

遊歩する眼球 エマソンの目からザボロツキーの目へ

小澤 裕之

1. はじめに

まず引用から始めよう。

写真はまず中産階級のぶらぶら歩く^{フラネール}人の眼の延長として本領をえる。その感受性はボードレー
ルがいかになく図に表している。写真家は都会の地獄を踏査、闊歩、巡回する孤独な散歩者、
都会を官能の極まった風景として発見する覗き見趣味の逍遥者の、武装した形態である。見る
ことを楽しむ通人、感情移入の鑑定家であるフラネールは世界を「絵のようだ」と思う。[...] フ
ラネールは都会の表向きの現実ではなく、その暗い裏側の隅、そのなおざりにされた住民たち
に惹かれる。ブルジョア生活のうわべに隠れたうらの現実を、写真家は探偵が犯罪者をとらえ
るように「とらえる」。¹

本稿はこの「フラネール」、すなわち遊歩者の視点で書かれている。ソントグの意味す
る「フラネール」は上記の引用の通りだが、本稿では「種々のテキストを横断し、そのテ
キストの表からは見えにくい暗い裏側の隅に惹かれ、それを捉えてゆく遊歩者」という意
味合いで用いている。したがって本稿は文学における何事かを証明しているわけでもなけ
れば、自説を理路整然と展開しているわけでもない。その代わりに、専門を異にする多様
な読者の関心にできるだけ応答するべく、多くの専門領野に通ずる接続面を切り出した。
そういった意味で、本稿はいわゆる「学術論文」の体裁は取っていないかもしれない。だ
が、テキストの「暗い裏側の隅」を覗き見てその様相を描き出すことは、あるいはインタ
ーテクスチュアリティの試みにも通底し、あるいはリファテールの詩論の実践とも呼応す
るのではないか。とはいえ本稿は「うらの現実」をただ一瞥し、記述するだけであって、
それらを統合しようとするものではない。しかしあえて共通する著述対象を差し出すとす
れば、それは「目」であろう。本稿は取りも直さず「目」を巡る記述であり、それがあか
らさまに提示されているのであれ、見えないように秘匿されているのであれ、幾つかのテ
キストにおける目を追い求めている。この「眼球譚」は、エマソンのエッセイを皮切りに、

ラスキン、ゲーテ、ハルムス、シクロフスキー、テレンチエフ、クルチョーヌイフらのテキストを経由し、ザボロツキーの目に至るだろう。この過程で、多くの作家や批評家たちが「純粹視覚」という幻想と戯れ、それに惹かれていた様子が看取されるに違いない。

2. 透明な眼球

「眼球譚」を開始するに当たって、まず登場するのはエマソン（1803-1882）である。1836年に刊行された『自然』は、この思想家でもあり詩人でもある著者の処女出版であると同時に、経験ではなく直観によって真理を捉えようとする超越主義的な思想が流露している点で、アメリカ文学における代表的な超越主義者エマソンの基幹となる作品と言ってよいだろう。そこに書かれているのは、神の存在を前提にした自然と人間の関係である。

だが本稿で重要なのは超越主義的思想ではなく、例えば次のような一節である。「私は一個の透明な眼球になる」。²これは、自然をありのままに受け止めることで「神の一部」となる状態を指して言われた言葉ではあるが、そのグロテスクなイメージは尋常ではなく、神や自然といった文脈を超えて訴求してくる何かがある。実際、『自然』が刊行されて3年後、クリストファー・P・クランチという画家がこのイメージから一枚のカリカチュアを着想している。³水木しげるの「目玉の親父」に似たそのカリカチュアの登場人物は、目玉に脚が生えただけの存在であり、恐らくは山中を遊歩した挙句にその頂上からどこかを遠望している。同時代人にもエマソンの言葉は印象深い強烈なイメージを残したのである。

無論、エマソンの「透明な眼球」という言葉もクランチのカリカチュアも、アメリカ文学をよく知る者にとってはどちらも非常に有名であり、これだけではテキストの「暗い裏側の隅」を捉えたことにはならないだろう。そこで改めて問題にしたいのは、「透明な眼球」という言葉＝概念の背後にある「視の制度」である。

イギリスの画家・批評家であるラスキン（1819-1900）は、『ドローイングの初歩』という一種の教科書を1857年に上梓しているのだが、その冒頭近くに長い注釈を認めており、その中に以下のような一節が見られる。

絵画の技術的能力は全て、「無垢の目」とでも呼べるものを私たちが回復することにかかっている。すなわち、平板な色の染みをただそのものとして見て、それが意味しているものを意識することがない、ある種の子供の知覚の回復に。それはまるで盲人が突然視力を頂戴したときに、それを見るような知覚である。⁴

もちろん、ここで我々が注目すべきは「無垢の目」という言葉＝概念である。エマソンの『自然』において「透明な眼球」を含む一文のすぐ後には、「最も近い友人の名前も、よそよそしい偶然知り合った人みたいな名前に聞こえ」という箇所が続いており、ここでも含意されているのは「ある種の子供の知覚」という、対象を新しく見ようとする発想である。したがって、『自然』が「盲人が完全な視覚を徐々に回復していく」という言葉で締め括られるのも不思議ではない。⁵ 「盲人」という興味深い比喩については後述するとして、エマソンにもラスキンにも見られるのは「無垢で新鮮な目」という「純粹視覚」を巡る概念であり、更に言えばそのような目を獲得しようとする志向なのである。このような概念は我々にとっても容易く想像できる、いわば馴染み深い概念とさえ言えるが、実はこうした視覚は比較的新しく形成されたものなのである。

