

## 抒情詩で歴史を書く： アンナ・アフマトワ「北のエレジー」における時間の重層性

中尾 泰子

### はじめに

ニュー・ヒストリシズム（新歴史主義）が誕生した1980年代以降、文学と歴史の関係は連綿と俎上に載せられてきた。現在、歴史学の重要なテーマとなっているのが、「記憶」と「忘却」であり、集団の歴史と個人の歴史との関係性の見直しである。スターリン時代に執筆された自伝的長詩「レクイエム Реквием」（1935-40）は、アンナ・アフマトワ（1889-1966）の代表作のひとつと目されるが、その直後に書き始められた連作詩「北のエレジー Северные элегии」でもまた、およそ100年以上のスパンにわたって、国家の歴史（「文学史」を含む）と個（詩人の私生活）の歴史が交差する地点が描かれるのであり、その意味でこれらの作品はまさに、規範化された歴史の文学的見直し、あるいは公的な歴史に埋もれた個人の「記憶」や「忘却」を掘り起こす作業として読むことができるだろう。

そこで本論では、「レクイエム」と同様にスターリン時代に執筆され、やはり自伝的な作品でもある「北のエレジー」を取り上げ、まず「レクイエム」との詩人の立ち位置や成立過程の相違を明らかにしたい。「北のエレジー」で描かれる歴史は「レクイエム」のそのように直線的ではなく、過去、現在、未来が、時にはそれらが「因果」や「運命」となって複雑に重なり合っている<sup>(1)</sup>。

また「北のエレジー」第1歌は、ドストエフスキーの生涯を最後の数年間から遡り、ネクラソフやサルトゥイコフ＝シCHEDロリンといった文学史上の人物を登場させ、「私」という一人称

(1) アフマトワの「エレジー」が、古代ギリシアのエレゲイアに直接関係があるとする先行研究はない。「アフマトワのエレジー的な作品に最も直接的な影響を与えたのは、1826年頃より後に書かれたプーシキンの後期エレジーである」。David Wells, "Akhmatova and Pushkin: The Genres of Elegy and Ballad," *Slavonic and East European Review* Vol. 71, No.4 (1993), p.636. また、A. ハリントンはアフマトワのエレジーの特異性について「哀悼の対象が、語り手自身の人生、過去の自分（自分たち）、世界が違っていれば送れたかもしれない人生、そうであったかもしれない人物であるという点にある」と述べている。Alexandra Harrington, *The Poetry of Anna Akhmatova: Living in Different Mirrors* (London: Anthem Press, 2006), p. 114. したがって、ここでは「エレジー」というジャンルもまた、大文字の歴史によって喪われていった私的な生活や事物、出来事への追悼として、歴史の叙事詩性と抒情的な個人性とを交差させるためのジャンルのな枠組みとなっていると推測できる。

が極力排されていることから、叙事詩的ジャンルに接近したものと言えよう。しかし、それに続く作品の空間は叙事詩のような拡がりを見せず、アフマトワは6篇の抒情詩を加えた。このように「北のエレジー」では、公的な歴史性とそれを相対化する私的出来事が、文学ジャンルの混交を利用して柔軟に混ぜ合わされているのではないかと推測できよう。ここでは、私的な場所である「家」をモチーフにした3篇の読解を通して、アフマトワが国家の歴史に極めて私的な体験を接続しようと試みたことを明らかにする。その結果、「叙事詩的」な第1歌と「レクイエム」で表象された「(民衆の)母」よりもプライベートな抒情的「私」を打ち出した抒情詩を融合したことがアフマトワの特徴であり、そのことを詳らかにしたい。

スターリンの全体主義体制下において、「家」というプライベートな空間や家族や個人の経験に拘泥した「北のエレジー」は、「レクイエム」とは異なる手法で公式の歴史に抗するものだった。「レクイエム」で描かれたスターリン時代の弾圧は、今日では「教科書的」な歴史となっているが、「北のエレジー」で語られる歴史はいわば「自分史」と呼びうるような領域にある。アフマトワは「レクイエム」と同様に歴史を女性の立場からジェンダー化しつつも、さらにジャンルの混交によって様々な個人的記憶を多様な形で作品内に導入することで再構成し、また人生における重要な年代を織り込みながら柔軟かつ多角的に再神話化しようとしたのである。

