

## 追想の詩学

——アンドレイ・タルコフスキイの時間論、および映画『鏡』の構成——

齊 藤 毅

### はじめに

アンドレイ・タルコフスキイの映画『鏡 Зеркало』(1974)は、この監督の作品の中でもとくに難解な作品であると、しばしば言われる。タルコフスキイ自身、1985年に行なわれたあるインタビューの中で、この作品が自作の中で「最も錯綜した」作品であることを認めている。しかし、彼は単に「錯綜している」と言っているのではなく、「一つの構造として」という表現をしている。それは「他から分離して捉えられた断片としてではなく、まさに一つの<sup>コンストラクション</sup>構成として」見られた限りで「錯綜している」のである<sup>(1)</sup>。周知の通り、この作品はいくつかの独立した(かのように見える)エピソードから成り立っており、個々のエピソードをそれ自体として取り上げるならば、それは、ある意味でとても分かりやすい。問題なのは、そうした諸エピソードがなす関係、すなわち「構成」であり、それが全体としてきわめて「錯綜した」形をとっているために、観る者を当惑させるのである。

しかし、映画作家としてのタルコフスキイにとっては、この「構成」のあり方こそが、創作上の最も重要な課題だった。「映画とは一般に、いくつかの断片を一つの全体にまとめあげる可能性を創造するものです。映画作品は、結局のところ、モザイクのように、いくつもの分離したショット——異なる色彩とテクスチャを持つ、いくつもの分離した断片から成り立っているのですから」と、彼は同じインタビューの中で述べている。「各断片はそうした全体の中でのみ存在し」、「最終的な結果に対する視点によって考え抜かれていないような断片は、いかなるものであれ、映画作品の中にはありえません」。こう述べたうえで、彼は『鏡』について次のように語る。「それゆえ『鏡』は、ある意味で、映画についての私の理論的コンセプトに最も近いものなのです<sup>(2)</sup>。『鏡』は彼にとって、特殊な作品ではまったくなく、すぐれて映画的な、原理的な作品なのである。

とはいえ、言うまでもなく、構成の契機はあらゆる芸術の中心に位置するものであり、構成のない芸術作品というものはいない。したがって、タルコフスキイが言わんとしているのは、映画芸術に固有な構成の問題である。同じ物語芸術であっても、文学と演劇と映画とでは、そのプロットを形作る構成のあり方はまったく異なる。こうした映画独自の作品構成の原理、およびその構成を行なう手法としてのモンタージュについて、タルコ

1 Jerzy Illg and Leonard Neuger, "I'm interested in the problem of inner freedom..." <http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/interview.html> より引用。

2 Ibid.

フスキイは自著『形象化された時間』<sup>(3)</sup>、第5章〈映画における映像<sup>イメージ</sup>〉において、集中的に論じているが、この章の叙述は主に『鏡』の制作過程を例としてなされており、このことから、タルコフスキイにとって、この映画が原理的作品であったことが窺われる。この章のある箇所でするタルコフスキイは、『鏡』の編集に「どれほど途方もない苦労が伴ったか」を語っている。

映画をモンタージュするのに二十あまりの<sup>ヴァリアント</sup>案が存在した。私が言う案とは、いくつかのショットを接合する、その個々のやり方を変えるとかいうことではなく、諸エピソードの構成、その順序の根本的な変更のことである。映画はそもそもモンタージュできないのではないかと思われることもままあった[……]しかし、ある日、私が捨てばちの思いで最後にさらにもうひとつ、配列の可能性を考えついたとき——突如、映画が現われ出したのである。素材は蘇り、映画の部分部分が、まるで一つに統一された血液循環系のように、相互に関連して機能し始めたのだ。(3B/OBK: 227)

このエピソードは、映画において構成という契機がいかにかに決定的なものであるかを示していると同時に、映画固有の構成原理が、タルコフスキイにあってさえ、いかに伝統的な観念からかけ離れたものであったかをも物語っているように思える。(映画における映像)というテキストも、この『鏡』制作の体験から、映画芸術の原理について再考を促された結果、書かれたものと思われる。そこでタルコフスキイが述べていることを要約するなら、視覚芸術としての映画の本質は、映像<sup>イメージ</sup>のうちに時間を呈示することに存する、ということになる。映画において、それまでの芸術とはまったく異なる、新たな時間表現がもたらされたのであり、それにより、映画作品の構成、プロット展開も、きわめて独自の形をとることになった。そして、そればかりか、すぐれて時間的な存在としての人間の様態が、映画において改めて開示されることになったのである。

本論では、以上のような問題認識から、まずタルコフスキイ自身のテキストの読解により、映画芸術における時間のあり方について再検討し、それにより得られた理論的前提に基づき(あるいはその例証として)、映画『鏡』のプロットと構成について、考察を試みることにしたい。

## 1. 映画における時間

### 1-1. モンタージュと時間

映画芸術において、作品の構成はモンタージュという操作によりなされるが、タルコフスキイが、1920年代ソ連におけるエイゼンシュテイン、クレシヨーフらのいわゆる「モンター

3 *Тарковский А. Запечатленное время // Волкова П. (сост.) Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. М., 2002. С. 95-347.* 以下、この著作から引用を行なう場合は、(3B)の略号と共に、該当の章を以下の略号により示し、続けて頁数を記した: 1. 〈始まり Начало〉 = Н; 2. 〈形象化された時間 Запечатленное время〉 = ЗВ; 3. 〈使命と運命 Предназначение и судьба〉 = ПИС; 4. 〈映画における映像 Образ в кино〉 = ОВК。なお、引用文における強調は、とくに断りのない限り、著者自身によるものである。

ジュ映画」に対して抱いていた否定的態度は、よく知られている。まず、すでに述べた通り、モンタージュそれ自体は、映画の本質に関わるものではなく、それを映画の特権的手法と見なすことはできない。「いかなる芸術であれモンタージュ、すなわち部分や断片を取捨選択し、組み合わせ、寸法を整えるといった作業を必要とする」(3B/OBK: 225)。

さらに、エイゼンシュテインらによる「モンタージュ映画」において、モンタージュは、映像の意味作用、というよりは概念作用を操作する手段となっている。「モンタージュは二つの概念を連結し、新たな第三の意味を生み出すのだという、これまた『モンタージュ映画』の支持者らが主張している理念は、映画の本質とはまったく相容れないものであるように私には思える」(3B/OBK: 225)。モンタージュによるショットの連結は、何らかの映像的象徴体系に従った言説ディスタールとなるわけだが、それは基本的に、限定された一義的な意味を目指すものである。「モンタージュ映画は、観客に判じ絵や謎かけを課す。すなわち、観客の知的経験に訴え、観客に象徴を解説し、アレゴリーに興じるよう強いる。しかしながら、そうした謎かけのそれぞれには、言語的に正確に公式化うるような答えがすでにあるのだ」(3B/OBK: 229)。

歴史的に見るなら、こうしたモンタージュの技法に対する否定的な態度は、つねに存在した。最も代表的な例は、1950年代フランスの批評家アンドレ・バザンによる論争であろう。バザンによれば、映画は言説ディスタールではなく表象ル・プレゼンタシオン(=再現)、出来事の現実的な表象とならねばならない<sup>(4)</sup>。そして、実際、タルコフスキイとバザンの類似性は、繰り返し指摘されている<sup>(5)</sup>。しかし、タルコフスキイにおいては、単なる対象の現実性、「空間的深さ」<sup>(6)</sup>という以上に、対象のうちに現れる時間こそが問題なのだった。彼がエイゼンシュテイン的「モンタージュ映画」を否定したのは、そこでは「個々のショット中に時間的真実が存在しない」(3B/OBK: 232)からであった。「映画モンタージュの特殊性は、撮影された断片の中に形象化された時間を連結することに存する」のだ(3B/OBK: 231)。

ここで論点を明確にするために、ヤン・ムカジョフスキイの論文「映画における時間 Cas ve filmu」<sup>(7)</sup>を参照してみたい(これはあくまで論点の明確化のためであって、ムカジョフスキイの観点は、タルコフスキイのそれとは一致しない)。ムカジョフスキイは、映画における時間のあり方を検討するにあたり、演劇、叙事文学という二つの隣接芸術を比較対象として取り上げる。これら三つの芸術はいずれも、「それらの主題が出来事という性格を有している」という点で共通している。ここで言う「出来事 действие」とは「時間的順次性により結びつけられた一連の事実」<sup>(8)</sup>のことであり、したがって、これら三つの芸

4 J. オーモン、A. ベルガラ、M. マリー、M. ヴェルネ著、武田潔訳『映画理論講義：映像の理解と探求のために』筑摩書房、2004年、82-99頁。

5 その例としては以下を参照：Donato Totaro, “Art for All ‘Time’,” *Film-Philosophy* 4:4 (2000) (<http://www.film-philosophy.com/vol4-2000/n4totaro>); B. Halligan, “The Long Take That Kills: Tarkovsky’s Rejection of Montage,” *Central Europe Review* 39:2 (2000). ([http://www.cereview.org/00/39/kinoeye39\\_halligan.html](http://www.cereview.org/00/39/kinoeye39_halligan.html)); Ямтольский М. Язык-тело-случай. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 335.

6 A. バザン「映画言語の進化」A. バザン著、小海永二訳『映画とは何かⅡ 映像言語の問題』美術出版社、1976年、176-202頁。

7 ここでは以下に収録されたロシア語訳(«Время и кино»)を参照した：Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 410-419.

8 Там же. С. 411.

術において、時間が主要な構成要素となる。

ここで、それぞれの芸術において二つの時間層を区別することができる。出来事が継起する時間（出来事の時間）、そして作品の受容者が経験する時間（受容者の時間）である。演劇においては、出来事の時間と受容者の時間は、ほぼ平行して流れる。それに対し、叙事文学においては、出来事の時間と受容者の時間の間に、相関性がほとんどない（小説は一気に読むことも断続的に読むことも、一週間かけて読むことも二時間で読むこともできる）。こうした出来事の時間と受容者の時間の非相関性は、たとえば、叙事文学に「出来事の要約」という可能性を与える。演劇では呈示するのに一晩かかるであろう数年分の出来事を、叙事文学は一つのフレーズで要約することができる。

映画における出来事の時間と受容者の時間は、演劇と同様、平行しているかに見える。しかし、映画における両者の関係には、ある種の非相関性があり、その点で映画は叙事文学とも共通している。映画においては、叙事文学と同様、「出来事の要約」、さらに、同時進行する複数の出来事の順次的呈示、出来事の時間の逆行などが可能であるが、これらはすべて出来事の時間と受容者の時間の非相関性を前提としており、両者が平行して経過する演劇においては、ほぼ不可能なことである。

以上のような映画の中間的特性を説明するため、ムカジョフスキイは「造形の時間 *изобразительное время*」という、もう一つの時間層を導入する。これは、映画が出来事を（要約や逆行などをもちいつつ）スクリーン上に呈示する際の時間である。こうして、映画には、①出来事の時間、②造形の時間、③受容者の時間の三つの時間層が存在することになり、①と③は、叙事文学と同様、非相関的であり、②と③は、演劇と同様、平行して流れる。このような時間上の構成は、映画の時間に高度の「現実性・迫真性 *жизненность*」を与えると同時に、語られる出来事から自由な時間性の現出を可能にする。「映画は、観客自身の時間の感覚を利用することで、演劇的出来事の迫真性と同様のそれを獲得するが、その際、出来事と観客とを切り離す一連の『造形の』時間が、展開する出来事と現実の時間とを自動的に一致させてしまうことを防ぐのである」<sup>(9)</sup>。

たとえば、映画においては、出来事の時間を停止させることができる（クローズ・アップのショットのように）。「出来事の時間を停止させることができるのは、出来事の時間が不動のままである瞬間にも、観客の時間 [受容者の時間——引用者]（叙事文学とは異なり、それは <sup>アクチュアル</sup> 現勢化されている）と平行して『造形の』時間が流れているからである」<sup>(10)</sup>。これを、ポリス・エイヘンバウムの表現を借りて言い換えるなら、「演劇における時間は、満たされるのであり、構成されるのではない」のに対し、「映画において、時間は満たされるのではなく、構成される」。すなわち、「……映画監督は、出来事のテンポだけでなく、フィルム自体（モンタージュ）のテンポをも、遅めたり速めたりでき、そのようにして、まったく独自の時間感覚を創造するのだ」<sup>(11)</sup>。

タルコフスキイが「映画モンタージュの特殊性は、撮影された断片の中に形象化された

9 Там же. С. 417.

