

# 「異化」としてのメディア

— シクロフスキイの映画と散文をめぐって —

佐藤 千登勢

ヴィクトル・シクロフスキイ (1893-1984) は1914年に「異化」の概念を提唱した時から,<sup>1</sup> 以来ずっと、「人間の知覚を物理的な制約から解放し刷新すること」を芸術の目的として追求し続けていた。<sup>2</sup> さらに、アヴァンギャルド芸術が共有した機械主義と異化の基底とを結び付けるかたちで、「機械が人類の身体の延長となって身体能力を拡張し知覚を刷新する」という思考を打ち出すに至る。1920年代初めのことだ。このようなシクロフスキイの機械主義は、1960年代にマーシャル・マクルーハンによって展開されたメディア論を予告する、そういう力を持ちえたものではなかったか。本稿ではこの可能性を確認し、かつまた、映画や文学という実践においてシクロフスキイがいかにメディアと知覚の問題に自覚的であったかを見ていきたいと考える。なお、ここで用いるメディアとは、映像や通信のメディアというような限定されたものではなく、人類の開発した技術全般をさすこととする。

## 1 身体の延長としての機械が知覚を変える

シクロフスキイが、現実において、物理的な制約から知覚が解放されるかのような体験をしたのは「自動車」というメディアを通してであった。自ら装甲車を操縦するほどの腕をもっていたシクロフスキイは、機械や道具が知覚を変えること、つまり「機械によって人間は新たな知覚を獲得すること」に着目するようになったのだ。それは次のような記述に端的に示される。(下線はすべて筆者)

服を着替えると、女というのは前にやった身振りさえ忘れてしまう。[……] 道具は人間の腕の延長であるばかりでなく、道具そのものが人間の中で延長している。①盲人は、杖の先端で触覚を確認するという。私は自分の靴にとりたてて愛着を抱いてはいないが、それでも靴は私の延長であり、私の一部なのだ。[……] 何よりも人間を変えてしまうのは機械である。②[……] 機関銃手やコントラバス奏者は、それぞれ機関銃や楽器の延長だ。地下鉄、起重機、そして自動車は、人類の義手や義足だ。③[……] 歩行者の街モスクワで、エンジンが運転手を犯罪へと導いた。④武器が人間を勇敢にする。[……]<sup>3</sup>

ここに明らかなように、シクロフスキイの問題意識はつねに所与の媒体の「人間の知覚を変える機能」にあった。そのため、機械に留まらず、衣服、杖、靴にまで観察が及んでいる。シクロフスキイが「道具は人間の腕の延長である」と言う時、パーヴェル・フロレンスキイの論考「器官投影」の導入部が想起されよう。そこでは、「道具は、我々の肉体の延長となることによって、我々の活動と感覚の領域を広げる」<sup>4</sup>と述べられていた。しかし、フロレンスキイの目的が、人類の創造した道具がいかに身体を投影しているのかを観察することにあっただのに対して、シクロフスキイの主張は、「身体の延長となった道具を用い、身体能力が拡張されることで知覚が変わる」という点に主眼があり、ここに機械主義と知覚理論の結び付きが見られる。同時に、マクルーハンとの共通観念が見られる事は言うまでもない。マクルーハンは、話し言葉から衣服、漫画、飛行機、映画、自動車、兵器にいたるまで人類の創造物全般を「人間を拡張し知覚を変えるメディア」と捉えていた。<sup>5</sup>

また、シクロフスキイは、身体能力が拡張され知覚が変容した場合、新たな副次的現象、つまり機械がそれ自体の目的を達成する一方で、衰退や反転の現象が生じることに留意していた。下線部④の「犯罪」とは、自動車の出現によって多発し、モスクワを震撼させた掠奪と強姦を指している。マクルーハンもやはり、メディアの拡張が過熱したのになると「逆転」という現象を生じると言う。たとえば、「労働節約」の目的で開発されたはずの電化製品は、結局のところ「だれもが自分で自分の仕事をできるようにした」のであり、女中や主人の主従関係や妻や夫の役割を変えた——このように、電化製品の機能における「逆転」を説明する。<sup>6</sup>

また、引用部下線①と③には「道具が人間の延長であると同時に、人間も道具の延長となる」という主張が示されており、下線②の「機械によって変えられた人間」としてシクロフスキイは『戦争と平和』に登場する臆病な砲兵トゥーシンを例にとる。大砲の破壊力と轟音を自らに取り込むことで自身を屈強な巨漢と錯覚するトゥーシンの頭の中には、戦場に替わって、甘

