

# ファウストの軌跡

—— ハルムス『報復』におけるモチーフの研究 ——

小澤裕之

## はじめに

ザーウミ派の詩人として文学活動をおこなっていたダニイル・ハルムスが仲間とともに1927年秋に結成した芸術家グループ「オベリウ」は短命だった。1930年4月に大衆誌に掲載された『反動的イカサマ』という記事が彼らのパフォーマンスを「反革命的」とこきおろしたのを皮切りに<sup>(1)</sup>、その活動の幅は徐々にせばめられ、ついに翌1931年12月にハルムスは逮捕され、「オベリウ」は事実上消滅してしまうからだ。

この1927年から1931年の短いあいだに彼が書きのこした作品は多いが、『ダニイル・ハルムスとロシア・アヴァンギャルドの終焉』においてはじめてその創作全体を分析したジャックカールは、彼の詩学がその時期著しく変貌したことを指摘している。ザーウミという概念／手法に代表される「流動性」の詩学は崩壊し、断片的な散文を集めた『出来事』に代表される「断片性」の詩学が新たに誕生したというのだ<sup>(2)</sup>。ジャックカールによれば、ほとんど詩学の切断に近いこの現象が起きたのはハルムスの世界観に実存的な危機が訪れたためであり、新しい詩学は不条理的な散文となってあらわれることになった<sup>(3)</sup>。こうして、その創作の様相がロシア未来派由来のザーウミ詩から不条理的な散文へと大きく姿を変えたというハルムスの詩学の全体像を、ジャックカールは詳細に描きだす。

たしかにハルムスの後期の散文は不条文学とよく似ており、ベケットやイヨネスコといった西欧の不条理な諸作品と区別することはときに難しい。また、初期から後期への創作過程でハルムスの作風は実際に大きく変化している。オベリウ期のハルムスは自身の思想を深化させており、その内省が反映された諸テキストは、最初期の詩作品とは形式的・手法的に異なるものの、それらは『出来事 Случаи』に代表される後期の諸短編のような簡明さはまだ獲得していない。

1 Нильвич Л. Реакционное жонглерство // Смена. 1930. № 81 (републ.: Введенский А.Е. Полное собрание произведений. В 2 тт. Т. 2. М., 1993. С. 153).

2 1920年代後半から形成されつつあったハルムスの世界観は「1930年代の散文において瓦解し、代わりに「新しい詩学」が萌しはじめるという。Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. Ф.А. Перовской. СПб., 1995. С. 60, 63, 112.

3 人間と世界が調和していないという、人間の実存にかかわる不安や恐怖が不条理の感覚であり、これが戦後の不条文学を生みだす土壌になったとされる。マーティン・エスリン (小田島雄志訳) 『不条理の演劇』晶文社、1968年、15-16頁。ジャックカールはこの「不条理の感覚 чувство абсурдности」をオベリウ期のハルムスのテキスト『我界 Мыр』(1930年)に看取している。Жаккар. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 112.

ただ、その一方で、ハルムスの詩学が完全に初期と後期のふたつに断裂していると考えるのは安易だともジャッカーは述べている<sup>(4)</sup>。彼の考えでは、初期の代表作である戯曲『エリザヴェータ・バム』(1927年)のなかにさえ後期の散文で顕著になった不条理文学の性質を見出すことができるからだ<sup>(5)</sup>。つまり、大きな傾向としては、ハルムスの創作はロシア・アヴァンギャルドの伝統を脱し、不条理文学の領域へ進出しているとみなせるものの、後者の性質を初期のハルムスのテキストに早くも見出すことも可能だというのだ。

このような不条理文学の先駆者としてのハルムス像は、ジャッカー以後、研究者のあいだで主流の見方となった<sup>(6)</sup>。しかし、ハルムスが散文を書いていた1930年代から40年代初頭には「不条理劇」や「不条理文学」といった概念や用語がまだ存在していなかった以上、彼の創作を不条理文学と結びつけるのはアナクロニクな読みともいえる。そこで、本稿では、ジャッカーが詩学の切り替わりを認めたオベリウ期のテキストを再検討することで、彼の主張に代わる新しいハルムス像を描きたい。

そのために、第一に、オベリウ期のテキストがむしろ初期と後期をつなぐ連続性のなかにあり、両者を架橋する過渡的な性格をもっていることを、第二に、彼が(不条理ではなく)ザウミ的な＝理知を超えたものを一貫して志向していたことを詳らかにするつもりである。そうすれば、ジャッカーの主張とは逆に、ハルムスの創作が不条理の詩学を胚胎したのでも、もともと備えていたわけでもなく、ザウミの詩学の発展に捧げられたものであることが明らかになるはずだ。

以上の基本方針のもと、本稿は「はじめに」と「おわりに」を除く4節で構成されている。第1節では、本格的にハルムスのテキストを分析する前の予備作業として、まずザウミという手法／概念について検討したうえで、本稿を通して論証したい事柄をより具体的に提示する。第2節から第4節では、オベリウ期のテキスト『報復』(1930年)をその序盤・中盤・終盤ごとに取りあげ、同時期に書かれた彼の様々なテキストとの濃密な関係に着目しながら、第1節で示した事柄を実際に検証してゆくつもりである。

## 1. ザウミとは何か

### 1-1. ザウミの定義

ハルムスがザウミの詩学を継承・発展させていったことを示すために、本稿では、音のザウミと意味のザウミというふたつの用語を明確に区別して用いることにする。そのう

---

4 Там же. С. 183.

5 「たとえ『エリザヴェータ・バム』とその上演に形式的に合致しているものが、未来派の原則を総合したもの(非画一性、挑発的な理解不能性、ザウミ、「社会の趣味への平手打ち」等)にちがいないとしても、この戯曲の哲学的・心理学的・言語学的な前提となっているものは全く別のものである。ハルムスの創作の根幹には、イヨネスコと同様、形而上学的な恐怖が横たわっているのだ」。 Там же. С. 217.

6 とりわけ次の書籍においてジャッカーの影響が色濃い。Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М., 2002; Neil Cornwell, *The Absurd in Literature* (Manchester: Manchester University Press, 2006).

えて、彼が理知を超えたものを把握するべく、音のザーウミから意味のザーウミへ力点を移動させていった様子を追いたい。

もともと「заумный язык ザウムヌイ・イズイク」（理知を超えた言語）を意味する「заумь ザーウミ」は、「за ум ザ・ウム」（理知を超える）という言い回しを基にした新造語である。これは理解不能の新造語全般を指示するのみならず、「理知を超える」という志向性を体現する概念にもなりえている。

全体としてみれば、ロシア・アヴァンギャルド運動は近代的知を否定しようという破壊性と世界を新たに把握しようという革新性を推進力にしていたといつてよい。プリミティヴィズム、直感、神智学といった、啓蒙主義時代以降のヨーロッパで培われてきた近代的知と相容れない領域への彼らの関心はそのことを如実に物語っている<sup>(7)</sup>。たとえば、理知によって把握可能な現実よりも巨大な現実を認識する術として、神智学者ウスペンスキーや哲学者ベルクソンの提唱した直感能力がロシア・アヴァンギャルドの担い手たちを強く惹きつけたことはよく知られている<sup>(8)</sup>。

従来を知を超え新しい世界を把握しようとするこの志向性は、ロシア未来派においてはザーウミという概念／手法に集約的に体現された<sup>(9)</sup>。当然、多くの未来派詩人たちがザーウミを用いているが、その用法や形態には著しい差異がみられるばかりか、その使用目的も大きく異なっている。そのため、ザーウミを一意的に定義するのは甚だ難しい。そこで本稿では、近代的理性にたいし疑義が突きつけられていた20世紀初頭のヨーロッパの思想・芸術状況を鑑み、「理知を超える」という志向性をもち、かつ「理知では把握できない」言葉ないし概念を「ザーウミ」あるいは「ザーウミ的なもの」として捉えることにする。

ザーウミについて史上初めて質量ともに充実した本格的な研究書を上梓したヤネーチェクは、ザーウミを「意味が曖昧で不確定の単語や言語を記述するのに用いられたロシア未来派の新造語」と大きく捉えたうえで<sup>(10)</sup>、ふたつに分けている。「超シンタクスのザーウミ suprasyntactic zaum」とそれ以外のザーウミだ<sup>(11)</sup>。後者はさらに、「音声のザーウミ

7 広く西欧のアヴァンギャルド運動全体についていえば、近代の生んだヒューマニズム、あるいは理性を備えた個人としての「人間」の否定がその運動の推進力になったとされる。アヴァンギャルドの反ヒューマニズム運動としての側面については、次の文献を参照せよ。マテイ・カリネスク（富山英俊、榎正行訳）『モダンの五つの顔』せりか書房、1989年、177-187頁。

8 この点に関しては多くの先行研究があるが、とりわけ次の著書は、ロシア未来派を代表する画家マチューシンの知覚方法に両人が与えた影響を深く掘りさげ、ロシア・アヴァンギャルドにおける直感の重要性を論証しており、非常に有益。Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении / Пер. Д. Духавиной, М. Ярош. М., 2008. なおマチューシンからオペリウ派への影響については、同書291-292頁を参照せよ。

9 『ザーウミ』の著者ヤネーチェクは直感をザーウミの重要な源泉のひとつに挙げている。Gerald Janecek, *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism* (San Diego: San Diego State University Press, 1996), pp. 37-45.

10 Ibid., p. 1. ヤネーチェクのザーウミ論の重心は、意味の不確定性にある。彼によれば、ザーウミは決して無意味と同義ではない。本稿もそれに同意する。ザーウミが理知を超えるものである以上、たとえそれが無意味に見えたとしても、それは合理的知ではないだけで、無意味とはいえないからだ。

11 Ibid., p. 5.

phonetic zaum]、「形態素のあるザーウミ morphological zaum]、「シンタクスのザーウミ syntactic zaum]へ下位分類されている。ヤネーチェクがそのザーウミ論のなかで主に取りあげているのは、これら音・形態素・シンタクスのレベルのザーウミだが（超シンタクスのザーウミは分析対象外）、自身も述べているように、この三つの分類は議論するうえでの「便宜的」なものにすぎず<sup>(12)</sup>、この区別自体に大きな意味があるわけではない。むしろヤネーチェクにとって——そして本稿にとっても決定的な違いをみせているのは、音・形態素・シンタクスという言語単位（linguistic units）に作用するこれら3種類のザーウミと、意味論のレベルに作用する「超シンタクスのザーウミ」とのふたつである。

この2種類のザーウミを、われわれは音のザーウミと意味のザーウミと呼ぶことにする<sup>(13)</sup>。この用語はハンゼン・レーヴェに倣っている。彼は「音のザーウミ звуко-заумь」と「意味のザーウミ семантическая заумь」を区別した。純粋な「音のザーウミ」を用いたテキストでは、言葉は完全な「音=物」として振る舞い、原初的な感覚がそこに反映されているのを看取できるという一方、「意味のザーウミ」を用いたテキストでは、言葉は文法的・意味論的に正当な言語構造を有しているものの、しかしそれは決してコミュニケーションの規範にはならないという<sup>(14)</sup>。

ハンゼン・レーヴェはこの「音のザーウミ」という用語を比較的狭い範囲で用いているが、本稿ではヤネーチェクの提示した先の3種類のザーウミに適用したい。すなわち、音の自由な組み合わせ、辞書にはない新造語、規範的な文法からの逸脱を理由に正確な意味を突きとめることのできない狭義のザーウミを総称して、「音のザーウミ」と呼ぶことにする。その代表的な例が、のちにザーウミの象徴となったクルチョーヌィフの「ドゥイール・ブール・シシュイール дыр бул шыл」だ<sup>(15)</sup>。

一方、意味のザーウミ（超シンタクスのザーウミ）に関しては、用語こそ違っても、ヤネーチェクとハンゼン・レーヴェの見解はほぼ一致している。後者にとって、意味のザーウミが用いられているテキストでは、既知の単語が既存の文法に則って配列されているようにみえても、実はその意味内容は通常の人間の理解を超えたかたちでしか構築されておらず、それを他者に伝達することは叶わない。そうしたザーウミが用いられている領域では、ヤネーチェクがいうように、かえって「意味がますます重要な役割を演じてゆく」だろう。それは、不条理、パロディ、ユーモア、自動記述、シュルレアリスムといった現象と見分

---

12 Ibid.

13 ヤネーチェクは音・形態素・シンタクスそれぞれのレベルのザーウミの総称を提示していないので、それに代わる用語を導入する必要がある。

14 Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм / Пер. С.А. Ромашка. М., 2001. С. 94.

