

平成19年度

[博士学位論文]

映画における超越の表象
コミュニオンとしての映画

菅原 裕子

名古屋大学大学院国際言語文化研究科

国際多元文化専攻

目次

序章	5
1. はじめに	5
2. 有機的時間	9
3. 「屍体防腐処理」装置から「記憶」装置へ	10
4. 枠を超える試み	14
4.1. 「言語映像」としてのフラッシュバック	14
4.2. 変容するスーパーインポーズ	16
4.3. 二つのナレーション／ヴォイスオーバー	16
4.4. 入れ子構造	17
5. コミュニオンとしての映画	20
6. 本章の構成	21
第1章 現実と幻の狭間	24
1. 白日夢	26
1.1. ポエジーの瞬間 『鏡』	26
1.2. もしも 『偶然』	31
1.3. 冥界への試練の旅 『デッドマン』	39
2. 死者との邂逅	44
2.1. 葬られた死者たち 『鏡』	44
2.2. もうひとりの自分 『ふたりのペロニカ』	45
2.3. 「死人とは決して旅せぬことが望ましい」 『デッドマン』	51
2.4. 死んだはずの妻 『惑星ソラリス』	53
3. 記憶をたどる	56
3.1. 二つの魂の邂逅 『デッドマン』	56
3.2. 可視化される運命の壁 『デカログ』第1話「ある運命に関する物語」	59
3.3. 記憶の産物 『惑星ソラリス』	68
3.4. 父との「融合」、言葉への希求 『鏡』	72
i. 失われた言葉とその回復	76
ii. 父との確執	78
第2章 魔術的リアリズム	85
1. 空中浮揚	86
1.1. 無重力の三十秒 『惑星ソラリス』	87
1.2. 「魔女」との交わり 『サクリファイス』	91
1.3. 時を超える 『鏡』	94
1.4. 修行の末に 『テオレマ』	97

i. メイドから聖女へ	97
ii. ある種の「リアリティ」	99
iii. 言葉と沈黙	101
iv. 青年は誰なのか	102
v. 媒介者	104
vi. 選ばれし者	105
1.5. 再生と救済のイメージ	107
2. 奇跡	109
2.1. 『奇跡』 「誰が」奇跡を起こしたのか？	109
i. 「奇跡」は起こったのか 受容の問題	110
ii. 登場人物たちの「固定化」	114
iii. ヨハネス 「犠牲」から「愛」の具現への転換	115
iv. 蘇らせる「言葉」	116
v. 「誰が」奇跡を起こしたのか？	117
2.2. ジャンヌ・ダルク映画 聖女か、狂人か	119
i. 聖女か、狂人か	120
ii. ジャンヌの神秘体験とその受容	126
iii. ジャンヌの言葉	128
2.3. 『怒りの日』	130
3. 再生	134
3.1. 空と海が会える場所へ 『デッドマン』	134
i. ヴィジョン・クエスト形式の踏襲	134
ii. Nobody と殺し屋ウィルソン	136
iii. 空と海が会える場所へ	138
3.2. 神秘主義的顕現 『サクリファイス』	141
i. 予言者オットー	143
ii. 語られる「記憶」	148
iii. 神秘主義への密かな傾倒	151
3.3. 「宗教」を越えて	152
 第3章 エピファニー ビクトル・エリセ、繊細なスペクタクル	159
1. 眼	161
1.1. 野性の眼 『ミツバチのささやき』	161
i. 野性の眼	161
ii. カメラの眼	162
iii. 父の秘密の交信	167
1.2. すれ違う視線 『エル・スール』	171

i. 二人の父	171
ii. 眼の中の恋人	173
iii. すれ違う視線	174
1.3. 画家のまなざし 『マルメロの陽光』	176
i. 線に刻まれる時空間	176
ii. 絵が包括する時間	177
iii. 『侍女たち』と鏡	180
iv. 反復 庭の内と外	182
2. 声	184
2.1. 囁く蜜蜂 『ミツバチのささやき』	184
i. 囁く蜜蜂	184
ii. 発露としての声 テレサ	186
iii. フランケンシュタイン博士	188
2.2. 沈黙の交信 『エル・スール』	190
i. 届かない声	190
ii. 沈黙の交信	191
3. 光	194
3.1. ^{イニシエーション} 通過儀礼 『ミツバチのささやき』	194
3.2. 金色の光 『エル・スール』	197
i. 大人になること 凡庸さへのシフト	197
ii. フェルナンド アグスティン アナを巡る連続性	202
3.3. 記録から記憶へ 『マルメロの陽光』	206
i. 記録から記憶へ	206
ii. 絵画のリアリズム、映画のリアリズム	210
iii. スクリーンの ^{フレーム} 枠を超えて	212
3.4. 映画は嘘なのか ドキュメンタリーとフィクションの狭間	215
終章	224
参考文献	229

図版リスト

図版 1	アンドレイ・タルコフスキーの写真	5
図版 2	『ミツバチのささやき』(ビクトル・エリセ、1973 年)	12
図版 3	『デッドマン』(ジム・ジャームッシュ、1995 年)	83
図版 4	『鏡』(アンドレイ・タルコフスキー、1972 年)	84
図版 5	『サクリファイス』(アンドレイ・タルコフスキー、1986 年)	157
図版 6	『鏡』(アンドレイ・タルコフスキー、1972 年)	158
図版 7	『マルメロの陽光』(ビクトル・エリセ、1992 年)	222
図版 8	『マルメロの陽光』(ビクトル・エリセ、1992 年)	223

図版 1 は Natasha Synessios, *Mirror* (London: I.B. Tauris, 2001) p.78 からの引用。

その他は、本論末尾のフィルモグラフィーからの引用。

序章

1. はじめに

ここに一葉の写真がある（図版 1）。アンドレイ・タルコフスキーの『鏡』（1972）についての著書 *Mirror* の中で紹介された、1962 年に撮影されたものである。タルコフスキーの妹マリーナと彼女の息子ミーシャ、そして（アンドレイとマリーナ兄妹の）母 MARIA が、二重露出で写っている（Synessios: 78）。厳密に言えば、マリーナ母子がカメラの方を見つめて立っている、背景に背の低い家々の見える平原の風景と、森であろうか、後ろに空高く木々の葉が揺れているような風景の中、背を向けてぼつんとたたずんでいる母 MARIA の、うっすらとした亡霊のような風景が重ねられている。目をこらすと、母 MARIA の風景の中には、左手に小さな人影が隠れているようでもある。幻のような風景の中には他にもなにか、肉眼ではとらえにくいものが潜んでいるかもしれない。写真を撮ったのはマリーナの夫である。



図版 1 タルコフスキーの家族写真

マリーナはタルコフスキーがこの写真にきわめて熱心に目を注いでいたと述懐している。¹ 時間の同時性と、平行する世界が同時に同じ場所に存在することの具現化は、映画の最後のシークエンスに、形式的にも主題においても、靈感を与えたのだろう」(Synessios: 78)と、Synessios は分析する。映画の最後のシークエンスについては各論において詳述するが、この写真は本来は別々に存在する二つの風景が、同じ時間、同じ場所に存在しているさまを、二次元の平面の中に可視的なものとしてとらえたものである。一方で、馬場広信は労作『アンドレイ・タルコフスキー「鏡」の本』製作の際、15万枚以上の静止した映像から150カットを選び、印刷用フィルムに起こす作業にとりかかったところ、採録しようと考えていた映像が存在しないことに気づいたという。映画としてはまちがいなく再現されていたシーンであっても、そのシーンを一枚の映像に収めた静止画像(フォトグラム)はなかったのである。「あのシーンの写真を収録して欲しかった」という声が読者からも寄せられたそうだが、映画を観た誰もが目にした「あのシーン」は、しかし、一つのフィルムの切れ端としては存在しないものなのであった(馬場『タルコフスキー映画 永遠への郷愁』: 7-8)。つまり、映画という三次元の時間の流れにおいては確かに存在したものが、フィルムという二次元の世界においては物理的に存在しなかったのである。これは映画が、時間の概念なしには存在しないことを証明する顕著な証である。

ビクトル・エリセの『ミツバチのささやき』(1973)で冒頭に登場する移動映画の巡回トラックは、缶に収められたフィルムを運んでくるが、これもまた映画というものの本質を象徴している。映画は缶の中で眠っている。物理的には疑うことなく存在しているが、それは映画ではなくフィルムでしかない。はしゃぐ子供たちにせがまれて缶が開けられる時、映画はまずその外観をさらすが、その姿をほんとうに現すのは、その後、時間というレールに沿ってスクリーンという平面の上に解き放たれる時である。しかも、われわれが見ているのは(トーキー映画の場合)1秒間に24コマの連続するショットであり、残像である。映写することなしに映画は存在しないが、今見たと信じている映像でさえ、手ですくいあげた水がどんどん指の隙間からこぼれ落ちていくように、すでに過去のものへと動き続ける。写真が時間と無関係であるとは言わないが、映画は、時間と空間に最も深く関わる表現媒体である。

二重露出の写真がタルコフスキーの興味を大いに引いたという事実は、彼が映画を常に時間表現の問題としてとらえていたことに呼応する重要な証言になりうる。それは以下の、彼自身の言葉にも反映されている。

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。(『映像のポエジア』: 89)

¹ タルコフスキーの写真への関心は、後に別の形で残されることになる。死後出版されたポラロイド写真集 *Instant Light* がそれである。ポラロイド写真におけるネガと写真の一体化と、できあがるまでに微妙な時間の遅延が伴う特性(田中: 60-1)は、この作家がいかに時間的概念に専心していたかを表すものである。

写真とも舞台とも、別な時間の交錯が映画では可能になる。フィルムに収められた過去の時間を切り取り貼りつけ、時間軸を自在に行き来することで現実の時空間の超越を可能にする映画の特性は、今という物理的な現実の時間に映写されることでしか成立しない。したがって、映写されている現実の時間と映画の中に流れている時間は、どちらも確固として存在しながらも、共に不可思議な時間を形成する。そして映画を見る行為は、現実とそうでないものが交差し、融合する特別な時間と空間に身をおくことを意味する。

Peter Green は『鏡』について次のように言及している。

この映画は並はずれた視覚的な感受性をもっている。それは記憶や時間のなかの時間の反映である。(*Andrei Tarkovsky: The Winding Quests*: 89)

Green がいみじくも「記憶」という言葉を付け加えていることが示すように、映画は否応なしに、「記憶」という、観る者の感受性に大きく訴えかけるという属性を備えている。そしてその「記憶」にまつわる感受性が精神、あるいは魂の問題にまで高揚するとき、映画は映画の枠を超え、その特性を芸術という形にまで昇華することができる。それは観る者に大きな影響を与えうる力でもある。観る者は、スクリーンの前に有無を言わず固定されながらも、映像の神秘に遭遇した際、自分の一部がスクリーンの中、あるいは外へと飛翔し、そしてまた、自分の内へと奥深く入り込んでいくなかを感受する。このような超越的な感覚を得る経験は、映画自体が持っている「魂」のようなものと、観客のそれとの共鳴を意味する。映画作品そのものだけでなく、映画を観ること自体が精神的な経験になりうるのである。

本稿の中心となるのは、具体的な作品分析である。現実を超えた神秘なるもの、「ありえない」表象がどのように、映画ならではの形式によって表現されているか、また、日常の中に潜む神秘を映画がどのように露呈しているかを明らかにすることが本論文の目的である。それらを探る作業は同時に、昇華された映像詩と呼びうる一瞬が生まれる時はいつなのか、それらはどのように誕生するのかを究明することにもなるだろう。ピクトル・エリセの「(世界中で量的に) 飽和している映画の中の、95%が映画ではない」(エリセ：記事「溝口作品、人生を凌駕」)という発言を借りれば、残りの5%を映画たらしめているものはなにかと問うことである。

本稿は映画を扱う論文の中でどのような位置にあるか。これは、映画史研究でもなければ、ジャンル研究でも、作家研究に属するものでもない。複数の映画作品を分析し、そこに見られる「超越」の表象の解明が目的である。「超越」あるいは「神秘」という鍵語に沿って神秘的な映画という装置を切ってみせることで、映画を映画たらしめているものはなにかと問う研究は見当たらないようである。扱っている映画の種類からみて、たとえば監督・脚本家であると同時に神学を修めた Paul Schrader の著書 *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, & Dreyer* の系譜に並ぶかもしれない。

Schrader は小津安二郎、ロベール・ブレッソン、カール・ドライヤー作品の綿密な分析から、自ら「超越的スタイル」と称する理論の正しさを検証する。しかし、本稿と決定的に異なるのは、それが分析から導かれた理論というよりは、自らの理論を構成する要素をそれぞれの作品に該当させることを重視している点である。ここではむしろその逆から発見されるものを重視したい。神秘の系譜という点で、神学者 Lloyd Baugh が関連作品を俯瞰的に眺めた *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film* との類似が見られるかもしれないが、この著書が映画史研究に属するため、目的はかなり異なるものである。

映画がいわば「現在進行形の過去」とでもいうべき神秘的な装置であることは、ある意味で大前提である。元々、映画が見世物すなわち一種の魔術であったことを考えれば、本稿は初期映画と魔術についての研究エリック・バーナウ『魔術師と映画』や C. W. ツェーラム『映画の考古学』にも関わっているし、映画と時空間の関係については、映画理論の流れにおいてこれまで数え切れないほどのさまざまな言及がされてきている。映画と時空間の問題を通じて「映画とはなにか」と問うことは、本稿でもとりわけ重要な命題である。しかしそれはむしろ、掲げるにはあまりにも大きいものでもある。本稿はあくまでも、映画の最も重要な特性を時空間の超越と定義し、それを神秘と組み合わせた定点から作品を精読することを出発点とした。

1984 年の時点で、ドナルド・リッチーは美術や音楽の美学に関する本の多さに比べ、映画の美学に関する極端な少なさを挙げ、それらの研究がまだ初歩的で、理論化の確立はあまり望めないとしている。それでも映画理論は「すでに、おびただしい数」存在するが、「総合的な理論は一つとしてなく、映画の性質からいって将来も多分、生まれないだろう」とする（リッチー：6）。それから 20 年余り経った現在も、加藤幹郎によると、状況はそれほど変わっていないようである。² 彼が、過去 20 年ほど、映画学者が映画作品そのものについて有意義な発言をしたことはほとんどなかったと指摘しているのは興味深い。ここには映画批評と映画学が現在完全に遊離しているという問題点が指摘されている。そして、「両者の相互規定的関係を方法論的に視野に入れた映画学者=批評家が映画の言説界をリードすること」を希望している。映画批評と映画学の発展を考慮すると、次の発言は示唆に富むものである。

わたしが思うに、映画批評家は作品単位で、一本の映画の肌理についてなら、どんなことでも語りうる人間でなければなりません。他方、映画学者はかならずしも作品から出発する必要はありません。作品の周囲にあるさまざまな映画的事象について、いろいろな立場から議論と検証を重ねうる篤実な人間であればよいのです。しかし映画学者がもどってくる場所は、いかなる検証の迂回路を描こうとも、最終的には映画作品でなければなりません。映画作品がなければ、その周囲の映画的事象もまたないからです。両者

² 以下、大迫優一「映画学と映画批評、その歴史的展望 加藤幹郎インタビュー」（*CineMaga ziNet!* No. 11, 2007.7）August 31, 2007 <<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO2/ARTICLES/HASE/1.HTM>>. 加藤幹郎編による。

は当然、相互規定的関係をもつものです。

ここから読みとれるのは、われわれが必要としているのは理論のための理論ではなく、あくまでも常に作品に立ち戻り、またそこから出発する新たな理論の構築でなければならないという意味である。そして、本論文は主に映画館で大量の映画を鑑賞してきた筆者が「経験」として得てきたなにかを、作品分析を定点として、その「経験」そのものも含めて一つの理論へと発展させようと試みるものである。その理論として俎上に上るのが、映画と「神秘的なるもの」との深い親和性なのである。

結果的に、各作品の分析において、先行研究に欠落している重要な指摘を付け加える行為もいくつか達成できるのではないかと考える。逆に言えば本稿は、これまで指摘されてこなかった、このような視座から考察を加えることで、各作品と映画という媒体そのものを新たに読む解くことを目指すものである。

2. 有機的時間

映画が神秘的な装置であるという認識から本稿は始まったが、換言すれば、それは映画が有機的な媒体であることを指す。映画はまず存在するだけで、過去の空間と時間をフィルムに焼き付けて収めているという理由により、時空の枠をすでに超えており、さらにそれが観客の前で映し出されるとき、二度目の生を受け、新たな時空間を創造する。存在そのものがダイナミズムを包括するものであり、上映という行為および、観客による「見る」という行為も同様にダイナミズムを発生させるものである。これは、リッチーが引用するように、James Monaco が映画理論を映画史的にみた際、大きく「形式論」と「機能論」の二つに分かれるという指摘にも関連している（リッチー：6）³。つまり、映画論を映画との関係性において語ろうとする場合、必ず、この二つの側面を考察する必要があるのである。

したがって、映画を観る行為におけるダイナミズムも、以下の二つに依拠するものだと考えられる。第一は映画の形式に準ずるものである。映画が備える、時間軸を自由に行き来できるという特性が、映像の息づくリズム、語り手やカメラの動き、重ねられる音あるいは声など、その他様々な要素が一体となって奏でられる全体的なものであり、それらがすでに生き物のようであるということ。第二は機能に準ずるもので、その生き物のような映画が観る者に与える作用である。映画を観ることが単に受身の経験ではなく、スクリーンという平面を超えた、能動的な、時には精神的な一つの経験として変容する。映画は上映されるたびに新たな生を受けるが、それは観客次第でもある。むろん、すべての映画が精神の体験をもたらしてくれるわけでは決していない。ヴィクトル・ボジョーヴィチはタルコフスキーの映像世界について次のように言及している。

³ James Monaco, *How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia: Language, History, Theory*. Oxford University Press, 2000. Chapter 5 "Form and Function" pp.390-425.

人間を周囲の世界からへだてている境界は存在するだろうか。大気や植物や雲や岩や自ら人間をへだてている境界は。もちろん、それは存在するだろう。理性的意識はこの境界を明確に感知し固定させてきたのである。さもないと人間は個としての存在、個人というものになりえなかったろう。同様に理性的意識は現在と過去、過去と未来、現実と非現実についても明確な区別を行ってきたのである。

だが、この境界が消えてしまう瞬間もある。人が自分を失うことなしに、樹木や岩石や水流になったように感じる瞬間...まさにこのようなエクスタシー(すなわち、自己の限界の越境)の瞬間こそが、ポエジーの瞬間なのだ。(ボジョーヴィチ：279)

序章に示したタルコフスキーの発言のとおり、映画の出現が芸術史上における出来事であることと、この言及は、自己を超える感覚すなわちエクスタシーという概念で見事に呼応している。映画の備える、時間と空間を超越するという属性は、観る者のエモーションに訴えかけ、ボジョーヴィチの言う「ポエジー」の極限まで昇華されることを可能にする。観る者として肉体は同じ場所に固定されながら、意識のみが飛翔し、「ポエジー」を体験することはすなわち、神秘の世界に通じるものである。

3. 「屍体防腐処理」装置から「記憶」装置へ

アンドレ・バザンは『映画とは何か』で、屍体防腐保存の慣習を造型芸術発生の一要因として提示している(バザン『映像言語の問題』：13-5)。生きしものを時間に抗い、枠の中にとどめたいという欲望は古代から存在し、芸術は常にそのような人間の欲望と、そこからわきあがる模倣への憧憬の間で進化してきた。精神分析学者はここに「ミイラコンプレックス」をまちがいなく発見するだろうとも付け加えられているが、このような過程の中で誕生した、比較的新しい媒体である写真と映画の独自性はその客観性にある。つまり、まるで「屍体防腐処理(embalm)」するがごとく、ある時空間を囲い込んで枠にとどめ、正確に記録する役割を担うことができるのである。

しかし、バザンは映画がもはや「ちょうど琥珀の中に閉じこめられた過去の時代の昆虫の身体のように、いわば瞬間の中に包み込んで保存することで満足してはいない」(バザン『映像言語の問題』：22)と続ける。彼はここでは主に写真について言及しているのだが、写真が「時間に防腐処置を施し、ただ時間をそれ自身の腐敗から守るにすぎない」のに対し、明らかに映画は別であると述べる。装置による客観性という特質を共にしながら、これら二つの媒体は、時間という概念の淵で大きく道を分つ。まず客観性という機能においては、どちらも現実を記録するという記録装置としての役割を同様に担う。そして共に備えるもう一つの機能は、その「記録」が「記憶」でもありうるという点である。過去の瞬間をとどめるだけでなく、記憶装置としての表現媒体は見る者の記憶を遡る作業をも喚起する。そしてこの点において、映画は包み込んで保存した時間が写真のように「一瞬」ではなく、「時間の幅」という持続性をもつ点と、目の前に現れるのが「残像現象」という運動であるという理由で、さらな

る広がり呈するものとなる。運動する時間の流れの中に現実に生きているわれわれが、同じく映画という、運動する表現媒体を見ることで、二者間で起こる動的な作用（ダイナミズム）は写真よりはるかに大きい。

ビクトル・エリセはバザンのこの「屍体防腐処理」の概念を、『ミツバチのささやき』製作を通して少しはよく理解できたとインタビューで語っている（Ehrlich, “An Interview with Victor Erice”: 46）。この作品には、主人公の幼い少女アナが生まれて初めて映画を見るという、作品そのものを始動させるきっかけになる重要なシーンが収められている。村に巡回映画のトラックがやって来る。公民館にあふれかえった人いきれの中、アナが前方のスクリーンにフランケンシュタインの怪物を発見し、身を乗り出し、目を大きく見開き、まるで画面に吸い込まれるようにじっと見入る場面である（図版 2、p.12）。監督はこれを本作で最も「共鳴した」場面として挙げ、「疑いなく、まさに聖なるものの証だと信じるシーンが一つある。アナ・トレントが劇場にいる映像だ」（Ibid.: 45）と述べている。その理由はアナの初めての経験を見守るわれわれにも容易に理解できる。アナが映画と初めて対面した姿が、彼女自身にとって「真実」の時間であることが確信できるからである。アナの驚き、画面に見入る表情は本物である。二者の間で行われたやりとり、あるいは運動は、アナにとって初めての経験であったことを理由に、きわめて大きなものとなる。その証拠に、上映が終わっても、彼女はすっかり怪物に魅入られ、大人びた姉の語る、怪物が精霊となって森に潜んでいるという作り話を信じ、しばし精神的に怪物と共に生活することになるのである。現実とそうでないものが渾然と混ざり合った世界に彼女は生きる。また同時にこのシーンが意味するものは、『ミツバチのささやき』という映画が思いがけなく表出した、「真実」の存在を実際に見せたことへの感動でもあり、それを目撃したことの至福感でもあり、アナを自分の姿と重ね、それは世界の発見であるから、客観的にその驚きを反復する行為でもある。このような「決定的瞬間」は頻繁に訪れるわけではない。しかし、本稿で扱ういくつかの作品はそのような特別な瞬間を包括している。たとえば、タルコフスキーの『鏡』では、死の床にある主人公が人生を振り返り、幼い頃の記憶の世界に戻っていく思いが「現実にはありえない映像」として眼前に繰り広げられる。同作品では、詩人である父の詩を自ら詠みあげる監督自身の朗々たる声が重ねられるシークエンスもそれに該当するし、『鏡』、『惑星ソラリス』（1974）、『サクリファイス』（1986）での空中浮遊場面という、重力を超えた現象を映し出すことで観客に超感覚がもたらされる。『惑星ソラリス』では、自殺したはずの妻が正確に言えば妻の姿をした物体が戻ってくるという決定的事件が発生する。人間でない彼女は死のうとしても蘇生する。死者の蘇生は、カール・ドライヤーの『奇跡』（1955）の核心でもあり、祈りの言葉にしたがって棺の中から死者が蘇る表象は、圧倒的な迫力をもって目の前に映し出される。クシシュトフ・ケシロフスキの『デカログ第一話』（1988）の、いつのまにかひとりで起動しているコンピューター、突然瓶が割

れ、こぼれ出す青いインクの染みが醸し出す、不吉な気配。『ふたりのペロニカ』（1991）で自らの命を賭して音楽の女神となることを選んだヒロインの、天上へと昇っていくかのような、恍惚にも似たソプラノ。あるものは「現実的」ではないし、あるものは必ずしもそうともいえない。ただ、どれもが映画という媒体でしかできない表現方法によって生まれたものであり、観る者を感動させ、ときには当惑させる。重要なのは映画自身が反復可能なように、われわれもそれらを自らのうちに反復できることである。



図版 2 『ミツバチのささやき』（ビクトル・エリセ、1973 年）

映画が本来は見世物であったことを思い出すべきである。アーウィン・パノフスキーは映画に関する根本的事実の一つとして、(映画の楽しみは)スクリーンに現れたものが動いているように見えるという事実への純粋な歓びであったことを挙げ、それはもともと純粋なフォークアートの産物であり、そもそもの始まりは、疾走する馬や列車、町の風景などの「単なる運動の記録」であったと述べる(パノフスキー:101-2)。閉じ込められた過去の時間が動く、その様を見たいという好奇心、バザンの言うところの根源的な欲望に通じるこの思いは、写真以上の記録装置を獲得したいという希求でもある。バザンはこうも言っている。「映画の芸術的可能性を理解した最初の人物であるジョルジュ・メリエスが奇術師だったことは、決して偶然ではない」(バザン『映像言語の問題』:36)と。

したがって、アナが見る初めての映画が『フランケンシュタイン』(1931)であることは重要かつ象徴的である。彼女の初めての映画としてこの作品が選ばれたのは、むしろ偶然ではない。この古い白黒映画に登場するフランケンシュタインの怪物は、見世物の最たるものという意味を担っている。親切にも、冒頭で、次のような講釈を垂れるいかにも興行師風な人物が登場する。

予め申します。怒り出す人や、恐がる人もあるでしょう。これほど衝撃的な作品は、世界にも稀です。でも、あまり本気になさぬように願います。

現実とそうでないものの境に関する、親切な忠告。しかし幼いアナに効き目はなかった。アナは映画と現実の区別をはっきりつけることがまだできない。「見世物」に目を奪われた彼女は、異形の怪物が醸し出す不気味さや哀しさを作中のこととして受け止められない。アナは映画と一体化し、なぜ怪物は殺されたのかと、姉を質問攻めにする。

しかも、アナ・トレントは女優ではない。これは彼女の本名で、象徴的なことに、作品においても同じ役名を与えられた五歳の幼女である。エリセが件のシーンを最も共鳴したものと挙げるのは、その場面での彼女のさまが、演技ではなく素のもの、すなわち真実であることを示唆する。彼女の驚きは演技ではない。彼女が女優ではなかったこと、実際にこれが彼女にとって初めて映画を見るという経験であったことは、観る者にとって必ずしも知っておかなければならないことではないが、アナの初めての経験だと、おそらく誰もが確信できる力をこの場面は持っている。彼女の映画との初対面は、感動に満ちた「決定的瞬間」として観る者の心を捉える。なぜならそれは、彼女自身にとっても、二度と再現されることのない30秒なのである。

つまり、映画の誕生は、持続的な時間を再現する装置の獲得を意味する。そしてそれはアナのように、ただ一度きりしかない瞬間をとらえた「記録」とであると同時に、映画にとっても観客にとっても反復可能な「記憶」となり、30秒が過ぎても、繰り返し存在し得る「真実」を持続することができるのである。

4. 枠を超える試み

ここまで主に、映画が観客に与える作用について述べてきたが、それはすでに挙げた、Monaco の分類する映画論の機能に準ずるものである。しかし機能と形式のどちらか一方にしか言及しないのは、不自然である。なぜなら、映画の側の属性である形式が結果的に映画表象と呼ばれるものであり、観客に対して機能するのであるから。機能を追究する際、ひとりでに発見される独自の形式が存在する。詳しくは本論に譲るが、ここでいくつか、映画自身が映画の枠を超えるべく試みている具体例を紹介する。枠を超える行為は観客だけでなく、映画自身が意識的にならざるを得ない重要な項目なのである。それは、ルドルフ・アルンハイムが指摘するように、写真においても映画においても、カメラが自動記録装置ではないこととも関わっている。つまり、きわめて単純な物体のもっとも単純な再現でさえ、対象を映し出すにはどんな機械操作も及ばない「感覚」が必要とされる（アルンハイム：9-11）。それを操作するのが主に映画監督の仕事でもある。

映画を構成するものとして、映像言語と呼ばれるいくつかの要素が存在する。それらは主に、フレーム（構図、アングル）、ショット（ロングショット、フルショット、バーストショットなど）、モンタージュ（カットのつなぎ、フラッシュバック）など、視覚に関わるものと、ナレーションやヴォイスオーバーに代表される聴覚的な技術に分類される。次に、本論で主に扱う技術的手法に関し、特筆すべきものについて述べる。

4.1. 「言語映像」としてのフラッシュバック

まずとりあげたいのは、フラッシュバック技法である。この技法は主に回想シーンにおいて適用されるが、この機能によって、別の時空間の、ある程度長い時間幅を現在映画内で進行中の時間と同次元で描くことが可能になる。

映画において回想という行為は比較的頻出する状況であると思われるが、その際にフラッシュバック技法は最も頻繁に使用されるものの一つである。『鏡』は主人公の現在と過去が複雑に絡み合い、時空間枠の境が曖昧な作品であるが、現在の主人公が過去にとらわれていることを如実に示すように、多くの時間が少年時代の回想に費やされる。彼の少年時代は、少年役を演じる俳優による過去の物語のフラッシュバックによって表現される。また同時に、彼が「母を回想する行為」も、直接、少年時代の彼と若い母との物語で視覚的に実践される。時折挿入される戦時中のニュース映画は、フラッシュバックとは厳密には言えないかもしれないが、実際の記録フィルムが入り、過去の時間を思い出させることで、同じ効果を上げているといえよう。手法は他にもあるが、一般に、回想場面がフラッシュバック映像で表現されることが多いのは、映画がまず映像であることを考えれば当然であろう。映画を観る行為の中に潜む「記憶を喚起する行為」とは、記憶を視覚的に思い出す行為にほぼ等しいからである。つまり、目という器官によって獲得される映画を観る行為によって、なんらかの記憶を遡

るのであれば、それはおそらく、映像に依拠する形で再現されることになるからだ。回想シーンには回想する当人のナレーションや第三者の説明が重ねられることも多い。映画が過去の記憶を映像として呼び起こすという意味で、これらはうまく機能する。しかし、逆に、映像でなく発話者による言語つまり言葉が、そこに映っていない映像をより効果的に焙り出す場合もある。タルコフスキーの『サクリファイス』で主人公が語る、少年時代の庭の思い出にまつわるエピソードがそれである。

主人公の老人アレクサンデルが独白を始める。聞き手はいるが、唐突に始まる独白である。それは少年時代、人の手の入っていない荒れた庭をいつも眺めていた母の思い出である。病弱だった母にとってそれはなによりもの慰めであったのだが、少年は母を喜ばせたいという一心から、庭をきれいに整えようと思いつく。荒れた芝を刈り、草を抜き、二週間もの労働の後、庭は見違えるように変貌したという。満足し、正装してあらためて庭を眺めた少年は、愕然とする。自分のやったことはまちが이었다と。母が愛していたのは、以前の、自然のままの姿の庭であったのだと。

続けて彼は、父と姉のエピソードも語る。黄色がかった美しい金髪が自慢だった姉が、ある日突然流行のショートカットにして帰ってきた。父は泣き出したという。ここに共通するのは、彼が実感としてとらえた、自然が一番である、という美学である。

どちらもきわめて視覚的な要素の強いエピソードである。見違えるほどに変容した庭、美しい黄色がかった金髪、そしてその喪失。しかしここでは一貫してこれらのことは言葉だけで語られ、映像としては表されない。それにもかかわらず、庭の木々や芝の色やさま、姉の髪、父の涙を観る者の中に鮮明に映し出す力を持っている。つまり、これらの記憶を語る場面が異彩を放つのは、記憶を語る行為がただの言葉以上のもの、つまり「映像言語」の逆とでもいうべき「言語映像」としての力を持ち、変容しているからである。⁴

同作品の奇妙な郵便配達人が語る不可思議な写真のエピソードも同様である。写真というきわめて視覚的な説得力をもつ対象について散々語らせておきながら、あえてそれらを見せない、視覚化しない判断が、かえって観客の想像力を刺激し、観る者の中に雄弁な映像を誕生させるという、魔術的変容がここでも発生している。

最も頻繁に冠せられる「映像の詩人」という代名詞どおり、一般的に、彼の作品で雄弁なのは「詩的言語」となった圧倒的な映像であり、その前ではただの「言葉」は無力であることが多い。しかしここで実際に「語られる」ことでもたらされているリアリティは、遺作である『サクリファイス』において尚、拓かれた新境地だといえる。

⁴ 一般に「映像言語」とは、カメラアングル、フレーム、ショット、モンタージュ、フラッシュバックなど視覚的な要素および音楽、演技など、映像を構成する各要素を指す。ここでは、映像が「言語のように」語りかけるという意味で「映像言語」という表現を用いている。つまり、本来ならば視覚的でないという理由で特権的ではない映画における「発話される言葉」の役割がここでは逆転し、スクリーンにはない映像を映し出すものとして、新たな働きを示しているのである。

4.2. 変容するスーパーインポーズ

次に同じく視覚的要素に関わる項目として、スーパーインポーズの働きを挙げる。これも同様に、映画の枠を超えようとする行為に関わるものである。

『ミツバチのささやき』には、地名を刻印するスーパーインポーズが挿入される。ヒロイン・アナが、初めて世界に足を踏み出そうとしている姿は、大人になったわれわれすべてが極めて身近に感じる、自らの記憶を掘り起こすきっかけともなるものだが、「1940 年、スペイン・カスティーリャの小さな町」と、はっきりと刻まれた場所と時間軸の固定によって、映画は流出しようとする映像を、あるところに留めようとする。前田英樹はこのスーパーインポーズを、言葉が映画そのものに外側から直接介入することとし、これらの文字による数秒を、「イメージに融合しない非時間的記号の直接の挿入」(前田：229)とする。つまり、この記号は物体として外側から介入してくるだけでなく、短い時間ではあるが時間的にも映画の中に付け加えられているのである。同じくエリセの『マルメロの陽光』では、淡々と、来る日も来る日も、庭のマルメロの実を描く画家アントニオ・ロペスの作業日誌風に、日付のスーパーインポーズが挿入される。それは一見、単に便宜上挿入された説明のようにも見えるが(実際、説明の役割は否定できない)同時に、彼がマルメロの木と共に過ごした時間の確たる証になりうるのである。画家にとってこの意味は大きい。写真を使うことを拒み、描きたいと願う光の中に輝く果実のすがたが望めない雨の日も風の日も、彼はキャンバスに向かう。モデルと共に過ごす時間が大事なのだと彼は語る。一見、自動的に刻まれただけのように映る日付の固定は、彼の創作活動の核心を表す時間の流れを包括するものに変容するのである。

4.3. 二つのナレーション / ヴォイスオーバー

「ナレーション」自体は映画の中の状況を説明する言説的行為を指すが、ここでは語り手の声が映像の上に重ねられる「ヴォイスオーバー」という形式に限定し、視覚に対する聴覚という面で、画面を超越する手段として使用されている二例を挙げる。

ヴォイスオーバーは語り手が誰かによって意味も異なるが、ここでは主人公の心情を吐露するという点で二例は共通している。しかし表現されるものはむしろ異なっている。

『鏡』では、タルコフスキー本人を投影する主人公はいわば精神的失語症に陥っている。死の床に臥しながら、母や妻といった近い人たちに対し愛情を抱きながらも、失望し、あるいは衝突し、うまく関係を築き上げることができなかった人生を思い返している。彼の発する言葉は常に虚しく宙に消え、相手に伝わらない。そのことを一番自覚しているのは彼自身である。芸術家らしき彼の、表現に対する渴望は、創作活動が停滞していることも大きな理由のようである。冒頭で吃音症の青年が言葉を取り戻す感動的な場面が配置されているのと対照的に、彼は喉の痛みを訴えている。それは、真実の言葉を取り戻したいという徴である。このように、彼にとって言葉は、相

手に通じる生きたものにならないという意味で、ないにも等しい。

注目すべきヴォイスオーバーは、詩人である監督の父アルセーニの詩『はじめての逢瀬』を詠み上げる監督本人による、朗読である。唐突に挿入されるニュース映画の背景に朗々と声が重ねられる。ぬかるみを歩く兵士たちを映し出すセピア色の記録と、性的な比喻を含むこの詩のあいだにはなんの相関性も見られない。⁵ しかし、言葉を失った男が内面を表す有機的な表現として機能しているのは、監督自身が朗々と詠み上げるこの詩だけなのである。それは本作が、先に指摘した「言語映像」の概念とはまったく逆に、圧倒的に、映像で見せる作品だからである。物語が収斂されていくラストシーンも、映像とヨハネ受難曲の圧倒的な迫力で見せる。映像の前にひれ伏した主人公の言葉はないも同然だが、「声」が獲得されているのが監督本人による父の詩の朗読だけであることは、本作にとって大きな意味をもつ。

一方、エリセの『エル・スール』(1983)におけるヒロイン・エストレリヤのナレーションは、主人公が自らの心情を画面の外から挿入するという古典的なものである。映画の冒頭から、物語そのものが回想であることが明らかにされるため、それはおそらく10年あるいは20年前の自分を説明する助けとなる言葉である。それだけではとりたててここで採り上げる必要もないのだが、重要なのは、父と娘の深い愛情とすれ違いを描いた本作で、声にまつわるやりとりが彼らにとって大きな意味を持っているからである。霊力を具える父を、幼い娘は無邪気さをもって神格化し、二人の絆は霊力の「特訓」というかたちで深められていく。しかし謎に満ちた父の過去に阻まれ、娘は父を慕いつつも次第に遠のいていく。彼らの間では発話される言葉はあまり重要ではなく、あるいは機能しておらず、真の意味でのやりとりは「特訓」に象徴されるように本来、沈黙によって行われていた。疎遠なまま父と永遠に別れることを余儀なくされたヒロインは過去を振り返る。画面に挿入される大人になったヒロインの声が語る当時の心情は、父への愛情に溢れている。幼い頃の反発、思春期の戸惑いは誰もが共感できるものである。しかしその声を、当の父は聞くことができない。彼女の思いを聞くべきは、われわれ観客ではなく、本来言葉が向けられた父であったはずなのに、映画は残酷にもそれらがすれ違うさまをスクリーンの外にいるわれわれだけに見せる。父に伝えられなかった真実の声を聞く観客は、父娘関係の真の目撃者となり、結果的に映画に参加することになる。エストレリヤのナレーションは心情を発露するだけでなく、画面の枠を超え、われわれ観客を画面に引き込み共犯者に仕立て上げる役目を担っているのである。

4.4. 入れ子構造

映画はスクリーンという額縁によって縁取られている。さらに、額縁の中に額縁が存在するという入れ子式構造になっている場合もある。映画内映像がそれである。先

⁵ 馬場広信の指摘(『タルコフスキー映画』:121)。馬場の注釈によると、宇佐見森吉「アルセーニイ・タルコフスキー その家族の肖像」(『WAVE:タルコフスキー』26号、pp.88-90)にも示唆されている。

に述べた『ミツバチのささやき』における映画『フランケンシュタイン』、『エル・スール』における（実在しないハリウッド映画）『日陰の花』、『惑星ソラリス』におけるホームビデオ、『鏡』におけるニュース映画、『デカローグ第一話』におけるテレビ画像は、観客 作品の関係性の中に、さらにもう一つの関係性を加え、観客 作品 作品の図式を作り上げる。

『マルメロの陽光』はこの新たなバリエーションである。ここには絵を描く画家という入れ子構造が見られる。つまり映画内映像ならぬ映画内絵画である。しかも、絵画のモデルとなるマルメロの実という、さらなる入れ子構造がここでは展開される。スペインの国民的画家であるロペスの創作活動をドキュメンタリー風に描くこの作品は、まず画家を映し出し、彼の前には作業中のカンバスが置かれ、その前にはモデルであるマルメロの木が屹立する。視点を逆にすると、まずモデルとなる自然物があり、それを（複雑なことに、画家はそれをさらに「記憶」に刻み付けて描いているのだが）描くカンバスがあり、創作活動をする画家がいるという図式である。絵を描く画家とモデルという「画」は、画家の「運動」が「静止」したカンバス上の絵に変換することも含め、それだけで空間的にも時間的にも、動きと深みを包括するものである。

しかもバザンは、映像の中に収められた絵画というものはすでに画家と、それ以上に絵画を裏切っていると述べる。彼によると、観客は本物の絵画を眼前にしていると信じこむからである。スクリーンは絵画空間を根本的に破壊する。それは、絵の時間性がいわば地質学的に深さの方向に展開するのに対して、モンタージュが地理学的な、水平方向に展開する時間的統一性を再構成するからだとする。絵画はその絵画を囲む額縁によって、現実世界そのものと、特にその絵画が表現する現実と対立し合う（バザン『映画と他の諸芸術』：174）。しかし、それでは画家の描く行為というのは、どこに位置するのだろうか。映画と絵画の時間性が対立するものであるというバザンの説は説得力を持つように思うが、これらを融合するものとしての画家の運動が映画に与える全体的な作用は無視できないように思う。

本作で、ロペスと友人の画家（実際に活躍中のエンリケ・グラン）がベラスケスの『侍女たち』の複製画を前に語り合う場面も同じ意味で重要である。これが複製画であり、多くの入れ子構造を備える絵画であるからである。ロペスは師匠から繰り返し教えられた「カンバスの外にはみだす」ことに意識的に取り組んでいる、と語る。これは、リュシアン・デーレンバックが同じ絵画について、その中をゆきかう視線が、鑑賞者として絵の中に入りこむように促すと同時に、絵が「額縁の外にはみだす」ように仕向けていると指摘していることと同じである（デーレンバック：23）。映画にとっても、画家にとっても、枠を超えることが重要なのである。

映画と観客の関係性についてさらにいえば、観客が享受しているのは、実は作品だけではない。本稿で選んだ映画が精神、あるいは魂に訴える種類のものであるため、主人公あるいは登場人物の中に、監督自身が反映されている場合が多いからである。

観る者は、たとえその監督に関する知識がなかろうと、その映画表象から監督本人の精神を見ているといえる。つまり、作品 観客間だけのやりとりに留まらず、監督 作品 観客という図式における、より複雑で豊かな関係性の構築が可能になるのである。

たとえば、『鏡』はタルコフスキーの自伝的映画であると本人も公言しているが、たとえそのことを知らなくても、眼前に繰り広げられるロシアの田舎家の風景にはなぜか郷愁を抱かせるなにかがあり、過去と現在がめまぐるしく行き交う展開に最初は戸惑いながらも、主人公が遡る記憶の旅に寄り添うことで、決して他人事の タルコフスキーだけの 人生の物語ではないという感慨を抱くことは十分ありうる。実際、この作品に関して人々が情熱をこめて語る点の一つが、これが「彼」の物語であると同時に「自分の」物語ではないかという錯覚のような面持ちを味わうという側面なのである。⁶ 監督のもとには当時ソヴィエト市民から多くの感想が寄せられた。大半は作品の難解さを訴え、象徴的な場面の説明を求めるものであったようだが、しかし、タルコフスキーを喜ばせる、「これは私の物語です」という感想も多く届き、何通か、著書に紹介されている。しかし留意したいのは、同じ歴史や文化を共有する観客ばかりがこの作品に魅せられたのでは決してないということである。主人公のあまりにも切実な苦悩や希求は芸術家であることとのそれでもあり、観客はその人生を共に生きているような錯覚にさえ陥る。それはまた、タルコフスキーの苦悩であり希求でもあるだろう。また、クシシュトフ・ケシロフスキが『ふたりのペロニカ』で描く、芸術のために自らの命を差し出すポーランドの歌姫ペロニクと、その「分身(double)」であるフランスのペロニカが、共に心臓を患っているという設定は、同じ病で死去した監督自身の人生を髣髴させる。これらは監督に関する知識がなければわからないことであるし、必ずしも知っておかなければならないことではない。だが、主人公の背後から透けて見える作り手の切実な意志を観る者が受け止めることができるのであれば、それはより重層的で豊かなやりとりになるだろう。

先に、三重の入れ子構造から構成されると述べた『マルメロの陽光』も、スクリーンの後ろにいる監督の存在が常に意識されるという点で、実は「モデル 絵画 画家 映画監督」という四重構造であるといえる。ただし、上に挙げた二人の監督とは異なり、作り手の個人的な内面が登場人物に投影されているのではなく、画家の創作行為を撮影することによって、どのような作用がいかに関係性に表れるかを探索するいわば実験である。投影されるのは映画そのものである。この行為自体が、作り手の「映画とはなにか」という問いに答を出そうとする試みであり、実際、ドキュメンタリーを装った本作は最後に「映画」そのものをさらけ出すという大胆な行為に出る。いずれにしても、形式としての映像は時空を超えようとする試みを重ね、それによって引き起こされる映画的表象は、観客によって一つの経験へと変容する。

⁶ 詳しくは1章3節「記憶をたどる」で論じる。

5. コミュニオンとしての映画

ここまで述べてきた、映画と作品の関係、正確に言えば映画を観る行為は何かに似ていないだろうか？ 映画館の暗闇に身を沈め、作品およびその向こうにいる作り手から発信されるものを受け止め、ときに、大きな精神の高揚を獲得する。これらはやりとり、つまりコミュニケーションである。映画を観ることが一方的な受身の行為であると信じている人の存在は多いであろうが、むしろ、それは誤りである。とりわけそれが精神的なやりとりを伴うものであるとすれば、それはおそらく宗教的儀式に似ているはずである。コミュニケーションは、宗教儀式や霊的交渉を意味するコミュニオンとなり、映画館は神殿となり、作り手と観客は時空を超えた儀式を行い、別世界へ旅立つ。映画を観る行為はこれらの行為に酷似している。⁷

中沢新一は、旧石器時代の人々が残した洞窟の壁画や先住民が岩に描いた精霊のすがたなどを挙げ、宗教が常に「イメージ」で描かれてきたと述べる。また、彼が紹介する、映画産業華やかかなりし時代にアメリカの諸都市に建てられたというオペラハウスのような映画館の内部の写真は、確かに洞窟に似ている。中沢は、当時の人々がオペラハウスに出かけるように映画館に行っていたことと、オペラハウス自体が洞窟の内部を模した構造に基づいて作られたものであり、そこで神話を素材にしたオペラが演じられていたことから、映画と古代的な形式の宗教儀礼の関連を指摘する（中沢：253-4）。洞窟のように暗い映画館は闇と同義であり、目の前に映し出される「現実の時間の再現」は、闇とは対照的な光であるが、同時に「影」でもある矛盾を孕んでいる。もはやわれわれは目の前にある「影」が「現実」でないことを知っており、プラトンが『国家』（下巻・第七巻）において語ったように、洞窟を抜け出して太陽を見なくてはならないことも承知している。しかし、洞窟という、かつて魔術が祭儀を通して人の心を操作した場所に似ているために、映画館という闇の中で眼前に繰り広げられる「影」から発信されるなにかを共有しようと試みる。映画を見る行為が密やかな宗教儀礼に変容するのである。

吉村正和は『フリーメイソンと錬金術』で、魔術をコミュニケーションの一種と定義し、そこには操作者と被操作者の間における、ある特定の意味の共有が必須であるという。注目すべきは、魔術が芸術と重なる部分が多いとする次のくだりである。

〔前略〕言葉・音・色彩を媒介とするコミュニケーションの高度に発達したものが詩・音楽・絵画などの芸術であり、その場合に共有されるものは美意識あるいは神秘体験である。詩人・芸術家はその美意識あるいは神秘体験を具体的な表象を通して外在化させ、人々は

⁷ 同時に、次に挙げる蓮見重彦の喩えも映画にまつわる宗教的なものを示唆している。（誕生したばかりのシネマトグラフを手に）「創造者の意図にふさわしく各地で撮影と上映にあたり、映画という新たな体験の魅力を入びとに伝えて歩いた初期のカメラマンの姿が、どこかしら教祖を前にした使徒たちのそれを思わせるという意味で、映画は宗教的な現象に似ている」（蓮見「光の使徒」：9-10）。

その表象を通して詩人・芸術家と世界を共有しようと試みる。その意味において芸術は魔術と重なる部分が多い。(吉村：161-2)

むしろすべての映画において真の「コミュニケーション」が可能なわけではない。宗教儀礼に段階があるように、映画との交信のレベルも一様ではない。重要なのは、映画における「神秘」とは、それらがどのように表象されているかという問題を含んではいないが、常に観る者が見出さなければ存在しないも同然という、一つの「聖なる経験」であることに負うところが大きいという点である。むしろ述べてきたように、映画自身も枠あるいは額縁を超えようと意識的でなければならない。真の「コミュニケーション」はそのような、数としては非常に少ない「操作者」の発信に「被操作者」が感応し、今という時間を一瞬超える、意識の超越という行為を指す。そしてその時、結果として映像は「詩」となっているのではないのか。本論文で実証したいのはこのような仮説である。

6. 本論の構成

以上、本論において重要な項目をいくつか挙げ述べてきた。序章の最後に、具体的な分析を試みる本論の構成と、それぞれの章で行う分析の目的を紹介しておく。

第1章では、「現実と幻のはざま」をテーマに、映画の中に突然出現する日常と非日常のはざまの時空間の発生について考察する。まず「白日夢」という、映画の神秘性そのものを表現するともいえるエピソード、あるいは構造そのものを、タルコフスキーの『鏡』、ケシロフスキーの『偶然』、ジム・ジャームッシュの『デッドマン』から抽出し、分析する。たとえば、唐突に居間に出現する見知らぬ婦人。いつかどこかで見たような、既視感を含む風景。真昼に見た夢のようなまどろみのひとときが、一瞬、現実の時間軸の中に忍び込む。それは生活を変えてしまうほどとりたてて大きな事柄でもなく、なにより短い時間の出来事であるが、不意に訪れ、しばし意識を飛翔させる。『鏡』のエピソードはこのような瞬間を逃さない。『偶然』は、誰もが一度は思ったことがあるだろう、「もしあの時こうしていたら……」という想像上のパラレル・ワールドを実現させるその構造において、『デッドマン』は、寓意性を帯びた主人公が生と死の曖昧な境界を生きているという視点から検討される。映画が夢に近いのであれば、「死者との邂逅」も可能であろう。『惑星ソラリス』では、死んだ妻に対する良心の呵責を含む、対象への「記憶」が、死者と同じ姿、形をした、人間でない物体を発生させる。目の前に現れたのは、果たして死んだはずの妻なのか。これは『ふたりのペロニカ』にも重なる、肉体が滅びればすべてが消滅するのかという魂の問題にもつながるものである。映画はそれ自身が残像現象であることにより、不可思議で幻想的な属性を本来的に備えているが、映画を観る行為をさらに幻想的にしているものは、観る側が「記憶」を遡ることなのではないだろうか。『デカログ』第一話の愛らしい少年を収めたテレビ映像が喚起するのは、父親の言葉どおりではなかったか。本章の中心となるタルコフスキーの『鏡』では、過去と現在がモザイクのように複雑に行き

交い、母と妻、息子と主人公が融合し、通常の時間の流れを完全にかき乱す。そこにあるのは「記録」ではなく「記憶」である。しかも、主人公のものであるはずの「記憶」を観客が共有するという不思議な運動が発生する。これは、スクリーンという枠を越境する行為であり、これこそがわれわれが体験しうる「詩」なのではないだろうか。このような仮説を各作品の分析において明らかにしていく。

第2章では、「魔術的リアリズム」とでも呼ぶべき、本来ならば「ありえない」、現実からは遠く隔たれた表象を採り上げ、現象としてスクリーンに現前していることの圧倒的な力を持って、それらが「精神的リアリズム」とでもいべきものに変容していることについて論じる。「空中浮揚」の節では、主にタルコフスキー三作品（『惑星ソラリス』、『サクリファイス』、『鏡』）を扱い、そこにバリエーションを含む時空の超越の概念が潜んでいることを指摘する。ピエール・パオロ・パゾリーニの『テオレマ』も取り上げ、修行を経て起きる宗教的な浮揚についても述べる。次に、「奇跡」の表象としてカール・ドライヤーの『奇跡』における死者の蘇生を扱う。イエスの再来と自身が信じた青年の「言葉」によって、使者が棺から体を起こし甦る場面が本作のクライマックスであるが、これは観る者にとって受容されうるだろうか。蘇生は起こったのか、そうであれば、死者を蘇らせたのは何なのかを問う。そしてフランス史実上最大のヒロイン、奇跡の少女ジャンヌ・ダルクを描く四作品（ドライヤーの『裁かるゝジャンヌ』、ロベール・ブレッソンの『ジャンヌ・ダルク裁判』、ジャック・リヴェットによる二部作『ジャンヌ／愛と自由の天使』と続編『ジャンヌ／薔薇の十字架』、そしてリュック・ベッソンの『ジャンヌ・ダルク』）について、彼女が14歳で神からお告げを受けたという神秘体験を経た人物であることを大前提に、果たして彼女は聖女なのか、あるいは狂人なのか、それぞれに異なる見地から描く作品の系譜をたどる。この節では「奇跡」はイエスが起こした奇跡という文脈で語られているため、宗教的背景や信仰とは何かという点についても目配りが必要となる。そして最後の節では『デッドマン』と『サクリファイス』という、共にある種の「異端的魂」を扱った二作を読み解く。前者は、すでに一章でも論じてきたが、主人公が先住民によって「魂がいた場所」へと導かれることの意味を問うと共に、アメリカ大陸における先住民と白人の関係性についても考察する。タルコフスキーの遺作である後者では、神秘主義者を明言する人物の登場を中心とし、一般に、タルコフスキー作品らしくないと評される本作の不可解な物語に潜む独特の詩学を焙り出す。人類の救済、永遠の魂の表象を描く二作において、命の「再生」がどのように描かれているかを総括することが目的である。

第3章では、ビクトル・エリセの三作品『ミツバチのささやき』、『エル・スール』、『マルメロの陽光』を採り上げ、日常の中に潜む神秘のテーマを探る。寡作なエリセの代表的な長編映画である三作において、彼がいかに「映画的時間」に意識的な作家であるかを明らかにする。ここでは、死者が蘇ったり身体が浮遊することはない。しかしごく普通の日常の中にも、神秘はヴェールに覆われて隠されているのではない。エリセの作風は密やかで慎ましく、隠された神秘を探るにいかにも相応しい。映画が

時間芸術であるというタルコフスキーの信念を受け継いだかのように、彼もまた映画の枠、あるいは額縁を超える作業に専念する。三作いずれにも映画内映画、あるいは絵画が登場するのは、それらを超える行為が映画にとって大きな意味を持つことを知っている証である。映画の中の映画、映画の中の絵画、それを見つめる登場人物たちの視線、キャンバスに筆を走らせる画家、そして彼ら全体を見つめる観客、そしてエリセの存在。そのどれもが混ざり合い、映画は生き物のようにスクリーンを走り、映画を観る行為が官能的な創造活動になる。まずは主に、少女の成長を描いた二作『ミツバチ』と『エル・スール』を中心に、「眼」と「声」という、映画言語の最も重要な要素である「視覚」と「聴覚」に対応する切り口で考察する。少女たちの生活は、多かれ少なかれ、観客が映画の外の人生においてすでに経験した残像のようなものと重なり、既視感を与えるものである。成長することによってなにかを得ると同時に、失われたなにかがその不在の気配ゆえに姿を現す。そして少女の成長は、映画が光の粒子であるという理由から最も基本的な項目である「光」という概念でも語る事ができるだろう。ちょうど子供から大人になる通過儀礼が、闇から光へと続いていくように。また、『マルメロ』における画家アントニオ・ロペスの、陽光に揺れるマルメロの実を「再現」しようとする試みはどのような意味を持つのか。彼は一見写真と見まがうような、精密にモデルを描き出す作風を持つ画家だが、実のところ一般に呼ばれている「ハイパー・リアリズム」の画家ではない。彼は眼前のモデルを見ながら、実は「記憶」を描いている。平面だと思われている絵画でさえ、ロペスの作業を通せば、三次元の空間の広がり具备了別のものへと変容する。それは、そのような作業自体をフィルムに収めているエリセが映画で行っていることと酷似している。映画という媒体が、「記録」装置から「記憶」装置へと有機的な運動をしていることを、いかにエリセが繊細に検証しているかを分析する。

尚、本稿では原則として、一次資料として使用する映画作品の DVD およびビデオの字幕をテキストとして取り扱う。脚本や原作に言及する場合はその都度明記する。

第1章 現実と幻の狭間

映画が夢に似ているという記述は時折行われる。映画と夢の類似（そして、むしろ相違）についてフロイトの精神分析に沿って見解を述べた代表的なものがクリスチャン・メッツによる『映画と精神分析 創造的シニフィアン』であるが、ここでは映画を観ている時に観客の知覚的転移の度合いが非常に高まるという点が一層重視されている。つまり、映画を観ることが夢と現実を取り違える状況に似ているという指摘である。あるいは、映画が夢と同じように、日常隠されている欲望を顕すという点も挙げられる。メッツはこの点については、夢の方が映画よりもはるかに主体の欲望を顕わにするとしている。しかしここでは、加藤幹郎が述べる、夢が映画にとって回避しがたい主題であるという意見の方が重要である。加藤はメッツの見解をほとんど唯一、丹念に、夢と映画について吟味したものだとしながらも、それが常識的見解以上のものではないとする（加藤 2005：159-60）。加藤は、「映画を観るという文化的習慣と夢を見るという生理的習慣とのあいだに、ある種の類縁性が認められることは奇妙なことではなかろうか（同：160）」と問いかけ、以後、夢と映画をめぐる映画史的当為について述べるのだが、本論ではまさに、その生理的習慣として、視覚の運動の意義を第一に挙げたいと思う。スクリーンに表れたものが顕在化、あるいは可視化される（と知覚する）ことは、映画がいわゆる「残像現象」であることに最も依拠するのではないだろうか。基本的に映画はできあがった作品であるので観る者が手を加えることができるはずもないが、ある意味で観客は「残像現象」により、あるはずのない映像と映像の合間も見ているのである。¹ これは厳密に言えば、Jacques Aumont が「（ヒューゴー・ミュンスターバークの）大きな功績の一つ」と呼ぶ「ファイ現象」の指摘に基づくものである（Aumont et al：183）。「残像現象」が網膜の現象を指すのに対し、「ファイ現象」はむしろ脳の特性によって説明される。Aumont は次のように解説している。

ファイ現象を網膜の残像現象と混同してはならない。前者は、現実の隔たりを心理的に充填する作用であり、後者は、光の刺激を受けた網膜細胞が当初の感度を回復するまでのわずかな時間、光を受けた痕跡を残留させる作用である。（Ibid.：122）

「ファイ現象」が心理学用語であることからわかるように、ここで強調されているのは映画を観る行為が単なる網膜の生理現象ではなく、「二つの静止したフォトグラム（静止画像）の間に、継起する二つの画像が示す事物の二つの状態の間に存する隔たりを、観客が埋め合わせることになる」（Ibid.：122）働きである点である。それは新たな創造行為といってもよい。

オーモンはさらに、映画が「運動」であることからたらされる「現実感」についても注目する。映画と夢との類似・あるいは相違に関連して、映画と現実、あるいは

¹ 本論の序章で述べたように、タルコフスキー作品『鏡』において、観客が確かに「見た」シ

「現実感」についてここで論じるのは、それがあまりにも大きな問題であるため不十分にならざるを得ないが、浅沼圭司の見解は映画受容という経験を重視する視点において、重要である。² 浅沼は、現実の世界から作品の世界へ入りこむときの半ば無意識な性格を映画鑑賞の特質の一つとする（浅沼 1963：193）。われわれが現実の世界から夢の世界への移り変わりをまったく意識しないことを「反省的意識」³ と呼び、映画受容体験と夢との共通点をどちらも「反省的意識」を完全に除去することによって成り立つとし、その根拠を映画が固有の視覚的運動を有していることに帰する。映画を観ている間、観客は「ある世界の雰囲気に取り囲まれているのであって、ある世界の中に存在するのではない〔中略〕」といってこの現実の世界の中にあるのではなく、いわばこの二つの世界の間に漂って」（浅沼 1965：166-7）いるという指摘は、現実と夢の狭間に漂う経験としての映画鑑賞体験を言い当てている。

ベラ・バラージュは『映画の理論』で、「印刷術の発達により、魂は主として言葉に集中し、言葉の中に結晶し」、その結果、「われわれの肉体は魂のない抜け殻になった」（バラージュ：48）とする。つまり、言語文化が主流となって魂は話し始めたが、目で見ることができなくなったというのである。そこに視覚的文化の顕著な特性を担って出現したのが映画である。われわれは、「直接に形象となった魂を視覚的に伝達するもの」（同：49）を観ることができる。それはおそらく、上に述べた、映像を補充する観客側の創造も含めた経験でもある。そしてある種の映画作品との連帯によって、魂の震えによる意識の飛翔が可能となる。タルコフスキーは、映画は娯楽ではなく芸術であると繰り返し語っているが、おそらくそのような作品との出会いによってのみ可能になる出来事である。

二次元のスクリーンを意識が超える一瞬、魂は飛翔している。スクリーンの前に常に固定された肉体とは別に、スクリーンの枠を飛び出すなにかが発生する。映画が反復可能であるのに対し、その経験は二度と戻ってこない。幻のように儚い時間が、しかし完全に現実とも言い難い映画の時間の中で発生する。現実と幻の狭間にぼっかりと、入り込んだありえない時間である。

本章で扱う作品群は、そのような、現実とそうでないものとを越境する行為、その際に発生する一つの感情——「詩」に特に意識的であるものである。そこには交差する時間軸、空間軸の狭間に現れる映画的な表象が随所に溢れている。

ーンは、静止画像（フォトグラム）には存在していなかったのである。

² 浅沼は『映画学』第3章「映画受容体験の基本問題」において、エーリッヒ・フェルトマンが挙げた映画受容態度の一つの特徴として「自然的な知覚過程」を引用し、映画が「夢の世界」として捉えられていると述べている。同時に、コンラート・ランゲ、ホルスト・マイエルホーフ、ワルター・ハーゲマン、ジャン＝ジャック・リニエリ、S. K.ランガーなどの諸論から、大半のものが映画受容の最も特徴的な点として、体験の受動的な性格とその直接的な性格ないしは強さを挙げているとまとめている。

³ 「反省的意識」とは、リニエリの「信憑作用(croyance)」という概念に基づくもので、与えられた対象の存在の意義を自己に問うこともなく、しかも受容する自己の意識作用を自発的に確認することもない意識のあり方を指す。「信憑作用(croyance)」は、クリスチャン・メッツ『映画と精神分析——創造的シニフィアン』pp.144-8 および第3部「フィクション映画とその観客（メタ心理学的研究）」pp.179-256の土台となるものでもある。

1. 白日夢

1.1. ポエジーの瞬間 『鏡』(1972)

旧ソヴィエト生まれのアンドレイ・タルコフスキー全八本の映画作品のうち、四番目の作品である本作は、自伝的映画であるといわれる。そして最も複雑かつ難解な作品であると同時に、「作家の映画」としてタルコフスキーの最も重要な作品の一つであると位置づけられている(馬場『タルコフスキー映画：永遠への郷愁』：115-7)。第二次世界大戦をはさんだ旧ソヴィエトを舞台に、現在と過去が重なり合う形式で、母と息子・夫と妻・父と子の物語が紡がれる。難解とされるのは、時間軸の混濁と、登場人物の構成の複雑さに負うところが大きい。母マリアと妻ナタリアを一人の女優マルガリータ・テレホワが演じ、さらに監督の実母マリヤも重要な役割を与えられて登場する。主人公の「私」アレクセイは最後まで「顔」をさらさず、その分身ともいべき息子のイグナート、そしてアレクセイの幼年期と少年期を別々の少年が演じる。また、髪を洗う母のいる部屋の剥離する天井の漆喰、降り注ぐ水、泥水に揺れる草など、象徴に満ちた映像が唐突に表れる一方で、スペイン戦争や文化大革命、広島原爆投下直後のキノコ雲など、ニュース映画の断片が随所に挿入され、観客はフィクションとノンフィクションの狭間を泳ぐような感覚を味わう。

このように過去と現在がモザイクのように複雑に行き交う中、幻想的な作品全体が、現実とそうでないものとの境界を明確にしていないという点で、作品そのものが白日夢のようでもある。タルコフスキー自身と思しき主人公とその家族が生きた時間、あるいはその記憶をたどる時間の表象が主題であるが、それについての言及は後の節に譲ることにして、ここでは、文字通り、現実とそうでないものとの境界線が明らかに引かれていない神秘的な場面をとりあげ、時空の超越の様相について考察したい。

本作の最も重要な場面の一つは、母親から留守をあずかった少年イグナート(主人公の息子)の前に、二人の不思議な女性が現れるエピソードである。一人はまっすぐな黒髪の中年女性で、⁴ イグナートが母親を見送った後、振り返ると唐突に居間のテーブルについている。彼女はイグナートに朗読を命じる。Mark Le Fanu が「ゴースト・ウーマン」(Le Fanu: 74)と表現する彼女は、映画の最後にもわずかに姿を見せ(正確には、「姿かたちが同じ人物」としか言えないが)主人公の病状について医師から説明を受けている。ここから、この女性が現代の時間に(も)生きていると考えられる。医師と話し合っているという状況、傍らに母(タルコフスキーの実母マリヤである)も同席しているため、身内だと思えるが、それにしてもこの女性が「緑色の婦人」と同一人物であることに説得力はない。いずれにしても彼女が誰かは明かされない。確信をもっていえるのは、「ゴースト・ウーマン」と呼ばれるとおり、彼女がおりえない場所に現れたおりえない人物であるということである。唐突に発見した婦人に少年は面食らうが、命じられるまま、最初はルソーの本を、次にプーシキンの書簡をおとな

⁴ 監督は彼女を「緑色のピロートの服の女性」と表現している(『「鏡」の本』作業ノート：291)。

しく朗読する。そして、戸口に誰か来たのではないかと促され、席を離れたわずかな隙に、彼女は姿を消す。残されたのはテーブルの上の、さっきまで口がつけられていた茶器の熱をはっきりと示す跡のみである。カメラは少年イグナートの目となり、熱が奪われて徐々に小さくなるその跡が完全になくなるまでを凝視する。白日夢のようなものである。しかし、夢とは言い切れぬ生々しさ、現実感にもあふれているのは、茶器の熱がくっきりとテーブルに残されていたこと、婦人が茶器を皿に戻す時、あるいは器をかきまぜるスプーンがわずかに立てた音がいつまでも耳に残るからである。さらに言えば、彼女の「わたしたちには時間がないのよ」という台詞も思わせぶりである。つまり、イグナートが母親を見送った後、ふと目をやった居間に忽然と出現した婦人にまつわるこのエピソードは、それまで彼や母親が過ごしていた時間とはまったく別のものの闖入を意味する。婦人の「訪問」は、それが決して長い時間ではないことを告げることによって、彼女がいわゆる現実の時間に存在しないことを暗示している。イグナートのまどろみの時間は、母親が出かけ、父親からの電話のベルの音で引き戻される現実の時間の狭間にぽっかりと空いた特別な時間なのである。

次に、彼女に促されて立った戸口に、イグナートは老女を発見する。母親が出かける前に残した、「マリーヤ・ニコラーエヴナ（おばあちゃん）が来たら帰さないでね」という言葉よりも先に、われわれはその老女がタルコフスキーの実母だということを知っている。しかし彼女はなぜか家をまちがえたと言い、あわてて去っていく。結局、祖母が後でこの家を訪ねてくることはなかった。本作が主に二つの「家」——主人公が幼年時代を過ごした田舎家ダーチャと、今はひとりで暮らすアパートメント——の場面を中心に構成されていることを考えると、ソヴィエトの批評家および馬場広信のように義理の家族関係の悪さを暗喩するものとする解釈も無理ではないだろうが、そのような現世的な解釈がこの場面に適切であろうか。⁵ 老女の存在と行動は謎のまま、説明されることはない。ただ、この二人の女たちは、留守番をしているイグナートの、現実と夢の狭間の時間に共通して、「私」のアパートメントを訪ねたのである。白昼夢のように、イグナートを訪れたのである。なぜなら、イグナートは彼女たちを見たからである。

イグナートのまどろみの時間が父親からの電話のベルで終わることは、彼らが二重の存在を背負っていることを暗示している。Green は次のように述べている。

この映画は並外れた視覚的な感受性をもっている。それは記憶や時間のなかの時間の反映である。その構造の複雑性が、二人の少年イグナートとアレクセイ（アリョーシャ）の肥沃な想像力とわたり合っているのである。（Green: 89）

そもそもこの作品全体が主人公アレクセイの白昼夢といってもよいのである。⁶ 妻が

⁵ ソヴィエトの批評家によるこのような解釈があったことは、Johnson & Petrie の言及による。Johnson & Petrie 自身は、そのようなことは（現実的に）あり得ないという理由でこれを否定している（J & P: 124）。

⁶ 時間空間が入り乱れる本作品であるが、冒頭の田舎の場面は主人公アレクセイが眠りの中で

「あなたにそっくり」という息子イグナートの姿は、父親である彼にとってすでに既視感を伴う存在である。イグナートの姿をしている少年は同時にアレクセイである。そして主人公アレクセイの母でもある、戸口に現れる老女を、少年の祖母というよりは、アレクセイの母、否、それよりもむしろ「タルコフスキーの実母」と観客がとらえてしまうことも確信的であり、それは最後のシーンでより明確なものとなる。

前兆はあった。イグナートはこの場面の直前、母親が出かける際に「既視感」について語っている。玄関先で母の靴からこぼれ落ちた小銭を拾うのを手伝いながら、このような場面を前に経験したような気がする、と。まどろみの時間はこのすぐ後に訪れている。いわゆるデジャヴであるが、この出来事を、プラトンの言う「生前の記憶（アナムネーシス）」と考える（Green, *Andrei Tarkovsky*: 138）見方もされている。その前に彼は、廊下で静電気に反応している。物質と肉体の間に発生した静電気という目に見えぬエネルギーが少年の手をとおして伝わり、一瞬、彼の意識をここではないどこかに飛翔させる。ここで喚起された既視感はずかしくしか表現されない。なぜなら、次にやってくる「緑色のピロードの婦人」との遭遇により、白昼夢はさらに確固としたものとなるからだ。静電気は意識の飛翔の前置きにすぎないのである。

それにしたがえば、たとえば風に揺れる草草、庭に干され大きくはためくシート、撥ねる水滴、窓辺で静かに光りを放つ鏡の破片など、それ自体は明らかな意味をもたらさないような画面上のディテールも、すべて感覚を研ぎ覚めさせるための一連の道具立てだとも考えられる。このような、一見なにげないように映る自然描写やごく日常的な事物（彼の作品における家やテーブル、食器など静物のはたらきには、すでに多くの言及がなされてきている）が、時としてまるで「生き物のように」画面に現れ、観る側の意識をいつとき放つ。長回しによるゆるやかな時間に身を委ねるとき、なにかをとらえた一瞬のカットやわずかにこぼれる光に目を奪われるとき、観る者は、映画を観る行為と並行して自らの内的世界へと飛び立つ。そんな一瞬が永遠であることを、身をもって感じながら。現実の時間軸の中で、今眼前に繰り広げられているのは映画の時間だと知りながらも、意識が画面のリズムと感応しあう。感応しあうそれぞれを、霊性と呼んでよいだろうか。雨、風、森、水……作品中に自然描写が多用されているのは偶然ではない。「自然の霊性それ自体が、映画のなかで自然主義的な本当らしさをとおして現れてくる」（『映像のポエジア』：355）とタルコフスキーが語るように、彼はそれらが語りかけ、ひとの内面に大きな作用を与えることを知っているのである。そして、一瞬が永遠であるという感覚、時として確信に似たそれを突如として獲得するとき、同時に、それらを渴望し、憧憬の念を抱かずにいられない自分を発見するのである。これはボジョーヴィチが述べる、理性的意識が明確に区別をする現在と過去、過去と未来、現実と非現実……それらの境界が消えてしまう瞬間である。「人が自分を失うことなしに、樹木や岩石や水流になったように感じる瞬間……まさにこ

見た「夢」だと明確に示した上で映画は始まっている。

のようなエクスタシー（すなわち、自己の限界の越境）の瞬間こそが、ポエジーの瞬間である」（ボジョーヴィチ：279）。この瞬間は、「不意に襲われる世界との一体感」と同一のものである（同：280）。これこそが『鏡』を見ている観客にもたらされる最も重要な、そして神秘主義的なものではなかろうか。タルコフスキーの、「創造のなかには永遠なるもの、崇高なるもの、至高のものに対する人間の志向が表明されている」（『映像のポエジア』：355）という発言も、遥かなるものを「詩」によって作り出すという神秘主義的な流れが根底にあると考えられる。

小説表現との比較

『鏡』は映画化の後、監督自身によって中編小説『白い、白い日……』として小説化されている。⁷ この二つを比較することで、彼の映像作品の特質をより深く読み解くことができるだろう。最も重要であり、明らかなのは、小説の方が謎めいていないこと、不可思議さが明快に表現されている点である。

まず前述した、二人の不思議な女性が登場するシーンを例に挙げると、女中と共に黒髪の婦人が現れた場面は、「見知らぬ婦人が座っていたのだ」（小説『白い、白い日……』：29）と表現されている。「見知らぬ」という事実が、「私」にとってすでに明らかにされていることがこの一文でたちどころに判ってしまう。しかし映画ではそのように、ものごとは明確ではない。唐突に現れた場面の展開に少年が戸惑い、夢か現かの境目さえもはっきりとせず、曖昧さが強調される。茶碗の跡がテーブルに残され、それがゆっくりと消えてゆく描写が小説にないのもそのためだ。

小説版と映画版の最たる違いの一つとして、映画における台詞の少なさが挙げられる。上記場面において、映画ではほとんど台詞がない。一方、小説には、朗読を頼んだルソーの本のリボンの色について、女性が「……そうなのよ、何も覚えていやしない！」（小説『白い、白い日……』：30）という台詞が付け加えられている。この台詞がない映画版でも、いきなり本棚を示して特定の本の朗読を頼むのであるから、過去にこの女性が本の持ち主であったのだろうという推測はもちろん立てられるのだが、この台詞が加えられるだけで、この女性と本の関係性がいっそう具体的で、確実なものになる。彼女の記憶が文章で表されているからである。映画では彼女の記憶まで思いを巡らせることは難しいほど、「緑色のピロートの服の女性」はまさに降って沸いたように現れ、消えていく。きつねにつままれたように少年と観客は取り残されるのだが、小説ではそのような効果はない。

また、映画では一切の説明なしに断片的に挿入される数々のニュース映画の存在は、脈絡のなさからある種唐突な印象を与え、観客の混乱を招いても無理はない。しかし小説版には、戦場に駆り出された者、戦死者たちを悼む心が明確に記されており、脈絡のなさとは無縁で、理路整然とした小説の流れに組み込まれている。また、戦場から帰還した父の姿が短く挿入され、レオナルド・ダ・ヴィンチの本が映し出されるに

⁷ 小説『白い、白い日……』は、小説『白い日』と映画『鏡』の撮影開始直前のシナリオ最終

留まる映画版に対し、小説版では、父がレオナルドの文章を読み聞かせる様子から、彼が実際に目で見てきた戦場の様子を、幼心に感じとった自分たち兄妹についての言及がなされている。

つまり、小説の特徴は、視覚および聴覚に訴える映像では伝わりにくい物語性が、言語をひたすら媒介にして至極明瞭であることである。レオナルドの文章が詳しく引用される小説版のねらいも、わずかに数カット映し出される本の表紙、レオナルドの絵画数点をとらえるカメラだけでは、観客に意図が届かないのは無理もない。

しかし逆にいえば、小説版における記述は、映画を観た者にとってはあまりにも説明的でありすぎる。映画のよさを損なう恐れをはらんでいるといってもいい。「驚くべきことだが、私はいつも同じ夢ばかり見る。まるで私が最も大切なことを忘れないようにと、私の記憶が試みているかのようであり、絶えず私を追い立てているかのようでもある。つまり、私が必ず戻るようにと。心が苦しくなるほど大切な場所へと。もう二十年以上も戻っていないあの場所へと。」（「小説『白い、白い日……』」：35）という数行は、この作品の核心であるが、最初からこのように手の内を見せられては映画は成立しない。なぜなら、夢と現^{うつ}の境界を探る作業こそが、この映画作品を味わうことでもあるからだ。どこに夢と現の、過去と現実の分かれ目があるのかわからぬまま、迷宮のように錯綜する時空間を経験することが本作の最も顕著な特徴であり、言いかえればそのわかりにくさによって、無二の一作となっているのである。

映画では一人の女優が若き日の母と現在の妻の二役を演じていることも、小説と大きく異なる点である。小説では「母が」「妻が」と明瞭に記述され、この二人が混乱することは決してない。実際、スクリーン上で母と妻を見分けるのは至難の技である。髪型や服装、あるいはカラーとモノクロの切り替えに過去と現在を読みとこうとしても、それらはある程度までは適用できるが、すべてというわけではない。それだけ本作品が込み入っており、謎めいているという証である。

しかし一方で、迷宮に迷い込むのを避けるような行為は無粋だともいえる。なぜなら同じ女優が母と妻を演じていること自体に意味があり、いわばその女に翻弄されることで作品世界に入り込むことこそが重要であるからだ。映画の前半、幻想的なモノクロシーンで若い母が髪を洗っている。天井の漆喰が剥がれ、水が落ちてくる。剥離する破片と流れ落ちる水に浸された部屋の中、髪を洗い終えた彼女は満足げに鏡の前に立つが、その中の顔はやがて別の顔に変化する。老母マリヤである。曇った鏡に近づけられた手も、老母のそれである。老いた手が再び変化するのは、次のシーン、画面がカラーに切り替わり、舞台が現代のアレクセイのアパートメントに移るのと同同時である。二人の女はすでにここで融合している。入り乱れる過去と現実に混乱し、戸惑うのを避けようとするのが、本作を本当の意味で味わうことを阻む。さらに言えば、鏡の中の老母マリヤが見ていたのは、序文で挙げた一葉の写真に似た、田舎の風景である。彼女たちはただ彼女たちとして存在しているばかりではなく、その時の風

稿を基に、1983年から翌年にかけて執筆された。当初の映像化イメージを再現したものである。

景を背負って存在している。

以上の理由を挙げた上で、概していうと、映画『鏡』と、その小説化を比較すれば、映画は説明を遮断して観客の想像力を喚起し、映画の時間を観客の「経験」として分かち合うよう努めている。言葉を排した上での雄弁さに長けているといってもよい。そしてこの雄弁さは、通常の言語によって生まれるものではなく、映像言語による雄弁さである。小説と比較することで明らかになったのは、映画的な時空の超越を体験として味わう行為を阻むのは「説明」であるという点である。あくまでも不可思議なまどろみの時間を映画の中に発生させたことで、本作は稀有なる時間を観客と共有させることができたのである。

1.2. もしも 『偶然』(1981)

愛についての映画を作ろうとしても、寝室まで押しかけていって、現実の人間が愛し合う行為を撮ることはできない。カメラを向けた途端、それは真の愛の行為ではなく、なってしまうからだ。それに、死にかけている人間をどうして撮ることができようか。カメラはその人間特有の個人的経験を邪魔することは許されないからだ。個人に近づけば近づくほど、私の興味をひく対象は殻を閉ざしてしまうのである。(ケシロフスキ『ケシロフスキコレクション』)

1996年に53歳の生涯を閉じたクシシュトフ・ケシロフスキは「愛の作家」と呼ばれる。それは1966年に始まった彼の映画監督としてのキャリアのほぼ折り返し地点となる1980年前後、ドキュメンタリー映画から本格的な長編劇映画へと転向し、国外も視野に入れた活躍が認められるにつれて与えられていった、国際的な評価でもある。一生をポーランドで過ごしたこの作家は、同国の多くの映画人と同様、そのキャリアをドキュメンタリー作品から開始している。しかし、それらの作品も含めた一連の作品を詳らかに眺めてみれば、「政治と歴史にとりつかれた『偉大なる中央ヨーロッパの映画作家』という伝統的イメージに該当するものではなく〔中略〕後期作品はヨーロッパ芸術映画の形式主義および主題にとりつかれており、国という文脈を越えて検証されるべきものである」(Haltorf: x)。つまり、とりわけ後期作品において、物語の背景としてポーランドの政治および歴史問題は触れられないわけではないが、それらは決して主軸ではなく、見るべきものがそれ以外のところに屹立していることは明らかである。⁸

ケシロフスキは『デカローグ』(1998)公開前にポーランドのテレビ番組『100の質問』に出演したが、「映画にはメッセージはない」「映画には何もできない」と発言し、集ったジャーナリストたちを大きく落胆させた。彼のこの一種のペシミズムは著書やその他のインタビューの端々にも表れているが、本国のジャーナリストたちとの

⁸ ポーランド映画史については、同じ著者による『ポーランド映画史』(凱風社、2006年)が草創期から2000年までを包括的にまとめて詳しい。主に映画表現の芸術性に視点を置いた研究で、ケシロフスキ作品は其中でも現代における「ポーランド的な枠を超えた作品群」(ハルトフ: 268)として紹介されている。

溝は、彼らが監督の性向を見抜かないという倣岸さと想像力の欠落により深い亀裂となって、番組を有意義なものにすることを妨げている。会場に集ったほとんどすべてのジャーナリストが、彼の作品に「なにか隠された政治的メッセージ」があることを半ば決めつけたような発言を繰り返し、そのような態度に監督自身、大きく落胆しているのだった。これは、当時のポーランド映画とそれを巡るジャーナリズムの問題が根底にある。監督は「映画にメッセージはない」という言葉の代わりに、「伝えたいものがある」と明言しているのだが、ジャーナリストたちは彼に、自分たちの政治的な声を中央に届けてくれる代表者として多大なる期待を抱いていたのだった。

本人によると、政治に対する関心を失っていたのは 1980 年代半ばであるという。

政治は私たちの本質的、基本的、人間的、人間主義的問題についてなにかしたり、答えてくれはしない。人生の本当の意味は何かとか、朝、起きるのはなぜかといった疑問に関する限り、共産主義国で生活していようが、繁栄する資本主義国で生活していようが、まったく関係がない。政治はこれに答えはしない。(Kieslowski: 144)

『偶然』は、彼の転機となった作品である。1979 年の『アマチュア』がその布石であったが、フィクション性を増したという理由と、叙情的な音楽の効果が高まっていることから 1981 年を境に、新たな段階への移行がみられたといえる。主要テーマは政治でもなければ歴史でもなく、映画が備える、時空間を超越する神秘性に、より、沿ったものである。本章では彼の作品を後二作を扱うが、いずれも、登場人物たちの人生は、抗い難い、なにか大きなうねりのようなものに翻弄されているようであり、そしてそれは政治ではない、それらを見据える天の目とでもいえるべき視点の存在がある。それを神と呼んでいいのかどうかはわからない。監督自身はおそらく否定するだろう。彼の関心は神の存在や信仰心の有無ではなく、本人による「基本的に人間は生まれつき善だと信じている」(Kieslowski: 135)という言葉に依拠する、人間観察に尽きるといっていい。人が日々、偶然の積み重ねのうちに日常を生きる行為そのものに、不思議、あるいは神秘を見出す洞察力に秀でているのである。

本作は、本章で後に扱う『ふたりのペロニカ』(1991)『デカローグ』(1988)と共に、後期作品の範疇に属するものである。監督がドキュメンタリーを辞める意志を固めたのは 1981 年の短編『駅』撮影中に、本編とはまったく関係のないところで、犯罪に関わる場面をカメラに収めていたかもしれない、という出来事がきっかけだった。たまたま容疑者らしき少女をカメラは撮影していなかったが、「カメラを右ではなく左に向けていたら」(Kieslowski: 81)少女をとらえていたかもしれない。それは警察の協力者になることを意味し、彼の望むことではなかった。ドキュメンタリーゆえに「偶然」撮影されるシーンが存在し、そのことで出演者を事件に巻き込んだり、自分の本意にそまない状況に追い込まれる可能性がありうることを身をもって知った監督は、そのような事態を避けようとしたのである。それに加え、冒頭に挙げた、ドキュメンタリーとして対象に近づけば近づくほど、真実から遠ざかるというディレンマも大きな原因であったようだ。「現実はずばらしい。だが、フィルムには収められない」

（“Dialog”）という言葉には、長年ドキュメンタリー製作に携わってきた経験に基づいた重みがある。

そしてこれらの経験に基づいた、この「偶然」という概念が、彼のその後のフィクション作品に与えた影響は小さなものではない。複数の作品に出現する共通する断片的なテーマ　たとえば『偶然』と『ふたりのペロニカ』における、「分身・あるいは、もうひとりの自分（double）」の概念や、『偶然』や『トリコロール』三部作に見られる小道具としてのコインの巧みな使い方。会ったかもしれない人々、会わなかったかもしれない人々、『デカローク』の舞台となる巨大アパートメントの住人が、それぞれ別に進行する物語の背景で姿を見せ、あるいはすれ違う、人々の時間の流れをさりげなく　しかもモザイクのように、切り離されているのに連続して　見せる表現手段は、多くの人の人生を、いわば壮麗なタペストリーに織りあげる作業に似ている。断片的なそれぞれの糸は丁寧に織り込まれ、ところどころでわれわれの目に触れ、一枚の大きな布が連続性を帯びて完成されていく。それは一つの作品の中だけに留まらず、複数の作品へともつながってゆく。このような連続性も、この映画作家の大きな特徴である。

ケシロフスキは結核を患っていた父に随い、幼い頃から家族でポーランド各地のサナトリウムを点々としていたという。彼は「偶然」、遠縁の叔父が演劇技術学校の校長であったため、そこに入学した。そこで初めて文化というものの存在を知り、それが将来の仕事へとつながってゆく。「まったくの偶然だった。もし叔父がこの学校ではなく別の学校の校長だったら、私は別の学校に行っていただろうし、今頃どこか別のところにいるに違いない」(Kieslowski: 18)と感慨深く語られる言葉は、この神秘的な概念が彼の原点であり、作品世界となにか共振するものを感じさせずにはいられない。

本作は一種のコンセプトチュアル・フィルムである。映画が厳しく検閲されていた1981年のポーランドでこのような、軽妙で洒落た作品が製作されていたことは注目に値する。公開が数年見送られた後、一部の映画ファンの間でたちまちカルト的人気を誇るようになった。政治的背景は描かれてはいるが、それよりも、一つの映画の中に三つのエンディングが含まれているという斬新な表現手段が高く評価された。誰もが一度は思ったことがあるだろう、「もしあの時……していたら / ……していなかったら」という仮想の人生が、映画という虚構の媒体によってパラレル・ワールドとして表現可能になる。

