

レーミゾフの「文字」と「画」

—「書く」ことと「描く」ことについての言説をめぐって—

小 椋 彩

序 「書く人」の形象

レーミゾフの創作には、しばしば「書く人」という形象が登場する。たとえば中編小説『なりやまないタンバリン』«Неуемный бубен» (1910) で主人公のストラチラートフは、40年間役所の窓際で清書を繰り返してきた地方官吏であるし、『第五の悪』«Пятая язва» (1912) の主人公ポブローフは「ひとり沈黙の生活に閉じこもって」、「読書するほかは、大概の夜の時間を著述に充てて」いる。

『第五の悪』は動乱時代のイヴァン・チモフェーエフによる『年代記』«Временник»に着想を得ている。ポブローフが執筆しているとされる「全ロシアへの告訴状」という妄想を綴ったノートは、やがて『第五の悪』から独立し、13世紀の写本と同タイトルを持つ『ルーシの地、滅亡の物語』«Слово о погибели русской земли» (1918) に結実することになる。

とはいえ、これらはオリジナルに対する単純な「模倣」を意味するものではない。一個人の妄想を民族の神話と重ねることによってレーミゾフが意図したものは、「年代記的記述 (хроника) というジャンルそのものの再解釈」¹ だったからである。

レーミゾフの創作活動全般においてジャンルの模索がいかに重大な位置を占めるかについては、彼のテキストがときにジャンル分けが「不可能」であるという逆説によっても示される。たとえば『書かれたロシア』«Россия в письменах» (1922) でレーミゾフは、古文書などの引用や個人的な回想、物語などの断片を集め、非因果的に配置してみせたが、このクロノロジカルな統一性の破壊はそれ自体「年代記」のパロディでもあった。かつてシクロフスキイに『「イヴァン・イヴァーノヴィチが机に向かって」なんて小説を書き出すことは、もう僕にはできないよ²』と語った作家は、断片的文章のモザイク状の組み合わせを自ら「らせん (завитушка)³」と名付け、後年、コドリャンスカヤのインタビューに答えて「私は小説家 (романист) ではありません。なろうとしたが、なれなかった。私には順序だてて語る才能がなくて、いつ

もばらばらにしてしまう⁴」と回想している。

しかし、時間的経緯に沿った伝統的な叙述が否定されるというレーミゾフのテキストの断片性は、作家の終生にわたって同質だったわけではない。創作活動初期や亡命前、レーミゾフは民話や伝説を改作するほか、それらを同時代的文脈の⁵ 小 説の枠組みに積極的に移植した。この方法によって作家は近代以降のロシアの「知識人」と「民衆」との乖離を解消すること、すなわち「民衆の神話の再創造」⁶ を目指していたわけだが、前述の通りその資質が「小説」というジャンルに適應することはなく、これを放棄するに至る。

その後、亡命という一大契機を経て、作家は自分自身の「人生」により多くを取材するようになる。個人的な回想や夢、エッセイ風の記述などが史実と混在して記述されるうえ、その内容が重複することも多く、総じてテキストの複雑さは増していった。オバトニナはレーミゾフの自伝的作品を評して、「古代の神話に似て」「複合的」といい、1920年代以降、最晩年までの作品は内的関連を考慮して検討すべきであると主張している。⁶

ところで前述のストラチラートフは、ゴーゴリやドストエフスキイが描いた「書記」たちの系譜に連なりながらもプーシキンと重ねあわせられ、彼の役人としての「清書作業」は、詩人の「芸術的営為」に転じうるという仕掛けを持つ。⁷ また、革命の反響であった『第五の悪』でロシアの未来を憂い夜毎の執筆に没頭するポブローフにも作家自身の姿が透けて見える。

「書き続ける人間」はレーミゾフ自身によって具現されていた。先述のように、1920年代以降のテキストでは重複する断片的挿話を別の版や著作の中にしばしば見つけることができるが、これはレーミゾフが頻繁に創作に登場させてきた「書く者」という形象を自分自身と重ね合わせることになる。レーミゾフは異なる著書に同じような内容、テーマを断片的に積み重ねて複合的なテキストを綴りながら、自らが「書く」ことを繰り返す、「書く者」の形象と重なっていく。「民衆の神話の再創造」という課題からも明らかのように、レーミゾフは近代以降の個人主義を否定する。主人公の個人的な運命を語る伝統的な長編小説に代わる、新

たな形式を採す必要があったのである。

このようにレーミゾフにとって「書く」こと自体が文学ジャンルの問題と直接的に繋がっており、また創作の重要なモチーフでもあった。「書く」ことを中心的モチーフとする作品のひとつに『写字生—カラスの羽ペン』«Писец—Воронье перо»⁸が挙げられる。1949年に出版されたこのテキストはその冒頭で、タイトルを「仕事道具にちなんで」おり、レーミゾフにとって馴染み深い歴史上の人物「イヴァン・フォードロフ、アヴァクーム、ヴァーニカ・カインらについて」(4)書かれたもの、と紹介される。

写字生を主人公に据えた本作からは「書くこと」に対するレーミゾフの姿勢を読み取ることができる。本稿では、この『写字生—カラスの羽ペン』を出発点とし、同時期に書かれた文章や、作家と、作家の伝記執筆者として未刊行の遺稿などをまとめた童話作家コドリャンスカヤとの対話を検討しながら、レーミゾフにとっての「書くこと」、およびそれと関連する「描くこと」の意味や、ジャンルの問題との具体的な関わりについて明らかにすることを目的とする。

