

幾何学的フォルムの可能性 —ヴィクトル・シクロフスキイの場合—

佐藤, 千登勢 / Sato, Chitose

(出版者 / Publisher)

法政大学言語・文化センター

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

言語と文化 / 言語と文化

(巻 / Volume)

9

(開始ページ / Start Page)

51

(終了ページ / End Page)

66

(発行年 / Year)

2012-01-10

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00007753>

幾何学的フォルムの可能性

—— ヴィクトル・シクロフスキイの場合 ——

佐藤 千登勢

幾何学的フォルムへの志向

それから黄色の照明が消えると、ホールの背後の壁からもうひとつの青い光の円錐形が唸りをたてて浮かび上がる。

円錐形の中には、何かもやのようなものが漂っていた。そして、ありふれた麻布の上では、巨大な人間たちが動き始める。それは、ロシアでは見かけない、とても丈の長い縞模様の綿ネル上着を着た子供たちだった。彼らはベッドの周りを駆け回っては枕で殴り合いをし、羽毛がとんだ。それから、私をめがけて駆け出し、まるで急行列車のようにどんどん大きくなっていく。

青い円錐形は唸りをたてる。

私をめがけて疾走してくる未来。[……]

ペテルブルグは、スクリーンの上で接近してくる汽車のように、凄まじい勢いで変貌していた。[……]

私が新たな希望を予感し始めたのは映画館の中だった⁽¹⁾。

1960年代初めに発表されたヴィクトル・シクロフスキイ（1893-1984）の自伝的回想からの引用である。ここには、シクロフスキイの映画の原体験、さらに、後に理論へと展開される映画の知覚、映画の表象そのものが提示されている。さらに、1917年に自ら定義化した《異化》の基本的な手法、すなわち、「事物をそれ自体の名称で呼ばずに初めて見たもののように描く」方法⁽²⁾をとっているのが印象的だ。まさに、映画を初めて見る者の視点、映画を見る制約的な知覚を獲得する前の少年の眼差しが捉えた、映画のプロジェクターとスクリー

ンと影。

映画とは何よりもシクロフスキイにとって、未来を予言するものであり、不可思議な神秘、そして心的外傷ともなりかねないほどの鮮烈な衝撃と違和感を少年期の精神に与えた魔術であった。さらに言えば、ここには、対象をより単純な形式、ひいては幾何学的フォルムへと還元して捉えようとするシクロフスキイの志向も示されている。ここで使われている異化の手法は、対象を本来の名称で呼ばないばかりか、視覚的に幾何学的フォルムへと変換し、記号化する方法である。

まず第一に、言うまでもなくそれは青い光の円錐形へと抽象化されたプロジェクターの光。そして、こちらに走ってくる映画の登場人物の子供たちもストライプの長衣という同一のフォルムで束ねられ、各人の特徴は無化されており、しかもその子供たちは3次元の空間を移動して接近してくるのではなく、2次元のスクリーン上で膨張し、大きさを変えているに過ぎない。

シクロフスキイにとって、対象を幾何学的フォルムに還元して捉え直すという観点は実は異化の概念と相俟って、きわめて重要な手続きであり、コンセプトであり手法である。複数の対象のなかに共通する形式を見出す方法が、芸術の創造や分析において根本的な視点だということをシクロフスキイが最初に学んだのは、実は、塑像を通してであった。ペテルブルグ大学に籍をおきながらシェルヴド美術学校で塑像を学んでいたシクロフスキイは、「人間の後頭部をいくつも粘土で型取り、共通する形を追求するように」というシェルヴドの教えから、芸術を正しく理解する指標としての《形式》を知った、と1926年というかなり早い時点で回想している⁽³⁾。

さらに既述の1962年の回想においても「画家チスチャコフは次のように主張していた。人体の形を線描するには、幾何学的なフォルム、たとえば球体、円錐、円柱の形に似せることにより形式をうまく把握できる。また、形式を空間に組み立て、幾何学を通して形式を探り当ててみるべきだ」と述べて、芸術の創造過程を論じている⁽⁴⁾。

また、1970年代初めに刊行された『エイゼンシュテイン論』においても、ベラルーシの街ヴィテプスクにおけるマレーヴィチの実験的な都市改造について言及し、そして同時にチスチャコフの理論を挙げて、芸術における幾何学的フォルムの可能性について展開する。引用しよう。

ヴィテプスクという街のそばに輸送列車が停車した時のこと。[……] 目の前に、オレンジの円、赤の正方形、緑の台形、それから紫の楕円、黒の長方形、黄色の正方形がいくつも飛び込んできた。いったい、何が現れたというのか。

