

## ズレのある類似とうつしの反復

—— タルコフスキーの映画『鏡』にみるイメージの語りと「むすび」の生成機能

やまだようこ 京都大学大学院教育学研究科  
Yoko Yamada Kyoto University

### 要約

タルコフスキーの映画『鏡』をテキストにして、そのイメージの語りの心理学的特徴を、空間・時間的に別々に離れているものを「むすぶ」生成機能に着目して考察した。『鏡』では、母と妻、父と息子など、自他の関係性は「ズレのある類似とうつしの反復」として出現する。この概念の語り研究における重要性を、次の4つの観点から論じた。1) 自己と他者の関係性、2) 物語的自己、3) バフチンの「対話」概念との比較、4) 反復する時間。

### キーワード

タルコフスキー、映画、イメージ、自己と他者、バフチン

### Title

**Similarity, Transfer and Repetition: Generative Function of "Musubi (Connecting)" in Image Narratives of Tarkovsky's Film "Mirror".**

### Abstract

The psychological meanings of "Musubi" (connecting and generating) among distant phenomena were analyzed in image narratives of Tarkovsky's film "Mirror". In this film selves and others, such as a mother and a wife and a father and a son, had the similar figures that could transfer each other. The concepts of similarity, transfer and repetition in narratives were discussed from following 4 points: 1) the relationship of selves and others, 2) narrative selves, 3) comparison with the concept of Bakhtin's "dialogue", and 4) repeating time.

### Key words

Tarkovsky, Cinema, Image, Selves & Others, Bakhtin

一つの時代が去り、次の時代が来る。  
 日は上り、日は沈み、またもとの所に帰っていく。  
 昔あったものは、これからもあり、  
 昔起こったことは、これからも起こる。  
 (『伝道者の書』, タルコフスキーが  
 レシチロフスキーに読んで聞かせたという。  
 Leszczyłowski, 1987)

## 1 心理学研究としての映画

ここでは映画評論としてではなく、質的心理学における「イメージの語り」のテキストとして、タルコフスキーの映画『鏡』を取り上げてみたい。映画を心理学において取り上げる理由は多々あるが(やまだ, 1995), 少なくとも次のような3つの方向に分けて考えることができる。

まず第1に、映画では、ことばでは語りえないものを映像イメージによって語るができる。多くの語り研究は、インタビューによって言語化されたものを素材にしてきた。「語られたもの」である言語素材は、すでにことばに翻訳されているだけに分析は容易だが、語れないものを掬いとすることは難しい。ことばにならない生き生きしたイメージの動き、イメージそのものの奔放な生成的な動き、それらにヴィヴィッドに体験的に迫ることを可能にするもっとも有力な素材は、映像媒体、それを駆使した「映画の語り」であろう。心理学が映画をテキストにすることは、ことばによる語りとは性質を異にする映像イメージによる語りから学ぶことができるという点で、今後の語り研究において有力な方向と思われる。

第2には、映画を現場フィールド心理学研究のモデルあるいはテキストとして用いる方向がある(やまだ, 1995)。映画のなかで語られた物語や人間関係を「ライフストーリー」「親子関係」「青年期の性」「老年期の死生観」など、心理学の個別テーマを考察するための現場心理学のモデルあるいはテキストとして用いることができる。現場フィールドの本質的な特徴は、1) 全体的(要素化

が困難)、2) 統合的、3) 問題発見的だということである。映画は、人が生きていく複雑多岐の日常の現実性と切り離されないアクチュアリティの高い状況をつくりだすから、生態的妥当性の高いモデルあるいはテキストとして利用することができる。また、映画は、モデルとしてもテキストとしても、言語資料や論文やある種の芸術作品と同じように国際的・学際的に引用可能で、共通のベースとして公共的に議論可能であることも強みである。

第3には、映画に描かれた「映画作品」と「作者(監督など)」との関係を調べるためのテキストとして用いることができる。語り研究に関していえば、作者・語り手・主人公・脇役などの関係性は、非常に興味深いテーマになる。また、生涯発達心理学研究においては、映画のなかで描かれた「人生」と作者の「人生」との関係性を比較したり、映画のイメージを実人生のライフイベントと照合したり、作品の背後にある社会・文化・歴史的文脈と共に作者の人間像や人生を考察することは、実り多い知見を生み出すだろう。偉大な芸術家の人生については、作品以外にも経歴や証言やインタビューなど他の資料も残されていることが多いので多面的なアプローチが可能である。

もともと心理学は、映画を含めた芸術作品も研究対象としていた。その後、ゲゼルを初めとする研究者が、映画を研究対象ではなく、「観察道具」「実験道具」にしてから、VTRや映像は「技術」「道具」としてのみ使われ、心理学のジャンルは貧しく狭くなった。ヴィゴツキー(Vygotsky, 1982)の初期の著作は『芸術心理学』であることを思い起こそう。彼は、エイゼンシュテインら、初期の映画製作者たちと深い親交があり、彼の『思考と言語』には、その影響がみられる。また、ワロン(Wallon, 1953/1983)の身体論にも映画がかかわっており、映画についての論文がある。心理学は映画からもっと学ぶことができるはずである。

アンドレイ・タルコフスキーの映画は、心理学研究のテキストとしてもモデルとしても、上記の3つの方向のどれに対しても豊かな宝庫と考えられる。「記憶とは何か?」「時間とは何か?」「自己とは何か?」「家族とは何か?」「人生とは何か?」「仕事とは何か?」「人は何を求めて生きるのか?」「原風景とは?」など心理学がかかわる人間理解への重い問いに

対して、タルコフスキーの映画は正面から挑んでいるからである。

本論では、上記の3つの研究方向のうち、特に第1の「イメージの語り」に焦点化した分析を行う。タルコフスキーの映画の特徴は、生き生きとした鮮烈なヴィジョンにあふれていることである。そのなかでも特に『鏡』を語りのテキストとして選択するのは、ことばでは「語れない」ものを、映像イメージが語る映画としてきわだった特徴をもっているからである。

タルコフスキーは、映画に独自の映像言語をあたえた。それはある意味で、ドストエフスキーが文学において言語で成し遂げたことに匹敵すると思われる。バフチン (Bakhtin, 1995) はドストエフスキーの作品を分析して、語り (narrative) は、たとえ個人の語りであっても、多くの他者の「声」を響かせるポリフォニーの性質をもつ多声性をもつこと、また、たとえモノログであったとしても他者に向けられた宛名性をもつことなど、語りのもつ重要な特徴を明らかにした。言語による語りとイメージによる語りには共通点も多いが異なる点も多いと考えられる。タルコフスキーの映画の語り方を分析することで、イメージの語りの特徴に迫ることができるだろう。また、イメージの語りの分析によって、語りのもつある種の特徴がより顕在化されてとらえられ、言語による語り研究にも大きな示唆が与えられるだろう。

この小論では特に、生成し、ズレ、反復されるイメージの語りについて考えてみたい。この観点では、語りやことばを認知や学習の側面から情報伝達や情報処理としてとらえてきた従来の見方に大きな挑戦をもたらすだろう。従来は、情報の「新奇性」や「差異性」、情報伝達や処理の「効率」、何を新たに自分のなかに取り入れて学んだかという「獲得 (とる)」機能に価値がおかれてきた。同じ情報が反復されても、それは注意を喚起しない冗長な情報にすぎず、行動の反復は単にリハーサルの価値しかもたないとみなされがちであった。

