

シクロフスキイ再考の試み

— 散文における《複製技術的要素》について —

佐藤 千登勢

はじめに

1920年代の初め、分析の対象を詩のジャンルから散文へと広げ、散文における文体的特徴やプロットの構成についてすでにまとまった成果⁽¹⁾を出していたロシア・フォルマリستたちは、同時代の散文ジャンルにおける停滞と危機をストーリーのある散文形式の自動化にみていた⁽²⁾。フォルマリストたちが、新しい散文形式として再発見したのは《脱プロットの散文》(бессюжетная проза; シクロフスキイ)あるいは《脱ストーリーの作品》(бесфабульные произведения; トマシェフスキイ)⁽³⁾と呼ばれるものであり、これは18世紀末から19世紀30年代半ばに流行していた書簡体小説の形式を20世紀に甦らせることになった。その形式的特徴は、「文学的なファクト、詩の引用やアネクドート、滑稽なメタファーなど個々の要素からなるモザイク性をもち、これらを荘厳な文体ではなく私信のような口語的文体で綴ったもの」⁽⁴⁾と要約される。

フォルマリストたちの中でも、とりわけ散文ジャンルを中心に分析を続け、自らも小説や自伝を創作したシクロフスキイは、脱プロットの方法、すなわち多種多様な素材を1つの作品に詰め込んでプロットを断片化させる方法を、ヴァシーリー・ローザノフの作品(『落葉』など)にまず見出した。さらに、キュビズムの絵画やサーカスやヴァリエテの演目、新聞や雑誌にも、同様の断片性と多様な素材を一度に呈示する可能性を認め、これを自分の方法として獲得し、1920年代から晩年までこれを貫く。後に、映画の瞬時性やモニター

1 См. Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). Пг.: Опояз, 1921; Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя (1919). О прозе М. Кузмина (1920) // Эйхенбаум Б. Сквозь литературу: сборник статей. Л.: Academia, 1924; Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг.: Опояз, 1921; Шкловский В. Розанов, из книги «Сюжет как явление стиля». Пг.: Опояз, 1921.

2 См. Тынянов Ю. Литературное сегодня // Русский современник. 1924. №1. С. 304-305; Эйхенбаум Б. В поисках жанра // Русский современник. 1924. №3. С. 228-231; Шкловский В. Новый Горький // Россия. 1924. №2. С. 192-206.

3 「脱プロットの散文」(бессюжетная проза)はシクロフスキイによる用語(См. Шкловский В. Горький. Алексей Толстой // Галушкин А., Чудаков А. (сост.) Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 197-212; Впервые — Новый Горький // Россия. 1924. №2. С. 192-206.)。これと同じ概念をトマシェフスキイは「脱ストーリーの作品」(бесфабульные произведения)と呼ぶ(См. Томашевский Б. Теория литературы. 2-е изд. М.-Л.: Гос. изд.-во., 1927. С. 134.)。これは、両者のプロットとストーリーの定義に差異が生じているためだが、本稿では「プロットとはストーリーが集まって構成されたもの」(См. Шкловский. «Тристрам Шенди». С. 39.)とみなして「脱プロット」と名付けていたシクロフスキイの用語をとる。また、бессюжетныйに関しては「プロットのない、プロットを欠いた」という直訳ではなく、用語として定訳となりつつある「脱プロットの」をとる。

4 См. Степанов Н. Дружеское письмо начала XIX в. // Эйхенбаум Б., Тынянов Ю. (ред.) Русская проза. Л.: Academia, 1926. С. 76-87.

ジュの方法が加えられたり、口述筆記の方法が断片化の方法に変化を加えることがあっても、多様な情報の収集を並列、配置して断片性を顕在化する方法は一貫している。

シクロフスキイがその創作において、芸術の伝統やジャンルの規範をずらして破壊し、さらにはプロットを断片化して読者を混乱させ、知覚を引き延ばすという異化の手法を呈示してきた目的は、新しい知覚の獲得、ひいては身体性の回復にあったと論者はこれまで述べてきた⁵⁾。しかしこう特徴付けるだけでは十全ではない。シクロフスキイが試みた実験的手法に一貫しているのは、それらが新聞や雑誌、映画などのいわゆる《複製技術》の方法から借用し撰取されたものであり、結果として、複製技術に特徴的な《改良可能性》(ヴァルター・ベンヤミン)という要素を作品に濃厚に残したことだ。それはたとえば、断片的データの収集、置換可能な配置、書き込みや書き換えも可能とする未完結性、一作品の幾度にもわたる改版と決定稿の拒否、そして書き手の不確定性である。

本稿は、シクロフスキイの書簡体小説、回想録、そして自伝的回想をとり上げ、これまで「脱プロットの散文」の属性とされてきた形式的特徴(プロットの断片化、個々の断片の質的な等価性、および順次性や通時性の欠如)に着目し、これらの特徴をベンヤミンの《複製技術》の観点から捉え直すことで、小説における《複製技術的要素》を呈示することを目的とする。また、これを通して、シクロフスキイの散文を《複製技術的な小説》と呼ぶ可能性を示したい。

1. 複製技術的な要素について

1-1. 複製技術への眼差し

シクロフスキイよりも1年早く生まれただけの同時代人ヴァルター・ベンヤミンが、「複製技術時代の芸術作品」において、映画を触覚的芸術と称し、芸術の機能や芸術作品の受容のかたちがいかに変容していったのかを考察したのと同様に⁶⁾、シクロフスキイもまた、映画というメディアの知覚を変容させる可能性について考察し⁷⁾、1926年以降は映画のシナリオも数多く手掛け⁸⁾、撮影現場にも立ち会っていた。同時に、映画の撮影技術や編集の方法を散文の手法として取り込む試みも行っている⁹⁾。映画が、娯楽から芸術へとその性質や機能を次第に変え、大衆へのプロパガンダとしての影響力を増していく時代を共

5 拙論『ヴィクトル・シクロフスキイ 規範の破壊者』(博士論文、2002年9月)、および『『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』『ロシア語ロシア文学研究』2003年、第35号)を参照されたい。

6 Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit," Zweite Fassung (1936), *Walter Benjamin Gesammelte Schriften VI* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974), pp. 474-508; ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」第2稿(1936年)浅井健二郎編訳、久保哲司訳『ベンヤミン・コレクション1』(ちくま学芸文庫、1995年)所収。

7 См. Шкловский В. «Великий перелет» и кинематография (1925). Пограничная линия (1927) // Левин Е. (сост.) За 60 лет. М.: Искусство, 1985.

8 代表作には、レフ・クレシヨフ監督の映画『掟によって』(«По закону»、原作はジャック・ロンドン)のシナリオ(1926年)、アブラム・ローム監督『第3メシチャンスカヤ通り』(«Третья Мещанская»: 邦題『ベッドとソファ』)のシナリオ(1927年)がある。

9 この方法が顕著なのは Шкловский В. «Созрело лето» 1949 // Собрание сочинений в 3 т. М.: Худож. лит., 1973-1974. Т. 1. であるが、詳細については、拙論『『異化』としてのメディア』を参照されたい。

有した二人が⁽¹⁰⁾、ともに映画というメディアと知覚の問題を考察したのは偶然ではない。だが、シクロフスキイの場合、映画のカメラが捉える俯瞰やクローズ・アップといったいわゆるキノグラスやモンタージュの編集方法が、新たな芸術の方法として受容者の知覚を刷新すること、シクロフスキイの用語で言えば映画による《異化》(остранение)の効果に焦点が絞られていたのに対し、ベンヤミンの考察は、映画が観客に与えるショック作用のみならず、複製技術による芸術そのものの価値や機能の変容、そして芸術を享受する者の知覚の形態の変容にまで及んでいた。

ベンヤミンとシクロフスキイを繋ぐ直接的な影響関係を史的資料に見出すことはできない。シクロフスキイは、1923年の春からおよそ1年間、ベルリンに亡命していたけれども、交流があったのは同じ亡命ロシア人の仲間たちにほぼ限られた。ベンヤミンに関して言えば、ラトヴィア人のアーシャ・ラツィスやその伴侶ベルンハルト・ライヒを通してマルクス・レーニン主義を中心としたロシアの文化的・社会的状況を把握し、モスクワ滞在中にはアナトーリー・ルナチャルスキーやピョートル・コーガン、フセヴォロド・メイエルホリド、そしてヴラジーミル・マヤコフスキイらと対面してはいるが、言語の壁ゆえに深い交流を結ぶには到らなかったことが『モスクワ日記』⁽¹¹⁾を通して窺える。ただ確かなことは、ベンヤミンが映画『戦艦ポチョムキン』や『世界の六分の一』を通してモンタージュ派の手法に精通していたこと⁽¹²⁾、そしてフォルマリズムの方法論についても知識はあったが、1929年以降、セルゲイ・トレチャコフと親交のあったマルクス主義者ベルトルト・ブレヒトの《異化作用》を通して、シクロフスキイの《異化》と通底する概念に着目していたということである⁽¹³⁾。ベンヤミンはこのように述べている。

筋の中断 — そのためにブレヒトは自分の演劇を叙事的と呼んだのだが — は、たえず観客のなかのイリュージョンをはばむ。[……] 観客はそれを現実の状況として認識するが、それも自然

-
- 10 ベンヤミンの映画体験は、幼年時代に見た皇帝パノラマ館（諸外国の風景写真をステレオスコープで見せた）に始まるが、1926年12月6日からの約2ヵ月のモスクワ滞在の折には、『戦艦ポチョムキン』『母』『世界の六分の一』『300万人の訴訟』そして『掟によって』等を鑑賞しており、シクロフスキイと同時期に同じ作品を見ていた可能性は高い。ベルリンでもソ連映画を上映していたが、ロシアの農民と都会の大衆間における映画の知覚の差異、そして共産主義における映画の機能に関する考察を可能にしたのは、このモスクワ滞在に他ならない（Walter Benjamin, “Zur Lage der Russischen Filmkunst” (1927), *Walter Benjamin Gesammelte Schriften II-2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977), pp. 747-751; ヴァルター・ベンヤミン「ロシア映画芸術の現状」佐々木基一編集解説、田窪清秀訳『複製技術時代の芸術』晶文社、1970年所収）。そしてシクロフスキイもまた、少年の頃に、外国の風景映像や悪魔の登場する娯楽映画をペテルブルグで鑑賞しており、映画館で新しい希望を予感したと回想している（См. Шкловский В. Жили-были. М.: Советский писатель, 1962. С. 43.）。映画の黎明期から1920年代までの流れを二人は共有していると言ってよいだろう。
- 11 Walter Benjamin, “Moskauer Tagebuch” (1927), *Walter Benjamin Gesammelte Schriften VI* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985), pp. 292-409; ヴァルター・ベンヤミン、藤川芳朗訳『モスクワの冬』晶文社、1982年。
- 12 ベンヤミン「ロシア映画芸術の現状」54-55頁。
- 13 Walter Benjamin, “Der Autor als Produzent” (1934), *Walter Benjamin Gesammelte II-2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977), pp. 683-701; ヴァルター・ベンヤミン「生産者としての作家」石黒英男編集解説『ベンヤミン著作集9』晶文社、1971年; Walter Benjamin, “Das Land, in dem das Proletariat nicht genannt werden darf” (1938), *Walter Benjamin Gesammelte II-2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977), pp. 514-518; ヴァルター・ベンヤミン「プロレタリアートが禁句とされた国」石黒英男編集解説『ベンヤミン著作集9』晶文社、1971年所収、を参照。

