

ヴィクトル・シクロフスキー『第三工場』における 「加工」と「芸術の自由」の意義

林 ゆかり

1. 『第三工場』の位置づけをめぐって

本論の目的は、B. シクロフスキーの散文作品『第三工場』（1926）を、作中における「加工」と「芸術の自由」の意義の検討を通して読解することである。

本論で扱う『第三工場』は、共に1923年に刊行された『センチメンタル・ジャーニー』や『Zoo、愛についてではない手紙、あるいは第三のエロイーズ』（以下、『Zoo』と略記）と同様に、自伝的素材を多く含む散文作品である。よく知られるように、文学研究を他の学問から切り離し、作品に内在的な手法を取り出し分析することによる「文学性」の追求から出発したフォルマリズムの理論は、1920年代後半以降、その関心を動態としての歴史、および文学系列と文学外諸系列との相関性へと向けることになる。それと同時に、彼らの理論においては同時代の日常生活や同時代の文学が重要性を増していくが、『第三工場』の背景にあるのもまた、そうした同時代における作家としてのシクロフスキー自身の方向性の模索だと言える。

ここで、同時代の批評や先行研究における『第三工場』の位置づけについてまとめておきたい。まずその一つに、『第三工場』を、『Zoo』最終部に置かれた帰国請願書、および1930年に『文学新聞』に掲載され、これによってフォルマリズムに終止符が打たれたとされる論文「科学的誤謬の記念碑」（1930）と並ぶ「降伏宣言」とみなす立場がある。そうした立場の代表としてはV. エーリヒがおり、彼は『第三工場』全体にうかがえるマルクス主義的方法への曖昧な迎合と読み取れる態度を批判している⁽¹⁾。

しかし、丹念に読めば自ずと明らかなように、シクロフスキーが得意とする逆説的な様式に貫かれた『第三工場』は、「降伏宣言」と呼ぶにはあまりに曖昧な印象を残す作品であり、そのためこの作品は発表後に、むしろ体制に対する反抗的な態度があらわれているとして批判を浴びてもある。

それに対して『第三工場』を擁護する立場も存在し⁽²⁾、その立場から例えばR. シェルダンは、シクロフスキーの矛盾に満ちた文体を「見せかけの降伏」の手法とみなし、その手法によってシ

(1) Victor Erlich, *Russian Formalism: History - Doctrine*, 4th ed. (Hague: Mouton Publishers, 1980), p. 120.

クロフスキーは「降伏」しているところか、むしろフォルマリズムの成果を誇示・擁護していると述べる⁽³⁾。つまり、佐藤千登勢が指摘するように、ここでシェルダンは『第三工場』への批判者たちが着目したのと同じクロフスキーの逆説的な様式に依拠しながら、批判者たちとは正反対の主張をしているのである⁽⁴⁾。その際シェルダンは、後にクロフスキーが『第三工場』執筆時を振り返って記した次の記述を取り上げている。

その後私が書きあげたのは、『第三工場』という、私にとって全く理解に苦しむ本だった。私はその中で、時代に降伏したかった […] 同時代を認めること。明らかに、私にはそのような声がなかった。あるいは、本に組み込まれた農村の素材や、日常生活の中の個人的な不安定さの素材が這い出してきて、私がそれを置きたかったように置かれていないことが明らかになり、この本に対して人々は腹を立てた。本は大体が気に入られるために書かれるものではないし、本は書かれるだけでなく、生まれ出たり、たまたまできあがったりする。本は作者を意図からそらす。私は弁明するつもりで書いているのではなくて、事実を伝えているのだ。⁽⁵⁾

クロフスキーは『第三工場』という作品を、当初の意図から離れ、ひとりでにできあがったものであるかのように述べている。シェルダンはここに「見せかけの降伏」の手法としての矛盾を見るにとどまるのだが、この点にもう一步踏み込んで考察を加えているのがS. エイセンである。その考察を導く観点となっているのは、上の引用にも見られるような、完成された作品、当時の価値観や趣向、そして作者の三者が、従属関係に陥ることなく別々の規則で動き、異なる道筋をたどるものとする見解である。

エイセンはこうした観点をもとに、『第三工場』で主題的に記される「芸術の自由／不自由」の問題について論じている。そしてエイセンはこの問題の背景として、全体主義体制が芸術や文学を従属させる糸口を作った1925年のロシア共産党中央委員会の決議の影響を指摘し、『第三工場』における「芸術の自由」を、作者と芸術が時代の中で異なる運命をたどる可能性と捉えた上で、この作品を新体制下の作家たちの奮起を促す呼びかけとして位置づけている⁽⁶⁾。

(2) この立場の主なものとしては、例えば以下を参照：Richard Sheldon, "Introduction: Victor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender," in Viktor Shklovsky, *Third Factory* (Ann Arbor: Ardis, 2002)；佐藤千登勢『シクロフスキイ 規範の破壊者』南陽堂フェニックス、2006年、158-168頁。

(3) Sheldon, "Introduction," p. xxxiii.

(4) 佐藤『シクロフスキイ 規範の破壊者』158頁。『第三工場』に対する同時代人および研究者の反応については、本書の155-158頁を参照した。

(5) Шкловский В. Рецензия на эту книгу // Гамбургский счет: Статьи - воспоминания - эссе (1914-1933). М., 1990. С. 382-383.