クレーリーは『観察者の系譜』において次のように述べている。

もしセザンヌやラスキンやモネ、あるいは他の誰でもよいが一九世紀の芸術家が、「眼の無垢」という状態を想像することができるとするならば、それはこの世紀の初頭に観察者が大規模な再編成をこうむったからにほかならない。⁶

クレーリーによれば、17-18 世紀においては、視力を取り戻した盲人の「視覚の最初の瞬間は言表可能でもなければ表象することもできないひとつの空虚なのだった」。⁷ すなわち、「無垢の目」は「想像すること」すら不可能な概念だったのである。

知の考古学者クレーリーは、17-18 世紀の知覚と 19 世紀以降の知覚との間に切断を認めている。それぞれカメラ・オブスキュラとステレオスコープという視覚機器に代表される両時代の知覚の性質についてはここで詳細に論じることはできないが、重要なのはこの切断によって知覚のパラダイムシフトが生じ、19 世紀の視覚は前世紀までのそれとは根本的に断絶してしまったという点である。本稿にとって大切なのは、19 世紀以降目が身体性という厚みを獲得し、不透明な器官へと変貌したというクレーリーの指摘である。

このような切断をもたらした背後には、数多の科学的・哲学的言説が潜んでいるが、中でも注目すべきはヘルムホルツだろう。1856-1866 年の間に出版された彼の『生理光学論』は、人間の視覚に関する当時の集約的業績であり、到達点であった。クレーリーは彼の研究成果を次のように要約している。

ヘルムホルツによる研究は広く読まれ影響を及ぼしたが、なかでも重要なのは、透明な器官としての目に関するいかなる見解ともきっぱりと手を切り、人間の視覚についての幅広い説明を、目の解剖学的で機能的な複雑さに結びつけた、ということである。そのテキストにおいて目は、

驚くべき装置として現われるだけでなく、生来の逸脱、誤りの傾向、視覚情報の処理における非一貫性をもつものとして現われる。ヘルムホルツは徹底的に目を、身体の厚みと不透明の内部に埋めこんでいるのである。⁸

17-18 世紀において、対象を観察する人間の目は概念上その身体から切り離されており、一切の不純物が取り除かれているという意味で「透明な器官」として機能していた。ところが 19 世紀に入ると目は曇り始め、肉化されてゆく。かつて目は対象を再現＝表象するための道具であったが、今や対象との平和な結び付きが断たれ、その眼差しの行方は目そのものへと向かってゆく。つまり、目は対象をありのままに映す媒体ではありえなくなり、目それ自体の自律性が問題になるのである。恐らくこのことを最も平明に説明しているのは、1810 年に出版されたゲーテ（1749-1832）の『色彩論』だろう。

できるだけ暗くされた部屋の中で鏡戸に直径三インチほどの円い孔を開け、自由に開閉できるようにする。次にこの孔を通して太陽の光を白い紙の上に直射させ、少し離れたところで円形に照らされた部分を凝視する。それから孔を閉め、部屋の最も暗い場所に目を向けるならば、円形の現象が眼前に浮かんでくるのが見えるであろう。この円の中心は明るく無色でやや黄色に見えるに違いないが、縁は直ちに深紅色に現われるであろう。⁹

冒頭の「暗くされた部屋」とはカメラ・オブスキュラに他ならないが、この主-客（見るものと見られるもの）が断絶させられている前近代的な装置をゲーテは独自の実験装置に変えている。この実験室において 19 世紀的な視覚が立ち現れているのだ。それは残像現象である。無論その現象自体はそれ以前にも認知されていたであろうが、ゲーテは『色彩論』において意識的にその現象を記述している。特筆すべきは、人間の目がカメラ・オブスキュラという視の制度から移行したことを徴づける形で、それを為している点である。残像現象が重要な意味を持つのは、それが視覚する対象と何ら関係を持たないからである。つまり、目は眼前の世界に指示対象を持たない何物かを見ているのであり、このとき再現＝表象という古典的な観念は崩落するのである。ゲーテの「発見」は、ヨハネス・ミュラー、プルキニェ、ショーペンハウエルらを経て、ヘルムホルツの研究に結実するわけだが、これは「カメラ・オブスキュラ」モデルに替わる新たな近代モデルの誕生を予告するものでもあった。

こうして人間の目は身体性を獲得したが、それは同時に不純物を背負い込むことでもあった。目は対象を即時的に直接反映するものではないのだ。視神経の伝達速度やニューロンについての研究が盛んに行われ、目は昔のような無邪気で透明な器官ではありえなくな

る。このとき逆説的に生じたのが、「透明な眼球」や「無垢の目」といった幻想なのである。それがア・プリアリに前提されていた時代には目に見えなかったが、否定され「暗い裏側の隅」に追い遣られるようになって初めて姿を現したのである。

エマソンやラスキンの言葉＝概念は、この 19 世紀における視の制度の枠組みの内部で捉えられなければならないだろう。たとえそれが神との合一を目指すための概念だったとしても、この視の制度内で産声を上げたという事実には変わりはないのだ。