15 Крученных А.Е. Помада. М., 1913 (цит. по: Крученных А.Е. Избранное. München, 1973. С. 55). なお、「音声のザーウミ」はこの「ドゥイール・ブール・シシュイール」が、「形態素のあるザーウミ」は後出の「ファートカミ фятками」など形態素をもっているものの意味を確定できない新造語が、「シンタクスのザーウミ」は句読点の除去が、各タイプの一例。ただし、ヤネーチェクも言うとおり、これらは複合的にあらわれることが多いため、厳密に分類することにさほど意味はなく、むしろ総体として捉えたほうがよい。そこで、「ドゥイール・ブール・シシュイール」という記念碑的ザーウミをこれらの典型例とみなし、「音のザーウミ」と総称する。

けがつかないという<sup>(16)</sup>。

たしかに意味のザーウミはその外見上は不条理な散文に接近しているが、より重要な点は、それが後期ハルムスの散文への橋渡しの役目を果たしていることだ。これから詳述してゆくように、1930年頃のハルムスはザーウミ的な＝理知を超えた世界を現出させるために、音のザーウミから意味のザーウミへ創作の重心を移動させていた。この歴史的経過を押さえておくことで、彼の詩学の推移がザーウミから不条理への突然の乗り換えではなく、ザーウミ的な＝理知を超えたものを求める同一線上の発展であることが明らかになる。ザーウミを音のザーウミと意味のザーウミに二分したうえで、ハルムスが過渡期にはザーウミ的でありながら不条理にも映る意味のザーウミへの志向を打ちだしていたことを確認してはじめて、後期のテキストを不条理文学以外とも接続できる回路が見えてくるのだ。

意味のザーウミという概念は、ハルムスが創作を開始する少し前にロシア詩の世界に持ちこまれた。1923年、クルチョーヌィフは『劇場の音声学』という論考において、ザーウミの歴史をふり返るなかでその概念を「全く新しい」ものとして強調している。

今までどの研究者も主としてザーウミの音や発声の側面にばかり注目して、われわれが詩を音楽の状態に変換しようとしている、すなわち、詩からその最も重要な部分を——言葉のイメージを剥ぎとろうとしていると、われわれを非難さえしてきた。が、言葉のズドヴィークやザーウミ的に合成された言葉を形成することで、そのわれわれの言葉が表現しているイメージのザーウミ性という全く新しい状態が押しだされてきたことを、彼らはすっかり忘れている。[…]<sup>(17)</sup>

音のレベルにとどまらない、「全く新しい」ザーウミの側面だというこの「イメージのザーウミ性」を、クルチョーヌィフは『ロシア詩におけるズドヴィーク学』という直前に書かれた別の論考のなかでも扱っている。そこで「イメージのザーウミ性」は「ズドヴィークされたイメージ」と言い換えられ、偶然の予期せぬイメージのことだと説明されている<sup>(18)</sup>。たとえば、「妊娠した男が好きだ」といった矛盾したイメージがその一例だ。これこそ本稿における「意味のザーウミ」にほかならない。

もっとも、こうした用例それ自体は初期のザーウミ詩のなかにすでに存在していたし、1910年代後半には、難渋なイメージが積極的に支持される環境が整えられてきていた。未

16 Janecek, *Zaum*, p. 5. ヤネーチェクは具体例を示していないので、不条理劇を代表するイオネスコ『禿の女歌手』から一つ挙げておこう。「もしご主人のお棺をくれるなら、義母のスリッパを差し上げますわ」。ウジェーヌ・イオネスコ（諏訪正訳）『禿の女歌手』『今日のフランス演劇1』白水社、1966年、35頁。ここでは既知の単語が既存の文法に則って使用されているものの、その単語が不適切であるため、不可解な内容になっている。こうした不条理性は「禿の女歌手」という題名そのものに端的にあらわれているといえる。

17 Крученых А.Е. Фонетика театра. М., 1923. С. 40.

18 Крученых А.Е. Сдвигология русского стиха. М., 1922. С. 18–24 (цит. по: Крученых А.Е. Кукиш прощякам. М.-Таллинн, 1992. С. 50–56). 本来「ズレ」を意味するズドヴィークはザーウミと相補的なロシア未来派の手法／概念であり、しばしばザーウミを生成させるための具体的な手法となる。

来派の実験を擁護していたシクロフスキーは「手法としての芸術」(1917年)の冒頭で、イメージに簡明さを要求するばかりで、詩においては「印象を強める手段としての詩的イメージ」が存在することに無関心だったポテブニャを批判している<sup>(19)</sup>。

だが、難解なイメージは対象を知覚する行為をあくまで長引かせるために、あるいは韻律や脚韻など音響的側面に動機づけられた結果として、用いられた。ザーウミ詩における、そもそも理解されることを完全に拒絶し、何物にも動機づけられていない奇怪なイメージや多義性に関心が集まるようになるのは、1917-1921年のチフリシ(現トビリシ)でクルチョーヌيوفやテレンチエフらによって進められた、「41°」グループでの実験以降のことである。

ザーウミの概念が音声学から意味論の領域へ進出してきた歴史的意義は、1996年に刊行されたヤネーチェク『ザーウミ』が意味のザーウミ(超シタクスのザーウミ)を論述対象外としたことに端的にあらわれているように、従来の研究では軽視されてきたきらいがある。しかし、「オベリウ」まで分析対象に含めた近年のロシア・アヴァンギャルド研究は、その意義に注目しはじめている。たとえばテリョーヒナがそれに関心を払うのは、意味のザーウミが「無意味や不条理への傾向を作りだし、ロシア・アヴァンギャルドの次の世代によって引き継がれる伝統を生みだしている」からにはほかならない<sup>(20)</sup>。ここで彼女がいう「次の世代」とは、ハルムスやヴヴェジェンスキーのことだ。

ハルムスの後期の散文がザーウミの詩学を発展させていった延長線上にあるというテリョーヒナの示唆は、本稿の基本路線に沿うものだ。とはいえ、彼女の論考には重大な疑問点もある。ザーウミの詩学を継承している散文を不条文学と同一視してしまっていることだ。また、具体的な検証をほとんどおこなっていないため、せつかくの指摘があくまで示唆にとどまっている。そこで本稿では、ハルムスの創作がのちの不条文学とは本来繋がりをもたず、ザーウミの詩学を独自に追求したものだということを実証するために、意味のザーウミが前景化されているオベリウ期のテキストを詳しく見てゆくことにする。

## 1-2. 無意識との関わり

奇怪で予期せぬイメージをもたらすザーウミの「全く新しい」側面と結びついていると思われるのは、不条理の哲学などではなく、無意識の領域だ。『ロシア詩におけるズドヴィーク学』のなかでクルチョーヌيوفはこう書いている。「意識が抜けおちていると思われるところでは、ズドヴィーク、すなわち秘められた創作が明るみに出てくる。それはときに作者の多くの秘密を洩らすだろう！」<sup>(21)</sup>

彼にとってズドヴィークとは、ザーウミを作り出す技術であるとともに「新しい読み」の技術でもあり<sup>(22)</sup>、その読みは作者の無意識を炙りだそうとする。それは『500におよぶプー

19 Шкловский В.Б. Искусство как прием // Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990. С. 61.

20 Терехина В.Н. Русский футуризм: Становление и своеобразие // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика / Под ред. Ю.Н. Гирины. Кн. 2. М., 2010. С. 191.

21 Крученых. Сдвигология русского стиха. С. 35.

22 Там же.

シキンの新たな洒落と語呂合わせ』(1924年)において徹底されるだろう<sup>(23)</sup>。理知を超えようとするザーウミ派の関心が無意識の領域へ向かうのは自然なことだといえる。その方向性は、やはり理知の介入しない無意識を自分たちの創作の根幹に据えていたシュルレアリスム<sup>(24)</sup>の方向性とほとんど一致する。『シュルレアリスム事典』において「ロシア」の項目を執筆したチャーギンは、1920年代初頭のクルチョーヌィフを念頭に次のように述べている。

ロシアのザーウミが音声学と語創造から意味の領域へ侵入したとき、ザーウミの詩学とシュルレアリスム的なエクリチュールの原則とのあいだの境界はほとんど透明なものになった。<sup>(25)</sup>

ここでは、意味のザーウミとシュルレアリスムとの類似が明言されている。本稿にとって重要なのは、予期せぬイメージをもたらす意味のザーウミがたとえ外見上は不条理な散文に似ていたとしても、それはシュルレアリスムと同様、理知の及ばない領域を目指そうとする志向性に裏打ちされたものだということだ。こうして、音のザーウミと意味のザーウミを峻別することで、後者のテキストを不条理文学の文脈にアナクロニクに投げ入れることなく、理知の超越を志向する同時代の芸術・思想の文脈のなかに正しく位置づけることができるようになる。

### 1-3. 意味のザーウミへ

理知の及ばないものを追求する過程で、ハルムスはその創作において音のザーウミより意味のザーウミを前面に押し出すようになる<sup>(26)</sup>。その理由を推測するための根拠として、外的要因と内的要因のふたつを挙げることができる。ひとつ目は、ザーウミを取りまく社会状

23 ここで試みられているのは、プーシキンの詩句を前後の詩句と結合／切断することで、彼が意識していなかったはずの(しばしば下品な)意味の層を露わにし、その詩を格下げすることである。Крученых А.Е. 500 новых острог и каламбуров Пушкина. М., 1924 (перизд: Крученых. Избранное. С. 279-339).

24 シュルレアリスム運動の先導者アンドレ・ブルトンが「シュルレアリスム宣言」(1924年)において、これを次のように定義している。「心の純粋な自動現象(中略)。理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上ないし道徳上のどんな気づかいからもはなれた思考の書きとり」。アンドレ・ブルトン(巖谷國士訳)『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』岩波文庫、1992年、46頁。同じ宣言のなかでフロイトが言及されていることから明らかなように、シュルレアリストたちは理性も意識も及ばない無意識や夢の領域の「書きとり」に専念した。

25 Чагин А. Россия // Энциклопедический словарь сюрреализма / Под отв. ред. и сост. Т.В. Балашовой, Е.Д. Гальцовой. М., 2007. С. 425. なお、チフリス・グループの一人テレンチエフもまた、フロイト主義や無意識への関心と、自動記述を思わせるその詩作において、シュルレアリスムと比較される。Никольская Т.Л. Игорь Терентьев – поэт и теоретик «Компании 41°» // Авангард и окрестности. СПб., 2002. С. 56.

