

タルコフスキーにおける空間性——心理的二重性？——

学部三回 山口宗忠

1 はじめに

タルコフスキーの映画を評する際、特権的な位置を占める修飾語がいくつか思い浮かぶ。「象徴的な」、「詩的な」、「難解な」、「長回しの」等々。しかしながら、そのような修飾語に押し込まれることで、映画は映画として見られることをやめ、観念によって理解されるだけの生気なき事物に成り下がってしまう。

タルコフスキーにとって芸術的傑作とは、分析を許さないものであった。(参考文献) もちろん理念は理念にすぎず、実作においてその全てを達成する芸術など存在しない。それはあくまで自己の芸術の達成を志向する一つの方向づけにすぎないし、時に断定的な言葉を並べて扇情的に理想の映画を定義するタルコフスキーにおいても、その痛ましいまでの宣言はすでにフィルムに焼き付けられ、修正することの不可能となった自らの映画を肯定する言い訳めいた言葉の遊戯の域を超えるものではないだろう。しかし、あまりにも漠然とした印象で語られ、ともすれば観念でもって解釈されることもあるタルコフスキーを、再び映画として、つまりスクリーンに投影される光の揺れめきとして鑑賞する必要があるのではないか。それはつまり、例にあげたような修飾語からの解放である。外から着させられた装いを取り去ったその内部に、映画は映画として再び立ち現れるだろう。

本稿ではそのような修飾語の中からとりわけ漠然とした言い回しである「ロシア的」なるものを取り除くことを目的とする。いや、より正確に言うならば、タルコフスキーの映画に内在している「ロシア的」なるものを、彼の映画を規定する主たる修飾語として扱うのではなく、ただの一要素に過ぎないものであることを示してみようと思う。

タルコフスキーをいわゆる「ロシア的」なものと結びつける言説は、ロシア本国において、また西洋においても幾度となく繰り返されてきた。それはロシア側からすれば西洋に対抗するものとしてロシアの独自性を肯定するものであり、西洋側からすれば謎に満ちた東方の国であるロシアに自らの論理とは異なる論理が存在することを認める、いわば上から目線の肯定であったと言えるだろう。しかしながらこのような「ロシア的」なる修飾語が、映画が持つ本来の魅力を削ぎ落とし、作品の正確な理解から遠ざける力として働くこともある。そのことを理解するためには、「日本的」との形容が長きにわたって支配的であった小津安二郎が、映画論の形をとった「日本文化論」としてのみ研究され、死後しばらくはその

手法の斬新さに目を向けられてこなかった事実を指摘すれば良いだろう¹。

タルコフスキーが2020年の日本においても少なくない観客を惹きつけているという事実²は、彼の映画が遠い国の過去の遺産として、いわば学術的な関心によってのみ鑑賞されているわけではないことを如実に示している。時代なり地域なりを知るためにタルコフスキーを見るのではなく、見るために見る。情報を得るために映画を見るのではなく、映画を見るために映画を見ること。そのような鑑賞に耐えうる作品とは、つまるところ「普遍的」なものであるということにほかならない。

このような見解に立つと、タルコフスキーを「ロシア性」から解放し、時代や空間を越えうる、独り立ちした芸術作品としてタルコフスキーを評価する必要があることがわかる。それはつまり言語ないし伝統を超える何かを追求していく試みでもあるし、「作家の時代」に生きたタルコフスキーを世界的な映画史の中に位置付ける試みでもある。本稿では、以上のような目的意識をもって、タルコフスキーの作品を考察する。具体的には、タルコフスキーが映画の基礎原理として位置付けた「観察」とは何を意味しているのかを、『鏡』の分析を通して考えることにする。また、その際にタルコフスキーがしばしば言及した日本の定型詩（短歌と俳句の区別はここでは重要ではないだろう）を補助線にして、アンドレ・バザンの理論との接点と相違点を考察しながら、「画面の深さ」、「遠近法」なる技法と彼がいかに苦闘してきたのかを記述してみたいと思う。

2 先行研究

畠山は、これまでタルコフスキーが映画のテーマや内容面から考察されてはきたものの、映画における「形式」にはあまり目を向けてこられなかった点を指摘した上で、タルコフスキー作品で頻出する「声」＝「発話」の主題に焦点を絞って論じている。そこで彼は「映画作家の創造性や個性を、「新しいテクノロジーに対する応答」とみなし」、タルコフスキーを映画史の中に組み込もうとする。彼は『アンドレイ・ルブリョフ』において吹き荒れる「声」に対する暴力を、トーキーに対するタルコフスキーの両義的な態度であると述べ³、『アンドレイ・ルブリョフ』における「発話」の復活が、タルコフスキー作品の中心的なテーマである「もう一つの世界」が現出する契機であると論じている。

この論考においては、画面の深さが絵画における線遠近法になぞらえて考察されてきた

¹ 正清健介「小津安二郎映画の海外進出の遅れについて：「日本的」という言葉とテンポの遅さを巡って」、『人文・自然研究』（一橋大学全学共通教育センター）14号、2020年、104頁