10 Там же. С. 417-418.

11 Эйхенбаум Б. Проблемы кино-стилистики // Эйхенбаум Б. (ред.) Поэтика кино. М.-Л., 1927. С. 42-43.

時間を連結することに存する」というとき、それはこうした「時間の構成」に相当するのだと、とりあえずは言えるだろう。「モンタージュは、内に異なる時間を有する断片・小断片を接合することである。そして、それら断片の結合だけが、そうした時間の存在様態の感覚を新たにするのだ」(3B/OBK: 231)。そして、いわゆる「モンタージュ映画」においては、ムカジョフスキイの言う造形の時間が、映像の連辞的・範列的連続による言語的ディスタール言説に従属しているため、受容者の時間との同期による「生命力 *жизненность*」が奪われてしまうのである。「私はいわゆる『モンタージュ映画』とその諸原理を否定しているのだが、それというのも、モンタージュ映画の諸原理が、映画作品がスクリーンの境界を超えて延長してゆくのを、すなわち、観客が自分自身の経験を、目の前のフィルム上で見ていることと連結するのを妨げるからである」(3B/OBK: 229)。

## 1-2. 出来事と事実

ところで、ムカジョフスキイは、「出来事の時間」、およびその「造形の時間」という用語法にも見られる通り、あくまで「出来事 *действие*」(これは演劇、叙事文学、映画が共通に有するものとされる)を作品構成の骨格と見なしていた。この出来事を、彼は「時間的順次性により結びつけられた一連の事実」と定義していたが、その際(とりわけ演劇の場合)、「一連の事実」は、何らかの視点から意味づけられた「登場人物 *действующее лицо*」の「行為 *действие*」を動機として展開されてゆく。出来事の時間は、そうした行為により分節されるのである。

それに対し、タルコフスキイは、ムカジョフスキイが映画の特殊性として示唆していた、出来事から自由な時間性のうちにこそ、映画作品の「形式形成原理」を見ている。その際、タルコフスキイは、そうした時間性を「事実という形式」において現れる時間と呼んでいる。注意しなければならないが、これは、ムカジョフスキイの言う「事実」とはまったく異なるものである。

映画によって時間は、一体どのような形式で形象化されるのだろうか？ この形式を**事実的**形式と定義することにしよう。出来事も、人間の動きも、いかなる現実の対象も、事実として現れうる。その際、そうした対象は、不動性と不変性のうちに呈示することもできる(この不動性が現実には流れる時間の中に存在する限り)。(3B/3B: 162)

この「事実的**形式**」において現れる時間については、後続箇所「毎日、毎時、我われを囲んでいる現実の素材それ自体との、現実的リアルで分かち難い結びつきのうちに捉えられた時間」(3B/3B: 162)と説明されている。そして、映画において、作品の「形式形成原理」となるのは、「現実の対象」に対するカメラの「注視 *наблюдение*」である。これにより、時間は「事実的**形式**」において定着される。

映画の中の時間が**事実**という形式において現れるのだとするなら、その**事実**は単純で直接的な注視という形式において与えられる。最も微細な細胞に始まる**事実**を貫ぬく映画の、主な形式形成原理は**注視**なのだ。(3B/3B: 166)

これは、同じく視覚的・時間的芸術である演劇と比較すれば、分かりやすいだろう。時間が登場人物の行為により分節される演劇において、「注視」という契機はありえないのである。ここには、二つの側面を区別することができる。(1)「注視」により定着される時間の展開は、登場人物の行為による動機づけに依存しない。したがって、(2)「注視」の対象は、行為を行なう登場人物に限定されない(「出来事も、人間の動きも、いかなる現実の対象も……」)。言うまでもなく、これら二つは同じコインの両面である。こうして、「事実」のうちに形象化される時間性においては、不動の事物も時間の停止とは捉えられない。そこに現れているのもまた、時間の様態の一つなのである。「どのような『死んだ』対象——全体から切り離されてショットの中に収められた机、椅子、コップ——も、あたかも時間の不在という視点から見られたかのごとく流れゆく時間の外で呈示されることはありえない」(3B/3B: 169)。

以上のことは、(出来事ではなく)対象それ自体への意味の充填を可能にする、映画の抒情詩的性格を説明するが(1-4の項を参照)、それだけではない。こうした映画の特性は、伝統的な演劇、叙事文学における「出来事」に限定されない、より開かれたプロットの語りを可能にするのであり、そうした語りにおいては、まさに時間、「事実」のうちに形象化される時間が、作品の「形式形成」の主たる要因となる(その逆ではない、すなわち時間が内容をなすのではない)。というのも、時間とは抽象的範疇ではまったくなく、つねに「人間的時間」としてしかありえないからである。

### 1-3. 人間的時間

タルコフスキイは『形象化された時間』の第3章〈形象化された時間〉の中で、みずからの時間に対する考えを明らかにしている。ドストエフスキイの小説『悪霊』からの有名な一節(「全人類が幸福を手にするとき、時間とはもはや存在しないでしょう、必要なくなるからです。[……] 時間とは物ではなく観念なのです」<sup>(12)</sup>)をエピグラフに掲げるこのテキストにおいて、タルコフスキイは時間を、「我われの〈我〉の生存条件」、「精神的存在」としての人間がその中に生き、人間を養う「<sup>アトモスフェア</sup>大気」、あるいは「人間の魂というサラマンドラが住む炎」(すなわち人間の精神の境位)<sup>エレメント</sup>と呼んでいる(3B/3B: 155, 156)。

タルコフスキイが、映画において、芸術の歴史上初めて「時間を直接に形象化する方法」が見いだされたのだと述べるときも、そうした時間が念頭に置かれている。ここで、「形象化する запечатлеть」という動詞は、芸術、とりわけ造形芸術において何かを描写すること、つまりは形象のうちに定着させることを意味する。したがって、視覚芸術としての映画は、対象を視覚的映像として捉えつつ、実際は、時間を形象化し定着しているのである。だから、「時間を形象化(ないし定着)する」というのは、単に映画が運動を再現するということを意味するのでは、当然ない。ここで言われる時間とは、運動を「物理的」に表現する際の座標軸を指しているのではない(映画の編集作業が行なわれる際には、何分、何メートルといった物理的時間の指標が不可欠になるが)。

12 第2部、第1章の5、スタヴローギンとの会話中のキリーロフの言葉。

また、人間が生きる時間とはいっても、それは「何かをしおおせる、何らかの行為を遂行しおおせる可能性を意味する、直線的時間ではない」(3B/3B: 155)。もちろん、人間は、時間を直線的なものとして想定し、そのパースペクティブに従って現在から未来を見通すことなしに、何らかの行為を遂行することができない。しかし、そうした直線的時間は、時間の、限定された現れの一つにすぎない。この場合、行為とは何らかの結果のことであるが、「精神的意味での原因と結果は、フィードバックの連関にあることがありうる」(3B/3B: 158) (ここで言われる人間とは「精神的存在」なのである)。

原因と結果は、正の連関と逆の連関 [=フィードバック] により *прямой и обратной связью*、相互に制約しあっている。仮借ない既決性により、一方から他方が生みだされる。[……] 原因と結果の連関、すなわちある状態から別の状態への移行——これもまた時間の [一つの] 存在様態、この [時間という] 概念を我われの日常的実践の中で具現化する手段である。しかし、何らかの結果を生みだした原因が、使用済みのロケット段のように、投げ捨てられてしまうということはけっしてない。何らかの結果を得ながら、我われは絶えずその原因へと戻ってゆく [……]。(3B/3B: 157-158)

順次性は時間の唯一の存在様態ではなく、時間は、順行が同時に逆行であるような連関の中で、一つの全体を形づくる。「時間とは状態のことなのだ」(3B/3B: 156)。

とはいえ、こうした時間は、全体として分割不可能な連続体<sup>コンチニウム</sup>をなしているわけではない。時間が「流動的」であるのは、それが連続体であるからではなく、その都度、生起する「瞬間」からなっていることによる。

映画は、現実の運動それ自体を、その事実記述的・具体的な時間の反復不可能性において、固定する方法として生まれた。すなわち、つねに新たに繰り返される瞬間を、その変化する流動性において、次から次へと固定する方法としてである。我われは、このような一瞬をフィルム上に定着することで、そうした流動性をとらえることができるようになる。[……]そうした「急速に過ぎ去る」現実を、我われは、呈示されるそれぞれの瞬間の触知可能な具体性において、それぞれの瞬間のテクスチュアと感情の反復不可能性と唯一性において、定着する……(3B/ ПИС: 201-202)

このくだりにおいて「瞬間」は、流れゆく継起性においてではなく、「つねに新たに繰り返される」(漸消するや新たに再現される) その孤立性——「触知可能な具体性」、「反復不可能性と唯一性」において捉えられていることに、注意を促しておきたい。時間の「フィードバック」は、ある孤立した瞬間を契機として起こるのであり、そこから「状態」としての時間も生じてくるのである<sup>(13)</sup>。

13 このことは、タルコフスキイの時間概念を H. ベルクソンのそれと結びつける解釈 (たとえば Totaro, “Art for All ‘Time’” を参照) への反証となるだろう。タルコフスキイの時間理解はむしろ、現在時に時間構成の契機 (時間化する時間性としての現在) を見る、現象学の立場との類縁性が強いように思われる (D. クリストフ編著、木田元・本間謙二訳『フッサール』大修館、1974年、84頁)。

このような、物理的時間でも、直線的时间でもない、精神的时间の「形象化」は、タルコフスキイによれば、すでに世界最初の映画においてなされていた。彼は次のように語る。

私は今に到るまで、前世紀に上映された天才的な映画、すべての始まりとなった映画を忘れることができない——『列車の到着』のことである。この誰もが知っているリュミエール兄弟の映画が撮影されたのは、単に撮影用カメラ、フィルム、映写機が発明されたおかげである。この時間にして全部で三十秒ほどの光景の中には、日の光に照らされた駅のプラットホームの一角、辺りを歩き回る紳士淑女たち、そしてショットの奥からまっすぐカメラに向かって近づいてくる列車が写されている。列車が近づいてくるにつれて、上映ホールではパニックが起り始めた。人びとは跳び上がって、逃げ出したのである。まさにこの瞬間、映画が生まれたのだと、私には思える。これは世界を複製するための単なる技術、ないしは新たな方法ではない、断じて違う。新たな美的原理が生まれたのである。(3B/3B: 161)