美さと陶醉の幻想的世界が形成されるのだが、この例に依拠する「人間の中で延長する道具」とは、マクルーハンの言う「感覚麻痺をおこしたナルキッソス」の概念に通底するものである。すなわち、「自らを拡張した技術を使用することはそれを抱擁すること、われわれ自身の拡張したものを自身のシステムの中に受容することであるから、やがて自身の拡張したものに自身を合わせる閉じたシステムとなって感覚麻痺をおこす」というのだ。あのギリシア神話のナルキッソスは、水鏡というメディアを通して閉じたシステムをつくり感覚麻痺をおこしていた。そのために、水面に映る姿を自分自身の拡張とは認識できなかつたし、森の妖精エコーの声にも気付かなかつたというのである。<sup>7</sup>

このように、「機械や道具を身体の拡張と捉え、その拡張が知覚をどのように変容させるか」という問題意識、また、「メディアが身体能力を過度に拡張した場合に起こる逆転現象への着目」、そして、「人間の延長としての道具を使用することで人間の中に再度道具がフィードバックしていく閉じたシステムと感覚麻痺」という捉え方において、シクロフスキの機械主義にはマクルーハンのメディア論との共通観念が指摘される。そして何よりも、これらの根底にある二人の共通観念は「人類の知覚を変える媒体（メディア）」への深い関心である。

シクロフスキとマクルーハンが、知覚の解放と変容について論じる際に、同様に「キュビズムの絵画」を取り上げて論じていることも、その証左となるだろう。<sup>8</sup> 対象を捉える複数の視点を共時的に同一平面に示すキュビズムの方法こそは、物理的制約から解放され異化された知覚を視覚的に具現化したものであり、二人の問題意識に根差す表現だったと言える。

## 2 映画シナリオにおけるメディアの用い方： 人間を改造するメディア

上に述べたメディアの機能「知覚の変容」「身体の拡張」「逆転」をテーマに収斂させ、このテーマと「肉眼の拡張＝キノグラス」の可能性を見事に融合させた映画が創られた。シクロフスキがシナリオを書き、アブラム・ロームが監督した映画『第3メシチャンスカヤ通り』（«Третья Мещанская», 1927年：邦題『ベッドとソファ』）である。当時、セルゲイ・エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』やフセヴォロド・プドフキンの『母』といった、群衆と個人の関係を描くスケールの大きな映画に可能性が認められていた中、シクロフスキの標榜していたことは「登場

人物を最小限に抑えた室内劇」の試みであった。<sup>9</sup> 小規模な作品ながらも、後にルネ・クレール監督の『巴里の屋根の下』やイタリアのネオレアリズモに影響を与えたとされる<sup>10</sup> この作品の意義を看過するわけにはいかない。ストーリーを示しておこう。

工事現場の監督をするコーリャと専業主婦リュダの夫婦が住むモスクワの小さな部屋に、コーリャの戦友だったヴォロージャが転がり込み、夫婦の家のソファを借りて共同生活を始める。ある日、夫コーリャは出張で家を長く空けることに。ヴォロージャはリュダを誘惑し、ソファからベッドに寝る場所を変えて夫の座におさまる。コーリャが出張から戻ってこの状況を知ると、今度はコーリャがソファで生活を始め、三人での共同生活は続く。そんなある日、リュダの妊娠が発覚。どちらが父親なのかわからない二人の男は、リュダに中絶を要求する。一度は病院に赴くリュダだったが、子供を生み、独りで生きることを決意し、二人の男を残して遠くへ旅立っていく。

この作品は、キノグラスが捉えた視点を剥き出しにして現前化して見せるといういかにも20年代らしい実験性にも富む。とくに印象的なのは、ポリショイ劇場の屋根からモスクワの街を俯瞰するコーリャの視点である。スプリットスクリーンとワイプを同時に用い、2つに分割したモスクワの街をワイプで何度も拭って見せる（図版1・2）。<sup>11</sup>

（図版1）



（図版2）



このキノグラスの剥き出しによって、観客はコーリャと同一化することを拒絶される。だが同時に、映画が呈示する「共時的な複数の視点、瞬時性」とキノグラスの幻惑に、肉眼の拡張を体験することになる。