² 2020年、アップリンク渋谷、吉祥寺、京都において「ソビエト時代のタルコフスキー」と冠した特集上映が催された。

³ 畠山はトーキーに対する肯定と否定が、バザンが準備した1960年台から世界的な潮流となる「作家の時代」に影を落としたとしている

研究史的な事実に触れた上で、トーキー映画における俳優の心理も画面の深さとして機能してきたと述べる。そしてタルコフスキーにおける「発話」の喪失にそのような深さの喪失が見られると論を進め、断定こそしないものの、『アンドレイ・ルブリョフ』の最後のシーンに反（逆）遠近法的世界が立ち現れていると指摘している⁴。

齊藤は、タルコフスキー作品における「吃音」のテーマに着目し、その破綻した言葉は物質性＝時間性を帯びていると指摘する。その際比較対象として、無声映画における字幕を取り上げ、その非物質的で、無時間的に理解可能なメッセージに比べ、タルコフスキー作品における破綻した言葉は、言葉の時間性が前景に出てくると論じている。そしてその時間性において、タルコフスキーは本当のコミュニケーションを志向したと述べる。ここで齊藤が強調しているのは、このような本当のコミュニケーションは、登場人物間だけでなされるものではなく、未知の観客に向けた呼びかけ（address）⁵であるということである⁶。

また、齊藤は別の論考において、タルコフスキーの主著である『刻印された時間』を讀解して映画芸術における独特の時間⁷を描き出し、『鏡』における複雑なプロット構成を、「出来事の順次の時間秩序を解体し、それを「人間的時間」の内的過程として再編成する操作」であると論じている⁸。

本稿の問題意識は畠山の問題意識と近い。タルコフスキーを「ロシア的な」といった曖昧な修飾語で押さえつけるのではなく、映画史における技術的な文脈で捉え直すこと。本稿ではその姿勢を引き継ぎつつ、畠山が主として「音」の問題から技術とタルコフスキーを考え直したのに対し、「画面」の問題、特に「画面の深さ」から考えることで、タルコフスキーの映画史における特異な位置を確認できるのではないかと考えている。

⁴ 畠山宗明「音、発話、時間——映画史の中のタルコフスキー」、『ロシア語ロシア文学研究』47号、2015年、367-375頁

⁵ ここでは『ノスタルジア』において焼身自殺するドミニコの演説（address）を、世界全体に対する呼びかけとみなしている。

⁶ 齊藤毅「タルコフスキーの映画における〈言葉〉のモチーフについて」、『ロシア語ロシア文学研究』47号、2015年、360-366頁

⁷ 齊藤はタルコフスキーにおける時間が、一般に考えられているように継起性によって連続しているのではなく、その孤立性＝反復不可能性において捉えられていると論じている。特に過去への追想を他者との関係によってもたらされるものとして強調し、現在の時制と過去の時制が複雑に入り乱れる総体を人間にとっての時間であると定義している。

⁸ 齊藤毅「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」『スラブ研究』53巻、2006、125-153頁

3.1 「モンタージュ映画」を否定する者としてのタルコフスキーとバザン

バザンとタルコフスキーの名前は「モンタージュ映画」を否定した二者として並べられることが多い。しかし両者の反発は異なったものとして論じられる。前者は映像の現実性、「空間的深さ」を、後者は対象のうちに現れる時間を問題にしている、と。共通の敵対者（主としてエイゼンシュテイン）を持ったこの二人の関係については、大石が次のように要約している。

モンタージュよりも映像の「真実」——「現実の真の連続性を移」した——を尊重するというのが、バザンの基本的姿勢である。（中略）バザンは映像の真実を実現するものとして、空間の深さとシーケンス・ショットをあげている。

（中略）

一方、タルコフスキーはショットに、運動ではなく時間の生成、いわば時熟をみているために、運動のモンタージュを敬遠する⁹。

確かにタルコフスキーの映画理論において、時間の問題が主たる問題として設定されていることは、『鏡』における複雑な時間構成の点からしても、また彼の主著『刻印された時間』が書名に「時間」を掲げていることから明らかである。それゆえタルコフスキーはこれまでのところ独特の時間をフィルムに定着した者として論じられ、空間の問題が論じられることは（比較的）少なかったように思われる。しかしながら、タルコフスキーが空間の問題を軽視していたわけではないことは、彼が画面構成に一寸の狂いも許さない厳格な芸術家であったことから明らかである（参考文献）。そこで本稿では、まずタルコフスキーの空間造形について考察し、空間認識におけるバザンの考え方との相違点を浮き彫りにする。もちろん時間と空間の問題は単純に分けて考えられる問題ではないことを断った上で、本稿では便宜のためにその両者を区分し、将来的にその両者を並べて論じたいと思っている。