常識的な映画史に従うなら、リュミエール兄弟の映画はセンセーショナルな効果を狙った単なる「見世物」にすぎず、芸術としての映画の歴史は、メリエスの特殊撮影、グリフィスのモンタージュ等の手法の確立により始まったのだと言うこともできる。だが、タルコフスキイは敢えて、リュミエール兄弟のこの「見世物」においてこそ、映画という「新たな美的原理が生まれた」のだと言う。そこで起こったことの何が新しかったのだろうか。

単に対象の運動が映像として再現されたということではない。それだけならば、「辺りを歩き回る紳士淑女たち」だけで十分であろう。決定的だったのは、こちらに向かって走ってくる（かのように見える）列車の映像が、観客を恐怖に陥れたことである。ここで重要なのは、恐怖という感覚は時間と切り離すことができない、ということである。(1) まず、観客は、列車がこちらに向かって走ってくることを、まさに「直線的时间」による未来への見通しによって予測することができなかった。走ってくる列車は、「直線的时间」による観客の予測を、ある瞬間、裏切り、そうした時間の直線性をいわば脱臼させたのであるが、この「時間の脱臼」こそが映画の時間性をなしているのである。(2) そして、観客は、列車に轢かれなかったために、逃げなくてはならなかった。すなわち、間に合わなければ、ある瞬間までに一定の行動を起こさなければ、死ぬという状況に置かれた。ここでは、そのような切迫性が映画の時間性をなしている。

さらに指摘しておけば、このように主体の予測を裏切り、彼を死の危険へとさらす列車は、絶対的に自己のうちに同化できないもの、すなわち他者の次元（人であれ物であれ）を体現している。つまり、ここで言う時間性とは、他者との関係である。タルコフスキイが「時間とは我われの〈我〉の生存条件である」というとき、そこには他者との関係が、必然的に前提とされているのである。

こうして、リュミエール兄弟による上映において観客は、実際に事故に遭ったわけではないが、その時間性、すなわち、恐怖の感覚に伴う非予測性・切迫性という時間性を経験することとなった。それは、量的にはなく、質的に捉えられた時間ということができると、映画は、芸術の歴史上初めて、そうした時間を（「事実的形式」において）「直接に形象化する」ことを可能にした。これがタルコフスキイの言う「新たな美的原理」の誕生の



意味であろう。

このような時間の質は、タルコフスキイが「時間の圧力」と呼ぶものと関連づけることが可能と思われる。「このショットの中を流れる時間の濃度、強度、あるいは逆にその「希薄度」——それをショット中の時間の圧力とでも呼ぶことにしよう。そうすると、モンタージュとは、諸々のショットを、その中の時間の圧力を考慮して結合する手段ということになる」(3B/OBK: 228)。たとえば、水圧は、水における潜勢力を示す値であり、水自体は不動であることも、また潜勢力としての水圧が現勢化し、水が流れ出すこともありうる。水が流れ出す場合、水の速度は水圧と相関しつつも、実際にどの値の速度をとるかは、水が流れる条件によって異なる。同様に、「時間の圧力」は、ショットを満たす「状態」としての時間における潜勢力として捉えることができ(たとえば上に見たような「切迫性」の強度)、その潜勢力はさまざまなベクトルと速度で現勢化しうる。そのベクトルと速度は、時間がいかなる「水路」(さまざまな「幅」と方向を持つ)をとるかにより決定されるが、そうした「時間の水路」を、ショット間の境界を超えて形成するのが、モンタージュという操作なのだといえるだろう。

ともあれ、量的にではなく、質的に捉えられた時間とは、つねに具体的な、すなわち「反復不可能で唯一」の位置に立つ(他者との関係にあるということでもある)人間にとっての時間である。それゆえに時間は、作品のプロットを構成する原理となりうるのだ。

#### 1-4. プロットと追想

タルコフスキイが自作の『鏡』について、この作品で「結合されているのはショットの中を流れる時間それ自体なのだ」(3B/OBK: 228)と述べるときも、そこで言われる「時間」は、以上のような意味で解されなくてはならない。『鏡』においては、時間の結合によりプロットが構成されてゆく(すでに構成されたプロットを時間が満たすのではない)。もちろん、伝統的な概念によっても、プロットは時間的秩序の中で展開されるものであるが、すでに見た通り、この場合の時間的秩序とは、「出来事・行為 действие」の順次的連続のことである(「出来事の時間」)。一方、タルコフスキイにおいて、順次性は時間の存在様態の一つにすぎない。時間は本来的には時間性、すなわち何らかの質として現れるものであり、プロットの内容もまた、映画におけるこうした時間性から出発して、再考されるべきなのである。

いずれにせよ、映画におけるプロットの呈示は、映画固有の時間のあり方に条件づけられており、それは初期の映画理論からすでに明確に問題化されていた。ここでは、キネマトグラフ映画という媒体が持つ、二つの時間的条件が関与している。(1) ベラ・バラージュの有名な命題にあるように、「映像には時称の変化がない」(『視覚的人間」[1924])<sup>(14)</sup>。「それはいわば現在形だけをもっている。それは現に起こっていることだけを表現し、過去も未来もともに表現しえない」<sup>(15)</sup>。そして、(2) 映画において「それぞれの後続する部分は、先行する部分に対して、何らかの時間的関係を持たなくてはならない。問題は、隣接する映

14 B. バラージュ著、佐々木基一・高村宏訳『視覚的人間：映画のドラマツルギー』岩波書店、2001年、146頁。

15 B. バラージュ著、佐々木基一訳『映画の理論』學藝書林、2003年、167頁。

画のショット [これはショットの上位単位であるシーンないしシーケンスでも同様である——引用者] は、先行する部分と後続する部分として知覚されるということにある。これは映画の一般法則である」(ボリス・エイヘンバウム『映画文体論の諸問題』[1927]、強調は原文)<sup>(16)</sup>。こうした時間的条件は、たとえば小説のような叙事文学とは、根本的に異なるものである。エイヘンバウムは次のように述べる。

文学においては [……] 時間はただ示されるだけであり、作者は、語りを行なっている限り、時間を好きなように扱うことができる。映画においては、同時性もまた順次性であり、それは、ただ平行線の交叉(私はわざと、平行線の幾何学的概念に逆って、このように言うのだが)という仕方によってのみ実現される順次性である。ある順次性が中断される場合、それは、他の素材によってその順次性が継続されんがために、中断されるのである。<sup>(17)</sup>

つまり、映画は「フィルムのコマに始まり、モンタージュのショットに至るまで、徹頭徹尾<sup>サクセシヴ</sup>連続的な芸術」(強調は原文)<sup>(18)</sup>であるわけだが、これは、ムカジョフスキイの言う、映画の時間を決定する「造形の時間」が、具体的には映写機におけるフィルムの運動(上映の間じゅう停止することがない)に等しいこと、言い換えるなら、「造形の時間」が、作品(ないしはテキスト)に内在的な時間であることによる。一方、叙事文学、演劇の時間をそれぞれ決定する「出来事の時間」、「受容者の時間」は、作品に対し外在的なものに依拠している<sup>(19)</sup>。

こうして、映画は、出来事の連続を呈示するにせよ、時間を形象化するにせよ、連続性という宿命——フィルムの運動——からは逃れることができない。しかし、そうした宿命こそが、「連続性の幻想を創出する可能性のみならず、時間そのものを多様に構成する可能性を与える」のである<sup>(20)</sup>。

タルコフスキイは『形象化された時間』の第1章〈始まり〉において、映画と演劇を対比させつつ、映画におけるドラマトルギーの可能性について考察している。ここで映画と演劇が対比されるのは、両者がともに視覚的物語芸術であることによる。つまり、問題は、ドラマトルギーにおける視覚と時間の関係である。

再びムカジョフスキイに依拠するなら、演劇と映画の差異を決定するのは、前者において「出来事の時間」と「受容者の時間」が平行しているのに対し、後者ではその間に非相関性があるということであった。そのため、演劇において出来事は、時間的順次性に従って展開されるが、それが視覚芸術である以上、視覚化された登場人物の外面的行為(視覚的・言語的に外面化された行為——演劇においては台詞もまた行為である)により呈示される他ない。そこでは、登場人物の内面すらも「<sup>キャラクター</sup>性格」として、その行為のうちに外面化される。

それに対し、出来事からは自由な時間性を原理とする映画は、伝統的演劇とは異なる視

16 Эйхенбаум. Проблемы кино-стилистики. С. 35.

17 Там же. С. 37.

18 Там же. С. 49.

19 Мукарясовский. Исследования по эстетике. С. 418-419.

20 Эйхенбаум. Проблемы кино-стилистики. С. 37.

覚的ドラマトゥルギーの可能性を与える。そうした可能性を、タルコフスキイは、彼が映画に固有の「詩的連関、詩の論理」(3B: 111)と呼ぶもののうちに見ている。

……こうした詩の論理は、論理的な連続をなす直線的な筋の展開という手段により諸イメージ [ないし人物形象] образы が関連づけられる、伝統的ドラマトゥルギーよりも私に近いものである。[……] [伝統的ドラマトゥルギーでは] 登場人物の性格<sup>キヤラクター</sup>が筋を決定している場合でさえ、関連づけの論理は、生の複雑さを単純化することに基づいている。(3B/H: 112)

なぜ「単純化」であるかといえば、登場人物の内面を「性格」として外面化すること自体、一つの約束事だからである。ここで言われる「生の複雑さ」とは、時間——行為を遂行する可能性としての「直線的時間」ではなく、順行が同時に逆行であるような、「状態」としての時間——**の中を生きる**、「精神的存在」としての人間のあり方と見てよい。それゆえ、そうした人間の生の様態は、「想念 мысль」(あるいは思惟 мышление) と言い替えられる。「私の見解では、詩的論理のほうが、伝統的ドラマトゥルギーの論理よりも、想念の展開の法則性に、ということは生そのものにも、より近いように思える」(3B/H: 112; 強調は引用者)。

したがって、視覚化された登場人物の外面的行為によっては、「生 жизнь そのもの」は十全に呈示されえない。「本物の生活 подлинная жизнь との外観上の類似を実現させる」ことはできたとしても、「出来上がった作品は、結果として、現実とはかけ離れたものとなり、まったく約束事的に見えることだろう」(3B/H: 114)。「精神的存在」として時間の中を生きる人間の生は、先に見たような時間の質として現れる。それゆえ、モンタージュは、登場人物の行為を時間的順次性に従って展開させるのではなく、ショット中の「時間の圧力を考慮」し、「時間を連結する」操作とならなければならない。

しかし、映画的素材の一つにまとめるのには、[伝統的ドラマトゥルギーとは]別の仕方もある。そこでは、人間の思惟の論理 [連関と言い換えてもよい——引用者] を開示することが主眼となる。この場合、まさに思惟の論理によって、出来事の順序、全体を形成する、出来事のモンタージュが決定されるのである。(3B/H: 112)

このとき、「主人公自身を [視覚的に] 示さなくとも、正確に言えば、伝統的ドラマトゥルギーを有する映画のように主人公を示さなくとも、絶大な意味を表現し、主人公の独特な性格を描き出し、彼の内的世界を開示することができる」(3B/H: 123-124)。(言うまでもなく、「こうしたやり方により、『鏡』という映画は組み立てられて」いる [3B/H: 124])。

ここで興味深いことに、タルコフスキイは、時間の中を生きる人間の生の様態として、想念と並び「追想 воспоминание」を挙げている。

[……] もう何年も見ていない自分の生家を思い浮かべることと、かなりの時間が経った後、この家を直接、眺めることとの間には、とてつもない違いがある。普通、追想の詩的性格は、その具体的な源泉と顔を合わせることで崩壊する。(3B/H: 123)