26 ハルムスはすでに最初期の詩作において意味のザーウミを使用していたものの、意味の希薄な音声的要素の充溢によってそれは覆い隠され、目立った特徴にはなっていなかった。意味のザーウミが前景化されるようになるのは、音のザーウミの使用が相対的に減少しはじめる1926年半ば以降のことである。詳しくは、次の拙論を参照せよ。小澤裕之「オベリウ以前のハルムスの詩学」『SLAVISTIKA』27号、2012年、133-134頁。

況の変化。ふたつ目は、ハルムスの創作哲学だ。

1920年代後半、ザーウミの実践を先導してきたクルチョーヌィフはザーウミから距離を置きはじめる。また、ハルムスにザーウミ詩の手ほどきをした師トゥファノフもやはり1928年以降はザーウミとの関わりを断ってしまう。当時のソ連はザーウミの使用者を反革命的な人物として敵視しており、公の場でザーウミ詩を披露することはすでに危険でさえあった。それを図らずも実証してしまったのが、1930年春にレニングラードでおこなわれたオペリウ派のパフォーマンスだ。この催しはすぐに批判の対象となり、その批判がきっかけで、同年の年末にハルムスやヴヴェジェンスキーなどザーウミ詩人は逮捕されてしまう。この批判記事は、「ザーウミ的」という言葉を「意味不明」や「内容空疎」といった意味合いで用いており<sup>(27)</sup>、当時「ザーウミ」という言葉がほとんど「無意味」の同義語として否定的に理解されていたことを伝えている。ハルムスはそのようなレッテルを貼られるのを政治的に回避するために、最も典型的なザーウミである音のザーウミとは別のかたちでその理念を実現することのできる手法を探求したのではないだろうか<sup>(28)</sup>。

もうひとつは、純粋に創作上の理由である。これに関しては、ハルムスのテキストを詳しく分析してゆく必要があるので、第4節の後半（「4.4. サーベル」）で改めて論じることにするが、結論だけを先に示しておこう。音のザーウミという個人的・私的な言語を用いて個人的な感情をありのままに表出するという、初期ロシア未来派の主張にハルムスはまったく関心を抱いておらず、それどころか反発さえしていたため、個人的ではない、ありふれた日常語を用いた意味のザーウミを前景化させたのである。

本稿では、以下、彼が理知を超えるために音のザーウミと意味のザーウミを試行錯誤しながら用いている様子を描きだしたい。具体的な分析対象としては『報復Месть』（1930年）を祖上にのせる。この劇詩には、ハルムス自身の他の様々なテキストに登場する言葉、概念、モチーフが豊富に引用されており、総じて巨大なパッチワークのようになっている。それらを丁寧に分析してゆけば、当時のハルムスの哲学や創作理念を詳らかにすることができるだろう。とりわけ注目するのは、『報復』の登場人物の一人ファウストだ。他の登場人物たちとの関わり方の変化のうちに、ハルムスの手法の力点の変化を、意味のザーウミのゆるやか

---

27 Нильвич. Реакционное жонглерство (републ.: Введенский. Полное собрание произведений. Т. 2. С. 152–154).

28 ザーウミを無意味と考える者は、それに一定の評価を与える批評家にも多かった。たとえば20世紀前半に活躍した構成主義者ゼリンスキーは『意味としてのポエジー』（1929年）において、ザーウミを意味のなかの「沈黙」、意味をさらに活性化させるための無意味とみなしている。その際、彼はトゥイニャーノフの提起した「テキストの等価物」という概念を「グラフィック・ザーウミ」と呼び、無意味としてのザーウミと同一視した。たしかに彼の考えでは、テキストの欠落部（詩句や詩行の代わりに置かれる点線「…」）がかえって詩の構成原理や韻律を露わにするという「テキストの等価物」は、言語の外部が言語を活性化させている点で、意味を活性化させる無意味としてのザーウミと同様の効果をもっているといえるだろう。だが、どちらも理知を超えるという志向性を共有していないばかりか、むしろ理知による認識を強化する働きを与えられている。したがって、本稿はこれらをザーウミとみなすことはできない。Зелинский К.Л. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. М., 2015. С. 235–238. ユーリー・トゥイニャーノフ(水野忠夫、大西祥子訳)『詩的言語とはなにか』せりか書房、1985年、30–40頁。



な前景化を見てとることができるからだ<sup>(29)</sup>。本稿が提示するのは、こうしてハルムスが手法を模索しながら人間の理知を超えた芸術を目指し歩みつづける、その軌跡である。

## 2. 争い

『報復』は三つの場面に大別することができる。ひとつ目がファウストと作家たちの言い争い、ふたつ目がファウストとマルガレーテの対話<sup>(30)</sup>、三つ目がファウストと作家たちの和解だ。これらの場面は截然と区別されているわけではないが、内容が大きく異なっているため、本稿では整理する意味もこめて、便宜的にこれらを序盤・中盤・終盤とみなしたうえで、話を進めることにする。

序盤は使徒たちと作家たちの対話で幕を開ける。前者の発言とそれに応答する後者の台詞は、この劇詩全体の構造を端的に示している。

апостолы: воистину бе  
начало богов  
но мне и тебе  
не уйти от оков  
скажите писатели  
еф или Ка.

писатели: небесная мудрость  
от нас далека.

使徒たち: まことにペーは  
神々のはじまり  
だが私とお前は  
この桎梏から逃れられない  
作家たちよ、教えておくれ  
エフなのかカーなのかを。

作家たち: 天上の知恵には  
私たちは遠く及ばない。

---

29 『報復』にはハルムスの思想や哲学が隔々まで浸透しており、様々なモチーフや形象がそれらを体現している。ファウストも同様に、ハルムスの手法の変化を反映したひとつの形象である。ハルムスの他の多くのテキストの登場人物がそうであるように、ファウストには一貫した人格が存在しない。だが、むしろその人格の変化に注目することにする。

30 ハルムスのテキストでは「マルガリータ Маргарита」になっているが、『報復』がゲーテ『ファウスト』を下敷きしているのは明らかであるため、ここでは「マルガレーテ」（その愛称がグレートヒェン）と訳す。

(1, 149) <sup>(31)</sup>

使徒たちが用いている「ベー бе」「エフ еф」「カー Ка」といった言葉は、直接的にはロシア語の子音字 (б, ф, к) の名称だが、これはザーウミ詩人フレーブニコフの言語理論や創作と掛けあわせた一種の言葉遊びとみなすべきである。まず、「ベー бе」は「神々 боги」の語頭の子音字「б」をあらわしているのも、それは文字通りの意味で「神々のはじまり」(の文字) といえる。他方、フレーブニコフはロシア語の子音字を語創造の根幹とみなし、語頭の子音が単語全体の意味を支配するという前提からザーウミを創造していた<sup>(32)</sup>。それを勘案すれば、「この桎梏から逃れられない」という使徒の台詞は、「神々 боги」という言葉が子音字「б」の支配域から逃れられないという意味だと捉えることができる。つまり、ここにはフレーブニコフ流のザーウミ創造術への仄めかしがあるのだ。そのうえ「ベー бе」は詩人の有名な詩句「ボベオビと唇はうたわれ Бобэоби пелись губы」(1908–1909年)を連想させる。

フレーブニコフを指向するものはこれだけではない。「カー Ка」という単語は彼の小説『カー Ка』(1915年)と明らかに結びついている。使徒たちの台詞のなかで「カー Ка」という単語だけが大きく始まっているため、執筆の際に小説『カー Ка』が念頭におかれていたのは間違いないだろう。そのうえ、この小説はハルムスのもう一つの劇詩『ラーパ Лапа』に影響を与えている<sup>(33)</sup>。『報復』を執筆する数日前、彼はそれと構造もテーマも非常によく似た『ラーパ』を脱稿しており、興味深いことに、そこにフレーブニコフという名の人物を登場させていた。『ラーパ』は(すぐあとで触れるように)『報復』と同じく天と地を両極にもつ垂直構造を備えており、登場人物たちは基本的に天か地いずれかの領域に振り分けられている。『ラーパ』を分析する本田登がフレーブニコフは「天を象徴している」と指摘するように<sup>(34)</sup>、そこではフレーブニコフは天へ飛びさってゆく存在として描かれ、彼が天の領域に属していることが示されている。一方、『報復』の使徒たちが「天」の領域に属していることは、彼らにたいする作家たちの台詞「天上の知恵には／私たちは遠く及ばない」から明らかだろう。したがって、フレーブニコフと同じ階層に属する使徒たちが発する「カー」「ベー」「エフ」といった言葉がザーウミ詩人のフレーブニコフと関連づけられるのは必然といえる。

さて、「まことにベーは／神々のはじまり」という言い回しが『ヨハネによる福音書』の冒頭句「初めに言<sup>ことば</sup>があった。言は神と共にあった。言は神であった」という有名な文言と照応していることも容易くみてとれる<sup>(35)</sup>。フレーブニコフのザーウミ論を連想させる「ベー」

31 Хармс Д.И. Полное собрание сочинений. В 4 тт. Т. 1. СПб., 1999. С. 149. 本稿では、ハルムス全集から引用する際は(巻数、頁数)と表記する。また、手帖(Хармс Д.И. Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. В 2 кн. СПб., 2002)は全集の第5巻・6巻とみなす。

32 Хлебников В. Наша основа // Собрание сочинений. В 6 тт. Т. 6. Кн. 1. М., 2005. С. 174.

33 このことを指摘した論文は多い。たとえば、次を見よ。本田登「フレーブニコフの『カー』とハルムスの『ラーパ』における時間概念の共通性」『現代芸芸研究のフロンティア』5号、2004年。

34 同上 36頁。

35 『聖書』新共同訳、日本聖書協会、1997年、(新約)163頁。ハルムスの手帖には神への言及が非常に多く、また自身の創作のなかで聖書の文句がほのめかされることもある。たとえば『エリザヴェータ・バム』に出てくる「黒い馬、その上には兵士」(2, 252)という台詞は、「黒い馬、その上には騎士」という「ヨハネの黙示録 6:5」の一節をもじっている。

が神の「言」とパラレルに置かれているわけだ。実際、作中に一度だけ登場する神（бог）の台詞は音のザーウミに埋めつくされている。

кух кух кух  
 Престол гелинеф  
 Херуф небо и земля  
 Сераф славы твоея  
 Кф Кф Кф  
 玉座 ゲリネフ  
 ケルフ 天と地  
 セラフ 汝の讃え  
 (1, 153) <sup>(36)</sup>

神の用いるこうした音のザーウミは、ちょうど「天と地」のように、作家たちの言葉と鋭く対立している。彼らは音のザーウミを用いず、日常的に使われている単語だけを口にするからだ。そのため、彼らにとっては、神の言葉＝音のザーウミはもちろん、ザーウミ詩人フレーブニコフを連想させる使徒たちの言葉（бе, еф, Ка）や、あるいはその言葉によって語られるものも、自分たちの理解の及ばない「天上の知恵」に等しいのである。

『報復』の登場人物は、『ラーバ』においてそうだったように、「天と地」を両端にもつ垂線上に配置されている。天に近いのは神と使徒たちであり、地に近いのは作家たちだ。この使徒たちと作家たちとの対話にもう一人の人物が介入してくる。ファウストである。彼は作家たちに「文士気取りの犬野郎 сукины писатели」と罵声をあびせ、彼らを追いだそうとする。

идите вон. умрите.  
 а я останусь тут мечтать  
 один о Маргарите.  
 ここから立ち去りたまえ。消えたまえ。  
 私はここに残って考えることにする  
 ひとりでマルガレーテのことを。  
 (1, 150)

すると本当に作家たちは退散してしまう。彼らの去り際の台詞は注目に値する。

мы уходим мы ухидем  
 мы ухудим мы ухядем  
 мы укыдим мы укадем  
 но тебе бородатый колдун здорово нагадим.

