

作家の絵と、対象について

——レーミゾフ、シュルレアリスム、カンディンスキイ——

小椋 彩

はじめに

「書かれたものと描かれたものとは本質的には同じだ」¹と、かつてレーミゾフは語った。

20世紀初頭のロシアにおいては、あらゆる芸術家が言語芸術および視覚芸術に平行して携わっており、この意味ではみながみな、「作家」でありつつ「画家」でもあった。したがって、「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」² というのも稀ではなかったのだが、それでもレーミゾフのこの言葉には彼の創作活動の本質が込められている。

レーミゾフの水彩画、カリグラフィー作品、コラージュなどといった造形芸術には、ここ20年の間に研究者から大きな関心が寄せられている。³ レーミゾフの造形芸術がその文学を研究するうえでも不可欠の重要性を持つと考えられるのは、この作家が自らを画家とは決して名乗らず、自身の絵を「作家の絵」と規定するからである。レーミゾフの「絵／画」とは、文学を綴る「文字」の延長にあり、「書く人はみな描く人」との言葉も単なる比喩ではない。レーミゾフは書物の視覚的側面に執着し、民話の改作や自伝的回想を挿絵やカリグラフィーで彩った。これらの作品いずれもが示唆するのは、レーミゾフにおいては「文学」であっても、その「造形的」、あるいは「美術的」性質が決して無視できない、あるいは、言葉と同等の重要性を持つことである。

¹ Ремизов А. Рисунки писателей // Встречи. Paris, 1981. С.222.

² Там же.

³ 1985年にアメリカはアマーストで、1992年にはペテルブルグで、大規模な展覧会が開催された。レーミゾフのカリグラフィー作品、著書の扉絵、挿絵、猿類大自由院会員証等が掲載された資料はおもに以下がある。Images of Aleksei Remizov. Drawings and Handwritten and Illustrated Albums from the Thomas P. Whitney Collection. Amherst, 1985. Волшебный мир Алексея Ремизова. Каталог выставки. СПб., 1992. Грачева А. «Круг счастья» - лицевой кодекс Алексея Ремизова // Сост. Денисенко С. рисунки писателей. СПб., 2000. С.200-249. Обатнина Е. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А.М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001. Ремизов. А. Афтографы. Из коллекций Дома-музея Марины Цветаевой. Каталог. М., 2003.

拙稿では、作家レーミゾフにとっての「書く」ことに関する考察を出発点に、「描く人」でもあったこの作家の「対象」の問題について考察を加える。

レーミゾフにとっての「対象」について考えることは、以下に見るように、テキスト生成の問題や、芸術の捉え方にも結びついている。そしてここで参照したいと考えるのは、フランスのシュルレアリスム運動、および「抽象絵画」の創始者カンディンスキイに関する言説である。⁴

1 シュルレアリスム

レーミゾフは、「書く人は描く人」と規定した先のエッセイ「作家の絵」において、「絵を描く作家」の例として、ロマノーフ、プーシキン、ゴーゴリ、ドストエフスキイ、ツルゲーネフなどを挙げている。このロシア人作家たちに先立ち、国外の作家では、「ユゴー、ボードレー、ヴェルレーヌ、スタンダール、メリメ、ジョルジュ・サンド[...]」。この伝統は受け継がれている。ヴァレリー、ポール・モラン、ジャコブ、コクトー、ブルトン、エリュアール、アンリ・ミショー」。⁵

ここで名前の挙げた同時代人たちはもとより、19世紀の詩人の名までもが、シュルレアリスムと呼ばれる20世紀の一大芸術運動に関係の深いことを、単なる偶然とはできない。むしろこのリストが、以下に考察するように、レーミゾフにおける「書く」ことの問題を考察するうえで重要な示唆を与えてくれる。彼らのうち、精神医学を学んだアンドレ・ブルトンが、「シュルレアリスム宣言」において「シュルレアリスム」を「純粋な自動記述（オートマティスム）」と定義したのは1924年のことだった。「書く内容」について何も準備することなく筆の赴くままに書き連ねてゆこうとするこの実験は、「書くこと」の本質を探る試みでもあった。

レーミゾフは「書く／描く」という作業について、常に非常に意識的だった。従って「自動記述」そのものとして定義されていたシュルレアリスムとの間に、ある程度の共通項があってもなんら不思議ではないのだが、実際、レーミゾフの言説を追ってみると、シュルレアリスムのそれは至極容易に連想されるのである。

先述のエッセイ「作家の絵」には以下の一節がある。

「考えが『さまよう』ときや、『てこずっている』とき、『ことばを手なずけられない』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

⁴ 本稿はシンポジウム「近代ロシア文芸への多元的まなざし」（於北大スラヴ研究センター、2005年2月19・20日）での研究報告「レーミゾフとカンディンスキイ」報告原稿に加筆・修正したものであるが、内容は報告自体とは大きく異なることをお断りしておく。

⁵ *Ремизов. Рисунки писателей. С.222.*

いうふうにして画が余白や本文に現れてくるのである (когда “мысль бродит” или когда “сжигается”, когда “не поддается слово” или лезет несуразное, рука невольно продолжает выводить узоры — так обозначается рисунок на полях или в тексте。)』⁶
〔強調は引用者〕

端的に言って、「ひとりでに (невольно)」動く手の「無意識性」にこそ、シュルレアリスム、とくに、活動初期のブルトンたちとの共通点がある。

レーミゾフの「考えがさまよう」ときに現れる「線画」は、「文字」の延長上にあり、レーミゾフの「書く」と「描く」は連続するものである。⁷ このことに改めて留意しつつ、レーミゾフの「描くこと」、および造形芸術に関する言説を確認していく。

