマートワの抒情的主体の身体の部分化に注目する理由もまさにここにあるのだろう。それはもう、物理的な音や「調音」の直接的知覚（純粹知覚）や手法としての異化の問題を超えた、ロシア近代抒情詩そのものの大きな歴史的な変化と危機の兆候を、彼がとらえていたことをはっきりと示している。このように、ジューファース以後のフォルマリストたちの理論的探求のなかで、詩的言語における身体の部分化・断片化という問題は、当時のロシア抒情詩そのものにおける伝統的な抒情的主体のトータルな身体性の解体・変質、という歴史的コンテクストともきわめて密接にかかわりあっていたのであり、そのことは、

39 Бернштейн. Звучащая художественная речь. С. 42.

40 Тынянов Ю. Промежуток // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 168; Тынянов Ю. Сокращение штатов // Там же. С. 145; Тынянов Ю. Литературное сегодня // Там же. С. 150.

41 Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 326-331.

42 Эйхенбаум. Анна Ахматова. С. 427.

フォルマリズムの詩的言語論にその初期から一貫して流れる《発声器官によって身体的に発声されたものとしての詩の言葉》への執拗なこだわりを注視することで、より明確に浮かびあがってくるのである。

むすびにかえて

一般に、機能的・即物的・共時的にしか言語を見ていなかったと思われがちなフォルマリストたちが、発声する声の表情や身体器官の運動を、どのようなかたちであれ自分たちの詩学のなかに繰り込もうとしていたのはたいへん興味深いことである。なぜなら、そこには詩を発声するだけかが、つまり身体をそなえた主体が一応は想定されているからだ。ただし、彼らにとってその「主体」は、身体部分に分解され、断片化されてしまっている。

このように、抒情的主体などとは無縁な、言葉そのものの物理的、機械的で共時的な知覚反応のレベルに終始していると考えられていたフォルマリズムの詩学のなかに、言葉を発声する身体や器官へと変形されているとはいえ、ある種の主体や身体の問題がひそかに忍び込んでいることは、伝統的な抒情詩における抒情的主体の解体・変質の時間的・歴史的プロセスが、フォルマリズム詩学にとってもけっして無関係なものでなかった事実を示しているのだろう。フォルマリズムの詩的言語理論は、たんに即物的・機能的なものでも、時間を超えた共時的で普遍的な一般理論でもなく、19世紀以降のロシア近代抒情詩における抒情的主体の身体の解体という大きな歴史的プロセスのなかに位置づけられ、その時代の刻印を深くきざまれているものなのである。それにくらべれば、フォルマリストたちによる文学史の一般理論（既存の諸系列におけるドミナントの交代）の問題など、はるかに非歴史的で図式的なものにすぎない。

もちろん、「詩的言語」理論における身体性の問題を、フォルマリストのだれもおなじように重視していたわけではない。実際、冷静な関係主義者・機能主義者だったヤコブソンは、ヤクビンスキイやベルンシテインらが想定するこうした身体や主体の意識・情動と詩的言語との結びつきを事あるごとに否定しようとしてもいた。しかし、すでに見てきたように、エイヘンバウムやティニャーノフ、ベルンシテインなど多くのフォルマリストたちが、身体的発声と詩的言語との結びつきを重視しつづけたこともまた事実だろう。

ティニャーノフの難解な『詩の言語の問題』が、じつは、書字化された詩のテキストを、オリジナルの身体的な発声を再現するための「シグナル」「記号」「等価物」とみなすジーファース的な観点を逆転させたところに成立していることはあきらかだ。だからこそ、ティニャーノフにとっては、「記号」「等価物」という部分に触発され、不在のトータルな全体を仮構しようとする「運動性」が、詩の言葉の「構成原理」となりえたのである。