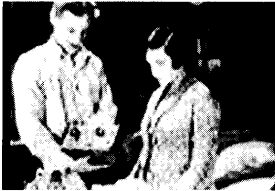
### メディアが知覚を刷新する

図版3は、夫の留守中ヴォロージャがリュダにプレゼントを贈る場面だが、それは意外にも花や装飾品ではなく「ラジオと新聞」であった。リュダは顔を輝かせて新聞のページを繰り、やがて夢中になる。そこで、洗濯物を片付けて御茶の用意をするのはヴォロージャだ（図版4）。それまで、家事労働に明け暮れる専業主婦として描かれていたリュダであったが、

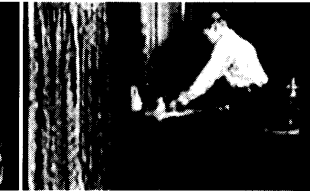
## 「異化」としてのメディア

新聞を読むことで一時的とはいえ家事を放棄し、ヴォロージャに御茶を入れさせる。先述の「メディアがもたらす逆転現象」が起こる。新聞というメディアは、男性に従属するだけの立場から男性と対等となる契機をリュードに与え、彼女の知覚を変容させつつあるのだが、この知覚の変容は結末の伏線ともなっているのだ。

(図版 3)



(図版 4)



図版 5 は、夫の出張中に、ヴォロージャがリュードを「飛行機」に乗せて楽しませ、彼女の知覚をいっそう解放させる場面。ここへきてリュードはこれまでにないほど大きく身体能力が拡張する体験をする。生まれてはじめて空を飛び、空から大地を俯瞰するのだ(図版6)。むろん、この映像はキノガラスの俯瞰であるけれども、肉眼を超えたキノガラス、あるいは鳥の目を獲得したリュードは空を飛翔し、驚異、恍惚、興奮といった感覚に襲われる。この感覚が恋に落ちた時の興奮と錯覚され混同されたかのように、彼女はヴォロージャに恋をした。こうして、ヴォロージャの誘惑はすべて時代を象徴するメディアを通して、そのメディアが人間の知覚を変えることを利用して戦略的になされるのだ。

なお、シクロフスキイは、飛行機から俯瞰する視点に、異化、すなわち知覚を刷新する多大な可能性を見ていた。1925 年の次のような記述に明らかである。「下に見える家畜の群れは割れた土鍋の破片のよう。建物は、まん中に中庭の穴のあいた輪型パンだ。大地は空から見ると一様で幾何学的。[……] この撮影法は都市と広野の差異を消去してしまうほど新鮮だ。航空撮影は新たな可能性。新しい素材だ」<sup>12</sup>

(図版 5)



(図版 6)



さて、飛行機の次は「映画」である。映画館に席を占めたリュードは興奮を抑えきれずに館内を見渡す(図版 7)。ここで「映画」はいわゆる劇中劇としては

使われず、もっぱら女心を変えたメディアとして機能しており、映画を見終わって家に戻ったリュードはすでに貞淑な妻としての冷静な感覚を失ってヴォロージャの誘惑に落ちるのだった。

ラジオ、新聞、飛行機、映画は確かに時代を表象する事物であったけれども、それらメディアの「知覚を変容させる」機能こそがこの作品に肝要であったこと、そしてリュードの知覚を変えたメディアとして戦略的に使われていたことが、結末で明らかになる。

リュードは子供の父親になろうとしない二人の男を見限って家を出る。仕事を探し子供を生む決意をかためて、独り、列車に乗りこむのだ。この場面で描かれる列車、線路というのも象徴的であるが、先に述べた4つのメディアによって知覚が刷新され、男性と同じ力を持つ可能性を知ったリュードは「自らによる人生の選択」そして「育児と仕事の両立」、「女性による社会進出」という新しい可能性、フェミニズム的というよりは社会主義的なイデオロギーから発想されたテーマとはいえ、こうした新たな人生の可能性に目覚める。メディアによる知覚の変容によってリュードは大胆に恋をしたのみならず、社会に参与する男性と対等の女性へと改造された。そして、小さなアパートからほとんど外へ出たことのなかったリュードに、はるか遠くへ逃げ出す可能性を与えた媒体、すなわち足の能力を拡張したメディアとして「列車」がラストを飾る。この、車輻のリュードと線路の映像とがディゾルヴによって重ねられている場面は(図版 8)、旅立ちを物語っているばかりでなく、身体能力の拡張を見事に現前化している。

(図版 7)



(図版 8)



