

## 信仰・死・共同体

### ——アンドレイ・タルコフスキーの映画『ストーリーカー』についての分析——

亀井克朗

はじめに

アンドレイ・タルコフスキー (1932-86) が他界して十数年が経つ。タルコフスキーの映画は映画館でかけられることも、したがって新しい観客を獲得することも少なくなり、次第に忘却の波に晒されつつある。一方において、タルコフスキーの映画はすでに揺るぎない評価を得、多くが語られてもきた。だがその謎めいた作品群は、語り尽くされることなく、依然として好奇心を駆り立ててやまない。本格的に論じる作業は、漸く端緒に着いたばかりである。

本稿が取り上げる『ストーリーカー』(1976)<sup>(1)</sup>は、タルコフスキーがロシアで撮った最後の映画であり、この後、彼は『ノスタルジア』(1983)をイタリアで、『サクリファイス』(1986)をスウェーデンで制作する。タルコフスキーの個性は、『ストーリーカー』以前の『惑星ソラリス』(1972)、『鏡』(1975)においても遺憾なく発揮され

ているが、晩年の二作品と比べてみるとき顕著なのは、タルコフスキー独自の思想的な枠組みが、『ストーリーカー』においてすでに完全な形で見られることである。本稿では、そうした拡がり視野に収めながらも、既存の図式に当てはめ裁断するのではなく、『ストーリーカー』という作品のもつ構造を丹念にたどり明らかにしていくことを主眼とする。

『ストーリーカー』の物語は、次のような設定で展開する。ある時、突如として、ある地域に「驚くべき現象 (chudo iz chudes || 奇蹟の中の奇蹟)」が起き、その地帯がゾーン (Zona) と呼ばれるようになる。はじめ隕石かと思われたが、違うらしいということになる。軍隊を派遣したら全部滅んでしまう (357) : 以上、映画冒頭の字幕。次にゾーンの中に、望みが叶う場所があるという噂が生まれる (356 : ゾーン到着直後の教授の台詞)。ストーリーカーは、ある特殊な能力によって、危険な未知のゾーンを案内することができる人

間である。映画では一人のストーカーが、作家、教授と呼ばれる二人を、望みが叶う場所（部屋 Komnata と呼ばれる）に案内する。

本作品の中心に位置するのは、未知の法則が支配するゾーンを行く、この三人の行程である。ゾーンという場所と、ゾーンと同じ合うストーカーという人物が、この作品を際立たせたものとしている。しかしまた、映画はその行程の前後に、ゾーンに出発する前と、ゾーンから帰還した後のシークエンスを配しており、そこで描き出されるストーカーの家族の描写は、決して副次的なものではなく、映画全体を解く上で重要な鍵をなしていると考えられる。こうした作品全体の構成を視野に収め、本稿は以下の手順を踏む。第一節において、ストーカーという人物の基本的な性格について確認する。第二節では、ゾーンについて、望みを叶える部屋に焦点を合わせ、信仰という主題との関わりから考察する。そして第三節で、帰還後の展開について考察する。信仰、死、共同体という作品の検討から取り出されるテーマは、相互に緊密に関わりあっている。それらがどのように現れるかについては、論述の中で明らかにしていきたい。

## 第一節 ストーカーについて：「呪われた」聖なる人間

ゾーンの周りには鉄条網が張られ、監視所が設置され、武装した警備隊がゾーンに入ろうとする者を阻んでいる。ストーカーは、法

を犯して、そのような禁じられた場所であるゾーンに人を案内することを自己に与えられた使命 (prizvanie : 教授の台詞、355) としている。禁じられた仕事を生業とするストーカーは、何度も投獄されている。出発前、それを言う妻に、ストーカーは「おれには至るところが監獄だ。」(348) と返す。ストーカーは社会の中に居場所をもたない。ゾーンは、彼が唯一息をつける場所である。

ゾーンに通じたストーカーが社会に占める位置を、ストーカーがゾーンから帰還した後の妻の台詞が明らかにしている。妻は、ストーカーと一緒にすることを母親に反対された次第をこう語る。「ご存知でしょう。母はとても反対しました。多分あなたがたにはもうお分かりでしょうが、彼はまったくおめでたい人 (blazennyi) 白痴の聖者」<sup>(2)</sup> です。周囲の笑いです。あのように、のろまで可哀相な人です。母は言いました。『彼はストーカーだ。死びと (smertnik) だ。永遠の囚人だ。子供のことだって。思い出してご覧なさい。ストーカーの家に生まれた子供がどんなだったか。』私は言い返すこともできませんでした。」(380) ストーカーは「はみ出し者」であり、社会的に蔑視され、忌み嫌われ、笑いにされている。「死びと」「永遠の囚人」という表現は、彼の「呪われた」性格を表している。教授も、作家に、ストーカーの境遇を次のように説明している。「彼「ストーカー」には恐ろしい (pustashnei : 苦しみを負った) 経歴があります。何度も刑務所に投獄されて、ここ「ゾーン」で不具に



図1

の献身という要素を含むものであることを、以下で確認したい。望みが叶う部屋を前にした、敷居 (porog) : ストーカーはその場所をこう呼ぶ。この場面に ついては次節で詳述する。) の 場面。そこに着くまでに危険と 恐怖を味わわされてきた作家は、

なった。彼の娘もミュータントで、いわゆるゾーンの犠牲 (Zhertova Zony) です。彼女には足がないかのようなのです。」(355) 教授の台詞は、ストーカーと子供が不具であることとゾーンの間の因果関係を示している。また、出発前に映し出される、ストーカーの家のベッドの傍に置かれ、妻が携行する注射器は、妻の病を暗示している。<sup>(4)</sup> ストーカーが、ゾーンに通じるとともに背負う「苦しみ」は、ストーカーの家族をも巻き込んでいる。