以下のレーミゾフの回想は、石や木片などを紙に当てて木炭や鉛筆などでこする絵画技法「フロッタージュ」を思わせる。

〔引用 1〕

子供の頃、私は本を読まず、挿絵ばかり眺めていた。挿絵を見ているのだったら、一日中だってそうしていられた。しかし、それを模写しようとは決して思わなかった。私はなにかに慣れるということができなかった。だから私は自分の絵も他人の絵も、真似したことはない。それから、罫線や四角にもがまんがならなかった。どんな枠もお断りだ。それで私の絵は、いつも曲がりくねり、いつも飛んでいるのだった。灰色の塀から、白い屋根板の上の、キラキラした破片にそっと近づくと、私には、そこに亡霊たちの「変な顔」が見える。破片はたいがい染みに変わる。それに、にじんだインクや、絵の具や、雨や雪解け水に輪郭を洗われた岸にも。みんな、実物のままではありえない組み合わせだ。それから、壁紙を触っているとき、マテリアルそのものが絵を生み出しうることにも気がついた。ちょっと指を舐めて、なぞってみればいい。ブリューゲルやボッシュやカロを初めて見たときに、私はなんと興奮とともにこれらを鑑賞したことか。私は彼らのうちに、塀のでこぼこや、雲から壁紙に至るまで、染みが、不自然に結びついて魔法のような線描に変わるときの全ての行程を見た。この画家たちに表現されたものこそ、まさに私が夢中になったそのものだった。私は対象 (предмет) から純粹な思想 (мысль) へと移行した。夢の中に現れ、そこで本当のこのように起こるイメージ、私はそれらを、特に夢見る前にはよく考えないで、できるだけ不自然なまま見るコツをつかんだ。しかしそれらを描くことはできなかった。⁸

⁶ Там же. С.222-223.

⁷ レーミゾフの「書く」と「描く」の連続について拙稿を参照されたい。小椋「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」、『ロシア語ロシア文学研究』第36号、2004年、33-41頁。

⁸ 引用は以下による。Грачева. А. «Круг счастья» — лицевой кодекс Алексея Ремизова. С.201.

1928年に発表されたこの回想に含まれるいくつかのモチーフ(しめさせた指で壁をなぞる、節目を凝視する)は、作家の原風景として亡命後の著作で幾度も繰り返されるものである。レーミゾフによれば、「マテリアルそのものが画を生む」。また、凝視することで対象は違った様相を呈するようになる。つまり凝視された対象が「実物」と違って生き生き見え始める。

「私はマテリアルそのものが“いまだかつてない”、“これからもない”唯一の画を生み出すことができるのだと気がついた。指をしめらせて、なぞってみさえすればいい。そうして私は、空っぽの、火の気のない部屋の壁一面に描き散らしたのだった」⁹ (『音楽教師 (Учитель музыки)』)。

『『虫』のスケッチには早々に飽きてしまった。『実物』を描けと言われても、私は私の記憶にしたがって描く、『実物らしくないもの』にひきつけられるのだ。そして私は発見した。それは、白い薄板の『節目』だ。よくよく見ることで、私はそれに精通し始めた。どんなボッシュもカロも、私の世界の『節目』の生を表現できはしない。それに雲だ。なんて多様な、すばらしい生！」¹⁰ (『音楽教師』)。

「春、復活祭の前になると、卵に色を塗ったものだ。残った絵の具を私は自分自身や紙に塗る。するとその紙に、ひとりでにすてきな画が浮かんでくるのだった。それを私は、ぎりぎりまで目を離さずに眺めたものだった。ぎりぎりまでとは、つまり頭がくらくらするまでである。眼を細めて、眼のなかに浮かんできた、キイチゴ色や水色の波、銀色の縁取りじっと追いかけたり、眼なんか全然閉じなくても、いろいろな色の絹の切れ端から作った刺し子の掛け布団をずっと眺めていられた」¹¹ (『剪りとられた眼で』)。

これらの「体験」に共通するのは、創造行為の「偶発性」の発見だが、これらは、そうした体験をたまたま何度も思い出して書いたというよりも、作家のある意図のもとに選択され、とくに強調されて記述された「エピソード」であるように見える。

次に、フロッタージュの創始者マックス・エルンストの言説を見よう。レーミゾフが「マテリアルそのものが芸術を生み出す」ことを発見した上の回想は、以下のエルンストの場合に酷似している。画家がフロッタージュの手法を発見したとされる1925年8月のことがその回想に述べられている。

[...]少年のころ、ぼくはよくベッドの反対側の模造マホガニーの壁板から、幻想が浮かんで来ては夢みがちのぼくをおののかせたのを覚えているが、こうした記憶にさそわれて雨もよいその日も、ぼくは海辺のホテルの一室で、次第に大きく広がってくる床の木目を観察していたのだった。まるで、木目から発する磁力に吸いつけられたように。このあ

⁹ Ремизов. Соб. Соч. Т.9. М., 2002. С.171.

¹⁰ Там же. С.170

¹¹ Ремизов. Соб. Соч. Т.8. М., 2000. С.43.

らがいがい力はいったい何なんだろう？ まるでそれは表現可能な象徴を秘めているようではないか。ぼくは漸く決心して物思いに沈みまどろみかけた自分をふるい立たせ、この力に拮抗してやろうと、床の上に紙をおいて数枚のデッサンをとってみた。偶然だったのだ、ぼくが床の木目を柔らかい鉛筆で写しとったのは。できあがったデッサンを注意深くみると、それは暗い部分と繊細なハーフトーンの部分から成り立っている。ぼくは自分の幻視能力が突然溢出したのではないかとおどろき、仮睡状態だったのに具体的な形体がとらえられているのにはなおのことびっくりした。それらの絵はすばやささと克明さが重なり合った、恋の思い出のようだった。¹²