主人公の医学生ヴィテクはわれわれと同様、本来なら一つの道を歩むしかなかった。父の死をきっかけに、一度に複数の選択はできない人生の分岐点に彼は差しかかっていた。しかし彼は本作で三つの人生を経験する。映画が物理的には直線的な時間の流れに沿って進行するという意味では、彼は順々に三つの人生を歩んでいく。もっとも、彼自身は映画によってこのような、ありえない経験をしているという自覚をもつことはできない。ありえない経験を仮想的な映画上の現実として見ることができるのは、監督と観客だけである。先に述べた、抗い難い運命とでもいうべき目に見えない力の作用が視覚化されている。三つの人生はおおざっぱに始点と終点だけが定められ、ウ

ウッチ駅から始まり、フランス行きの飛行機の切符に終結することがあらかじめ決められている。そのおおまかな枠の中で、主には人との出会いによって、彼の人生は大きく変わっていく。偶然列車に乗り合わせた共産党の元実力者、あるいは作業所で知り合った地下活動家との出会いが彼の人生に影響を与える。三つの人生の中には、一つの道に進まなければ出会わなかった人物もいるが、同じ人物も現れる。たとえば、地下活動に身を投じている学長の息子は同じ役柄で第二話と三話に出てくるし（三話では間接的に名前を聞くだけに終わるが）、パスポートを持って空港内を走る航空会社の女性従業員は、第一話と三話でまったく同じ役割を担って顔を見せる。第三話で飛行機を待つヴィテクの近くには、第二話では親密に関わった神父たちの一行が、同じくパリ行きの飛行機を待っている。これは、ウッチ駅から始まった映画内映画の時間が、三つの物語においてすべて同じスピードで進んでいることを示すものである。一つの人生では深く関わった人々も、別の道を行けば、言葉も交わさぬただの他人となる。偶然か、運命か。確実に言えるのは、現実の人生においてはたった一つの選択肢しか選べないということだ。それ以外の道を選んだ自分を想像することはできるとしても、具体的な像を見ることはできない。しかし、映画は例外である。監督は主人公を操ることができるし、観客はその姿を見ることができる。つまり本作は、われわれがたとえ抱いたとしてもそう突飛でもない、妄想にほど近い想像を可視化しているのである。

まず「列車に乗る、あるいは乗り遅れる」という分岐点で、彼の人生は右と左に分かれる。唯一列車に間に合った、一つ目の人生において、彼は車中で同席した元党員に誘われ共産党に入党する。まじめな党員である彼にはフランス行きの辞令が下り、空港に向かうものの、大規模なストにより足止めを食うところで第一話は終わる。二つ目以降の人生では、彼は列車に間に合わない。悔し紛れにホームで暴れたところ、一ヶ月の作業所行きとなる。そこで知り合った男に導かれて地下活動を行っている神父と出会い、キリスト者となる。キリスト教青年大会出席のためフランスに行くはずだったが、当局から交換条件として内部情報を流すよう強制され、案じているところで、飛行機がストのため休航となったことをラジオで知らされる。

第一話が 49 分、二話が 35 分弱であるのに対し、第三話のみが 20 分と短く、作品全体が変則的なリズムで描かれていることも重要である。この変則性と最終話の短さは、最終話ではヴィテクの乗った飛行機が爆発するという残酷な結末が大惨事であるにもかかわらずあまりにもあっけないがゆえに、大きなインパクトを与えるという重要な伏線となっている。最終話では、列車に乗り遅れた彼は追ってきた同級生と恋仲になり、大学に戻って医者になり、妻と小さな息子にも恵まれ幸せな家庭生活を営む。第一話と二話でもそれぞれの恋愛が描かれるが、それらに比べるとはるかに安定した穏やかな人生である。それゆえに、不慮の事故の残酷さと皮肉さが強調される。そして Lubelski による、Tadeusz Sobolewski が最初に指摘したという重要な言及にたとえば、第三話がおそらくはヴィテクの「現実」(Lubelski: 68) なのである。なぜなら映画の最初に一カット現れる、恐怖に歪んだ男の顔とそこに重なる叫びは、その時は判然としないが、全編を観終えた後では明らかに、映画の結末と対応しているからである。

第三話で彼は、第一話・二話とは異なり、政治的に中立の立場を貫くという信念を積極的に実践しながらも、恩義のためか、あるいは野心のためか、地下活動家の息子のために失脚寸前の学長代理として、リビヤでの学会に出席するためフランス行きの飛行機に乗る。しかもケシロフスキは念入りにも、ヴィテクにわざわざ、本来搭乗するはずだった直行便を、妻の誕生日を共に祝いたいからと、翌日のパリ経由便に変更させるのである。二度と祖国の土を踏めないかもしれないというリスクは負っているが、三つ目の人生において概して彼は 前の二つの人生よりもはるかに 順調で、幸せな人生を歩んでいる。それだけに結末の落差は大きく、残酷である。しかしここにあるのは、たとえば、物事が順調に進んでいるように見えても常にそれが続くわけではないから用心しろというような示唆や、一寸先は闇であるというような教訓などではなく、人生とは往々にしてこのようなものだという淡々とした事実ではないだろうか。監督の言葉は決して絶対的な力を持たないし、観る側は彼の言葉に左右される必要はないが、彼が第三話のエンディングを最も気に入っている理由として、「なぜならとどのつまり、私たちの運命はこんなものだからだ。飛行機の墜落で死のうが、ベッドの上で死のうが、たいした問題ではない」(Kieslowski: 113)と発言していることは、この悲劇的な結末によって一種のカタルシスを獲得する観客に、説得力をもって響く。飛行機が空中分解するラストシーンは、三つ目の物語の不幸な結末であると同時に全編の終わりであることから、特別なカタルシスをもたらす。第三話がヴィテクの「現実」だとすれば、前の二話で、ちょっとした偶然のなりゆきから繰り広げられた別の人生は、いわばヴィテクの白日夢とも考えられる。だがどちらにしても、いつか人は死ぬということだけは幻ではなく現実であると、われわれは知っている。冒頭のヴィテクの叫びを考慮すると第三話は「現実」かもしれないが、それにしてもそれは、カッコつきの、所詮は映画の中の「現実」ではないか。しかし晴れ渡った空にまるで花火が開くように散る飛行機は、冒頭の恐怖に満ちたヴィテクの叫びとは似ても似つかぬ、一種の美しさをもって観る者を「現実」の世界に引き戻すケシロフスキは次のように言う。

これは外の世界というより、むしろ内面の世界を描写した作品だ。これは私たちの運命に干渉し、なんとかして私たちを押し動かす力を描写した作品である。(Ibid.: 113)

誰もに訪れる死はまぎれもない現実であり、決して避けられぬ人間の真実である。パラレル・ワールドに迷い込み、映画という虚構の時間に遊んだわれわれは、最後の瞬間に一気に現実に、真実に引き戻され、飛行機の散るさまを呆然と眺めるのである。一本の映画の中に、ありえない時空間を入れ込んだ、幻想とも「現実」ともつかない時間が繰り広げられるのは、いうまでもなく、監督が一種、神の目となって、映画を操作しているからである。

しかし本作が秀でているのは、「現実ではない」かもしれない第一話と二話の世界にも「真実」の小さな断片が散りばめられている点である。それはヴィテクが一貫して、

「与えられた環境において、基本的に、誠実で、正直で、好ましく、情熱をもって熱心に行動し、最善を尽くそうとする」(Haltorf: 61) 青年であることに根付いている。人は生まれ育った環境や出会った人々など様々な要因によって自己形成されていくが、⁹ ヴィテクがそのような美德を持ち合わせているという個性が明確に定められていることで、本作は単なるコンセプチュアル・フィルムに留まらず、一人の人間の内面を奥深く描写することを可能にしている。それに加え、彼を三通りの道へと動かすトリガーとなった出来事が、死期を悟った父親が電話で言い残した「もう、おまえには義務はないから」という言葉であったことも意味深い。彼と父親の生前の関係は具体的にはほとんど描かれないが、「いい成績をとってきたところが気に入らない、反抗するような生徒になれ」とヴィテク少年に語る父親像は、思いやりに欠け、奇妙で偏屈である。しかしその偏屈な父親を喜ばせようと医師を目指したらしい彼は、父親のこの言葉に混乱し、いわばアイデンティティ・クライシスに陥る。それが大学への休学届けの提出となり、ウッチ駅へ駆けつける本作の発端となるのである。つまり、第三話のみが彼の「現実」であったと仮定しても、大場正明が指摘するように、「どれも彼の過去と関わりを持って」(大場:「過去からの解放を導く偶然」)おり、いずれの物語においても彼はそれぞれに、元党员、神父、大学学長といった「代理父」(Haltorf: 61)ともいえる父親的な存在に出会い(あるいは、そのような存在を求めずにはいられず)「彼らを通して父親の声を聞き、正面から向き合えなかった父親との過去を生き直そうとする」(大場:「過去からの解放を導く偶然」)。つまり、彼の行動は状況によって変わるが、行動パターンは本質的には変わらないのである。

小さな断片はところどころに出現する。第一話で再会するチューシュカは初恋の相手であるし、第二話におけるユダヤ人の幼なじみダニエルとの再会にまつわる会話は、人の記憶の曖昧さを示唆して印象的である。彼らは少年の頃、ダニエルの家族がデンマークへ「移住」するため別れたきりであった。彼らの別れの場面は回想として映画の冒頭にも現れている。思いがけなく再会を果たした彼らは懐かしく過去の日々を話すが、その際ヴィテクは、かつてダニエル少年が、待っている車に向かって、丘を登っていったことを覚えているとらす。しかしダニエルはきっぱりと、車などなかったと否定する。ヴィテクはしばし呆然とする。さほど重要な項目ではないかもしれない。彼らが当時、車で長い旅に出たのかそうでなかったのか、再会した二人にとっては今となってはどちらでもよいことである。しかし Joseph. J. Kickasola が指摘するように、ダニエルは、車などなかったことを「われわれの具体的な記憶にもかかわらず」(Kickasola: 141) 否定する。ここでいう「われわれ」とはむろん、ヴィテクを含むわれわれ観客であり、観客もまた、ヴィテクと同様、ないはずの車を見ているのである。おそらくはヴィテクの記憶違いであろう。われわれが見たのは、彼の誤った記憶の風景なのである。しかしもしかしたらダニエルの勘違いかもしれない。いずれにせよ重要なのは、記憶違いというものが日常的に往々にして発生するものだわれわれが

⁹ このような主旨の発言は、『監督への 100 の質問』でも監督本人によって語られている。

重々承知しているという事実であり、過去に関する記憶とは、大半がそのようなもので作り上げられているといっても過言ではなく、それどころか、そのような一面が人間の内面を形成する一部分であるということである。人間の内面は、事実や現実からだけしか作られているのではない。そこには含められない、内的真実とでもいうべき自らが作り上げた記憶などが、思いのほか大きな存在を占めているという認識である。

同様に、冒頭に現れる血にまみれた人々が雑然と横たわる、混乱した病院の廊下の場面も、当初は謎である。しかし第二話のヴィテクによる語りによれば、どうやら彼が生まれた時の映像らしい。ストッキングをはいた女性らしき片方の足が画面手前に見え、その不自然な女性の姿勢から、カメラの視点がその女性に据えられていることがわかる。この惨事が、1956年ボズナンにおける、後に政権交代のきっかけになった暴動であるかもしれないという可能性は十分な歴史的知識がないとわからないが、唯一、この場面を詳細に読み解こうとする Kickasola の仮説は注目すべきものである。¹⁰ ここで最も特徴的なのは、カメラの位置である。倒れているらしい女性の片足を画面の手前に、混乱に陥った病院の廊下が映し出される。搬送されてきたらしき血まみれの負傷者たちが溢れる場面の謎は、ヴィテクが「その惨事を見ていた」と話すことによって、一つの答を与えられる。彼は自らの出産時を記憶していると語り、さらに、出産によって母は命を落とし、双子であった彼は先に生まれ落ちたことによって生き延び、片方は死んだのだと続ける。Kickasola は最も有力な仮説として、この「ダブル」(もう一人の自分、あるいは分身)の概念を挙げる。いうまでもなく、双子というモチーフは、後の『ふたりのペロニカ』を連想させるものであり、「フランスのペロニクがポーランドのペロニカが通り過ぎた時にもう一人の自分を知覚し、一生の間、常に『見守られている』ように感じているのと同様に、ヴィテクもまた、もう一人の自分という直観を与えられたのではないか」という指摘には説得力がある (Kickasola: 138)。「もう一人の自分」という概念は奇妙かつロマンチックで、いかにも後期キェシロフキ的なものである。しかも、ヴィテクが普段からこのような謎めいた、あるいは神秘的な発言をする青年であるという伏線は一切ないため、この不思議な「真実」の吐露はいっそう真実味を増す。ヴィテクの言うとおりだとすると、ありえない記憶が映像として生々しく語られていることになる。自分の出産時の記憶を人が持っているかどうかは疑わしいにしても、ことの真偽のほどはさほど重要ではない。ただ、彼が見たと主張する記憶、それが映像で示されていることと、死と生が一瞬のうちに混ざり合った場所に彼がいた記憶がずっと彼の中に息づいていたことが重要なのである。¹¹

¹⁰ Haltof と Kickasola はこのシーンをボツナンの 1956 年 6 月 27 日と特定し、歴史的解釈を試みている。Kickasola はこのシーンの解釈の可能性を三つ挙げる。一つは、冒頭の断末魔の叫びとの関連において、飛行機事故による死の予兆であるとするものである。二つ目と三つ目は、この歴史的事実に基づいたものであるという仮定に則っている。一つは、ヴィテクの誕生が新しいポーランドの比喩として表現されているという説、もう一つは文中に述べる「ダブル」の概念につながるものである。(Kickasola: 137)

¹¹ Kickasola の一つ目の仮説　すなわち、病院の描写が飛行機事故の予兆であるというものにしたがって、この場面に生と死が共に存在するという考えは、Annette Insdorf も同意を示している (Insdorf: 57)。

Kickasola が挙げる三つの仮説のどれが正しいのであれ、「生と死が幻視によって繋がれ、深く刻み込まれた直感として伝達された」(Ibid.: 137)ことは、第二話においてヴィテクによって言語化され、冒頭で映像化されている。少なくとも、ヴィテクにとっては真実の場面なのである。第二話のみが宗教を扱っており、彼は確信を持つには至っていないが宗教的な探索をし、信者となる。「『神』が彼のために確かにそこに『おり』、想像している以上に彼は庇護されているのではないか (Ibid: 140-1)」と思わせる展開は、確かに他のエピソードとは一線を画するものである。ユダヤ人姉弟との再会により、彼らが祖先を知らぬという欠落感を語る場面では、彼は素直に驚き、自分の曽祖父が戦争で闘ったことなどを具体的に述べ、自分はそうでないことを少々無遠慮に話す。これは彼の政治的ナイーブさの表れであり、まったく別の生き方をせざるを得なかった彼らへの同情の念を高めることになる。彼らとの親密さは一層増し、姉と恋仲になる背景として共感できるものである。

本作において何が「現実」なのかという問題は、十中八九、第三話のヴィテクが「現実」であり、第一話と二話は、「実際に」機上の人となり、死ぬ前の叫びと共に一瞬の間に垣間見た、走馬灯のように遡る過去の時間だったという解釈が妥当であろう。しかし、監督が常に、あくまでもオープンエンドで映画を終結させることに、意味を見出す必要もあるのではないか。所詮は映画であり、映画の中の「現実」である。第一話と第二話が、三話目のヴィテクにとっての白日夢であると理解することは易しいが、そもそも本編全体が白日夢のようだともいえる。しかし、彼の人生を彩った恋や、父親あるいは父親代わりの人間に対する信頼や、政治活動や地下活動に対する信念は、儚く消えてゆく白日夢ではない。それらが「現実」に存在した、ヴィテクという青年の人間性を如実に表す「真実」の断片である以上、映画は虚構の中にもそのような小さな真実のかけらをあちこちに、手がかりのように残している。観る者が注意を払うべきことは、そのようなかけらを探し出し、愛でることなのではないだろうか。さらにいえば、それらを自分たちの人生の上に照らし出し、反映させる鏡とすることなのではないだろうか。

本作は後に、イギリスで『スライディング・ドア』(1997) ドイツで『ラン・ローラ・ラン』(1998) という映画にリメイクされた。正確に言えば、これらは「もしあの時.....だったら」というコンセプトのみを模倣した軽いタッチの映画であり、本作が持っている深みには到底及ばない。本作の深みは、コンセプチュアル・フィルムという形態をとっているものの、「もし.....だったら」というような想像が、誰もが必ず一度は自問自答したことがあるような、ごく身近な、しかし形而上学的概念に基づくものだからである。そして、今ここにいる自分の存在が、この時空間においてどのような意味をもつのか、なぜここにいるのかという問題の前には、背景に描かれる共産党も地下活動もあまり関係がない。あくまでも、ケシロフスキが「もしも」という仮定に基づく三つの物語と、それに先んじる形での短い回想シーンを挿入して本作を構成したことは、「時間と空間を宇宙的に拡大することに関心があり、それはすなわち可能性 (potentiality) と現実 (actuality) を、形而上学的な意味を担わせた一つの虚構の

人生に融合させた」(Kickasola: 140)ことを示す。二つの物語が実際はなかった白日夢に近いものであったとしても、「現実」であったのかもしれない第三話も、偶然という名の必然で導かれたあるいは、目に見えない運命の力が作用した道であったことには違いない。

1.3. 冥界への試練の旅 『デッドマン』(1995)

舞台は十九世紀西部アメリカ。オハイオ州クリーブランドからやってきた会計士の青年ウィリアム・ブレイクは、さまざまな誤解が重なり、胸に銃弾を受け、生と死の狭間をさまよう旅に出る。途中、Nobodyと名乗る風変わりな先住民が道連れとなることにより、彼らの旅はNobodyの言う「空と水平線が会う場所」を目指す旅となる。Nobodyは、青年が、愛読する同名のイギリス詩人の魂をもつと信じ、その魂を元の場所に戻すため、旅の導き手となる。お尋ね者として追われながら森をさまよううち、衰弱していく肉体とは対照的に、覚醒し変容していく青年ブレイクの精神。滑稽さと暴力と混沌の中、彼の肉体と精神は未知の境界へと向かう。

異色の西部劇とも評される本作において、果たして、このブレイク青年は、本当に「生きて」いたのだろうか。心臓の横に銃弾を撃ち込まれ、衰弱していく肉体に反比例するかのように覚醒していく彼の精神が物語の主題であるため、彼の肉体はそれほど重要ではない、物語を構成する一つの駒にすぎない。クリーブランドに始まる彼の旅は、マシーンという名の町から砂漠、そして森を抜け最終的にはNobodyによって導かれる先住民の居留地へと続き、そこからの船出で終結するが、青年ブレイクにとってそれらすべてが白日夢のようなものではなかったか。

まずこの問いかけは、映画の冒頭で彼に与えられている予言に基づいている。本作の構造はきわめて簡潔である。それはほぼヴィジョン・クエスト形式に似ているが、それほど幸福で単純な道行きではない。いわばあらかじめ決められた運命の道筋を、青年ブレイクが一つの駒のように動いていく図式である。冒頭とラストは呼応している。彼は西へ向かう列車に乗ってすぐに、火夫にいきなり話しかけられる。顔をすすで黒く汚した中肉中背、同じくらいの年格好の男がおもむろに前の席に座り込み、話しかける。

舟に乗っているような気がしないか？
でも夜、天井を見ながらこう思う。
頭の中の水は景色のように動いている。
不思議なのは景色が動いていて
どうして舟は静止しているのか。

醸し出される不吉な雰囲気、これが単なる世間話などではなく、明らかに予言であることを示している。全編を通じてそれほど多くない台詞をもつ本作の、最初の言葉のやりとりがこのような予言であったことは注目に値する。

これらの台詞は、脚本の段階では記されていない。おそらく、ラストシーンの映像

ができあがってから新たに加えられたのだろう。なぜなら舟に乗り、夜、天井を見上げるがごとく、景色は動いているのに舟が静止しているのはなぜかと呆然と水に浮かんでいるのは、ラストシーンの青年ブレイクの姿そのものなのである。予言は的中する。青年はこの火夫の予言どおりの結末を迎えるのである。

火夫の不吉さは、青年の目的地を聞くと「路線の最終地点だ」と、ひととき強い語調で言い放ち、それは地獄への道行きのようなものだとつけ加える発言にも表れている。誰もが富を目指して西を目指した時代。しかし、成功することなく夢破れた者たちは数知れない、西部に行って一旗あげようなんてと、そのことを愚かだとばかりにしている風でもなく、忠告する風でもなく、ただ淡々と、未来のことを話しているように見える。不吉といえば、常に受け身である青年ブレイクが出身地を聞かれ、「クリーブランド。エリーの近く」(Cleveland, near Erie)と答えるのも“eerie”を連想させる点も指摘したい。

しかもこの火夫はまちがいなく、先住民を暗喩するものである。容貌は明らかに白人であるが、炭で顔が汚れている。西部行きについて意見を述べた後、青年ブレイクが見せた雇用契約書に対して、自分は文盲であるし、そもそも紙切れ一枚の約束事など到底信じられないと再び語気を強めるのは、かつて白人が先住民たちを騙した史実を否応なしに想起させる。列車には、重々しい毛皮をまとったいかめしいバッファロー撃ちの姿が目立つ。そしてその後すぐに彼ら白人ハンターが盛大にバッファローを撃つ場面に移る。いうまでもなく、バッファロー撃ちは先住民の死を象徴する。冒頭場面に先住民を暗喩する人物を配置させた、不穏な雰囲気が漂う本作の幕開けは、先住民殺戮に基づくアメリカ合衆国の設立という史実に対する、ジム・ジャームッシュ監督の明らかな意図であろう。火夫が脚本で「青年ブレイクと同じくらいの年齢」と設定されている点についても注目したい。体つきも、おそらく背丈もほぼ同じ役者を使っている点にも、青年ブレイクが決して、彼と無関係ではないこと、彼が自分自身を映し出す一種の鏡であることを示唆している。火夫は彼の未来を予言し、それは的中する。しかしなぜ東部から来た会計士の彼が、先住民からの予言を受けねばならないのか。彼は物語の渦中に放り込まれた一つの駒として、悪夢に近い、精神的な旅をする。

彼はいつ「生きて」いたのか、あるいは「死んだ」のだろうか？ ここで留意すべきは、本作における時間軸の逸脱である。鉄道の敷設、金属加工業の発展の様子がうかがえることから舞台設定が十九世紀後半北アメリカ大陸と類推できること、加えて後に重要になる事柄であるが、イギリスに実在した詩人ウィリアム・ブレイク(1757 - 1827)がすでに死んでいることも明確であるのに対し、主人公の青年がこの幻想詩人と同じ名前を冠し、そのことに Nobody が特別な反応をみせる点にある。もっとも、主人公の青年と実在の詩人の間に名前以上の関係がないとすれば、彼らは他人同士の何者でもなく、時間軸のズレは無論存在しない。しかし重要なことは、先に述べたように、Nobody がみせた反応にある。

Nobody は、青年が詩人と同名の名前を告げると即座に驚愕の表情をみせ、「おれを

かつぐ気か？」と怒り出す。だがやがて、青年が嘘をついているのではないとわかると、「じゃあおまえは死人じゃないか！」と返すのである。そして戸惑う青年に、「でもな、おれにはお見通しさ、ウィリアム・ブレイク。おまえは詩人で画家だった。今じゃ白人を殺す殺し屋だ」(But I understand, William Blake. You were a poet and a painter, and now are a killer of white man. 下線：筆者)と告げる。

この場面には、錯綜する時間の観念がみられる。つまり Nobody は、過去と現在の観念を両方含めて、ブレイク青年の存在を認知しているのである。このことから、公開当時の批評に多かった「Nobody が青年をウィリアム・ブレイク本人と勘違いし、詩人の生まれ変わりだと信じこんだ」という意見は完全に否定される。中には青年が詩人の生まれ変わりかもしれないとわずかに暗示する見解¹²があったが、これについてはどうであろうか。この点については、Nobody が青年を誰と認識しているかを明らかにする必要があるだろう。

脚本では以下のように are の箇所の下線がつけられ、現在形で表現されている点が強調されていることがわかる。

Nobod y: Then you are a dead man! (*Dead Man* script: 44)

しかも実際の作品では省れているが、脚本上ではこのすぐ後に、以下の台詞が続く。

You have been dead for many years! (*Ibid.*: 44)

ここから、Nobody が、彼の愛する詩人はすでにこの世にいないと知っていることが明らかになる。しかも「何年も死んでいる」という表現に、彼の、そしておそらく先住民が一般的にもつ独特の死生観をみることができる。先住民の詩を収録した貴重な書 *Many Winters* の中に、冬が死の象徴であると同時に再生の準備であることが詠われている詩があるように、本来、先住民の世界観は、生と死がそれほど離れていない。『アメリカ先住民の精神世界』によると、西洋社会では縦軸に時間が流れているのに対して、彼らの時間はそうではない。太古の父達の知恵を変わず踏襲し、彼らと共時的に生きているのである。その象徴がメディスン・ホイール(知恵の輪)であるが、この中を彼らは先祖達と共に回り続けている。「死人ではないか!」「もう何年も死んでいるではないか!」という言葉には、われわれが現存すると信じている、誕生から死へと直線的に続く時間軸の概念からの逸脱が明らかにみられる。

それでは青年ブレイクがいつ死んだのかという疑問を読み解いていこう。まず、おかたの見方は、マシーンという町に到着してからいざこざに巻き込まれ、撃ち込まれた弾丸によって徐々に体が弱っていくまま旅を続け、映画の最後、カヌーで海に送り込まれる時点で死に至りつつあるというものだろう。映画の進行を時系列に見ていくと、そのように解釈するのが最も一般的である。青年は顔をますます蒼ざめさせ

¹² Roger Bromley および Gregory Salyer などの見解。

ながらも旅を続けているし、形相を変え、会計士から白人殺しへと変容しながらも、肉体が物理的に動けなくなるのは最後の場面近く、カヌーに乗せられ Nobody に身を委ねるあたりからである。船でひとり、海に送りこまれる最後の場面でもわずかではあるが言葉も発しているし、意識も混濁してはいない。とすると青年は、旅の途中で傷を負い、それが悪化し、やがて死に近づいていったのだろうか？ しかしこの仮説は、Nobody が初めてブレイク青年に遭遇した際、まだ名前も尋ねていない時点で「おまえを殺した白人を、殺したか？」と訊いたのはなぜかという疑問に答えられない。青年は苦笑いして「死んでないよ」と答える。この時点で、Nobody は彼が死んでいると考えたのではないか。それとも単に、死人同然に見えただけなのか。

彼の発言に捨ておけない重みがあるのは、彼が後に青年を「導く」からである。つまり、この先住民はシャーマン的な役割を担っているのである。Mircea Eliade によると、シャーマンの働きは癒すことであるが、同時にその他の魔術的宗教儀式においても重要な役割を果たす。北米のシャーマンは病人を訪ね、病気の原因を見分ける能力を備えている。シャーマンの仕事はまず病気の原因を見つけることである。原因は二つあるとされる。一つは、病原体の侵入による病気。もう一つは、魂を失うなど、魂が行方不明の状況による病気である。特に後者についての洞察と対処は、シャーマンにとって必要不可欠である (Eliade: 299-300)。

シャーマンとしての資質を Nobody が備えているかどうかといえば、役割を果たさなければならないことを知っているという点で、資質はあるといえる。彼は心臓に銃弾を受けた青年ブレイクの手当をする。だが最終的には、心臓のすぐ横に「白人の銃弾」があり、取り出そうにも深く入りすぎているため、無理をしたらナイフが心臓を切り裂いて、「中から魂を出してしまう」という判断の下、それ以上の治療を行うことはしない。そして青年を旅に連れ出すという形で「導く」が、「覚醒」させる仕事がさらなる使命だったとすれば、結果的には、彼の仕事は完遂しなかったといえる。青年が、自分の魂に与えられた意味を「覚醒」させることはなかった。銃弾も取り除かれることはなく、これらの理由で Nobody を優秀なシャーマンと見なすことはできない。だが、少なくとも魂を「元の場所に戻す」儀式は遂行された。魂の完全なる喪失を回避した点で、使命の半分は果たされたといえるし、それが最も重要な仕事であったことはいうまでもない。

シャーマン的役割を担う Nobody は青年に、なぜ「お前を殺した白人を、殺したか？」と訊ねたのか。それは、彼のシャーマンとしての眼に、すでに青年が「死んでいる」と映ったからではないのか。そしてその「死」とは、一般的に広く信じられている、直線的に連続する時間の流れから逸脱した段階での一つの状況を指すのではないのか。初対面の青年を、「死」のある段階に入っていると見なしたからではないのか。

直線的な時間軸の概念を否定しなければ、本作の本質に迫ることは決してできない。したがって、この映画を「時系列」に眺めることは誤りであることを前提としたい。

Jonathan Rosenbaum は、青年ブレイクすなわち「謎めいたメモ用紙」説を展開する。

これは彼が常に受身であることに関っている。つまり、彼が謎に満ちた、しかし、あくまでも常に外から書き込まれる存在であることの言い換えである。そして同名の詩人の名さえも、徐々に彼の上に書き込まれていくのである。

（詩人ウィリアム・ブレイクのアイデンテはちょうど彼自身のそれと混ざり合っていくが、それが）最も明確に現れているのは、彼が保安官たちを殺す前に問う、「おれの詩を知っているか？」という発言である。本作の錬金術によると、ブレイクの詩は先住民の知恵の形となり、ブレイクという名の会計士は詩人であり、先住民となるのである。実に、この点において、ブレイクは全編を通し、他者のいかなる署名の跡にも耐えうることのできる謎めいたメモ用紙の一種と見なされるのである（*Dead Man*: 68）。

ジャームッシュもまた、青年ブレイクが「誰もがその上に書き殴りたくなるような一枚の白い紙のようなものだ」（*Ibid.*: 68）と言い添えている。彼は自力ではなく、周りの力によって変容する運命にある。その名前により、同名詩人のアイデンティティを背負い、さらには先住民に対する白人としての象徴的存在の役割をも担う。銃弾が胸から取り除かれることはない。彼は、国も、時代も超えた「生きている死人」として存在し、彼を導く Nobody によって、白日夢のような旅路をゆく。それは、冥界への試練の旅でもある。

2. 死者との邂逅

2.1. 葬られた死者たち 『鏡』

「死者との交信」というアプローチは本作にとっては必ずしも中心的なものではないかもしれない。実際、この点を重点的に読みとく研究は見当たらない。タルコフスキー自身による、本作の小説化『白い、白い日……』には、彼が戦争で死んだ者たちを強く意識していたことが明確に述べられているが、映画では戦時中のニュース映画の断片が一見、脈絡なく挿入されるだけで、特に戦争色が強いわけでもなく、死者すなわち戦死者という理解は難しい。父親が戦争から帰還してくる場面は重要ではあるが、両親が別れたのは彼ら自身の問題であるらしいことは早い時点で触れられているし、作品の主題ももっと個人的な、主人公をとりまく家族の物語にある。そもそもこの作品に、明確な「死者」は出てこない。主人公の「私」は病に冒され、死の淵にいたことが暗示されているが、誰も死んではいない。それでも、あえてここでとり扱われているテーマを「死者との邂逅」のカテゴリーに入れる理由は、ここに描かれる母と息子の絆・和解を軸に展開する物語は、現在と過去を行き来しながら、彼らの流転の歴史を描くと同時に、さらに広い意味において、今存在するものと、すでに存在しないものとの交流を可能にしていると考えからである。人間がいつか死にゆくものだということを前提とすれば、それほど突飛な考えではないだろう。明確な死はなくとも、ここで死の影は常により添っている。

電話で、もうかみあうことのない会話でしか繋がることのできない母、残された詩をよすがとして思い出すことのできる縁の薄かった父、本当は見たいはずの両親の、若い日のさざめきと意味ありげな笑み。それらは思い出として、時として加工を施されつつも、心の中に生き続けることができる。これらの記憶が、たとえば「緑色の婦人」のように、ありえない人物がありえない場所に出現するという形で甦ることは、現実にはおそくないのだろう。しかしほんとうにそうだろうか？ 失われた人々が訪ねてくることはないのだろうか、過去の思い出がより現実のものとなって生きることはないだろうか？ タルコフスキーは言う。「過去はある意味で現在よりもはるかにリアルである（『映像のポエジア』：84）」と。この映画は、そのことを身をもって示しているではないか。そしてそれは、換言すれば「死者との交信」であり、映像に大きな意味を与えるアルセーニー・タルコフスキーの詩の一節、「食卓、先祖とその子孫のため設けられた同じ食卓……」に込められた世界観とも通ずるものである。

¹³ 一瞬のときである「今」は、「歴史」や「時間」という合理的な名のついたシステムの前ではただ崩れ落ちては消えるだけだが、思い出すことによってそれは不死のものとなる。いったん失われたものは二度と失われることはなく、永遠に生き続けるこ

¹³ Maya Turovskaya は、SF では「タイムマシーン」と受け取られるであろう「単なる記憶」は、我々の通常の三次元の世界を四次元に置き換えるもので、現実にはありえない設定を可能にし、時間と空間の関係の描写に対する特別な認識こそが、タルコフスキーがきわめて卓越している点であると述べている（Turovskaya: 68）。

とができる。匂い、音、言葉……さまざまなものが記憶を呼び覚ますが、呼び覚まされた記憶は映像となり、眼前に姿をみせる。われわれの「通常の」生活では、時間と空間の壁が立ちただかるが、この映画はいともやすやすとその枠を超える。

そしてもう一点は、随所に挿入されるスペイン内戦や文化大革命、広島原爆投下直後のキノコ雲など、ニュース映画の断片が与える映画の中の歴史である。映画では一切の説明なしに現れるこれらは、脈絡のなさからある種唐突な印象を与える。観客の混乱を招いても無理はない。しかし小説版では脈絡のなさとは無縁に、理路整然と組み込まれているこれらは、戦争および戦場に駆り出された者、戦死者たちを悼む心が明確に記されている。いわば、映画においては、歴史によって葬られた多くの無名の死者との邂逅が、あからさまではなく、あくまでも潜在的におこなわれているのである。

2.2. もうひとりの自分 『ふたりのベロニカ』(1991)

ポーランドに住むベロニカは、自分と瓜二つの女性を、クラクフのおばを訪ねた際、広場で見かける。観光客らしい「もう一人の自分」はバスに乗り込みながらも、はしぎながら、観光名所の広場や町並みをさかんにカメラに収めている。恐ろしいほど自分に似たその女性をベロニカは呆然と眺める。驚きのあまり、バスに近づくことすらできない。「もう一人の自分」はこちらに気づくことなく、観光バスは当惑するベロニカを置いて発車する。車窓ごしに小さく遠ざかっていく「自分」の姿。ベロニカがその時間、その場所にやってきたのもいわば偶然であった。その直前、彼女はデモに沸く群衆の一人とぶつかり、持っていた楽譜を石畳にばらまいてしまう。風に飛ばされそうになる譜面を拾い集めるのに手間取った後に、この女性に遭遇したのだ。もしも広場で人とぶつからなければ、いつもどおり通り過ぎていれば、楽譜を拾う時間を失うことがなければ、もしかしたら彼女と会うことはなかったかもしれない。広場で人にぶつかる場面は、『偶然』の青年ヴィテクが駅で人波にぶつかり、それによって列車に間に合う、あるいは間に合わなかった「もしあの時……していたら」という分岐点を否応なしに連想させる。またヴィテクが告白した、出産時に死んだ双子の片割れのエピソードも、当然のごとく想起される。これもまた、偶然、あるいは運命と呼んで差支えない、後期キェシロフスキ的な、見えざる不思議な力についての物語である。

ポーランドのベロニカは魅力的なソプラノの声を持つ歌手である。彼女は冒頭からエキセントリックな女性として画面に現れる。降り始めた雨に合唱隊の友人たちは雨宿りし始めるが、強くなる雨脚にも一向に構わず、まるで天の恵みを自らすすんで体で受けるように、ベロニカは道端で歌い続ける。そこにあるのは天から賜った稀有な音楽の才能を受け容れ、歓び、それによって自己を超越しようとする孤高の姿である。高音は空に昇り、神の世界にあと少しで届くかのように長く尾をひく。「恍惚」は、彼女の本性を最もよく表す言葉である。びしょ濡れになることも厭わず歌う姿は、彼女が一種の恍惚状態にいることを示す。そのすぐ後に恋人との性行為が描かれるのも、彼女が歌うことで近づいた恍惚の世界の名残を惜しむものと推測するのは、まった

く的外れではないだろう。

しかし同時に、「もう一人の自分」を見た彼女の人生がその後、早い時点で幕を閉じるのだろうという哀しい気配はすでに醸し出されている。彼女は特別な声という、自らを超え、神の領域にまでたどりつくことができるかもしれない超越的な力を具えていた。明らかに、選ばれし者である。音楽の神に自らを捧げるべく運命づけられた彼女の一生は、自己を超え、誰もが行くことのできない未踏の地にまで昇る資格を与えられている。雨の中、彼女が一心不乱に、しかも幸福に満ちて歌う姿は、普通の人間が経験できない、芸術による恍惚の具現である。しかし、その歌声がこの世のものとは思えないという理由だけで、すでに現世においてはじゅうぶんに不吉なのである。広場での「ドッベルゲンガー」現象とでもいうべき体験が、それを決定づける。ピアノ科の学生であった彼女は偶然見出され、大きな演奏会でのソリストに応募するよう勧められる。オーディションの最中、高音部を歌い上げるとき、あまりの集中に力が入り、片手でもてあそんでいた楽譜入れの綴じ糸を引きちぎる。苦しげに胸を押さえながらも見事に歌い終えるが、切れた糸は、まもなく切れようとする彼女の短い一生を予言する。不吉な予兆はしのびよっている。おばの「うちの一族はぼっくり逝くケースが多いから。あなたのママもそうだった」という言葉はますます、彼女の死を現実に近い。彼女が訴える、わけのわからない胸騒ぎである「私変なの。もう一人私がいるみたい。私って誰なの？」という父への告白は、少々、少女趣味じみたもののようにも聞こえるが、これは一種のテレパシー、つまりは死の予兆を鋭く感じとった彼女の感受性によるものであろう。そしておそらくもう一つは、後に明らかになる、「もう一人の自分」がフランスにいたという事実によるものである。

彼女の声は一風変わっている。彼女を発見した音楽家は「珍しい声ね」と一瞬にして魅了される。元々心臓が弱い彼女は、それでも歌うことをやめない。心臓に痛みを感じ、道端でしゃがみこむ不吉な場面が観る者の不安を増大させる。「体調が悪くなるにつれ、歌う機会は増え、『世界に一人ぼっちではない』という感覚が増すにつれ、恋人との関係は疎遠になっていく」(Kickasola: 247) のは、現世においては不吉なるものの元凶であるが、同時に、彼女が崇高な天の世界へと近づいていることも示している。そして彼女は晴れ舞台に臨む。彼女が音楽に一生を捧げ、まもなく若い命を散らそうとしていることは、すでに半ば自明のことである。彼女が歌う歌詞は『神曲』より引用されている。

あゝ聴かんとて小船に乗りつゝ、歌ひて進むわが船のあとを追ひ来れる人達よ
立帰りて再び汝等の岸を見よ、沖に浮びいづるなかれ、恐らくは汝等我を見ずしてさ
まよふにいたるべければなり
わがわたりゆく水は人いまだ越えしことなし、ミネルヴァ氣息をふき、アポルロ我を
導き、九のムーゼ我に北斗を指示す(ダンテ『神曲』下巻：19)

ポーランドの歌姫ペロニカは、まだ人が通ったことのない水の上を、太陽神であり詩歌・音楽・予言を司るアポロンと、知恵と武勇の女神ミネルヴァの助けを借りて先頭に

立ち、『神曲』においてダンテを天国に案内したベアトリーチェのごとく、従う船を導くのである。広場で出会った「もう一人の自分」がフランスに住むペロニクという女性であることを本人は知らずとも、その船に乗っているのは、他ならぬ彼女である。ペロニカは死へと向かって歩みを進めていたが、広場で見たもう一人の自分の姿によってもたらされた「一人ではない」という予感、確信へと変わり、彼女の支えとなっていたはずである。

心臓の痛みを耐え、舞台上で高音部を歌うペロニカは遂に力尽き、そのまま帰らぬ人となる。いわば彼女は、神に近づこうとする陶酔、恍惚の只中で逝ったのである。ポーランド編が本編の 1/3 にも満たない時間で、しかも速いテンポで展開することからもわかるように、続くフランス編の導入の役割を与えられている。だが、ペロニカの棺に土がかけられ、ボタンと閉じられる音がポーランド編の終了を告げても、¹⁴ 彼女が別の意味で生き続けることもすぐに暗示される。同じ女優イレネ・ジャコブが演じるペロニクの物語の幕開けである。フランス編は、彼女と恋人の性行為の描写で始まる。「恍惚」が、形は違えど、ここでも二人の女性を結ぶ連続性を象徴するものとしてあらかじめ与えられている。そしてペロニクは唐突に、「なぜか急に涙がこみあげてきて」ベッドの上で涙をこぼす。

ペロニクはポーランドの「もう一人の自分」の存在をまだ知らない。しかし、彼女たちの間には数多くの符合が見られる。ペロニクは翌日、歌のレッスンを受けていた教授を訪ね、引き止められるのもきかず、わけもなく突然、歌をやめる。彼女は小学校の音楽教師になり、ペロニカが歌っていた曲を生徒たちに練習させる。母はおらず優しい父がいること、繊細だが大胆なところも似ている。無意識に指をくわえる癖や、指輪を用いた特徴的な下まつげの手入れもそのまま引き継がれている。ペロニクを見る夢は、ペロニカの父が描く風景画である。しかし、われわれが驚嘆するのはそのような「偶然」についてではない。なぜならそれらがもはや「偶然」ではないと知っているからである。われわれが見るのは、ペロニクを感じる、理由はわからないがなにかを喪失したような感情の顕れ、揺れである。ポーランドのペロニカが「ひとりぼっちではないと感じる」と言ったのと比例するように、「独りになった感じがする」と父に語るペロニクの不安定な心は主に映像で伝えられる。ポーランドのペロニカが好んだのと同様、物が上下逆に映る小さなクリスタルの球のおもちゃ（あるいは、それを通して見る世界）や、向かいのアパートメントから子供がいたずらで鏡を反射させて送ってくる光、黄色のフィルターがかけられたカメラでの撮影は、「暖かさ」と別世界の感覚を創造し、夢のような雰囲気を作り出すぼんやりとした映像と風景と作り出すのに役立っている」(Haltof: 118)。

¹⁴ Haltof と Zizek が指摘するように、棺からの視点というショットはカール・ドライヤーの『ヴァンパイア』の場面を彷彿とさせる (Haltof: 115) (Zizek: 86)。あるいは、本稿第 3 章で言及するピクトル・エリセの『マルメロの陽光』で、未完成に終わった油絵が地下室にしまわれ、カメラが地下から地上を眺め、その上から蓋が（同じようにボタンという音を立てて）される場面にも酷似している。地下の住民となったペロニカは、寝かされ、時期が来れば新たに再生されるロペスの描いたマルメロの絵画のように、息づいているように見える。

クリスタルの球のおもちゃやガラス、鏡、それらに反射する風景、そこに映し出されるヒロインの姿は本作に溢れている。広場で「もう一人の自分」を見た後帰宅したペロニカを映す窓ガラスや鏡は「ダブル」の概念を暗示する。そしてクリスタルの球のおもちゃや虫眼鏡は、「歪められて見える現実」を映し出す。ペロニクを乗せた観光バスは大きく迂回し発車していく。Slavoj Žižek が指摘するように、360 度のアングルで撮影されるこの場面は明らかにヒッチコックの『めまい』からの引用であり (Žižek: 84)、当惑するペロニカの心象を映し出している。それらは、現実の中にありえないことが出現したときの表象の一つの形式であり、同時にヒロインの心象を映し出す。

ペロニクは小学校で上演された人形劇を鑑賞する（その後、彼女は絵本作家でもあるこの男アレクサンデルに恋をし、彼との関係がフランス編の物語の主要な流れとなる）。足を折り、踊れなくなったバレリーナが蝶として復活する再生の物語であったが、特徴的なことに、この人形使いは人形を操る手を隠さない。その手は、人形の手足の繊細な動きを丁寧に操る糸と共に、舞台上で見える仕掛けとなっている。踊れなくなったバレリーナは、歌えなくなったポーランドのペロニカを容易に想起させる。それでは、彼女たちを「操っている」のは何か。まず、人形を操るアレクサンデルは表面的な支配者にすぎない。それは、ペロニクをサン・ラザール駅まで呼び出すやり方が卑劣とっていいほど自分勝手であることと、ペロニクの物語の結末が、彼と結ばれることにあるのではなく、ポーランドの「もう一人の自分」を、写真というかたちで確認することにあることが映画の最後、はっきりするからである。そのため、アレクサンデル自身は彼女にとってそれほど大きな意味を持ってはいない。¹⁵ だとすれば、彼女を操っているのは誰の手であろうか。もしそのようなものがあるとしたら、それはおそらくペロニクも、そして更には、われわれをも操っているのかもしれない見えざる大きな力　運命　としか言いようがないであろう。運命を司るのが神なのか、そうでないのかはわからないにしても、少なくとも映画の運命を指揮するのがケシロフスキその人であることはまちがいない。ここでわれわれが見ているのは少女趣味的なセンチメンタリズムに沿った甘やかな再生の物語などではなく、人形使いと人形の、ケシロフスキと映画の、そして正確にはなんと呼べばわからぬが、運命のようなものと、それに比すればあまりにも小さな存在である人間世界の図式である。

ペロニクがポーランドのペロニカの存在を知るのは、映画の最後である。たまたまペロニクがポーランド旅行で撮った写真を見たアレクサンデルが、「ここにいるのは君だね」と、呆然とバスを見送るペロニカの小さな姿を指摘したからである。ここでも人形劇同様、アレクサンデルはペロニクの運命を　ただし表面的に　操る者になる。さらに、彼は舞台で使った踊れなくなったバレリーナの人形と、まったく同じものをもう一体作っていたのだと、ペロニクに見せる。「なぜ？」という問いに対し、「酷使するからさ」と難なく返ってくる答に、ペロニクはすべてを察する。酷使され

¹⁵ 対して Haltof は、アレクサンダーが「ペロニクを魅了し、利用し、もう一人の人形使い/操作者　すなわち映画監督　の自己言及に似たものとして見ることができるだろう」(Haltof: 121) と述べている。

た「もう一人の自分」がいたことを。何かの力に押されるように、自ら歌をやめたこと、つまり生き方を変えたこと。アレクサンデルに惹かれたのは嘘ではないだろうが、結果的にいえば、この写真に出会うために彼に出会ったのである。彼女の変化を起こした源が、この写真に映し出されている。Kickasola は部屋に置かれた写真をクリスタルの球のおもちゃと対比させ、二つの「科学的な『記録』と神秘的な痕跡」が一緒に表現されている」(Kickasola: 261) と述べる。しかもこの写真は観光バスの出発間際、ろくに対象も選ばず慌ててシャッターを何度も切った、いわば偶然の産物なのである。「科学的な記録」も、なにか見えない力によって導かれて存在しているのである。

さらに、著名な絵本作家でもあるアレクサンデルは、二人の女の子が同日にフランスとポーランドで生まれ、不思議なテレパシーをお互い感じあうという新しい小説のあらすじを話し出す。これは映画の冒頭、クリスタルの球のおもちゃにも映し出される幼い少女たちの映像を説明するものであるが、すでにこのような「種明かし」は陳腐でさえある。ペロニカが存在を本当に知っていたのはペロニクなのである。正確に言えば、「感じていた」のは彼女であり、ここでは「感じる」ことが「知る」ことであり、唯一、真実なのである。本作は概ね、抽象的で曖昧だと(しかし、美しいと好意的に)評され(Kickasola: 68)、それは正しいが、冒頭に幼い少女たちの二つの世界があらかじめ見せられている時点で、この作品が合理的ではない、感覚に拠る不思議な物語であることは宣言されている。不可視の力が働いているような、誰かが自分の傍にいてくれるような感覚をもっていたのは他ならぬ彼女らであり、そこに何も合理的な理由はない。本作はそのような、感性についての映画なのである。彼女がわけもなく涙を流した始まりが、ペロニカが葬られたときであることを知っているのは監督と観客だけであり、土の下に眠る音楽の女神となった彼女は守護神となって、「もうひとりの自分」であるペロニクが生き残るよう、手を差しのべる。そしてそのことは、死者が再び生きることを指す。そのことをペロニクが映画の最後で明かされようとも、実際は、それまでの映像で見せられてきた数々の予感や予兆の表象によって、「知っていた」のは彼女なのである。

監督は本作のストーリーの筋書きがはっきりせず、曖昧で、誰もがきちんと理解できるものではないと考えていたようだ(*Kieslowski*: 173)。観客のラストシーンの理解度に大きな差があったという理由で、ヨーロッパ版とは別にアメリカ版を制作しなければならなかった事実にも即した意見である。同じ主旨の言葉をケシロフスキはインタビュー“Dialog”でも「言葉では表せないものを扱っているわけだからね。言葉にするとつまらないものだよ。感性や予感と言ったものは言葉では説明できない」と繰り返しているが、しかしそれらはペロニカが歌うときに経験した恍惚に始まり、見えない力によって運命を「選んで」いったペロニクのもう一つの物語によって具現化されている。音楽を捨てたペロニクの恍惚は性行為として表現されるが、それは彼女が一人の生きた女性として描かれていることを表す。ペロニカと共通する癖やしぐさは彼女の中に、守護神となった女性が生きていることを暗示し、なによりペロニクは、存在さえ明確には知らないでいた「もう一人の自分」のために涙を流し、彼女による

見えない助けによって、生かされてきたのである。映画はじゅうぶんに、ベロニクの感受性が彼女の肉体と共に息づいていることを描いている。原題の *The Double Life of Velonique* は、フランスのベロニクが生きる物語であることを示唆する。主人公はあくまでもベロニクなのである。そして彼女は守護神、ベロニカに守られている。したがって、映画でこれら表現するのが（難しいとはいえ）不可能という監督の発言は誤りである。

運命を司る者としてのケシロフスキという点についていえば、心優しき神という解釈が可能だろう。本作の出発点となったのは『デカローグ』第九話の「ある孤独に関する物語」に本筋とは直接関係のない小さな役で出演した、歌手志望のオラという少女のエピソードである。彼女は同じく心臓に疾患を抱えている。声楽の学生で素晴らしい声を持っており、母親はその才能に固執し、心臓の手術を受けさせたいと願っている。だが少女自身は、「生きたいだけ。歌を捨ててもいい」という思いが強い。オラは、母親は全部欲しがるが、自分はこれだけしか望んでいないと言って、指先をほんの少し広げて見せる。¹⁶ オラのエピソードはここで終わり、その後彼女がどうなったかは示されないが、得意な曲はと尋ねられた際彼女はバッハ、マーラーと挙げ、ヴァン・デン・ブデンマイヤーの名を最後に挙げる。後にベロニカが歌うことになる、彼女の最後の曲になった旋律であり、ベロニクが生徒たちに練習させていた曲である。オラはブデンマイヤーの曲は難しすぎて手術をしない限り歌えないのだと話す。つまり、彼女から二人のヒロインが派生し、ヒロインたちはそれぞれに別々の道を生きるのである。そしてそれはオラもまた、形を変えてブデンマイヤーの歌い手になったことを示す。ケシロフスキは「操り手」となり、彼女たちに運命のパリエーションを与える。それは「もしも……だったら」という仮の道が実現されたことを意味する。それらが映画の中の虚構であることにはかわりはないが、彼女たちが（ベロニカは、ベロニクを助けるという意味で）生かされる姿の中に、真実を見ない観客はいないだろう。

本作を観たというある少女のエピソードを挙げて、ケシロフスキは「魂」について語る。パリで出会ったその少女は本作を三度見て、「魂のようなものがあるとわかった」というたった一つのことを告げにきた。三度見てわかったことだが、魂が存在すると知ったのだという。「そこには何か美しいものがあつた」と監督は述懐する。そして、数は少ないが、このような最良の観客は必ずいることを感謝している（*Kieslowski*: 210-1）。

「魂のようなもの」 少女のこの言葉だけで監督が報われたというのは想像に易い。本作の意義はこれでじゅうぶん満たされ、監督の前言である、「魂」のようなもの

¹⁶ 奇妙なことに、Haltof の指摘する同じ場面では、オラは「私は歌いたい。大勢に私の歌を聞いてほしい」と発言している（Haltof: 114）。著者の間違いか、あるいはテレビ版と映画版で台詞が異なるものがあるのかもしれない。『ふたりのベロニカ』について、パリで上映される映画館の数（17）だけエンディングを作ってそれぞれの映画館で上映したい（*Kieslowski*: 187）と語っていたケシロフスキであるので、その可能性はあり得る。

を表現するのはほとんど不可能であるという言葉は心地よく裏切られる。¹⁷ これは Mark Haltof が指摘するように、本作が再生の物語であることと密接に関係している。冒頭の幼い二人の少女は季節と共に登場するが、その際、ペロニカは死を象徴する冬を、ペロニクは再生を象徴する春を表している (Haltof: 119)。さらに注目すべきは、幼いペロニカが母親に促され星空を見上げるのに対し、ペロニクは木の葉について教えを受けていることである。彼女らは天と地を構成する者たちである。ペロニカは先に魂を天へと昇らせ、肉体は土の下へと居場所を変えるが、もう一人の自分との絆はつながれ、彼女には新たな人生が与えられる。稀なる声によって天に昇ったペロニカの幼女時代を空の上から見下ろす冒頭のショットは、彼女ともうひとりのペロニクを見つめる神の目、運命の目である。そしてそれはまぎれもなくカメラの目であり、運命を司る者としての監督の目である。死者は生者と出会い、別の場所で新たな生を受けるのである。

2.3. 「死人とは決して旅せぬことが望ましい」 『デッドマン』

先に、ブレイク青年がいつ「生きて」いたのか、あるいは「死んだ」のかと問うた。その手がかりの一つが、青年が森の試練を経た後、Nobody が青年の目の下に染料を塗る場面に隠されている。映画ではモノクロだが、おそらく青色の塗料であろう。なぜなら、これは先住民の儀式に則った死者に対する行為であるからだ。染料を塗る前、Nobody は祈りを捧げ、ペヨーテを吸う。青年の顔が一瞬、ガイコツのように透き通り、その後、顔に線が入られる。やや幼稚なほどの映像表現ではあるが、ここで青年に「変容」がもたらされたと容易に理解できる。この伝統的な見解に基づけば、この時点で彼が「死んだ」とも考えられる。

しかし果たしてそうであろうか。彼は、実は映画が始まった時からすでに死んでいたのではないか。青い染料を塗られる場面は、これは死ではなく、すでに死んでいる彼が「死」の中で、新たな段階、つまりひとつのフロンティアを越え、新たな異界へと導かれたことを表すのではないか。なぜなら、これ以前に Nobody は自分の少年時代の体験として、白人と戦った際、「魂が飛んでいった」と語る。彼はその後イギリスへ売られ、見せ物になり、自力で脱出して帰国したのだが、彼自身が語る「魂が飛んでいった」経験は 前述の Eliade の「病氣」の定義によると「魂の喪失」という重大な事態に該当するが、彼の中では、生というサイクルの、新たな段階に進む際の出来事の一つであった。¹⁸ 先住民の世界観において生と死がそれほど離れていないことは先に述べた。彼らは文化的に、一つの出来事を越えて次の段階へと進む通過儀礼の存在を知っている。生が多くの「死」を乗り越えていくことを知っているのである。とすると、これはそれほど突飛な意見ではあるまい。この場合の「死」とは比

¹⁷ Jeremy Mark Robinson は「ケシロフスキの映画における精神的な側面はおそらくタルコフスキーの芸術から発展させた最も重要な側面である」(Robinson: 549)と述べている。

¹⁸ なお、このエピソードは、脚本では違う形で表現されていた。聖なるヘラジカに近づき、その毛皮を見せることで Nobody はひとつの段階を越えたと表されている。

喩的な表現である。そして喩的にいえば、元々青年ブレイクという若者は存在しないのではないか。なぜなら彼は、壮大な運命の流れの中で、一つの駒として存在するに過ぎないからである。彼はそれほど単純で幸福なものではないという但し書きはつくが、典型的なヴィジョン・クエストを経験する、物語の役割を与えられた役柄として存在するのである。

以上のことから、本作で重要なのは、生と死のサイクルの中に段階が存在することと、段階から段階への移行がある点である。心臓の横に弾丸を撃ち込まれたことも新たな段階への移行を示し、旅の途中、彼が殺人者へと変容していくのも新たな段階への移行を意味する。

本作が白日夢のごとく、青年ブレイクの抽象的な道行であることはすでに述べたが、ここでは、『ふたりのペロニカ』同様、名前がその者の本質を表すことが前提となって物語が展開する。『ペロニカ』では二人の女性の名前であったが、ここでは「ウィリアム・ブレイク」という名が主人公の青年とイギリスの幻視詩人を結び、そしてそれ故に、先住民の Nobody が深く関わってくるのである。Nobody にとって、それは連れて行かれたイギリスで、強烈に惹きつけられた詩人の名であった。Knud Rasmussen によると、エスキモーのシャーマンである Nagjugtoq は次のように言っている。

「人間の構成要素は？」

「身体と名前。身体は見ればわかるし、名前は死んだ者から引き継いだものだ。でもそれだけではない。そのうえになにかが必要なのだ。さらに神秘的な力、わしらがユティと呼ぶ魂。これが生命あるものすべてに生命を与え、形と容貌とを与えている。」

(Rasmussen: 384)

この言葉を本作に当てはめれば、登場人物たちの姿かたちとそれらが担う意味を分析することができるのではないか。悪役の白人たちが明らかに痩身なのに対し、青年ブレイク（そして予言者の火夫も）は中肉中背である。これは個性に欠ける、最も一般的な人々を表すと考えられる。しかしまさに、「死んだ者から引き継いだ」ウィリアム・ブレイクという名前、それも彼を構成するものなのである。彼が Nobody にとって特別であるのは、その名前ゆえである。しかし、青年は同名の詩人のことをなにも知らない。Nobody が旅の途中、何度も口ずさむブレイクの詩は、青年ブレイクにとっては初めて聞く音であり、彼はそれに対して特に反応も見せない。Nobody にとっては、自分の書いた詩さえも忘れてしまったのか、という思いがあるが、上記の Rasmussen の言葉を借りれば、引き継いだ名前を忘れた者など、到底「ユティ」という魂を備えているはずがないだろう。彼は Nobody の導きにより「白人の殺し屋」へと変貌を遂げるが、そうでなければ、冒頭から一貫して現実味がなく、本当に実在しているのかと疑いたくなるほど現実感に乏しい。さらに重要なことは、彼自身がそのことを自覚していない点である。

Nobody はまず、形が似ているものは性質も似ている、という話を焚き火ごしに青年ブレイクに語る。その後初めて「おまえを殺った白人を、殺ったか？」と尋ねるのだ

が、青年が戸惑い、何もわかっていないことを知ると、静かに聞く。「生まれた時与えられた名前は何だ？」と。自分が死んでいることさえもわからないのか、といった静かな論しと同時に、ここで、名前というものがこの世に生を受けた際に決定的な意味と共にもたらされていることが示唆されている。そして詩人の名前を告げられ、最初は「かつぐ気か」と怒り出すが、やがて青年の真剣な様子に、「じゃあおまえは死人じゃないか！」と返すのである。そしてさらに、「でもな、おれにはお見通しさ、ウィリアム・ブレイク。おまえは詩人で画家だった。今じゃ白人を殺す殺し屋だ」と続けるのである。

ここに見られるのは錯綜する時間の概念である。つまり Nobody は、過去と現在という両方の時間枠をとおして、ブレイク青年の存在を認知しているのである。このことから、Nobody が青年を（まだ現存している）詩人本人と勘違いしたという説は説得力をもたない。彼は詩人が死んだことをすでに知っているし、今、目の前にいる青年を、かつて詩人かつ画家であったがそのことを忘れた「さまよい人」だと認知しているといえる。それが生まれ変わりという概念なのかどうかは別として、彼が迷い人であることが、今後の彼等の関係性の軸となる。Nobody は気まぐれに青年を導くのではない。彼の名前、そしてかたちに理由を見出し、シャーマンとして働くことを選ぶのである。Nobody にとって青年ブレイクとの出会いは、彼がイギリス詩人の作品に靈感を得たのと同様、基本的には個人的な邂逅である。しかし、Nobody の中に先住民としての知恵、世界観があり、その力によって青年を導く以上、先住民と白人という図式を避けることはできない。ましてや、すでに述べたように、青年ブレイクが先住民を暗喩する火夫から「予言」を受けている以上、彼らの邂逅は、先住民と(ヨーロッパからやってきた)白人という社会的な図式にも深く関らざるを得ないものとなるのである。

「死人とは決して旅せぬことが望ましい」とは、映画の冒頭に捧げられるアンリ・ミショーによるエピグラフである。まちががなく、本作は「死人との旅」が奇妙にも現在進行形で語られるところにその本質があるのである。

2.4. 死んだはずの妻 『惑星ソラリス』(1974)

プラズマの海・ソラリス上の宇宙ステーションで異変が続発する。調査はゆきづまり、海に接触しようとする地球からの試みはことごとく失敗に終わっている。そこにあらたに送り込まれたのが主人公の心理学者クリスである。すでに原因不明の自殺を遂げた物理学者は彼の友人であり、たどりついた彼がステーションで会ったのは、二人の科学者スナウトとサルトリウス、そして、十年前に死んだはずの妻「ハリー」であった。

ポーランドの SF 作家スタニスラフ・レムのベストセラー『ソラリスの陽のもとに』が原作であるが、タルコフスキーはかなり大胆な脚色を施し、大きな確執までに発展したという。それほどまでにタルコフスキーがこだわったのは、冒頭に追加された地球でのエピソードとラストシーンに現れる父親の場面。そして、主人公クリスと妻「ハ

リー」の物語を中心に据えた全体の構成そのものであったという。

スナウト博士は呆然とするクリスに「まだきみは幸せだ、身内が現れたのだから」と、慰めともあきらめともつかぬ言葉をかける。プラズマの海の理性活動の兆候により、ソラリスが、人間の意識下にある人物をここに送りこんでくるとというのが彼らの科学的見解である。彼らは「ハリー」のような訪問者を「お客」と呼ぶ。スナウト博士の研究室には、ハンモックに横たわる不気味な少年らしき存在の気配があり、サルトリウス博士のもとには正常な人間とは違うと一目瞭然の、小人の暴れる姿があった。両者とも、頑なにその「お客」の存在をクリスに隠そうとするが、荒れ果てた船内に「人間ではないもの」が突如として現われたことは厳然たる事実として認めざるをえないことが徐々に明らかになっていく。

「ハリー」は艶やかな長い栗色の髪と、憂いを含んだ大きな瞳をもつ美しい女の姿をしているが、宇宙ステーションに突如現れたという点で、異形のものであることは明らかである。加えて彼女が人間でないことは、その超人的な力や尋常ではない傷の回復力、そして蘇生する力を備えていることにもはっきりと表れている。とにかく追い払ってしまえと閉じ込めたロケットで彼方へと飛ばしたはずなのに、何事もなかったかのように戻ってくるし、金属の厚い扉を蹴破り、血まみれとなった手の傷はみるみるうちに回復する。液体酸素を飲んで自殺を図るも、蘇生する。その姿はスナウト博士をして「何度見ても気持ちのいいものではない」と言わしめる、美しい外観とは似ても似つかぬおそろしい姿をさらす。

彼女がなぜ死者の姿をしているのか、それをクリスの罪の意識の具現化だと考えるのは容易い。すれ違った結婚生活への苦い思いは、彼が「ハリー」に自分たちの過去を語るという形で描写される。スナウト博士の研究室に潜む、異様に大きな頭を持つ少年も、不死薬の開発に励んでいるらしいサルトリウス博士が慌てて隠そうとする小人も、彼らが夢見た潜在的な望みであろう。つまり、科学者の欲望を満たす、人間の姿に近いがそうではないものである。思い描いてはいるが、未だ出会ったことはなく、それは頭の中で描いた概念以上のものではなかったはずである。しかしクリスの場合、彼が望んだ夢の中の妻は彼の思い描く記憶という概念ではあるかもしれないが、決定的なのは、その姿をしていなければ意味がないということである。いわば、存在がその姿を具現していなければ彼女はそこにいることにならない。したがって彼らにとっての「お客」と、クリスにとって「ハリー」がもつ意味は決定的に異なる。本作の最大の特徴は、クリスにとっての記憶が、その姿、かたちの中に本質を備えているという点である。

さらに、この「ハリー」は記憶をもたない。自分がクリスの妻である(らしい)ことを、彼女はクリスをはじめとする周りの人間に教えられるしか他なく、徐々に人間になっていく。もっとも、クリスの後を追いたい一心で重い扉を蹴破ったり、絶えず「私は誰なの」と自問し続ける情緒不安定な側面は、元々彼女に備えられていた一種の人間的な性質といってもよいものである。しかしあるいは、クリスと出会って学ん

だ習性、ひいては彼との間に芽生えた愛情のようなものかもしれない。彼女が自ら「良心」という言葉を使い、科学者たちを説得しようとする行為は、妻ハリーになろうとするというよりは、より広い意味で、普遍的な「人間」そのものになろうとする意志を表明する、最も顕著な出来事である。¹⁹ 図書室でのスナウトの誕生祝いの席上で、「ハリー」は「自分達」は人間の良心の表れではないかと発言し、しばし考え込む。彼女は自分が人間ではないことを認めざるを得ないが、しかし人間を人間たらしめるものが良心であるとすれば、彼女を人間でないと定義することはできないであろう。確かなことは、彼女は物理的に「人間」として存在してはいないが、それが必ずしも、彼女が人間でないことの証明にはならない、といっちは語弊があるにしても、なにをもって人間は人間であると定義するか、という大きな問いを提示しているということである。換言すれば、物理的に存在しなくとも、ひとの「記憶」から生まれ出てその姿に意味を与えられている彼女は、人間に最も近い、その姿に本質を包括する存在なのである。クリスが心理学者だという設定も考慮しないわけにいかない。この物語全体を、ある究極的な状況における、特別な心理状態に陥った学者たちの夢の産物だと考えることももちろん可能である。しかし、そのことが人間について誤った考察を提示していることには決してならない。むしろ、そこから得られるだろうものの大きさを知るべきではないか。

ここで「姿」や「形」について考察するのは、いうまでもなく、映像において視覚化されることが、映画において絶対的であるということである。それは本作で語られることが現実離れした、SF 映画に属するという理由からではなく、映像によって「物理的」に表されるからである。ソラリスは睡眠中の人の脳から記憶の一部を選びとり物質化するのだという。人間の意識下にあるものがかたちとなって、宇宙ステーションに送り込まれてくるのだ、というのが科学者たちの見解である。ありえないことがここでは現実のこととなっている。ここでいう現実とは、映像で可視化された状態をさす。すでに自殺した学者が一人おり、残された二人の科学者ももはや「お客」たちが彼らの目の錯覚や幻覚によってひきおこされたものだとは考えていない。しかしむろん、そこに至るまでによほど狂気じみた修羅場が繰り広げられたのだらうと想像するのは難くない。その上で、彼らの意識の奥底から生まれ出たものが現に目の前にあるという状況、それを科学者たちが認めているということ、これらが本作の大前提である。一般的に言って、ものごとの本質を目で見ることは、おそらくできない。しかしそのことが、視覚芸術である映画が、ものごとの本質を映し出すことはできないという論証にはならないし、否、それどころか、「視覚に訴える」という、最も基本的な特性において、映画は、いかなる媒体よりも適切に、可視的なものとその本質とのつながりの、ある一つのかたちを提示することができるのである。

¹⁹ Le Fanu はこの場面から、「リアリティが著しく混乱していく」(Le Fanu: 56)と述べている。確かにこの場面を境に、彼女にとってのリアリティとクリスにとってのそれがさらに交差してゆくことになる。

3. 記憶をたどる

3.1. 二つの魂の邂逅 『デッドマン』

青年ブレイクと Nobody との出会いと道行きは、「ウィリアム・ブレイク」という名前を通じた魂の邂逅でもあれば、同時に、ヨーロッパ大陸とアメリカ大陸との出会いでもある。

青年ブレイクは、Nobody の言うところの「愚かな白人青年」である。まず、ジャームッシュが、西部を「開拓」し、先住民を追い出したのが「ヨーロッパの白人」であるという見解を強調している点を挙げておく。彼の映画作品にはこれまでも異文化が多くとりいれられ、それらが何気なく融合されるさまが描かれてきたが、これは監督自身の、(ニューエイジを経験したという)世代的な影響も含めた世界観に基づいている。「登場人物に外国人が多いが、外国人の目を通して映画を観ることを楽しんでいるのか」という質問に対し、アメリカが外国人で作り上げられた国であること、何千年も住んでいた先住民を「ヨーロッパの白人」が虐殺しようとしたことを挙げ、アメリカとは本来多種多様な文化の混合であると、彼のアメリカ観を述べている (Hertzberg: 193)

彼の「ヨーロッパの白人」が先住民を虐殺しようとしたという発言は、彼がアメリカとは「ヨーロッパの白人」が作った国であり、ヨーロッパの白人精神が延長され、息づいている場所だと考えている証であろう。アメリカをヨーロッパの延長と見なすのは、意見を異にする立場もあるが、Leo Marx の *The Machine in the Garden* では、アメリカの歴史的意味を定義する際に pastoral という理念が持ち出され、その強い願望は、遂に処女大陸が発見された時に実現可能なものに映った、と述べられていることと関わっている。その際著者は「ヨーロッパ人の胸が、期待でときめいたのも無理はなかった」と述べている (Marx: 3)。建国後のアメリカが新しく生まれ変わった「アメリカ人」の国であることには異論はないが、アメリカ大陸に先に住んでいた先住民との関係性を重視する際、アメリカ人とはヨーロッパから希望を抱いて新大陸に移住してきた人々として認識されるものであると考える。また、先住民および西部劇を扱う映画関連の文献においては「西ヨーロッパ人」という言葉がさかんに使用されている事実も付しておく。例をあげると、*The Pretend Indians* の導入部では下記のように記されている。

彼ら (西ヨーロッパ人) (the Western Europeans) は自分たちが後にしたばかりの、文明化されたアングロサクソン化社会とちょうど同じようなものを作り上げたいと望んだ。
(Bataille & Silet: x)

ここではいみじくも、まさに本作での状況が語られているといってもよい。つまり、「西ヨーロッパ人」はアメリカという新大陸で、Marx の言うところの「新大陸を開拓」することに胸膨らませていたが、それは彼らがヨーロッパにおいて繁栄させた「アングロサクソン化された社会」の再形成と同義であるというのである。

すでに述べたように先住民の象徴として列車の火夫が現れるのに対し、青年ブレイクは白人の象徴である。それは彼の服装からもみてとれる。彼はチェック柄のスーツを着て眼鏡をかけている。眼鏡は後に割れ、「ものを本当に見ること」を知ることの象徴的な道具として使われるが、スーツも先住民にとって、白人を象徴するものである。²⁰ 青年ブレイクのチェック柄のスーツがいかにもよそゆきといった風情で、一種の滑稽さを醸し出しているのも、彼が自分の運命に何が与えられているかをわかっていないちぐはぐさを表している。彼自身が気づいていないにもかかわらず、彼は先住民から見れば典型的な白人であり、それはいうまでもなくかつて自分たちの土地に侵入した白人を指す。19 世紀後半のアメリカ西部、つまり合衆国建国を経て大陸横断列車がすでに開通し、その結果先住民が大量に殺戮された後、居留地に追い込まれている時代を背景に、スーツを着こんで東からやってくるこの無知な青年は、ヨーロッパの延長である東部から来た白人と定義できる。そして重要なことは、湯浅泰雄が『ユングとヨーロッパ精神』で指摘するように、「ヨーロッパの精神」が、近代化によって非合理的なものを打ち捨て、コインの表と裏のように同居する闇の部分、精神史の昏い部分をあえて馴化してきたことである。西洋近代が徹底した合理主義によって打ち捨ててきたもの、その中に含まれる神話や儀礼、呪術は、土俗的な自然の力を大きな原動力として独自の文化を継承してきた先住民の精神世界と深くつながっている。英国でウィリアム・ブレイクの作品に触れた Nobody の心を打ったのは、共通する土俗的精神だったのではないか。しかし、ヨーロッパからやってきた白人たちが彼らを殺戮、搾取した結果、土俗文化の一部であったそれらも、当の先住民たちの共同体の中でさえ、今では風前の灯火になりつつあるという。湯浅は、キリスト教の正統教義学の伝統に代表される表面流と、グノーシス的・新プラトンの傾向をおびた低層流のバランスの上に、中世ヨーロッパの精神世界が成り立っていたと結論づける。ユングはその底流層の異教的魂こそが、ヨーロッパ精神の陰の主役であったと考え、グノーシス研究に熱中した後、錬金術の研究に没頭する。青年ブレイクの旅はこのような、近代化によって失われたヨーロッパ精神と先住民との歴史を潜在的に含む旅でもあるのである。

一方で、Nobody は決して「正統派の」先住民ではない。なぜなら彼が部族の混血であるからである。それを理由に、彼はどこの部族からも受け容れられず、流れ者として生きてきた。ジャームッシュはさらに念入りに、彼をブラックフット語とクリー語、マカ語と英語を操るキャラクターと設定 (Miramax Films official site) することで、彼がマージナル・マンであることを徹底させている。そんな孤独な彼の心をつかんだ詩人と同じ名前を持つ青年は、しかし、その意味を知らない。Nobody にとって彼はあまりにも「無知で愚か」である。だからこそ、彼は青年の魂を「元の場所に戻そう」と決める。彼との出会いは、よりどころのない Nobody にとっても、先住民としての記

²⁰ 自身も「インディアン」の部族出身である現代作家 Sherman Alexie の *Smoke Signals* には次のような台詞がある。主人公の Victor ががいかに「インディアン」たるべきかいくつか挙げる中の最終項目は「最後に一番大事なものは、そのスーツを脱いじまうことさ。文句言わずに脱げよ (Alexie: 63)」である。この若い世代の作家は、「インディアン」と呼ばれることに誇りを持

憶を取り戻す大きな出来事になるのである。

彼は青年ブレイクに自分の出自、混血のためにいじめられて育ち、そのために Nobody という名前しかもっていないことや、英国に売られ、逃げ帰ってきてからはどこにも属さず、ひとり放浪の旅を続け、修行してきたことを話す。彼は青年を導く。ヴィジョン・クエストの形式にのっとり、砂漠を越え、森ではいったん彼を一人にする。徐々に青年は「白人の殺人者」として目覚めていく。

Nobody が何度も青年ブレイクに「煙草を持ってるか？」と尋ねるのは、彼がタバコを吸いたくて尋ねているのでも、話のきっかけを与えようとしているのでもない。Rosenbaum が言及するように、「先住民にとって、それはまだ sacrament なのである」(*Dead Man*: 35)。つまり、ユングがカトリックの sacrament の重視について言及したのと同様に、彼らは本来 sacrament が自然の因習に根付いた世界に住み、それを重んじている。そして *Rolling Thunder* や *Teachings of Don Juan* などによれば、彼らの世界ではタバコを乞う、および与える行為は師弟関係を暗示するものである。それを理解できない青年ブレイクはやはり、「無知な」近代人なのである。繰り返される「煙草を持ってるか？」という言葉は、sacrament の世界に今尚生きる Nobody が青年ブレイクが象徴する「西洋の白人」が、かつて同じように持っていたはずの土俗的世界の記憶を呼び覚まそうとする行為なのである。

一点、本作そのものが「魔術」でもあることを付しておく。それは、なぜ Nobody は太っているかという問題である(図版 3, p.83)。Nobody の型破りな個性は、俳優ゲイリー・ファーマーの 180cm、130kg の巨体に触れずに語ることは不可能である。実際、脚本は彼を念頭に執筆されている。現代の社会的見地からいえば、このような体躯は単に肥満と呼ばれるもので、現代の居留地に住む先住民たちが自分たちのことを自嘲気味に呼ぶ“commodity body”に該当する。しかし舞台が 19 世紀後半、幻想的な道行きとなれば、彼の体躯は一転して「神話」の中の人物へと変容する。太った体は貧困ではなく豊穡さの象徴となる。それはまぎれもなく「魔術」であり、Nobody の体躯自体がその具現なのである。

本作は「奇妙な西部劇」というジャンルにカテゴライズされることが多いが、映画史において、先住民は長い間、インディアンという呼称と共に、野蛮人が賢人のいずれでしか表象されてこなかった。²¹ しかしファーマーはそのユニークな風貌により、

ち、自らそう称することを選んでいく。

²¹ 映画におけるインディアンの表象の流れは、修士論文“Opening a Door to the World of the Unconscious: Creating a New Myth in Jim Jarmusch’s *DEAD MAN*.” の第 1 章で総括した。主要参考文献は下記のとおりである。

Bataille, Gretchen M. and Charles L. P. Silet. *The Pretend Indians: Images of Native Americans in the Movies*. Ed. Gretchen M. Bataille and Charles L. P. Silet. Ames: Iowa State UP, 1980.

---, *Images of American Indians on Film: An Annotated Bibliography*. New York; London, Garland, 1985.

Bordewich, M. Fergus. *Killing the White man's Indian: Reinventing of Native Americans at the End of the Twentieth Century*. New York: Anchor Books, 1997.

Rollins, C. Peter and John E. O'Connor. *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*. Ed. Rollins, C. Peter and John E. O'Connor. Lexington: UP of Kentucky, 1998.

どちらにもなりえない。Nobody の役をたとえば『ダンス・ウィズ・ウルヴズ』で典型的な賢人・英雄像のように見えたグレアム・グリーンが演じたらどうだっただろう。あまりに立派に見える先住民の表象は、今や彼らの社会への憧憬を強調することになり、今回実現した新しい先住民の像を描く障害になっただろう。青年ブレイクを導く先住民があまりに立派すぎではこの映画は成り立たない。なぜならシャーマンとしての彼は、必ずしも完璧ではないからである。

関連してもう一点挙げると、本作における白人は、ブレイク青年はさておき、ほとんどの登場人物が「悪役」であるが、そのほぼ全員が痩せ型であることも、監督の意図であろう。とりわけ、追っ手であり、映画のラストで Nobody と撃ち合いになり共に命を落とすことになる悪漢 Wilson は病的なほどの痩身である。青年ブレイクの悪夢の幕を切って落としたとでもいうべき、鉱山会社の社長（ロバート・ミッチャム）、支配人（ジョン・ハート）誤って恋人を殺してしまい、結果的に青年ブレイクの銃弾を受けることになる社長の息子。森で出会う三人組、とりわけ青年ブレイクにホモ・セクシュアル的な感情を示す、ぼろをまとった男（イギー・ポップ）撃ち殺さずを得なかった保安官、そして交易所も兼ねた教会の司祭（ガブリエル・バーン）全員が痩せ型である。道徳や倫理をないがしろにし、欲望のまま生き、欺瞞を隠そうともしない白人がすべて痩せていることに、監督がある意図をもっていたと考えるのは見当違いではないだろう。

Nobody が典型的な賢人でもシャーマンでもないことは、青年ブレイクとの関係性においてより明らかになってくる。しかし、青年ブレイクを元の場所に戻してやれるのは彼だけである。それは彼が自ら語るように「修行」をし、シャーマンの能力を身につけているからではあるが、それ以上の理由はいうまでもなく、彼らが詩人の名前で結ばれているからである。青年ブレイクを導くことができるのは彼だけであるが、それは彼が先住民であることが唯一の理由ではなく、個別的な二人の関係性において初めて成立する。したがって、これは友情の物語である。そしてヨーロッパの異端詩人ウィリアム・ブレイクと先住民の魂が共に「異教的なるものとして」時代を越え、国境を越えて呼応しあい、共鳴し合う物語である。

3.2. 可視化される運命の壁 『デカローク』第一話「ある運命に関する物語」(1988)

川が池に流れ込むその淵で、早朝、青年がひとり焚き火をしている。羊皮の衣をまとったその男は陰鬱なようにも、優しげなようにも見える。彼がカメラを見つめ、リコーダーの繊細な音楽がクレジットと共に流れる。そして、愛らしい少年の録画映像がテレビに流れる。駆けてくる少年はスローモーションになり、やがて静止する。映画内映像である。電器店のガラス越しにそれを見つめる女性の目から涙がこぼれる。

Tuska, Jon. *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1985.