ストーカーの、こうした呪われた性格は、次に見る、聖なる性格と表裏の関係にあるものと考えられる。そしてこれらいずれの性格も、ゾーンとの密接な関係の内にあるということが言える。しかし呪われた性格が家族との関係や社会的布置において意味を持つよう

に、聖なる性格も、ゾーンにのみ関わるものではなく、他者への献身という要素を含むもので

ストーカーに怒りを向け、「(ゾーンで) 権力を、秘密を、権威を堪能している」という非難を浴びせる。それに対して、ストーカーは涙に咽びながら次のように言う(図1)。「私はたしかに汚らわしい奴です。この世界では何もできませんでしたし、ここでも何もできません。妻にも何もしてやれない! 友達も私にはいませんし、これからもできないでしょう。(中略) 私の全てはここにある。分かっ て下さい! ここに、ゾーンにあるんです! 私の幸福、私の自由、尊厳、すべてはここにあるんです! 私はここに: 私のように不幸な、苦しめられた人たちをここに連れてきます。彼らはもはや何にも希望を持ってません。しかし私にはできる。分かっ て下さい。私は彼らを救うことができない。しかし私: 私は汚らわしい奴ですが、その私にはできる! 彼らを救うことができるということに、私は幸せで涙が出ます。それがすべてです! それ以上は何も要りません。」(376-377)

ゾーンとは何かとの問いが事柄を見えにくくしているが、右の台詞で大事なのは、「不幸な、苦しめられた人たち」を救うためであれば惨めな境遇も喜んで甘受する、そうストーカーが言っていることである。そこにあるのは、他の者を救うことを自己の幸福とし、自分にはそれ以上の何も望まない、他人の幸福のために自らを顧みない献身する者の姿である。だから作家は、その姿を前にして、暴力を振るった(作家は爆弾を教授から奪おうとするストーカーを投

げ飛ばしている。(5) ことを詫び、許しを請うてとまじ、「そつ、おまえは全くユロージヴィだ！ Daty prosto yurodivyil」(377：字幕ではこの一文を訳していない<sup>(5)</sup>)と言うのである。作家がそのように言うとき、自己卑下し、自己を無化し、自己を捨て、他者の幸福のために献身するストーリーカーの姿に、中世ロシア以来の聖なる愚者の姿が観取されていることが示されている。

救済という他者に向かうベクトルと、信仰という超越的存在へと向かうベクトルが、ストーリーカーの生き方においてひとつに結びついている。だがこの場合、信仰は、ゾーンという特殊な場所に結びついており、救済も、ゾーンに案内すること以外によるのではない。したがってストーリーカーについての考察は、ゾーンについての考察へと導かれる。次節では、ゾーンの中の部屋に焦点を合わせ、信仰という主題にアプローチする。もうひとつのベクトルである他者の問題は、第三節の考察の中で、再び取り上げる。

## 第二節 ゾーンについて：部屋の敷居の場面を中心に

まず、ストーリーカーがゾーンについて語る一節を呈示し、ゾーンの基本的な性格を確認したい。「ゾーンは非常に複雑なシステム、罫です。その罫はどれも死に関わりません smarter, ny。人が不在の時ここで何が起こっているかは知りませんが、人が姿を現わすや否や、

ここにあるあらゆるものが活動を始めます。以前の罫が消えて、新しい罫が生まれます。安全だった場所が、通行不能になる。道はあるものは簡単で軽いものになり、あるものは極度に複雑になる。これがゾーンです。」(380) その罫が死に関わるものであること、変幻自在に刻一刻変貌するものであること、そしてその変化の法則が予測不可能であることなどが指摘される。またゾーンの罫が、人の出現とともに活動を始めるとされるのは、ゾーンが、客観的に何であるかを規定できるような、自体的に存在するものでないことを示している。ここに指摘される諸性格は、実際のゾーンの描写に合致するものである<sup>(6)</sup>。

ゾーンの複雑な罫に翻弄され、死に見舞われる三人の行程については、具体的な分析が必要であるが、ここでは紙幅の都合から、さしあたり右の確認で十分とし、行程の目的地である、望みを叶える部屋に目を向けたい。ストーリーカーはゾーンの案内人であるが、その案内の目的は部屋に導くことにある。そのことは、ゾーンと部屋との密接な関係を示唆するとともに、ゾーンを解く最後の鍵が部屋にあることを示している。だがこの部屋の存在は、ゾーンを考える上で躓きの石とも言うべきものである。以下に見るように、部屋の敷居の場面で展開される部屋をめぐるやり取りは錯綜しており、何が真実かを容易には明かさないからである。

部屋をめぐるやり取りにおいて重要な役割を果たすのが、ヤマア

ラシ Dikoraž の物語である。ヤマアラシとは、三人のゾーン内の行程と平行して、その合間合間に語られる「言葉の中だけに存在する人物」であり、次のような過程を経て語られる。まず、ゾーンに到着してまもなく、ヤマアラシがストーカーの先生であること、ヤマアラシがある時「罰を受けた nakazani」ことがストーカーによって語られる (355)。次に教授が、ヤマアラシがゾーンから戻り、金持ちになり、その数日後に首を吊ったことを作家に話す (356)。教授自身は、その話をストーカーから聞き知っている。そして、「肉挽器 myasorubka」と呼ばれる場所を潜り抜けた所で、ストーカーが、ヤマアラシが弟をその「肉挽器」で喪ったことを話す (370)。以下、この物語が果たしている機能に着目しながら部屋をめぐるやり取りを追う、そこから照らし出される部屋の意味を考察する。

### 1 ヤマアラシの物語についての作家の解釈

前節で引用した台詞にあるように、ストーカーは、「不幸な、苦しめられた人たち」をゾーンの中の望みが叶う部屋に連れてきて救うことを自己の使命としている。ストーカーは、「死に関わる」ゾーンの罫を潜りぬけ、部屋の敷居の所までたどり着いた他の二人が、部屋に入ることを期待する。しかし二人は、それぞれの理由から部屋に入らない。まず教授は、自分が、部屋に入り望みを叶えるために来たのではないことを打ち明ける。物理学の教授である彼は、手