もちろん、そうした政治的な要因が『第三工場』執筆の直接的な動機であった可能性は十分に考えられる。しかし『第三工場』には、政治的な要因を含みながらも、より広い意味で芸術家を取りまく環境と呼べるものへの意識が読み取れることも事実である。また、先行研究では十分に検討されることが少ないが、政治的状況への態度表明にとどまらない芸術をめぐるシクロフスキーの問題意識は、『第三工場』において特徴的に用いられる比喩や自伝的な記述、作品の構成方法と密接に関連している。

本論ではそうした関連の一つとしての、『第三工場』における「干し場の亜麻」と「ナイフを研ぐこと」という二つの「加工」の比喩と、作中で主題的にあらわれる芸術及び芸術家の「自由／不自由」の問題との結びつきを分析することで、20年代後半に（シクロフスキーを含む）作家や芸術家に訪れた創作上の転機を、どのように受け入れるべきものとしてシクロフスキーが考えていたのかを検討する（第2節）。その上で、その転機に際して『第三工場』を執筆すること自体がシクロフスキー自身にとっていかなる意義をもったのかということも、『第三工場』における「加工」に関わるもう一つの比喩としての「映画」が担う役割と、『第三工場』の構成方法の特徴を分析することを通じて考察したい（第3節）。

2. 「加工」を通じた「不自由」の克服

2-1. 「芸術家」の二重性をめぐる「加工」の比喩

まずは、『第三工場』全体を通して用いられる「加工」の比喩について確認したい。「私にとっての第一工場は家族と学校だった。第二工場が、オポヤズだった。／そして第三工場が、いま私を加工している」（340）⁽⁷⁾という一節から明らかのように、何よりも『第三工場』で「加工」の対象として描き出されるのは、シクロフスキー自身である。作中には「加工」に関する比喩がいくつか登場するが、特に着目したいのが「干し場の亜麻」と「ナイフを研ぐこと」という二つの比喩である。

「干し場の亜麻」については、例えば次のような一節がある。

われわれは干し場の亜麻だ。亜麻を天日に晒す野原はそう呼ばれる。

われわれは平らな帯となって横たわっている。われわれを太陽や細菌が加工するが、それらはそこでは何と呼ばれるのだろうか？（349）

(6) S. David Eisen, "Politics, Poetics and Profession: Viktor Shklovsky, Boris Eikhenbaum and the Understanding of Literature (1919-1936)" (PhD diss., Stanford University, 1994), p.74.

(7) 『第三工場』からの引用は、すべて以下に拠り、ページ数を括弧内に記す：Шкловский В. Третья фабрика // «Еще ничего не кончилось...» М., 2002.

『第三工場』でしばしば用いられる「われわれ」は、この作品の序盤に「われわれ（オポヤズ）は臆病者ではないし、風圧に屈してもいない。われわれは革命の風を愛する」（340）という一節があることから、シクロフスキー自身を含むオポヤズのメンバーたちを指しているとみられる。ここで「干し場の亜麻」として喩えられているのが、第一にシクロフスキーを含むオポヤズの面々であることを念頭に置いた上で、本論の文脈ではこの「亜麻」が指すものを、より広く「（作家を含む）芸術家」として捉えることにしたい。

このように干し場に干される亜麻は、太陽やバクテリアなどによる物理的な作用を被ることで「加工」されていくのだが、ここで「亜麻」が「芸術家」を表わすことをふまえれば、この「加工」される「亜麻」が意味しているのは、外部からの力に影響される「芸術家」と考えられる。

一方の「ナイフを研ぐこと」の比喩は、作中に引用されるトルストイの記述に由来している。少し長くなるが、そのトルストイの記述を以下に引く。

「覚えているのは、私がある時モスクワの通りを歩いていると、私の前方に見えたのだが、一人の男が出てきて、注意深く歩道の石を見つめると、ひとつの石を選んでその上に座り、その石を最大限の緊張と力を込めて削ったりこすったりし始めたのだ（そのように私には見えた）。「一体彼は、この歩道で何をしているのだろうか？」私は考えた。すぐそばまで近づいて、私はこの男が何をしているのかを確かめた。それは肉屋の若者で、彼は自分のナイフを歩道の石で研いでいたのだった。彼はまったく石のことを考えていなかった、石をよく見てはいても、ほとんど石のことを考えることなく自分の事をしていて——彼は自分のナイフを研いでいたのである。彼がしなくてはならなかったのは、肉を切るために自分のナイフを研ぎあげることだったのだが、彼が歩道の石に対して何かをしているように私には見えたのだった。まったく同じことに思われた、貿易や条約、戦争、学問、芸術に取り組んでいる人間は、ひとつの事がその人にだけ重要なのであり、ひとつの事だけをその人はしている——その人は自分に、自分がそれによって生きているところの、道徳的規則を明らかにしているのだ……」（349）

この引用で「ナイフを研ぐこと」とは、肉屋の若者一人にとってのみ重要な意味を持つ唯一の関心事とされているが、その「ナイフを研ぐこと」と芸術家にとっての芸術に取り組むことが、ここで類比的に語られていることに着目したい。トルストイからのこの引用に対するシクロフスキーの反応には曖昧な部分もあるものの、これ以降作中の複数の箇所において、「ナイフ」や「ナイフを研ぐこと」という「加工」の行為を指す表現は、芸術家による創作行為の喩えとして繰り返し用いられる。したがって、「干し場の亜麻」で示されていたのが「加工」される芸術家であったのに対し、創作行為を意味する「ナイフを研ぐこと」の比喩から導き出せるのは、「加工」を

行う芸術家ということになる。

作中でこの二つの比喩はおおむね以上のように使い分けられるのだが、次の引用に見られるように、この二つの比喩が重ねて用いられる場合もある。

われわれが干し場に横たわっていること、われわれが辛いか嬉しいかということが問題なのではない。問題はナイフを研ぐことに、芸術にある。

われわれは石で研がれるが、その石は別の問題にそってあり、別様に置かれていて、われわれにとって必要ではあっても、別様に流れている。(349)