### 枠に閉じ込められた女——鏡・ガラス窓・肖像写真

この映画は、西欧諸国でも好評を博し少なからぬ影響を与えた。先述した例ばかりでなく、フランス・トリュフォー監督の『突然炎のごとく』にも影響を与えていると指摘するのはジュリアン・グラフィである。ヒロインは親友同士の二人の男と関係しながらも、結局のところ男達の友情に与することは叶わず疎外されるというモチーフに影響関係を見ている。<sup>13</sup> またエリック・ナイマンは、これと類似したホモソーシャル

ズムを「リュードの旅立ち」の中に読み取る。女性を旅立たせて消去することによって男二人の友情の親和と調和が回復されるというのだ。<sup>14</sup> 確かに、結末を「旅立ち」で解決したことは、ソヴィエト映画の悪しき伝統を踏襲した結果とシクロフスキイは潔く認めている。<sup>15</sup> だが、「ヒロインの消去」に、つねにホモソーシャルイズムの記号を付与することがどれほどの可能性を有するものかわからない。むしろこの映画は、繰返し現れる「鏡」「ガラス窓」「額入りのリュードの写真」といった事物たちが語るもの、これらが志向するテーマを素直に辿って読まれることを望んでいるように思われる。

リュードが男達の言いなりになっていた頃、アパートのガラス窓から外界を見つめたり鏡を覗き込んだりする場面がモチーフの反復となって現れる（図版9）。この場合、鏡や窓ガラスに映る姿は、ナルキッソスの場合のような感覚麻痺こそはやひき起こしはしないが、自己へのフィードバック機能によって内省と自己回帰性を表象する。これを裏付けるように、男達が鏡を覗き込む場面（図版10）はただ一度現れるが、それはリュードが家出した直後の二人の男の落胆と後悔を示す場面である。

（図版9）



（図版10）



と同時に、鏡や窓の枠の中に映し出されるリュードの鏡像やガラスに映る姿は、枠の中に閉じ込められた女、転じて、抑圧された女性の表象ともなる。同じ機能を果たすのが、部屋の装飾として何度か現れるフレームに入ったリュードの写真だ（図版11）。リュードは旅立つ時にこの自らの写真をフレームごとトランクに詰めようとする。が、入らない。すると彼女は自分の写真をフレームから剥ぎ取って荷詰めする（図版12）。こうして彼女は象徴的に解放されるのだ。

（図版11）



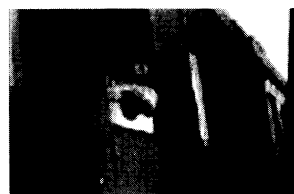
（図版12）



そして、列車に乗り込んだリュードが車窓から見る風景に、ガラスに映る彼女自身の顔はもはや重ねられない。窓ガラスは開け放たれ、リュードは窓枠から身を乗り出しているのだ（図版13）。彼女の前に広がるのは、ただ外界ばかりである。

シクロフスキイは、このように、鏡やガラス窓、フレームに入った写真、車窓といった事物に女性の受ける抑圧とそこからの解放を重ねたのである。シクロフスキイにとって、映画に現れる「事物」は映像言語の1つであり重要なものであった。次のように述べている。「事物はただ撮られるのではない。事物は写真でもなければ象徴でもない。事物は、観客に一連の意味を呼び覚ます記号なのだ」<sup>16</sup>

（図版13）



### 3 肉眼の拡張としてのキノグラスを小説に取り込む

映画（キノグラス）に知覚を刷新する多大な可能性を見たシクロフスキイは、これを文学に取り込むこともした。手法のレヴェルにおいてメディア論的思考を展開し、読者の知覚を刷新しようとしたのである。ここで取り上げたいのは、短篇『1935年、夏』（«Созрело лето»）[邦題は筆者]だ。この作品は、「成層圏気球飛行」という国家あげての大事業をテーマにとり、表向きには社会主義建設を謳った歴史小説であるが、肉眼の拡張としてのキノグラスを意識した描写や視点が特徴的であり、小品ながらも「社会主義リアリズムと機械主義の見事な融合」と言ってよい作品だ。ストーリーを述べておこう。

1935年6月の早朝。モスクワ郊外で、成層圏気球の飛行が実施される。同じくモスクワ郊外の別荘の一室では、ゴリキイとロマン・ロランがラジオから流れる気球からの通信に耳を傾けている。その庭では、羽音を立てて飛び回る蜜蜂たちが樹木に群れている。気球は成層圏に到達するが、降下過程では困難を極め、飛行士が一人ずつパラシュートで脱出していく。最後の一人が脱出するところでラジオ通信は途切れるが、成層圏気球飛行という偉業と飛行士らの英雄的行為へ