製の爆弾をリュックから取り出し、自分は部屋が悪人に利用されな  
いために部屋を爆破しに来たのだと告げる。一方、作家は、爆弾を  
奪い取るうとするストーカーとのみ合いの後、ヤマアラシの物語  
を根拠に部屋に入ることを拒む。作家は、その物語を次のように解  
釈する。

ストーカーが、ヤマアラシが弟を亡くした理由についてゾーンに  
利得を目的にして入ったからだと言っているのに対して、作家は、ヤマ  
アラシが首を吊った理由をストーカーに問う。作家は、部屋で叶う  
のは単なる望みではなく「秘められた望み sokrovennye zhelaniya」  
であり、「自分の本性、本質に相応しいもの」(377)なのだと言う。  
「ヤマアラシは貪欲に打ち勝たなかつた。この水たまり(部屋)に  
膝までつかつて、弟(が戻ることを)をせがんだ。だが受け取つたの  
は金の山だった。」(同)ヤマアラシが首を吊つたのは、自分の本性  
がそのようなものであることを知ったからだ、それをストーカーは  
理解していない、と作家は言う。作家は、そのように述べて、自分  
の本性を暴かれるのは嫌だと言ひ、部屋に入ることを拒む。さらに  
作家は、部屋に入つて幸福になつた者に会つたことがあるのか、そ  
もそもそのような奇蹟は存在するのかと、懐疑を投げつける (378)。  
こうしたやりとりを聞いていた教授は、部屋を爆破する理由を失  
い、爆弾を解体し、捨てる。作家の言うことが正しいとすれば、部  
屋が、悪人が利用できるようなものでないことは明らかだからであ

る。ヤマアラシの物語は、作家が部屋に入るのを拒む理由となるとともに、教授が爆弾を捨てる理由となる。部屋が破壊されることは避けられるが、部屋で人を幸せにするというストーリーカーのもくろみは挫折し、三人は、皆それぞれに、部屋の前まで来たことの意味を見失うことになる。

誰も部屋に入らない以上、最終的には、部屋の奇蹟の証明はもとより、ヤマアラシの話の真偽も、それに対する作家の解釈の正誤も示されない。作家が最後に投げつける懷疑は、そのことを表している。しかし、ヤマアラシの物語についての作家の解釈が全く意味をなさないわけではない。作家自身、懷疑に徹せず部屋に入ろうとしないのは、それに先立って展開した自分の解釈の方を信じているからである。では作家の解釈は、何を意味していたのだろうか。

要点は、部屋で叶うのが「秘められた望み」であるという点にある。それは、部屋で叶う望みが、本人が自覚しない深みにあることを意味している。部屋では「自己の本性に相応しいもの」が実現するのだと言う場合も、「自己の本性」は、自己にとって未知の、「他なる」自己であることが重要である。作家の解釈は、部屋に入ることへ他なるものとの出会いであること、一種の賭けであることを示す。そしてそれが賭けである所以は、自己の外にある相対的な外部にではなく、自己の内に根拠をもつものとなる。へ他なるものへは、把握し得ないばかりでなく、対象化し得ない、自己をも飲み込

む絶対的な外部となる。作家は、へ他なるものへが自己の内に巢食うことに気づいている。そしてそれと出会うことを怖れて、部屋に入ることを拒むのである。

## 2 信仰と苦…部屋の要求

ヤマアラシの物語をめぐる議論では、作家による解釈に焦点が当てられており、それによって、作家がストーリーカーを言い負かしているような印象を与えている（この印象の延長上に、部屋に対する懷疑とストーリーカーの挫折が位置付けられる）。しかしそれは、ストーリーカーの考えそのものを否定するものではない。そもそも、次に見るように、ストーリーカーは、部屋で叶うのが「秘められた望み」であることを知らないわけではない。議論という見かけに反して、作家の解釈とストーリーカーの考えの間に、根本的な対立はないのではないか。ストーリーカーと作家との間の違いは、「見解」とは別のところに探られるべきなのではないか。以下ではこの観点から、ストーリーカーの台詞の検討を中心に考察を進めたい。

前項で見た三人のやり取りに先立って、部屋の敷居に到着したところで、部屋に入る際の心構えについて、ストーリーカーはこう言っている。「私たちは敷居にいます。これはあなたがたの人生において、最も重大な瞬間です。知らなくてはなりません。ここであなたの最も密かな same zaverno 望みが叶うのです。最も切実な、最大の

苦しみの末に得られた sameo vstradannoe 望みが。何も話してはいけません。必要なのはただ、心を集中して、あなたの全人生を思い出そうとつとめることです。過ぎ去ったものを思う時、ひとはより善良になります。でも肝心なのは、信じることです！」(375)

作家の言を待つまでもなく、ストーカーもまた、単純素朴に部屋が何でも思ったことが叶う場所であるとは考えていないことが、ここから分かる。ストーカーは「肝心なのは、信じること」だと語っている。さしあたりその「信じる」対象は、部屋の奇蹟であると解される。ストーカーはその奇蹟を確信している。その観点から見れば、他の二人が部屋に入らないのは、ストーカーの信仰を二人が共有しなかったことを意味している。<sup>(8)</sup>しかし、部屋が素朴に「望みを叶える場所」でないのに応じて、「肝心なのは信じること」だという言葉にも、素朴に「部屋の奇蹟を信じる」というのとは別の含意が聞き取られるのではないか。ストーカーは、右の台詞において、部屋に入る者に「何か」を要求しているのであり、そして作家は、その同じ「何か」を拒否するのではないか。