3.2 バザンの空間認識と現実性

アンドレ・バザンは1918年に生まれ、1958年に40歳の若さで没したフランスの映画批評家である。彼は1951年に『カイエ・ドゥ・シネマ』を創刊し、ロメールやトリュフォー、ゴダールらに批評の場を与え、彼の死後世界に衝撃を与えることになるフランスの映画潮

⁹ 大石雅彦『エイゼンシュテイン・メソッド イメージの工学』、平凡社、2015年、426-427頁

流、ヌーヴェル・ヴァーグの礎を築いたことで広く知られている¹⁰。

彼はサルトルやサドゥールに代表される、サイレント映画の全盛期に青春時代を送り、トーキー映画への不信感を抱いていた一世代上の批評家たちと激しい論争を行いながら、トーキー時代における映画の美学を追求した。その中で、新しい時代の新しい映画として彼が高らかに礼賛したのが、オーソン・ウェルズの『市民ケーン』¹¹であった。バザンが空間の深さとシーケンス・ショットこそトーキー時代における映画のリアリズムを決定付けるものだと認識していたことは先に触れたが、『市民ケーン』においてその美学は映画の「文体」を構成する域にまで達したと称賛するのである。

ここで「空間の深さ」＝「画面の深さ」＝「被写界深度」について簡単に確認することにしよう。『映画理論講義』によれば、「映画の映像は画面内の一定部分において等しく鮮明であり、その鮮明な範囲の領域を表すための基準が「被写界深度」と呼ばれるものである¹²」という。ここで注意しておかなければならないのは、この「被写界深度」とは、いわゆる「画面の奥行き」のことではなく、むしろ「画面の奥行き」を実現するための技術的な一要因にすぎないという点である¹³。

確かに最初の映画と見なされているリュミエール兄弟の『列車の到着』においても、「画面の深さ」は達成されている。しかし、バザンがここで強調しているのは、その「画面の深さ」が、「陽光のもと、レンズを絞り込むことで簡単に得られたもの」ではなく、「広角レンズと被写界深度の深さとの結合によりスタジオで実現されたものである点」なのだ。すなわち、ウェルズが実現した「画面の深さ」は、監督が映画の中で物語を立ち上げる際に、意識的に、人工的に作り出した「文体」だということである。

野崎の論ずるところによれば、このような「文体」の創造は「映画で書くことを可能に¹⁴」し、「ヌーヴェル・ヴァーグの中核をなす「作家」としての監督像の起源もまたここに見い

¹⁰ なおバザンについては主に、野崎敏「映画を信じた男——アンドレ・バザン論」、『言語文化』、一橋大学語学研究室、1995年、32号、23-43頁を参照した。

¹¹ 本稿では詳しく検討しないが、『市民ケーン』と『鏡』を比較することは価値のあることだと思われる。特に『市民ケーン』においては**他者**の追想が主人公のチャールズ・フォスター・ケーンの姿を「想像的」に現出させている点と、『鏡』において**語り手**の追想が母や少年時代の自分の姿を実体化している点は相互に比較するべきだろう。

¹² ジャック・オーモン、アラン・ベルガラ、ミシェル・マリー、マルク・ヴェルネ著、武田潔訳『映画理論講義』、勁草書房、2000年、36頁（なお原著は初版1983年、第2版が1994年に刊行されている。本稿では筆者の力不足もあって、原著にあたることができなかった。フランスの映画理論を読み解いていくのは今後の課題である。）

¹³ 例えば映画における音の使用が「画面の奥行き」をもたらすこともある。

¹⁴ 野崎、前掲論文、32頁

出される¹⁵」という。このような映画監督における作家像は、ゴダールやトリュフォーらと同時代人であるタルコフスキーが理想とした監督像とも一致するだろう。

では、そのような「画面の深さ」とは一体何なのであろうか。バザンは次のように説明する。

（『市民ケーン』におけるワンカットで撮影された深い画面には）完全なリアリズムをめざす立場、現実を均質なもの、スクリーンのあらゆる部分において不可分な、等しい密度を持つものとみなす態度がある。セットも俳優も、そのすべてが、映像の全体性の中で、アクションと、そしてまたわれわれの視線とに等しく差し出されているのだ。（中略）スクリーンの枠は、アクションがあらゆる造形的な効果を発揮するにもっともふさわしい場所に向けて、まるで窓のように開かれている。（引用さがせ）

つまり、「深い」画面は、「モンタージュ映画」のように一つの事物を観客に提示するのではなく、カメラに収められる全ての事物を「等しい密度」を持つものとして同等に扱っている。そのように現実を写しとることで、映画は現実性を獲得する。そこでは固定的で一義的な意味は存在し得ない。私たちはその無限に開かれた画面の中から、まるで宝探しでもするように視線を自由に動かすことができる。観客は個人それぞれの感覚に従い、見るべきものをスクリーンの上から「選択」する自由を与えられている。このようにして、「分断されたショットは時間と運動の連続性を回復し、ドラマはついに真の「三次元」を獲得するのだ。¹⁶」