## 「異化」としてのメディア

の賛辞，大地賛歌で締めくくられる。

## スプリットスクリーンを成立させるラジオ

この小説の中で「ラジオ」は，地球と成層圏を結ぶメディアとして機能しており，そのことによって，ゴースキーとロランの会話に成層圏からの声が，次のように並置される。

「こちら《ルナ》。[……] 地球は我々に向かってどんどん近づいています」  
「落下しているんですね」とロマン・ロランが言う。  
「降下しているんです」ゴースキーがささやいた。<sup>17</sup>

「こちら《ルナ》。[……] ようやくパラシュートが開きました」  
「衝撃があるはずだ」ゴースキーが苦しそうな息づかいで言った。  
「こちら《ルナ》。気球のゴンドラには私一人となりました。[……] パラシュートの準備にかかります」  
「危険だ」ゴースキーはぼつりとつぶやいた。<sup>18</sup>

二人の会話は成層圏の実況をめぐって展開し，今この時間に成層圏を飛んでいる飛行士の声がリアルタイムで伝えられ，「いま」——「ここ」と「よそ」をシンクロさせる媒体としてラジオが機能している。プロットの力を借りずに「異空間のシンクロニズム」を成立させ，いわば，映像を分割して異空間を同時に呈示する映画のスプリットスクリーンを文学に成立させている，それがラジオなのだ。

## ヴィジュアルな描写：形状と色彩の現前化

次に示すのは，この短編のテキストの一部を省略せずに引用したものである。

Большая комната с желто-солнечными стенами.  
На мраморном столике высокий узкий радиоприемник.  
Рядом с ним высокий желтый бокал. В бокале косо стоит лиловый левкой.  
Высокопечный, длинноногий Горький, одетый в светлый костюм, подошел к окну.  
За окнами солнце и липы в желто-зеленой тяжести цветов.  
Дальше перелески, поля колосающейся ржи; белый низкий дым цветущей гречихи.<sup>19</sup>

この引用部の描写は肉眼を越えているというのではない。だが，動詞や連辞が極端なまでに抑制されており（動詞は下線を施した2つのみ），事物の存在よりも事物の形状や色彩，様態が強調されている。「部屋

→テーブルのラジオ→ワイングラス→ストックの花→ゴースキーの移動→窓の外→遠景」という流れるような視点の移動を可能としているのは，動詞・連辞を省き，色彩と形状で入念に修飾された名詞を畳み掛ける方法であり，まさにこのことによって，色彩と形状の織り成す映像，イメージが現前化する。それと同時に，それぞれの事物の描写ごとに改行が施されている点に，各々の事物が選び取られて編集されたものであるかのような断片性を印象付けもする。シクロフスキーは後年，エイゼンシュテインを論じた中で「我々は世界をモンタージュした上で知覚する。世界の中で自分に必要なもの，自分が拠点とするものを区別する」<sup>20</sup>と述べているが，シクロフスキーにとって世界はア・プリオリなものではなく，人間の知覚や認識によって選択され恣意的に切り取られて編集されたものであった。先の引用部は，こうした映画のフィルム編集の方法を文学に再現しようと試みた1つの描写であると言えよう。

## マクロ的世界とミクロ的世界のパラレリズム，あるいは弁証法的モンタージュ

ここで言うマクロ的世界とは成層圏を指すが，これに対置されているのは地上で通信を待つ人間世界のみではない。菩提樹の花に群れる蜜蜂の世界——これが成層圏の描写と並置して描かれ，「飛行」という同じ運動を通して気球と蜜蜂が対置される。この意味で，成層圏に対するミクロの世界を描き出して，映像的な効果とモンタージュの効果を生み出しているのは，むしろ蜜蜂の世界である。例を挙げよう。

「こちら《ルナ》。[……] ゴンドラの壁が太陽熱で熱くなってきました。丸窓の外は真っ暗です。星が輝いています……」地上では，蜜蜂が数匹，花の方へ戻ろうと羽音を鳴らしていた。モスクワの空には，きらめくゴンドラを付けた気球が浮かんでいた。<sup>21</sup>

「こちら《ルナ》。[……] 高度16000メートル。上昇しています。機器の調子は上々です」蜜蜂が数匹，部屋の中へ飛び込んできたが，ストックの花を認めると，知り尽くした道をたどるように外へ出て行った。<sup>22</sup>

