

## タルコフスキー『鏡』について

— 時は流れる、しかし時は流れない —

塚本 昌則

タルコフスキーの『鏡』を初めて見た時の衝撃は、とても言葉で言い尽くすことができない。何が起きているのか、ほとんど理解できなかったが、それでも、風にそよぐ草原、庭のデッキ・テーブルから転がり落ちる瓶、雨の中で燃え上がる家、ガラスを破って飛びたつ鳥から眼を離すことができなかった。映像がどのように構成されているのか、何が語られているのかわからないままぼう然と見ていただけなのに、最後まで緊張感が途切れなかった。映画を見終わった後、監督の父アルセニイ・タルコフスキーの詩の響きが耳にのこり、字幕の翻訳を通していくつかの言葉も記憶に残ったが、映画の理解を助けるにはほど遠いものだった。「雨が、よりによって遅くに降り出し、／しづくが枝を冷たく伝わっている。／言葉ではおさえきれないし、ハンカチでは拭えない<sup>1</sup>……。」

いったい何にそれほど衝撃を受けたのか。上映の記録を調べると、『鏡』を初めて見たのは一九八〇年六月、岩波ホールでのことだった。その後、かつて千石にあった三百人劇場や池袋の文芸坐等で見直す機会があった。また、現在ではデジタル・リマスター版の、記憶にある映像とは色合いがかなり異なるDVDで見返すことができるが、最初に見た時そのままではないにせよ、それでもその時の驚きのいくばくかを感じることができる。その魅力に匹敵するものに、その後どれほど出会ったのかと考えると、思いうかぶのはかならずしも映像作品ではない。ゼーバルトの『アウステルリッツ』のように、時の流れが物語の勢いに乗って先に進んでいくのではなく、むしろはっきりしない何かに引きとめられ、深さへむかおうとする作品のことを考えてしまう。いずれにせよ、『鏡』という映画でしか感じることができない、あの異様な時間感覚がどこから来るのか、一度じっくり考えてみたいと願いながら、これまでその機会がなかった。

ここでは映画を観ている間だけつづく、この独特の時間感覚について考えてみたい。初めに現在と過去という二つの時間のあり方が、『鏡』のなかでどのように扱われているのかを検討し、次に二つの時間の境界にある「待つ」という姿勢について考え、最後にニュース映画と絵画という、『鏡』に取りこまれた二つの特殊な映像形態について考察する。

### 1. 『鏡』における現在と過去

『鏡』は、作品全体を大きく見れば、プルーストの『失われた時を求めて』の最初の数頁で語られるような、半覚半醒のまどろみのなかで繰り返される世界を描いている<sup>2</sup>。〈不眠の男〉が病のために療養していて、早めに床に就かざるを得ないのだが、夜目覚めてし

まい、自分がどこにいるのか、何をしているのかわからずにいるというところからフランスの小説は始まる。注目したいのは、〈不眠の男〉が、眠っているとき、人は自分のまわりに時の糸をはりめぐらせていると語る部分である。

眠っている人は、自分のまわりにさまざまな時間の糸、さまざまな歳月と世界の秩序をぐるりと巻きつけている。目覚めると、人は本能的にそれに問いかけ、自分の占めている地上の場所、目覚めまでに流れた時間を一瞬のうちに読みとるのだが、糸や秩序は時には順序が混乱し、ぷつんと切れることがある<sup>3</sup>。

『鏡』もまた、シナリオで〈作者〉と呼ばれている男が、ベッドに横になりながら、自分のまわりにぐるりと巻きついたさまざまな時間の糸を解きほぐし、それぞれの時間を回想の中で生きなおそうとする物語である。映画を何度か見直すと、二つの時間がはっきり区別されていることが見えてくる。ひとつは〈作者〉がベッドから起き上がれず、眠ったり目覚めたりしながら、自分の住むアパートマンで起こる出来事を見聞きしている時間（映画の語りにおける現在）、もうひとつは〈作者〉がかつて体験し、あるいは話に聞いた過去の出来事が繰り返される時間（〈作者〉の回想する過去）<sup>4</sup>。