しかし、語りやことばの「うたう」側面に注目すれば、同じリズムの反復は、それ自体で快感となる。「年末になるたびに、かならず同じ小説を読むという人は、ほとんどいないだろうが、年末になるたびに、かならず第九交響曲を聴くという人は多い」(やまだ、

1987)。しかも同じ音楽を繰り返し聴いても退屈ではなく、聴くたびに新しい何かがある現場で生き生きと生起すると感じられる。音楽には、ライブ (生きる) プロセス自体が重要で、生成的な働きがあるといえるだろう。語りやことばにも同様の働きがある。「語り」を、たえまない「語り直し」(re-telling) のプロセス (やまだ, 2000a, 2000b), あるいは主題や響きが少しずつズレる反復のプロセスとしてとらえるとき、情報伝達機能とは異なる、語りのもつ生成的機能について新しい観点が提出できるのではないだろうか。

## 2 タルコフスキーの人生と映画

『鏡』の分析に入る前に、この作品の背景にあるタルコフスキーの人生と映画について簡単な紹介をおこよう。

ロシアの映画作家、アンドレイ・タルコフスキーは25年以上にわたって映画を作ったが、ここでとりあげる『鏡』のほかには、『僕の村は戦場だった』『アンドレイ・ルブリョフ』『惑星ソラリス』『ノスタルジア』『サクリファイス』など9本ほどの映画を残したにすぎない。しかし、その1作だけでも、タルコフスキーの名前を映画史で不朽のものにしただろうといわれる。

彼は1932年にヴォルガ川流域のイワノヴァ地区のザブラジェで生まれた。生地はのちにダム湖の下に沈んだ。父は詩人のアルセニー・タルコフスキー、母はマリアである。1935年3歳のときにモスクワ川流域のイグナーチェヴォ村に移り、2年ほど住んだ。このあいだに妹のマリアが生まれた。この村のイメージは、彼の原風景として映画にたびたび現われる。『鏡』のおもな舞台はこの村である。また『僕の村は戦場だった』(原題は、「イワンの子ども時代」)、『ノスタルジア』など他の映画作品にも、失われた村のイメージは、さまざまな水のイメージとともに反復して現われる。

この村に住んでいたころ、父母の関係に亀裂がおこり、やがて父は家出し2人は離婚した。アンドレイは、祖母、母マリア、妹のマリアという女性たちだけの家庭で育った。父が不在の家には、父の蔵書や父が書いた

た詩など、父の雰囲気だけは濃厚に残されていた。彼にとって、「父」は不在の影、「母」は「祖母」「妹」「妻」など濃厚で幾重にも重奏し分裂したイメージになっただろう。

自伝的映画といわれる『鏡』では、36年前の幼児期の記憶が鮮烈なイメージで語られる。草原の向こうから帰ってくるはずの父を待つ母の後ろ姿のイメージ、納屋が燃え上がる火事のイメージ、母が長い髪を洗っている水のイメージ、それらの記憶の断片が刻まれた年として1935年という年号が映画のなかで繰り返され確認される。

アンドレイは1939年7歳でモスクワの学校に入学したが、戦争が激しくなり再びイグナーチェヴォ村に疎開した。志願兵として前線に出た父は片脚をなくすという重傷を負って帰還したが、ついに母と子が待つ家には帰らなかった。『僕の村は戦場だった』の少年イワンは、7歳で戦争というカタストロフィを経験する。戦争の年月は、少年に早くから「死」を意識させたであろう。

一家は、1943年にモスクワに戻り、母は、印刷所の校正係として働いた。泥に濡れて宝石を売りに行き鶏殺しさえ頼まれてしまうみじめな表情の母、印刷所で校正ミスをしてけんめいに汚点を除こうとする母の姿は、『鏡』にも重要な情景として挿入されている。

どれだけ待っても父はとうとう家に戻らなかった。しかし、不在の父の影響は大きかった。彼は「詩」を残していた。そして母は息子を父のような芸術家にしたいと望み、のちに音楽学校と美術学校に学ばせた。

芸術家の父へのあこがれと、自分たち母子を見捨てた父、不在の父に対する複雑なイメージも反復して映画に現われる。『鏡』では父は声だけで姿を現さない。『ノスタルジア』では現実の父アルセニーの詩が映像と重なるように繰り返し読み上げられ、そして書物が焼かれる。

アンドレイは音楽や美術を学んだあと、1954年(22歳)に全ロシア国立映画学校に入学し、24歳から映画を制作しはじめた。『鏡』は1975年43歳のときの4本目の長編作品である。1984年(52歳)にイタリアに亡命、イタリアで『ノスタルジア』、スウェーデンで『サクリファイス』を制作したのち、1986年に肺ガンのため亡命先のパリで54歳で亡くなった。

### 3 映像イメージの語り

#### — ことばにならない「ことば」

タルコフスキーの『鏡』では、語ることの不可能性から映画が始まる。エピローグでは、青年は声を失っている。「あなたはどこから来たの？」と女医が尋ねる。青年は「……来た」と答える。彼はどこから来たのか、「場所」を語るができない。「自分の声を怖がらないで」と女医は言う。青年は催眠治療を受ける。女医は青年に言う。「私は話せません。」青年は女医と同じことばを繰り返して大きな声で言う。「私は話せません。」このことばと同時に画面が切り替わって映画のタイトルが現われ、映画の世界が始まる。

映画の前半、子ども時代の若い母の記憶を夢見ていた過去の画面から、突然に電話がなって現在の場面に切り替わる。電話の向こうは老いた母の声である。「声が変わえ」と母が言う。「ことばなんて、気持ちの半分も表せない」と大人になった息子が答える。

語りは広義の言語によってなされる。「はじめにことばありき」という世界観に基づけば、「ことば」がすべてである。「非言語」といわれる身振りさえ、言語モデルに基づいて心理学研究が行われてきた。しかし、語りは狭義のことばだけで行われるのではない。言語モデルに偏向しすぎて語りを考えると、語りの重要な側面を見逃すのではないだろうか。経験とことばとの関連をみれば、自己にとって重要な経験ほどことばでは語れないのではないだろうか。

「イメージによる語り」へのアプローチとは、「ことばにならないもの」「ことばの前のことば(やまだ、1987)」を重視したアプローチである。言語で語れることは、できごとの一端「ことの端」にすぎない。ことばは、海面下に大部分が沈んだ氷山の一角のようなものだからである。

ここでの「イメージの語り」アプローチは、精神分析のように、抑圧された無意識の深層としてのイメージや象徴を探求して言語化することとも異なっている。表にあらわれた表現を、深層に隠された欲望などの投影や象徴として読み解いたりはいしないからである。また、記号論のように、意味するものと意味されるものとの関係性を問題にしてシンボルを解釈することもし