「こちら《ルナ》。[……] 加速しながら降下しています。」

陽光が菩提樹の木々に差し込んでいる。木洩れ日が，草の上にいくつも黄金色の環を形作っていた。陰でまだらに分かたれ，甘く香る黄緑の菩提樹の花枝の中を，黄金色の蜜蜂らが，ゆっくりと円を描いて飛び回っていた。

空では，気球が傾き，銀色の側面を見せながらしだいに大きく見えてきた。<sup>23</sup>

このように成層圏を飛ぶ気球の場面と蜜蜂の飛行の場面とが、隣接するかたちで、対をなして随所に現われる。無限の宇宙空間すなわちマクロの世界と、地上のそれも蜜蜂が作るミクロ的な世界との並置は、規模的に大きな差があるという意味でも、また遠く隔てた距離を無視して唐突に隣接させているという意味でも、肉眼を超えた視点による描写であり、カメラを通して創られたショットとショットの衝突という印象を免れない。とりわけ、気球と蜜蜂とが、同じ飛行運動を行っていることから、このマクロとミクロの2つの世界のパラレリズムがヴィジュアルに強調される。このショットとショットの衝突は、観衆の感覚に直接衝撃を与えて第3の意味もしくは最終のイデオロギー的結論を知覚に訴える。エイゼンシュテインの提唱した弁証法的なモンタージュ効果が生み出されるのだ。ここで第3の意味とは何か。それはまず第一に、「人類が飛ぶことの崇高さ」である。蜜蜂にさえ与えられた「飛ぶ能力」を人間は有さなかったが、知能によって自らの能力の限界を打破し、飛行機や気球によって、イカロス以来の飛翔への夢を現実のものとすることができた。シクロフスキイは、60年代に発表した自伝において、アレクサンドル・ブロークの手紙の次のような一節を引用しながら、1910年に催された飛行機の試験飛行を回想している。

アレクサンドル・ブロークは1910年4月24日に、母親に宛ててこう書いている。「人類の飛翔には、たとえそれが失敗に終わっても、古代より人類に運命付けられたもの、つまり何か崇高なものがあります」<sup>24</sup>

シクロフスキイは、ブロークの言葉を借りて、人類の飛行に対する羨望と畏敬の念を表わしているが、誰よりも「身体能力を拡張する技術」に深く共感していた。そして、神の賦与した蜜蜂の飛行能力と、人類の達成した技術的な成果とを並置させ衝突させることで、人類の飛翔の崇高さを強く訴える——そうした力を有するのだ。

また同時に、この2つの世界の衝突は、喜劇的なニュアンスを生んでいるとも言えるだろう。人類は与えられた身体能力を超えて、飛ぶ能力までも獲得し神を克服したかもしれないが、その飛行とは、所詮、蜜蜂も本能的におこなう運動にすぎない。こういう観点から見れば、そこには人間が飛ぶことの格下げと喜劇性が生じる。成層圏の気球と地上の蜜蜂の飛行運動を隣接させて描くことで、「崇高さ」と「喜劇性」という両義的な意味を生じ、弁証法的なモンタージュ効果を生み出しているのである。

### 顕微的な視点、あるいはクローズアップ

『1935年、夏』におけるクローズアップとは、先に述べた蜜蜂のミクロの世界の描写と重複する。成層圏飛行という大規模な世界をテーマにとっているのに対し、蜜蜂の世界に密着してそれを入念に描写する視点は、その落差ゆえに顕微鏡で拡大したかのようなミクロ性を強調する。こうしたミクロ的世界のクローズアップは、蜜蜂の世界を描写する方法以外にも、次のようなかたちで現れる。

巨大だが、まだガスが充満していないように細長く延びた気球は、銀色の柔らかなひだの起伏がいくつも、震え揺れていた。<sup>25</sup>

大きな瞳をして、産毛のたくさん生えたパンジーの花は、どれも、そのビロードのような顔を東の方へ向けていた。<sup>26</sup>

室内には冷気が漂い、ロランは白髪の本付いた背広を着たままだ。<sup>27</sup>

「バルーンのひだの起伏」や「花びらの産毛」そして「背広に付いた一本の白髪」という異常なまでに細かな事象への密着という視点は、この作品のスケールの大きさと対比されることで、よりいっそう、肉眼を越えた、カメラによるクローズアップを意識させるものだ。

