

# 観察、リズム、映画の生

—アンドレイ・タルコフスキー『映像のポエジア』の映画論における両義性

Observation, Rhythm, and the Life of Film: Ambiguity in the Film Theory of Andrei Tarkovsky's *Sculpting in Time*.

小手川 将

KOTEGAWA, Sho

## はじめに

アンドレイ・アルセーニエヴィチ・タルコフスキー(1932-1986)が晩年に著した『映像のポエジア』には、長年の映画制作の経験の中で練り上げられてきた、彼自身の映画についての考えがまとめられている<sup>1</sup>。しかし一見すると同書は、一冊の書物として一貫性があるようには思えない。それというのも、出版のために新しく執筆された章と既に発表された論文を——若干の加筆修正が加えられているとはいえ——殆どそのまま再録した章が混在しているからである<sup>2</sup>。例えば、第一章「はじまり」の初出は1962年公開の長編第一作『僕の村は戦場だった』の制作を回想して書かれた論考「映画が完成したとき」(1964)<sup>3</sup>、第三章「刻印された時間」の初出は1967年に『映画芸術の諸問題』に掲載された同名論考<sup>4</sup>で、第五章「映像について」の前半は『映画芸術』(1979年3月号)に掲載されたタルコフスキーのインタビュー記事<sup>5</sup>が基になっている。そのために『映像のポエジア』は全体としての論旨や語法が整理されているとは言い難く、既に様々な見地から論じられてきたタルコフスキーの映画作品に比べて<sup>6</sup>、その理論的な面はあまり顧みられることがなかった<sup>7</sup>。

だが、逆に言えば、幅広い時期に書かれた種々雑多な論考を収めた同書には、長きにわたる映画制作を通じて映画にかんする自らの考えを発展させていったタルコフスキーの思索の道程を辿るための手がかりがあるとも言える。また、初出論文に施された文言の修正や、初出論文の内容と新しく書き下ろされた章の内容、さらには同書に収録されていないタルコフスキーのテキストを比較検討することで、彼が最終的に自らの思想をどのような言葉で整理しようとしたのかを読み解くことができるだろう。本論は、再録されている論文については初出のバージョンと照らし合わせつつ、特に必要のない限りは最終稿である『映像のポエジア』を中心にタルコフスキーが遺した映画にかんするテキストを繙いていくことで、タルコフスキーが映画とは何かについて如何様に語ったのかを明らかにする。

映画とは何かという問いは、タルコフスキーにとって、映画は芸術としてどのように人々に資することができるかという課題と分か

1 Тарковский А.А. Запечатленное время // Андрей Тарковский: Архивы, документы, воспоминания. М., 2002. (邦訳: アンドレイ・タルコフスキー『映像のポエジア』鴻英良訳, キネマ旬報社, 1988.) 同書の原語であるロシア語版はタルコフスキーの死後、2002年まで出版されず、日本語を含めた各国語による翻訳が先に出版された。

2 『映像のポエジア』の出版状況、および構成や初出論文との照応については、亀井克郎『〈死〉への／からの転回としての映画——アンドレイ・タルコフスキーの後期作品を中心に——』致良出版社, 2013, pp. 16-18. に詳しくまとめられており、本論でも参考にした。

3 Тарковский А.А. [Рассказ о фильме “Иваново детство” и новых творческих планах] // Когда фильм окончен. Говорят режиссеры «Мосфильма» (Чухрай Г., Эфрос А., Скуйбин В., Райзман Ю., Ромм М., Тарковский А., Войнов К., Швейцер М., Габай Г.). Вып. IV. М., 1964. С. 137-171.

4 Тарковский А.А. Запечатленное время // Искусство кино, № 4, 1967. С. 69-79. (邦訳: アンドレイ・タルコフスキー「刻印された時間」鴻英良訳, 『タルコフスキー、好きッ!』月刊イメージフォーラム3月増刊号』8巻4号, ダゲレオ出版, 1987, p. 168.) 邦訳で『映像のポエジア』と題されている書物も『刻印された時間』(Запечатленное время)というタイトルだ

が、既に記したように、ここで参照しているのは1967年に発表された同名論文である。以降の註では『映像のポエジア』の引用は Запечатленное время [2002]、論文版の引用は Запечатленное время [1967] と略記する。

5 Тарковский А.А. О кинообразе / Запись и комментарий О. Сурковой // Искусство кино. № 3. 1979. С. 80-93.

6 とりわけジル・ドゥルーズの映画論を援用したタルコフスキー論が目立つ。以下の文献などを参照。Nariman Skakov, *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time* (London and New York: I.B. Tauris, 2012). や Mark Riley, *Disorientation, Duration and Tarkovsky*, Buchanan, I. M. & MacCormack, P. (eds.), *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema* (London: Continuum Books, 2008), pp. 52-62. また、ロシア宗教哲学の観点からタルコフスキーの作品群を読解する傾向もある。Евляминев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб., 2001. や Соловьёвские исследования. Иваново: ИГЭУ, 2012. Вып. 3 (35). С. 8-66. の各論考を参照。

7 右の論文はタルコフスキーのテキストを読解し、本論で中心的に論じる諸概念の検討を試みているものの論述や語法の一貫性の無さを指摘するに留まっており、最終的には認知科学や神経科学的知見からの作品分析を試みるに至る。Филитов С.А. Теория и практика Андрея Тарковского // Киноведческие записки, № 56, 2002. С. 41-74. また、斉藤毅「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——」、『スラヴ研究』53号, 2006. は前半部で『映像のポエジア』の精読を試みているが、本論が着目する諸概念を論じているわけではない。

ち難く絡み合っていた。より具体的に言えば、自らの映画を観客がどのように経験するのか、という問いがタルコフスキーの関心の中心にあったのである。実際、『映像のポエジア』の序章は自身の映画作品を観た人々から送られてきた手紙の紹介が大半を占めている<sup>8</sup>。また、1967年時点でリュミエール兄弟の作品そのものではなく『ラ・シオタ駅への列車の到着』のショットを前にした人々が驚きのあまり逃げ出したという名高い逸話に「映画芸術の誕生」を見出し<sup>9</sup>、晩年には「われわれに共通する存在の真実を、己れの経験や物事の認識によって私に開示されたように人々に告げること」<sup>10</sup>が自らの使命であると書いたタルコフスキーの思索は、映画と観客の理想的な関係を巡って発展したものだと思なう。また、タルコフスキーのテキストが己れの映画制作の経験をふまえていることを考えれば、その理論的成果は彼の作品の画面構成や演出術といった実践的な面と連動している部分もあるだろう。