ヴィテプスクの街は赤煉瓦で建設されていた。当時、ヴィテプスクの美術学校の校長をしていたカジミール・マレーヴィチは、この街の色を塗り替えたのだ。赤煉瓦の赤色をとところどころ残しつつ、建物をすべて白く塗り、その白を背景に緑の円や青の長方形を描いた。街は、黄色の正方形や紫の楕円形で溢れかえった。

マレーヴィチはシュプレマティストであった。まだ革命前のモスクワで、すでに、彼は白の上に黒の正方形を描いた。厳密には、正方形ではなく、いくらか歪んだ四角形であったが。この、面どうしの関係と正方形の角は、聖母を描いた古い聖像画にとって代わるものだとマレーヴィチは言っていた。[……]

老齢の画家チスチャコフはロシアの偉大な画家たちの師であり、革命前まで生きながらえ、仕事を続け、そして、絵画のモデルは幾何学的物体が組み合わされたものとして捉え直すよう生徒たちに教えるべきだと主張していた。そうすれば、言わば、フォルムの《本質の向こうにあるもの》を彼らは理解し、形式が還元されるもの、そして具体的なフォルム自体を生徒たちは理解できるようになるというのだ⁽⁶⁾。

単純な形式や幾何学的フォルムへの還元は、長年にわたり、かくもシクロフスキを惹き付けていた。このことが、彼の、文学や映画を分析する観点、理論化の過程、あるいは文学や映画シナリオ創作における手法にも影響を与えていた痕跡を認めるのは決して難しいことではない。たとえば、シクロフスキは映画の空撮に新たな可能性を見出していたが、それも、空からの俯瞰の視点が、地上の雑多で複雑な都市や自然環境をすべて幾何学的模様に変え、異化するからであった。こう述べている。

下方に見える家畜の群れは割れた土鍋の破片のよう。建物は、真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。[……] この撮影法はあまりに新鮮で、都市と広野の差異を消去してしまうほどだ。

航空撮影は新たな可能性。新しい素材だ⁽⁶⁾。

また、既出の「青い光の円錐形」と同じ文章において、シクロフスキイは「白い円」という詩人ブロークの喩えを「記憶に留められるものとなった」と称揚している。それは、厳寒のなか、辻馬車の馬の鼻から吐き出される息に、電光が当たって浮かび上がる鼻息の円なのだった⁽⁷⁾。

シクロフスキイにとって幾何学的フォルムは自動化した事物の思いもよらない姿や本質を露にする究極の形式であり、抽象化された美の極致ではなかったか。

さらに、視覚的レベルにおいてのみならず、映画や文学などの芸術全般の理論、分析の方法にも、幾何学から敷衍させた思考を反映させた。シクロフスキイのフォルマリズムの基底であり、1921年に打ち出されたスローガンの公式「文学作品＝手法の総計」⁽⁸⁾は、その典型と言える。だが、そのおよそ半世紀後、シクロフスキイは異化の目的のなかにイデオロギー的要素を認める必要性を感じ、自身の若き時代のフォルマリズムを反省するかのごとき弁明のなかで、こう述べている。

芸術とは世界を認識する方法だ。そのために芸術は矛盾を築く。このことを私は理解しておらず、まさにこれが私の誤りであった。[……] 一方で私は、芸術とは、感情外のもので諸要素が衝突したものに過ぎず、幾何学的なのだと確信していた⁽⁹⁾。

ここで留意すべきは、反省の辞というコンテキストのなかとはいえ、依然としてシクロフスキイが芸術のテキストを幾何学的な現象と捉えていたことを認識し、敢えてこの問題をとりあげ、執着を示していることではないだろうか。1920年代から晩年に至るまで、幾何学的フォルムを通して、世界を捉え直そうとする視点はシクロフスキイのなかで揺らぐことがなかった。

シクロフスキイにとって幾何学的フォルムとは、第一に、異化の一手法であり、そして、あらゆる芸術的現象・芸術的テキストのなかに形式を、それも共通の形式を探り出す解析方法だったと言える。芸術を創造する者とこれを受け止める者、つまり、発信者と受容者との間のコードとなりうるものであった。とすれば、わたしたちは、幾何学的フォルムを手掛かりとしてシクロフスキイ

の創作を捉え直し、その美に触れることが、またその幾何学的フォルムが発信するメッセージを受け止めることができるはずだ。

シクロフスキイがシナリオを書き、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. 邦題:『ベッドとソファ』)のなかに、具体的にその方法を見ていきたいと思う。