レーミゾフが、晩年に書かれた少年時代の「回想」でしばしば「自発的創造」の現場に立ち会うこと、そして、エルンストの経験とレーミゾフの「体験」が似ていることを、まったくの偶然と見なすほうが不自然に思われる。すなわちレーミゾフは本当の「体験」であろうと虚構のそれであろうと、こうしたエピソードを意図的に選択し、回想に挿入していると考えられるのであって、実際、現実なのか夢なのか、自分の体験なのか他人のものかといった区別のつきにくいレーミゾフの「回想」にはそうした操作が加えられることはまったく珍しくなかった。

別の例について考えてみよう。回想のなかでレーミゾフ少年は絵の教師に「怪物ではなく見たままを描け」と叱責される。彼はいつもほかの子供の作品とは全く違うものを描いてしまう。しかしレーミゾフが描いていたものとは、本人によると、根拠のない「怪物」ではなく、「息を吹き込まれた対象」であり、それこそが彼にとっての「実際の」表現なのだった。

〔引用 2〕

「想像するのではなく、実物をよく見て！」カピトン・フォードルヴィチはぶつくさ言った。

次の時間、私は、実物がどんなものか近くに行ってよく見るように、特別に呼び出された。それは角錐と立方体だった。私は一番前の席に座って、「想像」しないようにしながら、じっと見つめだした。すると、よく見れば見るほど、私の紙のうえには、角錐にも立方体にも全然似ても似つかないものが現れてくる。[…]「どこからこんな怪物が出てきたんだ？ 言ったはずだよ、実物をよく見て描けって。分かるかい？ 実物だよ！」[…]「これは怪物ではありません」、私は言った。「実物です」

カピトン・フォードルヴィチは 18 年の人生において、おそらく初めて激怒した。

[…]「じつぶつ！」彼は私の口真似をして言った。「じつぶつ！」

¹² エルンストの回想は以下からの孫引き。坂崎乙郎『幻想芸術の世界』、講談社、1969 年（1979 年第 19 刷）、23 頁。下線強調は小椋による。

[...]すっかり自信を失った私は、描き続けた——実物を。

もしもあるものを眼を凝らして見ていると、そのもの（предмет）なり形（фигура）なりには命が吹き込まれる。このことに私は気がついた。まるでそこからなにかがはいだしてきたり、そのものじたいが動いたりするようになる。私はこれらの、動いている、「脱対象的な（испредметный）」ものを描いたのだった——実物のまま。¹³

おそらくはレーミゾフの造語であるこの *испредметный* を仮に「脱対象的」と訳すならば、それは動きだす（とレーミゾフが主張する）「もの（предмет）」の、その「動線」までをも含めた全体の様子を指している。命を得た物体から何か別のものが出てきたり、物体自体が動き出したりすると言うのであるから、*из*に込められているのは、「離脱」、「出現」くらいの意味であり、*испредметный* の一語で、固定されているはずの凝視の「対象（предмет）」からの「自由」な状態を表す、とでも換言できよう。

先に見たエルンストのフロッターージュは、自動記述と同じく知性や理性の参与を許さないという意味できわめて受動的な制作方法とされ、制作はマテリアルそのものが作り出す偶然にゆだねられている。レーミゾフの回想でも、強調されるのは「創造」のそうした非理性的で受動的な側面である。先の「自分や紙に色を塗り勝手に絵ができる」とは、シュルレアリスムの影響下に生まれた、後のアクション・ペインティング¹⁴をさえ想起させる。そしてこの〔引用 2〕でもレーミゾフは、「見る」ことはしているものの、「もの自体が動く」という物言いをすることによって、絵を描く自分という「主体」を脇役にしてしまう。製作者であるはずのレーミゾフは、いずれもまるで「もの」を見ている「観客」なのである。

「無意識」の探求、すなわちこうした「主体」の消滅とでもいうべき状態を、わざわざ作り出そうとした「自動記述」の実験からシュルレアリスムが発したことを思い出したい。

1910年の『三角形展』以降、国内外の有名無名の芸術家と仕事をともにし、アンドレ・ブルトンからもその絵を賞賛されていたレーミゾフは、絵を描く文学者の例としてシュルレアリストを列挙し、1924年の『シュルレアリスム宣言』やそれに先立つ自動記述の実験についても熟知していた。レーミゾフの画業をシュルレアリスムの理論の実践として結論付けることは早計である。しかし、回想に見られる共鳴を、単なる偶然と見ることもまたできない。レーミゾフが、「もっとも鋭敏な現代詩人」¹⁵ ポール・エリュアールが雑誌に

¹³ *Ремизов. Собр. Соч. Т.8. С.49.*

¹⁴ 1920年代前半にシュルレアリスムに加わったフランスのマッソンらに影響を受け、アメリカのジャクソン・ポロックが第2次大戦中に創始した画法。床にカンヴァスを広げ体ごと絵の中に入り絵具を滴らせながら描く。

¹⁵ *Ремизов. Собр. Соч. Т.8. С.51.*

掲載した一連の絵葉書を眺めながら少年時代の自分の「怪物」に思いを馳せるとき、この作家はシュルレアリストの実験への強い共感を表明していたのである。¹⁶

ではこうした共鳴は、レーミゾフの創造について何かを付言する助けになるだろうか。そもそもレーミゾフのシュルレアリスムへの共感が問題になるとすれば、それはなぜだろうか。

鈴木雅雄氏は、シュルレアリスム研究の最近の状況を概括した「解放と変形」のなかで、「研究を横断する、ある根本的なモチーフを要約する」意外な発見について述べている。¹⁷

それは 1982 年になって再発見された『磁場』、ブルトンとスーポーが自動記述を行った記念すべき最初の作品の、その草稿であった。しかしこの発見が意外なものであるのは、それが 60 年以上を経て突然発見されたからではなく、「自動記述」であるはずの草稿に、「多くの削除や書き直し、再構成の痕跡」が認められることなのであった。