これこそがバザンが打ち立てた新しい映画の美学であった。¹⁷エイゼンシュテインらソ連の映画理論家が打ち立てた美学は、現実を断片に分割することによって観客に監督の狙った通りの反応を引き起こすことを目的としていた。しかしバザンからすれば、そのような映画は、現実の真実性を失ったものなのである。（弁明の注）なお、この観点からすると、映

¹⁵同前、33頁

¹⁶ 前掲論文、野崎、35頁

¹⁷ ただここで言及しておかなければならないことは、このようなバザンの美学＝素朴なリアリズムは70年代から強い批判にさらされていたという点である。長い黙殺期間を経て2000年代から始まるバザンの再評価の文脈においては、むしろバザンを素朴なリアリストではなく、画面の現実らしきものから想像的なものが自律し、現実との弁証法によって新しい世界が立ち現れる、その複雑なプロセスを記述したものとして評価されている。本稿では触れることができなかったが、バザンの考える想像的な世界と、タルコフスキー作品における「もうひとつの世界」を比較することは今後の課題としたい。なお、現代におけるバザンの再評価については、三浦哲哉、『映画とは何か フランス映画思想史』、筑摩書房、2014年に詳しい。

画における音の問題は、画面の現実性をさらに高める働きを担うことになる¹⁸。

3.3 タルコフスキーにおける空間認識

さてバザンにおける空間の認識を確認したうえで、タルコフスキーがどのように映画の空間を考えていたのか考察することにしよう。先に断っておいたが、タルコフスキーにおける現実性＝映画イメージ¹⁹ (кинообраз) は、時間の問題と空間の問題が切り離せない形で結びついている。ここでは議論を明確にするため、タルコフスキーが自著の中で繰り返し用いた「観察 (наблюдение)²⁰」の観点を用いてその混濁した概念から空間の問題を取り出してみることとする。

タルコフスキーにとって映画とは、観客に象徴を示し一義的な解釈を強いるものではなく、映像を通して真実のイメージ (образ истины) を余すことなく伝えるものであった。そのイメージとは真実そのものの中にあり、それこそが芸術を芸術たらしめるものであると考えていたようだ。そしてその目的の達成のために、タルコフスキーは「観察」が重要であると語る。

そこで例として引き合いに出されるのは、日本の俳句 (ただしタルコフスキーは発句と呼んだ。また、日本文化への関心はエイゼンシュテインの影響があると思われるが、その確たる証拠を筆者は持っていない。しかしながら、日本文化を糸口にしてこの両者の関係を再検討することは極めて意義深いことのように思われる。) である。

Какая простота и точность наблюдения! Какая дисциплинированность ума и благородство воображения! Эти строчки прекрасны, как сама жизнь.

Японцы умели в трех строчках выразить свое отношение к миру. Они не просто наблюдали действительность, но, наблюдая, выражали ее смысл. Чем точнее, конкретнее

¹⁸ 「映像の言語」を主張した流派 (ソビエト・モンタージュ派など) は、音声映像を墮落させるものと受け取っていた。つまり、音声によって映画は現実の模写、複製になってしまうというのである。一方、バザンを中心とする映画とは現実を写しとるものであると考えた流派は、音声によって映画のリアリズムはより高い次元で達成されると考えた。(ジャック・オーモン、アラン・ベルガラ、ミシェル・マリー、マルク・ヴェルネ、前掲書、48-54頁) このトーキー映画に対する葛藤の中に、ヌーヴェル・ヴァーグやタルコフスキーら「作家の映画」が誕生したと論じたのが、先ほど挙げた畠山の論文である。

¹⁹ ここではロシア語の образ にイメージという語を当てたが、ロシア語と日本語の間には微妙な差異があるように思われる。その差異を考察するのは今後の課題である。

²⁰ ここでは齊藤 (2006年) の論文を参考にして、「観察」という訳語を当てた。

наблюдение, тем оно уникальнее. И чем оно неповторимее, тем ближе к образу.²¹

なんという観察の簡潔さと正確さだろう！なんという知の規律と想像力の高潔さだろう！この詩行は、まさに人生そのもののように素晴らしい。

日本人は、三行の中に自己と世界との関係を表現することができた。彼らは単に現実を観察してただけでなく、観察しながら現実の意味を表現していたのだ。観察が正確で具体的であればあるだけ、その観察はユニークである。その観察が二度と繰り返されないものであればあるだけ、その観察はイメージに近い。

ここでタルコフスキーが褒め称えているのは芭蕉の句である。タルコフスキーは俳句の中に、確かな観察が芸術的に表現されている様を見出している。しかしここで語られるイメージとは、「現実を観察するだけで」立ち現れるものではない。むしろ「観察」を契機にして「現実の意味を表現する」ことによって現れるものがイメージなのだ