---

36 ケルフ（Херуф）とセラフ（Сераф）は、智天使ケルビム（Херувим）と熾天使セラフィム（Серафим）を思わせる。

出てゆくよ 出ちゆこよ  
出つゆくよ 出たゆこよ  
出くいゆくよ 出かゆこよ  
だがな、髭の魔法使いめ、貴様をうまいことコテンパンにしてやるぞ  
(1, 151)

作家たちの台詞はこの直前まですべて日常語・俗語からなっており、このとき初めてザーウミが出現する。そのうえ、「出てゆくよ 出ちゆこよ／出つゆくよ 出たゆこよ／出くいゆくよ 出かゆこよ мы уходим мы ухидем / мы ухудим мы ухядем / мы укыдим мы укадем」という一連の語変化をともなうザーウミは、フレーブニコフに特徴的なものであることが知られている。彼は『われらが礎 Наша основа』のなかで、このように語頭と語尾を残し単語の中間にある母音だけを変化させて新しい言葉を創造する方法を「内的語形変化 внутреннее склонение слов」と名付けているからだ<sup>(37)</sup>。はじめ使徒たちの言葉（フレーブニコフを連想させる）を「天上の知恵」と呼び、それを自分たちから遠いものとみなした作家たちが、ファウストに逐われる段になって、自らもフレーブニコフが常用したザーウミを口にするのだ。ここには、次節以下で詳しく見てゆくように、「天と地」の位階構造の揺らぎがある。では、作家たちを追いはらったファウストとはどういう存在だろうか。その台詞を引用しよう。

мне свыше власть дана  
я сил небесных витязь  
а вы писатели урхекад сейче!  
растворитесь!  
私は天から権力を授かった  
天軍の勇士である  
作家たちよ 貴公らはウルヘカド セイチェ!  
消えさりたまえ!  
(1, 150)

自身の言葉によれば、ファウストは「天から権力を授かった／天軍の勇士」であり、神や使徒たちと同じ「天」の領域に属している。それを傍証するように、彼は「ウルヘカド セイチェ」という音のザーウミを披露している。とりわけ「ウルヘカド урхекад」という単語は、神が口にする「ケルフ Херуф」という単語の文字を多くふくんでおり<sup>(38)</sup>、この点でもファ

37 Хлебников. Наша основа. С. 172.

38 ハルムスは作中でときどきアナグラムを用いることがある。『エリザヴェータ・バム』に名前の出てくるイマヌイル・クラスダイテイリク Иммануил Красдайтейрик (2, 262) はダニイル・ハルムス Даниил Хармс とイーゴリ・バーフテレフ Игорь Бахтерев のアナグラムである (KはXとГに対応)。ちなみに、「ウルヘカド урхекад」をラテン文字に転写すると「urukhekad」とな

ウストと「天」との近しさを感じさせる。

序盤を読むかぎり、『報復』はかなり分かりやすい設計図をもとに構築された劇詩である。すなわち、それは天と地を両極とする垂直構造をもち、神と使徒たちとファウストは「天」の領域に、作家たちは「地」の領域に配属されているのだ。そして「天」から権力を授かっているというファウストが、「地」の言葉（音のザーウミに対置されるべき日常語）を用いる「地」の作家たちを追放することで、「天と地」の位階構造が揺らぎはじめる。

### 3. 対話

#### 3-1. 星と木

中盤では、作家たちの代わりにマルガレーテが登場する。興味深いことに、彼女は「天と地」の垂直構造を言葉のはしばしに匂わせる。

вспыхнут звёзды там и тут  
и серьезные деревья  
над могилой возрастут.  
そこかしこで星が瞬きはじめるでしょう  
そして実直な木々は  
墓地のうえで繁茂してゆくことでしょう。  
(1, 152)

над высокими домами  
между звёзд и между трав  
ходят ангелы над нами  
高層住宅のうえ  
星と星のはざま 草と草のはざま  
天使らが私たちのうえを歩きまわっています  
(1, 152)

最初の引用では「星」と「木々」が、ふたつ目の引用では「星」と「草」が対照されてい

---

り、スペイン語の動詞の二人称複数命令形と同じ語尾をもつ。この動詞の不定詞形「urukhekar」という単語はスペイン語の辞書に存在しないが、「урухе」という部分が「ケルフ Херуф」（智天使ケルビム）の変形だとすれば、「урухекад」というザーウミは、「天使に関する語＋スペイン語の動詞の命令形語尾」からなる造語とみなすことができる。また、「セイチェсейче」[seiche]を「сейте」[seite]と置き換えれば、これは「сить」という動詞の命令形と考えることができるが、このような単語はロシア語の辞書にはない。ただし、「セイチェсейче」が「いま／ただちにсейчас」という副詞によく似ていることは指摘しておこう。ファウストは「ウルヘカド セイチェурухекад сейче」というザーウミによって、作家たちを天使と対比しつつ何事かを命令／要請していると読むことが可能だ。

る<sup>(39)</sup>。このあと使徒たちが天使に語りかけ、その「知恵 мудрости」が「空の裂け目に消えてゆく」ことを告げると、かわりに樅の木と石と時間を彼らに差しだそうとする。

хепи дадим дуб Власти  
хепи камень подарим Силе  
хепи Господству поднесём время  
ハッピー 権威には樅の木を与えよう  
ハッピー 勢力には石を贈ろう  
ハッピー 主権には時間を進呈しよう<sup>(40)</sup>  
(1, 153)

まるで「知恵」と引き換えのようにして、使徒たちが天使に「樅の木」を与えようとする点に注目しよう。ロシア語の「樅の木 дуб」には「まぬけ」という意味もあり、「知恵」と対置されていることは明らかだ。また、「知恵」は序盤で「天上の知恵 небесная мудрость」と言われていたように、「天」の領域に属す概念である一方、木（樅の木）は星と対比されており、「地」の領域に属す植物である。使徒たちは、神＝ファウスト系列の「天」の属性をもつ「知恵」のかわりに、作家たち系列の「地」の属性をもつ「樅の木」を天使に与えようとしているわけだ。ここにおいて、「天と地」の位階関係は大きく混乱しはじめる。

やがてマルガレーテが「夢幻 и призрак и сон」(1, 151)のように消えうせるとともに、再び作家たちが登場する。彼らの第一声は象徴的である。なにしろ「空が暗くなっている」(1, 154)と言うのだ。こうして空＝天の不穏な状況が指摘されるとともに、中盤は終わりを告げ、ファウストと作家たちが親しげに会話をする終盤がはじまる。だが、このままつづけて読みすすめるまえに、「知恵」と「樅の木」というふたつのモチーフが同じように使用されている別のテキストをここで参照してみても、遠回りにはなるまい。これらのモチーフがハルムスの一時的な思いつきでないことが確かめられるのはもちろん、そのテキストには『報復』の重要なテーマでありながら一度も言及されない概念——つまり「報復」という概念が出現しているからだ。

### 3-2. 樅の木と知恵者の衝突

「知恵」と「樅の木」というふたつのモチーフは、『報復』の1年近く前にハルムスが書いた『樅の木と知恵者の衝突 Столкновение дуба с мудрецом』(1929年)という詩のなかで、それぞれ同時に中心をなしている。この詩は樅の木になりたいという男の独白が大部分を占

---

39 「星と星のはざま 草と草のはざま между звёзд и между трав」という表現のうち、「星 звёзд」「草 трав」と生格になっている箇所は、現代ロシア語文法では「星 звёздами」「草 травами」と造格になるのが通例だが、古くは生格をとった。いずれにせよ、ここでは「星」と「草」という単語が対句のように対比的に用いられていることを押さえておきたい。

40 「権威 Власти」「勢力 Силы」「主権 Господства」はそれぞれ天使の階級をあらわしている。これらの訳語は前注35の『聖書』に倣った（「エフェソの信徒への手紙」1:21）。また、「ハッピー хепи」は「幸せ happy」の音訳借用だと思われる。

める前半部と、イワン・ブスラヴェンという男の日常を知恵者が物語る後半部からなっており、合間にコーラスが挿入される。文字通りの意味で樫の木になろうとして地中に足をうずめる男の試みを<sup>(41)</sup>、コーラスは手厳しく非難するのだが、その内容は本稿にとって実に興味深い。

ты умом летишь подале  
над землей летаешь сокол  
хочешь дубом в землю сесть  
Мы категорически возражаем  
если сядешь  
то узнаешь  
то поймешь  
то почувешь  
какая такая  
Наша месть.  
おまえはその理知によってもっと遠くまで飛んでゆける  
鷹よ おまえは地上を飛び回っているのに  
樫の木になって土の上に降りたいと思っている  
われらは断固反対だ  
おまえがもし地に降り立てば  
悟るだろう  
分かるだろう  
勘づくだろう  
われらの報復が  
いかなるものか。  
(1, 98)

「報復 *месть*」という言葉／概念は、11ヶ月後に書かれることになる劇詩『報復 *Месть*』を明らかに予示している。そればかりか、この引用箇所にもみられる「鷹と木」「空と土」という対比的モチーフが「天と地」のパラフレーズであることはもちろん、知を「空」（「天」）の領域に配属させる一方で木（樫の木）を「土」（「地」）の領域に配属させる垂直的な構図も前節までで検討してきた『報復』と完全に一致している以上、このふたつのテキストは血

41 ハルムスと同じく「オベリウ」に所属していたザボロツキーの物語詩『気狂い狼 *Безумный волг*』（1931年）でも、狼が地中に「足を膝まで突っ込み」、木になろうとする場面が描かれている。*Заболоцкий Н.А. Собрание сочинений. В 3 тт. Т. 1. М., 1983. С. 142.* 空を飛ぶことを夢見るこの気狂い狼の物語は、テーマ的に『樫の木と知恵者の衝突』と近似するところがある。なお、オベリウ派全般における、植物・動物・人間の融解というモチーフについては、コプリンスキーが言及している。*Кобринский А.А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб., 2013. С. 128–129.*

を分けた兄弟のような関係にあるといっても過言ではないだろう。

では、『樫の木と知恵者の衝突』において「報復」はいかなるものとして定義されているだろうか。劇詩『報復』にはそうした定義がないどころか、そもそも「報復」という単語やそれを匂わせる表現すらないため、ここでその内実を見極めておくのは重要なことである。

Наша месть- Наша месть  
гибель уха  
глухота  
гибель носа  
носота  
гибель нёба  
немота  
гибель слёпа  
слепота.