笑う少年の愛らしさゆえに、明らかに、不吉な気配がたちこめている。そして再度同じ映像が流れる時、悲劇は現実のものとなっている。

タイトルのとおり、人の運命を主題とする本作が秀逸な点は、具体的には後述するが、目に見えないはずの運命が、一つの表現として可視化されていることがまず挙げられる。そして同時に、最もわかりやすい可視化である「録画映像」の存在が悲劇を通して、人の記憶に遡り、永遠に生き続けるというテーマが同時に、まるで偶然のようにさらけ出されている点である。

少年の父親クシシュトフ²²は数学者で、大学で教鞭を執っている。小学生の息子パヴェウは利発で好奇心に満ち、父が手ほどきをするコンピューターを用いた計算式を使いこなすのに夢中である。仲のいい父子である。母親は、理由は示されないが、時差のある場所に別居しているようだ。なにかれとなく面倒をみってくれる、近くに住む伯母イレネは敬虔なキリスト者である。

クシシュトフはクリスマスの贈り物に、パヴェウが欲しがっていたスケート靴を買ってやる。贈り物は当日よりも前にめざとく見つけられてしまう。二人は池でスケートができるか、気象庁に電話をしてデータを集め、気圧を考慮し、数式に入力する。氷は、パヴェウの重力を支えるだけの厚みをもっているか。コンピューターは瞬く間に計算する。

ワルシャワの大規模な団地を舞台に、十の物語が綴られる『デカローグ』は、モーゼの十戒におおまかに基づくものとされるが、それではこれは、ケシロフスキが旧約聖書の神の視点から住人たちを裁く映画であろうか。それは、彼の「基本的に人間は善だと考えている」(*Kieslowski*: 135)という言葉と矛盾しないのか。監督自身は、旧約聖書の神を必要としていると明言している。

旧約聖書の神は私たちに自由と責任の猶予を大いに与え、私たちがそれをどう使うか監視し、報いたり罰したりする。訴えかけることはできないし、許しがもたらされることもない。これは恒久的で、絶対的で、明瞭で、相対的ではない何かである。とくに私のように、何かわからないものを捜し求めている弱い人間にとって、これこそ、あるべき姿を示している。(*Ibid.*: 149)

同じ箇所を引用した上で、それでは、「登場人物たちは、テクノロジーや数学をあまりに信奉しすぎたために罰せられるのか？」と Annette Insdorf は問う(*Insdorf*: 74)。Insdorf の指摘の特徴的な点は、罰せられたのがクシシュトフだけでなくパヴェウ少年も含んでいることである。なぜなら少年もまた「コンピューターの天才」であるからである。パヴェウは、離れて住む母から送られた手紙をデータとして組みこみ、スケジュールを推測するプログラムを作成したり、リモートコントロールで扉をロックしたり、水を出したりするしくみを伯母イレネに得意気に披露する。ここでモチーフ

²² 主人公と監督は同じ名前である。このことは、Elzbieta Stefania Dziekonska は脚本家 Krzysztof Piesiewicz とのインタビューにおいて、主人公と監督が同じイメージを形成していると述べていることと繋がりを思わせる(*Dziekonska*: 206)

となるモーゼの戒めは「あなたは私でない神を信仰してはならない」である。本作はクシシュトフとイレネの姉弟に象徴されるように、科学と信仰という二つの構図に一見、支配されているようにも見える。冒頭に登場する謎の青年の存在も、「罰せられる人々」を傍観しているように見える。彼は『デカログ』全10話のうち8話に姿を見せ、いわば、団地の住民達を俯瞰する役割を担っている。陰鬱そうではあるが、優しい風貌を持っているともいえるこの青年は、天使なのかそうでないのか、簡単に断定できない曖昧さに満ちている。彼の存在は常に、ケシロフスキが安易な答をわれわれに与えないことと呼応している。

青年は本作でも何度か姿を見せるが、印象的なのは、クシシュトフがコンピューター上で氷の荷重限度を測定した後、棒を手に自ら夜の池に、氷の強度を確かめに出かけた場面である。氷上を飛び上がった棒で突いたり、念入りに調べた後、クシシュトフは池の淵にたたずむ思いがけない先客に一瞬驚くが、すぐに去る。青年は焚き火越しに彼をじっと見つめている。その目は、これから起ころうとしている悲劇を見透かしているかのようでもあり、哀れんでいるようにも、あるいは愚かな父親を冷たく蔑んでいるようにも見える。

先に青年を傍観者と呼んだが、彼が放つ「曖昧な、超越的オーラ」(Coates, “The Curse of the Law”: 96)は圧倒的で、彼が超越的存在であることを匂わせる。彼が運命を予見しているのもそのためである。それは「あやまった神」を信奉する人間が罰せられることを意味する。²³ 青年が氷上で実験するクシシュトフを見つめる際、映画の冒頭で流れた悲劇的な、リコーダーの調べが入る効果も大きい。Paul Coates は、クシシュトフが氷の荷重限度を計算し、試した上で氷が割れたのは不可解であり、これは神の摂理による悪意の介入によって、「合理主義者」を教育するためであると述べているが (Ibid.: 95)、これもやはり、クシシュトフが「あやまった神を信仰したから」という仮定に基づくものである。イレネは、弟が宗教心を持たず、大半のことを「測れる」と勘違いしていると言うが、彼女が「でも、計算を完全に信じていないと思うわ。パパはそれを認めたくないだけ。人生はもっと合理的なものはずだって……」と付け足すように、それでもこの数学者について、考察の余地はある。なぜなら彼は、コンピューターで計算した後も、実際に夜の池を自ら歩き、氷がじゅうぶんにパヴェウの重さに耐えられるか、確認しているではないか。この点は Haltof も言及しており、彼の行為は「まるでその結果を疑うかのように (Haltof: 82)」と形容が加えられ、『『合理的な科学』対『非合理的な宗教』という単純な衝突はここにはない (Ibid.: 82)」という主張を支えるものである。²⁴ さらに、パヴェウが帰ってこない緊張感が続く中、イレネに電話をしたクシシュトフは、「何かあったの?」と尋ねる姉に、「インク瓶が割れたんだ! 突然!」と怒鳴る。確かに突然、インク瓶が割れた。何があったかわ

²³ 原作では、青年が『『芥の中で悔い改めよ』と呟いたようにクシシュトフには聞こえた (ケシロフスキ、ピエシェヴィチ: 29)」とあり、青年が罰する者あるいはその使者として存在していることが明確にされている。

²⁴ 対して、Kickasola は、クシシュトフの「実験」を「彼自身の科学的判断を強化するもの」

からないが、何かあったのかと問われれば、彼にとってはインク瓶が突然割れたという不思議な現象が最も重大であり、それはむしろ、そこから彼が感じとっている嫌な予感の大きさを表す。この場面は、決して彼が非の打ち所のない合理主義者ではないことを物語っている。これらは、彼が大学で講義する、「やがてコンピューターは意識をもつようになる」という考え方にもつながるもののように思える。映画ではいくつか台詞が省略されているようであるが、彼の理論に関する詳細であるので、より詳しく記述されている原作を参照することは有意義だろう。

彼は T・S・エリオットの「詩とは翻訳不可能なものをいう」という意見に反論する。コンピューターがその翻訳者になることが可能なのではないか、という仮説の提示である。彼は、コンピューター研究がまだ途上にあるため決して先を急いではないと述べた上で、コンピューターが識別する 0 と 1 の重なり 逆に言えば、0 と 1 ししか認識できないという事実 を基にわれわれが論理学にしたがって言語化している作業が、さらに進化し、量が質へ転化していく過程を見届けることができるのではないかと語る。それが、コンピューターにも選別能力、つまり意志、あるいは意識があるのではないかという持論につながっていく。彼は注意深く、量が質へと変化していく過程で起こることは、現にわれわれの脳の中で起こっていることと同じであり、そこに神秘やロマンティシズムを持ち込む必要はないとも述べる。そして授業をこのように締めくくる。「最後にエリオットに対して、こう付け加えておきましょう。コンピューターは夢を見ているのだと」(ケシロフスキ、ピエシェヴィチ：23-4)。

しかし、見方によれば、彼がいくら神秘やロマンティシズムを排除しようとしたところで、彼のいうとおり、コンピューターが夢を見ているのだとすると、それはじゅうぶんに神秘やロマンティシズムを見出す対象になりうるのではないか。パヴェウに魂は何かと問われた時、いったんは「ない」と答えるが、「よくわからない」と加えたことは彼の本質を構成する重要な発言である。彼は自分が思っているよりもずっと、神秘やロマンティシズムに近い人間なのではないか。映画は、羊皮の青年も含め、一斉に彼の合理主義らしきものを強調するが、そうされればされるほど、そうではない彼の一面が引き立つ構造になっているように思える。それはおそらく、彼の家庭が(母親の不在にも関わらず)イレーネの存在も含めて、非常にあたたかいことも大きな理由であろう。彼が息子を愛していることは彼らの会話や動作からじゅうぶんに伝わってくる。そしてそれに応えるように、息子はコンピューターの小さな天才でありチェスにも精通しているだけでなく、寒い朝に死んだ犬を見つけて動揺し、体にかかった雪を払ってやる優しい子供であり、キリスト者の伯母に神のことを尋ね、幼いながらも、人生に対し真摯に立ち向かおうとしている善き子供なのである。

クシシュトフの机の上で突然、青いインクが紙に染み入り、みるみるうちに広がってゆく。インク瓶が割れている。広がった青は、少年がスケートを楽しんでいるはずの池の形を連想させ、洗面所でそれを洗い流すクシシュトフの姿はまるで血を洗い流

とし、科学的思考に基づくものとする (Kicasola: 172-3)。

しているように見える。玄関のブザーが鳴る。帰ってこないパヴェウを訪ねて、同じ団地に住む少女が様子を聞いてくるよう送られて来たのだ。電話が鳴る。同級生の母親も、パヴェウが帰っているかどうかを尋ねてくる。窓の外で消防車がサイレンを鳴らして走っていく。これらの音がそれぞれなにかの兆しのように響き合い、悲劇の予感を高める。クシシュトフの心に芽生えた不安は、合理的とは程遠く、割り切れない緊張感に満ちていく。彼は手配をする。池に走ることはしない。パヴェウが行ったはずの英語教師を訪ね、イレーネに電話をする。住民の叫び声が聞こえ、エレベーターでは陰鬱な表情に満ちた住民に出会う。警察のサイレン、人が駆けてゆく。遂に早足で池へ向かう彼は、それでも（機械を使うことはやめずに）トランシーバーでパヴェウに呼びかける。池には人垣ができていく。氷が割れたことはまちがいない。不吉なことに知りたくなかったかのように、振り切ろうとする団地の住民に追い縋り、パヴェウが池で遊んでいた事実を、クシシュトフは突き止める。

映画の軸ともなる緊張感は依然持続されたまま、やがて、救急隊員が少年らしき体を池から引き上げる姿が遠目に、小さく映し出される。息を殺して池の淵に集っていた近隣住民たちが、申し合わせたわけでもなかり、次々と頭を垂れ、体を折り、ひざまずいてゆく。悲劇が決定的になった場面である。

運命というものがあるのなら、という思いは父親だけのものではないだろう。なぜあのような利発な、愛らしい少年が冷たい池の下に閉じ込められなくてはならないのか。この怒りを、悲しみをどこにぶつければいいのか。神か。しかし神がいたとしたら、どのように答えるというのだ。納得のいく答などあるのか。

運命を「見る」ことは誰にもできない。しかし、救助隊によって池から引き上げられる少年の姿がほとんど見せられないことによって、逆に、この場面では運命がスクリーンに映し出されている。カメラがクシシュトフやイレーネたちと同じ位置に立ち、一向に動かず、遠巻きにしか少年を映し出さないことによって、運命が可視化されているのである。パヴェウの死に顔は映されない。それどころか誰も少年に近づけない。遠くに少年の姿が少しずつ、水から引き上げられる様子がわかる程度には見えているのに、父親も伯母も、なすすべもなく立ち尽くすしかないのである。彼らを遠ざけているのは監視員たちではなく、ちょうど人垣の形に沿って超然と立ちはだかる、見えない運命の壁である。父親ひとりだけがひざまづかない。それは、どうしても越えられない運命の壁になす術のない自分を、なんとか堪えている姿のように見える。

映画では、氷が割れたのはまちがいに不可解なことであると理解される。一方、脚本では、氷が割れたもっとありふれた理由が明示されている。夜のうちに近隣の発電所から温水が流出しており、想定されなかった事実が事故を招いたのである。しかし、このディテールが映画では省略されたことで、人の死が唐突に、不条理に発生するという真実が強調され、結果的に、運命という抗い難い力に身を任せることしかできない人間の無力さ、やるせなさのようものへのまなざしが明確になっている。強調したいのは、そのまなざしは決して、クシシュトフ対イレーネといった、合理主義と宗教心との単純な対立ではないということである。クシシュトフは確かに計算違いを

したが、それは彼が合理主義者で、宗教心を持っていなかったからではなく、そのようなことには一切関係なく、「不可解なこと」は常に発生する。彼が対面した透明に立ちはだかる運命の壁のように、ただそこにあるのである。

コンピューターが「最も重要なことには答えない」(Kickasola: 169)という Kickasola の指摘は正しい。パヴェウは自分で組んだという、母親の行動を推測するプログラムに、まず今、何をしているかと尋ねる。すると、「睡眠中」という答が返ってくる。しかし、イレネに促されて何の夢を見ているのか尋ねても、「わかりません」としか答は返ってこない。ここで、イレネがコンピューターというテクノロジーを憎んでなどいないことも明らかになる。彼女は心底、がっかりするのである。そして同じように気を落としたパヴェウに「決まってるわ、おまえのことよ」と語る。コンピューターで測れない類のこと、たとえば、パヴェウが神について問うた時も、イレネは同じような方法で答を示そうとする。イレネは甥を抱擁する。そしてどんな感じがするかと訊き、少年の「愛を感じる」という返事に、それが神なのだと答える。イレネはまた、「人生というのは贈り物なの」と語るが、これは、『偶然』の第二話に登場する女性のキリスト者が同じ台詞を語ることから、彼女たちの間に共通して流れる宗教心が示される。前述したとおり、『偶然』では唯一、第二話だけにおいて、主人公ヴィテクはなにかに庇護されている。それは彼が、神の存在に確信はないにもかかわらず、キリスト者になることと関連している。魂についてパヴェウが尋ねた時、父親は「そう考えれば楽になる人がいるってことだよ」と答える。これはおそらく、信仰というものの本質を表している。信者であるイレネも言う。「神様はいるのよ。それはとても簡単なことなの。信じればいいの」と。本作のイレネの存在は神のようでもある。しかし、旧約聖書の厳格な神ではなく、愛に満ちた新約聖書の神であろう。

ひとり悲しみに引き裂かれたまま部屋に戻ったクシシュトフを待っていたのは、再度、ひとりでに起動したらしいコンピューターである。²⁵ 緑の画面に浮かび上がる“I'm ready.”という文字の最後のスペースが、まるで入力を催促するかのように点滅している。映画では、ここで彼が建築中の教会を訪ねる場面に移る。そのため、Zizek が「これらの（後に述べるコンピューターへの問い）言葉は神そのものに直接投げかけられており……」、倒れた蠟がマリア像の頬をつたう涙となるのは、曖昧な徴ではあるが、神はそれでもなお確かに答えたとのだ（Zizek:123 強調：オリジナル）と解釈するように、この“I”は「神」を示すように受け取ることができる。脚本では、彼はコンピューターとしばし会話をしている。このやりとりは、前述した「コンピューターは最も大事なことには答えない」事実を確認する行為である。

映画では削除された場面を、後に述べる仮説のために紹介する。彼は画面に入力する。「そこにいるのか？」応答コマンドを押したにもかかわらず、コンピューターはしばらく考えている。文字が現れる。「もう一度入力してください。」「そこにいるのかと訊いたんだ。」再度入力した文に対し、コンピューターは黙っている。しばらくして彼

²⁵ 以前に一度、いつのまにかコンピューターが起動していたという現象が起きている。

はまた文字を次々と叩く。「私に何ができる？」問いかけはしばらく画面に残っているが、画面は再び緑に変わり、文字は消える。彼はさらに問う。「なぜだ？ きけ。なぜ小さな子供を連れて行く？ どうしても知りたい。」文字は、入力するそばから消えてゆく。「もしそこにいるのなら、sign をくれ。」入力する毎に文字は消えてゆくが、一つだけ、「sign」という言葉だけが画面に残る。キーを何度か押すと、その言葉が画面いっぱい広がる。彼はアンサーキーを押す。コンピューターはすばやく応える。

「Manifestation. Omen. Mark. Symbol. (顕現、兆し、印、象徴)」クシュシュトフは入力する。「Illumination (霊的照明)」コンピューター「Light. Fire. Beam. (光、火、光線)」。クシュシュトフ「Candle」。もうコンピューターは迅速に動作している。

「Symbol. Church. Cross. (象徴、教会、十字架)」クシュシュトフ「Sense. Hope. (意味、希望)」コンピューターはしばらく沈黙に陥る。そして文字が現れる。「Terminology unrecognized. (認識不可能)」(Insdorf :75-76、脚本：27-28)。

0 と 1 しか認識しないはずのコンピューターのさらなる可能性をクシュシュトフは訴えていた。作成中の、曖昧な連想語を自ら生成させるプログラムはその役割をいくつか、達成している。ただし、最も重要なことには答えられない。いうまでもなく、クシュシュトフが入力した「なぜ」や「Sense. Hope. (意味、希望)」の回答を与えないからである。

映画がこれらのやりとりの場面を削除したのはなぜか。この場面が入れば、彼がコンピューターという「あやまった神」を信仰したために罰せられたと解釈される傾向が強くなるだろう。その明瞭さをあえて避けたのか。それとも、ケシロフスキの意図が必ずしも彼をそのように描くことではなかったからではないのか。本作を司る監督の俯瞰する目は、人を罰する神の視点にはない。前に引用した、監督の旧約聖書に関する見方にしたがえば、監督自身が神であろうとは決して考えていないはずである。そしてこの数学者を見つめる彼の目は、科学至上主義者、合理主義者を直接に裁こうとしない、どこか謎めいた、あるいは曖昧なものがある。それは、コンピューターとのやりとりが不毛である一方で、“I’m ready.”と表示しているのに、“Are you there?”という問いに答えられないコンピューターの矛盾が、問いを発したクシュシュトフが想定しているのが実はコンピューターではなく、神であることを斟酌したようにも解釈できるからである。意志を持たないはずのコンピューターは一瞬戸惑い、彼の想定する“you”が神であり、それが自分ではないために反応できなかったように見えはしないか。また、画面いっぱい広がって強調される“sign”の文字は、そんなクシュシュトフの心を見透かしたように、「神のお告げ」の意味をも持っているではないか。この意味をなさないやりとりは、ある意味で、コンピューターが父親の心を汲んだ面があるように見える。つまり、緑色の不気味な画面は、クシュシュトフの説のとおり、それなりの意志を持っているようにも思えるのである。

犬が死んでいるのを見つけたパヴェウは父親に「死ぬってどういうこと？」と尋ねる。この問いに対するクシュシュトフの答は合理的で、冷たいものである。「心臓が止まって血液が回らなくなる。血が脳まで行かなくなって、身体中が動かなくなる。全部

止まっちゃうんだ。それで終わりだよ。」Christopher Garbowski は、このようにしか答えられなかった父親は、コンピューターが少年の死の理由を与えられないのと同様に、少年に答を与えなかったとするが(Garbowski: 19) しかし引き続き少年が尋ねる、「あとに何が残るの? 」という問いに対して父親は、次のように答えることで、少年の当初の問いに図らずも答えている。

その人がしてきたこと全部だな。してきたことの記憶が残る。記憶というのはとても大切なんだ……その人がかっこいいジャンプをしたとか、親切だったとか、憶えているだろ。その人の顔とか、笑ってるところとか、前歯が欠けてるとか……。

人が死んだ後に残るのが記憶であるというこの言葉は、偶然にも、生きるとはなにかという問いの答になっている。そして、語り合う父子の間には、そのような記憶、思い出となるものが山ほどあるのである。もし片方が死んでも、どちらかが数え切れないほどの記憶を反芻することで、彼が確かに生きていたことは証明される。それらは憶えられている限り、決して消えることはない。付け加えれば、それらは「名前」という形でも残るだろう。少年に関するすべての記憶は彼の「名前」が残ることでもあると Coates は述べる。

パヴェウの名前そのものは『デカロゲ』の他の巻とは違って発せられないが……彼のテレビ映像が実は、名前なのである。なぜなら、彼が逝ったところを誰も見ておらず、なぜそうならなければならなかったのか理解できないために、それは苦悩に満ちた哀しみ、すなわち沈黙としてしか発せられないからである(Coates, “The Curse of the Law”: 97)

そしてこのクシシュトフの言葉は、映画の初めに、すでに少年の愛らしい映像が、喪われた彼の記憶として存在していることと対応している。初めから不吉な予兆が提示されているため、父親と仲良く分担して家事をしたり、腕立て伏せをしたり、愛らしい女の子に挨拶をして微笑む姿や、伯母に甘えたり、学友たちと遊ぶ現在進行形の映像でさえも、彼の記憶を刻みこむための映像、つまり過去の残像のようにも見えるのである。その点で、本作では時間の概念が交錯している。そしてそれは単に、あらかじめ喪われた少年の姿を時間を遡って眺める行為であるだけでなく、彼が生きたという確かな記録を反芻し、自らの内に留め、彼への想いと共に記憶させる行為なのである。テレビ映像の中のストップモーション、そしてやがて停止する少年の映像は、それ自体が独立したものとなり、テレビという箱を、電器店のショウウィンドウを飛び出し、彼を想う人々の心へと飛んでゆく。そのことによって、彼の魂は決して死ぬことはないのである。

教会の建物に入った父親は祭壇に崩れ落ちる。倒れた蠟燭の蝋が垂れ、マリア像がちょうど涙を流すように見える。Zizek はこの涙の表象が、曖昧ではあるが神が確かに彼に答えたのだとする(Zizek: 123)。つまり、神の慈悲が与えられたのだと。ここで、初めて彼はひざを折る。運命を受け容れるしかないと感じたのか、神への謙虚な

心を取り戻す徴なのか、ここでもケシロフスキは明快な答を出すことはしない。ただ、以下の発言に見られる彼の考え方は、彼が魂の存在を信じている証であり、それが、哀れな少年とその父親の魂をも救うものであることを示す。

私はどんなものであれ、交霊会のようなものにはまったく興味がない。しかし、私たち自身の中に、逝ってしまった人や心から愛した人、大切だった人が常に心の中や周囲にいてくれるという必要　それ以上の、根元的な感覚　があると考えている。
(Kieslowski: 134)

監督は本来、脚本のみに留まり、若い監督たちに作品を任せるつもりであったという。だが、とりわけこの第一話を撮りたくてたまらなくなり、他の誰にもやらせるものかと考えを変えたという。本作だけが直接、宗教の問題を扱っていることも、おそらく大きな理由であろう。彼は『ふたりのベロニカ』でヒロインたちの運命を司ったが、ここで運命を司っているのは彼ではなく、目に見えないなにか　ケシロフスキにとっては旧約聖書の神であろうか　である。

最後に、われわれ誰もが同じように、抗えないなにかの中で生きていることは疑いようがないとしても、監督自身が心臓病を抱えていたという事実や、晩年の『トリコロール』シリーズ三作が主にポーランドおよびフランスの合作（『トリコロール・赤』のみ、スイスも共同出資）という形で製作されていることなど、彼の個人的な文脈から創作活動を読み解こうとする試みもさかんにされていることにも触れたい。Haltof は、彼が映画製作を辞めることを再三通告していたこと、芸術的な力の頂点で（『トリコロール』三部作を完成させた後で）折悪しく死去したと述べる（Haltof: 121）。持病も含め、自伝から、監督本人と映画の登場人物との特徴や些細なエピソードに相関関係は大いに見られる。創作活動から身を引くことは『ふたりのベロニカ』でベロニカがしたことであり、また、「ダブルライフ」という概念からは、ポーランド（深刻な芸術、リアリズム、社会問題）とフランス（芸術国家、形而上学的、拠点の欠如）の関連が指摘されている。（Ibid.: 121）。Zizek は、Haltof も一部引用しているように、文学においても長い伝統をもつ、天職と、（それに妥協した）安穩と満たされた暮らしの選択の問題を彼の人生に重ね合わせて論じている。「この、選択の位置づけという問題はケシロフスキ作品では明らかに寓意的だ　監督自身との関係を含んでいるのだから〔中略〕彼は、ポーランドのベロニカの選択をとったのではないのか　心臓病を承知の上で、芸術／天職（歌ではなく映画制作）を選び、そして突然の心臓発作に倒れたのではないのか？」（Zizek: 137）。いずれにしても、「死」あるいは「死者」はケシロフスキにとって近しいものだったようだ。Emma Wilson がケシロフスキ自身を『トリコロール／赤』の一場面になぞらえ、「彼は最も控えめな方法で、自分自身の記念碑を打ち立てたようにみえる。すなわち、かすかに認知できるほどの『メメント・モリ』を」（Wilson: xvii）という記述は、本章でとり上げた三作品にも共通する、運命への思いをも含めた彼の哲学の一部を表している。

3.3. 記憶の産物 『惑星ソラリス』

宇宙ステーションに現れた「ハリー」は自殺したクリスの妻であるらしい。しかし同時に、そもそも、妻ハリーをわれわれは「見て」いないことを見落としてはならない。このことが先行研究にも触れられていないことは欠落であると言わざるをえない。つまり、地球においてクリスが結婚し、お互いに不幸な関係しか築きあげることができなかった妻ハリーについては、彼自らが語ることでしかその輪郭を、われわれは知ることができない。その記憶の物質化したものが妻の姿をしているにもかかわらず、である。²⁶

「ハリー」が鏡をのぞきこむ場面が何回か、挿入される。「ハリー」は妻の姿をしているが、妻ではない。「ハリー」は自分自身のことを知らない。したがって鏡をのぞきこむことは彼女にとって、自分を知ろうとする、たいへんわかりやすい行為だといえる。

しかし、ここにすでに矛盾がある。前田英樹は「ソラリスが物質化したハリーとは、存在するクリスの記憶それじたいにほかならない(前田:151)」と指摘する。つまり、記憶をもつのはクリスであって、「ハリー」は当然、記憶を持たない。彼女自身が記憶であるからである。したがって、彼女が自分を知りたいという欲望を持つこと自体が大きな矛盾を抱えることになる。これは『ブレードランナー』(1982)におけるヒロイン、レイチェルが自分をレプリカントだと知らぬまま、他者によって与えられた偽の記憶を信じて人間として生きてきたことと似ている。記憶を持つのは人間であって、記憶自体が記憶を持つことはありえない。

「ハリー」は主人公のクリスの妻の姿をしている、らしい。ここでいう「姿」とは比喩的な表現ではなく、物理的なもののかたちである。同じ魂をもつものの復活、輪廻転生といったテーマは、映画や文学作品で扱われることがあるが、朽ちる運命にある肉体という器は違っても、そこに宿る魂は不変であるというようなとりあげ方をされることが多いように思われる。そのような場合、重要なのはもののかたちではない。したがって、たとえば、『幽霊紐育を歩く』(1941)とそのリメイク『天国から来たチャンピオン』(1978)のように、一つの魂が、死んだ人物とその容れ物である別の人物(あるいは『フルーク』(1995)のように、器が犬の場合もある)に宿るという形をとることになる。『終わりなし』(1984)では、死んだ夫が未亡人となった妻に心を残し、幽霊となって彼女の傍で見守るが、その姿を見られるのは基本的には観客だけである。た

²⁶ 原作者との確執については先に簡単に触れたが、脚本の第一稿で、原作にはない妻マリアの役がタルコフスキーによってつけ加えられていたという事実を、ここで挙げておく。宇宙ステーションでのクリスとハリーの出会いは、クリスが自分自身について知るためであり、さらには魂を浄化させるためであったという(Turovskaya: 53)。この版では最終的にクリスは、地球にいるマリアのもとに帰還し、罪の意識は赦され償われることになっていた。ところが原作者スタニスワフ・レムが大いに異議を唱え、タルコフスキーも意向を変更し、この初案は直ちに書き換えられたという経緯がある。今となつては、当初の企画と最終版のあまりに大きな隔たりは驚くべきものであるといえるが、ここではそのような事実があったことのみ記すに留めておく。『鏡』の製作段階における変遷と比べればとるに足らない変更ともいえるが、作業中途の作家の試行錯誤の具体例として、類似性は留意しておいてもよいように思う。

だし、妻と飼い犬は気配を感じとっており、また、妻は催眠療法に行った際に夫の姿を「見」、さらにラストシーンでは夫と共に妻も死の世界に旅立つという、少々変形したかたちをとる。また、死者の意識そのものが主人公であり、主人公が死者であるのか、そうでないのかを観客に対し冒頭から明示せず、どんでん返しのような形で最後に明かす手法は、『アザース』(2001)、『シックス・センス』(1999)にみられる。また、『デッドマン』は、生と死の境界線をあえて曖昧に描き、誕生から死へと線的につながる生の時間の観念に疑問を投げかけている。

オペラでも有名な文学作品、ローデンバッハの『死の都・ブルージュ』では愛妻を失った男が細い路地が迷路のようにつながる水の古都を彷徨い、亡き妻に生き写しの女を見かけ、やがて家に迎える。しかし、当然のごとくその女は妻とは別人であり、物語はやがて悲劇へと終結していく。

「ハリー」がクリスの妻らしい、と前述したのも、それはすべてクリスがそのように語っているからにすぎないからである。妻がすでにこの世に存命していないこと、彼らの結婚生活が不幸に終わったことは暗黙のうちに語られるが、実在した妻そのものは、回想場面の中にも出てこない。観客はクリスに妻がいたことや彼女が自殺したらしいこと、そして「ハリー」が同じ姿をしているらしいことをクリスから与えられる情報としては知り得るのだが、妻が本当に、宇宙ステーションに現れた「ハリー」の姿をしていたと確認することは決してできない。もしかしたら、クリスの思い込みであるかもしれない。われわれにできるのはただ推測することだけである。クリスが突然現れた「ハリー」をすぐには受け入れられなかったことを、われわれは、彼が彼女をロケットに乗せて乱暴にも、宇宙外に追い払う行動から察し、次に、再び現れた彼女を今度は受け入れたことから、彼になんらかの感情の変化が生まれ、妻として、少なくとも妻の姿をしているという理由で傍に置くことにしたのだろうと、ただ推測するだけだ。つまり、「ハリー」が妻ハリーだということを知るのは、クリスただひとりなのである。いや、厳密に言えば、クリスも知り得ることのできないことなのかもしれない。しかし、彼の記憶においては、「ハリー」が妻であるという認識はゆるぎのない絶対的なものである。それが正しかろうとそうでなかろうと関係ない。これは、記憶がその人にとってのみ存在するということが、事実ではないかもしれないが、真実の一つのかたちであるということを物語っている。そして、そこには、記憶というものがいかに個人的なものであるかという意味が含まれている。

以上を鑑みれば、クリスが「ハリー」に自分の妻であったことを教えるために見せるホームビデオのくだりの奇妙さは、少なからず理解できるだろう。「父が撮影した」というそのホームビデオを見せる場面には、不思議な点がある。ビデオには雪景色のもと、家の近くらしい広々とした場所で無邪気に遊ぶクリスの幼年時代が収められており、同時に彼の父親と母親らしい人物が見られる。特徴のある手編みらしきケープをまとった母(らしき女性)が湖の傍らにたたずみ、その美しくも愁いを帯びた表情にカメラは近づいてゆくが、その顔はまもなく、「ハリー」クリスの実在したらし

い妻　のそれにとってかわる。古いホームビデオに彼女が写っているはずはなく、いうまでもなくこれは、クリスの心象風景のあらわれである。クリスは、母の姿に妻ハリーを重ねている。そしてこのような映像表現は、観客にとってもわかりやすい類のものであり、映画だからという理由で特にわだかまりが残ることはなく、素直に納得する場面であると思われる。このように、これは心象風景、もしくは映画が一種の「夢の時間」に似ていることを証明するものである。それは、いうまでもなく、記憶というものが常に個人的であり、正しいかそうでないかは問題にならず、本人にとっては事実、あるいは真実であるという暗黙の了解が成立しているからである。

しかし、ホームビデオを見せられた後、クリスの母親について「ハリー」が、「あの白いコートの人、私のことを嫌っていたわ。はっきり覚えている」と断言するのは、クリスならずとも戸惑う。クリスもそれはあり得ないと強く否定するが、万が一、彼の思い違い（もしくは願望ととれなくもない）によって妻の生前、に妻と母のあいだに面識があったとしても、クリスの幼少時の撮影におさまっている当時の若い母親の姿を見て、そのように指摘するのはいささか奇妙である。明らかに、ここには時間の交錯、記憶の交錯がみられる。否、そもそも記憶をもたない「ハリー」の中に「記憶の交錯」があるはずがない。記憶を持たないものに時間概念を持つことが果たして可能であろうか。この矛盾に答を与えるとするならば、ここでもまた、「記憶の物質化」である彼女の中で、有機的な運動が行われていると考えるより他ないのではないだろうか。彼女がクリスの潜在意識を感知したのではないか、という仮定である。

「自分の顔さえ覚えていない」と不安げにつぶやきながら鏡をのぞきこみ、他者から与えられる情報をよすがに自己を探すしかない「ハリー」は、愛情を育みつつあるクリスの心象を暗に受信している。彼女が、白いコートの女性とつらい関係にあったことを思わず口走ったのは彼女の感情からではなく、クリスの、母親とかつての妻に対する複雑な感情が「ハリー」の中に反映したからであろう。彼女はクリスの記憶の具現化ではあるが、生きている者の心の微妙な揺れを察知し、そのことによって新たに生まれ、さらには自己を確立しようとしている。それはすなわち自分を「生産した」クリスの妻になることを指す。彼女はクリスへの愛を力に自ら有機的運動を実践するのである。

人間の意識の「物質化」したものである「ハリー」自身が変容していく。ここでの物質化とは具体的にはニュートリノによる意識の組成を指すが、そればかりでなく、組成後の物質が人間と同様に変容することが、本作においてさらに重要な側面なのである。彼女は鏡にうつる自分を見つめる。自分の顔もわからないと告白する彼女は自分を知りたいと願い、他の科学者たちから責められる自分の存在を「あなたがたの良心」であるとさえ言う。彼女の中に人間としての自尊心が芽生え始める。彼女は自分が人間でないことを認識した上で、人間になろうとする。物質化された「イメージ」そのものが意識を持ち始める。いわば有機体ではない物質が有機的な運動を起こすことで、物語は核心へと迫る。

時間の交錯・記憶の交錯はタルコフスキー作品に度々出てくるモチーフである。

『鏡』では同じ女優が主人公の母親と、その妻の両方を演じており、注意深く見ていなければ進行中の物語がいつの時代・世代のものなのかを把握するのに苦心する。そしてそれは、明らかに監督の意図である。作品中に登場人物の名前や場面、時代を表記したテロップなどをつけて背景がわかりやすく説明されることは一切ない。また、多くの作品において男性主人公が監督自身の投影であり、母親や妻といった女性の描写も監督の近しい人たちを思わせることが多く、どこかで彼自身の私生活のデジャヴュのような、現実と映画の虚構の世界とが入り混じったような印象を与える。彼があえて時間軸のずれを複雑にしているのも、『映像のポエジア』に貫かれている、「映画は唯一、芸術の中で、時間芸術である」という主義に呼応していると考えられる。

以上述べてきたように、本作で描かれているのは、ひとの「記憶」の物質化であり、その物質自体が有機的なものへと変容していく運動である。そしてその変容・運動は、映画自体がもつ有機的性質と似ている。映画の有機的性質とは、時間と空間を行き来する運動にあたる。

それでは、有機的な「知性」活動をするソラリスの海は、クリスの人生にとって、果たしてどのような意味をもつのか。クリスにとって、ソラリスの海がもたらしたものは何であったのか。モノクロでとらえられるソラリスの海はうごめき、白い泡は生き物のようにうねっている。ソラリスの海が渦を描くリズムは、無重力状態の書斎において、本や蠟燭、クリスと「ハリー」が浮遊するリズムと対応している。ソラリスの海は、クリスを支配するものだったのだろうか。

ソラリスにおける一連の異変によってクリスにもたらされたものは、第一に、死者との邂逅であっただろう。死んだもの、失われたものとの交流、過ぎ去った時間への追想は、一種独特の甘美さを放つ。それはおそらく、記憶するという作業があまりにも個人的であるために、そこから作り出される記憶が甘美にならざるを得ないからではないだろうか。あえて、苦く、忘れ去りたい記憶を思い出したいというのであれば別であろうが、往々にして記憶は美化され、理想化される。そのような意味においては、クリスと「ハリー」は、「ハリー」が記憶の産物であるという理由で、この上なく純粋で個人的な、理想的な関係を結ぶことができるのである。記憶の中にひきこもり、自分の王国の支配者となって永遠に生き続けることができる者がいれば、それは幸せであろう。しかしクリスは自らの脳から「ハリー」を生産した。しかも「ハリー」は思いがけなくも有機的に変化し続け、自分の感情・意志を持ち、自分たちの間の越え難い壁に悲観したのか、あるいはクリスを救済するために、彼が眠っている間に憤み深くもひっそりと、置手紙を残して身をひく。その結果、クリスは潜在的に抱いていた亡き妻への罪悪感を解消する方法を再び失うのである。映画の最後、彼が戻っていく故郷の家で、父親にひざまづき崩れ折れる彼の姿がその証である。帰還した家は俯瞰するカメラによって、徐々にソラリスの意識の海にぼつりと浮かぶ孤島となる。彼の心の奥底に沈む罪悪感が生み出した妻「ハリー」は、彼を赦したのであろうか。しかしそれさえも、クリスの潜在意識を感受したゆえの行動であったとすれば、この物語はクリスという男の傲慢さを強調するものに他ならないだろう。ただし、記憶の産

物「ハリー」自身が変容していったことを考慮すれば、必ずしも彼女が他者の感情を反射する鏡として存在すると断言はできないだろう。

先にソラリスがクリスを支配していたのだろうかと問うたが、ラストシーンにおける、クリスと故郷の家の父親全体がソラリスの霧の海に埋もれてゆき、やがて徐々に小さく遠くなって、うねる海に包まれていく描写も、本編を貫く、死者との再会というテーマそのものを呑みこむ比喻と考えられるのではないか。支配していたのがクリスの意識であったとすると、これは一人の心理学者が見た茫洋とした夢だと解釈することはできよう。しかし、彼の存在を包み込むソラリスの海が存在を夢と考えることは、なにかを見落とすことである。クリスの意思にかかわらず、彼の意識を支配するのは惑星ソラリスの有機的な運動であり、あくまでもそれは、映像として画面に刻み込んであるではないか。それは白く波打ち、まるで生き物のようにうごめくソラリスの海であり、そこから発せられる磁気、それによって宇宙ステーションを通常は重力状態に保ち、かつ、無重力という稀有な三十秒を与える、できうる限り視覚で表現されている現実なのである。その只中に「帰ってゆく」クリスが父親という場所は、いったいどこなのか。「帰ってゆく」という意味は二人の関係性において与えられてはいるが、陸の孤島がどこにあるのか、映画は決して答を与えない。確かに言えるのは、そこで彼が赦しを乞うているということだけである。

3.4. 父との「融合」、言葉への希求 『鏡』

本作が監督の私映画であることはすでに述べたが、製作過程において実にさまざまな紆余曲折があったことに少し触れておきたい。当初は隠しカメラで実母にインタビューする形式のドキュメンタリー作品になる計画であった。原案映画『懺悔』の企画申請書にははっきりとこう述べられている。「この世に生きるわれわれは、母親との関係において責めの感情をある程度味わっている」と（「映画『懺悔』の申請書」：420）。タルコフスキーの母親への愛情あるいはそれに付随する心情は深く、かつ複雑であると察せられる。作品が母親に対する子供時代の抑圧を反映しているという見方も、²⁷タルコフスキーと母親との葛藤をそのまま主人公たちに置き換えたとなればもっともな提示であろう。Maya Turovskaya が引用する、本作の前身ともいえる映画『懺悔』の原本に掲載されているという監督の告白「私の母がいつか死ぬなどという考えを、私はどうしても受け入れることができない」（Turovskaya: 61）という発言には瞠目すべきものがある。タルコフスキー作品における女性の描写は、頻繁にとりあげられる項目の一つであり、Johnson と Petrie による「本作は母親に関する物語というよりもむしろ父親に関する物語である」（J & P: 115）という見解も、母と子という従来のテーマの裏側にある、姿を見せぬ父の存在を意識したもので貴重な指摘である。²⁸

本作が、監督の実母が本人役で作品に登場している点も含め、監督に関する最も個

²⁷ たとえば中田晶子がこのような見方をしている。

²⁸ ただし Le Fanu は、監督の妹マリーナが、実際の母親はもっと複雑な人格であったと、映画の中の母親像を実物と同一視することに異論を唱えていることを指摘している（Le Fanu: 115）。

人的な作品であることは間違いない。Le Fanu はこの作品に遭遇した時の感激の要因を二つ挙げているが、まず最初に「自伝的であること」を指摘している (Le Fanu: 69)。

²⁹ 疎開先で母親が手持ちのイヤリングを売りに行く件、戦場からの父の帰還など、いくつかのエピソードも実話に基づいているという。なにより、過去と現在が複雑に交錯する中、モザイクのような幻想的な映像に深い意味を与える「声 ナレーション」で詠まれる詩が、詩人である実父アルセーニーのものだという点を看過することはできない。

しかし、本作が自伝的であるかどうかはそれほど重要であろうか。むしろそれよりも、この作品において「過去を思う」ことや「記憶」が、この上なく個人的でありながら、いかに普遍的なものを包括しているか、そしてその特質を「映像」そのものが大いに担っていることを追求することの方がはるかに重要ではないだろうか。

たとえば、主人公アレクセイの幼少期の記憶にまつわるシーンは、彼が中心的役割を果たす人物であるにもかかわらず、ただ断続的な存在として描かれ、「おそらくこの意図は、他の場面でもそうだが、個々人の経験だけではなく、世代全体の経験を表現することにあるのだろう (J & P: 115)」と指摘される。これは、鑑賞者たちが作中に描かれる過去やその記憶を、決して監督個人の体験として受け取らなかったことを示す。『鏡』を観た者が、それが監督自身の物語であろうとそうでなかろうと、自分の物語、自分の思い出として受けとめる傾向にあることは、Turovskaya が (フェリーニの『アマルコルド』(「私は覚えている」の意)を引き合いに出した後)「我々は覚えている」“We Remember”と記し (Turovskaya: 65) また、Johnson と Petrie が V. I. Solovyov の「映画ではなく、私の考え、私の記憶があった」(J & P: 133、下線：オリジナル)という一文を強調しながら引用している点からもうかがえる。Synessios も以下のように、個人的な経験を記している。

私が『鏡』を見たのは、1980 年代前半、地元アテネにおいてである。当時私はロシア語やその文化、歴史をまったく知らず、映画中のエピソードのいくつかが示す、より深い重要性を理解する文脈をもたなかった。しかし、私も本能的に、この映画は私についてのものだと感じた。実際、それは映画以上だった。私が住むことのできるリアリティであった。私が抱いた感情は、タルコフスキーの記録にあった二通の手紙に最もよく表現されていた。(Synessios: 3)

この後に、感激した観客からの手紙が紹介される。ここで検討したいのは、この同一化が、Johnson と Petrie が述べる、Turovskaya や V. I. Solovyov、Tatyana Elamanovits、Leonid Batkin といったタルコフスキーと同世代の批評家たちだけが分かち合えるものであり、西側で出版されたいかなる批評とも比べることができないとする意見 (J & P: 133) と明らかに対立する点である。共通する歴史背景を享受する世代だけが、この作品に対して独特の思い入れを抱くのであろうかと問えば、上の Synessios の一例を挙げても、その答は断じて「否」であろう。旧ソヴィエトという一つの枠の中の、あ

²⁹ もう一点は、旧ソヴィエトでこのような形式での芸術表現が可能であったこととされている。

る時期を共に生き抜いた同世代人の歴史観が似通っているだろうとは想像し易い。政治社会体制の面では尚更そうだろう。彼の地特有のダーチャ³⁰ と呼ばれる田舎の家、青々とした草が風にそよぐ広い野原の風景に幼少期の記憶を共有できるのは、厳密に言えば彼らだけかもしれない。原案・映画『懺悔』の申請書によると、監督自身、「世代」を強く意識していることがうかがわれる。一般市民から届けられた感想の手紙を監督は好み、自著でもいくつか紹介している。ゴーリキー市の女性は、「私にもあのような幼少時代がありました……。ただそれについてあなたが知っているはずはありませんね。……。あのような風と嵐もありました……」(『映像のポエジア』:13)と懐かしさを表現しながら「孤独」からの解放を綴る。しかし同時に、「理解不能」という反応も、批評家を初めとし、一般の観客からも多く寄せられたことも事実である。世代的に似た風景を生きた同国人であっても、本作品の「難解さ」についてくることのできなかった観客は多く、彼らは一様に「説明」を求めている。³¹ そもそも、タルコフスキーをいち早く発見したのは母国ではなく海外の観客・批評家であった。在学中の1960年に制作した処女作『ローラーとバイオリン』に素早く着目し、一等賞を与えたのは、ニューヨークの学生フィルムフェスティバルである。³² 『鏡』に至ってはまず国内の批評家に酷評され、6年間の海外上映禁止という憂き目にも遭った。ほぼすべての作品について、通常形式での上映拒否や、何カットにも及ぶ編集変更の通告が毎回、当然のごとく言い渡され、海外と同様の高い評価を受けたのは本人死亡の後、旧ソヴィエト体制が崩れた1980年代後半になってからである。このような事実からも、『鏡』への共感の理由を、単純な同胞意識に帰するのはあまりにも無謀であろう。とすれば、この映画に対する共通の思い　こみあげてくる懐かしさや、奇妙な既視感　はどこからやってくるのか。ひとの心の奥底にある、共感の最大公約数とでもいうべきものはどこからやってくるのか。誤解を恐れずにいえば、それはわれわれが今、「生きて」いることにあるのではないか。すでにフィルムに収められた「(他人の)過去の時間」に、知らず知らずのうちに自らがつけてきた小さな足跡を、ひょっこり見つけたような感覚を味わうのは、今、われわれが生きているからではないだろうか。あるいは、そのような、過ぎ去った時間や、今は存在しないものに対し、いかに共感を覚えることができるかという個人の感受性に帰するものなのではないだろうか。

本作が故郷の風景の中、はしゃぐ幼い兄妹を連れ歩く老婆のシーンへと収斂されていく意味は、まぎれもなく「故郷への回帰」と共に、本作の中心的主題である、映画表現ならではの時空間の融合あるいは超越であろう。ここまで一貫して、小さな兄妹

³⁰ 実際にタルコフスキー母子が夏を過ごしたダーチャはすでになく、家族の親しい友人のダーチャをモデルに、外装だけでなく内装もほぼ再現していたという。ダーチャ建築に関しては、Synesios の著作 pp.41-7 を参照。

³¹ 「私は、当惑しながらあなたの映画『鏡』を理解するために、あなたの助けを借りたいと思っている最初の人でも、最後の人でもない、と確信しています。」「この映画について何かをどこで読むことができるのか、せめてお教えてください。」いずれも別の観客からの手紙(『映像のポエジア』 pp.10-1、傍点オリジナル)。

³² 続けて『僕の村は戦場だった』はヴェネチアで金獅子賞を、『アンドレイ・ルブリョフ』もカンヌで国際批評家賞を獲得している。

の母は常に若い母親の姿で描かれていたにもかかわらず、この場面のみ年老いた母の姿にすりかわっているのはなぜか。いうまでもなく、生命を失いかけている主人公はいまや幼年時代の自分となり、故郷で妹と母と共に、すでに過ごした日々をもう一度経験しているからである。今、彼と共にいるのは年老いた母なのである（図版4）。

死の床に臥したアレクセイにとっては、もはや作品全体が白日夢といってもよい。時空間が入り乱れ、モノクロとカラー映像が明確な規則に基づかず混ざり合い、彼は最後まで顔を見せることはなく、若き日の母と現在の妻を同じ女優が演じるという混沌とした世界が繰り広げられているのだから。彼の記憶は、幼い頃過ごした田舎家へと戻ってゆく。年端もいかぬ自分と妹の手をつないでいるのは当然のごとく母である。しかし、当時の母ではなく現在の、年老いた母の姿である。このありえない画を映し出すことができるのが映画の最大の強みであり、これは主人公が抱いた欲望というだけではなく、それ以上の彼にとっての「現実」なのである。ただしカッコつきの「現実」であり、それが映画における「真実」なのである。ただそこに、年老いた母に連れられた幼い自分たち兄妹の姿が可視化されていることが重要なのである。

序章で述べたように、一葉の二重露出の写真が、時間と場所の融合の具現化としてタルコフスキーに大いなる靈感を与えた。ありえない二つの時間、別々の空間を融合し、動かすことが映像では可能になる。このラストシーンは、あの写真を動く映像にしたものなのである。

幼い頃に過ごした家、電話で、しかももうかみあうことのない会話でしか繋がることのできない母、残された詩をよすがとして思い出すことのできる不在の父、本当は見えてはいないはずの両親の、若い日のさざめきと意味ありげな笑み。それらは思い出として、時として加工を施されつつも、心の中に生き続けることができる。ラストシーンのように、これらの記憶が、たとえば、ありえない人物がありえない場所に現れるという形で甦ることは、現実にはおそくないのだろう。しかし本当にそうだろうか？ 失われた人々が訪ねてくることはないのだろうか、過去の思い出がより現実のものとなって生きることはないのだろうか？ この映画は、それを可能にしているのではないか。言いかえればそれは「死者との交信」であり、映像に大きな意味を与えるアルセーニー・タルコフスキーの詩「食卓、先祖とその子孫のため設けられた同じ食卓……」に込められた世界観とも通ずるものである。³³ 一瞬の時である「今」は、「歴史」や「時間」という合理的な名のついたシステムの前ではただ崩れ落ちては消えるだけだが、思い出することによってそれは不死のものとなる。いったん失われたものは二度と失われることはなく、永遠に生き続けることができる。匂い、音、言葉……様々なものが記憶を呼び覚ますが、呼び覚まされた記憶は映像となり、眼前に出現する。

³³ Maya Turovskaya は、SF では「タイムマシーン」と受け取られるであろう「単なる記憶」は、我々の通常の三次元の世界を四次元に置き換えるもので、現実にはありえない設定を可能にし、時間と空間の関係の描写に対する特別な認識こそが、タルコフスキーがきわめて卓越している点であると述べている（Turovskaya: 68）。

われわれの「通常の」生活では、時間と空間の壁が立ちただかるが、映画はいともやすやすとその枠を超える。

i. 失われた言葉とその回復

本作の大きな特徴でもある、映像にオーヴァーラップされる詩は、監督の実父で詩人であるアルセーニー・タルコフスキーの作品である。朗読はタルコフスキー自らがあたっている。画面に重なる声。音声としての詩。映像は声によって一瞬固定されるが難なく時間の上を流れ、声は記憶を呼び覚まそうとする。記憶とは、主人公の「私」の記憶、そして画面を見つめる観客の記憶である。詩『初めての逢瀬』は、ぬかるみを歩く兵士たちを映し出すセピア色のニュース映画に唐突に重ねられる。詩は画面の映像を説明するはたらきを担わず、ただ、意識を呼び起こすために存在する。映画の中の過去と現在を、そして映画と観客の時間をつなぎ、観客は自らの内的意識のうちに誘われてゆく。

主人公はすでに「言葉」を失っていると先に述べた。この作品では、父アルセーニーの詩以外、すでに言葉は失われている。ここで思い出されるのは、映画の冒頭である。吃音の青年が言葉を取り戻す。このシーンについてはこれまで多くの言及がなされてきたが、旧ソヴィエトという社会体制を意識した上で、不自由な状況から逃れ、自由に言論したいという欲求、その豊かさを高らかに謳いあげていくとする見方が圧倒的である。³⁴ 青年に主人公の「私」を重ねれば、彼も「語りたい」のだとみることもできるだろう（エスティーヴ：104-5）。主人公は比喩的に、吃音の青年と同様に言葉を失っており、その状況から脱し、自身の人生そのものについて語りたいと願っている。戻るべき故郷の田舎家、幼年時代の思い出、そして苦悩を。思うように築けず、修復することもできなかった近しい人たちとの関係が彼に重くのしかかっている。冒頭場面は、実際に本物の吃音者の青年を使って撮影された。つまりこのエピソードは完全なドキュメンタリーなのである。青年が言葉を獲得していく姿に、撮影現場にいた者すべてが深い感動に震えたという。しかし、だからといって、言葉を取り戻す行為を当時の旧ソヴィエト全体の社会背景と照らし合わせ、言論の自由の尊さのみに帰することが果たして適切であろうか。なぜなら、青年の「僕は話せます」という言葉が一語一語宙に放たれ、おそらく青年にとって、実際に言葉を取り戻す行為そのものは幸福なことであろうと容易に推測できるにもかかわらず、作品自体はまるで矛盾するように、圧倒的な映像表現の力により、結果として言葉の無力さを曝け出しているのではないか。

アレクセイは電話で、昔の同僚の訃報について延々と語る母親とかみあわぬ会話を

³⁴ この周知の事実について逐一列挙することはしないが、馬場広信の指摘によると、最も早い指摘は Jean-Pierre Jeancolas, “Notes sur Le miroir.” *Positif*, No. 206 (May, 1978) に発表された（『タルコフスキー映画』：117）。Green は、成熟さを得ることのしるしがここに見られるとする。それは子供（つまり監督自身）の個人的な成熟と、国家による政治的な言語の獲得であり、したがって、個人的であり国際的なレベルでのメタファーであると述べる（Green, *Andrei Tarkovsky*: 135-6）。

続けなければならない。ここで彼が喉の痛みを訴えているのは象徴的である。心の中で「結局、言葉なんて人間の感じていることすべてを表現できっこないからね。言葉ってどこかしまりがない」とつぶやくが、それが声として発せられることはない。コミュニケーションは断絶している。電話線を通した母子の会話はぎこちなく、妻と夫の会話も同様である。妻は「私たち、血の通った会話なんてできなかったわね」と言う。破綻した結婚生活を振り返る主人公の心の奥底を映し出すのは断片的な回想による映像と、唐突に挿入されるニュース映画、そしてナレーションとして画面に重なる、詩を詠む声だけである。妻に再婚を促し、相手が売れない作家と知ると、見ず知らずの相手を辛辣に批判するのはおそらく自分自身も作家だからか。少なくともまちがいに類する、なにか「創る」人間特有の自虐性がみえてくる。母に対する心の声は発せられることなく関係は断絶し、妻には心ない言葉として発せられ、そして同様に断ち切られる。言葉を放とうと試みても、それらは虚しく空にこぼれ落ち埋もれてしまう。あるいはその無力さは時に凶器となり、心ならずとも人を傷つける。主人公の断片的な記憶や回想で綴られる本編は、いわば失語症に陥った男の記録である。彼はただ、記憶を呼び覚まそうとする「音」としての詩人による「詩」だけを頼りに、映像によって深い記憶の中に戻っていくのである。それは過ぎ去った幼年時代、失われた遠い日々への帰還、かつそれらを取り戻そうとする行為であり、すなわち、言葉を獲得したことによって失われたものを取り戻す行為でもある。ここでは「言葉」と「詩」が純然と、別個のものとして存在している。アレクセイは自分の言葉が言葉以上のものにならないことを自覚しており、そのことに最も苦しんでいる。彼の苦悩は病魔に蝕まれた肉体や、うまく結べなかった近しい人たちとの絆、彼らへのはがゆい思いだけではなく、言葉を失ったことそのものにある。彼が目指した「詩」は、おそらく映画として昇華されるはずだったが、製作されるはずの映画は頓挫しているようだ。表現する術を奪われて言葉を失ったのかもしれない。表現し得る言葉を失ったために、必要な言葉は、父の詩を借りてくるより術がないのである。ただし、彼にとって言葉は今では失われているが、失われる前にはおそらく「あった」はずである。そうでなければ、このような渴望がありうるだろうか。

換言すれば、吃音症の青年は一見、言葉を得たことで自己を語る術を得たように見えるが、語ることは実際にはわれわれを、真の言葉からさらに遠ざけるだけかもしれないのである。なぜなら本編を観れば、言葉を得たことで失われたものの方がはるかに大きいのは一目瞭然ではないか。アレクセイが空虚な言葉しか発することができず周囲の人間を傷つけるというだけではなく、本作の映像の前では、詩以外の言葉はもはや説明にしかないからである。先に、父アルセーニーの詩以外、本作品においてすでに言葉は失われていると述べたが、逆にいえば、唯一失われていないのはそれが詩であるからである。

ヴィクトル・ボジョーヴィチは「父の詩は彼の映画のほとんどすべての映画の有機的な部分となっている」(ボジョーヴィチ：282)と指摘した上で、アンドレイの映画作品と父アルセーニーの詩における共通性を、存在論的本質が同一のものであると分

析している。それは、監督にとって映画が彼の内面の生活という領域から生まれてくるものであるのと同様に、父にとっては詩が、外面の表皮を突き破り、事物の本質に迫る行為であったからである。つまり、両者にとって芸術行為の意味はほぼ等しく、本作では息子の内的世界は映像において表現され、そこに重ねられるナレーションという形で父の内的世界と合体したのである。映画は父と息子という時間のおよび精神的な隔たりを超え、連続性を孕んだ世代の融合の果実へと変容している。

アレクセイがタルコフスキー自身であれば、結果的に、彼の芸術活動は言葉による「詩」ではなく、映像としての「詩」という形で結実したことを、本作は証明している。彼は「映画で私をなによりも魅了するのは詩的連関、詩の論理である。詩の論理こそ、芸術の中で、もっとも正当で詩的なものである映画の可能性にこたえるものだと私は思う」(『映像のポエジア』: 28)と述べ、詩とは世界感覚であり、現実に対する関係の特別な方法だとする。

それではタルコフスキーは言葉にならないものを映像に託したのだろうか。そうだとしたら、それはあまりにも平凡で愚直すぎる行為のように思える。そのような映画監督は掃いて捨てるほどいるだろう。言葉にならないのではなく、言葉ではない「像」として立ちあらわれる霊性、あるいは魂のようなもの——それらは、「像」としてしか姿を見せることはない——を映像に映し出そうとしたのではないか。そしてそれがすなわち「詩」なのではないか。すでに述べたように、詩とはなにかを語るには、まず精神的な課題を理解しなくてはならない。そしてこの場合、「精神的な」という言葉は「霊性」と同義である。タルコフスキーは「霊性」を表現するには、言葉よりも映像がふさわしいという思いを抱いていたのではないか。常に絵画的であった彼にとって、世界を見ることは自らがカメラとなって具象を視覚的にとらえ、それを新たに再現することを指す。言葉は必ずしも介在する必要はない。必要なのは具象であり、そこから引き出されるイメージである。

その意味で、親交が深かった画家ロマーゴンの発言は興味深い。彼は、タルコフスキーがわざと時代を描こうとしなかったと述べている。『僕の村は戦場だった』(1962)でも当時の服装や髪型を再現しようとはしなかったし、『アンドレイ・ルブリョフ』(1969)でも15世紀の社会を正確に描こうとはしていない。その理由は「すべてを再現するとエキゾチックになりすぎるから」だったという(馬場朝子: 143)。つまり、映画として具象を再現する目的はあくまでもひとの心の内面を映し出すことであって、歴史や風俗ではなく、時代を超えた普遍的な「像」の存在を彼が信じ、その具現化を試みたと解釈できるだろう。そしてこれは、加藤幹郎がタルコフスキー作品を、「多くの映画あるいは表象が、「歴史のなかの人間」を描くことに汲々としてきたのと対照的に、あえて「人間のなかの歴史」を描くという困難な課題に挑戦した(加藤 2002: 10-1)」と述べていることと呼応する。

ii. 父との確執

芸術家として、映画監督タルコフスキーが、詩人である父アルセーニーの詩を自分

の映像に重ねたことの意味は大きい。上に述べたように、タルコフスキーにとって「語る」ことは映像によって成就されるべきことであったはずである。そこに父の詩を用いる行為は、自らの語る文字通りの「言葉」が映像に比べ、非力であると考えたことを意味するのだろうか。もしそうだとすれば、当然、父と子の確執について目を向ける必要があるだろう。そして本作が私映画であることから、父の姿は映画の中の父に重なるはずである。映画では戦場から帰還した場面しか姿を見せない父は、息子意識の中ではほとんど常に不在である。電話での会話や妻の言葉から、母親との確執はわかりやすく前面に押し出されているが、父の存在は疎遠である。唯一明確にされているのは、野原が広がる田舎家の庭で、柵の向こうから姿を見せた軍服の父に妹と共に駆け寄って抱きついた幼い日の記憶である。おそらく、成人である「私」にとって、母が若き日と現在の年老いた姿の両方において認識されているのに対し、父はいつまでも軍服をまとった若いままの姿としてしか受容できないのだろう。父については、常にあの時、あの姿のまま、永遠に時間が止まっているかのようなのである。今の母の姿は何度となく年老いた姿で具現化されているのに、現在の父の姿は決して現れない。ただし、朗読される詩からわきあがる存在感は、もしかしたら母よりも強く、圧倒的なものとして現れてくると言っても過言ではない。したがって、母に対する葛藤の念がわかりやすいテーマとして表現されているため、本作は「私」と母との物語としてとらえられがちであるが、不在の父との関係の方が、かえってもっと複雑であることを暗示しているといえる。本作が主に母と息子の家族史であることは間違いないが、背後にあるのは、実は父との確執なのではないだろうか。

当初の企画であった、150 を越える「母への質問」の中に、直接「父」という言葉が見当たらないことも同様である。「あなたの人生で、今もよく思い出す人で、若い頃そばにいたかったけれども、何らかの理由でそれがかなわなかった人がいましたか？それは誰ですか？ 男性ですか、女性ですか？」という問いかけの婉曲さ、ある種の奇妙な慎重さはどうだろう。母の心を思いやる優しさがみてとれるともいえなくはないだろうが、それよりも、父の存在について母に直截に尋ねることを避けた、しかしあまりうまくいかなかった例とみてよいだろう。むろん、彼のきわめて繊細な感受性の表れであることには違いない。

『鏡』における父の不在は、タルコフスキーと母、妹マリーナにとってまぎれもない現実であった。タルコフスキーが四歳の頃、父は別の女性と暮らすためモスクワのアパートを出ている。父と同じく芸術家肌で、大学では文学を学んだ母が経済的に逼迫しながらも、子供たちに本や音楽会の切符を与えることを忘れず、文化的教育を施しながら、女手ひとつで兄妹を育てあげたのも映画のとおりである。イヤリングのエピソードが端的に表すように、幼い子供を抱えた若い女性が、大戦をはさんだ激動の時代を生き延びることは、言い尽くせない苦労の連続であっただろう。妹マリーナは後年、父の家出が兄の心に一生深い傷を負わせたと言っている（馬場朝子：29）。しかし、子供たちが不在の父、母に苦労を強いた父に対し、憎しみの感情を抱いていないことは明らかだ。その後父と共に再び暮らすことはなかったが、彼らは成人しても連

絡をとりあっていた。疎開先の田舎家のエピソードも事実で、家族を捨てて家出した後すぐに出征した父に宛てた手紙が何通も、妹マリナによって今も保存されている。田舎町ユリエベッツでの学校生活や日々のできごとが子供らしい率直な文面で語られ、「会いたい」と綴られている。幼い子供たちは父親がやってきた合図である松葉杖をつくコツコツという音を心待ちにしていたというし、タルコフスキーが難関である映画大学への入学を希望したときも、父アルセーニーは知人の教授に口添えしてくれるよう手紙を書き送っている。自分たちを捨て、家庭は早くから崩壊していたのに、なぜ父に対して敬愛の心をもちつづけることができたのか。それはひとえに、父が「詩人」であったからではないか。旧ソヴィエトで「詩人」であることの意味は大きい。それはすなわち、経済的に恵まれてはいないが知的文化人であるというステイタスの獲得であり、とりわけ感受性の強い子供にとっては、否が応でも薫陶を受けずにはいられぬ一つの宿命のようなものである。実際、アルセーニーは晩年、ようやく世間に名を知られた詩人であった。³⁵ その古典的作風は初期の作品から密度の濃いものであり、次第に評価があがったのは正当なことではあるが、多くの詩人と同様、詩という限られた読者・狭い文壇の中でほぼ一生不遇の詩人として生きたことにはかわりはない。結果的に、父の名が世に出るのに、タルコフスキーが手を貸したことになったのも事実である。ほとんど無名だった彼の詩は本作や『ストーカー』で朗読されたことをきっかけに、タルコフスキーの映画を観たいいわゆるインテリ層のあいだで、徐々に知られるようになっていった。このような、分かち難く複雑な父と息子の関係がさきほど、はからずも「宿命」という言葉を使ったが生涯、タルコフスキーにとって大きな影響を与え続けたと考えるのは難くない。なぜなら彼らは共に「詩人」であったのだから。タルコフスキーは次のように断言する。「自分のことをつねに、映画人であるよりも、むしろ詩人であると考えてきた」(『映像のポエジア』: 355)。

父子が共に「詩人」であること、それゆえの強い葛藤と絆を容易に想像できる背景を考慮すると、タルコフスキーが望んでいたのは父と一体化することだったのではない。『鏡』という作品の本来の目的は、そこにあるのではない。なぜなら、最終的には当局からの申し入れを聞き入れて変更されたが、ラストシーン近くの、公開版では主人公の「私」が顔を見せずに寝台に横たわる重要な場面は、当初、監督自身の顔のクローズアップが入っていたからである。³⁶ 露悪的といっても過言ではない。予告編としても使われていたそのワンカットで、タルコフスキー本人が寝台に横たわる姿を見せられるのはあまりにも生々しく、また、完成版を観た後であればなおさら、その直裁さ、あからさまな様子は「彼らしくない」と思わずにいられない。そもそも自伝的要素が強い作品だからこそ、ここまで露骨に視覚化しようとしていた事実は、ある意味で常軌を逸していたのではないかとさえ思える。そしてそれはむしろ、主人公が

³⁵ 処女詩集を 55 歳にして出版。その後、孤高の詩人として名声を得る。処女詩集は 2007 年に日本でも訳書が刊行された。そのあとがきによれば、1946 年、華々しいデビュー目前に当時の「文化的な引き締め」により、刊行は頓挫したという。アルセーニー・タルコフスキー『雪が降るまえに』坂庭淳史訳(鳥影社、2007 年) p.260 を参照。

自分自身であることの誇示であり、根底にあるのは、父と一体化することへの希求ではなかったのかと考えられるのである。

そもそも、本作が元々は、母親にアンケートを回答させる形式でのドキュメンタリー映画として製作されるはずだったということ自体が驚きではないか。実際仕上がった『鏡』の複雑さ、とりわけ「言葉」で物語を説明することの困難さを鑑みると、オリジナルのアプローチは対極にあったといえる。完成した映画が言葉を削ぎ落とし、最低限の説明しか与えられていないのに対し（いや、それさえも与えられていないともいえる。結果的に、「困難」もしくは「理解不能」という評価を得た理由はそこにある）、当初、監督は他でもない「言葉」によって母や、家族および諸々の背景を描こうとしていたのである。もちろん、新たなドキュメンタリーとしての時空間が繰り広げられるはずだったのかもしれないし、インタビューの特性である「声」というテーマに心惹かれたのかもしれない。しかし、出来上がった作品を見れば当初の計画は信じ難いといしか言えない。もっとも監督にとっては、インタビュー形式からの転換そのものが大きな決断であったようだ。とすると、また同様の疑問が沸きあがるのである。「なによりも、なぜ、他の芸術ではなく、映画をやりたいのか、映画の詩学を利用して、なにを言おうと願っているのか知らなければならない」（『映像のポエジア』：185）と、確固とした持論を持つ彼が、なぜインタビュー形式にこだわったのかという疑問である。

実際は、実母に内緒でカメラ撮影をし、それを作品として公開することは、道徳的な見地からみてもやはり実行不可能であった。具体的に原案『懺悔』を完成させることは無理だと監督自身が判断したのは「作業ノート」が記されてから実に9ヶ月後である。テーレホワに主演女優を任せるまでも紆余曲折の連続だった。当初彼女は、彼の目にはふさわしく映らなかったようだ。「この女優だと、ただのドラマになってしまう」（「作業ノート」：254）という記述からは、彼が母の物語を決して「ただのドラマ」にはさせぬという決意がはっきりと見られる。ただのドラマではなく、そこに命を吹きこむ必要があるのだと。

その後、再び「俺はインタビューを信じない!」（「作業ノート」：271、下線：オリジナル）と宣言。映像の詩人・タルコフスキーとしての発言として納得のいくものである。しかし路線変更後も、製作を進める過程でかなりの軌道修正はあった。

彼がインタビュー形式にこだわったのはなぜか。「詩人」であり「映画的人間」であることを自認する彼にとっておそらくそれは、映像ではなく、言葉を用いて「詩」を創造しようとする試みであったはずだ。ここで仮に、タルコフスキーが父アルセーニーに抱く執着が、もしかしたら、愛憎両方の感情を禁じ得ぬ「詩人の父」に対する挑戦だったのではないかと考えられはしないだろうか。幼い頃から人一倍感受性に富んだ息子が、父に対してわかりやすい尊敬の念だけを抱いて成長したとは少々考えにくい。父を詩人として、父親として尊敬しつつ（あるいは、しようとしながら）なん

³⁶ この予告編のスチール写真は「『鏡』シナリオ」p.223 に収載。

とかして彼を乗り越えようとする強い気持ちがあったのではないかと想像することに、なんの躊躇がいるだろう。

このような仮説を掲げるにはもう一つ理由がある。「映像によって思考する人間は映画監督になることこそふさわしい」(『映像のポエジア』:188)と自負していながら、なぜ映画完成後に、新たにそれに準じる中篇小説を書いたのか。率直に言って、映画監督としての彼の才能を愛する者にとって、この小説の必然性はないに等しい。彼が他の何者でもない、映画作家であることを映画本編が証明しているというのに、なぜそれ以外の方法を敢えてとる必要があるのか。

映画に満足でなかったといえばそれまでである。もっと語りたいことがあったのかもしれない。映画製作も著述も同じように芸術活動として見なし、書かなければならないという思いがあったのか。いずれにしても、父に対し、尊敬と、それでもなにか割り切れない相反する思いを常に抱いていたのではないのだろうか。才能に溢れた詩人の父と同じ「言葉」というフィールドで戦いたい、あるいは一体化したいというアンヴィヴァレントな心情が、『鏡』をめぐる周辺に垣間見えるような気がしてならない。

タルコフスキーは画家志望の少年であった。13歳でモスクワの美術学校にて絵画の勉強を本格的に始めるが、一年も経たぬうちに結核を患い断念を余儀なくされる。それでも生涯、絵画を描き続けることをやめなかった。少年期に彼が描いた自画像数点が妹マリーナによって現在も保存されている。そのすべてに口が描かれていないのは、なにやら暗示的である。疎遠だった父と、本作で「声」を通じて一体化したことは、子供の頃の夢を叶えたということなのか。父の声を聞きたいと願う一方で、少年の頃から、自分自身が言葉を失っていると感じていたのだろうか。妹が証言するように、タルコフスキーが私生活においても父と酷似した人生を送ったことも見過ごせない事実であるように思える。幼い息子をもうけながらも最初の妻と早くに離婚し、その後再婚。再婚した女性は父が家族を捨てて一緒にになった女性とうりふたつだという。これらは、映画作品となんら直接に関わるものではないが、彼の扱うテーマの深刻さ、真摯さと無関係ではない、詩人の息子としての宿命の厳しさ、悲しさを感じさせる。1982年パリで客死を遂げた彼の後を追うようにその二年後、父アルセーニーもこの世を去った。扇知恵は、父の詩の引用が「引用」にとどまらず、詩の世界を映像化したものが映画『鏡』なのではないかと思えるほど、二人の世界が重なっていると指摘する(扇:98)。結果的に、映像と、父の詩を朗読するタルコフスキーの声が融合し、言葉以上のもの、映像以上のものを画面に映し出し、映画『鏡』は、映像詩として見事に成立している。とうとうと詠まれる「〔前略〕系となって私を光に連れていってくれないのなら」(『鏡』シナリオ:134)の「光」は、他でもないタルコフスキー自身が実現した、映画という光の世界における芸術表現を最も顕著に表すものではないか。



図版3 『デッドマン』(ジム・ジャームッシュ、1995 年)



図版4 『鏡』（アンドレイ・タルコフスキー、1972年）

第2章 魔術的リアリズム

映像は、現実と幻想の融合表現を可能とする媒体である。フィルムに刻みつけられた映像は、撮影された過去の時間と空間を閉じ込めたものとして物理的に存在する現実であると同時に、現実とは異なる時間を観客の眼前に繰り広げ、幻想の世界へと導くことができるからである。

本章では、現実にはありえない映画ならではの、主に視覚的な表現の中に潜むリアリズムについて考察する。映画は、カメラがそこにあるものを映し出すという機能をもってして、本来現実ではないもの、あるいは現実にはありえないことをフィルムに焼き付け、現実のものとして差し出すことを可能にする。そもそも、三次元で行われた過去の撮影が二次元のフィルムという物体の中に収められ、再び三次元空間において、場所と時間を選ばず上映されることで（作品としてはむしろ、二次元の）命を与えられるのであるから、映画という媒体はそもそも、時空間を行き来する魔術的な要素を帯びている。

そしてさらに、モチーフとして、さしあたり現実とは通常認められぬものがなんらかの姿を現すことで、その表象は非現実へとさらなる幻想的な広がりを見せ、映画の魔術的要素は否応なしに高められることになる。映画という媒体において、すでに、現実と幻想は相反する概念ではない。そのどちらもが現実であり幻想であり、それらが混ざりあうことで「魔術的リアリズム」とでもいうべき世界が発生するのである。

加えて、交錯する時空間の中に放り込まれた観客が否が応にもその場に立ち会うことになるという、映画のあり方についても言及しなければならないだろう。映画はいつ誕生するのかと問えば、制作側にとっては撮影した時点、あるいは編集した時点という答もありうるだろうが、フィルムという完成品が上映されなくては作品は成立しないという映画の本質的な性質を考慮すると、映画は上映された時点で、明らかに、（何回目かの）新たな命を与えられることになる。それは、過去の時間をすでに包括する映画の時間の中に、さらに自分たちが包括される運命にある観客との、三者間における入れ子状態が発生することをも意味する。したがって、さらに、映画を観る行為そのもののの中に、魔術的な相互作用が生まれる点についても考察することが重要になると思われる。

本章では、アンドレイ・タルコフスキーおよびカール・ドライヤー作品を中心に、「魔術的リアリズム」を構成する重要な要素である三つの項目　空中浮揚、奇跡、再生　について考察していく。

1. 空中浮揚

アンドレイ・タルコフスキーの三作品、『鏡』(1972)、『惑星ソラリス』(1974)、『サクリファイス』(1986)にみられる「人が空中に浮かぶ」という表象は、彼の映画の本質に迫る重要な一要素である。彼の作品には、一見、理論的あるいは合理的には意味を掴みにくい表象がありとあらゆるところに溢れているが、まさにそれが観客を魅了することも事実である。不意に現れる室内の雨や、時間軸の変化、淀んだ水のカット、廃墟に現れる白い犬といった唐突な、しかし意味ありげな表象の出現は枚挙にいとまがなく、観客や批評家はたびたび、「この意味は?」「これは何を象徴しているのですか?」と問いたくなる衝動を禁じえない。『鏡』公開後、モスクワの大学での質疑応答の記録には作中で明確に描かれていない表現について質問が寄せられている。

「……はどのように理解するべきなのですか」「(……の場面で)何をささやいたのですか」というような問いに対し、監督の態度は一貫している。ひたすら観客の理解に委ねたい、というものである。「(この作品に)象徴主義はありますか?」という問いに対しては一言、「とんでもない!」という強い否定で答えている(「建築大学におけるA・タルコフスキー監督との対話」:425-7)。もっとも、彼の映画哲学をまとめた著書では、直接的であれ間接的であれ、『鏡』だけでなく他の作品にも共通する「象徴」に対するスタンスは明確に述べられている。つまり、「真実を語りたいという願い以外、どんな隠された象徴もあるいは暗号で書かれた意味も、この映画にはひとつもない」(『映像のポエジア』:199)というのが彼の主張である。

これらは象徴ではない。ただそこに存在しており、カメラはそれを切り取ったのである。それが、タルコフスキーの映画観すなわち世界観である。「だれもが、自分の目にし、知覚しているものが世界だと考えがちだ。だが、そうではないのだ!」(同:276)という言葉からも、彼がカメラというもう一つの目を通して、映像という一つの形を提示していることがうかがえる。誰もが驚く、あるいは首をかしげる「空中浮揚」という表象も、彼にとっては映画に映し出してこそその具象であり、それは決して象徴ではなく、ただそこにあるものなのである。

空中浮揚は誤解を受けやすい表象ではあろう。しかし、彼(ら)が本当に浮かんでいるのか、飛翔しているのかを考察することは、同時に「本当」の意味を問うことでもある。少なくとも第一義的な定義として、重力への反逆を挙げておく。従来の重力には従わぬことで、その表象はまず空間を超える。通常重力を無視して体が浮揚することは、少なくとも普通の人間の生活の空間の概念の外にあるものである。

さらに、それは同時に時間をも超えるものだと定義できるだろう。つまり、空中浮揚が表すのは時空間の超越である。そしてそれはおそらく、映画が時間芸術であるという本質と親密に関わってくるはずである。

1.1. 無重力の三十秒 『惑星ソラリス』

本作の宇宙ステーション内の書斎における、三十秒間の無重力場面は中盤のクライマックスとでもいうべき重要なシーンである。このシーンの美しさはいったいなにゆえによるのか。そもそも、この美しさを読み解く必要など実は露ほどもないのではないか。ただただ呆然と、浮遊する彼らをいつまでも眺めていたいという衝動にかられるが、要因をいくつか考えてみることはできる。そしてそのことが、空中浮遊という行為が作品に与える意味をたどる糸となるのではないだろうか。

プラズマの海ソラリスの上に浮かぶ宇宙ステーションで異変が続発する。主人公の心理学者クリス・ケルヴィンは調査のため派遣される。そこで彼が会ったのは二人の科学者、そして、十年前に死んだはずの妻「ハリー」であった。

そもそも、彼らの邂逅と和解（のようなもの）はあり得ない。だからこそ、あり得ないことが具現されているからこそ美しいのではないか。これは、Le Fanu の指摘する、映画全体の構造に関する言及と類似する。

映画はいわば、ケルヴィンとハリー的一种ユートピア的な和解を夢想している。しかしわれわれの心を動かす力は（実際のところその壮大さであり、悲劇性さえあるのだが）、タルコフスキーが同時に知らしめている、人間の世界でそのような癒しはありえないという表現方法にある。（Le Fanu: 58）

空中浮遊は主人公と「ハリー」が、あらかじめ告げられたステーション内での三十秒という限られた短い時間の無重力状態において発生する。

「ハリー」はクリスの死んだ妻の姿をしており、変則的なソラリスの海の活動によって出現した。同じように、船内には亡霊とおぼしき徘徊する少女が見られ、スナウト博士の部屋には異様な大きさの後頭部をもった少年が、サルトリウス博士の下には暴れる異形の小人の存在がうかがわれる。いみじくもスナウト博士が「知った人間が現れただけきみは幸運だ」と言ったように、「ハリー」はクリスの意識の奥底から立ち現れてきた、妻の具現である。妻自身ではない。いわばクリスのもつ妻の記憶から生まれた不可解な現象である。しかし、ニュートリノという物質から構成されていることがわかっており、物理的に彼女は存在しているし、画面上に、宇宙ステーション内で、クリスと「ハリー」はまったく同じように存在している。ここでいう存在の確かさとは、彼らが同等に可視的であることを指す。そして、映画ではそのことが「現実」であると難なく理解される。そして、無重力の三十秒も、同じように現実に発生する。なぜこのような現象が発生するのかは一切説明されないが、必然的に発生するのである。宇宙ステーション内において、この現象は現実以外のなにものでもない。この場面のもつ重要性をどのように読み解くべきだろうか。

まず、無重力状態の発生という設定により、クリスと「ハリー」の身体の重みが視覚化されている点に注目したい。身体の重みというのは映画が表現しにくいテクスチ

ヤーのひとつであろう。もののかたち、つまり輪郭や色は比較的描写されやすい。それは眼という感覚機能が認識する、比較的単純な要素である。映画の命ともいえる光の加減や、撮影されたものとの比較によって、それが何であるかは、多くの場合判断できる。むろん、映画表現の技術・手段がそれだけにとどまるわけではなく、物語や語り口、撮影方法など多岐にわたる要素をとりこんだ上で作品は成立する。しかし、この作品のこの場面における重量感の表現は、クリスが人間である一方で、「ハリー」がニュートリノという物質で構成されているという事実において、重大な意味をもつ。

たとえば、フランス映画『まぼろし』(2001)は、自殺とも事故ともわからぬまま突如海で行方知れずになった夫の不在をめぐる、残された妻の心模様を描いた作品だが、彼女の心の空虚さは、知らぬ間にクレジットカードで限度額以上の大量の買い物をするという行為そのものと、その行為においても普段どおりに行動する彼女の表情の静かな異常さ、ひいては大学教授という彼女の職業設定などから、多面的に表現されている。しかし、この作品を決定的に秀でたものにしたのは、そのようなわかりやすい手段ではなく、本来は非常に難しい「重量感」を「映画的に」伝えたことにある。

失踪した夫はきわめて恰幅のよい人物であった。つけくわえて言えば、ヒロインを演じるシャーロット・ランプリングは痩せぎすといってもよいほどの痩身である。夫が不在になり、自暴自棄にも似た日々を送る中、彼女はある男と親密になるが、その、夫ほど恰幅のよくない中肉中背の男と抱き合った際、ふと「あなた、軽すぎるわ。」と洩らし、自分の言葉にショックを受ける。映画も後半のその台詞が発せられるまで、夫の大きな太った体は、しいていえば温厚な印象を与えはするが、特に大きな意味は与えられていない。しかしこのひとことで、映画という二次元の枠を飛び出すような、人間の物理的な重量感と、そこに秘められた切実な意味が、観る側にまで正確に伝わってくるのである。先に「映画的に」伝えた、と述べたのは、大きな体躯の男と、痩せた女、そしてどちらかという痩せたもう一人の男という視覚的な要素を配置した上で、彼らの関係を決定づけたのは「台詞」であったという、複合的な手法が使われているからでもある。映画は色やかたちなどものの形を伝達することについては技術的に、あるいはメカニカルな意味で、ほぼ正確な能力を発揮するが、その反面、匂いや味覚、温度、重量などのような非常に伝えにくい要素をいくつか備えている。しかし、線的な時間の規則にしたがってスクリーンという平面に映し出される作品の中から、時折このように、時空間の枠をこえ、あたかもそこから飛び出してくる生き物のごとき瞬間が発生する。それは観客の知覚とすぐさま融合し、さらに新しい運動を喚起するだろう。これもまた、映画の有機的運動と呼べるのではないだろうか。

身体の重みという、現実世界においてはごく自然な属性が、人とニュートリノという物質の差異、かつ、宇宙ステーションにおける三十秒間の無重力状態というきわめて特殊な設定において、特別な時空間を生み出す。

世にも美しい無重力の時間は、「ハリー」が吸っていた煙草の煙の揺れのわずかな変化と、不意に起こった静かな風の運動によって幕を落とす。天井に設えられたガラスの照明がひっそりと、やがてはっきりとリズムをとって鳴り始める。ガラスが管楽器のごとく揺れ、書斎はコンサートホールさながらに、奏でられる音楽で満たされ始める。まるで合図のように、あるいは指揮棒を一振りするように、クリスが火の灯った燭台を宙に滑らせる。無重力の三十秒の始まりである。クリスの髪にやさしく手をのばし、やがてしっかりと、母のような鷹揚さで抱きしめる「ハリー」。よりそう二人の体、組んだ「ハリー」の脚、幼子のように彼女の腕に抱かれるクリス。画面の一番手前を、開かれたままの本がゆるやかな弧を描いて横断してゆく。背景には額におさめられた三枚のブリューゲルの絵画。それぞれが画面を舞い、重なりあう。重さを失った事物が「まじわる」気配があたりにたちこめる。

Frank Mc Govern は、シャガールの「空中浮遊する恋人たち」のモチーフを引用し、ここに「最も明瞭で最も有名な愛のメタファーがあり、語義どおりにも比喩的にも愛の恍惚がある」とし、その表象が「あまりにも強い感情の結晶化であり、言葉でさえも浮遊と無重力というかたちにおいてしか表現することができない」という Makarius の指摘と同様であるとする (Mc Govern: 228)。「恍惚」と「強い感情の結晶化」を空中浮揚が顕現しているとすれば、これは監督が愛について語る、「愛とはお互いを理解することの究極の顕現である」¹ という考えに近い側面をもっているといえよう。しかし、単に、二人の愛の交歓と理解するだけでは不十分である。確かに、重量を失い、様々なものが飛びかう書斎という不可思議な状況で、そっとお互いをいたわりあう彼らの表情、柔らかな手つきで寄り添い、抱きあい、時間の波に身を任せるこのひとときは、二人にとってまちがいに「交歓」のときであろう。しかし、それだけでは済まされない映画的な時間が繰り広げられていることを見落としてはならない。同上の取材において、なぜ頻繁に空中浮揚のシーンを挿入するかについて監督はこう語っている。「理由は単純である。なぜなら強い力をもつシーンになるからだ。そのことでものごとはさらに映画的に、さらにフォトジェニックに創造される」² 言い換えれば、「映画的」なるものとは、異なるもの同士の交わりであり、「フォトジェニック」とはありえないものが目の前に、つまり視覚的な魅力を最大に持して具象として現われることに他ならない。ステーション内の重力と無重力の関係という設定を最大限に活かした上での場面である。

¹ Hervé Guibert のインタビューによる。「比喩であると強調したい。象徴にはそれ自体特有のある種の知性的な意味がこめられているが、比喩はイメージだ」。監督の言うところの「イメージ」を「象徴」として読み解く研究は数多いが、このテーマに関する監督の見解は傾聴に値する。ただし、多くの記事や著作で微妙な表現がされていることも事実である。監督の映像論の代表的なものとして、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）、「建築大学における A・タルコフスキ監督との対話」『アンドレイ・タルコフスキー『鏡』の本』所収、馬場広信監修、宮澤淳一／馬場広信訳（リポート、1994）pp.425-7 を参照。

二人が不自然な形で重なりあい混ざり合う混沌のイメージは、背後に立ち上がる黒い影と、抱き合ったままのゆるやかな回転によって強調される。壁にかけられたブリューゲルの絵画三点の並び方にみられる立体感　壁自体がゆるやかなカーブを描いている　も、彼らが三次元の世界にいることをことさらに主張する。しかし、映画にとって、平面が支配的でなければならないことが明らかであるにもかかわらず、平面の奥行知覚は多くの重要な要素に依存しているため、きわめて強い三次元空間を表現し、立体的な映画技術はあまり役に立たない（Monaco: 186-7）。つまり、われわれは画面を眼前にしながらも、ひとりでにその中に奥行を知覚しようとする性質をもっているのである。または、アルンハイムの、映画の空間的広がり（奥行）の印象は観客がとらえる、ある程度の深さ（奥行き）の錯覚による（アルンハイム：25）という指摘を挙げよう。つまり、特に三次元性を強調しなくとも、空中浮遊を目の前にするだけで、観客はひとりでに二次元つまり平面であるスクリーンの中に奥行を求める。したがって、ことさら強調する必要はないはずである。しかし、ここでは「宙に浮かぶ」という「非現実的な」行為、幻想的な気配がこの回転によって、より強調されるという効果を上げている。しかも「非現実的」どころか、宇宙ステーション内における無重力状態はまぎれもない物理的な「現実」ではないか。通常ならば、人や物体が宙に浮かべばそれが「非現実」であり物理に抗うものであるが、ここでは物理的な現実に対する設定そのものの逆転が見られる。突然現れた「ハリー」という記憶の物質化と、人間という異なる物質が、非現実的な空間のようにみえる現実の空間において、同等に溶け合う場面をわれわれは目撃する。ありえないから美しいのであり、科学と非科学の交錯、錯綜する時空の只中に放り込まれたことによって引き起こされる麻痺感が、観る者を魅了するのである。

ただでさえ宇宙ステーションという、地球を離れた異空間である場面設定があらかじめされている上に、さらなる異空間である無重力が重なることで、時空交錯の感覚がより複雑になり、曖昧になる。観る者の時空感覚は麻痺し、映画を見ている現実の時間のはざまにぽっかりと、別の時間が発生したような軽い痺れにも似た、不思議な身体感覚が呼び起こされる。この点については観客もクリスと「ハリー」も同様であろう。異空間の中のさらなる異空間に放り出されることで、純粋なもののみが、ただ物質としてさらけだされることになる。

ブリューゲルの絵画一点のカットが入った次の瞬間にはもう、二人は床にうずくまっている。燭台は火を絶やさぬまま、部屋の隅にある乱れた本の山だけがもっとも顕著に、先刻のひとときが現実のものであったことを示す。それはあまりにも短い時間であった。その証拠に、ひき続き画面を満たすのは、「ハリー」が自殺に使った液体酸素からわきあがる白い煙である。特別な時空間における逢瀬があまりにも儚かったことへの、彼女の絶望感の表れである。それまでの二人は、人間と純粋記憶の物質化と

² Charles De Brantes によるインタビュー中、『サクリファイス』についての発言。

いう、別々のものとして交流するしかなかった。彼らは同じ人間という物体同士としては決して交流できない。しかし無重力の三十秒が、そのような枠を取り払ったのである。それは唯一、二人が初めて同じ場を共有し、異なる物質である事実を超えることができる無比の機会であった。クリスの「ハリー」に対する疑念はやがて情へと変わり、「ハリー」もまた自分とは誰かを問うことで変化していく。そんな中で育まれていく情愛が、彼らが物質としてお互いの壁を超えられない事実へのもどかしさに加速をかけ、悲恋の運命は決定的なものとなる。

1.2. 「魔女」との交わり 『サクリファイス』

一般的に言えば、言葉で語ることや物語の流れよりも、映像による雄弁さこそが、タルコフスキーが常に心を砕き、駆使している手法である。顕著な例を挙げれば、『ストーカー』(1979)のラストシーンで、主人公の娘が無言のまま、手も道具も使わずに視線によって、離れた場所にあるテーブル上のグラスを移動させる。ありえない(と思われる)ことが、今まさに起こっている具象である。ここでは映像によって見せることに意味がある。この場合、彼女の行為を伝聞として語ることに意味はないし、また、それが実際ありうることなのかどうか、端的に言えば、いわば念力のような力によってグラスを移動させることが可能であるのかどうかは、まったく重要ではない。そのような暗示が、有無を言わせぬ視覚化によって可能になる。なぜなら、そのような現象がスクリーンの上で今まさに発生していることは誰にも否定できないからだ。重要なのは視覚化されているという事実である。主人公アレクサンデルと「魔女」マリアの空中浮揚の場面もまさにそれに当たる(図版5、p.157)。

その前に、本作の最大にして致命的な弱点が、アレクサンデルと「魔女」マリアの交わりにまつわるドラマトルギーにあると、多くの研究者が指摘していることを述べておく。この点については、本章の後の節「再生」で詳しく見ていくとして、本節では彼らのありえない表象が本作で占める大きな役割について先に考察する。すなわち、二人の空中浮揚のシーンである。

本作でも監督の他の作品と同様、屋内の家具や静物の描写が頻繁に表れ、それらが丁寧に、細心の注意を払われてそこに存在していることは明らかである。使い込まれた感のあるテーブル、さっきまで飲み物が入っていたとしても不自然ではないカップ、きっちりと、けれどほどよい柔らかさを残して整えられたシートが敷かれた寝台。監督が常に撮影監督や美術担当者と意見を交わし、ファインダーをのぞき構図を厳しくチェックしていたことはよく知られている。³ 元々画家志望であった監督⁴の、そのようなカメラマン、あるいは画家としての目によってバランスよく配置され、美しい