3. エマソンからハルムスへ

「無垢の目」のような一種の「純粹視覚」概念が、いわゆるモダニズムの芸術家に広く見られることは周知の通りであるが、そもそも芸術とは世界を可能な限り「リアル」に再現＝表象することを巡って展開してきたものであることを思い出せば、「無垢の目」が必ずしもモダニズムの専売特許ではないことは明らかである。それにもかかわらず、私はここで一人のアヴェンギャルド詩人を俎上に載せることにする。なぜならば、第一に彼はエマソンとの繋がりを保持しているからであり、第二に一見すると「無垢の目」という発想とは結び付かないように思われるからである。表立ってはそのような目を有しているようには見えないが、しかし裏返してみれば彼もまた純粹視覚を希求していたことが分かる。彼のテキストを覗き見、その暗所を暴いてみよう。我々はこうしてロシアの作家ハルムス（1905-1942）のテキストを遊歩することになる。

1939 年のハルムスのエッセイは『多かれ少なかれエマソンの梗概に従っている論考』と題されており、エマソンとの関わりが明示されている。ここでは「贈り物」というやや奇怪な概念が考察されているのだが、最初の段落を引用しよう。

不完全な贈り物、これはいかなる贈り物なのか。例えば名の日の祝いに当たる人にインク壺の蓋を贈るとしよう。だが一体どこにインク壺そのものがあるのか？ あるいは、蓋の付いたインク壺を贈るとしよう。だが一体どこにインク壺を置くべき机があるのか？ もし既に彼の元に机があるとすれば、インク壺は完全な贈り物となるだろう。それから、もし彼の元にインク壺があるなら、彼に贈ることができるのは一個の蓋であり、これは完全な贈り物だろう。常に完全な贈り物となるのは、裸体の装身具である。例えば指輪、ブレスレット、ネックレス等である（もちろん彼は不具者ではないとみなす）。あるいは、片端に木製の球をくっつけ、もう一方の端に木製の立方体をくっつけた棒のような贈り物である。そのような棒は手で掴むことができ、仮にそれを置こうとするときも、どこであろうと全く構わない。そのような棒はもはや何の役にも立たない。(4, 28)¹⁰

「贈り物」とは「充足的な物」であると定義できるだろう。一連の関係物を構成していて、それがあつてその関係が閉じられ、完結するような物。あるいは、単体で存在していて、それ自体で完結しているような物。後者の場合は、したがつて何の用途にも使えない無用物がその最適な例となる。エマソンには『贈り物』と題された短いエッセイがあるものの、もちろん彼はこのような「贈り物」が「完全」であるなどとは言及していないどころか、むしろハルムスの「贈り物」概念はエマソンのそれを転倒させている。ハルムスのこの議論の射程圏にあるのは、例えばマン・レイの「贈り物」と題された奇妙で無用なオブジェの方だろう。アイロンから鉋が突き出したそれは、まるでハルムスの例示した無用な棒のように、他との一切の関係の枠外にあり、どこにでも配置することが可能であり、要するに「完全な贈り物」である。

ハルムスのこうした充足的な物、とりわけ後者の無用物に相当する自己充足的な物は、他とは区別されているという意味で「自立している」と言えるが、自立した物という概念は比較的早くからハルムスに見られたものであつた。次にこの「自立」について考えることにするが、一見すると「眼球譚」から遠ざかつてゆくように見えて、この主題を追う過程で我々は再び「盲人」の比喩に出会うだろう。

女優プガチョワに宛てた手紙の中で、ハルムスは「秩序の純粹さ」という概念を提唱している。これは、コプリンスキーによれば「いかなる外的な条件や関係にも依存しない秩序」という意味であり、¹¹多くの研究者たちの見方もこれに一致している。本稿もあえてそれに異議を差し挟むものではない。実際、ハルムスは同じ手紙の中で「純粹さ」を「自立した存在」への接近と言ひ換えている。では秩序とは何のことか。まずは、1933年10月16日のプガチョワ宛書簡の一節を掲げる。

最初のものというのは全て何と素晴らしいのでしょうか、最初の現実というのは何と素晴らしいのでしょうか、私はそう考えました。太陽も草も石も水も鳥も虫も蠅も人も素晴らしい。けれどグラスも小刀も鋏も櫛だって素晴らしいのです。しかしもし私の目が見えなくなり、耳が聞こえなくなり、自分の知覚を全て失ってしまったとしたら、どうやって私はこの素晴らしいものを全て認識することができるのでしょうか。私にとっては、一切が消滅し、失われ、無となるのです。しかし私が触角を得ると、忽ちほぼ全ての世界が再び出現しました。聴覚を獲得したら、世界は一層良いものになりました。次々と全ての知覚を獲得していったら、世界は更に膨らみより良いものになりました。私が世界を己の内に吸収してしまうやいなや、世界は存在し始めました。世界は依然として無秩序なままですが、しかしそれでも存在しているのです！ (4, 79)

ここでは、五感を失った人間がその機能を再び回復してゆく様、そしてそれによって得られた世界認識について述べられている。続く部分でハルムスが言うには、この無秩序な世界に秩序を与えるのが「私」であるのだが、そのとき生じるのが芸術であるという。そして、あらゆる芸術を刺し貫いているのが「純粋さ」なのである。改めて五感を獲得した人間によって知覚された無秩序なままの世界に秩序がもたらされたときに芸術が誕生するとすれば、芸術にはある種の秩序が備わっていると考えなければならないだろう。芸術には純粋さがあるとと言われるとき、必然的に秩序と純粋さは結合し、「秩序の純粋さ」として次のように定義される。