われらの報復： われらの報復  
耳の消滅  
失聴  
鼻の消滅  
失嗅  
口の消滅  
失語  
目の消滅  
失明  
(1, 98)

「われらの報復」とは、すなわち感覚器官の消滅のことである。聴覚、嗅覚、味覚、視覚という、触覚を除く4つの感官を、男が「地に降り立」つことの「報復」として消滅させるというのだ。もし「理知 ум」を放擲すれば知覚も掠奪する——この脅しにたいし、樫の木になりたいと欲する男は「涙を枯らし」てしまう。

このとき登場するのが、「4つ鼻のある с четырьмя носами」という知恵者である。すぐ数行前に嗅覚の失調を意味する「鼻の消滅」という言葉があることで、この奇矯な形容句が際立っている。彼が知と知覚の両方を存分に（過剰なほど）もっていることは、この修飾からも明らかだろう。彼はイワン・ブスラヴェンという男の生活について語り始める。レニングラードはワシーリエフスキ島の四条通りに泊まり、職業安定所に登録するも仕事は得られず、居酒屋でパンのやわらかな内側の部分をねだり、あげくは嘲弄される男の卑俗な社会生活。イワンと知恵者との関係は定かではないが、コーラスは後者にむけて演説をぶつ。

Спич мудрецу  
Два килограмма сахара  
кило сливочного масла



Добавочную заборную книжку на имя  
Неизвестного гражданина Ивана

Буславена.

и тристо знойных поцелуев

от в красных шапочках девиц.

知患者にむけた演説

2 キログラムの砂糖を

1 キロのクリームバターを

追加の配給通帳をイワン・

ブスラヴェン

という無名の者に宛てて。

それから 300 の熱烈なキスを

赤い帽子をかぶった乙女たちから。

(1, 99)

こうして知患者は無名の社会生活者イワンと並置される<sup>(42)</sup>。それとともに、知恵と樫の木  
の対立が後景にしりぞいてしまう。それというのも、イワンについて語り終えた知患者に  
コーラスがこう告げるからだ、「おまえは緑の樫の木よりも堅い」(1, 99)。したがって彼は「レ  
ンガ」だという。このとき、すでに知と樫の木は対照的な概念ではなくなっている。なぜなら、  
程度は異なるものの同じ「堅さ」という属性を共有するふたつのモチーフにすぎないからだ。

この詩の前半部においては、知恵は樫の木というもうひとつのモチーフと対立するものと  
して描かれ、「天と地」という巨大な二項対立の一極をなしていたが、後半部では両者が対  
置されることはなくなっている。「知恵」と「樫の木」というこのふたつのモチーフは、『報  
復』でもそうだったように、はじめ「天と地」の位階構造を支えるものであったにもかかわ  
らず、やがてそれを内破させる契機となっているのである。『報復』と『樫の木と知患者の  
衝突』の構成上の類似を確認したところで、理知と知覚の消滅、すなわち「報復」に話題を  
戻そう。

### 3-3. 芸術の誕生

樫の木になりたいと欲する男は、「われらの報復」を聞き終えて涙を流す。そのあと彼が  
どうしたのかは描かれない。ところが、1933年にハルムスが女優のプガチョワに宛てた手  
紙のなかで、理知を放棄した「報復」として覚悟せねばならぬという知覚の掠奪のことが、  
4年前に書かれた『樫の木と知患者の衝突』での記述の不足分をまるで補うかのよう、詳  
しく説明されている。

---

42 ハルムス全集の編者サージンはこの二人を同一視している。曰く、「知患者は自分にとっては未知  
の褒美を、砂糖やバターのような生活用品を与えられる」(1, 363)。

最初のものというのはすべてなんと素晴らしいのでしょうか！ そんなことを考えていました。最初の現実は何と素晴らしいのでしょうか！ 太陽も草も石も水も鳥も虫も蠅も人も素晴らしい。でもグラスもナイフも鍵も櫛もやっぱり素晴らしいのです。けれどもしばくが視力を失い、聴力を失い、自分の五感をすべて失ってしまったら、こうしたもの一切が素晴らしいということがぼくにどうして分かるでしょう？ すべて消えてしまった。ぼくからすれば、何もありません。でも触覚を授かったら、忽ちほとんど全世界がふたたび出現しました。聴覚を獲得したら、世界は一層よくなりました。五感を次々と取り戻していったら、世界は尚のこと大きく、よくなりました。ぼくがそれを自分のものにするとすぐに世界は存在しはじめました。まだ無秩序なままですが、それでも世界は存在しているのです！（4, 79）

ここには、五感を失った人間がそれをふたたび取り戻してゆく過程で世界を再認識してゆくさまが、感動的に表現されている。この手紙が書かれたのとちょうど同じ頃、ハルムスは自分の手帖にもこう記している。「最初のもは必ずしもいつも素晴らしいわけではないが、二番目のものはいつも必ず素晴らしい」（6, 61）。一見するとプガチョフ宛ての手紙の文言（「最初のものというのはすべてなんと素晴らしいのでしょうか」と矛盾しているようだが、しかし「二番目のもの」を「再認識したもの」と捉えれば、その意図しているところは手紙よりも明白だろう。新たに獲得した知覚で認識した世界のほうが、生まれてはじめて知覚した世界よりも「素晴らしい」というのである<sup>(43)</sup>。

ところがそのような刷新された知覚、ふたたび取り戻した知覚で認識された世界は、「無秩序なまま」だという。赤ん坊がはじめて目撃した世界がおそらくそうであるように、ここでは幾何学的・功利的・情動的・審美的な意味——人間が後天的に理解し取得するだろう意味や価値観が機能していないからだ。そこで、この世界に秩序をもたらしようとすると、「芸術が出現」するとハルムス言う。

今ぼくのやるべきことは、正しい秩序の創造です。それに掛かりきりで、そのことだけを考えています。それについて話をし、それを物語り、記述し、描き、踊り、建設しようとしています。ぼくは世界の創造者です。それはぼくのなかでは最も重要なことなのです。果たしてそれについてずっと考えずにいられるもののでしょうか！ ぼくが作るものすべてに、自分は世界の創造者であるという意識を注入します。そうすれば、ぼくは単に長靴を穿いているばかりでなく、まず何よりも新しい事物を創造していることになるのです。長靴が心地良くて、丈夫で、綺麗だったためしは個人的にはあまりありません。ぼくにとって重要なのは、全世界にあるのと同じ秩序を長靴のなかにあらしめることなのです。世界の秩序が肌に触れたり釘に打たれたりして傷んだり汚

---

43 「二番目のもの」すなわち「新たに獲得した知覚で認識した世界」のほうを称揚しようとするのは、当時よく見られた思想である。クルチョーヌィフが事物にたいする知覚を刷新するために事物を新たに「エウイ еубы」と命名しようとした『言葉そのものの宣言』や、認識を遅延させて事物の知覚を新奇なものにしようとする異化を提起したシクロフスキーの『手法としての芸術』、そしてザポロツキーが「裸の眼 голые глаза」で事物を新しく見つめよと説く『オベリウ宣言』のなかで先取りされている。最初の経験を取り戻すのみならずそれを超えるために、新たに世界を知覚しなければならないのだ。

れたりしないようにすること、長靴の形状如何にかかわらず、それを本来の形状のまま、あるがまま、純粹なままにしておくことなのです。

これこそまさに全芸術を刺し貫いている純粹さです。詩を書くとき、ぼくにとって一番重要だと思えるのは、アイデアでも、内容でも、形式でも、「クオリティ」という曖昧な概念でもなく、合理的知にとってはもっと曖昧で不可解な何か、しかしぼくにとっては明快で、親愛なるクラヴジヤ・ワシーリエヴナ、貴女にとっても明快であるはずの何かなのです。これが、秩序の純粹さです。<sup>(44)</sup>  
(4, 79)

ハルムスにとって、「真の芸術は最初の現実に属しており、それは世界を創造し、世界の最初の反映」(4, 80)となる。なぜなら、芸術はそれ自体が一個の現実であるとともに、それもまた世界に一貫している秩序や法則（ハルムスの言葉では「純粹さ」）を共有していなければならないため、必然的に全世界を忠実に反映することにもなるからだ。個々の芸術はそれぞれ固有の形や性質をもっているとはいえ、同じ「純粹さ」を分有してもいるわけだから、それはほかの事物との差異と反復両方を同時に体现していることになる。こうした事情についてハルムスはこう言っている。「ようやく太陽と櫛の本当の違いを理解できましたが、しかし同時に、それらが同一のものであるということも分かったのです」(4, 79)<sup>(45)</sup>。

世界の「純粹さ」を反映する真の芸術を創造するためには、新しい知覚でありのままの世界を認識しなければならない。その新しい知覚を獲得するには、古びて煤けてしまった知覚を喪失しなければならない。そしてその前段階として、人間がありのままに世界を知覚しようとするのを阻害する通念や知識や理性といったものも放棄しておく必要があるだろう。ハルムスはそう考えている。『櫛の木と知恵者の衝突』と『報復』における「報復」＝「知覚の掠奪」は、真の芸術創造のための契機になりうる試練なのである<sup>(46)</sup>。「報復」の意味が明らかになったいま、その名を冠した1930年の劇詩に立ち返ることにしよう。

## 4. 和解

### 4-1. 言葉の無意味な堆積

『報復』の序盤では敵対していたファウストと作家たちだが、後者が退場する中盤を経て、終盤では両者の関係は友好に転じる。作家たちにファウストが歩み寄るのだ。

44 下線はハルムス。なおクラヴジヤ・ワシーリエヴナは宛先人のプガチョフのこと。

45 ハルムスが「純粹さ」を「自律的存在」と言い換えていることも申し添えておこう(4, 80)。世界中の事物や芸術作品は同じ秩序を共有しているという意味ではすべて同一のものである一方で、それらはなにものにも依存しない個でもあるからだ。「秩序の純粹さ」について詳しくは、たとえば次の箇所を参照せよ。Кобринский А.А. Даниил Хармс. М., 2008. С. 429.

46 『櫛の木と知恵者の衝突』において、五感のうち触覚のみが報復の対象とならなかったことを思い出そう。プガチョフ宛ての手紙のなかで、最初に取り戻した触覚こそが五感を刷新してゆく際の糸口になっている以上、この詩でも触覚を抛りどころに新しい知覚が機能しはじめる可能性が開けている。視覚にとって代わられる前の触覚の歴史的重要性については、次の文献を参照せよ。ジョナサン・クレーリー（遠藤知巳訳）『観察者の系譜：視覚空間の変容とモダニティ』以文社、2005年。

фауст: Я прочитал стихи  
прелестно  
писатели: благодарим.  
нам очень лестно  
Фауст: 詩を読ませてもらいましたよ  
すばらしかった  
作家たち: ありがとうございます。  
本当にうれしいです  
(1, 155)

中盤の最後、使徒たちが「知恵」のかわりに「樫の木」を天使に与えることで混沌の兆しをみせていた「天と地」の位階構造は、ファустと作家たちの和解によって、ついに瓦解する。そして使徒たちは作家たちの再登場と入れ替わるように、ぱったりと姿をくらましてしまう。ここにはもはや「天」(＝神＝使徒たち＝ファуст)対「地」(＝作家たち)という対立軸は存在しない。神はおろか使徒たちも退場し、ファустと作家たちは手を結ぶからだ。「天と地」にかわって前景化されるのは、「水と火」という対比的モチーフである。ファустと作家たちは次のように会話をつづける。

фауст: Стихи прекрасны и певучи.  
писатели: ах бросьте <sic>  
это слов бессмысленные кучи  
фауст: Ну правдо <sic>  
есть в них и вода  
но смыслов бродят сонные стада  
Фауст: 詩は美しく、調べが見事でした。  
作家たち: ああ、やめてください  
これは言葉の無意味な堆積なのです  
Фауст: まあたしかに  
そこには水もあるとはいえ  
しかし意味の朦朧とした群れがさまよっていますね  
(1, 155)