上述のような関心のもとに記述される映画にかんするタルコフスキーの議論の中でも、われわれが本論で特に注目するのは、観察、リズム、映画の生といった、独特な意味を担わされた語句である。というのも、これらの語句には、われわれの生きる世界の真実を「私に開示されたように」人々に共有するというタルコフスキーの往年の課題に含まれる異なる二つの性質、人間の主観性と現実の客観性の架橋という問題が如実に現れているからである。

くわえて、これらの語句はその用法に変化が見られることから、タルコフスキーの思索の展開と理論的成果としてのテキストが、自らの映画制作の経験と補完的な関係にあったことを示すようにも思われる。例えば、1967年発表の論考の中で、芸術家の認識とそれを観客に伝達するための概念として用いられている「観察」という語は、1979年のインタビューでは「生」という言葉と結びつくかたちで用いられ、『映像のポエジア』執筆時には「瞬間」という語と関連している。また、1979年のインタビューで芸術家の主観性を観客に呈示するための概念として中心的に述べられている「リズム」という語は、それより前の1970年に『惑星ソラリス』(1972)の撮影現場で何度かタルコフスキー自身が口にしてることが記録されている<sup>11</sup>。興味深いのは「リズム」という語が、『映像のポエジア』では主にショットとの関連でのみ論じられるのに対して、撮影現場やタルコフスキーが1970年代後半に行われたとされる講義の記録<sup>12</sup>ではショット(ないしカメラの動き)にくわえて映画における俳優に対しても用いられている点である。そして実際、本論で長編第六作『ノスタルジア』(1983)を例にして論じるように、俳優とショットは、主観性と客観性という相矛盾する性質の統合を実践するために重要な役割を果たしているように思われる。

本論では、そうした相異なる性質をタルコフスキーの映画論の中に読み取りつつ、両義的な概念群を用いて映画と観客の理想的な関係をどのように論じていたのかを明らかにする。また、制作時期が『映像のポエジア』の成立時期と重なる『ノスタルジア』を取り上げ、この作品とわれわれがどのような関係を持つのかを言語化し、タルコフスキーのテキスト読解から得られた結果と突き合わせて比較検討してみたい。

## 1 カメラで観ること

特権的な存在として民衆を代表し、人々と世界の間立って両者を結びつけるのが芸術家の役割であるという考えは実際、それほどユニークなものではなくむしろ普遍的であるとさえ言えるもので、とりわけソヴィエト・ロシアにあっては頻繁に見られる言説ではある。例えば、全一的な意味を持つ「象徴」を原理として全人類にとって唯一の客観的本質を認識させることが芸術創造の意義だと説くヴァチュスラフ・イヴァーノフ<sup>13</sup>はタルコフスキーも『映像のポエジア』で好意的に引用している哲学者だが<sup>14</sup>、その思想には源流を迎れば19世紀ロシアの思想家ウラジーミル・ソロヴィヨフの全一哲学を基にした芸術論がある<sup>15</sup>。映画の話に限ってみてもセルゲイ・エイゼンシュテインなどのソ連初期の監督たちの名が直ちに思い出されるし、その同時代に発展したロシア・アヴァンギャルドの精神もまた主として芸術によって人々の生活を変革することを目指していたと取り敢えずはまとめられる。ここに挙げた事例を十把一絡げに扱うことはできないとはいえ、概して、芸術は現実に対して何らかの作用を及ぼすことができるし、そのような芸術作品を創造すべきだという理念が根本にあったと言えるだろう。先に見たようにタルコフスキーもこうした芸術観を共有していた芸術家だが、では具体的にどのようにこの使命を達成しようとしていたかと言えば、それはまずもって「イメージ」の創造によってであった<sup>16</sup>。

イメージとは、ユークリッド空間の中に閉じ込められているわれわれの意識と真実や真理との関係を表現する一種の方程式である。われわれは世界を統一的全体として認識することはできないのだが、そうであるにもかかわらずイメージはその統一的全体を表現することができる。<sup>17</sup>

イメージについて述べる上記の引用文には「われわれの意識」と「世界」あるいは「真実や真理」とは大きく隔たっている——われわれ人

8 *Тарковский*. Запечатленное время [2002]. С. 98-106. (邦訳:『映像のポエジア』, pp. 9-17.)

9 *Тарковский*. Запечатленное время [1967]. С. 69-70. (邦訳:「刻印された時間」, p. 169.)

10 *Тарковский*. Запечатленное время [2002]. С. 308-309. (邦訳:『映像のポエジア』, pp. 277-279.)

11 Сальнский Д. А. (сост.) Фильм Андрея Тарковского «Соларис». Материалы и документы. М. 2012. С. 373, 377, 385-387.

12 *Тарковский А.А.* Лекции по кинорежиссуре. СПб., 1989. (邦訳:アンドレイ・タルコフスキー『タルコフスキーの映画術』 扇千恵訳, 水声社, 2008.)

13 *Иванов Вяч.*, Поэт и чернь // Собрание сочинений. Брюссель, 1971-1987, т.1. С. 713-714. や *Иванов Вяч.*, Критерии различения обеих стихий // Собрание сочинений. Брюссель, 1971-1987, т.2. С. 552など。

14 例えば *Тарковский*. Запечатленное время [2002]. С. 144. (邦訳:『映像のポエジア』, pp. 69-70.)

15 イヴァーノフに対するソロヴィヨフの影響については、西中村浩「[「ブイト」から「フィチエー」へ: 現実認識から現実変革へ], 『Language, Information, Text = 言語・情報・テキスト: 東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻紀要』22, 2015, pp. 37-46. を参照。

16 芸術のイメージによる現実の認識あるいは変革といった考えもまた広く見られるものである。例えば、*Эйзенштейн С.М.* Монтаж 1938 // Избранные произведения в шести томах. М., 1964, т. 2. С. 159-160. や大石雅彦『エイゼンштей

ン・メソッド——イメージの工学』平凡社、2015、pp. 115-124。を参照。また、スターリン期に編纂された『ソヴェト大百科事典』第二版の「イメージ」の項には「芸術的イメージ：現実を反映する芸術に特有の形式」とあり、それは来るべき理想の社会を芸術において具体化することを目指した社会主義リアリズムの芸術観と密接に関連している。БСЭ/Введенский. Б.А. (гл. ред.) М.: Сов. энцикл., 1954, т. 30. 2-е изд. С. 375。を参照。さらには「芸術とはイメージによる思考である」というロシア象徴主義の芸術観を批判したヴィクトル・シクロフスキー「方法としての芸術」、『散文の理論』水野忠夫訳、せりか書房、1971、pp. 3-38も参照。こうした思想的な文脈にタルコフスキーによる「イメージ」の概念規定も位置づけられるはずだが本項の目的からは外れるため、この点については別稿を期したい。

17 Тарковский. Запечатленное время [2002]. С. 213. (邦訳:『映像のポエジア』, p. 159.)