では、果たしてこれは不完全な自動記述なのか。

『磁場』草稿には、もっとも速いスピードで書かれたとされる（すなわち自動記述としての性格が強いとされる）箇所を始めとして多くの詩句の書き加えが存在し、これら書き加えは鈴木によって「最初に書かれたテキストに触発されて生じたいわば二次的なオートマティスム」と表現されている。¹⁸ これらの書き加えは、今まで一般に理解されていた自動記述そのものに対する再定義を促すことになった。すなわち自動記述とは、ブルトンの直線的な思考に「付き添いつつ忠実に転写していく表象行為」ではなくて、これとは反対に、「書かれたテキストそのものに触発されて進展し、しかも複数の方向に枝分かれしていく可能性すら持った思考の生産行為」だというのである〔強調は原文〕。

さて、レーミゾフは、「書く」ことをテーマとした作品『写字生——カラスの羽ペン』において、写本を行う主人公の写字生に、以下のように述べさせている。「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」。¹⁹ このことは、繰り返し書くことは技術の向上に関係あるばかりではないことは作家自身が語っている。「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。心が

¹⁶ Там же.

¹⁷ 鈴木雅雄「解放と変形——シュルレアリスム研究の現在」『シュルレアリスムの射程——言語・無意識・複数性』鈴木雅雄編、せりか書房、1998年、6-24頁。

¹⁸ 同、8頁。—

¹⁹ Ремизов. Писец — Воронье перо // Пляшущий демон. Танец и слово. Париж, 1949. С.69.

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」²⁰〔強調は引用者〕のだ。

削除や修正、加筆の加えられた『磁場』草稿の再発見が示したものは、「自動的」と「非自動的」記述との間に明確な区分など存在しないことにほかならなかった。結局、どんな形の記述であっても、ある程度は必ず「自動的」なのである。²¹

『カラスの羽ペン』の写字生や、レーミゾフ自身が実践したように、書いて書いて書き続ける、その過程では、「思いがけない」花や葉があらわになる。レーミゾフの言う繰り返し「書く」作業がシュルレアリスムの自動記述を想起させるのは、これが「書く人間」の思いがけない＝意思に関係しない、という意味で「主体」消滅したときに達成される、創造性を暗示するものだからなのである。

こうした書く「主体」のあり方は、晩年にいよいよ複合的に増殖していく自伝的回想についてなおあからさまに言えることである。『音楽教師』出版に際して、作家を手助けしたレズニコワの回想によれば、『音楽教師』には、すでに印刷されていた章と書き直された頁やまったく新たに書かれた章とを「文字通り」つなぎ合わせた箇所が存在し、どの部分がいつ書かれたのかは渾然としているのである。「本の印刷と校正の準備に多くの時間を費やしました。自分の本の構成に際して、AM〔レーミゾフ〕はしばしば、すでに新聞なり雑誌なりに印刷されている作品を使用していました。私たちは長いハサミで本文を切り抜いて、白い紙の一枚一枚に貼り付け、ページ番号をふって、章に分けたのです」。²²

こうした手法が「コラージュ」を容易に想起させることは言うまでもない。コラージュとは、エルンストが、商品カタログの図版や図鑑のイラストなどをハサミで切り取り、本来は関係のないイメージ同士を糊で貼り合わせたのが最初とされる。もちろん、どの図版、イラストを切り取るか、どうやって貼り合わせるかという点に人間の意志は関与している。しかしエルンストは、既成の図版を自分が主観的に結合させたのではなく、「それらがおたがいに結びついてくる状況を」、「観客のように客観的に見ながら、創造に参加する結果になった」²³ のだった。そしてこのとき以来、芸術が、自分ではない「不定の何か」に創造されることについて考え始めたという。²⁴

芸術家個人が創作するオリジナルな芸術を否定していたレーミゾフのテキストは、ごく初期から、その「自動的」な生成過程の可能性を内包していたのではなかったか。民話（スカースカ）や伝説の改作が剽窃との非難を浴びた際にその弁明として書かれた「編集部への手紙」は、レーミゾフの創作理念を示す重要な言説としてしばしば引用される。ここでレーミゾフは自らを、「民族の神話の再創造」という集団的仕事を成す大勢のうちの一として位置づけ、その作品が「将来のより大きな作品のために積み上げられた石のひとつ」

²⁰ 遺稿のメモより。 *Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С.131.*

²¹ 巖谷國士『シュルレアリスムとは何か』筑摩書房、2002年、60-65頁。

²² *Резникова Н. Огненная память. Berkeley, 1980. С.111.*

²³ コラージュのほか、エルンストの実験について多くの示唆を得た。巖谷、前掲書、75-82頁。

²⁴ 同、78-79頁。

であることを言明している。²⁵ テキストが別のテキストに組み込まれる、という果てしない連鎖のなかには、完全なオリジナルなど存在しない。そして「何を、どうやって付け足したり展開したりするか、選択したテキストをどの程度まで残しておくか、このことに芸術家の工夫と手腕のすべてがかかっている」²⁶ のである。

2 芸術の統合

ところで、先に指摘したレーミゾフの文字と画の連続性は、レーミゾフのテキストが、理念や概念ばかりでなく、物質（文字、画）からも構成されていることに對し絶えず私たちの注意を促す。

もちろん、文字はレーミゾフばかりでなく、同時代を生きた芸術家たちみなが共有する関心事だったことはよく知られる。マラルメを嚆矢として、ロシアにおいては『芸術の世界』同人も、未来派も、構成主義者たちも、印刷によって大量生産される本や、印刷に伴う文字の卑俗化といったものに抗う姿勢は一致していた。筆跡が雰囲気伝える、というレーミゾフの言葉はそのままフレーブニコフやクルチョーヌィフの主張でもある。

こうした関心に従って芸術的なアルバムが多く生み出されたが、そもそもアルバムという書物の形態は、原始美術への関心、プリミティヴィズムの潮流に端を発していた。子供の絵やルポークに影響を受けて製作されたカンディンスキイの『青騎士年鑑』の伝統はドイツからロシアに入り、ゴンチャローワ、ローザノワ、ラリオーノフらに継承された。そして同時代の実験的アルバムの数々と並んで、レーミゾフもその独自の世界を展開することになる。