1 「書く」という行為

『写字生—カラスの羽ペン』(以下『写字生』)は短い物語5編が集められた連作集のような体裁をとる。写字生の「私」が各話で時代を越えて遍歴し、歴史的場面(イヴァン・フォードロフによるモスクワで最初の印刷、宗教改革とアヴァクームの処刑、ピョートル大帝による海外使節派遣など)に遭遇する。しかし16世紀から18世紀にかけての時代設定のなかに20世紀の「同時代人」を登場させたり、⁹現代性を匂わせた記述を挿入したりする¹⁰ことから、テキストはレーミゾフ自身の人生(貧困、亡命、世間の無理解)や、創作活動の道筋(書く、描く、出版する)と重なり合う。すなわち『写字生』は、史実に枠を借りた架空の物語である一方で、作家の実体験に基づいている。

さて、この一連の物語にはレーミゾフの「印刷」に対するスタンスが示されている。そしてそれは主人公が「写字生」であることから大方予想されるように否定的なものであり、「モスクワ最古の印刷所」の火事の原因が「主人公の放火」に帰されることもそうした姿勢の反映である。

では、そもそもなぜ印刷は否定されるのか。

写字生は印刷の正確さに驚嘆し、一度に大量生産できる効率性を、「まるで魔法のよう」で、「人の手では、

いかに素早いペンでも、とても追いつけたものではない」と言う(72)。このような印刷の機械的な生産性によって、モスクワには多数の「匿名」の本が出現する。印刷は西欧から入ってきた技術であり、「モスクワで最初の印刷工はドイツ人たちだった」ので、すでに「[フォードロフが作る]『使途行伝』や『祈祷書』の出ないうち、1564年から65年以前に、モスクワでは、名無しの本が出版されていた[……]」(84)。しかしそうしたドイツ人たちの境遇は、知られていないだけで、恵まれたものではなかった。「モスクワにやってきたドイツ人たちのなかでも、グーテンベルクその人の名や、ほかに著名な植字工たちの名は愛書家たちにはおなじみのものだった」が「モスクワで、最初のドイツ人の印刷工たちが迫害されていたことはほとんど知られていない[……]」(87)。そして、ロシアで最初の印刷工という荣誉に与ったはずのフォードロフの生涯もまた不幸なものであったと記される。「イヴァン・フォードロフはザブルドフからルボフへ渡った。そして彼の『ふるさととも祖国も無い』苦い絶望が始まった」(87)。

印刷の生産性が述べられる一方で、筆写は修練を要する時間のかかる作業として提示される。しかしそれは否定的側面ではなく、その結果、洗練と正確さに到達できると述べられる。

時には写本の前で舟をこぐこともある。『あくびはつきもの』、それでも書くのだ。書けば書くほど熟達し、私のカラスの羽ペンも思い通りに運ぶのだった。われわれの筆写の技術(искусство)がどのような洗練と正確さ、確実さに到達できたかは想像もつかない。(69)〔傍線は引用者、以下同じ〕

そして修練から得られた文字の「芸術、技術 искусство」は、音楽や詩や夢と同じく「頭」ではなく「心」で捉えよと諭される。

Сколько раз переписал я моим вороньим пером житие святителя, сочинение ученого серба митрополита Каприяна. И в честь первого московского святителя, предсказавшего значение и величие Москвы и славы ее во все концы земли, я постарался: в буквах такую вязь заплел — на глаз узор, паук не соткёт, а понять, голову ломай, ничего не поймешь. А ведь это и есть искусство, слышите: «искусство — бери его сердцем, а понимать не обязательно. Это, как музыка, стихи, сновидение». (75)

このカラスの羽ペンで、聖人伝や、セルビアの府主経カプリアーンの著作を何度書き写したのか。モスクワの意義と偉大さと、全地にとどろくその誉れとを予言した最初のモスクワ主教のために、私は励んだ。模様と見まがう、蜘蛛には織れない組み文字を編んだ。頭をひねっても、何

レーミゾフの「文字」と「画」

も分かるまい。これこそが芸術だ。そう。「芸術は心で捉えよ。必ずしも分からなくともよい。これは音楽や詩や夢見と同じだ」

いまや印刷の最大の利点であったはずの「迅速さ」や「正確さ」にはなんの価値も与えられない。むしろ「書物の印刷とは、無学の」「うそ、愚かさ、中傷の」「最も忠実な僕」(73)と評されるに至り、かつてその速さに印刷の「魔法」を見たことはすっかり帳消しになってしまう。

また、レーミゾフは、主人公の口を借りて自分の創作活動のひみつを以下のように説明する。

Перед Елифаньевой премудростью я преклоняюсь. Но при моем непреодолимом пристрастии к «словоплетению» или к тому, что выражает чисто-словесное течение, — оно проходит вряд с мыслью и биением чувства и развивается по-своему, даже вопреки мысли и чувству, это как в живописи краска, а в музыке звучание, [...] — мою русскую душу всегда влекло и было мне ближе церковно-славянского изощрения наш природный русский язык. (65-66)