18 Тарковский А.А. Мартиролог: Дневники 1970-1986. М., 2008. С. 365. (邦訳:『アンドレイ・タルコフスキー「タルコフスキー日記II——殉教録」』武村知子訳、キネマ旬報社、1993、p. 18.)

19 Тарковский. Запечатленное время [2002]. С. 133. (邦訳:『映像のポエジア』, p. 58. 象徴とはイヴァーノフ由来の語彙であり、ここではイメージと同義で用いられている。)

20 Тарковский. [Рассказ о фильме "Иваново детство" и новых творческих планах]. С. 158.

間の意識は「主観的である」が世界そのものは「その客観性の故に冷めている」——というタルコフスキーの考えが見られる<sup>18</sup>。しかしながら「一般的に、芸術は絶対的な精神的真理にかかわる象徴である」<sup>19</sup>というのがタルコフスキーの芸術観の基本でもある。すなわち、タルコフスキーの定式において芸術のイメージとは、われわれ人間と世界、主観性と客観性との懸隔を埋めるために要請される芸術創造の主要な目的であり、芸術による現実認識にかかわる語であると理解できる。

しかし、そうであるならばタルコフスキー自身もその主観性と意識に閉じ込められているが故に世界から締め出されていることになるのではないか。それではどうして「宇宙を統一的全体として認識すること」のできない人間の創造するイメージが「その統一的全体性を表現することができる」のだろうか。これは言い換えれば、人間による世界の認識可能性はイメージによってどのように開かれるのか、と問うことでもある。

主観と客観の間に強固な分割線を引くタルコフスキーはキャリアの初めからこの問題を意識していたようである。1964年発表の論考「映画が完成したとき」の中で、タルコフスキーは次のように書いている。

当然、私の視点は主観的である。ところが芸術においては以下のようなことが生じる。すなわち、芸術家が自らの作品の中で、個人的な知覚のプリズムにおいて生を屈折させ、反復不可能なラクルスにおいて現実の多様な側面を示すということが生じるのである。しかし、芸術家の主観的な理解と世界に対する個人的な知覚に大きな意味を与えることで私は決して恣意性や無秩序を支持しているわけではない。ここで決定的なのは〔芸術家の〕世界観と道徳的・理念的課題である。<sup>20</sup>

まず、ここで強調されている「世界観や道徳的・理念的課題」は、芸術家個人によって知覚された現実をそれでもなお人々に共有するというあの芸術家に課せられた特別な使命を指していることを指摘しておくべきだろう。生涯を通じて保持していたこの使命に基づき、タルコフスキーは芸術の創造において自らの主観性を重んずるのだが、しかし「恣意性」「無秩序」に墮するわけではないとここでは説明が添えられている。それだけではない。ここで何にもまして注意すべきは、主観性を表す「個人的な知覚のプリズム」に「反復不可能なラクルス」という言葉が並置させられている点である。ラクルスとは一般的に、写真や映画において極端な角度から対象を撮影する短縮遠近法という撮影技法を意味している。当然と言えば当然だが、

映画はカメラを用いる芸術であり、カメラのレンズによって記録された映像は客観的でわれわれ人間が主観的に知覚している現実とは異なっている。イメージという語こそ使われていないが、個人の主観をそのまま他者に伝えることはできないがために「生を屈折させる必要がある」という理路の展開には、芸術におけるイメージの生成の端緒についてのタルコフスキーの考えがうかがえる。ここには芸術家個人の「主観的な理解」と「世界に対する個人的な知覚」が人々に共有させることのできるイメージへと変貌する契機がある。その媒介の役割を果たすのがラクルス、すなわちカメラの視点を表す語であることから、イメージの共有可能性を保証するのは映画においてはカメラの存在であり、その視覚を用いることで芸術家としての自らの使命を果たすことができるとタルコフスキーは考えていたと思われる。

だが、忘れてはならないのは、あくまでもタルコフスキーは「芸術家の主観的な理解と世界に対する個人的な知覚に大きな意味を与えているのであって、たとえ映画のイメージにはカメラの機械的な視覚が欠かせないといえども、そこに或る種の主観性を保持しなければならない」という点である。こうした両義的な問題をおそらく念頭においたうえで、イメージの生成についてタルコフスキーは簡潔に説明する。

芸術のイメージ、その意義は観察(наблюдение)からのみ導き出すことができる。<sup>21</sup>

「観察(наблюдение)」というロシア語は基本的に現実を視覚的に捉えることを意味している語であり、したがって、人々が共に等しく見ることのできる客観的な映像がタルコフスキーにとってのイメージを基礎づけるということになるだろうか。実際、観察という語はタルコフスキーにおいてカメラの記録する映像との関連で定義されている——「観察とは、その起源より写真的な映像に結びついている映画のイメージの最も重要な基礎である」<sup>22</sup>。確かにカメラが捉える現実の映像は客観的でありわれわれ各人が主観的に認識している現実とは異なっていて、それ故にその視覚が映画におけるイメージの共有可能性を保証する。だが、当然ながらそれだけではない。タルコフスキーは先の引用の直後で「自然主義的な事実の固定では映画のイメージをつくるには全く不十分である。映画におけるイメージは、対象から自分が受けた感覚を対象の観察であるかのように見せかける能力の上に築かれる」<sup>23</sup>と書いている。これは、イメージが単に現実の機械的な記録映像というのではなく、同時に或る個人の主観的な認識ともかかわる概念であるということと同義であるだろう

21 *Тарковский А.А.* Последнее интервью // Сандлер А. М. (сост.) Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления, исследования, воспоминания, письма. М., 1991. С. 325.

22 *Тарковский.* Запечатленное время [2002]. С. 214. (邦訳:『映像のポエジア』, p. 161.)

23 Там же. С. 215. (邦訳:同前, p. 161.)



24 Там же. С. 214. (邦訳同前, p. 161.)

25 Там же. С. 214. (邦訳同前, p. 161.)