主義の演劇のように自惚れによってではなく、おどろきによってだ。だから叙事的演劇は状況を再現するのではなく、むしろそれを発見する。この状況の発見を実現する手段が、劇の流れの中断である。[……] プレヒトの身ぶりの発見とその表現が、ラジオや映画で重視されるモンタージュの方法を往々にして当世風の流儀でしかないものから人間的なことからなかにとりもどす作業にほかならない、ということ……⁽¹⁴⁾。

この引用の中に、シクロフスキイの提唱した「驚きや知覚の引き延ばしを芸術の目的とする」《異化》の手法、とりわけ「手法の剥き出し」(обнажение приема)と共通する概念を読み取ることは容易である。シクロフスキイが1921年の時点で、ローレンス・スターンの方法から概念化していた「手法の剥き出し」は、作者が創作の方法やプロット展開の方法、結末などを同じ作品の中で露呈するメタフィクションにつながる手法であるが、この叙述はプロットの連続性を切断し、読者を驚かせると同時に虚構が虚構であることを明視させるものだ。シクロフスキイは《異化》の概念を裏付ける際にレフ・トルストイの作品から多くの引用を行ったが、その結果、事実や真実を暴き出そうとする倫理的イデオロギーを担う《異化》というイメージが定着し、《異化》は批判的リアリズムから生じたという印象を与えている。《異化》が場合によっては批判的視点を多分に帯びることも事実だ。だが、1920年代初期の段階で、フォルマリズムを標榜していたシクロフスキイが、芸術へのイデオロギーの介入を断固拒否していたことを忘れてはなるまい。シクロフスキイの「手法の剥き出し」は、そこに作者のアイロニカルな視点を認めることはあっても、飽くまで、文学手法上の《戯れ》なのだ。後年、アヴァンギャルドの時代が終焉し、芸術が自律性の維持を断念してイデオロギーの手段となった時代を生きたシクロフスキイは、プレヒトによって展開された《異化作用》を踏まえ、社会的要請によらずに、《異化》の機能や方法について次のように修正を加えるに到った。だが、この時までには実に40年以上の月日を要した。

私は、《異化》、すなわち感覚の刷新について主張していた。その時、私はこのように自問すべきだったのだろう。芸術が現実を表現していないとすれば、いったい何を《異化》しようというのだ？ スターンやトルストイは、何の感覚を回復させたいと思ったのか？ — と。プレヒトを含む多くの人々に受け入れられた《異化》の理論は、芸術のことを、認識としてまた分析の方法として語っている。芸術は変化し、ジャンルは衝突し合う。それは、すでに伝統となった形式が知覚されるためではなく、世界の知覚が維持されるために、そして世界から情報が継続して送り届けられるためである⁽¹⁵⁾。

このように、1920年代から30年代頃に関して言えば、マルクス主義をイデオロギーの支えとして社会批判の視点を芸術の基底においたプレヒト、そして社会批判の精神が強度に示されていたわけではないにせよ、芸術をもマルクス主義的社会学の様式の中に還元して考察していたベンヤミン、この二人と、1920年代半ばから社会的要請によりマルク

14 ベンヤミン「生産者としての作家」184-185頁。

15 Шкловский В. Тетива: О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970. С. 351.

ス主義の社会学的方法を芸術批評に取り込む「身振り」はしたものの、フォルマリズムの枠組みから完全に離脱するのが困難だったシクロフスキイとでは、芸術に対する捉え方自体に差異がある。ともに、映画を中心とした複製技術と知覚の問題に関心を寄せていたとはいえ、ベンヤミンの場合には、映画の知覚が大衆社会に与える影響に焦点が当てられ、社会学的枠組みの中で考察されていった。これに対して、シクロフスキイの場合は、自律した芸術の領域の中で、映画の手法が知覚理論に基づく審美的手法へと方向付けられた。この事実は確認しておかねばならない。

だが、両者が、それまでの芸術の形態や受容者の知覚を変容させる可能性を複製技術の中に見出し、大衆に広く触覚的に知覚され、くつろいだ状態で享受される新しい芸術のありかたをともに追求したことは確かである。ベンヤミンは評論やエッセイというかたちで、またシクロフスキイは創作というかたちで。

ここで、シクロフスキイの小説における《複製技術性》を抽出していく際に論者が指標とする《複製技術的要素》を呈示しておきたい。それは、ベンヤミンの複製技術に対する希望の眼差しをも包含するものだが、「複製技術時代の芸術作品」第2稿（1936年）¹⁶を中心に確認していく。

1-2. ベンヤミンにおける《複製技術的要素》

《複製技術的要素》として論者が指標とする概念は、まず、《改良可能性》と《アウラの消失》である。《改良可能性》を持つということは、永遠の価値の産出を志向する一回限りの芸術を創造していた古代ギリシア人からすれば、「芸術作品にもっとも認め難いもの、あるいは芸術作品のもっとも本質的でない性質と見えたもの」だとベンヤミンは言う。ベンヤミンによれば、《改良可能性》のもっとも低い芸術である「彫刻」こそが至高の芸術だという価値観を崩壊させたのは「映画」の出現であり、際限なく改良できる可能性、そして際限なく複製を作る可能性、あるいは「映画」のようにそもそもオリジナルと複製の差異がないテキスト、つまりは複製技術の発達によって生じたこれらの可能性や事象が、芸術の永遠性や《礼拝的価値》や権威を凋落させた。いわゆる《アウラの消失》である。ベンヤミンは芸術作品の《アウラ》の消失の過程と芸術の機能の推移を《礼拝的価値》から《展示的価値》への移行において説明する。芸術作品が、手製ではなく技術的に複製可能になったということが、芸術作品を儀式への寄生状態から解放し、あちこちに運搬可能な状態にして展示の可能性を増大させたということだ。ベンヤミンのいう芸術作品の《アウラ》は、必ずしも凋落させ超克せねばならない否定的な概念ではない。だが、この論考「複製技術時代の芸術」においては、複製技術が芸術に与える肯定的作用、そして複製技術によって創られた芸術が大衆を政治的に組織化していく可能性を強調するあまり、《アウラの消失》が肯定的に捉えられている¹⁷。よって、本稿もこの立場に主眼をおいて論じていくことにしたい。

16 ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」所収のテキストを使用。

17 また、ダダイズムの芸術と複製技術による芸術の間で共有される《注意散逸》と《触覚的》要素を説明し、これをこれからの芸術形態として賞揚する際に、ベンヤミンが「アウラを容赦なく破壊している」と表現している点にも、《アウラ》を否定的に捉えていることが窺える。ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」623頁。

《改良可能性》と《展示的価値》が高く、《アウラ》から解放された芸術は、どのように享受されるか。それまでのような崇拜や観想的沈潜の対象たりえなくなった芸術は、くつろいだ、《注意散逸》の状態で鑑賞される。この《注意散逸》の状態、《気散じ》の状態こそが、習慣という手段によって実現される《触覚的》受容である。それまでの、精神を集中させて視覚を中心に鑑賞されてきた芸術とは異なり、たとえば建築のように実際に使用され、眺められる芸術は《触覚的》な芸術の典型であり、映画もまた《触覚的》だとベンヤミンは言う。また、《注意散逸》や《気散じ》は、芸術の受容態度におけるただくつろいだ感覚のみならず、効果としての身体的ショック作用をも包括する概念である。くつろいだ状態とショック作用とでは相容れない印象もあるが、いずれも《触覚的》知覚や遊戯性に結び付くことで1つの概念に纏めあげられるのだ。

以上が、シクロフスキイの小説を考察していく上で指標となる《複製技術的要素》であり、《改良可能性》、《アウラの消失》、《注意散逸》、《触覚的》知覚がキーワードとなる。

なお、ベンヤミン自らも、複製技術の芸術ではないダダイズムの絵画や詩（とくに、アルプの絵、そしてアウグスト・シュトラムの詩）を例にとり「創作の手段を用いて、複製の烙印を押す」あるいは「触覚的要素をもつ」と説明し、これらの作品が《注意散逸》の状態を準備したと述べている¹⁸⁾。このように、ダダイズムの作品に複製技術の芸術の概念を適合させていることから、ベンヤミンの言う《複製技術的な要素》が、実際には、映画や写真などの複製技術の芸術から導かれたものであるにせよ、抽象的概念として用いる場合には、必ずしも複製技術による芸術に限定される必要はないと推察されよう。それゆえ本稿でも、敢えて、複製技術による芸術作品ではない小説の中に、《複製技術的要素》を探ろうというのである。この場合、《改良可能性》とは、さらに改良する余地を残しているという意味で、不完全な形式、すなわち完結していない未完の状態、ひいては、変更、更新の余地と可能性をもった状態をさすことにする。更新は改良と同義ではないが、芸術作品の場合に関して言えば、改良という言葉の含む良いという基準は絶対性を持たない。むしろ、変更していく余地があること、完結していないことが重要である。そして、《アウラの消失》と論者が言う場合、《いま—ここ》でしか遭遇できない一回性をもつオリジナリティ、小説の場合、その作家にしか書けないような文体を放棄している状態のことである。《注意散逸》および《触覚的》知覚とは、ここでは、言語を通して理性や意味に直結しない要素、シクロフスキイの提唱する《異化》に通底する驚きやショックを与える方法、およびその感覚を指す。理性ではなく感覚に訴えることを基底とし、造語およびプロットの中断や断片化、遊戯性の創造など方法は多岐にわたる。感覚による受容は意味への集中を消失させ、くつろいだ状態での受容を促すだろう。