ここで二つの比喩は、並置されるだけでなく、「われわれは石で研がれる」という表現に見られるように、互いに入り混じっていることがわかる。おそらくこうした重なり合いは、この二つの比喩が表すものが、シクロフスキーの認識において交錯していることに由来するものと考えられるが、それによって浮かび上がるのは、「加工」されると同時に自らも「加工」を行うという芸術家の二重の在り方である。

そのときにシクロフスキーが、「われわれ」は干し場に置かれた亜麻であり、なおかつ石に当って研がれる存在であると述べることで示しているのは、外部からの力によって「加工」される存在としての芸術家像であるといえる。しかしここで重要なのは、シクロフスキーが芸術家や、芸術家を通して芸術作品に影響する外部の力の作用を認めながらも、あえて外部とのつながりを断ち切り（＝「その石は別の問題にそってあり、別様に置かれていて、われわれにとって必要ではあっても、別様に流れている」）、取り組むべき対象に「芸術」を置いていることである。よって、ここで問題となるのは、「加工」されると同時に「加工」を行う存在としての芸術家が、いかにして芸術に向き合うかということになる。この時に焦点となるのが、上述のエイセンも取り上げていた、「芸術の自由／不自由」の問題である。

この「芸術の自由／不自由」の問題の観点から「干し場の亜麻」の比喩を検討する際に着目したいのが、例えば「もし亜麻に声があれば、加工されるときに叫び声をあげることだろう。亜麻は頭をつかまれ、地面から引き抜かれる。根こそぎ。自らを圧迫し、か細く、枝が少なく育つように、亜麻は密集させて種を蒔かれる。／亜麻には圧力が欠かせない。亜麻は引き抜かれる。野原（の同じ場所）で天日に晒され、それから窪地や小川で水に浸される」(368)という一節に見られるように、「干し場の亜麻」の比喩によって示される「加工」は、その加工工程を「亜麻」に対する「圧力」として描き出すことで、「亜麻」にとっての「不自由」を含意しているということである。

2-2. 「加工」と「自由／不自由」の結びつき

では、そうした「巫麻＝芸術家」にとっての「圧力」とは具体的には何を指しているのだろうか。それを明らかにする手掛かりになるのが、次に引用する箇所である。

しかし、芸術には偶然性が必要だ。本の厚さはいつも作家に押しつけられてきた。

市場が作家に声を与えてきた。

文学作品は素材によって生きている。『ドン・キホーテ』や『未成年』は不自由によって生み出された。

課された素材を組み込む必要性、束縛が作品を生み出すものだ。(340)

もし砲兵になっていなければ、レフ・トルストイが『戦争と平和』を書き上げることはなかっただろう。[…] 作品に偶然的なものを持ち込むことなく、[…] 美学外の事実と交わることがなければ、何も創造することはできないだろう。(369)

ここでは芸術家を通して作品にもたらされる「圧力」の具体的な形態として、創作過程で従うべき注文や制限、あるいは作家の人生における偶然的な出来事が挙げられているが、こうした異なる性格を帯びた「圧力」の事例から浮かび上がるのは、芸術家を取りまき、その視点や扱う素材を規定する社会的・文化的環境の存在である。加えてこれらの引用には、創作はそうした社会的・文化的文脈と不可分であるという認識が表明されている。そのことをふまえれば、『第三工場』における芸術家および芸術の「不自由」は、創作過程に伴う具体的な注文や制限といった、芸術家に直接的な影響を及ぼす要因に還元されるものというよりは、不可避的に同時代の社会的・文化的環境に規定され、その中で与えられる素材を受容せざるをえない、芸術家の在り方それ自体に関わるものとして捉えるべきといえるだろう。

一方でまた、シクロフスキーは『第三工場』の中で、「自由」と結びつく「加工」についても述べている。そこで取り上げたいのが、トゥイニャーノフの論文「文学的事象」(1924)に対するシクロフスキーの反応が表明されている、「トゥイニャーノフへの書簡」という章の中の記述である。

文学は非-文学へ広がりながら生きている。しかし芸術の形式は、独特のサビニの女たちの掠奪を行っている。素材は自分の主人を見分けられなくなる。素材は芸術の規則によって加工されて、もはや自分の出自の外で知覚され得るのだ。[…] ブイトに対して芸術はいくつかの自由を有する。1) 認めない自由 2) 選択の自由 3) 体験の自由(事実上、生活においては消え去って、芸術において保たれる)。芸術は物の質を、体験されうる形式の創

造のために利用する。(375)

ここでシクロフスキーは、ブイトの現象によって文学形式が刷新されるというトゥイニャーノフの見解に同意しているが⁽⁸⁾、トゥイニャーノフが「文学的事象」で試みたのが、文学形式が刷新されるメカニズムを提示することであったとすれば、それに対してシクロフスキーは文学の非-文学への拡大を、芸術の側からの積極的な介入によるものと捉えている。よって、「芸術の規則」による「加工」と言い換えられるそうした介入は、作者である芸術家の意識的な行為によってなされるものとみなされる。また、この引用部にある「自由」の語が、ブイトと芸術との連続性を断ち、両者の差異を作り出すことを示している点にも注意したい。以上の点から本論において考察したいのは、芸術家の意識的な行為としての「加工」と、芸術を非-芸術の領域から区別し、その区別において芸術の特殊性を認めるものとしての「自由」とを結びつけるこうした考え方が、芸術家の「不自由」の克服に結びついているのではないかということである。