³ 撮影現場の様子はドキュメンタリー『タルコフスキー・ファイル in 「サクリファイス」』(CBS/Sony、1988)にも詳しい。

⁴ 馬場朝子『タルコフスキー：若き日、亡命そして死』(青土社、1997)に詳しい。

佇まいを呈する室内は、たとえばショールームのような生活感を疎外した非日常的空間ではない。そこにあるのは、その上で眠り、読書しながら寝そべる寝台やソファであり、朝になれば光を透かすカーテン、日暮れ時にはカーテンを閉じる傍ら、姿見代わりに自分の像を確かめる窓ガラスである。すなわち、人の生活空間、ごく日常的な生活の場としての質感が描かれている。

そこにまさしく、その同じ寝台の上、数十センチのところに、浮き上がる身体が映し出される。これはいったい何を意味するのか。それは日常と非日常、現実と非現実という、通常ならばありえない相反する場が、同一のスクリーンという平面に並列に存在することを眼にすることに他ならない。

『惑星ソラリス』で宇宙ステーション内の書斎における無重力の三十秒間という形で具体的に示されていたのと同様に、ここでも空中に人が浮かぶ行為とは、重力を無視したものの出現を意味する。ごく日常的な静物の中に異物が現れることで生まれる落差、差異。それは、今われわれがいる場所は「本当は」どこなのか（いると信じているだけなのではないか？）今とは「本当は」いつなのか（線的な時間の上にある一定の期間、確固として存在するものなのだと闇雲に信じているだけなのではないか？）という、答の出ないような問いかけを潜在的に含んでいる。

つけ加えれば、「赦し」を乞い、人類の「救済」を求めにやってきたアレクサンデルと「魔女」マリアのあいだにもそもそも、ズレがある。思いつめ、「われわれを殺さないで」と銃口を自らのこめかみに当て懇願する主人公のあまりにも突飛な行為に対し、マリアは明らかに戸惑い、ごく普通の女性のやさしさを示すしかなく、慰撫の表れとして彼に寄り添い、抱き合う。気の強いわがままな妻との生活に疲れた男にわかりやすい同情を示し、自らの身体で慰めようとするマリアはやさしい女であろうが、愚直な印象を与えることも否めず、「使命」を背負ったアレクサンデルの悲壮さとの対比は滑稽ですらある。マリアを単なるいい人、慰められむ人（J & P: 175）という見識も的外れではないし、「むしろ温和な尼僧を思わせる」（ゾールカヤ：238）とする描写も彼女の容貌を慮ると説得力がある。タルコフスキー自身による脚本にも、マリアは「驚くほど優しい目をした」（Tarkovsky, *Collected Screenplays*: 531）と描写されている。

ズレた意識を内包したそれぞれの身体が宙に浮かぶ。片方が「魔女」だとすると「魔女」と人間という、ここにも異なるものの交差が行われていることになる。マリアの質素な寝室で抱きあう彼らは、やがてまるでごく自然なことのようにならなかに宙に浮かび、交わりあう。タルコフスキー作品の空中浮揚について、いずれも性交との関連性がみられると指摘したのは馬場広信（『タルコフスキー映画』：228）と Sean Martin（39）である。このことは後述する、マリアが担う「女神」と「巫女」という役割と、結果として彼らの行為が秘儀であることに深く関わっている。⁵ 秘儀が性愛という形で表さ

⁵ 秘儀については、オード・カーゼル『秘儀と秘儀——古代の儀礼とキリスト教の典礼』小柳義夫訳（みすず書房、1975年）第三章「古代の秘儀とキリスト教の秘儀」及び「秘儀の本質について」を参照。

れるのは魔術とエロスが密接に一致している証でもある。⁶ そして、この「交わる」という表象は、そのような秘儀的な意味を含んだ彼らの行為のみにあてはまるのではなく、異なるものと、異なる空間の交わりでもある。そして、そのような表象が視覚的に表現されていることが重要なのである。

ゾールカヤはこの空中浮揚を含む、アレクサンデルがマリアの屋敷を夜訪ねるシーンに心理分析的な解釈を試みようとする。主人公が恐れ、不安な心を抱きつつ、マリアに告白するこの一連のシーンをすべて彼の心理を分析することに還元することは容易い。だがそれよりもむしろ、彼の心理の具現がこの「ありえない」空中浮揚だとすれば、心理分析などではなく、映画表象としての意味、すなわち映画的時間と空間の超越について考察するべきではないか。

なぜならさらに、彼らは交りながら、ここでも『惑星ソラリス』と同じく回転する。このことは、時折彼の作品を絵画のように眺めてしまう観客に、極めて異様な印象を与える。浮かび上がるだけであれば、前出の Mc Govern が示した、シャガールの「空中浮遊する恋人たち」のモチーフと同様に「愛の交歓」との類似を挙げるだけで十分である。しかしここでも、回転という行為が、現実世界からのさらなる距離を際立たせ、同時に、平面である映画という媒体の中にあらためて、三次元の、いわば普通の生活と同じ空間が内包されていることを再認識させる効果をもたらしている。

Le Fanu は、三作品にみられる空中浮揚は、芸術において最も古く深い「衝動」へとわれわれを回帰させるものであると述べる。

すなわち、人は地上のみならず空中にも天にも住むのだという発見であり、その恍惚感へと回帰させるものである。つまりそれらは、伝統的な絵画における最も重要なモチーフの一つである。天使の存在への信心が消え去った後も、翼を備えた天使を描きたいという衝動は、深刻かつ高貴なものとして存続した。エルンストや他のシュールレアリストの画家にとっては嘲笑的かつ非現実的として捉えられたこの衝動は、一方で、シャガールと彼が描いた農民の伝統世界においては、素朴、無知、かつ郷愁を誘うものである。シュルピス聖堂の壁画に描かれた気高い天使や翼のついた物体を 19 世紀の画家ドラクロワが信じていたのかどうかはわからないが、いずれにせよ、タルコフスキーはこれらの伝統的絵画の手法に準じて「謎」を描いている。(Le Fanu : 88-90)

しかもマリアが魔女だとすれば、魔女と人間という異なるものの交歓となり、現実世界からの飛翔という意味がさらに強調される。さらにその交わりが人類救済のための行為だとすれば、それはまちがいなく、現世を超える至上の喜びを与えうるものであろう。不穏な轟音と共に始まる彼らの空中浮揚が崇高さを帯びているといっても過言でないのは、その使命の大きさはむろんのこと、もはや人間の生死という枠をも超えた、さらなる異空間への体験になりうるからである。そしてこのような「時空の超越」

6 エロスと魔術については、ヨアン・P・クリアーノ『ルネッサンスのエロスと魔術』桂芳樹訳（工作舎、1991 年）を参照。

という概念こそが神秘主義の一つの定義であり、それは映画の最後に起こる救済主人公以外は何も起こらなかったかのように日常生活を営んでいるようにも見える
いわば「奇跡」の、布石となるものである。

それでも、この空中での交わりが至上の悦びというよりは、切迫し、悲痛な印象さえ与えるのは、むしろ、アレクサンデルの絶望があまりにも大きいことと、冒頭シーンの草原で語ったように、「ものをいうのをやめて、何かをすべきだ」という信念を貫こうとする行為が彼自身による「犠^{サクリファイス} 牲」そのものであるからだろう。

1.3. 時を超える 『鏡』

『鏡』では、映画が終結へと向かい始める頃、寝台の上に浮かび上がり、停止する女の姿が絵画のごとく現れる。特徴的なのは、浮遊しているのが一人の女性である点と、彼女が停止したままの短い映像である点である。『惑星ソラリス』と『サクリファイス』における空中浮揚が、明らかに二人（片方がニュートリノ物質でできた亡霊、片方が仮に「魔女」だとしても、少なくとも姿かたちはまちがいに「人」である）の交わりを表し、さらには「回転」という動きで二次元から三次元への移行を視覚的に表現しているのとは、かなり異なる趣を呈する。まず、本作での空中浮揚が一人、しかもそれが妊婦であることに注目したい（図版 6、p.158）。

『鏡』は監督自らが認める自伝的私映画であるので、若き日の母マリアとおぼしき女性が身ごもっているのは主人公・つまりはタルコフスキー自身であろう。主人公アレクセイは現代を生きているが、映画の中でその顔を見せることは一切ない。その代わりに戦時中の混乱を母と妹と共に生き抜いた少年時代の自分や、縁が薄かったと想像される父、そして次の世代である、今を生きる十代初めの一人息子の姿が画面に現れる。若き日の父母の姿はともかくも、同じ女優が演じる若い母と現在の妻が唐突にあちこちに現れ、ラストシーンには老いた今の母と、幼い自分と妹というありえない組み合わせの奇妙な画まで用意されているのに、終始なぜか、物語の核をなす語り手である主人公の顔は現れない。ラストシーン近くになってやっと、病に冒され、寝台に横たわる彼の上半身が、わずかに今の生身の体として映し出される。表現の場を与えられぬ芸術家であることが他人への非難や妻への厳しい発言からうかがえ、彼が重い病に臥していることが身内らしき人物⁷と医師の話から、途切れ途切れに伝えられる。彼の胸のあたりにぴったりと寄り添うカメラは、明らかに、不自然なまでに、被写体に近づきすぎている。つまり、この手法も意図的なものであって、あえて主人公の顔を見せないことも、わかりにくい形でわずかにしか映し出されない上半身も、語り手と語られる対象が近すぎることで、つまり主人公アレクセイと監督との同一性を表している。いわば私映画としての明確な宣言である。したがってまず、主人公アレク

⁷ この人物は一章で述べた「緑色の婦人」と同一人物、あるいは同じ姿をした女性である。この謎についても明かされることはない。

セイと監督自身が同一であることが前提となる。それは空中浮遊場面において、若い父母と共に、タルコフスキー自身が胎児という形で存在していることを示す。

この場面は、戦時中、母が知人に手持ちの耳飾りを買ってもらうため田舎を訪ねたエピソードの後に、ほぼ脈絡なしに挿入される。現金を切らしているからと代わりに鶏をつぶすよう強いる女主人。都会暮らしの母は困惑するが息子にさせるには忍びなく、仕方なく包丁を握る。その直後の、うらめしげな、疲弊した顔のクローズアップ。そこに若い父の顔がモノクロで重なる。カラーからモノクロへの移行は時間軸の移行を示し、舞台が田舎家から別の場所へ転じたことがすぐにわかる。父が柔らかな布のようなものに触れている。やがて「大丈夫だ、心配ない」という彼のつぶやきが入り、正面から捉えられた寝台と共に、彼が撫でていたのは宙に浮かぶ女の服であったことが判る。この時点で、女だけが重力に逆らっていることがはっきりする。「残念だわ、つらい時しか会えなくて」という女の声は、前後の文脈からは意味をなさない。その声と共にカメラは女の全身を映し出し、やがて妊婦であることが明らかになる。やがて、というのは、カメラがまず彼女の頭の方（画面左側）から寄っていくことと、腹のふくらみが慎まやかな曲線を描いているからである。彼女は「飛んでる」とつぶやきながら、「だいじょうぶか？」と気遣う夫の声に「承知のうえよ」、「しあわせよ」と答えながらそのまま宙に浮かんでいる。画面の右上を白い鳩が飛んでゆく。

白い鳩のはばたきは「幸福」の表れであろう。そして宙に浮かぶ女はその言葉と共に、喜びに浸っている。男の姿は消えるが、鳩は難なく右上を斜めに飛び去ってゆき、彼女の浮揚を捉えるカメラはやはり正面に据えられ、寝台は重力に逆らうことなく存在している。通常の重力を超えた浮揚という空間的超越がここには確かに見られる。そして前述の彼女のつぶやきから、浮遊しているのは彼女の意識と身体の両方であることがわかる。しかも、彼女の身体は実は一人ではなく、まだ生まれぬ息子を抱いている。

先に述べたように、この場面のもう一つの特徴は、この短い空中浮揚そのものに一切動きがないことである。その姿は、映像というよりは写真に近い印象を与える。ただ、彼女の話し声が入ることと、カメラの流れはむろん止まっていないので、まるで水面に、本人のいうとおり、「しあわせそうに」漂っているようだ。ちょうど彼女の部分だけ、フィルムの上にコラージュしたようにも見える。それは先述したとおり、意識は飛翔しながらも、身体はこの寝室にいるという物理性を強調するものである。そしてこの寝室は、この場面では若き父母の空間だが、同時に、病身の主人公が今臥している床を否応なしに連想させるものでもある。

主人公が臥す寝台は、それまでの映画の流れが収斂されるであろう先、つまり映画の終わり、おそらくは彼の人生の終わりに近い場所を指す。彼が今まさに死の床に就いているのかどうかは明示されていないにしても、そこに横たわり、記憶の旅に思いを巡らせているのは確かである。本編全体が自分と家族の記憶をたどる物語なのだから

ら。幼い頃の自分たち家族、最愛の母。疎開先でのエピソード。そこに写真に近い、停止した別の時間が唐突に立ち入ってくる。それは空間的な遮断というよりは、記憶を遡る行為を時間的に遮断することである。しかも、今、死へとゆるやかに向かっている自分の上に、過去の自分が母の胎内で身を丸くして眠っている。この短い場面の中に、若き父母、胎内にいる自分、そして死の床に就いている自分の姿が凝縮されている。それは空間的な超越であり遮断であり、時間的な超越であり遮断である。

『鏡』の空中浮揚が他の二作品のそれと一線を画しているのは、それが異質なものの交わりではなく、むしろ繋がっているものを包括している点にある。二作品の空中浮揚場面に比べればたいへん短いシーンだが、そのわずかな時間の中に、世代を継ぐもの、脈々と受け継がれる時の流れがこめられている。二作品のように「回転」はせず、二次元から三次元への移行は強調されないが、胎内にいる「自分」を共に浮揚させたことで、別の形での時間的超越の表現が可能になった。愛の交わりを経た結果を包みこんだ母の身体と彼女の告白する幸福感が、停止した浮揚の中に表され、そのごく僅かな時間の中には本編よりもずっと長い時間が流れていることさえ暗示されている。しかも寝台という場所は、失意の底にいる主人公が、今、虚しさに押しつぶされそうになりながら自らの人生の記憶に思いを巡らせている場所でもある。ここでもなにか見えない繋がりが、一本の線を描いているように思える。

本作が私映画であることも、空中浮揚場面に世代を繋ぐという広がりを持たせている大きな理由であろう。タルコフスキーと主人公の「私」の同一性を明確に示す決定的な根拠は、公開版では主人公の「私」が顔を見せずに寝台に横たわっている場面に、当初、監督自身の顔のクローズアップが入っていた事実である。⁸ 『アンドレ・タルコフスキイ『鏡』の本』には予告編に使用されていたこのワンカットが収録されている（『鏡』シナリオ：223）。まさに、監督本人が寝台に横たわる、彼の顔のクローズアップである。私映画であることを公言し、また、容易に、そのように捉えられるさまざまなディテールをあらかじめ散りばめておきながら、最後の最後で主人公の顔として自分自身を曝け出す行為はあまりにも生々しく、露悪的といっても語弊はあるまい。常に指摘される「わかりにくい象徴」として捉えられがちな隠喩を多用する一方で、このようなあからさまな演出を実際に撮影するとは、ある意味で、常軌を逸していたのではないかとさえ思える。しかし、ここから読みとれることは、実際にも縁が薄かった実父との関係を求める切実な願いであろう。主人公は自分自身であると誇示することは、すなわち詩人であった実父アルセーニーの息子であることへの誇りと自負であろう。空中浮揚の一場面、胎児という父母のよすがとして、彼は父と母と共に、場所と時間を超えて存在している。この場面に、彼の切実なる望みを読みとろうとするのは決して突飛なことではないだろう。

⁸ 最終的に、当局からの申し入れがあり変更された。申し入れの理由については、撮影当時の記録を詳しく収めた書籍『アンドレイ・タルコフスキー『鏡』の本』でも触れられていない。

モザイクのように、現在と過去の記憶の時空間が錯綜し、複雑に絡み合う本作において、空中浮揚の表象は、物理的な空間の超越はもちろん、身ごもった母とその胎内にいる監督自身という視点を含んでいることから、世代・時代の超越かつ繋がりをも暗示する。目には見えない交差、交わりは、本作の別の主題でもある父への憧憬と反発、そして一体化することへの希求の表れへと繋がる表象でもある。

1.4. 修行の末に 『テオレマ』(1968)

「神秘」とはなにかという本稿の主題に深く関わる宗教性という側面を重視した空中浮揚が描かれているという点で、ピエール・ピエトロ・パゾリーニ監督作品『テオレマ』も重要である。本作の空中浮揚シーンもまた明らかなものであり、それは、宗教的な修行を経た後に得られる現象として画面に出現する。これは次節で論じる「奇跡」の表象へと繋がるものである。これまで述べてきたタルコフスキー作品では、『サクリファイス』が「魔女」マリアとの空中浮揚において宗教性のある一つの形を具現しており、それも「奇跡」そして「救済」へとつながってゆくが、その一方で、他二作は必ずしも直接に結びつくものではない。修行の結果実現した奇跡の表象という点で、『テオレマ』を避けてとおることはできないであろう。

父、母、十代の長男、長女から成る裕福な一家が暮らす城のような屋敷に、ある日突然電報が届く。「明日、着く」と。やってきた見知らぬ美貌の青年は客として滞在する。彼の出現が四人の家族とメイドの生活を静かに攪乱する。彼は全員と、肉体的なものも含め関係を持つが、それよりも大きな変化は、またも突然に届いた電報を受け取った青年が「明日、帰る」と告げて風のように立ち去った後に起こる。端的に言えば、一家の崩壊である。彼に処女を捧げた長女は心痛により、目を開けたまま原因不明の硬直状態に陥り、遂には精神病院へと送られていく。平凡で幼かった長男は家を出て、彼と一緒に見た絵画集を思い出しながら、別人のように抽象画の製作に没頭する。工場を経営する一家の主人はすべてを労働者に譲り与え、ミラノ中央駅で一糸まとわぬ姿になり、砂漠へと旅立つ。世間体を気にする美貌の、しかし平凡な妻であり母であった女は青年の面影を求めて町へ車を走らせ、若い男を次々に拾う。

文脈としては、これらはみな明らかに寓話である。青年だけが確固とした存在を保ち不動のまま、一家に闖入し、唐突に去っていく。ブルジョアジーという枠の中で流動性とは縁のなかった一家に異化効果を与える者、もしくは、誘惑者としての役割を担う、明確な存在である。それぞれの人生が劇的な変化を遂げることになるが、まずその中でも特にメイド・エミリアの変化に注目したい。彼女こそが映画の後半、空中に浮かび上がり、その後のさらなる奇跡への道を歩むことになる人物である。

i. メイドから聖女へ

最初に青年に魅せられたのが彼女、エミリアである。映画は多くを語らないが、彼

女が本来倫理的な人間であることが、彼を意識し、妄想を膨らませている自分を思わず恥じて、いきなり台所に向けこみ、自殺を試みたことから容易に推測できる。また彼女は青年が姿を消した後屋敷を出る、最初の人間でもある。身の回りのものをつめた鞆をひとつ提げ、故郷の田舎町に戻った彼女は、迎える親族の者たちや村人には目もくれず、放心したようにまっすぐ、建物の石壁のところに座り込む。この行為がこの時点では、彼女の落胆の大きさを意味するのだろう程度にしか理解されなくても不思議ではない。しかしその後、彼女が同じ場所に留まり続けていることが時折挿入される場面によって伝えられる。何週間経ったのか、何ヶ月なのかそれとも何年も経っているのかさえも定かではないが、まず、親族らしき人々が心配げにガラス越しに様子をうかがっている。やがて蠟燭を灯し、明らかに瞑想している彼女の元に、人々が集まり始める。中には跪き、その姿に手を合わせる者もいる。さらに断食と瞑想を続ける彼女のもとに次々と人が集まってくる。微笑を返されたものはそれを至上の僥倖と受けとり、控えめな描写ではあるが、病気の子供が健康を取り戻す姿もみられる。エミリアは聖女になりつつあるが、反面、親族らしき者たちは草しか食べぬ彼女⁹を不気味にも思う。これは修行なのである。映画が散り散りになった一家のその後を描く間、彼女だけが明らかにあるひとつの道へと進んでいたことが、映画も終わりに近い、空中浮揚のシーンで初めてつながることになる。

いきなり現れる、屋根の上で両手を広げ、見まごうことなく宙に浮いているエミリアの姿。集まった村人たちが一斉に彼女を見上げている。怖れや疑いなど一切ない、心奪われた表情で、ただただ見上げている。誰も声も出さない。このシーンはわずか15秒ほどのカットである。あっけないほど短い。しかしそれに反してこの場面が与える衝撃は大きく、そして深い。なぜならそれが「奇跡」の表象であり、疑念など一部の隙も与えぬ迫力に満ちているからである。衝撃はさらに続き、その後、エミリアはさらに重大な展開に身を投げ出す。自らを土に埋めさせるのである。眼の部分だけ残して全身を工事現場の泥の中に埋められたエミリアから流れでた涙が、すでに小さな泉になっている。ここでわれわれは、彼女が自らの身を投げ出して犠牲となり、再び「奇跡」を起こそうとしていることを知る。

横たわったエミリアの顔のすぐ傍にすでに形を成している小さな泉は、「ありえないもの」である。同じように言えば、見まごうことのないとすでに述べた空中浮揚にしても、本来は「ありえない」ものである。しかしこれらが、彼女がおそらく過ごした石壁のもとでの生活を容易に想起させるという設定と共に、完全な絵空事、つまり虚構であるとは呼ばせない力強さを持って迫ってくる。彼女は瞑想生活を続けていた。断食の後は草を食べた。それら辛く厳しい修行の賜物として、空中浮揚という奇跡を起こすことができたのだと理解することはそれほど難しいことではない。そしてその後の犠牲的行為も、一切説明されないため、理由がわからないことに変わりはないが、

⁹ 原作では髪までも緑に染まってゆく。

修行の延長線上にあるものなのであろうという予想は容易に成り立つはずである。それが実際に可能かどうかという問題ではなく、修行という実践によって、ある宗教的境地に到達する聖人たちがいるということを、われわれは知っているからである。それが、彼女がやっと見出した人生の目的なのか、それとも与えられた試練の実践にすぎないのかは知る由もないが、明らかなのは、これらが宗教的寓話であることだろう。しかし寓話でありながら、完全に虚構と呼ぶにはためらうほどのリアリティに満ちている。それはエミリアの心的な真実が切実だからである。空中浮揚と涙の泉という迫力ある表象がその具現として、観る者にそれを伝えるからである。

ii. ある種の「リアリティ」

パゾリーニによる「リアリティ」に関する言及は多いが、Maurizio Sanzio Vianoによると、1968年のインタビューにおける「ある種のリアリズム」は本人の造語である（Viano: 200）。Naomi Greeneは、パゾリーニにとって、キリストとマルクス、そしてフロイトが三つの偶像であると世間にも流布している自己の発言に関する言及も含めた1969年の監督の言葉を引用する。「（その発言は）単なる決まり文句であって、実のところ、唯一の偶像はリアリティ」であり、さらに、「執筆活動と同時に映画活動も選ぶのであれば、その理由はこのリアリティを言葉という象徴によってではなく、その代わりに映画を使ってリアリティを表現したい。つまり、リアリティを通してリアリティを表現したいのだ」（Greene: 92）というものである。最後に出てくる二つの「リアリティ」という言葉は、まず彼にとって映画制作が実際に台本を起し、俳優を動かす、機器を操作し、一つの作品に束ねていくというきわめて具体的で実際的な作業であること、そして、その現実を映写することで、再びリアリティを表現することを意味していると考えられる。この場合、彼のいう「リアリティ」とは人の心的リアリティ、内的リアリティを指しているのではないか。そしてその効果的な表現方法が本作における寓話的構成と、空中浮揚、涙の泉といったありえない超自然的現象に当たる。自明なことから言えば、広く知られている彼のブルジョアジーに対する敵意、資本主義に対する不信感、自己の性癖であるホモセクシュアルという立場からみた反社会的な思想を映画の中に反映させることも、リアリティの表現のひとつであるだろう。しかし彼の映画制作の過程をみれば、そのような社会的枠組みだけを意識した、いわゆる「社会派」と簡単にくくられる作家でないことは一目瞭然である。彼は自らを「無神論者」と公言していたが、それを理由に単純に、反キリスト者であると受けとることは無謀である。なぜなら、ある種の熱狂を超えた者でなければ、自身を「無神論者」と言い切ることさえできないからである。『奇跡の丘』（1964）におけるきわめて聖書に忠実なキリスト伝への意欲を鑑みれば、むしろキリスト狂いといってもよいのではないか。また、『王女メディア』（1969）や『アポロンの地獄』（1967）など神話的世界を題材にした映画作品がいくつかあることも、内的リアリティの追究のために寓話と

いう一種の雛形を利用していると考えるのが妥当であろう。Pia Friedrich は時間と空間概念のなさを、本人の指摘に引き続き引用しているが (Friedrich: 100) これは寓話という形式の特徴の現れであり、監督が意図した効果である。

原作ではエミリアが聖女の道を辿る過程の描写は、他の家族たちと同じくらいの比重で詳しく書き込まれている。原作にのみ明示されている、映画では描かれていない決定的、かつ本質的なものは、青年が屋敷を去る前に彼女に残した置手紙が掲載されている点である。常に受身である彼が唯一、しかも手紙という形で言葉を与えることで、エミリアがなんらかの理由で彼によって「選ばれた」ことが暗示されている。手紙は門に横付けされたタクシーが待っているという慌しい状況で、青年がとり急ぎ一筆残すというもので、「下層無産階級と神の共謀」(Complicity of the sub-proletariat and God)と題され、青年が神でもない限り、非常に傲慢なものにとれる内容である。なぜ急いで手紙を書きつけているかを、彼自身確証なしに「きみの貧困と社会的弱者であることがなにか僕にとって価値があるからかもしれない」(Theorem: 90)と綴る。そして、「完全に今に生き、明日のことを考えもしない」とエミリアについて非難するわけでもなく淡々と記し、「きみは美しい魂の持ち主ではない」(Ibid.: 91)と断言する。しかし、彼女だけが自分がもう二度と帰ってこないことを知る者であり、探すべき場所を探すであろうと予言する。

そうして実際、エミリアの前途には主人一家たちとはまったく別の運命が待ち受けることになるのだが、彼女が「選ばれた」のが、「美しい魂をもっているからでない」ことはどこかしら腑に落ちない、しこりのように残る。美しい魂をもっていないから、試練を与えたというのであろうか。しかしそのことを問えば、家族の皆が同じであろう。とすればやはり、彼女のみが労働者階級に属することが大きな理由として挙げられるのであろうか。

この作品の土台にパゾリーニ監督のブルジョアジー批判があるのは言うに及ばない。ブルジョアジーの家族たちが次々と自分を見失っていき、一家が破綻する中で、ただひとり労働者である彼女だけが靈感を得たことに、社会風刺・社会批判の意味を見出すこともむろん可能である。しかしそれよりも、彼女が空中浮揚という超自然の力を得られたのは、なによりも具体的な厳しい修行の所以であったと裏打ちされている点が、彼女の心的真実を補強するものとして明快に機能している。キリスト教的寓話であるという根拠は、彼女の修行がキリストのそれを想起させること、そして、繰り返し挿入される荒野のカットがキリストの試練を否が応にも思い出させ、それらはエミリアのみならず、とりわけ一家の主人の行く末に覆いかぶさってゆくからである。エミリアのみが奇跡を起こすに至る。妻はあてもなく車を向けさまよううち、人気のない小さな教会にふと立ち寄る。彼女が自ら、足を踏み入れた教会の扉を閉めたところで、彼女の物語は終わる。家族も財産も地位も名誉もすべて自ら手放した夫は、全裸で砂漠を叫びながら走り去っていく。これが映画のラストシーンである。謎の青年に

ブルジョアジー家がかき乱されるという形式は不条理劇のそれであるが、直接的にはないが、寓話という形で宗教的なものが扱われている。エミリアの空中浮揚、そして涙の泉。映画が映し出すその具象は現象であり事実であると考えられるが、映画だからこそそれが可能になっているという意識が観客のもとで働くことも否めない。つまり、目の前の具象は虚構であることが、言うに及ばぬ前提として認識されているのである。しかし逆説的にいえば、虚構であるからこそ表現できる真実というものを、映画は視覚的に見せることができるという証明にもなりうる。

iii. 言葉と沈黙

原作によってさらに明らかになる、エミリアが屋敷を出てからその後ずっと、沈黙を守ったまま修行をしていた事実と、青年の置手紙にあった「言葉」についての言及は見落とせないものである。「われわれは言葉は交わさなかった。まるで他の人たちは目覚めていたのにきみだけがそうでなかったかのように。そのかわり、明らかに、哀れなエミリア、世界から閉め出され、居場所を与えられぬ恵まれぬ少女よ、きみも覚醒している。言葉なしで、目覚めているのだ。」(*Theorem*: 91)

ただし、エミリアがこの手紙を読んだのかどうかは映画においても原作においても一切触れていない。映画を観る限りでは、手紙があったことさえ示唆されていないので、すべては観客の想像力に委ねられたと考えてよいだろう。手紙というかたちで表れた青年の心情も、本作品を読み解く上でかなり肝要でありながら、映像では省かれている点もまた示唆的である。たとえば、迎えにきたタクシーに青年が乗り込む場面で、あるいはエミリアが屋敷を後にする場面で、青年が手紙を読みあげる声を重ねるという手法をとることも十分可能だったはずである。しかし、あえてそのようにしなかったのは、エミリアがなぜあのような運命を辿ることになったのか、一体、青年は誰なのか、何者なのかという本作におけるおそらく最大の謎を読み解くことをあえて避けようとした監督の意思であると考えられる。

そして青年自身もまた寡黙である。Stephen Snyder が指摘するように、彼はめったに口を開かない。生きるうえでの教訓や知恵を披露することも一切ない。彼が社会的な関係を築く主な器官は口ではなく、目である (Snyder: 112)。彼の造作の中でもっとも印象的な青い目は、ピエトロが追い払おうとしても絵筆が自ずから描く色であり、ルチアはその面影を求めて町で似た男を漁る。登場人物たちは皆彼の目にひきつけられていく。そしてこの問題が象徴するのは、その目が民間伝承における“evil eye”なのか、あるいは守護するものとしての目なのかという点である。しかし、彼が神なのかそうでないのか、導く者であるのか誘惑者なのか、天使なのか悪魔なのかという二元論的な次元では割り切れそうにない。確かなことは、器官としての目の力が精神に非常に近いということである。それは、映画の最後で自ら土に埋められる運命を選んだエミリアの唯一、地上にさらされ、涙を流しながら空を見つめる器官であること、「石

化」し、生きながら死んでいるように見えるオデッタが唯一大きく見開いたまま、同様に空を見つめる器官であることからもういえる。

iv. 青年は誰なのか

果たして、この青年は一体誰なのか。この問いに呼応するように、作者自身は物語というよりは報告書のような体裁をとった原作においても触れてはいるが、答は完全に棚上げにしている。「われわれは彼についてなにも知らないし、いずれにせよ、知る必要もない」(*Theorem*: 15)。しかし、彼をイエス・キリストの姿と重ねる見方は多く、アルベルト・モラビアは彼を「神である」(モラビア: 153)とするが、Snyder は注釈で Leonard Berry の *According to Pasolini* での発言を引きながら、「しかしながら、キリストの象徴ではない」(Snyder: 179) と断言する。Berry が示す、パゾリーニが「この青年はキリストではない！ 聖なるものではあるが、キリストではない！」(Berry: 706-7)と烈しく否定している事実を見過ごすこともできない。さらにマルク・ジェルベは以下の監督の発言を引用する。「これはキリストが人間たちの間にやってくるという寓話ではない。現代社会の中に入り込んでくるイエスの話ではないのだ。それは神だ。恐るべき創造の神だ。エホバである。」(ジェルベ: 158)監督はハリディのインタビューに対し、この人物をキリストとみなすことはできず、「むしろ神、父なる神（さもないれば父なる神の送った使者）といったところだ」(ハリディ: 192) と話し、また、「半ば天使的、半ば悪魔的といったあいまいな形であらわれる」と述懐する。Friedrich は青年を「謎めいた超自然的な客」(Friedrich: 90) と表現し、彼の造形は啓示を与える者、無垢、破壊者、愛すべき者 (Ibid.: 93) の顕現とも指摘する。

しかしこのように、青年をキリストと重ねて見る視点には戸惑いを覚える。その理由として、青年の風貌が端整ではあるがどこか狡猾で野卑な印象を与える点を第一に挙げる。この点については監督自身も原作では触れていないが、別著で青年の風貌が「美しく優しげであるがどこか卑しい雰囲気をもつ」(*Pier Paolo Pasolini: A Cinema of Poetry*: 114) と記されている点とも共振する。彼をキリストと見なす視座は、一家は確かに崩壊するが、別の見方をすれば彼らはブルジョアジーという、パゾリーニから見れば欺瞞に満ちた世界を脱して別の人生を歩み始めた、つまり、青年によって彼らは導かれたといえなくもないからであろうか。しかし他の家族の者たちにはある種の救いが見出される結末が用意されているのに対し、長女オデッタだけが硬直状態に陥ったまま病院に運ばれるという悲劇を迎えるのはあまりにも公平さを欠くという理由から、彼を導く者とは認めにくいように思う。たとえば、監督自身と同じ名を持つ息子ピエトロは平凡な少年であったが、青年との出会いを通して芸術家になるという望みをもつに至る。それは苦しみへの第一歩であるかもしれないが、絵を描く際に、新しい技法への執拗なこだわりが原作にきめ細やかに書き込まれていることから、われわれは一人の芸術家の誕生に立ち会っているといえなくもない。そしてこれは、詩

作・絵画・小説・そして映画制作と様々なジャンルにおいて活動するパゾリーニ自身の姿と重なり合うところが大きい。つまり、この少年の苦しみはオデッタのそれに比べればそれほど重篤なものではないし、監督自身の思い入れが見られる分、愛情さえ感じられる。そしてこの哀れな少女と比べれば、母であり妻であるルチアには教会という場所が最後に用意されているし、全裸で荒野を駆け抜けるパオロにしても、キリストの修行を想起させるという点で、その先には苦難ではあるかもしれぬがそれぞれに未来は開けているといえはしないか。しかし、少女に与えられる「石化」はいうまでもなく生きたままの死を意味し、ただ恋に落ちた若い少女にとっては重過ぎる罰のように思える。オデッタの固く握り締められた拳を Friedrich は、彼女の生きる意志のなさのフロイト的な象徴である (Friedrich: 96) とするが、これは明らかに当時、監督が傾倒していたと公言するフロイトの影響の表れであり、あまりにも形骸的な、型にはまった解釈ではないだろうか。フロイト精神分析をこの作品に当てはめるのは珍しいことではなく、Viano は自らラディカルな意見であるとしながらも、フロイトを援用し、彼女の石化は、Friedrich と同様、生きる意志のなさの表れとするが、それは彼女が強く執着していた父親の、付属物であったという事実からの逃避である (Viano: 210) と指摘する。

青年が誰なのかという問いに答えようとすることは、映画と原作のあいだの最も大きな落差を考察する作業でもある。原作では、映画では見出すことが難しいと思われる、母性的、かつ父性的といった表現が彼を形容するために頻繁に使われているのがひとつの顕著な特徴であり、狡猾あるいは野卑というイメージからは遠い。性的なことを除いても、一家の柱であるパオロに対し、「子供っぽくも寛容な」(Theorem: 36) 笑みを返しながらも、立場的にはパオロが彼の息子(あるいは弟子)になるという逆転が起こっているのは映画でも明らかである。

一見相反すると思われる母性と父性を同時に体現する者であるとすれば、彼が両義的、両性具有的な資質を備えているとみることも可能である。とすると、彼を神というよりは天使としてみることもできるであろう。原作を読む限りでは導く者としての印象が前面に押し出されているが、映画での青年はむしろ誘惑者、墮天使・ルシファーと見なすことが適切なのではないか。彼がなにかを強いることは決してない。常に相手が寄ってくる。磁力に引かれるように、誰もが引きつけられてゆく。彼が行動を起こすのは、決まって、相手が一瞬我を失ったことについて恥の意識を感じたときなのである。つまり彼はさほど労せず、自ら手を下すことなく、すすんでその手中に飛び込んでいく哀れな獲物たちをまんまと懐柔するかのようにみえる。そして前述したように、容貌に認められる一種の野卑さが彼を狡猾な動物に見せる。Snyder は「彼の外見が本質を表わす」(Snyder: 112) と述べているが、根本的に彼の容貌・肉体が魅力に溢れていることがこの寓話の大前提であるし、同様に、「客」としてしか呼ばれない存在であること、つまり名前が与えられていないことも彼の本質を表わすものである。

電報を送ったのは誰なのか？それが彼自身でないという理由はないと Snyder は疑問を投げかけているが、真相は知る由もない。なにかの力に操られているのか？という指摘は、青年をキリストと読み解く意見の強力な理由でもあろう (Ibid.: 112)。

v. 媒介者

客となる青年をある意味で「仲介する」電報配達人の存在にも注目したい。彼は明らかに道化として登場する。オデッタの目を意識し、エミリアに対しても必要以上の愛想をふりまき飛び跳ねながらやってくる配達人の、奇妙な風貌と振る舞い。戸口で応対するエミリアの顔には嫌悪感のようなものが浮かぶ。しかし、そばかすのあるその容貌はよく見れば陽気で茶目っ気あふれる少年のようにも見え、しかも彼の名前は“Angiolino”、つまり、原作の注釈にも、「告げる天使、告げる者」を意味することが指摘されている (Theorem: 12)。ここから、彼の存在が文字通りメッセンジャー、つまり「使い」であることがうかがわれる。もっとも、彼の持ってきた電報によってこの家族たちの身の上で起こった一連の経緯を考えれば、「天使」という比喻は皮肉であるかもしれない。原作には「一種のジョーカー」という表現も見られる (Ibid.: 12)。多かれ少なかれ、このような、寓意的な構成をもつ物語の枠の中でなんらかのメッセージを伝える者、つまり仲介者・媒介者を一種のトリックスターとしてとらえることはじゅうぶん可能であり、タルコフスキーの『サクリファイス』の郵便配達人オットーとの関連も大いに想起させる。

いずれにしても彼は、安定したと同時に流動性から遠く離れ固着した一家の生活に石を投じる者、その一端をわずかではあるが担う存在という役割を与えられている。そして受け取った電報を配達人から主のもとへ、そして青年のもとへと渡すのは常にエミリアなのである。つまり、彼女も心ならずとも、仲介者の仲介者という役割を果たすはめになっている。青年に出会ったことでブルジョアジー一家の生活は一変、崩壊するが、予想だにできなかった運命を歩み始めたのは彼女も同じである。ただ彼女の場合、そこに仲介者の仲介者という役割を担っていたことの意味も付加されているはずである。そしてその差異こそが、彼女が奇跡を行うに至る道をたどった（あるいはそうせざるを得なかった）秘密なのであろう。彼女だけが労働者階級に属するからという反体制的な見方も勿論可能であろう。が、なぜ彼女が選ばれたのかという理由をむしろそこに帰すことなく、理由などないという見方を提示するのもこの作品の形式に相応しいといえるのではないかと思う。なぜならパゾリーニが繰り返し記しているように、本作は「現実主義ではなく逆に象徴的で不可思議な物語」(Theorem: 9)であり、「寓話である」(Ibid.: 11)からである。本作においては、選ばれる者はただ選ばれるだけであって、選ぶわけではない。それは、非常にわかりにくい形でしか語られていないが、彼女が暇をもらった後に一家にやってきたらしい新しいメイドの名前もまた、エミリアであることと決して無縁ではない。つまり、メイドの名がエミリアであ

るのは記号以上のものではない。青年に「客」以上の名前が与えられていないのと同様に。極端な言い方をすれば、この一家に仕えるメイドの名は常にエミリアなのである。¹⁰ そして「新しいエミリア」もそうであるように彼女らは常に農家の出自であり、貧しい (Ibid.: 108)。しかし、最初のエミリアは、後に聖人になるという運命に選ばれた者である。前述したように彼女の倫理心が恒間みえるという点で、彼女個人の潜在的な意識や能力の中に共鳴するものが元来あったという言い方はできるだろう。しかし物語の構成からみれば、登場人物たちが皆、青年に翻弄される駒にすぎないのと同様、彼女の意思による選択というようなものはほぼないに等しい。ただあるとすれば、彼女が辛く厳しい修行を実践し、空中浮揚に至るという点だけが現実のものとしてゆるぎなく存在している。本作における空中浮揚はあくまでも宗教的な、キリストの奇跡に属する超常現象と呼ばれるかもしれない行為を、具体的な修行という実践作業を見せた上で最終的な到達地点として描いている。そして更にその先にあるのは「奇跡」であるが、それはすなわち「死」であり、それも彼女が実際に土に埋められる行為の代償としてもたらされることが示唆される。つまり、運命といってしまえばそれまでだが、彼女は与えられた、あるいは降りかかってきた運命に自らの身体を捧げ続けるのである。

つけ加えると、電報配達人を演じるニネット・ダヴォリはパゾリーニの他作品にも多く出演している、彼にとっての「アイドル」的存在であるという。とすると、監督が役としては非常に小さい仲介者の役にそのような存在の俳優を配置したことと、役柄に備えられた属性、すなわち、一つの偶像としての象徴性を重ねてみることも可能であろう。その点では、映画の最後、エミリアを工事現場に埋める役目を果たす謎の老女を演じているのが監督の実母スザンナ・パゾリーニであることも、否が応にも監督が傾倒していたフロイト的影響の表れであるとも考えられる。彼と母親の関係がきわめて密接なものであったことと、監督本人のホモセクシュアルという性癖が、終生本人とその創作活動に大きな影響を与えたことは本人が頻繁に告白している。

vi. 選ばれし者

なぜエミリアが聖女になるべく選ばれたのか。前に挙げた問いかけを、再度ここで問いたいと思う。最も代表的で、おそらく明快な答は彼女だけがプロレタリアであるからという理由である。この点は、原作においてはかなり明確に記されている。特に15章において、空中浮揚を行った聖女のもとにテレビや新聞の取材陣が押し寄せ、なぜ彼女が選ばれたのかという数々の質問を矢継ぎ早に浴びせかけるという構成はそれ

¹⁰ Snyder も新しいメイドが同様にエミリアであることに注目し、新しいメイドがエミリアに似ており、家族が彼女を同じ名前と呼んでいると解釈し、それは一家の中では各々が駒としての機能を果たしているに過ぎないからとする (Snyder: 116)。ここに付け加えるとすれば、新しいメイドの存在が「エミリア」であるのは家族がそう呼ぶからではなく、彼女がこの寓話において絶対的にその名を与えられている構造の中にいるからである。

を十分に示唆するものである。

しかしその一方で、この点について映画は決してはっきりと言及していない。先述のとおり、青年が彼女にだけ残した置手紙は重要な手がかりではあるが、映画ではそれ自体が削除されているし、手紙についても彼自身なぜそのような行為に及んでいるか、確証がないことを自覚している (*Theorem*: 90)。ジョン・ハリディによるインタビューでパゾリーニはこの作品 原作と映画の両方 が非常に複雑な経緯で生まれたことについて述べている。元々二つあった段階の一つは劇場用映画ではいったん断られてしまい、「残った一つの段階が二つの分野に広がって、映画と文学になった」(ハリディ: 192)。したがって、エミリアが選ばれた唯一の理由がプロレタリアであるからと言い切れないところに、映画の本質を探ることができるのではないだろうか。

まず、映画特有の視覚的要素を意識していえば、彼女の風貌が一種、年齢不詳であることを指摘したい。原作にも“ageless girl”であり、「8 歳でも 38 歳でも通用するような」(*Theorem*: 11) という設定が与えられている。つまり彼女が世間の時間と別の時間に生きているような不思議な雰囲気を用意していることを示す。そしてそのことは、同じような役割を与えられている別の映画の二人のヒロインを想起させる。まず、『サクリファイス』に登場する「魔女」マリアは脚本では「35 歳くらいの」(*Tarkovsky, Collected Screenplays*: 531) と描写されてはいるが、アイスランド出身であることが妙に強調されることにより謎めいた意味が与えられ、もっと年下にも、もっと年上とも見受けられる種類の容貌の持ち主である。また、ベルイマン作品『叫びとささやき』(1972)において、死者と生者の媒介という重要な役割を果たすことになるメイドが登場するが、彼女アンナも同じく、年齢不詳である。まだ十代初めの少女のようにも見えるが、童顔にふさわしからぬふくよかな体つき、そして役割として溢れる母性が過剰なほど付加されるためか、実際はもう少し年上のようにも見えるし、もし実際はかなり年かさであったとしても納得するだろう。共通しているのは、彼女たちが現実的でない一種の無垢のようなものを備えている点、非常に控えめである点であろうか。しかも彼女たちは皆、メイドあるいは家の手伝いを生業としている。これはただの偶然ではない。モラビアはエミリアについて、「農民持前の本能で、訪問者のもつ超人間性を感知する」(モラビア: 152) とし、さらには演じるラウラ・ベッティを「田舎の宗教感覚を実に効果的に見せる」(同: 154) と評する。なるほど、彼女たちに共通しているのは都会に対する田舎、人工に対する自然、理性に対する直感として分類することができるかもしれない。とすると、エミリアが青年に惹きつけられたのは彼が神なのか悪魔なのか、誘惑者なのか導く者なのかはどうであれ、モラビアが主張する「超人間性」を嗅ぎわける能力を彼女が備えていたこと、それゆえに彼女が選ばれたという結論を導くことができよう。それは彼女がプロレタリアであることと無縁ではないが、それだけが理由ではないことを示すものである。

1.5. 再生と救済のイメージ

タルコフスキー作品における空中浮揚に関して、研究者による指摘は思いのほか少ない。わずかではあるが本件に関する言及で特徴的なのは、flying と levitation という言葉が、時に慎重に区別されて使われていることだろうか。¹¹ 本文中に挙げたものの他、Johnson と Petrie は全般的な印象として、flying を「この世における、身体だけでなく同時に精神的な超越に対する人類の永遠の試み」とする。ただし、ここで彼が想定しているのは主にバルーンによる空中浮揚であり、対象作品は『アンドレイ・ルブリョフ』と『ぼくの村は戦場だった』である。本稿でとりあげた三つの例を、彼は levitation と言い換え、別に扱ってはいるが（ただし、『ノスタルジア』も含められている）、「タルコフスキー作品において非常に重要なイメージである」以上の言及はされていない（J & P: 219）。Mc Govern は「無重力」という言葉を用いながら、結論としては、三作品における空中浮揚はシャガールの独自のモチーフと同様に象徴に満ち、タルコフスキー作品において愛というテーマが重要なものであること、数多あるメタファーの中でも最も、愛の表現しがたいエッセンスと、身体と精神が至るエクスタシーの表象であると締めくくる（Mc Govern: 230-1）。しかしこれらが不十分な言及であることは述べてきたとおりである。

なぜタルコフスキー作品において空中浮揚というモチーフが重要であるのか。分析してきた三作品ではいずれも、超常現象が愛を通して実現する一つの具象としてスクリーンに映し出されている。それらは、後の節で述べることになる「再生」と「救済」へとつながるモチーフでもあり、一種の奇跡である超常現象が、タルコフスキーが終生追求した、映像は芸術であり、詩であることの実践にふさわしい表象だからではないか。

映画は娯楽ではなく芸術であるという信念を実践する手法のひとつが、抽象を凌駕する具象の力とでもいうべき、映画的手法の最たるものとしての視覚効果がスクリーンを超越し、観客の眼前にもたらされる。現実には「ありえない」表象を含むいずれの作品においても共通なのは、スクリーンという平面の中に、時間と空間を超えた表象が具体的な形象を成してカメラによって切りとられている事実である。あるものは異なるものとの交わりを表現し、それによって発生する落差や差異を伝える。また、異なる次元との交差、広がりをも暗示する。また、異なるものばかりではなくすべてを包み込む時間的な繋がり　　いわば「一瞬が永遠であるというような」概念　　との交わりも見られる。いずれにしても、映画という媒体の中で、きわめて有機的な運動が行われていることを示している。そして、空中浮揚という「ありえない」現象が今そこに発生しているのはまぎれもない映画的事実であり、それは決して絵空事では

¹¹ Oxford English Dictionary によると、“flying”と“levitation”は、前者が「飛ぶこと、飛翔、空中に浮かぶこと」であるのに対し、後者は「重力に反して浮かぶこと、“spiritualistic”な手段によって地面から（体が）浮かび上がる」とそれぞれ定義されている。監督自身、“levitation”のテーマでは今回とり上げた三作品について語っている。

なく、映画に映し出された真実とでもいうべき世界観を照らし出しているといえよう。

そして、映画的事実とはなにかを考察するとき、パゾリーニの「ある種のリアリティ」という発言と『テオレマ』の間には深い関わりが見られる。内的リアリティの追究と、それらの内容を盛る器、つまり形式を重視するという点で、この二人の監督は一種、類似して共鳴し合うものをもっているといってよい。手法やとりあげる題材についてそれほど共通性があるわけではないが、映画という媒体を駆使して内的、精神的なるものを具象化することに心血を注いだという点では、同士であったといえるのではないか。

タルコフスキーがまず映画監督であり、広い意味で詩人であったのに対し、パゾリーニは先にすでに成功した小説家・詩人であり、その後映画の世界に移ったという点で、さらに興味深い比較が可能である。『テオレマ』についていえば、淡々とした報告書のような形をとった原作の大部分は、96分という比較的短い作品の中で潔いほど削ぎ落とされている。映画はある種不親切で、いわば見えないところで語られていることが大半を占めている。しかしその語られるものの少なさ、つまり省略の方法が観客に行間を読ませる行為を要求し、その手法がうまく実現されているのは、いうまでもなくスクリーンが視覚的な魅力に満たされているからである。俳優たちのそれぞれの異なる持ち味、そして「ありえない」表象の力強さ。そもそも、この寓話そのものがありえないわけで、しかし、そうと感じさせない、あるいは、理性では割り切り難い強い磁力のような展開　まさに登場人物たちが青年に惹きつけられたのと同じ経験を、観客は味わう　が本作の最大の力であろう。対するタルコフスキーは、ときに父の詩を引用しながら、ナレーションやモノローグを効果的に使うことで、独自の映像と合体させて精神の高揚感を表現する。彼の映画手法にも語りすぎるところは少なく、むしろわかりにくい部分を残すという点では似ているが、ナレーションや独白、詩の朗読というような形で内的リアリティを発露させるのに対し、パゾリーニは本作においては完全に、寓話世界あるいは不条理劇の世界に徹することで効果を上げている。

2. 奇跡

本節では、奇跡の表象が、魔術的という形容詞を伴って、観る者にリアリズムとして具象化されていることを検証する。カール・ドライヤーの三つの作品『奇跡』、『裁かるゝジャンヌ』、『怒りの日』の三作を中心に、その「奇跡」あるいは「魔術のような力」の表象を読み解く作業が中心となる。前項「空中浮揚」ではそれほど前面に押し出されていなかった宗教的要素が、本項で大きな意味を占めるのは、いうまでもなく、「奇跡」がイエス・キリストが起こした奇跡という文脈をもって、多くの「宗教映画」という形式の中で繰り返し語られていることに理由がある。神秘体験の映画表現、そしてその受容についての分析も本節の大きな目的である。同時に、神のお告げを受けるといふ神秘を体験したとされるジャンヌ・ダルクを扱った四本の映画をとりあげ、果たして彼女は聖女なのか、あるいは狂人なのか、それぞれに別の視点からこの乙女を描き出す作品の系譜をたどる。

2.1. 『奇跡』(1955) 誰が奇跡を起こしたのか？

カール・ドライヤー(1889-1968)の名が映画史に深く刻みこまれている理由を列挙するのは困難な行為ではないが、その一つは、批評家 Michel Delahaye がインタビューした際の監督の発言に端的に表れている。Paul Schrader の引用によると、ある批評家の「あなたの作品には形式が互いにまったく異なるものが少なくとも六本あるように思う」という言葉に、ドライヤーは強く心を動かされたという。「なぜならそれが、私が本気で取り組んできたなにかであったからだ。つまり、その作品にとって唯一の形式を発見しようと努めてきたのだ」。¹² ドライヤーは、一つの形式に固執するのではなく、新作に取り組むたびに様々な挑戦に手を染め、新しい形式を確立しようと試みる作家であった(Schrader: 113)。50余年の映画人生において監督作品が長編短編合わせて23本というのは数こそ少ないが、サイレントとトーキーの過渡期も含め、斬新で前衛的な名作が残された。¹³ 一般に、内容よりも形式の斬新さで感嘆させると言われ、とりわけ、クローズアップを駆使した『裁かるゝジャンヌ』(1928)は一つの形式を確立した映画史における金字塔と見なされている。同時に「聖なる作家」と呼ばれることからわかるように、信仰や芸術に対する真摯さが彼の持ち味でもある。エッセイ

¹² 初出は “Between Heaven and Hell: Interview with Carl Dreyer by Michel Delahaye.” Trans. Rose Kaplin, *Cahiers du Cinema in English*, no. 4. New York, 1966. p.12.

¹³ IMDb (The Internet Movie DataBase) <<http://www.imdb.com/name/nm0003433/>> (閲覧日 2007年9月15日) による。Bordwell の巻末資料では24本とされているが、一部表記に曖昧な点があるため IMDb を優先した。監督として公式にクレジットされていない作品の存在が多少の誤差を生じさせているようである。いずれにしても、監督作品は23-4本、それとほぼ同数の作品に、脚本および編集という形で関わっている。

やインタビューでは映画や芸術への情熱に加え、自然科学などに対する言及も目立つ。

本作も、形式の斬新さおよび内容に関する真摯な取り組みは例にもれない。論点は、ラストシーンの死者の蘇生という「ありえない表象」である。

1930年代のデンマークの大農場主ボーエン家を舞台に、信仰と愛憎の葛藤が繰り広げられる。家長モルテンは信心深いが頑固で、宗派の違う家の娘との結婚を望む三男に頭を悩ませている。長男が無信仰であることも気に入らない。しかしその不足を長男の嫁インガーが十分に補っており、彼女はボーエン家の太陽として機能している。かつて信仰の道を目指したが、いまや自分がキリストの再来であるという妄想にとりつかれた次男ヨハネスが一家の最大の頭痛の種、そして恥でもあるが、そんな彼に同情の念を寄せるのもインガーである。

出産を控えていたインガーの容態が悪化する。不安の中過ごす家族にもたらされたのは、家族を支える太陽の死であった。信じられぬ思いで悲嘆にくれる男たちと小さな娘を残し、その夜、ヨハネスは姿を消す。数日が過ぎ、インガーの葬儀が執り行われようとしている。誰もが別れを惜しんでいるが、時間は刻々と迫ってくる。そこにヨハネスが戻ってくる。風貌も振舞いもがらりと変わり、まるで普通の青年のように変貌した姿で帰ってくる。インガーの小さな娘は叔父に母親を生き返らせてと頼む。ヨハネスはためらいつつも、義姉の復活を祈る。そして奇跡は起こる。抱きあう夫婦を正面からクローズアップでとらえて映画は終わる。

i. 「奇跡」は起こったのか 受容の問題

本作で明らかにされているのは蘇生という現象である。死者の蘇生という奇跡が画面の中で現実のものとなるラストシーンは、本来われわれが生きている時間と空間の概念を超越するものである。そして、それを可能にしたのはヨハネスという、自分をキリストの再来と信じた次男である。

神学の道を志したばかりに苦悩し、そのあまりに「気がふれ、哀れな」と周囲に見なされるようになったヨハネス。インガーの献身により暖かさを保ってはいるが、とりわけ信仰においてきわめて頑固な家長モルテンを中心とする古風な家で、明らかに異彩を放つ独特な存在として彼は冒頭から登場する。アイコン画のキリストを髣髴させる容貌、定まらない視線、ぎこちない動作、そしてなによりも奇妙なのは、口を開けば延々ともれ続く、聖書の引用である。荒野で一人、空に向かって朗々と聖書を暗誦し、また、事情を知らない客の来訪に対しても聖書の問答じみた会話を始める。とりわけ、この荒野での聖書の暗誦は長いテイクという効果もあって圧倒的であり、彼がキリストに「憑かれている」と観客はすぐに理解し、慌てて彼を探しにきた家族の様子から、彼らもそのように理解していることをごく自然に受容する。あくまでもラストシーンの出来事を目にするまでは、彼は自分がキリストであるという妄想にとらわれている不幸な狂人であり、それは妄想以外のなにものでもないという認識が確固と

して存在している。これは大前提であり、彼が実際に奇跡を起こすまで、問題にされることさえない。つまり、ラストシーンにたどり着くまで、彼は一貫して「狂人」であり「幻視者」(トリュフォー：128)であり、本性を表さない「神の道化師」(Schrader: 133)の役割すら担っている。それゆえに、彼が「奇跡」を起こすシーンで本作が大団円を迎えることの意味は大きい。ここに、「奇跡」が本当に起こったのかという疑問の入る余地はない。なぜなら、インガーの死亡が医師によって確認され、念入りにも死亡診断書と新聞の死亡記事のクロースアップが挿入された上で、¹⁴ 参列者が見守る葬儀の只中に、インガーはヨハネスの言葉すなわち祈りによって、閉じていた目を開き、棺から体を起こすのであるから。さらに言葉を取り戻し、いったん別れた最愛の夫と抱きあい涙をこぼすのであるから。

つまり、彼女の蘇生は、疑いようのない一つの現象の発生を意味する。カメラは、彼女の豊潤な肉体が実際に棺の中から起き上がる場面を正面からとらえる。そのふくよかな器に満ちているのは慈愛であると断言できるような彼女の肉体が、それまでびったりと収まっていた棺の中から立ち現れてくるという像の圧倒的なリアリティに比べれば、ヨハネスがキリストの再来であったのかどうかなどという疑問は些細なこととなり、いったん棚上げされる。蘇生がほんとうにあり得るのかと問うことは、映画のあまりにも確信に満ちたカメラに真っ向から逆らうことになるため、疑問にすらならない。それは、前項で示したタルコフスキー映画における空中浮揚が実際に起こりえるのかどうかを問うことと同じである。映画という枠の中で、彼女の蘇生という現象が提示されていることが本作における事実、と同時に真実である。ジャン・ルノワールは「真実には外的真実と内的真実がある」(ルノワール：302)と述べ、「(これほどの大人物(＝ドライバー)にとって)具象も抽象も関係ない。その登場人物たちが、外的であるとともに内的な、心かき乱す真実を体現しているという意味において、彼は具象派なのである」(同：304)とする。すなわちインガーの場合、その豊満な肉体の蘇生は具体的な像であり現象であると同時に外的真実の顕れであり、そこには蘇生に秘められた内的真実が必ず包括されているのである。

ヨハネスに関しては、現象として見れば、彼こそが奇跡を起こした本人であることは疑いようがないといえようが、彼がキリストの再来かどうかという問いは、インガーの蘇生ほど単純には受け入れられない面をもち合わせているように思える。Schrader は、インガーの蘇生が彼のいうところの「超越」の顕現であることに異論は唱えないが、この結末がドライバーの意図的な失敗であったとする。なぜなら、ここに見られるものが Schrader の定義する「超越的映画」理論を構成する一要素である「乖離」に該当し、彼の行う奇跡が最も決定的な行為である理由が「神の道化師」ヨハネ

¹⁴ Kaston はドライバーの演劇批評家、裁判記録係、映画字幕ライターとしての職業経歴に関連付けて、彼の言葉(文字)への高い関心に言及している(Kaston: 70)。

スの狂気の極度の乖離にあるがゆえだとする。¹⁵

ヨハネスの決定的な行為は部分的に、観客からの精神的なコミットメントを導き出す。
〔中略〕しかしそれは永続的な静止状態に帰着しない。この失敗の原因を、決定的な
行為が真実だと信じるにはあまりにも思い切ったものだったので、と咎めることもで
きるだろう。(Ibid.: 134-5)

果たして観客はこれを真実だと信じられなかったのだろうか。確かにあまりにも思い切った行為ではあるだろうが、なぜなら「奇跡」なのだから「受け入れがたいもの」と断言するに十分な論証がここでできているかは疑問である。ここで留意したいのは、Schrader がヨハネスの行う奇跡には「〔イエスがラザロを死からよみがえらせたように〕遠慮もペテンもない」(Ibid.: 134) とも記していることである。また、ヨハネスが「聖者」であること、他の登場人物たちは彼が誰よりも「神にずっと近い」ことに気づいているが、¹⁶ 皆彼を象徴として扱っていること、彼の狂気は変装した神性であるとする (Ibid.: 133) 点である。その上で、観客にとって、これらのことが真実だと信じられなかったと判断するのは矛盾しないだろうか。

Donald Skoller も、本作が厄介な課題をはらむと指摘しており、論点はまたも、ラストシーンの最たる「具現化された神秘主義 (realized mysticism)」による感動的な一瞬にある。つまり蘇生の瞬間が、それまで共感をもって観ていた観客までも置いてけぼりをくわせるような結果を与えているというのである (Skoller: 47)。また蓮實も蘇生については、「荒唐無稽さ」(蓮實 1990: 265)、ひいては「御都合主義のいい加減さ」(同: 267-8) と指摘し、映画の中の人物たちが「その嘘のような帰還を、嘘としか思えない素直さでうけいれ、納得する。素朴な愛の勝利。まさか」(同: 268) と述べる。これらの批判から、論点はヨハネスの描かれ方と、蘇生という現象についての観客の受容という点にあるようである。

しかし、インガーの蘇生は確かに思いもかけないものであろうが、彼らの言うように「受け入れがたい」ものであろうか。じゅうぶんに受容可能ではないだろうか。その理由を、「映画だから」に帰すことは不可能だろうか。ありえない現象を SF 以外の映画でも観客に受容させるのは、本章前節で扱ったタルコフスキー作品の空中浮揚シーンにおいていくつか証明済みであるように、視覚が最も優先される特性を持つのは映画であることから理解されるのではないか。David Bordwell は本作の脚

¹⁵ Schrader は、Everyday (日常)、disparity (乖離)、stasis (静止) の三つの状態を彼の提唱する「超越的スタイル」を構成する要素として分析する。そして、「乖離を経験した人物は必ず静止状態に帰結しなければならない (Schrader: 135)」と主張する。ヨハネスの「乖離」は彼の妄想により、実社会から「乖離」していることを指す。

¹⁶ ドライヤーも同じ主旨の発言をしている。そしてこれはカイ・ムンクの原作戯曲のヨハネス像をまったく新しい角度で見せるものであり、ムンク自身もそのことに薄々気づいていたのではないかとする (Skoller: 164)。

色と希薄さが最後のシークエンスを完成させ、映画を統合すると述べる。物語を安定状態に帰することで、奇跡がプロットの困難さという決定的な事柄を解決するだけではなく、その表象が、映画的なわかりやすさ、物語が求める時空間、重要な形式に則った人物造形への返答として与えられていると指摘する (Bordwell: 168-70)。つまり、これは、ヨハネスの存在が静止状態に帰着しないため、本作が失敗したとする Schrader の見解の反論となろう。

むしろ「受け入れがたい」のは、ヨハネスが真に神の子の再来であるかどうかという点なのではないか。しかしそうだとすると、ここで新たな矛盾が生まれる。インガーの蘇生を受容し、その「奇跡」を引き起こしたのがヨハネスだと受容できるのならば、そのような疑問は残らないはずである。ということは、ヨハネスの祈りが「奇跡」を起こしたことは受け入れながらも、ほんとうに「奇跡」を起こしたのは彼自身ではなく、なにか別の力の存在を認識すべきなのではないか。

これは、実際に「奇跡」を起こしたのはドライバー自身であるという主旨で、監督自身の引用を引き合いに出す Kelman (Kaston: 70) の主張と合致する。監督は「私が『奇跡』を作ったのは、人々が信じるだろう奇跡を私が作り上げることを、自分自身で証明するためだった」¹⁷ と発言している。

確かに、常に前衛であり続けたドライバーは、比喩的に映画でいくつもの「奇跡」を起こしてきた。このことは誰も否定しないだろう。上に挙げた発言はその事実の延長線上にある比喩だと単純に判断してよいのだろうか。否、本作にとって示唆的なものが含まれているのではないだろうか。

彼が映画における形式を重視していたことはすでに述べたが、“A Little on Film Style” ではリアリズムについて次のように語っている。

リアリズム自体は芸術ではない。芸術であるのは心理的あるいは精神的リアリズムである。〔中略〕スクリーンで起こっていることは現^{リアリティ}実ではない。それはあり得ない。なぜなら、もしそうならば、それは芸術にはなり得ないからである。(Dryer: 134-5)

本作における死者の蘇生は、ヨハネスの言葉によって発生するという点も含め、現実から遠く隔たれている。しかし、前に挙げたルノワールの発言のとおり、具象としてはそれは眼前に存在する。「外的であるとともに内的な、心かき乱す真実を体現している」(ルノワール: 304) ことは、結果的に、観客に精神的リアリズムをもたらす。そして同時に、スクリーンの前の観客にとって、この映画経験は現実以外の何ものでもない。それでは、現象としての「奇跡」を、誰が(何が)起こしたのかという問いに答えるために、登場人物たちに課せられた役割について考えてみたい。形式を重んじ

¹⁷ 初出は Carl Lerner, “My way of working is in relation to the future: A Conversation with Carl Dreyer.” *Film Comment* 4 (Fall 1966) p.163.

るドライバー作品の中で、これら人物たちの存在にそれぞれの役割や属性が整然と付加されていることに、本作を読み解く鍵があるのではないかと思うからである。

ii. 登場人物たちの「固定化」

ボガーズ家の人々は、あてがわれた役割とその振る舞いがきわめて固定されている。長老モルテンは信心深く、善人ではあるが、厳格で頑固すぎるため、実質的に家を盛り立てているのは長男の嫁インガーである。長男が信仰を捨てたことは、長老の失望としてインガーによって語られ、まだ若い三男は別の宗派に属する家の娘と恋仲である。それが長老の目下の頭痛の種である。宗教を中心に生活が回っている長老にとって、いわばたった一つの望みがかつてはヨハネスであったが、彼は映画の最初からキリストの再来として固定化、というよりも硬直した形で現前している。ぎこちない不自然な動作と、ひたすら繰り返される聖書の言葉。冒頭、戸外での明るい光の下での、あまりにも長い聖書の暗誦は、観る者に「狂気」あるいは「妄想」というものの姿をみせる。

インガーは豊穡な印象を与えるふくよかな体を持ち、二人の子供の母として、そして第三子を身ごもった妊婦として、慈愛に満ちた母なるひととしての役割を与えられている。そしてそのことは、彼女にいくばくもの葛藤をも与えていないようである。長老は、時代背景を考慮すればごくありきたりな会話として、まだ家に男の子を授かっていないことを何度か口に上らせるが、彼女にはそのことで気分を害されたというような素振りもない。いわば非の打ちどころのない母であり、主婦の像である。後に彼女がいったん息を引き取った後、夫である長男が慟哭しつつ言う（魂は神のもとに召されたのだから、という慰めに対し）「だが、彼女の肉体も愛していた」という言葉が、彼女が女性としても生きていたことをわずかに思い起こさせることは注目に値する。しかし、その台詞に無条件に驚くと共に納得させられるのは、彼女が一人の女性であり妻であることよりも、一家を支える主婦であり母として描かれている面が大きいという証明でもある。決定的なのは、蘇生の後、最初に発せられるのが「子供は？」という言葉であったことである。生まれることはなかった子供の、しかし立派な母親であったこと、そして今いる子供たちの母として主婦として、家全体をまとめる暖かい光のような役割を果たしていたことがあらためて明らかになる。彼女に関して暗い部分は一切ないかのように見える。演ずるピアギッテ・フェダースピールの容貌は造作が大きく、どことなく男性的であるが、同時に慈愛と母の賢明さに溢れている。

別の宗派の家の娘に恋をした三男の物語との絡みで、彼らとの関わりも描かれるが、基本的には、すべてボガーズ家の中の物語である。それぞれの思惑や悩み、苦悩が生まれるが、彼ら自身が変わることはない。最も重い苦悩を抱えているのは長老であるが、彼の信仰心は揺るがないし、それぞれの家族内の立場というものは最後まで変わらない。ただ一人、ヨハネスを除いては。

iii. ヨハネス 「犠牲」から「愛」の具現への転換

家族の光の部分をインガーがすべて担っているのに対し、闇の部分は冒頭から最後の「奇跡」が起きる手前まで、一貫して「ヨハネスの狂気」に集約される。彼が体現する（と本人が信じている）キリストの再来は、明らかに「愛」と等価であるキリストではなく、「犠牲」としての役割を与えられている。優秀だったという彼の以前の姿を観客が見ることはない。画面に現前しているのは、神父の道を目指した彼が変貌した後の姿である。容易に想像できる父親の期待。それゆえに父親の苦悩も大きい。

このような固定化された家族の役割が一切揺るがない中で、唯一、その立場を転換させるのがヨハネスである。しかも、彼が「犠牲」から「愛」の具現に転換するのは、ラストシーン、インガーの蘇生という奇跡を起こす一瞬においてのみである。その後すぐに、抱き合う夫婦のクローズアップにかき消され、彼はまた脇に下がる。この作品が彼の物語でもあったことを、一瞬で皆が忘却してしまったかのように、起こった奇跡に誰もが心奪われてしまう。抱擁する夫婦と、「母」が流すひとすじの涙。有無をいわせぬ視覚的な迫力をもって現れた奇跡を見せて、すぐさま映画は終わる。つまり、時系列にはわずかにずれるが、インガーの蘇生、そしてそれを起こしたヨハネスの非常に短い転換が、本作のクライマックスなのである。インガーの蘇生については次節で詳しく触れるとして、この大きな出来事に比べると見落とされがちなヨハネスの転換について考えたい。固定を超えて「硬直」の具現であった彼だけが、大きく転換するのはなぜか。

時間を遡ると、この一瞬の転換に対する伏線となる重要な場面が二箇所挙げられる。数日行方不明になったヨハネスが葬儀の只中帰還し、インガーのために祈りを捧げる直前の場面である。それは、インガーの亡骸を前にして、父と息子が新たに対峙する場面でもある。帰って来たヨハネスはそれまでの彼とは明らかにたえずまいが違っている。服装も普通の青年が着るものを身につけており、顔つきも、話し方も、振舞いも、狂気からはほど遠い。ヨハネスは父を「インガーを返してほしいなどと神に頼むようなことをしてはならない」と制する。父は「神を侮辱するのではない」と言い返すが、ヨハネスは「いや、生半可な気持ちで侮辱しているのはあなたがただ」と言い放つ。

ここでヨハネスは自らが、父を含む信仰深い人々とは違い、ある境界を超越した存在であることを宣言している。蓮實の指摘するとおり、「形而上」にいるのはヨハネスのみで、その他の人々はインガーも含め「形而下」の存在として、映画の最初から存在してきたが（蓮實 1990：273）、ヨハネス自身がはっきりと宣言するのはこの場面が初めてである。顔つきも変わり、不審な振る舞いもない、普通の青年のように見える彼は明らかに変貌している。そしてこの宣言が踏み台となり、インガーを蘇生させることで、彼は「犠牲」から「愛」の具現へと完全な転換を果たす。彼はもはや乖離し

ていない。普通の青年らしい出で立ち、それまで常に彼の属性であったものを捨てた状態を意味する。さらに、Kaston が Bordwell と Kirk Bond の指摘を引用するとおり、自身をキリストと信じ、ぎこちない、明らかに奇妙な動作で聖書の説教を絶え間なく口にのぼらせていた時は、ヨハネスは奇跡はおろか、一切のことが何もできなかったのである。「彼が奇跡を起こしたのは普通の服を着て、普通に聖書の言葉を祈りに捧げたこの時だけなのである」(Kaston: 70)。

もう一点、熟考に値するのは、このクライマックスを起こす発端となるともいえるヨハネスの家出のシーンである。インガーの死に家族が悲嘆にくれる夜、ヨハネスは家を出てゆく。皆は方々を搜索するが見つからず、それきり彼は葬儀の日まで行方をくらませる。それまで登場人物に与えられていた属性の固定化と同様、室内と屋外がもたらす効果や役割もまた明瞭であった。映画の大半は室内で演じられている。屋外はヨハネスがさまよい、家族が彼を搜索する野原にほぼ限られる。ヨハネスに関していえば、彼に備わった常にぎこちない不自然な動きと表情、棒読みで詠みあげる聖書の句という属性は、室内でも明るい太陽の下においてもまったく変わることはなかった。屋内外への移動には扉が用いられる。だがこの場面のみ、彼は窓から外に出るのである。また、その直前、カメラは映画の中で唯一、開かれた窓の外から見た屋内にいるヨハネスを映し出す。置手紙を残し、先に靴を窓から出し、体を丸め、彼は居間の窓からそっと出て行く。このように彼が物理的に物を越えて外に出るのはこの場面だけである。そこには明らかに、その姿をとらえる意識的なカメラの目がある。越えるという行為が、その後数日の隠遁と帰還へとつながっていく。変容する前のしるしのようなもの、象徴的なものがこの行為に隠されている。厳密に言えば、彼の転換は奇跡という結果を出した一瞬であるといえるが、それを支える伏線としてこれら二つの場面に与えられたものは、映画のクライマックスへ飛翔するためにドライバーが試みた「形式」だといえるだろう。

インガーの蘇生を引き起こすトリガーとして、ヨハネスの「変装した神性」(Schrader: 212) は本来の姿をさらけ出して機能する。そのために、彼の大きな変貌は不可欠な要素だったのである。

iv. 蘇らせる「言葉」

ヨハネスがトリガーとしてその機能を発揮するのは、彼が唱える祈りの言葉に拠ってである。原題の *Ordet* が「言葉、祈り」の意であることも見落としてはならない。彼は「言葉」によって、インガーを蘇生させる。前述した Kaston の指摘である、「奇跡は彼が普通の青年に戻り、普通に聖書の祈りを捧げた時だけで、以前の明らかに奇妙な動作で聖書の説教を絶え間なく口に上らせていた時は、奇跡はおろか、一切のこ

とが何もできなかったという事実」は重要である。タルコフスキーの『サクリファイス』でも、幼い息子に残された言葉は「初めに言葉ありき」であった。幼き子は「そうなの、パパ？」と問う。全編を通じてヨハネスの口から出る言葉の大半は聖書からの引用、祈りの言葉である。しかし、「気がふれた」と周囲に認識されている全編の大半において、彼の言葉は戯言、すなわち空虚な言葉としか受けとられることはない。

ヨハネスが真に神の子なのかという点については棚上げにしたが、少なくとも、彼が最後の最後まで「犠牲」としての役割を与えられ続けていたことに、その理由を探る意味が見出せるのではないか。老父はインガーに、ヨハネスに対する負い目を告白するが、その際に祈りについて述べている。ヨハネスが「狂気」の境を越えた時、父は寝台の傍らで一心に祈ったという。しかし彼が正気に返ることはなかった。インガーは「神がお見捨てになったのだと思っているのでしょう」と慰めるが、厳しい口調で老父は否定する。「神さまは祈りを聞いてくださらなかった……いや、ちがう。神様が悪いんじゃない。わしが悪いんだ。わしの信仰心が足りなかった。信仰心があつたら奇跡が起こっていたはずだ。試しにやってみようという理由だけで祈っていたんだ。父親が息子に真剣に祈りを捧げられなければ奇跡など起きぬ。」

父は自分が奇跡を起こせなかったことを信仰心の不足のせいだと自分を責めてきた。ここに見られるのはごく普通の、子を思う信仰深い父の姿以上のものではない。このことと、前述の、正気に返った「聖なる」ヨハネスが、我は超越者であるという宣言を暗に行う場面とはつながっている。ヨハネスのような真に形而上に到達した人間の祈りと、そうでない者との祈りは、本質的にまったく別のものであるのだ。おそらく奇跡にもいろいろな形があるのだろう。

ここで、聖書の「最初に言葉ありき」の意味を問おう。言葉など、言葉でない愛や犠牲に比べれば虚しいものではないか？ しかしラストシーンを除く全編に散見するヨハネスの饒舌の虚しさは、反面教師的であるが、尊いのは同じ言葉でも祈りのみであり、それは聖書の文章を読み上げることとは別であることを表しているのである。

v. 「誰が」奇跡を起こしたのか？

ここまで、「奇跡」は起こったのか、その受容と「誰が」奇跡を起こしたのか？という問いを挙げ、それに答える手がかりになると思われる事項を検討してきた。観客の受容については前述したとおり、意見の分かれるところであるが、ラストシーンで起こった出来事は映画の中に現象として発生した「奇跡」であり、それを受容する観客と映画との間で発生する「ダイナミズム」を見出すことを重視したい。それが、監督自身が望んだ「精神的な作用」であろう。Bordwell はいかに奇跡がもたらされ、表象されているかという問いに、「奇跡は純粋な原因と同じくらい、ドライヤーが用いた形式によって正当化される」(Bordwell: 169)と答を出す。ここには、奇跡を起こしたのがまずドライヤーその人であるという含みがみられる。

したがって、「誰が」奇跡を起こしたのか、という問いには、まず監督その人の名を挙げたい。そしてその「形式」に応えたヨハネスであるという、いささか比喩的な表現を含みつつ答えることが可能だと思われる。しかし、先に述べたように、奇跡はヨハネス一人が起こしたものではない。直接のトリガーとなったのはヨハネスの言葉、すなわち祈りとしての言葉である。しかし、このことでヨハネスも「犠牲」から「愛」の具現へと転換するという一種の救済を受けたともいえはしないか。彼をそこへ導いたなにか別の力の存在　それが「神」の力なのかもしれないが　があるのではないか。だとすれば、それは「慈愛の人」インガーに秘められた力ではないのか。

彼女はヨハネス以外の登場人物たちと同様、固定化されたまま、物語の核として生から死へ移行するが、明らかに慈愛の象徴として一家に君臨していたその存在感が、彼女の蘇生に無関係であったとは思えない。言葉でない愛や犠牲を与え続けたのが、彼女ではなかったか。ヨハネスが奇跡を起こすトリガーとしては、無邪気に彼を信じ、彼の行動を促したインガーの小さな娘の存在も大きい。それはつまり、ヨハネス一人の力でこの大事をやり遂げたとは必ずしも言えないという証明になり得るだろう。Bordwell はこの幼いマーレンという少女をヨハネスに続く重要な媒介者と見なしている（Bordwell: 147-68）。形式的に斬新な、映画自体が「奇跡」であるという言い方が的を射ている本作について、抽象的な「愛」の話を持ち出すのは無粋なことなのかもしれない。しかしインガーの、たとえば以下のような言葉の中に、普段は軽視されがちな、なにげない言葉の中に宿る核心、いいかえれば詩や瞑想、祈りに近い感情の発露が見出されるのではないか。

神様は私たちが知らないうちに奇跡を起こしていらっしゃるんじゃないのかしら？

これは正気であったヨハネスを失った辛さを振り返り苦悩するモルテンにかけられた、インガーの慰めの言葉である。このような言葉を内に備えている彼女の本性、それこそが「奇跡」を内側から引き起こす力となり得たのではないだろうか。

Le Fanu は『惑星ソラリス』の「ハリー」とインガーの各々の蘇生を比較している。彼は「ハリー」が蘇生する場面と類似する、別の錚々たる例も挙げる。しかし、SFとホラーのジャンル以外において、「ハリー」の蘇生に匹敵する一瞬はインガーのそれであり、タルコフスキーとドライバーは共に高次でシリアスな主題を扱っているという点でも比較は有意義であると述べる（Le Fanu: 64）。ここで彼の言う「高次でシリアスな主題」というのは、「超越的」あるいは「超越者」と関連があると思われる。

先述した Schrader、Skoller、蓮實のとり立場とは異なり、Le Fanu は、ドライバーは奇跡が実際に起こっていることを見せており、本作の最も素晴らしい点は、この蘇生が「ありえない」ものであることを観客に見せると同時に、そのようなことを望む気持ちさが最も崇高で、人間の最も気高い衝動であると（観客に）感じさせることにあると指摘する（Le Fanu: 64）。つまり、蘇生が「ありえない」という認識において彼らは

共通しているが、Le Fanu はそれが具象化されていると認め、観客にも意識の高揚を与えるという映画としての機能を指摘し、その点を高く評価する。Le Fanu はこの点で、Bordwell あるいはルノワールの意見に近い。したがって、意見が分かれるのは観客における受容の点である。とりわけ Schrader は観客による受容の難しさを強調するが、むしろ、これほど受容されやすい表象はないのではないか。なぜなら、彼のいうところの「受け入れがたい」ものはラストシーンに据えられているからだ。すなわち、原題である「言葉」の威力により起こった「奇跡」が現実になったところでこの家族の物語は終わり、観客は抱き合う一組の夫婦を認め、その奇跡の偉大さと彼らの愛情深さに心打たれるのである。つまり、圧倒的な感動（そこに驚きが含まれることは否定しないが）を呼び起こす奇跡の具象が、映画の最後で最も重大な要素として用いられているという構造がもたらすものの大きさを問題にしたいのである。ここで作品が幕を降ろすことによって、精神的な解決が登場人物と観客の両方に同時にもたらされることは、芸術が与えるカタルシスの問題ではないだろうか。そしてそれは、「愛」という言葉で表現できるものの存在を暗示するのではないだろうか。

そして、このような圧倒的な具象によってカタルシスがもたらされ、愛を喚起させる力が最後に用意されているのは、イングマール・ベルイマンの『処女の泉』（1960）においても共通することを指摘しておきたい。酌量の余地のない悪人により辱められ殺され、荒地に打ち捨てられた乙女。変わり果てた娘と対面し、嘆き悲しむ両親。父親は地に倒れこみ、空を見上げて、神にその不条理と、自分が犯した殺人という罪についてやり場のない気持ちを叫ぶ。しかし復讐心を乗り越えた彼はまさにこの場所に教会を建立することを誓う。その直後、両親に抱きかかえられた娘の亡骸の下から、水が滾々と流れ出す。白黒の画面に透明な水が湧き出し、地をつたう表象は、無念の思いに震える両親はもちろん、観る者の心までも浄化するはたらきを十分に持っている。少女の対比として機能する、結果的に少女を陥れることになった悪女が、幾度も水をすくい、自分の罪を流し去りたいかのように、顔を洗う。この場面も映画の最後に設定されている。泉とはまったく無縁のようにみえる荒れた斜面から水が唐突に湧き出す現象も、奇跡のひとつと分類できるだろう。突然現れ、地を流れ、やがて泉を作るであろう湧き出る水の勢いは、どんな台詞よりも、ナレーションよりも、つまり言葉よりも、祈りに近いものである。

2.2. ジャンヌ・ダルク映画 聖女か、狂人か

神のお告げにより軍を率いて英国軍と戦い勝利し、その後不幸にも英国軍に売られる形で魔女裁判の犠牲となり、火刑台に消えた少女ジャンヌ・ダルクは、一介の田舎娘が信じ難い攻防戦を破るという奇跡を成し遂げたという点において、そしてその原動力となったのが彼女の言うところの神秘体験による導きであったという点において、奇跡の表象として歴史に今もなお君臨している。英雄であると同時に悲劇のヒロイン

である彼女が実在したことそのものが神秘であり奇跡であり、人々の心を今もとらえてやまない最大の理由であろう。それを裏付けるように、絵画や小説、評伝や外伝、演劇、音楽、オペラ、映画やテレビドラマという様々なジャンルにおいて、彼女の生涯は早い時期から幾度ともなくとり上げられてきた。フランス史上、最も人気を博する神秘的なヒロインとってさしつかえないだろう。ジャンヌ・ダルク映画について複数の著書を持つ Robin Blaetz によると、1895 年にエディソンによる 30 秒のフラグメントが彼女を扱った最初の作品である。¹⁸ その後、映画が産声をあげたばかりの 1898 年の段階で、¹⁹ Georges Hatot による彼女の名前を冠した映画が発表され、1902 年までにジョルジュ・メリエスによって関連する 3 本の作品が制作されている。これらの事実は、お膝元フランスにおいて、映画という新しいメディアにふさわしいモチーフとしてジャンヌが早々に選ばれていたことを示す。²⁰

その後制作されたジャンヌ映画は各国においてかなりの数にのぼるが、²¹ここでは重要と思われる四本の映画を主にとりあげる。まず問題になるのは、それらの作品の史実性についてである。フランスの国民的英雄としてあまりにも有名な彼女の生涯は、当然のことながら、ほとんどの場合、史実そのものが否定されることはありえない。しかし映画作家の表現によっては、多少、史実の解釈の相違がみられ、それが作品の展開に大きな意味を与えることが往々にしてある。とりわけ彼女の神秘体験は、史実とされながらも検証可能性に則さない類のものであるため、そこにまつわる表現は作品においても重要となる。神のお告げをきき、一貫してその出来事に殉じ、若い命を散らした事実がわれわれの知っているジャンヌの生涯であったことを考えると、謎に包まれた彼女の神秘体験を映画作家たちがどのように表象しているかをみていくことは、奇跡の少女の生涯を再考することであり、映画作家が彼女と、その神秘をどのようなまなざしで見つめているかを検証する行為であろう。

i. 聖女か、狂人か

ジャンヌを聖女として最も明快に扱っているのは、カール・ドライヤーの『裁かるゝジャンヌ』(1928)であろう。ジョゼフ・デルテーイの小説『ジャンヌ・ダルク裁判』

¹⁸ Robin Blaetz によると、1895 年にエディソンがプロデュースしたと先に考えられていたこのフラグメントは、後に Hatot のものであると見なされている。しかし、歴史的資料はまだ発見されていないという (Blaetz: 145)。中世を扱った作品のフィルモグラフィが補遺として掲載されている David Williams の論文“Medieval Movies”では、Halbot 作品とエディソンの関係については触れられていないが、いずれにせよ、研究者の間で異論が多くあることは言及されている。

¹⁹ 発表年度は David Williams のフィルモグラフィによる。

²⁰ 四方田犬彦『映画史への招待』における、ジャンヌが「最初は美女の処刑という恐怖見世物の適例」(149)として映画化されていたという指摘は、奇術と初期映画の密接な関連性を示唆している。

²¹ 直近の記録まで目を配っている Robin Blaetz によると、1895 年にエディソンが制作した作品からリュック・ベッソンの『ジャンヌ・ダルク』まで、ジャンヌを扱ったフィクション映画は 20 以上、教育映画の範疇に入るものは数え切れず、現在アメリカで進行中のプロジェクトも存在しており、スピルバーグを含む複数の有名監督の名が挙げられているという (Blaetz: 143)。