18 同上。

2. シクロフスキイにおける《複製技術的要素》

2-1. 文体の複製技術化、あるいは断片性：一行ごとの改行と衝突

シクロフスキイの散文テキストを見る前に、ほとんどの著作に貫かれているシクロフスキイの独特な文体、そこに認められる《複製技術的要素》を呈示しておきたい。

シクロフスキイの文体の特徴は、詩行さながらの一文一文の短さと凝縮された簡潔さにあり、また改行の異様な多さにある（一行ごとの改行がきわめて多い）。さらに、文と文は互いに衝突し合っている印象を与えるほどに、一見、テーマ的にまったく無関係と思われるものが隣接し（パラレリズムを築くことも多い）、知覚を困難にし、引き延ばした挙げ句、結論もほとんどないという論法をとるスタイルが特徴的である。後に見ることになるが、諷刺作家のアレクサンドル・アルハンゲリスキイによるパロディ（文体模倣）のタイトルにもあるように、映画のモンタージュの手法をとる¹⁹。こうした特徴が、当時、いかに個性的であったかは、シクロフスキイの文体が1920年代から30年代にかけて、たびたび諷刺家たちのテーマに上っていたことから窺える。本来ならここで、シクロフスキイ的な文体の典型として本人の文章を引くべきだろうが、敢えてミハイル・ゾーシチェンコの手によるシクロフスキイの文体のパロディを示したい。逆に、シクロフスキイの特徴が凝縮され、誇張されているからである。

作家たちはここ何年間も本が活字にならないことに慣れてしまった。

駱駝にあっては、こうしたことはもっとうまく行われている（百科事典を参照のこと）。

ペルシアで駱駝は1週間、水なしでいられる。それ以上でも大丈夫だろう。死ぬことはない。

ナイーブな人種であるジャーナリストたちなら、1年以上も耐えられない。

ちなみに、レスコフにこんな話がある。喉の渇きに苦しむ男が、駱駝の腹をペンナイフで切り裂くと、そこには何か粘液のようなものがあって、それを飲むというのだ。

私は駱駝が好きだ。駱駝がいかにつくられているかを私は知っている。

さて今度は、フセヴォロド・イヴァノフについて、またゾーシチェンコについてだ。それはそうと、バレエについてだが。

バレエは映画に撮ることができない。

動きが分割され得ないのだ。²⁰

これは、論理的流れを分断して破壊し、同時に突飛な比喩を挿入し、並列させて読者に驚きを与えながら論を展開するシクロフスキイのレトリック、そして圧縮された文体、フォルマリストらしい思考に対する揶揄を込めたパロディである（もっとも、ゾーシチェンコ

19 シクロフスキイの場合、複数のストーリーを断片化し、さらにその断片をシャッフルして配置していくかのような方法をとるため、思い付くままの想念を綴って行く自動筆記の断片性や、まったく相関性のない素材を収集して纏めあげるコラージュとは異なる。映画のモンタージュの手法にもっとも近い。

20 初出は、*Зоценко М. Литературные записки. 1922. № 2.* 初出資料の入手が叶わず、*Сарнов Б. Виктор Шкловский до пожара Рима // Шкловский В. Сентиментальное путешествие. М.: Новости, 1990. С. 19.* からの孫引きとなった。

は実のところシクロフスキイの文体に敬意を払っていた)。また、同時代の作家たち（ヴァレンチン・カタージェフ、アレクサンドル・ファジェージェフ、ボリス・ピリニャーク、ゾーシチェンコら）のパロディを書いたアレクサンドル・アルハンゲリスキイもやはり、このシクロフスキイのあまりに個性的な文体を見逃すことはなかった。「センチメンタル・モンタージュ」（Сентиментальный монтаж）というタイトルからして嘲笑的なパロディを残している。「センチメンタル」という形容詞は言うまでもなくシクロフスキイの小説『センチメンタル・ジャーニー』からとっており、「モンタージュ」は先述したようにシクロフスキイの文体的特徴を示している。また、アルハンゲリスキイは、シクロフスキイが創作の中で多用していた「手法の剥き出し」を使うことも忘れていない。一部を引用しておこう。

センチメンタル・モンタージュ

……私は自動車を崇拝する。

歩行者は自動車の同志ではない。

ロンドンは霧と自動車で有名だ。

ちなみに、ズボンについてだが。

ズボンにはプレスなど必要ない。

映画スクリーンに画布が必要なのと同様に。

映画で重要なのは、脚本家ではなく、監督でもなく、撮影技師でもなく、俳優たちでもなく、映写技師でもない。そうではなく、重要なのは——私。

あなた方は、ストーリーとは何かとまだお尋ねになるだろうか？

ストーリーはプロットではなく、プロットはストーリーではない。

プロットは、いくらでも積み重ねて難解にできるし、ばらばらに壊すこともできるし、そして方向転換することもできる。

ちなみに、さらに方向を転換してみよう。

ムールマンスクで、男は皆ズボンを履いて歩いている。ズボンなしではとても寒いからだ。

ズボンを入手するには、金を持っていなければならない。

金を支払ってくれるのは会計係だ。

友人のヤコブソンは私にこう言った。

「もし僕が言語学者でなかったら、会計係になっていたろう」

[……]

国立出版社は作者たちに咬みついている。

馬はカラスムギを食べる。

ヴォルガ河はカスピ海に注ぐ。

これでおしまい。⁽²¹⁾

このように、シクロフスキイの文体のオリジナリティがあまりに強度であるがゆえに、

21 Архангельский А. Сентиментальный монтаж // Кушлиная О. (сост.) Русская литература XX века в зеркале пародии. М.: Выс. Школа, 1993. С. 324-325.

かえって模倣は容易となり複製が容易になるのであって、極端に言えば、誰にでもシクロフスキイの文章が書けるということになる。かつ、シクロフスキイの断片的データの集積という、ただ断片を配置していけばよいという形式上、いくらでも際限なく断片を書き込んで重ねていくことが可能となり、際限なく量産が可能である。

文体のレベルにおける《複製技術的要素》は次の2点に認められよう。1つは、文章どうしは置換が可能で《改良可能性》が高いということ、そしていま1つは、シクロフスキイでなくとも誰にでも複製できる文体であるという量産性（模倣の容易さ）と、この結果生じる、作者の権威あるいは《アウラの消失》である。なお、誰にとっても模倣が容易だというオリジナリティの高さは、むしろ権威を増強させるとも考えられる。だが、それは、ベンヤミンの言う《いま — ここ》にしか存在しない、つまり、シクロフスキイその人でなければ書き得ない有り難みに結び付くような《アウラ》とは異質の権威、まさに、複製技術的な量産性が生み出すネームバリューである。《異化》を概念化したシクロフスキイにとって、《アウラの消失》は否定的なものではなく、むしろ《アウラ》は克服されるべきものであったことに疑念の余地はない。

このように、文章を簡潔にすること、そして結び付きの希薄な個々の断片を並列して構成することにはシクロフスキイ自身、自覚的であった。1926年に著された回想録『第三工房』の「第一工房」の章には、幼年時代の回想が、少年期の知覚に忠実にかつ断片的に、それぞれタイトルをもったエッセイに纏められているが、シクロフスキイは、その中の1つを、「後に文章を短く書くようになった男の幼年時代」と銘打ち、自らを「文章を短く書く男」と定義しているほどだ。とはいえ、このエッセイに示されるのは、電気や電話がお目見えしたこと、祖父の部屋にあった青いガラス製の砂糖入れのこと、服のボタンを留めたり外したりされるのが嫌いだったこと、積み木でアルファベットを覚えたこと、緑色の鉄製のバケツをかじった時の味のことなどであって、テキストは断片的な知覚の記憶やイメージの寄木細工となっており、短く文章を書くに至る経緯はまったく説明されない。改行に継ぐ改行で、短い文章を畳み掛けるような形式——まさにこの形式をもって、タイトルを裏付けていることこそが重要なのだ。なお、このシクロフスキイの文体は、1919年以降、彼が『芸術生活』誌（《Жизнь искусства》）に批評やエッセイを掲載するようになってから確立されていくのだが、この断片的で論旨が断続的なモンタージュの文体、また、カジュアルで《気散じ》の要素を持つスタイルは、ジャンルも時代も越えて貫かれ、アカデミックな文体が期待される理論に関する文献も、小説も、エッセイも、すべてこのシクロフスキイの文体で綴られるようになった。

2-2. 口述筆記と《触覚的》な知覚

互いに相関性のない短い文章（断片）を並列し衝突させる方法が、雑誌への掲載から獲得されたこと、そして小説におけるストーリーの断片化同様に、ローザノフの作品やキュビスムの絵画やサーカスやヴァリエテの演目、また、新聞や雑誌、映画といった複製技術の産物から影響を受けていることは先述したとおりだ。そして、ここには、口述筆記という方法をシクロフスキイがとっていたことも深く関わっている。シクロフスキイの口述筆記については、オリガ・パンチェンコの次のような指摘がある。

ヴィクトル・シクロフスキイは、主としてテキストを口述しながら書いていた、その当時としてはめずらしい作家のタイプに属する。20世紀の終わりには、録音技術のおかげで、散文が「声」から生じることに我々は驚かなくなった [……]。

話しながら散文を書くことは、むしろ、ヴィクトル・シクロフスキイの考案ではなかった。誰もが覚えているだろうが、その昔、アンナ・グリゴリエヴナ・スニトキナはドストエフスキイの口述を速記していた。[……]

口述しながら書く方法（散文の形式における意識的な折衷も同様に）は、明らかに、シクロフスキイの意図——すなわち、新しい日常とその日常を表現する実用的な言語を、文学を刷新する基盤にしようとした意図によって喚起されたものである。⁽²²⁾

シクロフスキイの文体は聴かれることを意識し、視覚、認識のみならず聴覚を刺激するための、そしてパンチェンコの見解を援用するならば、文学の刷新の手段として「実用的な言語を理論的著作に持ち込んだ」ものである。そして、文章の簡潔さもまた、口述筆記の方法をとったこと、および聴覚を刺激することへの志向と無関係ではない。ただ短く簡潔であるというのではなく、視覚を通して「音／声」を立ち上がらせた聴かれるための文章の短さであるということは、それが理性で解読されるべきロゴスの体系であるというよりもむしろ、くつろいだ状態で受容される《触覚的な》テキストを志向していると言えないだろうか。

ちなみに、シクロフスキイの口述筆記の方法とは次のようであった。まず、覚え書きや引用の断片、メモを紙片に書き留め、それを書斎の壁一面につるしておく。あとでテーマごとに分類し、これを基に詳細な概要を改めて紙片に書き直し、紙片に番号を付けながら口述を始める。タイピストがこれを打ちこんでいくのだ。シクロフスキイによれば、この方法を身につける以前は執筆が困難であったが、この技術（техника）によって仕事の効率は上がり、負担は軽減し、楽になったという⁽²³⁾。シクロフスキイは、書く行為そのものを、技術、それも機械的な作業としての技術に変えて量産する方式をとっていたことが確認される。その結果、いつでもコンスタントにシクロフスキイ的な文体を積み重ねるのを可能にしたかもしれない。こうしたシクロフスキイの創作方法や書くことへの姿勢は、彼自身の提唱した《異化》の概念とはまったく相容れない。技術化や体系化は《自動化》に容易に結び付く。ただ、シクロフスキイの文体における《異化》は、断片化による論理的一貫性の断絶とそれが引き起こす混乱と違和感にあることは間違いない。

文体と文章のレヴェルにおける《複製技術的要素》については以上だが、次に、散文テキスト（書簡体小説と回想録、自伝的回想）においてこの要素を確認していこう。

22 Панченко О. Виктор Шкловский: Текст-миф-реальность. Szczecin: Uniwersytet Szczecinski, 1997. С. 28-29.