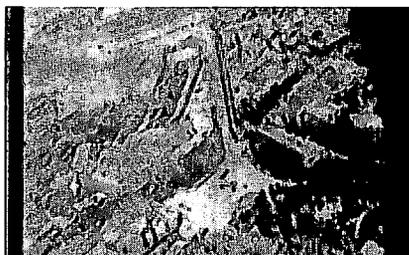
映画『ベッドとソファ』における幾何学的フォルム：異化と記号化

この作品は、1920年代後半、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・ブドフキンの『母』といった、群衆と個人の関係を描くスケールの大きなプロパガンダ映画に可能性が認められていたなか、「登場人物を最小限に抑えた室内劇の試み」⁽¹⁰⁾と自ら述べているように、シクロフスキイが新聞で読んだ事件を基に作り出した、小さな、そして個人的なメロドラマである。だが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・レアリスマに影響を与えたとも言われる⁽¹¹⁾。また、今日では、フェミニズムの観点から取り上げられ、論じられるようになった⁽¹²⁾。その意義は大きい。簡単に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、ソファからベッドへと寝る場所を変えて夫の座におさまる。出張から戻ったコーリャがこの現状を知ると、今度はコーリャがソファで生活を始め、3人の共同生活は続く。やがてリュダの妊娠が発覚。どちらが父親なのかわからない2人の男は、リュダに中絶を要求。一度は病院に向かうリュダだが、子供を生み、独りで生きる決意をすると、2人の男を残し、列車で旅立っていくのだった。

映画のなかで、ヴォロージャは人妻リュダを誘惑するにあたり、ラジオや雑誌をプレゼントする。さらに、デートに誘うと、当時としてはまだ目新しい飛行機に彼女を乗せて、楽しませるのだった。ここで、リュダの歓喜と興奮は、女優の大袈裟な身振りや空撮のショットのモンタージュにより伝えられる。生まれて初めて飛行機で空を飛ぶ体験をしたリュダの子供のような喜びと驚きは、きわめて自然な反応だろう。だがおそらく、リュダが驚いたのは、空を飛ぶ体験をしたからではない。そうではなく、鳥の眼を獲得した彼女が、慣

れ親しんだモスクワの街のそれまで見た事もない、思いもよらない相貌、すなわち四角形や直線や曲線からなる幾何学模様 of の広がり [図版 1] を発見したからである。シクロフスキイが空撮を「新たな可能性。新しい素材」と呼んで、ここに可能性を見出ししていたことが想起されよう。幾何学的フォルムを通して世界を見る知覚こそは、新たな知覚、異化の視点であるばかりでなく、すべてを見通し、すべてを把握する、全知の視点となる。幾何学的フォルムは、ラジオや雑誌と同様、リュウダを啓蒙し、新たな知覚と認識を彼女にもたらした、言うなれば、ロゴスの系列に組み込まれる秩序の体系でもある。そしてこのことは、リュウダにもたらされたのみならず、観客であるわたしたちにも示される。スクリーン一杯に映し出される空撮の幾何学的フォルムの世界は、この映画をまさに幾何学的フォルムに還元して鑑賞することをわたしたちに促し、これを導く道標となる。そうした観点からまず発見されるのは、この映画に多用され、かつそれらが互いに呼び交し、連鎖を築いて意味を形成していると気付かされる《四角形》である。それは、リュウダが夫や愛人から受ける抑圧と閉塞感を感じながら何度も覗き込む窓ガラスや鏡、そして部屋の装飾として数回映し出されるリュウダの顔写真 [図版 2・3]、それらを囲むフレームの共有する四角形である。これらの四角形のなかにおさまるのは、決まってリュウダの美しい顔だ。鏡や窓ガラスを見つめるリュウダの姿には、彼女の自己回帰を示す心理が表象されていることは言うまでもないが、それと同時に、枠に閉じ込められ、抑圧されたリュウダが表象されていることも確かだ。このことは、リュウダが自らの手で自分の顔写真のおさめられたフレームから、写真を剥き取り、自らを解放する、そうした象徴的なシーンが物語る。旅立ちに際して、リュウダは、最初はフレームごと写真をトランクに詰めようとするが、入らなかった。すると、長い間写真をおさめ、部屋を飾ってきた四角形のフレームから写真を剥き取って荷物に詰めるのだ [図版 4]。この時、「鏡」「ガラス窓」「額入りの写真」といった四角形の事物のショットがなぜ繰り返し反復され、記号化されるかたちで登場したのかをわたしたちは理解する。フレームから写真を剥き取る行為こそは、「抑圧からの解放」を示唆し、それまでに何度も現れる鏡やガラス窓の枠の四角形が、「写真のフレーム＝抑圧＝四角形」へと繋がる。四角形の連鎖による視覚的イメージがここで意味を形成し、統合されると気付くのだ。だが、これに留まらない。列車に乗り込んだリュウダは、車窓のガラスに自らの顔を映し出すことはもはやない。開け放たれた車窓の窓枠から身を乗り