2-3. 新しい形式をめぐる問題意識と「第三の進路」

では、芸術家の「不自由」は、どのような方法で克服され得るのか。ここで念頭に置く必要があるのは、同時代の文学の形式をめぐるシクロフスキーの問題意識が、『第三工場』に色濃く表れていることである。例えば、作中には「われわれが現在体験しているのはプロットの形式が感じられない時代であり、プロットの形式は、言語において文法的形式が感じられなくなるのと同じように、意識野から去って行ったのだ」(340)という一節があるが、ここで示されているのは、『第三工場』執筆当時に流通するプロット形式の多くが、完全に「自動化」していることだと考えられる。こうした状況に対してシクロフスキーが求めたのは、当然ながら、慣習化してしまった形式に替わって読者の知覚の難渋化を可能にする新しい形式だった。

その点では、『第三工場』という作品それ自体を新しいプロット形式の実践とみなすことができる。シクロフスキーの同時代人である T. グリーツは、同時代の散文に見られる言語・構成面における実験的な傾向として、「事実、ドキュメント、本物の手紙といった、こうした以前の美学外の要素がみな、まるで何か芸術的で文学的なものであるかのように、美的なものとして知覚され始めるようになったこと」と、「回想-書簡体文学が構造的な領域における新しい地平を開き、

(8) 近藤大介は、本来ブイトという言葉は過去から現在までの時間的感覚を内包するため、とりわけ1910年代のシクロフスキーは、文学研究に歴史的な時間が介入することを嫌って「ブイト」という語を用いるのに積極的でなく、「日常生活」を指す言葉としては *жизнь* を選んでいることを指摘している(近藤大介「日常生活(ブイト)という文化の場:ロシア・フォルマリズムの文学史研究から」『言語社会』第1号、2007年、398頁)。同様の傾向は1920年代にも見られる。引用部の「ブイト」はトゥイニャーノフへの応答として使用されているが、トゥイニャーノフが意図する概念としてというよりは、美学外部あるいは非-芸術の領域としての日常生活の意味で用いられていると考えられる。

旧式のプロットから遠ざかる可能性を与えた」⁽⁹⁾ことを挙げ、散文の新しい形式をめぐるこうした動向の中に、シクロフスキーの『第三工場』を位置づけている。その上でグリーツは、文学に関する理論的な記述の比重が高い『第三工場』においては、「文学理論」それ自体が、「美学外」から持ち込まれた素材でありながら作品の主題的な役割を担っているとして、シクロフスキーは従来の文学に存在しなかった新しいジャンルを生み出したという指摘もしている⁽¹⁰⁾。

こうした指摘にも見られるように、シクロフスキーは文学における新しい形式を、文学の外部・周縁から素材を持ち込むことで実現しようとしていた。しかし、おそらくそのときにシクロフスキーの潜在的な問題意識としてあったのは、文学の外部・周縁にあった素材がいかにして創造的な形で文学と結びつくのかということ、またそうした文学外部と文学との関わりを体系的に研究するための方法論を獲得することだったと思われる。それは、シクロフスキーを含むオポヤズの面々が反発する、文学形式を社会・経済状況や作家の心理から、単純な因果関係として引き出す当時の「社会学的方法」とは異なる方法を目指してのことでもあっただろう。

そうした、文学とその外部の素材との創造的な結合をめぐる問題意識は、先述の「トゥイニャーノフへの書簡」に示されていた、芸術外部との関係における芸術の「自由」と「加工」に対するシクロフスキーの見解の背景にも存在していると考えられるべきと思われる。なぜなら、そこに示される芸術家自身による意識的な介入としての「加工」の行為は、こうした問題意識の下で、肯定的な意義を持つものとして要請されたとみなすことができるからである。以上のことから導き出せるのは、シクロフスキーが考える、芸術家および芸術家を通して芸術が背負う「不自由」の克服とは、芸術家による積極的な「加工」の行為を介した、新しい形式の創造を通してなされるものだけということである。

そうした考えは、『第三工場』において表明される、「加工」されると同時に「加工」を行う存在である芸術家がいかに「芸術」に向き合うべきかという問いに対する、シクロフスキーの見解にも関わっている。

いま二つの進路がある。立ち去り、立てこもって、文学ではない仕事で金を稼ぎ、家の中で自分のために書くということ。

もう一つは、生活を記述し、新しい生活様式と健全な世界観を誠実に探しに行くこと。

第三の進路はない。進んでいかなければならないのは、まさにこの進路だ。芸術家は路面電車の線路に沿って進んではならないのだ。

第三の進路は、新聞や雑誌で毎日仕事をし、自分を大事にするのではなく、仕事を大事に

(9) Гривц Т. Творчество Виктора Шкловского (О «Третьей Фабрике»). Баку, 1927. С. 6.

(10) Там же. С. 8-9.

し、変化し、素材と交わり、改めて変化し、素材と交わり、改めて素材を加工することであり、そうすれば文学が現れるだろう。(369)

ここでシクロフスキーは、一つ目のように「不自由」から目をそむけるのでも、二つ目のように同時代の要求を全面的に受け入れるのでもない三つ目の「進路」を、芸術家にふさわしい創作への向き合い方として提示している。確かにこの三つ目の方法が意味しているのは、たとえ否定的な要因によるものであれ、与えられた素材を利用していけば、やがて新しい形式の発展につながるだろうという期待に過ぎないようにも見える。しかし、『第三工場』における「加工」と「自由」の意義を検討してきた本論としては、ここにそれ以上の意味を見出すべきだと考える。なぜなら、束縛や制限といった形でもたらされる否定的な要因を、自身の理論や創作手法の内在的な発展へ転換するというこの姿勢は、芸術外部に対して芸術の特殊性を担保する、芸術家自らの「加工」の行為を基盤にしているためである。したがって、「第三の進路」が意味しているのは、「加工」される存在であるために「不自由」を背負う芸術家が、その「不自由」を自らの「加工」を通して芸術の領域で克服することだといえるのである。