このくだけで言われる、現実の生家を見ることと、それを追想することとの間の違いには、これまで見てきた、演劇的な「伝統的ドラマトルギー」と、映画の「詩的論理」の違いとの類同性があると言える。すなわち、追想とは、ある対象（今の場合は生家）との関係であるが、その関係は、視覚的に外面化されうる主体と対象との関係（生家とそれを見る主体）ではもちろんない。そうではなく、それは主体が対象に対してとる時間的關係であり、それは人間がその中を生きる時間の中にしかないのだ。

ところで、この時間的關係を、過去との関係ということはできるだろうか。「過去」という語が、通常は「過去から現在へ」という順次的時間秩序を前提としているのだとしたら、ここでは、そのあり方について改めて問い直さなければならないのではないだろうか。タルコフスキイは、すでに見た彼の時間論（形象化された時間）において、追憶（記憶）について言及しているが、そこでは、原因と結果のような時間的順次性が、「精神的意味ではフィードバックの連関にあることがありうる」（3B/3B: 158）こと、すなわち時間の可逆性について述べられていた。「……何らかの結果を生みだした原因が、使用済みのロケット段のように、投げ捨てられてしまうということはけっしてない。何らかの結果を得ながら、我われは絶えずその原因へと戻ってゆく」（3B/3B: 157-158）。すでに引用したこの一節には、実は次のような言葉が続いている。「——形式的な言葉で言い替えるなら、我われは良心の助けを借りて、時間を後戻りさせ、取り戻すのだ」（3B/3B: 158; 強調は引用者）。ここで「良心」とは何を意味するのか、またそれはどのように時間と関わっているのか、それについては以下の条りで語られている。

生 [=生涯] とは、人間に割りあてられた期間 [=期限] срок にすぎず、その期間中に人間は、人間的存在の〈目的〉についての自分固有の理解に応じて、自分の精神を形成することが可能だし、またそうする義務がある。しかし、生が押し込められている厳格な枠は、自分自身および他者の前での我われの責任というものを、一層鋭い形であらわにする。人間の良心——それは時間に従属しており、時間のおかげで存在しているのだ。（3B/3B: 157）

「期間」とは、言うまでもなく人間の生誕から死までの期間、「枠」のことであるが、注意しなければならないのは、そうした期間の「割りあて」以前に、時間は存在しないということである。死という「期限」が置かれることにより初めて、その「期限」との関係が、ある切迫性を伴いつつ、時間性として現れてくるのだ（リュミエール兄弟の映画における「切迫性」を思い起こしていただきたい）。そして、一度こうした時間性が開かれるや、それは「人間的存在 человеческое существование」（人間として存在すること）の一切を規定する<sup>21</sup>。「他者の前での責任」、たとえば他者との約束を果たすためには、ある「期限」までに何らかの行為を遂行しなければならない。もしそれが挫折した場合、それは「取り戻せなさ」として、人間の意識のうちに残り続ける。「何らかの結果を生みだした原因」（ないしは行為の動機）が「投げ捨てられてしまう」ことはないのだ。このような、時間的關係における他者への意識 со-знание、それが「良心 со-весть」と呼ばれるものである。

21 M. ハイデガー『存在と時間』第二篇第一章第五十三節（M. ハイデガー著、原佑・渡辺二郎訳『存在と時間』中央公論社、1987年、423-433頁）。

つまり、いわゆる「過去」というものは、挫折、喪失に起因する「取り戻せなさ」として現象する。それは、順次的時間秩序において現在に先行するものではなく、現在とは決定的に切り離されたものとしてある。そして、まさにそれゆえに、瞬間が「つねに新たに繰り返される」現在において、「過去」は現在よりも「はるかに現実的な」もの、「確固たる、安定した」ものとして現れることになる。

時間は不可逆的であると言われる。これは、よく言われるような、過去は取り戻せないという意味においてのみ正当である。しかし、この「過去」とは実のところ、一体何なのだろうか？ すでに過ぎ去ったものことだろうか？ しかし、それぞれの人にとって、まさに過去の中にこそ現在、すなわち流れてゆく一瞬一瞬の、過ぎ去ることのない現実性が秘められているとするならば、「過ぎ去った」とは何を意味するのだろうか？ 過去は、ある意味では、現在よりもはるかに現実的であるし、いずれにせよ、現在よりも確固たる、安定したものである。現在は、指の間からこぼれる砂のように、滑り落ち、逃れてゆき、ただその追想においてのみ、みずからの物質的な重みを獲得するのだ。(3B/ 3B: 157)

したがって、追想という、人間の生の時間様態において、次のような契機を区別することができる。すなわち、追想において (1) 過去は、順次的時間秩序において現在に先行するものとしてではなく、それ自体、孤立した「物質的な重み」を持つ映像として現れる(タルコフスキイは明記していないが、追想がつねに映像という形をとることは、本質的な意義を持つ。これについては後に論じたい)。しかも、(2) 過去は、現在時において「現在よりもはるかに現実的な」ものとして現れる。つまり、追想とはそれ自体、順次的時間秩序の混乱である。(3) 追想は、単なる過去の再現ではなく、他者との関係(「取り戻せなさ」)の中で起こる。

こうして、追想は、無時称的な「現在形だけを持つ」映像という媒体により、時間を構成し、プロット(人物間の関係、出来事)を形成してゆく映画芸術において、また順次性、連続性という「宿命」のもとでしか時間を組織してゆく他ない映画芸術において、ある独特な位置を占める素材であることが分かるだろう。その意味で、タルコフスキイの映画『鏡』は、範例的な作品である。というのも、この映画は、まさに主人公による追想を主要な契機として、その全体的構成を組織している作品であり、また、ほとんど追想という契機のみによりプロットを展開し、そこに重大な帰結をもたらしている作品だからである。

## 2. 『鏡』のプロット構成要素

### 2-1. 人物構成

『鏡』のプロットは、1970年代のソ連に生きる主人公(40代である)の現在、および彼の生きた過去という2つの時間層からなっており、全体の構成において、それぞれに属する場面が交互に配置されている<sup>(22)</sup>。映画全体のプロットにおいては、過去に属する諸場面は、現在における主人公の追想である(夢という形もとるが、この映画において夢と追

憶の区別は決定的なものではない)。

プロットにおける、こうした2つの時間層の設定により呈示されているのは、**現在の主人公の過去への関係**である。追想される過去の諸場面が、それぞれ独立したプロットと、ある程度、閉じた構成を有するのに対し、現在の諸場面は、大部分が対話（電話での対話を含む）からなっており、プロットを形成する要素をほとんど有していないため、現在の諸場面は、エピソードとして完結した、過去の諸場面を結びつける役割しか果たしていないかのような印象を与える（ここでタルコフスキイが語っていた、過去の「現実性」<sup>リアリティ</sup>、「物質的な重み」について想起してもよいだろう）。しかしながら、映画全体のプロットにおいては、あくまで主人公の追想、すなわち、現在と過去の間の往き来という主人公の内的過程が、プロットを動的に構成する要因となっている。

主人公が追想するのは、自分の幼・少年時代（1930・40年代）についてであり、とりわけそれは**母**をめぐる追想である。このように主人公と母の関係が問題化されるのは、幼年時代に父が家を去ってしまったため、幼・少年時代の主人公と母との結びつきが強かったという状況設定による。したがって、追想における主人公の過去への関係は、**他者との関係**により引き起こされるのだと言える。

主要登場人物（全体的なプロットの形成に関与する人物）の構成も、こうした2つの時間層の設定に規定されている。現在と過去における登場人物間の関係は、明らかな平行関係にある。すなわち、(1) 現在には、A 主人公、B 離婚した主人公の前妻、C 二人の間の息子（前妻が引きとっている）がおり、(2) 過去には、A' 家を去った主人公の父、B' 主人公の母、C' 幼・少年時代の主人公がいる。幼年時代と少年時代の主人公は、それぞれ別々の子役により演じられる。さらに現在には、D 年老いた主人公の母がいる。

こうした登場人物の布置において、A-B-C と A'-B'-C' の両グループは、父、および彼から切り離された母と息子という点で、相似的な関係にある。さらに、過去の主人公の母（B'）と現在の主人公の前妻（B）、および少年時代の主人公（C'）と主人公の息子は、同じ俳優による一人二役で演じられる。さらに、現在の主人公（A）は、スクリーン上では視覚的な形で姿を見せず、もっぱら声として現われるため、現在の主人公（A）と主人公の父（A'）との間には、視覚的同一性があるとは言えないが、視覚的な非同一性があるとも、また言えない。このような、両登場人物グループ間の視覚的同一性は、現在と（追想される）過去の結節点、2つの時間層の場面交替の際の「蝶番」として機能するが、それだけではない。この視覚的同一性は、現在の主人公が、前妻と息子のうちに、過去の母と自分の姿を、いわば「過去の物質化」として見るという状況を作り出している。これは、タルコフスキイの前作『ソラリス』（1972）において、主人公らの記憶が「客」として物質化されてしまうという状況を、日常的次元で表現したものと見える。

ともあれ、『鏡』においては、けっして順次的時間秩序に還元できない、過去に対する現在の関係、その時間性が、プロットの設定、時間上の構成、および登場人物の布置の練り

22 『鏡』のシナリオとしては以下のものを参考にした：Сценария фильма «Зеркало» Андрея Тарковского // Журнал «Киносценария», 1994. № 6. С. 2-49; 馬場広信監修、宮澤淳一・馬場広信訳『アンドレイ・タルコフスキイ『鏡』の本』リポート、1994。ただし、前者は、『鏡』の制作後にタルコフスキイが文学的テキストとして執筆したものであり、映画のシナリオとは大幅に異なる部分を含んでいる。

あげにより、きわめて正確、かつリアルな形で呈示されている。

## 2-2. 過去と現在の時間層

過去の時間層に属する諸場面には、4つの主要な「エピソード」があるが<sup>(23)</sup>、作品全体の構成における、これら4つのエピソードの配置は、多くの点できわめてシンメトリックな、ほとんど幾何学的と言ってもよい形をとっている（図表参照）。

(1) 第1・第2のエピソードは1930年代（大粛清時代）、第3・第4は40年代（大祖国戦争）の出来事を物語る。中心人物は、第1のエピソードが母と主人公（幼年）、第2が母のみ、第3が主人公（少年）のみ、第4がふたたび母と主人公（少年）となっており、この点でも明らかにシンメトリーが意図されている。

(2) 中央の第2・第3のエピソードはいずれも、現在の時間層に属する、直前の電話の場面によって導入される。第2のエピソードを導入するのは母から主人公への電話、第3を導入するのは主人公からその息子への電話、すなわち、いずれも親から子への電話であり、親が中心人物（第2は母、第3は主人公）である過去の場面向導<sup>(24)</sup>。

その他に「父の帰還」という場面があるが、それは規模の小ささにより、4つのエピソードとは区別され、また、全体の構成における位置も、4つのエピソードのシンメトリックな配置からは外れている（この「外れている」ことは、それ自体、構成上の意味を持つ）。さらに、「いつも見る夢」という場面があるが、これは過去の時間層の素材をもちいながらも、厳密な意味では、この時間層に属するとは言えない。この点については、第3章で考

【図表】

現在の時間層	プロローグ (吃音の治療)	タイトル・ロール	第1の電話	前妻との第1の対話 (スペイン人の挿話)	プーシキン書簡	第2の電話		前妻との第2の対話	いつも見る夢 (前半)	いつも見る夢 (後半)	病床の主人公	結末
			第1のエピソード (30年代・田舎の家)	第2のエピソード (30年代・印刷所)		第3のエピソード (40年代・軍事教練)	父の帰還	第4のエピソード (40年代・宝石売り)				
過去の時間層												