ゾーンから帰還後の、ストーカーの台詞の中にそれを解く鍵を探ろう。ストーカーは妻に次のように不満を訴える。「彼ら(作家と教授はまったく何も信じない。信じる器官が萎縮しているんだ。(中略)あの二人はつねに自分を安く売らないように気を回して、自分を高く売ることを考えている。精神的な活動のすべてに支払いを期

待しているんだ。彼らは『自分が無駄に生まれてきたのではない』ことを知っている。自分が『選ばれて生まれた pizany』ののだということを。実に人生は『一度しかない』！そんな人間が何かを信じるのが出来るだろうか。」(379,380) ストーカーは、原文が括弧で強調している部分そのもの(例えば人生が「一度しかない」ということ)を否定するのではない。問題は、そこに自己意識(「彼らは」を知っている)が介在し、「自分を高く売る」つまり自分を大事にすることを考えるようになるとき、より大事なこと(ここで「信じること」)が失われるという点にある。<sup>(9)</sup>

自分を大事にすることが、「何かを信じること」を妨げるということは、「信じる」ための要件のひとつに、自分を大事にしない、つまり「自己を捨てる」ということが含まれることを意味する。部屋に入ることは、一種の賭けであった。部屋に入ることは、「命がけの飛躍」を必要とするのである。部屋で叶うのが、自己にとつて未知の本性に関わるという命題も、「他なる」自己との出会いが、自己の同一性の崩壊あるいは危機を内包するという観点から理解されるのではないか。ヤマアラシの物語の「首を吊る」という結末は、その先に、不幸、苦悩、死が待ち構えている可能性を示している。<sup>(10)</sup>先に引用したストーカーの台詞でも、部屋で叶うのは「最大の苦しみの末に得られた sameo vstradannoe 望み」であると言われていた。苦しみ (strada || 受難、犠牲) は、通過しなければならぬ試金石

であり、信じることは、苦しみを引き受けることと表裏の関係をなしているのである。<sup>11)</sup>作家が部屋に入ることを拒否するのも、結局のところ、苦を拒絶することとして理解される。そのような苦を引き受け、自己を捨てるという態度・生き方を誰よりもよく示すのは、ストーリーカーであった。作家とストーリーカーを最後のところで分けるのは、こうした態度・生き方の違いであったと言える。

詳しい分析を待たなくとも、三人の行程を思い起こしてみるとき、以上に明らかにした部屋の性格（異他性、自己の未知なる本性との連繋、自己放棄・苦の要求）が、ゾーン全体についても言い得るものであることが理解されよう。ゾーンを行く者は、その異他性に翻弄され、死に直面し、社会の中でもつ様々な帰属（「作家」「教授」）を剥奪されて、自己自身に向き合うことを強いられる。ゾーンと部屋は、合わせ鏡のように互いの性格を映し合う関係にある。

しかし、部屋の内外を分ける境界が全く意味を失うのではない。部屋に誰も入らないことよって部屋の奇蹟が是非いずれに對しても証明されず、ストーリーカーの営みが未遂に終わるといふことは依然として重要な意味を持つている。ストーリーカーの他者を救う営為が部屋の奇蹟を手段とする限り、その奇蹟の是非は、ストーリーカーの生き方の根本に関わっている。右に見てきたように苦が問題の中心にあるとしても、そのことに変わりはない。ストーリーカーが示す苦を引き受け自己を捨てる生き方が、ストーリーカーが考えるように、幸福や希

望に通じているか否かは示されていないからである。

このように、最終的な解答を空白のままに残すことにより、帰還後の展開がある。次節でその展開について考察する。

### 第三節 帰還後の展開について

#### 1 帰還後の変化

帰還後の展開はゾーン内の描写に劣らず謎めいている。そこにおいて注目されるのは、出発前との対照性、とりわけ妻とストーリーカーの関係の変化である。

ゾーンから帰還した三人をストーリーカーの家族（ストーリーカーの妻と子供）が迎える。ストーリーカーは作家と教授と別れて家へ戻る道を、足の不自由な（「足がないかのような」）子供（娘）を肩車して歩む。こうした帰還後に描かれるストーリーカーの家族的親密な情景は、出発前には見られなかった生活の側面を映し出す。その描写は、出発前の描写とは対照的である。出発前、妻とストーリーカーの関係は険悪であった。止めようとする妻を突き放し、ゾーンに出かけていくストーリーカーの後ろ姿に、妻はこう言い放っている。「あんたと出会った日なんか呪われるがいい。神様だってあんたを呪ってあんな子供をつかわしたんだ！」<sup>(348)</sup> 激した妻の台詞は、ストーリーカーとの出会いを呪い、ストーリーカーとの間に生まれた子供を呪われたものとして



いる。このとき、ゾーンは災厄の源泉とみなされている。だが帰還後の描写では、その呪詛が消える。それを表すのが、黒い犬<sup>(14)</sup>である。ゾーン内の描写において随所に姿を見せていた黒い犬が、ゾーンからついてきて、ストーカーの家に自然に迎え入れられることは、ゾーンが災厄をもたらすものとみなされていないことを明らかにしている。

これと連動して、妻とストーカーの関係も変化を示す。その変化について見る前に、ここまでのストーカーと家族との関わりを振り返っておきたい。

第一節で引用した台詞を思い起こそう。ストーカーは不幸な人をゾーンに導き、救い、幸せにすることを自己の幸せとしていた。その営為は、自己の利害にではなく、他者の苦しみを我が事として苦しむ、共苦<sup>(15)</sup>に基づいている。そのストーカーにとって、愛する家族を幸せに出来ず、かえって犠牲にしていることは、耐えがたい苦しみであったはずである。ストーカーは同じ台詞の中で「妻にも何もしてやれない」と語っていたが、部屋の敷居の場面でも、誰も部屋に入らないことが確実になった後、うなだれてこう言っている。「すべてを捨てて、妻とおサルさん（「娘」）を連れて、ここに移つてくるのはどうだろう。ここなら誰も彼女たちを侮辱しないだろう。」<sup>(16)</sup> (378) そこには、家族への愛情・配慮とともに、愛する家族が自分の所為で侮辱されていることへの苦悩が言い表されている。ストー