## 1. アフマトワの歴史叙述

### 1-1. 「レクイエム」との相違

アフマトワの「レクイエム」の中心は、スターリン時代における国家と民衆の鋭い対立構図にあった。そこでは、歴史に埋もれてしまう名もなき多くの女性、特に母親たちの声を代弁するという、現代の「女性史」にも通じるアフマトワの歴史に対する態度が強く打ち出されている(この詩の評価も少なからず「証言文学」<sup>(2)</sup>の倫理的な正しさに裏打ちされている)。たとえば、「レクイエム」の「序にかえて」とそれに先立つエピグラムを見てみれば、アフマトワの立ち位置は明らかである。

Нет, и не под чуждым небосводом,	いいえ 異国の空の下ではなく
И не под защитой чуждых крыл, —	他人の翼に守られてもおらず——
Я была тогда с моим народом,	私はそのとき我が民とともにあった
Там, где мой народ, к несчастью, был.	あそこに 我が民が不幸にもあったところに

(2) 「少なからぬ男女が、プリーモ・レーヴィのように『他人に語りたい、他人に知らせたい』という欲求に燃え、それぞれの痛苦の経験を物語に書き、詩に歌ったために、『証言文学』という独特のジャンルが生まれた」。高橋哲哉「二つの全体主義がもたらした悲劇、その証言は21世紀への警鐘だ。『週刊朝日百科 世界の文学 ヨーロッパV』73号、2000年、5-066頁。

Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слышала моего имени, очнулась от свойственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

— А это вы можете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом.

すると、私の後ろに立っていた青ざめた唇の女、もちろん私の名前を一度も聞いたことがない女が私たちみんなに特有の茫然自失の状態から我に返り、私の耳もとで尋ねたのだった（そこでは誰もが囁くように話していた）。

「ところであなたはこのことを書けますか？」

そこで私は言った「書けます」。

すると、微笑のようなものが、かつて彼女の顔であったものをよぎった。<sup>(3)</sup>

他方、「レクイエム」の直後に書き始められた「北のエレジー」は、第1歌に「前史 Предыстория」という題名がつけられている通り、「歴史」を強く意識したものになっている。さらに「北のエレジー」での抒情的主人公（アフマトワと同一視できる）は第2歌で「監獄で 墓で 精神病院で В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме,」<sup>(4)</sup>のような身動きの取れない場に閉じ込められた者、または第7歌の冒頭に「そして私は沈黙している 三十年の間沈黙している А я молчу, я тридцать лет молчу. [265]」とあるように沈黙を強いられてきた者、すなわち社会（歴史）の外側にいる「アウトサイダー」としての立場に身を置いているように見える。その一方では自身を文学史、特に第1歌にあるようにドストエフスキーの衣鉢を継ぐ、すでに名声を確立した（上記の第2歌は「現在の悲惨な状況は過去の名声の代償である」と解釈できる）詩人として自覚しており、「レクイエム」で前面に押し出された「詩人ではあるが名もなき母親」ではない。そもそも、「北のエレジー」では息子レフには一切言及がなされない。第1歌「前史」でドストエフスキーが刑場に向かった1849年から第7歌を書き終えた1964年までの115年を扱った（非連続ではあるが）この連作詩の「サーガ」的なスタイルは明らかに抒情詩としては特異なものだろう。このようなスタイルとなった大きな理由の一つとして考えられ、また「レクイエム」と著しく異なる特徴をもたらしているのは、アフマトワが「北のエレジー」を何十年にもわたって修

(3) *Ахматова А. А. Собрание сочинений в шести томах. Т. 3. М., 1998. С. 21.*

(4) *Ахматова А. А. Сочинения в двух томах. Т. 1. М., 1990. С. 261.* 以下、「北のエレジー」の引用はすべて同書に依拠し、本論中に引用する際は [ ] で頁数を記載する。また、日本語訳はすべて中尾による。

正しながら（あるいは中断しながら）書き続けたという点である。

## 1-2. 成立過程

それでは、「北のエレジー」の成立過程を具体的に見てみよう。7篇で構成される連作詩「北のエレジー」の成立過程（「第1歌」1940-1943「第2歌」1955「第3歌」1921「第4歌」1942「第5歌」1945「第6歌」1945「第7歌」1958-1964、この構成順序は1990年のクラーリン版によるものであり、この版で初めて7篇が完全な形で出版された<sup>(5)</sup>）については、アフマトワ自身が次のように記している。