※各場面の呼び名は作成者による。本文中でもこの呼び名をもちいる。

23 タルコフスキイはこれらを「短篇エピソード новеллы-эпизоды」と呼んでいるが(3B/OBK: 242)、先に触れた通り、それぞれのエピソードは独立したプロット、閉じた構成を有している。監督の当初の構想では、これらのエピソードだけが、『鏡』を構成する部分となるはずだったと推測される。

24 これら4つのエピソードでは、監督の父である詩人アルセニイ・タルコフスキイの詩が一篇ずつ、画面の外で、詩人自身により朗読される。

察する。

現在の時間層に属する諸場面は、一貫して主人公の家において展開される（図表参照）。最初の場面の「第1の電話」と、最後の場面の「病床の主人公」を除き、離婚した前妻が息子連れて訪ねてくるという状況設定を持つ。すでに述べた通り、現在の諸場面は、その大部分が対話からなっており、中盤の「プーシキン書簡」の場面を除き、明確なプロットを持たない。これは、過去の諸場面が様ざまに舞台を変え、また、4つのエピソードが、それぞれ独立したプロットと構成を有しているのと大きな対照をなす。こうした現在と過去の対照は、映画全体のプロットを構成する要因となっているのが、主人公の追想、現在と過去の間の往き来であり、現在の時間層は、過去への追憶の基点として機能していることに対応している。

現在の場面は3つのグループに大別される（図表参照）。

(1) 主人公と前妻の対話を中心とする2つの場面。その傍らには彼らの息子がいる。これらの場面では、主人公の視点とカメラの視点とがほぼ重なっており、主人公は声としてのみ登場するため、主人公の行為は視覚的に外面化されない。また、場面の大部分が、様ざまに話題を変えつつ続く、主人公と前妻との対話によって展開されるため（例外は第1の対話でのスペイン人のエピソードである）、明確なプロットを持たない。対話の話題の中心は、主人公と母親とのこじれた関係であるが、そうした関係が、主人公の追想を引き起こしているというのは、すでに述べた通りである。

(2) 2つの電話の場面。これらの場面の長さは、主人公と前妻の対話の場面と比べ、かなり短い。第1の電話は母から主人公への、第2の電話は主人公から息子への電話であり（どちらも親から子への電話である）、それぞれ、過去のエピソードの第2部、第3部を導入する役割を担っている。それと同時に、これらの場面は、電話のベルの音で開始されることにより、直前の夢（ないしは白昼夢）の場面を打ちきるという機能も果たしている。この電話の音が、第1の電話の場合は、（実際には主人公の夢である）第1のエピソードの追想から、第2の電話の場合は、主人公の息子が体験する「非現実的」状況から、登場人物（そして観る者）を覚醒させ、「現実的」場面への速やかな転換を可能にする。一般に『鏡』では不意打ちという、「時間の脱臼」を具現するかのような出来事が多く見られるが、これについては後に検討する。

(3) 「謎の女」が登場する場面。「プーシキン書簡」と「病床の主人公」の2つの場面がある。いずれも舞台はやはり主人公の家であり、場面の中心人物は、前者は主人公の息子、後者は主人公である。どちらも、ここで仮に「謎の女」と呼ぶ中年の女性（老いた召使を伴う）が登場する点で共通しているが、この女性は「プーシキン書簡」の場面で突然現われ、突然消えることから明らかなように、現実の人物ではない。つまり、これら2つの場面で描かれるのは、あくまで現在の時間層における出来事であるが、それぞれの中心人物が見る「白昼夢」のようなものと解釈できる。



### 3. 『鏡』の構成

#### 3-1. 現在と過去の交替

以上で示された人物関係、および諸場面により、『鏡』は構成される<sup>(25)</sup>。場面は現在と過去の時間層に分けられ、主人公による両者間の行き来が、作品のプロットをなす。それでは、『鏡』において、現在と過去の諸場面の交替、ないしはモンタージュはどのように操作されているのだろうか。言い換えれば、主人公の追想、現在と過去の間の行き来という内的過程は、映画においてどのように呈示されているのだろうか。その一例を、映画の前半、すなわち、第1のエピソード、第1の電話、第2のエピソード、第1の前妻との対話という流れにおいて検討してみよう。

第1のエピソードは、主人公が幼年時代に毎夏を過ごしたという、田舎の家での出来事の追想である。そこでは一連の出来事後、床に入った幼年の主人公が夢を見る。主人公の母が、父の助けを借りて髪を洗う、不可思議な光景であるが、それが脈絡のない、すなわち完結した出来事とはなりえない光景の連続であるため、このシーンを終わらせるためには、夢からの覚醒という形をとる他ない。実際、電話のベルが鳴り響き、主人公は夢から醒めるわけだが、このとき場面は、すでに現在の時間層に属する第1の電話に移行している。電話は、現在の主人公の母が、主人公にかけてきたものである。つまり、実は第1のエピソード全体が、現在の主人公が見た夢なのだった（このことは、電話の会話の中で主人公により明言される）<sup>(26)</sup>。

ここで行なわれているのは、場面を交替させるための、単なる約束事的な操作ではない。というのも、映画を構成する単位としてのシーンはたしかに交替しているが、**主人公が**生きて**いる時間**は連続したままだからである。ここでは、断絶という形で表現される、ある時間性が呈示されているのである。追想（そして夢）の時間性は、そうしたものである。人は主体的な行為として追想を行なうことはない。人が追想を行なうのではなく、追想される過去のほうが、ある映像<sup>イメージ</sup>となって、人を不意に襲うのである<sup>(27)</sup>。人が日常的には、現在から未来を見通す「直線的時間」を生きていくとするなら、人は追想をそうした時間の中で行なうことはない。追想は不意打ちとして、いわば「(直線的) 時間の脱臼」として現れるのだ。だから、人が追想から日常の時間の中に戻るときも、その直線的時間秩序は(一時的にはあれ) 混乱する。『鏡』の主人公は、母の古い友人リーザが朝の7時に亡くなったことを知らされ、現在の時刻を母に訊ねる。6時と言われた彼は「朝の？」と聞き返し、母の苛立ちを誘う<sup>(28)</sup>。

25 本論では、タルコフスキイの時間に関する思考が、その映画制作においてどのように実践されているか、それを見ることを目的とするため、ここでの考察はいまだアウトラインにすぎない。検討される部分に偏りがあり、とくにロシア・ソ連邦の歴史に関わる部分(長大なドキュメンタリー・フィルムを含む第3のエピソード、「プーシキン書簡」の場面)、および4つのエピソードに挿入されるアルセニイ・タルコフスキイの詩の意義については考察できなかったことをお断りしておきたい。

26 厳密には、夢の末尾において現在の年老いた母が登場しているため(過去の母が見る鏡にその姿が映っている)、そこからこの夢は(幼年の主人公ではなく)現在の主人公の夢であることになるが、この夢の情景の時点では、観客はそれが主人公の母であることを知ることができない。

27 こうした映像に対する主体の受動性については次を参照。M. ブランショ著、栗津則雄訳『文学空間』現代思潮社、25-28頁。

この場面の交替では、現在の主人公がスクリーン上に視覚化されないという設定も、決定的な意義を有している。追想は、空間中で行なわれる外面的行為ではなく、内的過程であるため、それを呈示するに際し、主人公の視覚的な姿は、無意味であるばかりか、その妨げにしかならない。こうして、第1の電話の場面では、相手の母も電話の向こうにいるわけだから、主人公の家の情景が無人のまま、スクリーン上に繰り広げられる。したがって、このシーンは、電話が切られた時点で、自動的に終わらざるをえない。二人の間に小さな諍いが起こり、母が一方的に受話器を置くことで、第1の電話の場面は終わり、リーザの訃報との連想から、第2のエピソードへと移行してゆく。このエピソードでは、スターリン時代に母がリーザと共に働いていた、印刷所での出来事が追想される<sup>(29)</sup>。

ところで、第1の電話の場面において、現在の母もまた視覚化されないということは、その後の場面の構成にも大きく関わっている。というのも、そのことにより、第1の前妻との対話にいたるまでに、主人公の母が視覚化されるのは、第1、第2のエピソードにおける過去の母のほうだけということになり、第1の対話の場面で主人公の前妻が初めて登場するとき、両者の視覚的同一性を十全に示すことができるからである。第2のエピソードは、左を向き、やや上方を仰ぎ見る、母の顔のクロス・ショットで終わる。浴びていたシャワーの湯が突然止まったことに途方に暮れ(ここにも「不意打ち」の時間性がある)、彼女は諦めたように笑い、かつ忍び泣く。続く第1の対話の最初のショットが映しだすのは、同様に左を向き、やや上方を仰ぎ見る、前妻の顔であるが、ただし、それは鏡に写った像であるために、実際は右向きになっている。こうした視覚的同一性は、過去と現在における、登場人物の布置の相似性に由来するものであり、主人公の追想において、過去と現在の結節点をなすものであった。それゆえ、第1の対話の場面で、主人公が(鏡に写る前妻の顔を見つ)最初に口にする言葉は、「忘れたのかい? きみは母さんに似てると、ぼくはいつも言っていた」であり、それに対し前妻は、「イグナート [息子] があなたにどんだん似てくるのを見ると、ぞっとするわ」と応える(強調は引用者)。

続いて主人公が過去の追想へと話題を向けるのは、これまで考察してきたことからして、

28 こうした場面転換と「時間の脱臼」との連関は、「プーシキン書簡」の場面を導入する、次のようなエピソードにも見られる。主人公の前妻が何かの用事で出かけることになり、(主人公も外出していたため)息子は一人で留守を任されることになる。前妻は慌てたために、誤って鞆の中身を床にぶちまけてしまう。息子は前妻がその中身を拾うのを手伝うが、床に触れると突然静電気のようなものを感じ、手を引っ込める。ここでも「時間の脱臼」を引き起こす不意打ちの出来事が描かれている。外出を急ぐ前妻は、ドアを開けて外に出るという、現在から未来への時間の流れを自分の中で予期しつつ行動しているのだが、その流れは予期せぬ出来事により断ち切られる。こうして、時間は別方向に向けて流れだすわけだが、さらに畳みかけるように息子が静電気の不意打ちを受ける。ここで息子の時間感覚は混乱する。彼は既視感に襲われ(すなわちある映像に襲われ)、「前にも同じことがあった」と言う。静電気による不意打ちが、一瞬彼を別の時間に拉致するのである。しかし、彼はすぐに「やっぱり違う」と言い直す。こうしてこのエピソードは、場面の時間の流れを不安定化する。そして、映画において時間の方向性の転換は、空間の転換と連関しているわけだから、ここに導入された不安定性は、より自由な空間的転換をも可能にする。そのために、続く白昼夢的な「プーシキン書簡」の場面への突然の転換(謎の女の突然の登場)も、自然に行なわれるのだと言える。

29 現実的に考えるなら、この第2のエピソードに主人公は登場しないため、これが主人公の回想であると考えすることはできなくなる。しかし、すぐに述べる、このエピソード末尾の母の顔と、続く第1の前妻との対話冒頭の前妻の顔との照応は、第2のエピソードが主人公の追想であることを前提にしているように思える。