私が詩を書いているときに重要だと思われるのは、その観念でも内容でも形式でもほんやりした「質」という概念でもなく、一層ほんやりとして合理的な知によっては理解できないような、しかし私には理解できる何かなのです。[...] これが秩序の純粋さなのです。(4, 79)¹²

「合理的な知」、あるいは論理的な知と言っても同じことだが、そのような知を超えた(за-ум)ところにある「何か」が「秩序の純粋さ」と呼ばれるものである。それを「自立した物」と結び付けるためには、更に別のテキストを参照する必要があるのだが、その前にもう一度ハルムスの引用に戻って、目の見えない人が触角の機能を回復することで世界を再認識するという、この発想の元にあるものについて考えてみよう。

「盲人」の比喩は19世紀のエマソンやラスキンに見られたが、20世紀初めのロシアにおいてもそれは文学者の関心を惹き続けていた。ロシア・フォルマリズムの代表的批評家であるシクロフスキー(1893-1984)は、1919年の論文『絵画における空間とスプレマチスト』において、次のような想像を読者に促している。

もし我々が、生まれつきの盲人の目から白内障を除去してやり、視力を回復させてやったとしても、空間に一つ一つ配置されている物体は彼には視認できないだろう。世界は彼にとって目の前に直接垂れ下がっている色つきの鎧戸か幕として現出するだろう。¹³

シクロフスキーはこの「盲人」の比喩をリボーの著書から借用しているようだが、『絵画における空間とスプレマチスト』の中には、他にもヴントやヒルデブラント、そして既に我々にとって馴染みであるヘルムホルツの名前が挙がっており、彼らの著作を読み込んだ上でこの論文を書いている様子が窺われる。リボーにしるヴントにしる、ヘルムホルツと同様、知覚について生理学的見地から研究した学者たちであるが(ヒルデブラントだけ

は批評家・彫刻家であるものの、その著書において視覚の問題を取り上げている)、とりわけ 19 世紀後半にヴントによって行われた知覚の「注意」を巡る考察は、カント以来の「統覚」概念の代案を提示しており、広範な範囲に影響を及ぼしたことが知られている。彼らによって証明されたのは、注意と気散じという対概念が実は相補的なものだという事であり、それによって資本主義下で益々重要視されるようになってきた労働作業の効率化が進められた。このとき必然的に問題として浮上したのが自動化という現象であり、作業の自動化と意図的な注意との関わりが表面化し始めた。したがって、「自動化」という概念を拒絶して「異化」を対置したシクロフスキーが彼らの著作を渉猟していたことは、全く不思議ではない。科学的あるいは社会的な言説と、シクロフスキーの文学的言説とを同列に置くことには異論がありうるし、双方の「自動化」概念の異同を詳しく検討してみなければならないが、しかし彼が生理医学書を読んでいたことは確かなのであり、そこから注意と自動化の関係を取り囲む概念が生起していたとすれば、シクロフスキーの「異化」を論じる際にはヴントやヘルムホルツをも参照してみる必要があるだろう。

さて、彼らの著作は知覚、とりわけ視覚を巡る問題系を生理医学的に考察しているわけだが、シクロフスキーの提出した「盲人」の比喻は、そういった医学的見地を取り入れつつも、実は非常に古めかしいものであった。これは「モリヌークス問題」(あるいはモリノー問題)と呼びなわされてきた非常に有名な思考実験を下敷きにしているのである。

モリヌークス問題は、17 世紀のイギリスの哲学者モリヌークスが友人であるロックに出題した難問である。ある生まれつきの盲人が成人して、立方体と球とを触角によって識別することを教えられているとして、もしその盲人が開眼したとき、彼は対象に触れずしてその視覚によって立方体と球とを識別しうるだろうか? ——これがモリヌークス問題だが、この哲学者は自身の問いに対して「否」と答える。そしてロックもそれに賛同している。モリヌークス問題が提出されて以降、それは哲学者による思考実験の域を超え、実証的な研究の対象となったのだが、開眼手術それ自体はこの問題よりずっと以前から行われていたことはよく知られている。その一つが白内障の手術であった。恐らくシクロフスキーはこの事実を踏まえていたのだろう、先の引用文には具体的に「白内障」という単語が使用されている。

モリヌークス問題は主に 17-18 世紀に盛んに議論されたが、20 世紀に入っても尚こうして文学者の関心の対象となっていたわけである。ところでこの思考実験で興味深いのは、視覚と触覚とが同列に論じられているどころか、むしろ触角の方が視覚よりも上位に置かれている点である。何らかの物体を識別するのに必要なのは視覚ではなく触角であるとみなされているのだ。だが近代以降の視覚の重要性に関する議論はここでは措き、モリヌークス問題においては五感の中で視覚と触覚が重視されていたことだけを確認しておこう。すなわち、触角のみが働いている人間が初めて視力を得たときの世界認識が問題となって

いたのである。

こうして我々は再びハルムスのテキストに帰って来ることができる。五感を失った人間が最初に触角を取り戻すというモチーフは、モリヌークス問題から着想を得ているのではないだろうか。そして次々と五感を獲得した結果知覚された世界が依然として無秩序だという設定は、生来の盲人が視力を回復したとしても世界を視認できないという哲学者たちの回答を踏まえていると言える。そのような世界は「色つきの鎧戸か幕」として眼前に現れているにすぎないのである。ただし留意すべきは、そのような世界、最初に知覚されたような世界は「素晴らしい」ものとしてハルムスにみなされている点である。ここにおいて、「無垢の目」という幻想をハルムスも抱いていたことが分かる。その「素晴らしい」世界は、しかし無秩序であるために、秩序がもたらされねばならない。このとき芸術が生まれる。1929年6月1日に書かれたハルムスの詩は、実にこの芸術誕生の瞬間を描いたものである。

Откуда я?