カーは、自己に与えられた使命と、それが家族に犠牲を強いていることとの間で引き裂かれている。家族を幸せにしてやれないストーカーに残された幸福は、不幸な人をゾーンで幸せにすることであった。だが、その幸福も、破れ、見失われてしまう。ゾーンから帰還したストーカーが、「誰も信じない。あの二人だけじゃない。誰も信じない。一体俺は誰を連れてけばいいんだ？ ああまよ……。いちばん恐ろしいことは、誰もそれを必要としないことだ。誰にもあの『部屋』は必要でないんだ。俺の全ての努力は無駄なんだ。」(380) と言うとき、そこには、ストーカーの絶望が言い表されている。

疲弊し、絶望したストーカーに対し、帰還後、妻は、癒す主体として現れる。妻は興奮するストーカーを宥め、寝つかせるとともに、「もう誰もあそこ（ゾーン）へは行かない」と言うストーカーに対し、「私が一緒に行く」と提案する。そしてさらに、「私には（部屋に入つて）頼むことは何も無い<sup>(17)</sup>」と重ねる。前者の台詞は、希望を失ったストーカーを癒し救うものであり、後者の台詞には、現在の生活の充足が語られている。ストーカーの「妻にも何もしてやれない」、「私の幸福、私の自由、尊厳、すべてはここ（ゾーン）にある」という台詞は、出発前の妻との関係を参照するとき納得の出来るものであった。だが、帰還後の妻の振る舞いは、出発前とは異なり、ストーカーの言葉を裏切るものである。妻が、ストーカーを絶望から救い、現在の生活の充足を語るとき、ストーカーの「私の幸



図2

福、私の自由、尊厳、すべてはここにあり」という台詞は、へんここ（＝ストーカーの家）で発せられてよいものとなる。

妻とストーカーの関係の変化は、単に二人の人間の関係の変化というにとどまらない。その変化は、ゾーンの位置付けの姿を含み、それと連動している。ゾーンは災いをもたらす呪いの対象であることをやめ、幸福の源泉として「へんここ」に迎え入れられるのである。

## 2 妻の変化の本質…苦の受容

ストーカーが担っていた他者を癒し救う役割を、帰還後は、妻が担っている。この妻への視点の移動は、帰還後の展開の中心に妻が立っていることを示している。妻の振る舞いが出発前と対照的であることは、妻の身にある変化が起きたことを意味する。その変化の動因については次項で扱うことにし、ここではその変化の本質がどこにあるのかを、次に取り上げる妻の語りの中に探りたい。

ストーカーを寝つかせた後、妻はストーカーとの関係を次のよう

に語る（図2…以下は、第一節で引用した部分に続く箇所である。）。

「私は彼と一緒に私がよくなると確信していました。私は知っていました。悲しみが多くなるだろうことも。でも灰色の憂鬱な生活よりは、悲しい幸福のほうがよいと思ったのです。…でも多分こうしたことはあとから考えたのです。そのときはただ彼が私のところにやって来て、『一緒に行こう』と言い、そして私はその通りになりました。それから後悔したことは一度もありません。一度も。悲しみは増えました。恐ろしくもありました。恥ずかしくもありました。でも私は決して一度も後悔はしませんでした。誰かをうらやましいと思ったことも一度もありません。ただそのような運命なのであり、そのような人生なのであり、そのような私たちなのです。」（380）

先に取り上げた出発前の台詞と比べてみると、その対照は明らかであろう。出発前に呪っていたストーカーとの出会いの日が、ここでは、「運命的な」出会いの日として肯定されている。「後悔したことはない」という繰り返しも、出発前との対照を際立たせている。しかし、ストーカーとの生活の実質的内容が変化したわけではない。悲しみ、恐怖、恥辱。それが、ストーカーと一緒になることによつて味わなければならない運命であった。変化したのはそうした運命への態度である。出発前に呪っていたのと「同じ」運命を、帰還後の妻は受容し、肯定する。ストーカーとの生活は、この態度の変容によつて、呪いの対象から祝福の対象へと変わるのである。

子供もまた、これに応じて、幸福と希望へと転じる。右の妻の語りは、こう続いている。「私たちの生活にもし悲しみがなかったら、よりよくはならず、より悪くなっていたでしょう。なぜならそのとき、幸福もなかったでしょうし、希望もなかったでしょうから。」この妻の語りが「ほらVoi」という語で締めくくられ、子供がチュツェフの詩を朗読する場面へと引き継がれる<sup>18)</sup>とき、妻の台詞にある「悲しみgore」という語は、とくに子供を指しているように感じられる。「ゾーンの犠牲」と呼ばれていた足の不自由な子供は、夫妻にとつて「悲しみ」であった。だがその「悲しみ」が、幸福と希望になった<sup>19)</sup>。妻の、苦を引き受け肯定する態度への変容において、苦から幸福と希望への道筋が示される。これにより、第二節の最後に呈示されていた、苦が希望と幸福に通じるか否かという問いに肯定的解答が与えられることになる。それは部屋の奇蹟そのものの証明ではない。むしろ部屋の奇蹟が証明されないことよって帰還後の展開があるのであり、部屋の奇蹟とはさしあたり無縁の妻の身においてその道筋が示されることにより、それは解答たり得るのである。

見逃してはならないのは、こうした態度変更の持つ意味の大きさである。ストーカーと人生を共にするということは、第一節で見た、ストーカーが置かれた社会的境遇を含め、彼の運命を共にするということにほかならない。それに伴う苦しみや悲しみを引き受け、それを喜びとさえするその生き方は、他者の苦を我が事とし他者を苦