ほとんど合法的である。「思い出に耽っているだけのときでさえな！ 子供の頃のこと、母さんのこと、それを思い返すと、母さんはなぜかいつもきみの顔をしている」。この台詞を主人公が話す間、画面には第1のエピソードの情景、すなわち幼年時代に夏を過ごしていた生家の情景が現れる。前述の通り、前妻との対話の場面では、カメラの視点は主人公のそれと、ほぼ一致している。したがって、対話の最中、カメラはたえず前妻の顔を追うことになるのだが、主人公の意識がいったん過去に向かうや、カメラの対象は過去の情景に切り替わる。主人公は、実際にそれを見ているのであり、映像は過去と現在の時間層を横断しているとしても、主人公が**生きている時間**は連続しているのである。

### 3-2. 追想

主人公をこのような追想へと促すもの、それは他者との関係、すなわち母との関係であり、その関係は「取り戻せなさ」という形で現れる。過去は「取り戻せない」ものとなったがゆえに、「物質的な重み」をもって主人公の意識のうちに残り続ける。こうした、時間的關係における他者への意識が「良心」と呼ばれる。映画終わり近くの「病床の主人公」の場面で、往診に来た医者は、主人公の病気を精神的なものだと言い、「良心 *совесть*、記憶 *память* というものがありますから」と説明する。この医者は、記憶と良心を同格の関係で捉えているのだ。

第1の前妻との対話では、こうした主人公と母の関係が話題にのぼる。

前妻：なんであなたは今までお母さんと仲直りしなかったの？ 悪いのはあなたじゃないの。  
 主人公：ぼくが？ ぼくが悪いだって？ どこが悪かったというんだ。母さんは、ぼくがどう生きるべきか、ぼくよりも自分のほうがよく知っているのだと思い込んでしまった。あるいは、結局は、自分がぼくを幸せにできるんだ *в конце концов, может сделать меня счастливым* とね。そのことか？

ここでは、母子の関係の内実は暗示的なままにとどまっているが、それは、作品の構成の中に構造化された諸関係のうちに、読み取ることができる。出発点として、現在と過去の時間層における、主要登場人物の相似関係を、再度取りあげてみよう。それは、(1) 現在のA 主人公、B 前妻、C 息子、(2) 過去のA' 家を去った父、B' 母、C' 主人公という2つのグループにおける、各項の関係の相似であり、BとB'、CとC'は、スクリーン上は視覚的に同一である。ということは、現在の主人公が結婚したのは、「父」の位置を占めようとする試み(AとA'の同一化)であったと解釈できる。過去の主人公(父)と現在の息子との視覚的同一性は、そのことを示している。しかし、主人公は「父」との同一化の試みに挫折した、すなわち妻とは離婚した。まず、ここに「取り戻せなさ」がある。そして、主人公は「父」の位置の中に自己を見いだそうとしていたわけだから、彼は今や、みずからの同一性を失った、宙づりの状態にあるのだと言える。現在の主人公が視覚的に完結した姿をとらないことの意味は、そうしたところに求めることもできる。(あるいは、「病床の主人公」の場面で、主人公の部屋に掛けられた夥しい数の鏡のことを考えてもよい。それらの鏡は、無数に分散した自己の姿を写し出すことになるだろう。)

それでは、上の相似関係において「父」の位置は、どのような意義を担っているのだろうか。それは、映画全体における場面の構成から考えることができるように思われる。すでに見た通り、過去の時間層に属する4つのエピソードの配置は、シンメトリックな構成を有している。その中で、両端の第1と第4のエピソードは、中心人物が母と主人公である点で共通していたが、両エピソードの照応関係はそれだけにとどまるものではない。

第1のエピソードでは、冒頭のアナレーション（ないしは現在の主人公の独白）により、戦前（1930年代）に父が家を出ていってしまったことが告げられる。舞台は、田舎の広い草原の中に立つ、主人公の生家であり、母は家の周りを巡る垣に座り、広がる草原を見ながら、父の帰りを待っている。この情景の空間的構成は、内部としての「家」、およびその外部に分けられる。この「家」は、父・母・子という家族関係の場所として機能しているが、主人公らにおいては、父の位置が空虚であり、彼らは、父が外部から回帰してくるのを、当てもなく待っている。この当てもなく待つという行為が、ある特殊な時間性を体現していることに注意したい<sup>30)</sup>。現在の時間層において、主人公の同一性が宙づりであること（主人公の非視覚性に体現されている）、そして、過去の時間層において、父の位置が空虚であること、この未決性は、映画全体の「時間の質」を決定していると言える。

一方、第4のエピソードにも、第1のエピソードと同様の空間的・人物的関係がある。このエピソードでは、母と主人公が、戦時中、貧しい生活の足しにするため、遠い知りあいの医者の家へ、宝石を売りにゆく。母と主人公は、よその「家」の中に入ってゆくわけである。この「家」でも母と子がおり、医者の父は町に、すなわち外部に出かけてしまっている。家の女主人（母）は、父はまもなく帰ってくるので、そのときに宝石代を払うと言う。外部に出かけた父は、**確実に**回帰してくるのである。第1のエピソードにおいて、父を待ち侘びる母のもとに現れたのが、通りすがりの**医者**であったことを、ここで思い起こしてもよいだろう。

その後、母と主人公は、女主人の幼い息子が眠る部屋に案内される。女主人は、本当は娘がほしかった、自分は妊娠しているが、今度こそ女の子がほしいと話す。こうして、第1のエピソードにおける主人公の「家」と、第4のエピソードにおける医者家の「家」は、同じ空間的・人物的関係にありながら、そこに体現される時間性はまったく異なっている。主人公らにおいては、まずある瞬間が回帰しなければならず、それまでは同じ現在の瞬間が続いてゆくだけである。彼らは、いわば現在時に拘束されているのである。それに対し、女主人らにおいては、現在時から出発して、新たな未来の瞬間、たとえば新たな子の生誕を、あるパースペクティブに従って見通してゆくことができる。

第1のエピソード冒頭の諸ショットを流れる時間、その「時間の圧力」は、以上のような空間的・人物的関係、およびその時間性により、完全に決定されている。母は「家」の傍らで、その外部へと広がる空間を見やりながら、父の回帰という瞬間を待っている。ここではただ同じ現在の瞬間が繰り返されるだけであり、いわゆる時間の経過は、母の吸う煙草が灰に変わってゆくさま、そしてその本数によってしか測られることがない。ここで

30 同様の時間性は、第3のエピソードに挿入されている、第二次世界大戦時のソ連軍のドキュメンタリー・フィルムに如実に現れている。シヴァシュ湖の浅瀬を渡る彼らの行軍は、あたかも永遠に続くかのように思われる。

煙草の映像<sup>イメージ</sup>のうちに形象化されている時間性は、純粋な時間の消尽、けっして原因と結果の円環を閉じることのない時間である。

ただ、実際には、大祖国戦争中の軍事教練の追想である第3のエピソードと、第2の前妻との対話の間に、「父の帰還」という、比較的短い場面が挿入されている。この場面は、戦時中、ないしは戦後まもなくと思われる時期に、軍服姿の父が、突然、主人公らのもとに戻ってきたときの様子を描いているが、この父の帰還が主人公らの「家」に安定をもたらすという印象は与えない(つまり、これは一時的な帰還にすぎないという印象を与える)。というのも、場面がそのように構成されているからである。すでに触れたように、この場面は、過去の時間層に属していながら、4つのエピソードのシンメトリックな(安定した)配置には含まれていない。場面は、父の身体に必死にしがみついた少年の主人公と妹のショットで終わるが、そこで流れる音楽は、J.S. バッハ『ヨハネ受難曲』中、十字架上のイエスが息絶えた瞬間、天変地異が起こったさま(神殿の幕が裂け、地震が起こる)を語る、相当に激しい曲である。この父の突然の帰還は、主人公のうちに「時間の脱臼」、というよりは時間の張り裂けを引き起こしただろうが、しかし、それは張り裂けにすぎず、時間の安定をもたらさないのである。

こうして、『鏡』の登場人物の布置における「父」とは、「家」という場所<sup>トポス</sup>に、空間的・時間的に安定した秩序をもたらす存在、あるいはその位置と、定義することができる。この秩序は、映画の中では「幸せ счастье」という語のうちに象徴化されている。上に引用した前妻との対話の中で、主人公は母について、「ぼくを幸せ счастливый にできると思い込んでしまった」と述べていたが、「幸せにする」というのは、今ここに「幸せ」が欠けているからなのである。

しかし、上に見た「幸せ」と「父」の連関に従うなら、主人公が「幸せ」になるためには、母が息子としての彼を「幸せにする」のではなく、彼自身が「父」とならねばならない。主人公の考えによれば、母はそのことを理解していなかった。母は「ぼくがどう生きるべきか、ぼくよりも自分のほうがよく知っているのだと思い込んでしまった」。主人公は、自分が「父」になれなかった——ということは、妻と離婚してしまった原因を、母に帰しているのであり、そのために、現在の母とは自然な関係が持てないのだ。

したがって、主人公が「取り戻せなさ」として抱えているものは、次のごとく二重化している。(1) 主人公が「父」となるためには、彼がまだ息子として、母の愛情の中で生きてゆくことのできた、幼年・少年時代を喪失せざるをえなかった。(2) しかし、彼は、妻との離婚によって、「父」となることに挫折してしまった。この2つの契機が、主人公の追想においては、母と前妻の視覚的同一性により、重ねあわされている。それは、母のもとでの幼年・少年時代の情景であると同時に、自分のために「父」を失ってしまった、前妻と息子の姿でもある(「母さんはなぜかいつもきみの顔をしている」)。

いずれにせよ、主人公を追想へとうながす「取り戻せなさ」は「父」と関係していることになるが、それは「父」が法の次元を体現する位置<sup>ポジション</sup>であるからだと考えられる。父・母・子という家族関係自体、一般に法的関係であるが(結婚、離婚、出生といったものはすべて、法の上の出来事である)、『鏡』の構成においては、「父」は、安定した空間的秩序(内部と外部の境界)、時間的秩序(何らかの未来を実現するパースペクティブを開く時間性)

を「家」にもたらす存在として、機能していた。こうした秩序は、法（もちろん法律に限られない広い意味で）の力の現われ以外のものではない。

それでは、法はどのようにして「取り戻せなさ」と関係するのか。法とは、共同体（家や国家など）をそれとして秩序づけるもの、すなわち、他者間の関係を規定するものである。こうした「他者の前での責任」は、前に見た通り、時間的には「期限」として現象する。他者との約束で何らかの行為を果たさなければならない場合、それを「確実に」行なうというのは、結局のところ、それを「ある期限までに」行なうのと同義である。そして、「ある期限までに」行なうためには、現在から未来を展望する「直線的時間」の中に、身を置かなくてはならない。

こうした法の時間的なあり方は、国家の法の場合も変わりがない。『鏡』の第2のエピソードでは、スターリン時代に母が勤めていた印刷所での誤植騒ぎを描く。印刷所で校正係をしていた母は、おそらく政治的にきわめて重要な書籍の印刷中、自分がある重大な誤植を見逃したのではないかと疑い、必死の思いで印刷所へ確認をしに急ぐ。作業は徹夜で進められ、大部分が刷り上がっている。この場合も、誤植が罪に問われるかどうかは、期限（たとえば出荷の期限など）に間に合うかどうかにかかっている。法の時間的現われとしての期限は、時間を分割し、それ以前と以後の時間の意味を、まったく別のものとしてしまう。このエピソード全体を流れる「時間の圧力」、言いようのない切迫性——たとえば、母とリーザが印刷現場に通じる廊下を急ぐショットにおいて、スロー・モーションで形象化される——は、そうした法、ないしは権力の時間性によって引き起こされる（印刷所には、スターリンの顔を大きく描いたポスターが貼られているが、場面途中、その顔と母の顔とが、あたかも対面するかのような構図が一瞬とられる）。