ない。ここでは、映画を、映像テキストあるいはイメージ・テキストと考えると、そのイメージの語りから心理学的に重要な概念を学びたいのである。

#### 4 詩的イメージと「むすび」の生成機能

詩とは何か。詩は、世界を表現する、世界を思索する高度に独創的な様式です。一般に人は普遍的な世界観を表出することができません。そんなことは不可能です。彼のヴィジョンはいつも断片的なものにとどまるでしょう。詩人は、普遍的なメッセージを送り出すために、一個のイメージを利用することの出来る人です。……詩人は小さな断片を出発点として、それを首尾一貫した総体に変えるのです。この過程を退屈だと見なす人もいます。そういう人は、重箱の隅をほじくるように、何もかもを知りたい人です。税理士や弁護士みたいにね。

(Tarkovsky, 1984)

タルコフスキーの『鏡』は、「ストーリー」を構成しえない物語、「筋書き」がない「イメージの羅列」で構成されている「わけのわからない」映画である。最初私がこの映画を見たときには、主人公が誰で、そこで何が起きているのかほとんど理解できないほどに断片的で難解に見えた。しかし、もう一方では、一度見たら忘れることができないほど鮮烈で印象的な映像イメージが深く心に突きささって忘れられない映画になった。しかも何度見直しても新鮮で、新しい細部に気づき心惹かれ、見れば見るほど何度でも見たくなる。「長い髪をかきあげながら背中を向けている女」や「ぬかるみに足をとられてころぶ男」のような身体イメージが、なぜリアルに即物的に伝わってくる。小説は筋書きが重要なので、結末がわかってしまった小説は退屈で繰り返し読まないことが多い。しかし、タルコフスキーの映像イメージは音楽や詩に似ている。何度見ても、映像との相互作用によって自分自身の記憶や感覚が活性化され、その都度新しい経験が生成されるので繰り返し見ても飽きない。

人生を「ストーリー」とみる見方がある。そこでは、

小説や劇のように、次々に起こる人生の出来事(ライフイベント)によって結末に向かって発展していくという筋書きを仮定してきた(McAdams, 1993 など)。小説や劇の物語では「始まり」「中間」「終り」という一定の時間の流れにそった構造や、そこで起こる出来事の連鎖によって構造がつけられる。しかし、私たちが生きている人生体験のプロセスは、必ずしも一貫した一方向的な時間構造のもと結末に向かって進行していくとはいえないのではないだろうか。

また人生を「建築」のような「構造物」とみる見方もある。このモデルでは、人生には、最初にプランや設計図や目的があり、そのプランにそって構築されると仮定される。人生には「目的」や「コース」があって長い道を歩いていくという「道程」モデルもある。

以上の他にも多くの人生モデルが可能だが、それらのモデルが共通にもつ問題は、人生をあまりに構造化したものとみすぎていることである。それらは、人生が終わった後で模式的に説明するには有効なモデルだが、人生の体験プロセスの現実性に迫るモデルとはいえないだろう。

タルコフスキーの『鏡』は、上記のようなストーリー構造の語りとは異なる「映像詩的語り」によって語られている。そこには、「悲劇」や「自然科学の物語(因果関係物語)」とは質の異なる語りの構造がある。その映画にみる人生のモデルは、ある「主題」が繰り返されながら少しずつ変奏されたり、ズレを含んだ反復リズムで奏でられるライブ音楽「うた」に似ている。

私は「物語・語り(narrative)」を「2つ以上の出来事をむすびつけ、筋立てる行為」と定義してきた(やまだ, 2000a)。タルコフスキーの映画においても、人生は「物語・語り(narrative)」としてとらえられるが、そこでは「筋立て」は意味をなさず、離れて別々にあるものの「むすび」がとりわけ重要な位置づけをもつ。「むすぶ」ことは、「結ぶ」<sup>結ぶ</sup>ことである。時間的にも空間的にも別々の文脈にあった2つのものが結びつけられると、新たな生命が生まれ出される。

タルコフスキーの映画の「映像詩的語り」を、この「むすび」の生成機能と関連づけて考えてみたい。詩とは、ことばと意味、ことばとことばの常識的結合を破壊し、離れた文脈や場所にあったことばや意味の新しいむすびをつくることで、新しいイメージを生み

出す言語行為である。新しいむすびをえることで、見慣れた風景やありきたりの事物は、むきたての卵のような新鮮なイメージに変わる。詩は、日常語を使っても、日常世界の破壊と生成という作用をはらんでいる。

タルコフスキーの映画では、ひとつひとつの映像言語が奇抜というわけではない。たとえば『ノスタルジア』では、雨が降れば水たまりができるというような、誰もが知っているイメージが効果的に使われている。水たまりは、建物の外部の地面にあれば常識的文脈や場所と結合して安定している。しかし、「水たまり」が建物の内部に侵入し床の上にできれば、既存の文脈や場所との結合が破壊される。そして外部にあるはずの「水たまり」は、建物の内部と「むすばれる」ことで、新たなイメージが生成される。

しかも、映画のなかで「水たまり」は、無機物のモノというよりは、それ自体に主体性がある生きものであるかのように時間のなかで変容しつづける。人間はいつのまにか何の理由かわからずに浸食し増えた床の上の「水たまり」をびちゃびちゃと音をたてて歩いていく他はない。まるで建物の主人は、人間よりも水のほうであるかのように世界が逆転してみえてくる。これは一見すると荒唐無稽のイメージに見える。しかし時間軸を日常の時間からずっと拡大してみよう。時間軸を遙かに長くすれば、人間が造った建造物を浸食し廃墟と化していく水の働きは、コスモロジーとして合理性と普遍性をもつだろう。

こうして「水たまり」は、空間的には外部と内部を「むすび」、時間的には現在の状況のなかに、遙かに長い時間軸でたまった時間を同時共存的に「むすぶ」。しかもその「むすび」による異化と生成の感覚が、「水たまり」のなかに我が身が浸される「身体イメージ」とともに鮮やかに体験される。

このように彼の映画には、水のイメージがみちあふれている。水は雨となって天から降り、天井から水滴がしたり、水たまりとなって床を這い、川となって木々のそよぎを映して流れ、池となって深い影を静かに宿し、ぬかるみの泥水つまづとなって人を躓つまづかせる。水は、一刻も安定したかたちをとらない。さまざまなかたちに変化し、さまざまな深みであられる。

この水は、「映像イメージ」と「数理構造」との違い

をよく表しているのではないだろうか。数理構造は論理的だが、イメージが非論理的という意味ではない。両者は質が違うのである。『ノスタルジア』では、「 $1+1=1$ 」という公式が説明される。 $1+1=2$  というのは、数の論理である。しかし、1粒の水滴と1粒の水滴を集めても2粒にはならないで、やはり1粒の水滴になる。この水の論理がイメージの論理であり、質の論理かもしれない。数の論理は、境界が明確にある固形物どうしの足し算にあてはまる。水のように一個の境界が明確ではなく自在に変形するものは、数えることができない。水は「水」という1つのもので、いくら集まっても「水」にすぎないから、水が何個か、何粒の水滴があるか数えても、計算は不可能ではないかもしれないが、あまり意味をなさないだろう。私たちは、数量化を重んじるばかりに、水のように流動的な変化体を、静的な固形物とみなして無理やり数えようとしていないだろうか。