戦争が終結するとすぐに、私は2篇の長い無韻詩を書き終え、「レニングラードのエレジー」と名づけた。それから、「前史」、「レニングラードの（エレジー）第1歌」と新しい題名をつけて、さらに2篇（「ドストエフスキーのロシア」40-42年と「あの家に」1921年）を加えた。残りは——全部で7篇を考えていたが——私のなかでは様々な準備段階にあった。特に1篇（第7歌もしくは最後のレニングラードのエレジー）は最後まで練ってはいたが、例のごとく書き留めたり、失くしたり、忘れてたり、思い出したりした。その時突然わかったのだ。魂が一つである故に私はそれらの詩を愛し、それらの詩が私にどんなことでもするよう処する用意が完全にできているが故に愛していることを（когда вдруг оказалось, что я их любила за единоклассника, за полную готовность присудить меня к чему угодно.）<sup>(6)</sup>

ここで注目すべき点は、引用した箇所如実に示されたアフマトワの回想方法である（「例のごとく書き留めたり、失くしたり、忘れてたり、思い出したりした」）。小倉孝誠は記憶の問題について次のように述べている。

記憶とは生命であり、絶えず変化し、忘却と再生を繰り返す。歴史はもはや存在しない過去の再構成である。記憶はつねに人々によって現在形で生きられ、したがって情動的で、衝動的で、象徴的に表出する。<sup>(7)</sup>

「レクイエム」では、時間の流れは比較的時系列に沿うものだった。詩人は息子のために他の母

---

(5) アフマトワの手稿に残された1963年の構想段階では、第2歌と第7歌は含まれていない。См. Ахматова А. А. *Первый Бег времени: Реконструкция замысла*. СПб., 2013. С. VIII вклейка. ただし、第2歌は1969年の『ノーヴィ・ミール』第5号に掲載され、第7歌は『アンナ・アフマトワの手帳』の1965年分のメモに書き留められている。См. Ахматова А. А. *Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966)*. М., 1996. С. 641-642.

(6) Ахматова. *Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966)*. С. 10.

(7) 小倉孝誠『歴史をどう語るか：近現代フランス、文学と歴史学の対話』法政大学出版局、2021年、153-154頁。

親たちと監獄の列に並び、やがて息子レフに刑が宣告され、彼はシベリアへと送られていく。その間に夫ニコライ・プーニンも連行される。そして「レクイエム」は息子に擬えたキリストの磔刑で終わる。それに対して「北のエレジー」は執筆年代に大きなばらつきが見られ、アフマトワが「忘却と再生を繰り返しながら、創作している（過去を再構成している）ことが窺える。したがって、アフマトワが思いを馳せる時代も前後する場合が多い。異なる時代や記憶の間を自由に往還するこのような柔軟で、ともするととりとめがないようにさえ見える視点やテーマの移動は、どのように作品全体の一貫した構成としてまとめられているのだろうか。この問いを考える際に重要と思われるのは、時空間を自在に行き来するこうした複雑な往還のなかに、この作品を貫いてつねにその中心となるひとつのトポスが存在することであろう。「家」というトポスこそが、アフマトワの記憶の多様なあり方を支える中心的な場となっているのである。

## 2. 「家」のモチーフ——私的領域

「北のエレジー」では、国家の歴史（19世紀のドストエフスキーを中心とする文学史を含む）に対して家、家族ないしは結婚という個の歴史が前景化されている。また、「北のエレジー」では、ニコライ・グミリョフ（第3歌「あの家に住むのはとても恐ろしかった В том доме было очень страшно жить, [261]」）、その後のプーニン（第4歌「そうこれが 秋の風景 Так вот он — тот осенний пейзаж, [262]」）との結婚、そして両者と当時暮らしていた「家」が作品のモチーフとなっている（第6歌「追憶には三つの時代がある Есть три эпохи у воспоминаний. [264]」にも「家」のモチーフがあるが後述する）が、息子レフの存在は一切語られない。「北のエレジー」における「家」は、「レクイエム」において「母」たる抒情的主人公が、夫グミリョフが銃殺され、息子レフが監獄に送られた末に一人取り残された「家」、あるいはプーニンが逮捕、連行された「家」とは異なり、一見したところ公権力が及ばない極私的なトポスとして描かれている。しかし、夫のグミリョフは1921年に銃殺され、プーニンは1953年に獄死していることから、「北のエレジー」で歌われた「家」もそこに暮らす者たちも「国家」の暴力を容赦なく被っていることも確かであろう。つまり「北のエレジー」では、「家」はあくまで極私的なトポスとして導入されるのだが、権力やその暴力は、個人の記憶や文学的記憶による重層化を伴いつつ、そうした日常的な私生活の様々な層や局面を透かして滲み出るかのように、間接的・暗示的に読み取られていくのである。そこで次節では、第3歌、第4歌、第6歌に登場する「家」を詳細に見ていくことにしたい。