23 См. Шкловский В. Как мы пишем (1930) // Кузьмина Э. (ред.) Как мы пишем. М.: Изд-во Книга, 1989. С. 185-186.

3.《複製技術的要素》：書簡体小説『ZOO』（1923）

3-1. 断片性、あるいはモンタージュ

断片の誘示を目的にシクロフスキイが選んだジャンルの1つは書簡体小説で、それはベルリン亡命中の1923年に書かれた。『ZOO（ツォー）、あるいは愛についてではない書簡、あるいは第三のエロイーズ』⁽²⁴⁾である。書簡体小説はそもそもストーリーがゆるやかでモザイク的になる形式だが、シクロフスキイはさらに、このジャンルの伝統的なテーマ、すなわち、愛のテーマを、この小説の2番目のタイトルに明示されているように禁忌とすることで、ラブストーリー以外の、およそ書簡体小説らしからぬ情報、たとえば、芸術理論、ベルリンのロシア人亡命者たちのポートレート、神話、戯曲、自動車をめぐる科学的考察、そして「帰国請願書」の断片が、書簡体小説の中にいちどきに並置、配置されるのを可能とした。芸術論集『ハンブルグ式のカウント』の中で、次のように述べている。

『ZOO』は、私がベルリンにいる時に書いたもので、[……]。

だが、同時にまったく別のテーマも用意していた。相関関係のない断片を呈示する動機付けが必要だったからだ。

私は愛について書くのを禁止するテーマを取り入れた。そしてこの禁止によって、この本の中に伝記的記述と愛のテーマとが納まるようになったのだ [……]。⁽²⁵⁾

シクロフスキイが断片性を創作の基底としていたこと、そして《脱プロット》という新しい形式の創造のためにジャンルやテーマの伝統を再考してこれを利用していたことがここに見て取れよう。読者はプロットのない新しい散文に違和感を覚え、愛のテーマを扱わない書簡体小説に驚き、中世フランスの「アベラルとエロイーズ」およびジャン＝ジャック・ルソーの『新エロイーズ』に貫かれたモラル観や懊悩が嘲笑されパロディ化されている点に驚愕するのだ⁽²⁶⁾。次に示すユーリイ・トゥイニャーノフによる評価は、この小説をみごとに特徴付けている。

これらの書簡は、私的な書簡という印象をまったく引き起こしはしない。まさにこの点において、ローザノフの書簡やゴリキイの断片的小説とは異なっている。[……] これは、次々と連なる文学的イメージ、そして多数のプロットを有した文学的書簡なのだ。

24 Шкловский В. Зоо, или письма не о любви, или третья Элоиза. Берлин: Геликон, 1923. この初版の後、さらに次のとおり6つの版を重ねている。(第2版：Л.: Атений, 1924. 第3版：Л.: Изд-во писателей, 1929. 第4版：М.: Советский писатель, 1964. 第5版：М.: Советский писатель, 1966. 第6版：М.: Худож.лит., 1973. 第7版：М.: Новости, 1990) さらに、第7版に基づき、次の2つの文献に再録されている。Шкловский В. Гамбургский счет. Санкт-Петербург: Лимбус пресс, 2000; Он же. Еще ничего не кончилось. М.: Пропаганда, 2002.

25 Шкловский В. Гамбургский счет. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928. С. 108.

26 3番目のタイトル『第三のエロイーズ』は、前二者のエロイーズをパロディ化していることを見てとらせるばかりではない。「Третья Элоиза」は、書簡の宛名人アーリャのモデルである Эльза Триолеのアナグラムにもなっている。

だが、この本のおもしろさは何か？ ベールイには書けなかったこのイメージ豊かな小説が、なぜシクロフスキイには書けたのか？ この本がおもしろいのは、感情的なものを軸として、小説も世相戯評も科学的考察も、いちどきに示されているからだ。世相戯評や小説の素材が、まったく変わったかたちで文学理論と結び付いている。⁽²⁷⁾

以後、このテキストの構成について言及していくが、そのために、各書簡にドミナントとなっているテーマおよび素材を簡潔に示しておこう。この小説は脚注 24 に示したとおり計 7 つの版を重ねており、その版の間には著しい差異がある。これについては後述するが、ここでは、もっとも決定稿に近いかたちと思われる第 7 版に基づいて呈示しておく。なお、この版を決定稿として編集したのはベネジクト・サルノフである。この版が出版された時にシクロフスキイはすでに故人であった。シクロフスキイ本人の手による版ではない第 7 版に依拠する理由は、シクロフスキイが決定稿の確定をつねに回避していた⁽²⁸⁾ という理由による。以後、考察を行う際にも、ことわりのない限り、第 7 版に基づく。

■ 『ZOO』の各書簡のテーマおよび素材一覧

序文	作者→読者	『ZOO』はいかに書かれたか (1923 年 3 月 5 日、ベルリン)
エピグラフ		フレーブニコフの散文詩「動物園」(«Зверинец», 1909)
まえおき	作者→読者	『ZOO』の時間、空間、登場人物の予告
巻頭の書簡	作者→読者	事物の人間支配について
書簡 1	アーリャ→在モスクワの姉	自分に言い寄る 3 人の男のこと。近況報告 (2 月 3 日)
書簡 2	私→アーリャ	愛の告白と愁訴 (2 月 4 日)
書簡 3	アーリャ→私	愛の拒絶：愛について書くことを禁止 (2 月 5 日)
書簡 4	私→アーリャ	愛を禁句とすることに同意。フレーブニコフへの哀歌。
書簡 5	私→アーリャ	レーミゾフとその芸術的手法：サルノフの結社のこと。
書簡 6	私→アーリャ	動物園の散策：自分とサルノフのパラレルリズム。
書簡 7	私→アーリャ	ユダヤ人の出版者グルジェビンとその病的な野心。
書簡 8	アーリャ→私	書簡 7 に添えられた花束への礼状：婉曲的な愛の拒否。
書簡 9	私→アーリャ	『ドン・キホーテ』はいかにつくられたか。ベールイと人智学。
書簡 10	私→アーリャ	ベルリンの洪水：靴と洪水の対話 (小戯曲)
書簡 11	私→アーリャ	西欧の習慣に馴染めぬロシア人：ボガトウイリョフのこと。
書簡 12	私→アーリャ	西欧の習慣への憎悪。異文化間の相互理解の不可能性：ウクライナでのユダヤ人殺害によるメタファー。
書簡 13	私→アーリャ	愛の苦しみ：自動車によるメタファー。ペテルブルグの娼婦とベルリンのダンサーのこと。
書簡 14	私→ペテルブルグの友人達	帰国許可の請願を依頼 (第一の帰国請願書)
書簡 15	私→アーリャ	画家プニーとその家族：聖書によるメタファー
書簡 16	アーリャ→私	虚無感
書簡 17	私→アーリャ	精神的原動力：大西洋横断汽船、自動車によるメタファー。パステルナークの描写。

27 См. Тынянов. Литературное сегодня. С. 304-305.

28 論者の質問に対して娘のワルワラ・シクロフスカヤ＝コルジが応えてくれた話による (2002 年、ベレジェルキノにて)。

書簡 18	私→アーリャ	『ZOO』の結末の予告。ドイツの街並描写。ベルリンの娼婦のこと。
追録の書簡 1	私→アーリャ	ロシアインテリゲンツィヤと自分の運命：あて馬によるメタファー。
書簡 19 に関する断り	私→読者	書簡 19 をとばして読むよう要求。
書簡 19	アーリャ→私	病気になったアーリャ。アーリャの少女時代と乳母ステョーシヤをめぐる回想。ロシア的なるもの。×で抹消。
書簡 20	私→アーリャ	一行詩：私は絨毯となって君の足元に臥していたよ、アーリャ！
書簡 21	アーリャ→私	タヒチ島の回想。
書簡 22	私→アーリャ	ヴァリエテとサーカスの構造を文学作品の構造へ（2月中旬）
書簡 23	私→アーリャ	書簡 21 への返信。再び愛について（書簡 22 と同日）
書簡 24	私→アーリャ	母国の文化、地方性を遵守する尊さ：シャガールのこと。
追録の書簡 2	私→アーリャ	日本人タラツキの悲恋物語。
書簡 25	私→アーリャ	春の到来と帰国への確信。エレンブルグの描写。
書簡 26	私→アーリャ	電動自動車とロシア人亡命者のパラレリズム。
書簡 27	私→アーリャ	イヤリングをしたドイツ男への嫉妬。お伽話「ねずみの嫁入り」によるメタファー。
追録の書簡 3	私→アーリャ	小説の結末の暗示と報われない愛の哀しみ：アンデルセン童話のパロディによるメタファー。
書簡 28	アーリャ→私	「私」のラヴレターの書き方批判。
書簡 29	私→全露中央執行委員会	帰国請願書