3. 克服の実践としての『第三工場』

3-1. 「加工製品」としての「映画」

そうした「加工」を通じた自身の「不自由」の克服こそ、シクロフスキーの『第三工場』執筆の目的だったのではないだろうか。その観点から本節では、シクロフスキー自らの「不自由」の克服が、『第三工場』という作品上でいかにして実現されているのかを考察したい。

そのときに着目したいのが、『第三工場』における「映画」である。そもそも、当時シクロフスキーが勤めていた国立映画委員会の第三工場に表題が由来する『第三工場』には、その第三工場での映画製作の様子も描写されている。ここであらかじめ述べておくと、この作品において重要な意味を持つ「映画」とは、「干し場の亜麻」の比喩と同様に、撮影やフィルムの編集といった複数の作業を経て作品へと仕上げられていく、「加工」される芸術家の生の比喩の一つとして機能するということであり、それゆえにこの作品においては、「映画」を作り上げる際に映画フィルムを「加工」すること、中でもフィルムの編集という行為が、否定的な意味合いを帯びてあらわれるということである。そのことを順を追って見ていきたい。

まず、映画製作の様子を描いた箇所の特徴的なのは、そこにおいて、様々な器具やスタジオのセット、脚本やスタッフたちの尽力、役者の演技やその後の編集作業を総動員して得られる映画作品と、人間の生とが比較されていることである。その比較は以下に引く撮影風景の描写のように、時間の流れ方の違いを通して示される。

三階には食堂があり、そこで人々はお茶を飲んでいる。お茶はここで時間を昇華させている。マイクロ撮影では、時間は千分の一の単位に分割されることになり、ときとして火花のきらめきで済んでしまう。残りの時間は闇とお茶。それもまずいお茶。映画フィルムは、撮影にかかる時間はごくわずかだ。もしトラブルがなく、いちいちセットを組み変える必要もなかったとしたら、何時間もずっとフィルムを回し続けていられたことだろうが。

だが生はただひたすら遅々として進まない。俳優たちは廊下でじっと待たされる。撮影のためにあごひげも伸ばせるわけだ。お茶を飲んで過ごすしかないのだから。(393)⁽¹¹⁾

ここでは、映画の撮影時間が俳優の生の断続的な一部分でしかないことが、わずかな撮影時間と、俳優たちがあごひげを伸ばせるほどに長い出番の待ち時間との対照によって描き出されている。引用の内容からは逸れるが、映画においてあらわれるのは分割された不連続な時間でしかなく、そこでは生の時間が持っていた連続性は失われざるを得ないという、映画の技術的な要因による不連続性の認識がシクロフスキーの初期の映画観に強く影響していたことを、この引用からは想起できるようにも思われる⁽¹²⁾。

続く映画に関わる事物の描写においても、その断片性や不連続性が強調される。ばらばらな断片的素材から組み立てられたセットの中で、カメラマンは「今にも俳優に飛びかからんばかりの様子」(394)で二分間の撮影に挑む。しかし、どれほど真剣に撮影に取り組んでも、得られたフィルムはその後の編集作業によってさらに切り刻まれるため、作品が完成するときには「亜麻布で縫いくるめられた編集室のカゴの中に、たくさんのフィルムの切れ端も出来上がる」(394)ことになる。さらに、「エディ・シュープが貼り合わせるだろう。たとえフィルムの出来が悪くとも。彼女が編集するだろう」(394)⁽¹³⁾という一節においては、映画フィルムの「編集」は、撮影の失敗を隠す手段として見なされていることもわかる。

シクロフスキーはこうした製作状況について、「工場としては——工場は正しい。生としては——それは失敗だ」(394)と記すのだが、少なくともこのように記すとき、シクロフスキーが、

(11) A. ガルシキンの注釈によれば、「あごひげ」に関する記述は、シクロフスキーも脚本に関わった映画『農奴の翼』(1926年、Ю. タリチ監督)の撮影時のエピソードだという(460)。

(12) 「芸術の世界は連続性の世界であり、連続した言葉の世界である詩は、アクセントで分割されえない。それはアクセントを打てる点を持っているのではなく、それが持っているのは力線が折れ曲がる箇所なのだ。／伝統的な詩の理論は、連続性に対する不連続の暴力である。連続した世界は、見る(видение)世界である。不連続の世界は認知(узнавание)の世界である。／映画は、不連続の世界の嫡子である」(Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 24. 邦訳は以下を参照：八住利雄訳『文学と映画』原始社、1928年)。周知のとおり、シクロフスキーの初期の映画観において、連続性-不連続性の概念は重要性を持っていた。

(13) 「エディ・シュープ」とは、後に映画監督となるエスフィリ・シュープのこと。ガルシキンによれば、当時シュープは映画工場の編集者であり、『農奴の翼』の編集も担当していた(460)。注(14)もふまえれば、『第三工場』における映画製作の描写は、『農奴の翼』製作時の様子をもとにしたものと考えられる。

映画工場が作り出す映画作品と人間の生とを対立するものとして比較していることは明らかである。ところがその後、第三工場の所長室についての次のような記述が続く。

隅にある、元は小道具だった二つの金の姿見は、バロック様式。曲がった書き物机は、モダン風。シャンデリアは、ルネサンス様式。床の上には、ペルシャ風の絨毯。壁には、最も雄弁な監督たちの肖像が掛かっている。

私はここで憤りを覚える。

別様に生を撮りたい、そのモンタージュが変化するように。私が好むのは、生の長い断片だ。(394)