### 思考の描写の欠如

シーモア・チャトマンは、映画の描写をこう特徴付ける。「映画は、思考の流れを描写するのに向かない。登場人物が考え、感じ、話している姿を示すことはできても、その思考や感情を示すことはできない」<sup>28</sup>これに対して、「文学は、語り手がそのように思ったわけではないのにも拘わらず、『～と思った』と表現するだけで登場人物の思考を描くことが容易であり、このように表現する制約性が確立されている」とも述べて、文学と映画の描写の差異について明らかにしている。

『1935年、夏』の描写がもたらす違和感とは、まさにこの、文学の特権とも言える「思考の直接的描写」が欠落している点にもある。登場人物の内的世界の描写は排除されている。視覚的、それも肉眼を超えた視点による描写（色彩、形状、光、運動の描写）と、そして会話があるだけだ。文学性を特徴付ける内的世界や心理描写の欠如が、やはり、映画の描写への接近を感じさせる。

これまで見てきたように、『1935年、夏』は、映画の手法、すなわち肉眼の拡張としてのキノグラスを散

## 「異化」としてのメディア

文形式に取り込むことで、映像的イメージや複数の視点を創出し、文学の言語を媒体として創造される連続性・順次性に、映画の同時性・瞬時性がとってかわるような実験を試み、知覚の刷新を図ったと言える。

シクロフスキーはフォルマリストとしてこれまで研究が重ねられてきた理論家・作家であるが、異化の概念の基底となった知覚理論と機械主義の融合に焦点をあてて捉え直すことで、シクロフスキーが、メディア論の基底を1920年代の時点ですでに獲得し、これを手法として実践に移していた——このような新たな一断面が開示されるのである。

(さとう ちとせ・日本学術振興会特別研究員)

## 注

- <sup>1</sup> 「異化」остранениеという用語が示されたのは、論考『手法としての芸術』(1917年)が最初であるが、異化の基底となる概念は、1914年の論考『言葉の復活』の中にすでに見い出される。
- <sup>2</sup> 1920年代半ば以降、体制への迎合的態度が指摘されることの多いシクロフスキーであるが、文体や手法を考察する観点に立つと、社会主義リアリズムの方法もシクロフスキーにとっては異化すべき規範として存在していたことが明らかとなる。この問題に関しては、拙論『ヴィクトル・シクロフスキー 規範の破壊者』(博士論文, 2002年9月)を参照されたい。
- <sup>3</sup> Шкловский В. Письмо вступительное//Зоо, или письма не о любви, или третья Элоиза. 1923.//Сентиментальное путешествие. М.: Новости, 1990. С. 284-288.
- <sup>4</sup> См. Флоренский П. Органопроекция, ок. 1922//Сочинения в 4-х томах. Т. 3(1). М.: Мысль, 1999. С. 402. (S. G.セミョーノヴァ, A. G.ガーチェヴァ編著『ロシアの宇宙精神』西中村浩訳, せりか書房, 1997年所収)。
- <sup>5</sup> Cf. Marshal McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill; London: Routledge and Kegan Paul, 1964). (マーシャル・マクルーハン『メディア論——人間拡張の諸相』栗原裕, 河本仲聖共訳, みすず書房, 1987年)
- <sup>6</sup> Ibid., p. 36.
- <sup>7</sup> Ibid., pp. 41-42.
- <sup>8</sup> シクロフスキーは、物理的制約から解放された知覚, すなわち時間の可逆性や共時的複数の視点を創出するキュビズムの可能性についてこう述べる。「(キュビストは)形式を認識する過渡的な段階, そして形式の構成の法則を獲得する段階を, 形式を構成することによって, また, さまざまの側面から形式を熟視することによって, 刻みこんだ」[Шкловский В. Жили-были. М.: Советский писатель, 1962. С. 103-104.]。また, マクルーハンもこう述べている。「ほかならぬこの映画誕生の瞬間に, キュビズムが生じた。[……] キュビズムは二次元のなかに内

側と外側, 上部と下部, 背面と前面などを表現することで, 遠近法の幻想を捨てて全体の瞬間的知覚を取る」[McLuhan, op. cit., pp. 12-13.]