言葉によって書かれた俳句という形態と、映像で語る映画を比較することはなかなか困難であるが、『鏡』における次のショットは多分にその原理を追求したものであるだろう。それは鬱蒼と茂る木立に強い風が吹くショットである。なお、同様のショットは映画の中で三度登場し、それらは全て夢への移行を導いているように思われる。

しかしながら、このショットの構成上の位置づけについてはまた別の機会に考えることにして、ここではこのショットのみを見て、タルコフスキーが強調した「観察」と俳句との関係から分析することにする。また、これらの三つのショットは一見同じように見えるのだが、仔細に検討してみると、全く異なったショットであることがわかる。第一のショットは他の二つよりも短く、風が机の上に置かれていた像や石を倒す描写は見られない。また、第二のショットでは強い風が吹き、机の上の石を倒すが、第三のショットでは風は幾分弱まり、石が倒れることはない。第三のショットでは木立を揺らす風の中に小さな鳥が飛んでいるが、第一、第二のショットで鳥は姿を現さない。似たショットでありながら、なぜこのような違いが見られるのかはまた今後検討すべき課題であるが、とりあえずここでは第二、第三のショットが第一のショットを包括していると考え、より長いショットの方に重点を置くことにする。

これらのショットにおいて、観客は視線を一つの事物ないし観念に集中させることになる。一面の林、風が吹く、机、壺が倒れる。私たちの視線は刻々と姿を変える流動体の中で、

²¹ 筆者の計画性のなさゆえ、引用テキストを入手することができなかった。よって本稿では次善の策として次のホームページから本テキストを引用した。なお、翻訳にあたっては以下のテキストを参考にした。

<http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6.html>

アンドレイ・タルコフスキイ著、扇千恵訳、『タルコフスキーの映画術』、水声社、2008年

Tarkovsky Andrey, (translated from the Russian by Kitty Hunter Blair) *Sculpting in time*, University of Texas Press, 1987.

どこを凝視すべきなのかと困惑することなく、風が吹くさまを、あるいは壺が倒れるさまを観察する。それはすなわちスクリーンの上で戯れる無数の動きの中から多くを捨て去り、まなざしをある特定の部分にのみ向けるように強いていることになる。(もっと理論的に説明しなければならない) タルコフスキーにとって映画における画面とは「分解することが不可能²²」な統一されたイメージであるにもかかわらず、私たちのまなざしはその一つの塊から見べきものを選択することを強いられているようにも思える。ここで特に注目したいのは、ゆっくりと移動するカメラが机の全体を捉えたまさにその瞬間にこのショットが終わりを迎える点である。それはともすれば記憶に残らないほどの短い時間だが、この瞬間において机は異様なまでの立体感をたたえて私たちの眼前に立ち現れる。ほんの数秒前までは生命力に富んだ動きとして画面を支配していた木々と風が、机の登場、そして倒れる壺や石によって後景化するのだ。しかし木々が後景化していると決めつけて良いのだろうか。ここで議論の助けになると思われるのが、『ノスタルジア』において霧の立ち込める温泉の場面である。

この場面では、まず奥行きの深い画面によって手前にドミニコ、奥に主人公とその通訳が立っていることが示される。するとドミニコが画面の右へと歩き出し、その動きを追ってカメラは平行に移動していく。カットで分けずにパンショットで映し出されるドミニコの姿は、濃密な霧を背景にすることで奇妙な立体感を帯びている。一面の白い画面を後景化することで、このショットは「画面の深さ」を失っているのだ。私たちは、深い画面の中で視線をどこに固定するのか迷うことなく、平面的な画面の上に浮き上がるドミニコの姿だけを観察する²³ことになる。

このように考えてみると、『鏡』における木立、机のショットも、『ノスタルジア』の霧のショットと同様のものとみなしても良いだろう。つまり、机が立体的に立ち現れた瞬間、風にそよぐ草木はのっぺりとした背景へと変化し、壁紙のような後景と化するのだ。それはすなわち、画面が深さを喪失し、ただ一つの事物を提示しているということになる。画面が深さを失うことによって、ある特定の事物が強調されるショット。しかしよく考えてみると、このような一つの事物に焦点を当てるショットとは、クローズアップで撮られた映像と同じ効果をもたらしているのである。つまり、これらのショットはピントを外すことなく撮られたクローズアップなのではないか。

クローズアップとは、無数に開かれた現実の中から、作家が**個人的**に特定の事物を**選択**し写しとる手法である。それはつまり監督が世界と自己との関係性を表現する手法であるだろう。

22

²³ ここで注意しておきたいのは、タルコフスキーの言う「観察」はカメラのまなざしについて述べたものだということである。つまりここではカメラのまなざしと、そのカメラが捉えた画面を見る観客のまなざしを区別する必要があるだろう。その二重の「観察」をいかにして考えるかはこれからの課題である

