

小澤 裕之

亀田真澄『国家建設のイコノグラフィー ソ連とユーゴの五カ年計画プロパガンダ』 (成文社、2014年)



亀田真澄『国家建設のイコノグラフィー ソ連とユーゴの五カ年計画プロパガンダ』では¹，社会主義国家ソ連とユーゴ双方のメディアで展開されたプロパガンダが対比的に分析されている。

メディア表象において，ソ連のプロパガンダを特徴づけるのは「ライヴ性」への志向であり，一方ユーゴは「媒介性」への志向だという。「ライヴ性」とは，たとえば野外演劇がそうであるように，表現されている対象があたかも「いま・ここ」で起きているかのように鑑賞者に錯覚させる手法のことだ。「媒介性」とは，表現されている対象が「いま・ここ」で直に生じているのではなく，たとえばその対象を目撃している他者の視線をたどることで，「いま・ここ」から遅れて・隔てられたまま，その対象を鑑賞者に地続きのものとして感じさせる手法を指す。

本書で具体的な分析対象として主に俎上にのせられているのは，両国におけるドキュメンタリー映画，グラフ誌，肖像写真である。

まず対比されるのは，カザフスタンを舞台にした鉄道敷設のドキュメンタリー映画『トゥルクシブ』（ソ連）と，ユーゴにおけるその翻案＝アダプテーション映画『青年鉄道シャマツ＝サラエヴォ』（ユーゴ）だ。鑑賞者の視線をたくみに誘導することで，彼らを映画のなかで起こった出来事の「いま・ここ」に引きこもうと編集されている『トゥルクシブ』に対し，『青年鉄道』は逆に映画の出来事のほうが鑑賞者の「いま・ここ」に導かれるよう設計されているという。

次に，カラー写真をふんだんに用いたグラフ誌『ソ連邦建設』（ソ連）と『ユーゴスラヴィア』（ユーゴ）が取りあげられる。綴じ込みページを自らの手で開かせるなどして読者を雑誌のなかにいざない，そこでの出来事をあたかも自分が実体験しているかのように錯覚させる『ソ連邦建設』に対し，『ユーゴスラヴィア』は写真に撮られた過去と現在の相同性を提示することで，両者が地続きであることを示し，双方の源流とみなされる国家の「元型」を読者に幻視させようとしているという。

最後に比較されるのは，「新しい人間」，すなわち労働者の英雄とされたスタハノフ（ソ連）とシロタノヴィッチ（ユーゴ）それぞれの肖像写真だ。スタハノフの写真は最新のものに次々更新されてゆく，それとともに彼のイメージも刷新されてゆく。写真というメディアのなかのスタハノフは労働者という当初のイメージをやがて完全に脱ぎすて，知識人へ変貌してしまう。その一方で，シロタノヴィッチは「一度きりの撮影の瞬間のイメージのみ」が特権化され²，それが人々に共有されつづけたという。

これら三つの事例から明らかになるのは，第一に，ソ連におけるプロパガンダ表象が「ライヴ感」を強調し，新しい現実として表象された見せかけの世界に国民を「巻き込み」，その「行動と価値観をコントロール」しようとしたこと。第二に，ユーゴにおけるプロパガンダ表象が過去と現在をつなぐ「媒介」を偽造することで，「ひとつの歴史を共有する国民という共同体を立ち上げ」ようとしたことである。³

もちろん，本書にも断り書きがあるように，ソ連とユーゴにおけるプロパガンダ表象がすべて「ライヴ性」と「媒介性」という二つの型に截然と区別されるわけではない。しかし，両国の志向の違いをあらわに際立たせることで，これらが「メディア上の視覚表象」全般を分析するためのひとつの有効な手立てになりうることを，著者は本書でもって立証しようとしているのである。

したがって、この二つの手法のメディア論における位置を検証することが、本書をより良くより広く活かすために必須の手続きとなるだろう。以下はその試みである。

絵画や彫刻等の視覚芸術には二つの対蹠的な手法がしばしば用いられてきたこと自体は、以前からよく知られている。

ベルクソンは古代と近代における人間の知覚の違いを論じるなかで、古代人は「特権的な瞬間」において、近代人は「任意の瞬間」において、動く対象を認識すると述べた⁴。

これを踏まえ、美学者の谷川渥は『形象と時間』のなかで西洋における馬のギャロップの表象に着目し、それが写真の普及とともに決定的に変化していった史実を指摘している⁵。彼によれば、かつて馬のギャロップはその運動の本質を抽出した瞬間が絵画として定着されていたが、どの瞬間も等しなみにカメラで捉えることが可能になって以来、そうした運動の本質は意識されなくなり、各瞬間は継起する時間の数ある一点にすぎなくなってしまったというのだ。