タルコフスキー監督におけるイメージの論理は、彼の映像にあらわれる水のようなものだといえよう。つまり、監督は、できあがって固定したイメージを道具として映画を構成しているのではなく、彼がつくった生き生きしたイメージ自体が主体的に、別々に離れてあったものを「むすぶ」生成作用を生み出していくのである。イメージはモノとしての対象ではないから、観客とのあいだでも共同生成の働きを生み出す。観客は、映像イメージから自分のなかの記憶がよびさまされて映像と「むすばれ」、新たなイメージがその場で「産むす」ばれ、自分の身のうちで「子ども」にも似た何かが懐胎し育ていくイメージ生成のプロセスをアクチュアルな体験として味わうことができる。

このようにイメージの論理においては、イメージを客体とし手段として組み合わせ構造化するよりも、イメージが主体として生きもののように変化し「むすび」の生成機能をもつことが重要である。タルコフスキーの映画には、イメージのもつ「むすび」の生成機能が顕著にみられるので、その文法の特徴がわかれば質的心理学の語り研究に資するところが大きいといえよう。

## 5 「母と妻」「私と息子」 ——ズレのある似姿の反復

タルコフスキーの映画は「映像詩」であり、ある「主題」が繰り返されながら少しずつ変奏されたり、ズレを含んだ繰り返しのリズムで奏でられるライブ音楽「うた」に似ている。タルコフスキーの映画『鏡』において「鏡」は、その主題である。しかし、映画のなか実際に「鏡」が出現する画面を象徴的に分析しても本質をついているとはいえない。なぜならば、映画のなかで描かれる出来事はすべて「鏡」のような性質をもっており、「鏡」はこの映画全体をあらわすキーワードと考えられるからである。「鏡」はものごとをありのままに似せて、あるいは幾分歪んでズレて「映す」けれど、何かを象徴するわけではない。タルコフスキーの映画の細部を何かのシンボルとして解釈することは正しくないだろう。「鏡」は、私たちが日頃行っている心の働き、離れてあるものを「むすぶ」という働き、記憶やイメージの働きそのものなのである。

『鏡』は、タルコフスキー (Tarkovsky, 1987) によれば自伝的な年代記だといわれるが、通常の時間的順序はまったく壊されている。現在の景色と同じようにありありありと記憶された過去のイメージが重奏、交差して現われる。登場人物は、基本的に「母」と「子」である。「父」は不在である。映画に出てくる「母」も「子」も風景もすべては「私」の心理的リアリティの世界の出来事としてとらえることができる。現在の「私」はカメラの視線として画面を眺め、ナレーターとして声を発するが、映像としては出てこない。自己の身体を見ようとしても、視覚像としては現在の自分の全体像が見えないように、「私」に知覚できるのは、「私」の「手」など身体の一部と私の発する「声」のみである。

自己と他者の像は、時間的にも空間的にもいくつかの似姿に分裂して錯綜する。「母」は、私が幼いときの若い母、私が少年期のときの母、現在の老いた母、そして(過去の母に似た)現在の妻という、少なくとも4つの像が重なりあって現われる。実際にも同じ女優が演じている。「子」は、過去の幼い子どもの私と、

7歳くらいの子どもの私、そして現在の私の7歳くらいの息子の3つの像であられる。子どもの俳優も同一人物が演じる。

「母」も「子」も、似姿は時間や空間を越えて反復する。時空を越えて「うつす(写す・映す)」鏡のように過去の私と現在の息子は似ている。時の経過とともにゆらいで流れる水に「うつる(写る・映る)」つかのまの虚像のように、過去の母と現在の母は似ていない。

「うつす(写す・映す)」の基本的意味は、「移す」である(やまだ, 1993)。ある場所にあったものを、もとの場所から別の場所に「移す」ことが「うつす(移す・写す・映す)」ことだからである。「移す」(transfer)は、メタファー(metaphor)の原義でもある。メタ(meta-)は、変る、超える、転じるなどを意味し、ファー(phore)は運ぶことである。表象(representation)は、再び(re-)現前化(presentation)することであるから、表象もまた「ここ(現前の場)にないものをここに移す働き」として、「うつし」概念のなかでとらえることができる(やまだ, 1987, 1993)。「移す」には、場所の移動(置換・転換)、形態の移動(形態変化, metamorphosis)、対象の移動(模倣, imitation, mimicry)、そして時間的移動(記憶, memory, remembrance)などが含まれる。

この論考では、上記のような今までの筆者の考えに加えてさらに、「移す」ことが「むすぶ」ことであるという観点を新たに強調している。「移す」ことは、もともとは関係がなかった2つ以上のものを、「むすぶ(結ぶ・<sup>むす</sup>ぶ)」ことでもある。「うつす」ことで似姿が反復される。その「移す」働きは単なるコピー、同じものの再生産のようにみえるが、その「移す」働きによって、もともと別々のところにあったものが「むすばれる」ことで新しい生成が行われる。

映画のなかで過去と現在の母、時間を移して「むすんだ」像は、同一人物のはずなのに別人のようで、共に虚像であるかのようにズレや歪みを含んでいる。本来離れたところにある2つの像と、時空を移して「むすんだ」母と妻の像、そして子どもの自分と息子の像は、異なる人物であるはずなのに一見同一人物のように似ている。しかし、似姿にすぎない。どちらの像もどちらが実像かわからないほどズレや歪みを含んでい

る。ズレのある似姿が反復される「うつし」の世界では自他の一貫性も境界も自明ではない。

## 6 孫の顔を間違える：経験の現実性

『鏡』には、タルコフスキー（Tarkovsky, 1987）によれば「実話でないエピソードは全くない」と伝えられている。しかしこれは通常の意味での「実話」、つまり「客観的」事実としての現実や史実を描く映画ではない。ロシアでは、この映画は、その「主観主義」のために、厳しい批判にさらされたという。それではこの映画は、いわゆる内的な「主観」的世界を外界にファンタジーとして投影したり、深層に隠された幼児期体験を象徴したものだろうか。私は、そのような精神分析的に解釈する見方をとらない。この映画は、生き生きとしたイメージ世界として心理的<sup>リアリティ</sup>の实在性<sup>リアリティ</sup>をもっており、映像言語と映像文法で描かれた「詩的現実性」<sup>ポエティック・リアリティ</sup>をもつという意味で「実話」だと考える。

タルコフスキー自身は、『鏡』について、インタビューに答えて、具体的な映像エピソードを例にあげながら、事例1のように語っている。記憶も人生も、そのすべてが自己にとって明確なわけではないから、タルコフスキーにとっても、なぜそのようなイメージが想起されるのか、なぜそう感じられるのか明確には「わからない」。しかし、彼は「現にそのように経験される」ものを、厳密にありのままに、明確に「見えるもの」として提示しようとしたのである。むしろ彼は映画にして誰かに見せたい、観客に見せたいというよりは、自分自身がヴィジョンとしてありありと見たかったのかもしれない。

### 事例1 「鏡」についてのタルコフスキーの語り

(1985年3月にストックホルムでインタビューに答えて)