ここで俳句について考えてみよう。俳句ないし短い詩というものは、その限られた文字数の中に、個人的な視点から見た現実を描写するものである。私たちは何かを見るとき、視界に入る全ての事物を凝視できるわけではない。だからこそ、詩人は客観的に存在しているかに見える現実から、人それぞれに異なる視線でもって事物を選択し、その姿を記述することで現実を表現するのだ。言語芸術とはおしなべてそうであるが、とりわけ短い詩において、作者は開かれた現実から、自己と関係の深い事物だけを切り取って表現せざるを得ないのである。そう考えると、俳句を肯定したタルコフスキーの考える「観察」とは、現実をそのまま写しとる素朴なリアリズムなどではなく、監督自身の個人的な視点を提示するものではないか。その「観察」が「具体的」であり、「ユニーク」であり「二度と繰り返さない」とき、その「観察」は「イメージ」となる。バザンが映画美学の根底に据え、70年代まで映画とはそのようなものとして信じ込まれてきた「画面の深さ」による現実性とは、タルコフスキーの考える「自己と世界との関係を表現する」ことによって生じる現実性とは明確に異なっている。「深い画面」は作家が現実を個人的に選択するプロセスを含まない点で、自己の世界を表現しきれないのである。もし「深い画面」で自己の世界を伝えようとするならば、現実を改変し切り貼りすることによってしか個人的な関係性を表現することなどできないであろう。しかしそのようなトリック撮影で撮られた映像に真実など含まれていない²⁴。つまりタルコフスキーは件のショットで、作家の個人的な視線を私たちに開示しているのだ。そしてそこから生まれる映像は、私たちの視線を一つの事物に固定させるのだ。観客はこのような「深さ」を欠いた画面の上で、タルコフスキーが現実から選択し「観察」した画面をそのまま受け取ることになる。

しかしこのように結論付けると、次なる問題点が生じてくる。実際のところ、タルコフスキーは「画面の深さ」を拒絶しているわけでは全くないのである。むしろタルコフスキーの画面は深い画面を基本にしている。タルコフスキーの映画にしばしば登場する、奥に伸びる長い通路を写したショット²⁵や画面の中央部分に開かれた扉が映し出されるショットなどはその代表と言えるだろう。また、特に複数人が登場するショットにおいてしばしば、人物

²⁴ しかしこのような観点に立つとき、例えば『鏡』における空中浮遊の場面をうまく位置付けることができない。その現実離れしたショットは、少なからず技巧を用いて撮影されなければならないからである。また、カメラの位置を監督の裁量で決めることによって、現実に対する作家の「自己との関係性を表現する」ことができるのではないかといった反論も大いにありうる。正直なところを言うと、筆者はこの論を書き進めていくうちに混乱して收拾がつかなくなっている。ただその解決をつけるためにも、やはり俳句における**現実の選択**といった観点が重要になってくるだろう。

²⁵ 『惑星ソラリス』における宇宙船の通路のショット、『ストーリー』における洞窟のショットなどはその代表だろう。

の前後関係を緻密に構成した画面が見られる²⁶。それはもはや絵画的と言っても過言ではないように思われる（タルコフスキーは映画を絵画的と称されるのを嫌っているのだが）。しかしそれゆえに、上で示したような単調で平面的な背景を基調にし、その前に事物を立体的に現出させるショットは奇妙に思われるのだ。

そこで考えるべきは、内面ないし心理の二重性である。つまり、タルコフスキーにとって内面＝心理は作家自身のもの、登場人物のものが混じりあって存在しているのだ。

3.4 タルコフスキーにおける内面の二重性と逆遠近法

このことを説明するために、タルコフスキーの考えるミザンセーン²⁷観を引用しよう。

Так вот, режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолжение этого состояния во всей внутренней динамической настроенности ситуации и возвращать все это к правде единственного, как бы впрямую наблюдаемого факта и к его фактурной неповторимости. Только тогда мизансцена будет сочетать конкретность и многозначность истинной правды.

Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а следовательно убивать кинематограф.²⁸

このように映画監督は、ミザンセーンを作り出す際に、登場人物の心理的状态に立脚して、ある状況におけるあらゆる内的でダイナミックな気分の中でこの状態を持続させ、そのすべてを唯一の真実、率直に言えばあたかも観察された事実であるような真実へと、その技巧の反復不可能性に返さなければならない。このようにしてはじめて、ミザンセーンは本当の真実が持つ具体性、多義性と結びつくことだろう。

²⁶ 『アンドレイ・ルブリョフ』第一部終盤の聖堂内のショットや、『ノスタルジア』冒頭のショットなどがその代表だろう。

²⁷ タルコフスキーはミザンセーンに関して「映画芸術におけるミザンセーンとは、よく知られているように、1ショットの平面に対する選り出された客体の配置と動きの形式のことを意味している（В кинематографе мизансцена, как известно, означает форму размещения и движения выбранных объектов по отношению к плоскости кадра）」と述べている。（*Тарковский А. А. Уроки режиссуры* М.,1993 С.43.）また、タルコフスキーが敬愛したフランスの映画監督、ロベール・ブレソンも映画を *cinéma* ではなく、*cinématographe* と呼んでいる点を考えると、タルコフスキーが映画を *кино* ではなく *кинематограф* と呼んでいることは何か示唆的である。

²⁸ Там же, С.44.