### 2-1. 引用の多層性——第3歌とモーパッサン「オルラ」

第3歌「あの家に住むのはとても恐ろしかった」は執筆年代が1921年（ただし初出は1973年）となっており、この1921年はグミリョフが反革命陰謀に加担した罪で銃殺された年なのである。このようなある種の時間標識は、あたかも歴史に（ドストエフスキーの生涯の出来事と同様に）

その年を刻むかのように「北のエレジー」には散見されるが、そのことに気づくためには、詩人の伝記的事実に読み手が通じていることが前提となっている。

Не уменьшали это чувство страха.	この恐怖感は小さくなることはなかった
И я над ним смеяться научилась	そして私はそれを嘲笑うことを覚えた
<u>И оставляла капельку вина</u>	ワインの滴と
<u>И крошки хлеба для того, кто ночью</u>	パン屑を残しておいたものだ 夜ごと
Собакою царапался у двери	犬のように扉を引っかくか
Иль в низкое заглядывал окошко,	低い窓を覗く者のために
В то время как мы за полночь старались	夜半に覗き窓をとおして何が行われているか
Не видеть, что творится в зазеркалье,	私たちが見ないように努めている時にも
Под чьими тяжеленными шагами	誰かの重い足取りの下で
Стонали темной лестницы ступеньки,	暗い階段の段が呻いていた
Как о пощаде жалстно моля.	哀れっぽく切に許しを請うかのように
И говорил ты, странно улыбаясь:	そしてあなたは言った 奇妙な笑みを浮かべながら
<u>«Кого они по лестнице несут?»</u>	「彼らは階段で誰を運んでいるのだろう」
<u>Теперь ты там, где знают всё, — скажи:</u>	今あなたは何もかもわかっているあそこにいる 教えて
Что в этом доме жило кроме нас?	この家には私たち以外に何が住んでいたのか? [261-262]

第1歌に顕著なように、「北のエレジー」は引用によって多層化されたテキストであるが、「家」をモチーフにした作品も同様である。第3歌を「普通の生活、現実世界」と「超自然世界」の共存と評する研究者もいるが<sup>(8)</sup>、Л. Чукوفскаяは『アンナ・アフマトワ覚書』において、「アフマトワはモーパッサンの作品では唯一『オルラ』を好んでいた」と書き留め、第3歌に「オルラ」のモチーフが使われていることを指摘している<sup>(9)</sup>。第3歌の読解において重要なもの、「目に見えないやつら」を描き、アフマトワの愛読書であったギイ・ド・モーパッサンの中編小説「オルラ」(1887)<sup>(10)</sup>である。モーパッサンは精神を病み、執筆が難航していた時期にこの中編を書き上げた。第3歌はこの小説を抒情詩に仕立て直したジャンルを越境する作品である。

そして第3歌でも「家」は重要なトポスである。それは、グミリョフと結婚していた当時に住

(8) Harrington, *The Poetry of Anna Akhmatova*, p. 121.

(9) Чукوفская Л. Записки об Анне Ахматовой в трех томах. Т. 1. М., 1997. С. 292-293.

(10) ギイ・ド・モーパッサン (太田浩一訳) 「オルラ」『オルラ/オリヴ園：モーパッサン傑作選』光文社古典新訳文庫、2020年、31-91頁。「オルラ」からの引用は本書による。

んでいた（前述の通り1921年という重要な年が執筆年として付されているため）家と想定されるからである。しかし、その「家」は「オルラ」に登場する主人公の家のように、「知ることも見ることができない未知の存在」が「意のままに操っている」場所である。「オルラ」では、主人公が「見えないやつら」の存在を確かめるために、就寝前にワイン、牛乳、水、パンと苺をテーブルの上に置いておくという実験を行う。第3歌の「ワインの滴と／パン屑を残しておいたものだ」（上の引用の下線部分）が、「オルラ」を下敷きにしていることは疑いない。重要なのは、オルラは「人間のあとにつづく」存在であり、「減ぶべき日、減ぶべき時間、減ぶべき瞬間にならなければ死なない」ということである。

ここでの「あなた」は「今あなたは何もかもわかっているあそこにいる」という詩行からもわかるように、死後の世界にいるグミリョフであると考えられるが、そのすでに死んだ「あなた」に「私」は「彼らは階段で誰を運んでいるのだろう」（このような直接話法の導入は初期作品の特徴である）と教えてくれるように尋ねている（上の引用の二重下線部分）。「階段で誰を運んでいるのだろう」とあるが、モーパッサンの原作にはオルラが直接誰かに手を下す描写はなく、これはアフマトワの創作であると考えられる。この詩行は彼らに運ばれている者がすでに死んでいることを暗示している。つまり、グミリョフが処刑された1921年の日付が付されたこの詩以前に、「私」が「あなた」の運命を悟っていたことになり、過去と過去における未来と現在という時間が混在している。