この二つの時系列は、ミシェル・エステーヴの分析によれば、色の使い方によっても分けられている<sup>5</sup>。現在は基本的にカラー（〈作者〉と離婚した妻が、子どもにどちらと一緒に暮らしたいかと尋ねる時だけ白黒）、過去は、より複雑に、三つの色合いで示されている。緑と白を基調とするカラー（冒頭の場面、子どもたちが射撃訓練をする場面）、セピア（母親が印刷所で働いていた時の逸話を語る場面）、そして白黒（茂みに風が吹きつける場面、スペイン内乱などのニュース映画）。実際には、過去については、同じ場面の中かでカラーから白黒への一瞬の移行があるなど、より複雑な構成になっているものの、鮮やかなカラーで映しだされる現在とは異なるある別の時間の流れが、特別な色合いで示されていることは確かである。

問題は、きわめて単純に見えるこの二つの時間軸が意図的に編みあわせられ、捻りあわせられていて、現在という時間と過去という時間の境界が限りなくあいまいになっていることである。茂みに風が吹いてくる場面や、鳥が飛びたつ場面など、夢とも記憶ともつかない場面によって二つの時間系列の境界が不確かになっているだけではない。若い時の母親と、〈作者〉のアパートマンに尋ねてくる離婚した妻は、同じ女優マリア・テーレホワが演じ、また幼い頃の〈作者〉（アリョーシャ）と〈作者〉の息子イグナートも同じ少年が演じていて、配役の上でも時系列の重層性・反復性が強調されている。『鏡』を初めて見たとき、時間の流れの途方もない混乱という印象を受けない人はあまりいないのではないだろうか。

とりわけ、〈作者〉のオフの声が、映像の中で何が起きているのかを、観客に容易に把握させるような語りではないところに、時間の系列を混同させる大きな原因があるよ

うに思われる。一人の若い女性が柵に腰掛け、煙草を吸いながら、目の前に広がる草原を見ている冒頭の場面は、映画の語りの中でどのような時間に位置づけられるのだろうか。〈作者〉のオフの声は、この場面をかつてあったことの回想として提示している。ただし、若い時の母親が、よく柵に腰掛け、煙草をふかしながら、父親の帰りを待っていたという、映画のなかでやがて明らかになるこの場面の意味を完全な形で明らかにしてくれるわけではない。

駅から延びる道はイグナーチェヴォを通り抜け、戦争になるまで、私たちが毎年夏を過ごしていた農場から一キロ離れたところで、ヴォローナ川のカーブに沿って向きを変える。

この語りから、冒頭の情景が〈作者〉の思い返す過去の一場面であることは一応明らかとなる。この女性が後ろを振り返ると、ハンモックの上に寝ている幼い〈作者〉とその妹が白黒で映され、この切返しによって女性の姿は幼い頃の〈作者〉が見た光景と位置づけられているようにみえる。では、医師を名乗るスーツ姿の男が現れ、女と会話し、去って行くとき、草原を吹き抜けてゆく風は、現在なのか、過去なのか。スーツ姿の男が帰りかけたとき、草原のむこうから風が吹いてきて男が立ち止まる、二度繰り返されるこの場面は、『鏡』のなかでも観ている者をもっとも戦慄させる場面だが、この映像はかつてあったことの回想という枠組みには収まらない部分がある。この場面はむしろ、リュミエール兄弟の『ラ・シオタ駅への列車の到着』を観た観客が座席から逃げだしていったという逸話を思い出させる。観客にとって、草原のむこうから吹いてくる風は、映像を観ているいま、むこうから吹いてくるように見えるのだ。『列車の到着』については、タルコフスキー自身が、この映画によって「新しい美学原理が生まれた」と強調している。

列車が近づいてくるにつれ、客席はパニック状態になっていった。観客は席を立ち、逃げる。この瞬間、映画芸術が誕生した。ここで誕生したのは、単なる映画技術、世界を複製する新しい手段ではない。新しい美学原理が生まれたのである。／芸術史上はじめて、文化史上はじめて、人間は直接時間を表現する手段を見出したのである<sup>6</sup>。

映画のイメージは、時間の流れをそのまま表現している——この原理によって、さまざまな時間の表現が可能となることを、タルコフスキーは『鏡』で示しているように思われる。物語の内部で、現在と過去にわけられるものとは別の次元で、映像を見ているあいだだけつづく時間がそこには繰り広げられているのだ。過去に位置づけられる場面であっても、そこに流れていた時間が、映画を観ているいま、まさしく目の前で繰り広げられるように感じられるなら、それは現在起きていることとしか知覚されない。草原に風が吹いているのを見つめる時間は、シオタ駅に到着した列車の映像と同じように、かつてあったことの回想ではなく、いま観客の目前で繰り広げられている出来事なのである。『鏡』と