が土台となる本作は、厳密には史実と異なる点がある。実際には五ヶ月に及んだ裁判の日々を、ドライバーはたった一日の出来事として綴っている。そして『ジャンヌ・ダルクの受難』（原題は *La Passion de Jeanne D'arc*）と改題されたことが象徴するように、彼女が一つのキリストの表象として明示されている点が最も大きな特徴である。神学者 Lloyd Baugh は聖人を扱った映画を検証し、聖人たちはキリストのような高次に到着するべく挑戦するゆえ、キリストの具現であり表象であるが、映画においては時として、冒険物や歴史物、センチメンタルなドラマの中の、単なる口実としてしか存在しないことがあると指摘する。そのような流れの中で、本作がおそらく初めて出現した、キリストの一表象としての人物を描いたものだとする（Baugh: 211-213）。

彼女が聖女として表現されていることは、ドライバーの「サディスティック」と評される表現技法にも負うところが大きい。繰り返されるジャンヌのクローズアップ、刻まれるように切り替えされるカメラ。メイクアップを一切禁じられた彼女の顔は震え、歪み、建築物に、裁判官たちの顔のように攻撃される（Schrader: 123）。ドナルド・リッチーも一部、Schrader と重なる指摘をする。ジャンヌが下から撮られることは一切ないのに、彼女以外の人や物はすべて、時に下から撮影されており、彼女だけが名前を持ち、ほかの人物には名前がない（リッチー：25）。リッチーも Boyd も引用する Schrader の一文が最も的確に彼女とカメラの関係を語っている。

哀れなジャンヌは裁判官たちや装置、照明から攻撃されるだけではなく、カメラの動きさえも彼女を倒そうと謀っている。（Schrader: 123）

精神的にも肉体的にも苦しみ、痛めつけられる彼女は、まちがいなくキリストの受難を身をもって経験する者として撮られている。リッチーは、本作の表現方法と『戦艦ポチョムキン』におけるオデッサの階段のシークエンスの方法を「やや似ている」と比較し、「どちらも映画的空間の破壊によって方向感覚を失わせる同じ効果をつくりだした」が、本作は感情面での目的のためにこの破壊を一步進め、感情面での体験をつくりだしたと指摘する（リッチー：28）。そして方向感覚を失い、感情面に影響を受けるのは哀れなジャンヌだけでなく観客も同じである。なぜなら観客は、哀れな少女を痛めつけるカメラの目になることを強要されることで、少女の感情を体験するからである。リッチーが指摘するとおり、「この映画は行動についての映画というよりも、むしろ行動に対する反応の映画となる。事実、映画はジャンヌの反応の記録となっているが、ただしここでの映画体験は、われわれの反応によって生まれる」（同：25）。

さらにいえば撮影現場においても、ほぼ観客と同じ精神的な作用が発生していたという。James Schamus は、脚本家が用意した詩的な脚本をドライバーが却下し、史実に基づくジャンヌの記録を台本の基礎としたことを挙げ、ありのままのジャンヌを描くことに心を砕いたと指摘する（Schamus: 60）。かなり前衛的な手法であったにもかかわらず、歴史的証拠に基づくためにというよりは、人物の真の精神を表現するため

にとられたこの手法を、Schamus は「テクスチャル・リアリズム」と名づけ、ドキュメンタリーソースに基づいた美学的実践であると考え。その結果、撮影現場も映画製作の場というよりはジャンヌのドラマを皆で生きていたのだった。「何度も、彼女を助けに入りたいと思った」という助監督の一人の証言が示すように、それは真の精神に近づくための「経験」の場であり、制作に携わった人々にとっても、映画を通して裁判に参加した観客も、ジャンヌと共に生きたと言える (Ibid.: 63)。²² あらかじめ契約に含まれていたとおり、主演女優の血は実際に流され、牢に閉じ込められる際の有名な場面で、女優は実際に髪を刈られた。むろん、流された涙も本物である。このような手法によって獲得されたリアリズムをドライバーは「精神的 (spiritual)」あるいは「心理的 (psychological)」リアリズムと呼ぶ。あるいは「自然主義 (naturalism)」とも称される。彼は映画と舞台劇との比較についても論じているが、「映画の」とは、たとえばメイクアップをしないことであったり、劇場と比較して至極自然な発声が映画では可能であることを指す (“A little On Film Style”: 36)。それらが彼の言う「自然主義」に通じるものであるが、換言すれば、不自然ではなく自然なこと、日常的であることが重視されていると考えられる。『ジャンヌ』はむろんのこと、『怒りの日』でも俳優に化粧は一切施されていない。つまり、ドライバーにとってはストイックなまでのリアリズムが「現実」を「自然」に視ることなのであるが、それはあくまでも人の精神および心理にかかるものなのである。ドライバーは以下のように発言している。

カメラマンのルドルフ・メイトはクローズアップの中に心理ドラマに必要なものがあると理解してくれ、私が望むもの、感じるもの、考えるものを与えてくれた。すなわち、「具現化された神秘主義」である。(“Realized Mysticism”: 50)

ドライバーにとって、この神秘の乙女の物語を具現化するためには、クローズアップに代表される手法を駆使して心理的なドラマを見せることが不可欠であり、それはつまり彼の感情と考えを表出させることでもあったのである。と同時に、このクローズアップは、ヒューゴー・ミュンスターバーグの言うところの、「注意という心的な作用の対象化」であり (ミュンスターバーグ: 31)、芸術にもたらされた一つ的手段である。つまり、観客の注意を促すという心理に訴えるためのきわめて有効な手法だといえる。リッチーは、ドライバーがリアリティを追求するために最初に決めたことの一つは「逆説的だが」と前置きしながら、リアリズムの追放であったとする。あくなきリアリズムの追求に第一にかかる行為が「リアリズムの追放」であることは一見矛盾しているように聞こえるが、追求する先にあるのが精神であり真実である以上、それは矛盾しない。それもすべて「真実」をとらえるための簡素化、抽象化なのである (リッチー: 19)。そして、精神の具現としてこの「聖女」というモチーフは、ドライバーに最もふ

²² 出典はRichard Abel, *The French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1984, pp.90-1。

さわしいものの一つであったのである。

ジャンヌを同じく聖女として扱うのはロベール・ブレッソンの『ジャンヌ・ダルク裁判』(1962)であり、本作とドライヤー作品を比較して述べるのは「便宜的であるだけでなく、それが聖人伝というものに対する両者の姿勢の違いを立証するので有効でもある」(Schrader: 121)。両者は共に彼女を不幸な聖女として扱い、裁判場面を中心に描くという点で共通しているが、形式、映像手法においてまったく別の様相を呈している。ドライヤーのカメラが大半の場面において、ジャンヌや裁判官たちにきわめて近くまで迫り、さかんに移動し、切り替えし、彼らの緊迫した心理を表現するのに対し、ブレッソンはジャンヌの顔のクローズアップはむろんのこと、彼女に近づくことにも、カメラを動かすことにさえも消極的である。裁判記録に基づいているのは同じだが、ドライヤーのジャンヌが無声映画という形式によって声を奪われていたのに対し、本作のジャンヌはただひたすら、裁判官たちと自らの言葉で対決するしかない。彼女は「あたかも自らの謎めいた、超越的な『声』に話しかけているかのように裁判官たちの尋問に答え(Schrader: 77)」、その声は美しい響きをもって、観る者の心を打つ。映画は冒頭で、ジャンヌが正式に埋葬されることもなく、肖像も一切残されなかったが、しかしそれ以上に重要なものは、ルーアンでの裁判における彼女の言葉であると宣言する。絶望に打ちひしがれながら法廷に立つ彼女に、奇妙なことに不吉さよりも、凜とした神々しさのようなものが漂っているのは、その表情と、しかしやはり主には、彼女が発する言葉と、やりとりそのものによる。Baugh は、ブレッソンが多くの方法によってキリストに関連する表象としてジャンヌを詳細に描く最たるものは、ブレッソンがジャンヌに裁判官たちと話させた勇気であるとし、ジャンヌがキリストの表象であることの証とする。そして、「彼女は裁判官たちよりも優位に立っている。その理由は第一に彼女がほぼ彼らを支配しているから」と指摘する Sémolué を引用しつつ、言葉によって、裁判の間、彼女がキリストのように振舞っていると述べる(Baugh: 215)。彼女も涙を流すが、それは必ず、法廷を出て牢に戻ったときに限られており、法廷ではきわめて冷静に見える。そしてそれはブレッソンの本作に対する態度のようにも思える。

Schrader はバザンの言葉を引いて、ドライヤーが強調するのはジャンヌの实在の心理であり、一方、ブレッソンが強調するのは彼女の实在の生理であると述べた上で、前者はジャンヌの人間性をとおして、後者は神のような性質をとおして描かれており、ドライヤーのジャンヌは「十字架にかけられた犠牲の羊」であり、ブレッソンのジャンヌは「天の栄光を授けられた聖画像」とみなす(Schrader: 122)。ドライヤーのジャンヌの存在は「顔」に象徴されている。冒頭から彼女は怯え、驚愕し、眼を見開き、一筋の涙を早くも流しながら自らが神から遣わされたことを話す。しかし話すといっても彼女は無声映画の中に閉じ込められ、彼女の声は字幕となって消され、それさえもほんのわずかにしか表れない。ドライヤーは原作の台詞をおよそ三分の一に減らし

たという。ここでも彼女は言葉を統制され、映画によって、攻め立てられているのである。一方、ブレッソンのジャンヌは「なぜ神の使いがおまえのもとに来たのか」と問いただす裁判官に、「神は田舎の素朴な娘を介在にしたのです」ときっぱりと言い切る。全編を通し、彼女が口ごもることは一切ないし、裁判官の尋問にほぼ即答している。

ドライヤーのジャンヌが「顔」として存在する一方で、ブレッソンのジャンヌは「身体」として存在している。前者はほとんどすべての場面においてあまりにも近い距離で主として顔ばかりが撮られ、全身が映し出されることはない。対照的に、ブレッソンのジャンヌの顔がクローズアップされることは一切なく、その代わりにカメラが近寄るのは彼女の靴であったり、手であったりする。彼女が歩いて法廷を退出する姿をカメラはとらえる。彼女の話すさまは感情的ではなく、落ち着いた真摯さを示す。特に法廷場面をとらえるカメラはジャンヌと裁判官たちに対し、公平にミディアムショットを貫き、退屈といっても構わないくらい、ほぼ固定された形で尋問が続く。そこには登場人物による過剰な感情移入はないし、したがって観客にもなにも強要されることはない。しかしだからこそ、牢に戻り、ひとり神に話しかける姿は、素の彼女に触れることを意味し、神に対する真摯な「聖女」の姿を目にしているのだと、観客を確信させる。

ジャンヌを狂信者として扱わないのはジャック・リヴェットによる二作『ジャンヌ／愛と自由の天使』（1994）と続編『ジャンヌ／薔薇の十字架』（1994）も同様である。ただし、すでにとりあげた二作が裁判場面を中心に展開するのに対し、この二作は、ジャンヌが王太子に軍の派遣を頼みに行く場面から火刑台に消えるまでを時系列に描いている点が特徴的である。つまり裁判という特殊な場所で、言葉だけによって彼女を裁く、あるいは知るのではなく、彼女の通ってきた道を具体的にたどることで彼女の人間性、あるいは聖性に触れようとする新たな試みがされている。

結論からいえば、この二作でも彼女は狂気として描かれてはいない。軍を率いて王太子を助けたいと懇願するジャンヌを狂信者と見ることは簡単である。田舎娘が神のお告げをきいたといって、自ら軍を率いイギリス軍と戦うことを主張するのであるから。信仰深いことは間違いなからうが、二十歳にも満たない農家の娘が男装し、甲冑を装着して軍を率いるなど荒唐無稽であったはずなのに、冒頭から、王太子のいるシノン行きを望む彼女は、数ヶ月の時間が必要ではあったが、着実に望みをかなえる。次に、王太子と晴れて面会した際も、数分間、二人で別室に入っただけで「信用できる娘だ」と王太子の太鼓判を得ることができる。神のみぞ知る秘密を告げた、というのがその理由とされるが、戴冠後の王太子の無能ぶりが揶揄される場面から推察すると、ジャンヌは都合のよいように利用されたという印象も与える。冒頭で、その土地に神聖なる乙女の出現を示す予言があったことがほのめかされていることも、世間で「待望論」のようなものが普及していた背景がうかがえる。彼女を狂信者と見なすこ

とは簡単なのに、その一方で、周りは（多少時間がかかっても）協力する。軍を率いるまでになるくだりは、時代の絶望的な空気を反映しているようだ。ポワチエで審査をした僧も、「彼女の内にはいかなる悪も見えない」と、いわばなんの証もなく、彼女を運命の乙女として扱う。裁判場面だけでは描ききれなかった、旅の過程の背景にあったらしい歴史的空気、彼女がいわば招へいされた気配がこの二部作には描かれている。

もう一点、リヴェット作品が示した大きな意味は、僧侶や軍人たちといった男たちと、彼らの妻や娘など、わずかではあるがジャンヌに関わった女たちが見せる、彼女に対する態度の大きな違いである。僧たちが審問会で繰り返し、どこでお告げをきいたか、誰からだったのか、なぜわかったのか、天使の姿を現実に見たのか、何を着ていた、冠や髪はあったかと問いただすのは当然のことではあるが、そこには明らかに、男たちの羨望や嫉妬に近い熱気を感じられる。僧門にて修行中の自分たちには訪れない僥倖が、なぜこのような、年端もいかぬ田舎娘に訪れるのか。訪れるわけがないではないか。なぜその声が天使のものだとわかったのかという問いに対し、「そう確信しているから」と返す少女に、僧たちは失笑する。「王国の悲惨さを語り、王を救い出せと告げた声」とは、どんな声だったのか、どんな言葉だったのだと繰り返し問いただされるが、もはやこの審問は意味をなさなくなる。そして男たちの嫉妬は後半、フランス軍が退却を始める中、さらに大きくなっていく。

反面、彼女に宿を提供する軍人の妻や娘たちは姉妹のような愛情をもってジャンヌに接し、衣服を与えようとし、共に時間を分かち合おうとする。さらに後編では、フランス軍の劣勢にしたがい、ジャンヌにさらなる試練が与えられる。男のようにさらに短く髪を切り、きゃしゃな体に似つかわしい甲冑をつけた少女と女たちの絆が強まる一方で、男たちの嫉妬が彼女の象徴する「女性性」そのものについてベクトルが向けられ、攻撃を強めていく。

このような「女性性」への攻撃は、同様に、旅の道中を描くリュック・ベッソンによる『ジャンヌ・ダルク』（1999）でも明らかになる。彼女を策略にはめるのは、王太子の義母でもあり、女性性への攻撃のみならず、シャルル七世が代表するフランス軍側の計算高さがわかりやすい形で描かれていることも特徴である。しかしこの、新しいジャンヌ映画でもっとも顕著なのは、彼女が聖女というよりはむしろ、狂人に近い表象として描かれている点であろう。キリストの受難を等しく経験するというよりは、信仰深いエキセントリックな少女が、自らその激情に身を任せ殉教する物語としてみる方がふさわしい。彼女はさまざまな場面において、怒り、わめき、激昂する。演ずるミラ・ジョヴォヴィッチの眼の白と青、濃い青という三色のコントラストが圧倒的な強さを放ち、一風、現実離れした「狂人」のような印象を与える。²³ このように、

²³ Schrader は、魔女の嫌疑をかけられる、ドライヤーの『怒りの日』のヒロイン・アンネの顔が「たいてい半分は光のなかに、半分は陰のなかにあることが「彼女を魔女らしく見せている」

激しやすい「聖女」の表象というのは以前には見られなかったものである。映画自体も、十字架にかけられる彼女の悲痛な叫びで終わる。これまでに、このような、泣き叫ぶ聖女がいただろうか。神経学の分野では、実在のジャンヌと癲癇の症状との関連を示す研究がいくつかあるが、²⁴ベッソンのジャンヌは、まさにこの気質を具現している。Tony Pipolo は「ロックスター」に例える。

ミラ・ジョヴォヴィッチが絶え間ない熱狂で演じるこの「乙女」は「とり憑かれた」という言葉に新しい意味を与える。わずかな時間でも最大限に活用して人の目を引く、スピードを出して走り抜ける、まるでロックスターだ。(Pipolo: 17)

また、フランスとアメリカの合作という性質ゆえ、フランスを舞台としながらも全編英語で通されるという奇妙さは、スター俳優を多く起用しているという点とも関係しており、本作のマーケティングおよびエンタテインメント性の重視を示すものである。²⁵冒頭、襲撃された故郷の村で、いわば身代わりになって陵辱され死んだ姉カトリーヌのエピソードは、百年戦争時にありえないことではなかっただろうが、このような出来事が実際にジャンヌの身にふりかかったという証拠はなく、ジャンヌの裁判記録にも記されていない「ゆきすぎた捏造」(Pipolo: 17)である。したがってこれはオリジナル解釈のひとつである。Pipolo はこのエピソードの挿入によって、その後の彼女の行動がトラウマという概念で容易に解釈し得るよう仕向けられており、ジャンヌを動かしたものが「聖人であったこと」でなかったことはいうまでもなく、神性とはなんの関係もないと想定することが安全だとする (Ibid.: 17)。しかし、彼女の神性というよりはエキセントリックな性質に映画が注目し、トラウマというある種安易な解釈を誘導するという点においてはそのとおりであるが、彼女の神秘体験とその受容については、さらなる考察を促すものではないだろうか。この点については、引き続き論じていく。

ii. ジャンヌの神秘体験とその受容

いずれの映画においても、ジャンヌが断罪されたのは彼女が神のお告げを直接きいたという点にある。あるいは、そう主張する点にある。これは史実に忠実に基づいている。教会の教えに背くその信仰のあり方が、彼女が「魔女」として裁かれるという悲劇を引き起こす。ここで重要なのは、彼女がそのような神秘体験を経験した聖女で

と指摘する(Schrader:130)。ジョヴォヴィッチの眼にも、あらかじめ狂気を連想させる陰影が存在しているという点で、この二人のヒロインはお互いに拮抗するものである。

²⁴ Elizabeth Foote-Smith and L. Bayne. "Joan of Arc." *Epilepsia*. vol.32, No.6, 1991 pp. 810-5. および、D'Orsi G, and Tinuper P. "'I Heard Voices...': From Semiology, a Historical Review, and a New Hypothesis on the Presumed Epilepsy of Joan of Arc." *Epilepsy Behavior*. 9 Aug. (1) 2006. pp.152-7 を参照。

²⁵ エンタテインメント性は興行収入とも深く関わるが、その際、言語の問題は看過できない。これまでもハリウッドで製作されたイングリッド・バーグマン主演、ヴィクター・フレミング監督作品『ジャンヌ・ダーク』(1948年)は全編英語であった。

あるということが、裁判官以外の者たち、そしてとりわけ「観客」にとって、この歴史上の史実と同じくらい当然のこととして認識されているという前提がそこにあることである。『裁かるゝジャンヌ』で、少女が裁判官とカメラにいたぶられればいたぶられるほど、悲劇の様相は増し、彼女が神の啓示を受けたことはまるで暗黙の了解において、とりわけ観客の下で受容される効果をもたらす。処刑前の秘蹟を受けるジャンヌの表情は恍惚以外のなにものでもなく、それは彼女にとっての二度目の恍惚の時なのであろうと想像させる。切羽詰った、悲劇のただ中のやるせない秘蹟であるが、その悲しい恍惚の表情が、われわれは見たことのない、彼女の最初の恍惚　神が最初に彼女に訪れた瞬間　をいとも簡単に想像させるのである。加えて、ジャンヌが炎に包まれるとほとんど同時に、カメラは見守る大衆の叫び嘆く歪んだ顔を映し出す。暴動が起こる。彼女が観客だけでなく、法廷の外の民衆にも聖女として受け入れられていたことが示される。

『ジャンヌ・ダルク裁判』においても彼女の神秘体験は、裁判官以外にとっては問題にされていないようにみえる。なぜなら彼女の落ち着いた聖人ぶりと真摯な言葉を前にすれば、そこ以外に真実があるとは到底思えないからだ。ドライヤーのジャンヌと違い、ここに大衆の姿はないが、鎖でつながれ、炎に苛まれながらも、お告げは確かにやってきた、神の国に参りますとつぶやく彼女をブレッソンはこの上ない聖人として撮っている。足元から炎に包まれてゆくジャンヌをとらえるカメラが最後に映し出すのが、彼女を束縛していた鎖だけが残った十字架であることがその証拠である。

²⁶ 火葬されることに絶望したのはカトリック信者として当然であろうが、火刑を嫌がり、自らの汚れない身体を損ない、灰にしてはいけないと述べたジャンヌへの、これはブレッソンからの慰めであろうか。彼女の肉体は燃えることなく、神の国に旅立った。先に、Schrader が（ドライヤーのジャンヌが「心理」的存在であるのに対し）彼女の存在は「生理」であるとバザン引用したことを述べたが、彼女の肉体が彼女そのものであり、その肉体が奇跡を遂げて飛翔したことを暗示するラストシーンを、ブレッソンの恩寵とみることができるのではないだろうか。

お告げを本当にきいたのかどうかという問題は、リヴェット作品でも後の裁判場面以外では、それほど問題にされない。しかし、そもそも、神のお告げの証などどうやって示すことができようか。このことについて真偽を微に入り細に入り検証することなど元々無理なのである。審問会にて証を迫られた彼女は、「オルレアンに行けばお見せしましょう」と、一種の詭弁とでもいうべき策をとる。いや、これは策ともいえないだろう。四つ挙げられた証のうち、「パリを王の下に戻し、オルレアン公の帰還」は果たされなかったが、むろん、これらは彼女が受けたというお告げを証明するもので

²⁶ 一般的には彼女の肉体が焼け焦げたという解釈がされているが、画面を見る限り、必ずしもそのように断言できないのではないか。この作品はむしろ、心臓が焼け残ったという不可解ではあるが、史実とされているという現象を忠実に映し出しているように思える。

はない。しかし彼女が認知されるのは、やはり、時代に流れる絶望感と考えてよいだろう。

一方でベッソンは、観客にジャンヌの神秘体験を共有させる。14歳の彼女は突然、草原で強い風が舞い上がり、少年の姿が遠く浮かび上がるのを目にする。彼女はそれが神のお告げであると確信する。その真偽はわかりようがないが、それらが映像で出現する以上、彼女の幻視であるかどうかの判断は観る者に委ねられはするが、そこに現れたキリストとおぼしき少年（後に成人男性になる）の映像は視覚的なものとしてまちがいに存在する。しかもそれは一度きりではなく、それほど間をおかず、ミサにおいて発生する妙な突風と、ステンドグラスが粉々に割れる現象としても描かれる。後半も、オルレアン攻防で大勝利を収めるも、その後の不吉な政情を予見するように、血だらけのイエスのイメージが出現する。やがてシャルル七世の戴冠後、さらに髪を短く切り、声を荒げるジャンヌに、幻視はさらに頻繁に訪れることになる。ダスティン・ホフマン演ずる謎の男が彼女のいわば分身なのではないかと徐々に観客が察するようになる頃、彼女の神秘体験は、神から授かったものというよりは、幼い頃のトラウマに帰する、彼女の一種の切迫した心理のあらわれとして説得力を増していく。ここで問題になるのが、先に触れた Pipolo が指摘する、彼女のエキセントリックさをトラウマに帰することの安易さなのであるが、少なくとも、彼女が勝利を収め、部下の間でも信頼を得て着々とカリスマとして成長してゆくあたりで、冒頭の辛い記憶がカットバックで挿入されることは、神の使者としてよりも親族の復讐に燃える一少女の戦いであるという意味合いを強めるものだともみる方が自然であろう。しかしこの、真偽の判別のしようがない神秘体験と、人間の心理表象の関連は実はそれほど隔たりのあるものではない。それはジャンヌ自身の苦しみでもあり、彼女はいわば直感としてしか存在しない彼女の原点である神秘体験や、それにまつわる不吉な予感を、「言葉」を使って確かめようとするのである。その葛藤が、ダスティン・ホフマン演ずる謎の男の形を借りて映像に表れる。彼自身はいわば透明人間のように描かれており、ありえない表象であるが、彼が出現する理由は実にわかりやすいものであり、激しやすいが繊細な少女ジャンヌの人間性を表す重要な存在なのである。

iii. ジャンヌの言葉

ジャンヌが文盲であることは史実のままだが、このことはきわめて重要な意味を担ってほとんどすべての映画の中で示唆される。多くの場合、無学な農民の娘という文脈をもって、心無い裁判官たちの揶揄の対象になっている。

付け加えれば、ドライヤーの作品は無声映画であるゆえ、さらに彼女は声も奪われている。たくさんの短いカットで刻みこまれるようにとらえられ、責め立てられる彼女が自らを表現するのは（原作の三分の一に減らされたという台詞を除けば）表情だけにほぼ限られる。それに対し、ベッソンの『ジャンヌ・ダルク裁判』で最も重要

なはたらきをもたらすのは彼女の言葉である。浅沼圭司は、ブレッソンが本作で行おうとしたのは、「確かさの真実がとどめられたジャンヌの言葉を、この現在に甦らせることではなかったか」(浅沼 1983 : 122)と指摘する。彼女の声の美しさが法廷を支配し、聖性を際立てていることについては先に述べたとおりである。リヴェット作品では彼女は裁判以外に言葉を与えられているが、前述したように、彼女の神秘的体験の信憑性について、僧たちや王太子たちはそれほど問題にしていまいようにみえる。むしろ背景に彼女を待ち望む民衆の声がわずかに感じとれることの方が重要である。しかし、彼女自身の「経験」に基づく声がそれほど大きな意味を与えられていないのは同じである。

つまり、ジャンヌをこのような大胆な行動に駆り立てたのは、いうまでもなく神のお告げであり、彼女にとってそれはまぎれもない真実であるが、決して他者へ証明されることない類の経験なのである。映画は彼女の体験を、彼女の声だけによって語る。そして象徴的なことに、彼女は文盲である。彼女は書いて伝えることはできない。自らの声によって語るしか術をもっていないのである。

そしてベッソン作品では、神の声のみならず、もう一つの声がジャンヌと対峙する。声の持ち主はダスティン・ホフマン演ずる謎の男である。²⁷ 彼は声だけでなく男の姿かたちをもって登場するが、やがてそれは常にジャンヌを尋問する。「お告げの声がおまえ自身の声でないと、どうしてわかるのか」、最初のお告げの際、剣をもらったことに対し、「それは単に野原にあっただけなのではないのか」、「本当に起こったことを見たのではない、おまえが見たいと思うものを見たのではないのか」と。審問者の中に、彼女が本当に神の使いかもしれないと恐れる者がいる一方で、ジャンヌ自身が神を疑っており、その迷いが、もう一人の自分の幻視を生むのである。男はどこからともなく現れるが、彼が超越した造形、ジャンヌにしか見えないものであることが次第に明らかになってくる。この映画でジャンヌはさかんに叫び、激昂するが、それは外に向けられるばかりではなく、彼女は自らを責め立てる言葉をも、孤独に繰り返さなければならない。文盲であることが公に嘲りの対象となるのは他の作品と同じだが、自らの聖性を疑う言葉を発した彼女を描いたことは、表現手法がやや安易ではあるが、神秘体験と心的体験をつなぐサスペンスを微妙に描いたという点で、新しいジャンヌ像を作り出したといって過言ではない。自問自答する言葉が、彼女を狂信的というよりも、不幸な殉教者に見せることも事実なのである。

²⁷ 彼は劇中、名を持たないが、IMDb (Internet Movie Database) によると、役名は“The Conscience”となっている。この解釈にしたがえば、ジャンヌ自身は「良心」ではないということになりさまざまな矛盾を生むだろう。彼はあくまでも彼女のもう一つの分身であって、ジョヴォヴィッチ演ずる生身の彼女と「良心」あるいは「善悪の観念」がまったく別のものとして存在するという解釈はあまりにも極端で、納得できるものではない。

2.3. 『怒りの日』(1943)

『怒りの日』も魔女狩りにまつわる物語である。本節ですでにとりあげた『奇跡』と『裁かるゝジャンヌ』、それに『牧師の未亡人』(1920)、『悪魔の書より』(1921)を合わせた5作品を、ドライヤーの長編映画全14本から成る映画史のうち、宗教的主題を扱ったものとして認識できる。監督の出自や生い立ちに宗教的な影響はとりたてて見られないが、晩年、遂に実現はしなかった最後の悲願がキリストの生涯を描く『ナザレのイエス』の映画化であったことは、宗教的主題が彼にとってどれほど大きなものであったかを如実に示す。²⁸

中世の実在の物語を基軸としたという本作では、前半は主に、年老いた「魔女」マルテが処刑されるエピソードに重点がおかれ、後半は彼女の「影響を受けた」ヒロイン・アンネの変貌が不義の恋をからめて描かれる。数多く指摘される、黒と白の陰影、垂直と円のイメージの豊かさ、²⁹ とりわけマルテの処刑場面にまつわる水平と垂直の造形美はドライヤーの表現主義の最高峰を表すものであるが、同時に醸し出される不吉で不条理な気配も全編を支配し続ける。本作における「奇跡」のようなものは、アンネが自ら備えていると信じるに至った「魔女のような能力」であり、それによって追いやられたようにも見える夫アブサロムの死である。

アブサロムは牧師であり、舞台は陰気な古い牧師館である。アンネは明らかに、年老いたアブサロムとは不釣り合いな美しい娘であり、この若い妻をどうにも気に入らない義理の母と共に窮屈な生活を強いられている。発端は、老女マルテの処刑である。魔女狩りがさかんであった時代背景を受け、情状酌量の余地なく魔女裁判および非情な拷問の末、老女は苦悶の表情を浮かべ炎の中に消えてゆく。死の前に彼女がアンネにもらした言葉がその後のヒロインの運命を決定する。アンネの母もまた魔女であったが、アブサロムがその嫌疑を握りつぶしたひきかえにアンネを手に入れたのだと。母を一切知らないアンネにとってそれは自分の出自をめぐる唯一の情報であり、それ以降、彼女の心理を支配し続ける重大な言葉となる。

やがて、神学校から戻ってきたアブサロムの息子マルティンと恋に落ちたアンネは、結果的に、魔女であった(らしい)という母の血を引く自分の内に不思議な能力が秘められていると信じるようになり、映画は最後には彼女にまで魔女の烙印を押して火刑台に送り込む。例のごとく彼女も魔女裁判にかけられるが、本作が扱っているのが

²⁸ この幻の企画については *Letters about the Jesus Film: 16 Years of Correspondence between Carl Th. Dreyer and Blevins Davis* に詳しい。資金協力者として名乗りを上げていたデイヴィスにドライヤーは、「私の心の中に他の計画は、他の対象はない」(*Letters about the Jesus Film*: 52)とまで述べている。16年間に及ぶ256通の書簡および電報のやりとりのうち、210通がドライヤーからデイヴィスに宛てたもので、彼の執念を垣間見ることのできる貴重な資料である。

²⁹ 主に Schrader、リッチー、Bordwell の指摘による。また、垂直に対して「円形」というのも鍵語であり、Bordwell はこれが本作におけるドライヤーの手法の最も特徴的なものとし、具体的に、牧師館の円形テーブルを挙げ、多くの場面でその周辺で起こる登場人物たちの動きとカメラワークを詳細に分析している (Bordwell: 121-4)。

宗教そのものではなく心理とその緊迫した雰囲気であることは明らかである。否応なしにヒッチコックを連想させるのも、先に述べたようなドライヤーの形式美によるところが大きい。しかしそこに本作の本質がある。つまり、宗教を扱った本作が心理サスペンスに近い相を呈していることを重視したいのである。宗教的背景やそれに関する心理の葛藤が土台になってはいるが、扱われているのは宗教への疑念や疑問だけではなく、とりわけ映画という時空間に躍動している心理そのものなのである。

心理は、先に述べたように、構図や建築など映画の造形美のほか、『裁かるゝジャンヌ』と同じく、主にアンネの「顔」³⁰（Bordwell: 126-7）が雄弁に語る。彼女の目の輝きは尋常ではなく、その変貌も顕著である。いわば彼女にとっての宿命の男である二人の男、夫アブサロンと義理の息子マルティンが各々、彼女の目を賞賛するのめ決して偶然ではない。アブサロンは彼女の目に邪気のなさを見出し、マルティンは測りしれない謎を発見する。前者が、娘ほど年の離れた美貌のアンネの内に無邪気さを見出していると思っているのはただの願望であり、老人のエゴである。一方、マルティンは少し年上であろう、義理の母であるアンネとの関係に、よろこびと共にスリルを見出している。彼女の目は二人の男の視線をとりこみ反映し、さらに変貌していく。

彼女の顔の変貌は、「果たしてアンネは魔女なのか」という問いを否定するものとして映画が提出する明らかな証でもある。彼女の顔の変容は、義理の息子マルティンと恋に落ち、官能に目覚め、失われた若い青春を取り戻すことが可能であったのだという自覚を計らずも得たことによってもたらされている。Bordwell は彼女の顔の変容を「自然な愛情のしるし」から次に「魔力を伝達するもの」となり、「性的欲望の表現」になると述べる（Ibid.: 126）。青年マルティンが出現するまでの、とげとげしい会話と陰気さに満ちた牧師館と、彼と密会を重ねる自然光に溢れた草原の対比は鮮やかである。太陽の光、野原、水辺。彼女が最後に裁判官たちの前で言う「もし私があやまちを犯したとしたら、それはマルティンを愛したことです」という言葉は切実であり、彼女が魔女などではなく、ただの不幸な女性であることを示すものである。

Bordwell は本作の（それぞれの人物による）行為が三つの要因——社会的なもの、自然なるもの、そして超自然なるものから発生していると分類する。社会とは教会を指し、容赦のない抑圧的な教会の法と死を表す。自然なるものは、アンネとマルティンの間に芽生えた恋であり、社会的抑圧への反発のようにあふれ出す自然な力である（Ibid.: 125）。とすると、超自然的なるものとは妖術であるが、この点がもっとも厄介な問題であることは明らかである（Ibid.: 124-5）。Bordwell はこの厄介な問題を性急に解決することを回避しようとし、「難解さを決定しよう、解決しようとするのは間違いである」という Fredric Jamesons の引用を用いる。そして「映画の曖昧さ、躊躇の状態、不明瞭さの多様性に関する用語を位置づけるべきだと訴える（Ibid.: 125）。彼の出した結論は、超自然的なるものが要因として映画の中で機能しているということ

³⁰ Dreyer の言うところの「ひとが、探求するのに決して飽きることのない景色」（Ibid.: 126）。

である。Schrader が Bordwell とやや視点を異にするのは、彼が、映画の中で超自然的なるものがどのように作用しているかという点ではなく、超自然的なるものをアンネの心理的、精神的なものとして明快に帰している点にある。したがって、彼にとってはアンネは「まちがいなく、心理的な興奮状態 (Schrader: 130)」として描かれている。マルテについて Bordwell が、歴史的な事実のいくつかに直接反映されるものとして、超自然的なるものに割り当てられる役割が変遷することを考慮すると、彼女が単なる薬草使いか呪術師かという問題は解決されないままである (Bordwell: 126) と慎重さを見せているのも両者の違いを示している。

たとえ史実に基づいた物語であっても、宗教的ドラマというよりは心理サスペンスとして本作を観る者にとっては、アンネの変貌と、ラストシーンにおける大きな転換

いったん救われそうになった彼女が再び魔女の烙印を押されること によってもたらされる、(観客としての)動揺という名の変化を重視したい。それまで強調されていた彼女の哀れさの中に、わずかではあるが、「本当はどうなのか?」という問いかけが、観る者の中にさざ波を起こす側面をもっていることに注目したいのである。哀れな女がおそらくこれまでの魔女狩りと同様、まったく根拠のない悪意だけによって貶められている場面が展開されていることは明らかなのに、である。なんらかの証拠を提示されることもなく、義理の母による悪感情以外のなにものでもない訴えのみによって魔女の烙印を押されることの不条理さと、最後の最後で彼女を見捨てたマルティンに対し、同情の念がわきあがるのも事実なのだが、この場面でのみ、まばゆいばかりの白い衣装に身を包んでいることさえも意味ありげに映るのもまた事実なのである。失われた青春を取り戻したいという純粋に人間的な望みから肥大したマルティンとの関係も、ここで無残にも砕け散る。同情の念を引き起こすべく映画が進行するのが事実であると同時に、疑念を完全に拭いきれない余地が与えられているのもまた確かなのは、先に Bordwell が提示した、彼女が信じた「魔法のような能力」と不明瞭さの孕むものがあまりにも厄介だからである。

アンネが超越した力を備えているとただ信じこんでいるように見えるのも確かである。それは妄想のようでもあるし、一種の精神異常としてとらえられる類の心理のようにも見える。しかしその一方で、アブサロムに与えられたあの心臓の痛み、そして、もたらされた死を、映画は観客に与える。老齢のアブサロムが天候の悪い中遠路出かけ、仲間の牧師に秘蹟を施すという重大な仕事で精神的にも消耗し、夜遅く帰宅する途中に心臓に刺すような痛みを感じるのはとりたてて不思議なことではないかもしれない。しかし彼が心臓病の持病を持っているなどという類の伏線はないし、なにより、その場面の前に、夫の死を願うアンネの様子が映し出されている。なにが真実かを追求するのではなく、この微妙な不安感を与えることそのものが監督の意図であることは明らかである。偶然というには割り切れない、なにか神秘的な力のはたらきを完全に否定することはできないという思いを観客に抱かせる効果を無視することはできな

い。なぜならアブサロムの心臓の痛みとその後の死は、どこまでも事実なのであるから。

Schrader は『奇跡』と同様、観客が超自然的な力を信じるとは思えないとする (Schrader: 131)。確かに彼女が魔女であり、妖術を使ったと思わせる展開ではない。しかし、自らの願望の成就をひそかに願う心理が誰の心にも潜んでいる以上、このような「成就」は何の力によるものなのだろうか。しかも、アンネが母親から譲り受けたかもしれないと妄想するに至った「力」こそが、つらい日常を生きる彼女の糧となり得る精神的なものとして描かれていることも看過できない。このことは、前述の、彼女のマルティンに対する最後の言葉にも通ずる、感動的な事実である。ドライヤーの心理サスペンスは、謎解きにあるのではなく、人物の心的真実を現実のものとして観客に届けることにあったのではないか。超自然的なるものはあくまでも曖昧にしか描かれませんが、そこに潜む人間心理は時代を越えて伝えられる確かなものである。

3. 再生

前項「奇跡」の次に起こるのが、「再生」であるのは、キリストの復活に倣っていえば、至極当然のことである。言い換えれば、「奇跡」そのものは一つのできごと、現象であるが、その後続く「再生」は持続を意味する。しかしその様相は「宗教的」であるとしても、必ずしもキリスト教的であるとは限らず、ただ共通するのは、死とその後の再生という概念だけである。そして再生の様相は時として謎に包まれ、不可解な形で映像の上に現れる。タルコフスキー作品が宗教的でないと言う者はいないだろうが、彼は決して、特定の宗教に依拠してはいないし、それよりも彼が問題にしているのは信仰であるので、宗教という枠をもっと広げてとらえられるべきもののように思われる。本章では、一般的に受け入れられ難いという意味で「異端的」な再生の表象を扱った二本の映画を読み解くことで、それらが表現するもののなかに「宗教」を越えた、静かな祈りのようなものが潜んでいることを論じる。

3.1. 空と海が出会う場所へ 『デッドマン』

本作は、主人公である白人青年が胸に銃弾を受けたまま、不思議な旅を続けながら、はぐれ者の先住民 Nobody によって生と死の境界とでもいうべき場所へと導かれてゆく様を描くものである。彼らを結ぶのは青年が持つ異端の詩人ウィリアム・ブレイクと同じ名であり、時空間の超越がところどころで示唆される中、彼らの道行きともいえる不思議な邂逅は、非西洋的世界観へと収斂されてゆく。青年ブレイクの「継続する死」という不思議な状態が、やがて肉体と生命の再生、輪廻転生へのイメージへとつながっていくラストシーンは、『サクリファイス』同様、静かな祈りにも似ている。

i ヴィジョン・クエスト形式の踏襲

本作は旅に関する映画である。あるいは、フロンティアを越え続けることについての映画である。何のフロンティアを越え続けているのか。もっとも単純な見方をすれば、まず青年ブレイクはオハイオ州クリーブランドから西部へと、アメリカ大陸を横断することで地理的なフロンティアを越える。同時にそれは、白人が先住民の生活を奪った歴史の跡をたどる旅であり、さらに遡ればヨーロッパ大陸から海を越えてやってきた「アメリカ人」の旅であり、そしてなによりも、生と死の境界を越える旅である。心臓のすぐ側に銃弾を受ける前から、そして受けてからも彼は延々と旅を続ける。衰弱していく肉体とは対照的に、覚醒し変容していく精神。滑稽さと暴力と混沌の中、彼の肉体と精神は未知の境界へと向かう。

ジャームッシュは、陳腐と言われても反論が難しいほど、明瞭な形式をとっている。ロード・ムービーあるいは青年ブレイクの、とりあえずはヴィジョン・クエストと呼んでよい形式である。加えて、映像表現においてもところどころで非常にわかりやす

い、ややもすれば単に表現が稚拙なのではととられても仕方がないような表現をあえて行っている。それは次のように Joseph Campbell が *The Hero with a Thousand Faces* において述べる神話的構造に対応する。

英雄の神話的冒険が通常たどる経路は、「分離 イニシエーション 再生」という通過儀礼の中に表される公式 原質神話の核心を構成する単位と名づけてもよいかも を拡大したものである。(Campbell: 30)

すなわち、神話的な旅の段階というものが存在し、まず運命が英雄を招聘し、彼の生きている社会の境界内から道の領域へと移動する。その表象はさまざまであるが、遠い国であったり森であったりあるいは深い夢幻状態であったりする。これは本作では、青年ブレイクの出身地であるオハイオ州クリーブランドに始まり、西に向かう列車移動に該当する。そして彼は町にたどりついたもののトラブルに巻き込まれ追われる身となり、砂漠へ、森へと移動し、そして先住民の居留地を通して「空と海の出会う場所」へと旅立っていく。もっとも、本来の英雄は自ら苦難を乗り越え、新しい境界へと旅立っていくわけであるが、青年ブレイクは英雄ではないのでこの限りではない。この点が、先に、条件付きのヴィジョン・クエスト形式と呼んだ理由である。彼は英雄ではないので、自らの手で道を切り拓き成長するのではなく、予言者や、導き手となる先住民の手によって運命に翻弄されるのである。

型どおりの演出という意味で、単純な象徴が用いられている箇所をいくつか検証する。たとえば青年ブレイクの心臓に銃弾が埋め込まれ、セルという一夜の恋人が彼をかばって命を落とした直後に、夜空に散りばめられた星々のうちの一つが流れてゆく。彼女の命が尽きたことの象徴と考えるのが妥当であろうが、洗練された演出という印象は決して与えない。しかもこの星空が非常に人工的なことは、一見、技術の幼稚さと思わせるものさえある。だが人工的な星空はセルが売っている紙で作った花に呼応している。そして、紙は明らかに紙幣を連想させ、その花は人工的で虚偽であることを示す。しかしいずれにしてもそれほどわかりにくい表現ではないことは確かである。彼女は言う。

もしお金が入ったら、布から（花を）作りたいわ。絹ね。そこに少し香水を、フランスの香水を一つ一つにふりかけてみたいわ。

マシーンという名の町で大量の紙幣を生み出しているのは悪名高きディッキンソンであり、彼の金属加工業という職業が、母胎である大地を切り開くという意味で悪の象徴を示していることも明瞭だ。そしてその紙幣は、彼女のような清らかな、普通の市民生活を送る人間にまではなかなか回ってこない。フランスの香水をふりかけてみたい、という台詞は女性らしい憧れから来ているのだろうが、ヨーロッパ大陸への思いはもはやファッションとしかとらえられていないことを表す。約束された地を目指し

てやってきたヨーロッパ人の子孫は、もうここが約束の地ではないことを認めざるを得ず、ただ香水という、表層的な憧れにおいてしかヨーロッパとの関係を見出せない。アメリカ西部の殺風景な町に住む女性にとって、ヨーロッパが遠い憧れの地にすぎないことは、青年ブレイクにすればさらにそうであろう。彼にとっては西部でさえ、憧れの土地ではなかった。彼は両親も恋人も失ったという設定で現われ、冒頭から表情は暗く、目つきも虚ろである。職を得たと約束されて西部に向かっているというのに、彼の周辺にはいきなり不吉な空気が漂っている。突然の予言。撃ち殺されるバッファローたち。言葉少なにしか語らない彼の存在感の希薄さは、冒頭から明確に描かれている。大陸横断鉄道が敷設され、金属加工業が盛んになっていることから、産業革命の波が西部まで押し寄せている時代設定であると考えられる。

そもそも青年ブレイクの職業は会計士である。書類を処理し紙幣を扱う彼の職業は、決して土に触れることがない。彼自身が近代文明の象徴であることもこの点でまた明らかである。また、胸に銃弾を受けたまま旅を続ける青年ブレイクの顔が次第に血の気を失っていき、一瞬ガイコツのように変化する場面の表現も直接的すぎて、少々気恥ずかしいような演出ともいえる。しかし、そもそもこの映画自体が神話的構造を担っているのである。青年ブレイクはシャーマンとしても異色の先住民 Nobody に導かれ、別のレベルへと進んでいく。だからこそ、古典的な神話スタイルの踏襲がふさわしいのである。

ii. Nobody と殺し屋ウィルソン

ジャームッシュが西部を「開拓」し、先住民を追い出したのは「ヨーロッパの白人」であるという見解を強調している点については第1章で述べたとおりである。単なる会計士であったはずの青年ブレイクは、いきなり列車上で火夫から「予言」され、彼が先住民を暗喩する存在であることから、はからずも白人と先住民の歴史を遡って旅する比喩的な駒となる。Nobody と青年の邂逅が比喩的かつ精神的なものであることについてもすでに述べたが、ここでもう一つ、考察したい「邂逅」がある。それは、Nobody と殺し屋ウィルソンの邂逅である。

そもそも、病的なまでに瘦身のこの殺し屋が、作品中で一番の悪党として描かれていることは否定できないが、それでも彼が本当に「悪」なのだろうかという疑問がどうしても残るのである。この問題は検討するに値すると考える。なぜなら、悪玉と善玉、ヒーローとアンチヒーローがはっきりと区別されるハリウッド映画と異なり、ジャームッシュは明らかにグレイゾーンを残すタイプの監督だからだ。彼は常に過剰な説明を避け、観客の想像力に委ねることを好む。親殺し、人食いというこのくっきりしすぎた明瞭な悪漢ぶりをそのまま単純に受け止めるのは賢明でないように思える。

そして実際、鈴木布美子とのインタビューでジャームッシュは、ウィルソンの造形

はこの映画の弱点かもしれないと率直に語っている。³¹ 鈴木、ウィルソンがキリスト教的な二元論における悪の象徴のようにも思えるがという意見に、監督は、「確かに善という概念は悪という概念なしには存在しえない。キリスト教でも、悪魔はキリスト教と同じくらい重要である」と語る。したがって、ある意味で本作のストーリーには、ウィルソンのような人物が必要だったのだと。しかし、この映画はそのコンセプトと対立していて、最後には、善も悪もわれわれの想像のなかにしか存在しないことが明らかになる。ウィルソンは、アメリカ的なモラルの基準を誤用した人間と言えるかもしれない。つまり理想のアメリカ人像を極限まで追求し、最終的には邪悪な存在になってしまった。でも本当のところは、単に歯が痛かっただけかもしれない。語尾はユーモアをこめて語っている様子が見える。

最終的には削除されたが、脚本段階でウィルソンはさらに過激な「悪」の表象であった。彼に関する過激なシーンがさらに存在していたのである。映画も終盤、二人を追ってきたウィルソンが、川沿いの村で若い土着の女性戦士を襲い、犯した後に絞殺したことをほのめかす場面である（あるいはその順序は逆かもしれない）。傍らにはさらにもう一つ死体があり、男の戦士が撃ち殺されて転がっている。そして、わずかにくちびるの端を上げて喜びを示すウィルソンは、銀歯を光らせながら、男の頭の皮を剥こうとしている、というシーンである。

しかしさらに重要なことは、同時に、Nobody の白人に対する皮剥も本編ではカットされたという点である。というよりもこの場合はおそらく変更といった方が適切であるが、本編では青年ブレイクが交易所で司祭を殺すが、脚本の段階ではその役割はNobody に与えられていた。加えてその場所でさらに二人の男が殺されることになっており、Nobody が白人に対する憎悪を明確に示した後、彼らの皮を剥ぐことになっていたのである。ウィルソンの場面を削除したからこちらも同様に処理したのか、それとも逆であったかはわからないが、両方の皮剥が削除されたのは公平なことである。重要なのは、白人の世界にも先住民の世界にも皮剥があることを描く予定であったということである。ジャームッシュが単に先住民の世界に肩入れしているだけであれば、今までの歴史的事実への反駁として、白人による皮剥だけ描けばよいのである。だが、彼がそうしなかったのは、どちらの世界にも形式の違いはあれ、悪は存在するし、善もまた同じように平等に存在するというニュートラルな視点を表しているといえるだろう。

映画の最後、たどりついた居留地（ここは Nobody の属する部族の住む場所ではない）にはよく見ると、あちこちに人間のガイコツが見える。不吉なものの到来（ウィルソン）を察したのか人々の間に緊張感が立ちこめるが、ところどころに入るガイコ

³¹ 鈴木布美子「ジャームッシュインタビュー（完全版）」1995. 2003 年 4 月 28 日閲覧
<<http://www.magazine.co.jp/features/movies/interview/1995/deadMan/home.html>> オンラインデータのため、以下、ページ数は示さない。

ツのカットは、その不吉さを表現する役割も担ってはいるが、先住民の社会も決してパラダイスではないことを表していると考えられる。

銃についても、元々新大陸に銃を持ち込んだのはヨーロッパの白人であるが、言うまでもなく、早い時期から先住民の手にもそれらは行き渡っている。本作品における Nobody も銃を手に行っているし、ウィルソンを殺すのも銃である。どちらの世界も楽園ではない。なぜならそのようなものはどこにもないのだから。この点についても、映画はニュートラルな立場を保とうと努めているといえる。

iii. 空と海が会える場所へ

以上に述べたような背景を担った青年ブレイクと Nobody の出会いは、個別的なものであるが、同時に象徴的なものである。それは、二人の間で育まれていく友情は個別的なものであるが、青年ブレイクが旧大陸から新大陸にやってきた者としてのアレゴリーであり、Nobody が新大陸の土俗を知り、かつウィリアム・ブレイクを通じてヨーロッパにおける独特の spiritual なるものに触れたものとしてのアレゴリーであるからである。Nobody は空と海が会える場所に青年を導く。

ブレイク「どういう意味だい、僕を「運ぶ」って？」

Nobody「おまえがウィリアム・ブレイク……そして、白人を殺す者だから、ただそれだけさ。おまえを水でできた橋まで連れていく。鏡さ。そいつがおまえを世界の次のレベルまで戻してくれるだろう。ウィリアム・ブレイクがやって来た場所、そして彼の魂の居場所に。」

Nobody が旅の導き手となるのは彼の名前ゆえである。川を遡る途中、ほとんど反応もできないほど弱り切ったブレイク青年に話しかけるでもなく、独り言のように「ウィリアム・ブレイクは僕の友だち。」と口ずさむ。民謡調といってもいいその唄いぶりは、先住民固有の伝統儀礼を思い起こさせる。先住民の社会にも、もちろん西洋社会にも属さないマージナル・マンの彼の身体にも、先住民の伝統が根付いているのである。

そして前述したとおり、脚本では司祭を殺すのは白人への怒りを露わにする Nobody の予定であったが、本編ではその時点ですでに立派な殺人者になりつつあった青年ブレイクであるという点も重要である。サインをもらうふりをして引き出しから銃を取り出した司祭にすばやく応じ、青年ブレイクはまず左手にナイフを突き立てる。司祭の手となると『狩人の夜』のシーンを否が応にも思い出させるが、あの作品では左手に深く刻まれていたのは“HATE”という言葉であった。憎しみにナイフを突き立て、青年ブレイクは銃口を司祭の顔に向けた後心臓に狙いを下げ、容赦なく銃弾を放つ。司祭が象徴する西洋的「善」なるものを殺すことで、彼は完全な殺人者になり得るのである。それは先住民がずっと背負わされてきた「白人のインディアン」という表象の抹殺を意味する。自らが内に持っていたはずの異教的魂を殺してしまった近代化、そ

の役割を担った白人の代表として、そのことに覚醒した青年ブレイクは偽善の塊である司祭を殺すのである。この儀式を終えない限り、彼にとっての再生はやってこないのである。³²

映画の終盤、すでに意識を失いかけている青年ブレイクをカヌーに乗せて川を進む場面の Nobody は黙ったまま、静かに櫂を漕ぐ。彼の姿が、太って愛嬌のある姿とはあたかも矛盾するかのように、気品を放つ。すぐさま、悪魔的な殺し屋ウィルソンが同様に舟を漕いで追ってくる描写が映し出されるが、その対比はあまりにも見事である。普段はその体軀ゆえ特に敏捷とも思えない Nobody の腕がゆっくりと静かに櫂を大きく漕ぐ動作には一切むだがなく、「優雅さ」に満ちており、その一方で慌ててろくに舟もこげないウィルソンの姿は「愚かさ」以外の何物をも連想させず、それが明らかな対照となって表現されている。脚本には以下のようにある。

Nobody はカヌーにまっすぐすわり、前に進む。ブレイクが側面に弱弱しく一部体をあずける中、櫂を優雅にこぎ続けながら。 (*Dead Man script*: 109)

Nobody がカヌーを漕ぐ姿を「優雅に」(*gracefully*)という言葉を用いて形容していることは、彼に備えられた「気品」がジャームッシュの意図であった証である。そしてそれは、彼が先住民であるがゆえに備えている知恵と言い換えてもよいだろう。銃という、人を殺すための最大にして強力な武器を手にしたはずの殺し屋は、銃を扱う知識はあっても、舟を漕ぐ知恵はない。そしてなにより、見ていて滑稽な姿を哀れにもさらしているのである。「知恵」の前にひれ伏する、「知識」の敗北。この二つの対比は「知恵」と「知識」の対比である。誰も自然を支配することはできない。そこから人間ができるのは学ぶことだけである。このような世界観はかつて、土俗的宗教が中心であった古代ヨーロッパでも一般的な考え方であった。だが、まずヨーロッパにおいてキリスト教が確立された際に、多少は習合された上で取り入れられたものの、多くの点で滅んでいったのである。第1章で触れたように、ユング思想によると、宗教戦争を転換点とした sacrament の脆弱化がその後の近代ヨーロッパを形成した。新大陸の発展の駆動力となったピューリタニズムはカトリックが重んじる宗教の儀礼性を駆逐する傾向にあり、ユングは sacrament、とりわけミサの衰退について指摘している (Jung, 1969: 531)。そして当然のことであるが、人々の移動と共に、それは新大陸へと引き継がれた。白人によって先住民の生活が剥奪されたため、土地に根ざした知恵の継承が断絶され、産業革命の名の下に、母胎である土地を掘り起こし、物質文明を発展させることに腐心し、銃を「買う」ことで強くなったと錯覚し、世の中を支配しようとする方向に進んでいったのは、近代ヨーロッパも近代アメリカも同様なのである。そしてその背景には、従来の土地信仰、つまりは呪術的なものを失った近

³² これもユングの、アメリカン・インディアンやアフリカへの傾倒に類似している。彼とユングは「異教の魂」を復活させようと試みたという点で結ばれているといえる。

代ヨーロッパの姿が透けて見える。

ユング思想は、宗教改革から始まった近代化によって、現代人が宗教から離れ、科学主義的な物質文明に汚染された結果、生の意味がわからなくなっており、自分の内的葛藤を理解する鍵を神話に求め、人格的に成長してゆくことを目指すものである。その際に、近代化の過程において打ち捨てられてきた意識下に昏く眠る無意識の世界を開くことが必要となる。³³ そこに近づくための一つの手段が神話である。そして本作のフェイド・トゥ・ブラックで多くつながれている各場面は、それに応えるかのように、観客が一瞬まぶたを綴じ、夢と現実世界を交互にゆきかっているような効果を与える。

Nobody は青年ブレイクを無事、海へと送り出し、その代わりにウィルソンを撃ち、自らも彼の銃弾に倒れる。彼の死は青年ブレイクへの友情の証でもあるが、彼の心をとらえた詩人ウィリアム・ブレイクと、彼がそこに見出した民族を越えた精神的なるものに対する殉教でもある。そして Nobody にとって死とは決して終わりではなく、精神のある段階に戻ることを意味し、ウィルソンの死とは意味合いが異なるのである。

先住民の詩集を集めた *Many Winters* には、冬が死と共に、再生の象徴でもあるという彼らの信仰がよく表れている（Wood: 11-6）。とりわけ最後の二行、“How spring begins with winter/and death begins with birth”（Ibid.: 16）には、春が冬と共に、死が生と共に始まるという、一見矛盾するような表現がされている。しかし季節が巡る以上、春と冬は連続するものであり、同じように生命もまた、肉体の死で終わるものではなく永遠に続くものなのである。本作に貫かれているのはこのような、正確には「宗教」とはいえないような、先住民が伝統的に持つ、地に根付いた土俗の習俗への帰還である。しかし、沖に流されていく「謎めいたメモ用紙」ブレイクが、突然その意味を理解するはずもない。タバコを持たされたことにいつものごとく、「煙草は吸わないって言ってるのに」とつぶやく彼は、やはり「愚かな白人青年」のままである。³⁴ しかし、彼の再生はまちがいなく Nobody の手によって、彼の言葉どおり、「ウィリアム・ブレイクの魂を世界の次のレベルへ、彼が元いた場所に戻す」ことによって達成させられたのである。

³³ 人間の無意識と「個別化（individuation）」と呼ばれる成長については、*Symbols of Transformation: An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia*. Trans. R.F.C. Hull. London: Routledge & Keagan Paul, 1967 を参照。

³⁴ 青年ブレイクの無知さは、昏い無意識の世界を駆逐していった近代ヨーロッパ、そしてアメリカ大陸の象徴である。このことは、ユングの次の文章と対応する。

危険な合理主義は死後の世界の概念をその他多くの謎めいた概念と共に排除してしまったようである。このような事態が起こったのは、今日では大半の人々がもっぱら意識の部分で自分自身が何者であるかを見つめ、自分が知っていることだけが自分自身であると考えからである。（Jung, 1963: 278）

3.2. 神秘主義的顕現 『サクリファイス』(1986)

タルコフスキーの遺作となった本作は、特にヨーロッパでの評価が高い一方で、³⁵ 彼がそれまでに踏襲してきた作品形式を正統に継承していないという理由で最高傑作とは見なされていない。おそらく前作『ノスタルジア』が、従来の形式を最も昇華させた完成度の高さを実現しており、こちらを正統な「遺作」と呼ぶほうが妥当である。それはなにより本作において、メッセージ性があまりにも前面に押し出されているためである。代表的な意見として、次の断言を挙げておく。「(本作が) 矛盾や不一致を残していることはシナリオから明らかである」(ゾールカヤ: 237)。

冒頭から、もはやタルコフスキー作品では見慣れた画となった北方の緑なびく風景が広がる。ものいわぬ子供と哲学者らしき主人公、そして理由ありげな郵便配達人を交えた会話は、既視感さえ呼び起こす、いわゆるこの作家らしい世界の幕開けを匂わせる。しかし、その後人類にふりかかる核戦争の勃発らしき大事件の発生から、当然のごとく映画はその事件にひたすら寄り添い、主人公の自己犠牲および人類救済という一点へと進み続ける。もちろん、この作家独特の映像における豊かさ、元々の原題であったという「魔女」が暗示する神話的伝承を意識した謎めいた空気は、従来の彼の形式を潜在的に求める観客を失望させることはない。そもそも「人類救済」というテーマは、『ノスタルジア』や『ストーカー』においても間接的にではあったとしても、すでに扱われてきた、あるいは潜在的に提示されてきたものである。しかし本作の、違和感ともいえる大きな変調は、おそらく核戦争という具体的かつ現代的なテーマがあまりにも直截に、いきなりいつものタルコフスキーの映像に飛び込んでくるからであろう。明示的な表現を避けられてはいるが、暗喩されるのが核戦争勃発であることは疑いようもない。

そもそもわれわれは人類救済というテーマ一つとっても、タルコフスキー作品の主人公に対し、集合体としての人類の救済を求める気持ちなど、これまで露も思ったことがあっただろうか。救済されるべき人類のいる場所は「廃墟」であろうが、これまでもそれらを暗示する表象は多く扱われてきた。『ストーカー』は正真正銘の廃墟「ゾーン」に入ってゆく物語であるし、『ノスタルジア』の狂人ドメニコが妻娘を幽閉した家も、彼のために主人公が儀礼を行う温泉も廃墟と呼んでさしつかえない。しかし、彼らの苦悩はいずれも人類という広がりにはやがてつながるものであったとしても、元来はもっと小さな単位での、個人や家族の苦悩そのものではなかったか。それは、それらが個別的なものに留まり、世界へと広がっていかなかったという意味ではない。いや、その小さな宇宙を出発点に、静かに、だが確実に普遍的なものへと広がっていくさまを、観客は映画の「時間」を通じて体感し受け止めたのだった。決して、「物語」

³⁵ 1986 年カンヌ映画祭にて史上初の四賞(審査員特別大賞、国際映画批評家連盟賞、エキュメニク賞及び芸術特別貢献賞)受賞に輝き、カイエ・デュ・シネマ誌は 86 年度のベストワン映画に選出。

や「宣言」によってではなく。それは特に晩年に顕著となる、異様なまでにカット割が少ない長回しの多用と、作品自体の時間がどんどん長くなる傾向にも表れており、われわれは作家が山を切り拓いて石を切り出し、根気強く積み上げていく作業、辛抱強く語られるまるで苦行のような作業を目の当たりにし、その時間を共有することで分かち合うことができたのだった。核戦争の勃発など必要なかった。努めて冷静に警告する首相の声も、わずかにテレビに映るその姿も、彼の映画に本来必要なものではない。

Mc Govern は、エイゼンシュタイン作品と比較しながら、先述の後期作品におけるカット割の減少という顕著な傾向が作品の瞑想的な性質を高め、劇的な構成やプロットの非重要性を強調すると指摘する。カメラのゆっくりした動きがシークエンスの詩的な効果を高め、観る者を引き込む（Mc Govern: 120）。これらの現象こそが彼を無二の作家たらしめているものであることに反論する者はいるまい。

そのような同意がほぼとれているからこそ、この遺作に対する批判は概ね一致している。つまり、脚本が抱える問題である。先に挙げたゾールカヤの言及を始めとして、主題を「いかにも出来合いの印象を与える観念的な」（松浦 1987: 41）とする指摘、「人物たちの言動は、ことごとく映画的な感動を欠いている。物語の筋だては、ほとんど浅はかというに尽きている」（蓮實 1987: 45）という見解もあながち的外れではない。

Mc Govern は、監督本人の「重要なのは映像であり、なによりも光である〔中略〕自分の作品では、言葉をできる限り抑制している」という発言を引用しながら、彼独自の才能はまぎれもなく大半が映像の範囲に拠るものであるとし、さらに、そこに関わる音や時間が構成する独特の映画言語にあると述べる。そして一連の作品と比較すると明らかに、本作はダイアログが陳腐であり、その脆弱さに驚かされると指摘する（Mc Govern: 99-100）。いわば物語性が軸にあるのに矛盾してそれはきわめて脆弱であり、物語に属するメッセージ性を直接訴えるものとしての「言葉」が弱いのである。これらの指摘の根本にあるのは、物語のもつメッセージ性が前面に押し出されすぎている点である。タルコフスキーが常に「映像」で見せる作家であったことから、本作のあまりにも明示的あるいは物語的、言語的な表現の行使は、彼らしさを欠くものとして受容される。これはアンドレ・バザンが提唱した、映画はあくまでも監督のものであり、ある一人の監督の映画史は彼の署名が一つ一つ足跡のごとくしっかりと刻みこまれていることを基本とする「作家主義」を問うことでもある。変化や成長は許容されとしても、根本的には作家性とよばれる一貫した、本人独自のものが常に見出されなければならない。つまり、処女作から始まり、結果的に合計八本で終止符を打つことになったタルコフスキーの映画史において、最後の作品が突如として形式を変えることは、作家主義的見地からみれば道を外れたこととなる。しかし本作にはそう

とばかりとも言えぬ、論議されていない側面がいくつか残されているのではないだろうか。

未だ取り残されている、存外見落とされている重要なディテールを検討することで、本作が表象する謎の部分进行を明らかにしたい。そのことによって遺作に「やはり」刻み込まれている、彼本来の世界観、宇宙観を明るみにすることができるとすれば、彼が一生をかけて具現しようとした映画という芸術形態へのこだわりは、最後までなんらかの形で受け継がれており、決して本作のみが矛盾するものではないと証明できるはずである。

i. 予言者オットー

本作の軸となるのが、無神論者を自認する主人公アレクサンデルが人類の危機に瀕し、自らすすんで犠牲となって「魔女」マリアと交わり、自宅に火を放って人類を救済するという物語である。奇妙な話である。突拍子もない物語であることに疑問を呈する余地はない。当然ながら、聖書のアブラハムが息子イサクを生贄に捧げる話と比較されたり、巫女が癌患者を死から救うという伝統的な魔女伝承の名残であるとの指摘もされている（ゾールカヤ：237）。

そもそも、主人公にマリアの話を耳打ちするオットーという人物が謎に満ちている。しかもその謎は一切解決されない。以前高校の歴史教師だったこと、今は郵便配達人をしているという設定がいかにも意味ありげではあるが、³⁶ さほど彼について掘り下げた描写がないのは、主人公がオットーの「助言」をなぜかわからぬが信じ、女を訪ね、映画の中心が具体的に彼の実践する救済手段へと移る頃から、オットーが画面からほぼ完全に姿を消すからであろう。そのせいか、先行研究においてもオットーを巡る言及は非常に少ない。核心は主人公の実践そのものへと移行し、彼はただ背中を押すだけの存在に留まっている。

オットーは元々、主人公と並んで重要な役柄であった。監督は「主要人物のうち、とりわけエルランド・ヨセフソン（アレクサンデル役）とアラン・エドワール（オットー役）を想定して書いた」（De Brantes: 181）と発言している。オットーという名が、タルコフスキー作品において重要であった俳優アナトーリー・ソロニーツィンの本名であることから、この役が重要であるとする Turovskaya の指摘は多少興味をそそるものではある（Turovskaya: 140）。役の大小にかかわらず常に圧倒的な存在感を示し、監督が全面的な信頼を寄せていたことが知られている、いわばタルコフスキー映画の「顔」的存在であったソロニーツィンは、『ノスタルジア』撮影前に死去している。本作がこの俳優に対するオマージュであるという Turovskaya の見解に、あえて反論する

³⁶ 脚本では、オットーはモルグで働いていたこともあり、「死体の中を見た」という奇妙な発言もみられる。Andrei Tarkovsky, *Collected Screenplays*. Trans. William Powell and Natasha Synessios. London: Faber and Faber, 1999. p.531 を参照。

必要はないだろう。しかし、Turovskaya がオットーを形容する際に「郵便配達人」の前につけるのは「エキセントリックな」(Ibid.: 140)であり、Le Fanu に至っては「気狂いの」という単語にすぎない(Le Fanu: 26)。見渡したところ、オットーを重要人物とは位置づけながらも、これまで積極的に彼の分析を試み、本作を読み解こうとした研究はないに等しい。Green は彼を「魔女マリア」と共に本作における触媒的機能とするが、民話に出てくる妖精(Puck)のようなコミカルな存在とする(Green, “Apocalypse & Sacrifice”: 116)。Johnson と Petrie は彼を「聖なる愚者」とし、監督自身の表現である「予言者(soothsayer)」を引用しつつ、「謎の人物」(J & P: 172)とも、「邪悪なる天使」、「聖なる愚者」(Ibid.: 174)とも見なす。しかし、これだけでは不十分である。「ある種の霊媒」(ゾールカヤ: 237)という形容がわずかに、アレクサンデルとその秘儀への橋渡しという意味において注目に値する。タルコフスキーは、映画の捉え方はあくまでも観る者の自由であるがと断った上で、例として「様々な超自然現象に興味を抱く観客にとって、映画の中で最も重要なのは郵便配達夫と魔女との関係である。」(De Brantes “Faith is...”: 179)と述べている。この発言の中にゾールカヤは本作の宗教性に疑いはないが、それはある唯一の宗教的観念の表現というよりは美学上の範疇であり、作品の雰囲気であると論じる(ゾールカヤ: 238)。³⁷ これは前述の彼女の指摘どおり、本作の矛盾や不一致がドラマトゥルギーにあるという点を示す。宗教というには危うい「超自然現象」という言葉の用い方は、彼自身の確信のなさ、あるいは迷いの表れである。本作撮影中に通訳も務めた研究者 Layla Alexander Garrett は、晩年のタルコフスキーがドイツで治療中にとりわけ、生と死、神、人智学、超心理学の問題に誰よりも魅せられていたと断言する。しかし、「その一方で、人間は神の謎にまつわる範疇に首をつっこむものではないといったような、畏れのようなものを抱いていた」という印象を持ったことも強調している。³⁸ 本作における「神秘主義」への態度はまさにこのような、曖昧さや迷いに呼応しているもののように思われる。

これらを考慮した上で、あらためて見落とされていると指摘したいのは、オットーに関する二点の事柄である。一点は、彼にあてがわれた郵便配達人という属性、すなわち職業がギリシャ神話におけるヘルメス、つまりは情報提供者の意味合いがこめられた旅人、さらには、神意を伝える智者及び使者の属性と共振する存在であるという符号である。彼はアレクサンデルに「魔女マリアと交われ」と「神意」を伝える。それが神意であろうとなかろうと、彼が賢者であろうと大嘘つきであろうと、老人に耳打ちした奇妙な、しかし有無を言わせぬ提案が人類救済のためである以上、この考察は的外れではないはずである。そしてさらには彼の名前である。彼の名オットー(Otto)

³⁷ ゾールカヤは同じ文章をインタビュー「美は世界を救う」『映画芸術』2号、1989年、p.144から引用。

³⁸ Layla Alexander Garrett, “Andrei Tarkovsky: Enigma and Mystery.” Trans. Eric Dickens. 30 May, 2006. Nostalgia.com. < <http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Layla.html> > を参照。

の音が、エジプトの神トート（Thoth）の名に似ているのはただの偶然ではない。再度体を切り刻まれ、国中にばらまかれた王オシリスの、再生の女神となるべくイシスのもとに太陽神ラーから遣わされた鳥神トートは、智恵の神の顕現であり、イシスへの使いとなって彼女を再生の女神に仕立てる。これもまた、アイスランドの「魔女」マリアを再生の女神に仕立てる構図と酷似する。オットーはマリアとの「親密さ」をほのめかすが、それがどのような性質のものなのかは明らかにされない。女の出自をわざわざ言い添えるのも、そこに含まれるエキゾティシズムのようなものは男女間の性的なものを示唆するのではなく、「魔女」としての存在感を高めるための効果のようにも聞こえる。

もう一点は、彼が超常現象の蒐集家であると公言していることである。彼が蒐集癖について自ら語るくだりは彼に関する一つのクライマックスである。冒頭、いきなりニーチェの永劫回帰について話を切り出す郵便配達夫として登場し、主要人物たちがひととおり揃う中、舞台となる主人公の家へ誕生日の贈り物として17世紀末の本物のヨーロッパ地図を運び込むあたりから、彼の独壇場が繰り広げられる。大きな地図を自転車にゆわえて家に向かってくる彼の姿が窓から発見される時、すぐ隣にある食器棚の扉がきしむ音を立てながら自然に開くのは、決して偶然ではない。風もなく人為的な力も一切加えられない中、扉がひとりで開く「超自然的」ともとれるこのシーンは、彼の役割に対するほのめかしであり、これから始まる不思議な逸話の幕開けの徴である。本人いわく、郵便配達人は仮の姿で本職は超自然現象の蒐集家だという。タルコフスキー自身の神秘主義への傾倒は、先述したように真摯であると同時に曖昧なものだと想像できるが、そのことはここではさほど重要ではなく、留意すべきは、このように明示的に神秘主義への傾倒を宣言する人物が現れることが今までなかった点である。したがって、彼についてより深く考察することは、この遺作の意味を探る作業に不可欠である。

オットーが遭遇したという古い写真にまつわる不可思議な出来事とは、端的にいえばありえないことである。20年の時を超えて写真の中で巡り合った母と息子。戦死した息子は20年後、一人で肖像写真を撮影した母の写真に当時の姿を現した。母は戦後の年数を刻んだ現在の姿で、息子は出征する前のままの姿であったという。

写真という物理的な物体に思いが念写されるなどということがありうるだろうか。しかしここでその信憑性を解明する必要はない。重要なのは、その場にいたアレクサンデルの若い妻、連れ子らしい娘とその娘婿の反応である。娘婿が医師であるという設定は明らかに、彼らが科学的理性を信じる現代人であることを示す。したがって彼らは一様に、少々大げさにうつるほど、われわれを騙すのかとオットーにただならぬ怒りを向ける。当のアレクサンデルは発言しないが、彼は冒頭でオットーの語る「再生」を、自ら無神論者であるとはっきり表明した上で否定している。彼が近代的世界観の側にいることは容易に予測できる。

近代的世界観の側にいる者・そうでない者という図式があえて提示されたのは、いうまでもなくオットーはそうではないからである。彼が携えてくる地図もそれを顕著に示す道具である。彼は誕生祝いになぜ高価だとほめかされる、本物の 17 世紀の地図を贈ったのか。アレクサンデルは地図を眺めて「世界がこんな風だと考えていた頃はよかった」と言う。そして「事実とまるで違っている」とも言い足す。確かに、今とはまったく違う「間違った」ヨーロッパの形が描かれた古い地図である。しかしオットーはにこやかに、「(確かに)違っています」と返しながらも、「しかし人々は幸せに生きていた」と口をはさむ。続く以下の二人のやりとりは、彼らの世界観の対立的図式を象徴的に表している。

アレクサンデル	「われわれの地図と真実は違っている」
オットー	「どの真実と？ 真実にこだわりすぎますよ」
アレクサンデル	「真実なんてものはない」
オットー	「われわれはなにも見てないんです」

真実に対する二人の態度は明らかに異なっている。オットーの言う、「われわれが（見ているようで）見ていない真実」とは、彼の蒐集癖に直接つながるものである。正確に言えばオットーは「蒐集のような」趣味があると述べている。それは説明のつかぬ「事件」の蒐集をさす。事実である証拠を探すには時間も旅費もかかるので郵便配達をしているらしい。彼は同様の事件を約 300 件知っていると語る。これを単なる嘘や冗談だと判断するのは易しい。彼が本当に調査に足を運び、証拠を実際に得ているのか、成果をあげているのかをわれわれは確認することはできない。しかし彼が「説明のつかぬ事件が事実である証拠を探すために働いている」と明言していることは、合理的な他の登場人物たちの眉をひそめさせる「軽薄な神秘主義者」という偏見を一見、十分に満たすもののようであるが、それに反し、彼がそのような類の神秘主義者ではないという暗喩を含むものではないか。いわゆる神秘的な現象を信じることは、不合理なこと、説明のつかぬことを闇雲に信じる態度ではなく、神秘というものがヴェールに隠された、その向こうにあるものであり、それを自覚し、あるいはそう仮定した上で、その先に真実が存在するという信念をもって追究する行為である。彼の役割は予言者であり、寓意である。トリックスターかもしれない。しかし、それではなぜ「無神論者」アレクサンデルは彼の助言に従ったのか。彼にとってオットーは、「邪悪なる天使」だったのか。この物語の大きな謎でもある、アレクサンデルが自己犠牲に行為に至った理由の鍵を握るのは、オットーの神秘主義者的態度だと考えられないだろうか。

さらにいえば、前述したようにオットーがヘルメスの役割を担っているとすれば、彼の名はまた同時に、本作で与えられた役割に対応する。つまり、ギリシャ神話におけるヘルメスがローマ神話においてはメルクリウスと名を変え、水星あるいは水銀の

意味をもつものとなる。水銀の象徴するもの、すなわち液体であり金属であるという奇妙な性質、変幻自在で油断ならないという意味合いを汲むことも可能になり、本作における彼の役割は、あらためてつかみどころのない媒介者という立場を顕にする。

Johnson と Petrie は前述のとおり、オットーの存在の一面を寓意的と見るが、マリアとアレクサンデルの息子「小さな人」の存在も同様に扱っている。寓意的な造形であると指摘する以上、オットーが真の予言者なのかどうなのかを問うのは不毛であろう。聖書になぞらえた寓話を伝承する者であると考えれば、彼が本物かそうでないかはそれほど重要ではなく、寓話という形を踏襲したという形式そのものに、より大きな意味があると考えるのが妥当である。実際、彼がアレクサンデルに勧める「人類救済の方法」はそれだけでも十分に奇怪であるが、それはあくまでも内容の信憑性がどうであれ、その奇怪さにのみ意味があるのである。

その奇怪さの源となる魔女の役割を担うマリアという女は本当に魔女なのか、なぜオットーは彼女が氷の国出身であることをほのめかすのか。それは、オットーがヘルメスの役割を担い、王妃イシスを再生の女神として復活させたことと照応関係にあるからではないか。「魔女」マリアをイシスに重ね合わせたことは、前述の、タルコフスキーの神秘主義に対する、曖昧だが真摯な態度とも関連する。イシスは女神であるが同時に巫女であり、死を再生へと導く一種の魔女である。彼女がオシリスを救うために執り行ったのは秘儀であり、キリスト教支配が世界を席卷するまで一般的に普及していた大地母神信仰に深く通ずるものである。元来はナイル地方における神格だったイシスは他地域の異教と融合し拡大する。失墜の時を経て、神話とフィクションの形でそれらは生き残り、その精神はヨーロッパだけに留まらず脈々と広がるものである。³⁹冒頭で、無心論者だとはっきりと言い放ったアレクサンデルが世界の復活を願い、祈り、自らを差し出す相手として「魔女」マリアを選ぶのは、この大地母神信仰に即して考えれば、単純に反キリスト教と言い切れるものではなく、あらゆる宗教が繰り返し語ってきた寓話に即したものであり、「魔女」マリアはその寓意の最たるものであると考えられる。無神論者と言いながらも「殉教」を選ぶ主人公の背後にあるキリスト教の影響と、このような異教的なるものの融合が本作では一つの神秘の形として姿を現す。

本作において、オットーだけでなく、彼と「魔女」マリアの関係性を追及した言及がほとんどないのは奇妙でさえある。彼らに与えられた役割は、人類救済を実現するものなのかそうでないのかという信憑性にあるのではなく、真実を捉えようとする行為に近づくための布石であることが重要なのではないか。そもそも、十七世紀の地図も当時は「真実」であったのだ。

³⁹ イシスの変容と変遷については、ユルギス・バルトルシャイティス『イシス探求』有田忠郎訳（国書刊行会、1992年）を参照。

ii. 語られる「記憶」

オットーは十七世紀の地図を主人公の家に持ち込む。地図は空間の図象化である。遙か遠い時代、世界はこのような形であったのだと信じられていた世界の縮図、時間と空間を超え、さらに縮図という形で表象される物体が「予言者」によって「無神論者」に贈られること、その家の中に運び入れられることは何を意味するのか。すでに、神秘主義とは一つには「時空の超越」であると述べたが、件の不可思議な写真のエピソードも加え、時空の行き来に関するさらなる考察が必要である。対立する合理的なるものと非合理的なるもの、核戦争の勃発というきわめて今日的な状況と、超自然現象と呼んでよいもの。それらが必然的に、本作には配置されている。時空の行き来、具体的には過去や記憶の描写、つながりが重視されているのは他のタルコフスキー作品と同様であるが、特筆すべきは、彼の作品においては比較的珍しく、主人公が語るという形で過去の記憶を再現している点である。

彼の作品において過去の記憶の再現は、たとえば『鏡』では幼少時代の主人公の映像が回想という形で画面に映し出されることであったり、実際のニュースフィルムの挿入がそれに当たる。むろん、他作品においても、語る形式での記憶の再現がまったくないわけではない。しかし本作のこの語りによる記憶は、内容が庭の変容というきわめて視覚的なものであるにもかかわらず、一貫して言葉だけで語られるため、映像として表されないのは奇異といってよい。しかもそれは「魔女」マリアの家を訪ねた際の出来事である。その後に続く、最たる神秘的表象である空中浮揚という重要な展開の前置きとしても、女を訪ねる場面の分析に見落としがあってはならない。

「魔女」マリアから盥の水で手を洗ってもらい、部屋にあったピアノを爪弾きながら主人公は突如独白を始める。この場面は否が応にも『鏡』における、成年の主人公が若き日の母に足を洗ってもらおうという不自然な、しかしきわめてわかりやすい含蓄を含んだ場面を連想させる。タルコフスキー作品における女性の描き方については多く言葉が費やされてきたが、作品の多くに実母と同じ名前である「マリア」が使われているのは偶然ではないだろうし、本作の「魔女」も同じ名である。中田は、二作で主人公の手足を洗う女性たちをいずれも「癒す母」と定義しながらも、「魔女」マリアはパロディであるという指摘もある（中田：14）。Green は彼女を、母と永遠なる女性性、そして聖マリア的要素を合わせ備えた一つの像であると指摘し、差し出される水差し、水、タオルは洗浄を表し、家の周囲にいる羊と十字架をルネサンス絵画でよく用いられるマリアの属性の表れとする（Green, “Apocalypse & Sacrifice”: 116）。Le Fanu は登場人物を曖昧にしておくことに意味があるという視点で読み解こうとするも結論は出ていないが、注目すべきは、マリアがマグダラのマリアと重なるのではという指摘だろうか（Le Fanu: 127）。⁴⁰ 先に Green が簡単に触れたとおり、手を洗って

⁴⁰ 同様に、Robinson も「魔女」マリアとマグダラのマリアとの関連を指摘する。Robinson は彼女を「魔女」とは考えず、それ故に彼女がアレクサンデルを救済するとする（Robinson: 498）。

もらうという行為はいうまでもなく洗礼を想像させるものである。秘蹟の中心的行為である洗礼は、恩寵あるいは救済のもたらしを保証するものであるが、「魔女」マリアが無自覚であるにしても、その後、二人の間に交わされるのが人類救済のための秘儀であることを考えると、「魔女」マリアは女神であり、かつ、秘儀をおこなう巫女イシスと同じであるという結論が導かれる。

主人公が切り出したのは直接的な「契約」に関してではなく、おそらく少年時代の頃の思い出である。この場面は唯一、彼が自らの過去を語る場面である。彼がかつて舞台上に立っていたことや、ジャーナリスト、文芸評論家であり大学で教鞭をとっていたことなどは他の登場人物の台詞から、情報として知らされる。それは『惑星ソラリス』で「ハリー」が無慈悲な二人の学者から与えられる自分自身についての情報や、クリスから言葉によって⁴¹ 与えられる情報と同じレベルにある類のものである。しかし、この場面の、庭に関する語りはそのような情報に留まるものではない。

なぜ唐突に彼は庭の話をはじめたのか。タルコフスキー作品の女性たちが多くの場合、母を連想させることは周知のとおりなので、マリアが母あるいはその記憶を思い出させたというのも理由の一つではあるだろう。しかし本作において、この場面だけが「語る」ことによって、彼の唯一鮮やかな記憶を見事に立ち上がらせていることは、奇妙な感慨を抱かせる。つまり、見せるよりも聞かせることによってリアリティがより確実なものになるという効果がもたらされているのである。

長い間おそらく誰も足を踏み入れたこともないような中庭が見える場所に、わざわざ専用の椅子を置き、ただ眺めることを好んでいたという病身の母。日に日に悪くなっていく病状を思いやり、アレクサンデル少年はあることを思いつく。庭をきれいに整えて母を喜ばせようというのだ。荒れ放題の芝を刈り、雑草を抜き、伸びた枝を切り払い、二週間の労働の末に完成した庭は変貌した。あらためて成果を眺めようと着替えをしたというのだから、その苦労と充実感は十分推し量れる。しかし、正装した自分が「母の目となって」その「美しい」眺めを楽しもうとした時、彼は初めて気づいたという。その風景がもはや見るに値しないものであることを。母が、自然のまま、人の手の入っていない荒れた庭そのものを愛していたのだと気づいた彼は、さらに、父と姉のエピソードを語る。黄色がかった美しい金髪が自慢だった姉が、ある日流行のショートカットにして帰宅した。父は泣き出したという。それと「同じことなのだ、自然が一番なのだ」とアレクサンデルは言う。

庭と姉の髪のエピソードは、それ自体が色彩に溢れているにもかかわらず、視覚化されず語られることによって、かえって鮮やかに場面が立ち現れてくるという興味深い側面をもっている。「魔女」マリアは執拗に、母親は庭を見たのかと尋ねるが、アレクサンデルは口をつぐむ。口にしないことが彼の苦悩をより雄弁に語る。オットーの

⁴¹ ただし、クリスとのより重要な関係性を示すものとして、過去のホームビデオを見せるという付加的でより肝要な、情報以上のもの　すなわち記憶　も与えられる。

不可思議な写真のエピソードも同様に、すべて語られていることに特徴がある。写真というきわめて視覚的な説得力をもつ対象をあえて見せないこと、おそらく見せてはいけないという、視覚化しない判断こそが、観客の想像力を喚起し、雄弁な映像へと魔術的変容を遂げさせるトリガーとなる。このような表現形式は、タルコフスキーにとっては本来のものではない。一般的に言って、彼の作品では映像の前で「言葉」は無力であることが多く、観る者を動かすのは「詩的言語」となった圧倒的な映像であることの方が多いからだ。なんと多くの研究者たちが四大元素や「象徴」を画面から読み解くことに汲々としていることだろう。しかしここで実際に「語られる」ことでもたらされているリアリティは、遺作にして尚、拓かれた新境地といえるものである。

それはおそらく、映画よりも、本人の執筆による原作小説が先にあったことと深く関係している。アレクサンデルの切実な願いはむろん、この映画のタイトルが直截に象徴する強いメッセージであるが、本作は映像よりも先に、言葉としてのメッセージがあった。だからこそ最後に残されるのは、木を育てる子供という映像に、聖書からの「初めに言葉ありき」という引用を加える行為なのである。

語ることは、発せられた声が宙に放たれ、聞く耳をもつ者のもとに届きはするかもしれないが、まちががなく、跡形なく消えていく性質のものである。その儚さは、記憶と同じであろう。主人公の庭の記憶も唐突に思い出されたのだろうし、その記憶自体も思い出されたり語られたりして反芻されない限り、存在しないも同然である。しかしいったん思い出されたとき、それはかたちとなって生まれ落ち、表現可能なものとなる。これらの記憶を語る場面が異彩を放っているのは、記憶を語る行為がただの言葉以上のもの、つまり「映像言語」の逆とでもいうべき「言語映像」としての力をもち、変容しているからである。