また、チュコフスカヤは『アンナ・アフマトワ覚書』において、この詩を書いていたアフマトワの念頭には、プーシキンの「神よ 私に狂気に陥る定めを与えないでください Не дай мне бог сойти с ума」（1833）があり、アフマトワは現実には直面して恐怖にとらわれ、理性を失う可能性にも恐怖を感じていたと記している<sup>(11)</sup>。

プーシキンの詩には次のような一節がある。

Да вот беда: сойди с ума,	なんとも気の毒に おまえは気が狂うのだ、
И страшен будешь как чума,	まるでペストのように こわがられるだろう。
Как раз тебя запрут,	たちまち おまえは獄にとざされ
Посадят на цепь дурака	おろかもめと 鎖につながれ
И сквозь решетку как зверка	まるで けだもののように鉄格子ごしに
Дразнить тебя придут.	じりじりとからかわれるに相違ない。 <sup>(12)</sup>

(11) Чуковская. Записки об Анне Ахматовой в трех томах. Т. 1. С. 293.

(12) Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 3. М., 1950. С. 266. なお日本語訳は以下による。  
アレクサンドル・プーシキン（草鹿外吉訳）『プーシキン全集1 抒情詩・物語詩I』河出書房新社、1973年、318頁。

アフマトワは「オルラ」の「狂気に至った人間」に関心を持っていたが、チュコフスカヤの覚書に従えば、プーシキンの詩に描かれているような鎖につながれた狂人になることを恐れていたはずである。

「オルラ」に話を戻そう。モーパッサンの時代にスターリン（時代）に匹敵するようなものは見当たらない。「オルラ」はモーパッサン自身の分身であると解釈されているが<sup>(13)</sup>、特に実在の人物を指してはいないようである。しかしいずれにせよ第3歌における「オルラ」は、上で述べてきた通りだとするならば、明らかにスターリンもしくはスターリン時代の比喩だと考えられよう。「オルラ」の結末「《いや……だめだ……まちががなく、そうだ、まちががなく……あいつは死んではない……だとすると……死ななければならないのは、わたしだ、わたしのほうだ！……》」に重ねて解釈すれば、グミリョフが処刑された後もスターリンは生き延び、その支配はさらに強大なものになって存続していることを暗示している。19世紀に描かれた「オルラ」は時空間を超えて、グミリョフとの「家」に棲みついていた怪物なのである。このように、ここでもまた「歴史」の時間は、「家」というトポスのなかで、モーパッサンの小説とプーシキンの詩によって重層化され、「1921年」という年は「神話化」されるのである。

## 2-2. 「私」の他者化——第4歌

第3歌ではグミリョフと暮らした「家」というトポスだが、第4歌では「家」が抒情的主人公と同一化し、過去の「家」（＝過去の「私」）が現在の「私」を監視するという「私」の他者化が生じている。第3歌でも見た通り、「北のエレジー」では随所に時間標識が提示され、作品における時間を特定することが可能である。第4歌も執筆年が「1942年3月」、一方作中には「15年前 おまえはどんな歌で／この日を迎えたか Пятнадцать лет назад какой ты песней / Встречала этот день, [262]」とあることから、それは1927（1926）年というプーニンと結婚した年を指し、第4歌に登場する「家」とは当時プーニンと暮らしていた家と解釈できる。執筆年の1942年3月には、タシケントに疎開していたアフマトワは、レニングラードからサマルカンドへと向かうプーニン一家と再会を果たしてもいた。

Как будто всё, с чем я внутри себя	それはあたかも私が身の内で
Всю жизнь боролась, получило жизнь	生涯格闘してきたすべてが
Отдельную и воплотилась в эти	それぞれの生命をうけ この
Слепые стены, в этот черный сад...	目隠し壁に 黒い庭に具現したかのようだ
А в ту минуту за плечом моим	まさにこの瞬間 肩越しに

(13) モーパッサン『オルラ／オリーヴ園：モーパッサン傑作選』303-304頁の訳者解説による。

Мой бывший дом еще следил за мною	かつての家がまだ私を見張っていた
Прищуренным, неблагосклонным оком,	細めた敵意を込めた目で
Тем навсегда мне памятным окном.	あの永遠に忘れがたい窓で [262]