至賢エピファニーの智慧に、私は心からの敬意を表す。しかし私が「言葉の編み垣」にこだわる、あるいは純粹なことばの流れが表現するものにこだわると言うとき、そうしたことばの流れはおそらく思想や感情によるのではない。固有の方法で、むしろそれらに反して展開しているのである。絵画における色彩や、音楽における響きと同じだ。[……] 私のロシア的な精神をいつも魅了し、私にとって教会スラヴ語の洗練よりもちかしいものとは、私たちが授かったままのロシア語だった。

エピファニーの装飾的文体に感嘆しつつも主人公が魅惑されるのは「生来のロシア語 (природный русский язык)」である。これは「迫害され、時の流れのなかで忘れ去られようとして」いるものの、長司祭アヴァクームの説教のなかには、まだ生き生きと息づいている (82)。そこで処刑される長司祭に向かって、主人公はこう呼び掛ける。「大地にロシアの言葉が響く限り、あなたの記憶は灯のように明るく輝く……あなたは私に教えてくれた。『生来のロシア語を愛する!』と。全ロシアの地の長司祭アヴァクームよ!」(94)

第三話で主人公は、アヴァクームの熱心な支持者であるがゆえに職場を追放される。レーミゾフにとってアヴァクームとは、ことばと人格が調和した理想的人物であった。その一方でイヴァン・フォードロフは、偉業を成し遂げた歴史的人物というよりも、「印刷」に翻弄された犠牲者として描写される。「書物の印刷

は彼にとっては“神に仕える仕事”，彼の命をかけた仕事であった」(86)が、晩年はその天職を奪われて貧困に苦しみつつ、流浪生活を送る (87)。立場のまったく異なるこの二人は、「似たような背格好」であるとして、主人公によって面影を重ね合わされる。

「彼〔アヴァクーム〕の目に、私は確固たる信念を見た。印刷工房の火事するとき、最初の印刷工イヴァン・フォードロフの目にも、この同じ強さを私は見たのだった。[……]しかしアヴァクームの目にあったのは怒りでも非難でもなく、激した痛みが燃えていたのだった」(93)。

結局テキストでは、印刷は人(主人公、ドイツ人たち、フォードロフ)を不幸にするのみである。印刷は、文字を書くことに要求される修練とその結果としての熟達、知恵ではなくて心で理解するような精神性を欠いたものとみなされる。アヴァクームの処刑とフォードロフの死を結びつけるものとは「ロシア的精神」が失われつつあることに対する危機意識であるが、そうした不可視的な精神性を担うのが書かれた文字や写本なのである。

2 連続する文字と画

20世紀初頭のロシアでアヴァンギャルドの芸術家たちが中世の写本やルポークに民族の本質を「発見」し、こぞって芸術の素材として取り入れたとき、文字、とくに中世の筆写や初期写本に美を見る姿勢はレーミゾフにおいてはすでになじみのものであった。能筆家だった母親や古文書学の専門家となった妻からの影響を受けつつ、レーミゾフの文字そのものへの関心は終生絶えることはなかった。自伝的散文『剪り取られた眼で』《Подстриженными глазами》(1949)の「カリグラフィー」の章のなかで、作家は文字への愛着を以下のように述べる。

カリグラフィーとはいつも自由なもの。文字と文字飾りの魔法の王国に他人がくちだしできはしない。人間に動物、悪魔に妖怪、木々や草花が、ひげ飾りや、曲線や、一筆直線やらせん状の飾り書きの蜘蛛の巣のように織られている (ткуются паутиной росчерков, линий, штрихов и завитушек)。

ことばの輪郭を識別できようができまいが、判読できない筆跡であろうが、明確で分かりやすいものであろうが。なめらかにしっかりと書くもよし、「金釘流」で自分の筆跡に自信がない向きもあろう。しかし文字、単語、文を書き、どのようにページの上に並べるか、技法 (искусство) になら関係ないのである。(T. 8. C. 35)

この章では「中国の文字」や「アラビアの文字」、

「中世の写字生の書くロシアの文字」の美しさが賞賛される (T. 8. C. 35-36)。中世の筆写に起源を持ち意味伝達というより文字の装飾的意味合いの強い現代のカリグラフィーはもとより、レーミゾフはここで中国語やアラビア語の文字で何が書かれたかも問わない。「人の数だけ筆跡はあるが、カリグラフィーという芸術であることに変わりはない」(T. 8. C. 36) のであって、文字は、視覚芸術としてその外見の形のみが問題になる。そして確かに上引用部の、文字を有機的で流動的、可塑的なものと捉える描写からは、「線画」の延長のようなものが想起される。

ところで、これと同時期 (1945-48) に書かれたエッセイ (『作家の絵』) によれば「絵を描かない作家はどうやらない」。レーミゾフはその理由として「書かれたものと描かれたもの」が本質的には同じだからだと述べている。

「作家は絵を描く。理由はいたって簡単、書かれたものと描かれたものは本質的には同じだからだ (написанное и нарисованное по существу одно)。書く者 (писец) はみな描く者 (рисовальщик) になれるし、描く者はかならず書く者でもある。作家 (писатель) は主に書く者である。[……] 従ってどんな作家も絵を描きたいと思っている」¹¹ [斜体強調はレーミゾフ、訳対応部分に傍点]

「書かれたもの」と「描かれたもの」が同じとは、すなわち「書く (писать)」と「描く (рисовать)」という「行為」が同質だと換言されよう。¹² 従って上引用の「書く者 (писец)」とは、中世の写字生という意味に加えて、そのようにして文字を「書く人」である。線描の線と文字とは書くという「行為」によって繋がっている。また「書く者」と「作家 (писатель)」とは異なる。レーミゾフはこれらのことに対し常に非常に意識的だった。