から救うことを幸福とするストーカーの生き方と、同形のものである。ここで妻は、もうひとりのユロージヴィであり、その姿を正面から捉えた画像はアイコン（聖画像）であるとも言えよう。

### 3 死の共同性

出発前との対照は、帰還後の妻のあり方を浮彫りにする役割を果たしている。その対照を、妻の、自らの態度変更の理由を語らなばかりでなく変化に対する意識を示しすらしなしいという「無自覚」が支えている。（例えば「後悔したことはない」という台詞は、そうした「無自覚」が可能になると同時に、それを表現するものである。）帰還後の妻は出発前とは「別人」のように見える。このことは、その変化が、反省に基づく通常のものでないことを示すとともに、そのような変化を起こしたもののへの問いを誘発するものである。ゾーンの行程に妻の姿がないことも謎を深めているのだが、ここではむしろその事実の上に立って、出発前の場面にまで遡り、妻の変化を説明するものを探り、その意味を考察した



図3

い。

妻の出発前の場面における最後の姿に目を向けよう。ストーカーがゾーンに出かける際、本節の冒頭に引用した呪いの言葉をストーカーに投げつけた後、妻は、泣き、呻き、床に崩れ、癲癩の発作のようなものを起こす(図3)。それは、妻の病に基づくのだからが、しかし、ストーカーとの別離が重要な契機になっていることを思い起こす必要がある。それは単なる別れではない。死の罠に落ちたゾーンにストーカーは赴くのであり、生きて帰る保証はない。生きて帰ったとしても監獄の中かもしれない。ゾーンに行くストーカーは、ほとんど死にゆくのであり、その別れは、死別に近いものとなる。妻がストーカーの後姿に投げつける呪いの言葉も、元はと言えば、ストーカーとの別離が与える悲嘆と苦痛が言わせたものにちがいない。ここで死は、さしあたり、二人を引き離すものとしてある。妻が発作を起こし、苦痛に激しく身をよじるとき、その脱目的な発作は、死の離隔がもたらす苦が、ほとんど死に至るほどのものとして、彼女の身体を貫いていることを表している。ストーカーが死にゆくとき、妻もまた死にゆく。ストーカーは、修道士のように、生きながらの「死びと」であった。妻が、帰還後にもうひとりのユロージヴィとして立ち現れるのは、妻がストーカーと共に死にゆくことによつてであったのではないか。妻が帰還後「別人」のように立ち現れるのは、その背後に、死の断層があることを意味するのではないか。

「共に生きる」の「共に」を打ち砕く死が、「共に死にゆく」ことにおいて「共に」を可能にするものとなる。後者の「共に」は、前者とは水準の異なる、死の共同的次元、「この世界での共存性の崩落として開かれる逆説的共同性」である。<sup>20)</sup> J・L・ナンシーは、死が開示する、死と不可分の共同体について「死すべき者たちの真の共同体、あるいは共同体としての死は、その者たちの不可能な合一である。」と述べている。妻の「死びと」への変容は、そのような「死の共同体」を開示するものであったのではないか。

二人が共に死にゆき、またそのような者として出会うとき、その再会は、死にゆく者たちの奇蹟のような出会いとなる。帰還したストーカーを迎える妻の「戻ったのね」(378)という言葉の裏には、戻らなかったかもしれない可能性が含まれている。妻は先の引用においてストーカーとの運命的な出会いを語っていたが、それは単に過去のものとしてではなく、現在のものとして考える必要がある。「死びと」へと転じた妻の、苦を「共にする」ことを受容と肯定が、苦から希望と幸福への道筋を示す。死の開示する共同体の実現は、その道筋の呈示と別のものではない。この世界からの脱落の共有が、希望と幸福への道筋を開くのである。

次の画像は、帰還後に描かれる共同性を象徴的に表現するものとして理解される。部屋の敷居に着く少し前の場面で、奥まった場所に、抱き合った二体の骸骨とその間から生えている樹が映し出され

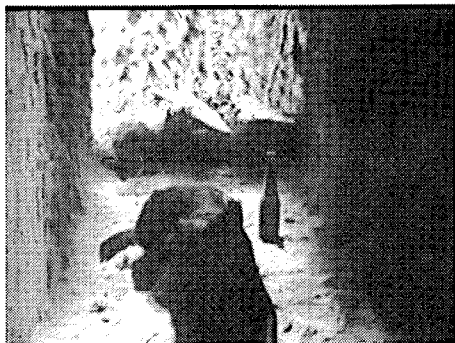


図4

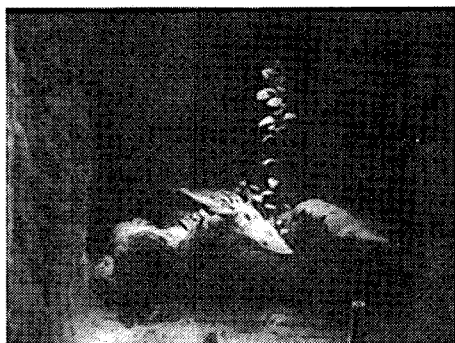


図5

る。その前には黒い犬が座っている(図4、5)。「骸骨」が端的に表す死は、ここでは、新たな生命を可能にするものとしてある。「樹」は死を通じて再生する生命を象徴する。希望(誕生)に通じる「死者」は、ここでは一体ではない。二体の骸骨を妻とストーカー、その間から生えた小さな樹を妻とストーカーの子供と位置付ければ、その前に黒い犬が座ったこの図は、そのまま帰還後のストーカーの家(家族)を表している。

