

## アンドレイ・タルコフスキー作品における 空中浮揚の考察 時空の超越

菅原 裕子

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」表象は、彼の映画の本質に迫る重要な要素の一つである。彼の作品には一見、合理的には意味を掴みにくい表象が随所に溢れているが、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、時間軸の変化、淀んだ水のカット、廃墟に表れる白い犬といった、唐突だが意味ありげな表象の出現は枚挙にいとまがない。これらは何を象徴するのかという数多くの問いかけに、基本的に監督は、「それらは象徴ではなく比喩であり、スクリーンの中で起こっていることは現象である」と答える。<sup>1</sup>

そんな中で、空中浮揚に関する考察が深められていないのは欠落としかいいようがない。彼(ら)がほんとうに浮揚しているのか、飛翔しているのかを問うことは、同時に「ほんとう」の意味を探ることであり、それも映画が実現する「ほんとう」の意味を探求することでもあろう。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、とりあえず普通の人間の生活の空間概念の外にあるものである。

さらに、それが時間をも超えるものだと定義できるのではないか。つまり、空中浮揚が表すのは時空間の超越である。本稿は、空中浮揚を扱った三作品を分析し、この仮説を証明することを目的とする。それはおそらく、映画が時間芸術である本質と親密に関わってくるものであろう。

### 1. 『惑星ソラリス』

本作の宇宙船内の書斎での無重力場面は中盤のクライマックスとでもいえるべき重要な場面である。この美しい場面をただ呆然と眺めていたいという衝動を抑え、その美しさを形成する要因を考察する。そのことが、空中浮遊という行

為が作品に与える意味をさぐる糸口となるのではないか。

プラズマの海ソラリスの上に浮かぶ宇宙船で異変が続発する。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の一種ユートピア的な和解を夢想している。しかしわれわれを動かす力は（…）人間の世界では、そのような癒しはありえないとタルコフスキーが同時に実践的に表現している方法にある。（Le Fanu:58）

そして空中浮遊は、主人公と「ハリー」が、宇宙船内での三十秒という、予告さ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。同様に、船内には亡霊とおぼしき少女や異形の少年、小人の姿が見られる。いみじくも一人の博士が「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判っており、物理的に彼女は存在しているし、画面上、宇宙船の中でクリスと「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、それは必然的に起こる。宇宙船内において、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ャーの一つであろう。ものの形、つまり輪郭や色は比較的描写されやすい。それは目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。無論、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事実において、重大な意味をもつ。

身体の重みという、現実世界で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、宇宙船での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ていく。まるで合図のように、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。クリスの頭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。背景には額に納められた三枚のブリュージュルの絵画。それぞれが画面を舞い、重なりあう。重さを失った事物が「交わる」気配があたりにたちこめる。

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)。これは監督の「愛とはお互いを理解することの究極の顕現である」<sup>2</sup>という考えに近い。また、重力の関係にきわめて簡単にも触れている。しかし単に、二人の愛の交歓の場面と理解するだけでは不十分である。確かに、重量を失い、様々なものが飛び交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、彼らにとってまちがいなく「交歓」の時であろう。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。それはやはり重力の問題とも関連する。さらに、なぜ頻繁に空中浮揚の場面を挿入するかを語る監督の言葉も看過できない。「理由は単純である。なぜなら強い力をもつ場面になるからだ。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」<sup>3</sup> 言い換えればこれは、「映画적」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。宇宙船内という設定における重力と無重力の関係を最大限に活かした上で、この場面は成立する。

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、抱き合ったままの彼ら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ゲルの絵画三点の並び方にみられる立体感も、彼らが三次元の世界にいることをことさらに訴えかける。しかしわれわれはそもそも、ジェイムズ・モナコの言うところの「スクリーン上に実際に存在する唯一の平面である」<sup>フレーム</sup>画面を眼前にしながらも、その中に奥行を知覚しようとする性質をもっている（モナコ：157）。つまり、特に三次元性を強調しなくとも、この場面における空中浮遊を目の前にするだけで、観客はひとりで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。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もたらされている。しかも「非現実的」どころか、宇宙船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見える現実の空間において、同等に溶け合う場面を観客は目撃する。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。

宇宙船という、ただでさえ、地球を離れた異空間という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、映画を観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。異空間のさらなる異空間に放り出されることで、物質としての彼らの存在がさらけだされることになる。