注目すべき文言が複数あるが、順番に確認してゆこう。まず、「言葉の無意味な堆積 слов бессмысленные кучи」という言い回しは、「意味の朦朧とした群れ(がさまよっている) смыслов (бродят) сонные стада」というファустの言葉と意味的にも語順的にも明らかに照応している。したがって、「言葉の無意味な堆積」という言葉によって打ち消されている「詩は美しく、調べが見事でした」というファустの主張と、「意味の朦朧とした群れ」に逆接「しかし」によって対置されている「水もある」という奇妙な言い回しは同義ということになる。次のように図示すれば、一目瞭然だろう。

詩は美しく、調べが見事=水もある ⇔ 言葉の無意味な堆積=意味の朦朧とした群れ

「水」というモチーフはより精密な検証に値する。「知恵」や「櫻の木」がそうだったように、実はハルムスの別の作品においてもこのモチーフは使用されており、しかもそこで中心的な役割を演じているからだ。『報復』というテキストは、第1節で述べたように、当時のハルムス自身の別のテキスト群に現れる言葉、概念、モチーフが豊富に編みこまれているため、巨大なパッチワークのような様相を呈している。『報復』のなかでこれらのモチーフに付与されている意味や性質を突きとめるには、もとのテキストに遡るのが結局一番の近道だろう。「水」という言葉についても同様である。

#### 4-2. 水

1931年に執筆された『水とフニュ Вода и Хню』は、水とフニュというふたりの会話を土台とする劇詩である。フニュとは、この時期のハルムスが自作にたびたび登場させている人物のことで、ほかに『フニュ』『<あるときアンドレイ・ワシーリエヴィチが…>』『ランプの友フニュ』という物語（いずれも1931年執筆）に出てくる<sup>(47)</sup>。本稿では、さしあたって水のほうに着目してみよう。詩の冒頭を引用する。

Хню-	Куда куда спешишь ты вода?
Вода-	Налево там за поворотом стоит беседка (...) вот барышня встала и вышла в сад Идёт уже к воротам.
Хню-	Где?
Вода-	Там за поворотом барышня Катя ступает по травам круглыми пятками не <sic> левом глазу василёк а на правом сияет лунная горка и фятками...
Хню-	Чем?
Вода-	Это я сказала по-водяному

47 『<あるときアンドレイ・ワシーリエヴィチが…>』と『ランプの友フニュ』はハルムス全集では『手帖』の一部として第5巻に収録されている（5, 387-390; 391-395）。

- フニュ： どこへ どこへ  
急いでいくの、お水さん？
- 水： 左のほうへ  
あそこ 曲がり角のむこうに  
あずまやが建っている  
[…]  
ほらお嬢さんが立ちあがって園に出ていった  
もう門のほうへ歩いてゆく。
- フニュ： どこですって？
- 水： あそこ 曲がり角のむこうで  
お嬢さんのカーチャが草地を歩いている  
裸足のままで  
左目には矢車菊が<sup>(48)</sup>  
右目には  
月の小丘が輝いている  
ファートカミ…
- フニュ： なんですって？
- 水： いまの水の言葉で話したの  
(1, 194)

最後の「水の言葉」が指している「ファートカミ фятками」という単語は、われわれの言葉でいえば、音のザウミである。第1節でザウミをこう定義した。「**理知を超え**る」という志向性を持ち、かつ「**理知では把握できない**」言葉ないし概念を「**ザウミ**」あるいは「**ザウミ的なもの**」として捉えることにする。この「水の言葉」も人間の理知を超えようとする志向性を内包している言葉として、詩のなかに明確に位置づけられている。

ジャッカーも指摘するように<sup>(49)</sup>、『水とフニュ』のわずか一週間前に書かれた別の無題の対話詩(5, 381-383)において、ハルムスは「天使の門のほうへ к ангельским **воротам**」と「曲がり角のむこうで за **поворотом**」(5, 383)という押韻を用いている。これは『水とフニュ』における「門のほうへ к **воротам**」と「曲がり角のむこうで за **поворотом**」という押韻を先取りしたものといえる。『水とフニュ』に出てくる「門のほうへ」という詩句に、その直前に書かれた対話詩の「天使の門のほうへ」という詩句の残響を聴きとるのは妥当なことだろう。

48 「左目には **на** левом глазу」はハルムス全集の原文では「左目ではなく **не** левом глазу」となっている。ハルムスのテキストにはこうした綴りのミスが非常に多く、それをどう解釈するべきか難しい判断を迫られることがしばしばある。ただこの場合は、文法的に破格であるばかりか、直後に「右目には а **на** правом」という順当な言い回しがあるため、「**не**」は「**на**」の単なる書き間違いとみなすのが妥当だろう。実際、メイラフ編の作品集では、「左目には **на** левом глазу」となっている。*Хармс Д.И. Дней кагыбр / Под сост., вступ. статья и примеч. М. Мейлаха. М., 1999. С. 185.*

49 *Жаккар. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 56.*

ところで、ロマン・ヤコブソンによれば、韻文においては音声的な等価性は意味上の類似性を含意しうるし、あるいは意味上の非類似性を招来しうるという<sup>(50)</sup>。このよく知られている詩学原則にしたがえば、「天使の門のほうへ к ангельским **воротам**」と「曲がり角のむこうで за **поворотом**」のあいだに等価性を見てとることができる。無題の対話詩において、「曲がり角のむこう」に「天使の門」（天国の門）が開かれているとみなすのが詩学上の必然であるならば、すなわち人間の領分を超えた、理知のむこう（за умом）の領野がそこに広がっているとみなすことができるならば、『水とフニュ』においても「曲がり角のむこう」に同じ景色を期待することができるだろう。だからこそ、ジャックールは「曲がり角のむこう за поворотом」を端的に「理知のむこう за умом」とパラフレーズしてみせたのだ<sup>(51)</sup>。また、この「曲がり角のむこう／理知のむこう」へと急ぐ水は、日常生活へ戻ってゆくフニュにたいし嫌悪感をはっきりと表明したあと<sup>(52)</sup>、その別れ際に、「クリュープ／クリュープ／クリュープ клуб/клуб/клуб」という「水の言葉」を残してゆく（1, 196）。それは曲がり角のこちら側、つまり日常や理知の支配する世界への拒絶を示す言葉になりえている。したがって、「水の言葉」は「理知のむこう」を志向する音のザーウミとして用いられていることができる。

次に、『報復』におけるファウストと作家たちの台詞を再検討してみよう。そこには、「水」と逆接で際立たせられている表現が続々と出てくる。

#### 4-3. 火

『報復』の終盤では、それまで対立関係にあったファウストと作家たちが和解している。作家たちが「言葉の無意味な堆積」と呼ぶ自分たちの詩について、ファウストはこう評したのだった。「そこには水もあるとはいえ／しかし意味の朦朧とした群れがさまよっていますね」（1, 155）。いま明らかになったように、「水」は音のザーウミという概念と結びついている<sup>(53)</sup>。では、それと逆接「しかし」でつながれている「意味の朦朧とした群れ」すなわち「言葉の無意味な堆積」とは、どのようなものだろうか。ファウストが引用している作家たちの詩を読んでみよう。

вот например стихи:

“в любви друзья куда ни глянь

всюду дрын и всюду дрян”

слова сложились как дрова

в них смыслы ходят как огонь

50 「脚韻は、韻を踏み合う単位どうし（ホプキンズのいう rhyme-fellows）の意味上の関係を必ず含んでいる」。ロマン・ヤコブソン（桑野隆訳）「言語学と詩学」『ヤコブソン・セレクション』平凡社ライブラリー、2015年、213頁。

51 Жаккар. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 56.

52 「私のこと嫌いでしょ？」と尋ねるフニュに、水は「そうね」と返答している（1, 196）。

53 ここで注意すべきは、何らかの個々の音のザーウミが「水」を指示しているわけではないということだ。そうではなく、「音のザーウミ」という用語ないし存在そのものが、ハルムスの創作のなかでは「水」という別の言葉に置き換えられているのだ。

たとえばこんな詩行です。  
「友よ、愛のなかにはどこでも  
いたるところゴモクズどもとゴミクズども」  
言葉がまるで薪みたいに組まれています  
そのなかでは意味が火のようにゆらめいています  
(1, 155)

「いたるところゴモクズどもとゴミクズども」という彼らの詩の一節において、いま「ゴモクズども дрынь」と試訳した単語は、ロシア語の辞書に載っていない音のザーウミである<sup>(54)</sup>。だからファウストは「水もある」と述べているのだろう。それにもかかわらず「意味の朦朧とした群れ」がさまよっているというのは、この一節にはたしかに意味が存在し、それがあたかも「火のようにゆらめいている」からにほかならない。「意味の朦朧とした群れがさまよっています смыслов бродят сонные стада」と「意味が火のようにゆらめいています смыслы ходят как огонь」というふたつの表現は同じことを言おうとしていると考えてよいだろう。ファウストはさらに具体例を挙げている。

посмотрим дальше. вот строфа:

“к дому дом прибежал  
громко говоря  
чей-то труп в кровати лежал  
возле фонаря  
а в груди его кинжал  
вспухнул <sic> как слюда  
я подумал — это труп  
и бросая дым из труб  
я пришёл сюда”

Это смыслов конь.

つづきを見てみましょう。こんな詩連を。

「家に家が駆けよって  
大きな声で言うには  
だれかの死体がベッドで寝ている  
街灯のそば  
彼の胸のなかで短刀が  
雲母みたいにふくれあがった  
ぼくは思った——これは死体だ  
そして煙突から煙を排出しながら

---

54 「ゴモクズども дрынь」は「ゴミクズ дрынь」と共鳴している。



ここにやって来たのさ  
 これは意味の馬です。  
 (1, 155–156)

ここにはもはや「水」と言われる音のザーウミはない。代わりにこの詩連を総括しているのは、「意味の馬」という奇妙な言葉だ。しかしこの「意味の馬 *смыслов конь*」が「言葉の無意味な堆積 *слов бессмысленные кучи*」や「意味の朦朧とした群れがさまよっています *смыслов бродят сонные стада*」、「意味が火のようにゆらめいています *смыслы ходят как огонь*」といった一連の表現を言い換えたものであることは疑いない。「言葉の無意味な堆積」という言い回しが、それと語順の照応している「意味の朦朧とした群れがさまよっています」という別の言い回しに転じたのち、「意味が火のようにゆらめいています」へ移りかわる。そして、そこに含まれている「さまよっています *бродят*」と「ゆらめいています *ходят*」という動詞が「意味の馬」という表現を呼びよせたのだと思われる<sup>(55)</sup>。これらの動詞は元来「馬」をはじめとする動物にこそ相応しい単語といえるからだ。また、「群れ *стада*」という名詞も動物とともに用いられるのが通例だ。

意味が馬のように／朦朧と／火のように動いているというのは、意味がひとつの確固とした形状を維持できないまま流動的に存在しているさまを言いあらわしているのだろう。そのように変幻自在にゆらめく「意味」は、「薪みたいに」無造作に組まれた言葉のなかで——たとえば「彼の胸のなかで短刀が／雲母みたいにふくれあがった」といった言葉の組み合わせのなかで——発火する。つまり、たとえ曖昧であろうとも、言葉の自由な組み合わせのなかでこそ機能する意味があるのだ。そのような、しっかり把握することができずに理知から擦りぬけつづける「意味」は、「火」の属性をもっているといえる。

ここで避けなければならないのは、「水」と反対の性質をもつ「火」を、理知・意味・論理を超えるものであるザーウミに敵対するものとして解釈してしまうことだ<sup>(56)</sup>。なるほど「水の言葉」が「音のザーウミ」と同義である以上、「水」がそのようなザーウミに直結するモチーフであることは言うまでもない。しかし、「火」も「水」と同じようにザーウミの範疇に属している。「水」とは単にそのタイプが異なっているにすぎないのだ。