私はどこから来たんだ？

Зачем я тут стою?

何のために私はこんな所に立っているんだ？

Что вижу?

何を見ているんだ？

Где же я?

どこにいるんだ？

Ну попробую по пальцам
все предметы перечесать.

じゃあ全ての物を指で
数え上げてみよう。

(Считает по пальцам).

(指で数える。)

Табуретка столик бочка

腰かけ 机 樽

ведро кукушка печка

バケツ カッコウ ペチカ

метла сундук рубашка

箒 櫃 シャツ

мяч кузница букашка

ボール 鍛冶場 小虫

дверь на петле

輪索の上の扉

рукоятка на метле

箒の柄

четыре кисточки на платке

プラトークの上の4本の画筆

восемь кнопок на потолке.

屋根裏の8個の画鋲

(1, 93-94)

あたかもたった今この世に現れた人間のように、「私」は自問し始める。自分がどこから来て何のためにいるのか、そもそもどこにいて、何を見ているのか。そこでこの人物（性別も不明である）は自分の指で恐らくは眼前にあるはずのものを一つ一つ数えてゆく。腰かけ、机、樽……。しかしこの数え上げの対象は、次第に予想の付かない組み合わせになり始める。ボールと鍛冶場と小虫の間に一体どのような関係が結ばれているであろうか。そしてその組み合わせは遂に、フラトックの上の4本の画筆や屋根裏の8個の画鋸という奇天烈なイメージに結実してゆく。ここで「手術台の上のミシンと蝙蝠傘との不意の出会い」というロートレアモンの言葉を想起することは、正当な連想であろう。したがってシュルレアリスム的と言えるこの結合は、まさしく超現実的なそれであり、日常的な論理を逸脱したそれである。まるで初めて世界を目にしたような人間によって数え上げられた世界の断片は、このように秩序を欠いているように見える。しかしながら、この超論理性こそがハルムスにとっては芸術の論理なのである。「秩序の純粹さ」とは「知を超えた何か」であったことを思い出そう。つまりこの詩においては「秩序の純粹さ」が明瞭に立ち現れているのである。そしてハルムスは『サーベル』（1929年）という別のテキストで述べているのだが、「自立的に存在している物は既に論理的系列の法則とは無関係」なのである（2, 299）。要するに、「秩序の純粹さ」とは「知を超えた何か」なのであり、物が「自立的に存在している」様態を指しているのだ。ハルムスはこの詩の中で個々の対象を衝突させ、その自立性を浮き彫りにしている。他の対象との関係の埒外に強制的に置かれたこのような対象は、自己充足的な物となり、「完全な贈り物」となるだろう。日常の論理的な枠組みから対象をずらし、本来ならばあり得ない組み合わせを形成させる。そのような思想はピカソのパピエ・コレやデュシャンのオブジェ概念にも見られるものだが、ハルムスはこうすることで「秩序の純粹さ」を現出させようとしているのである。

1927年の時点で既に、ハルムスは上記のような発想を言語化している。『ダニール・イヴァノヴィチ・ハルムスによって発見された物と形』というエッセイないしは論考によれば、無生物で人工物である全ての物から日常的な意味を剥奪すると、本質的な意味が得られるという。日常的な意味とは、すなわち「輪郭的な意味（幾何学的な意味）」「目的を有する意味（功利主義的な意味）」「人間に情緒的作用を及ぼす意味」「人間に審美的な作用を及ぼす意味」の4つである。日常の論理、いわば人間的な意味から疎外されたところに、物の第五の本質的な意味が現れるのだという。したがってそのような物は非人間的であり、仮に言語化されたとしても、それは人間にとって無意味なものとして捉えられるだけだろう。しかしながら、日常の論理という塵芥を取り除いた、この人間からすると「無意味」である第五の意味、すなわち超意味こそ、ハルムスを含む多くのロシア・アヴァンギャルド詩人たちが希求した対象なのである。

4. 裸の目

例えばテレンチエフ（1892-1937）という詩人・演出家は、「事実」という概念を提唱している。『完全に無作法なものに関する論考』（1920年）において、彼は次のように述べている。「あらゆる意味を剥奪された、無益で、悪意のある、いかなるものでもない、居心地の悪い、単純で、中傷的な裸の事実！」。¹⁴ 彼は前年の1919年には『事実』というタイトルの詩集を出しており、そこには上記の「裸の事実」の実例とでも呼ぶべき詩が掲載されている。

СкаНдал
разДует ноздРИ нАд МоиМ
вОспаЛенным бумаЖниКом
а Я бреЖу: нЕвЪжа
маГистР как Свинья
поЛожил на Ноги сТоЛ.