AT：構造の点で、『鏡』は私の映画で全般的にもっとも複雑なものです——構造としてです。個々に考えられた断片としてではなく、まさしく一つの構造としてです。そのドラマツルギーはなみはずれて複雑で、内転したものです。

Q：夢や追憶の構造に似ていますね。結局これは普通の省察ではありませんね。

AT：ええ、これは普通の省察ではありません。そこには、そういう込み入ったものがたくさんあります。自分でもよく理解できないものもあります。例えば、母に出演してもらおうというのが私にはとても重要でした。映画にイグナーツ少年が座っているエピソードがあります…イグナーツじゃない…何て名前だったけ？ 作者の息子、彼がだれもいない父親の部屋で座っている。これは現在です、今現在です。この少年は語り手の息子です。その少年は作者の息子と、少年時代の作者自身の両方を演じています。で、彼がそこにいるとき、ドアベルが鳴ります。彼がドアを開けると、女の人が入って来て、「あら、家を間違えたようね」と言います。家を間違えたのです。これが私の母です。で、彼女はドアを開けるこの少年の祖母です。しかしなぜ彼女は彼が孫だと分からないのでしょうか。なぜ孫は祖母が分からないのでしょうか。さっぱり分かりません。つまり——第一にこれはプロットで、台本で説明されていません。第二に、私にもこれは明確でないのです。

Q：人生のすべてが理解出来るわけでも、明確なわけでもありません。

AT：そうですね、私にとって、それは——どう言えばいいのかな——さまざまな感情の絆と折り合いをつけることなのです。私にとって、母の顔を見ることがきわめて大切なことでした。この映画は結局彼女についての物語なのです。彼女は玄関を不安げに、何かおそおそと、入って来ます。ドストエフスキーの流儀で、マルメラードフの流儀でね。それから彼女は孫に言う。「家を間違えたようね」あなたはこの心理状態を想像出来ますか。私にとって、このような状況に落ちた母を目にすることが大切だったのです。混乱した時の、気後れした時の、恥ずかしがっている母の顔を見ることが重要だったのです。しかしちゃんとしたサブプロットを作るには遅

すぎると私は分かっていました。なぜ孫を認知できないのか、明らかにしてくれるように脚本を書くにはすでに手後れでした。目が悪かったからとか何とか、ね。それを説明するのは非常に簡単なことだったでしょう。しかし私は自分に言い聞かせました。何もでっちあげないぞ。母にドアを開けさせて、家に入り、息子〔原文のママ〕を認知できないようにしましょう。少年は彼女がだれか分からない。この状態で彼女は外に出てドアを開めることになります。それは、私にとりわけ身近な人間の魂の状態です。何か不如意の状態。精神的に縛られた状態です。これを目にすることが私には大切だったのです。

(Tarkovsky, 1985)

まず母の顔のイメージが浮かぶ、それはドアを開けて「家を間違った」ときの哀しい顔、「出てきたのは孫だったのに、孫であることすらわからなかった」ときの母の顔である。少年にも、訪ねてきたのが「祖母」とわかる前に祖母はいなくなるわけだから、ドアを開けたのが誰かはわからない。少年は祖母を待っているけれど、祖母はいつまで待っても来ない。ただ誰かがドアを開けて、すぐ閉めてしまったことがわかるだけである。作者は神のように万能ではなく、すべてを見通す特権的位置にはいない。祖母が「なぜ孫を認知できないのか」、監督であるタルコフスキーにもその理由はわからない。「目が悪かったからとか何とか」というもっともらしい説明をつくることは簡単だが、しかし彼は「何もでっちあげないぞ」と自分に言い聞かせたという。

ヴィジョンとして現われたイメージに忠実で、もっともらしい解釈を加えないで「ありのまま」に提示する。このような意味で、周到な仮構や加工で構成されたフィクションの極地であるこの映画は、フィクションではあるが「でっち上げ」ではなく「実話」なのである。したがって、この映画のイメージは安易な解釈を拒むし、解釈される象徴としては提示されない。また、言語によって構造化されたストーリーや筋書きをもたない。そのかわりに、イメージの文法にしたがって周到に構造化されており、リアルな現実としての生きた「イメージ経験」ができるように提示されているのである。

## 7 不在の語り——不在の場所、移る場所、時間に浸食される場所

語りとは本質的に「不在の語り」である。ここにはいものを「ことば」という不十分な媒体によって表象（再現前）する。ここに現にあるものでさえ、ことばで言い表すためには、ことばという不十分な媒体によって表象しなければならない。映像によるイメージの語りにおいても、この点においては言語と変わらない。ただ言語というシステムに翻訳されない前のエピソード記憶に近いイメージを使うことができる点が異なる。

先にあげたタルコフスキーのインタビューにある事例1をもう一度とりあげて考えてみよう。タルコフスキーは、「作者の息子、彼がだれもない父親の部屋で座っている」と語っている。ここで彼が語っているのは、息子（父にとっては「孫」）についてであるが、彼の話の途中では「孫」と「息子」が混同されている。映画でも、作者の子ども時代と息子を演じるのは同一俳優であり、過去と現在が交差する。彼の幼年期の回想体験と彼の息子の現在の体験が、二重化した像として重ねられ反復されているのである。「作者の息子」は「少年」であるが、ひとりの人間としての確固としたアイデンティティをもたない。「イグナーツじゃない……何て名前だったけ？」と語られているように、少年の名前はそれほど大きな意味をもたない。

タルコフスキーが最後につくった映画『サクリファイス』でも、年老いた父と息子が出てくる。父は海岸でひよろりと曲がった枯れた木を植えて、「死んだ木でも、何年も水をそそぎつづけると、いつか花を咲かせるんだ」ということばを息子に伝える。この子どもも喉の手術をしていて、ことばが話せないし、父のことばを聞いているかどうかわからない。しかし、父が狂気の行動にかられ住んでいた家に自ら放火して燃え落ちたあと、映画の最後に少年がひとり、身にあまる大きなバケツで枯れた木の根もとに水を運んでいる姿が写される。この子どもは、「坊や」と呼ばれるだけで名前をもたない。

少年は、タルコフスキーが子どもだったときのことであり、タルコフスキー自身の子どものことでもあ

る。個人の独自性を明確に区別するための名前よりも、反復される似姿、類としての「父」と「息子」として普遍化されている。そして、回想のなかの自己（回想のなかの少年）は、現在の自己（現在の父）と同一の自己というよりも他者に似ている。回想のなかの他者（回想のなかの父）は、現在の自己（現在の父）と他者というよりも、自己に似ている。父の声は聞こえるが、父は「不在」であり、姿は見えない。記憶のなかの場所（ふるさと）も不在である。

タルコフスキーは故郷の村や家、彼の原風景のノスタルジックなイメージを繰り返し映画に登場させる。しかし、それは原風景ではあるけれど、「不在の場所」である。非在と不在は異なる。非在の場所は、ここには存在しえない架空の場所である。不在の場所は、あるけれどここにはない場所や、過去にあったが今はない場所のことである。