例えばミザンセーンを、何らかの絵画芸術に基づいて構成するなどということは、私には全くもって考えることができない。それは生きた絵画を作ること、つまり映画芸術を殺すものだ。

タルコフスキーによれば、ミザンセーンとは主要な登場人物の心理に即した形で描かれるものであり、絵画的に構成されるものではない。ここで前提とされている絵画とは、遠近法を基礎に据えた西洋の絵画であろう。

この記述は「観察」が契機となって立ち現れる映画イメージといささか異なっているように思える。そのイメージは上で論じたように**作家の内面に結びついたものであったが**、このミザンセーン観において重視されるのは、**主要な登場人物たちの内面＝心理との結びつき**なのである。タルコフスキーが理念と実作を一致させることを追い求めていたことを考えても、この両者の関係は互いに独立して存在しているのではなく、むしろ相互的に関連づけられたものであるだろう。つまりこの矛盾を統一するための原理が必要になるのだ。

この一見矛盾した発言をどう捉えるべきか。確かにタルコフスキーの発言は思いつきをただ述べただけの感があるし、体系的な論理の網をなしているわけではない。その点テキストが相互に絡み合っただけ複雑に形成されたエイゼンシュテインの思考体系を追うのとはまた違った難しさがある。ただ、タルコフスキーのような断片的な記述を理解するためには、何か根拠ある補助線を引くことが重要なのではないか。本稿では、仮定として、フロレンスキーのアイコン観を補助線に引くことにする。彼によればアイコンに描かれた肖像の認識プロセスとは、「死んだ客体を一方的に認識することではなく、生きた人格どうしの**相互的行為**であり、それは真理（つまり超越的なもの）の把握と同義である（強調引用者）²⁹」からだ。つまりアイコン画における「逆遠近法」で描かれたものの認識とは、ここで指摘したタルコフスキーの二重性＝「作家と登場人物の相互的關係」と関わり合う部分があるのではないかと思われるのである。このように考えることで、監督に「観察」されることによって立ち上がる画面と、登場人物の心理がもたらす画面構成がモンタージュされることで、ひとつのアイコン画のような、まとまりのある統一体として捉えることができるのではないかと考えている。つまり、個別のシーケンスにタルコフスキーの理念を見出すのではなく、むしろモンタージュされ構成された映画全体を見ることで、彼の矛盾した理念が統一される様を見ることができるのではないか。そのことを論じるためにも、タルコフスキーの時間感覚、モンタージュ論を理解する必要があるだろう。そして、フロレンスキーにおける時間の問題（事物の生成変化）と比較する中で、映画における統一性の問題に何か光明が差すのではないか。ただ、筆者はまだその問題について確たる考えを抱くに至っていない。タルコフスキーとフロレンスキーの隣接性、そのコンセプトの類似性については今後の研究で明らかにしていきたいと思っている。

²⁹ 貝澤哉、「パーヴェル・フロレンスキーの造形芸術論における「東」と「西」—表象、身体、人格の視点から—」、『スラブ・ユーラシア学の構築』研究報告集』21号、2007年、56頁

最後に今後の見通しについて簡単に述べておこう。筆者としては、タルコフスキーの映画詩学とは、遠近法を技法の基礎に据えたカメラという近代技術を用いて、逆遠近法的世界を模索した途方もない試みであったのではないかと考えている。それについては先に触れた畠山の論文でも、『アンドレイ・ルブリョフ』を考察する中で、慎重に断定を避けながら触れられている。

この深さを欠いた空間（引用者注、発話の回復により秘密を吐露した少年が作り出す、「何も隠されていない（ウイトゲンシュタイン）」世界）は、作品のラストとある反響を示し始める。この作品では、最後に、ルブリョフの『至聖三者』が私たちに提示されて終わる。これは、ルネッサンスの伝統とは異なる逆遠近法の絵画である。しかし、この絵画が提示されるに先立って、映画の形式の（ないしはまさにメッツの言う映画の言表行為の）水準で、（それを逆遠近法と直ちに断ずることはできないとはいえ）心理的な「深さ」をうしなった、反遠近法的な世界が並行的にたちあわわっているのである。³⁰