おわりに

帰還後の展開について、本稿ではとくに妻に焦点を当てたが、ゾー

ンの位置付けについて、ゾーン内の検討と合わせて、より詳細な分析が必要であることは承知している。だが帰還後、妻がひとつの中心になることに間違いはない。ゾーンの行程の裏には、妻の道行がある。二つの死への道行が立体的に交差するところに映画の構造は成立している。そしてその交差において、共同体という主題が浮かび上がる。本稿はとくに出発前との対照と対応からそのことを明らかにしたが、この共同体の生成という観点を含め、ゾーン内の描写を検討する作業が、課題として残されている。また、タルコフスキーの他の、とりわけ『ストーカー』以降につくられた二作品について、共同体の問題を検討することも今後の課題としたい。

注

(1) 映画の基本的なデータについては『WAVE26 特集タルコフスキー』ペヨトル工房、一九九〇、一六二―三頁を参照。原作はSF小説家として著名なストルガツキー兄弟による小説(A & B・ストルガツキー『ストーカー』深見弾訳、早川書房(ハヤカワ文庫)、一九八三。原題は『路傍のピクニック(Piknik na obocine)』であり、彼らが映画の脚本も担当している。(原作となった小説だけでなく、映画制作の初期の段階でのシナリオも発表されている。A & B・ストルガツキー『願望機』、『願望機』(深見弾訳、群像社、一九八九)所収。)検討に際しては、ビデオの他、次の文献を使用した。Salkar: *Literaturnaya Zapis' Kinofil'ma, in Arkhivii Strugatskii i Boris Strugatskii, Sobranie Sochinenii: I-i Dopolnitel'nyi tom, Tekst, Moskva, 1993.* の文献は、映画製作前に書かれた「シナリオ」ではなく、映画完成後に作

られた「記録」であり、映画中の台詞や描写を映画に忠実に再現している。日本語字幕の既訳（岡枝慎三監修、『映画芸術 No.340』（編集プロダクション映芸・映画芸術社、一九八二）所収の石川整による採録を参照）は、字数の制限をはじめとする字幕に固有の形式的な制約から、問題なしとはしない。本稿では、引用に際して、右文獻から新たに訳出し直し、頁数を付した。

この映画の制作をめぐることは、フィルムの現像処理をはじめとして、度重なるトラブルに見舞われたことが知られている。日記にそれについて記載がある。アンドレイ・タルコフスキー『タルコフスキー日記』鴻英良・佐々洋子訳、キネマ旬報社、一九九二、二四八―二四九頁。撮影は一九七七年から一九七八年の二年間に及び、その間シナリオも大幅に書き改められ、ストーリー像も大きく変化した（「ストーリーカーは、麻薬の売人や密猟者のようであってはならない。ゾーンの信奉者、献身的な信徒でなければならない。」同書、二四九頁）。トラブルは、結果的に作品の完成度を高め、タルコフスキーの意向をより強く反映するものとしたようである。タルコフスキーは作品の出来に対する満足度を日記に記している（同書、二八四頁及び二九七頁）。

(2) 日本語字幕では「変った人」と訳している。"fazhenyi"という語は、語源的には "bag"、「幸福」に由来し、そこから派生して、形容詞として、「少々抜けたところのある、おめでたい、いささか奇人的な、また名詞として、「間抜け、変人、白痴」という意味をもつが、『研究社露和辞典』（東郷正延他編、研究社、一九八八）によれば、それらの用法は、形容詞、名詞のいずれにおいても、「もとは yurodivyi（ユロジヴィイ：後述）の同意語で、遁世・神聖さのシンボルとされた」ものであり、「聖人への尊称、聖人、佯狂的行者（yurodivyi）」という意味・用法もある。

(3) ここでストーリーカーが「不具」とされていることは、ストーリーカーとユロジヴィイの関係を考える上で重要である。ユロジヴィイ yurodivyi の語源は、「醜いこと」を意味する *uro* であり、そこから派生する動詞の *urovat* は「不具にする」「損なう」「醜悪にする」等を意味するからである。またこの台詞の中では、ミュータント mutant が *mute*（無言、沈黙）に由来することにも注意すべきであろう。子供と沈黙は、『サクリファイス』においても重要なテーマとなるからである。拙論「映画『サクリファイス』について―クライマックスの場面の考察を中心に」（『比較文化研究』第二〇号、広島大学比較文化研究会、一九九七）の第二章を参照。

(4) 妻はストーリーカーが家を出た後、発作を起こす。妻の病が具体的に何であるかを映画は語らないし、この場合には、ゾーンとの因果関係も明らかではない。この発作については、第三節で考察する。

(5) ユロジヴィイについては、中村喜和『聖なるロシアを求めて』平凡社、一九九〇、付論第二章「癡癡行者覚書」を参照。タルコフスキーの他の映画では、『ノスタルジア』においてはドメニコが、『サクリファイス』においてはアレクサンデルが、同じ位置付けを得て描かれている。前者については、「映画における外部の受容と開示」『ノスタルジア』のドメニコについての考察」（『臨床哲学研究』第二号、広島大学総合科学部比較思想・臨床哲学研究室、二〇〇二）、後者については、「アンドレイ・タルコフスキーの『サクリファイス』の受容美学的考察」（『美学』一九八号、美学会編、一九九九）の第一章を参照。

(6) こういったゾーンの性格・描写に哲学的にアプローチするものとして、前田英樹『映画「イマージュ」の秘蹟』（青土社、一九九六、一六八―一七六頁）がある。

(7) Maya Turovskaya, *Tarkovsky: Cinemas Poetry*, translated by Natasha Ward,

edited and with an Introduction by Ian Christie, Faber and Faber, London-Boston, 1989, p. 113.