エッセイでは先の引用部に以下のように続く。

[...] когда “мысль бродит” или когда “сжигается”, когда “не поддается слово” или лезет несурзное, рука невольно продолжает выводить узоры — так обозначается рисунок на полях или в тексте [...].¹³

考えが「さまよう」ときや、「てこずっている」とき、「ことばを手なづけられない」ときや、突拍子もないことが入り込むときも、手はひとりでに模様を描きつづける。こういうふうにして絵が余白や本文^{テキスト}に現れてくるのである。

引用にある手の動きの「無意識性」(「手はひとりでは……) からはフランスのシュールレアリスムやニコライ・クリビーンの「自動筆記」が想起されその影響関係に興味湧くが、¹⁴ いまはまず、レーミゾフが

関心を抱き注視するのが文字そのものばかりではなく、手やペンの「動き」であり、またそのとき紙の上に「現れる絵」である、という点に注目したい。

レーミゾフがペールイの絵を評するメモ¹⁵ には「アンドレイ・ペールイの絵には何か遊び的要素があります。子供が机に向かってお絵かきを始め、飽きて別の遊びを始めるまでのような」とある。これに続けて、レーミゾフが重視するのは結果ではなくプロセスであると述べられる。

Игра, а не мастерство: во всяком мастерстве есть «почему», а в игре «как рука водила», и всегда важен только процесс, а не результаты. В этом душа рисунков Андрея Белого.¹⁶

[ペールイの絵は] 遊びであって、巧みさではない。あらゆる巧みさには“なぜ”があるが、遊びにあるのは“いかに手が動いたか”ということ。いつも大事なのはプロセスだけで、結果ではない。アンドレイ・ペールイの絵の本質はここにある。

レーミゾフによれば技を伴って絵を描くことには「なぜ」すなわち動機付けが必要とされる。しかし子供の遊びのようなペールイの絵に、いかに「手が動いたか」という無意識的な痕跡のみを見出したレーミゾフは、そうした動機付けから自由なものとしてこれを評価する。

レーミゾフが作家たちの描く絵のなかでもとくにプーシキンを好むという理由も、まさにそれがそうした制約から自由だからにほかならない。「プーシキンの絵は直接的 (непосредственность) だから好きだ。直接的、つまりわざとらしくないこと (ненамеренность)こそが、連続のなかの一瞬、制限され、石化していく出来事のなかでの、生の輝き (взблеск жизни в ограниченном окостенелом событии) を伝えてくれるものだから」。¹⁷

「書く」と「描く」とは手の「動き」によって通底しており、行為するプロセスにおいて、「書く／描く」者の意識によらない何ものかをあぶりだす。印刷はその行為のプロセスを省略することにほかならない。「書く／描く」という身体的営為には本来的に創造性が備わっており、思考の結果のみならず漸次的展開をそのままうつし出すことができるのである。

肖像画を描くときでさえ、レーミゾフの注視の対象は「顔」ではなく、自らの手の「動き」である。「『似ている』肖像画を描くことは私には不可能だ。近視のせいで、ありのまま描けたことは一度もない。私は動作を記憶している。私の目には、ただ動きだけが知覚されるので、それで絵を描いているまでだ」(アルバ

レーミゾフの「文字」と「画」

ム『劇場』より)。¹⁸ すなわち「似ていること」という、肖像画にとっての一般的な到達目標に、いかなる価値も置かれない。

ところで「書く／描く」という身体の動きが意識の奥底にひそむ何ものかの呼び水となる、という考えは、レーミゾフにおいてはその創作の中心テーマのひとつ、「夢」と結びついている。レーミゾフが絵を「描く」理由とは、もともとが「夢」を表現したいという欲求に端を発していた。夢を文章で表現することに限界を感じたとき、作家の夢日記の頁には「絵」が出現するようになる。¹⁹ 「夢」に対置されるのはいま自分が生きている「現実」であるが、これが制限された重苦しくて不自由な世界であるというレーミゾフの認識は後期の著作で少なからず繰り返される。現実とは3次元的重力に抑圧された不自然な状態であり、そうした強制的な制約から人間を解放してくれるものが夢なのであった。

かつて作家としての彼の「謎を解く鍵はどの作品にあるか」というコドリャンスカヤの問いに答えて、レーミゾフは『剪り取られた眼で』を選んだ。これは幼少の回想を虚実織り交ぜて語った「自伝」的作品であり、作家はこのとき、自分が通常とは異なる世界を見ることのできる「剪り取られた眼」を持っていると語る。作家のこの特別な眼こそが、重力等の制限する現実から、制限のない異世界を垣間見せてくれるのである。

«Подстриженные глаза» еще означает мир кувыркком, евклидовы аксиомы нарушены, из трех измерений переход к четырем. Эти глаза подняли меня в мир сновидений, а также открыли дорогу в подземную глубь черной завязи жизни.²⁰

「剪り取られた眼」は、さかさまの世界ということも意味しています。ユークリッドの公理は破壊され、3次元から4次元へ移行する世界。この眼が私を夢見の世界に飛翔させ、それと同時に、生が黒い実を結ぶ地中奥深くへと続く道をも示してくれたのです。