タルコフスキーが幼年時代を過ごした場所とそのイメージは、作品のなかに深甚な影響を残している。人は移動する（移る）が、場所は動かない（移らない）。場所は、時間を超えてここに存在する不動の枠組みであるはずである。しかし、もし場所のほうに移ったり、なくなってしまうたら、どうだろうか？ タルコフスキーの映画では、すべてのものが「水鏡」のゆらめきのように揺れる。家はしばしば炎上する。場所は追憶のなかにしか存在せず、ここには不在である。枠組みとなる場所は一定で人のほうが変わるはずなのに、タルコフスキーの世界では場所が変わる。それも、どこからどこかへ旅行に出かけるというかたちの、文字通りの「移動」や「行程」によって変わるのではない。そのような移動では、場所は固定していて、人が移動するのであるから、場所は安定している。

場所が移動するとは、たとえば現在の場所のなかに過去が雨漏りのように侵入してきて、現在の場所がここにいながら変容してしまうことである。自己は同じ場所にいるのに、場所が「移って」しまって、もとの場所が「ここになくなる」のである。場所が時間に浸食されるといってもいいだろうか。このイメージは、『ノスタルジア』で主人公がベッドで寝ているうちに、窓の外に降っていた雨が部屋のなかに侵入してきて床に水たまりをつくっていく映像や、水がびちゃびちゃにたまっているのに人が住んでいる廃墟のイメージに

端的にあらわれている。

もし自分が知らないうちに場所が違うものになってしまうたらどうだろうか。先の事例1では「母」は、ドアを開けて、「あら、家を間違えたようね」と言う。「家」は場所であり、「人」を定義する枠組みである。もし、確かに「家がある」ならば、ドアを開ければそこには「孫」がいるはずである。しかし、家がそもそも不在か、違っていたとしたらどうだろうか。祖母が、そこにいる「孫」が認識できる以前に、まず場所を移動しなければと思うのは自然な行為だろう。「祖母が孫の顔をわからないのは不自然」という評論（馬場、2002 など）もあるが、この祖母の行為こそ、イメージの論理にしたがえば自然だと思われる。

## 8 ズレのある類似とうつしの反復 —— 自己と他者、物語的自己

タルコフスキーの『鏡』におけるイメージの語りを分析してきたが、そのなかで心理学にとって特に重要と考えられる概念について論じてみたい。その概念を「ズレのある類似とうつしの反復」と名づけてみた。それは、少なくとも、次の4つの観点から重要な意味をもつと考えられる。

第1に、この概念は、自己、他者、アイデンティティというような概念をゆるがす。第2に、この概念は、物語的自己 (narrative selves) という概念にむすびつけられる。第3に、この概念は、語りをどのようなものとしてとらえるかという観点においてバフチンの「対話」概念と共通しているが、根本的なところで異なっている。第4に、この概念は、反復する時間、未来記憶という概念につながる。

まず第1の観点から考えてみよう。自己と他者は、明確に区切られたもので、自己は、かけがえのない一回性の個人、他者とは異なる固有の存在として考えられてきたが、そのような考え方に疑問はないのだろうか。鷺田 (1999) は、自己を「自分の存在に対して再帰的（動作の作用が動作を行う者自身に返って来ること）に関わること」と定義し、20世紀の哲学の特徴を、自分自身への直接的な関係に留保をつけ、私たち

と世界との関係に媒介性を強調するようになったことだと述べている。媒介性とは、1) 自分の自分自身に対する関係は文化システムによって媒介されているという考え方や、2) 自分の自分自身に対する関係は具体的な「他者」によって媒介されているという考え方などをさす。

1) の媒介に関していえば、ことばを使うこと自体が、文化システムを媒介にした共同性のうえで成立している。たとえば「私」という概念は、この私に固有のものではない。私を「私」ということばにしたとたんに「固有性」が消える。「私」は、あなたにとってはあなたである。あなたが「私」というのは私にとってのあなただから、「私」ということばは、この私だけをさすのではない。「私」ということばは、「私だけの単独性、固有性」を否定し、他者と「うつしあう」ことを前提として初めて使うことができる。

このような自他の関係性は、『鏡』にみられる自他の関係性においてアクチュアルにイメージ化されている。自己と他者の境界は自明でなく、自己と他者は似姿として限りなく反復され、「うつしあう」関係としてとらえられる。

2) の媒介に関していえば、自己の存在をいちばん確かに感じられるのは、自己の意識の中というよりも、他者の世界の中に自分が意味ある場所を占めていることがわかったときである。目と目を見つめ合ったときの互いの瞳のように、自己のなかには他者がおり、他者のなかにも自己があり、その瞳のなかには・・・と繰り返される。自己と他者は互いを「うつし（写し・映し・移し）」あう存在であろう。

鷲田（1999）によれば、自己概念は、所有、固有（*proprieté, proper, appropriate*）概念とむすびつき、「他と交換できない」「他人に譲渡できない」ものと考えられてきた。私に固有なものとは、「私を持っているもの」だという所有モデルで理解されてきたのである。しかし「所有」概念そのものも時代によって変わってきた。*proprieté* ということばが、*disponability*（自由処分権、意のままにしうる）という概念に置き換えられてきたのである。中世英語では、「私自身のもの」「私だけのもの」を意味する *own* は、*owe*（義務、負う）や *ought to*（すべきである）と語源的に同じであり、責任（*responsibility*）概念とむすびついて

いた。所有の概念を、私が意のままにしてい権利というように読み替えていった時代が、近代だということになる。

心理学においても、私が「探求」し、アイデンティティを「獲得」し、パーソナリティを「所有」するものとして自己概念がとらえられてきた。しかし、「所有」とは、交換可能性（「うつし（移し）」可能性）を前提としているのではないだろうか。また、自己とは、そもそも所有されるようなものだろうか。かつて多くの文化では、自己を「他者からの贈りもの」とみなしてきたのではなかつただろうか。キリスト教では、自己は神の呼びかけに応える（*responsible*）ものだと考えられてきた。人間がなすべきこと（*calling*）は、他者から「呼ばれること」、声（*voice*）を聞くことを意味する。その他者の声に呼応することが、責任（*responsibility*）という概念である。日本文化では、神や仏や他の人々の「おかげ」で自己が存在していると考えられてきた。

このように考えると自己は、私固有の占有物や所有物としてではなく、他者から「おくられる（送られる・贈られる）」「うつる（移る）」ものだ考えることができる。『鏡』においては、息子が父の少年時代と限りなく似ていて、父の似姿の時間を超えた反復として現われる。その重複するイメージを見るととき観客は、息子という存在が彼固有のもの、彼の所有物ではなく、良かれ悪しかれ父から「うつされ（移され・写され）」「おくられ（送られ、贈られ）」た存在であることに気づかされるのである。

以上のような自己観は、第2の物語的自己（*narrative selves*）という観点とむすばれていく。この観点では、たとえば「私のアイデンティティ」とは、固有のものでも一貫したものでもなく、自分が何者であるかを自己や他者に語って聞かせるストーリーであるとみなされる。自己が物語であれば、自己は単一のものではなく複数あつてもかまわない。その一つが近代個人の自己物語であり、各人が自己形成という自伝的ストーリーで自分というものを形づくり物語ってきたのだと理解することができる。