図版 1



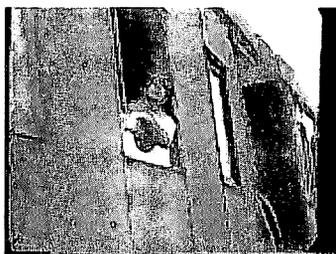
図版 2



図版 3



図版 4



図版 5

出して、彼女は列車の行く手を見据えている [図版 5]。もはや、《抑圧の四角形》が彼女を粹付けることはないのだ。

シクロフスキイは 1927 年の段階で、映画における記号の問題についてこう述べている。

映画は連想作用により成立するようになる。[……] 映画では [……] 事物へのアプローチを解明せねばならない。[……] 事物はただ撮影される

のではないし、それらは写真でもシンボルでもないのだ。事物は観客に意味を呼び覚ます記号である⁽¹³⁾。

被写体となる事物は、シクロフスキイにとって重要な映画言語であり、意味を持つ記号となるわけだが、その事物を形式として認識し易くするために、あるいは複数の事物を類似する形式や形状で結び付け、同一化して記号体系を築くために、幾何学的フォルムへと事物を抽象化したり、あるいはそのフォルムを強調して映し出したりすることが重要なのだ。幾何学的フォルムにはそれ自身が持つ美的要素や異化の可能性のみならず、事物を記号化して意味を付与する能力もあるということだ。事物は、意味付けられた幾何学的フォルムへと抽象化されることで、映画のテーマやストーリーといったより大きな流れに合流していく。

映画『トゥルクシブ』における幾何学的フォルム： 隠喩のイメージと崇高の創出

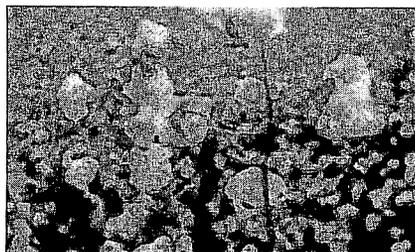
シクロフスキイの幾何学的フォルムへの志向は、やはり彼がシナリオを書いた映画『トゥルクシブ』(Турксиб. 1929. ヴィクトル・トゥーリン監督)のなかでも、さらに新たな機能を加え、より深化を見せる。この作品は、第一次五カ年計画のひとつ、トゥルクスタンとシベリアを結ぶトゥルクシブ鉄道建設を促進するために、建設のさなかに労働者たちを啓蒙し煽動する目的で制作されたドキュメンタリー映画である。この映画に感化された労働者たちは1931年1月の予定よりも半年早く鉄道を完成させると誓いをたて、これを実現させた⁽¹⁴⁾。映画のプロパガンダ、そのメッセージが現実化されたという意味で、映画の多大な煽動的能力を実証した作品である。内容は次のとおりだ。

綿花と羊毛の産地トゥルクスタンは早魃に苦しむ。羊毛を運搬するにも、砂漠を襲う嵐に見舞われ、駱駝もろとも壊滅。この峻厳な自然を克服し、運搬と交通の困難を解決するためにトゥルクシブ鉄道建設が始まる。測量技師のロシア人たちがやってくると、トゥルクスタンの民は徐々に警戒をといて彼らを歓待するようになり、自動車、機械、鉄道、機関車の重要性和意義を理解していく。操縦法を学ぶため村人は熱心に本を読む。労働者たちは、火薬で岩山を爆砕し、鉄道の横木を敷設し、ハンマーでリベットを打ち付けながら一步一步前進する。最後に、完成する予定の鉄道の上を疾走

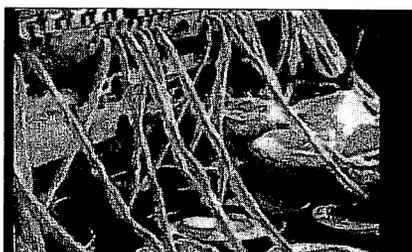
する機関車、そのダイナミックな動輪の運動、勢いよく吐き出される煙、そして紡績機械の激しい旋回運動を目紛しく転換するかたちでモンタージュしたシークエンスのなかに「1930年」という鉄道完成期限の年号が何度も明滅する。