ここでの「家」は抒情的主人公の内なる葛藤を「目隠し壁」、「黒い庭」として具現化しており、「家」と「私」は分かちがたいものになっている。その「家」が「私」を見張っているというレトリックは、「私」の他者化であり、「私」と同一化した「家」ということを考慮すれば二重の他者化（「かつての私が私を見張っていた」ということになる）である。「敵意を込めた目で」現在の「私」を見張っている「かつての家」（=かつての私）という詩行は、過去の「私」が現在の「私」に対して憎しみを抱いていることを示唆する。もちろんこのことは、現在の「私」が過去を深く悔いているとも解釈できる。第4歌では「家」というイメージを用いて、過去と現在が鋭く対峙している。

また、「闇から発せられた」「私の声」は直接話法によって導入されるが、「私」に「おまえ」という二人称で呼びかける。

«Пятнадцать лет назад какой ты песней	「15年前 おまえはどのような歌で
Встречала этот день, ты небеса,	この日を祝ったか おまえは天と
И хоры звезд, и хоры вод молила	星々の合唱と海の合唱に懇願した
Приветствовать торжественную встречу	厳かな出会いを歓迎するように
С тем, от кого сегодня ушла...	今日は去っていった者との
Так вот твоя серебряная свадьба:	これがおまえの銀婚式だ
Зови ж гостей, красуйся, торжествуй!»	客人たちを呼び 美しさを誇示し 祝福せよ」
	[262]

つまり、ここでも過去が現在に入り込み、過去の「私」が現在の「私」に語りかけるという形を取っている。第3歌のように暴力（死）の存在を感じさせるものはないが、過去に対する痛切な後悔の念が過去と現在が複雑に交差する形（「かつての家」、「闇から発せられた」「私の声」）で歌われている。

### 2-3. 暴力的な忘却——第6歌

第6歌もまた、「家」というトポスのなかで時代を重層化することによって構成されている。ここでは、人々の「追憶」がプーシキンの詩「三つの鍵 Три ключа」（1827）で提示された三つ

の段階を経て、変質するさまが、「家」の中及びその周辺に集う人物や事物に照らして描き出されているのである。「追憶には三つの時代がある／一つ目はまるで昨日のことのよう Есть три эпохи у воспоминаний. / И первая — как бы вчерашний день. [264]」、*「笑いはまだ止まず 涙は流れる／テーブルのインクのしみは拭われない Еще не замер смех, струятся слезы, / Пятно чернил не стерто со стола — [264]」*と一つ目の段階は現在形で歌われる。「だがこれは長くは続かない Но это продолжается недолго... [264]」。つまり、「追憶」は二つ目の段階に移行する。「辺鄙な郊外の一軒家では В глухом предместье дом уединенный, [264]」、どこもかしこも蜘蛛の巣と埃だらけであり、「情熱的な手紙はすっかり朽ちて／肖像画も知らぬ間に変わり果てていく Где истлевают пламенные письма, / Исподтишка меняются портреты, [264]」。この「辺鄙な郊外の一軒家」は「海のほとりで」(1914)において抒情的主人公が暮らしていた「通りからずっと離れ」た「古い家」を彷彿させる<sup>(14)</sup>。

ここまでは感傷的な涙、破れた恋（「情熱的な手紙はすっかり朽ちて」）というロマンティックにも見えた「追憶」は、三つ目の段階に至ってスターリン時代に被った暴力的な忘却を暗示する（エピグラフのプーシキンの詩では「最後の鍵は忘却の冷たい鍵／それは何よりも甘く心の熱を癒す Последний ключ — холодный ключ забвенья. / Он слаще всех жар сердца утолит. [264]」となっている）。歴史には「忘却」が必ずついて回るが、そのことは次のように歌われる。

Меняются названья городов,	街の名前は変わり
И нет уже свидетелей событий,	事件を目撃した者もすでになく
И не с кем плакать, не с кем вспоминать.	ともに泣く者も ともに思い出す者もない
И медленно от нас уходят тени,	そしてゆっくりと影は私たちから去り行く
Которых мы уже не призываем,	もはやそれらを呼び戻すことはない
Возврат которых был бы страшен нам.	それらの帰還は恐ろしいことだろう
И, раз проснувшись, видим, что забыли	ある時目覚めると 私たちにはわかる
Мы даже путь в тот дом уединенный,	あの一軒家への道さえ忘れたことを
И, задыхаясь от стыда и гнева,	そして恥と憤怒に喘ぎながら
Бежим туда, но (как во сне бывает)	そこへ駆ける だが（夢でも見ているように）
Там все другое: люди, вещи, стены,	そこでは何もかもが変わっている 人々も物も壁も
И нас никто не знает — мы чужие.	私たちのことを誰も知らない 私たちはよそ者だ [264]