所長室に集められた、互いに何の関係性も見出せない雑多な物品は、あたかも異なる文脈からの引用の寄せ集めのように描かれる。生の次元にあるはずの所長室はこの引用部において、映画作品の特徴とされていた断片性を通して描写されるのである。さらに、そのすぐ後の「別様に生を撮りたい」という文言にも見られるように、相容れないものとされていた映画作品と人間の生とは、隔たったものとしてではなく、ここで不意に重なり合うものとして現れることになる。またあわせて留意したいのは、撮影されたフィルムが編集工程を経て一つの作品へと変容していくという過程の描写は、「干し場の亜麻」が亜麻布へと加工される工程を連想させるものでもあることだ。これらのことを踏まえると、『第三工場』において、映画工場で製作される映画作品（あるいは映画フィルム）は、「加工」される芸術家の生をあらわすもう一つの比喩とみなすことが可能だろう。そうであれば、И. カリーニンが述べているように⁽¹⁴⁾、映画フィルムが編集＝モンタージュによって「加工」されることは、『第三工場』の文脈においては否定的な意味合いを伴うことになると言える。換言すれば、フィルムが編集されることは、芸術および芸術家にとっての「不自由」を象徴しているということになるだろう。

3-2. シクロフスキー独自の「編集」方法

しかし、シクロフスキーは『第三工場』を執筆するにあたって、映画の編集＝モンタージュを思わせる構成の方法を用いている。とはいえ先回りして言うと、『第三工場』の構成方法は、固定化したプロットに則り、それにそぐわない素材を排除・修正しながら作品を完成させるという、後述する映画工場に一般的な編集の仕方とは異なる方向性を持っている。映画工場の編集に求められる断片の調和よりも、断片同士の不調和を志向するシクロフスキー独自の「編集」が、「加工」

(14) Ilya Kalinin, "Shklovsky as a Technique: Literary Theory and the Biographical Strategies of a Soviet Intellectual," in N. Gratchev and Howard Mancing, eds., *Viktor Shklovsky's Heritage in Literature, Arts, and Philosophy* (London: Lexington Books, 2019), p. 229.

される自己像としての自伝的な記述を素材に行われていることこそが、シクロフスキー自身による「不自由」の克服が実現するための重要な契機となっているのである。

まず、「沈黙とフェリエトンでかかれてしまった声で話している。長いこと机の上に置かれていた一片から始めよう。／映画の冒頭に、感光したネガが、別の作品の断片を貼りつけるように。／私は理論的な著作の一片を取りつける」(337)という冒頭の一節からは、『第三工場』という作品自体が、映画の編集＝モンタージュを意識して構成されていることが推察できる。ここで思い出しておきたいのが、そのときに映画のコマやショットに見立てられるのが、回想や書簡といったシクロフスキー自身の過去に関わる素材、言い換えれば「加工」される自己像を含んだ素材だという点である。つまり、そうした素材を再構成＝加工すること（言い換えれば、『第三工場』を書くこと）で克服されるべきなのは、シクロフスキー自身が背負う「不自由」であり、ここにあらわれるのもまた、「加工」されると同時に、自らも芸術において「加工」を行うという芸術家シクロフスキーの二重の在り方なのである。このことは、『第三工場』が回想録に基づく形式で書かれた理由と密接に関わっているであろうし、ひいてはシクロフスキーにとっての回想録や自伝のジャンルの問題とも関連しているだろう。

だが、『第三工場』の構成方法へと話を戻したい。周知のとおり、シクロフスキーの散文の特徴には、自動化した伝統的なプロットの枠組みを外すこと、つまり脱プロットへの志向がある⁽¹⁵⁾。そこで旧来のプロットを解体するために導入されるのが、ルポルタージュや書簡、回想録といった、文学の伝統においてまだ規範化されていない素材であり、例えば『センチメンタル・ジャーニー』では、シクロフスキー自身の従軍体験および社会革命党としての地下活動がルポルタージュ的に記される一方で、『Zoo』は1922年から一時滞在していたベルリンでの出来事を元にした書簡体小説となっている。回想録の形式に基づきながら、理論的記述や書簡などの多様なジャンルが混在する『第三工場』においても、脱プロットの志向は、異なるジャンルに属する個々の断片的な素材同士を、動機づけなしに並置するという構成に一層強くあらわれており、同時代人のグリーツがその点に『第三工場』の形式の新しさを認めていたことは、先述した通りである。

重要なのは、『第三工場』のプロット構成が、作品内部においても、自動化したプロットとは対照的なものとして位置付けられていると見なすことができる点である。そのとき作中で、置き換えられるべき旧来のプロット構成（＝自動化したプロット構成）のモデルとして現れるのが、まさに第三工場のような映画工場が量産する映画のプロットである。シクロフスキーは、プロットがクリシェに陥るという傾向を、当時の散文だけでなく、とりわけ当時の映画に深く根差した

(15) シクロフスキーの散文を論じたものとしては、特に佐藤『シクロフスキー 規範の破壊者』91-203頁を参照。ここで佐藤は、散文『Zoo』の詳細な分析を行い、脱プロットの散文の特徴である、雑多な素材の並置による断片性を基盤としながらも、『Zoo』においては個々の素材を結びつける動機付けが重要な役割を果たしていることを指摘している。

問題として認識していたと考えられる⁽¹⁶⁾。チャップリンの映画など一部の例外を除き、『第三工場』執筆に至る時期のシクロフスキーの映画に対する評価は必ずしも好意的ではなく、ベルリンから帰国した後に、自らも映画工場において製作に関わるようになったソ連映画についての記述には、特に否定的な言説が見受けられる⁽¹⁷⁾。シクロフスキーは、映画工場が量産する映画で用いられるプロットを、伝統的な物語展開に依拠した陳腐な型と見なしており、そのことがそうした否定的な評価につながる要因の一つとなっていた。先述した映画の編集に関する記述を含め、『第三工場』に記されているのも、そうした固定化した型としてのプロットに則り、型にそぐわない素材を取り除きながら、まさに工場製品として映画が作られていく様子であるといえる。