この作品は、多大な感化力、煽動力を有しているにも拘らず、たとえば、群衆の蜂起、軍隊、兵器といった当時の煽動的モチーフや社会主義革命のテーマはまったくと言っていいほど、前面に打ち出されない。ドミナントを形成するのは、自然や機械のフォルムの美、そしてこれらが生み出す動き、運動である。たとえば冒頭部分の、《空に浮かぶ雲、白い綿の花、紡績工場の長い棒状の綿の運動、山畝に細長く積もる雪、水車が繰り出す線状の白い水流、水車の旋回運動、中央の窪みに螺旋模様を描きつつ吸い込まれる水流》といった一連のショットが生むシークエンスは、類似する形状や運動によって隠喩的なイメージの連鎖を形成する。つまり、綿の花が摘みとられ、紡績されていく過程を単純に撮影しているばかりでなく、《雲のような綿花、綿花のような雪、解けた雪がやがて畝を伝って線状の水流を形成、その水流のような白い綿の紡績運動、紡績運動のような水車の水流、水車の旋回のように際限なく渦巻く水流》といった具合に、それぞれの事物は抽象化された形状の類似性によって「~のような」という直喩で結ばれる隠喩の体系を築いてもいるのだ。これらのショットは繰り返し現れ、反復されることで、さながら詩の韻のように、視覚的にはあるが、リズムを獲得することにも成功している [図版6・7・8]。

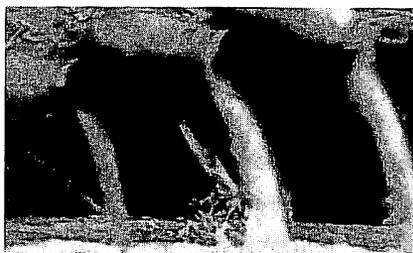
また、他のシークエンスにおいても、砂漠に描かれた対角線状の風紋、対角線構図(斜線構図)を生み出す車輪や鋼材が、同じ対角線の幾何学的フォルムによって結ばれている [図版9・10・11]。この場合、隠喩の体系ばかりでなく、崇高な美が創出されていることにも気付く。砂漠というカオティックな自然に描かれた奇蹟のごとき幾何学的フォルムの風紋は、なにか超越的な力、創造主の神秘的な爪痕のようだ。自然界における幾何学模様、たとえば、樹木の枝枝が結ぶ螺旋階段や向日葵の種の螺旋状配列、花卉や葉や蜘蛛の糸が織りなす幾何学的構造に触れた時、むろん、自然はそれ自体で創造主を思わせるけれども、自然におけるコスモスの体系の具現とも言える幾何学的な構造や法則を見出した時に、わたしたちはより明瞭に、人業ならぬ超越的な力をそこに感じとる。幾何学的フォルムは、そもそも、それ自体でフォルムとしての美をたたえているけれども、自然界における幾何学的フォルムはさらに崇高な美をまとう。よって、この作品における風紋の崇高なる対角線、これと同じ対角線構図によ



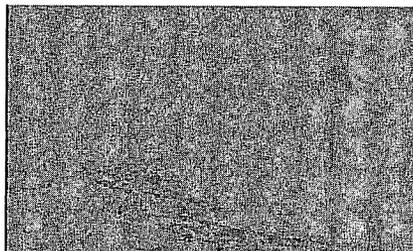
图版 6



图版 7



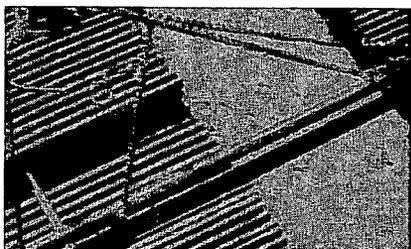
图版 8



图版 9



图版 10



图版 11

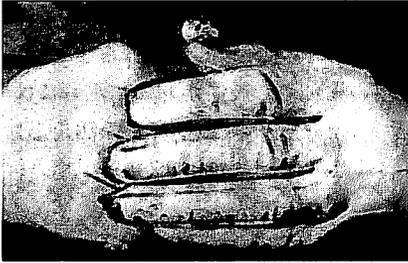
て引き寄せられ、結ばれる車輪や鋼材といった機械もまた、崇高なる美の_AURAをその構図の間隙から棚引かせるのだ。こうして、機械礼賛と鉄道建設の讃歌は、《神の対角線》を通して謳われる。この場合も、幾何学的フォルムには、崇高や聖性という意味付けがなされ、『ベッドとソファ』の《抑圧の四角形》のように記号化の機能が働くことになるわけだが、『トゥルクシブ』の場合、幾何学的フォルムの新たな機能として、《類似するフォルムを共通項として隠喩的イメージの連鎖を築き、隠喩的手法の体系を作り上げる機能》を何にもまして、強調しておきたい。