この論考では、反遠近法的な世界（断定こそしないものの畠山は逆遠近法的な世界であると考えているだろう）が『アンドレイ・ルブリョフ』の中に立ち現れていると論じられている。しかし筆者の考えは畠山のそれとは異なる。というのも、やはりカメラによって撮影された映像を、逆遠近法と断定することはできないだろうと考えるからである（おそらくその危うさこそ畠山が断定を避けた理由であろう）。しかし、映画を個々のシーンの集積として捉えるのではなく、むしろひとつのまとまりとして（いわば一枚の絵として）捉えたとき、その世界はカメラの技術的制約を超えた新しい世界にたどり着くのではないか。つまり「発話」によって心理的深さを失った世界とルブリョフの『至聖三者』が、逆遠近法的世界を示唆したとするならば、「観察」によって深さを失った画面もまた、逆遠近法的世界を示唆するものなのではないか³¹。登場人物の心理に依存した遠近法的世界の間に、作家の「観察」によって選択された世界が織り込まれることで、逆遠近法的世界がほのめかされているのではないか。つまりタルコフスキーの作品は、個々のショットが統合されひとつのまとまりとなった瞬間に、逆遠近法的な原理に基づいたアイコン画的世界が立ち上がるのではないか。

³⁰ 畠山、前掲論文、374頁

³¹ ただここで問題になるのが、「深い画面」を拒絶したシーケンスが果たして登場人物の心理的深さを喪失した世界なのかという点である。『鏡』のシーケンスは夢への移行を示唆する点できわめて内面的な描写である感も否めないし、『ノスタルジア』のシーンにおいて、ドミニコはむしろ内面を吐露しているようにも思える。それらはむしろ内面が濃密に表現された画面であるようにも思えるのだ。このことを考えるにおいては、タルコフスキー作品のプロット構成を明確にし、本稿では触れることのできなかった時間の問題を考える必要があると思われる。この問題を解決することは、現在筆者にとって最も大きな問題であるが、今のところはっきりとした考えを抱くに至っていない。

その世界に至って、私たちは登場人物の内面を、また作家の内面を超えた世界を垣間見ることになる。

4 まとめと反省点

本稿では、彼の言葉から「観察」の概念を引き出すことで、バザンが映画美学の根底に据えた「画面の深さ」と対比しうる画面として『鏡』における風のシーケンスを考察した。そして「深さ」を欠いた画面による作家の内面と、「深い」画面による登場人物の内面を区別し、映画がその一方的な関係を統一させることによって、相互的な関係性が回復し、逆遠近法的世界が立ち現れてくることを仮定した。

また、本稿の目的がタルコフスキーから「ロシア性」を引き剥がし、世界の映画史的な文脈の中におくことであったにもかかわらず、フロレンスキーの議論を援用したことによって「ロシア性」を強調してしまったのも大きな反省点である。ただ、このような「ロシア性」を考えることで、映画史におけるタルコフスキーの特異な位置を示すことはできると考えている。そしてその議論をさらに進めることで、タルコフスキーの映画を「ロシア性」だけでなく、より広い視野から論じることができるのではないかと考えている。

反省点はありすぎて書き切れないが、今思いつくものだけ挙げておく。

- 『鏡』の作品にほとんど触れられなかった点。
- 時間のテーマを扱うことができなかった点。
- ソビエト映画史の観点から考察できなかった点。
- フロレンスキーの美学を筆者の都合が良いように援用してしまったきらいがある点。
- ロシアにおけるタルコフスキー研究にほとんど触れることができなかった点。
- タルコフスキーのテキスト成立事情に関してわかっていない点が残っている点。

参考文献

<キリル文字文献>

Тарковский А. А. Уроки режиссуры М., 1993 С.43.

<ラテン文字文献>

Tarkovsky, Andrey, (translated from the Russian by Kitty Hunter Blair), *Sculpting in time*, University of Texas Press, 1987.

<邦語文献>

大石雅彦『エイゼンシュテイン・メソッド イメージの工学』、平凡社、2015年

- 貝澤哉「パーヴェル・フロレンスキイの造形芸術論における「東」と「西」—表象、身体、人格の視点から—」、『「スラブ・ユーラシア学の構築」研究報告集』21号、2007年
- 齊藤毅「タルコフスキーの映画における〈言葉〉のモチーフについて」、『ロシア語ロシア文学研究』47号、2015年、360-366頁
- 齊藤毅「追想の詩学：アンドレイ・タルコフスキーの時間論、および映画『鏡』の構成」『スラブ研究』53巻、2006、125-153頁
- サンドレル・アネッタ編、沼野充義監修『タルコフスキーの世界』キネマ旬報社、1995年
- ジャック・オーモン、アラン・ベルガラ、ミシェル・マリー、マルク・ヴェルネ著、武田潔訳『映画理論講義』、勁草書房、2000年
- タルコフスキー・アンドレイ著、扇千恵訳『タルコフスキーの映画術』、水声社、2008年
- 野崎歆「映画を信じた男——アンドレ・バザン論」、『言語文化』、一橋大学語学研究室、1995年、32号、23-43頁
- バザン・アンドレ著、野崎歆、大原宣久、谷本道昭訳『映画とは何か（上）、（下）』、岩波書店、2015年
- 畠山宗明「音、発話、時間——映画史の中のタルコフスキー」、『ロシア語ロシア文学研究』47号、2015年、367-375頁
- 三浦哲哉、『映画とは何か フランス映画思想史』、筑摩書房、2014年