ちなみに、この第2のエピソードでは、誤植の疑いは、母の思い過ごしであると分かり、職場の人間たちは息をつく。しかし、この誤植を夢に見たために、自分の過誤を疑ったのだと母が笑いながら話し、それで一同を騒ぎに巻き込みながら平気で見ているのを見て、友人のリーザは母を罵倒しはじめる。追想と同様、夢の時間性は、日常の時間性、法に従うための「直線的時間」とは、まったく次元が異なるにもかかわらず、母はそれを同列に見なしているのだ。リーザは、母が夫に逃げられたのは当然だ、子供たちも不幸にしてしまうだろう、すなわち「家」を崩壊させてしまうだろうと詰る。

ところで、法と追憶の関係について言うなら、第1の前妻との対話の場面後半に置かれた、スペイン人の挿話は示唆に富んでいる。この対話の場面では、主人公の家に、主人公と前妻の友人と見られるスペイン人ら数名が訪ねてきているのだが、彼らは1930年代のスペイン内乱の際、ソ連に連れてこられた、スペイン共産主義者らの子供たちに当たると推測される。ちょうど主人公にとって前妻と息子が、自分の「記憶の物質化」であるのと似たような意味で、彼らもまた「過去の物質化」であるということが出来る。第1、第2のエピソードで1930年代が回想され、とくに第2のエピソードがスターリン体制に直接関るものであっただけに、なおのこと、そうした連想は強まる（さらにこの挿話は、大祖国戦争時の追想である、第3、第4のエピソードへの橋渡しの役割も果たしている）。彼らはやがて、親たちから引き離され、祖国を後にしてきたときのことを追想しはじめ、もはや帰国することも叶わないと嘆く。ここで画面は、内乱時のスペインを撮影したドキュメン

タリー・フィルムに切り替わるが、この切り替えは言うまでもなく、追想する主人公の内的過程を示す場面交替と、同じ機能を果たしている<sup>(31)</sup>。

こうして、スペイン人らも、主人公と同様、みずからの幼年時代を「取り戻せない」過去として抱えている。ここで興味深いのは、彼らにおいて、過去を「取り戻せない」ものとして断ち切っているのが、**国境線**であるということである。その意味で、彼らにおいても「取り戻せなさ」は、時間の断絶をもたらす法の作用において生じるのである。それゆえ、彼らの追想する過去を「家郷的」時間、現在時を「異郷的」時間と、仮に呼ぶことができるだろう。そして、スペイン人の挿話が、1930年代から40年代へと展開する、映画の4つのエピソードの構成の、ちょうど中心に挿入されていることを考えるなら、この挿話は、現在の主人公が置かれている状況を補足すべく、導入されているのだと見ることもできる。つまり、「父」となることができず、「家」を喪失した彼もまた、「異郷的」現在時を生きており、追想される過去は「家郷的」時間をなすということである<sup>(32)</sup>。

### 3-3. プロットの結末

以上、見てきたように、『鏡』におけるプロットの形成は、主人公の追想の過程を示す、現在と過去の場面交替の構成において、登場人物間の様ざまな関係を浮かび上がらせるという手法によってなされていた。そして、そのプロットは最後に、ある帰結にいたるのだが、その帰結へ向かわせる動因として機能しているのが、主人公が「いつも見る夢」と呼ぶ、夢の場面である。

この夢の舞台は第1のエピソードと同様、幼年の主人公が毎夏を過ごした田舎の家である。この場面は、過去の記憶を素材としつつも、現実の出来事ではないという点で、過去の時間層の4つのエピソードとは区別される。つまり、この夢は、これまで考察してきた、追想という主人公の内的過程とは、別の過程に属する。それは、全体の構成における、この夢の、以下のような配置からも言えることである。

まず、この場面は、第4のエピソードの前後に、2つに分けられた形で配置されている。この配置は、この夢が、現在と過去の時間層の交替とは別の時間秩序に属していることを示している。このように、場面を2つに分割して配置することが可能なのは、この夢がプロットを持たないためであり、この点でも完結したプロットを持つ4つのエピソードとは区別される。また、第4のエピソードの両側に割り込むような形で配置されることで、結果として、過去の4つのエピソードがなすシンメトリックな構成（安定性）を破壊し、作品全体のプロットを動態化する要因となっている。

前半、後半とも舞台は変わらず、中心人物も幼年の主人公と母で、その点で両者の連続性は明らかであるが、後半の末尾では主人公の現在の母も登場する。つまり、幼年の主人

31 そうした機能が、劇映画としての『鏡』にドキュメンタリー・フィルムが導入されるのをスムーズにしている。同様に第3のエピソードにおいても、第二次世界大戦のドキュメンタリー・フィルムは登場人物の内面と結びついた形で導入されている。すなわち、エピソードの中心人物である少年アサーフィエフが雪の中、後ろを振り返った瞬間（ショットは彼の顔のクローズ・アップである）、画面はドキュメンタリーに切り替わる。そして、ドキュメンタリーの部分が終わると、画面はアサーフィエフのクローズ・アップに戻り、彼は前に向き直る。

32 後の『ノスタルジア』（1983）においては、ロシア人の主人公は異国のイタリアに身を置き、追想と家郷性、現在時と異郷性は、現実と一致することになる。

公と現在の母とが共存することになる。こうして、夢の後半では、過去と現在の時間層が干渉しあっており、そのことが、映画全体を結末へと導いてゆく。

このようにして「いつも見る夢」は4つのエピソードと区別されるが、映画全体の冒頭をなす第1のエピソードとは、特別な関係を有している。舞台はどちらも同一であり、夢の後半の最後のショットは、後述するように、第1のエピソード冒頭の再現になっている。ここには明らかに、全体的なシンメトリーが意図されている。また、どちらの場面も、現在の主人公の声によるナレーションによって導入される。第1のエピソードでのナレーションは、映画のプロットの背景を説明する機能も担っているわけだから、「いつも見る夢」に重ねられる第2のナレーションは、ここでプロットの流れが変わることを示していると考えられる。

この場面では、田舎の家の内部と周囲の様ざまな対象が、眩い煌き、神秘的な深みのうちに、緻密に写し出されてゆく。このイメージの連鎖自体、入念な検討に値するだろうが、ここではとくに、映画全体の構成に関わる事柄のみを取りあげることにはしたい。まずは冒頭のナレーションを手がかりに始めてみよう。このナレーションは、「いつも見る夢」の言葉による描写、そして、その夢に対する主人公の思いを述べたものであるが、今のコンテキストで重要と思われる部分を、以下に挙げてみよう。

[1] 驚くほどいつも、わたしは同じ夢を見る。この夢はわたしを、苦しくなるほど大切なあの場所、以前、叔父の家が建っていた場所へと、強いて絶えず戻らせようとしているかのようだ。この家で四十数年前、わたしは生まれたのだ [……] [2] わたしがその家に入ろうとすると決まっています、何かはわたしの邪魔をする [……] [3] この夢の中で、再びわたしは自分が幼い見となるのを見、再び自分が幸せ счастливый であると感じる。まだすべてがこれからであり еще все впереди、まだすべてが可能なのだから еще все возможно。(番号は引用者による)

[1] の部分は、夢の時間性の、追想との類似を示している。つまり、夢は人が主体的に見るのではなく、夢のほう映像として、人に対して迫ってくる（「夢はわたしを……」）。夢は主体に対しては、つねに「不意打ち」という時間性のもとで訪れる。だが、そうした類似にもまして注意すべきは、この夢に対する主人公の情動的関係である。主人公は、夢の舞台について「苦しくなるほど大切な場所 до горечи дорогие места」と、かなり激しい愛着を示しているながら、一方で、夢が自分をそこに「強いて戻らせようとしている」と言う。すでに見たように、主人公は「父」となるため、母との関係の中で生きていた幼年時代を、放棄しなければならなかった。つまり、主人公はみずからに——というよりは、「父」に体现される法が——その場所に戻るのを禁じているわけだが、この夢においては、意識のコントロールの及ばぬところで、そこへ引き寄せる力が、強烈に働いているのだ。

こうした力は、主人公が「父」となるのに挫折したことにより、さらに増幅したことだろう。[2] で言われるように、彼に「家」は閉ざされているのだ（この部分は夢の前半で実際に視覚化されている。幼年の主人公は、家のドアをいくら引いても開けることができないが、彼が帰ってゆくと、自然にドアが開き、母の姿が現れる）。[3] の言葉は、そうし



た今の彼の状態の反映である。彼は、「家」において未来を展く権能を持つこともなく、みずからの位置を喪失したまま、「前方 *вперед*」に何の「可能性」も見いだすことができない。そしてそのために、「取り戻せない」過去への牽引力は、ますます募ってゆく。

このように、追想において過去は、それが「取り戻せない」ものであるがゆえに、「物質的な重み」をもって意識のうちに回帰してくるのに対し、この「いつも見る夢」は、そうした過去に対する情動の現われとなっている。情動は対象——というよりはイメージの煌き、深みのうちに発露し、そこには、追想にはつねに見られる喪のトーンがない。そして、情動は、「父」の禁止、すなわち法に逆らって進むのだが、その力が、映画のプロットに何らかの動きを与える。

たとえば、第2の前妻との対話で、前妻は主人公に次のように説く。

あなたはお母さんから何を望んでるの？ どんな関係がいいの？ ねえ？ 二人とも、子供の頃のようにはもうなれないのよ。あなたはあのときのあなたではないし、お母さんも違う。あなたはわたしに、お母さんに対して何か罪悪感があるとか、お母さんは自分たちのために人生を台なしにしてしまったとか、言うわよね…… それはそうかもしれないけど。お母さんはあなたからは何も望んでないの。お母さんは、あなたにもう一度、子供になってもらって、あなたを両手で抱いて、守ってやったりできればいいのよ……

現在の母に対する主人公の態度は、<sup>アンビヴァレント</sup>両価的なものである。彼は母を憎んでいると同時に、彼女に対し罪悪感を抱いている。しかし、それもまた「幸せ」を基準にした「父」の論理であり、同じ論理から帰結する感情は、すぐに反対物に転化する。そうではなく、母に必要なのは「あなたがもう一度、子供になること чтобы ты снова ребенком стал」だと、前妻は言う。この言葉は、「いつも見る夢」のナレーション中の「再びわたしは自分が幼な児となるのを見る я опять увижу себя ребенком」と呼応している。これはもちろん、幼年時代に戻るのではなく（それは、前妻が言うように単に不可能である）、「父」の論理から自由になることを意味する。「父」の論理からは、憎悪か罪悪感しか帰結しない。そして、「前方」に何の「可能性」も見いだすことができないのは、自分がいまだ「父」の（時間的）視線に同一化しているからにすぎない。

こうして、「いつも見る夢」の後半において、「父」の支配は消える。幼年の主人公が、家の中を歩き回った後、戸外へ出て歩いてゆくと、母がむこう——広がる草原——を向いて椅子に座り、煙草を吸っている。これは、第1のエピソード冒頭において、母がむこうを向いて柵に座り、煙草を吸いながら、父の帰りを待つ情景の再現である。主人公が後ろから母に、「ママ、ストーブが煙ってるよ」と声をかけ、母は「何？」と振り返るが、それは現在の年老いた母なのだった。つまり、ここで第1のエピソードから展開されてきたプロットは、円環を閉じるのだが、そのとき、現在の母と主人公の関係が、母と幼な児の関係に移行するのである。煙るストーブは、第1のエピソードでの小屋の火事や、天井の崩壊と同様、「家」の炎上を暗示しているのだろう。