従ってこの書物の奇妙なタイトルが示すのは、肉体的あるいは思想的に限られた狭い視界などではなく、夢に比される自由な世界の知覚という至極創造的な可能性である。そしてこうした現実の制約から解放された無重力的なダイナミズム、「剪り取られた」視線の動きこそ、「書く／描く」という実際の行為のメタファーにほかならない。「生が実を結ぶ」、作家の意識の奥深くから、ことばになる前の、あるいはならない何ものかを紙の上に投射しようとする営みこそが、レーミゾフにとっての「書く／描く」ことだからであ

る。

3 流動するテキスト

「書く」こと、すなわち書き手がその身体を使って可視的な痕跡を残す「行為」は、レーミゾフにとって、ときに文字の「形」以上に重要であった。実際の行為こそが「物」と「心」の架橋を成すという観点に基づき、レーミゾフは繰り返す書くことの重要性を以下のように主張する。「毎日書かねばならないのは鍛錬のためだけではない。ことばを扱う人間は開きかけの花のようなもの。心(душа)がどんな花や葉を秘めているか、本人は往々にして知らない」。²¹

本来「複写」という同じ目的を持つにもかかわらず、「印刷」と「筆写」とを隔てる決定的な差とは書くという「行為」そのものの有無にほかならない。筆写は修練の過程を経てある段階へと昇華する。レーミゾフにとって「何回も書く」ことや「書き写す」とことと「創造性」とは矛盾せず、むしろ前者は後者の大前提とされるのである。従ってそのほとんど偏執的ともいえる「収集」への情熱もこのような観点から説明される。『書かれたロシア』で、古文書や手紙などの文書のほか、ペチカのタイルの銘文から手紙の封蠟の描写まで、あらゆる「記述」が発見、収集され、書き付けられる対象となったのは、そうした記述の各々のなかにこそ、不可視な「精神性」が投影されていたからであり、そのような「精神性」とはただ(「収集」「記録」といった) 実際の行為を通してのみ守られるのであった。²² また、コドリャンスカヤに語った回想によると、あるときパリのレーミゾフの部屋を訪れたブーニンは本棚に詰まった作家の手稿の紙束に驚きを禁じえず尋ねる。「『自分の手稿を取ってあるのですか?』この質問に私は心からの驚嘆と軽蔑を聞き取ったのです。『なんのためにあなたは、あなたの手稿を保管しているのですか?』という、最後の一言を彼は口にこそしませんでした、私にははっきり聞こえたのです。それで代わりに私は言いました。『自分の古文書学的興味に従って、私は手稿を捨てないのです』」。²³

実際にはレーミゾフは、「手書き」と対峙するものとしての「印刷」を完全に拒否していたというわけではない。職業作家として、作品が印刷・出版されることこそが何よりの望みであった。しかし、レーミゾフの抱える印刷をめぐる矛盾はここでは措き、レーミゾフにおいて「書く」、「書き続ける」という「行為」こそが、彼の求めた文学ジャンルの創出に深く関与するものであったことに関して以下さらに考察を加える。

レーミゾフにおける「書く」行為とジャンルの問題を検討するにあたって、ジャック・デリダの言説がいくつかの示唆を与えてくれる。デリダは「書く」ことを主題とした著書の中で、西洋哲学の伝統における「ロゴス中心主義」に異議を唱える。音声言語に特権的な図式、すなわち、なんらかの「意味」が最初に存在し、それが「話される言葉」に表現を見出し、そのあとに「書き言葉」に転記される、という図式を称揚するこの「ロゴス中心主義」とは、形而上学的観念論や、一線状性などというものにも換言される。デリダが著作の章タイトルに「書物の終焉」と「エクリチュールの開始」という二つの事象を併置したことに、「書物」という概念的な枠組みの全体性が「エクリチュール」をきっかけに惑乱される可能性を読み取ることができる。

「書物の観念は、まさしく〈意味するもの〉の一つの全体性——有限であれ無限であれ——の観念である。〔……〕書物の観念はつねに自然の全体性を指し示し、文字言語の意味とは根本的に無関係である。それは神学とロゴス中心主義を擁護して、文字言語の回路遮断、その警鐘的活力に敵対し〔……〕差異一般に敵対する。テキストと書物とを区別して言うなら、今日あらゆる領域で現れているような書物の破壊はテキストの表面を露呈させているのだ」²⁴

レーミゾフのテキストが、小説の因果律や時間秩序を拒否して、全体性に反対する非一貫性、非線状性、反書物性に向かったことは、レーミゾフにおける「書く」という実際の行為の当然の帰結ともいえる。『書かれたロシア』の「寄せ集められた断片」が、それぞれに出典の遡及を拒むのは、レーミゾフが「作者」と「作家」と「書く人」とが同一ではないこと、いま「書いている人」がたまたま「作家」であるに過ぎないこと²⁵を鋭く意識していたからにほかならない。かつてレーミゾフのフォークロア改作に「剽窃」との非難が持ち上がったとき、そこには「文化の継承」と「盗作」とのきわどい境界が露呈していた。しかし芸術家個人の完全なオリジナリティとは単なる幻想でしかありえず、「独創」という非生産的な主張がただ芸術家の虚しい孤立しか生まないことをレーミゾフは確信していた。一作品は「孤独」を免れるのと引き換えに、独創的「起源」の主張を放棄しなければならない。スカースカや伝説や古典作品ばかりか、自分の日記や先行作品から切り貼りするように「書き写し」を繰り返し、増殖していくレーミゾフのテキストは、自己言及の網の目に覆いつくされようとするのであるが、その「自己」言及さえも、それぞれが「どこか」からの