三十秒が過ぎ、二人は床にうずくまる。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、先刻のひとつ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」が自殺に用い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夢かったことへの、彼女の絶望感の表れである。それまでの二人は、人間と、彼の記憶の物質化という、別々のものとして交流するしかなかった。言いかえれば彼らは、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、そのような枠をとりはらう。それは二人が初めて同じ「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唯一の機会であった。クリスの「ハリー」に対する疑念はやがて情へと変化し、「ハリー」もまた自分とは何かを探りながら変化していく。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。

## 2. 『サクリファイス』

一般的に、タルコフスキーは台詞や物語よりも、映像による雄弁さで語る作家である。顕著な一例を挙げれば、『ストーカー』のラストシーンで、主人公の娘が無言のまま、手も道具も使わず視線によって、テーブル上のグラスを移動させる。「ありえない」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。それが実際ありうることなのかどうか、端的にいえば、いわば念力のような力でグラスを移動させることが可能であるかどうかは、まったく重要ではない。そのような顕示が、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。『サクリファイス』の主人公アレクサンデルと「魔女マリア」の空中浮揚もまさにそれに当たる。

空中浮揚が起こるのはマリアの寝室である。他の作品と同様本作でも、屋内の家具や静物の存在感が、細心の注意を払われ丁寧に描かれている。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、整然と、しかしほどよい柔らかさを残して整えられたシーツ。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。<sup>4</sup> 元々画家志望であった監督の、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、美しい佇まいを呈する室内は、しかし、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ついでに、姿見がわりに映る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表わされている。

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目にすることに他ならない。

『惑星ソラリス』で宇宙船内での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。前述したように、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「ほんとうは」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「ほんとうは」いつなのか（線的な時間の上にある一定の期間である今が、確固として存在する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。

また、「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アレクサンデル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。Johnson と Petrie は、マリアを単なるいい人、慰められむ人という見識を明らかにしているが(Johnson & Petrie:175)、これは的外れではないし、「むしろ温和な尼僧を思わせる」(ゾールカヤ：238)とする描写もその容貌を慮ると説得力がある。

ゾールカヤはこの空中浮揚を含む、主人公がマリアの屋敷を訪ねる場面に心理分析的な解釈を試みようとする。彼が怖れ、不安な心を抱きつつ、マリアに告白するこの一連の場面をすべて彼の心理分析に還元することは容易い。だが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を考察するべきである。見落とされているのは、ズレた意識を内包したそれぞれの身体が宙に浮かぶ現象そのものについてである。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宙に浮かび、交わりあう。タルコフスキーの空中浮揚について、いずれも性交との関連性があると指摘したのは馬場広信(馬場: 228)であるが、この「交わる」という表象は、彼らの行為のみに該当するのではなく、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。

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』と同様、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作品にみられる「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「魔女」と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、この世を超える至上の悦びを与うるものであろう。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無論のこと、もはや人間の生と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、アレクサンデルの絶望があまりにも大きいことと、冒頭の草原で語る「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「<sup>サクリファイス</sup>犠牲」そのものであるからだろう。

### 3. 『鏡』

『鏡』では、映画が終結へと向かう頃、寝台の上に浮かび停止する女の姿が絵画のごとく現れる。特徴的なのは、寝台の上に浮かぶ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「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、異なる趣を呈する。まず、本作での空中浮揚が一人、ただしそれが妊婦であることに注目したい。

『鏡』が自伝的映画であることから、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・つまりは監督タルコフスキー自身であるだろう。主人公アレクセイは現代を生きているが、その顔は一切表れない。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、縁が薄かったと想像される父、そして次の世代である一人息子の姿が画面に現れる。若き日の父と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の場面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たち兄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表れない。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近づきすぎている。つまり、この手法も意図的であって、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、すなわち主人公と監督タルコフスキーとの同一性を表している。したがってこの同一性を前提とすると、空中浮揚場面において、若い父と母と共に、タルコフスキー自身が胎児という形で存在していると考えられる。それが意味するものは何か。