- <sup>9</sup> Блейман М.Попытка портрета//Шкловский В. За 40 лет: Статьи о кино. М.: Искусство, 1965. С.17. Шкловский В. Третья Мещанская. 1963//Там же. С. 105.
- <sup>10</sup> Там же. С. 17. и С.106.
- <sup>11</sup> ここでは, スプリットスクリーンもワイプも, もっぱらキノガラスの剥き出しのために遊戯的に用いられているのが特徴的である。スプリットスクリーンは異なる空間を同時に呈示するのが主たる目的であるし, またワイプも場面転換のため新たな画面が前の画面を拭うのが一般的である。シクロフスキーはこの映画を製作していた時代をこう振り返る。「私は当時テクノロジーに夢中で[……]。テクノロジーが芸術の本質を規定するのだと思っていた」そして, 撮影の技術的指示も詳細にシナリオに書き込んだと回想している。[Там же. С. 104-105]
- <sup>12</sup> Шкловский В. «Великий перелет» и кинематография. 1925//Сост. Левин Е. За 60 лет: Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 76.
- <sup>13</sup> Cf. Julian Graffy, *Bed and Sofa: The Film Companion* (London-New York: I. B. Tauris Publishers, 2001). p. 85.
- <sup>14</sup> Cf. Eric Naiman, *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology* (Princeton: NJ Princeton University Press, 1997). pp. 202-203.
- <sup>15</sup> Шкловский В. Поденщина. Л.: Изд-во. писателей, 1930. С. 87.
- <sup>16</sup> Шкловский В. Пограничная линия. 1927//Сост. Левин Е. Указ. соч. С. 112.
- <sup>17</sup> Шкловский В. Созрело лето. 1949//Шкловский В. Собрание сочинений в 3т. М.: Худож. лит. 1973-1974. Т. 1. С. 694.
- <sup>18</sup> Там же. С. 695.
- <sup>19</sup> Там же. С. 692.
- <sup>20</sup> Шкловский В. Монтаж. Общие соображения//Шкловский В. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. С. 136.
- <sup>21</sup> Шкловский В. Созрело лето. Указ. соч. С. 692.
- <sup>22</sup> Там же. С. 693.
- <sup>23</sup> Там же. С. 694.
- <sup>24</sup> Шкловский В. Жили-были. М.: Советский писатель, 1962. С. 62.  
(V.シクロフスキー『革命のペテルブルグ』水野忠夫訳, 晶文社, 1972年)
- <sup>25</sup> Шкловский В. Созрело лето. Указ. соч. С. 691.
- <sup>26</sup> Там же. С. 691
- <sup>27</sup> Там же. С. 692
- <sup>28</sup> Cf. Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1990) (シーモア・チャトマン『小説と映画の修辞学』田中秀人訳, 水声社, 1998年, 259-260頁参照)

この論文は日本学術振興会科学研究費補助金(課題番号: 03232)を受けた成果の一部である。

## Титосэ САТО

**Средства коммуникации как «остранение»**

В 1923 год. В. Б. Шкловский (1893–1984) высказал мысль о том, что машины и инструменты есть продолжение человеческого организма, которые расширяют чувственную способность человека и обновляют его восприятие. Эта мысль родилась у Шкловского в результате соединения его понятия «остранения» и поклонения машине. И она дает возможности предварить понятие “коммуникации”, развитое Г. М. Мак-Люэном (1911–1980). Цель этой статьи заключается в том, чтобы найти эти возможности в рассказе Шкловского и в кинофильме по его сценарию.

В рассказе «Созрело лето» используются кинематографические приемы: разделенный экран, диалектический монтаж (термин С. Эйзенштейна) и “съемка” крупным планом. Например, передача по радио соединяет два разных пространства: Землю и стратосферу, и таким способом создается синхронизация двух разных пространств и эффект разделенного экрана в прозаическом тексте. А диалектический монтаж создается параллелизмом «полета» стратостата и пчел. В этом рассказе местами встречаются описания мельчайших деталей, подобные наблюдению под микроскопом (что аналогично снимку крупным планом): мягкие серебряные складки стратостата, пушок на лепестках анютиных глазок и др. Шкловский проделал опыт, в котором заменил прием последовательности в литературном тексте одновременностью в киноискусстве, введя кинематографические приемы в прозу. Таким образом он обновил восприятие читателей текста.

В фильме «Третья Мещанская» последовательно выражается мысль об обновлении человеческого восприятия. Героиня этого фильма, изначально покорная жена, под влиянием средств массовой информации и достижений цивилизации (газет, радио, самолетов и кино) изменила мужу и осознала суть раскрепощения женщины.

Таким образом, с точки зрения теории восприятия и поклонения машине, Шкловский еще в начале 20-ых годов хх-го века создал теоретический фундамент понятия коммуникации и сделал его одним из художественных приемов своих произведений.