引用であり、こうした連なりにはきりが無い。発見された紙切れに、すでに物語は書いてあるのである。

テキストのこうした反書物的、反形而上学的性質とは、「物質志向」と同義である。レーミゾフのテキストで挿話を「組み替える」ようにして生じる時間的秩序の破壊は、その空間的秩序も同様にして容易に破壊されることをも意味している。なぜならばレーミゾフにおいてテキストとは、なんらかの概念ではなく、行為の結果生じた「物質」として、そこに「ある」のだから。こうしてレーミゾフが理論化し自ら実践してみたテキストは、果てしない「引用の織物」²⁶のようにして立ち現れる。それは「作者」の設けた便宜的な時間秩序に沿って展開される「小説」の形を取りえないどころか、いかなる既存のジャンルの枠にも回収されない。

断片ごとに組み換えられる、可塑的、流動的なテキストは、私たちにレーミゾフのごく初期からの文学手法である「反復」と、その発展形である「回帰モチーフ」（『十字架の姉妹』）を想起させる。モチーフの反復によって単語にイメージの「負荷」を負わせ「印象の連鎖」を作り出していくこの手法は、読者に「イメージの喚起」という形での参与を促す。すなわちレーミゾフの既存のジャンルの破壊は、こうした単語レベルの流動的作用を、より大きな断片レベルにまで拡大し再現してみせることで進行するのである。

『写字生』の物語は、第五話、戯曲『ソロモンとキトヴラス』の上演シーンで終わる。テキストでは戯曲は「私」と伝説的義賊ヴァーニカ・カインの「共作」と設定されているのであるが、亡命後のレーミゾフ自身が実際に好んで改作を重ねたものも、この「ソロモンとキトヴラス」に関する伝説なのであった。「書く人」であるレーミゾフと「書かれる人」である主人公／写字生の「私」が幾度も「書く／書かれる」役割を交替しながら重なり合うという、この不思議な邂逅によって、レーミゾフのテキストは眩惑的な「らせん」のイメージへと限りなく近づいていく。デリダがブルーストに指摘したように、作者と主人公の「最後」の出会い、それが「始まり」でもあるのである。²⁷

4 おわりに

ペールイやプーシキンら「作家の」絵の奔放さを評価したレーミゾフは、自らも「職業画家」を決して名乗らず、その画業の素人性を強調し続けた。レーミゾフの言うように「作家はみんな絵を描く」とすれば、

レーミゾフの「文字」と「画」

画家としてのロラン・バルトが「アマチュア」に拘泥したことも偶然ではない。「デッサンや絵画の実践と作家についてのアンケート」に答えてバルトは、「アマチュア画家」である動機を以下のように説明する。「まず、画家にして作家、という完全な芸術家でありたいという夢があるようだ。〔……〕それからわたしの身体の運動を広げたい、「手を変え」たい（使うのはいつも右手だとしても）という欲求もあるのだろう。〔……〕さらには、直接的には言語のわなに陥らず、いかなる文にも不可避の責任にかかわらなくともよい何かを創り出さう、という安堵感（やすらぎ）もあるのだろう。ようするに、エクリチュールがわたしに認めてくれない無邪気さのようなものである」²⁸

バルトとレーミゾフの画業における「アマチュア志向」が響き交わすのは、両者が「絵」や「画」に、「手の運動」を介して文字と繋がりながらも、言語表現の制約からは逃れている、遊戯のような自由を見出すからである。カリグラフィーやアラビアの文字は「夢見」のように心で捉えるものであり、「意味」に縛られないゆえに愛される。レーミゾフが、自分のペンの下から生じる線、余白にあらわれる模様を見つめているとき、そこには同定された「意味」や「内容」という桎梏からの自由があり、同じものをレーミゾフは中世の写字生と写本に見たのであった。そこでことばは「意味」の制約を解かれて、紙上にはただ書く者の手の動きとその結果としての「文字」や「画」のみが残る。レーミゾフのテキストにおける文字と画との自由な交通とは、文字としてのことばの、あらゆる制約からの解放なのである。

こうして、「書く／描く」ことは、祖国や母語と引き離されて生涯を終えようとしている作家にとって、拘束から解放される唯一の手段となる。レーミゾフは実人生を創作するかのようになかに虚構を織り交ぜてみせるが、それはまず作家の生に即した、実際的な要求であった。亡命後、個人的回想や歴史的事実や民族の伝説や虚構をすべて巻き込み、書きつけ、複雑化していく構成とは、「現実²⁹は芸術によってつくられる」とする作家の切実さの現れである。

しかしそれでは、書くことによって果たしてレーミゾフは解放や安寧を得ただろうか。デリダが「現前性³⁰の場からはみ出す他なるものがもうひとつの別の独特なエクリチュールを沈黙のうちに記しつつ、再自己固有化の働きに亀裂を生じさせていると示唆する」ように、レーミゾフもまた、「ことば」に表現される以外の何かを全方位的に眺めようとしてこう言う。「切り取られた眼には隙間はない（Для подстриженных

нет пустоты)」。³¹ 結局、書いても書いてもはみ出してしまふ何かを、レーミゾフは無視することはできないのである。「始まり」も「終わり」も分からない「らせん」のテキストは、あるとき奈落へ降りる階段にも近似する。