3-2. 遊戯性、あるいは《気散じ》と《触覚的》知覚をつくる手法

この、ラブストーリーの出でこない書簡体小説の中で、さらに読者に驚きを与える方法といえば、書簡全体を×で抹消する手法以上に鮮烈なものはない（一覽：書簡 19 参照）。視覚的な衝撃をねらっていることは言うまでもない。と同時に、この方法もやはり、テキストの断片性と唐突な中断を誘示する機能をもち、さらに、結末のない散文への志向を促す。それは、全体で 29 通からなる書簡体小説のうちの書簡 19 において突如、生じる。あたかも作者自らペンで抹消したかのような手書き風の×が 2 頁（版によっては 2 頁半）にわたり印刷されているのだ。そして「書簡 19 に関する断り」とある記述の中では「今はこの書簡を読まずに飛ばし、最後まで読み通した後にここへ戻るように」と要求されている。このことは、読む順番を変えても支障がないこと、つまりプロットの欠如とテキストの断片性とを剥き出しにしている。さらに、最後の 29 番目の書簡にしてクライマックスを迎える結末となるはずだった書簡、すなわち、「私」の体制への敗北を示す「帰国請願書」は実質的には物語の結末ではなくなる。というのも、ここへきてまた書簡 19 へと戻って頁を逆に繰ることになる読書行為の流れは、遊戯性を帯びると同時に終わりのない感覚、開放されたままの断片性を強固にするからだ。

この×によるテキストの抹消は、まず、驚きを与える視覚的効果をもたらし、引用や断片化による方法よりも、いっそう強度にストーリーの流れを中断させる。またさらに、読みの順番を変更することで、本来存在していたはずの結末が結末ではなくなり、終わりのない小説となる（書簡 19 は、西欧的文化の象徴であるアーリャが娘時代を過ごしたロシアを懐かしむことで、その象徴性を崩壊させるというエピソードからなり、「帰国請願書」

でクライマックスを迎えた結末と緊張感を完全に破壊する)。そればかりではない。作者が読者にむけて読み方や読む順番のルールを示す方法は、まさにゲームである⁽²⁹⁾。

この小説は、破壊、中断、断片、終わりのない感覚、遊戯性というキーワードに要約される《異化》の実践の場であり、また、合理的なロゴスの構造としてのテキストの拒否であり、読まれ理解されることを拒み、もっぱら知覚されること、あるいは《触覚的》な快楽を享受することを目的とした小説と言ってよい。だが、こうも言えはしないだろうか。この小説は未完結で、書簡の順番を変えることも断片どうしの配置を変更したり置換したり⁽³⁰⁾することも可能であり、高度の《改良可能性》をもつテキストであると。この《改良可能性》については、次に具体的に見ていくことにしよう。

3-3. 再構成、あるいは更新に継ぐ更新、そして《改良可能性》

この小説の《改良可能性》が高いのは、プロットの断片性によってのみ説明されるのではない。先述した、版の多さと版の間にある大きな差異にも《改良可能性》の高さは認められる。この小説は1923年から1990年に至るまで7つの版を重ね（脚注24を参照）、さらに第7版を基に2つのテキストが出版されているが、7つの版の間には大幅な変更、修正が数多く認められる。むろん、検閲による削除は少なくない⁽³¹⁾。しかし、同様に顕著なのは、シクロフスキ自身による、新たな書簡を加えたり書簡の順番を変えたりする創作的意図による修正であり、この小説は大幅な書き換えや変更を幾度も加えられて版を重ねてきたのである。ここでは、検閲による書き換えや削除は考慮に入れず、シクロフスキの創作的意図による書き込みや置換に限定して、これを《改良可能性》と呼ぶ。

29 作者が、読み方に制約を加え、読書行為をゲームに変えていく方法は1960年代から70年代にかけてフランスやイタリアの作家の間で追求されたポテンシャル文学の傾向を想起させる。イタロ・カルヴィーノはタロットゲームのルールを基に作品の構造を組み立て（『組み合わせ語り機械』1976年）、ジョルジュ・ペレックは、母音eの除去を制約に設けた（『失踪』1969年）。われわれにも馴染みがあるのはフリオ・コルタサルスの『石蹴り遊び』（1963年）であろう。小説の冒頭には「指定表」が示され、読者は2通りの読み方のいずれかを選択しなければならない。1つは、番号の付された章を順番どおり読むが、ストーリーは途中で終わる。いま1つは、73-1-2-116-3-84……と作者が定めた順番表に基づいて頁をあちこち前後に繰り返しながら読む方法で、石蹴り遊びと読書行為が重なってくる。もっとも、これら1960年代以降の作家たちは、多くの場合、テキスト中のゲームという形式を潜在的無意識や狂気のテーマに結び付けている。シクロフスキの場合も、テキストの抹消や中断、そして流れの変わる順番などが、運命に翻弄される亡命者の艱難のテーマを表していると牽強附会を承知で言う事が可能かもしれない。だが、ここで強調しておきたいのは、作者による読書行為のゲーム化とこれに伴う遊戯性、くつろいだ《注意散逸》の知覚の創造についてである。

30 なお、作者による指示という動機付けはないが、突如、章の番号を入れ替える手法をとったのは、ローレンス・スターンである（『トリストラム・シャンディ』1760-66年）。たとえば、第9巻17章の後には20章がくるが、18章と19章は何のこともなく25章と26章の間に挿入される。シクロフスキは、これを考察して「章の入れ替えは、もっぱら、スターンのもう1つの基本的な手法、すなわち出来事を中断させる入れ替えを剥き出しにするためのものだ」と述べている（Шкловский. «Тристрам Шенди». С. 5.）。シクロフスキがスターンの影響を受けていることも否めない。

31 たとえば、シクロフスキが亡命先からの帰国を果たした1924年に出版された第2版は、書簡28以外、宛名人のアーリャの書簡がすべて削除されている。アーリャのモデルがエルザ・トリオレであることが作品の中で明かされるようになるのは1964年の第4版が最初であったが、後にフランスの作家となったエルザの存在はたとえ虚構の中でも抹殺された。よって、この第2版は、愛の言葉の禁句という重要なテーマによる動機付けすら損なわれることになった。また、1958年のパステルナーク事件後、1964年に出版された第4版からは、パステルナークへの肯定的評価は削除されている（書簡17）。

たとえば、第2版には、初版にはなかった3通の書簡が新たに書き加えられ、書簡14、書簡17、そして書簡21に配置された。先に示した一覧の中では、それぞれ追録の書簡1、追録の書簡2、追録の書簡3にあたるテキストである。一覧にも簡単に示したが、それぞれのストーリーは、ロシアのインテリゲンツィアの運命をあて馬のメタファーによって語るものであったり、ロシア娘に手痛く振られる日本人留学生タラツキの悲恋物語であったり、またあるいはアンデルセン童話をパロディ化した王子さまの悲恋物語であって、すべてのストーリーが、「私」の報われない愛のテーマを主題においた文学的な変奏となっている。これら3通の書簡は、第3版では、順に、書簡26、書簡18、そして書簡30に配置された。第4版では、追録の書簡1がすべて削除され、追録の書簡2は書簡18に、そして追録の書簡3は書簡28に配置されたのである。つまり、政治的検閲とは関係のない、文学的な試みとしても、シクロフスキイは版ごとに加筆や削除、置換を行っているということだ。同様の例は他にも挙げることが可能だ。また書簡のテキスト単位のみならず、文章のレベルでも、創作的意図による加筆や削除が多く認められる。たとえば、初版から第3版までにはなかった次のような文章が、第4版から第6版までの同一の書簡（書簡27）に書き込まれる。

鼠のことで腹をたてないでくれ。

心はエレベーターボーイのジャケットさながら真鍮のボタンを打ち込まれている。

心は、毎日毎日、1000回上昇し、1000回下降する。

心は、畏に扶まれた跡のくっきり残った鼠のよう。

君を愛す — だれもが太陽を愛するように。だれもが風を愛するように。だれもが山を愛するように。

だれもが永遠にそれらを愛するように。⁽³²⁾

だが、サルノフによる第7版では、原型を初版に求めたためか、この詩的な文章は見落とされた。重要なことは、シクロフスキイ自身が版を重ねる際に創作的意図をもって書き込みをしていたということである。

このように、版の間における書簡の置換、そして文章の書き込みや削除は、テキスト間の情報の更新という要素ももつ。書簡体小説『ZOO』における、終わりのない未完結性、あるいはつねに更新可能な状態が、テキストがつねに開かれた《改良可能性》の高い状態であることは言うまでもない。

これまでみてきた、シクロフスキイの方法、すなわち、破壊、中断、断片、脱プロット、結末のないテキスト、際限なく更新可能なテキストという要素に特徴付けられる方法は、1920年代初めの、複製技術が芸術の機能や形式そして受容の形態を変えていった時代を背景としていた。複製技術時代のさなか、シクロフスキイが志向していた「知覚の刷新」は同時に「決定稿という権威（自動化）の拒否」という方法に結び付き、結果として《小説の複製技術化》を招いたとは言えないだろうか。そして、決定稿のない、《改良可能性》

32 Шкловский В. Зоо, или письма не о любви, или третья Элоиза (1923) // Шкловский В. Жили-были. М.: Советский писатель, 1964. С. 200.

のきわめて高い「カジュアルなテキスト」⁽³³⁾となり、機能としては《気散じ》を志向することになったのである。

4. 《複製技術的要素》：回想録『センチメンタル・ジャーニー』（1923）

4-1. 断片性と再編成

シクロフスキイは回想録というジャンルを好んでいたが、それはやはり、このジャンルが書簡体小説と同様に必ずしも堅固なプロットを必要とはせずに、回想という大きな枠の中に記憶の断片的データを動機付けなしで配置するのを許容するからである。まずは、ロシア革命以後の1917年から1922年までのロシア革命とその後の内戦の時代を個人的な体験から綴った回想録『センチメンタル・ジャーニー』⁽³⁴⁾を見ていく。

ストーリーを簡単に示しておこう。

1917年6月にコミッサールとして戦線へ派遣された私（シクロフスキイ）は、負傷と闘いを繰り返している間に何のために闘うのか目的を見失う。そして革命の未来を予測しえないままに社会革命党と交わり、憲法制定会議の復活を目論む地下組織に関与。その結果、チェーカーに追われるはめとなり、1922年5月、すでにとけ始めた氷海を独り歩いて渡りフィンランドへと逃亡したのだった。

この小説は、そもそも1つのまとまった長篇として書かれたものではなく、1921年に出版された『『革命と戦線』①』⁽³⁵⁾、翌年に出された『『エピローグ』②』⁽³⁶⁾、そして1923年に書き上げられた『『ライティング・デスク』③』⁽³⁷⁾の3つの作品のうち、②と③のテキストをそれぞれ分断し、①③②③②と配置を変えた上で、さらに、2部構成（第1部「革命と戦線」と第2部「ライティング・デスク」）の1作品に編み直して出版したものだ⁽³⁸⁾。ここで留意したいのは、その方法である。『エピローグ』②はラザロ・ゼルヴァンドフとの共著というかたちで出版された作品であるが、2分割された後⁽³⁹⁾、『センチメンタル・ジャーニー』の第2部「ライティング・デスク」に配置され、再編集された。

33 「カジュアルなテキスト」とは、《気散じ》を機能とし、どこから読み始めても、また最後まで読み終わらなくとも構わないような構成をもつ、くつろぎ感と遊戯性の高いテキストを指して、論者が呼ぶものである。

34 Шкловский. Сентиментальное путешествие. М. - Берлин: Геликон, 1923.