ここで「いつも見る夢」の場面は終わり、すぐさま現在の時間層の「病床の主人公」の場面に切り替わる。そこでは、<sup>アンギーナ</sup>喉風邪をひいた主人公（彼は第1の電話の場面から喉風邪

をひいている)がベッドに横たわり(姿はカーテンで隠されている)、医者が往診に来ている。それを謎の女と老婆(2-2の項を参照)が見守っている。主人公の病状はよくないが、医者は、喉風邪ではないと診断する。これは、身近な人が突然死んだりした場合に起こる「普通の症例」だと言う。謎の女が、周りに死んだ者はいないがと聞き返すと、医者は「ですが、良心、記憶というものがあります」と答える。この言葉の意味については、すでに見た。謎の女がさらに「あなたは、彼に何か責任があるとお思いなのですか Вы считаете, что он в чем-то виноват?」と問いかけると、老婆がそれを受けて、自分でそう思い込んでいるのだと言う。これは、第1の前妻との対話での主人公の言葉、「ぼくが? ぼくが悪いだって? どこが悪かったというんだ Я? Виноват? В чем?」と、第2の対話における「罪悪感 какое-то чувство вины」に対応している。こうして、ここでの3人の会話は、その一語一語にいたるまでが、これまで——「いつも見る夢」の前半まで——の映画のプロットにおける、主人公と母の関係をめぐっている。

タルコフスキ自身は、この場面を、主人公の死の情景と見てもよいと語っているが<sup>(33)</sup>、たしかにこれを、それまでの主人公の死と呼んでもよいだろう。主人公は突然、3人の会話をさえぎって(「放っておいてください」)言う。「結局のところ、ぼくはただ幸せになりたかったんです В конце концов, я хотел быть просто счастливым」。これが、母を非難した際の彼の言葉、「結局は、自分がぼくを幸せにできる в конце концов, может сделать меня счастливым」と思い込んでしまった」を踏まえていることは、明らかである。「なりたかった」という過去時制の意味は、今は違うということである。

この間、スクリーン上に初めて、ベッドに横たわる主人公の姿(顔は隠れている)が視覚的に映し出される。老婆が母のことを口にする(「あなたが亡くなったら、お母様はどうなるんです?」)、主人公の片手は、傷ついて動けないかに見える小鳥を握る。この小鳥は、第3のエピソードで現われる鳥と同じものである。このエピソードは、大祖国戦争中、少年時代の主人公が受けた軍事教練の追想であるが、レニングラード封鎖で両親を亡くし、教練中の反抗も単なる失態と化し、生のあらゆる意味を喪失した少年アサーフィエフが、雪の丘の頂上に登りついたとき、あたかも彼の境遇こそが「幸運 счастье」<sup>(34)</sup>であるかのように、奇跡的にも彼の頭上に鳥が止まり、さらに奇跡的なことに、アサーフィエフはその鳥を片手で押さえることができたのだ。

病床の主人公は、小鳥を一方の手で撫でながら言う。「大丈夫です、すべて無事に済むでしょう、すべては……でしょう? Ничего, ничего, все обойдется, все будет, а?」。これは「まだすべてがこれからであり、まだすべてが可能 еще все впереди, еще все возможно」という、未来における潜在的な可能性のことを言っているのではない。主人公の言葉は、このままでよいという、現在時の肯定なのだ。このように言いつつ、主人公は握った小鳥を宙に放る。これが、主人公の、映画における唯一の視覚化された行為である。ここで突如、場面が交替し、広大な草原と空が開ける。すなわち、小鳥は空へ羽ばたいてゆくこと

33 Ilg and Neuger, "I'm interested in the problem."

34 «счастье»という語の原義は「よき分け前(部分)」である(Цыганенко Г. Этимологический словарь русского языка. Киев: Радянська школа, 1989. С. 416)。「幸せ」とは本来、安定した状態ではなく、贈与、すなわち他者から不意にもたらされるものという契機を含んでいる。

ができたのだ。この場面交替では、これまでの主人公の追想における、現在と過去の場面交替と同様の、断絶における連続という時間性が示されている。つまり、主人公の内的過程において、何かが一瞬のうちに変わったのである。

この場面は映画全体の結末をなすが、舞台は第1のエピソード、「いつも見る夢」と同じく、主人公の生家が建つ（建っていた）草原である。しかし、これはもはや追想ではない。そこにあるのは、いわば生まれ変わった主人公のうちに獲得された、新たな時間である。草原には主人公の生家はすでになく、若き母が水を汲んでいた井戸は朽ち果てている。そこを（現在の）年老いた母が、（過去の）幼年の主人公と妹を連れて歩いている。主人公の追想、「取り戻せなさ」の時間性を決定していた「家」、およびその場所<sup>トポス</sup>を形成する人物間の照応関係が、ここでは崩壊しているのである。

こうして、主人公は「家」を喪失し、「父」という、法に支えられた同一性<sup>アイデンティティ</sup>も捨て、確たる未来を持たない「異郷的」現在時を、つねに生きることになる（見てきた通り、映画において「家」は国家に、「父」は権力に対応している）。そのような時間性にあっては、未来の先取りの代わりに、断絶における連続としてモンタージュされた場面転換のような、新たなものの受胎の可能性へと、現在時が開かれている。だからこそ、結末における草原の別の一角には、主人公の出生以前の、彼を受胎したばかりの母と父が横たわっているのだろう（ここで、受胎という事実が、「直線的時間」においては予見することができず、つねに不意打ちとして、事後的にしか知られることがないことに注意されたい）。

このように、結末の空間においては、複数の時間が共存している。そこでは、いわば時間が空間化されているわけだが、これが映画の出発点であることは明らかだろう。というのも、この作品の構成<sup>コンポジション</sup>自体、出来事の順次的時間秩序を解体し、それを「人間的時間」の内的過程として再編成する操作に他ならないからである。

ちなみに、この結末で流れるJ.S. バッハ『ヨハネ受難曲』第1曲の合唱は、その音響の空間性により、こうした複数の時間をまとめる機能を果たしていると言えるが、それは、主人公の母と同じマリヤという名を持つ女から生まれた、一人の男の生涯を物語る作品の冒頭である。たとえそれが受難という運命をたどるとしても、やはり新たな生の始まりなのである。そして、最終的に「異郷的」時間を肯定しえたこの映画は、主人公と母の和解の物語であるという以上に、法的な時間の上に夢の時間を置き、白痴のマリヤ・レビヤートキナと罵倒されながらも、みずからの時間を生き通した、母の生へのオマージュとなっているのだ。

## **Поэтика воспоминания — Понятие времени в кино Андрея Тарковского и композиция его фильма «Зеркало»**

**САЙТО Такэси**

Русский кинорежиссер Андрей Тарковский утверждает, что сущность искусства кино заключается в том, что оно «запечатляет» время в образе. Это, конечно, не означает, что кино воспроизводит движение предметов. Под словом «время» Тарковский подразумевает не абстрактную форму, а нечто качественное, относящееся к нравственному. Он отрицает «монтажный» кинематограф Кулешова и Эйзенштейна, как игру знаками или символами, именно потому, что в нем не существует «временной истинности». По мнению Тарковского, с рождением кино появилась совершенно новая возможность точно изобразить время, которая позволяет автору весьма своеобразно построить произведение для того, чтобы раскрыть внутреннее состояние человека, как нравственного существа, которое живет во времени.

Человек не всегда переживает время, как линейную последовательность причин и следствий. Тарковский отмечает, что во внутренней жизни человека «причина и следствие могут оказаться в обратной связи», то есть, время может истекать обратно, превращаясь в общее «состояние». Более того, время имеет не только направление, но и качество, которое Тарковский называет «давление времени»: например, напряженность, неожиданность и т.п. Кино умеет «запечатлеть» такое внутреннее существование времени в кадрах путем тщательного «наблюдения» за предметами, и зафиксированное на пленке время, в свою очередь, обрабатывается посредством монтажа.

Однако, в отношении повествования, кинематограф имеет существенные особенности, которые затрудняют развертывание сюжета: во-первых, как отметил венгерский критик Б. Бараж, кинематографический образ сам по себе не умеет указать на время в грамматическом смысле; говоря условно, он знает только настоящее. Во-вторых, в кино, из-за его «сукцессивности» (Б. Эйхенбаум), соседние кадры неизбежно воспринимаются как предыдущее и последующее. Такие условия требуют от автора немалого труда при повествовании сложной временной связи.

Но Тарковский видит в кинематографе возможность повествования, отличающегося от традиционной драматургии, основанной на логически-последовательном развитии сюжета. Повествование такого рода раскрывает процесс мышления человека в «поэтической связи», которая объединяет кинематографические материалы лирическим образом. В таком повествовании представляется внутреннее существование человека, который «живет во времени». В этом случае можно осуществить повествование, даже не показывая фигуры самого героя.

Таким образом, здесь особое значение приобретает воспоминание, так как это — внутренний процесс человека, обращающегося к прошлому «в обратной связи». Воспоминание вызывается чувством временного разрыва, связанным с совестью, то есть «ответственностью перед собою и перед другими». При этом прошлое ощущается гораздо реальнее настоящего. «Настоящее скользит и уходит... и определяет свою материальную весомость лишь в воспоминании о нем». Следовательно, в воспоминании разрушается последовательный порядок обыденного времени.

Фильм Тарковского «Зеркало» (1974), известный своей чрезвычайной сложностью, создан именно на поэтике воспоминания. Общая композиция построена на принципе

воспоминания, то есть на смене сцен настоящего и прошлого, внутренне пережитых «невидимым» героем (зритель только слышит его голос). Таким образом, в фильме имеются два временного слоя. Слой настоящего (70-е годы в Советском Союзе), главным образом, состоит из сцен разговоров (включая телефонные разговоры). Слой прошлого (30-е и 40-е годы) же содержит четыре «более реальных» эпизода-воспоминания. Каждый из них имеет свой определенный сюжет, связанный с памятью о матери, к которой теперь герой относится амбивалентно.

Таким образом, в фильме сцены прошлого и настоящего меняются одна за другой, без логической связи. Но это не является ни разрывом, ни просто обратным течением времени: во-первых, это чередование точно отражает тот внутренний процесс воспоминания, который воспроизводится благодаря «сукцессивности» кино; во-вторых, сцена прошлого в каком-то смысле принадлежит настоящему, так как герой вспоминает ее в настоящем. Во всяком случае сцена прошлого «горазда реальнее» ощущается зрителем («кинематографический образ знает только настоящее»). Кроме того, в отношениях главных персонажей в сценах настоящего и прошлого имеется наглядное сходство (мать героя в прошлом и его прежнюю жену в настоящем играет одна и та же актриса, и герой в прошлого и его сын в настоящем — один и тот же мальчик). Это соответствие персонажей, вместе с прямой сменой сцен прошлого и настоящего, четко определяет общую композицию произведения.

Благодаря такой композиции, настоящее и прошлое постепенно сливается в одно целое в сознании героя (и зрителя), и в этом процессе выясняется источник сложного отношения героя к его матери. В конце фильма, настоящее и прошлое синтезируются, и тем самым герой приведен в новую жизнь, или в новое временное отношение (так как человек «живет во времени»). Исходя из вышесказанного, мы с уверенностью можем сказать, что «Зеркало» — это фильм, основанный на глубоком размышлении автора о сущности времени и природе искусства кино.