冒頭で、タルコフスキー自身を投影すると思われる主人公の、「言葉」に対する思いが過剰なほどに語られていることを忘れてはならない。「小さな人」を連れ歩く草原で、これもまた独白で、彼は近代文明が物質的進歩と精神的進歩の調和を欠いていると嘆き、さらには「言葉、言葉、言葉！ ハムレットの心境だ」と加える。ここで彼の言うところの「言葉」と、庭と姉の髪を語る言葉は別のものである。

映画の終わりに「初めに言葉ありき」という言葉を幼い息子に言わせたのは、将来彼を、ハムレットのように、虚しい言葉の渦の中で同じ類の言葉を吐かせぬためではなかろうか。それに続く「なぜなの、パパ？」という台詞は、主人公とその息子のみならず、監督自身と実父であり詩人・アルセーニーとの間にある深い愛情のをも確実に映し出す。本作品に先に原作があったことを慮れば、言語を扱う詩人としての父への尊敬と共に、彼を超えようとする葛藤の大きさをわれわれが垣間みようとするのも、決して逸脱した行為ではないだろう。

空間について付け加えれば、冒頭から主人公は自分の家についてその歴史を、息子に愛しげに語りかけている。後に自ら火を放つことになる運命にあるとはよもや思い

もよらなかったであろうが、最初と終わりが「家」で結ばれている点からも、また、先述したように屋内にある数々の静物に重要な役割を見出せる点からも、本作において場所の観念について考えることは避けられないように思う。タルコフスキー作品において廃墟のテーマが多くみられることはすでに述べたが、実際、ここでは核戦争勃発という物語の軸がある以上、地球そのものがまぎれもなく廃墟なのである。しかし奇妙なことに、現実感が希薄であることも否めない。娘夫婦のオーストラリア移住の具体的な話が出てくるが、この北の島ではそのような、地球の裏側にある暖かい大陸など、存在しないも同然ではないか。「魔女」マリアがアイスランド出身であることをオットーがわざわざ意味ありげに語るが、それは「魔女」であるゆえ、もっと北の氷の国の出自でなければならないといった、寓話の延長のような奇妙さがついてまわる。つまり、場所・空間の概念がきわめて重要な位置を占めるにもかかわらず、現実感がまったくといっていいほどないのである。アレクサンデルが人類を「救った」後の地球の様子も、まるで初めから何も起らなかったようにも見える。北の海に囲まれた小さな島に彼らが暮らしていることは確かである。そしておそらく孤島であろう。孤島のモチーフを『惑星ソラリス』のラストシーンに当てはめれば、この犠牲の物語がすべて夢であったと解釈することも十分可能である。

現実か幻視か、その答をタルコフスキーが明かすことはない。なぜならそれは常に観る者の内にあるからである。しかしここで、すでに述べた、神秘主義の一つの定義である「時空の超越」の概念に戻ろう。マリアとの秘儀を通してこの概念を実践した主人公は、確かに現実を超えたのである。交わりの翌日、まるで何事もなかったかのように日常を営む人々と、主人公の明らかな対照がその証である。すべて夢だったのかと思えるほどの静けさを見つめる主人公は、しかし実際に秘儀に身を投じたのである。彼が新しく生きることを始めたこの日は、他の誰とも別の日なのである。

iii. 神秘主義への密かな傾倒

以上、従来の『サクリファイス』受容に関し、全体的に高く評価されながらも、ドラマトゥルギーの弱さ、メッセージ性の凡庸さという点から、本来のタルコフスキー色を正統に継ぐものではないという見解をまとめた上で、今までほとんど検討されてこなかった点をいくつか提示することで、本作が本来の彼の映像美学から決して逸脱するものではないことを論じてきた。まず、オットーに課せられた、主人公の殉教者的信念を支える神秘主義的役割について述べた。次に、記憶を語る言葉から立ち上がる映像、つまり言語映像とでもいうべき概念の誕生について述べた。そこに、本章第1節で扱った「魔女」マリアとの空中浮揚における、異なるものとの交わりの表象を付け加えたい。ありえない状況で、ありえない助言にしたがってありえない行為に及んだアレクサンデルを狂人と見ることは容易である。しかしこれらすべてが、タルコフスキーが一貫して追求してきた、物質主義とは常に相容れぬ、精神主義への傾倒の

顕れなのではないだろうか。少なくともアレクサンデルの殉教は成功した。彼を「狂人」と見ることも、本作のプロットそのものを「陳腐」と見ることも自由であるが、彼の狂気じみたまでの信念と自己犠牲、そして訪れた平安は、物質主義に精神主義が勝利し、映画が娯楽から遠く離れ、芸術へと昇華するであるという信念に通ずるものである。

アレクサンデルがオットーの耳打ちを信じたのは、それが非合理だからである。合理的でなく、理性的でないと思われているものだからこそ信じたのである。本来、願いや祈りとは、そのようなものではないだろうか。だからこそ、犠牲なのである。彼が十七世紀の地図を見たときに「真実なんてない」と言ったのは、近代世界の退廃に対する失望も含めた諦めだったのか。しかし、彼の払った「犠牲」とは、否定していた神の存在と近代的なる真実をつなぐ媒体としてのオットーの耳打ちを実現することであった。それは一見、いわゆる神秘に縋ったように見えるが実はそうではなく、いわば、彼がかつて庭で発見した「自然なるもの」だったのではないか。オットーは、真実が近代において誰もが理解できる形で存在しているとは考えず、賢明にも、覆い隠されたものであることを知っていた。そんな彼を神秘主義者と呼んで構わないであろうし、それゆえに彼を理解する者は少なかったのである。真実がどのように覆い隠されているか、いや、そもそも、覆い隠されているかもしれないことさえ、われわれは知らない。いつも目の前にあった庭を変貌させた後、そこに真実を見出したアレクサンデルの例えのように、それはすぐ側にあるかもしれないのに、である。

オットーとアレクサンデルという一見相容れない者同士を、神秘主義という概念を媒介にすることで、遺作に従来の「詩」を吹き込むことにタルコフスキーは成功した。あまりにも強いメッセージ性、陳腐ともとられかねない奇妙な物語の進行によって、時として軽視されがちな映像としての本作に対するある種の評価は必ずしも射ていない。タルコフスキーは「〔前略〕自然の特徴は物質的な環境の一部であり、言ってみれば、人生の真実である。」(『映像のポエジア』: 327)と述べている。これは映画の最後に、一本の木に水をやるという象徴的な行為により、未来を背負う役割を与えられた少年の、将来の発見にもなりうるだろう。そしてそれは、年老いたアレクサンデルが知らず知らずのうちに導かれた、しかし自らが潜在的に求めていた真実を追求する試みと響きあうものであり、少年への祈りでもある。タルコフスキーにとって、人生の真実である自然が他ならぬ芸術、すなわち映画であったように、すべてが響きあい、内なる自然を再発見する静かな喜びを与えてくれる、これは祈りの映画である。

3.3. 「宗教」を越えて

『サクリファイス』を初めとするタルコフスキー作品において、宗教的背景が重要な位置を占めていることは明らかなが、それがなにかを具体的に突き止めることは容易ではない。多くのインタビュアーも競って宗教のことを尋ねたがるが、監督自身は、

彼が何か特定の宗教を信仰しているかどうかを知ることはまったく重要ではないと答えている（De Brantes, “Faith is …”: 179）。観る者にどのように映画を見てほしいか、彼は次のように続ける。

私の意見としては、観客のもつ、世界に対する自らの内面のヴィジョンにしたがって解釈する自由を与えることは必要だと思う。私のものの見方を強いるのではなくね。私の目的は人生を見せること、映像を差し出すこと、近代人の魂の悲劇的な、劇的な像を提示することだ。結論として、そのような映画が信心のない監督によって作られることがあると思うかね？ 私にはとても思えない。（Ibid.: 179）

しかし、観客に対する意見はともかくとして、最後の一行は図らずも彼の「信じるもの」に対する見識を表わすものではないだろうか。映画作家の宗教や信仰が映画の見方を規定してはならないが、彼が「なにかを信じていること」だけは明らかである。そしてそれは特定の宗教的な信仰では必ずしもないだろう。実際、彼が特定の宗教に帰依している様子はないが、一つには、「映画教」とでも呼ぶべき、映画に対する彼の考えや思いが著書やインタビューにおいて大いに語られている点は見逃せない事実である。それは宗教というよりは「精神」に関わる主題であり、映画は決して娯楽であってはならず、精神を高めへと昇らせる芸術として存在するものだという主張である。それは次のような発言からもうかがえる。

映画は墮落した。映画がいわゆる映画人たちの精神世界から切り離されてしまったことがその主な原因だ。（「タルコフスキー日記 I：148」）

おそらく映画は、もっとも個人的な芸術、もっとも私的な芸術である。映画のなかの作家の私的な真実だけが、映画を観ている観客を納得させることができる。（同：188）

それに対し、ジャームッシュは明確に、キリスト教に対して不信感をよせていると述べている。『デッドマン』におけるジャームッシュのネイティブ・アメリカンの世界観への共感は次のような発言からもわかる。

死を人生の一部だと、円環的なものだと考える哲学の方により説得力を感じる。たとえば、死後の世界で報われたり罰せられたりすることが基準の宗教哲学よりも。（Gross：81）

Miramax Films の公式サイトでも、「なぜ死に関わる映画を作ろうと決めたのですか」というインタビューアの質問に次のように答えている。

死だけが人生において確実なもので、同時に最大の謎だから。ビル・ブレイクにとって、『デッドマン』の旅は人生を表。Nobody にとっては継続する儀式であり、ブレイクを世界の精神レベルに届けることが目的だ。Nobody にしてみれば、ブレイクの魂はまちがったところに置かれていて、どういうわけか肉体的なものに戻ってきてしまった。

Nobody の、人生は終わりのないサイクルであるという非西洋的なものの見方は この映画の本質的なものだ。

彼のネイティブ・アメリカンの世界観・死生観への傾倒は、彼らのそれが宗教的であるというよりは習俗に近いという意味で彼の心をとらえたのではないかとも思える。その根拠の一つには、彼が詩作に励んでいたという哲学専攻学生の時代に、以下のような詩を *Columbia Review* に発表しているからである。ここには、若い時期からの死への関心がみられる。

自然なる死

淡い黄褐色のアームチェアに太陽の最後の陽が当たる午後は
様々な色に整然と彩られた家を思い出させる
茶の壁にそって影のようにかたく閉じられた白のモヘアのカーテン
開け放たれた窓枠から
ひっきりなしに音があふれる
まるで記憶を失った男のように

かつて男には抱きしめる恋人が何人かいた
もうさびついた思い出に過ぎないが
男が今、さびついた彼女たちを抱きしめる周りの空気に濃淡の跡はない
空の豊かさにざらざらした顔はいつそう荒さを増した
空に浮かぶのは
白いばらのような雲、雲、雲

かつて小さな金髪の少女が部屋を訪れた
「見て、なんてすてきな貝殻でしょう！
世界中で一番大きな貝殻よ」

チェロのような長い髪の女がやってきたこともあった
器用に腕を広げ、男は渡された花輪をこわさないよう苦心した
毒が盛られているのではとうたがいながら。
女の心のどこかで、なにかが色あせた
屋根は雪の重みを実感した

すぐに音はすみれ色に変わるだろう
なめらかで空っぽに編曲されて
椅子は点となって消えてゆき
窓は鏡となって消えてゆく
その後残された静寂が家を包むとき
夢が男の頭に小さな花束を運んでくるだろう

カラフルな色彩、音楽に溢れる書き出しは、一瞬、男の過去の記憶を呼び覚まそうとする。かつての恋人たち。心を開かなかった自分。彼の知る「家」はやがて消えて

ゆく椅子や、鏡に変化してゆく窓と共に去っていく。そして最後に静寂だけが降りてきて、今度は夢の中で小さな花束を運んでくるという。それはすなわち死である。

ここに見られるきわめて静的な死のイメージは『デッドマン』のイメージにつながる。両者の違いは、二十代の頃に書かれたこの詩がさまざまな色のイメージを重視しているのに対し、本作がモノクロ映画であることだろうか。静的な死のイメージは西洋的なものとは異なった、ネイティブ・アメリカンの死生観へと収斂されていく点に呼応するが、彼が鈴木布美子とのインタビューで言っているように、「(ニューエイジ・ムーブメントというトレンドが)必然的なものであり、彼らの文化を否定したり伝説的に取り扱ったりした時代から時間的に遠ざかるにつれて、やっと彼らの文化の素晴らしさに気づくようになったのかもしれない。」という言葉に対応する。つまり、年をとり、あらためてかつてのそれらのムーブメントを振り返ることが可能になった時に、彼はこの映画を撮った。重要なのは宗教ではなく、宗教的なものをも含んだ文化なのである。

しかも本作がモノクロームであることの意味は大きい。撮影監督 Lazlo Kovacs は「白黒は視覚的に、ある種の抽象を創造する」(Schaefer & Salvato: 192)と述べている。ここでその「抽象」にあたるものは、白人と先住民の曖昧な関係性にも該当する。白人の中に潜む先住民に対する複雑な心理を表現するためには、モノクロームはふさわしい。モノクロ映画は文字通り、白と黒で被写体が表現されるが、このことは二色のカラー・フィルムや二色の色彩を表すのではない。それらはコントラストであり、光のある部分とない部分である。色彩は存在せず、映像は、白と黒の濃度変化であるコントラストとグラデーションによって決定される。これはいわば、人間の「意識」と「無意識」に対応する。まったく別のものが二つあるのではなく、一つのものが光の当たり方で別のもののように見えることを指すのである。このことは、一人の人間の中に意識と無意識という決して別物ではない、コインの裏表のような関係の光と影が存在していることに似ているではないか。

死んだ詩人の名を持った青年と、彼が詩人の魂を持つと信じるネイティブ・アメリカンの存在も、西洋的思考に慣れた者にとっては、突飛以外の何物でもない。しかし本作のモノクロ画面が、この現実とも夢ともつかない明らかに虚構の物語をさらに曖昧にし、白人と先住民の歴史までも焙り出す効果を上げている。シークエンスの終わりにカット・トゥ・ブラックの手法を多用している点も、現実と虚構の間を曖昧にする効果を上げ、観客に、一瞬瞼を閉じているような、夢をみているような錯覚を与える。先住民たちが彼らの思想や文化を宗教とは認識していないように、宗教という、さらに大きな精神的世界へと誘うことが本作の主旨なのであろう。

いうまでもなく映画は虚構の世界である。虚構とはすなわち嘘であり、映画ならではの「ありえないこと」も、画面上での現象として可能になることを意味する。しかしそれでは一体、「現実」とはなんであろうかと、この二作は確実に訴える。精神が、

不可視であるからという理由だけで、嘘だとは言えまい。現実でないともいえるはずがないのである。タルコフスキーは以下の発言を、映画創造というかたちで実践したといえるだろう。

われわれの意識に唯一できるのは虚構の創造だけである。認識は心で、魂で行われるものである。(『タルコフスキー日記』：469)

そして1982年の日記において、アメリカ先住民の師ドン・ファンに弟子入りをしたカルロス・カスタネダの書物 *The Teachings of Don Juan* に感銘を受けて記された、以下の文章も引用しておく。多分にニュー・エイジというバイアスがかけられた書物であるという意味で、ジャームッシュとの関連性を想像するのも容易だが、いずれにしても、彼の芸術活動が、現実を、一種、魔術的に変容させる力をもって、意識を画面の枠の外へ連れ出すことが一つには、目的であったことを示すものではないのだろうか。

世界はわれわれのために存在し、われわれによって、われわれの意識によって、評価される。現実を新しい形で、非主観的に評価するために、人間の意識の限界を越えて外へ出て行くことは可能だろうか。それは不可能だとみなされている。だが私は、どういうわけか可能だと思うのだ。(同：513)

タルコフスキーの神秘学への関心は日記に記されているルドルフ・シュタイナー、ゲオルギー・I・グルジェフ、カルロス・カスタネダなどの言及が散見されることからもうかがえる。とりわけカルロス・カスタネダの *The Teachings of Don Juan* を幾度も読み返し、映画化も考案していることは興味深い(『タルコフスキー日記』：297)。シュタイナーをテーマにした短編の予定もあり(同 巻：180) もしこれらが実現していれば、神秘主義の系譜における彼の立場をさらに明らかにする一助となっただろう。



図版5 『サクリファイス』（アンドレイ・タルコフスキー、1986年）



図版6 『鏡』（アンドレイ・タルコフスキー、1972年）

第3章 エピファニー ビクトル・エリセ、繊細なスペクタクル

「十年に一本しか撮らない監督」という、なにやら必要以上に謎めいた伝説の作家のように語られることになったビクトル・エリセは、この点について質問した記者にあっさり、「十年間で映画を一本だけ撮ろうという意思が働いたことなどは一度もありません」(「オリジナル・インタビュー」: 19)と答えている。企画は数多くあったものの実現に至るまでにほとんどすべてが頓挫した一連の経験を「痛ましい損失」(同: 19)だと考えている、ともつけ足している。実際、単独の映画作品として公開された『エル・スール』も、最後二十分のカットを余儀なくさせられたものであり、本来はテレビシリーズとして製作され、続編が作られるはずであった。これらの発言は、作品と等しく、映画製作に対する監督の真摯さの表れと受けとることができるのは言うまでもない。

だが結果的に、この寡作な作家が発表した数少ない映画が、だからこそ、それぞれが貴重な宝石のように共に語られることになった事実は否めない。とりわけ、十年の歳月を経て陽の目を見た二本の映画『ミツバチのささやき』(1973)と『エル・スール』(1983)は、どちらも少女を主人公に据え、彼女らの成長を描くという形式を共にとっていることから、二作がどこかで繋がっているような錯覚に観る者を陥れる要素をすでに備えている。まるで世界に初めて触れるかのように、生气に溢れ、目を輝かせ、驚きに目を見張る『ミツバチ』のヒロイン・アナは、知らず知らずのうちに映画と現実の世界が渾然となった神話的世界 自らのフランケンシュタインの怪物を探す冒険の旅 へと船出してゆく。対して、『エル・スール』のヒロイン・エストレリャは神話的世界に近かった父親との蜜月を過ぎ、年長になった少女の葛藤を含む内的世界を生きている。この少女たちの間に特に相関関係がないことは明らかであるが、年代的にアナの成長後の姿がエストレリャに重なる面がないわけではない。そのような連想に加え、二作がどこか同じ匂いを醸し出しているのは、通底する、喪失と不在の気配のせいではないだろうか。俯瞰するカメラを通してわれわれはアナの通過儀礼を目撃する。さらに成長した、言葉をかえれば大人として「凡庸」¹の道を行くエストレリャの心の葛藤は、多かれ少なかれ、観客が映画の外の人生を歩む途中で経験した残像のようなものと重なり、既視感を与える性質のものである。そこには成長することによって得られたものと同様に、失われたものの姿が垣間見える。すでに失われた幼年時代、あるいは思春期という過去とその記憶を、甘やかに、あるいはほろ苦さと共に、映画は甦えらせる。作品の中で人物たちがそれぞれに経験することが、あたかも自分の人生の一部分でもあるような錯覚を与えるのは、一種の魔術のようでもある。

そして『エル・スール』から再びおよそ十年の時を経て、長編第三作『マルメロの陽光』(1992)が発表される。スペインを代表する画家アントニオ・ロペス・ガルシアの創作活動を収めた本作は、少女の成長を描いた前二作と趣をまったく異にするが、実人生と

¹ Alain Mitjaville は『ミツバチのささやき』において、少女の世界の対極にあるものを「退屈な現実」とし、そこから自己を解放したいという欲望に敏感な要求として、いくつかのショット、とりわけリバースズームが真の例だと挙げる (Mitjaville: 115)。

スクリーンの人生が交錯するような眩惑を観る者に与えるという点では共通点がある。いや、時空間の交差を画家と映画監督の作業を合体させて映像に映し出すことによって、エリセが「映画の」時間というテーマを正面から扱ったという点で、前二作をより強化し、より「映画の」な世界を追究することに意識的であるといえる。エリセが二作の後、このようなドキュメンタリーとフィクションの狭間にあるような作品を撮ったことはある意味で当然といってよい。ここに前二作のような、少女達の成長期における喪失と不在は存在しない。しかし、時間そのものが実はこの一瞬一瞬にも失われており、映画とは、その失われつつある一瞬を留めようと試み、その結果、記憶装置として機能するものであることを、彼は画家の創作活動を映し出すという凝った手段で提示するのである。したがってこれは、エリセの創作活動の昇華された一つの方向性を明らかに示すものである。

1. 眼

神秘は常に隠されているが、それはまず目という器官から妨げられていることを意味する。それでは、視覚芸術である映画は神秘をどのように表すのか。一つには、スクリーン上に「喪失」と「不在」という形で現れている。

『ミツバチ』と共に『エル・スール』も、喪失と不在に関する作品である。とりわけ、両作品に登場する父親像は類似する空虚さを背負っている。前者の父親は蜜蜂の観察にとりつかれており、後者の父親は映画館でかつての恋人の姿を見つめている。両者とも、眼で見る作業によってなにかを確かめようと、おそらくは空虚さを埋めようとしている。対照的に、前者の娘は外の世界に、見えないはずの精霊を探し、後者の娘は父に近づきたいと彼の空虚をのぞこうとする。それぞれの眼にうつるものは何であろうか。

映画が総合芸術であり、絵画や写真、音楽、文学との関わりが深いことは事実である。とはいえ、最も映画的な要素が視覚であることはいままでもない。リュミエール兄弟がキネトスコープを改良し、初めてシネマトグラフを公開したとき映画に音声はなかった。画面に映し出される『ラ・シオタ駅への列車の到着』(1895)に人々が驚き、画面を飛び出して本当に列車が入ってくるかと勘違いした観客が続出したという、すでに流通した「神話」の存在が象徴するように、² それは今までにないまったく新しいメディアが産声をあげた瞬間であった。

1.1. 野性の眼 『ミツバチのささやき』

i. 野性の眼

列車が入ってくると慌てふためいた(とされる)観客同様、『ミツバチ』のヒロイン・アナも生まれて初めて映画を見る。『フランケンシュタイン』が流れ、映画内の奇妙な口上の後、本編が始まる。様々な表情で画面を見つめる観客たちが映し出される中、アナが大きな眼を一心に開き画面に見入る姿は際立っている。³ 映画の最初にこの決定的場面が配置されていることから、アナを最もよく表す器官が眼であることは、宿命づけられている。本作で彼女とその姉イサベルが初めて姿を現すのが、町の公民館で映画を見ているシーンであることは重要である。映画を見つめる姉妹たちとわれわれが最初に対面することは、彼女たちの映画体験をわれわれも共有することを暗に意味するからである。前田英樹は「アナの眼が『フランケンシュタイン』の映画の中の即自的な本性のなかにまっすぐに入り込んでゆき、その映画を写し、二重化するもうひとつの映画と一致してしまう」(前田:246)と述べる。映画を見る彼女そのものが映し出される映画に、

² 史上初の映画上映会とそれに関する言説についてはこれまでに興味深い論考がされている。映画という装置のもつ魔術的な部分と観客の受容の関係を読み解く重要な項目であるので、終章で詳しく触れてみたい。

³ 序章でも述べたが、エリセは『フランケンシュタイン』を観ている素のままの表情をアップでとらえた場面を、本作で最も「共鳴した」場面だとして挙げている。それは「変えがたい真実の瞬間」であり、そのシーンは「ドキュメント」であるとも述べている(Ehrlich, "An Interview with Victor Erice": 45)。

実はわれわれがとりこまれているのであり、結果的に、もう一つの二重化が観客と映画の間で発生しているのである。

アナを最もよく表す器官が眼となるのは、彼女が「井戸のある家」で出会った、フランケンシュタインの怪物に違いないと信じる脱走兵にりんごを差し出し、「あげる」と言ったのを最後に、一切口をきかなくなったことにも関わっている。自ら言葉を捨てた少女は、ただその雄弁な目で訴えるばかりだ。理科の授業で人体を模したドン・ホセ人形に、「最も大切なもの」すなわち「眼」をつけ加えるよう、教室で先生に指名されたのは偶然ではなかった。しかし先生に指されて、答を横からこっそり教えてやったのがイサベルであったことを忘れてはならない。アナはまだ何も知らない。なによりも雄弁に語る眼が、最も大切な器官だということを知らないほどに無防備なのである。

その無防備さは、父親にキノコの見分け方を手ほどきされた際、毒キノコを見て「いい匂い！」と叫んだことにも表れている。彼女は「野性」である。しかし、迷い込んだ森で再び毒キノコを前にした時、彼女はそれをじっと見つめるだけであった。それが彼女の成長である。大きく見開いた瞳は本能的に、毒キノコの向こうにあるだろう「死」という未知の世界まで見通そうとするかのようである。彼女の年齢では「死」は想像が及ばないだろうが、だからこそ、その本質を幼い眼は射抜こうとしているかのように見える。

姉妹は平原の中、引かれた線路に耳をあて、かすかに伝わる列車の振動を感じ、近づいてくる音を間近に聞く。アナが、近づいてくる列車を認めながらも、ぎりぎりまで線路から降りようとしなかったのはなぜか。さっと先に身をかわした姉に対して勇敢さを示そうとしたのか。Luis O. Arataはこの場面のアナをトランス状態にあるとし、アナが見ていたものは何かと問う。列車か、怪物か、近づきつつある死か、彼女自身の投影か、なにか未知のものか。いずれにしても彼女を「親しみと狂乱をもって迎えるもの」ではないかと問いかける（Arata: 102）。力強い目は、とっさに「死」に挑戦しようとしたようにも、未知の世界に吸い込まれたいという衝動にかられたようにも見える。おそらく『フランケンシュタイン』によってうっすらと知らされた、「死」に対する野性的な感覚が呼び覚まされたのだろう。

アナを演じるその名もアナ・トレントがこの役に選ばれた理由は、その表情豊かな大きな瞳が決定的であったというが、Dominique Russell が指摘するように、それは演技ではなく「反応」(Russell: 26)として常に見開かれている。古い恐怖映画に遭遇した際の、あるいは毒キノコに魅せられた時の、それを警戒し恐れる彼女の眼は、精神の窓の役目を果たす器官として機能している。それは精神であると同時に、動物的な本性でもある。彼女はイサベルに教えられた「精霊」を見たいと願う。そして眼に見えないはずのそれ

脱走兵　　を発見し、次に失うことで、成長の通過儀礼を駆け抜けてゆく。

ii. カメラの眼

大人と子供

「あそこまで行ってみる？」声を上げて少女たちは遠くを指さす。そしてたちまち、

転がるように野原を駆けてゆく。少しの勇気があれば行ける場所もある。一人では無理でも、二人なら行ける場所がある。父親は遠くに見える「最高のキノコがとれる」山を指し、「おまえたちはまだ無理だ、いずれ行こう」と約束する。遠く離れた未知の場所は、今ははるか遠くの、決して手の届かないもののように見える。子供にとって今は行けない場所の存在は、彼女たちのテリトリーが限られていることを示す。そこまで行くことが冒険であったあの頃。大人になればそう思い返すことができるが、彼女たちの今の世界の大きさは、その行動範囲に比例する。限られたテリトリーの中で行動する少女たちの成長の段階は、テリトリーの大きさによって表現される。

しかしそれだけではない。彼女たちの「大きさ」は、映すカメラの距離によっても繊細に描写される。遠く広がる平原の手前から、あるいは空から俯瞰されれば、彼女たちの姿は粒のように小さくなり、体の小ささが存在の小ささとして強調される。また、カメラが近寄ったとしても、たとえば大人と共に同じシーンに入ると、その「小ささ」がひととき際立つこともある。しかし、あるときは画面からはみだすほどのクローズアップによって、彼女たちの「大きさ」は露になる。彼女たちが幼く、愛らしいだけの存在ではなく、一つの人格として大きな宇宙を包括していることが透けてみえる。このように、カメラは彼女たちを小さくも、大きくも映し出す。そのことは、彼女たちの世界が、大人も含めた宇宙全体から見れば確かに小さなものであること、しかし同時に、とてつもなく大きなものでもあることを示唆する。

姉妹たちは町の公民館で初めて登場する。まず上映作品『フランケンシュタイン』が流され、様々な表情で見入る観客が映し出された後、映画中のヒロインの少女とほぼ同じサイズで、スクリーンに食い入るように見入る二人が現れる。映画の中のヒロインとほぼ同じ大きさであることから、彼女たちが映画のヒロインと一体化していることがうかがわれる。

学校の建物の中にすいこまれてゆく子供たちが俯瞰して撮られる時、また、大柄な先生が教える教室の中では、やはり子供たちは、われわれが通常認識している子供の大きさとなる。小さくて、頼りなげだ。ドン・ホセと名づけられた、人体構造の勉強のために用いる人形に、「とても大切なもの」すなわち「眼」を足してやる際、アナは台に乗らなければならない。台に上るのは、イサベルと共に、母の鏡台に向かい、髭を剃ったり、オーデコロンをつけて父親の真似をする場面も同様である。カメラが少し離れると、下に台があることが明らかになり、彼女たちの体の小ささ、幼さを再確認させるが、いったんカメラが近づき、バスタップやクローズアップで画面が満たされると、二人だけの、子供の世界とでもいべきものが確固として広げられていることが強調される。

二人が線路の脇にたたずみ、列車が通過するのを待つ場面でも、彼女たちの大きさは小さくなったり、大きくなったりする。ミディウムショットで、線路と、向こうからやってくる列車が入ってくるであろう風景が映し出され、次に、体をかがめ、線路に耳をすませるアナがクローズアップされる。カメラはアナとイサベルの顔を、交互に切り返す。列車が汽笛を鳴らしてやってくる。神妙な面持ちのアナのバストショット。先に線路を離れたイサベルの声を聞いた後、遅れて体を翻したアナと、二人のすぐ側を走り去

ってゆく列車が同じ場面に収められる。轟音を立てて走り去る列車を見送る彼女らは、ひどく小さい。カメラが画面手前の野原の一段下になっている場所に据えてあるため、列車がさらに高く見えるという効果がもたらされている。通り過ぎた列車を追って、なぜか思わず線路に駆け上がり、小さくなってゆく列車を見送る二人の少女は、広い曇り空の下、まるで影のように頼りなく小さい。それは彼女たちのいる空と平原以外なにもない、今いる場所があまりにも広いことと、列車の向かう先に別の世界が広がっていることの両方を暗示する。

徐々にテリトリーを拡大していくアナは、父の書斎にもぐりこみ、蜜蜂に関心を見せ、また、父の椅子にすわってこっそりタイプを打ってみたりする。バストアップで大人の真似をする彼女をとらえるカメラは彼女自身の世界の大きさを等身大にとらえるが、イサベルの叫び声をきき、何事かと、ようよう椅子をつたって降りるアナは、やはり小さな子供である。姉の声の方向を探るべく、画面の奥にある書斎の扉から手前へと、おそるおそる歩き出すが、カメラが据えられている手前の玄関は暗闇であり、途中にいくつか、扉が見える。それらを一つ一つくぐろうとする姿は小さく、いかにも不安げである。これはむろん、彼女が映画全体で一つ一つ越えてゆくある段階、イニシエーションの過程を象徴する。

一方、姉イサベルはどうであろう。アナをからかおうと死んだふりをして床に倒れこんでいる彼女の足は、わずかに画面からはみ出している。アナよりも常に少し先を行き、彼女の導き手となり、しかし、母テレサの場所まではまだ随分と遠いこの早熟な姉を表すのに、このように画面から少しはみ出した大きさはいかにもふさわしい。それは、イサベルと学友たちが焚き火を飛び越えるシーンへとつながる。少女たちが次々と焚き火を飛び越えていくが、その度に、彼女たちは画面からわずかに飛び出す。彼女たちは画面に収まりきらない。飛び越える前は遠くに小さく映し出されているのに、まったく逡巡することなく誇らしげに炎を飛び越えるその瞬間が画面からはみ出す様は、彼女たちの秘められたエネルギーを誇示しているようでもある。ここでのアナの存在は小さい。焚き火の手前に据えられたカメラが、歩いてくるアナを映し出す際、彼女はごく普通の、等身大の大きさで現れる。しかしやがて、飛び跳ねる少女たちの影が実際の何倍もの大きさとなって、揺れながら、くるくると、アナのもたれている背景の壁に映し出される。そもそも、椅子に腰かけたアナの足は地面にも届かない。やがてカメラはアナに近づき、どこかうつろな表情の幼い少女を映し出す。アナの不安定な心理を写しだすかのように、炎を越える少女たちの姿は斜め下から、ややいびつな形でさらに強調され、画面をはみだす部分が増えてゆく。

カメラは時に小さく、時に大きく少女たちを映し出すが、それは彼女たちが日々変化し、成長していることのあらわれでもある。少女たちの成長を示すものの一つとして、テリトリーの拡大が挙げられる。アナの行動範囲の拡大は、精神の成長と共振する。

アナのテリトリーの拡大は、「井戸のある家」で見つけた大きな足跡の発見、次いで、彼女の「精霊」すなわち、フランケンシュタインの怪物との出会いによってさらに強化される。脱走兵の世話をするという新たな任務を自分に与えたアナは、父の外套やらり

んごやらを隠し持ち、今は使われていない納屋にいそいそと通う。もの言わぬ脱走兵にりんごを差し出したのは、いうまでもなく映画『フランケンシュタイン』で少女が摘んだ野の花を手渡す行為の模倣である。家と学校、映画を見た公民館以外の、ここが彼女の新たなテリトリーとなる。したがって、その隠れ家の秘密が父に知れた時、いったん彼女の内的世界は崩れ去り、動揺した彼女は駆けて外の世界へと飛び出していく。いつか父と一緒にいこうと指した遠くの森へ向かったのは偶然か、それとも本能がそうさせたのか。混沌の象徴としての森へ彼女が向かうのは至極当然のこのように思われる。

カメラが俯瞰しているのは子供たちだけではない。「最初の段階では影のように」(ルビオ他：27)描かれる予定だった父母の生活もまた同様に俯瞰される。しかしその方法は、姉妹たちとはかなり異なっている。

映画は、巡回映画が町にやってきたことを高らかに知らせる場面から始まり、順に養蜂家の父とその「巣」である屋敷を俯瞰する。父と母は、少女たちの背景で確かに「影のように」、しかし、その不在を存在感に変換して背負う形でこの映画に君臨する。父の登場が、養蜂のためのマスクを被り、防護服を身にまとった、ものものしい姿であることは重要である。網の目で覆われたマスク越しの顔をごく間近にカメラはとらえる。そして画面は蜂たちのクローズアップに変わり、小さな蜂たちの世界が拡大されて映し出される。父の顔のクローズアップと蜂たちのクローズアップが、父の最初の出現を彩るものであることは、彼にとって、蜜蜂が自分の世界のほとんどすべてであるという意味を与える。やがて徐々にカメラは引き、いくつか複数の巣箱が戸外に並べられており、彼がおそらく養蜂業に携わっているらしいことが知らされる。その後、屋敷の中の様子や庭、そこで働く使用人との会話などに場面は移り、少しずつ、彼らの生活が画面に現れてくる。しかし、マスクの向こうに浮かべられた苦悩の表情が大写しでまず最初に呈示されることは、本作における父の存在を端的に示している。

映画が始まって約十分の間に主人公アナを含む家族四人がすべて登場するが、先に出現した父母とは対照的に、幼い姉妹たちは共に、好奇心と興奮のつぼと化した公民館で『フランケンシュタイン』に熱中しているシーンで姿を見せる。父のようにカメラが近づきすぎることなく、まず手が映し出され、「声」が本人そのものよりも存在感をもって先に現れる母と違い、映画に夢中の大勢の子供たちと共に、恐怖や興奮を惜しげもなくさらしている。おそろしい形相の怪物に、「私メアリーよ」と歩み寄る映画の中の少女に対し、ほっと安堵の色を浮かべるアナの横顔が、この作品で登場する彼女の初めてのクローズアップである。しかし、父を映し出す近づきすぎたクローズアップではなく、ほっとした横顔は、映画の中の少女とほぼ同じ大きさの、バストアップに近い距離でとらえられる。映画の中で怪物に花を渡すヒロインを心配そうに、わがことのように、体をよじらせながら見やる姿が、他の子供たちと共に　ただし、焦点をアナにしっかりと合わせた上で　少し引いて映し出され、再度、正面からのクローズアップでとらえられる。彼女が登場するこの場面のカットは、いずれもほどほどの距離感が保たれているのが特徴である。クローズアップといっても近づきすぎることなく、ごく等身大の大きさを連想させるサイズで画面におさまる彼女は、むしろ映画内映画『フランケンシュ

タイン』の少女と比較されている。このように冒頭において、映画は、両親　大人たち　と少女たちの描き方が明らかに違うことを、カメラの距離の違いで宣言する。つまり、大人たちがある種のいびつさを背負わされていることが、あらかじめ暗示されているのである。

いびつさは、屋敷の窓をかたどる蜂の巣の模様にも呼応する。象徴的なことに、彼らの屋敷は、同じく蜂の巣をかたどった模様が描かれた窓で覆われている。この窓から家族は日々、出入りを繰り返す。蜂の巣の中に蜂の社会、宇宙があるように、この屋敷もいわば蜂の巣であり、その中にそれぞれの部屋があり、個々に宇宙が存在していることが示唆される。蜂を観察する父と同様、知らず知らずのうちにわれわれは、小動物のようにお互いに笑いあい、よく跳ね飛び回り、屋敷の出入りを繰り返す幼い姉妹たちの生活と、それとは対照的な父母の静かな生活を、一つの蜂の巣の中の出来事として、全体を見回すように眺める。それは蜂の営みが季節や自然のリズムに対応しているのとも似て、人生という時間の流れにおける一つの縮図となる。

そしてさらにいびつなことは、蜂の生活に魅せられている父が、外で飼っている蜂とは別に、特別な透明のガラス容器に入れた蜂の生活をつぶさに観察し、記録をつけていることである。つまり、観察していると信じている父は、実はカメラによって俯瞰されることで彼自身も蜂である。そしてカメラを通して監督によって俯瞰され、さらには観客からも眺められているという入れ子状態が形成されていることが明らかになる。

一方で、父娘が共に雑木林へとキノコ狩りに出かける場面では、まるで印象派の絵画の中に迷い込んだかのような「仲の良い父娘の」「ほほえましい」「完璧な休日」が描かれている。父はよいキノコと毒キノコとの見分け方を手ほどきしてやる。ここで彼は、大人として、父として、思慮分別を教える者として君臨している。画面ではまず二人の少女が、発見した一つのキノコと共におさまっている。そこに父親が入っていくため、その背の高さがひとときわ際立つ。子供はその体も小さければ、影もまたそれにふさわしい小ささであり、父は体が大きければ、影もまたひとときわ大きいことを画面は語る。カメラにやや背を向けて話し始める父の姿をカメラはすぐに逆、つまり、少女たちの視点に移動し、この切り返しが二度続く。両方の視点から父娘が撮られることで、知恵を披露する頼もしい父と、賢明に、よい生徒であろうとする少女たちのやりとりがひきたつ。

子供たちに対し、夫婦のすがたを捉えるカメラはまったく別のものを映し出す。父と娘たちはキノコ狩りに出かけ、母親は娘を着替えさせたりするが、本作には家族全員が一緒に収められたシーンは皆無である。⁴ 一家でとる朝食の場面も、娘たちが一緒にシーンに入ることはあっても、それ以外は個別のカットが挿入され、家族としての一体感が希薄であることが明らかである。父と娘たちの間も距離があるが、それ以上に隔たりがあるのは夫と妻である。夫婦が同じシーンに収まっているシーンは二つだけである。

一つは、朝、外出する際に帽子を忘れた夫を、妻が二階のベランダから呼ぶ場面である。普通の家族であればとるに足らない光景である。Miguel Ángel Lomillo s はこの場面

4 この点は Russel など多く指摘されているが、夫婦のシーンについて詳しく分析しているのは

における夫婦の朝の挨拶が慣習的なものではなく、ただ忘れ物を知らせるためであり、と同時に、出て行く夫に対して妻が「家の女」であることを強調しているとみるが、しかしその一方で、彼らの疎遠な関係が取り返しのつかないまでに決裂していることを象徴するものではなく、最低限のコミュニケーションがとられているとも指摘する（Lomillos : 123）。夫婦が家の内と外にあり、妻はベランダに夫は下にいる、高さが違う空間にいることは象徴的である。唯一同じ場面に収まる夫婦のショットで、二人は物理的に離れた場所にいるのである。

書斎で眠ってしまった夫の肩に妻がそっと毛布をかけてやる、彼らが同じ画面に収まるもう一つの場面では、二人は同じ場を共有しているが、夫が眠っているという理由で同じ時間を共有していない。夫が夜明けに寝室に戻り、妻を起こさぬようベッドに入る場面では、寝室という共有すべき場所を舞台とし、同じ時間を共有しながらも、画面に夫の姿は影でしか現れない。これらは常に二人がすれ違っていることを示す。

iii. 父の秘密の交信

アナが精霊に魅入られるように、父は蜂たちに魅せられている。そして同時にそれはモーリス・メーテルリンクの著書への傾倒であるともいえる。なぜなら、彼が蜜蜂について語る言葉は常に作家の著書からの引用であるからだ。しかも、それは日誌に黙々と書き記す作業であり、彼がその驚異について他人に話して聞かせることは一切ない。彼は一人きりで「秘密の交信」⁵を、しかしなにかの苦行のように日々続けている。苦行を想起させるのは、メーテルリンクがペシミスティックであることに通じるのかもしれない。しかも夜中、観察中に日誌を書き記す場面で彼は、著書を書き写しているわけではない。作家を引用する彼の声が、なにか書き記している姿に重ねられるが、まるで、文章をそらで覚えているかのようである。そうだとすれば、この傾倒を情熱といっても語弊はあるまい。

本作のタイトルがメーテルリンクの著作 *La Vie des Abeilles* から名づけられていることはよく知られているが、フェルナンドのこの神秘的な観察誌への傾倒について詳しく言及されることは今までほとんどなかった。わずかに、Rob Stone がフェルナンドの声で語られる以外の箇所をメーテルリンクの著作からいくつか引用し、本作との関連を示しているのみである。しかし Stone の視点は、スペインが歴史的に背負った第二共和制の崩壊を、作家の描く無慈悲な蜂たちの巣の教えにエリセが重ね合わせたものとする。「煙にまかれてのろのろと動く蜂たちは、独裁者の威嚇とプロパガンダによって抑圧された思想と意思の自由とのアナロジーを示唆する」(Stone: 89) という見方は誤りではないだろうが、フェルナンドが秘密裏に行う観察の神秘性を問うには不十分である。いうまでもなくこの行為は観察であり、眼でする作業の最たるものである。眼という器官において、アナは幼さゆえに特有な、そして稀有な才能を発揮し、神秘に触れることができた。それではフェルナンドの眼が見るものは、アナが見るものと違うものなのか。あるいはさ

Miguel Ángel Lomillos のみである。

ほど変わらないものなのだろうか。映画では次の引用が繰り返される。

このガラス製のミツバチの巣箱では蜂の動きが時計の歯車のようによく見える
巣の中の蜂たちの活動は絶え間なく、神秘的だ
乳母役の蜂は、蜂児房室で狂ったように働き、他の働き蜂たちは、生きた梯子のようだ
女王様はらせん飛行
間断なく様々に動き回る蜂の群れの、報われることのない過酷な努力
熱気で圧倒しそうな往来
房室の外に出れば眠りはない
幼虫を待つのは労働のみ
唯一の休息たる死も、この巣から遠く離れねば得られない

ここでカメラはランプを携え、娘たちの寝室を見に来た父をとらえる。幼虫を描写する声に、ベッドでぐっすりと眠る娘たちの姿が重ねられるため、幼虫とは彼女たちであること、この場面のすぐ後で六角形の窓ガラスに照らされた家が外から映し出されることで、この家全体が蜂の巣であり、彼ら家族がその中にいる蜂であることが暗示される。とすれば、「唯一の休息たる死」を強く意識しているのは他ならぬ父であると考えるのが自然であろう。死が、「巣から遠く離れねば得られない」という一文は、彼の延長である『エル・スール』の父親アグスティンが、自ら命を絶つことを思い出させる。本作の父親像においてはそれほど明らかではないが、この一文から、フェルナンドの内にある死への希求のようなものを嗅ぎとることもできよう。

この後に少し間をおいて流れる「この様子を見た人は驚き、ふと目をそらした / その目には悲しみと恐怖があった」という言葉も上に続く引用であり、これはメーテルリンクが、ある人にガラス張りの巣箱の中の歯車の運動（蜂たちの運動のたとえ）を見せたときのくだりである。その人は一連の蜂の運動すべてを目撃し、驚き、やがて眼をそらしてしまったという。その眼の中にあったのが悲哀にみちた恐怖であったと語られる。つまり、「夏のきらめくような蜂たちの祝祭など外面的な歓喜の下には、人が目にするところのできるもっとも悲惨な光景が匿されていた」（メーテルリンク『蜜蜂の生活』：145）と作家は記す。

この憂鬱で悲観的な雰囲気は、映画の舞台となる季節が、蜂たちにとって最も輝かしい季節である夏と、明らかに時期が外れていることとも呼応している。おそらくは女王蜂の結婚飛翔を終え、働き蜂たちが熱狂をもってそれを祝い、もう用のない雄蜂たちを死刑に処す初秋の頃から、家族の物語は始まっている。夏が終わり、働き蜂たちの労働は再開されるが、花の蜜への旅は日増しに困難になり、熱意はさめてゆく。動作は緩慢になり、誕生が減り、死が増え、夜が長くなる季節。フェルナンドが太陽を避けるかのように夜を徹して蜂たちを観察しているのも、この季節の蜂たちより、死に近い彼女たちに共感を寄せているかのように見える。

フェルナンドとテレサがスペイン内戦の傷を負っているのは、場所と時代設定から明

⁵ Lomillos の言うところの“father’s hermetic session” (Lomillos: 119)。

らかである。それが本作の最も重要な項目ではないにしても、彼がつぶさに観察する蜂たちが、実によく統制された「国家」を築き上げている点で、フェルナンドにとって国家とは、社会とは何かという、ある種の感慨を抱かせるには十分であろう。

だからこそ、引用された箇所が続いてメーテルリンクが「悲しみから眼をそむけてはいけない」(『蜜蜂の生活』:145)と記していることは重要である。「うつろに曇らされた眼を見開くことしかできない盲目の私たち」(同:145)が悲しみ嘆くことはむしろ自然なことなのかもしれない、「心は悲しいとくりかえすだろうが、それよりも大切なことは、悲しみの裏になにもないのかどうかを調べる必要があるのではないか」(同:145)と、この多分に叙情的に蜂たちの行動を記述する作家は述べる。そのためには悲しみから眼をそむけてはいけない。フェルナンドが、自分あるいは自分たち家族の宿命を悲しんでいることはまちがいない。彼らの過去について、彼自身も映画も一切語らない。そのことが一層悲しみの深さを雄弁に伝えるのだが、彼は蜂たちの運動の中に、作家の言うように、宿命であれども、悲しみから眼をそむけてはいけないと考えようとしたのであるうか。もしかしたら、最後に消した文章は、この部分であったのかもしれないと推測する余地はある。あるいは自らの思いを日誌に綴ろうとしたが、それをまた消したのかもしれない。

さらには、メーテルリンクの著作に対するフェルナンドの傾倒は、この神秘主義者による世界観への傾倒をも意味するのではないかと指摘したい。叙情的なメーテルリンクの文章を繰り返し引用することの意味は何か。蜂の観察日誌であれば他にも多くある。メーテルリンクも冒頭で、フランス、英語圏、ドイツの研究者を紹介しているし、実際に書中においてユベール、ジョン・ラボック卿、ビュフォンなど別の学者による研究内容を随時引用しながら自説を披瀝している。しかしおそらく、彼らの大半によって書かれた文章はメーテルリンクのものとはかなり違う印象を与えるものだろう。ファーブルは文学的という点で多少似通うところがあるかもしれないが、ほとんどの学者、養蜂家と異なり、メーテルリンクは蜂たちの生活の中に見出したロマンを、叙述の形に反映させている。一例を挙げれば、生まれたばかりの未来の女王蜂たちが目覚める瞬間は、「少しばかり青ざめ、足どりもおぼつかない。彼女は、まるで墓から抜け出してきた小さな老人のようにいかにも弱弱しい。生誕へと導く道の道のりの綿毛のような埃に覆われた旅人とでも言おうか」と描写される。むろん作家は何回か自戒しており、蜜蜂の生態をあまりにも人間的に解釈してはいないかという自己批判的考察や、「この人間とはたいへんに異なる小さな生き物の感情をすべて極端に論理化しようとしたり、人間的に解釈しようとするのはまちがっている」(『蜜蜂の生活』:209)という主旨の論述が散見される。それは一つには作家特有の描写の問題でもあるが、彼が蜜蜂たちの本能をどのようにとらえているかという点と密接に関係している。

「蜜蜂国家の『精神』は私たち人類の全感情、全本能とまさに正反対である」(『蜜蜂の生活』:35)という記述の中に「精神」という言葉が使われるとき、そこに「知性」をみるのかそうでないのかという点が俎上にのぼるだろう。メーテルリンクは蜂たちが『巣の精神』によって、人間からみると不可思議きわまりない、しかし不思議によく統制の

とれた社会を築き上げている様子を仔細に伝える。彼らが第一に群れ、つまり集団の生き物であり、その中に貫かれる「巣の精神」とは、働き蜂がそれぞれの任務を背負い、女王蜂を中心とする彼らの社会を維持しようとするはたらきによって保たれている。働き蜂たちは女王蜂を外敵から守り、後継者を産むよう強制し、その後継者を新しい女王蜂にふさわしく育てる。と同時に、現在の女王蜂の競争相手でもある彼女たちから古い女王を保護し、世代交代をうまく行うためにあらゆる努力をする。このような奉仕の精神によって巣箱の中の社会は維持されている。

これら巣箱の中にある「精神」とは「知性」であるのか、否なのか。メーテルリンクは他の学者や養蜂家たちの中には反論もあるだろうとしながらも、蜂たちを、常に秩序にしたがって行動する理性的存在であるとする。それは「本能と本来の意味の知性との、こうした区別ほど勝手なものもないであろう」(『蜜蜂の生活』:99)という記述にも明確に表れているように、本能を知性的なものとするという考えに基づくものである。さらに彼は、自然を「靈感にみちた精神」(同:189)と表現する。つまり、「自然」の摂理の中に「精神」を認め、さらにその内に「靈感」を認めるのである。⁶

「巣の精神」とは本作の原題 *El Espíritu de la Colmena* (英語タイトルは直訳で *The Spirit of the Beehive*) とも重なる言葉であるが、アナにとって、“spirit”という言葉はまちがいでなく「精霊」であって「精神」ではなく、その中に見られる「靈感」の方を指す。邦題『ミツバチのささやき』はラストシーン、彼女が窓を開け、夜の闇に浮かぶなにかを見つめている、あるいは耳を傾けている姿に象徴される、彼女の魂が自然のそれと響き合うことを如実に表すものである。最初、彼女はイサベルの言う「変装した精霊」に出会いたいと熱烈に願う。そしてその具現であると信じた兵士に、次に、森の中の湖に映るフランケンシュタインの怪物に出会う。彼女は「精神」という言葉すら知らないであろうが、「変装」した兵士を、姿を欺く「精霊」だと信じる。なぜなら彼女の眼が変装という姿の向こうに隠されたものを見たからである。

一方で、蜂の観察に忙しい父にとって、“spirit”という言葉はどのような意味をもつか。「靈感」ではなく、「精神」であろうか。六角形の窓に飾られた蜂たちの家。その主であるという役割が彼を一見、そのように見せる。メーテルリンクは巣という一つの社会を秩序立てて形成している蜜蜂の中に神秘を見、その文脈で自然を見ようとする。しかし心に留めておきたいのは、蜜蜂を見つめるメーテルリンクの視線が決して、理性と霊性を二項対立的にとらえてはいないことである。それらは分離されているのではなく、繋がり、連続するものである。

フェルナンドが見ているのはおそらく、メーテルリンクの指摘する「蜜蜂の中の知性」(『蜜蜂の生活』:119)であろう。しかしそれは同時に本能であり、原始の力なのである。秩序だった蜜蜂の社会への驚嘆は、同時に野性への憧憬でもあり、それはアナへの恐れにつながる。このことは、必ずしも彼が「野性の」アナの究極にある「理性」に位置するものでは決してないことを示す。作家はさらに「蜜蜂の知性を理解しようとするとき、

⁶ この「靈感」はその後、同じ著者による『白蟻の生活』山下 知夫／橋本 綱訳(工作舎、2000

われわれが本当に研究しようとしているものは、結局われわれの本質のもっとも貴重な部分なのである」(同：119)と述べる。つまり、彼らを観察することでわれわれが得られるのは、自分たちの、世界を見る方法なのである。

私たちの存在をかくも空しいものになっている私たち自身の肉体の中でもたぶん、ことはすべて……。私たちの胃や心臓の中、そして脳の自覚できない部分に働く自然の意思、あるいは自然の精神が、もっとも未発達動物たちや植物、さらには鉱物の中にすら自然が入れた精神、意思と異なっていようはずがないのだ。(同：182)

父はいつも巣箱の中のミクロコスモスを見ている。眼という、事物のありのままを映す純粋な器官を用いたその行為が映し出しているのは蜂たちの小宇宙であるが、同時に自然の営みでもある大宇宙である。その中には「精神と物質、進化と不変性、過去と未来、生と死が、片手で持ち上げられ、ひと目で隅から隅まで見渡してしまうほどの小さな部屋の中に集められている」(同：120)。そしてアナもまた、そうとは知らず、小さな自分が見つめる世界の大きさを自らの体験によって見つめようとしている。

1.2. すれ違う視線 『エル・スール』

i. 二人の父

『ミツバチ』の主人公アナに対応するのが『エル・スール』のヒロイン・エストレリャであることを考えると、本来、本作の主人公は彼女であり、彼女の成長する過程が主題であることにあえて異論はない。しかし彼女よりもむしろ、父アグスティンを主軸に据えることで、この二作の関連性をあらたにひもとき、エリセの控えめであるが、強い、もう一つの主題とでもいうべきテーマを浮き彫りにする試みが可能ではないだろうか。

まず、やがて自殺することになる父アグスティンは、屋根裏にこもり「自然界の密かな秩序に接触する特権的な時間を楽しむ」(Evans & Fiddian: 144)点において明らかに、書斎で夜を徹してミツバチの観察に没頭する『ミツバチ』の父・フェルナンドの延長にある。Lomillos はフェルナンドの深夜のミツバチ観察を“hermetic session”(Lomillos: 119)とするが、これはまさに、アグスティンが屋根裏の個室で一体何をしているのかを覗きみることさえ、家族にも観客にも許されないように、ある種の秘密主義に通じるものである。つまり、これもまた「秘密の交信」なのである。フェルナンドが蜜蜂を通して自然、すなわち動物の生態、あるいは彼らが織り成す自然の摂理と、いわば交信しているのは明らかであるが、後者が何と交信しているのかは謎である。ただそれが、明示されている彼の「霊力」と深く関わっていることは断言できよう。そもそも、この屋根裏部屋の秘密に限らず、アグスティンはエストレリャも言うように、「謎に満ちて」いる。

そしてそのことが、二人の父親を決定的に隔てている。アグスティンはフェルナンドにはない、カリスマ性を有している。そしてそれは言うまでもなく、彼が身につけている「霊力」による。これは「謎の力」(Evans & Fiddian: 145)と呼ばれ、彼は「魔術師」

年)では「世界靈魂」という言葉になって著書に受け継がれている。

(Ibid.: 145) と断言され、また、「稀人」(Santos: 159) と呼ばれる。念のため付け加えておくと、彼の「霊力」が疑われることは、本作に関する記事や文献において見当たらない。怪しげなものと受け取られるどころか、むしろそれは、「謎めいている」ことによって彼を彼たらしめている、必要不可欠な性質だと認められている。したがって、アグスティンの視点から本作を読むことは、彼の神秘的な「霊力」とそれにまつわる周辺を論じることを意味する。

そもそも映画のごく初めに、身ごもった妻の腹部の上にアグスティンが振り子をかざし、生まれてくるのは女の子だねと予言している光景が、娘の最初の記憶として映し出される。「ありえない光景」(細川: 126) を、娘は父親の「不思議な力」にまつわる最初の記憶として自らの声で語る。この時点で、彼女は父の自殺を知らないが、この「胎内の記憶」の風景が、父親の身になにかが起こった気配を察した彼女の中に、まず立ち上がってきた心象なのであった。姿の見えない夫を呼ぶ妻の声と犬の咆哮が、透明な朝の空気の中、響きわたる。「父の家出は初めてではなかったけれど、今回は本物だと確信したのは、枕元にそっと置かれた振り子を見つけたからであった」という少女の声が続く。父親の「不思議な力」は幼いエストレリャに絶対的な、崇拜といっても言いすぎでないほどの尊敬を与えつづけていた。その象徴が、見たはずもないのに目に焼き付けられた光景として記憶されている、母親(そして胎内にいる自分)の上に揺れていた振り子であり、屋根裏部屋で「特訓」を受けた際に目の前に垂らされた、あの振り子である。振り子はまた、エストレリャも随行した平原でのダウジングの際の重要な道具でもある。別れのしるしに父がこの振り子を娘のもとに残していったのは、彼らが父の「不思議な力」によって一時、なによりも強く結ばれていた絆の証だからである。

アグスティンは医師でもあった。彼が上に述べたダウジングのような行為を施す人物であることと、科学を司る医師の両方であったことは大きな意味をもつ。⁷ そのことは彼に「超越的な性質」を与え、彼が魔術と科学の間、信仰と理性の間で揺れていたことを表す(Santos: 159)。Santos はさらに、アグスティンの神秘への傾倒はむろんのこと、霊力の所持について積極的に言及し、医師という彼の一市民としての職業が論理を強要する一方で、内的な力が表すものは霊性の勝利であるとし、「理性」と「信仰」という二つの、対等に位置するものに引き裂かれた人物として描写されていると述べる(Santos: 160)。

エリセ作品の例にもれず全体的に台詞が少ないことも、アグスティンが謎に包まれている理由のひとつであろうが、いわば医師であることに収斂される彼の社会的生活、Santos の言葉を借りれば「理性」的生活の描写は少ない。したがって、アグスティンが

⁷ Antonio Santos は、医者だった彼が占いを生業に変えたと述べているが、このような解釈は例外的なものである。映画を観ている限り、医師をやめたというはっきりとした論拠はない。また同様に、酒に溺れた生活をしている(Santos: 159) という解釈の根拠も、彼が娘との昼食の際、昼間からグランホテルで酒を頼むこととするのは少々乱暴だといえる。ただし、Santos はエリセと共に、本作の共同脚本執筆者であり、原作と比較しながら言及しているため、原作の中に認められるのだろう、上記のような、映画では明示されていない事項について断定的であるのだと思える。

駆けてゆくオートバイ、医師として働く、やや大きな規模であるらしき病院での白衣姿は、彼の社会生活を具体的に伝える数少ない重要な場面となる。それ以外の彼の生活は、映画館やカフェ、夜の散歩など、ひとり内省にこもる時間が占めており、彼の存在感を示すのは、いうまでもなくそちらの、社会から切り離されたかのような自分の世界の中にいる場面である。同時に、彼が医師であることが表しうるのは、高等教育を受けたインテリであることと、おそらくは裕福で立派な出自であることであり、⁸ それらはスペイン南部の実家からはるばる訪ねてきた母親と乳母の会話のはしばしから、事実であろうと推察できる。

『ミツバチ』の父娘のほほえましい休日の絵は、『エル・スール』で、不思議な力を持つとされる父親が平原で、水脈を掘り当てるためのダウジングを行う場面を想起させる。こちらは煙った荒野のような風景が広がるが、父の後ろに嬉々として、師を慕う徒弟のようにかしづく娘エストレリヤの姿は、キノコの種類を見分けるレッスンを神妙な面持ちで受ける姉妹たちに重なる。違うのは、エストレリヤは八歳でアナやイサベルたちよりも成長していることと、幼い頃から彼女たち父娘がより交流している点である。エストレリヤの父親への愛情が尊敬を超えて崇拜に近いような雰囲気を漂わせているのは、父親が有する霊的な力の存在によるものである。ダウジング同様、妊婦の母の上に振り子を揺らし、まだ生まれぬエストレリヤが女の子だと预言するシーンから映画が始まることも、彼の神秘性がこの作品を支配することを宣言するものである。基本的に、この二作の父親像は同じもので、『ミツバチ』の父親フェルナンドの延長線上に『エル・スール』の父親アグスティンはある。娘の野性に憧れを抱きつつも恐れた前者は彼女との距離を縮めようとしなかったが、アグスティンは、娘を積極的に「後継者」(Santos: 160) と見なした幼年時代を経たいきさつゆえ、アグスティンと同じような空虚さを抱きながらも、娘に近づこうとする一面をもつ。前者の父娘は唯一雑木林でのキノコ狩で同じ時を共有するだけにすぎないが、後者の父娘は聖体拝受の祝席で踊り、窓ガラス越しに見つめあい、屋根裏部屋での振り子を用いた特訓をし、共にダウジングに行く。成長し疎遠になってからも、一見他愛ないやりとりを交わす場面も見られ、最後の昼食の場では父は学校に戻る娘をひきとめる。このような違いはあるが、しかし、両方の父親に共通しているのは、いうまでもなく彼らが悲しみに、過去にとらわれていることである。

ii. 眼の中の恋人

アグスティンが見ているのは、かつての恋人がイレーネ・リオスという名で出演するB級暗黒映画である。^{フィルムノワール}またエストレリヤは、父の引き出しに彼女を描いたスケッチと、そこに添えられた、繰り返し書かれた名前を発見する。映画館で涙さえ流しながら追想に浸った後、アグスティンはリオスに手紙を書く。もう、何も元に戻せないことを知りつつ、その願いを綴った残酷な手紙である。それに対して元女優が数枚の便箋にしたた

⁸ 妻がかつて教師であったことがさりげなく描かれる点も、夫婦が共にインテリ階級に属するのだらうと暗に示す。

めて送り返してきた書簡は、彼女の声がナレーションとして流れる形でアグスティンに伝えられる。このことは、アグスティンにとって彼女があくまでも眼でとらえられる視覚的なイメージの中の存在であり、それ以上のものではないことを意味する。尚、原作では Gloria Valle という異なる名前をもつ女性は同様にエストレリヤにとって謎の女性であるが、映画の世界とは何ら関りがなく、骨董品店を営んでいるという設定である。これは「美しいものと過ぎ去った時間」につなげるものと解釈できる (Santos: 167)。⁹ 骨董品を扱うという点で、彼女が止まった時間の中に生きていると想像ができよう。そんなリオスをエリセが本作では女優という設定に置き換え、スクリーンの中に閉じ込めたことは興味深い。しかも彼女は画面の中に閉じ込められてはいるが当然のことながら動き、しかも殺される役柄を与えられている。原作では過去の時間に生きるという設定が重要であったと考えられるが、映画ではさらに、現在と過去の時間の両方を生きるという矛盾をスクリーンで体現させる、というさらなる映画の設定が付与されているのである。そしてアグスティンにとってのこの永遠の女性が、「見られる」存在でなければならないことが強調される。なぜなら、アグスティンは見ることしかできないからである。彼が後生大事に抱く昔の恋人は、スクリーンの中に生きて、動く女優であり、スケッチという形で新たに記憶の中に反芻される可視的な存在なのである。しかも三つあるスケッチは彼女を正面から捉えたものと横顔を見せたもの、そして奇妙にも片方の眼だけである。眼だけがアグスティンが追想に耽る対象として独立していることは、いかに彼が見る行為に固執しているかの表れである。しかしリオスは男の信じている虚構を率直に拒絶する。その時、彼女の姿はなく、アグスティンには手紙の筆跡という形で、映画では現在の彼女自身の声が出する。¹⁰ あくまでも、男が抱くのは芸名で呼ばれる可視的な虚像であり、それが新たな映像となって女に受け入れられることはない。

アグスティンが暗黒映画¹¹ の中のかつての恋人を、過去に愛した女性そのものだと思わせるのは、アナが映画の中のフランケンシュタインを現実のものだと思わせるのと似てはいないか。アナが精神の危機にいるように、アグスティンも精神の危機にあり、それらは同じ性質のものなのである。

iii. すれ違う視線

父と娘のまなざしは幾度もすれ違う。町で父のオートバイを映画館の前で見かけた幼いエストレリヤは探偵さながら、待ち伏せをする。映画館から出てきた父を、通りをは

⁹ 原作では、「もう存在しない時間に属するものすべてが彼女を魅了するのである」とある (Santos: 167)。

¹⁰ Santos もアグスティンのリオスへの執着のあらわれが、紙切れに描かれた彼女の名前と顔のイラストだと述べる (Ibid.: 167)。

¹¹ いくつか指摘があるように『日陰の花』と題されたこの映画が、『ミツバチ』における『フランケンシュタイン』同様、監督のハリウッド映画へのオマージュであることは言うまでもない。Edwards も本作がこの恐怖映画およびヒッチコックの『疑惑の影』への敬愛の表れであると指摘する (ヒッチコック作品については Evans & Fiddian も同様に p.150 で指摘) (Edwards: 148)。

さんで目で追う。後をつけ、カフェで手紙を書いている父親を窓越しにとらえる。¹² 幼い彼女にとって、父が崇拜の対象であった時期である。彼女自身による回想によれば、この時父がかつての恋人に宛てて手紙を書いていたと思い当たるのだが、その時彼女が感じたのは、父との理由のわからぬ距離感だっただろう。ガラス窓の向こうの父を自分の側に引き戻そうとするかのように、窓に顔をつけ、コツコツと叩く。訴えるような視線に気づいた父親はカフェの外に出て、娘の背丈までかがみこみ、同じ視線の高さに立つ。「イレーネ・リオス」の秘密を娘はわずかに知っているが、それは無断で「共有」しているだけである。彼らを隔てているのは、実は「窓ガラスではなく、二人の間のテーブルに置かれたその一通の手紙なのである」(Ehrlich, “Objects Suspended in Light”: 27)。父がカフェの外に出てきて同じ目線に立って向き合ってくれても、彼は傍にいないのである。

幼いエストレリヤの父への視線は往々にして一方的に注がれる。彼女は果敢にも、父が霊力を特訓する、あるいは瞑想に耽る屋根裏部屋の鍵穴を覗こうとして母親からたしなめられる。このときの彼女の「見る」行為への貪欲さは、『ミツパチ』のアナの大きな瞳が象徴する、まだ見ぬ外の世界への好奇心のあらわれに酷似している。またあるときは、庭のブランコに乗り、灯りのともった屋根裏部屋の窓を見上げる。窓辺に一瞬現れた父は娘に目をとめたようであるが、当然のごとくそのまま引きこもる。どこか満たされないといった風の娘は、幼心にも何かが自分と父との間を隔てていると察している。

「家から逃げ出したい」と決心し、イレーネ・リオスの写真の載った映画のチラシを燃すことで大人になることを自分に強いた彼女と、謎のままでい続ける父は表面上、その後も普通の生活を送っているが、お互いの視線は依然すれ違ったままである。成長したエストレリヤは自分の写真が飾られている写真館のウィンドウを時折好んで眺めに行く。自分の顔を見つめる行為は、彼女が自らの視線によって、自分とは何かを見つめようとする自意識の芽生えを示す。そしてある日、アグスティンの視線がその小さな写真の笑顔に向けられている場面に遭遇する。街頭で自分の写真に見入っている父を、偶然後をつけてきた娘が盗み見ている構造は、幼いとき映画館で待ち伏せした後、カフェの窓を叩いたエピソードを連想させるが、今回その構造は逆転している。しかしエストレリヤはもう、二人を隔てるもの　たとえそれがなんであれ　を叩くことはしない。Russel が指摘するように、「二人はもうお互いの観察者にすぎず、内面に入っていくには無力」(Russel: 93) なのである。写真を愛しそうに眺める父と、彼を遠巻きに眺める娘の姿の両方を見るわれわれ観客は、この痛ましいすれ違いを目撃する唯一のものになる。

そして父娘は最後の別れとなったグランホテルでの昼食の席で、同じテーブルに向かい合い最後の視線をかわすことになる。ためらいながらもイレーネ・リオスの秘密を口に出すほど(残酷な) 大人にはなったエストレリヤの視線は、父にまっすぐに向けられ

¹² 「芸名にかくれて」と綴るアグスティン。手紙の書き出しは「愛するラウラ」である。もっとも、スケッチに何度も走り書きされていたのはイレーネ・リオスの名である。彼の手紙の中には映画の中にいる「ラウラ」についての言及が長い。

ている。明らかに衝撃を受けた父は苦しい答をいくつか、表面的には冷静に返すが、話が終わるといたたまれなくなったのだろう、いったん席を立つ。父は、娘が投げかけた正面からの視線を最終的には避けることしかできなかったのである。

1.3. 画家のまなざし 『マルメロの陽光』

本作が『ミツバチ』と『エル・スール』とは明らかに趣を異にするのは、第一に、前二作には確固として存在していた物語という軸が一切排除されている点にある。エリセは実在するスペインの画家、アントニオ・ロペス・ガルシアの創作活動をただひたすら活写する。この項目では、画家の作業のほとんどすべてであると言っても過言ではない「見る」行為が、単に目的である「描く」行為につながるだけではなく、時空間の広がりをも示唆する創造的な行為であることについて主に述べる。

i. 線に刻まれる時空間

『マルメロの陽光』は垂直と水平、そしてマルメロの果実の曲線を映し出すことから始まる。1990 年秋。画家と、彼が自ら植えたマルメロの木と果実が共に過ごす初冬までのおよそ三ヶ月の時間を、カメラはフィルムに閉じ込める。

画布が床に広げられ、定規が丁寧にあてられ、カッターがその上を水平に、垂直に滑る。画家が最初にするのは、モデルであるマルメロの木と自らの距離を一定に、正確に保つ作業である。マルメロの木に近づき、いとおしげに眺め、実の匂いをかく。そこから本当の準備作業が始まる。それは直線という言葉に収斂される作業であり、それらは後に、画家の友人たちが木の周りにぐると設えられた様子をみて「気持ちがいいみてるな」と思わず言葉をもらすが、徹底的に行われる。

庭で、画架の上に画布が載せられ固定される。幹にくくられた糸が水平に張られ、もう一本張られた垂直に交わる糸には鉛のおもりがつけられている。おもりは重力への従属、および、木の幹との水平関係を想定するもので、生き生きと葉を茂らせ、黄緑色の楕円の実をつけた自然物が重力との絶ち難い絆で結ばれていることをあらためて想起させる。垂直に落ちる糸は画布にひかれた縦線に対してもむろん、水平であり、水平に張られた糸は画布の横線に水平である。庭を囲う赤茶のレンガに白の絵具が水平に塗られてゆく。画家は画架の足元に杭を打ち、自らの位置を固定する。二本の糸が示す水平と垂直の位置は画布上の二つの線と重なり、モデルは画布のちょうど中央に置かれることになる。これで対象が常に中央に位置づけられることが明らかになる。そしてそれは画家とモデルの物理的な関係と共に、関わりまでも暗示する。

観客はここまでですぐにあっけにとられている。これらの準備自体が、まずじゅうぶんに風変わりである。中でも最も奇妙にみえるのは、マルメロの実と葉、幹にいくつもつけられる白い絵の具であろう。庭を訪ねた中国人アーティスト、友人の画家たち、娘たちは笑いながら、こんな風に点々と絵の具をつけるなんてと口々に指摘する。しかしこの不思議な作業と光景が、画家にとって最も重要な手順なのである。その後時間を追うごとに、果実と葉にはさらに多くの白い線や点がつけられることになる。とりわけ果実

につけられた複数の線は重要である。なぜならそれは、三ヶ月という時間の経過を示す証だからである。三ヶ月の間に一つの果実の上に何本かの白線が引かれていく。線は必ず上に加えられる。それは自然の力にならい成長してゆく木が実を育て、重みを増し、重力にしたがって枝をたわませてゆく可視的な証拠であり、同時に、画家がこの木と共に過ごした時間をも眼に見える形で表すものとなる。画家は陽光に照らされて輝くマルメロの実の最も美しい一瞬を描きたいと願うが、結果からいえば、その試みは挫折に終わる。しかしその一瞬をとらえるために多くの時間が費やされ、作業の過程で実や葉につけられた白い線がそれら時間の経過と、画家が木の側に寄り添っていた事実を雄弁に語る。垂直につけられた一本の線が変わることがないのに対し、加えられるのは横線だけである。それが、費やされた時間と、空間の証である。

もっとも、「その一瞬」を描こうとする画家の試みは画家自身が明言するようにそもそも「不可能」なのである。Paul Julian Smith は以下のように述べている。

ロペス（エリセと同じように）は憑かれたように、常に変化し続けるモデルを再現するという不可能な企てに取り組んでいる。〔中略〕しかし、芸術家のドン・キホーテ的試み（著しく過酷な天候の下で、動く標的に当てようとする試み）は失敗する運命にある。（Smith, 2000: 184）

運動体ではないが、独自の速度で日々成長し、一瞬一瞬変容し続けるモデルを絵画という形で画布に完璧に再現する試みは、ほぼ不可能に近いことであろう。ましてやそこに、光の射す一瞬を描くという条件をつけ加えることは、天候の安定しない初秋のマドリッドの太陽の下では絶望的でさえある。彼の当初の目的は達成されることはなかったが、しかし、マルメロの実につけられた白線が、時のうつろいと、そこに費やされた時空間を最も視覚的に記録していることは確かである。

ii. 絵が包括する時空間

さらにいえば、絵を描くために費やされた時間と空間の表象は、果実につけられた白線だけではない。彼が描く絵そのものも、それらを具現するものである。作品は未完に終わるが、画家本人が語るように「結果は問題ではない」。作業にとりかかった一定の持続する時間が、日々の筆捌きとなって画布の中に塗り込められているからである。彼は油絵に色を重ねる作業を続ける。つまり、絵画もモデルと同様に、変容しているのである。ある時は、成長によってたわんでゆく果実全体の位置を五、六センチ下げたいと友人の画家エンリケに相談する。エンリケはすでにかなり描きこんである絵を見て、上に画布を追加することを助言するが、それは画家の求めるものではない。そして画家は、今まで描いてきた果実を惜しげもなく新しい絵具で塗りつぶし、低くなった果実をその上に重ねて描くのである。エンリケの「ここまでやったのにちょっと惜しいな」というつぶやきも、ロペスの「何も失われるものはない。この下に残るのだから」という言葉によって心地よく却下される。この点が、ロペスを稀有なる芸術家にしている最大の理由のひとつであることはまちがいない。彼のやり方は個性的であり、特殊である。彼を

訪問した中国人アーティスト、ファン・シャオ・ミンの「なぜ、写真を使わないのですか」という問いかけは至極当然である。多くの画家はそうするであろう。

この素朴な問いかけに画家は、「木と共に過ごす時間が重要なのです。大切なのは結果でなく、その過程ですから」と答える。この言葉はおそらくなによりも、彼の芸術活動における信念を端的に表している。インタビューでの「自然においてはどんなものにも、どんな植物、動物にもすべてそれぞれの時間がある」(Brenson: 324) という発言も、自然物を描く際の画家の姿勢がこめられており、同時に彼にとって主要なテーマが「時間」であることを宣言するものである。画家は画布という平面に、モデルの生きた時間と、モデルと共に生きた自分の時間の両方を留める作業を行っているのである。

ロペスの画法は特徴的である。彼にとって、着手した作品をさまざまな理由により中断することは決してめずらしくなく、したがって、今回未完に終わった事実も例外ではない。Brenson のインタビューでの以下の発言からも、時には何週間、あるいは季節が数巡した後に、再び画布の上に色を重ねることも多いことがわかる。

〔前略〕日に二、三時間しか、年にほんの少しの週しか描けないのです。なぜなら光が変わり、その変化が風景の特徴を変えるからです。その時が、絵画の状態がどうであれ、止める潮時です。数ヵ月後、すべてが再び一致したとき再開して次の季節までとりかかる。そしてまた止めなくてはならない。やり終えたと決めるときまで、それを毎年毎年続けるのです。(Ibid.: 324)

つまり、いったん絵筆を置くことも、再び手に執ることも、彼にとってはすでに確立しているやり方のひとつであり、そこには確固たる理由がある。彼の絵画には絵具と共に、その作品に関わった時間まで塗りこまれている。描かない時間も、アトリエの隅にいったん作品がしまわれている時間でさえも、描いた時間と共に作品を構成する重要な要素となるのである。油彩を断念した 10 月 25 日、彼は絵をアトリエの地下の一室に運びこむ。はめ込み式の床板が一つずつ音を立てて閉じられてゆく。カメラは地下に据えてあり、少しずつ光を失い、やがて暗闇となる画面を映し出す。絵画はいったん冬の眠りにつく。

「一瞬の太陽のすばらしい光をとらえることはできますか？」と尋ねるシャオ・ミンに、ためらうことなく「不可能です」と答える画家は、あまりにも率直である。それでも、彼は描くのである。マルメロの木を描くのも今回が初めてではなく、画集 *Antonio Lopez Garcia* に所収されている油絵だけでも六点、デッサンは三点ある。しかもこれらは 1961 年を皮切りとして、別々の年に製作されたものであり、1988 年完成のものが最新である。その後、2003 年に完成したという別のマルメロの絵も存在している。¹³ このことから長い年月が巡り、季節のさまざまな変化を凝視しながら、彼がマルメロの木と何度も繰り返し向かい合ってきたことがわかる。本人の言葉によれば、同様に、植物

¹³ エリセによるロペスの絵画の撮影、同じ場所での絵画と映画の比較を試みた撮影、編集によって削除された場面などを含む DVD 付属の特典映像について言及した論文は見当たらない。貴重な資料であると考えため、本論ではそれらについてできる限り触れている。

を描いたものや田舎の景色、都会の町並み、静物など、何度も色を重ねたという作品はいくつもあるという。彼の絵を描く行為における姿勢および態度を、これらの作品がなにより如実に示す。

奇妙な時間超越が描かれた作品として、*Terraza de Lucio* と題された絵画¹⁴ をとりあげるのも有意義であろう。1961年に着手され、長い空白の時間をこめて1993年に完成したこの絵画は、当初は画家の友人家族たちを描くものであった。本人の言葉によると、長男である一歳の子供を含む幸せな家族の絵画は「二度の春が巡る間、壁と床、花に溢れた窓際の鉢植えを描いたが、ある事情により放棄」(Brenson: 325)された。月日は流れ、やがて彼らは居を移す。ある日、空室になっていたその部屋を訪ねる機会があったロペスは「非常に強い印象」を受け、家主に交渉し、作業の再開を決める。同じ部屋で置いてある物も同じだったが、すでに友人家族はおらず、ロペスにとっては「見え方も、自分の見方も変わっていた」。その変容そのものに、描きたいという強いインスピレーションを得たのだという。そして、ほとんどすべてが変わってしまっているにもかかわらず、それは新たな絵を描き始める作業ではなく、彼にとっては作業の再開なのであった。数年前にしまわれた画布の上に色が重ねられていく。それは「ほとんどすべてを描き直す作業」(Ibid.: 325)であった。しかし、その部屋が画家にとって、三十年以上前に着手した幸せな友人家族を描く絵であることに変わりはないと言うのだ。¹⁵ ほとんどすべてが変わってしまった、しかし同じ部屋に、彼らの姿はなくとも、画布は過ぎ去った時間を絵具の下に包みこみ、今、存在しているからである。

ロペスが絵画の他に、彫刻製作にも精力的に打ち込んでいることにも触れておく価値があるだろう。絵画と彫刻との関係についての質問にロペスは、絵画と彫刻、写真、そして映画について語っている。

それぞれが独自の言語を用い、物質的な方法で視覚的および触知的な経験を描き出し、世界を再現しようとします。絵画は一元的な平面の上に、彫刻は像を取り囲む無限の平面に色を用いて描く点に違いがあります。さらには、絵具を塗ったものはフィクションであり、彫刻は自然界に見られる形式と同じくらいリアルな物理的なリアリティであり、物質であり、触知できる実体的な形であるところが両者の相違点です。(Brenson: 315)

彼が写真と映画についてはほとんど言葉少なであることに応えるように、エリセは映画というメディアがもつ表現方法について、時に饒舌である。それはロペスが本作の製作過程における映像表現については、エリセにすべて任せていたことの証でもあろう。エリセは映画と絵画、写真というメディアの違いについてかなり意識的である。

また、ロペスの光に対する思いは本作との関連からみても重要である。

風景はレリーフで表現可能ですが、光の抗い難い特性、風景の主たる魅力と特別な性質を与えているものを、最も直接的に最も表現豊かに表すのは絵画です。(Brenson: 315)

¹⁴ 特典映像の Sketches 3 (Chapter 3) より。

¹⁵ 特典映像より。

彼が陽光に輝く果実の一瞬を捉えようと画布に果敢に挑んだのは、この発言の実践であったことがわかる。

iii. 『侍女たち』と鏡

本作は観客にとって、マルメロの果実を見つめる画家ロペスの創作活動をフィルムに収めた映画作家エリセの創作活動を見る、という入れ子状態の体験に他ならない。また、後に詳しくとりあげるが本作がドキュメンタリーかそうでないのかという、いわば宙吊りの状態におかれた映画であることも、眩惑を発生させる大きな理由である。

眩惑について論じるとすれば、同じく特典映像に収録された、本編では削除された、ベラスケスの『侍女たち』の複製を前に、ロペスとエンリケが熱心に語り合う場面をとりあげることも有意義だろう。この名画はエリセにとってもいわくつきの作品であり、ただの偶然ではないようにも思える。彼は本作の前にこの絵画を題材に一本映画を製作する予定だったのである。しかし企画が別の監督に先に流れ、エリセによる『侍女たち』は幻に終わる。彼と、二人の画家を虜にするこの名画が本作にとって大きな意味を与えるとすれば、鍵語は「鏡」である。

最初画家たちは、絵の上方の塗られていない空間について、ベラスケスが画布を継ぎ足したかどうかについて話し合う。ロペスは画布を足していないと意見を述べ、論点は、ベラスケスの視点がどこなのかを追求することに集中する。ロペスは、絵に描かれた画家の頭がなぜドアの高さを越えているのかとエンリケに問いかけ、おそらく大きな鏡を用いてこの絵は描かれたのではないかという仮説を提示するに至る。まず、画家を含む正面の人物たちが、後ろの物体、つまりドアなどよりも高くなっているのは、ベラスケスの視点が彼の目の高さよりも低いことを指すのではないか。したがって水平線はベラスケスの目の高さよりも多少低いところにあるか、あるいは人物たち全体を台に乗せて（彼らを強調するために）描いたのだと彼は結論づける。ロペスが執拗なほどに画家の目の高さにこだわる姿は、マルメロの果実に白線をつける作業を思い出させる。マルメロに着手した最初の日に行った、二本の糸を張りめぐらせ、地面に杭を打ちこみ自らの位置をまず固定したことが自分とモデルとの距離を意識し、一定に保つ方法であったことはいままでの間。彼がこだわる目の高さは、画家のそれだけでなく、この複雑な絵画の中の登場人物たちとりわけ、作業する画家自身と鏡に映る国王と王妃のあいだを複雑にゆきかう視線への執着でもある。なぜベラスケスは鑑賞者に背を向けず、正面を向いているのかというもっともな疑問をつぶやくエンリケにロペスもうなずく。リュシアン・デーレンバックはこの絵画の中をゆきかう視線について次のように述べている。

〔前略〕画家は、彼が見つめる人物たち、だがそれはまた同様に、鏡を通して彼を見つめる人物たちでもあるのだが、そうした人物像を示すことによって、内部と外部を動揺させるような視線の相互性というものを実現し、鑑賞者として絵の中に入りこむようにうながすと同時に、絵が<額縁の外にはみだす>ように仕向けるのである。（デーレンバック：23）

たしかにこの絵画は「額縁の外にはみだす」経験をもたらすものである。エンリケが指摘する、『侍女たち』という絵の中にそれよりも小さいが同じ（はずの）『侍女たち』の絵があることへの戸惑いも同様であろう。

結論としてロペスは大きな鏡を使って全体を一気に描いたのではないかという仮説を立てる。つまり、ベラスケスが大きな鏡を用意し、絵を描く自分自身も含めて、その中に映し出された像を描いたのではないかと。ベラスケスの位置から彼自身も含めたすべてを見るにはそれしか手立てがないと彼は考える。真偽のほどはわからないが、興味深いのは、ロペスが同じように自分の背後に鏡を置き、それを見ながらマルメロのデッサンをしているシーンが挿入されていることである。すでに「画布の外にはみだす」創作活動をしている彼にとって、ベラスケスの絵画と鏡の関係は、モデルをどのように映し出すかという点において、無関係ではありえないであろう。

もっとも、ロペスはエンリケと語り合ううち、自分の意見の盲点に気づき、議論はふりだしに戻る。もしも鏡で映したものを描いたのであれば、すべてが左右反対に映るはずだからである。王女の手や侍女の水差しの様子から、彼は自説が満足するものではないと撤回する。エンリケが「これで逆戻りだ」とこぼす。しかしエンリケが「鏡像説」について示した、鏡を使うことで実物にほぼ忠実な像を描くことが可能になるが、それは本物を見ることとは別であるという意見は重要である。『侍女たち』内の国王夫妻の像については、これが鏡に映されたものであるかどうか諸説あるようだが、デーレンバックによると、疑問が明らかにされているらしい。しかしその不可思議さ、不可能さにこそ、「すべてこれらの絵に関わり、その主要な魅力をなしているところの視覚的な作用があるのではなからうか」（デーレンバック：23）とする彼の意見は、この名作とロペスの描く超越的な絵画と、それらがもたらす作用に共通するものである。エンリケのいうとおり、実物を見ることと鏡に映し出されたものを見ることは別である。しかしこれは同時に、ロペスが執着する、モデルと共に過ごし、目の前にそれを見ながら絵具を重ねていく作業が、必ずしも実物を反映しているわけではないという考えを示唆しているのではないだろうか。デーレンバックは以下のように、『侍女たち』について続ける。

作品の外部に（虚構として）あるもろもろの存在を内部に連れ戻すことによって、それらの絵が確保する補足的な鏡映は、まず交換操作子としての機能を発揮する。すなわちそれは、内部と外部の境にあって、二次元の面にとって、その境界の通路のようなものを構成しているのである。（同：23-4）