35 Шкловский В. Революция и фронт. Пг., 1921.

36 Шкловский В., Зервандов Л. Эпилог. Пг.: Опояз, 1922.

37 «Письменный стол» は、1923年1月に書き上げられたが、単独での出版には到っていない。

38 回想録と銘打ちながらも、第1部「革命と戦線」と第2部「ライティング・デスク」とでは構造が異なっている。第1部は実録的で通時的だが、第2部は時間が可逆的で、テーマは作家たちのポートレートや芸術理論の記述などが多数挿入され、断片的である。このように「構造の異なる2部構成」と「語り手が複数の断片を結合していく数珠つなぎの方法」というのは、シクロフスキイが『ドン・キホーテ』や『ガリヴァー旅行記』から発見した「冒険小説」というジャンルの大きな特徴である（Шкловский В. О теории прозы. М.-Л.: Круг, 1925. С. 67-68.）。つまり、シクロフスキイは回想録というノンフィクションのジャンルを冒険小説というフィクションの構造を用いて綴ることでジャンルをずらしたと言える。

39 1922年の初稿（脚注35）は C. 5-38. と C. 39-47. に2分割された。これは、本稿が依拠するテキスト、Шкловский. Сентиментальное путешествие. の C. 248-266. と C. 272-276. にそれぞれ相当する。

この『エピローグ』のいま1人の著者ラザロとは何者かという、北ペルシアの戦線でシクロフスキイが知己を得たアッシリア人の1兵士であるが、戦線で別れてから約3年後、2人は偶然再会を果たす。シクロフスキイがペテルブルクの路地で靴を磨いてもらった靴磨きの顔を見ると、それがあのラザロ・ゼルヴァンドフだったというコンテキストで登場する。

ここで重要なのは、ほかならぬこのラザロとの共著のテキストを、2つに分割して編集したということだ。これは新約聖書の死者ラザロをイエスが蘇らせた奇跡「ラザロの復活」の物語を、「形式」で明視させる文学的手法である。すなわち1度閉じた後、再びこの作品のテキストを開いて蘇らせるという、この配置の構成そのものによって「ラザロの復活」を創造するのだ。ちなみにこの「ラザロの復活」のイメージを創造したのにはシクロフスキイが渴望していた「憲法制定会議や燃えてしまったロシアの復活」のテーマを強固にするという動機付けがあった。このように、1度刊行された作品の2分割と再編集という作業には、文学的手法としての機能が確認できる。

だが、同時にこの「テキストの2分割と再配置」に着目するならば、『ZOO』のところで確認したのと同様に、破壊や中断、断片化、決定稿の拒否と《改良可能性》の高さを明確に示すものと言える。書簡体小説『ZOO』とはまた異なる方法ではあるが、いずれにしてもシクロフスキイが、散文小説のテキストを完結させるということに関心はなく、つねに、断片を切り貼りして映画のように編集していたことが窺えよう。後にみる、回想録『第三工房』の序文は、まさにこのことを実証している。パーソナルコンピュータで文章を書くようになったわれわれにとって、シクロフスキイの断片的データのモンタージュはおおよそ新鮮とは感じられないが、原稿が手書きで書かれた時代にあっては奇抜な方法であったはずだ。もっとも、こうした方法を生み出したのは、先述したシクロフスキイによる書く行為の技術化、すなわち、紙片に書き付けたメモを基に口述筆記するあの技術である。番号の書き込まれた複数の紙片が、構成上の置換や再配置を容易なものにしたであろう。

4.2. 書き手の不確実性と《アウラの消失》

また、この『エピローグ』という作品そのものに着目するならば、「書き手の不確実性」という問題も浮上してくる。この作品は、全編がラザロとシクロフスキイによって書かれたのではない。シクロフスキイがラザロに依頼して書いてもらったという原稿を「ラザロ・ゼルヴァンドフの草稿」と銘打って『エピローグ』の中に挿入したのである。そして、この「ラザロ・ゼルヴァンドフの草稿」を挿入する前口上としてシクロフスキイは、次のような断りを入れるのだ。「これがラザロの手による草稿だ。この中で私が手を入れたのは、句読点の打ち方だけ。それと格を直しました。その結果、私の文と似てしまったのだ」⁽⁴⁰⁾

この前口上は、「ラザロの草稿」の信憑性を下手に装うことで逆に虚構性を剥き出しにしてはいないだろうか。またこの方法が、ドストエフスキイの『悪霊』に挿入される「スタヴローギンの告白の文書」のレミニッセンスとなっていることも、「ラザロ・ゼルヴァ

40 Шкловский. Сентиментальное путешествие. С. 260.

ンドフの草稿」の虚構性を裏付ける⁽⁴¹⁾。さらに、「ラザロの草稿」の挿入は、シクロフスキイが傾倒していたローレンス・スターンの『センチメンタル・ジャーニー』の「発見された草稿」という文学的手法も容易に想起させる。こうして、「ラザロの草稿」の本当の書き手を曖昧にすること、同時にこれを意図的に暗示することの目的は何だろうか。実は、「本当の書き手は誰なのか」という不確定性を露呈しているのは、これが唯一ではない。先に見た『ZOO』においても、宛名人アーリャの手紙の書き手について次のように仄めかされる。

アーリャの書簡を読み通したのは [……] つい最近のこと。[……] この書簡は何といっても実によく書かれている。神に誓って、これを書いたのは私ではない。[……] 諸君が、この構成の謎解きを信じれば、私宛のアーリャの書簡を書いたのは、この私だと確信するようになる。[……] とはいえ、諸君はまったく手掛かりをつかめないだろう⁽⁴²⁾。

このように、アーリャの書簡を書いたのはエルザ・トリオレかもしれないが、シクロフスキイかもしれない。『エピローグ』の「ラザロの草稿」を書いたのはラザロ・ゼルヴァンドフとあるけれども、実はシクロフスキイかもしれない。と、本当の書き手が誰なのかを曖昧にすることは、あきらかに、読者への謎掛けという文学的手法である。だが、そうであると同時に、文体そのものの模倣の容易さ、および複製の可能性を示すことにもなる。誰もが「書く技術」⁽⁴³⁾を身につければ複製を作るように同じような文章が書けるのだ。このことは必然的に作者や創作行為や文学作品の権威や《アウラ》というものを容易に剥奪することになる。「書き手の不確定性」⁽⁴⁴⁾というシクロフスキイの手法も、量産に結び付く複製の性質が《アウラの喪失》を招くという意味で、《複製技術的要素》を示す一要因となろう。シクロフスキイは、テキストの決定稿がもつ絶対性に対して懐疑的であったとは先述したとおりだが、同様に、書き手の絶対性や権威に対しても懐疑的な眼差しを向けていたのである。

41 ドストエフスキイは文書の前に「私はこの文書を原文のまま私の記録に組み入れたいと思う。[……] ただ、綴り字上の誤りだけは訂正しておいた [……]」と断りを入れている（*Достоевский Ф. Бесы. Глава «У Тихона»*）。

42 *Шкловский. Zoo, или письма не о любви. С. 324-325.*

43 詩人とは異なり、作家になるためには、「多様な職業を体験して、書く技術を習得することだ」とシクロフスキイは確信し、時期は少し後のことになるが、作家になるための指南書『作家業の技術』（*Шкловский В. Техника писательского ремесла. М.-Л.: Молодая гвардия, 1927.*）を著すことになる。

44 ここで言う「書き手の不確定性」は、謎掛けという文学的手法の要素も含んでいるという点で、後にファクトの文学が呈示することになった生産主義的な方法としての「匿名性」とは異なる。だが、シクロフスキイの方法を推し進めていくことで、創造的個性を無化した匿名性へと、理念のレベルでは結び付いていくであろう。本稿の、「異なる作品間のデータの互換性」の項で述べるとおり、書き手の不確定性は、書き手の等価性へと結び付くからである。

5.《複製技術的要素》：回想録『第三工房』（1926）と 自伝的回想『革命のペテルブルグ』（1966）

5-1. 断片性

断片的な記憶のデータを配置していくという方法において、1926年に書かれた回想録『第三工房』⁽⁴⁵⁾はきわめて自覚的である。幼年時代から1920年代半ばまでを三つの時期（幼年時代の「第一工房」、「オポヤズ」で活躍した1916年から23年頃までの「第二工房」、映画の仕事に移行した現在の「第三工房」）にわけて、日常の些事や文学仲間のポートレートなど雑多な素材やイメージを結び付きも希薄なままに並列させている。こうした構成については、この作品の序文に、次のように予め暗示される。

……長い間、机の上に置いてある断片から始めることにしよう。

ちょうど、感光してしまったネガや他のフィルムの断片を映画の冒頭に貼付けるように。私は理論的な仕事の断片を接合するのだ。

[……]

18世紀と19世紀初頭において、アネクドートという言葉は、某かに関する面白い情報のことを指した。[……]

アネクドートの物語というのは、当時の観点から見れば、結び付きの互いに希薄な個々の情報からなる物語のことであった⁽⁴⁶⁾。

断片的データの並置という構成が《複製技術的要素》を有するという指摘をここで繰返すつもりはないが、序文の中に作品そのものの構成が暗示されている点に、シクロフスキイの創作的な意図と自覚がはっきりと見て取れよう。そして、「自伝」というジャンル⁽⁴⁷⁾を18世紀頃のアネクドートという世俗的で大衆的なジャンル、言わば消費されるための娯楽的なジャンルの形式を利用して綴っていく方法が、やはり《気散じ》と文学のカジュアル化を志向しているという意味で《複製技術的要素》を帯びる。

『第三工房』から40年の年月を経て出版された自伝的回想『革命のペテルブルグ』⁽⁴⁸⁾もやはり、記憶のデータを通時的につなげてストーリーをかたち作ることではない。断片性と時間の可逆性については作品の中でも次のように言及される。まず、標題において「たくさんのお話を語るように努め、時間の順序を無視する」と呈示され、「私が断続的に書いているのは私の文体のせいではなく、思い出が断続的だからだ」⁽⁴⁹⁾と宣言されている。ま

45 Шкловский В. Третья фабрика. М.: Круг, 1926.