たとえば、19世紀前半に活躍したフランスの画家ジェリコーは『エプサムの競馬』（1821年）で馬の脚を本来ありえない位置に配して描いているが、それは馬のギャロップの特権的な瞬間を描写するために——たとえ真実に反していたとしても——馬が人間にとって最も印象深く躍動感あるように見えるように配慮された結果といえる。他方、イタリア未来派の画家バッラは『鎖につながれた犬のダイナミズム』（1912年）において、犬の脚を一枚画に幾本も並べてその走りを際限なく微分してゆくことによって、特権的な瞬間のかわりに細切れにされた各瞬間を提示している。

興味深いことに、『国家建設のイコノグラフィー』で提起された「ライヴ性」と「媒介性」という概念／手法は、「任意の瞬間」と「特権的な瞬間」というこの二種類の認識方法とゆるやかに対応している。

たとえばユーゴでは、労働者やパルチザン英雄の「決定的瞬間を捉えた」一枚の写真だけが流布していたというが⁶、これはジェリコーが馬のギャロップを「特権的な瞬間」において描破しようとした試みと重なる。

また、ユーゴのプロパガンダ表象に見られる「元型」への志向も、ジェリコーの馬を想起させる。なぜなら、どちらも唯一の・実在していない・理想だからである。「元型」は存在しない。それは「ユーゴという国家の歴史的過去が「かつて＝あった」というイメージを創り出す」ために「偽装」されたものにすぎないのだ⁷。このことは、ジェリコーの馬がいかに疾走しているように見えるよう生理学的にありえない姿形で描かれているのと相似をなしている。

一方、「ライヴ性」を志向した表現は、刻々と更新される現実の最前線の動きをできるだけありのままの形で捉えようとする。その実現のために制作されたドキュメンタリー写真・映画は、より新しい現実をえんえんと切りとりつづけるだろう。それは、バッラが「任意の瞬間」において次々更新される運動そのものをありのままに知覚しキャンパスに反映させようとしたことと、やはり相似をなしている。

ただ注意すべきは、「ライヴ性」を目指した表現も「媒介性」のそれと同様、決して真実のありのままの反映ではありえないということである。バッラの犬が結局のところ腹から得体のしれないなかをたくさん生やした毛むくじゃらの動物に見えてしまうように、「ライヴ」を演出しつづければ、その果てには現実離れたイメージが形成されることになるのだ。

では、『国家建設のイコノグラフィー』で分析された二つの手法は「特権的な瞬間」と「任意の瞬間」という従来の二分法に回収されてしまうだろうか？ 恐らくそう言うことはできない。なぜなら、「ライヴ性」と「媒介性」という概念は「表現される対象と鑑賞者との関係を決定づける「表象上の志向性」の違いに着目」するものであり⁸、世界認識とその反映に照準を合わせる「特権的な瞬間」と「任意の瞬間」

の概念とは射程を異にするからだ。ベルクソン＝谷川渥の分析が、いわば制作者と制作物の関係を浮き彫りにしているのに対して、本書は制作物とその鑑賞者の関係を詳らかにしてみせたのである。

また、ベルクソン＝谷川渥が時代の変遷にともなうメディア表象の変容に着眼しているのに比べ、本書はほぼ同時代のメディア表象のなかから二つの手法を析出してきた点も、注目に値する。真理を偽装する二つの型は時代に固有の専属的手法ではなく、ともに汎用性のある手法であることが立証されたからだ。

こうしたことから、「ライヴ性」と「媒介性」は、ベルクソンらによって論じられてきた伝統的な時間論を受け継ぎ、相補することのできる、大きな可能性を秘めた概念／手法といえるだろう。

注

1. 亀田真澄『国家建設のイコノグラフィー ソ連とユーゴの五カ年計画プロパガンダ』成文社、2014年。
2. 同前書、148頁。
3. 同前書、152-153頁。
4. アンリ・ベルクソン（合田正人・松井久訳）『創造的進化』ちくま学芸文庫、2010年、420頁。
5. 谷川渥『形象と時間』講談社学術文庫、1998年、第9-10章。
6. 亀田真澄『国家建設のイコノグラフィー』140-141頁。
7. 同前書、153頁。
8. 同前書、14頁。