なお、聖性と幾何学的フォルムとの結びつきに関して言えば、宇宙や世界の創造と幾何学が、洋の東西を問わず太古より結び付けて考えられてきたことがすぐに連想される。だが、芸術の領域において対象を幾何学的フォルムに還元したり、作品に幾何学的構図を与えたりするこのシクロフスキイの方法は、カジミール・マレーヴィチやウラジーミル・タトリンらが抽象画や幾何学的構図、幾何学的立体の生み出す調和的世界に《聖なるもの》を見出し、自らを創造主とみなしつつ⁽¹⁵⁾、対象に聖性を付与した創造行為、このアヴァンギャルド期の視覚芸術の一傾向の影響によるところが大きい。ただ、シクロフスキイの場合、美と聖性を創出したに留まらず、幾何学的フォルムを《異化》の手法や記号化の媒体、さらに隠喩的手法を成立させる媒体にまでその可能性を押し上げた点が特異であり、幾何学的フォルムへの並々ならぬこだわりと愛着を感じる。

隠喩的イメージのパラレリズムへの志向

無声映画のイメージ創出のためには、概して、より簡易に迅速に1つのショットだけでも十全にイメージの創造が可能となるという理由で、提喩的なクローズアップ、つまり対象の全体に代わる部分によって表象する方法が多用されてきた。たとえば、フセヴォロド・ポドフキン監督の『母』における、総督の卑劣さと苛立ちを伝える革手袋の指、あるいは『アジアの嵐』における、憤怒と激昂を表象する流血の手の強烈なクローズアップを想起するだけでも十分であろう [図版 12・13]。

映画のクローズアップによる提喩とは、ロマン・ヤコブソンの詩学の二分法（近接性による表象の換喩は散文的であり、類似性による表象の隠喩は詩的）の映画への適用⁽¹⁶⁾を思い起こすならば、これは散文的である。ヤコブソンを



図版 12



図版 13

受けてヴァチェスラフ・イヴァノフも「換喩的置換のクローズアップは、物語の連続性を破壊しない散文的叙述に類する」⁽¹⁷⁾と述べている。そしてシクロフスキイはと言えば、1927年の段階で、「映画における詩と散文」という論考においてこう述べている。

反復するショットやイメージ、これら反復するイメージの象徴的なイメージへの転化は、この映画 [ブドフキンの『母』] が本質的に詩的であるという私の確信を裏付ける。[……] 映画には散文的な映画と詩的な映画が存在し、これがジャンルの基本的区分である。[……] 形式的要因は意味的要因にとって替わり、構成を解決する。プロットのない映画こそが《詩的な映画》なのだ⁽¹⁸⁾。

ここでは、クローズアップの問題ではなく、映画『母』の押韻のように反復する性質、反復するショットによる象徴的イメージの創出、そして脱プロット性という特徴に焦点が当てられ、これらの特徴が映画の詩的要素であると定義されている。シクロフスキイが物語の連続性の破壊につながる脱プロット性を詩的とみなしている点は、イヴァノフの定義「物語の連続性を保持する換喩的クローズアップは散文的」に対して、「物語の連続性を破壊する隠喩的表象は詩的」という対立項を類推させよう。さらにシクロフスキイは、1923年の著作『文学と映画』において、「パラレリズムは、いわゆるイメージ性に近い」と述べ、たとえば、ある人物の偉大さを塔に喩えて視覚的に表現する際、映画では2つのショットを用い、最初のショットでは街なかに聳え立つ塔によって暗示的表象を創出し、次に群衆の中に立つその男のショットを配置して、パラ

レリズムを築く構成を提案している⁽¹⁹⁾。この隠喩的イメージを創造するパラレリズムこそは、シクロフスキイが《異化》の概念を提唱し、民話や歌謡、小説のテキストにおいて異化の手法の可能性をさまざまに裏付けていた時期から、彼が異化の一手法として好んで分析を重ねていた手法だ⁽²⁰⁾。たとえば、樹木を人間の祖先とみなしていたトーテミズムの名残りを感じさせる心理的パラレリズムとして、「樅の木は年がら年中遊んでいる。どうしてうちのマーラシュカに祝日があるものか」⁽²¹⁾という表現を援用し、樅の木と人間の隠喩によって結ばれたパラレリズムを説明しているが、シクロフスキイにとってこの隠喩的イメージによるパラレリズムは、詩的イメージの喚起や事物そのものの異化のみならず、知覚の難消化と引き延ばしという、知覚過程における異化という目的をも適える理想的な手法であった。