う。上述したような両義的な性質が観察という語において合流しているのである。

かくして観察という語の視覚的な意味において、カメラの視点と人間の視点とが類比的に同居させられる。観察はカメラによる単なる事実の記録を意味しているのではない。イメージの形成のために、カメラの客観的な視点はあたかも感覚を持っているかのようではなければならないのである。タルコフスキーがカメラの存在を重要視していたのは間違いない。しかしこれだけでは、カメラの視点に監督自らの感覚を両立させるという論述がどこから導き出されてくるかは判然としない。この不明瞭さを理解する鍵はタルコフスキーの論述における観察の意味内容に求められるだろう。次節では、対象から受ける主観的な「感覚」を「対象の観察であるかのように見せかけ」と主張するタルコフスキーが観察という語をどのように説明しているかを検討しよう。

## II 生の瞬間

既に述べたようにタルコフスキーの用いる観察がカメラの機械的な記録のみを意味するのではないことは、観察の模範例として挙げられるのが映画ではなく俳句であることから裏づけられるだろう。「日本の詩人たちは観察による三行の詩の中に、現実に対する自らの関係を表現することができた」<sup>24</sup>と述べながら、松尾芭蕉の作品を三首引いて以下のようにタルコフスキーは称嘆する。

何と簡潔で正確な観察だろうか！ 何という知性の規律、想像力の気高さだろうか！ この詩行の美しさは、永遠へと落ちゆくところを捕捉され停止させられた瞬間の反復不可能性にある。<sup>25</sup>

まず指摘しておくべきだと思われるのは、俳句を詠む俳人、すなわち人間の視覚にも観察という語が適用可能だということである。繰り返しになるが、観察は単なる現実の客観的かつ機械的な伝達を意味するのではなく、俳人であれ映画監督であれ芸術家自らの感覚を内包した現実の表現を指し示す。映画において観察はカメラによる撮影と不可分の関係にあるとはいえ、カメラの視線には人間の主観的な性質が常に与えられていることが、観察の手本として俳句を参照していることから例証される。

次いで注意を向けたいのは「永遠へと落ちゆくところを捕捉され停止させられた瞬間の反復不可能性」という文言である。実はこの部分には二つの異なる版がある。先の文章はタルコフスキーが晩年

に自ら編纂した『映像のポエジア』からの引用だが、1979年に雑誌『映画芸術』に掲載されたときの文章だと後半部は「この詩行は生そのものように美しい」<sup>26</sup>と書かれていて、再録にあたって修正が行われたことがわかる。双方の措辞を組み合わせると、タルコフスキーに芭蕉の句を「生そのものように美しい」と言わしめるのは、そこに「永遠へと落ちゆくところ」の「瞬間」が「捕捉され停止させられ」ているからだということになる。

そうであるならば現実においては、瞬間は固定されずに流れ去っていく運命にあるということになろう。何故なら、タルコフスキーの理解によれば現実世界を流れる時間がその都度生起しては過ぎ去る瞬間から構成されているからである。こうした考えに基づき「映画は、現実の事実記述的で具体的な時間の反復不可能性の中の、現実の運動それ自体——次々と生産される瞬間、その運動の変化する流れの中の瞬間に次ぐ瞬間——を記録する手段として生まれた」<sup>27</sup>という主張が導き出されてくるのである<sup>28</sup>。流れゆく継起性ではなく孤立した各瞬間の方が現実の時間を基礎づけていて、人間の認識においては一瞬で過ぎ去ってしまい反復不可能な瞬間を固定することに芸術の意義は存するというわけで、芭蕉の句が「生そのものよう」であるのは、そこに芭蕉自身の現実認識の或る瞬間、例えば穂屋に刈り残された薄に柔らかく雪が舞い散る（「雪ちるや穂屋の薄の刈残し」）という現実と芭蕉との関係が表現されているからに他ならない。それら俳句は、芭蕉による現実認識をシミュレートしているのである。

では、映画において瞬間はどのように固定され、表現されることになるのかと言えば、タルコフスキーは何よりもその「直接性」を強調しているように思われる。まずは以下の引用を見てみよう。

映画を例えばバレエや音楽などの時間芸術と比較してみると、記録された時間が目に見える現実的なもののかたちをとっているという点に映画の際立った特殊性が示されていると言える。一度フィルムに記録された現象は、そのすべての揺るぎない所与性において知覚される。たとえそれが極めて主観的な時間であっても……。

芸術家は、自分独自の内的世界をつくりあげる者と現実を再現する者に分類される。私は間違いなく前者に属している——だが、そうであるとはいえ、それはことの本質を変えるものではない。すなわち、私がつくりあげる世界は、或る人にとっては関心を惹くが或る人にとっては興味をそそられず激昂させるものになることさえあるのだが、しかし、映画によって再現されたその世界は、固定された瞬間の直接性において、客観的に再

26 Тарковский. О кинообразе. С. 84.

27 Тарковский. Запечатленное время [2002]. С. 201-202. (邦訳: 『映像のポエジア』, p. 141.)

28 こうしたタルコフスキーの時間概念をアンリ・ベルクソンの時間論と比べることもできよう。例えば両者の類似を指摘する Donato Totaro, "Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky," Canadian Journal of Film Studies / Revue canadienne d'études cinématographiques 2, no. 1 (March 1992), pp. 21-30. を参照。しかし、本論の目的はタルコフスキーのテキストと作品に内在して分析することなので比較検討しなかった。

29 Тарковский. Запечатленное время[2002]. С. 230. (邦訳:『映像のポエジア』, p. 178. ただし引用した箇所の後段部分は日本語版には訳出されておらず、英訳版 Andrei Tarkovsky, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, trans. by Kitty Hunter-Blair (Austin: University of Texas Press, 1986), pp. 118-119 にも同箇所の記載はない。)

30 Там же. С. 296. (邦訳同前, p. 265.)

構築された或る種の現実として常に認識されなければならないのである。<sup>29</sup>

「記録された時間」を「目に見える現実的なもの」として示すというのは既に述べたように、撮影された対象がカメラの写真的記録性によって客観的かつ可視的に示されるという映画の基本的な特徴を言い換えているに過ぎない。ここで肝要なのは、記録される当の時間が「主観的な時間」でありタルコフスキー自身の「内的世界」であり、それが「客観的に再構築され」て現実的な目に見えるかたちを与えられることの根拠として持ち出されているのが「固定された瞬間の直接性」だという点である。瞬間という時間性が(芸術家の)主観性と(芸術家が関係を取り持つ現実の)客観性という異なる性質をつなぎ合わせる縫い目となるということは、芭蕉を範例にして理解したように、あたかも自らの現実認識を模倣しているかのような俳句を創造する彼の非凡なる才によって説明されていたが、それは別言するならば俳句が両者を媒介する者としての芭蕉その人の存在を必要としていることになるだろう。つまり、俳句に固定された瞬間はその創造者たる芸術家の現実認識の瞬間と密接に結びついている限りにおいて、その主観的な世界を間接的にわれわれ読者に伝える芸術なのである。他方で映画は、映画監督の主観性ととの紐帯を失わないうちにかかわらず固定された瞬間を媒介項なしに直接的に示すことによって、客観的で可視的な世界を構築するとタルコフスキーは考えている。