レーミゾフにとってアルバム製作は当初、出版の機会がないまま経済的窮地に陥った作家の、窮余の策であった。²⁷ しかし作家はそれ以上に、この試みが自らの資質を発揮する格好の場であることを悟る。自作（『ポーソロニ』、『疾風のロシア』など）のほか、ドストエフスキイやチェーホフ、ツルゲーネフなどの作品の、カリグラフィーでの書き写し作業が精力的に行われた。これらのアルバムでは、文字は中世の書体にアレンジされ、アイコンやルポーク、中世の写本に学んだ装飾や構成がふんだんに使われている。

²⁵ *Ремизов. Письмо в редакцию // Соб. Соч. Т.7. М., 2000. С.607-610.*

²⁶ *Там же. С.608.*

²⁷ 「1931年から49年、私の本が出版される望みはまったく残されていなかった。ロシア語の定期刊行物には「私の場所」はないことがはっきりした。[...]私は自分のカリグラフィーを利用することに決めた。手書きのアルバムを、唯一部ずつ、作り始めたのである。18年のうち、430冊のアルバムと、そこに3000近くの絵を描いた。[...]185冊のアルバムは『いろいろな仕方』で散逸してしまった」*Ремизов. Встречи. С.225.*

レーミゾフがアルバム製作に用いた古文書全般に関する知識の多くは、独学ばかりでなく、専門機関で習得されたものである。妻セラフィーマが考古学研究所（Императорский Санкт-Петербургский Археологический институт）で古文書学を専門的に学び始めた1910年、作家にも2年間の聴講資格が与えられる。このときの経験と知識はこれ以降の創作活動に大きく影響するようになる。たとえば自らが結成した秘密結社「猿類大自由院」の書類執筆や、アルバム製作、私信にまで、グラゴール文字が頻繁に用いられるようになった。レーミゾフの文字への関心は幼少時の記憶にまでさかのぼり、それは終生絶えることはなかった。しかしこの時期のグラゴール文字の習得が作家に新たな局面を開いたことは疑いない。「古代ロシア」への関心が、「文字そのもの」への関心と不可分となり、以降、「古文書学」や「カリグラフィー」が、その文学の重要なテーマになるからである。

『音楽教師』に登場する「グラゴール文字（глаголица）」というあだ名の人物は作家本人をモデルとするし、『カラスの羽ペン』の写字生が文字を書く以下の身振りもまたレーミゾフそのものである。「私はカラスの羽ペンで書いている。孔雀のものは高くて手が出ない。私の書いたものを囲み枠で飾ったり、幾何学的な形に目と耳を書き加えたり、表紙に文字を強調する朱をさしたりするのも大好きだ。私は古文書学が後に「幾何学装飾が怪獣模様、または怪物模様へ」移行する過程、と述べるであろう、まさにそのことをやっているのである」。²⁸

『カラスの羽ペン』が執筆された1930年代は、前述のように、パリにあったレーミゾフが著作を出版する機会を奪われ、アルバム製作が精力的に行われた時期と重なる。『カラスの羽ペン』に見られる「印刷」への不信は、したがって、亡命作家の冷遇に対する不満や出版業界全体への不信とも表裏を成すのであるが、やはりこのテキストの眼目は、「書く」という営みそのものへの考察にある。「幾何学的装飾の怪獣模様、または怪物模様への移行（переход геометрического орнамента в тератологический или чудовищный）」とは、飾り文字（инициал）の種類のことを指している。具体的には、幾何学的装飾は一般的な文字の形で、怪獣模様（怪物模様）は、12世紀から14世紀にかけての、ノヴゴロドやプスコフの写本によく見られる。²⁹ レーミゾフが古文書学を専門的に研究したことはすでに述べた。すなわちこれは「文字の変遷」を、「文字を書く＝線を集めて文字という形を作り出す」一人の行う作業に重ね合わせているのである。たとえば、古文書学者との親しい交友から生まれた書物『書かれたロシア』は、「様々な断片の集積」というその特別な形態そのものが、レーミゾフの意図を示していた。線が集まって文字になり、文字が集まってテキストになる。レーミゾフにとって「書くこと」とは、そうした連鎖を解体する作業ともなる。

²⁸ Ремизов. Писец — Воронье перо. С.65.

²⁹ Русская азбука в инициалах XI-XVI веков. Сост. и вступит. ст. Г.В. Аксеновой. М., 1998. С.19-20.

レーミゾフは、アルバムの文字や、ときには手紙の文字さえも「伝達」の手段、単なる媒体として見なしていない。レーミゾフが自らを称して「この地上でただ一人、文書や私信をグラゴール文字でしたためる」³⁰ 人間であると言うとき、グラゴール文字（による手紙）は、差出人を知らせる「しるし」にはなっても、宛先人にはその文章の、「文字通りの」解読は求められてはいない。³¹ レーミゾフは、カリグラフィーの魅力を語った文章のなかで、長年親しんできたロシアのグラゴール文字と、自分には「意味」の分からないはずのアラビアや中国の文字とを同列に置き、その美しさを等しく讃えるが、これも、書かれた／描かれた文字を単なる媒体としないからであり、ひとえにそれらの視覚的効果のためである。レーミゾフにとって、「書かれる／描かれる」文字の形は、ときに「意味」よりもずっと重かった。それは「画」と「文字」が連続していることに由来している。

ところで、レーミゾフにとって、言葉におけるそうした視覚効果が、同時に「聴覚」とも関連していることに注意しなければならない。

「中国人の作品はそれぞれの文字配列が必要だ。“どうやって、何の上に、何によって”書かれたかは読みにとっての視覚的鍵であり、『メロディー』である。中国の手稿は、紙の上に墨で書かれたものにせよ、絹上の金糸にせよ、いつもそこから音が聞こえてくる」。³²