第6歌では、抒情的主人公が「私」ではなく「私たち」となっており、スターリン時代に起こっ

(14) *Ахматова. Собрание сочинений в шести томах. Т. 3. С. 11.*



な英雄ではないが、「国民作家」であった)が描かれていること、アリストテレスが定義したような作品そのものの長大さはないものの<sup>(16)</sup>、作品に流れる時間が19世紀後半の50年間と長いこと、そして抒情的「私」という主体が極力排されていることである。

第1歌は次のように始まる。

Россия Достоевского. Луна	ドストエフスキーのロシア 月は
Почти на четверть скрыта колокольной.	四分の一ほど鐘楼に隠れ
Торгуют кабаки, летят пролетки,	居酒屋は繁盛し 四輪馬車が駆けていく
Пятиэтажные растут громады	ゴロホバヤのズナメニエとスモーリヌイの近くでは
В Гороховой, у Знаменья, под Смольным.	巨大な五階建ての建物が聳え立つ
Везде танцклассы, вывески менял,	至る所にダンスホールと両替屋の看板
А рядом: «Henriette», «Basile», «André»	「ヘンリエット」「バジール」「アンドレ」と立ち並び
И пышные гроба: «Шумилов-старший».	そして豪華な棺には「老シュミロフ」
Но, впрочем, город мало изменился.	だがしかし街は大して変らなかった [259]

ここでは、19世紀末のペテルブルグの様子が、「私」という主語を用いることなく、街を逍遙する「私」の目を通して主に三人称的に描写されていく。また「歴史的人物」であるネクラソフとサルトゥイコフ＝シチェドリンについては次のようにある。

И визави меня живут — Некрасов	そして私の差し向かいにはネクラソフと
И Салтыков... Обоим по доске	サルトゥイコフが住んでおり それぞれに記念銘板
Мемориальной. О, как было б страшно	ああ 彼らにとって銘板を見ることは
Им видеть эти доски! Прохожу.	何と恐ろしいことだったろうか 通り過ぎよう [259]

「私の差し向かいには визави меня (яの対格)」、「通り過ぎよう Прохожу (主語の яが省略)」に、語り手の「私」が束の間登場するが、あくまで観察者としての透明な「私」であることに注意したい。「記念銘板」とはまさしく教科書的な大文字の歴史を指し示すものであり、それによって偉人が公的歴史のなかで顕彰され規範化される。その銘板は偉人たちにとっても恐ろしいものである、というアフマートワの皮肉めいた歴史観が垣間見える。

その後は、ドストエフスキーの生涯が最後の数年から遡って叙述される。「スターラヤ・ルッサ」、「オプティナ」、「バーデン (・バーデン)」（『賭博者』(1866)のモデルとなった地)、「オムスク

(16) アリストテレス (三浦洋訳)『詩学』光文社古典新訳文庫、2019年、182頁。

の囚人」(1849-1854)、「セミヨーノフ広場」(1849)という具合である。その間には、唐突に詩人自身の母親の描写が挿入される（「澄んだ瞳のある女性は／（のぞき込むと海を思わずにはいられないほど／深い青色だった）И женщина с прозрачными глазами / (Такой глубокой синевы, что море / Нельзя не вспомнить, поглядевши в них),」[260]）。そして最後には、叙述の主体は「私たち」に変化する。「セミヨーノフ広場」を最後に置いたのも、それがペトラシェフスキー事件に連座したドストエフスキーがすんでのところ、彼の生涯で最も重要な歴史的出来事があった場所であり、ドストエフスキーの苦難はアフマトワの世代に引き継がれたからであろう。第1歌の最後の6行には次のようである。

Перо скрипит, и многие страницы Семеновским припахивают плацем.	驚ベンが軋み 多くのページは セミヨーノフ広場の臭いがする
Так вот когда мы вздумали родиться И безошибочно отмерив время, Чтоб ничего не пропустить из зрелищ Невиданных, простились с небьём.	まさにこの時私たちは生れいづることを思い立った 過たず時を測って かつて見たことのない光景から何も見逃さぬよう 私たちは非在と別れを告げたのだった [260]