それに対し、シクロフスキーは「別様に生を撮りたい」(394)と望むのであるが、ではシクロフスキーが思い描く別の方法とはどのようなものなのだろうか。それを考える際に参考になるのが、『第三工場』執筆の数年後に書かれたエッセイの中で、「映画の仕事」について語られる以下の箇所である。

文学から映画に、私は一般的な映画製作者たちが有するよりも多くの厳格さと、素材への敬意をもたらした。

仕事において私が望むのは、漠然とした背景の下でニュートラルなプロットを展開することではなく、素材それ自体の主要な対立から成る構成としてのプロットを生み出すことである。⁽¹⁸⁾

ここで確認したいのは、シクロフスキーが素材とプロットの間をどのように捉えているかである。シクロフスキーが構想する新たなプロット構成において、プロットは固定化した型として素材を一方向的に規定するものではなく、むしろプロットは素材同士の関係性からその都度生み出されるものとされていることがわかる。本論が考えたいのは、この「素材それ自体の主要な対立

(16) これに関しては、例えば以下を参照：Шкловский В. О законах кино // НЛЮ. 2014. № 128. С. 149-157. ここでは、プロットやストーリーのみならず、映画における手法・形式の「自動化」のしやすさについて述べられている。

(17) 映画に対するシクロフスキーのこうした態度の背景には、彼の映画観や映画工場への問題意識といった、多層的な要因が存在すると見られる。特にソ連の映画工場への問題意識が認められる文献としては、『第三工場』と同時期に主に映画工場での仕事について書かれた『リール』(1927)が挙げられる。ここでも『農奴の翼』の製作にまつわる内容が、自身の脚本における試みに言及しつつ述べられるのだが、ここでシクロフスキーが『農奴の翼』の製作について詳細に記すのは、「われわれの工場の芸術的な仕事における根本的な欠点」(Шкловский В. Могалка М.-Л., 1927. С. 39)を明らかにするためとされている。また、『第三工場』が出版された1926年頃から、シクロフスキーは特にエイゼンシュテインの映画に新しい映画表現の可能性を見出し評価するようになるが、これに関しては注(15)で言及したシクロフスキーの映画観の変遷と合わせて、稿を改めて論じたい。

(18) Шкловский. Рецензия на эту книгу. С. 383.

から成る」新たなプロットの試みが、『第三工場』の構成においてなされているのではないかということである。

そのときにまず念頭に浮かぶのが、『第三工場』の「まえがき」で、作品の構成方法に関して「しゃれの利いたことを言いたくない。／プロットを組み立てたくない。／事物と考えるについて書くことにしよう。／引用文集のように」(337)と宣言されていたことである。その宣言の通り、脱プロットを志向した『第三工場』の構成の特徴が、本来異なるジャンルや文脈に位置する断片的記述が動機づけられることなく、引用文集の素材のように並置されることにある点はすでに言及した。しかし、そうすることでシクロフスキー自らがプロットを組み立てたつもりがないとしても、並置された断片同士に事後的に何らかの関係性を見出すことは可能であり、おそらく新たな執筆方法においてシクロフスキーが重視していたのも、断片同士の間に生じる作用だったと言えるだろう。

そうした志向は、『第三工場』執筆から数年後に自身の執筆方法について記したエッセイ「私の書き方」(1930)の中にも引き続き認めることができるが、このエッセイで特に注目したいのは、「書くことは、以前とは違うようにではあるが、今でも難しい。断片は私の中で、独立した作品へと展開していくが、重要なことはあたかも映画のように、やはり断片同士の間にある」⁽¹⁹⁾という一節において、個々の断片を並置する書き方と、映画（の編集＝モンタージュ）とが結びつけられていることである。この時期のシクロフスキーの映画論には、例えば主にシュュープの映画を論じた1928年の論考「ドキュメンタリー・トルストイ」があるが、その最終部でシクロフスキーは、エイゼンシュテインの『十月』に言及し、「エイゼンシュテインは『十月』において、主に事物を操り、それらの事物を並置している。[...] 諸々の事物の引用で思考する方法は新しく、映画は劇映画ではなく、アトラクションの映画だった」⁽²⁰⁾と述べている。「引用」および「並置」は、1920年代後半以降のシクロフスキーが文学と映画の双方にまたがる領域において可能性を見出した、新たな作品構成のためのモデルだったと考えることができるだろう。

これらの論考はいずれも『第三工場』よりも後に執筆されたものではあるが、個々の断片的素材を並置したときに生じる効果に基づいた新たな構成方法への関心や創作におけるその試みは、すでに『第三工場』執筆時までに始まっていただろう。その際に重要なのは、「素材それ自体の主要な対立から成る構成としてのプロット」を理想とするシクロフスキーは、作品に断片同士を調和させる関係性よりも、対立や不調和の関係性を見出すことを重視していたということである。そのことは、『第三工場』執筆過程においては、思いがけない素材を作品に呼び込むことにもつ

(19) Шкловский В. Как мы пишем // Гамбургский счет. С. 422. このエッセイでは、「並置」の語こそ使われてはいないものの、様々な引用の断片を壁中に並べながら執筆するという、シクロフスキーの独特な執筆方法が描かれている (Там же. С. 423)。

(20) Шкловский В. Документальный Толстой // За 60 лет. С. 93-94.