物語的自己という考え方では、自己が固定した実体的な物ではなく物語として相対化されるので、現在の私たちが語っている自己物語以外の物語もあるかもし

れないと考えることができる。人は個人として存在するのではなく、共同体や世代連関のなかで連続と「むすばれ」ており、そして、自己と他者は「ズレのある類似とうつしの反復」によって生きているという自己物語を提示することができる。『鏡』は、そのような近代以前の自己物語、そして同時にポスト・モダンの自己物語、その両方を同時にイメージ化し「両行（矛盾の共存）」させていると考えることができよう。

## 9 「むすび」言語観

### —— バフチンの「対話」概念との比較

「ズレのある類似とうつしの反復」という概念には、「語り」というものの本質的な働きが含まれているのではないだろうか。日常の語りは、主体のアイデンティティもはっきりしていなければ、首尾一貫した構造や時系列も持っていないほうが普通だろう。よく似たフレーズが少しずつ異なるズレのあるヴァリエーションで繰り返される。もとは誰のことばか、どこにオリジナリティがあるかははっきりしない。ことばはすべて誰かからの借り物であり、似姿である。しかしまた、まぎれもない自分自身にしか発することができないものでもある。ことばは、自分のものでもあり他者のものでもある。この自他の「両行（矛盾の共存）」する関係を「ズレのある類似とうつしの反復」という概念で記述することができるのではないだろうか。

「ズレのある類似とうつしの反復」という概念は、第3の重要な観点、語り(narrative)とは何かという問題へとつながる。バフチン(Bakhtin, 1976/1988)は、人間をモノ扱いするリアリズムを批判し、人間を声によって語る存在、つまり対話的存在としてとらえた。また自己の声は単一ではなく、そこに他者の声が含まれているという多声性の概念を提出した。バフチンの系譜をひくワーチ(Wertsh, 1991)は、テキストの機能として意味の伝達よりも意味の生成が重要であるという。意味の伝達においては、情報回路で生じる「歪み」や「ズレ」は、コミュニケーションのチャンネル不足が情報システムの技術的欠陥に帰せられる。しかし、意味生成の観点に立てば、「歪み」や「ズ

レ」は、異種混交性、つまり複数の声が相互に活性化し、対話的な働きをする。このような考え方は、タルコフスキーの言語観とも根底において共通している。

しかしもう一方で、バフチンとタルコフスキーでは、自己と他者の関係性、語りとは何かという見方が、重要なところで異なると考えられる。バフチン(Bakhtin, 1975/1996)は、たとえモノログであっても自己の単一の声で語っているのではなく、自己の声のなかに他者の声が多声的に響いており、自己と他者による「対話」が行われているという。バフチンのいう対話的關係とは、自己の声と他者の声が闘争するアリーナである。バフチンによれば言語とは、自己が他者との闘争的な対話によって収奪するものである。バフチンの言語モデルもまた、自己を他者と対峙する関係性でとらえており「所有」「獲得」モデルから自由ではないのである。自己と他者は「ことば」の所有を巡って争う存在としてとらえられている。しかし、ことばは取るか取られるかの闘いによって獲得するものなのだろうか。なぜ、ことばが話せるようになることを、あたりまえのように「言語獲得」(language acquisition)と呼んできたのだろうか(やまだ, 1987)。

生きた社会・イデオロギー的具体性としての、矛盾をはらんだ見解としての言語は、本質的に個人の意識にとっては、自己と他者の境界に存在するものである。言語の中の言葉は、なかば他者の言葉である。それが〈自分の〉言葉となるのは、話者がその言葉の中に自分の志向とアクセントを住ませ、言葉を支配し、言葉を自己の意味と表現の志向性に吸収した時である。この収奪の瞬間まで、言葉は中性的で非人格的な言語の中に存在しているのではなく、(略)他者の唇の上に、他者のコンテキストの中に、他者の志向に奉仕して存在している。つまり、言葉は必然的にそこから獲得して、自己のものとしなければならないものなのだ。

(Bakhtin, 1975/1996)

ことばとは、本当に「とるか」「とられるか」の闘いで獲得するものなのだろうか。(略)

ことばは「龍となれ、雲おのずからきたる」というごとく、ある種の条件、ある種の基礎を整えるこ

とで自ずからなるもの、生まれるものだと考えた。それは、主体が客体と対立的に立つのではなく、自分が見たものを他者にも見せたいと願い、共鳴し、共感し、響存する、「並ぶ関係」のなかから、生まれるのではないだろうか。

(やまだ, 1987)

バフチンは対話において他者の声から自己の声を奪い取ることを考えた。そこでは他者と対抗する関係性のなかで自己がくつきりと対立的な輪郭をもって立ちあらわれている。それに対してタルコフスキーは、語りの不可能性から出発する。人はなぜか理由がわからないまま、はじめから対話がなり立たないか、声を発しようとしても十分に声がでない状態におかれている。『鏡』の世界では、自己と他者は少しずつズレたり歪んだりして、対面しても対話をするができない。『サクリファイス』の父は、枯れた木を植えながら、熱心に息子に語りかける。しかし息子の身体も視線も父のほうを向いていない。息子は父に同意もしなければ反対もしないし、そもそも父の声を聴いているかどうかさえわからない。人と人とは身体もことばも少しずつズレていて、互いにコミュニケーションはできるけれど本当には理解しあえないのである。いや、自己と自己のあいだでさえ裂け目が広がっている。自己のなかには一貫した同一性はなく、過去の自己と現在の自己は他者のように似ていない。

そのような状態は、語りにとって絶望的な状態だろうか。いや、決してそうではない。ことばが「うつし(移し)」であるならば、もともと少しズレるのはあたりまえではないだろうか。ここで述べているのは、どこかに堅固な実体としてのリアリティがあり、一方で実体の虚像や投影としての「写し」があるという意味での「うつし」ではない。多かれ少なかれ現実も「移し」であり、たえざる「移し」の連続のなかで自己が生きているのである。

私という感覚やアイデンティティの感覚は、「ズレのある類似とうつしの反復」という概念によって変革されると考えられる。私たちが生きている時間を通して自分のなかに「私」が成り立つのは、「異質」なものや「分離」したものも「同じ」とみとめる、つまり「相異」よりも「類似」に着目して「むすび」つける

機能をもっているからである。この意味生成は、アナロジーやメタファーによる「むすび」に近い。また、その働きをさらに時間の流れのなかで「同じ」とみとめる、つまり「相異」よりも「類似」に着目して「むすぶ」と、「反復」という概念になる。本当はズレと歪みを含んでいるにもかかわらず、少々の違いは無視して基本的に「同じ」とみなすからこそ、「反復」と感じられるのである。

バフチンの「対話」概念は、自他の相異を「分ける」言語観に立っている。異種の混交や対抗が自己の声を生み出し、意味生成を生み出すと考えるからである。異質の他者との対話や闘いのなかから、新たな意味生成が起こることは確かであろう。それに対して「ズレのある類似とうつしの反復」概念は、自他の類似を「むすぶ」言語観に立つといえよう。「むすび」の意味生成は、親が子を「産み出す」ような種類の生成である。鶏が卵を産み、その卵が鶏になるというような類似の反復関係による生成なのである。「むすび」言語観によれば、語りのキーワードとしては、自己と他者の「相異」と「対話」よりも「類似」と「反復」が、そして「闘争」や「獲得」よりも「うつし」と「むすび」が強調されることになるだろう。