- (8) 信仰の共有を妨げる要因には、ヤマアラシの物語だけではなく、部屋に入って幸せになった人をストーカーを含め誰も見たことがないという事実が関わっている。その理由は、こう説明される。ゾーンの中で休憩する場面において、ストーカーは、作家との会話の中で、作家と同様、自分も「幸せな人間を見たことがない」と言い、「彼ら(部屋に入った人たち)が部屋から戻り、彼らを連れて帰った後、私は、もう彼らには二度と会いません。望みは直ちには叶いません。」(365)と言う。
- (9) タルコフスキーは自著の『ストーカー』について述べた章で、「信仰」についてこう述べている。「もつとも重要なものが、自分のなかにあるという感覚。そしてこのもつとも重要なものは、ひとりひとりの人間のなかに息づいている。」(アンドレイ・タルコフスキー『映像のボエジア』鴻英良訳、キネマ旬報社、一九八八、二九二頁)
- (10) 「首を吊る *posvi'sya*」は、広く「掛(架)ける」「吊るす」を意味する。ここからは、キリストの十字架への暗示を読み取ることも可能である。
- (11) タルコフスキーは注9と同書同章において、「精神的危機」について、こう述べている。「私にとって、この精神的危機を通過することでつねに健全な状態が生まれてくるのだ。精神的危機——これは自らを発見し、新しい信仰を獲得しようとする試みである。」(同書、二八六頁)
- (12) 部屋の敷居に座り込んだ三人を向こう側に置き、部屋に降る雨が部屋の中に張られた水面を波立たせ、天井から降り注ぐ光を反射して、部屋一面が輝き渡るショットは、ひとつのクライマックスをなしており、その後の「魚」と「油」のイメージと共に、ある部屋の奇蹟を暗示している。だが、それはあくまで暗示であり、最終的な解答ではない。この場面の光のもつ意味については、本稿第三節第三項で扱う共同性の観点からも解釈が可能であると思われるが、それについては別の機会に論じたい。
- (13) 帰還後をはじめ映し出されるものの中に、ストーカーの家の巨大な本棚と蔵書がある。それは、ストーカーの隠れた知性を暗示している。これについては、ユロージヴィにおける知性を論じる研究があることを指摘しておきたい。A・M・パンチェンコ「見世物としての癡癪の行」、D・S・リハチヨフ他『中世ロシアの笑い』(中村喜和・中沢敦夫訳、平凡社、一九八九)所収、一五三頁。
- (14) 「犬」は、他界との境界存在として、『ノスタルジア』においても重要な役割を果たしている。前掲拙論「映画における外部の開示と受容」第二章を参照。
- (15) 共苦については、谷寿美『ソロヴィヨフの哲学』(理想社、一九九〇、一一八—一九頁)を参照。この映画の中では、「無意識の共苦 *neozoznanoe sostradanie* はまだ実現できる状態になり。」(373-374)と作家が言うのに対し、ストーカーが、「はたして他人の不幸の上に幸福があり得るでしょうか。」(374)と反論する場面がある。
- (16) ストーカーが娘を指して言う *Martyska* を、本名ではなくあだ名と解し、「猿、えてごう」という原義を汲み、「おサルさん」と訳した。*Martyska* には、「醜い人間」を指す用法もある。深見弾は、シナリオ「願望機」では「マルトウーシユカ」、小説「ストーカー」では「モンキー」と訳している。
- (17) ストーカーにもこれに呼応する台詞がある。ゾーンの行程中の休憩する場面で、作家に「部屋で(何か望みを)叶えようと欲したことはないのか」と尋ねられ、ストーカーは「私はこのままでもいいです。」(365)と答えている。

(18) この場面の演出、机の上のコップの移動、チュッチェフの詩の朗読、ベートーヴェンの「歓喜」等の解釈については、機会をあらためて論じたい。

(19) 文脈は異なるが、子供については、次の台詞も重要となる。ストーリーカーは、「乾いたトンネル sukhoi tonnel」と呼ばれる場所にたどり着く少し前の場面でこう独白する。「肝心なのは、彼ら（作家と教授）が自分自身を信じ、子供のように、無力になることだ。なぜなら、弱さは偉大だからであり、力はとるに足らないものだから。」この一節は、神の国は子供のような人たちのものだという聖書の一節（マルコ福音書一〇章一三―一六節、他）を想起させるとともに、ユロージヴィに連なる、ロシアの靈性史における自己無化 kenoticism の伝統（George P. Fedotov, *The Russian Religious Mind*, Harper & Row, 1960, First published in 1946, pp. 94-131.）を参照させるものでもあろう。

(20) 氣多雅子『宗教経験の哲学』（創文社、一九九二）二二―二三〇頁、及び、古東哲明「空白の共同体」（『人間存在論』第二号、一九九六）を参照。ここで論じている共同体の問題は、前掲拙論『映画『サクリファイス』について』第二章で論じた『サクリファイス』における共同体の問題とも通底している。

(21) Jean-Luc Nancy, *La Communauté désoeuvrée*, nouvelle édition revue et augmentée, Christian Bourgeois Éditeur, 1999, pp. 39-43. (旧版による邦訳では、ジャン＝リュック・ナンシー『無為の共同体』西谷修訳、朝日出版社、一九八五、四三―四八頁)

(22) この画像には、C・D・フリードリヒの『鍾乳洞の骸骨』との類似を指摘出来る。そこでも骸骨は二体である。ただし、フリードリヒの絵画に樹は描かれていない。ロバート・ローゼンブラム『近代絵画と北方ロマン主義の伝統』神林恒道・出川哲朗共訳、岩崎美術社、一九八八、一五二―一五三頁。フリードリヒの絵画とタルコフス

キーの映画の親近性については、滝本誠が「カスパー・ダヴィッド・フリードリヒ」の転生」（『映画の乳首、絵画の腓』ダゲレオ出版、一九九〇所収）で論じている。滝本が主に取り上げているのは『フスタルジア』であるが、フリードリヒの絵画の洞窟、廃墟といったイメージ、靈的な自然の描写は、『ストーリーカー』のゾーンの描写にも通じている。

（かめい・かつろう 広島大学大学院）