ロペスの場合、鏡映は「記憶」である。モデルが変容し、絵も同様に変容するが、絵の内部と外部の境にあり、二次元の面へと通じる通路を構成しているのは、彼の目によるモデルの映像の「記憶」なのではないか。常にモデルと共に過ごす時間の中に発生する、時間差については別の項目で述べた。筆が捌かれる前にモデルは必ず、彼の映像の「記憶」として変換され、通過されなければならない。

また、彼らが見ている名画が勿論、複製であることにも触れておこう。ロペスはスキナーの発達によって、本物よりも色や筆捌きが明瞭であると述べる。そして王女の手

に、画家が重ね塗りをした後を見つける。エミリオが指摘する「ペンティメント」(重ね塗り以前の形象が表れること)は、ロペスにとってごく身近な概念であろう。彼らが真剣に、しかし楽しげに語る様子は、絵画が時間を超えて今という時間の中で鑑賞者によって再び新たな生を受けるものであることを確信させる。

vi. 反復 庭の内と外

先に、冒頭で丁寧に描かれる画家の準備について詳しく触れたが、それ以降の実質的な作業はルーティンといってよい。画家はまず、外からアトリエにやって来る。小さな門を抜け、時に犬エミリオの歓迎を受け、いったん建物に入る。そして道具を揃え、庭に出る。出てくるのは常に二重線が描かれた扉からであり、そこを抜けて庭へ出る行為を経て、木の側に行き、画布に向かう。日によっては訪問者があったり、妻とのおしゃべりや、娘たち、画家仲間がやってくるという変化はあるが、基本的に彼の日常は、外からアトリエにやってきて、扉を出て庭に入り作業を続け、そしてその逆の行為を行なって庭から出て行くという反復である。一本の木に数ヶ月対峙するのも反復であり、彼が作品に色を重ねることも、同じモデルを延々とデッサンし続けることも反復である。画家の位置は固定されており、モデルとの距離は一定に保たれ、変わることはない。

画家が外から入ってくるこの庭はレンガに囲われた閉じた空間である。カメラはロペスの庭を中心に彼の作業を映し出すことを最優先とするが、しかし同時に、庭の外の風景を繰り返し挿入する。特に秀麗な景色というわけではない。おそらく朝夕には多くの人を乗せるのであろう列車が走り、彼らが住んでいるのであろうアパートメントが雑然と立ち並び、放課後に遊ぶ子供がお守りを言いつけられる日常の風景が繰り返される。印象的に二度、夜の闇に屹立するテレビ塔と、エリセに言わせれば「一日の終わりを告げるのは夕暮れではなく、窓に映る室内のテレビ放送の終わりである」ことを示唆する、アパートメントのいくつかの窓越しに見えるテレビの光。月の後ろに隠れ、時には覆う雲。それらはすべて、「世界を思い起こさせるもの」(Ehrlich, "Interior Gardens": 195)である。なんら不思議のないごく日常的な光景が、庭の内と外で同時に進行していることが示される。しかしそれらは時折、空からのロングショットでダイナミックに映し出され、そびえ立つテレビ塔が街を見下ろす夜景の美しさは非日常のようでもある。カメラは主にはロペスの庭を正面から撮ることに専念するが、時折鳥となってスペインの町を遠くから俯瞰し、そして近くへと降りてくる。

また、外の世界の存在は、声を通してもやってくる。絵筆を動かしながら画家が耳を傾けるラジオからは、ベルリンの壁の崩壊や中東紛争の勃発などのニュースが流れ、閉ざされた空間にさざなみのようなアクセントを加える。庭のレンガの外よりもさらに広い世界の存在が、アナウンサーの声で伝えられる。土に根ざしたそう広くない日常空間で、季節のうつろいを画布に収めようとする画家の世界は、ラジオから流れる声によって、ダイナミックに外の世界といとも簡単に繋がっている。

そしてさらに、旧友エンリケと学生時代の話に花を咲かせる場面は、ロペスの作業に直接関係していないという点からも、重要である。ここでも声が、今度は過去の時間を

遡る作業を可能にする。彼らは笑い、語り、歌いさえする。今の瞬間をとどめようとする作業を続けながら、二人は思い出を声に出して語り、歌うことで、記憶の時間を遡り、甦らせ、共有する。Ehrlich が「記憶の拡大」(Ehrlich, “Interior Gardens”: 202) と表現するところの、時間の不自然な拡張はこのように、ごく普通の場所で、ごく日常的な行為として行われる。

いやむしろ、ごく普通の場所で何気なく行われている日常的な行為が、画家が一瞬を描こうと挑み、時空間を超越しようとする作業に取り組むことによって、普通ではなくなるのだ。庭は、すでに普通の庭ではない。ちょうどただの果実が、描かれることで、描く者と特別な関係を結ぶように。

エリセは芸術が、隔離された特別な場所のどこかでこそ生れるなどとは決して考えていない。本作の大半の時間が、既視感を伴うような反復の繰り返しであることがその証である。そして彼自身にとっても、本作は「待つ」ことの重要性を痛感させる行為であったという。¹⁶ それは、日々のルーティンの反復する時間を「待って」カメラに収め、持続する時間をフィルムに焼き付けることを意味する。何が起こるか分からない、何も起こらないかもしれない。そんな中で、彼は待ち続けた。それは一日をただ、生きていくことと同じであったのではないだろうか。口ペスが淡々と、絵筆を動かす行為と同様に。エリセはさらに、撮影後の編集作業を「八週間の活動的な撮影の後の反映」と呼ぶ。¹⁷ 彼にとって、編集という映画作りの最後の過程が撮影した時間を反芻することであったのは意味深い。

¹⁶ テレビ番組 *Version Espanola* より。

¹⁷ Ehrlich の引用より (193)。出典は Laurence Giavarini and Thierry Jousse, “Entretien avec Víctor Erice et Antonio López.” *Cahiers du Cinema* 457, June 1992, p. 32。

2. 声

不可視なるものをものぞきこもうとする眼に対し、それでは声、あるいは音はどのように表現されているか。どのような役割を背負っているのか。エリセ作品において、しばしば「沈黙と視線」が大きなテーマとして採りあげられるように、台詞が非常に少ないのが特徴の一つである。雄弁なのは映像すなわち光であり、沈黙であり、視線であり、台詞ではない音である。『ミツバチ』と『エル・スール』に顕著だが、会話はほぼ不在である。しかしだからこそ、不在であることが存在感を放ち、ときに出現する声はその真摯さゆえに際立つ。

2.1. 囁く蜜蜂 『ミツバチのささやき』

i. 囁く蜜蜂

蜜蜂は囁かない。しかし、『ミツバチ』の主人公幼女アナは彼らの囁きを聴くことができる。彼らの囁きを単なる羽音としてしか聞く耳を持たぬ大人たちがすでに失ってしまった、ある種の原始の力を獲得していることを、彼女自身は知らない。アナは誰もが通ってきた、人間の言語を獲得する前の「野性」の存在を思い出させ、母テレサの言う「戦いによって失われたものと一緒に消えたように思える、人生を本当に感じる力」を体現している。

人間は、人間の言葉を獲得していない幼い時期を持つ。そしてそれと反比例するように、言葉を獲得することによって、なにかを失っていく。父がアナを恐れているのはそのためである。彼女はまだ人間の言葉を獲得していないかわりに蜜蜂の囁きを聴くことができる。彼らと交信することができる。それは無垢というよりは、野性の、荒々しい力によるものである。蜜蜂に執着する父は、彼らの羽音は聞くことができても、アナのように彼らの囁きは聴くことができない。映画『フランケンシュタイン』では、フランケンシュタイン博士はあっけないほど無責任に自らの造形物を見捨てるが、この父はひっそりとスクリーンから姿を消すという消極的な方法で娘との距離をおく。

全体的に台詞が非常に少ないこの作品には、代わりに、多くの印象的な「音」が重要な役割を担って散りばめられている。冒頭、小さな町に鐘が鳴り響き夕暮れを知らせる。おばさんが吹く笛の音が風に乗って舞い上がり、村中に『フランケンシュタイン』の上映を予告する。人いきれとざわめきで沸き立つ公民館。父は蜜蜂の羽音に埋もれて出現し、母は手紙を投函するために滑り込んだ駅の、発車する列車の轟音に包まれている。理性を表す論理の言語による台詞ではなく、それぞれの音が映画を始動させる。

アナにとって、声あるいは音とは何か。彼女が映画の途中から発話するのを一切やめることもあり、前述したとおり、彼女を最もよく表す器官は「眼」となるが、精霊（だと信じた脱走兵）に出会うまで、彼女がイサベラと対照的に、泣き、叫ぶ子供であったことに留意したい。「井戸のある家」の探検に二人が出かけた際も、イサベラはまず井戸をのぞきこんだ。その時は傍観者でしかなかったアナがその後ひとりで同じ場所を訪ねた際にまずしたことは、暗い水に向かって叫ぶことである。カメラはアナを俯瞰し、井

戸と家の後ろにはるかに続く野原と空を背景に、彼女の存在をいかにも小さく弱弱しいものに映し出す。井戸にこだまする声もわずかに響くだけだ。しかしそれが、小さい存在である彼女が新たなテリトリーに踏み出した時にする最初の行為の一つなのである。そして次に、彼女は水面に向かって石を投げ、自分の顔を揺らし、それに見入る。これはその後、声を失うアナの最も重要な器官となる「眼」による行為である。自らの顔を見ることが、己とはなにかという存在に対する、素朴ではあるが、深い問いかけの第一歩であることが明らかであるように、その前にある叫ぶ行為はそれよりも原始的な行為であるといえよう。

また、彼女が雑木林で父親に毒キノコを教えられたとき、「いい匂い！」と叫んだことも忘れてはならない。つまり彼女は最初、言葉というよりは音としての声と、嗅覚において優れた能力を発揮していたといえる。彼女は論理的な言葉を持つ前の段階におり、声帯と鼻という器官を用いて自己表現をしていたのである。

彼女が精霊と出会い、いったん「声」を失うことそのものが通過儀礼である。その後、彼女の精神の窓である眼は像をとらえてはいるが、幼さゆえに意味を解するには至らない。沈黙の中に目ばかり見開き、「私はアナよ」というアイデンティティの確立を思わせるラストシーンでさえ、姉イサベルの借り物の声である。まだ彼女は中途にいる。囁かないはずの蜜蜂の声を聞き、見えないはずの精霊を見ることができる野性の領域に留まっている。しかし闇を見つめる行為は、ヴェールに隠されたその向こうをのぞき見ようとする意志のあらわれでもある。彼女は井戸に、そして湖に自分の顔を映したが、通過儀礼を経た後に自分を映し出そうとする先は、一見何も反射させないような夜の闇なのである。

アナたちが観たジェイムズ・ホエール監督によるフランケンシュタインの怪物も、人間の言葉を獲得していないという設定である。ここがメアリー・シェリーの原作との決定的な相違点である。もしアナが観たフランケンシュタインの怪物が、原作どおりに論理的な人間の言葉を解し、自由に操り、当然のごとく自分の主張を造形主に対して訴え、「人間らしく」振舞ったとしたら、あれほど強烈にアナの心を掴んだだろうか。アナが映画に大きく反応したのは、彼女自身もまた、まだ人間の言葉を獲得していない「フランケンシュタインの子供」(斉藤:99)だからではないか。そして彼女が「フランケンシュタインの子供」ならば、フランケンシュタイン博士である父親は一見、アナの対極にある「理性」の象徴のように見えるが、決して彼は、二項対立的な「理性」の座に甘んじているわけではない。それは、父がメーテルリンクの神秘主義に傾倒していることからわかる。

そして映画が進むにつれ、父とアナの関係が希薄になるのは彼女の野性と無関係ではない。父の怖れは自分が失ってしまったものへの憧憬であり、同時にそれを獲得したいという自らの欲求を鼓舞させるものでもある。つまり、父にとって娘は非常に危険なのである。このことは、彼はもはや蜜蜂の囁きを聴くことはできないが、だからといって、アナが体現する「野性」に対立する「理性」に単純に位置するわけではないことを示している。

ii. 発露としての声 テレサ

母テレサは、クローズアップでとらえられる父フェルナンドに重なるボイスオーバーという形で、まずその声が、最初に出現する。父フェルナンドが映画の冒頭で防護服を着込んだもののものしい姿で「怪物ぶり」を暗示するように出現するのは対照的である。テレサの声は、内戦で引き裂かれたらしい、手紙を宛てた相手と自分たち家族の運命について独白している。その声は彼女が綴る手紙の文面と同じものである。

皆一緒に幸福だったあの時代は戻りません
神様が再会させてくださることを祈ってます
内戦で別れてから毎日祈ってます
この失われた村に
フェルナンドと娘たちと生きながらえながら

次に声は、手紙をしたためる彼女の指先のクローズアップに移る。この場面が本作品において彼女がひたすら手紙を書く人として存在することを早くも象徴する。逆にいえば彼女もまた、それ以外には「不在」という形で存在させられることを義務づけられている。彼女が手紙を投函するため駅に向かうシーンが次に描かれるが、それらが届かない手紙であること、あるいは決して返事の来ないものであることが徐々に明らかになってくる。つまり、彼女の心情は常に書かれたものとして存在し、声として表出はするが、それは独白以上のものではなく、受け止める対象の不在を意味する。発話される会話という形でも存在しない。発話する相手は不在であり、彼女自身も内省という殻にひきこもっているからである。そのことが最初の登場場面からすでに明らかになっている。

家族全員が共に収められたショットがまったくなく、夫婦のみのシーンもほんのわずかに二つしかないことについては前に触れたとおりである。夫と妻の関係において声も、ないに等しい。先に挙げた、妻が二回のベランダから夫の名を呼びかける場面も、う。しかし「フェルナンド」というその名の存在は、冒頭で妻の綴る手紙の中に一度だけすでに出てきたものだと、ここで観客はうっすらと記憶を掘り起こし、あらためて、二人の間で名前というものが機能していないことを確信する。このシーンで彼らが家の内と外におり、妻はベランダに夫は下にいる、高さが違う空間にいることが象徴的であると前に述べたが、声をかける妻とそれに機械的に反応する夫は、厳密には同じ空間を共有していない。そして彼らの間には日常的に声が介在しないようであり、あるいはあったとしても一方的な呼びかけがあるのみである。

帰宅した夫が家の中を通り抜け、庭に出て、妻と娘たちの名前を呼ぶシーンも重要である。お手伝いの女性が、皆まだ帰っていないと答える。夫は呼びかけているが、ここで妻は不在である。このように、姉妹たちが互いに何度も名前を呼び合い、小動物のようにじゃれあっているのに対し、夫婦の関係は常にすれちがいの気配を漂わせている。しかしそこには前述したように、相手に対する怒りや諦めが充満しているのではなく、ただすれ違うという事実だけがあるだけで、一種のいたわりともいえるようなディスコ

コミュニケーションの形態がみられるのである。その理由は夫と妻がそれぞれに抱える歴史的背景だろうと察しはつくが、その点についても映画は決して多くを語らない。

「精霊って何？」とアナに尋ねられたとき、テレサは「精霊は精霊よ」という「トートロジーでこたえるのみ」(斉藤：98)である。さらに「いいもの、悪いもの？」と問いを重ねる娘に「いい子にはいいものだし、悪い子には悪いもの。お前はいい子ね？」としか返すことができない。このやりとりは、大人になることで誰もが失うなにかを象徴している。それは彼女が冒頭の独白でつぶやくように、戦いによって失われたものと一緒に「消えたように思える」「人生を本当に感じる力」と同じものであろう。子供の特権として、アナは無邪気に尋ねることができるし、答を与えられる。たとえ、それが本当のものでないとしても、それ自体が子供時代の幸福の一つであらう。しかしトートロジーでしか応えられないテレサが「人生を本当に感じる力」を回復できるかどうかについては誰も答を与えてくれはしない。

だからこそ、このように、答を与えられることのない大人にとって、本作でもっとも感動を与えるのは、森から帰還した娘の容態を案じる母に医師がかける「時がたてば治る」という言葉ではないだろうか。医師と母の会話は次のように交わされる。

医師「アナは、まだ子供なんだ。ひどい衝撃を受けてはいるが、時が経てば治る。」

テレサ「本当に？」

医師「少しずつ忘れていくよ。大切なのは、あの子は生きてるって事だ……アナは生きてる。」

母の「本当に？」という問いかけは、反射的である。医師の言葉を、彼女は娘へのものとしてではなく、自分への言葉として受け止め、確かめたのである。同時にこれは大人がよく使う常套句であるとも言える。「精霊は精霊よ」と同じトートロジーにも似ているのである。大人は常套句を不注意に、あるいは致し方なく用いる。子供だから今はショックが大きくても、時間が経てば忘れるよと、そのように思いたいのである。しかしこれはトートロジーではあるが、同時に、真実をついている。なにかを忘れなければ、生きていくことなどできるはずもないではないか。それは大人の方がよく知っていることだろう。しかし同時に、時がたっても癒えない傷があることもすでに身をもって知っているはずである。癒すのに長い時間がかかるということも。スペイン内戦の歴史をもつ本作の舞台背景を慮れば、それは事実として現存している事柄である。

重要なのは、「本当に？」というテレサの声が、これまで決して発話されなかった彼女の苦悩が、唯一、外に向かって表出したものだということである。おそらく彼女が最も必要としていた言葉であったのだろう。幼い娘と同様に傷を負った　しかし当然のごとく、大人になると癒しがたい傷は深まるものである　母の、すぎるような念のあらわれが初めて外に溢れ出した瞬間である。そんな彼女を誰が責めることができるだろうか。先に、映画はテレサに回復のための答を与えないと述べたが、少なくとも、彼女には機会が与えられたといえるだろう。心からの真実の叫びを声に出すことができたのだから。

このわずかな感情の吐露以外には母も、そして父も、内的世界やその過去が声高に語

られることはない。それはおそらく彼女の手紙の中だけで語られているのだろう。その内のわずかなだけが声になり、モノローグとして表現される。そのほかには、アナがめくる古ぼけたアルバムだけが夫婦の歴史を垣間見せるばかりである。父と母の若い頃の写真は別々に撮られたものばかりであり、それらを眺めるアナはクローズアップで撮られる。カメラと観客はアナの視点になって、決して語られることのない彼らの過去を探ろうとする。しかし、背景に流れるのはテレサが手慰みに弾く、調律されていない音の狂ったピアノの音色である。ここでも彼女のやり場のない、あきらめにも似た人生観のようなものが表れている。

iii. フランケンシュタイン博士

おそらくはスペイン内戦で受けた傷により、世捨て人同然であるフェルナンドが熱中するのは蜂の観察だけである。彼のいびつさはいうまでもなく、「生の秘密を探ろうと死体に命を吹き込むフランケンシュタイン博士の欲望と近いものがある」(斉藤：99)からである。フランケンシュタイン博士は婚約者を放り出して孤城にこもり、人造人間の製作に熱中したが、大きな蜂の巣箱である屋敷の中の書斎にひきこもる彼も大差あるまい。Gwynne Edwards もフェルナンドを「作業中のフランケンシュタイン博士の類」と指摘し、加えて同時に「ダブル・イメージ」と表現している (Edwards: 136)。つまり、彼は怪物アナの生みの親という意味でフランケンシュタイン博士であるが、同時に彼もまた怪物自身なのである。そのことはものものしい防護服とマスクに身を包んだ彼が、近すぎるクローズアップで異様な雰囲気な共に登場する最初のシーンでも描かれているし、前田が指摘するように、『フランケンシュタイン』の冒頭に現れるタキシード姿の男が前口上を述べた後、「では、ご覧ください」と言って画面がフェード・アウトすると次に現れるのが父親であることから明らかである (前田：246)。

妻と同様、父は娘たちとも疎遠である。警察からの呼び出しにより、娘たち、あるいは姉妹のいずれかが兵士と関わっていたかもしれないと疑ったとき、父は彼女たちを直に問い質すことはしない。懐中時計のオルゴールの音を使って探りを入れることしかできない父は、彼女たちに伝える言葉、あるいは声を持っていないのである。

彼が自らの声で家族を呼ぶ、帰宅後、屋敷の中を庭へと抜ける場面では、彼女たちの不在がお手伝いの女から伝えられるだけで応答を得ることはないし、森へ逃れるアナに対して放った「アナ！」という叫びも、平原に響くだけで、この場面を最後に彼は画面から姿を消す。妻との関係と同様、彼の声は常にすれ違う。

先に述べた父娘のキノコ狩りの場面では、まるで印象派の絵画の中に迷い込んだかのような、仲の良い父娘のほほえましい完璧な休日が描かれている。しかし父がよいキノコがどっさり獲れるという遠くの山を指し、「大きくなったら行こう」と娘たちに言った後、「ただし母さんには内緒でな」と、人さし指を口元にあて言い足すことで、途端にこの言葉はトートロジーのように聞こえることになる。夫婦の間で会話がまったくないことは自明である。母のトートロジーは、アナが精霊とは何かと尋ねたときの「精霊は精

霊よ」というものであるが、それと対応して、父にそぐわない、おどけた風情さえ感じられるこの言葉は、彼のそれである。大人は等分に、言葉というものをただ無意味に口に上らせる。

彼が自らの言葉を失っていることは、全編を通じて彼の最も重要な声がメーテルリンクの引用の朗読であることが暗示している。また、先に述べたように、彼の声に応答が与えられることもない。それはフランケンシュタイン博士の知への希求と同じである。父は公民館に行かないが、ひとしきり観察作業を終えた後、書斎の窓辺にたたずむ場面で、この恐怖映画の台詞が重ねられるのは偶然ではあるまい。

雲や星の彼方を見たいと思いませんか？

なぜ樹木は育つのか？

なぜ夜が朝になるのか？

こんなことを言うと気狂いといわれますが、これらの問いの一つにでも答えたい　永遠とは何か？

科学者フランケンシュタインのこの言葉が、彼が内面に抱えている苦悩とどのように密接に関わっているのだろうか？　繰り返し語られる、彼の蜜蜂に対する情熱と、この壮大で普遍的な問いかけは決してかけ離れたものではないだろう。なぜあれほどまでに蜜蜂たちに心惹かれるのか。人間のそれと比べれば、昆虫としての蜜蜂の生活とは単純なものであろうか。いや、それは人間の驕り誤った認識にすぎない。われわれはただ、自然の営みというものに鈍感になりさがっているにすぎない。おそらく彼は、人間として失われつつある野性の本能のようなものに、渴望を覚えているのではあるまいか。彼もまた、蜂たちの神秘の一つでも答を出したいと日々観察し、記録をつけるフランケンシュタインなのである。

メーテルリンクの昆虫（自然）を通した人間の洞察は、続編『白蟻の生活』においても一貫している。

ミツバチやシロアリの成果に本当におこっていることについてはまったく無知である。これらの世界がエーテル的で、電氣的で、心霊的な生命的な神秘をかくしていることはひじょうにありうることである。しかし、われわれにはその神秘がまったく理解できない。日毎われわれに、よりいっそう理解できることは、人間がもっとも不完全な、もっとも知能の劣った被造物であるということである。（メーテルリンク『白蟻の生活』：108）

テレサの内面が書き綴る手紙に表れていたように、父の内面が表れるのは蜜蜂の観察記録の描写であるが、映画で披露されるその表現はすべてメーテルリンクの引用である。つまり、彼は自らの言葉を持っていないのである。ここで想起されるのが、映画の『フランケンシュタイン』で博士に創造された怪物が声を持っていなかった点である。とすれば、フェルナンドはフランケンシュタイン博士とその造形物の両面を備えているといえるのではないか。つまり、彼は怪物アナを創造したという意味でフランケンシュタイン博士であるが、同時に彼もまた怪物自身であるのだ。これは、先に、フェルナンドとアナが決して野性と理性として対立するものではなく、元々は繋がっているとすること

に関連する。言葉を持っていないのはアナも同じである。

フェルナンドがいかに怪物であるかは、彼が登場する冒頭の、防護服をつけたもののしい姿からも容易に想像できる。彼はまず蜂たちの羽音と共に登場し、次にポケットから懐中時計をとりだす。鎖がこすれる微かな音が鳥のさえずりと混ざり合い、開くと柔かな音色のオルゴールが流れる。音色に耳を傾ける彼の顔にはやはり苦悩がはりついている。彼のこの表情もまた非常に近い距離でとらえられる。この時計は後にアナと「フランケンシュタインの怪物」とをつなぐ小道具となり、それが脱走兵の存在が発覚するきっかけとなることから、父とアナをつなぐほぼ唯一のものともなる。思い出の品なのかどうなのか、映画は一様に寡黙さを貫くが、彼を巡る音は羽音とオルゴールの音色、そして自らが読むメーテルリンクの朗読に集約される。そして自分だけの世界にひきこもる彼にとって、最も身近である蜜蜂の羽音は羽音以上のものではなく、アナのように彼らの囁きを聴くことはできないのである。

フェルナンドが傾倒するメーテルリンクが「もっとも偉大な生理学者のひとり」とノルマンディーの田舎を散歩するくだりでは、学者が、麦藁を積み上げる作業中の農夫たちについて次のように語る。

（暮れ方の空気の中、彼らの陽気な叫び声が）私たちの頭上にさざめく木の葉の気品ある歌に応える言葉なき歌のように聴こえます。彼らの頭上の空は壮麗で、人燃える枝を手にしたやさしい精霊たちが、仕事をもっと長いあいだ照らしておくために、すべての光を麦藁の山の方へ掃きよせたかと思いたくなります。〔中略〕つつまじやかな教会をごらん下さい。彼らと同じことをしていった、そして今も心の中に行き続けている死者たちの記念碑の下に、彼らはいま調和よく自分たちの生の記念碑をたてているのです。（メーテルリンク『蜜蜂の生活』：218）

まさにアナが映画の最後、夜の闇の中に眠る精霊と交信を試みるシーンを彷彿とさせるエピソードである。日常生活のなんのへんてつもない声が、歌のようにきこえる情景が共に広がっている。そしてこの歌のように聞こえる羽音は、農夫たちにとっては必ずしもそうではないという風に話は広がる。つまり、日常の中にある神秘は、聞く耳を持つものにだけ聞こえることをメーテルリンクもまた記しているのである。

2.2. 沈黙の交信 『エル・スール』

i. 届かない声

『エル・スール』においても同様に、声が心情の発露として出現するシーンがある。出演映画を見て心乱れたアグスティンがかつての恋人イレネ・リオスに手紙を書くが、それに対し元女優が数枚の便箋にしたためて送り返してきた書簡は、彼女の声の手紙を読み上げる形でアグスティンに伝えられる。あくまでも「眼」の中で彼女の記憶を慈しむだけのアグスティンに、しかしイレネ・リオスはきっぱりと「（映画の中で）三回殺されました」と、現在の声で述懐する。しかもアグスティンは彼女の筆跡を「見る」とはできるが、声は観客しか聞いていないという矛盾さえ発生している。彼女をよく知

るアグスティンが彼女の声聴くことはない。男が信じているのは虚構でしかなく、真実は声で語られるのである。イレネ・リオスはなによりも、残酷な手紙を突然送りつけられたことに率直な拒絶を示し、正直な心情を吐露する。姿の見えない生身の彼女の「声」がその証である。『ミツバチ』の妻テレサも、ラストシーン近くでやっと、生身の人間としての心情を吐露する声をあげるが、つまりこの台詞の少ない二本の映画の中で女たちがあげる声というのは、真実なのである。テレサもまた自分の思いを手紙に書き綴っていた。この点においてもこの不幸な女たちは共通点を持っている。

だからこそ最後に、アグスティンは南へ、かつての恋人のもとに長距離電話をかけたのではないか。彼が彼女と話をしたのかどうか、もしも電話が通じたのなら何話をしたのか、映画は語らない。残されたのはエストレリヤの手元に渡った長距離電話の領収書だけである。真相は知る由もない。しかし、映画館で涙し、女優のスケッチを引き出しに納めていたことが象徴するように、眼で見る幻想としてひたすら彼女をとらえていたアグスティンが彼女の声を探ろうとした（あるいは聞いたかもしれない）ことは、最後に彼が、真実の彼女に触れてみたいと望んだことを意味するのではないか。彼が過去の恋人の独白を聴くことができない以上、声は不在であり、それは同時に真実の不在を表す。彼が最後に望んだのはスクリーンの中に表れる女優でも、イレネ・リオスと走り書きをつけたスケッチの彼女でもなく、「愛しいラウラ」と手紙の冒頭で宛てた、一人の女性であったはずである。

そして順調に撮影が続行されていれば第二部の冒頭に、エストレリヤにとってはイレネ・リオスであり続ける謎の女性の声を聞くシーンがつけ加えられるはずであったという。¹⁸ 電話をかけたエストレリヤは何も言わず、ただその声を聞くはずであった。このことは、父を引き継ぐ者として、まず真実の声を聞くという重大な行為が課せられていたことを示しているといえよう。

ii. 沈黙の交信

沈黙による交信は、父と娘の間において交わされる。沈黙の意味は父が霊力を所持しているという設定により、存在感を増す。水脈を探る調査が儀式めいて見えるのは、父の後ろに恭しくつき従う娘が、広い背中をまるで神のごとく見つめているからでもある。父の足は重力に抗うことなくしっかりと大地を踏みしめ、地球という大地の、自然の摂理に内在する地中のわずかな震動、あるいは磁気を頼りに、水のある場所を探る。作業の目的は井戸を設えるためであろうか、水脈を探ることにある。杖を使ってまず場所をたどり、次に硬貨を用いて深さを測る。父に硬貨を一つずつ手渡すのがエストレリヤにあてがわれた、助手の重要な仕事である。地深く姿を見せぬ水脈から磁気や振動といった不可視なるものを感知する行為は、これもまた「交信」であろう。彼が雇われて水脈を探る作業をこなしているのかどうか、つまり社会的な職業として金銭がもたらされる

¹⁸ 本作は本来、前後編として分割されて放映される長時間テレビドラマとして製作されるはずだったが、予算オーバーにより、エストレリヤが南に行ったからのエピソード撮影を断念せざるを得なかった。

のかどうかは明らかにされていないが、いずれにしても『ミツバチ』のフェルナンドと違い、彼は「秘密の交信」を屋根裏でなくとも行うことができるのである。これが彼をカリスマたらしめている一つの要素でもある。明示されている彼の医師という職業にも似た面があると推測するのも可能だろう。いわば身体という宇宙を探知する医師の行為に、大地との交信に似たものがあつたのではないだろうか。それいったん横に置くとしても、娘との最も重要な「交信」の一つもダウジングの形で行われた。幼いエストレリャが拗ねて長時間自室の寝台の下に隠れ、両親を心配させるエピソードである。母にたしなめられた娘が抵抗として「隠れる」ことを選ぶのは、本作において「不在」であることが常に大きな意味を持ち続けていることと似ている点で、象徴的でもある。

エストレリャは丸一日以上寝台の下に隠れ、母親たちが右往左往する声を聞き、いい気味だと思っている。きっかけは母への抗議だが、本当は、父の心が家庭にないことに対する強い訴えでもある。内心、父が呼びに来てくれることを期待していたと、彼女は後に独白する。やがて隠れているのにもくたびれかけた頃、沈黙と不在の抗議に返されたのは、上階の屋根裏部屋から響く、コツコツという音であった。ダウジングの際に用いる杖を父は、真下にある娘の部屋に向けて打ちつける。まるで娘の心の泉を掘り当てる作業のように。しかしそのときエストレリャの心に響いたのは、彼女の独白によれば、自分自身の安心でもなければ怒りでもなく、あまりにも深い父の悲しみであった。

父が家の中にいることは知っていました。私は父が呼びに来てくれるのをずっと待っていたのに、そうしてはくれませんでした。私の沈黙に父も沈黙で応えていたのです。そのとき突然気づきました。父は私の挑戦を受け入れ、ゲームを続けることで、自分の苦悩が私のよりもはるかに大きいことを知らせているのだと。

彼女の言うとおり、それは音を介した、沈黙による交信であった。二人がかつてダウジングにおいて確かめ合った沈黙の絆はここでもまた有効であったのである。二人の間で重要な言葉が会話として交わされることはない。『ミツバチ』のアナが映画の途中で言葉を発するのをやめるとして、アグスティンも多くを語らない。言葉を用いず、このように「交信」することでしか心を通わせることができないのは、単純に父の不器用さを表すものだともいえなくもないが、それよりも、これが霊力を有する父の、娘への、最も自然な形の表現だったからではないだろうか。アグスティンの心情の吐露はイレネ・リオスを見つめる映画館の中の涙、あるいは彼女に書き送る手紙という形をとって表れるが、それらは常に一人で行われる。このダウジングによる音を用いた交信は彼の精一杯の自己表現であり、後継者としての娘への最もふさわしい唯一の手段なのである。年端もいかぬ幼女にとって残酷な「交信」であつたに違いないが、ここでは沈黙の交信は機能している。それは彼女がまだ幼かったからだともいえる。

そもそも冒頭シーンで見られるように、自分が胎内にいた頃の「見たはずのない」記憶の光景として、父娘は振り子を媒介に彼女が生まれる前から結ばれていた。二人は初めから言葉が介在しない形で強く結ばれていたのである。その後成長した娘との蜜月ともいえる時期は、屋根裏部屋での振り子を用いた特訓という形でもっとも端的に表され、

その成果が平原でのダウジングとなる。父娘の絆は初めから、言語を伴わない形で成立しているのである。

成長した娘は父と最後に過ごしたグランホテルの昼食の席で、ためらいながらも「イレーネ・リオスって誰？」と切り出せるほどには大人であり、授業を休めないかと引き止める父に「パパがわからない……」と応え、聖体拝受の思い出に浸る父を「見捨てるようにきっぱりと」(採録シナリオ:46)レストランに残し、席を立つ率直さを備えている。成長した彼女は残酷さと共に、大人の言語を用いて父と対峙しようとするのである。逆に言えばこれは、二人がかつていっとき密やかに育んでいた沈黙の交信がすでの過去のものであることを示す決定的な出来事となった。あまりにも複雑な父と、そんな父の愛情にどのように応じればいいのかわからなかった娘は、この日を最後に永遠に別れることになるが、父娘を分かったのは父の死だけでなく、すでに失われていた霊的な交流であったのである。

一枚の床を隔てた父娘のダウジングは、エストレリャの幼少期の終わりを告げる、特別な「交信」となった。彼女の声が次のように重ねられる。

私は何がなんでも早く成長して、すぐに大人になり、家から逃げ出したいと願うようになりました。

この辛い内面の声を聞くのは、しかし観客だけなのである。沈黙でも交信することができるのなら幸いである。しかし、映画の外から記号として刻み込まれるエストレリャのナレーションは、観客の側へと、映画の枠の外に常にこぼれてゆく運命にある。父娘の絆の深さと、父が背負った絶望の理解者となろうと映画の最後、南へ発つ決心をする娘の姿から察すれば、本来、彼女のこれらの言葉は父へ向けられるべきものであったはずだ。しかし彼女の声聞くのは観客だけである。イレーネ・リオスが読み上げる彼女自身が綴った手紙の声を聞いているのが肝心のアグスティンではなく、観客だけであるのと同様に。本作は一貫してエストレリャによるナレーションで進行する。冒頭から回想という形がとられていることから、彼女の声は常に自分に向かって、すでに終わった物語を語るという形で進められるしかない。それが本作の宿命でもあるのだが、だからこそ、彼女と父親の言葉を使わない交信の精度の高さは、痛ましくも感動的なのである。

3. 光

ここまで、眼と声という、映画を構成するおそらく最も重要な二要素である視覚と聴覚に該当する項目に注目し、三作品をみてきた。すでに述べたように、エリセ作品において顕著なのは、本来は眼でとらえられない「不在」の表象であり、声にならない「声」であり、雄弁なのは映像すなわち光であって、沈黙であり、視線であり、台詞ではない音である。そしてまた、それら「隠された」ものを目撃する(あるいは聞く)のが、「^{フレーム}枠」の外にいるわれわれ観客のみであることにじゅうぶんに意識的であることも、この作家の特徴といえる。このことによって、映画作品と観客の関係性は「体験」としてさらに深められる。

『ミツパチ』は、アナが暗闇の中になにかを見出す様子が暗示されて終わる。『エルスール』のエストレリヤが映画の最後でまだ見ぬ光の土地、南を目指すように、彼女たちが子供時代の通過儀礼を越えた先には光が射し込むはずである。また、叙述的な二作とは明らかに展開を異にするが、そもそも『マルメロ』は、画家が陽光に輝く果実を画布の上に留めようと奮闘する作業の記録である。結局この試みは達成されないが、代わりに映画は、眠りにつく　まるで死人のように　画家と、彼の夢の中にまでも分け入り、さらには人工の光を作り出すカメラそのものをスクリーンに映し出す(図版7および8、pp.222-3)。映画の最後に語られる死と再生のイメージの意味は何か。少女たちの成長を描くという形式をとる二作にも通じる、万物の生と死に巡る神秘が描かれることが、映画という装置にとってどのような意味をもつのか探してみたい。

3.1. ^{イニシエーション}通過儀礼 『ミツパチのささやき』

『フランケンシュタイン』との出会いをきっかけに、アナは一つ一つの通過儀礼を経て成長してゆく。それは光と闇の対比において描かれる。アナとイサベルは大半の時間を学校や野原　時には危険な線路遊びや「井戸のある家」までの遠出を含む　いずれも日中の明るい空の下で過ごす。しかし物語のそもそもの発端は公民館の暗闇であり、アナは暗闇の中で映写される光の粒子に魅せられ、映画と現実の境をさまようようになる。彼女は脱走兵に会うより前に夢遊病ともとれる月夜の外出をしており、朝帰宅し、訝る姉に問われてもなにも答えない。つまり、彼女の通過儀礼は光と闇という相反するものを包括してしまう映画という装置と連動して行われているのである。

映画監督アレクサンドル・ソクーロフは映画館の光の粒子について次のように述べている。

映画の光とは神から来たものなのです。テレビにおける光は神から来たものではなくて、人間によって考えつされたものです。物理的な現象について言うのですが、映画館の座席に座って、スクリーンに向かってしているとします。そして、映写室から光が来ます。確かに、この光もテレビと同じように電気が作り出したものです。しかし、映写室からスクリーンに届く光は、空気を突き抜けているのです。この空気そのものは、神によって作られた謎

めいたものなのです！それが光がスクリーンに到達するまでに与えられているのです。もうひとつ、これは大事なことなのですが、スクリーンに映写室の穴から光が届きます。その間の客席には観客が座っています。この観客はみんなオーラを発しているのです。このオーラが高く高く昇って行って、この映画館全体を覆います。観客のオーラを通過しなければ映写室からの光はスクリーンに届くことができないのです！そして、私たちは映画を見る。(ソクーロフ、前田：25-6)

対談者の前田はこの、映画の光、光自体は神から来ているという考えに興味を示す。

このような考えは、光をまず物質として考える。物質を〔中略〕あの深い潜在的な意味での魂と解け合うような次元での物質として考えなければ、そのような考えは出てこないでしょう。(同：27)

神の問題はアナにはまだ馴染みがないにせよ、魂を盗まれたといっても過言でない彼女の映画体験は、好奇心と緊張感に満ちた公民館で「オーラ」に包まれてこそ成立したものであり(映画は確かに、映写機からスクリーンへと飛ぶ光の粒子を煙のように映し出している)彼女自身もあの感動的なクローズアップで「オーラ」をまちがいなく放っている。そして前田の言うように、闇の中に通過する光が物質として存在し、その物質が観る者の魂と解け合うことが可能であることは、アナの物語を見れば明らかである。

光と闇が共存する世界との遭遇がこの物語の始まりであることは、映画的事実であることに常に意識的なエリセについて一考を巡らせるに十分な動機になりうる。また、通過儀礼を一つずつ終えてゆく少女の成長の先に訪れるであろう光が、映画のラストシーンでは夜の闇の中に表されていることも決して偶然ではない。闇はヴェールとなってそこに存在するものを隠す。隠す意味は、そこになにかが在るからである。ヴェールを剥がして発見されるために姿を隠して、そこにあるからである。

そして少女たちとは対照的な、大人たちの通過儀礼についても一考したい。それは彼らのある種の不幸について語ることでもある。つまり、子供たちが心身の発達と共に、たとえ手探りであっても通過儀礼を迎える段階におかれるのに対し、大人たちには通過儀礼というものの自体がもはや自然に訪れることはないのである。少女たちの成長は可視的である。アナは姉の導きもあり、徐々にテリトリーを拡大しながら、精霊の存在を信じ、精霊と信じた脱走兵の世話という行為を通過することで無意識にも、焚き火を越える作業に突入していく。姉も、自らの内なる女性性を彷彿とさせる残酷さのようなものをすでに意識しながら、前に進んでいる。森で発見され、体力的にも精神的にも憔悴し寝込んでいる妹の寝室を訪れ、そっと布団をかけてやるイサベラの姿は、彼女をさらに姉らしく見せる。いたわりの表情は、彼女が大きく成長したことを物語る。

「映画が嘘である」ことを知っているイサベルはアナほどではないが、彼女らは母テレサが語る、彼女自身が「消えたように思う」「人生を本当に感じる力」を備えている。とりわけアナはまだ大人の論理的世界から遠い分、野性の力が勝っている。アナの直感、姉と学友たちが勇敢にも轟々と燃え上がる炎を、おじけづくことなく順々に、軽々

と飛び越えてゆくのをただ傍観する行為にも繋がっている。すわったまま彼女たちを見ていることしかできないアナは、明らかに、自分が今はまだ炎を飛び越えることができないこと、その向こうには、まだ行けないことを感覚的に知っているのである。

しかし、大人である母テレサにとって、テリトリーを越えること、生活を変えることは、明らかにアナのそれよりも難しい。大人であるという理由で、越えるべきテリトリー、通過儀礼が与えられることはもうないからである。アナが森をさまよっているとき母がしているのは、投函するはずだった手紙を火にくべることである。「けじめ」をつけるためなのだろう、娘の世話を怠った罰のように、彼女は大切な自分の思いの束をなきものにすることを選ぶ。彼女にとって過去への決別を意味するこの行為がどれほど辛いかを想像するのは易しい。しかし、他に何ができただろう？ 彼女にとって思いつく限りのやれることといえば、大切な手紙を燃す外、なにもないのである。このように、彼女はイニシエーションを自ら決断し実行することで次の段階に進もうとしたのである。

前述したとおり、「本当に？」というテレサの悲痛な声は、これまで決して発話されなかった彼女の苦悩が、唯一、外に向かって表出したものである。これが彼女が自らに課した通過儀礼に付随する、結果的には第二の通過儀礼となったといえる。それがいかに苦しいことだとしても、心からの真実の叫びを声に出すことで、彼女もまた焚き火を飛んだのである。

それに比較すると父親は、生活が蜜蜂観察を中心にひたすら内にひきこもったものであることを第一の理由に、より複雑な相を呈する。しかも彼はアナが森へ逃れる時を最後に、画面から一切姿を消す。テレサが「失ったもの」について手紙をしたためていたのに対し、彼の言葉はメーテルリンクの引用でほとんどの場合代用されているため、父親の闇については曖昧にしか表現されていない。それはおそらくこの父親が『エル・スール』の父親像に引き継がれる、さらに複雑な絶望、虚無のようなものを背負っているからであろう。

映画は、大人たちを決して批判しない。それは年代と場所がきっちりと設定されながらもどこか 冒頭の、主人公の少女たち本人が描いたという紙芝居風の絵もその効果を上げている 匿名性を帯びていること、数年前に終わったスペイン内戦について映画があくまでも寡黙であることにも通じている。誰も声を荒げることなく、ひっそりと暮らす生活の様子が、かえって戦争の爪痕を引き立ててもいる。彼らは何も語らず、誰も批判しない。夫と妻も、親子、そして比較的近い世界に今はいるが、いずれ一人で歩いてゆくであろう 姉妹たちも、それぞれが別の時間の中に生きている。それは不幸の一つの形態ではあるかもしれないが、ただそれだけのことである。意識の流れ、違う時間の中にそれぞれが生きていることを映画はただ、見せる。そしてそれは通過儀礼がひとりでに与えられることのない大人になってしまったわれわれにとって、ごく普通のことである。

3.2. 金色の光 『エル・スール』

i. 大人になること 凡庸さへのシフト

言語化されていないという点で自然の無秩序の方に、より近く、社会や秩序から離れて留まることができる幼い時期を過ぎ、一般に、人はものごとの分別を知り、大人になり、そしてある意味で「凡庸」になってゆく。映画では幼いエストレリャは並木道の向こうに自転車で駆けてゆき、あっという間にティーンエイジャーに成長して戻ってくる。過ぎた時間、失われた少女の面影、時間経過の表象。別の少女が演じるエストレリャが、彼女が現実の、生身のものとしての身体をもっていることを今更ながらに強調する。無邪気さがまぶしかった少女時代と比べると、何かが失われ、何かが獲得されている。

一つには、失われたものは金色の光である。映画はエストレリャの回想で始まる。母親の胎内にいる自分と父が振り子を通して交信している、奇妙な、「ありえない」記憶が画面に映し出されている。フェルメールあるいはレンブラント風の静謐な陰影の中に、父母の姿が浮かび上がる。この神秘的な風景を彩るのが金色の照明である。場所は今、窓からわずかに朝方の光が射しこむエストレリャの部屋である。姿の見えない父を探す慌しい気配に目を覚ました彼女は、枕元に置かれた振り子を見つけ、父の死を察する。振り子は小さな箱に入っている。蓋を開けると、画面右の窓からの自然光はそのままに、画面左から金色の照明が出現し、振り子を照らす。父がしていたようにそれを宙に垂らし、じっと見つめるときも光はそのまま留まっている。

結論からいえば、十五歳の彼女がこのような神秘的な光に包まれるのは、この冒頭シーンだけである。最初の父母のシーンは本人も「想像かもしれない」と独白するように、作られた記憶だろう。後で語られるように、引越しを重ねてきた家族であることを考慮すると、彼女がこの家で生まれたとは考えにくいからである。しかし重要なのは、その映像があまりに鮮烈だったと彼女が言い添えていることにある。父が、胎内にいるのは女の子であると予言し、同時にエストレリャという名前が与えられる。「星」の意を持つこの名前が与えられることで、まだ誕生していないが母親の胎内にすでに生を受けた命に、名前という新たな意味をもった生命が与えられるという神秘的な場面である。¹⁹

一方、幼年期のエストレリャは多くの金色の光に照らされている。寝室で、父の霊力について語る母娘の傍らには二人を照らし出すランプが点っている。振り子を用いた屋根裏部屋の特訓。聖体拝受を受ける教会の蠟燭の灯。リオスの出演映画のチラシを燃す蠟燭。庭でブランコに乗った娘が見上げる先の屋根裏部屋が金色の照明に包まれていることが、なによりも雄弁に語る。これらのシーンのほとんどが、父と深く関連しており、金色が象徴するのは父であり、その謎に満ちた霊力であろう。幼いエストレリャは機会あるごとにその光に包まれて育ったのである。とりわけ、夕暮れが降りてきた庭で娘が見上げる先の、こうこうと金色の光を放つ屋根裏部屋の窓の対比は重要である。すぐ側

¹⁹ 幼い彼女が母親から綴り方を習うシーンで自分の名前を書く場面も象徴的である。彼女は父が霊力を持っていると母から聞かされたとき、自分も持てるだろうかと問う。母は、「お父さんの娘だから」と微笑む。父の娘であるという誇りは文字通り、彼の星の下に生まれてきたことに対する誇りを表す。名前の象徴性の議論は John Hopewell (p.211)、Evans & Fiddian (p.129)、Edwards(“The

にいるはずの父は別世界に存在しており、二人の埋め難い距離を表している。

幼年期のエストレリヤに訪れる大きな節目は聖体拝受である。それはカトリックの子供たちが初めて経験する、神と交信するための儀式であり、本来は「世俗的な行為と義務からの飛翔」(Fiddian & Evans: 146) を意味する。儀礼の特権として、それはごく自然に、個人が大人へと成長する際のみに認められうるものである。この儀礼を通過することは、神との交信と同時に、大人になること、つまりは無垢なるものの喪失を意味し、Russel が John Hopewell の「一般にエリセは成熟を、若さの自然な情動を無効にし、人と人を分かち社会的な象徴の世界への到達であると見ているようである」という一文を引きながら示すように、「人間関係の不完全な世界へ足を踏み入れる」(Russel: 92) ことも暗示する。『ミツバチ』の姉妹たちがまだこの儀式に参加していないことにも留意するべきであろう。彼女たち姉妹にも、近い将来、大きな通過儀礼が待っていたはずである。エストレリヤは幼いながらも一つの段階を難なく通り過ぎる。むしろ、その幼さゆえに無事に通過することができるのである。

成長したエストレリヤの生活においてまず強調されるのが、同年代らしき学校のボーイフレンドとのエピソードであることも象徴的である。高校生はエストレリヤの家の壁に「愛してる」と落書きしたり、電話で強がりを言ったり、愛を告白したりする。対するエストレリヤは怒ったり、冷たくしたり、はっきりしなかったりするが、それらはあくまでも地方都市の高校生たちの、他愛ないエピソードに過ぎない。父親に崇拜といってもいいほどの念を持ち続けた幼年時代。ダウジングする父の背中をまるで、これ以上大きなものを見たことがないというように、意気揚々と誇らしげに付き添っていた幼いエストレリヤの面影は、彼女が思春期に入るとほとんど消えてしまう。自転車をこいでスクリーンから永遠に駆けていってしまった幼女が、十五歳の少女の姿になって同じく自転車で再び姿を見せたとき、われわれが想起するのは、アナのイサベルへの変容である。知恵がつき、しかし凡庸になった、つまり、ありきたりの人間の成長過程をたどった一人の平凡な(ようにみえる)少女の姿である。

この明快な、自転車を巧みに用いた通過儀礼、幼女時代から少女時代への転換は、実際にはなんの変哲もないごく普通の現実を映し出しているだけなのだが、同時に「魔術的移行」(Ehrlich, "Objects Suspended in Light": 17) であるのは、映画ならではの時間と空間を一瞬にして超えた描写の表れであるからである。²⁰ それはたいへんわかりやすい形で与えられる、幸せなイニシエーションの一つである。

子供たちに、たとえ過酷かもしれないとも、与えられるだけで「幸せな」と呼びうるイニシエーションが用意されているのは『ミツバチ』と『エル・スール』に共通してい

South." p. 158) などでもされている。

²⁰ 前田は、「限りなくつづくように見える並木道」と「彼女の走行」と「固定されたカメラの水平の知覚」が運動の連続性が示す三つの項とし、カメラの知覚がこれらの項を包摂することによって流れの三重性を確立していると述べる。(前田: 251-2)

る。そして変化し、前に進むのは、常に子供たちだけである。アナは幼すぎて危うげではあるが、人生の戸口に立ったばかりだということを慮ればじゅうぶん該当するし、後者についてはヒロインが一人っ子であること、同世代、あるいは姉のような存在も与えられていないことから必然的に、「映画の中でその教えを受け取り、ひそかな成長を遂げる者はエストレリヤただひとりである」(前田：255)

幼いエストレリヤは父のオートバイを偶然町で見かけ、後をつけ、カフェで手紙を書いている父親を見つける。²¹ 幼い彼女にとって、父が崇拜の対象であった時期である。ガラス窓に顔をつけてのぞきこみ、コツコツと叩く。訴えるような視線に気づいた父親は外に出て、娘の背丈までかがみこみ、同じ視線の高さに立つ。エストレリヤが後に「(父は多少)うしろめたそうに(やって来た)」とナレーションで語るのは、父がちょうどかつての恋人に手紙を綴っていたからだのだと後で思い当たったからである。この時「イレーネ・リオス」の秘密を娘はわずかに知っているが、それは無断で「共有」しているだけである。父はカフェの外に出て視線を落とし、向き合ってくれるが、二人はこれ以上ないほどに隔てられている。エストレリヤは最愛の父と、このようにかくも隔たれつつも親密であったが、その後、母と父の諍いなどから次第に自分が、父のことを何も知らないと感じ始める。「イメージはかわっていきました」と独白が入る。エストレリヤは部屋でそっとイレーネ・リオスの映画のチラシを燃す。蝋燭から拾った燃え上がる火を彼女はゆっくり眺める。イレーネ・リオスからの、そして父からの決別である。

結局、父は一人旅立っていく。枕元に残された振り子、自殺前日のグランホテルでの昼食。流れてきた婚礼の音楽に、聖体拝受の日の思い出を語った父。あの日と同じ曲がかかっていたことを嬉しそうに指摘した父は、かつて彼らの間で築かれていた深い絆を反芻していたのだろうか。何がアグスティンを死に追いやったかという点で、Evans と Fiddian はエストレリヤに責任があるのではと揶揄している(E & F: 148)が、この点は Russe1 も指摘するとおり(Russe1: 72)議論の余地が大きい。それはむしろ、Russe1 が注釈で付け加えているように、本作がエストレリヤの回想形式で構成されているために、そのような印象を与える余地が発生するのである(Ibid.: 103-4)。つまり、エストレリヤが回想という形で映画の外から声を刻みつけるという形式上、そこには常に彼女の罪悪感がまわりつくことになるからである。

死の前日に二人はホテルで食事をしている。娘がイレーネ・リオスについて尋ね、父は動揺する。娘は逡巡しながらも、映画館を出た父の後をつけてカフェで窓越しに会った日のことを覚えているかと語る。父は心を乱しながら記憶を遡る。仕切りで区切られた向こうの部屋から「エン・エル・ムンド」が流れ、この音楽によって、聖体拝受の日共に踊った日へとさらに父は時間を遡る。カフェでの記憶とは対照的に、聖体拝受の思い出を語る父の表情は穏やかで喜びに満ちている。すぐ隣の広間で行われている婚礼の様子を最初に見ることができるのは、仕切りの上を軽々と乗り越えてゆくカメラである。

²¹ 「芸名にかくれて」と綴るアグスティン。手紙の書き出しは「愛するラウラ」である。もっとも、スケッチにはイレーネ・リオスの名が走り書きされていた。彼の手紙の中には映画の中にいる「ラウラ」についての言及が長い。

エストレリヤは帰り際、掛けられたカーテンを少し開け、祝祭をのぞき見る。アグスティンが同様に中をのぞきこんだかどうかはわからない。レストランで娘を見送る姿が彼の最後になるからである。しかしこの区切られた空間、隔たてられたことと向こうという概念は、もはや彼の人生においてすでになじみのものである。屋敷のすぐ前の道を彼は「国境」と呼ぶ。遠路たいへんな旅路を、高齢にもかかわらずアンダルシアから「国境」を越えてやってくることができる母と乳母ミラグロスに対して、アグスティンはどうしても国境を越えることができない。南行きの列車に乗るために駅の近くに投宿した朝も、彼は列車に乗り遅れる。一方、幼いエストレリヤが軽やかに自転車で駆けてゆき、十五歳になって戻ってくるのもこの「国境」の並木道なのである。なぜアグスティンが自分のオートバイではなく娘の自転車に乗って川べりに向かい、命を絶ったかという問題について、Evans と Fiddian がエストレリヤに関連して挙げるのは、言うまでもなく彼女の自転車になぜ乗っていったかという点であるが、エストレリヤが魔法のように鮮やかな成長を見せたことを考慮すれば、彼もまた彼女のようにこの「国境」の並木道を戻ってきたかったのではと見ることもできよう。²² 映画では詳しく描写されないが、彼は何度も家出を試みている。それでも「越境」できなかった彼にとって、唯一の望みは娘であり、彼がその模倣をしたと証言できるのは、彼女の見事な変容を眺めることができた観客の特権ではないだろうか。

なぜなら「彼は自分の秘密を誰とも分かち合うつもりはないが、例外が娘であり後継者である（アドリアナ）²³ エストレリヤである」（Santos: 160）からである。アグスティンの「霊力」は実際には引き継がれることはなかったが、「目に見えないものを見ることができ、大地と空が放つしるしを聴くことができ、風と水を読む力を有した」（Ibid.: 160）父の精神は、父娘の静かな波乱に満ちた数年間のうちに伝えられている。そうでなければ、映画の最後で、エストレリヤが南に向かう決心をするはずはない。

最後の会食でエストレリヤはグランホテルで流れた曲があ那时的音楽だとすぐには思い出せなかった。それがもし父の死の遠因であったとしたら、あまりに過酷な、思春期の試練である。しかし父とこのように複雑な、しかし深い交流を経たのは彼女だけであり、それゆえに、映画の中で成長したのも彼女ただひとりなのだった。そしてそのことを彼女は自覚している。父の姿を抱き、これからも独り、歩き続けていくことを決心するところで映画は終わる。獲得されたのは強さであろう。

光は、エストレリヤがまだ見たことのない南の象徴でもある。幼い彼女は写真や絵葉書がつまった箱をさぐる。花に満ち、花嫁衣裳で窓辺にたたずむ見知らぬ人。華やかな異国風の衣装で集う音楽家たち。ヤシの木、花が咲き乱れる中庭。見たこともない風景に思いを馳せる。その後同じ画面に雪に閉ざされた北の風景が重ねられ、二つの地方の

²² Russel はアグスティンのこの行為を「非難すべき行為」とし、象徴的な意味で、彼は娘の自転車を奪うことで彼女の子供時代をも盗んだのだとする（Russel: 73）。一方、Russel の脚注によれば Thibaudeau は「父親が最後に想ったのは娘であり、ある意味で、自転車を借りることで共にいたかったからではないのか」と見解を示している（Ibid.: 104）。

²³ Santos は映画と原作両方について言及しているため、原作での娘の名前が付け加えられている。

対比が鮮やかに示される。聖体拝受を祝うため駆けつけた祖母とアグスティンの乳母ミラグロスに、エストレリャは南の風を感じる。自分たちとはどこことなく違う話し方に触れ、北では想像できないような暑さの中で人々が生活していることを学ぶ。ミラグロスのあけっぴろげで、かつ包み込むような寛容さはまさに南を具現するものである。成長してからも彼女が送ってくる写真を通して、南への憧れは持続する。また、この「^{ミラグロス}奇跡」という名を持つ乳母という役どころにはその名と共に、エリセの願いがこめられているとも思える。²⁴

タイトルに反し、本作に「南」は一切現れない。逆に言えば「南」の欠落自体が、本作に重要な意味を与えているのである。本来は、彼女が南へ旅立った後日談が作品後半の重要な展開を担うはずであった。資金面で断念せざるを得なかったエリセは、「アンダルシアを背景としている物語の部分、まさにタイトルから想像される南部が欠けています」(フォイクス：57)と語り、そこには深い無念がこめられている。さらに付け加えられる「わたしが重要だと思うのは、南部への旅を通して、エストレリャが父親の素顔を見出して、初めて自己の存在を肯定し、子供時代に終止符を打つという点です」(同：60)という言葉からは、最後まで描き切れなかった心残りをありありと見ることができる。しかしその不幸な欠落が、不在という形で存在感を放ったことも事実ではないだろうか。作品のここまでの描写が、語られるはずだった物語を想像させ、不在の表象を際立たせたと言っても過言ではない。少なくとも、金色の光に一度は包まれた人間が、ありきたりで凡庸な、しかし重要な大人になる段階を越えていく物語は十分に語られている。しかも、十五歳のエストレリャは形見となった父の振り子を再び手にし、金色の光を獲得しているのではないか。彼女の次の段階の姿を見たかったという思いも事実であるが、彼女が南で、新たな光を発見することはじゅうぶん想像できる。

凡庸さについていえば、『ミツバチ』におけるアナとイサベルの対照にも触れておくべきだろう。いうまでもなく、金色の光に祝福されているのはアナだけである。イサベルは十五歳になったエストレリャに該当する。しかしわれわれがアナにみる、危うさとは別のもう一つの側面である彼女の感性の豊かさをどのように理解すればよいのであろう。そしてそれは、アグスティンのもつ「霊力」に対応するのではないか。感性の豊かさとは、ロゴス以前のいわば野性の力の強さ、自然と交信する力、宇宙の中の自己の存在を感覚的に察知する洞察力である。彼らが、たとえば、アナの姉のイサベルよりも、母のテレサよりも、あるいは幼少のエストレリャが十五歳になってからの彼女よりも、野性という点で力強い存在感を放っていることは言うまでもない。そしてそれは「凡庸」と対峙するものであると呼んでも構わないだろう。大人になるということが一般に、社会の中に組み込まれ、そこに順応してゆくことだとすれば、それはすなわち人が大人になる過程とは「凡庸」になってゆくことであるといえる。

²⁴ 目立たないが、『ミツバチ』に登場する小間使いにも同じ名前が与えられている。年長いた彼女たちは「生活にきわめて近いところにおいて、庶民として宗教に無垢な感じを抱いて」おり、エリセが「もっとも共感を感じる類の人物で、個人的体験に基づく独自の知を抱いて」いると思う人々であるという(四方田：5)。

少女から大人へ、人が成長することは同時に、ある種の凡庸さを引き受けるということなのかもしれない。研ぎ澄まされた感覚、野性的な勘のような力は薄れてしまう性質を往々にして持っている。少女から思春期へ移行したエストリーリャも、その悩みが本人にとって言語化することが可能になるほど、本人の悩みの重大さとは反比例して、凡庸な悩みととらえられる類のものである。そういう意味では、大人になることは、凡庸になることであるといえるかもしれない。しかし、その凡庸さを見つめるエリセの鋭い観察眼は、決して凡庸ではない。

ii. フェルナンド アグスティン アナを巡る連続性

毎夜書斎に引きこもり、蜜蜂の観察を続ける『ミツバチ』のフェルナンドの行為は、アグスティンにおいては屋根裏の小部屋にこもった「霊力」の訓練に相当する。アグスティンの超越者としての力は映画の冒頭から描かれ、振り子やそれを用いた特訓、ダウジングからも明示されている。だが一方、フェルナンドはそうではなく、彼はおそらく養蜂家であろうと想像でき、²⁵ 書斎での蜜蜂の観察は仕事ではないまったく個人的な「秘密の交信」であり、そのことが本人にとって重要なものであることは明らかである。彼の場合、その秘密主義がかえって、社会人としての自己、父親としての自己を保つ手立てとなっている。彼は娘アナと距離をとる。メーテルリンクの神秘思想に傾倒するあまり、父はその具現者としての「野性」である娘に必要な以上に近づかない。近づかない方がいいことを知っているのである。それは、アナが本来、蜜蜂たちと同様、ありあまる魅力にあふれた世界へ自分を誘う抗い難い存在であることを知っているからである。したがって娘と距離をとるのは保身のためであり、彼の娘への畏怖は当然である。アナへの接近は、彼が惹かれてやまない蜜蜂の神秘の世界にさらに足を踏み入れることを指す。そうすれば父親であり大人である自己の崩壊さえ招くことを、彼は知っていたのである。アナは幼さゆえに、自然の神秘、人間社会の神秘の入り口にやっと立ったばかりである。生そのものが神秘であることを身をもって経験しようとする、間口にやっとさしかかったところである。

しかし、フェルナンドの延長線上を、「霊力」を有するゆえにさらに遠く深く進むことができたアグスティンにとって、皮肉なことに、神秘も霊力も彼を救うものではなかった。彼の精神は病んでゆき、家族から自ら離れ、自分の世界にひきこもり、やがて死を選ぶ。彼の霊力は一体何のためのものだったのであろう。水脈をさぐるダウジングを行う平原で、これ以上大きな背中など見たことのないように誇らしげに父の後ろに恭しくつき従い、作業の手助けをする小さな弟子エストリーリャとの場面は感動的であるが、そのようななにものにもかえがたいような時間と空間を共有することができた父娘でも、結局、父の空虚を埋める力にはならなかったのである。彼の特別な力は無意味だったの

²⁵ エリセによると彼の職業は教師である。(四方田：3)しかし彼が学校で教えている描写が一切ないため、そのように特定することは無理である。養蜂が彼の生業かどうかという点について映画が明示的ではないことは事実であるが、彼の職業を医者とする指摘も見られるように、知識人であること以外、目立った根拠は見られない。

であろうか。そんな力など持たず、ただ凡庸に生きたほうが、幸せだったのでであろうか。

アグスティンを読み解く鍵は、一つには彼が「引き裂かれている」(Santos: 160) ことにある。医者でありながら 専門的な科学的知識を身につけていながらも 霊力をもっていたこと。過去に閉じ込められた、南に残してきた和解できないままの父と、かつての恋人の存在。屋敷の屋根にとりつけられた木製の風見鶏は遠く離れた謎と奇跡の土地・南を指しているが、「飛翔は凍りついて」(E & F: 145) おり、どこにも行けない彼自身を暗喩する。それはむろん、内戦で傷を負ったスペインやスペインの家族の象徴でもある。²⁶

もう一つの鍵は、彼の異教性である。彼のもつとされる「霊力」と宗教の関係は明示されないが、エストレリヤの聖体拝受を巡る彼の居心地の悪さは明確に描かれている。体調の悪さをおしてまではるばる南からやってきた老齢の母に、この宗教的行事の重大さが顕著に表れているが、聖体拝受の儀式と、久々に会う懐かしい母と乳母に対するアグスティンの態度はごこちない。彼がはにかんだ子供のようにもみえるのは、秘密に満ちてはいるが、かつて南において家族との生活が確かにあったことが垣間見える貴重なエピソードである。しかし同時に、落ち着きがなく普段とどこか異なった態度は、南に残してきた、おそらく捨てようとしているが断ち切れないでいる過去を否が応にも思い出させる家族との対面が、必ずしも居心地がいいばかりのものではないのだろうことを示す。エストレリヤの聖体拝受は盛大に祝われる。白い花が飾られたヴェールをまとい、純白のドレスに身を包んだ少女は花嫁を思わせる。一方で式の朝、アグスティンが裏山で空に向かって銃を数発放ち、ドレスを父に見せようと庭に出てきた娘がおびえる場面は、本作の中で唯一暴力的であり、異彩を放つ。Russel はこの行為を「(聖体拝受という) 社会的・宗教儀礼的なものについてうるさく世話をやく女たちへの不満」であり、「過去の具現である女性たちに対する不快の表明」(Russel: 90) も暗示するのではないかと述べる。しかし彼の「霊力」を考慮すると、宗教的違和感の強さの表明と考えるのが適切ではないだろうか。それでもエストレリヤが祝福の日にも最も傍にいてほしいと願うのは父親であり、恭しく儀式の列に加わる教会で、彼女がひたすら目で追うのは父親の姿である。父親が借りてきた猫のように、ひっそりと娘の晴れ姿を見に教会を訪れる場面は象徴的である。彼はまるで異端者のように隅に隠れ、娘の姿を見守っているのである。

本作を父娘のファミリー・ロマンスとみる見解があるのも、²⁷ この聖体拝受式の教会で二人が会う 娘は一瞬、式を抜け出して父親に駆け寄り、キスする 場面が、す

²⁶ 先行研究には Vincente Molina Foix、Marsha Kinder、Fernando Savater など、スペイン内戦を含む社会背景との関連を重視するものも多い。また、Smith (1999) はまずエリセがスペインを代表する「熟練した芸術家」として受容されている現状を挙げ、歴史と詩、あるいは言及と抽象の葛藤について述べている。結論として、「経験的な証拠を切り捨てるのでもなく、またそれを抽象の恍惚へと放棄するのでもなく、両者の稀なる共鳴と複雑さを正統に扱うべく精読するべきだとする」(Smith, 1999: 112)。

²⁷ Evans と Fiddian は映画内に非常に控えめに出てくる三冊の小説と一本の映画に言及している。『ロミオとジュリエット』、『嵐が丘』、『テス』が“supernatural”という概念を重要にとらえていること、ヒッチコックの『疑惑の影』では、主人公の少女と叔父が魔術的なテレパシーのような理解を分かち合う点が指摘されている(E & F: 150)。フロイトの論を展開させ、本作での超越的な

ぐそこで執り行われている儀式の時空間とまったく別空間のように見える幻想的なトーンで描かれていることに負うところが大きい。まるで密会のように、人目を避けるかのように、教会の片隅で会う二人がちょうど花婿と花嫁のように見えるからである。そして「飽きたら外に出てもいいけど必ずいてね」と再び式に戻る娘に承諾の言葉を与えながら、青白い闇の中に一人残される父は、ある種の異様さを放っている。娘が教会の隅に最初に発見した父の姿も、闇の中に浮き上がる亡霊のように描かれている。そしてまた彼は、亡霊のように娘を見送るのである。不吉な印象を与えた当日の発砲に呼応するかのように、彼の「霊性」は聖体拝受の場にいることとなにか相容れないものがあることを匂わせる。²⁸ Santos は次のように指摘する。

医師という彼の市民としての職業が理性を強制する一方で、彼の内なる力は霊性の勝利を表す。彼は「理性」と「信仰」という二つの、対等に位置するものの間で引き裂かれた人物であり、家庭において神話的保护者として奉られる無二の特性である。(Santos : 160)

つまり、彼を超越的存在に見せるものはむしろ霊力であるが、それがなにかしらの信仰とかかわりをもっていた、というよりは、いわば、そこから引き裂かれたこととかかわりがあることが示唆されているのである。彼の特異性は家庭内で神話的役割を果たし、君臨すべきものであるが、一方でそれは「理性」と「信仰」という二つに引き裂かれる危険にさらされていたのである。アナの持つ、蜜蜂の羽音に囁きを聴く力は、アグスティンが「目に見えないものを見ることができ、大地と空が放つしるしを聴くことができ、風と水を読む力」(Ibid.: 160)と同じものである。これらのアニミズム的世界観は明らかにエリセ映画の背景にある、スペインにおけるカトリックの宗教観とは異なる。

ここで想起されるのは同様に、二つの概念のあいだでかろうじて引き裂かれずにはいるものの、危険にさらされていることに自覚的な『ミツバチ』のフェルナンドである。彼はアグスティンのように霊力を保持していないため、家庭において神話的保護者となることもなかったが、彼が観察する蜜蜂の、「本能」が「理性」であるという魔術的世界観に魅せられている。しかし、アナがすんなりと「本能」と「理性」を「精霊 (spirit)」という形で受け入れるのと違って、フェルナンドはそれらの概念をまだ遠巻きに眺めてしかいない。二つの概念の狭間で苦しんではいない。アナを遠巻きに眺めているのがその証である。彼はまだ神秘の世界に足を踏み入れていない。その恐ろしさを、アナという自分を映し出した鏡によって知っているからである。

つまりアグスティンの虚無感は、アナの延長にあるフェルナンドがかろうじて平静に保っていた霊的なものへの希求をさらに拡大し、実現したものであった。不幸にも、ア

るものと、論文のタイトルどおり「星で結ばれた恋人たち」の交信との関連について述べている。²⁸ 闇の中に浮かび上がる父の図というのは、冒頭の場面、捏造かもしれないエストレリヤの最初の記憶の場面などと同じである。実際には彼は、カフェや映画館など現実空間にも長くいるし、平原でダウジングをする場面も幻想的に描かれてはいない。彼の生活は家族にとっては謎に包まれているが、映画で描かれる、とりわけ後半 エストレリヤが成長してから の彼の日常は、彼の「霊性」を特に想起させるものではない。それにもかかわらず、この亡霊のような出現が似合うのはなぜだろうか。

グスティンは実現する力を有していた。しかし振り子の特訓やダウジングなど、後を引き継ぐ者である娘に教えを施している時点では制御可能であったものの、現実には刻まれてゆく時間の中で、「勝利」したはずの力はいつしか力を弱め、引き裂かれた人生に対峙することの厳しさから逃れる十分な力や慰めには足らなかったのである。

アグスティンがなぜ自殺を選んだのか、理由が明らかにされることはない。ただ察せられるのは、彼の精神が危機にあったこと、そしてそれは『ミツバチ』のフェルナンドにもアナにも共通する種類のものであったということである。アナは人間が獲得する言語以前の「自然の言語」とでもいうべき世界により近く、「野性」を象徴する。初めてみた映画『フランケンシュタイン』に感化され、映画と現実の世界、夢と現実が渾然一体となった世界をさまよう。アグスティンも同様に、どこか俗世から隔たれた時間を生きている。アグスティンをその霊力ゆえ「少女以上に犬に近い存在なのかもしれない」(細川：118)とする記述はその特徴を的確にとらえている。彼は多くの大人よりもアナに近く、また、アナよりも人間でないものに近い。それは彼の霊力が人間でなく自然に近いからである。そして、ここでいう精神の危機とは、「虚無」と言いかえて差し支えないのではないか。幼いアナにはまだ遠くとも、彼らが共に内に抱く虚無とは、自己を二つに引き裂かれることを指す。北に住まう家族の物語にもかかわらず「南」というタイトルが冠されていることから明らかなように、アグスティンは南北に引き裂かれたスペインという国の象徴でもある。傷を背負っても、人は生きていかなければならない。そのことを『ミツバチ』の両親は身をもって示す。しかし一方で『エル・スール』の父親は死を選ぶ。スペイン南北の亀裂は政治的な意味のみならず、登場人物たちの精神生活をも変えたのである。

アナ、フェルナンド、アグスティンの三人はいずれも現実とそうでないものとが混ざり合う混沌とした世界に生きている。アナはスクリーンを越えて、フランケンシュタインの怪物と出会う。フェルナンドは自ら作った透明の容器の中の蜂たちの巣に、より大きな宇宙を見る。アグスティンは映画館でかつての恋人の姿を見つめ、記憶を呼びさまし、そこに戻りたいと願う。ありえないこと、今の現実を超越して存在するなにかに

これを神秘とよんで構わないであろう　とりわけアグスティンは突進してゆく。それらは、平凡な言い方をすれば感受性の強い人間にとってはごく自然なことである。しかしその二つの世界のバランスをうまくとりながら、いわゆる「凡庸な」世界を生き抜いてゆくことは、実はそれほど容易くはない。なぜなら、足を大地に下ろし空を見上げ、重力に従って生きていくごく普通の日常の中にこそ、目に見えないものや重力に逆らうものは混在しているからだ。その二つの世界は対立し合うのではなく、繋がっているからだ。誰もがそのようなことに心を払うわけではない。ただ、それらを認識することこそが、彼らにとっては生きることと同義なのである。しかしそのことに気付いてしまった時点で、彼らはすでに、背負わざるを得なくなった不自由さに遭遇している。三人の中で、アグスティンは最も深く傷つき、失われた二つの祖国の亀裂の象徴であると同時に、引き裂かれた理性と野性に狂わされた象徴的意味を負って、フェルナンドとアナの三人で構成されるトライアングルの図式において君臨している。だが同時に彼も、

生身の人間であったことを決して忘れてはならない。だからこそ、自ら命を絶ったのだから。

「エリセの形式が喚起するのは、普通の生活の中における神秘的な構造であり、その中にある子供時代の魔法のいくつかである」(Russell: 48) と評せられるアナにとっての日常における神秘は、二人の父親にとってはそれぞれ形をかえて獲得されている。フェルナンドは理性によって自制することで社会的生活をかろうじて保っていたが、アグスティンは強い霊力を有するゆえに、最後には自らを崩壊させるしかなかった。このように、エリセ作品の背景には、アグスティンが最もよく体現するいわば「異端」の姿が重要な意味をもっている。エリセ自身の宗教観について語られることはほとんどないが、1985 年のインタビューで、かつてカトリックであったが今はそうでないことを含め、貴重な発言がされている。次の発言から、彼が描く神秘の世界が彼自身の哲学から派生したものであることがはっきりとかがえる。

わたしが関心をもっているのはもっと別の²⁹ カトリシズムの側面です。制度化された宗教とは宗教の死に他なりません。宗教感情とはあらゆる意味で個人的なもので内的で、神秘的感情をともなった何かです。(四方田 : 5)

3.3. 記録から記憶へ 『マルメロの陽光』

i. 記録から記憶へ

ロペスの作品が画布の上に、正確には運動体とは呼べないにせよ、生きて成長する以上、まちがいなく変容を続けるモデルと、変容のうちに流れる時間の両方をとらえるものであることをすでに述べてきた。しかしそれだけではない。その中には「記憶」もこめられているといえるのではないだろうか。

画家は、「絵は決して完成しない」と言いながらも、油彩からデッサンへと移行した後もひたすらモデルを描き続ける。初日に張られた二本の糸はむろんそのままであるし、葉にも実にも白い印があちこちにつけられ、それらは増えることはあっても減ることはない。このように独特な形で慎重に設定された状況の中で、モデルそのものの前に立っていないながらも、彼が描いているのは目の前のモデルではなく、記憶の中の果実でもあるのではないのか。

いうまでもなく三ヶ月の間に木は成長し、実は育ち、重さを増す。最初につけられた白い線が初日の実や葉の位置を示すが、日を追うごとに重みによって実は垂れてゆく。そのため、画家は何度か白い線をつけ直すことになる。画家は一度、大幅に木の位置を五、六センチ、低くする。それはつまり少なくとも、その時点に描かれていた絵はすでに、目の前にあるモデルとは別の高さにあったことを意味する。彼は目の前にあるモデルを見ながら、実際には果実につけられた白線を頼りに数日前の高さにあったそれを思い浮かべて、画布に写していたことになる。さらに、大雨に降られたことを機に数日後、

²⁹ スペインの代表的映画作家ルイス・ブニュエルが、教会に代表される制度化されたカトリックの側面を攻撃したという点を受けての発言。

10月25日に油彩を断念するまで、画家は作業を続ける。彼の当初の目的である陽光に輝く果実の絵が到底望めないものであることも、日を追うごとに明らかになってきている。それでも彼は筆を止めない。葉も実も次第にうつむきがちになり、時に人の助けを借りて、葉や実に支えの棒を当ててもらい高さを調整しながら画布に反映される。彼が木の側にいたいのは、モデルと共に過ごす時間も作品を構成する不可欠な要素だからであることは、すでに述べた。しかし、彼の「描きたい果実の姿」はその時々には眼前にあるマルメロではなく、すでに数日前の、過去のものである木の姿なのがある。一瞬一瞬を描き出すことが不可能であると自明である限り、そうでしか、ありえないだろう。それでも、陽光が再びやってくることがないだろうと知りながら、果実に白線を加えながら、画布にモデルを描き出す行為が彼の仕事であることには変わりはなく、デッサンに切り替えてからも作業は続く。つまり、モデルとの距離を正確に測り、共に時間を過ごしながらも、彼が画布に描くのは、必ずしも目の前にある果実の「今」の姿ではなく、おそらく数日前の、「今」よりも少し上の位置に生っている果実の姿なのである。これは前述のSmithが言うところの、ロペスの取り組みが「ドン・キホーテ的試み」(Smith, 2000: 184) ことであることにも通じる。

この点については、ロペス自身の見解と食い違う点があるように思われる。彼は、絵は塗り重ねていっており、ゆっくりと、しかし変容していく果実と共に作品も変容していくと強調する。確かに変容はしている。エンリケの助言の後、彼は重ね塗りをを行い、全体的に位置を下げられた絵の画像が映し出される。しかし、芸術家本人に反論するようではあるが、それもある時点で止められているとしかいいようがないのではないのか。なぜなら、常に「今」あるいは「一瞬」を掴みとることは誰にもできないからだ。途中でデッサンに切り替えた後も、徐々に垂れ下がり、萎み、やがて木から落ちてゆく果実が出現しても、彼は作業をやめない。そして描かれているのはまだ木に生っている果実なのである。それは、マルメロと共に同じ時間を過ごしながらも、同時に、数日前、数週間前の記憶の中にある果実の姿を反芻しながら、それを具象化しようとする作業であろう。

先に、木の幹や葉、果実につけられた白い線や点が時空間の記録であると述べた。同様に、画家の作品も平面の内に収められた時空間の具現である。しかし、彼が陽光の中で輝く一瞬の果実のきらめきを描き出そうとする行為は、そもそも「記録」であると同時に、「記憶」なのではないだろうか。さらに言えば、時を刻む記録の印である白線も、画家の目を通せば、記憶にもなる。なぜなら、白線を見ることによって、絵を描いた時間、モデルと共有した時間が一瞬にして甦るからである。そのための白線なのではないか。果実が、画家によって白線をつけられた一瞬から、もうすでに単なる果実ではなく画家のモデルへと変容を遂げるように、画家にとっては、モデルにつけられたただの白線でさえ、絵を描いた時空間を呼び起こす特別の存在に変容しうるのである。それは、初日に画家が果実の匂いをかぐ行為とも関連している。この行為は12月3日、よく育ち地面に落ちた実を画家が拾って匂いをかぐ行為と、12月10日、木に生っている実をもいで再び匂いをかぐ行為に呼応することになる。作業の始まりと、終わりの予兆、そし

て終わりを決定的に告げる象徴的な行為である。あくまでも見る事が中心である彼の作業において、匂いをかくという嗅覚が発揮されるシーンがこの三つであり、それは彼とモデルの生きた関係性を、平面であるスクリーンを越えて観客に伝える一つの超越的項目である。

また、三十年間の時を経て完成した前述の *Terraza de Lucio* も、画布の表面に載せられている形象をまるで裏切るように、友人家族たちと、彼らと過ごした過去の記憶を閉じ込めているといえるのではないか。実際には、当初描かれていた友人家族の姿はすでに画布の上から去り、目が物理的にとらえるものは、その上に重ねられている部屋の風景であるにもかかわらず。彼の絵画が時間を孕んでいるのは、平面に絵具と同時に時が幾重にも積み重ねてあるからである。そしてその中には筆触と共に「記憶」も閉じ込められている。

ただし「記憶」には二種類あるのではないだろうか。一つは個人の歴史に属する「思い出」と同義のもの、もう一つはそれほど個人的なものではない、マルメロにつけられた白線を頼りに呼び起こすような、より純粋な、時間の概念が遡る体験としての「記憶」である。Brenson も「記憶」について類似する問いを投げかけている。ただし、彼の使う“memory”という言葉は個人的な歴史の意味合いがこめられた、「思い出」としての要素が強調されているように思われる。

記憶はあなたの作業においてどのような重要性を持っていますか。絵を描く過程は、目の前にあるものを、遠い過去にほとんど置いてきたものに似せる手段、あるいは試みではありませんか？

私は常に今を映し出そうとしています。その「今」には過去の記憶も含まれているのかもしれませんが、作品は、広大な時間の結果であり、常に、今の中にあります。(Brenson : 337-9)

続けてインタビュアーは、「『今』あなたの前にあり、あなたを惹き付けているものに応える行為において、あなたは個人的な歴史から描きますね」(Ibid.: 339) と述べる。Brenson はあくまでも、個人的記憶、思い出を想定している。対して画家は、「これら現在につながることはあなた自身の人生の持続であり、今を見つめることは歴史を含めてあなた自身とあなたの知るすべてのものを含んでいます。たとえ意識していないとしても。」(Ibid.: 339) と答え、彼にとって記憶が何なのかについて正確に答えてはいない。

二人のやりとりの微妙な温度差は、先に述べた、芸術家自身の意見への反論に対応しているように思える。つまり、マルメロの絵を描く作業はむろん運動であり、モデルも木もゆっくりと運動し、変容する。画家は絵も変容しているというが、しかしそれもある時点で止められているとみることが相応しいのではないかという指摘である。この点について彼が反論するのは、上の発言にみられるように、画家は絵が常に「今」という時空間の内にあることを重視しているからである。言い換えれば、絵が他者によって見られることももう一つの運動であり、上記の発言は画家がそのことを意識し、おそらく

は重要視している証ではないだろうか。それは同時に、彼の創作活動の範囲をも示すものである。

画集の中にも「未完成」と題された作品が散見される。当然のことであるが、作品が未完成なのかどうか判断を下せるのは、画家本人のみである。マルメロを描いたいくつかの作品にしても、陽光をとらえることは「不可能です」と言い切っているのは画家であって、見る者が異論を持つことは大いにありうる。

しかしそれが画架から外され、作品として人の目に触れたとき、作品は新たな生を受ける。これは映画というメディアそのものが持つ性質と酷似している。過ぎ去った時間をフィルムに焼き付けた映画に課せられた運命は、常に、観客によって見られる「今」と混ざり合うことにある。ロペスの絵画も、その中に持続した時間を孕んでいることが最大の特徴である以上、製作者と作品、そして観る者との縦横無尽なやりとりが大きなダイナミズムと共に、常に発生する。そこに追隨して生まれる「記憶」も、複数の人間のものとなり、運動はさらに大きくなり、有機的になる。

Ehrlich は、ロペスが画布に向かい奮闘する姿を、木に対する彼の思いをとらえようとすることであり、それは、後の夢のシーンでわかる子供時代の記憶に関連があるとする（Ehrlich, “Interior Gardens”: 193）が、これも Brenson が「記憶」を個人的な歴史に収斂させようとしているのに似ている。しかし終盤、映画のトーンが明らかに変わるロペスの夢のシーンに表れる子供時代の記憶は、むしろ、木を描き続けたことによって、過去の記憶が呼び覚まされたとみる方が適切ではないだろうか。絵を描く一連の作業は、ゆっくりと運動する木の、日常的な「連続する記憶」を積み重ねることであった。連続する記憶が描かれるのは常に　たとえ太陽がほとんど照っていなくとも　屋外の空の下、庭で行われるが、少年時代の記憶が現れるのは、そんな作業に区切りをつけ、屋内の寝台で眠りについた画家が初めて映し出されてからのことである。しかも、この眠りはロペスが妻マリの描く肖像画のモデルとなったこと　つまり、描く側から描かれる側への転換　により起こる。見る側から見られる側への移行と、眠りという、記憶の世界により近いものへの接近。そこで初めて出現する子供時代の記憶は、「個人的な歴史」というにはあまりに儂く、断片的で、より淡いイマージュである。しかも画面上の映像としてはこれらは実際に現れることはなく、ただ彼の声だけが観客の目に想像の映像を、しかし鮮やかに浮かび上がらせる。これは、タルコフスキーの『サクリファイス』で魔女マリアを前に、唐突に庭の記憶について語り始めるアレクサンデルの声が、画面上にない庭を観客の中にくっきりと立ち上がらせるシーンと酷似する。ロペスの見ている（だろう）³⁰ 淡い映像を捉えたエリセを通じて、観客は画家の作品ばかりでなく、彼の夢にまで分け入ってゆく。彼の記憶、時間を共に遡ることを許されるのである。実際に少年時代のトメリヨソの生家を、広場の向こうにある見たことのない木立を、そのま

³⁰ しかし、彼が実際に夢を見ているかどうかは証明のしようがない。なぜなら幼いイサベルが言うように「映画は嘘だから」である。いや、本作において明確に「映画的」な本シーンは虚構という理由において、彼が実際に少年時代の記憶を遡っているはずはないと断言してもよいだろう。本当かそうでないかは瑣末なことではない。重要なのは、そのように見えるということである。

た遠くに見えるマルメロの濃い葉むらと黄金色の実を、木々の間にいる両親と自分、誰かわからない他の人たちを「見ている」のは本人だけである。しかし、本人の声が喚起するものの力は、可視的な映像よりも時に強く響く。