ФАКТ.¹⁵

スキヤンダルは
私の燃え盛る紙入れの
上で鼻孔を膨らませているが
私はうわ言を言っている。無作法者
豚みたいな学士は
脚の上に机を置いた。

事実。

意味の構築が破壊されている、こうした詩作品をテレンチエフは「事実」と呼んでいるわけだが、その「事実」は「無益」で、「悪意」さえあるものである。だが誰にとって無益で悪意があるかと言えば、暗黙の裡に前提されているのは他ならぬ人間自身であるはずだ。つまり、人間には無益であり無意味であるような対象こそが「事実」と呼ばれるのである。ところで「豚みたいな学士は／脚の上に机を置いた」という文句は、この詩の中でも不合理さが際立っているが、これは「豚を食卓に座らせると脚を載せる」（豚もおだてりゃ木に登る）というロシアの伝統的な成句に由来している。テレンチエフは成句という安定的語結合を一旦解体し、再組成させているのである。このとき本来の意味は完全に失われ、無意味が強調されることになるだろう。テレンチエフが攻撃するのは、このように既に常識と化していて認知の自動化が進んでいるようなものに対してであり、その安定した地盤を揺さぶることで、それを理解しがたいものに変えてしまうのである。無論そのようなものは人間にとって無益で悪意に満ちてさえいるが、これが「事実」なのだ。

「事実」を標榜するテレンチエフにとって、知は芸術を阻害するものである。「知」という言葉を「論理」や「意味」や「理性」と置き換えることも可能だろう。彼は『17の馬鹿げた道具』（1919年）という著作において、芸術の始まりについて書いている。

個々の知覚が互いに譲歩し合うように知は強要しており、それによって知は多数決で全ての問題を解決する。しかしこれに吐き気を催すとき——（詩においては）耳の専制が、（絵画においては）目の専制が退去して、芸術が始まる。そこではありとあらゆる矛盾が名誉ある地位を得ている

チーズは蒼ざめた遺骸

緑の上で食用として香っている！¹⁶

個別の対象に応じて、五感はその都度どの知覚を働かせるか（例えば絵画には視覚を適用する）「多数決で」決めるわけだが、そのような制度は「知」によって統御されている。もしも知が取り除かれ、ある対象に対するある知覚の支配が解かれたとしたら、そのとき芸術が始まるのだと、テレンチエフは言う。そのような芸術は矛盾に満ちているはずだが、それでもそれこそが芸術なのである。音を見て、色を聴く。ここではランボー以来のいわゆる共感覚の問題が語られているとみなすことができる。理知を超えた芸術体験をテレンチエフは推奨している。知の支配の及ばないところで芸術は生き延びるのだ。したがって、彼が「詩において音と思考の二律背反は存在しない。言葉はその音を意味しているからである」と書くのは不思議ではない。¹⁷ なぜならば、詩＝芸術は、思考＝知によっては経験され得ないからである。音そのものが意味を成しているのであり、音を聞けばたちどころに意味が理解されるような瞬間を、彼は提供しようとしているのだ。「詩的言語の法則」として掲げられた、「音の似ている言葉は、詩においては似た意味を有している」という文言は、¹⁸ その芸術体験の鍵となる概念だろう。これがフレーブニコフによる世界語の目論見と共鳴していることは明らかである。

ここで言われている「意味」とは、もちろん理知的な「意味」のことではない。理知を超えた意味のことである。したがって、「あらゆる意味を剥奪された」ものが「事実」であるとしても、その「事実」は「無意味」に接続されるものではない。理知的な意味でなければ無意味でしかないということではないのだ。理知的な意味ではない、しかし無意味でもない、巨大な超意味（ザーウミ）の領域を「事実」は志向しており、芸術もまたそこで生起するのである。テレンチエフは、その意味で真の「ザーウミ詩人」であった。

さて、グルジアでテレンチエフと活動を共にしていたクルチョーヌイフ（1886-1968）は言うまでもなくロシアを代表するザーウミ詩人だが、彼もやはり日常的な意味の除去に取り組んでいた。まだグルジアに移る前、1913年に出された『言葉そのものの宣言』において、彼は極めて有名な言葉を書き残している。

言葉は死につつあり、世界は永遠に若い。芸術家は世界を新しく見たら、あたかもアダムの

ように、全てのものに自分の名前を与えるだろう。百合は美しいが、手垢に塗れ「暴行された」。百合という言葉は醜い。それゆえ私は百合をエウイと名付けよう。原初の純粋さが回復されるのだ。¹⁹

対象から日常的な言葉を剥ぎ取り、何によっても汚されていない新しい言葉をその対象に与える。それは「世界を新しく見」ることで達成される。そのような行為はアダムのそれに比せられており、まさしく「純粹視覚」の思想が立ち現れている。「アダムの目」と言い換えてもよいだろう。こうして我々は再び「無垢の目」という概念に回帰するのである。クルチョーヌイフにとって、通常言葉は凝固しており、インスパイアされた感情を表現するには不適切であった。そのため、凝固していない言葉、すなわちザーウミが必要とされていた。自分自身の感情も含め、世界を適切に表現するには、通常用いられている日常的な言葉は役立たずであると彼は感じていた。そこで、「アダムの目」で世界を新しく眺めたときと同様の感動をもたらすために、新しい言葉と表現が発明されねばならなかったのである。

クルチョーヌイフは世界の原初的な美しさを取り戻すために様々な手法を編み出したが、その一つがザーウミである。それまでいかなる対象とも結び付いていなかったばかりか、世界に存在すらしていなかった言葉を、彼は次々と詩として書き付け、朗読した。

このクルチョーヌイフの代名詞ともなったザーウミ「ドゥイル・ブル・シチル Дыр бул шыл」を「意味を持っていない」と断じたのが、ザボロツキー（1903-1958）である。ところが彼はクルチョーヌイフと同様に、世界を見つめる視覚から日常的・文学的な意味を除去しようとし、そのような目を「裸の目」と称した。彼はハルムスと同じ文学グループ「オベリウ」に所属したが、その宣言文の半分以上はザボロツキーの手によって書かれている。引用しよう。