## 10 反復する時間

### —— 可逆する時間, 未来記憶

「ズレのある類似とうつしの反復」という概念は、第4の観点として、時間概念の変革にかかわる。それは、私たちの通常の時間概念やアイデンティティの概念を根本的なところで揺るがす。時間は、一定の速度で一定の方向に向かって「矢」のように流れているという時間概念とは異なる時間感覚をもつことになるからである。一方向に進む時間概念では、時は非可逆的で過ぎ去ったものは二度と戻らず、同じ事物は二箇所には存在しないという考えと連動している。したがって自己は、唯一のユニークな存在で、かけがえのないアイデンティティをもつと仮定されてきた。また、自己の生は一回限りであり死は自己の消滅であり、二度と再生することはない。

自他の相似と反復する時間を仮定すれば、『伝道者の書』のように、「昔あったものは、これからもあり、昔起こったことは、これからも起こる」とみなすことになる。死は消滅ではなく、類似のものを再び反復させ再生させる時間概念となる。「過去にあったことが、未来にも起こる」とみなす反復する時間や、可逆する時間形式の語りは、伝道や昔話の語り方によくみられる特徴でもあった。そして、このような時間概念は、「非科学的」という用語で切り捨てられてきた。

しかし最近、最先端の科学的心理学のなかで、大脳が「うつし」（模倣）機能をもっていることがわかってきた (Decety, et al., 2002)。また大脳が、時間的に後に提示した知覚刺激を先どりして知覚する未来記憶的機能をもつこと (下條, 2002) が見いだされるようになった。また「遺伝子」という概念からも、生まれたり死んだりというリズムが生み出す人間の生死の営みの反復がみえてくる。人間の生は、個人のレベルでみれば死ねば終わりで消滅でしかないが、人類や遺伝子のレベルでみれば類似の反復とみなすことができる。このような観点から考えると、古いようにみえる『伝道者の書』のことが、新たな意味をおびて新しい科学的概念とむすびついてくるのではないだろうか。科学の進歩も非可逆的な一方向的な時間軸で進んでいるわけではないのかもしれない。

タルコフスキーの映画をテキストとしたイメージの語りから抽出した「ズレのある類似とうつしの反復」という概念は、記憶や時間概念の検討とむすびつくことによって、今後、より実りある考察へと導かれるだろう。

あるものが人の視界から遠ざかって、かつてそこから生じ来たりいずれすぐまた回帰していくところの自然の中へ没したからといって、そのものが完全に消滅するわけでは決してない。

(「セネカ、リキリウスへの手紙」36, Tarkovsky, 1993)

## 文 献

- 馬場弘信. (2002). タルコフスキー映画：永遠への郷愁. 東京：みすず書房.
- Bakhtin, M.M.\*. (1995). ドストエフスキーの詩学 (望月哲男・鈴木淳一, 訳). 東京：ちくま書房. (Bakhtin, M.M. (1963). *Problems of Dostoevsky's poetics.*)
- Bakhtin, M.M.. (1996). 小説の言葉 (伊東一郎, 訳). 東京：平凡社. (Bakhtin, M.M. (1975). *The dialogic imagination.*)
- Bakhtin, M.M.. (1988). テキストの問題. ことば・対話・テキスト (新谷敬三郎・伊東一郎・佐々木寛, 訳) (pp.193-239). 東京：新時代社. (Bakhtin, M.M., (1976).)
- Decety, J., Chaminade, J., Grezes, J., and Meltzoff, A.N. (2002). A PET exploration of the neural mechanisms involved in reciprocal imitation. *NeuroImage* 15, 265-272.
- Leszczylowski, M. (1987). *Remembrance: A year with Andrei. Nostalgia.com.* <<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/>>. (レシトロフスキー, M. ミハウ・レシトロフスキーの回想 (佐藤公俊, 訳\*\*)).
- McAdams, D.P. (1993). *The stories we lived by: Personal myths and making of the self.* New York and London: The Guilford Press.)
- 下條信輔. (2002). 逆流する時間？ 未来の記憶？. 「ルネッサンスジェネレーションメモリ・イン・モーション 未来記憶」(講演). 草月会館 (東京).
- Tarkovsky, A.. (1984). *Nostalgia.com* <<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/>>. (タルコフスキー語録 (佐藤公俊, 訳)).
- Tarkovsky, A.. (1985). *The Stockholm 1985 interview. Nostalgia.com* <<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/>>. (タルコフスキー・インタビュー (佐藤公俊, 訳))
- Tarkovsky, A.. (1987). タルコフスキーによるタルコフスキー. タルコフスキー好き!. イメージフォーラム, 80, 57-101.
- Tarkovsky, A.. (1993). タルコフスキー日記 II (竹村知子, 訳). 東京：キネマ旬報社. (Martyrolog II.)
- Vygotsky, L.S.. (1982). 寓話・小説・ドラマ：その心理学 (峯俊夫, 訳). 東京：国文社.
- Wallon, H.. (1983). 知覚行為と映画 (ワロン選集 下) (波多野完治, 監訳) (pp.123-143). 東京：大月書店. (1953)
- 驚田清一. (1999). 現代哲学から見た自己. 学際的自己論の基本論点, 8-27. 京都：将来世代総合研究所.
- Wertsch, J. (1991). *Voices of the mind: a sociocultural approach to mediated action.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press. (Wertsch, J. (1995). 心の声：媒介された行為への社会文化的アプローチ (田島信元ほか, 訳). 東京：福村出版)

- やまだようこ. (1987). ことばの前のことば. 東京: 新曜社.
- やまだようこ. (1993). うつすということ: 表象を生み出す模倣と場所移動の働き. 愛知淑徳大学論集, 18, 123-137.
- やまだようこ. (1995). 心の揺らぎと共振する方法論を求めて: 人生の心理過程モデルとしての映画. 南博文・やまだようこ編, 老いることの意味 (pp.239-252). 東京: 金子書房.
- やまだようこ (編). (2000a). 人生を物語る: 生成のライフストーリー. 京都: ミネルヴァ書房.
- やまだようこ・田垣正晋・保坂裕子・近藤和美. (2000b). 阪神大震災における「友人の死の経験」の語りと語り直し. 教育方法の探求, 3, 63-81. 京都大学大学院教育学研究科.

#### 文献の注

- \* バフチン, タルコフスキー, ヴィゴツキーなどの文献は, 原本 (ロシア語) と日本語訳本が一對一的に対応していない場合が多く, 原本との照合が難しいので日本語訳本をおもに示した。人名は英訳し, 書名も一部英訳で記した。
- \*\* Nostalgia.com. は, 入手が困難な各国語のタルコフスキー関連情報を英訳して公開している貴重な世界的サイトである。佐藤公俊さんが一部を日本語訳して HP で公開している「アンドレイ・タルコフスキー in Collaboration with Nostalgia.com.」 <<http://members.aol.com/satoky/>> から引用した。

(2002.11.20 受稿, 2002.12.1 受理)