いう映画の語りを考えるためには、過去を回想する〈作者〉のオフの声と、映像がいまそこで起こっていることのように見えるという映画イメージの特性が、どのように関係し合っているのかを考えなくてはならないだろう。

その独特の時間感覚を言葉にしようとすれば、ひとつのパラドックスの形にするしかないように思われる。時は流れる、しかし時は流れない——この独特の時間感覚が、『鏡』のなかにどのように現れているのかを具体的に考えてみることにしよう。ただしその前に、ひとつだけ確認しておきたいことがある。冒頭の一連の場面の後、『アンドレイ・ルブリョフ』のポスターが貼られたアパルトマンの一室に電話が鳴りひびき、〈作者〉のオフの声と〈作者〉の母親との電話での会話が始まって、ようやく冒頭からここまでの場面が〈作者〉の回想と夢の入り混じった場面であったことが明かされる。だが、そのような、言ってみれば語りの現在に着地したという感触を、初めてこの映画を観た人が確信をもって得ることができるだろうか。現実的な感覚からかけ離れた場面がつづき、やがて主人公が夢から覚めるという映画冒頭でよく使われる手法からは、その長く複雑につづく展開はかけ離れている。

だからといって、もし仮に、冒頭にベッドに横たわる〈作者〉が現れ、〈作者〉にとっての現在をはっきりと示し、そこに若い女性が柵に腰掛ける回想の場面がつづいていたら、『鏡』はその驚くべき時間感覚をもちえただろうか。映しだされる映像が、現在のことなのか、過去のことなのか、位置づけることができないという曖昧さが、この映画のなかでは決定的な役割を果たしているのではないだろうか。ただしその曖昧さは、意図的に二つの時間の境界をぼかす形で生まれるのではない。タルコフスキーは、現在と過去を明確に区別し、あくまでもその区別に立ったうえで、二つの時系列がせめぎあい、いずれが現在で、いずれが過去なのかがわからないような境界を映画の中に現出させようとしている。限りなく覚醒しているのだが、とめどなく湧き上がってくる回想を制御できないという感覚がこの映画には満ちあふれているのだ。その感覚を、ひと言で言おうとすると、時は流れる、しかし時は流れないというパラドックスの形になるのである。

この映画には、後に〈作者〉の息子イグナートとわかる少年がテレビのスイッチを点け、白黒のドキュメンタリータッチの番組が流れるというプロローグがある。テレビ番組では、どもりの青年が、催眠療法によって淀みなく、自分は話せませんと口にできるようになる過程が記録されている。その後、タイトルの画面とバッハの「古き年は過ぎ去りぬ」(BW614)が流れた後、若い女性が柵に腰掛けている冒頭の場面となり、これ以降の映画の流れに、どもることとよどみなく話すことが何らかの形で関わっていることが示される。あくまでも暗示されるだけなので解釈はそれぞれの観客にゆだねられているが、ぎくしゃくとした時間の流れが、言葉をどもることに関連していることは間違いない。現在と過去を明確に区別できるなら、〈作者〉はベッドから起き上がり、自分のまわりにまきつけている時間の糸、歳月とさまざまな世界の秩序をきちんと整理できるにちがいない。時間の流れがぎくしゃくとしているのは、過去のうちに現在としか感じられないところがあ

り、同時に、現在だと思っていたことが制御の効かない変形に巻きこまれ、どこまでもゆがんでゆく夢の流れに押し流されていくからではないだろうか。自分のまわりにまきついた時間の糸のもつれを、どうすれば解くことができるのだろうか——『鏡』の作者がとらわれているようにみえる、そんな問いかけは、この映画の観客にとって決して無縁のものではないように思われる。

## 2. 待つこと

もう一度問うてみよう。現在という時間と過去の時間とが、映像の質や起こる出来事によって明確に区別されているというのに、どうして二つの時間系列の境界が曖昧になるのだろうか。一番の要因は、画面奥から風が吹いてくる場面のように、過去に位置づけられる情景においても、現在もつづいていると感じさせる何かがあることではないだろうか。回想される子どもの頃の時間感覚が、ベッドから起き上がれずにいる〈作者〉にとって、いまだに現在でありつづけている部分があるということが、現在と過去の区別を時に曖昧にしているのではないだろうか。