このシーンは、後に、ドキュメンタリーおよびリアリズムについて論じる項目で詳しく述べるが、確実に言えることは、夢のシーンが付け加えられたことで、それまでは「登場する事物や身体はある意味でエリセの強い統制のもとに置かれている」(前田：259)としても、常に背後に身を隠し、ロペスとマルメロの木に寄り添っていたようであったエリセの存在が、突如として前面に出てきた印象を与えるという点である。本作に脚本はない。フィクションのプロットなども前もって設定されず、エリセは「少なくともはじめてから虚構の物語をきっちりと作る必要はなく」、同時に「物事のあるがままの姿から出発しようと思った」(トゥレント：147)と語っている。

とすれば、画家が眠るシーンも、カメラ機材が映し出されるラストシーンも、製作の過程で自然に生まれてきたものであろう。画家の作業が一つの収束に向かって進んだ時、エリセは初めてトーンを変え、眠る画家およびカメラ機材の撮影というシーンを加えることを選んだ。これがエリセにとっての本作の収束である。つまり、画家が今度はモデルとなり、夢の中で記憶を遡ること、そしてそれまでの画家の作業を延々と撮影してきたカメラ機材とライトが中央に据えられ、撮影されること。これらは本作の方向性を確実に示し、ひいては、映画とは何かという問題提起を、コトコトとカメラが動く音と共に観客に投げかけるのである。

ii. 絵画のリアリズム、映画のリアリズム

ロペスの絵画は多くの場合、ハイパーリアリズムあるいはスーパーリアリズムと呼ばれる。しかし、ロペスがマルメロの木と共に過ごす時間を重視し、作品の完成よりも製作過程を大切にしているという製作上の哲学や、したがって、写真をモデルに使用しないという手法は、彼が頻繁にそのようなジャンルにおさめられることが明らかに誤りであることを示唆するものである。彼の、事物を精密に描き出す驚異的な技法がそのように言わしめるのだが、エリセがこの点をきっぱりと否定していることも意味深い。その理由としてエリセは第一に、多くのハイパーリアリズムの画家が写真をモデルに使うことを挙げる。そして、さらに、そうでない手法をとる彼にとって不可欠なのが時間の感覚であると述べている(トゥレント：148-9)。つまり、被写体がたとえ運動体であっても写真はその性質上、基本的には静止状態を映し出す宿命を負っている。³¹ しかしロペスが描きたいのは「時間」である。彼は「時間の画家」と広く称されてもいることが、一種、このジャンル分けを複雑なものにしている面を垣間みせる事実でもある。

絵画の生きた核心は成長し続けます。仕事は、表面が目の前にあるものと同じ強い表現

³¹ コラージュ作品や、タイマー撮影などの手法を駆使して撮影する写真はむしろ、別である。これらを本来の写真の性質に対する挑戦であると考えれば、基本的な写真の性質は静的なものであるととらえられやすいだろう。

力をもつまで続くのです。このプロセスの終わりは明確ではありません。解釈は自由です。鏡の中のリアリティになぞらえられるでしょう。あなたの作業の強さあるいは才能以外は、なんの境も、限界もないのです。絵は決して終わりません。常に開かれています。(特典映像)

この発言からわかる画家の創作活動に対する態度が、おそらく彼とエリセを最も深いところでつなぐものなのであろう。エリセもまた、「決して終わらない」ロペスの作業を、ただ映し続けることに徹した。油絵を断念した後、さらに季節的な条件が悪くなる一方にもかかわらず、デッサンに切り替えた画家を、エリセは同じようにただ映し出す。失望や、苦労をもみな引き受けてカメラの前に立つ。その手段として彼がとったのは、「ドキュメンタリーめいた」手法を使うことであった。それはある意味で「リアリズム」と呼ばれる面を備えている。しかし、映像と絵画において「リアリズム」は性質を異にするものであろう。この点についてエリセが意識的でなかったわけではなく、それに相応しい題材として映像特典の Sketch 4 (Sketches) に、ロペスの代表作二作を同じ位置からビデオ撮影するという興味深い実験が行われている。ここから、両者にとってのリアリズムについて考察してみたい。

とりあげられるのは *Gran Via* (1974-81) および *Madrid desde Torres Blancas* (1976-82) である。二作ともマドリッドの町を、まるで写真と見まがうような筆致で鮮やかに描いたロペスの最も有名な作品であるが、エリセはこの絵画とまったく同じに画面が重なるように場所を選び、ビデオ撮影する。目的はいうまでもなく、絵画 とりわけ、ロペスの特殊な筆致で見事に描かれた と映像の特性の差異を明らかにするためである。そこで明らかになったのは、絵画と映像の技術上の明確な違いであった。エリセはそれらを、「フレーム、フィールドの深度、色」と述べる。景色については、ビデオは絵画が捉えないものを捉えていた。車や人々の動きである。絵画ではがらんと人通りのない町並みに、映像ではゆきかう車や通行人の喧騒が映し出されている。

ものの像はそのものの長さでもあった。それによって、絵画が消し去ったものを見て、聞くことができた。このような状況において、ロペス作品は恍惚のようである。そこでは不在と空虚の感情が表象の重要な要素である。このことからはっきりしたのは、彼の芸術が表象の限界をいかに超越し、風景だけでなくその純粋な顕現までも伝えているかということである。(特典映像)

エリセの言う、ロペス作品が「表象の限界をいかに超越」しているかは、あらためてこの二つを比較して気づかされる、圧倒的な、質感の差異に関連しているように思う。時間は一瞬の連続だが、ロペスの絵画には一瞬の小さなコマがまるで停止し、ありえないものが眼前にさらされているような衝撃を与える力がある。われわれは決して時を止めることはできないし、止まった一瞬一瞬を見ることはできないが、*Gran Via* にはその一瞬が切りとられている。そしてそれは、一瞬一瞬はこのように成立しているのだ、その積み重ねが日常の時間なのだと思わせるような強い力である。日常では決して味わえないような宙づりにされたような眩惑がもたらされるのは、これが絵画であるからだろう。

う。写真であれば、切りとるのは機械なのだから最も小さなコマが捉えられていてもさほど驚きはしない。しかしこれは油彩で描かれた絵なのである。絵が、平面の中に塗り重ねられた絵の具によって一定の時間を孕みながら、一瞬を表現しているのである。

エリセのビデオ映像は日常を、ロペスの絵は非日常を切りとっているといえる。動く画像と動かない平面を比べれば、動く時間の中に生きているわれわれがそちらを日常に近いと感知することは当然である。そして動かない一瞬を徹底した精緻さで切り取った絵画の方に、時間を超越した神秘を感じとるのも当然といっていだろう。しかし興味深いことに、映画本編となると二人の関係性は微妙に変化する。そもそも、先に述べた「宙づりにされた」「宙に浮いたような」という表現は Smith や Russel、Ehrlich、蓮實³² がエリセ作品を分析する際に頻繁に用いる重要な言葉でもある。エリセ作品が今までやってきたことと、ロペスがやってきたことに共通する重要な要素を示唆するものかもしれない。本作に限っていえば、持続する時間を画布という平面に重ねるロペスの作業も時間を宙吊りにする性質を備えており、エリセがカメラを直接、ロペスに向けているからであろう。しかしロペスの対象はマルメロの木であり、さらに映画の終わりには彼自身が見られる立場に移行する。眩惑を与える道具立ては、じゅうぶんに揃っている。

iii. スクリーンの^{フレーム}枠を越えて

『マルメロ』における最大の眩惑は、観客が目の前のスクリーンの中に無意識に発見するいわば「エリセの枠組み」である。ロペスは前述のとおり、徹底した準備による精緻さにしたがって、画布のちょうど中央にマルメロの果実を置く。そして彼の背後にいるエリセも同じく、「注意深く画家を中心に据える」(Ehrlich, "Interior Gardens": 194) ことに徹する。このような設定によりわれわれは「絵の中の絵」を見せられる。半ば強制的に観客は、ロペス マルメロ間の持続的時空間と、作業するロペス エリセ間のやりとりを目にし、その入れ子状態に眩惑を味わうことになる。有機的運動はロペスの絵画だけでなく映画そのものがそうであり、さらに、ロペスがマルメロを描く作業を終えてからのエピソードが追い討ちをかける。絵筆を置き、室内に場所を移し、眠りに落ちた画家の夢の時間を共有させることで、映画はあらたな別の時間を観客に経験させる。ロペスの語る少年時代の記憶の声による時間を遡る経験と、マルメロの木を自動撮影するカメラを撮影する映画を見せられることにより、眩惑は最高潮に達する。

このような「一体化」は、『ミツバチ』と『エル・スール』においても形を変えて仕掛けられている。失われた幼年時代についての記憶を喚起するものとしての映画の働きである。たとえば、われわれはどんな幼年時代を送ったのだろうか？ 『ミツバチ』の冒頭、「1940年、スペイン・カスティーリャの小さな町」と、はっきりとスーパーインポーズによって刻まれた場所と時間軸の固定に、観客は無力であろうか。前田はスーパーインポーズを「言葉が映画そのものに、外がわから直接介入すること」とし、これらの文字による数秒を、「イメージに融合しない非時間的記号の直接の挿入」(前田: 229) とす

³² 蓮實、武満「記憶の集積、イメージの再生」『シネマの快楽』所収(河出書房新社、2001年)p.186。

る。『マルメロ』では二人の画家がベラスケスの複製画を前に、意識的に「画布の外にはみだす」ことについて語り合い、師匠からも同じことを繰り返し教えられたと話す。絵画も映画もそれぞれの媒体としての枠・あるいは額縁が明確に与えられている。映画を観ている者は アナのような幼い子供を除いては これが映画だと認識している。なぜなら先に挙げたスーパーインポーズや後で加えられる回想のナレーションという映画の形式を知っているからである。

しかし『ミツバチ』がそのように時空間設定を明示しながらも、同時に、冒頭に子供の落書きらしい幼いイラスト(姉妹役の少女たちの手描きである)を背景に、「昔々……」とスーパーインポーズを加えていることを見逃してはならない。やってくる巡回映画を意識したようなこの記号によって、これから始まる物語が普遍化されうるのであることが予期させられる。これはスペイン内戦後の片田舎の物語ではあるが、それ以上の広がりを含むものである。幼かった日を持つすべての者に対し、ある種の「共通の記憶」のようなものを喚起させる要素をもっているのである。

映画があくまでもひそやかにしか語らない、背景に見え隠れするスペイン内戦の傷跡については、映画と同様、ひそやかに語ることが望ましいだろう。³³ 彼らの心の傷が、必ずしもすべての人々に理解できる類のものだとは到底思えない。しかし、歴史背景の違いがどうであれ、異国の風景がどうであれ、子供時代というものは、なにか人の心にきわめてくっきりと鮮烈な印象を焼きつける性質を備えているのではないだろうか。あるいは、そのような幻想を抱かせる力をもっているのではないだろうか。そしてそれは映像という枠に収められているという特殊な窮屈さにまるで抗うかのごとくさらなる力反発し、枠の外に出ようとする強い力を与えられているように思える。

エリセは1970年マドリードで行われたインタビューで、本作の風景について、「具体的な対象物をさけているにもかかわらず、40年代のカスティーリャの風土が非常によく反映されていますね」という言葉をかけられているが、これに対し、彼がはっきりと戸惑いを見せていることの意味は大きい。彼は、そのような印象を与えるのだとすると奇妙だと、当惑気味に感想を述べている。それは彼自身、あの時代のカスティーリャにはいたことがないからである。これはインタビュアーにとっては合点のいかぬことであつたであろう。エリセは次のように続ける。

それは、映画の中では歴史的な領域は内面化されており、現実的なものが幻想的に展開されていくという方法の上に成立した一定のパースペクティブの水面下に隠れているといふべきものだと思います。(ルピオ、ミゲル他：29)

そして彼は、「そのパースペクティブのあり方について、本作の本当の映画的性格をまず考えてみることを」提案する。

³³ 内戦という社会背景の描写について、蓮實は巧みに逃げているという解釈する(蓮實、武満「記憶の集積」：187)。この監督の「つつましき」は、同様に、『エル・スール』においても「わからないようになっていく」ことで発揮されている(蓮實、武満「木霊を喚起する力」：204)。

現実をより直接的に直截に見る傾向のある人が、この種の論議をあまりに主観主義的で曖昧だと感じて同意しないであろうことはわかっています。そのような批判的考察はたいてい社会学的判断基準にのっとっているわけですが、これは、現代において社会的に確立してしまっている歴史と詩（詩情）の対立図式の避けがたい結果、ほとんど宿命的な結果なのだとぼくは思います。（同：29）

つまり、40年代という時間と、スペインの、ある一つの小さな村の名前が与えられることで明らかになっているはずの空間の特定にもかかわらず、監督自身は必ずしも、その実際の時空間を「再現」したつもりではないことが、ここからわかるのである。ある時代の様子を実によく切りとっている、描写しているという意見があるとすれば、それは実証可能性を伴うものなのであろう。しかし監督の一瞬の戸惑いから読みとれるなにかも、留意に値する。彼が「再現」したのはあるひとつの場所の歴史では決してなく、より広い、この場合でいえば「幼年時代」という共同の記憶のようなものなのである。そしてそれはいうまでもなく、誰もがみな、かつては子供だったという、疑う余地のない事実裏打ちされているだけの共同の幻想である。家族から昔話を聞かされたり、アルバムをひもといたりすることはあるにしても、自らの幼年時代をたどることは細い糸をたぐり寄せるようにおぼろげで頼りない行為であらう。しかしこの映画で、すでに失われた時間を追体験するような感覚に陥るのはなぜだろうか。それは、タルコフスキーの私映画『鏡』における、決して多くの人々が共通してもっている歴史的記憶と重なり合うものではないロシアの田舎家が、その造形によって瞬時に放つ、人々の郷愁を誘う、目には見えない力のようなものに似ている。目に見えない力こそが、「詩」なのか。タルコフスキーもまた、繰り返し「記憶」について語った映画作家であるが、彼においても歴史的・政治的背景と、個人的で普遍的なものに演繹されるテーマは常に混在していたといえる。この点については Laurence Giavarini の次の見解が一助となるように思う。

映画は記憶の真実を見出すことに奉仕するものかもしれない。その最たるものであるタルコフスキーはおそらくその発見において鋭さを放つ。（Giavarini: 190）

つまり、歴史的・政治的背景という動かし難い事実が一方で確固として存在するにせよ、タルコフスキーのような映画作家が抽出しようとするのはそのような事実ではなく、その中にある記憶である。しかも単なる記憶ではなく、記憶の中に横たわる真実である。

むろん、監督の発言が映画の見方を規定することはいえない。Foix は本作における戦争の不在がその存在をより強調するものとし（Foix: 107）父親のアルバムに貼られた写真で隣に写る男がスペインの思想家ウラムーノであること、母親が書き綴る手紙を微細に突き止め、消印がフランスであることにも触れた上で、事実上の歴史が本作において大きな影を落としていることに注目し、この映画が象徴的なものではないと繰り返し述べる。Lomillos も「歴史と詩の対立図式」を、「歴史（歴史的、通時的な時間）と感受性（原型的、共時的時間、同じことの、しかし、歴史によって区別されることの回帰あるいは反復）」と言葉を変え、論じている。彼は、本作においてスペイン内戦の歴史を避

けて通ることはできないという姿勢を貫いているが、歴史と詩の間に弁証法的関連があると論じている。「感情が歴史を反映し（「カスティーリャ、1940 年」）歴史が感情を反映させる。つまり、孤独という一般的な感情のもとに歴史的感性を授けるのだ」と（Lomillos: 119）。それは、両親を「二つのスペイン」の不協和ではなく、個人レベルでの個々の不協和の感情的な衝突を表すものだとみる（Ibid.: 120）ことに通じる。

明確に固定された時間がスペイン内戦後である事実は無視できるものではないし、『ミツバチ』と『エル・スール』の両方で、その傷跡を負った大人たちが（あくまでも寡黙なまま）存在する意味はむろん大きい。しかしそれでも、本作を歴史的史実に基づいた、当時の雰囲気再現することに重きをおいた作品だとは考えにくい。なぜならアナが映画内映画『フランケンシュタイン』に魅入られる姿は普遍的な個人的体験として十分に想像し、受容し得るものであるからである。しかも、アナが映画『フランケンシュタイン』と融合するように、映画自身、「いたるところで『フランケンシュタイン』と並行し、連絡し合い、最後にアナが深夜の森の水辺で怪物に遭遇するシーンでは融合している」（前田：246）。アナは映画の中のフランケンシュタインの怪物に魅入られ、知らず知らずのうちに自己を投影し、現実とそうでない世界とが渾然一体となった世界に足を踏み入れる。そのような物語の中に知らず知らずのうちに観客はとりこまれてゆくのである。それは本作が、誰もが通った幼年時代の通過儀礼を 自分では見ることはできなかった過程を 原初的な希求を喚起されながら追体験することを意味する。映画を見るという一つの体験が、アナやエリセの眼を通した観客の体験となり、いわばスクリーンの枠を超越する経験に変容するのである。

3.4. 映画は嘘なのか ドキュメンタリーとフィクションの狭間

ここまで、エリセ作品における主に不在と喪失の表象を通して、観客が経験する時間も含めた映画の有機的運動について見てきた。ここで幼いイサベルの言葉を反芻してみたい。彼女が言うように「映画は嘘なのか」。嘘だとすれば、嘘を通してわれわれが受容し、あるいは感応し、創造的でさえあり得る映画を見る行為とは何なのか。まず、映画の中に繰り広げられる物語が自分たちの物語として受容できるかどうかという点について一考したいと思う。

『ミツバチ』が映画と現実の時間の狭間にあるのは、アナを演じる少女が俳優ではなく、その名もアナ・トレントという一人の普通の少女であることに一因がある。アナが初めて映画『フランケンシュタイン』と出会う時の表情は、まぎれもなく『ミツバチ』という映画の中にありながら、彼女自身にとっての現実であり、同時に真実の瞬間である。この場面だけに限れば、公民館に同席している他の子供たちの興奮も含め、ドキュメンタリーと言ってもさしつかえないだろう。また、彼女がこのようにスクリーンに出現するため、作品を通して彼女が経験する通過儀礼が、主人公の少女アナというよりは、アナ・トレントという一人の少女の成長に立ち会うような錯覚が観る者にもたらされる面も看過できない。

エリセは、職業俳優ではない人物を映画出演させることに意欲的である。『ミツバチ』の公民館におけるドキュメンタリーに近い、素のままの子供たちの反応は、端的に言って新鮮であり、現実を瑞々しく映し出すものである。これはある瞬間を「再現」したというよりは、その一瞬を切りとったもので、エリセが指摘するように、バザンのいうところの「映画が現実を屍体防腐処理(embalm)する」行為に忠実なものである(Ehrlich, “An Interview with Victor Erice”: 46)。一瞬を切りとり、フィルムに焼きつけて永遠に閉じ込める。エリセは、本作で最も「共鳴した」場面はと問われ、迷うことなく、アナ・トレントが最初に画面に現れる、『フランケンシュタイン』を観ている素のままの表情をとらえた場面を挙げている。それは「変えがたい真実の瞬間」であり、そのシーンは「ドキュメント」であるとも述べる(Ibid.: 45)。つまり、実際の撮影現場の様子を知らない観客がこの場面から受ける「ドキュメンタリーに近い」という印象は、事実に基づくものであったということが明らかになるわけである。しかしその情報が与えられているかそうでないかは大きな問題ではない。重要なのは、ヒロインが最初に登場するシーンで与えられているのがリアリティ(本当らしさ)ではなくリアル(真なるもの)であることである。

この恐怖映画が、アナにとって生まれて初めての映画との接触であると想像できるが、公民館には映画というものに生まれて初めて出会った子供が他にもいたかもしれない。誰もがスペインの片田舎での巡回映画を経験するわけではない。しかしそのような事実は、彼らの興奮と喜びをまるでわがもののように想像し、受容することのなんの妨げにもならない。

そもそも、『エル・スール』のエストレリャが冒頭で告白するように、記憶というものが常に正しいものでないことを、すでにわれわれは知っているではないか。³⁴ とすると、われわれが欲しているのは、既視感を喚起する装置としての映画なのかもしれない。他人のものであるにもかかわらず、自らの幼い日、そして同時に全体的な歴史を映像によって遡りたいという欲望。そこから湧き出てくる懐かしさに似た感情を欲していることに気づかされることも、この映画がもたらす大きな驚きのひとつである。映画と現実が渾然となった時空間から本作が始まることの意味は大きい。

先に、エリセが『マルメロ』を「ドキュメンタリーめいた手法で描く」とやや曖昧に述べたが、本作をどのようにジャンル分けするかについての考察は重要であり、これまでも多く議論されている。この点については Russel が一節を割いて主要先行研究をまとめた貴重な作業を参照することができる。それによると、ジャンル分けを不問とする幾人かの批評家を除き、本作をドキュメンタリーというジャンルに分類する意見は非常に少ない。あえていえば、「傾向としては、ハイブリッド・ドキュメンタリー、あるいは、ドキュメンタリーではありえないとする見方がある」(Russel: 115)と報告されている。

³⁴ Philippon も、「大人になった彼女が子供時代の記憶を一部捏造したかもしれないと、記憶を取り出す先としてもっているのが子供時代の暗闇だけであると意識している」と述べる(Philippon: 133)。

確かに、脚本も演技指導もない。しかし、たとえば夫婦の会話が交わされるシーンであっても、彼らがカメラによって撮影されていることを意識していないはずはなく、実際、ロベスはテレビ番組 *Version Espanola* で、「カメラが創作の現場に入ってくることがある意味でこれほど強烈で、力強く、暴力的であるとは想像していなかった」とかなり戸惑ったことを告白している。普段は当然、一人で行う日々の作業を多くの目撃者たちの前で行うことにも神経を遣ったという。そのような意味では、実は「登場する事物や身体はある意味でエリセの強い統制のもとに置かれて」(前田：259)おり、厳密なドキュメンタリーとはいえないだろう。しかし、画家の絵画製作をそのまま映し出すという点ではそこに作為はないし、創作そのものについてはむしろである。あるのは画家の現実であり、天候に恵まれず苦労を重ねる真の姿である。油絵を断念し、デッサンに移行しながらも、結局作品は完成しない。カメラはその事実を　ただし、ラスト約二十分の変化を除いて　ただ背後から見つめるだけである。

Russel によれば、本作を「表面上のドキュメンタリー日誌」とする Andrew Geoff、「セミドキュメンタリー」とする Andrée Tournès、「フィクション」とする Carmen Arocena に共通するのは、エリセ作品がたどり着く先がドキュメンタリーではないという考えである (Russel: 115)。Russel が特に詳細に紹介する M. Torreiro の論点も、エリセ作品の手段よりも、向かった方向や結果として表れたものが「フィクション」であるという理由が強調されている。Russel は Jennifer Dunning の見解を挙げて、「ドキュメンタリー」と「人生そのものについての映画」が正反対のものとして位置づけられ、ドキュメンタリーを一段下に見る批判的態度があり、優れた作品をドキュメンタリーという範疇に収めたくないという傾向があり、このことは「芸術」と「ドキュメンタリー」がどこか対極にあるという考え方に起因していると指摘する (Ibid.: 116)。³⁵ そして Russel は、このような既成概念は幾つかの昨今のドキュメンタリー作品と共に徐々に変化しつつあり、本作はそのような潮流に合致するものであるとする。そして本作を「きわめて個人的な映画であると同時に、ある出来事の記録……つまり、ドキュメントであり、詩である」(Ibid.: 119)とし、また、「『事実』と『フィクション』を流動的に混合させた」(Ibid.: 123)ものであるという結論を出す。

本作をドキュメンタリーではないとする多くの批評家が指摘する論点は、ロベスが夢を見るシーンの存在に集中する。もっとも、Pascal Thibaudieu の「なぜ妻マリは夫を起こさないのか、なぜ寝かせたまま、ガラス球をポケットに戻したのか」(Russel より引用：121)という指摘は、何も説明していない。夢を見るシーンの存在が本作をドキュメンタリーから引き離すというよりは、むしろその前の、画家が遂に筆を置き、次に妻の絵のモデルになった時に、本作は「ドキュメンタリーめいた」様子を一変させている。

³⁵ Russel はこの理由を、Michael Renov が指摘した「真実」と「美」を対立項目として設定する西洋式二分法を挙げる (Ibid.: 117)。また、Renov は Hans Richter を引用している。「『事実』があまりにも美しい光の中に出現すれば、それが『事実』でいられないことは明瞭である。際立つ美は転ずる。なぜなら、『美』のイメージは通常リアリティへの接近を犠牲にせずに獲得されることはないからである」(Russel: 115)。

さらにエリセは画家を眠らせ、記憶を遡らせる台詞を与える。そして最後には、もう一人の主演であるマルメロの木に人工の光を当て、撮影する自動タイマー付きカメラと木を照らすライトさえ撮影する。監督はテレビ番組 *Version Espanola* において、「しいて言えば、ロペスが絵を描き終えたときがドキュメンタリーの終わりであった」と語っているが、むしろそれに続くこのおよそ二十分の存在こそが、本作がドキュメンタリーであることを放棄した高らかなる宣言なのではないだろうか。そして、本作が Russel の言うように「事実」あるいは「現実」と「フィクション」あるいは「虚構」を融合させ、記録から記憶へとゆるやかに、しかし魔術的変容を遂げる終盤二十分が、Russel のいうところの「詩」に該当する映像の昇華なのではないだろうか。

終盤二十分は主に、見る者から見られる者へと移行したロペスが夢の中に入っていく前半と、彼が語る声の背景に、木が尚も育ち続け、朽ちてゆく実が土に帰り、やがて季節が巡り春の到来が描写される後半で構成されている。もうこの時点で、ルーティンワークのように続けられてきた画家の作業はすでに終了している。眠るロペスは「死人のように」動かず、観客も彼の夢の中に誘われ、これまで描写されていたマルメロと画家が過ごす時間の感覚（速度）や実際の速度とはまったく違う速度で、季節が動き出すのを目にする。重要なことは、映画のリズムの変化、スピードの変化でもある。

モデルであることをやめた、時間を刻んだ白線をいくつもつけられた果実はポーランド人作業者によって洗い流され、母国にはないという初めての果実を食する彼らの、一つの体験へと変容する。そしてそれを描いていた者は描かれる者へと変容し、夢の中へと旅立つ。眠りはいわゆる「小さな死」であり、画面に映し出される、地に落ちた果実が萎び、腐り、やがて土に帰るところでなにやら不吉な気配さえ漂わせる。しかしすぐに季節は冬を越え、光に満ちた春を迎える。死と生は線ではなく、円ではないのか、人の命もマルメロの木と同様、円環的世界に生きているのではないのかという連想が湧き上がる。いわば、ここまで観客が共に過ごした映画の時間さえも、広い意味の通過儀礼だったのではないのか。われわれも果実と同様、いつかは朽ちて土に戻るのだからという、共感に近い連想が誕生する。

画家が筆を置いた時点で、エリセは次に、マルメロの木を描く必要性を感じたという。画架と、周囲に張り巡らされていた設えがすべて取り払われたとき、木はただの小さな木であることを再びそこに露にしていた。娘の口からかつてこぼれ出た「こんなに小さな木になぜこんなにたくさん実がなるのかしら？」という感嘆が思い出される。今や実をほとんど落としたこのなんの変哲もない小さな木は、彼女の驚きを見事に具現するものとして、あらためてカメラの前に屹立している。画家のモデルとして葉や実に絵の具をつけられながら、豊かな緑を茂らせ、つややかに輝く美しい実を多くつけたその成長や、生命力はごく普通の自然の営みに過ぎないのかもしれない。日が昇り暮れてゆくことと同じくらい、とりたてて思いを巡らせる必要のないことなのかもしれない。だがそれでもそれは「驚き」であり「謎」であり、もしかしたら「奇跡」ではないだろうか。まさに、見慣れた日常の中にこそ謎が、神秘がある。そしてわれわれは大抵の場合、そんな「奇跡」を発見することに長けてはいないのである。

ロペスもこの作品を「奇跡」だと考えるとテレビ番組 *Version Espanola* で発言しているが、彼にとっての「奇跡」と観客にとってのそれはまた別のものであろう。観客はロペスのみならず、エリセの目を通してこの作品を経験したのであり、その入れ子状態、それによる眩惑も含めて「奇跡」であると感知するのであるから。スクリーンに、マルメロの木を映し出す自動カメラが姿を現したとき、われわれはロペスとエリセの、二重の視点によって構成された入れ子状態を強いられていたことをあらためて認識するのである。

画家の絵を描くという行為のみならず、彼の絵画そのものも時間の流れを孕むものであった。この映画は、その持続した時間をフィルムに焼き付けることに他ならない。そしてそれらは二人の芸術家が創造する時間を、観客が二重に経験することでもあったのである。

今ここにあることと、今しも今になろうとしているものの到来との間に介在する、決して数量化されない宙吊り状態の持続と反復こそが、創造の時間なのである。(松浦 2000: 2-3)

同時にこのシーンは、映画史を遡る体験でもある。モデルとなった画家の手に握られたガラス球は、有無をいわず『市民ケーン』の冒頭を思い出させる。かつての新聞王が孤独な死を遂げる最後の瞬間、握られていたガラス球が手からこぼれ、粉々に割れる。不自然にも寝室にいる彼の顔に降りかかっているのは粉雪であり、そこに、部屋に入ってくる看護師の姿が、割れたガラスを通して歪んで映し出される。粉雪は、ガラス球の中に閉じ込められたミニチュアの小屋の上に降るしかけでもある。そして彼がその球を部屋で見つけた際につぶやいた有名な謎の言葉「ばらの薔」は、子供時代のケーンが母親から無理矢理とりあげられた、愛用のソリを示す。この謎めいた言葉は彼の末期の言葉でもあった。つまり、降りかかる雪は彼が雪と共に過ごした子供時代の記憶でもあり、彼が最後にみた夢であったのだ。画面にはその幻影と、一人の男が生涯を終えようとする現実が重ねられる。Russel は妻によって描かれた「眠る男」ロペスが「死んだ男」のように見えることを指摘し、本作にみられる生と死の曖昧さを、『市民ケーン』への参照が強化していると述べる (Russel: 151)。妻が描く油彩画の中に収まった、あたかも死んだように見えるロペスの像から、モデルとなった本人へと切り返される画面は一瞬、観客をどきりとさせる。二次元から三次元への移行が鮮やかであることもその理由だが、見る者から見られる者への転換が瞭然だからである。つけ加えれば、ケーンが手にしていたガラス球は彼がいったん手中に収めたと信じた世界の象徴であり、それは小さくとも大きく、きらきらと不思議な光を放つ美しさに溢れている一方で、簡単に砕け、粉々になる儚さの両方を持ち合わせている。これらの両義性・曖昧さは指摘されるようにロペスの記憶とも重なる。

ただし、二つの映画のガラス球はかなり異なるものである。莫大な富と名声を獲得し、世界を征服したかのような陶醉を味わったケーンの大きなガラス球に比べれば、ロペスに握らされたものはほんのささやかなものにすぎない。しかし、ロペスの手からこぼれ

落ちた静かな光を放つガラス球が砕けることはない。転がったガラス球の先には、彼自身の声によって語られる子供時代の記憶と共に、マルメロの実が本来の速度を無視して出現する。落木し、色褪せ、萎む果実が季節の変遷を物語る。それは腐り、土に帰る屍を想起させる。しかしその後巡ってくるのは春であり、芽吹き、新しい葉が生まれ、また新たな果実の成長を予期させる。それは前に引用した、メーテルリンクが蜂たちの群れについて、生きる者と死す者との対比を挙げて述べた一節を思い出させる。

〔前略〕つつまじやかな教会をごらん下さい。彼らと同じことをしていった、そして今も心の中に生き続けている死者たちの記念碑の下に、彼らはいま調和よく自分たちの生の記念碑をたてているのです。(メーテルリンク『蜜蜂の生活』：218)

生と死は対極にあるのではなく、常に隣り合ったものである。生者は光の中で今歌っているが、記念碑の下に眠る死者たちもかつて同じことをしていたのである。そして死者たちは生きる者の心の中に生き続けることで、生者のすぐ傍に留まることができる。「死」を連想させる眠りについた画家はやがて目をさまし、また新たな創造の時間を紡ぎ始めるだろう。再び、太陽の光を画布に留めようと挑戦するだろう。この横たわるロペスの姿は死人以外のなにものでもない。しかも、『エル・スール』のアグスティンが家を出て、一晚を過ごした宿で仮眠する姿と酷似しているのである。自殺した不幸な男と、生命力に満ち溢れて筆を執る実在の画家の間に共通点を見出すことが一見難しいため、われわれはひとまず安心して、画家の記憶の旅に共に出るが、『市民ケーン』と共に『ミツバチ』の蜂たちの群れを、そして『エル・スール』の父をこの短いシーンで思い出すことは重要である。これらがシネフィルとして映画界に入ったエリセの、古い映画へのオマージュも含めた、そして十年おきに撮影することを強いられた彼の二本の長編映画の集大成でもある所以である。これらは世界的映画史と、エリセ個人の映画史という縦系において綿々と繋がっている。映画は、ロペスが眠りから目覚めへと移行する瞬間は描かず、その代わりに自動タイマーで動く撮影カメラと照明を画面に登場させる。それは本作の終わりを告げると同時に、映画という媒体が眠る男を死人のように見せることを可能にするという、目を欺く特性を備えていることや、終盤二十分でトーンをがらりと変え、今までずっと物語を見て撮ってきたカメラを今度は見られる側に転移させるという一種のあざとさを誇示する。しかもマルメロの木に当てられているのは人工の光である。つまり、一見ドキュメンタリーのように見えるものの、本作があくまでも作られた物であることを自ら露にするのである。そしておそらくそれは、エリセの映画哲学において、映画という媒体がたとえ自然光を用いていたとしても、虚構の光をスクリーンに映し出す完全なる虚構であることをあらためて示すものではないだろうか。ロペスに「見せた」夢の時間も同様である。しかし、そこから広がる記憶を遡る行為、それに付随する永遠なるものへの憧憬や死と再生のめくるめく時間を体験する行為は決して虚構ではなく、実在する真なるものである。

映画は嘘なのかと問うことは、夜みる夢は嘘なのかと問うことに似ている。「映画は嘘だから」と言うイサベルのように、すでに大人になってしまった者にとって、夜みる夢

も映画も、現実ではないという意味ではそれは嘘である。しかし、真なるものが目を欺いて闇の中に潜んでいるとしたらどうであろう。夜や映画館の闇を「嘘」だと打ち捨ててしまえば、闇の中に隠された真実を見逃すことになるであろう。

イサベルにとって、「嘘」でないものは現実的なものだが、アナにとって、「嘘」でないものとはすなわち実在するもののことだろう。そして、実在するものは、潜在的であって、現実的ではない。(前田：246)

現実と実在は必ずしも同じではない。エリセは、夢でインスピレーションを得ることが多いと語る。³⁶ ここで前田が言う潜在的なるものは、エリセの創作活動の源になっている夢の世界に実在するものだろう。そのような意味では、ケシロフスキが「精神生活だけが、私の心をとらえる」と(最も端的に意図を表して)題されたインタビューでの、以下の発言にも共振するものがあるように思われる。

明らかに、(夢は)私にとって常に関心の的であり続けた。それは夢そのものではなく、人の内面を表すものとしての夢の問題である。夢は精神生活の古典的な表現である。(Coates, “The Inner Life”: 161)

『ミツバチ』で子供たちは父親のまねをする。イサベルは父の大きすぎる上着と帽子を身につけ、変装して遊ぶ。彼女は映画が偽りであると指摘し、アナに、精霊は普段、変装しているのだとおしえる。彼女は装うことが人の目を欺くことだとは知っているのである。さらに彼女は死んだふりをするが、それは言うまでもなく、そこから任意に戻ってくることができるを知っているからである。彼女が恐怖映画の世界の中に自分を埋没させることがもうないのは当然である。しかし彼女は、眠りの中にさらなる世界が潜んでいることをまだ知らない。死と見まがうような眠りの中で自らの記憶に遡った口ペスはやがて目覚め、再び筆を執るだろう。今いる自分の存在を支えるのは、現実だけではなく潜在的な世界である。そしてそんな彼を見つめるわれわれが見ているのは、実は映画館の暗闇の中に現れる光の粒子なのである。

³⁶ Russe l の引用 (161) による。Positif. No. 387 のインタビューや Carmen Arocen の論文 p.314 の英訳を参照。



図版7 『マルメロの陽光』（ビクトル・エリセ、1992年）



図版 8 『マルメロの陽光』(ビクトル・エリセ、1992 年)

終章

ここまで、映画が時空間を超越し、持続的な時間を再現し得る媒体であることを根底に、映画自体が行っている ^{フレーム}枠 を越えようとする有機的運動と、それを観ることでもたらされる観客の側の「経験」としての映画受容について述べてきた。ここであらためて思い起こしたいのは、映画が基本的にそのような機能を備えてはいるものの、それでも冒頭に挙げたエリセの指摘のように、現在、映画が世界中で量的に飽和しているという事実である。彼の言う、それらの中の「95%が映画ではない」という言葉も十分に説得力をもつ。おそらくそれらの映画に欠落し、残りのわずか5%に備わっているのは、「精神」に関わる主題とその実践であろう。本稿でとりあげた作品の多くが製作国も、時代も、具体的に表象しているものの内容も異なるが、共通しているのは、映画が精神を高みへと昇らせる芸術として存在するものだという主張である。

映画自身が有機的運動であることとは、監督の側からみれば、作品そのものはもちろんのこと、さらには作品制作までの過程や、撮影時に起こる偶発的な出来事もすべて含めた時間そのものが生きた時間であることが最も大きな理由として挙げられる。タルコフスキーが残した、延々と変更と（時として検閲による）手直しを加えた『鏡』のシナリオ、作業ノート、創作メモ、元となった中編小説などを思い出すべきである。これらに費やされた時間と労力は完成品とは別のものであるが、作業としての映画という視点からみると、作品と等しく重要なものである。『サクリファイス』の終盤、家が焼け落ちる悲劇的な場面の撮影現場では、カメラにフィルムが入っていなかったという考えられないようなアクシデントが起こった。新たに家を建てて再び燃やすことを監督は命じたのであるが、この種のエピソードは映画作りがいかに思うようにならないものであるかを表す、しかし、それほどめずらしくもない話である。エリセは『エル・スール』について、映画制作とはもともと最初のアイデアが明確にあるわけではなく、「心ともなく闇の中に歩きはじめ〔中略〕何かを理解するのは撮影が終わった瞬間」であり、「映画とはそうした一形態であり、あらかじめわかっていることを映画にするのではない」（蓮實「心ともなく闇の中に歩みはじめるように」：98-9）と述べている。撮影に必要な自然光、俳優の演技もむろん予測不可能である。そのような状況の中で、偶然生まれた瞬間が必然的な一シーンへと変容する。まさに生きた時間の中の有機的運動をとらえたものが映画なのである。

そして、精神が高みへと昇る瞬間は常に観客の受容と共にあるはずである。記録装置として誕生した映画という媒体を記憶装置へと変容させる作業は、映画監督の労力だけで完遂されることはない。観た者がスクリーンに映し出されるものに感応し、映画館という暗闇の中で映画という特別な時間に身を委ね、意識あるいは魂が一瞬どこか別の時空間へと超越する経験をすることによって、初めてこの作業は完成するのである。

精神的なやりとりを重視するという点において、映画はまさに宗教儀礼的な「操作者」

と「被操作者」による「やりとり」すなわち「コミュニオン」であるといえる。そのとき映画館は神殿となり、作り手と観客は時空を超えた儀式を通して、別世界への飛翔が可能になる。映画を観ることはこれらの行為に酷似している。

冒頭で、タルコフスキーが大いに興味をもって眺めていたという、妹（とその子供）と母親の二重写しの写真を紹介したが、そこに「時間」という映画が持つ独自の特性を加えた結果が、映画『鏡』で呈されたひとつの回答であった。とりわけラストの、過去の自分である幼い兄と妹が、現在の老いた姿の母と共に野原に歩き出す「ありえない」場面は、主人公であるタルコフスキー自身の精神的真実をありのままに映し出すものである。後悔や贖いの気持ちを抱きながら死の床に臥した主人公の心を占めるのは、この「ありえない」風景以外にはない。いまや彼は幼年時代の自分となり、故郷で妹と母と共に過ごしている。共にいるのは今の年老いた母であるという精神的事実が、視覚として明確に出現し、観客の心をスクリーンの中に融合させる。さらに重要なのは、われわれまでもが、ロシアの田舎家^{ダーチャ}という本来はまったく関係のない対象に、なぜか郷愁のような思いを抱くに至ることである。このとき、われわれは主人公（監督自身）の記憶を遡る行為と共に、自らの記憶を遡っている。そしてこの行為が映画を完結させるのである。タルコフスキーもまさに次のような発言をしている。

私にとって映画とは、私ができる最高のレベルで何らかの真実に到達する方法である。私の深い確信によれば、映画の創造の過程は最終的に編集をおえ、貸し出しの用意ができたあとも完了することはない。創造の行為は、映画館で映画を見ている瞬間にも行われる。だから観客は私にとって私の製品のユーザーでも、判定者でもなく、作品の加担者であり、共同製作者なのだ。¹

また同様に、枠を越えようとする作業にきわめて意識的であるエリセ作品においても、このような監督 作品 観客間の共同作業による映画体験の完成というテーマは該当する。描かれるのは、眼でとらえられない「不在」の表象であり、声にならない「声」であり、雄弁なのは映像すなわち光であって、沈黙であり、視線であり、台詞ではない音である。観客はそれら「隠された」ものを目撃し（あるいは耳にし）たとえば『エル・スール』では、本来は父親に向けられるはずのヒロインの真実の声を聞くのは父親自身ではなく観客であり、その痛ましさを最も直接的に受け取るのも観客である。「経験」としての映画を完遂させる一種の共犯者となる。

映画はあらゆる形で「神秘」を映し出す。それは、空中浮揚や奇跡といった、わかりやすい「ありえない」表象であったり、あるいは、見慣れた日常の中にある謎であったりする。そしてわれわれはたとえ身近なものの中であったとしても大抵の場合、そのような発見に長けてはいないのである。イサベルは「映画は嘘だから」と幼いアナに大人

¹ 落合東朗『タルコフスキーとルブリョフ』（論創社、1994年）p.13より引用。1981年10月懇親会にてのタルコフスキーの発言。「私にとって映画とは、何らかの真実に到達する方法である」『映画年鑑スクリーン90』収載。

びた口をきいたが、映画は嘘なのかと問うことは、夜みる夢は嘘なのかと問うことに似ている。すでに大人になってしまった者にとって、夜みる夢も映画も、現実ではないという意味ではそれは嘘であろう。しかし、真なるものが目を欺いて闇の中に潜んでいるとしたらどうであろう。夜や映画館の闇を打ち捨ててしまえば、闇の中に隠された真実を見逃すことになるであろう。

『マルメロ』のラストシーンに映し出されたように、まるで死人のごとく眠りにつく画家は、眠りと死がごく近いものであることを示唆している。画家は記憶を遡り、少年時代の夢を見ている。映画はその中に分け入り、落ちたマルメロの実が朽ちて土に戻り、やがて季節が巡り、再び光溢れる春を迎えるところを（ありえないスピードで）映し出す。生と死は対極にあるのではなく、常に隣り合ったものなのではないか。死と生は線ではなく、円ではないのか。人の命もマルメロの木と同様、円環的世界に生きているのではないのかという連想が湧き上がる。

しかし最後に映画は、それらすべてを人工の光で映し出してきたカメラそのものをスクリーン上に暴露する。それは、映画の虚構性を自ら露にする行為である。観客が映画を夢と取り違えることはないにしても、映画にまつわる真実と虚構の二重性を表す仕掛けを自ら暴露するのである。

このような仕掛けが暴露される中で、われわれも果実と同様、いつかは朽ちて土に戻るのだからという共感に近い連想は影響を受けるだろうか？ 答はむろん、否、である。それはたとえわれわれが、異なる国籍や時代、社会的文化的背景のうちに生活し、他になんの共通項がなかったとしても、今生きていつか死ぬことは、今この映画を観ているということと同じくらい自明であるからである。言い換えれば、そのことだけがわれわれの共通項であり、それで十分なのである。映画はそのようなごく基本的であり、かつ本質的な「体験」としてそれぞれの心に刻み込まれるものなのである。

先に、リュミエール兄弟による映画の誕生について触れたが（本論 p.161） グラン・カフェのインドの間で行われた史上初の映画上映会については、さまざまな見方がある。² 映画というまったく新しい媒体の誕生が後に与えた文化的影響の大きさを慮れば、このさまざまな見解についてここでもう少し詳しく述べておくことは有意義であると思われる。

まず、一般に流通している、観客が「画面の中の迫り来る列車を発見し、叫び声を挙げながら身をかわそうとしたり、逃げ惑った」という事実をすべて信じることはできないようである。この言説の源は「相変わらず確認できないまま」であり、最も信頼できるとされるジョルジュ・サドゥールの映画史に言及されているのは、『ラ・シオタ駅への列車の到着』ではなく、リヨンのベルクール広場の様子を収めたフィルムを観た観客だ

² 1895 年 12 月 28 日という日付は映画史において、初の「本格的な」有料一般公開日として記録されている。動く写真の有料一般公開は、サドゥールによると、同年 2 月から数回、リュミエール以外の発明家たちによって実施されていたが、「映写の質においても題材においても平凡」であり不完全であったため、たいした反響を呼ばなかった（サドゥール『世界映画全史 1』：294）。

からである（Gunning: 114）。³ しかしこの時その場にいたジョルジュ・メリエスの証言によれば、観客たちは「茫然自失し、言葉にならないほど驚き、呆気にとられたままで」あり、瞬く間にパリ市民を熱狂させた新しい媒体はその後、長蛇の列と満員御礼の賑わいで日々彩られることとなった（サドゥール『世界映画全史 2』: 85-8）という。さらにはチャールズ・マッサーの言及によると、⁴ 最初のものではない別の上映において、列車映画に向かって叫び声を挙げる観客が数多く報告されており、また、アンリ・ド・パルヴィルによると、全速力でやってくる馬車を映し出した映像が一人の婦人を跳び上がらせた⁵ との記述がみられる。したがって、史上初の有料一般公開としての『ラ・シオタ駅への列車の到着』上映の際に、観客たちが「こちらに向かってくる列車を本物だと信じこんで混乱した」という言説は「神話」以上のものではないようである。しかしだからといって、この「神話へと変容した」言説が映画の出現による衝撃、ひいては映画が備える本質的な力を損なうものではないと結論づけることができる。

おそらく、史実の真偽のほどよりも重要なのは、上に挙げたような、当時の観客の受容が「神話のように」後年語り継がれているという事実の方である。⁶ この「神話」の言説と普及の理由にもさまざまな見解がみられる。

メッツは、観客はスクリーンに映し出されたものを単なるフィクション以外の何者でもないとして心得ており、観客がこの新しい媒体を「軽々しく信じた」のではないとして、この史実自体を否定した上で、このように「神話」として語られることが必要だったのは、当時の観客が「だまされやすく、ナイーブ」であると示すことで、現代の観客が自分たちはそうではないと誇示するためだったとする（メッツ: 145）。⁷ しかし長谷正人が詳らかに検証するように、非常に早い時期からこの「神話」が普及していた論証をみれば、「神話」を作ったのが現代の観客ではなく当時の観客自身であったという指摘は的を射ているように思われる。したがって重要なのは、史実はともかくとして、「神話」が映画の誕生当時から観客の力によって流布していたこととなる。

メッツの言説に対して新しい歴史的取り組みを提示する Gunning の最も有意義な指摘は、このように神話化されて語られる、映画との初めての対面において示されたものが「列車の差し迫った速度ではなく映画装置の力であった」とする点である（Gunning: 118）。一方、長谷が、インドの間での上映会の前にスライドショーが先立ってあったことを挙げながら述べる「観客が驚いたのは（メッツの指摘のように）『映像』と『現実』を混同したのではなく、静止画像から動画への魔術的な変容」であるという指摘には共通した

³ サドゥールは 1946 年、ルイ・リュミエールにインタビューした際、『列車の到着』を観た観客が「怖くなって椅子から立ち上がりそうになった」とも言っている（サドゥール「ルイ・リュミエールへのインタビュー」: 177）。

⁴ Gunning の引用（Gunning: 102）。

⁵ サドゥールの引用（『世界映画全史 2』: 105）。

⁶ タルコフスキーも神話を史実として受け止め、新しい媒体の発見がいかに衝撃的な出来事だったか述懐する資料として用いている（『映像のポエジア』: 89）。

⁷ Gunning はこれを「信じやすさという特性」を初期映画の観客たちに転嫁したと解釈する（Gunning: 115）。

主張がある。つまり映画とは、観客にとって非常に強い「感覚的刺激としての体験」であったということである。⁸ それはそれまでのキネトスコープからの移行　つまり、変容　を意味し、動きが伴うことが最も大きな特徴として必須である。そしてその動きをまず目という器官で知覚する行為に他ならない。Gunning は次のように述べる。

観客はフィクションの世界とそこに繰り広げられるドラマに我を忘れて没頭するのではなく、見るという行為および好奇心とそれを満たすことに意識的なのである。(Gunning: 121)

そして、われわれが見ているのは映画の「光」なのであるが、初期の観客たちは「(列車の突進を) 日常的な枠組み抜きに直接的に受け取ってしまった」。⁹ たとえば今、われわれは、迫り来る列車を画面の中に発見しても、彼らのようには反応しないであろう。長谷は彼らが「カメラ的視覚に同一化し、映像を『野性』の状態で感受」したと表現する。そして、それは決して「夢想」でも「錯覚」でもなく、映画という「触覚的現実」そのものであると述べる。ここで思い出されるのはむしろ、『ミツバチ』のアナである。彼女は幼さゆえに、現代のわれわれが身につけている映画の枠組みの存在を知らず、それゆえに彼女は「野性」であった。¹⁰ 言い換えればそのような枠組みをすでに身につけているわれわれは「野性」に対する「文化」であり、近代文明に馴化された結果なのである。しかし、アナをめぐる父フェルナンド、そして彼をカリスマとして肥大化させた『エル・スール』のアグスティンが必ずしも彼女の対極に位置する存在ではなかったことが示すように、「野性」への憧憬は抑え難い欲望でもある。もはや神話として語り継がれる初期映画の観客のごとき熱狂と興奮をわれわれが得ることは至難の技であろうか。このことは、本論を書き終えた今の時点で半ば(「否」という)答を得ているとも言えるのだが、今後の大きな課題の一つとして心に留めておこうと考える。

⁸ 長谷正人は「鉄道恐怖症」および「エンターテインメントとしての鉄道恐怖」の項目で、当時普及し始めていた鉄道文化を含む時代背景と照らし合わせ、その恐怖と、「列車にまつわる恐怖感」に関する鋭い論考を繰り広げている。

⁹ 長谷正人「リュミエールの考古学」『映像学』、55号、1995年、86-101、および「リュミエール兄弟のアルケオロジー」(CineMagaziNet ! No.2, 1998.6.) 25 Feb. 2004 <<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO2/ARTICLES/HASE/1.HTM>>. 加藤幹郎編を参照。同じ主旨の箇所あり。後者についてはオンラインマガジンのため以下、出典ページは記入しない。

¹⁰ 3章でもとりあげた、「アナの眼が『フランケンシュタイン』の映画の中の即自的な本性のなかにまっすぐに入り込んでゆき、その映画を写し、二重化するもうひとつの映画と一致してしまう」(前田: 246)という前田英樹の指摘は、「脳を介在させない『非=文化的視覚』」(長谷の二論文にあるが、「リュミエールの考古学」: 96)となる。これは前田のいうところの「非中枢的知覚」と同義であり、『小津安二郎の家　持続と浸透』(書肆山田、1993)でも同様に、ベルグソン哲学を基軸にしたイメージ論を展開している。

参考文献

- Alexie, Sherman. *Smoke Signals*. New York: Miramax, 1998.
- Arata, Luis O. " 'I am Ana': The Play of the Imagination in *The Spirit of the Beehive*." *An Open Window: The Cinema of Victor Erice*. Ed. Linda C. Ehrlich. Lanham, Md.: Scarecrow, 2000. 98-106.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Marie Michel, Marc Vernet, Ed. Jacques Aumont. Trans. Richard Neupert. *Aesthetics of Film*. Texas: U of Texas P; Revised, 1992.
- (武田潔訳『映画理論講義 映像の理解と探究のために』勁草書房、2000年)
- Bataille, Gretchen M. and Charles L. P. Silet. *The Pretend Indians: Images of Native Americans in the Movies*. Ed. Gretchen M. Bataille and Charles L. P. Silet. Ames: Iowa State UP, 1980.
- Baugh, Lloyd. *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film*. Kansas City, MO: Sheed & Ward, 1997.
- Blaetz, Robin. "Joan of Arc in the Cinema." *Joan of Arc, a Saint for All Reasons: Studies in Myth and Politics*. Ed. Dominique Goy-Blanquet. Aldershot: Ashgate, 2003. 143-74.
- Bordwell, David. *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkley: U of California P, 1981.
- Boyd, Doug. *Rolling Thunder*. New York: Bantam Doubleday Dell, 1982.
- Brenson, Michael. "Interview by Michael Brenson with Antonio Lopez Garcia." *Antonio Lopez Garcia*. Ed. Brenson Michael, Calvo F. Serraller and Edward J. Sullivan. New York: Rizzoli, 1990. 307-39.
- Bromley, Roger. "Dead Man Tells Tale: Tongues and Guns in Narratives of the West." *European Journal of American Culture*. 20.1(2001). 50.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1972.
- Castaneda, Carlos. *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. New York: Washington Square P, 1985.
- Coates, Paul. "The Curse of the Law: *The Decalogue*." *Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieslowski*. Ed. Paul Coates. Trowbridge: Flicks, 1999. 94-115.
- . "The Inner Life is the Only Thing that Interests Me: A Conversation with Krzysztof Kieslowski." *Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieslowski*. Ed. Paul Coates. Trowbridge: Flicks, 1999. 160-74.
- De Brantes, Charles. "Faith is the Only Thing That can Save Man." *Andrei Tarkovsky Interviews*. Ed. John Gianvito. Jackson: UP of Mississippi, 2006. 178-87.
- . "Andrei Tarkovsky on Sundry Topics: on Levitation." Trans. Zygmunt Kwiatkowski. 30 May 2006. Nostalgia.com. <<http://www.acs.ucalgary.ca/%7etstronds/nostalgia.com/>>.
初出は *La France Catholique*. 20 June 1986 (Pol. i)
- Delahaye, Michel. "Carl Dreyer." *Interviews with Film Directors*. Ed. Andrew Sarris. Indianapolis: Bobbs-Merrill, c1967. 110-29. 初出は "Between Heaven and Hell: Interview with Carl Dreyer." Trans. Rose Kaplin. *Cahiers du Cinema in English*. No. 4. New York, 1966. 12.
- D'Orsi G, and Tinuper P. "'I Heard Voices...': From Semiology, a Historical Review, and a New Hypothesis on the Presumed Epilepsy of Joan of Arc." *Epilepsy Behavior*. 9 Augst (1): 2006. 152-7.

- Dreyer, Carl Theodor. *Dreyer in Double Reflection*. Ed. Donald Skoller. New York: Dutton, 1973 .
- . *Letters about the Jesus Film: 16 Years of Correspondence between Carl Th. Dreyer and Blevins Davis*. Ed. Martin Drouzy and Lisbeth Nannestad Jørgensen. Copenhagen: University of Copenhagen, Department of Cinema, Television and Communications, 1989 .
- Dziekonska, Elzbieta Stefania. "The Best of All Worlds: Public, Personal and Inner Realms in the Films of Krzysztof Kieslowski." Diss. of University College London. University of London, 2002 .
- Edwards, Gwynne. *Indecent Exposures: Bunuel, Saura, Erice and Almodóvar*. London: Marion Boyars, 1995.
- Ehrlich, Linda C. "Objects Suspended in Light." *An Open Window: the Cinema of Victor Erice*. Ed. Linda C. Ehrlich. Lanham, Md.: Scarecrow, 2000 . 3-36.
- . "An Interview with Victor Erice." Trans. Guy H. Wood and Julie H. Croy. *An Open Window: The Cinema of Victor Erice*. Ed. Linda C. Ehrlich. Lanham, Md.: Scarecrow, 2000 . 37-50.
- . "Interior Gardens: Victor Erice's *Dream of Light* and the Bodegón Tradition." *An Open Window: The Cinema of Victor Erice*. Ed. Linda C. Ehrlich. Lanham, Md.: Scarecrow, 2000 . 192-205.
- Eliade, Mircea. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Trans. Willard R. Trask. Princeton: Princeton UP, 1972 .
- (堀一郎訳『シャーマニズム 古代のエクスタシー技術』冬樹社、1974 年)
- Elizabeth Foote-Smith and L. Bayne. "Joan of Arc." *Epilepsia*. 32.6 (1991). 810-5.
- Evans, Peter and Robin Fiddian. "A Narrative of Star-Cross'd Lovers." *An Open Window: the Cinema of Victor Erice*. Ed. Linda C. Ehrlich. Lanham, Md.: Scarecrow, 2000 . 141 -54.
- Friedrich, Pia. *Pier Paolo Pasolini*. Boston: Twayne, 1982 . 89-100 .
- Garbowski, Christopher. *Krzysztof Kieslowski's Decalogue Series: The Problem of the Protagonists and Their Self-transcendence*. Boulder: East European Monographs, New York: Distributed by Columbia UP, 1996.
- Garrett, Layla Alexander. "Enigma and Mystery." Trans. Eric Dickens. 29 April 2006. Nostalgia.com.<<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Layla.html>>.
- Giavarini, Laurence. "Projected Shadow (Ombre portee)." Trans. LeGault Michelle. *An Open Window: The Cinema of Victor Erice*. Ed. Linda C. Ehrlich. Lanham, Md.: Scarecrow, 2000 . 188-91 .
- Green, Peter. "Apocalypse & Sacrifice." *Sight and Sound*. 56.2 (Spring, 1987). 111-8.
- . *Andrei Tarkovsky: the Winding Quets*. Basingstoke: Macmillan, 1993 .
- (永田靖訳『アンドレイ・タルコフスキー 映像の探求』国文社、1994 年)
- Greene, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton UP, Rpt. 1992.
- Gross, Terry. "Jarmusch Interview." *English Network*. Jan. 2001 . 79-83.
- Gunning, Tom. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the [In]Credulous Spectator." *Viewing Positions*. Ed. Linda Williams. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1995.
- (岩本憲児 / 斉藤綾子編所収、濱口幸一訳「驚きの美学 初期映画と軽々しく信

- じ込む(ことのない)観客」『新・映画理論集成・第1巻』フィルムアート社、1998年)
- Haltorf, Marek. *The Cinema of Krzysztof Kieslowski: Variations on Destiny and Chance*. London: Wallflower, 2004.
- Hertzberg, Ludwig. *Jim Jarmusch Interviews*. Jackson: University of Mississippi, 2001.
- Hopewell, John. *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*. London: British Film Institute, 1986.
- Insdorf, Annette. *Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof*. New York: Hyperion, 1999(2002).
- Jarmusch, Jim. *Dead Man script*. 21 Feb.1994. California: The Script Shack.
- . "Nature Mort." *Columbia Review*. 54.1 (1975). 29-30.
- Johnson, Vida T. and Graham Petrie. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Jung, C.G. *Memories, Dreams, Reflections*. Ed. Aniela Jaffé. Trans. Richard and Clara Winston. London: Collins and Routledge & Kegan Paul, 1963.
- . *Symbols of Transformation: An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia*. Trans. R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul, 1967.
- (野村美紀子訳『変容の象徴』筑摩書房、1992年)
- . "Yoga and the West." *Psychology and Religion: West and East*. Trans. R.F.C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul, 1969. 529-37.
- Kaston, Carren O. "Faith, Love, and Art: The Metaphysical Triangle in 'Ordet'." *Carl Th. Dreyer*. Ed. Jytte Jensen. New York: Museums of Modern Art, c1988. 67-78.
- Kickasola, Joseph G. *The Films of Krzysztof Kieslowski: The Liminal Image*. New York: Continuum, 2004.
- Kieslowski, Krzysztof. *Kieslowski on Kieslowski*. Ed. Danusia Stok. London: Faber and Faber, 1993.
- (和久本みさ子訳『キェシロフスキの世界』河出書房新社、1996年)
- Kinder, Marsha. "From Documenting the National and Its Subversion in a Democratic Spain." *An Open Window: The Cinema of Victor Erice*. Ed. Linda C. Ehrlich. Lanham, Md.: Scarecrow, 2000. 206-10.
- Le Fanu, Mark. *The Cinema of Andrei Tarkovsky*. London, British Film Insitute, 1987.
- Lomillos, Miguel Ángel. "Familial Discourse in *The Spirit of the Beehive*: The Parents' Estrangement." *An Open Window: The Cinema of Victor Erice*. Ed. Linda C. Ehrlich. Lanham, Md.: Scarecrow, 2000. 117-28.
- Lubelski, Tadeusz. "From *Personnel* to *No End*: Kieslowski's Political Feature Films." Trans. Paul Coates. *Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieslowski*. Ed. Paul Coates. Trowbridge: Flicks, 1999. 54-76.
- Martin, Sean. *Tarkovsky*. Harpenden: Oldcastle, 2006.
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. London: Oxford UP, 1981.
- Mc Govern, Frank. "The Cinema of Andrei Tarkovsky in the Russian Literary and Philosophical Traditions." Diss. University of Oxford. 1992.
- Molina Foix, Vincente. "The War behind the Window: Notes on *The Spirit of the Beehive*."

- An Open Window: The Cinema of Victor Erice*. Ed. Linda C. Ehrlich. Lanham, Md.: Scarecrow, 2000. 107-11.
- Monaco, James. *How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia: Language, History, Theory*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- (岩本憲児他訳『映画の教科書 どのように映画を読むか』フィルムアート社、1983年)
- Pasolini, Pier Paolo. *Pier Paolo Pasolini: A Cinema of Poetry*. Ed. Laura Betti, Lino Micciché, Ingrid Hammond et al. Italy: Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1989.
- . *Theorem*. Trans. Stuart Hood. London: Quartet, 1992.
- Philippon, Alain. "Childhood against the Light." Trans. and with an introduction by Charlotte Sanpere-Godard. *An Open Window: The Cinema of Victor Erice*. Ed. Linda C. Ehrlich. Lanham, Md.: Scarecrow, 2000. 131-5.
- Pipolo, Tony. "Joan of Arc: The Cinema's Immortal Maid." *Cineaste*. 25.4 (2000). 16-21.
- Rasmussen, Knud. *Across Arctic America: Narrative of the Fifth Thule Expedition*. Fairbanks, Alaska: U of Alaska P, 1990.
- Robinson, Jeremy Mark. *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Kent: Crescent Moon, 2006.
- Rosenbaum, Jonathan. *Dead Man*. London: British Film Institute, 2000.
- Russell, Dominique. "Suspension and Light: The Films of Victor Erice." Diss. University of Toronto. 1998.
- Salyer, Gregory. "William Blake Lost in America: Storytelling in the Film *Dead Man*." University. 30 Nov. 2003 <<http://www.longwood.edu/staff/salyergs/deadman.html>>.
- . "Poetry Written with Blood: Creating Death in *Dead Man*". *Imag(in)ing Otherness: Filmic Visions of Living Together*. Atlanta, Ga.: Scholars Press, 1999.
- Santos, Antonio. "Living Stones, Dead Souls: The Other Side of the Map. *El Sur* Novel and Film." *An Open Window: The Cinema of Victor Erice*. Ed. Linda C. Ehrlich. Lanham, Md.: Scarecrow, 2000. 155-72.
- Savater, Fernando. "The Risks of Initiation into the Spirit." *An Open Window: the Cinema of Victor Erice*. Ed. Linda C. Ehrlich. Md.: Scarecrow, 2000. 83-97.
- Schaefer, Dennis and Larry Salvato. *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. Berkeley: U of California P, 1984.
- (高間賢治 / 宮本高晴訳『マスタース・オブ・ライト アメリカン・シネマの撮影監督たち』フィルムアート社、1993年)
- Schamus, James. "Dreyer's Textual Realism." *Carl Th. Dreyer*. Ed. Jytte Jensen. New York: Museums of Modern Art, c1988. 59-65.
- Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, & Dreyer*. New York: Da Capo, [1988], c1972.
- (山本喜久男訳『聖なる映画 小津 / ブレソン / ドライヤー』フィルムアート社、1981年)
- Skoller, Donald. "The Cinematization of *Ordet* (The Word)." *Dreyer in Double Reflection*. New York: Dutton, 1973, 156-67.
- Smith, Paul Julian. "Whispers and Rapture: On Politics and Art in the Films of Erice." *An Open Window: The Cinema of Victor Erice*. Ed. Linda C. Ehrlich. Lanham, Md.:

- Scarecrow, 2000. 180-5.
- . "Between Metaphysics and Scientism: Rehistoricizing Victor Erice." *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*. Ed Peter William Evans. Oxford: Oxford UP, 1999. 93-114.
- Snyder, Stephen. *Pasolini Pier Paolo*. Boston: Twayne, 1980. 105-19.
- Stone, Rob. "Spirits and Secrets: Four Films about Childhood." *Spanish Cinema: Inside Film*. Pearson Education, 2002. 85-109.
- Synessios, Natasha. *Mirror*. London: I.B. Tauris, 2001.
- Tarkovsky, Andrei. *Collected Screenplays*. Trans. William Powell and Natasha Synessios. London: Faber and Faber, 1999.
- . *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*. Ed. G. Ciaramonte. London: Thames & Hudson, 2006.
- Turovskaya, Maya. *Tarkovsky, Cinema as Poetry*. Trans. Natasha Ward. London: Fabor and Fabor, 1989.
- Viano, Maurizio Sanzio. *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: Univ. of California Press on Demand, 1993.
- Williams, David. "Medieval Movies." *The Yearbook of English Studies*, vol. 20, Literature in the Modern Media: Radio, Film, and Television Special Number. 1990. 1-32.
- Wilson, Emma. *Memory and Survival: The French Cinema of Krzysztof Kieslowski*. Oxford: Legenda, 2000.
- Wood, Nancy. *Many Winters*. Garden City, New York: Doubleday & Company, 1974.
- Zizek, Slavoj. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-theory*. London: British Film Institute, 2001.
- Dead Man*. A Jim Jarmusch Film. Miramax Films. Official site. 1996. 11 December 2004 <<http://www.nytrash.com/deadman/deadjj.html#3>>.

浅沼圭司『映画学 その基本的問題点』（紀伊国屋書店、1965年）

---.「映画の聖と俗」『不在の光景、映画についての／による断章』所収（行人社、1983年）

---.『映画美学入門』（美術出版社、1963年）

阿部珠理『アメリカ先住民の精神世界』（日本放送出版協会、1994年）

宇佐見森吉「アルセーニイ・タルコフスキー その家族の肖像」『WAVE タルコフスキー』26号所収、86-93.

扇知恵「父」『WAVE タルコフスキー』26号所収（ペヨトル工房、1990年）94-104.

大迫優一「映画学と映画批評、その歴史的展望 加藤幹郎インタビュー」（*CineMaga ziNet!* No. 11, 2007.7）31 August 2007 <<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO2/ARTICLES/HASE/1.HTM>>. 加藤幹郎編

大場正明「過去からの解放を導く偶然」『チェシロフスキー・コレクションパンフレット』所収、遠藤万吏子／小森由夏編集（ビタース・エンド、2003年）

落合東朗『タルコフスキーとルブリョフ』（論創社、1994年）

加藤幹郎『映画とは何か』（みすず書房、2001年）

---.『映画の論理 新しい映画史のために』（みすず書房、2005年）

---.「映画、歴史、不可知論」『映画の領分 映像と音響のポイエーシス』所収（フィルムアート社、2002年）218-30.

- 金谷 重朗、宮岡秀行、編集部「ビクトル・エリセ オリジナル・インタビュー」『ビクトル・エリセ』金谷 重朗訳、金谷 重朗／遠山 純生編所収（エスクァイアマガジンジャパン、2000 年）13-20.
- 斉藤綾子「沈黙の言語、視線の言語」『ビクトル・エリセ』金谷 重朗／遠山 純生編所収（エスクァイアマガジンジャパン、2000 年）94-101.
- 鈴木布美子「ジャームツシュインタビュー（完全版）」1995. 2003 年 4 月 28 日閲覧
<<http://www.magazine.co.jp/features/movies/interview/1995/deadMan/home.html>>.
- 田中純「時のアウラ ロッシとタルコフスキーのポラロイド写真」*Up*, No. 419、2007 年 8 月、58-63.
- 中沢新一「映画としての宗教 第一回・映画と一神教」『群像』2006 年 1 月号、252-81.
- 中田晶子 “Ambivalence and Ambiguity: Motherhood/Femininity and Fatherhood/Masculinity in *Mirror*”. 『南山短期大学紀要』26 (1998). 33-49.
- 蓮實重彦「『奇跡』の奇跡 ドライヤーの場合」『映画 誘惑のエクリチュール』（筑摩書房、1990 年）261-82.
- . 「心ともなく闇の中に歩みはじめるように 『ミツバチのささやき』と『エル・スール』」『光をめぐって』所収（筑摩書房、1991 年）90-116 .
- . 「タルコフスキーの亡命と死」『季刊リュミエール』第 7 号（筑摩書房、1987 年）44-5.
- . 「光の使徒 リュミエール兄弟とガブリエル・ヴェール」『リュミエール元年 ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』蓮實重彦編所収（筑摩書房、1995 年）5-44.
- 蓮實重彦、武満徹「記憶の集積、イメージの再生」『シネマの快楽』所収（河出書房新社、2001 年）177-92 .
- . 「木霊を喚起する力 『エル・スールをめぐって』」『シネマの快楽』所収（河出書房新社、2001 年）193-210 .
- 長谷正人「リュミエール兄弟のアルケオロジー」(*CineMagaziNet!* no.2,1998.6.) 25 February 2004 <<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/NO2/ARTICLES/HASE/1.HTM>>.
- 加藤幹郎編
- . 「リュミエールの考古学」『映像学』、55 号、1995 年、86-101.
- 馬場朝子『タルコフスキー 若き日、亡命そして死』（青土社、1997 年）
- 馬場広信『タルコフスキー映画 永遠への郷愁』（みすず書房、2002 年）
- 細川晋「ビクトル・エリセの映画における目に見えない力」『ビクトル・エリセ』金谷 重朗／遠山 純生編所収（エスクァイアマガジンジャパン、2000 年）114-27.
- 前田英樹『映画＝イメージの秘蹟』（青土社、1996 年）
- . 『小津安二郎の家 持続と浸透』（書肆山田、1993 年）
- 松浦寿輝「脱色のための供犠 アンドレイ・タルコフスキーの「サクリファイス」」『季刊リュミエール』第 7 号（筑摩書房、1987 年）39-43.
- . 「表象と確率」『表象 構造と出来事』小林康夫／松浦寿輝編所収（東京大学出版会、2000 年）2-3.
- 湯浅泰雄『ユングとヨーロッパ精神』（人文書院、1979 年）
- 吉村正和『フリーメイソンと錬金術 西洋象徴哲学の系譜』（人文書院、1998 年）
- 四方田犬彦『映画史への招待』（岩波書店、1998 年）
- . 「ミツバチの巣箱を出て ビクトル・エリセ自作を語る」『ミツバチのささやき』

- パンフレット所収(シネ・ヴィヴァン、1985年)2-5.
- 和久本みさ子「偶然、運命、ドアの内側、美と感情、そして愛。チェシロフスキのキーワードを辿って」『チェシロフスキ・コレクションパンフレット』所収、遠藤万吏子/小森由夏編集(ビタース・エンド、2003年)
- 『ミツバチのささやき』パンフレット(シネ・ヴィヴァン、1985年)
- 『エル・スール』パンフレット(シネ・ヴィヴァン、1985年)
- 記事「溝口作品、人生を凌駕 新作は映像の往復書簡」(朝日新聞 2006年9月5日付)
- アルンハイム、ルドルフ『芸術としての映画』志賀信夫訳(みすず書房、1992年)
- エステーヴ、ミシェル「記憶の時 『鏡』」ミシェル・エステーヴ編『タルコフスキー』所収、鈴木靖爾訳(国文社、1991年)95-110.
- チェシロフスキ、クシシュトフ、クシシュトフ・ピエシェヴィチ『デカログ』高橋博訳(早川書房、1996年)
- サドゥール、ジョルジュ『世界映画全史 1 諸器械の発明 1832-1895 プラトーからリュミエールへ』村山匡一郎/出口丈人訳(国書刊行会、1992年)
- 『世界映画全史 2 初期の見世物 1895-1897』村山匡一郎/出口丈人訳(国書刊行会、1993年)
- 「ジョルジュ・サドゥールによるルイ・リュミエールへのインタビュー」古賀太訳『リュミエール元年 ガブリエル・ヴェールと映画の歴史』蓮實重彦編所収(筑摩書房、1995年)147-83.
- ジェルベ、マルク「パゾリーニについて」『世界の映画作家 1・ゴダール、パゾリーニ』所収、野原由美子訳(キネマ旬報社、1972年)156-9.
- ジョン、ハリディ『パゾリーニとの対話』波多野哲朗訳(晶文社、1972年)
- ソクーロフ、アレクサンドル、前田英樹『ソクーロフとの対話 魂の声、物質の夢』児島宏子訳(河出書房新社、1996年)
- ゾールカヤ、ネーヤ「終わり」アネッタ・ミハイロヴナ・サンドレル編『タルコフスキーの世界』所収、沼野充義監修、扇千恵訳(キネマ旬報社、1995年)227-51.
- タルコフスキー、アルセーニー『雪が降るまえに』坂庭淳史訳(鳥影社、2007年)
- タルコフスキー、アンドレイ「映画『懺悔』の申請書」宮澤淳一訳『アンドレ・タルコフスキ『鏡』の本』所収、馬場広信監修、宮澤淳一/馬場広信訳(リプロポート、1994年)420-2.
- 『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)
- 「建築大学における A・タルコフスキ監督との対話」宮澤淳一訳『アンドレ・タルコフスキ『鏡』の本』所収、馬場広信監修、宮澤淳一/馬場広信訳(リプロポート、1994年)425-7.
- 「作業ノート 1973年3月22日~1974年12月20日」馬場広信訳『アンドレ・タルコフスキ『鏡』の本』所収、馬場広信監修、宮澤淳一/馬場広信訳(リプロポート、1994年)241-415.
- 「小説『白い、白い日……』」宮澤淳一訳『アンドレ・タルコフスキ『鏡』の本』所収、馬場広信監修、宮澤淳一/馬場広信訳(リプロポート、1994年)5-53.
- 『タルコフスキー日記』鴻英良/佐々洋子訳(キネマ旬報社、1991年)
- 『タルコフスキー日記 II』武村知子訳(キネマ旬報社、1993年)
- アレクサンドル・ミチャーリン「『鏡』シナリオ」宮澤淳一訳/馬場広信採録『ア

シンドレ・タルコフスキ『鏡』の本』所収、馬場広信監修、宮澤淳一／馬場広信
 訳（リプロポート、1994年）17-233.
 ダンテ、アリギエーリ『神曲』山川丙三郎訳（岩波書店、1958年）
 ツェーラム、C.W.『映画の考古学』月尾嘉男訳（フィルムアート社、1977年）
 デーレンバック、リュシアン『鏡の物語 紋中紋手法とヌーヴォー・ロマン』野村
 英夫／松沢 和宏訳（ありな書房、1996年）
 トゥレント、トマス・ペレス「ものの姿を再現することの可能性」野村正人訳『ピク
 トル・エリセ』金谷 重朗／遠山 純生編所収（エスクァイアマガジンジャパン、
 2000年）146-61.
 トリュフォー、フランソワ「カール・テホ・ドライヤーの白のイメージ 崇高なま
 での美しさに達した映像」『映画の夢 夢の批評』所収、山田宏一／蓮實重彦訳（た
 ざわ書房、1979年）124-30.
 バザン、アンドレ『映画とは何か 映像言語の問題』（美術出版社、1970年）
 ---『映画とは何か 映画と他の諸芸術』（美術出版社、1977年）
 パゾリーニ、ピエール・パオロ「ポエジーとしての映画」岩本憲児／波多野哲朗編『世
 界映画理論集成』所収、塩瀬宏訳（フィルムアート社、1982年）263-89.
 パノフスキー、アーウィン「映画における様式と素材」『映画理論集成』岩本憲児／波
 多野哲朗編『世界映画理論集成』所収、出口丈人訳（フィルムアート社、1982年）
 101-22.
 バラージュ、ベラ『映画の理論』佐々木基一訳（学藝書林、1970年）
 ハルトフ、マルク『ポーランド映画史』西野常夫訳（凱風社、2006年）
 バーナウ、エリック『魔術師と映画 シネマの誕生物語』山本浩訳（ありな書房、
 1987年）
 ファビアン、ジェラルド・S『パゾリーニ あるいは＜野蛮＞の神話』内村瑠美子／
 藤井恭子訳（青弓社、1986年）151-4.
 プラトン『国家』藤沢令夫訳（岩波書店、1979年）
 ボジョーヴィチ、ヴィクトル「詩的言語とアンドレイ・タルコフスキーの映像世界」ア
 ネッタ・ミハイロヴナ・サンドレル編『タルコフスキーの世界』所収、沼野充義
 監修、扇千恵訳（キネマ旬報社、1995年）279-303.
 ミハルコーヴィチ、ワレンチン「映像のエネルギー」アネッタ・ミハイロヴナ・サン
 ドレル編『タルコフスキーの世界』所収、沼野充義監修、宇佐見森吉訳（キネマ
 旬報社、1995年）279-303.
 ミュンスターバーグ、ヒューゴー「注意」『映画理論集成』岩本憲児／波多野哲朗編『世
 界映画理論集成』所収、出口丈人訳（フィルムアート社、1982年）25-32.
 メッツ、クリスチャン『映画と精神分析 創造的シニフィアン』鹿島茂訳（白水社、
 1981年）
 メーテルリンク、モーリス『蜜蜂の生活』山下 知夫／橋本 綱訳（工作舎、2000年）
 ---『白蟻の生活』山下 知夫／橋本 綱訳（工作舎、2000年）
 モラビア、アルベルト「団欒のなかの裸」『世界の映画作家1・ゴダール、パゾリーニ』
 所収、田野倉稔訳（キネマ旬報社、1972年）151-4.
 モリーナ・フォイクス、ピセンテ「ピクトル・エリセとの対話」『ピクトル・エリセ』
 野村正人訳、金谷 重朗／遠山 純生編所収（エスクァイアマガジンジャパン、2000
 年）51-64.

リッチー、ドナルド『映画のどこをどう読むか』（キネマ旬報社、1984年）
ルノワール、ジャン「ドライヤーの罪」『ジャン・ルノワール・エッセイ集成』所収、
野崎歓訳（青土社、1999年）300-4.
ルビオ、ミゲル、オリベル、ホス、マトヒ・マヌエル他「ビクトル・エリセインタビ
ュー『ミツバチのささやき』の神話構造」、『ミツバチのささやき』パンフレット
所収、旦敬介訳（シネ・ヴィヴァン、1985年）26-30.
IMDb（The Internet Movie DataBase）<<http://www.imdb.com/name/nm0003433/>>

フィルモグラフィ

- 『アザーズ』(*The Others*) アレハンドロ・アメナーバル監督、2001年(DVD、ポニーキャニオン、2002年)
- 『エル・スール』(*El Sur, The South*) ビクトル・エリセ監督、1983年(ビデオ、ビデオメーカー、1995年)
- 『終わりなし』(*Bez Konca, No End*) クシシュトフ・ケシロフスキ監督、1984年(DVD、ジェネオンエンタテインメント、2003年)
- 『鏡』(*Mirror*) アンドレイ・タルコフスキー監督、1972年(DVD、アイ・ヴィー・シー、2004年)
- 『狩人の夜』(*The Night of the Hunter*)、チャールズ・ロートン監督、1955年(DVD、紀伊國屋書店、2004年)
- 『偶然』(*Blind Chance*) クシシュトフ・ケシロフスキ監督、1982年(DVD、ジェネオンエンタテインメント、2003年)
- 『サクリファイス』(*The Sacrifice*) アンドレイ・タルコフスキー監督、1986年(DVD、紀伊國屋書店、2002年)
- 『叫びとささやき』(*Cries and Whispers*) イングマル・ベルイマン監督、1972年(DVD、ハピネット・ピクチャーズ、2002年)
- 『裁かるゝジャンヌ クリティカル・エディション』(*La Passion de Jeanne D'Arc, The Passion of Joan of Arc*) 1928年(DVD、紀伊國屋書店、2005年)
- 『シックス・センス』(*The Sixth Sense*) マイケル・ナイト・シャラマン監督、1999年(DVD、ポニーキャニオン、2005年)
- 『市民ケーン』(*Citizen Kane*) オーソン・ウェルズ監督、1941年(DVD、ファーストトレーディング、2006年)
- 『ジャンヌ / 愛と自由の天使』(*Jeanne La Pucelle: Les Batailles*) ジャック・リヴェット監督、1994年(ビデオ、コロムビアミュージックエンタテインメント、1996年)
- 『ジャンヌ・ダルク』(*The Messenger: The Story of Joan of Arc*) リュック・ベッソン監督、1999年(DVD、ソニー・ピクチャーズエンタテインメント、2000年)
- 『ジャンヌ・ダルク裁判』(*Le Proces de Jeanne D'Arc, The Trial of Joan of Arc*) ロベール・ブレッソン監督、1962年(DVD、アイ・ヴィー・シー、2000年)
- 『ジャンヌ・ダーク』ヴィクター・フレミング監督、1948年(DVD、ファーストトレーディング、2006年)
- 『ジャンヌ / 薔薇の十字架』(*Jeanne La Pucelle: Les Prisons*) ジャック・リヴェット監督、1994年(ビデオ、コロムビアミュージックエンタテインメント、1996年)
- 『処女の泉』(*The Virgin Spring*) イングマル・ベルイマン監督、1960年(DVD、ハピネット・ピクチャーズ、2000年)
- 『ストーカー』(*Stalker*) アンドレイ・タルコフスキー監督、1979年(DVD、アイ・ヴィー・シー、2002年)
- 『タルコフスキー・ファイル in「サクリファイス」』(*Regi Andrej Tarkovskij*) 1988年(ビデオ、CBS/Sony、1988年)
- 『テオレマ』(*Theorem*) ピエール・パオロ・パゾリーニ監督、1968年(DVD、紀伊國屋書店、2004年)
- 『デカローグ』(*The Decalogue*) クシシュトフ・ケシロフスキ監督、1988年(DVD、

- 紀伊國屋書店、2005 年) *Dialog*、「監督への 100 の質問」DVD 特典含
- 『デッドマン』(*Dead Man*) ジム・ジャームッシュ監督、1995 年 (DVD、パラマウント・ホーム・エンタテインメント・ジャパン、2007 年)
- 『天国から来たチャンピオン』(*Heaven can Wait*) ウォーレン・ベイティ / バック・ヘンリー監督、1978 年 (DVD、パラマウント ジャパン、2004 年)
- 『ノスタルジア』(*Nostalgia*) アンドレイ・タルコフスキー監督、1983 年 (DVD、ジェネオン エンタテインメント、2002 年)
- 『ふたりのベロニカ コレクターズ・エディション』(*La Double Vie de Veronique, The Double Life of Veronique*) クシシュトフ・ケシロフスキ監督、1991 年 (DVD、紀伊國屋書店、2006 年)
- 『フランケンシュタイン』(*Frankenstein*) ジェームズ・ホエール監督、1931 年 (DVD、ユニバーサル・ピクチャーズ・ジャパン、2004 年)
- 『フルーク』(*Fluke*) カルロ・カルレイ監督、1995 年 (DVD、20 世紀フォックスホームエンターテインメントジャパン、2007 年)
- 『ブレードランナー』(*Blade Runner*) リドリー・スコット監督、1982 年 (DVD、ワーナー・ホーム・ビデオ、1996 年)
- 『ヴァンパイア』(*Vampyr*) カール・ドライヤー監督、1932 年 (DVD、アイ・ヴィー・シー、2002 年)
- 『まぼろし』(*Sous le Sable, Under the Sand*) フランソワ・オゾン監督、2001 年 (DVD、東芝デジタルフロンティア、2003 年)
- 『ミツバチのささやき』(*El Espiritu de la Colmena, Spirit of the Beehive*) ビクトル・エリセ監督、1973 年 (ビデオ、ビデオメーカー、1999 年)
- 『幽霊紐育を歩く』(*Here Comes Mr. Jordan*) アレクサンダー・ホール監督、1941 年 (DVD、ソニー・ピクチャーズエンタテインメント、2007 年)
- 『惑星ソラリス』(*Solaris*) アンドレイ・タルコフスキー監督、1974 年 (DVD、紀伊國屋書店、2002 年)
- Day of Wrath*. Dir. Carl Theodor Dreyer. 1943. DVD. Criterion, 2001 (邦題『怒りの日』)
- El Sol del Membrillo (The Sun of the Quince)*. Dir. Victor Erice. 1992. DVD. Rosebudfilms, 2004. (邦題『マルメロの陽光』) “Conversation Victor Erice & Antonio Lopez in TV program ‘Version Espanola’ ”および “Sketches” 特典映像含
- Ordet*. Dir. Carl Theodor Dreyer. 1955. DVD. Criterion, 2001. (邦題『奇跡』)
- The Gospel According to St. Matthew*. Dir. Pier Paolo Pasolini. 1964. DVD. Water Bearer Films, 2003. (邦題『奇跡の丘』)

謝辞

本論文執筆にあたり、終始一貫して丁寧なご指導を賜り、並びに、審査に際しては主査の労をお執りいただきました主指導教員の吉村正和先生に、心より感謝と敬意の意を申し上げます。名古屋大学大学院国際言語文化研究科博士課程在学中の三年間において、ほぼ毎月行われた先生との面談が、なによりも楽しい時間であったことを告白します。この面談がなければ、怠惰な私が本論文を完成させることはありませんでした。自分らしい論文を書くよう励ましていただいたことは、なによりも有難い、心の支えでありました。

同時に、機会ある度に貴重なご意見、ご助言を賜りました副指導教員の松岡光治先生、上原早苗先生にも、深く感謝申し上げます。

また、修士課程では鈴木繁夫先生、長畑明利先生にもたいへんお世話になりました。加藤博子氏、高橋すみれ氏には勉強会にて、機会ある度に貴重なご意見、ご助言を賜りました。この場を借りて厚くお礼申し上げます。

最後に、常に最初の読み手となってくれた夫に感謝の意を記します。