ながっていたのではないだろうか。繰り返しの引用になるが、何よりシクロフスキー自身が『第三工場』について、「その後私が書きあげたのは、『第三工場』という、私にとって全く理解に苦しむ本だった。／ […] 本に組み込まれた農村の素材や、日常生活の中の個人的な不安定さの素材が這い出してきて、私がそれを置きたかったように置かれていないことが明らかになり、この本に対して人々は腹を立てた。 […] 本は書かれるだけでなく、生まれ出たり、たまたまできあがったりする。本は作者を意図からそらす」⁽²¹⁾と述べていたのであった。

以上から少なくとも明確にいえるのは、『第三工場』の作品構成は、第三工場での映画製作に象徴されるような、固定化したプロットに則り、それにそぐわない素材を排除・修正しながら作品を完成させるやり方とは異なる方向性にあるということである。むしろシクロフスキーが『第三工場』で試みたのは、調和し得ない不釣り合いな断片的素材の関係から、新しいプロット形式の可能性を導き出すことだった。重要なのは、シクロフスキーのその試みが「加工」される自己像を含む素材を、自らが改めて作品において「加工」することによってなされているということである。つまり、シクロフスキーにとって『第三工場』を書くことは、まさに「加工」を通した自身の「不自由」の克服の試みだったといえるのである。

おわりに

「加工」を通した自身の「不自由」の克服の試みが持つ肯定的な意味は、『第三工場』の結びにもあらわれていると思われる。先に引用した第三工場の所長室の描写の後、出来の良くない映画作品は、上映されることなく棚にしまい込まれることがあると語られ、そのことをシクロフスキーは「墓場のようだ」(394)と表現する。続けて、そうした出来の悪い映画フィルムは、たとえ一度墓場に入ったとしても、再び棚から取り出されて日の目を見る可能性もなくはないが、それに対して「われわれの墓場で死者たちが甦ることは決してないだろう」と述べる(394)。なぜなら、シクロフスキーによると、「われわれは皆、己の時代を前にした商品なのだ……死ぬことは許されない」(394)ためである。この一文は様々に読むことが可能であろうが、本論の文脈に照らし合わせると、「われわれ」は「商品」のように同時代的状況によってつねに「加工」され続ける存在なのであり、その「加工」を逃れる唯一の手段である死すら許されておらず、それゆえに、そもそも「われわれ」は死んで「墓場」に入ることができないのだから死からの甦りもまたあり得ないことを述べたものとして解釈できるのではないか。そう解釈する場合、この一節には、同時代的状況による「加工」を免れ得ないことに対する、シクロフスキーの悲観的な認識が強くあらわれていると言えるだろう。

しかしその直後、ふと思い出したとして唐突に「そして南の風は 静かにマストを軋ませ／わ

(21) Шкловский. Рецензия на эту книгу. С. 382-383.

れわれを開かれた海へと運ぶ」(394)というウェルギリウスからの一節が引用される。注目したいのは、『第三工場』の終盤に置かれたこの引用が、その直前までに顕著だった悲観的な調子を払拭していることである。「南の風」は、「われわれ(オボヤズ)は臆病者ではないし、風圧に屈してもいない」(340)と述べられていたのと同じ「風」ではない。それは、もはや押さえつけるような風ではなく、「開かれた海へと」押し出す風になっている。この一節には、期待を帯びた肯定の意が託されているとわいていい。

この終盤の一節にこそ、シクロフスキーにとっての『第三工場』を執筆することの意義が反映されているのではないだろうか。『第三工場』には、「加工」の比喩を通して芸術家および芸術の「自由／不自由」の問題が語られ、「加工」される存在としての芸術家が背負う「不自由」は、自らの「加工」を介した新しい形式の創造によって、芸術の領域において克服され得るものとされていた。そして、シクロフスキー自らによる「加工」を通じた「不自由」の克服は、自伝的記述を素材にした『第三工場』という作品において実現されていると見ることができる。『第三工場』で「第三の進路」として示される、芸術家が被る否定的な要因を、自身の理論や創作における発展へ転換しようとする姿勢は、「不自由」への向き合い方として幾分楽観的ではある。だが、その姿勢が持つ肯定的な意味が、未だ存在しない新たな芸術形式の可能性への期待とともに『第三工場』の末尾に込められているのは、注目すべきことだろう。

チュダコワによれば、1920年代後半以降のフォルマリズムに生じた方向転換は、多くの研究において、政治的な影響などの「外的」な要因によるものか、あるいはフォルマリズム理論の「内的」な要請によるものとされてきた⁽²²⁾。それに対しチュダコワは、エイヘンバウムの「社会的実践」について考察する際に、そうした「外的／内的」という二項図式に基づく要因の理解は生産的ではないとした上で、この二項対置に還元されない解釈の提示を試みているのだが、そのときに依拠しているのが、エイヘンバウムによる自伝的記述であり、そこに認められるエイヘンバウムの「歴史」への関心を軸に、彼の1920年代後半以降の活動を捉え直している。本論は、多く研究のように、『第三工場』にシクロフスキーの政治的状況への態度表明のみを読み取るのではなく、『第三工場』を何よりもまず文学作品として捉え、作品内で特徴的に用いられる比喩や作品の構成方法と、作品内に表出される同時代の芸術をめぐるシクロフスキーの問題意識とが形作る有機的な連関に着目することから出発した。そのとき本論が潜在的に目指していたのも、1920年代後半以降のシクロフスキーの活動を、そうした二項対置的な理解とは異なる形で捉えることである。自伝的素材を用いた、シクロフスキー自身による「不自由」の克服の実践として『第三工場』を読解した本論は、そうした視座に立つときに、シクロフスキーの場合においても(あるいは

(22) Чудакова М. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Избранные работы, том I. Литература советского прошлого. М., 2001. С. 433-453.

シクロフスキーの場合においてはより一層)、彼の自伝的作品を検討することが有効であることを示し得たと思われる。シクロフスキー自身の自伝的作品の重要性をふまえながら、多岐にわたる彼の活動をより精緻に捉え直す作業は、今後の研究において引き続き取り組まれるべき課題の一つである。