時は確かに流れている。タルコフスキーはこのごく当たり前に思われる真理を、過去と現在の残酷な対比によって繰り返し強調している。冒頭の一連の流れを締めくくるのは、水が流れ落ち、天井が崩れてゆく部屋の中を、若い母親が何ごともないかのように歩きまわる場面である。母親が、壁面に流れる水をはらうと、そこに年老いた母親の姿が写しだされている。この映像によって過去と現在のあいだの時間が一瞬のうちに要約され、母親からの電話によって目覚める場面につながってゆくことになる。また、映画の最後、今度は年老いた母親が、木の切り株に腰掛け、煙草を吹かしながら、同じ草原を見つめている場面が映しだされる。年老いた母親は幼い頃の〈作者〉とその妹を散歩に連れ出していくのだが、この場面と、まだ子供が生まれる前の若い父親と母親が草原のなかで話し合っている情景が交互に映されていく。男の子、それとも女の子がほしい、と聞かれた母親が振り返ると、そこには年老いた母親と幼い二人の子どもがいる。時間が流れ、過去と現在のあいだに生じた取りかえしのつかない落差を、タルコフスキーは時の断片的な要素を自由に組みあわせながら印象づけている。

しかし、同時に時は流れない。冒頭の草原をわたる風の場面だけでなく、さまざまな映像に感じられる現在の感覚がそう思わせるのだ。その現在の感覚がいったいどこから来るのかを考えると、結局は何かが現れることに魅入られている子どもの眼差しということになるのではないだろうか。映画全編に、幼年時代の時間感覚があふれている<sup>7</sup>。時間の流れが不連続で、ゆがんでいて、茂みに風が吹きつける場面など、意味が一義的に把握できない映像がこれほど繰り返されるのに、それを不自然と感じさせない力がこの映画にはある。たとえば、ある年配の婦人がいたはずの部屋にイグナートが戻ってみると、そこには誰もいない。だが、婦人の飲んでいた紅茶があったはずのテーブルの場所に蒸気が残っている。その蒸気が消えてゆくさまが画面に映しだされる。ここには子どもの眼差し、視界

に現れ、消えてゆくものに限りない好奇心をいだいている少年の眼差しがはっきり表れている。猫、こぼれたミルク、ニュース映画のなかの気球、部屋の中を飛んでいる鳥、一人取り残された部屋で鏡に映っている自分の顔——こうしたものは何が現実で、何が幻想であるか、何が重要で、何が無意味かという区別のない、ひたすらこの世界を見つめている、混乱しているが魅了されている子どもの眼差しと深く関わっているのではないだろうか。もはや幼年時代はどこにもないが、その頃の時間の感触にはいまでも現在でありつづけているものがある——そう思わせる力が『鏡』にはあるのだ。

注目すべきことは、そうした切れ切れな断片に魅了されている幼い頃の時間感覚が、〈作者〉の子ども時代だけでなく、〈作者〉の息子がアパルトマンで見聞きする現在においても繰り返されていることだろう。人を超え、時間を超えて、断片的に視界にあらわれる何ごとかをじっと見つめている子どもの眼差しがこの映画には遍在しているのだ。その姿勢は、自伝的な語りや物語風の語りなどの既存の語りの枠組みに収まりきらない、別の新たな語り口を要請しているように思われる。このことは、この映画に自伝的な語りや物語的な語りがないということではない。明確に自伝的な映画と感じられる部分があるし、母親が印刷所で校正ミスを犯したかもしれないと騒ぎを起こす逸話、軍事教練で教官の指示に従わない少年の物語や、お金に困った母親が耳飾りを裕福な農家に売ろうとする逸話など、ひとまとまりの物語として受け取ることのできる場面がいくつもふくまれている。タルコフスキーは、これまで存在しなかった語りの形式をここで発明しているわけではない。そうではなく、回想の形式、さまざまな物語の形式、奇妙な場面が夢だったとわかる夢オチの形式など、すでに知られている形式を少しずつ使いながら、そこにある独特の時間感覚を挿入することで、これまで見たことがないと感じさせる独自の映像の形式を創りだしているのだ。繰り返せば、その時間感覚は、何かが現れては消えてゆくのを待っている、子どもの頃の断片的な時のあり方と深く関わっている<sup>8</sup>。自伝的逸話や物語的要素はあくまでも萌しのようなものであり、それ以上に家族のなかの出来事も歴史的イベントもごちゃまぜにしなが、身のまわりに起こっていることにむけられる子どもの視線こそが重要だと感じられる。その視線は、〈作者〉にとってははるかに過ぎ去った過去のものであると同時に、現在の感覚でもある。時間の糸がもつれる要因のひとつに、この終わらない過去があるのではないだろうか。