メロディーが聞こえるとは、たとえば流れるような中国の書体への比喩にとどまるものだろうか。確かにレーミゾフは中国語を読むことはできなかった。しかし、文字と「聴覚」との結びつきはコドリャンスカヤへの手紙で、以下のようにはっきりと述べられる。「覚えていますが、私がどうやってイントネーションを表現するか話したことを。思うに、言葉では表現されないものは、ある程度、または部分的には、視覚的に (графически) 伝達しうるのです。つまり行の配置によって」(1947年7月25日付)。³³ 「『見ることと聴くこと』とは何だろう。それは『言葉で描くこと』だ (Что такое ‘видеть и слышать’ – ‘рисовать словесно’.)」(1953年3月4日付)。³⁴

私たちはまた、「私の目が見えていたら、あなたに本の構成を描いてあげるのに (Если бы я не был слепой, я бы нарисовал вам композицию книги.)」³⁵ と語ったレーミゾフの言葉を改めて思い出す。これは確かに視覚に訴える語であるが、それも、レーミゾフがこの語によって「スコア」を意図していたからにはほかならない。レーミゾフは手稿と楽譜と

³⁰ 引用は以下からの孫引き。 *Обатнина*. Там же. С.51.

³¹ もちろん手紙の宛先にはグラゴール文字を「解読」できる者（たとえば先述の古文書学者リャザノフスキイなど）も含まれているが、文字を一般的な意味での媒体として使用していないことに変わりはない。

³² *Ремизов*. Соб. Соч. Т.8. С.35

³³ *Кодрянская*. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С.51.

³⁴ Там же. С.314.

³⁵ *Кодрянская*. Алексей Ремизов. С.97.

の類似について言及している。

「句読点は、コンマも、あらゆる多重点も、ダッシュも、イントネーションを伝えるものだ。手稿は楽譜スコアに似てくる」〔強調は原文〕。³⁶

最後の一節には以下のように言葉は続くが、ここで示されるのは、レーミゾフが、自分の著作に「音楽的効果」を実践していたということである。「歌いだし (запев)、私は『結び目とねじれ (Узлы и закруты)』³⁷ をこう名づけた。回帰モチーフをともなった序曲 (увертюра) は『果たして、忘れられるものか』。本の全編は、このリフレインに貫かれている」。³⁸

象徴派に近いところから出発したレーミゾフの、反復の多い文体、スカースの影響といった「音声的」要素はガイプの先駆的研究³⁹ 以来長年指摘されてきたところであり、むしろ、ないがしろにされてきたのは視覚的側面のほうだった。レーミゾフの画家、能書家としての資質は知られていても、これを、象徴派にしる、未来派にしる、レーミゾフがそうした流派に属するものとの前提のもとで文学研究に結びつけることは、しばしば予定調和に陥ることさえ免れなかった。

一方で、レーミゾフの書物や文字の視覚的側面への並々ならぬ執着は、作家が本を、鑑賞の対象のような物として「内容」から切り離そうとした、という誤解を招く恐れもある。

しかしレーミゾフの文学とは、書かれた「内容」と、視覚や聴覚をきわめて有機的に関連付けようとする意図を持って、創造されていた。

「私はなんらかの文体を再現したいのではないのです。私はロシア語にもともと備わる運動に、したがっているのです。そしてロシアの地に生まれたロシア人がしたように、自分の〔文体〕を創り出しています。フレーズにおいては、音楽のように、空間が重要です。私のなかでは、いつも音が鳴り響き、画が描かれている。語られたことを、私は画に移しかえているのです(音楽的構成)[Во ФРАЗЕ важно пространство, как в музыке. Во мне все звучит и рисует, сказанное я перевожу на рисунок (Музыкальное построение).]」(1952年6月7日付コドリャンスカヤ宛手紙)〔強調はレーミゾフ〕。⁴⁰

これは、レズニコワの「アレクセイ・ミハイロヴィッチの壇上での朗読を聴く機会に恵まれたものは、誰もそれを忘れない」、「彼の朗読の技は比類なくすばらしかった」⁴¹ と記述された、作家の朗読のきわめて演劇的な身振りとも通ずるものだと思われるが、ここではひとまず措き、レーミゾフにおける視覚と聴覚の結びつきについてさらに考えるため

³⁶ Там же. С.140.

³⁷ 『剪りとられた眼で』の最初の章のタイトル。

³⁸ Кодрянская. Алексей Ремизов. С.97

³⁹ Geib K. A. Remizov: Stilstudien. München, 1970.

⁴⁰ Кодрянская. Ремизов в своих письмах. С.275.

⁴¹ Резникова. Там же. С.79.

に、以下の『切りとられた眼で』の「絵の具 (Краски)」の章、モスクワの修道院の鐘の音から連想される色についての文章を見よう。

色と音とは私にとって分けがたいものだ。

私はモスクワの修道院の鐘の音を、その響きによってのみならず聴き分けられる。私には、鐘の音がそれぞれ自分の色を持っているからだ。「アンドレイ・ルブリョフ」のアンドロニエフ修道院の鐘の音は、私には、銀色の星のあいだをすべってゆく波の青さのように聞こえる。「悪魔づき」で有名な、遠いシモノフ修道院の鐘の音は、重たくて緑がかかった青銅の音、それから、遠く離れた庭の囲いの向こうまで、関所まで、モスクワの端の家々まで、まるでモスクワ川の雪解け水があふれだすように響き渡るイワン・ヴェリーキイの鐘の音は、なめらかなピロートのサクランボ色を思わせるのである。⁴²

レーミゾフにとって言葉 (слово) とは、視覚に訴えるべき絵 (画) であることは先に見たが、それはまた、耳に聞こえる音としても十分に意識されていた。レーミゾフは、言葉 (слова) を「文字 (буква)」に、さらには「線」という根源に解体する一方で、言葉の原初的な「音」への回帰をも目指していたということである。そしてこの文章は、画家ワシーリー・カンディンスキイの、モスクワを回顧するそれに不思議な近似を見る。