それゆえ、映画という媒体においても、敢えてクローズアップに依拠せずに、被写体の事物を、類似するフォルムや運動を共通項として他の事物に置換し、隠喩的イメージを築くパラレリズムを幾重にも形成していったのではなかったか。提喩的なクローズアップよりも、隠喩的置換によるショットの反復やモンタージュを好んだのは間違いない。

隠喩的イメージのパラレリズムに対する志向は、1970年代に至ってもなお、シクロフスキイの興味の対象であり続けた。たとえば、エイゼンシュテインの映画『ストライキ』において、撮影されることはなかったが、印象的な手法として、ブルジョア達が飲む《泡立つシャンパン》と洗濯女が洗濯している《泡立つ石鹸水》のパラレリズムについて言及している。「シャンパンのように泡立つ石鹸水」という隠喩的イメージはさらにこの場合、「豊かなブルジョア階級」対「赤貧の労働者」という対比を示しているとシクロフスキイは指摘する⁽²²⁾。隠喩的イメージを形成するパラレリズムは、表現をより詩的にし、1つの被写体・事物を二重、三重に屈折させて知覚を引き延ばすのみならず、事物どうしを衝突させて対立関係を築くことも可能にするわけだ。

このように、シクロフスキイがより可能性を認めていた隠喩的体系のパラレリズム、これを築くために範列的つながりの類似要因として形状を選択した場合、その形状を幾何学的フォルムへと抽象化することで、複数の事物を隠喩で結合させていくことがより容易となり、受容者にとってはより印象的にして強い強度の隠喩体系として明視され易くなる。映画という視覚芸術においてはなおさらだ。

短編小説『1935年、夏』における幾何学的フォルム： 隠喩と視覚的イメージの形成

とはいえ、小説という言語芸術のジャンルにおいても、幾何学的フォルムを媒介としての隠喩体系の創造をシクロフスキイは試みている。これはどうということだろうか。キュビズムや構成主義の絵画やジガ・ヴェルトフの映画、アレクサンドル・ロトチェンコの写真といった視覚芸術において定着していた幾何学的フォルムの美、これを敢えて言語芸術に取り込み、小説というジャンルそのものの異化を図る。さらに、同一の幾何学的フォルムによって結合する事物どうしの隠喩的イメージの連鎖は、言葉を重ねて表現するよりもヴィジュアルなイメージを映像しながらに現前化するだろう。

その典型として挙げたいのが、1949年に執筆されたが公刊できず、1955年のいわゆる《雪解け》の時代によく青年向け文芸誌『ユーノスチ（青年時代）』に掲載された短編小説『1935年、夏』⁽²³⁾である。この作品は、1935年に実施された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ったもので、一見、英雄的行為の賞揚、五カ年計画への共感、ひいてはソ連国家への強い愛国心を打ち出したドキュメンタリー性の強い歴史短編小説となっている。だが、その叙述の方法や手法の観点から見ると、文学の特権とも言える心理描写、多様な文学的修辭がことごとく回避され、むしろ事物と運動の抽象化によるヴィジュアルなイメージの現前化、およびプロット展開の瞬時性が志向された実験的小説であることに気付く。

ここでは、そのうちの1つの方法、幾何学的フォルムへの抽象化を確認する。それは、一定の事物に対して一定の形状・色彩の形容詞を用いるという、きわめてシンプルな方法であり、さらに、その形容詞の種類も極端に抑えられている。それゆえ、複数の事物が同じ形状・色彩で結合され、それらは、映画『トゥルクシブ』の方法と同様、隠喩の体系と視覚的イメージの連鎖を築いていくことになる。その一覧を簡単に下に示しておこう。（ ）内は作品に登場する回数。

銀色の気球（3）—銀色の果実（1）

黄と緑の縞模様のカスタンク（1）—黄緑の菩提樹の花房（3）

水色の気球の影（1）—青空を映した円形プール（2）—青空を映した双眼

鏡の2つの円(2)

白髪(2)—ソバの花の描く白い煙(1)

キュウリの黄色い花の袋(1)—黄色の部屋(1)—黄色のワイングラス
(1)