物語や自伝の既存の枠組みに収まりきらない、切れ切れな断片に魅了されている幼い頃の時間感覚、ただし大人の眼によって作りなおされたこの時間感覚——時は流れる、しかし時は流れない——をもっとも端的に示しているのが、冒頭に示される、待つという姿勢であるように思われる。柵に腰かけ、煙草をふかしながら、目の前の草原を見つめている若い母親の姿勢は、〈作者〉の人生にとってある本質的な要素をなすものとして捉えなおしている。草原のむこうからやって来た医者をも乗る中年男が、その後映画に二度と現れないということは注目すべきことだろう。この場面は、何らかの物語に進展していく代わりに、草原のむこうから吹いてくる風を見せることで閉じられる。柵に腰かけて待ってい

る母親の姿勢は、〈作者〉が子どもの時に見ていた、目の前に広がっていく世界を結晶させる粒のようなものであり、それが〈作者〉の前に広がる世界をさまざまな印象へと結晶化させていくのだ。その姿勢は、『鏡』を物語のほうではなく、茂みが風に吹かれている場面など、断片的で、意味はわからないが、『列車の到着』のように驚きをあたえる印象のほうへと開いていく。

映画のなかでは、母親の姿勢はその後、〈作者〉の子どもの頃に起こった、あるいは子どもの頃夢にみた、異なった時間に起きたさまざまな出来事に接続されてゆく。雨の中、すぐ近くの小屋が火に包まれるのを目撃する記憶（この時、母親が気を鎮めようとして水を飲んだ井戸は、映画の最後には、処分された食器を投げ捨てる場所になっている）、庭の茂みに風が吹いてきて、デッキ・テーブルの上にある皿や瓶を吹き飛ばしていく情景、妹と食事をしているとき、一緒にミルクを飲んでいる猫にいたずらをする場面、等々。柵に腰かけ、目の前の草原を見つめている母親の姿勢は、同じ時代のさまざまな、脈絡のない出来事をその風景と結びつけ、結晶化させる核となっている。言い換えれば、待つという姿勢は、その果てに何が現れるのかということとは関係なく、それ自体がいっぱいに張られた帆のように、時の高揚感をふくんでいる。何かが見れるのを待つことそのものが、子どもの頃に過ごした時間を現在のこととしてよみがえらせる力を持っているのだ。断片的に現れてくる世界に魅了されている子どもにとって、待つという姿勢は世界にむける眼差しの中核にあるものではないだろうか。

若い女性が何を待っているのかと問うなら、夫が戻ってくることだと一応答えることはできるだろう。〈作者〉の父親の帰宅には、さまざまな声や物音がともなっていて、過去を映す映像に、子どもの感覚がさまざまな形で埋めこまれていることがここでも明らかになる。しかし、待つことに応えてくれるはずの場面が、そのまま崩壊の映像につながっていくことを忘れてはならない。冒頭を締めくくると父親の帰還の場面で、軍服姿で戻ってきた父親に抱きしめられ、涙を流している子どもたちの姿など、草原のなかの家の様子が一変した様が描かれた後、父親にお湯を流してもらいながら、盥にかがんで長い髪を洗っている母親の姿が映される。その姿は次第に変貌していき、母親の水に濡れた長い髪が、メデューサのようにゆらゆら揺れ、その滴る水とともに部屋の天井が崩れてゆく情景につながっていく。待っていたものの登場は、すべてを破壊しながら流れてゆく時間のほうへつながっていく。それに対して、待つという姿勢そのものは、何かが見れることで終わるようなものではない。『鏡』において、待つことは、待っていた時に感じていたさまざまな世界の感触へと感性を開いてくれる姿勢として捉えなおされているのではないだろうか。

時は各瞬間にふくまれる、どこまでも広がってゆく豊かさとともに流れている。通常の映画の語りは、その豊かさを物語のほうへ、あるいは自伝的な語りのほうへ、つまりはあらかじめ道筋の定まった方向へ誘導し、限定してゆく。タルコフスキーが『鏡』で成し遂げたのは、この予測された枠組みをはずしながら、各瞬間にふくまれている夢想や発見の豊かさのほうへ映画の語りを開いたことではないだろうか。記憶のなかにある情景から、