実際、タルコフスキーは文学と映画を対比させながら、前者は「小説家の意識」においてまずイメージが生じてから「言語によってこのイメージを紙面に書き写す」ので間接的だが、後者は「カメラの視野に入ってきたあるがままの世界の相貌を機械的に刻み込み、そうしてあるがままの世界から全体のイメージを構成する」ので「直接的な芸術」であると述べている<sup>30</sup>。ここで取り違えてはならないのは、文学が間接的な芸術であるのは言語を用いるからではなく、そのイメージが「小説家の意識」を通過しなければならないからだということである。反対に、映画が直接的だというのは俳人や小説家といった媒介者なしに、個々人が現実に生きているのと同じように映画が「あるがままの世界」とかかかわっているからである。ここでは現実認識の際に媒介となる何物もないという意味で人間とカメラの認識、それらの世界との関係が類比的に捉えられているのだが、然るに映画のイメージにはカメラの機械的な視覚は欠かせないのだから、したがって人間はその認識において瞬間を常に取り逃がすのに対してカメラのそれが瞬間を固定できるという点で両者は決定的に分かたれていることになろう。つまり、映画は人間とは異なる仕



方で直接に現実と関係を取り持ち、そうして瞬間という現実認識の時間性を固定するにもかかわらず「生そのもののように」なることができる芸術なのである。

それは言わば、映画が芸術家の生を模倣するのではない仕方で独自の生を獲得するということを意味する。どうしたことなのか。まずはタルコフスキーが映画における瞬間を単一のショットと結びつけて論じている箇所を確認したい。

一時停止された時間、これこそ映画が用いる素材の本質である。  
(…) 監督が時間の流れを無視している映画作品は大抵《すたれて》しまう。ショットの中に生の自己運動が存在しないからである。<sup>31</sup>

「一時停止された時間」というのは芸術作品において固定された瞬間と同義であると考えられる。瞬間を映画はカメラによって客観的に提示するのだが、それは具体的には単一のショットにおいて固定されるというわけである。理想的な映画は、瞬間を固定した生そのもののように美しいショットから構成されている。そうしたショットの内には「生の自己運動」が存在する。先に引用した文章において「瞬間」と「現実の運動」とが並置されていたことを想起してみれば、「一時停止された時間」がショットの内部に「生の自己運動」を存在せしめるというのは、瞬間を固定することによって映画が現実を生きる人間と似たように、しかし決定的に異なるしかたで生を認識する特殊な「自己」を有していることを意味するのではないだろうか。例えば「映画は、監督から離れて自らの生を生きはじめ、観客の人格と出会いながら形式や意味を変えていく」<sup>32</sup>というタルコフスキーの修辞は文字通りの意味で解さなければいけないのではないだろうか。すなわち、カメラの視点そのものであるような映画のショットは、現実認識の契機である瞬間を備えているならば自らの生を獲得するのである。

### III 主観と客観の間で

映画独自の生とは、ショットの内部の「生の自己運動」とは何であるのか。この問いは、監督の内的世界や世界に対する自らの関係を表現しているはずの映画が、どのように独特の自己という領域を持つに至るのかという問題と密接にかかわっているだろう。しかし、映画におけるショットの重要性について語るタルコフスキーの言述を見てみると、そこで決定的な役割を果たしているのは芸術家個人

31 *Тарковский. Лекции по кинорежиссуре. С. 24.* (邦訳:『タルコフスキーの映画術』, p. 38.)

32 *Тарковский. Запечатленное время [2002]. С. 229.* (邦訳:『映像のポエジア』, p. 177.)

33 Там же. С. 232-233. (邦訳: 同前, p. 182.)

34 タルコフスキーによればリズムはショット単位において内在的に定められ、そのリズムがモンタージュの方法を決定する。「映画のリズムはモンタージュされたショットの長さではなく、ショットの中を流れる時間の緊張の程度によって決定される。(…)ショットの中に刻印された時間こそが、監督にモンタージュの様々な方針を命令し、従わせるのである」 Там же. С. 228. (邦訳: 同前, p. 176.)

35 Там же. С. 228. (邦訳: 同前, p. 176.)

36 Там же. С. 233. (邦訳: 同前, p. 183.)

37 Там же. С. 232. (邦訳: 同前, p. 180.)

の世界感覚よりもむしろ、リズムという語であるように思われる。

何よりもまず、時間の感覚を通じて、つまりリズムを通じて映画監督は自らの個性を表出する。(…)リズムとは考え出されるものではないし、恣意的で単に思弁的な手段によって構成されるものでもない。映画におけるリズムは、映画監督に内在する固有の生の感覚に応じて、その《時間の探求》に応じて有機的に生まれてくる。私が思うに、時間はショットの内部に然るべく独立して流れていなければならないのである。<sup>33</sup>

ここで力点が置かれているリズムは、確かに映画監督の個人的な感覚との紐帯を保持しているようではあるが、しかし留意したいのは、そうであるとしてもリズムは監督が「恣意的」に構成するのではなくあくまでも「有機的に生まれてくる」ものだという点である。どこでリズムが生成するののかと言えば「然るべく独立して」時間が流れているショットの中においてである<sup>34</sup>。タルコフスキーはこのようにも述べている——「映画のリズムはショットの内部を流れる時間の性質に応じて生じる」<sup>35</sup>。リズムというのはまさしく、映画がどのように主観的な感覚を伝達するのかという課題に直面したときに要請される、芸術家の主観とは独立した語なのである。リズムは「映画監督に内在する固有の生の感覚に応じて」生まれる。だが、リズムは同時に、ショットの内部においておのずから生起するのだからなければならない。論述に従えば、映画において芸術家の主観的な生の感覚は、突如、現実を客観的に記録し呈示する映画のショットにリズムとして移行することになるのである。「私が自分の職業上の課題として考えているのは、自らの個人的な時間の流れをつくり、その動きの自らの感覚をショット内に引き渡すことである」<sup>36</sup>と述べてタルコフスキーが主張しようとしたのはそのことなのではないか。すなわち、自らの生から受ける個人的な感覚、その刻々と過ぎ去る瞬間が「観察であるかのように」ショット内に移され固定されたとき、映画の中に独立してリズムが生まれるということだ。