この「光景」とはチュッチェフの詩「キケロ Цицерон」(1829-1830)からの引用である。なぜなら、第5歌のエピグラフには、「キケロ」からの引用として「幸いなるかな この世を訪れた者は／その宿命の瞬間に Блажен, кто посетил сей мир / В его минуты роковые. [263]」とあるからだ。チュッチェフは、共和政ローマの歴史的イベントに立ち会い、それを記録したキケロを「彼は彼らの荘厳な光景の観察者 Он их высоких зрелищ зритель,」<sup>(17)</sup>と称した。アフマトワは「レイエム」のような「母親」としてではなく、「北のエレジー」ではキケロのように、革命後のロシアとそれに続くスターリン時代の一目撃者、一記録者の立場を取ろうとした。チュッチェフを介して歴史的人物キケロが目撃した出来事と現在の「私たち」が置かれた状況を結ぶ手法も現代的な「叙事詩」の特徴と言えるだろう<sup>(18)</sup>。このように「北のエレジー」では、叙事詩的な、いわば公的な大文字の歴史や物語性とも言うべきものが、文学史上記念碑的な複数の作品のレミニッセンスを介しつつ、さらに「家」というモチーフを通じて、一女性の極私的で日常的な「記

(17) Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений и письма в шести томах. Т. 1. М., 2002. С.122.

(18) 森田俊吾「フランス現代詩における抒情詩と叙事詩の交叉点：ジャン・フォランの詩をめぐって」廣田大地、中野芳彦、五味田泰、山口孝行、森田俊吾、中山慎太郎『抒情の変容：フランス近現代詩の展望』幻戯書房、2024年、292頁。森田はここで「過去の出来事に現在の出来事を重ね合わせるという現代的な叙事詩のもつ特性」を指摘している。

録」の視点と交差されることで、柔軟かつ自在で多様な視点や移動をともなって再構成されていく。おそらくまさにこの点こそが「レクイエム」とは決定的に異なる「北のエレジー」の重要な特徴なのだと思う。ここでアフマトワは、「レクイエム」のような自己のヒロイン化や神話化・物語化をさらに相対化し、私的な記録や証言を含んだ歴史の再構成を試みたのだと言えよう。

## おわりに

「北のエレジー」では、公的な歴史は、アフマトワの記憶によって再構成され、その時空間は様々な文学的引用によっても操作され、アフマトワ個人に接続されている。ドストエフスキーという歴史的象の人生をたどる三人称の第1歌と抒情的主人公が一人称で語る抒情詩6篇が一体化し、まさにここが、叙事詩と抒情詩が交差する地点となる。抒情詩において記憶の中心的な場となるのが、かつて家族と暮らした「家」という私的なトポスであり、それは「国家」と対置される。最も私的な場所で、そこで暮らした人々がいかなる状況に置かれていたのかを詩に昇華させたのが、スターリン時代を描いたもう一つの作品としての「北のエレジー」である。

「レクイエム」では受難者にして聖母マリアである「母親」は、十分に歴史的な（多分に現在という地点から見てだが）「主人公」だった。スターリン時代を証言する言葉が必ず必要とされるというアフマトワの詩人としての洞察は正鵠を射ていた。しかし、その翌年から着手された「北のエレジー」では、スターリン時代の受難者にして「母親」という集団的立場ではなく、「家」というトポスをめぐる詩人にして「妻」というアフマトワ個人の姿がより強く打ち出されている。それは、およそ20年にわたって書き継がれ、アフマトワが後半生を描いた「自伝」と呼ぶことも可能である（第1歌では詩人の母親も登場させ、自分の起源にまで遡及する）が、すでに初期の長詩「海のほとり」でも萌芽が見られたように、ここでも公的な歴史と同様に「自伝」は物語化されている<sup>(19)</sup>。

「叙事詩的」な第1歌と抒情詩を融合させたこの連作詩でアフマトワは、個人的視点や私的経験の柔軟かつ多彩な時間的往還のなかに大文字の歴史と文学的記憶とが複雑に融合する、20世紀の新たな「叙事詩」を創出したのだと言えよう。現代では、唯一無二の人間だけを神話的英雄（ヒーロー）とするような物語は必要とされていない。歴史（特に現代史）を語る際には、沈黙を余儀なくされた人々（アフマトワ）や抹殺された人々（グミリョフ、プーニン）の声を丁寧に掬い上げる態度が必須であることは、もはや暗黙の了解になっている。この意味で、「北のエレジー」と同様に「レクイエム」の直後から書き始められた長詩に、アフマトワが「ヒーロー

---

(19) これについては中尾泰子「自伝の物語化：A. アフマトワの長詩『海のほとり』をめぐって」『ロシア文化研究』第31号、2024年、19-33頁を参照されたい。

のない叙事詩 *Поэма без героя*（1940-62）という題名をつけたことはまさにその象徴と言えよう。なぜならそれは、叙事詩にはヒーローなどもはや必要とされていないのだという、当時のアフマトワの創作上の基本姿勢を端的に表すものにほかならなかったからである。