現在の感覚までをつらぬいて、多方向に流れている時間を感じさせる映画として、『鏡』はいまだに他には見出しがたい映像作品になっているのである。

### 3. ニュース映画と絵画

最後に、『鏡』で使われる二種類の映像のあり方について考えてみたい。その映像とはニュース映画と絵画作品の映像である。絵画は静止した画像であり、ニュース映画はある持続をもった時間の断片だが、いずれも触知可能な具体性をもちながら、その具体性を乗りこえ、いつまでも続いていく何かと関わっているイメージとして位置づけられているようにみえる。

絵は、タルコフスキーの映画では、映像と深く関わる形で頻繁に用いられる映像である。『アンドレイ・ルブリョフ』のタイトル・バックでルブリョフのアイコンが映しだされると、それまで展開されてきたさまざまな物語がこれらのアイコンの背景にあった、あるいはそれらの物語がこれらのアイコンに結実したのだと感じられる。一枚の静止画像と、持続をもった映画イメージが、拮抗するような形で映画の中に組みこまれているのだ。『鏡』ではレオナルド・ダ・ヴィンチの『ジネブラ・デ・ベンチの肖像』が引用され、ブリューゲルの『雪中の狩人』の構図への言及がある。それぞれ母親の姿、軍事教練で反抗的な少年の姿を一枚の静止画像に込めている。さまざまなことがあった時の厚みを一枚の静止画像にしようとする姿勢のうちにも、時は流れ、時は流れないという時間感覚を認めることができる。ダ・ヴィンチの絵を映している映像は、時がとめようもなく流れてゆくことと、流れず、消え去らない何かがあるのを見つめている眼差しが感じられないだろうか。

それとはある意味で対照的な、時代の流れの中で、一回限りの出来事を記録したニュース映画も『鏡』には数多く引用されている。スペインの内戦、成層圏気球の打ち上げ、クリミア半島のシヴァシ潟（腐海）を渡るソ連軍の行軍、原子爆弾の爆発、中国との国境紛争。これらのモノクロのドキュメンタリー映像は、『鏡』の中で映しだされると、〈作者〉の生きた時代を単に提示しているだけようにはとても見えなくなる。確かに起こった歴史的事件でありながら、とりわけ成層圏気球の打ち上げは、『アンドレイ・ルブリョフ』の冒頭の場面にも直接つながる浮遊・飛行のテーマに直接つながっている。『鏡』の中では、このテーマは鳥の飛翔、反抗的な少年の頭のうえにとまる小鳥、若い母親の空中浮遊という形で繰り返し言及されている。ニュース映画は一回だけの出来事を記録しているように見えながら、時間を超えて現在にまで続いていく何ごとかと深く関わっているのである。

それだけでなく、映画の中で何度も反復される、茂みに吹きつける風の映像と、ニュース映画にはどこかで通底している部分があるように思われる。ニュース映画は言ってみれば公的な、ある時代の人びとに共有された、映像化された世代の記憶である。それに対して、茂みに吹きつける風の映像は、〈作者〉が少年時代に見た光景、そしておそらく何度

も夢の中で見つけた私的映像として提示されている。公的な映像による記録と、私的な夢の映像に通底しているのは、それが現実起こったある持続を記録していることである。『列車の到着』について、「人間が直接時間を表現する手段を見出した」ことをタルコフスキーが評価していたことを思い出そう。動かない絵画とは異なり、映像は一定の時間の流れをそのまま表現することができる。その時間の流れを物語のほうへ、自伝的な記憶の再現のほうへ用いながら（最低限の意味のまとまりがなければ、映画全体が支離滅裂な映像の連続になってしまうだろう）、同時にその枠組みにおさまりきらない、次々に現れる断片的な現実の姿に魅了されている幼い頃の時間感覚の表現に到達しようとしたのが、『鏡』という映画のユニークな点ではないだろうか。