そのような映画の「リズムは、ショットの中に目に見えるかたちで記録された対象の生を通じて伝達される」<sup>37</sup>。リズムはショット内の「時間の性質」に基づくのだがそれ自体としては不可視であり、可視的な対象を通じて伝えられるということである。芸術家の主観性が客観的なショットへと移行することと合わせて考えると、先に述べた「自分独自の内的世界」のような共有不可能なものを客観的な現実として再構築し観客に呈示するという試みが、リズムという不可視のものを現実の対象を通じて観客に伝達するという試みに変化していることがわかる。ここには二重の飛躍がある。一つは監督

の内的状態がショットの内的状態に「見せかけられている」点、もう一つは或る個人に属する主観性がショット——カメラの客観的な視覚——に属するリズムに置き換わっている点である。われわれは「〔映画の〕血管の中ではその生を保証する多様なリズムの圧力の時間が脈打っている」<sup>38</sup>というタルコフスキーの比喩をここでもやはり文字通りに受け入れて、人間が世界を認識することで生まれる主観性が各々の生を成り立たせているように、カメラの客観的な世界認識において生まれるリズムが血液となり、映画の生、ショットの中の「生の自己運動」を保証するのだと理解しなければならないだろう。

かくして映画のイメージは、独自の生を備えたカメラによる世界の観察によって形成されることになるわけだが、しかし、ここで起きている二重の飛躍は看過できるものではない。監督が自らの感覚や主観性をショットに「引き渡す」とはいえども、それでその主観性がすっかり漂白されてしまうのでは映画の「生」などとは言えないはずであり、ショット内のリズムを人間の内的状態との類比で捉える余地もなくなってしまうのではないか。また、その非人間的な、観察に見せかけられた独特の感覚をわれわれ観客はどのように経験するというのだろうか。

タルコフスキーの論の運びにおけるこの唐突な飛躍を隠蔽するかの如く機能しているものとは何か。論を先取りして言うと、それは映画の登場人物である。理想的には万人に共有されるイメージとその基礎となる客観的なショットがあたかも生きているかのようになるための仕掛けは、映画作品においては映画内世界における登場人物およびカメラ、そして観客という三つの要素が織りなす布置に存していると思われる。これから分析するのはその仕掛けの具体的な実践例である。

#### IV 俳優とカメラ目線、『ノスタルジア』を例として

どうしてわれわれはタルコフスキー作品の俳優に着目するのか。まずはタルコフスキーが映画の登場人物や俳優について何を述べているのかを確認しておきたい。端的に述べられている箇所を引用すれば「映画には演技する俳優は不必要である」<sup>39</sup>とのことだが、より具体的に言えば、映画における俳優はその他の様々な事物と等しく扱われるということである。長編五作目にあたる『ストーカー』(1979)の主演を務めたアレクサンドル・カイダノフスキーは撮影現場を回想して「あなたの心理や表現というのは必要ない(…)俳優は樹木や水と同じく構成の一部に過ぎないのだ」とタルコフスキーに指示さ

38 Там же. С. 225. (邦訳同前, p. 173.)

39 Там же. С. 272. (邦訳同前, p. 228.)

40 V. T. Johnson, G. Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), pp. 44-45.

41 Тарковский. Запечатленное время [2002]. С. 269. (邦訳:『映像のポエジア』, p. 225.)

42 Там же. С. 270. (邦訳: 同前, p. 226.)

43 Там же. С. 274. (邦訳: 同前, p. 231.)

44 Там же. С. 167. (邦訳: 同前, p. 98.)

45 Там же. С. 257-260. (邦訳: 同前, pp. 210-213.)

46 Там же. С. 274-275. (邦訳: 同前, p. 231.)

47 Тарковский. Лекции по кинорежиссуре. С. 81. (邦訳:『タルコフスキイの映画術』, pp. 131-132.)

れたと語っているが、そうした演出術には確かに、各ショットの全体的な構成において俳優の役割を殊更に強調しない目的があると思わせるところがある<sup>40</sup>。しかし、ことはそれほど単純ではない。何故なら、タルコフスキーの作品において俳優は「演技する」必要はないのだが、代わりに他の事物と同一線上において「生きる」ことを求められるからである。

実際、理想的な俳優について語るときにタルコフスキーは生の比喩を繰り返し用いている——「チャップリンは演じているのではない。彼は時として全く滑稽な状況の中で有機的に生きているのである」<sup>41</sup>、「ブレッソンの俳優たちは人物像を演じているのではなく、われわれの眼前で自らの深い内的な生を生きている」<sup>42</sup>、あるいは「[イオセリアーニ『歌うつぐみがおりました』の主人公について]彼がスクリーン上で活気ある生き生きとした生を生きていることは疑いない」<sup>43</sup>。その反面、俳優ではない対象について生の比喩が用いられることはなく、逆に例えば「机、椅子、コップ」などは「《死んでいる》対象」であると述べる箇所もある<sup>44</sup>。また、タルコフスキーにとって、演技をせずに「生きる」俳優というのは、映画の登場人物としてカメラの前に立つときにその役柄の性格や心理を表現しようとはせず、俳優自身の個人的な反応を自然に示すことのできる人物を意味している<sup>45</sup>。周囲に構築された映画世界を日常の現実世界と同じように受け入れて反応することが、タルコフスキーの述べる俳優の生である。

では、そのような俳優の生がどのように映画に寄与するかと言えば、イオセリアーニの映画俳優を評価する段になって「俳優の生き生きとした生はわれわれ各人と、われわれに生じる全ての出来事と直接的な関係を持つ」<sup>46</sup>と明言しているように、映画を見るわれわれ観客に作用するのである。ショットの生についてのタルコフスキーの理路に見られた断層が、その実践としての具体的な画面をわれわれが見たときに奇妙な飛躍と感じられずにいるとすれば、それはまさにショットに映る俳優の「生き生きとした生」がショットの生との連関に置かれ、映画のリズムを生み出すことに貢献しているからに他ならない。「俳優のリズム、ショットの内的な生のリズムが存在するが、これは監督が統御しなければならないものである。しかし、俳優にとってそれはリズムと呼ばれるものではなく、別の、雰囲気や状態と呼ばれるものである」<sup>47</sup>。俳優とショットのリズムが並置されている点が重要であるのは言うまでもなく、俳優においてリズムが生じるのだとしてもそれはあくまでも監督の支配下に置かれる必要があるという点も見落とせない。俳優は、ショット内で映画の生に寄与しながら監督と観客の結節点となるのである。