文学的・日常的な外皮を剥ぎ取られた具体的な物は、芸術の財産となる。詩においては、言葉の意味の衝突がこうした物を機械的な正確さで表現している。これは自分が生活の中で目にしている物ではないと、諸君は反論し始めるかもしれない。もっと近寄ってそれを指で触れてみ給え。裸の目で物を見てみ給え。そうすれば諸君は古臭い文学のメッキが初めて剥ぎ取られた物を認めるだろう。もしかしたら諸君は、我々の題材が「非現実的」で「非論理的」であると主張するかもしれない。だが誰が言ったのだろうか、生活の論理が芸術にとって必須であるなどと？²⁰

ザボロツキーによれば、「裸の目」で眺めることによって、物は日常的な論理から解放

され、具体的な物になる。そのような物は我々の生活とは馴染みのないものだが、しかし芸術それ自身の論理に貫かれているのである。この「裸の目」が志向する地点は、ハルムスの「第五の意味」、テレンチエフの「事実」、そしてクルチョーヌイフの「アダムの目」が目指していた場所とほとんど一致していると見てよい。実際、クルチョーヌイフの詩作はテレンチエフに影響を及ぼし、テレンチエフの活動はハルムスに刺激を与えていた。彼らの創作活動はゆるやかに繋がっており、まるでダダイズムからシュルレアリスムへの移行過程とハラレルになるような軌跡をこの三人の創作は辿っていた。ところがザボロツキーの創作だけは、彼らとは毛色が異なるのだ。例えば次のような詩の一節は、その違いを際立たせている。

А бедный конь руками машет,
то вытянется, как налим,
то снова восемь ног сверкают
в его блестящем животе.²¹

哀れな馬が手を振っている、
あるいはカワメンタイのように伸びをし、
あるいは再び8本の脚が閃く
その輝ける腹部の内で。

1927年12月、オペリウ設立の頃に作られた詩の抜粋だが、この作品はザボロツキー自身の「裸の目」という表現の最良の例となっている。「8本の脚」がある馬は日常生活には登場しないものの、しかし疾走する馬の脚は、もし「裸の目」で見るとすれば、8本にも見えるのではないだろうか？ もちろん我々はここで、イタリア未来派による『未来主義絵画技法宣言』（1910年）が「走っている馬は四本ではなく二十本の脚を持つ」と述べたことを想起すべきだし、²² その実例としてバッラの絵画『鎖につながれた犬のダイナミズム』を挙げるのが可能だろう。だがいずれにしろ、ザボロツキーの詩作はハルムスらのそれとは大いに異なっていた。テレンチエフの「豚みたいな学士は／脚の上に机を置いた」という詩句が「知」を超出しようとしていたのに対して、ザボロツキーの「8本脚の馬」は、「知」によって裏付けられうる対象なのである。ザボロツキーがオペリウを脱退するのは、この時点で既に時間の問題だったと言える。

5. おわりに

我々の「眼球譚」はこうして終わりを迎えるわけだが、本稿は「表向きの現実ではなく、その暗い裏側の隅」を捉えようとする文学者たちのテクニストを遊歩する試みでもあったことは明らかだろう。しかし彼らの創作の多くは、結局のところ「無意味」なものとして我々の眼前に現れるし、彼ら自身もそのことを承知していたと言えはしまいか。少なくともハ

ルムスはこの事実に自覚的だったことが知られている。いずれにしろ、たとえ「無垢の目」が幻想であろうとも、それをういて「意味との闘争」に明け暮れた彼らの姿をどのように眺めるかは、我々自身の「目」にかかっている。ただしそれは「無垢の目」でもなければ、「写真の目」でも「映画の目」でもないだろう。身体の厚みに埋め込まれた、遊歩する一個の主体の「目」なのである。批評家のリジャ・ギンズブルグはザボロツキーの回想で次のように述べているのだが、この言葉をもって本稿を締め括ることにしよう。「しかしながら世界を実際に「裸の目」で見ることに成功した詩人は一人もいなかったし、今後もないだろう」。²³

注

- 1 スーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳、晶文社、2003年、62頁。
- 2 Ralph Waldo Emerson, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard UP, 1971), vol.1, p. 10. 訳は引用者。以下同様。
- 3 ハーヴァード大学ホートン図書館に所蔵されているというこのカリカチュアの図像は、多くの文献に転載されているが、日本語文献の中では、例えば以下の論文に掲載されている。野田研一「エマソンの<視>の問題——『自然』（一八三六年）再読——」『視覚のアメリカン・ルネサンス』世界思想社、2006年、127頁。
- 4 John Ruskin, *The Works of John Ruskin* (Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo, Delhi, Tokyo: Cambridge UP, 2010), vol.15, p. 27.
- 5 *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, vol.1, p. 45.
- 6 ジョナサン・クレーリー『観察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳、以文社、2005年、103頁。
- 7 同前書、103頁。
- 8 ジョナサン・クレーリー『知覚の宙吊り 注意、スペクタクル、近代文化』岡田温司監訳、平凡社、2005年、204頁。
- 9 ゲーテ「色彩論」木村直司訳、『ゲーテ全集14』潮出版、1997年、324頁。
- 10 Хармс Д.И. Полное собрание сочинений. В 4 т. Сажин В.Н. (сост.) СПб., 1999-2001. Т. 4. С. 28. 今後『ハルムス全集』から引用する際には、(巻数、頁数)と本文中に表記する。
- 11 Кобринский А.А. Даниил Хармс. М., 2008. С. 429.
- 12 下線による強調は原文のまま。
- 13 Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи-воспоминания-эссе (1914-1933). М., 1990. С. 97.
- 14 Терентьев И. Собрание сочинений. Vologna, 1988. С. 275.
- 15 Там же. С. 102.
- 16 Там же. С. 181.
- 17 Там же.
- 18 Там же. С. 182.
- 19 Крученных А. Декларация слова как такового // Терёхина В. Н., Зименков А. П. (сост.) Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. СПб., 2009. С. 71.
- 20 Манифест ОБЭРИУ // Хармс Д.И. Даниил Хармс. В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 280-281.
- 21 Заболоцкий Н. Собрание сочинений. В 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 352.
- 22 キャロライン・ティズダル、アンジェロ・ボッツオーラ『未来派』松田嘉子訳、PARCO出版、