実際、さきほど引用した作家たちの詩を読めばただちに諒解されるように、「水」があるといわれる詩連は規範的な語彙を、「意味が火のようにゆらめいて」いるといわれる詩連は

55 興味深いことに、ヴヴェジェンスキーの詩『馬上の客 *Гость на коне*』(1931–1934年)においても、「馬」のモチーフは意味をめぐる問題意識と結びついている。そうした観点から、チャーギンはハルムス『報復』とともにこの詩を論じている。*Чагин А.И. Пути и лица. О русской литературе XX века. М., 2008. С. 247–250.* さらにつけ加えれば、ザボロツキーの詩『運動 *Движение*』(1927年)にも「意味の朦朧とした」ような「馬」が登場する。ここでは、「哀れな馬」が「8本足」で駆けぬける。*Заболоцкий. Собр. соч. Т. 1. С. 44.*

56 ジャッカーやチャーギンは、「水」のみを流動性という概念(彼らによればザーウミという概念を表象する)に結びつけ、それにたいして「火」は意味(理知)を表象するものとみなしている。*Жаккар. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 54; Чагин. Пути и лица. С. 249.* だが「火」もまた流動的であるのは自明であり、水と火はザーウミのふたつの性質のモチーフであるにすぎない。

規範的な語用を逸脱した言葉遣いで書かれている。そこでは、「水」が音のザーウミに対応しているのにたいし、「火」は意味のザーウミに対応しているのだ。こうした観点からのみ、水と火は対蹠的とみなすことができる。両者はそれぞれザーウミという概念と意味（ないし理解）を指示しているのではなく、音のザーウミと意味のザーウミそれぞれの存在を指示しているのである。

#### 4-4. サーベル

終盤の開始直後、使徒たちは退場する際に「ロウソク」という単語を口にする。「ロウソクが／この文には多い свечей / много в этом предложеньи (1, 154)。「この文」とは、おそらく直前のファウストの台詞をうけている。彼はこう言っている、「翁よ、マルガレーテを思い出しましょう／わたしの髪の毛の池を、小川を вспомним старцы Маргариту / пруд волос моих, ручей (1, 154)。ファウストのこのような「言葉の無意味な堆積」、あるいは「意味が火のようにゆらめいて」いる言葉の「朦朧とした群れ」、つまり意味のザーウミを指して、使徒たちは「ロウソクが多い」と表現しているわけだ。もともと火を灯す道具であるロウソクは火の換喩であると考えてよいだろう。

さらに注目すべきは、「ロウソクが／この文には多い」という言葉につづいて、「サーベルが多い сабель много」とも発言されていることだ。「ロウソク」と「サーベル」は文法的に同格であり、これらは意味的にも同種の指向性をもつ名詞として用いられていると推測できる。くり返しになるが、『報復』というテキストにはハルムスの他の様々なテキストのなかで用いられている概念やモチーフがパッチワークのように織りこまれている。「サーベル」という言葉にもやはり出典がある。『サーベル Сабля』(1929年11月19-20日)だ。1920年代末から1930年代初頭にかけて、フィクションとは別に、ハルムスは自らの理念を直接表明したような哲学的テキストを複数書いていた。そのひとつである『サーベル』において、大小の異なる9つのセクションのもと、問答形式をとりながら、世界を登記する術について彼は記している。そのことは最後の「§9」で如実にあらわされている。「世界の登記。／(サーベル——尺度) Регистрация мира. / (Сабля — мера)」(2, 304)。

ハルムスによれば、「われらの仕事」は「世界を登記することにある」(2, 301)。そしてそれに必要な「おのれの武器 своё оружие」(2, 303)がサーベルなのだという。このサーベルは、武器であるとともに、世界を登記するための尺度でもある。物を数える単位がいくつもあるように、世界を登記する単位も個人によってすべて異なるため、サーベルは「おのれの特質 своё качество」(2, 303)や「独自の特質 особое качество」(2, 302)と言い換えられる。サーベルを用いて世界を登記した詩人・作家として、ゲーテ、ウィリアム・ブレイク、ロモノソフ、ゴーゴリ、コジマ・プルトコフ、フレーブニコフの名を彼は挙げている<sup>(57)</sup>。

ひとつ注意しておくべき点がある。それは、ここでハルムスの言っている「おのれの特質」

---

57 ゲーテの名前が挙がっていることは注目に値する。『報復』はゲーテ『ファウスト』を下敷きにしてからだ。ゲーテがサーベルを用いて創作活動をおこなった一方（ハルムスはそう考える）、これからすぐ検証するように、ハルムスは『報復』においてサーベル（特質）の現前というテーマに取り組んでいる。

を、「自分だけがもっている特徴」といった通俗的な意味で捉えてはいけないということだ。彼が念頭においているのは、個々人の資質や性格のことではなく、むしろそういった資質や性格をすべて剥ぎとった果てに残るはずの、その人が存在しているという、その存在そのもののことである。「われらの特質とはどんなものなのか」という問いにたいして、本稿にとって極めて興味深い返答がなされている。

О.:           гибель уха —  
                  глухота,  
                  гибель носа —  
                  носота,  
                  гибель нёба —  
                  немота,  
                  гибель слёпа —  
                  слепота.  
答            耳の消滅 —  
                  失聴  
                  鼻の消滅 —  
                  失嗅  
                  口の消滅 —  
                  失語  
                  目の消滅 —  
                  失明。  
                  (2, 302)

これは『サーベル』のわずか2ヶ月前に脱稿された『樫の木と知恵者の衝突』（1929年9月28日）のなかの一節にほかならない。そこで「われらの報復 наша месть」といわれていた感覚器官の喪失が、いま「われらの特質 наше качество」と新しく命名されているのだ。つまりは感官を棄てさった者にしかそのような「特質」＝サーベルは与えられないということであり、畢竟この喪失こそが世界を登記するための条件だということだ。『樫の木と知恵者の衝突』では、知を放棄する「報復」として感官が剥奪されていたことを鑑みれば、『サーベル』でも知の消失が含意されているとみなしなければならないだろう。

ここで1933年のプガチョワ宛ての手紙を思い出すことは当をえている。そのなかでハルムスは五感を失った人間がふたたびそれを獲得し、芸術創造に向かうさまを描きだしたのだった。彼は知覚や理知といった人間に共通して備わっている条件一切を人間から剥奪しよう欲している。彼の考えでは、そうしてはじめて自らの存在そのものであるサーベルが得られるのであり、そのうえでのみ芸術の創造に着手することができるからだ。

五感や知性のような生理学的・人間的性質を除去していったさきに個人の真の存在がみえてくるという『サーベル』の論理は、ほかの哲学的テキストのなかにも脈打っている。『ダニエル・イヴァーノヴィチ・ハルムスによって発見された物と形象 Предметы и фигуры, откры-

тые Даниилом Ивановичем Хармсом』(1927年)がそうだ。彼はそのなかで、物には5つの意味があることを指摘したうえで、4つの「働いている意味 *рабочее значение*」から自由になったところに「5番目の本当の意味 *пятое сущее значение*」が出現すると考えている(2, 305–306)<sup>(58)</sup>。「働いている意味」はそれぞれ(1)図形的な意味(幾何学的な意味)(2)目的を有する意味(功利主義的意味)(3)人間に情緒的な作用をおよぼす意味(4)人間に審美的な作用をおよぼす意味、とされている以上、「5番目の意味」とは人間の感性や理知を超越したものということができる。この「5番目の意味」こそ「サーベル」であり、「秩序の純粋さ」である。

ハルムスによれば、そうした人間的なものとの繋がりを欠いた物の5番目の意味を言語化したとき、人間にとっては無意味な言葉の並びが得られるという(2, 307)。人間にとって無意味な言葉の配列こそが物の本質的な意味を表現しうる手立てとされているのである。しかし、たとえ無意味の外見が得られたとしても、ハルムスは無意味を志向していたわけでは決してない。むしろ超意味を、物の「5番目の意味」を目指していた。だからこそ、彼はザーウミという手法を実験的に用いていたのだろう。それは、理知を超えている言葉(音のザーウミ)と超えていない日常語の無意味にみえる組み合わせ(意味のザーウミ)というふたつの選択肢を用意する。

このうち前者については、クルチョーヌィフが『言葉そのものの宣言』(1913年)のなかで、一瞬で流れさるインスピレーションを言語化するのに適しているのは、世間の言葉や概念に束縛されていない、「個人的」で自由なザーウミ語であると主張していた<sup>(59)</sup>。常識に犯される前の個人的・私的な言語なら、自身のありのままの感情を最も素早く表出できると考えたのだ。その結果、「エウィеуы」のような新造語が生みだされるわけだが、これはふたつの理由からハルムスによって拒否されてゆくことになる。

まず、それは私的な言語でありすぎるがゆえに、他者には無意味と同義になりうるからだ。そしてより重要なのは、そもそもハルムスの求める「サーベル」や「5番目の意味」とは、まさにそうした人間の個人的な感情や感覚を除去したところにこそ出現するからだ。そのため、彼は音のザーウミという個人的な言語に依存することはできない。むしろ、最も個人的ではない言語を、ありふれた日常語を使用することに活路を見出すほかないだろう。そのひとつの手法が、日常語を人間の理知を超越した組み合わせで提示する意味のザーウミなのである。

---

58 この「働いている意味」を石橋良生は「現働的意味」と、大石雅彦は「作業的意味」と訳している。石橋良生「ハルムスにおける「リアルなもの」:連作『出来事』を中心に」『ロシア語ロシア文学研究』37号、2005年、85頁；大石雅彦『彼我等位』水声社、2009年、189頁。前者の「現働的」という訳語は「潜在的」と対をなすドゥルーズの用語であり、「実現／発露している」という意味をもっている。極めて的確な訳語だが、ハルムスの言葉としては専門的すぎる。一方、「作業的意味」は原文の比較的忠実な訳語といえるが、意味を把握しづらい。そこで本稿では、「意味が作動している」というニュアンスで、「働いている意味」と率直に訳出する。

59 Крученых А.Е. Декларация слова как такового // Русский футуризм / Под сост. В.Н. Терехиной, А.П. Зименкова. СПб., 2009. С. 71.