バラ色、ライラック、黄色、白、青、浅緑の、真紅の家々や教会——それぞれが自分たちの歌を——風にざわめく緑の芝生、低いバスでつぶやく樹々、あるいは千々の声で歌う白雪、葉の落ちた樹々の枝のアレグレット、それに無骨で無口なクレムリンの赤い壁の環。その上に、すべてのものよりもさらに高くそびえて、まるでときの声、われを忘れて歌うハレルヤのように、イワン・ヴェリーキイ鐘楼の白く、長く、優美に荘重な線が。そして天国への永遠の憧れに、ぐんと伸ばしたその高い頂の上に円屋根、この黄金の頭が、ほかの円屋根——金色の星、色とりどりの星のあいだに輝くモスクワの太陽なのだ。このときを色彩で描くことこそ、芸術家にとって至難の、だが至上の幸福である、と私は考えたものである (『回想』)。⁴³

果たしてレーミゾフは、色彩に象徴的意味を対応させようとしたのだろうか。上の二つの断片を最初に並べて提示したのはジャン・クロード・マルカデだった。⁴⁴ しかしこの

⁴² Ремизов. Соб. Соч. Т.8. С.44.

⁴³ Кандинский В. Ступень. Текст художника // Избранные труды. Т.1. М., 2001. С.269-270. カンディンスキイの文章は、西田秀穂のドイツ語版からの翻訳を、一部表記を変えてそのまま使用。カンディンスキイ『カンディンスキイ著作集 I ——芸術における精神的なもの』、西田秀穂訳、美術出版社、1979年、27頁。

⁴⁴ Маркаде И. Ремизовские письма // Slobin G.N. (ed.) Aleksey Remizov: Approaches to a Protean Writer. Columbus, 1986, p. 122.

ときは、両者の芸術において音楽が重要な役割を果たしたという指摘がなされたに過ぎず、それ以上の検討は先送りされたまま、今も残されている。一方、両者の関係への言及がこれ以外に皆無であるというわけではなく、カンディンスキイ研究者ヴァイスが、レーミゾフ作品へのカンディンスキイの挿絵提供の事実、および「レーミゾフがカンディンスキイの書いた民俗学的研究に基づく記事から受けた影響」を示唆している。⁴⁵ しかしこれはここではさほど重要な問題ではない。

私たちはここで、哲学者アレクサンドル・コジェーヴが、叔父であるカンディンスキイの絵画について意見を書き送った 1929 年 2 月 3 日付けの手紙に、いくつかの、より本質的示唆があるのではないかと思う。⁴⁶ この手紙は 1929 年からカンディンスキイの亡くなる 1944 年までに両者が交わした往復書簡の最初の一通に当たり、「それ自体できわめて示唆に富んだカンディンスキイ論をなしている」。⁴⁷ 手紙によると、パリで開かれた叔父の個展を二度にわたって訪れたコジェーヴは、カンディンスキイの「最近の探求の重要性」をようやく理解し、「このことによって『移行』期の作品も理解することができるようになった」。⁴⁸ 「移行」とはすなわちカンディンスキイの具象絵画から非具象絵画へのそれを指す。コジェーヴによれば『『現実の描写』が芸術の目的ではけっしてないことは当然だから改めて語るまでもないのであって、議論すべきは、「芸術とはもっぱら芸術家の主観的な『感情』を表現するもの」であり「美的要素はこれら『感情』にのみ存するのか」、それとも、「芸術とは（言葉、音、色彩などの助けを借りて）事物の、現実に存在する美的本性を客観的に描き出すものであり、芸術家はその美的本性を創造するのではなく、見るだけであるのか」〔強調はコジェーヴ〕、という点だという。「この議論は […] 『観念論』（主観的な）と、『實在論』（プラトンの）の対立に帰着」する。ここでは自分（コジェーヴ）は「實在論」的解決に与すると述べるにとどめるが、たとえロマン主義者などによる「感情」の表現でさえ、「それが芸術となるのは、そうした『感情』が、客観的な与件、すなわち『外的な』客体と同じ面に客観的に実在している存在として知覚される場合のみであり、具体的な主体と固く結び付けられた心理的活動として知覚される場合」、これは芸術ではない。そして結局、自分がカンディンスキイの絵を理解できるようになったのは、中心のない絵における「まとまりの理念の不在」ととらえていたものが、実は「世界の美的な諸様

⁴⁵ Weiss P. Kandinsky and Old Russia. New Heaven and London, 1995, p. 142.

⁴⁶ カンディンスキイとコジェーヴの思考形態の類縁性について考察した以下論文に、1929 年 2 月 3 日付書簡が付録として邦訳されている。拙稿はこの論文から示唆を得ており、手紙引用はすべて斉藤氏訳に依拠している。斉藤毅「カンディンスキイ・コジェーヴ往復書簡に寄せて—ロシアにおける終末的気運と芸術・哲学—」、『SLAVISTIKA XVI/XVII』、東京大学大学院人文社会系研究科スラヴ語スラヴ文学研究室年報、2000/2001 年、85-135 頁。

⁴⁷ 同書、86 頁。

⁴⁸ 同書、128 頁。

相」の反映だと分かったからである。これら世界の諸相とは、「世界と同様に無限」であって、ゆえに「中心」を持たないし、逆に絵のどの点も「中心」になる。これらの絵は「それ自体で自足」した「全体の諸様相」なのだから、「他の諸芸術との統合も必要とはしていない」。⁴⁹