このように、フォルマリズムの詩学においては、発声の主体やその身体は、トータルな人格の全体性や統一を失い、個々の器官や知覚へと分解され、もっとも極端な場合（ヤコブソン、ティニャーノフ）には、詩の抒情的主体や、言葉を発声する話者の身体像は、そうした諸部分が再構成されることで、事後的に形成される機能的な記号（動機づけ）にすぎないと見なされることさえある。

広い視野で見れば、こうした身体の部分化の背景に、当時の知覚様式の幅広い変化が関係していることはあきらかだと思われる。ヴァルター・ベンヤミンやジョナサン・スターン、ジョナサン・クレリーらが指摘する、当時ヨーロッパで起こりつつあった「知覚の散逸」や「声と音の分離」、「注意の部分集中」といった事態と、フォルマリズム詩学における身体の分解や部分化とのつながりは否定できないだろう⁽⁴³⁾。「知覚の散逸」や「声と音の分離」、「注意の部分集中」といった知覚様式の変容は、テクノロジーやメディアによって引き起こされたものではあるが、私たちの身体的な生の存在様式や世界の知覚全体のありかたそのものを変質させる、大きなパラダイム・シフトにほかならなかったわけで、たとえばクレリーも注目しているヴァントやW・ジェームズの心理学、バルクソンの知覚理論や直観主義、マッハ主義など、直接的知覚と身体運動の関係にかんする当時の諸理論とフォルマリストたちが深く結びついていたことを考えれば、フォルマリズム詩学も当時の知覚様式の変容というコンテクストにはっきりと位置づけることができるのである。

当然、19世紀以降の抒情詩における抒情的主体の解体・変質のプロセスも、このパラダイム・シフトと平行していると言わなければならないだろう。そうした歴史的パースペクティブのなかに位置づけることによって、ロシア・フォルマリズムの詩学が担った役割と意義を、まったくあらたな視点からとらえなおすことが可能となるはずだ。少々レトリカルなまとめ方が許されるなら、フォルマリズムにおける詩的言語の理論的探求は、この抒情的主体のトータルな身体の解体と変質という事態のなかで、一方では身体の解体、すなわち身体の部分化・記号化を既定の事実として受け容れながら、それでも他方でそうした部分・記号こそが、あらたな身体の再構成の起点になりうるのだと指摘することにより、身体的なものをかろうじて救い出そうとするアクロバティックな試みでもあった、と言いうるのかもしれない。

43 ヴァルター・ベンヤミン（浅井健二郎、久保哲司訳）「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション〈1〉近代の意味』ちくま学芸文庫、1995年；Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham & London: Duke U.P., 2003); ジョナサン・クレリー（岡田温司監訳）『知覚の宙吊り：注意、スペクタクル、近代文化』平凡社、2005年等を参照。

Теория «поэтического языка» русского формализма и проблема телесности

Каидзава Хадзимэ

В настоящей работе рассматривается концепция поэтического языка русских формалистов с точки зрения ее связи с телесностью. Вопреки широко распространенному представлению о формалистской концепции поэтического языка как о чисто вещественной и материально-звуковой или чисто функционально-механической сущности, при подробном разборе их теоретических работ о поэтическом языке мы можем легко заметить, что формалисты всегда подчеркивали его связь с живым организмом человеческого тела, с телесным движением, с реально произносимым речевыми органами живым голосом.

Например, уже в ранний период своей деятельности В. Шкловский в широко известной статье «О поэзии и заумном языке» утверждал, что в поэзии речевые органы тела читающего подражают мимике, жесту и произношению стихового текста. Он даже отмечал, что самое важное в заумном языке – это «произносительная сторона речи» и «своеобразный танец органов речи». А Л. Якубинский в статье «О звуках стихотворного языка» также указывает на чрезмерную важность «способности органов речи к выразительным движениям» и конкретно перечисляет органы дыхания, органы гортани, мягкое небо, нижнюю челюсть и т. д. Таким образом, в основе раннего формалистского понятия поэтического языка лежит их исконный интерес к телесно-произносимому живому конкретному языку.