#### 4-5. オーケストラ詩

すでに確認しているように、『報復』の終盤がはじまると、それまで対立していたファウストと作家たちは和解している。ファウストは作家たちの詩を褒め、彼らはそれに礼を述べるのだ。実はこの和解は言葉のレベルにおいてもあらわれている。

序盤で「天から権力を授かった／天軍の勇士」(1, 150)と名乗ったファウストは、神や使徒たちと同じ「天」の領域に属していた。そのため彼は「ウルヘカド セイチェ」(1, 150)といった「天」の言葉(音のザーウミ)を用いている。やがて彼は「地」の言葉である日常語を用いて話す作家たちを舞台のそとへ追いはらってしまうのだった。ここには「天と地」の対立があからさまに示されている。しかし、次第にその位階構造は瓦解しはじめ、終盤では、ファウストと作家たちが和解する。このとき、両者に代表される「天」の言葉と「地」の言葉もたがいに排斥しあうことなく、協働する。『報復』の最後で、彼らは次のように「天」の言葉と「地」の言葉を同時に用いているのだ。

Писатели:	мы писали сочиняли рифмовали <i>кормовали</i> <i>пермадули гармадели</i> <i>фои фари погигири</i> <i>магафори и трясли</i>
Фауст:	<i>Руа рео</i> <i>кио лау</i> кони <i>фиу</i> <i>пеу боу</i> МЫС МЫС МЫС вам это лучше известно.
作家たち:	われらは書いた 創作した 韻を踏んだ コルマヴァーチした ベルマドゥーチした ガルマジエーチした フォイ ファリ ポギギリ マガフォリ そして揺すった
ファウスト:	ルア レオ キオ ラウ 馬 フィウ ペウ ボウ 岬 岬 岬 あなた方はこっちのほうがよくご存知でしょう。 (1, 156) <sup>(60)</sup>

---

60 音のザーウミは斜字体で表記した。

作家たちとファウストのこの台詞において、音のザーウミと日常語とが混淆しているのは一目瞭然である。「天」と「地」の位階構造が崩れ、ファウストと作家たちが和解すると並行して、「天」の言葉と「地」の言葉も混ざりあっているのだ。ただし、「天と地」の関係を「水と火」の关系到重ねることはできない。たしかに「天」の言葉と「水」の言葉の指しているものが事実上一致しているとはいえ（どちらも音のザーウミ）、「天と地」が音のザーウミと日常語の対比として定式化できるのにたいして、「水と火」は音のザーウミと意味のザーウミの対比とみなさなければならないからだ。意味のザーウミは日常語を使用するが、日常語そのものを指しているわけではない。

人間の感官と理知を超越した「おのれの特質」＝サーベルを出現させるために、この時期のハルムスは複数の手法を試している。そのひとつが音のザーウミであり、意味のザーウミである。たとえば、『報復』の作家たちが書いたという詩の一節「彼の胸のなかで短刀が／雲母みたいにふくれあがった」(1, 155)における日常語の常ならざる思いがけない組み合わせ＝意味のザーウミを通して、ハルムスは理知のむこうを開示しようとしていたはずだ。だが、『報復』ではさらにもうひとつの試みがおこなわれている。彼はサーベルを獲得するために、音のザーウミだけを用いるのでも、日常語同士を組み合わせた意味のザーウミだけを用いるのでもなく、音のザーウミと日常語を組み合わせたのである。なるほど音のザーウミを持ちこめば、必然的に言葉同士の慣習的・連想的・論理的なつながりは破壊され、人間にとって無意味な、思いがけない組み合わせが成立するにちがいない。

音のザーウミと日常語の組み合わせというこの試みは、実はすでに提案されている。クルチョーヌィフが1922年に『ロシア詩におけるズドヴィーク学』のなかで、次のように述べているのだ。

通常語とザーウミ語とを交互に出すこと。これが最も思いがけないコンポジションとファクトゥーラ（音の堆積と分割）であり、あらゆるものを融合させるオーケストラ詩である。<sup>(61)</sup>

ここでクルチョーヌィフは、日常語（通常語）と音のザーウミをオーケストラのように同時に響かせあうことで、「思いがけない」組み合わせ（コンポジション／ファクトゥーラ）ができあがることを高らかに謳っている<sup>(62)</sup>。ハルムスはこの考えを『報復』のなかで遂行しているわけだ。はじめクルチョーヌィフは音のザーウミを用いていたが、やがて様々なザー

---

61 *Крученных*. Сдвигология русского стиха. С. 34. 「ファクトゥーラ」とは、音や韻律や文字や意味など言葉にかかわる各要素をさまざまに配置する手法／概念のこと。ここでは、「コンポジション」＝「構成／配置」とほぼ同じ意味で用いられている。

62 クルチョーヌィフはしばしば同じ詩のなかで様々な要素やスタイルを結合させた。とりわけテレンチエフと協同作業をしていたチフリス時代には、音のザーウミを大文字にするなどして通常語との差異を強調することで、音のザーウミと通常語という相異なる要素の交響を際立たせていた。チフリス時代のクルチョーヌィフやテレンチエフの創作術について詳しくは、次の論文を見よ。*Никольская*. Игорь Терентьев. С. 52. なお、スタイルの混淆という試みはハルムスの好んだ手法のひとつで、韻文・散文・戯曲のスタイルを混淆させたうえに図版まで用いた『ラーパ』において過激に実践されている。

ウミのバリエーションを試すようになり、いま見たようにオーケストラ詩という手法を提唱するにいたった。それと同様、ハルムスも音のザーウミを利用することから創作を開始し、意味のザーウミという手法を併用しつつ、こうしてオーケストラ詩にいたった。

旧来の知覚や理知を放擲し、世界を新しく知覚しようとしているわけだ。たとえその世界が人間の目には無意味に映じてしまうとしても、ハルムスの考えでは、そこにしか芸術は誕生しないからだ。彼が『報復』においておこなったのは、知覚や理知を放擲する試み——『樅の木と知恵者の衝突』のなかでは「報復」といわれ、『サーベル』のなかでは「おのれの特質」といわれていたものを獲得しようとする試みだ。それを作家たちの詩では「意味のザーウミ」によって、また彼らとファウストの最後の台詞では「オーケストラ詩」によって、このふたつの手法によって実践している。この実践のうちに、ハルムスは人間の理知を超えた芸術を成立させようと奮闘していたのである。

## おわりに

啓蒙主義時代以降にヨーロッパで確立されてきた近代的理性を揺るがす直感や無意識への関心を背景に、ロシア未来派はザーウミの実験をおこなっている。ザーウミは「理知を超える」という概念を体現していると同時に、それを実現するための手法でもある。

1910年代初頭に用いられたザーウミは最初「ドゥイール・ブール・シシュイール」に代表されるような、音を自由に組み合わせた新造語としてあらわれた。これが音のザーウミだ。ところが、それはやがて変容し、1917-1921年のチフリス・グループの詩的実験を経て、必ずしも音声に動機づけられずに言葉を組み合わせ、奇怪なイメージをもたらす新しい領域へ進出した。意味のザーウミである。音のザーウミから意味のザーウミへのこの移行はクルチョーヌィフの詩作において顕著にみられるものだが、彼自身は1920年代後半からザーウミ詩を書くことをやめてしまうため、意味のザーウミの実験を十分に発展させることができなかった。彼がやりおせられなかったこの作業を引き継ぎ、進化させたのが、ハルムスである。ここにこそ、ロシア文学史における彼独自の位置がある。

ハルムスはザーウミの理念を求め、世界を新しく把握するために、人間に本来備わっているはずの理知や知覚を放擲する術を探求しつづけた。その試行錯誤の過程がよくあらわれているのが、ハルムスにとって理知と知覚の放擲を意味していた「報復」という言葉をタイトルに冠した劇詩『報復』だ。その登場人物ファウストの「地」の作家たちにたいする態度の軟化は、興味深いことに、ハルムスが音のザーウミから日常語を用いた意味のザーウミへ手法の比重を高めていったのと対応している。

ハルムスの創作において意味のザーウミが前景化されてきた理由として、ザーウミを取りまく社会情勢が厳しさを増していたという外的要因のほか、自身の創作哲学という内的要因を挙げることができる。彼は人間の理知も五感もどちらも超えた現実を志向して、ザーウミを用いている。ところが、音のザーウミは理知によって捉えられることを拒絶する一方で、個人の感覚に基づく率直な感情を表出する手立てでもあったため、ハルムスはこれ以外の手法を採用しなければならなかった。そこで、個人的なものではない、ありふれた日常語を用いた意味のザーウミへと、彼は手法の重心を移動させていったのである。その結果、ザーウ

ミはもはやロシア未来派の初期の実験とは外見上似ていない、クルチョーヌィフが「全く新しい」と呼ぶ相貌をあらわすことになった。それをさらに推し進めたのが、『出来事 Слу-чии』をはじめとする 1930 年代半ば以降のハルムスの掌編群だ。戦後、それは研究者によって不条理文学の先駆として再発見されるだろう。

このようにハルムスの創作の歴史を概観してみれば、彼の用いている言葉が非日常語から日常語へとゆるやかに移行しているのが分かる。そのため、初期と後期のみを取りだしてしまえば、彼の創作や哲学が大きな変化を被ったように感じられるが、その中間のオベリウ期のテキストを丹念に分析することによって、むしろ彼がザーウミというひとつの理念を求めて試行錯誤していたことが明らかになる。このことは、彼がザーウミの詩学から不条理の原則へと方向転換したのではなく、不条理と思われるその創作さえザーウミの詩学の延長線上にあらわれたものであることも示している。

この新しいハルムス像をより強固なものとするためには、後期の散文が実際にザーウミの理念とどのように関わっているのかを検証する作業が必要だが、それは別稿に譲りたい。



## Путь Фауста: исследование мотивов в «Мести» Д. Хармса

Одзава Хироюки

Данная статья показывает творческий путь Хармса обэриутского периода, когда в поисках подходящего приема он постоянно стремится к искусству за пределами ума. В ранний период Хармс в своих стихотворениях употреблял много звуко-зауми, а потом, с середины 1930-х годов, он стал писать исключительно прозу, состоящую из обычных слов. В обэриутский период (1927–1931 гг.) для его произведений было характерно смешение звуко-зауми с обычными словами. Здесь заметно последовательное развитие: от необычных слов к обычным словам.

Ж.-Ф. Жаккар считает творческий путь Хармса переходом от поэзии к прозе и указывает на разрыв между двумя моментами. Хармс, по его мнению, преобразился из авангардного поэта в абсурдного прозаика. Однако данная статья ставит акцент на последовательности в творческой эволюции Хармса. Обращая внимание на изменение его поэтического приема (от использования звуко-зауми к семантической зауми), можно построить мост через провал между ранним и поздним периодом в творчестве Хармса.

Мы рассматриваем пьесу в стихах «Месь»». Там есть стремление к заумному сочетанию обычных слов, то есть семантической зауми. Такие парные мотивы, как «небо-земля» и «вода-огонь» часто встречаются в пьесе. Рассмотрение этих мотивов обнаруживает отраженные в них приемы и поэтику Хармса. «Месь» имеет вертикальный строй, один элемент которого соотносится с «небом», а другой с «землей». Персонажи Бог, апостолы и Фауст принадлежат «небу», а писатели — «земле». В самом деле, Фауст называет себя «сил небесных витязем», употребляя такие небесные слова, как «урхекад сейче». Это звуко-заумь. Он прогоняет писателей, произносящих земные, то есть обычные слова. Тут четко обнаруживается противостояние между «небом и землей». Но по ходу пьесы вертикальная иерархия постепенно разрушается. Фауст заводит дружбу с писателями. В этот момент поддерживается дружба между небесными и земными словами, которыми Фауст и писатели объявляют оркестровую поэзию (термин Крученных), сочетающую заумный язык и обычный.

В «Мести» Фауст опускается с «неба» на «землю». Сначала он употребляет звуко-заумь, а затем заумный и обычный языки вместе. Этот переход от необычных слов к обычным совпадает с творческим путем самого Хармса, потому что в дообэриутский период он также употреблял много звуко-зауми, а потом стал писать произведения обычными словами.

Так, изменяя творческий прием, Хармс стремится выйти за пределы ума. По его мнению, только когда он выйдет за границы человеческих ощущений и ума и заново воспримет мир, он может создать настоящее искусство. Для реализации этой цели нужен заумный язык или заумное сочетание обычных слов. Дело в том, что Хармс обэриутского периода стал употреблять больше обычных слов, перестав зависеть только от звуко-зауми. Эта тенденция еще более укрепилась с середины 1930-х годов, когда он пишет такие предельно короткие рассказы, как «Случай».