レーミゾフは現実世界の「3次元の限界」を破壊するものとして、「気まぐれなデミウルゴス」たる「蜘蛛」の「巣掛け」を、人間には到達不能なある世界の構築に比する。³² 従って先の引用箇所にも見たようにレーミゾフの文字と画の連続がしばしば「蜘蛛の巣」の形をとることも偶然ではなく、その形状とは彼のテキストにおける有機的な相互連関性の視覚化である。「私の目が見えていたら、本の構成をあなたに描いてあげるのに」³³ と語った作家の、「ことば」を「視覚」で捉える感覚は、こうして創造に直接的に反映している。レーミゾフにとって「書かれた／描かれた」ものこそ「現実」よりも信奉するに値する。この急進性の前には、ジャンルの境界などなんら意味を成さないのである。

（おぐら ひかる，東京大学非常勤）

注

- ¹ Русский Берлин: По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте / Под ред. Л. Флейшмана, Р. Хьюз и О. Раевской-Хьюз. Париж: YMCA-Press, 1983. С. 21.
- ² Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М.: Новости, 1990. С. 295.
- ³ Ремизов А. Подстриженными глазами // Собр. Соч. Т. 8. М.: Русская книга, 2002. С. 400. 以下『切り取られた眼で』からの引用はこのテキストに拠り、()内にアラビア数字で巻数と頁を付す。なお、引用のイタリック強調はすべて原文に従い、対応する邦訳部分に傍点を施す。
- ⁴ Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 109.
- ⁵ Ремизов А. Письмо в редакцию // Собр. Соч. Т. 2. 2000. С. 608.
- ⁶ Обатнина Е. Творчество памяти // Ремизов. Собр. Соч. Т. 7. 2002. С. 477.
- ⁷ 『なりやまないタンバリン』は『外套』や『分身』のパロディとして、従来、ほぼ慣習的に「小官吏」の系譜に括られてきた。しかし主人公ストラチラトフの描写には「書記」の姿のみならず、中世から同時代に至る様々なロシアの形象が意識されており、そのなかにはオネーギンやプーシキンも含まれる。ストラチラトフが書記アカーキイ・アカーキエヴィチであると同時にプーシキンでもあることを理解する者にとって、彼が書き続ける「文字」の重層性は明らかなるものとなる。テキストは個人的で完結した物語ではなく記憶を流動的に再生する装置である。『なりやまないタンバリン』とはレーミゾフが先達や読者とそうした記憶を共有する試みにほかならない。

- 詳しくは拙稿を参照されたい。「レーミゾフ『なりやまな
いタンパリン』研究—共有される記憶についての物語」、
「SLAVISTIKA」XV (1999): 96-111.
- ⁸ このテキストからの引用は以下により、頁数を引用に付
した () 内のアラビア数字で示す。Remizov A.
Пляшущий демон. Танец и слово. Париж: Дом книги, 1949.
- ⁹ たとえば主人公の同僚で、「孔雀の羽ペン」を使って筆写
する写学生リャザノフスキイ (И. А. Рязановский. 1869-
1927?) は古文書学・文献学者。彼をモデルとした形象は
『なりやまなタンパリン』や『第五の悪』、『書かれたロ
シア』にも登場する。
- ¹⁰ たとえば、「当時の印象、出会い、推測したことなど詳細
に書きとめたのだが、私の手稿の行方については何ひと
つ分からない。ただ分かっているのは、戦争のとき、私
の別の所持品とともに 500 マルクでケーニヒスベルグの
競売で売られたということだけ」(96)。
- ¹¹ Remizov A. Рисулки писателей // Встречи. Петербургский
буерак. Paris: Lev, 1981. С. 222.
- ¹² 「書く писать」の語源は、この動作がもともと「描く」と
同等の行為を表していたことを示唆する。「пёстрый»
(「斑の、多色の」)と同じ語根を持つ«писать»の元来の意
味は「刻み込んで、あるいは色彩の助けを借りて、何か
を表現すること」、「色々な色に塗ること、色とりどりに
すること、斑にすること」であった。Историко-
этимологический словарь современного русского языка /
Справочное изд. Черныха. М.: Русский язык, 1999.
- ¹³ Remizov. A. Рисулки писателей. С. 222-223.
- ¹⁴ レーミゾフは 1910 年にクリベーン主催の「三角形」展に
カリグラフィーや絵画を出品。「絵を描くことは条件付
の記号を画家の頭脳から絵の中へと無意識的に投影する
こと」であると主張したクリベーンは、無意識に根差した
想像力の解放を目指した。ニコライ・クリベーン「生の
基盤としての自由芸術—調和と不調和(生, 死, その
他について)(抄訳)」ボウルト編著『ロシア・アヴァン
ギャルド芸術』川端香男里, 望月哲男, 西中村浩訳, 岩
波書店, 1988, 44 を参照。
- ¹⁵ 1920 年代のベルリンの日常を描いたものを指す。これを
評してレーミゾフが書き留めた 1950 年代のメモをコド
リャンスカヤが引用した。
- ¹⁶ Кодрянская. А. Алексей Ремизов. С. 122.
- ¹⁷ Remizov. H. Рисулки писателей. С. 226.
- ¹⁸ 以下に英訳されたテキストを邦訳, 引用した。Images of
Alekssei Remizov. Drawings and Handwritten and
Illustrated Albums from the Thomas P. Whitney
Collection. Amherst, 1985. P. 131.
- ¹⁹ Кодрянская. Н. Алексей Ремизов. С. 111.
- ²⁰ Там же. С. 97.
- ²¹ 遺稿のメモより。Там же. С. 131.
- ²² 拙稿「『書かれたロシア』, あるいはレーミゾフの記憶に
ついて」, 『ロシア語ロシア文学研究』33 (2001): 41-48.
- ²³ Кодрянская. Н. Алексей Ремизов. С. 118. レーミゾフによ
る印刷批判や書物の物質性への着目は、ローザノフのそ
れと共鳴している。「[……] 私は手紙やノート(子供の
ものさえ)や、手稿を破くことに迷信的な恐怖を抱く」。
Розанов В. Уединенное // Опавшие листья. М.: Современник,
1992. С. 22-23.レーミゾフはローザノフの死後、私的書簡
を、「彼の思い出のために」、故人の文体を「様式化」し
つつ注釈付きで公刊した。Remizov. A. Кукха. Розановы
письма // Соб. Соч. Т. 7. С. 33-132.
- ²⁴ ジャック・デリダ『根源の彼方に グラマトロジーにつ
いて(上)』足立和浩訳, 現代思潮社, 1976, 44. しかし
これは「書物の死」と「書字の誕生」を意味するのでは
まったくなく、「書字から出発してはじめて、なんらかの
アルケー, [……], なんらかの根源の探求が問題の渦中
に投げられる」とデリダは述べる。デリダ『ポジション』
高橋允昭訳, 青土社, 2000, 25.
- ²⁵ この点に関し以下を参照。ロラン・バルト「書くは自動
詞か?」, 『言語のざわめき』花輪光訳, みすず書房,
2000 (新装第 1 刷), 19-35.
- ²⁶ 「テキストとは多次元の空間であって、そこではさまざま
なエクリチュールが、結びつき、異議を唱えあい、その
どれもが起源となることはない。テキストとは[……]
引用の織物である」。ロラン・バルト「作者の死」, 『物語
の構造分析』花輪光訳, みすず書房, 1999 (第 18 刷),
85-86.
- ²⁷ デリダ『エクリチュールと差異(上)』若桑毅ほか訳, 法
政大学出版局, 1990 (第 9 刷), 41.
- ²⁸ バルト「ゼロ度の彩色」, 『新たな生のほうへ(ロラン・
バルト著作集 10)』石川美子訳, みすず書房, 2003, 12-
13.
- ²⁹ 遺稿のメモより。Кодрянская. Н. Алексей Ремизов. С.
134.
- ³⁰ 高橋允昭「訳者あとがき」, デリダ『ポジション』所収,
249.
- ³¹ Кодрянская. Н. Алексей Ремизов. С. 97
- ³² Remizov. A. Выхожу один я на дорогу // Встречи. С. 107.
- ³³ Кодрянская. Н. Алексей Ремизов. С. 97.