実際のタルコフスキーの作品におけるショットと俳優の関係を見てみよう。ここで取り上げるのは長編六作目『ノスタルジア』、主

人公のロシア人アンドレイ・ゴルチャコフに通訳として同行するイタリア人エウジェニアが一人で訪れた教会において、彼女と聖具室係の男が対話する序盤の一連のシークエンスである。この場面が適例なのは、映画の始めからショットの生を形成して映画に観客を巻き込むための仕掛けを施すことで、俳優と観客とカメラを関係させ、そうしてこの映画を見るという行為を方向づけていると思われるからである。

まず、教会の内部を歩くエウジェニアの外部に位置する三人称の視点で映像は始まる(図1a)。どうやら目当てのフレスコ画、ピエロ・デッラ・フランチェスカの「出産の聖母」を見つけたく顔を上上げる彼女の姿をカメラは正面から映す(図1b)。すると画面が切り替わり、続くショットにおいては彼女が何をみているかを示すような擬似的な主観の視点に切り替わる(図2)。この二つ目のショットが壁画を凝視するエウジェニアの視点であると思わせるのは、エウ



図1a



図1b





図2



図3a



図3b



図3c

ジェニアとカメラが直線上に並んで正対するときにカメラの存在を認知しているのではないはずで、それなら彼女は何を見ているのかという疑問を観客は抱くからである。また、同一ショット内で何者かが彼女に呼びかける声が聞こえてくる演出も、これはエウジェニアの視点なのだと感じるように誘う。ということは先のショットでのカメラの位置の背後に壁画があったということになるだろうか。緩やかにクローズアップするショットに合わせて足音が聞こえるので彼女が壁画に近づいているようにも思える。そこでカットが行われる。男の声は二つのショットを跨ぎ、その言葉に反応して振り向くエウジェニアに正対する位置に次のショットの視点が移動する(図3a)。つまり、今度はそのショットはあたかも彼女に声をかけた男の主観的な視点であるかのようなのだが、そうではないことを示さんとするかのように同一ショット内で聖具室係の男がフレームインすると、エウジェニアに対して呼びかける彼がカメラの方を向いて、ということは彼女に背を向けカメラ目線で発せられるのであたかもわれわれがエウジェニアになって男の声を聞いているかのような錯覚に陥る(図3b)。しかしピントのずれたエウジェニアの姿が後景に確かに映っており、また、男を見やる彼女の視線に合わせてカメラが動く演出がそのように判定することを許さない。さらにその後、当該ショットは男が右にフレームアウトすることでより一層複雑さを増す。男の忠言を聞いたエウジェニアは壁画に祈ろうとするもしかし跪くことができずにいる。同時に、聖具室係の男が右にフレームアウトし、その一連の姿を映すショットにはエウジェニアと会話する男の声が画面外から聞こえてくる(図3c)。ショットはあたかもエウジェニアと話す聖具室係の男の視点であるかのような。しかし、エウジェニアの視点は微妙に右に寄っているようにも見える。実際、

男は右にフレームアウトしていたのだった。そうであるならばこのショットは、二人の話し声が聞こえてくる任意の空間を占める何かの視点であると考えることができるだろう。

この三つのショットを図式的に整理するならば、第一のショットでは堂内を歩くエウジェニアの姿を捉える客観的な(緩慢かつ滑らかに動くことで機械的な運動が強調された)視点の位置を取るのだが、第二のショットでは視点がエウジェニアの内部に移行し、第三の長回し撮影されたショットでは位置において明らかに異なっているエウジェニアと男の視点が混じり合いながら、そのずれを連続的に継起させるような仕掛けが同一ショット内で施されているということになるだろう。そこで観客に与えられるのはまるで被写体に語りかけられるような印象とも言い切れず、だからと言ってPOV(ポイントオブビュー)のようにカメラが合法的に映画内に存在しているのだと割り切れるものでもない。そこでは、被写体の視線は映画世界内の対話相手に向けられているにもかかわらず、しかし被写体は確かに画面のこちら側を見つめてもいる。かくしてわれわれ観客が見るショットの視点は、或るパースペクティブを持った——ただし複数の視点が乗り移り、登場人物たちの主観がカメラの視点に次々と継ぎ合わされることで構成された——具体的な空間を占める観察者として定位される。

ここに至ってわれわれ観客のもとに、登場人物たちの視点とカメラの視点、主観的な眼差しと客観的な眼差しが決して一致しないにもかかわらず類似する感覚が生まれてくるのである。

このように書いて強調したのは、ショットの独特の「生」が登場人物たちの視点を媒介にして構成されているということだが、翻って考えれば、登場人物たちの生もまたショットの視点を媒介にして構成されているということでもあるだろう。すなわち、登場人物たちが第一のショットのような外部の客観的な視点に次々と憑依されていくとも言えるのである。映画内の俳優が、あたかもカメラの視点から見ているかの如く世界を眼差すという逆の効果も生じうることだ。俳優の動きとカメラ目線によって賦活されるショットの「生」は、返す刀で、われわれ観客と同じ人間である登場人物の視線の内に外界を機械的に記録するカメラの眼が入り込む余地があることを示すのである。

こうした相補関係がとりわけ意味を持つのは、本作においては主人公のゴルチャコフにおいてである。上述のシークエンスに続く、ゴルチャコフとエウジェニアがホテルの応接間で会話する場面の結尾、ゴルチャコフは前触れなくカメラ目線になってゆっくりと手前に躊躇り寄り、凝視の姿勢でわれわれと向かい合う(図4)。一点を見据えるその姿は明らかに何かに気を取られているかのようである。



図4



図5

すると今度は、何処とも知れぬ広野にいる女性の顔を捉えるショットに移行する(図5)。彼女もまたカメラを向いており、あたかも二つはショット／切り返しショットとして連続しているように思えるが、二人の被写体を真正面から捉える両ショットは被写体同士の位置関係を伝達する情報を何ら含んでいない。しかしながら、水の滴る音が両ショットを跨いでいることで両空間の連続性も仄めかされている。したがって、後続のショットが、ゴルチャコフが今しがた気を取られていた光景かどうかを端的に肯定も否定もできない。それでは彼は何を見つめていたというのだろうか。あの女性がこちら側を見遣る動作をしたのは何故なのか。果たして彼の意識の中に現れた像なのかそうではないのか。こうした疑問を宙吊りにしたまま、全編を通して同じような構図で都合五回映されるにもかかわらず詳細が明らかにされることのないこの空間は、何かが見ている(見て