この手紙でコジューヴがカンディンスキイの非具象絵画に与えた「世界の諸様相の反映」という定義とはすなわち、それが究極の「客観的」な絵画であるとの認識と同義である。以前コジューヴの眼に映った、「中心のない」、「まとまりのない」絵画とは、実は「事物の、現実に存在する美的本性」の「客観的」姿であり、画家であるカンディンスキイは、そうした本性を「見」て、色彩の助けを借りてカンヴァスに「客観的に」描き出したということである。カンディンスキイの新しい（手紙執筆当時）絵画が、「画紙や画布の寸法によって限界づけられているのは、単なる偶然」⁵⁰ でしかない。むしろこの時にいたるまでのカンディンスキイの絵画も含めたすべての一般的な絵画は、「全体としての世界ではなく、人為的に切り離された、世界の諸様相のうちの一つ」⁵¹ であり、したがって客観的な表象ではないのである。

カンディンスキイに宛てて書かれたこの手紙が、レーミゾフの芸術について考えることに有効だと思われるのは、コジューヴがカンディンスキイの非具象絵画を「客観的」だと評したこの点である。画家が世界の諸相を「見」たまま写し取るとすれば、その絵とは、画家の「主観的」な「創作物」ではなくて、「客観的」な「観察」の結果に当たるのではないだろうか。

そうであるとすれば、コジューヴの与り知らぬところで、レーミゾフもまた自分の芸術の模索に同じものを見ていたことになる。先の〔引用〕における「どんな枠もお断りだ」という作家の言葉さえ、「自分の描くものはいつも飛翔している」という指摘とともに、哲学者の手紙に書かれたカンディンスキイ評と奇妙なパラレルをなしている。レーミゾフが自分の「一貫性を欠いた、バラバラの」言語芸術について「私には物事を一貫させる才能がない」⁵² と語ったこととあわせて、これは作家の世界認識の表明だと受け取ることができよう。カンディンスキイとレーミゾフの、いわゆる「画風」はまったく似てはいない。しかしカンディンスキイが普遍的な「内的響き」をカンヴァスにうつし取ろうとしたことは、書き続けることで「自分の知らない花や葉」を紙のうえに投射しようとするレーミゾフの姿に通底する。客観的に描こうとするあまり、「対象」が邪魔になってしまった絵と、「対象」が「離脱する」(〔引用 2]) 絵の対比についてさらに深く追求することは、いまは

⁴⁹ 同書、128-131 頁。

⁵⁰ 同書、131 頁。

⁵¹ 同書、129 頁。

⁵² *Кодрянская*. Алексей Ремизов. С.109.

できない。しかし一般的にはきわめて「主観的」であるはずの抽象絵画を「客観的」としたコジューヴのキャンディンスキイ論は、レーミゾフの芸術について、こうして有益なヒントを与えてくれている。

「書く」ことについての物語『カラスの羽ペン』を所収して 1949 年に出版された『踊るデーモン』の最初の一節には、レーミゾフの芸術観、理想を実現するための作家の課題が明示されている。

言葉 (слово)、音楽 (музыка)、絵画 (живопись)、舞踊 (танец)。これらは「ひとつであって、多くのこと (единое и многое)」。それぞれが、リズムと方法を持っている。言葉は音楽家を奮い立たせるが、音楽に併せて読むことは無意味だ。絵画にも同じことが言える。絵は言葉を誘うが、言葉を描くのは虚しいこと (живописать слово — пустое дело)。

線画 (графика) もあるが…しかしこれは思考であり、それを表現している。線的な言葉 (слова линейны) であり、同じ部類なのだ。

芸術に、いかなる融合 (слияние) もあり得ない。リズムが触れ合うことなどあるだろうか。なぜならば、表現のマテリアルと手段はそれぞれ独自で、多様だからだ。言葉と音楽と絵画と舞踊、これらが調和することがいかに稀か。大抵はてんでばらばらだ。

「統一」は「自然」の多様さのなかに実現され、それはこの世の最後の一瞥とともに消えてゆく。しかし人間が人工的に「たくさんのもの」をひとつにすることは可能だろうか。であれば、どうやって？⁵³

ここにあるのは象徴派の抱いた、統合芸術への夢である。しかしレーミゾフが目指したのとは、芸術が「ひとつ」で「多い」ことだった。写本の単なる「敷き写し」によっても、文体模倣によっても実現されるものでもないし、文章に挿絵を描くことや文章を音楽にあわせて読むことでもない。ワーグナー的な意味での統合芸術とも異なる。個々の芸術に、「補完的作用」を求めたのではなくて、レーミゾフはそれぞれがそうした側面を各々で併せ持つ、といういわば自足的な芸術を目指した。「対象から思考へ移行した」(〔引用 1〕) とは、レーミゾフの線画と文字の連続性ばかりでなく、レーミゾフ流の「統合芸術」の具体的様相をも示唆しているのである。

おわりに

猿類大自由院会員のシクロフスキイの「レーミゾフは芸術という方法で生きている」⁵⁴ との言葉は、レーミゾフの世界観をきわめて簡潔に言い表している。レーミゾフの作ったこの秘密結社の組織は、架空の皇帝を戴く遊戯でありながら、現実の組織として、「書記」

⁵³ Ремизов. Пляшущий демон. С.9-10.

⁵⁴ Шкловский. В. Сентиментальное путешествие. М., 1990. С.296.

レーミゾフの死まで存続し続けた。

私たちはレーミゾフの芸術の本質を「連続性」と仮定できるだろう。レーミゾフの世界観は二項対立に収束されない。すなわち遊戯であっても、それは「現実とかけ離れた虚構への逃避」ではなく、むしろ、「現実と虚構の連続」なのである。もしくは最初からそのような区別など、レーミゾフには存在しなかったのかも知れず、だからこそ、夢と現実、主観と客観は、軽々と反転してしまう。

20世紀芸術全体のコンテキストにおいてレーミゾフを捉える作業はいまだ着手されたばかりの感がある。しかしここで確認したレーミゾフの「連続性」のなかに、私たちはそのすぐれて現代的な姿を確認することができるように思う。