Хикару ОГУРА

«Буквы» и «рисунки» в творчестве А. М. Ремизова

— О писательской концепции «писания» и «рисования» —

В настоящей статье мы собираемся объяснить значение «писания» и «рисования» для А. М. Ремизова в отношении к жанру. Ремизовское понятие «писания» неразрывно связано с проблемой жанра.

В творчестве Ремизова очень часто встречаются образы «писца» или «пишущего человека». А на самом деле, «пишущий человек» воплощался самим Ремизовым. Еще в самом начале своего литературного пути Ремизов поставил перед собой задачу реконструкции народного мифа путем адаптации сказки, легенды, апокрифа в художественное изображение современной жизни. А после эмиграции писатель добавлял еще свою собственную жизнь в качестве нового материала для творчества. Он неустанно включал одни и те же фрагменты в разные произведения, и это «переписывание» явилось литературным новаторством, потому что именно этот акт нарушал законы жанра. Как и древние мифы, его произведения после 1920-го года характеризуются сложной комбинаторностью и повторяемостью. Переписывая варианты, сам Ремизов представлял современного «писца» целого мифа.

«Писец — воронье перо» (изд. в 1949) является одним из произведений, основной мотив которых — «писец» и показывает нам не только понятие о писании, а также ремизовское отношение к «печатанию». Ремизов негативно относился к печатанию, так как он смотрел на печатание как на средство лишенное духовности, а достигнуть этой духовности можно лишь в процессе вождения своей руки по бумаге.

Для Ремизова «писать» и «рисовать», как физическое занятие или действие, имеют одно и то же качество. Писатель всегда сознавал, что черты, составляющие буквы, соединяются с чертами рисунка через движения самих рук человека. Ремизов оценивает даже процесс писания букв как важный предмет наблюдения, как и саму форму букв. А печатание полностью лишено такой последовательности движений.

Процесс писания еще означает смотреть «подстриженными глазами», то есть владеть абсолютно иным полем зрения. Ремизов считает «реальность» ограниченным, несвободным миром, находящимся под давлением трехмерности.

Писатель в течение всей жизни писал / рисовал для того, чтобы выйти за границы ограниченной реальности. Он был уверен, что искусство создает реальность и не существует обратного воздействия. Сложные конструкции, включая разнообразные описания жизни, снов, легенд и т. д. отражают, с одной стороны, потребности старого писателя, который находился в действительно ограниченном положении, оторванный от родины и родного языка. А с другой стороны, через бесконечное писание / рисование он стремился к новой утопии текста, где слово освобождено из заключения «мысли» и «значения».