この場面は、戦時中、母と共に田舎を訪ねたエピソードの後に、脈絡なしに挿入される。鶏をつぶすよう強いられた都会暮らしの母の、困惑し疲弊した顔のクローズアップ。その上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。時間軸と舞台の移行が画面の色の变化からもすぐわかる。父が柔らかそう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」<sup>6</sup>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、彼が立ったまま、宙に浮かぶ女の服を撫でていたことが判る。この時点で、女だけが重力に逆らっていることが明確になる。女をつぶやきと共にカメラは女の身体全体を映し出し、やがて妊婦であることが明らかになる。腹のふくらみはさほどあからさまではなく、慎ましやかな曲線を描いている。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、宙に浮かぶ女が表すのは、女の言葉どおり、幸福であろう。至福ゆえに女は浮揚している……つまり、彼女の意識の高揚の具現が空中浮揚である。男の姿は消えるが、鳩は難なく正面から見て斜め上に飛び去っていくし、カメラはやはり正面に据えられたまま、重力に逆らうことのない寝台と、その一方でごく自然に重力に抗っているように見える女を並列に映し出す。しかも、宙に浮かぶ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、この短い空中浮揚そのものに一切動きがないことをもう一つの特徴として挙げたが、そのため、この姿は映像というより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、カメラの流れは止まっていないので、まるで水面に、本人の言うとおりのしあわせそうに漂っているようだ。ちょうど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。これは前述したよ

うに、意識は飛翔しながらも、身体はこの寝台のある部屋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と母の空間であるが胎内にいる自分も共有する空間であり、と同時に、病身の主人公が今臥している寝台を否応なく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明示されてはいないが、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。本作全編が自分と家族の記憶をたどる物語なのだから。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、若き父と母、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場面だが、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、また別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告白される幸福感が、停止した浮揚の中に表現され、その短い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を仄めかす。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、ひとつの線を描いているように思える。

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無論のこと、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暗示している。つまり、目には見えない交差、交わりがこの場面に凝縮されているといえる。

#### 4. まとめ

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ないに等しい。ただし、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に少し触れておく。本文中に挙げたものの他、JohnsonとPetrieは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。しかしここで想定されているのはバルーンによるものであって対象作品も異なる。本稿で採り上げた三作品における浮揚を彼はlevitationと言い換え、空中浮揚・飛翔に「より“spiritualistic”な手段によって」<sup>7</sup>という意味を付与している。この定義に筆者も同意するが、しかし「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（Johnson & Petrie:219）。Mc Governは「無重力」という言葉を用いて、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、愛というテーマの重要性と、数多ある比喩の中でも、愛の表現しがたい本質と、身体と精神が至る恍惚の最たる表象であると締めくくる（Mc Govern:230-231）。しかしこれらが不十分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。いわば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の一つとしての視覚効果がスクリーンを超越し、観客の眼前に供されるからではないのか。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。

- 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おり、したがって本稿では「基本的に」という言葉を補った。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・タルコフスキー監督との対話」（『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、425-427）を参照。
- 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。
- 3 Charles De Brantes のインタビューによる。
- 4 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。
- 5 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。
- 6 以下、台詞は DVD の日本語字幕による。
- 7 OED の定義による。監督自身、Charles De Brantes の取材で“levitation”というテーマの下、今回採り上げた三作品について語っている。

### 引用文献

- 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）227-251。  
 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）  
 モナコ、ジェームズ『映画の教科書：どのように映画を読むか』岩本憲児他訳（フィルムアート社、1983）
- De Brantes, Charles. “Andrei Tarkovsky on Sundry Topics: on Levitation.”  
 Trans. Kwiatkowski, Zygmunt. 1 May, 2006. Nostalghia.com.<  
[http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/AT\\_On.html](http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/AT_On.html)>.
- Guibert, Hervé. “Symbols vs. Metaphors.” Trans. Bielawski, Jan. 30 May, 2006.  
 Nostalghia.com.  
 <<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Symbols.html>>.
- Johnson, Vida T. and Graham Petrie. *The Films of Andrei Tarkovsky: a Visual Fugue*. Bloomington: Indian University Press, 1994.
- Le Fanu, Mark. *The Cinema of Andrei Tarkovsky*. London: BFI Pub., 1987.
- Mc Govern, Frank. “The Cinema of Andrei Tarkovsky in the Russian Literary

and Philosophical Traditions.” Diss. University of Oxford. 1992.

- 『惑星ソラリス』 アンドレイ・タルコフスキー監督、ソ連、1974年、DVD (アイ・ヴィー・シー、2002年)
- 『鏡』 アンドレイ・タルコフスキー監督、ソ連、1972年、DVD (アイ・ヴィー・シー、2004年)
- 『サクリファイス』 アンドレイ・タルコフスキー監督、スウェーデン/フランス、1986年、DVD (紀伊國屋書店、2002年)
- 『ストーカー』 アンドレイ・タルコフスキー監督、ソ連、1979年、DVD (アイ・ヴィー・シー、2002年)