46 Шкловский. Третья фабрика. С. 7.

47 ロシアにおいて自伝はそもそも聖者伝の規範に基づいて記され、高尚なジャンルに属した。今日でも、公式な文体がドミナントとなっており、語られる内容も語りの要素も定式化されている度合いは高い(См. Николкина Н. Поэтика русской автобиографической прозы. М.: Флинта-Наука, 2002. С. 10-12.)。

48 Шкловский В. Жили-были (1961-1966) // Собрание сочинений в 3-х томах. Т. 1. М.: Худож. лит., 1973. (ヴィクトル・シクロフスキイ、水野忠夫訳『革命のペテルブルグ』晶文社、1972年)。本稿では、この自伝的回想の邦題として、翻訳のタイトルを用いる。

49 Шкловский. Жили-были (1961-1966). С. 73.

た、自伝的回想の慣習に対して異義を申し立て、次のように述べる。

回想録はすでにたくさん出版されてきたが、それらの中では、過去が甚だしく粉飾されている。私の幼年時代は粉飾するようなものではない。[……]

人々は自分の過去を愛し、それを花や伝統的な菩提樹で美しく飾り立てている。私は菩提樹を登場させずに回想を書こうと思う。⁵⁰⁾

断片性や時間の可逆性は、自伝的回想であるにも拘らず、どこから読んでも構わないし、部分的に読むだけでも構わないという気軽さとくつろぎ感を与える。さらに、この回想録は1961年から書き始められて記述は60年代を現在の視点として書かれているにも拘らず、1920年代半ば頃、つまりシクロフスキイ自ら「青春の終わり」と名付けるその時代で中断されており、未完のまま閉じられることがない。《改良可能性》の高い自伝である。何よりも驚きを禁じ得ないのは、すでに古稀を迎えていたシクロフスキイが、改良の余地のない永遠の石像や記念碑を自らに建てることもなく、菩提樹を添えることもせずに、こうして1920年代から続けている方法によって、つまり、生の連続性を破碎し、ばらばらになった断片を再び集めて配置するという方法によって、自らを回想し、不安定で流動的な、そしてこれからも書き込む余地のあるような自伝のテキストを作成したという事実である。

また、この自伝的回想に固有の特徴は、『センチメンタル・ジャーニー』と『第三工房』の中にすでに一度綴られている記憶の断片の自己引用がきわめて多いということだ。自己引用した過去が現在にくい込んで、異なるコンテキストの中で再生する。また、異なる3つの回想録が同じ断片的データを共有することで結合し、外延的な有機的体系としてのテキストをつくりあげているとも言える。同時に、作品間で共有された断片的データは一方向に移植されるというよりは、相互に置き換えることも可能であり、ここにクロスレファレンスにも通ずる交通が生じる。

次にこのことを見ていこう。

5-2. 異なる作品間のデータの互換性

『革命のペテルブルグ』（ЖБと略）と『センチメンタル・ジャーニー』（СПと略）、そして『第三工房』（ТФと略）の3つの回想録における共通のモチーフあるいは同一のデータをいくつか示しておく。

1) (ЖБ: C. 20) 電気はまだ生まれたばかりで、這い這いをする赤ん坊のようだ。

(ТФ: C. 18) 電気は、まだ這い這いをしていて、黄色の光を放っていた。

2) (ЖБ: C. 33) なによりもはっきり記憶しているのは、クレトン更紗の暗い色のカーテンと青いガラスの砂糖入れで [……]。

(ТФ: C. 19) 祖父の部屋には青いガラスの砂糖入れがあって、暗い色の更紗を被せたものがあつた。

50 Шкловский. Жили-были (1961-1966). С.19.

3) (ЖБ:С. 87) 丸く禿げあがった小さな頭をした背の高いこの男 [ニコライ・クリビン] は、カーキ色の服を着て、アルミニウムの上に絵を描いていた。[……]

ニコライ・クリビンはディレタントだった。彼は太陽の黒点が革命に影響を与えると確信し、間近に迫った革命を待ち焦がれていた。彼はエヴレイノフを天才だと信じていた。

(ТФ : С. 48) [ニコライ・クリビンは] 背が高く、丸く禿げ上がった小さな頭をしている。詰め襟はカーキ色。アルミニウムに絵を描く画家だ。ディレタントの彼は、太陽の黒点が革命に影響を与えることと、エヴレイノフは天才だということを確信していた。

4) (ЖБ : С. 140-141) 草の上の血の滴が太陽のもとで真っ赤に見える。赤と緑は補色で、それらが互いに引き立て合っているのがわかる。[……]

シリンダーは私の手の中で破裂した。そこで私が見たのは、緑の上の赤だった。草原のむこうを馬の群れが疾走している。時間はゆっくりと過ぎ、爆発で舞い上がった埃もまだ地面に落ちていなかったようだが、と突然、自分の悲鳴が聴こえた。爆発で損傷した両足、血で黒ずんだシャツ、砕かれた左手を見た。右の手は草を引きちぎっていた。

(СП : С. 221) 私の両腕でシリンダーが破裂した。[……]

まだ爆発音が鳴るのかと思った。石がまだ地面に落ちていなかったのだ。私はすでに地面に倒れていた。馬の群れが草原を疾走し、少年が駆けていく。辺り一面の草に血のしぶきが飛び散っている。

緑の上の血は驚くほどに赤い。[……]

上着はボロボロに穴があきシャツは血で黒い [……]。うつ伏せに倒れて呻いていたが、爆発が起きた時、悲鳴はすでに上がっていた。右の手は草を引きちぎっていた。

同一のテキスト内での断片的データの置換については『ZOO』のところですでに確認したとおりだが、この『革命のペテルブルグ』は、異なる2つの作品間におけるデータあるいはモチーフの互換性（自己引用による意味的な等価）の可能性を示している。この作品間の交通は、むしろ「間テキスト性」の観点からも説明されよう。「間テキスト性」はこれまで異なる作者の作品間で研究されることが主流であったが、同一の作者の異なる作品間で分析されれば、作者のイメージ体系やテーマ体系が抽出される。だがここでは、3つの作品がすべて「断片の収集と配置」という構成をとっているため、その「間テキスト性」、自己引用と呼ばれる方法を断片的データの等価性や互換性という視座からも捉え直すことが有効だろう。

4) の引用からも窺い知れることだが、『革命のペテルブルグ』においては、草と血の色彩の鮮烈なコントラストに対して補色という絵画の用語を用いて客観的な観察を加えている。時間のみならず心理的にも隔たりをもって同じモチーフを扱っているわけだ。さらに、この断片の引用の後、シクロフスキイはこう続ける。「私がこんなことを書き留めたのは、当時、私の書いた本が、アカデミックな著作の秩序だった一貫性に欠けているのはなぜなのかをこれら多くの出来事が裏付けてくれるからだ」⁽⁵¹⁾

51 Шкловский. Жили-были (1961-1966). С. 142.

このように語りの視点が剥き出しになることで、流れは中断され、痛ましい記憶すらもデータや素材として扱う冷徹さが漂う。シクロフスキイの自己引用は、回想における感情の横溢や郷愁などとは無縁であり、その機能は多分にデータの配置や置換の剥き出し、断片性の誘示である。そして、一度記録したデータは何度でも再生可能だという《複製技術的要素》をも濃厚にする。もっとも、厳密には、一字一句同一のものが再生されているわけではなかった。それでも、同一の記憶が再生されていることを読者は間違いなく受け止めるだろう。正確には、意味的に等価であるがための互換性をもつ自己引用である。シクロフスキイは散文テキストにおける等価性について次のように述べる。

プーシキンは、『コロムナの家』という物語詩の中で、芸術が一定の対象をもたないものだという純粹な例を示している。それは、作品がほぼ完全に手法の記述に埋め尽くされているという、もっとも興味をひくケースの一例だ。

その物語詩のプロットは、徹頭徹尾、パロディ化されている。プーシキンは複数の素材の1つとして、プロットを誘示しているのだ。というのも、プーシキンにとって、ヒーローの運命と作品の章立てとは、同じカテゴリーにあてはまるものだから。⁽⁵²⁾

ここから窺えるのは、文学作品を構成するのが素材と手法と形式であり、かつテーマやプロットが手法や形式に劣るというのではなく、すべては、つまり素材も手法も形式もテーマもプロットも等価だという主張である。その結果、テキスト内の要素のドミナントは否定される。レヴェル的に異なる話ではあるが、先に『ZOO』と『センチメンタル・ジャーニー』のところで確認した「書き手の不確定性」という態度も、《アウラ》を克服しているばかりではなく、「書き手」は私であれ、エルザであれ、ラザロであれ同じことだという「書き手」のレヴェルでの等価性を結果として呈示する。

ところでドミナントといえは、音声学、詩、そして文学作品のジャンル規定をする際の概念としてフォルマリストらの間で用いられていた用語である。とりわけ詩の分析とは切り離すことのできない重要な指標となった。だが、詩ではなく散文の中で形式主義的方法を展開したシクロフスキイは、散文テキスト中のすべての要素を等価と想定することで、テキストをプロットからテーマへ、そしてテーマから最小単位のモチーフまで分解したり、それらの配置や結合の方法を観察したりすることを容易にした。ドミナントの消失は必然であった。

互換性に話を戻そう。同一のテキスト内であれ、異なる作品間であれ、データや断片の互換性があり、交通が生じているということは、テキストが開かれていて、1つの作品自体で閉じること、完結することが永遠にないということだ。そして、上にみたシクロフスキイの自己引用の場合、過去のデータを異なるコンテキストで甦らせ、新たな意味付けを行う文学的機能よりもむしろ、データの配置や置換の剥き出し、つまり断片性の誘示、あるいは一度記録した記憶は何度でも再生可能だという《複製技術的要素》を志向している。

52 Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное изд-во, 1923. С. 16-17.