1992 年、51 頁

²³ Гинзбург Л. Заболоцкий двадцатых годов // Заболоцкая Е.В., Македонов А.В., Заболоцкий Н.Н. (сост.) Воспоминания О Н.Заболоцком. М., 1984. С. 151.

Фланёрствующее глазное яблоко:

от глаз Эмерсона к глазам Заболоцкого

Одзава Хироюки

Мы обходим многообразные тексты, как «фланёры». С. Сонтаг считала фланёра человеком, который находит скрытую сторону реальности, а не открытую. А мы обнаруживаем скрытые «глаза» в текстах. Мы называем такие глаза «невинными глазами». Это глаза, которыми «слепорожденный» впервые увидел мир, если ему вернули зрение.

Понятие «невинные глаза» было сформировано в 19-ом веке. Эмерсон, американский поэт, употребляет слово «прозрачное глазное яблоко» в своем тексте «Природа». Интересно, что понятие «невинные глаза» появляется в текстах Хармса, который написал «Трактат более или менее по конспекту Эмерсона». Например, в письме к Пугачевой он написал слова «как прекрасна первая реальность» и размышлял о том, как лишенный всех чувств впервые воспринял бы мир, если бы он получил назад все свои чувства. Однако мир еще находится в беспорядке и, следовательно, его нужно приводить в порядок. И вот тут появляется искусство. Согласно Хармсу, в нем остается «нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне», т. е. «чистота порядка». Он искал такое за-умное искусство, связанное с «невинными глазами».

«Нечто заумное» можно иначе выразить как «предмет, лишенный обиходного смысла». Терентьев называет такой предмет «голым фактом». А Крученых писал, что «художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена». Он и в самом деле назвал лилию «еуы». Согласно ему, первоначальная чистота восстановлена. Заболоцкий также призывал смотреть «на предмет голыми глазами» и «видеть его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты». Все эти поэты пытались «остранить» предмет «невинными глазами». Хотя приемы Заболоцкого отличаются от приемов остальных поэтов, они искали «голые глаза» = «невинные глаза».

夏の子ども

畔柳 和代

2013年の秋に映画『私が愛した大統領』 (*Hyde Park on Hudson*, 2012)を三回観て、三度目に「ポリオ」という言葉が発せられる回数をかぞえた。台詞のほかに、フランクリン・デラノ・ローズヴェルト (以下 FDR と略す) の遠戚デイジー役の語りに耳を澄ませたつもりである。(邦題の「私」はデイジーのこと。) 94分の作品の中でこの言葉が語られるのは一度のようだ。

このロジャー・ミッシェル監督作品 (脚本リチャード・ネルソン) は、1939年6月に英国王ジョージ6世夫妻が訪米した際、FDRの母親がホステスとなって、ハドソン川沿いの私邸ハイドパークで国王夫妻をもてなしたときのことを脚色して描いている。晩餐会が終わり、客が帰ったあと、FDRとジョージ6世が書斎で互いの弱さをさらけだし、心を通わせるシーンがある。書斎にいるのは二人だけだ。近い将来始まるであろう戦争に向けて、英国王は支援を要請するために渡米している。王は用意してきた原稿を出し、自国の命運をかけて説得を試みるが、どもってしまってもうまく話せない。苛立つ王が “This goddamn stutter!” と口にすると、FDRが “What stutter?” と応じてから一拍おいて “This goddamn polio!” と言う。ここで FDR 役のビル・マーレイはそれまでいた席から離れ、書斎における自分の定位置である机の前の椅子まで、テーブルなどを支えにして手の力でじりじりと進みながら、長い台詞を言う。私が足を使えないことに誰も言及しない、人は見たくないものは見ないし、国のリーダーの弱さや真の姿など知りたくもないのだ、と。

書斎シーンから一夜明けて、FDRとジョージ6世が水着姿となり、手だけで運転できる車を FDR が運転して、二人で泳ぎに行くシーンがある。プールの中の様子がうつり、スクリーン全体がうすい青に染まるなか、二人が楽しげに動く。水中の大統領がスクリーンをなめらかに横切ると、最後に足がすーっと細長く映る。この作品で FDR の素足が映るのはこのときだけだ。1882年生まれの FDR は、1921年にカナダでポリオに罹患し、第二次世界大戦中の1945年4月12日に亡くなった。