Интерес формалистов к реально произносимому живому языку и органам речи, которые телесно осуществляют живую речь поэзии, не только не ослабел, но приобрел даже более широкий размах на следующей стадии их деятельности. Сразу после революции в Петрограде был основан Институт живого слова, и видные формалисты принимали активное участие в деятельности его комиссии по изучению декламации стихов и ораторской речи. Многие работы по звуку, мелодике и декламации стихов Б. Эйхенбаума и С. Бернштейна, а также «Ода как ораторский жанр» Ю. Тынянова, «Проблема стихотворного ритма» Б. Томашевского, «Откуда берутся стихи» Якубинского – все эти работы явились плодами данного периода.

В основе этих работ лежала теория «слуховой филологии» немецкого языковеда Э. Сиверса, по мнению которого поэтические произведения следует изучать не в письменном или печатном виде, а, прежде всего, воссоздать из письменного текста оригинальную устную декламацию поэта: нужно воспроизвести телесно-живые тона и интонации чтения самого поэта, и тогда мы получим оригинал поэтического произведения, который подлежит изучению.

Применение формалистами теории Сиверса, видимо, усиливало их предпочтении телесно-артикуляционной стороны стихового языка по сравнению с его акустически-музыкальной стороной, так как, согласно Сиверсу, особенность поэтического языка состоит именно в том, что он представляет собой артикулированную органами тела живую речь со всей ее живой интонацией, тоном, мимикой, жестом, т. е. не музыкально-инструментальное звучание, а телесно произносимый голос.

При этом, однако, нельзя упускать из виду, что такая теоретическая постановка вопроса о поэтическом языке как телесно-живой речи неизбежно влечет за собой несколько существенных следствий.

Во-первых, если подлинный оригинал поэтического произведения есть не печатный текст, а воспроизведение живой речи со всей ее телесностью, то печатный текст, который мы читаем, является не чем иным, как простым остатком подлинной живой речи, это лишь бестелесный скелет или условный знак, через который мы должны воссоздать подлинную телесность речи. В самом деле, Бернштейн считал, что художественное произведение есть «внешний знак», «сигнал» и «эквивалент», и лишь «на основании этого знака воссоздается в восприятии» его эстетическое содержание.

Особенно четко развивал этот взгляд на произведение как на условный знак Тынянов в своей книге «Проблема стихотворного языка». Для него телесное содержание произведения уже отнюдь не является первичной данностью. В поэтических произведениях нам даются всегда только «эквиваленты», «сигналы», «знаки», лишь посредством таких бестелесных «сигналов» и «знаков» мы можем условно реализовать потенциальную возможность воссоздания телесно-живого оригинала. По его мнению, «конструктивным принципом» стихотворения является именно такая динамическая диалектика абстрактного «знака» и его телесно-живого содержания.

Во-вторых, понимание поэтического языка как артикулируемого органами речи живого слова налагает на представление о телесности у формалистов особую черту. Хотя для них поэтический язык тесно связан с телесностью, нельзя забывать, что это тело не единое и целостное, а всегда частичное, так как формалистов интересует не целое тело, а только отдельные части речевых органов. В этом отношении очень интересно, например, мнение Эйхенбаума об особенности поэтической речи А. Ахматовой. Он утверждает, что в поэзии Ахматовой «слова стали ощущаться [...] как мимическое движение. В связи с этим внимание перешло [...] от фонетики к артикуляции, к мимике губ по преимуществу», т. е. особенность поэтической речи поэта здесь сведена к такой чрезмерно ограниченной части тела, как губы повествователя. Как и у Тынянова, у которого стихотворный язык теряет целостную телесность и превращается в прерывистые «сигналы», у Эйхенбаума вся телесность поэтической речи сосредоточена лишь на очень небольшой части речевых органов. Подобный взгляд на поэтический язык у формалистов, вероятно, свидетельствует также о проходящем в то время процессе разложения традиционного единого лирического субъекта и его речи.