映画の中で描かれる〈夢〉について、タルコフスキーは一定の登場人物の夢と思わせる常套手段を批判しながら、次のように述べている。

スクリーン上で「夢」は、明瞭で確実に眼に見える人生そのもの、自然なかたちから形成されなければならない。わが国ではスローモーション撮影や霧がかかった層を通しての撮影をおこなったり、流行遅れの工作を利用したり、音楽的效果を導入したりする。するとすでにこれに慣れている観客は、すぐに、ああ、これは彼が感じているものなのだ、これは彼女が夢に見ているものなのだ！と反応する。しかしこのような秘密めかした、塗りたくったような方法で、われわれは夢や感覚についての本物の映画的印象を得ることはできない。（……）映画にとって、いわゆる夢が持つ「漠然性」「言葉に表せないもの」は明瞭な画面の不在を意味するのではない。これは固有の印象であって、それは夢の論理、つまり完全に現実的な要素を組み合わせたり、衝突させたりするときの非日常性と意外性によって生みだされる。現実的要素を最大限正確に見て、示さなければならない。映画はその性格上、現実をぼかすことなく示さなければならないのだ<sup>9</sup>。

『鏡』に描かれた夢は、このように現実をできるかぎり正確に見つめることを出発点として構築されている。過去と現在という二つの時間の系列は、『鏡』においては、まどろみの状態にあるようにあいまいなのではない。眠りに落ちようとして意識のある状態と意識を喪失する状態のあいだを行きつ戻りつしているような印象は、まなざしを注意深く凝らして見つめた果てにあらわれる印象なのだ。ニュース映画の捉えた具体的事実性と、夢にみた映像の生々しさは、『鏡』のなかでは矛盾しない。実際、個々の映像に、漠然とした、曖昧なところは何ひとつない。それでいて、現実と夢との境界を行き来しながら、二つの領域を見分けることができなくなるところまで押し進めた映画として、『鏡』はいまだに驚きをあたえる映画でありつづけている。

この映画のなかに、時は流れている、しかし時は流れていない——そう感じさせるのは、何が現れるのか、目を凝らして見つめている子どもの眼差しが、視界に現れるさまざま出来事を超えてこの映画に偏在しているからではないだろうか。

## 注

1. 『アンドレイ・タルコフスキー『鏡』の本』、馬場広信監修、宮澤淳一・馬場広信訳、リプロポート、1994年、目次2、p.72。この映画からの言葉や場面の引用は、この本に収録されたシナリオに基づいている。また引用文献において、名前の表記に、タルコフスキー、タルコフスキ、タルコフスキイという揺れがあるが、本文での表記ではタルコフスキーに統一することとする。
2. タルコフスキーがプルーストを読んでいたことは、自著にプルーストを引用していることから確認ができる。祖母が、贈り物をするとき、実用性をなくした昔の古いものをことさら探していた、と『失われた時を求めて』の語り手が述べる文章をタルコフスキーは引用している。アンドレイ・タルコフスキー『映像のポエジア——刻印された時間』、鴻英良訳、キネマ旬報社、1988年、p.86
3. Proust, *Du côté de chez Swann, I, À la recherche du temps perdu*, t.I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 5; プルースト『スワン家のほうへ I』、『失われた時を求めて I』、吉川一義訳、岩波文庫、2010年、p.28-29
4. 次の論考を参照のこと。レオニード・パーキン「自分の声を恐れずに」、中村唯史訳、アネット・ミハイロヴァ・サンドレル編『タルコフスキーの世界』、沼野充義監修、キネマ旬報社、1995年、p.176
5. Michel Estève, « Le Temps du souvenir : note sur *Le Miroir* », *Andreï Tarkovsky, « étude cinématographique »*, n<sup>os</sup> 135-138, Minard, 1983, p.67-68.
6. アンドレイ・タルコフスキー、既出書、p.89
7. Cf. ピーター・グリーン『アンドレイ・タルコフスキー——映像の探究』永田靖訳、国文社、1994年、p.138-139:『『鏡』には幼年時代の物や音を見つめることができるだろう。それはタルコフスキー自身が好んだものたちであり、彼の映画にはすでにおなじみのものである。犬、こぼれたミルク、気球や他の飛行のしるし、四元素、とりわけ火と水への言及は多い。』
8. レオニード・パトキン、前掲論文、p.162-163:「問題は二つの相矛盾するコード——自然な物語風のコード（ドキュメントのコードさえ用いられている）と連想・メタファーのコードと——が衝突し合っていることにある。映画はこの両者の隙間、一つの知覚方法からもう一つの知覚方法への移行の上に組み立てられている。」
9. アンドレイ・タルコフスキイ『タルコフスキイの映画術』、扇千恵訳、水声社、2008年、p.27-28