むすび

これまで見てきたように、シクロフスキイの小説はどこから読んでも構わないし部分的に読むだけでも問題のないカジュアルなテキストであり、鑑賞の態度としては、くつろいだ状態で消費されること、すなわち《気散じ》を志向する。衝撃や驚きを基底とする《異化》とは矛盾するかのようだ。だが、くつろいだ状態で芸術を消費する態度そのものが、芸術の《礼拝的価値》や自動化した権威を失墜させる《異化》された芸術への態度に他ならない。また、先述のとおり、ベンヤミンのいう《気散じ》とは、くつろいだ感覚のみならず、効果としての生理的ショック作用、触覚的感觉をも包括する概念であった。

シクロフスキイにおける《小説の複製技術化》と論者が呼ぶものは、これまではトルストイやドストエフスキイらの19世紀長編小説の伝統に抗うアヴァンギャルドの一現象として、あるいはオーナメンタリズムの一種として、またあるいは『新レフ』誌(1927年～1928年)を貫くファクトの文学や生産主義の方法を予告するものとして解釈されるものかもしれない。だが、これらの方法と多く重なる共通項を有しつつも、同時に、遊戯性、気散じ、娯楽性、快楽、未完結性、量産性、模倣の容易さを志向している点に着目した場合、そこに、文学作品における《複製技術的要素》を認めずにいられない。

シクロフスキイの方法は、芸術を《礼拝的価値》や《アウラ》から解放した後、展示するのではなく、芸術を日常に融合させて《触覚的に》体験するプロセスを創造するものだ。文学をカジュアルにし、けれども自動化しないように、常に未完のまま作品を開いておいて、決定稿も指定せずに流動的なテキストを《複製技術》の方法を導入して製作した⁽⁵³⁾。その作品は、構成が断片的で不安定、論旨を切断することで読者の知覚を引き延ばし、決して石化⁽⁵⁴⁾することがない。

この論文は、日本学術振興会特別研究員奨励費(課題番号:14.3232)を受けて作成したものである。

53 本稿では、このようなシクロフスキイの方法は形式の刷新を標榜したのみならず、それまでの読書行為をも変えようとするものであり、《気散じ》やカジュアルな読書を志向するのだと論じてきた。だが、このカジュアルな性質が、広く大衆に受け入れられたかと言えば、映画のようなわけにはいかなかったことを認めねばならない。文学の領域で、カジュアルなものとして大衆文化に浸透していった形式は、皮肉にも、シクロフスキイが指導にあたった若き作家たちのグループ〈セラピオン兄弟〉(とくに、レフ・ルンツ、ヴェニヤミン・カヴェーリン、エヴゲニイ・ザミャーチン)の提唱した、新奇で面白いプロットをもつ小説(冒険小説、探偵小説、幻想小説、空想科学小説)であった。シクロフスキイの志向した形式レベルでの遊戯性や《気散じ》が、ハイブローの読者層を越えて広く受容されることは難しかった。後の、ニュークリティシズムや構造主義(とくにジョナサン・カラー)が、読者を定義する際に、高度な理解力をもつ「理想的読者」を想定せざるを得なかったことに鑑みれば、これはフォルマリストの宿命である。

54 ここで言う石化とは、制度や規範を破壊していこうとする革新的運動さえも、時間の経過とともに、歴史上に位置付けられ固定化されて史実や規範となっていく現象、いわゆるペトリフィケーションのことを指す。石化からの自由は、意味の閉止と完結性を中断することによって獲得される。

Факторы технической воспроизводимости в произведениях В. Шкловского

САТО Титосэ

С начала 20-ых до начала 80-ых годов XX века Виктор Борисович Шкловский (1893-1984) писал бессюжетную прозу, в которой фабула отрывистая, и доминируют отрывки и эпизоды, не имеющие, по-видимому, никакого отношения друг к другу. Бессюжетную прозу Шкловский писал с помощью печатных форм газетных и журнальных публикаций и методов, применяемых в киноискусстве. Вследствие этого в его прозе остались факторы технической воспроизводимости, указывающие на возможность улучшения или изменения текстов. Разумеется, понятие фактора технической воспроизводимости принадлежит Вальтеру Беньямину (1892-1940). Цель этой статьи — указать такие факторы в произведениях Шкловского, исследуя его эпистолярный роман «Zoo, или письма не о любви, или третья Элоиза» (1923), воспоминания «Сентиментальное путешествие» (1923), мемуары «Третья фабрика» (1926) и автобиографический роман «Жили-были» (1961-1966).

В действительности не существует никаких исторических доказательств непосредственных отношений между Шкловским и Беньямином, и их взаимного или одностороннего влияния. Но оба они анализировали воздействие киноискусства на человеческое восприятие, переживая общее время, когда кинофильм превращался из массового развлечения в искусство и далее в средство массовой пропаганды. Что касается Беньямина, то он был хорошо знаком с монтажной теорией через советские фильмы «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна и «Шестая часть мира» Дз. Вертова.

О факторах технической воспроизводимости

Здесь мы коротко изложим основное понятие технической воспроизводимости на примере эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936) Беньямина.

«Возможность улучшения или изменения» произведения искусства родилась с появлением киноискусства. Раньше создавали произведения искусства, имеющие вечную и неразрушимую ценность, уникальность и свою «ауру», связанную с религией и верой. Она была утрачена после того, как появилась возможность улучшать произведения искусства. И мы в непринужденном состоянии наслаждаемся кинофильмами и фотокарточками, обладающими высокой степенью возможности своего улучшения или изменения. В наслаждении произведениями киноискусства Беньямин обнаружил «осозательное восприятие», которое мы испытываем в состоянии свободной и непринужденной атмосферы, или глубокого шока и удивления. Факторами технической воспроизводимости являются «возможность улучшения или изменения», «утрата ауры», «осозательное восприятие» и «непринужденное чувство воспринимающих искусство».

Факторы технической воспроизводимости стиля Шкловского

Основными свойствами стиля Шкловского являются лаконичность предложений и отрывочность строк. Краткие строки сталкиваются друг с другом. Стиль Шкловского такой своеобразный, что легко имитируется и пародируется. На самом деле М. Зощенко и А. Архангельский сделали пародию на стиль Шкловского.

Факторы технической воспроизводимости его стиля заключаются в том, что отрывочные краткие строки можно переставить друг с другом, и у них появляется высокая степень возможности улучшения или изменения, и его стиль легко воспроизводится. Таким образом, утрачивается творческий авторитет автора или его собственная «аура». Можно считать эту легковоспроизводимость стиля Шкловского усилением творческого авторитета, но в этом случае его творческий авторитет теряет уникальность, свою «ауру», связанную с единственностью и однократностью, и превращается в репутацию хорошего писателя, стиль которого воспроизводится многими.

Факторы технической воспроизводимости в «Zoo»

В эпистолярный роман «Zoo» включены отрывочные данные: портреты писателей, пьеса, очерк о Берлине, заметка по изучению теории литературы, заявления во ВЦИК и прочее. Мы удивляемся эпистолярному роману, не рассказывающему о любви, но самое удивительное — это перечеркнутое крестом «письмо 19». В предисловии к письму 19 автор требует, чтобы мы его пропустили, и только окончив книгу, прочитали письмо 19. Это перечеркивание страниц не только служит визуализированным эффектом, но и изменяет порядок чтения и композицию романа. Несмотря на то, что последнее письмо — это ошеломляющий конец романа, в котором заключается просьба разрешить вернуться в Россию, в сущности оно не последнее, нам придется возвратиться к письму 19. В этом романе мы встречаем разрушение форм, прерывание главной фабулы, отрывочность, неоконченность романа и игру. Этот текст не дает нам возможности понять смысл и содержание, мы получаем от чтения его лишь осязательное наслаждение.

Высокая степень возможности улучшить этот роман состоит не только в его отрывочности и неоконченности, но и в добавлениях, переписываниях и исключениях, данных в семи разных изданиях. Эти обновления текста делались не только в связи с цензурой, но и в связи с литературными творческими замыслами автора. Шкловский всю жизнь отказывался от определения окончательных текстов, и он часто изменял композицию и форму романа.

Вследствие этих факторов роман «Zoo» стал улучшаемым, редактируемым, и предлагающим непринужденное чтение.

Факторы технической воспроизводимости в «Сентиментальное путешествие»

Этот роман-воспоминание вообще создан не как единое произведение, а состоит из трех от отдельных произведений, изданных в разные годы: «Революция и фронт» (1921) ①, «Эпилог» (1922) ② и «Письменный стол» (1923) ③. Здесь главное заключается в том, что «Эпилог» был написан в соавторстве с Лазарем Зервандовым, айсорским знакомым Шкловского. Текст «Эпилога» был разделен на две части, и по такому порядку (①③②③②) переставлен. Цель этого перекомпонования состоит в воспроизведении библейского сюжета о чудесном воскрешении Лазаря Христом. То есть, как и Лазарь в Новом завете, умирая, вновь воскрешается, так и текст Лазаря по композиции обрывается, а потом снова возобновляется. Это расположение текстов — литературный прием, но с точки зрения технической воспроизводимости можно считать, что он обладает высокой степенью возможности улучшения и изменения. И в «Эпилоге» Шкловский нам оставляет загадку, действительно ли Лазарь написал рукопись «Эпилога». Кстати, ту же загадку он загадал и в «Zoo»: действительно ли Эльза Триоле написала письма. Эта загадка, то есть неопределенность позиции автора, является также литературным приемом, но в то же время она доказывает легкость

имитации и пародирования стиля, а в связи с этим и утрату авторского творческого авторитета.

Факторы технической воспроизводимости в «Жили-были»

Автобиографический роман «Жили-были» был написан в 1966 году, но описание воспоминаний оканчивается на середине 20-ых годов, что приходится на конец юности автора. И в этом романе доминируют отрывочность данных, обратимость времени и неоконченность. Не обязательно читать с начала до конца, можно читать с какого угодно места: в непринужденном состоянии мы наслаждаемся чтением «осязательного восприятия».

Только в «Жили-были» мы встречаем цитаты из других произведений Шкловского: «Сентиментального путешествия» и «Третьей фабрики», то есть, самоцитаты. Самоцитирование в этом романе показывает взаимозаменяемость данных в этих трех произведениях и легкость повторения и воспроизведения былого, оставшегося в памяти.

Бессюжетность и собирание отрывочных данных в стиле Шкловского отличаются от бессюжетности «литературы факта» устремлением к наслаждению, игре, «осязательному восприятию», неоконченности и «возможности улучшения или изменения». В произведениях Шкловского важную роль играют факторы технической воспроизводимости.