いた)世界としか言いようのないものとして画面に収められ、ゴルチャコフという人物に接続されている——カメラの眼が捉える世界を、ゴルチャコフが直接、主観的に認識しているかのように。くわえて、ゴルチャコフが見ているかのような空間を映すショットには、続くショットで映されるエウジェニアと宿屋の女主人の話し声がオフで挿入されている。音によって二つのショットの連続性が担保されているのである。ただし、後続のショットはゴルチャコフの視線に切り返されないまま終わり、異なる場面に切り替わる。すなわち、続くショットとのつながりにおいてゴルチャコフが聞き取っていないはずの話し声が挿入されることによって、ゴルチャコフが見ていたかのように接続されていたショットは、やはりここでも或る空間を占めている何かの視点でもある、という両義的な感覚を観客に生じさせる。

### おわりに——タルコフスキー作品における音

主観か客観か、という相矛盾する性質の両義性はこのように、タルコフスキーのテキストのみならず映画作品においても表出しているように思われる。だが、ここまでわれわれが主観性と客観性の揺らぎを析出してきた『ノスタルジア』の一連のシークエンスにおいて、タルコフスキーがテキスト内では明示しなかった要素が重要な役割を果たしていることは明らかだろう。それは、エウジェニアと聖具室係の男や女宿主との話し声や水の滴る音といった音声である。

実際、俳優とカメラと観客が入り混じることで形成される両義的な何かの視点において、観客と俳優の視点は完全に一致しない。同様に、観客とカメラの視点も完全に一致しない。そうであるならば、観客と監督の視点も完全に一致しないはずであり、芸術家の主観性を観客に共有するというタルコフスキーの企図は挫折することになるだろう。しかし、こうした不一致を徹底することで初めて、主観と客観の入り混じった「映画世界を見る何か」という不確定な主体が彫塑されるのだった。そして既に確認したように、この不確定な主体の位置において映画の俳優と観客が相互に関係する。しかし果たして、この「映画世界を見る何か」の場は確固たるものかと言えるだろうか。それこそ、そのような何かがあるかのように思える、といった程度の信憑性しかない視点ではないだろうか。われわれはここで、主観と客観の両義性を把持するが故に生じる不確実な視点を確かなものにするのが、音声によるショット間の連続的なつながりであると言いたいのである。すなわち、単一ショット内に複数の視線が憑依することで構築される両義的なパースペクティブを持つ空



間を映画全体において担保するのが、主観であるか客観であるかを問わず聞こえてくる音である、ということだ。

タルコフスキーにとって、ショットの内的な生を形成するためにはカメラの位置や俳優の動きによって具体的な視点を示すのみならず、そこに俳優の発話や自然音や映画音楽といった音が聞こえてくることが重要だったはずである。だが、そのことをタルコフスキーが中心的に論じることはなかった。代わりに、或る個人に属する主観的な内面性と現実認識の「瞬間」が、映画においては不可視の「リズム」という語に置き換わっていたというのが、タルコフスキー作品における音声の重要性を暗示しているように思われる<sup>48</sup>。映画において「瞬間」はそれ自体として示すことのできる時間性ではなく、或る一定の長さを持つショットにおいて表現されると述べられていた。そのような持続する「瞬間」という矛盾した時間性は「映画世界を見る何か」の場、その内的意識にのみ当てはまる概念であるだろう。タルコフスキーが人間の現実認識の流れ去る点的な「瞬間」を、映画の実践においては一定の持続を備える非人称的な「リズム」として記述することになったのは、自らの作品において音の演出を活用していたからだと考えられる<sup>49</sup>。先に見たタルコフスキーの理路における唐突な飛躍は、映画制作上の自身の経験と実践に応じて記述しようとした結果として生じてしまった齟齬だと言えるだろう。

『映像のポエジア』の序文において、タルコフスキーはその出版の企図を、あくまでも独自の理解であるとは断りつつ、映画芸術の「基本法則」や「原理」を明らかにすることに設定していた<sup>50</sup>。そうした映画芸術の一般的な法則や普遍性、その厳密な概念化への欲望をタルコフスキーは一貫して持っていた<sup>51</sup>。その理論的な探求の中で、リュミエール兄弟やチャップリン、エイゼンシュテインなどのサイレント映画とトーキー映画を殆ど区別しなかったことが、タルコフスキーのテキストの中で、自らが積極的に用いていた映画の音響技術が前景化しなかった原因かもしれない。しかし、大局的な見地から書かれた論述からは抜け落ちたところにこそ、タルコフスキーの映画理解の核心が浮上してくるのではないだろうか。われわれは本論で、タルコフスキーの映画論を読解し、それを作品での具体的な実践と対照することによって、彼が理論上で達成しようとした主観性と客観性という相矛盾する性質の統合のために実際の作品において大きな役割を果たしているのが音響技術であることを確認した。翻って見れば、タルコフスキーの作品内での音の重要性は、テキストの論述において個人の主観性が「リズム」という語へと飛躍した点に仄かされており、その理論上での短絡が彼の映画作品の原動力となっている、と整理することができるだろう。われわれは、タルコフスキー作品における音の機能、例えば発話や台詞などの物的

48 映画のリズムについて言及する映画理論家の中でも、映像と音響の関係から映画のリズムを分析するミシェル・シオン『映画の音楽』小沼純一・北村真澄監訳、伊藤嗣子・二本木かおり訳、勁草書房、2002。は特に重要だと思われる。他にも代表的な研究としてJean Mitry, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, trans. by Christopher King (Bloomington: Indiana University Press, 1997)などが挙げられる。聴覚的かつ視覚的な映画のリズムを巡る一連の議論に、タルコフスキーのリズム概念を接木することもできるだろう。

49 音声によってショット間の連続性を担保する手法は「僕の村は戦場だった」に既に見られる。また、タルコフスキーの長編第二作『アンドレイ・ルブリョフ』(1968)では、ルブリョフが沈黙の行に入ることと、鐘作りの少年の告白を聞くことでその沈黙を破ることが物語の展開に大きくかかわっている。他にも、長編第四作『鏡』(1975)の冒頭、催眠治療の場面において吃音症の青年の挙動と連関して動くカメラと背景に映り込むガンマイクの影、さらには作品全体を通してオプの声で朗読されるアルセーニ―タルコフスキーの詩も想起される。

50 *Тарковский. Запечатленное время* [2002]. С. 97 (邦訳:『映像のポエジア』, p. 8.)

51 *Тарковский. Запечатленное время* [1967]. С. 69. (邦訳:「刻印された時間」, p. 168.)

な内容や、あるいは好んで用いられたクラシック音楽の数々、父であるアルセーニイ・タルコフスキーの詩の朗読などの主題を、タルコフスキーのテキストから析出された主観性と客観性の統合という形式的な問題と重ね合わせて論じることもしよう。この問題を今後のさらなる課題として掲げたい。