このように、幾何学的フォルムへと還元可能な同一の形状、もしくは同じ色彩によって複数の事物が結び付けられ、気球と果実、ガスタンクと花房、気球の影とプールと双眼鏡のレンズは隠喩的イメージの連鎖を形成する。そればかりでなく、この場合、修飾する言葉の抑制と幾何学的フォルムへの事物の還元により、抽象絵画さながらの単純な構図が現前化するのだ。ここに意図されているのは、文学という言葉によるテキストのなかに視覚芸術のイメージを成立させ、文学に映像を取り込もうとする企みではないだろうか。この、幾何学的フォルムへの事物の還元他にも、たとえば、成層圏を飛行する気球の描写と地上の菩提樹のまわりを飛び回る蜜蜂とを、《飛行》という同じ運動を通して、それぞれを隣接させ、対立させるかたちで並列して描写する方法をとり、やはり、隠喩のイメージと視覚的な臨場感とを創出している。この気球と蜜蜂のパラレリズムは、やがてこの小説の大きなテーマ《人類が飛ぶことの偉大と崇高》へと繋がっていく。

幾何学的フォルムへの還元こそは、シクロフスキイにとって、まず、事物の異化であり、形式を明視させる一方法であり、事物に意味を付与して記号化する方法であり、また、より詩的な手法となる隠喩の体系を築く因子であり、視覚芸術の基礎にして究極の美である。そして何よりも、すべてを見通し把握する、言わば《神の視点》だ。受容者であるわたしたちもまた、この全知の視点を獲得することで、作品全体の構造と、これらが生み出すテーマを読み解く可能性を手にする。テキストを「幾何学的物体が組み合わせられたものと捉え直すことで、フォルムの《本質の向こうにあるもの》を理解することが可能となる」⁽²⁴⁾のだ。

《注》

- (1) Шкловский В. Синий конус // Шкловский В. Жили-были. 2-изд. М., 1964. (1-е изд. 1962.), С. 42-43.
- (2) См. Шкловский В. Искусство, как прием. 1917 // Шкловский В. О теории прозы. М.; Л., 1925. С. 12.

- (3) Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926. С. 45.
- (4) Шкловский В. Жили-были. С. 103-104.
- (5) Шкловский В. Эйзенштейн. 2-е изд. М., 1976. С.65-66 (1-е изд. 1973).
- (6) Шкловский В. «Великий перелет» и кинематография. 1925 // Сост. Левин Е. За 60 лет: работы о кино. М., 1985. С. 76.
- (7) Шкловский В. Жили-были. С. 42.
- (8) Шкловский В. Розанов. Пг., 1921. С. 8.
- (9) Шкловский В.Тетива. 1970 // Шкловский В. Избранное в 2-х томах. Т. 2. М., 1983. С. 291.
- (10) Шкловский В. Третья Мещанская. 1964 // Шкловский В. За 40 лет: Статьи о кино. М., 1965. С. 105.
- (11) Там же. С. 17. и С. 106.
- (12) Cf. Julian Graffy, *Bed and Sofa: The Film Companion* (London-New York: I. B. Tauris Publishers, 2001).
Cf. Eric Naiman, *Sex in Public: The Incarnation of early Soviet Ideology* (Princeton: NJ Prinseton univ. Press, 1997), pp. 202-203.
- (13) Шкловский В. Пограничная линия. 1927 // Сост. Левин Е. Указ. соч. С. 111-112.
- (14) Шкловский В. Турксиб. М.-Л., 1930. С. 27.
- (15) Котович Т. Энциклопедия русского авангарда. Минск, 2003. С. 287.
- (16) Roman Jakobson, *Selected Writings Vol. 3*. The Hague, 1981, p. 733.
- (17) Иванов В. Функции и категории языка кино // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. 7.
- (18) Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии. 1927 // Сост. Левин Е. Указ. соч. С. 38.
- (19) Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 35-36.
- (20) См. Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. 1919 // Шкловский В. О теории прозы. М.; Л., 1925. С. 21-55.
См. Шкловский В. Параллели у Толстого. // Ход коня. Берлин. 1923. С. 115-125.
- (21) Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. 1919 // Шкловский В. Указ. соч. С. 30.
- (22) Шкловский В. Эйзенштейн. 2-е изд. Указ. соч. С. 103.
- (23) Шкловский В. Созрело лето. 1949 // Шкловский В. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т. 1., М., 1973. Впервые опубликовано в журнале «Юность», 1955, 5 (под названием «Говорит Луна». 1955年『ユーノスチ』誌に掲載された時のタイトルは『こちら、ルナ』であった。なお、その後、シクロフスキイの歴史小説選集や3巻選集に再録された時には『夏が来た』というタイトルに変更されたが、本稿では小説の内容を考慮して『1935年、夏』と呼ぶ。
- (24) Шкловский В. Эйзенштейн. 2-е изд. Указ. соч. С. 66.