

デザインの形而上学

—デ・キリコ、キアロスタミ、小津安二郎におけるオブジェの感覚—

池野 絢子 (原著 マッシモ・レオーネ 共訳 片桐 亜吉)

一、デ・キリコ

ジョルジョ・デ・キリコ (一八八八年七月一〇日ヴォッロソー—一九七八年十一月二〇日ローマ) の絵画に特徴的なのは、常識的なオブジェの配置を破壊して、再提示したいという願望である。彼の絵画には、通常とは異なるオブジェ同士の結びつきが姿を現わす。オブジェは、習慣的な文脈から引き剥がされ、奇妙な位置に置かれて、事物の隠された現実や、その形而上的現実について、新たな思索の可能性を開く。デ・キリコの「理論的」文章ほど、オブジェの脱・親密化というこの戦略を明確に表明しているものはない。デ・キリコは、家具の形而上的な潜在力について次のように述べている。

私たちが子どもの頃から見慣れている家具は、多くの人々が知っている感覚を呼び覚ます。人は、家具がごく特異で奇妙な考えを私たちに目覚めさせる力を持っているなど認めはしない。だが、いつからか私は経験によって、そんなことがしばしば起こりうると知っているのだ。

ベッド、冷蔵庫、肘掛け椅子、ソファア、テーブル。それらが持つ特異な側面に気づくのは、唐突に道で見つけたとき、つまり私たちが見慣れていない文脈のなかで見たときだ。たとえば引越の最中とか、あるいはある区域の、商人の家の前で、歩道に品物の大部分を展示しているときのように。家具はそのとき、新たな光のもとに、ある奇妙な孤独をまとって現れる。そこから偉大な親密さが生まれる。そして、こう言って良ければ、都市の雑踏の生活のさなか、人々が慌ただしく行き来する歩道の上で、家具が占めるこの狭い空間に、奇妙な幸福が波打つのである。それは奇妙で巨大な幸福であり、それがこの祝福された神秘的な区画から発せられると、たとえ怒り狂った海洋に轟く波が攻めたてても、無駄に終わることだろう。(10)

Chirico 1927: 4)

オブジェの形而上的な潜在力についてのこうした着想は、《モンパルナス駅出発の不安》(図1)といったデ・キリコのパリ時代のいくつかの絵画に変貌する。この作品では、一房のバナナが画面の右下部分を占めている。

しかし、デ・キリコによる居心地の悪いオブジェの配置が、より精緻に、最大の効果を上げるのは、とりわけフェッラーラ——イタリアの形而上芸術のシンボルである都市——に滞在していた時期のことだ。たとえば彼がフェッラーラで描いた《少女の計画》(図2)では、画面の背景の左側にフェッラーラにある城(「エステンセ城」)の城壁が比較的忠実に再現されており、他方で前景は、一つは垂直、一つは水平に置かれた二枚の板によって占められている。そして、それらの板の上を、複数の直線が複雑に横切っている。

したがってここでは、絵画の表象は再び、空間の幾何学化の手続きに基づくことになる。その表象は、多様であると同時に矛盾に満ちた指針を明らかにする。けれども、絵画の場面を支配しているのは、城よりも巨大なオブジェの方である。垂直の板に釘で打止められた手袋、それに水平の板の上の冊子、小さな箱、そして糸巻き。デ・キリコの絵画の遍歴のなかでは、釘付けされた手袋はけっして真新しいものではない。それはすでに《愛の歌》(図3)にも登場している。

このようなゴム手袋は、当時ちょうど商品化されたばかりだった。詩人であり友人であったギヨーム・アポリネール(一八八〇年八月二六日ローマ—一九一八年十一月九日パリ)に語ったように、デ・キリコがそれを買ったのは、使ったためではなく、このオブジェが持



図1 ジョルジョ・デ・キリコ《モンパルナス駅 出発の不安》1914年、1935年ルツェルンで初展示、カンヴァスに油彩、140×184.5cm、ニューヨーク近代美術館

つ喚起力のためだった (Fagiolo dell'Arco 1984, nota all'ill. 63)。

《少女の計画》では、再び画面の前景にその手袋が提示される。もともと、パリ時代に描かれたものはゴム手袋で、フェッラーラ時代の作品では革手袋という、少しばかりの変化があるが、デ・キリコの絵画において、このオブジェの意味を完全に決定することは不可能だ。というのも、彼の絵画では、デ・キリコの絵画的想像力に典型的なオブジェが、作品ごとに新たな方法で配置されているからだ。ただし、この再配置は、常に共通の意味論的核、すなわちオブジェや形象に結びつけられたある種の核意味素^①を中心にして構築される。デ・キリコの弟であったアルベルト・サヴィーニオ (本名アンドレア・フランチェスコ・アルベルト・デ・キリコ、一八九一年八月二十五日アテネ—一九五二年五月五日ローマ) が、フェッラーラで記した小説『ヘルマフロディート (両性具有)』のなかで仄めかしたように、手袋はデ・キリコにとって、居心地の悪いものであると同時に、不気味なものに思われた。というのも、手袋は、壁に釘打たれることで、それを絵画に描いた本人の手のかたちを示しながらも、あらゆる生命の力を奪い取られているからだ。アルベルト・サヴィーニオは、『ヘルマフロディート』のなかでこう述べるだろう。「私はこの手の屍体のうちに、自分の運命を認める。それはもはや腫れ上がった皮膚でしかない」(Fagiolo dell'Arco 1984, nota all'ill. 94)。



図2 ジョルジョ・デ・キリコ《少女の計画》
 1922年にポール・ギヨームの画廊で初展示、
 カンヴァスに油彩、47.5×40.3cm、
 ニューヨーク近代美術館

したがって、垂直の板の上に釘打たれた手袋は、死の運命、画家を待ち受ける壊滅の形象になる。しかし、そのような意味内容が生じてくるのは、個別のオブジェだけでなく、手袋が奇妙な対象の配置のもとにあるという事実からである。垂直の板／空の手袋／死という三つの要素の構造化は、ある種の半一象徴体系 (Calabrese 1999) におけることで、水平の

板と一連のオブジェの編成に対立するかのように見える。それら一連のオブジェの意味は、釘打たれた手袋との対置によって明確なものになるのだ。すな

わち、開かれたノート、糸巻き、閉じた箱。これらのものはすべて、手袋とは反対に、生の活動とその希望への言及であり、運命(閉じた箱)がやがて起こることのために取り置いてある、未だ知らぬ巡り合わせなのだ。《少女の計画》という絵画のタイトルは、この解釈を裏づけるように思われる。タブローのメランコリックな調子は、背景にあるフェッラーラの城の存在から——すなわち、イタリアでもっとも「神秘的な」都市の一つへの参照から生じているだけではなく、何にもまして、対象の異常な配置から生じている。日常生活の簡素なオブジェが、画面のなかでそうした方法で知覚され、組織化され、表象されることで、生への根強い期待と、逃れ難い死の運命のあいだにある深遠な意味が明らかになる。その意味は、言葉による単純なメタ言語では、これほど効果的に表現することはできない。

二、キアロスタミ

アッバス・キアロスタミのフィルムモグラフィイにおいて最も謎めいたシークエンスの一つは、『クローズ・アップ』(一九九〇)に出てくる「スプレー缶」の場面である。その映画のストーリーはよく知られたものだ。失業中で、二人の子どもをかかえ、妻とは別居中のテヘランのある若者が、イラン人映画監督モフセン・マフマルバフになりすまし、その嘘がばれ捕まり裁判にかけられるまで、同じ街の裕福なブルジョワ家庭——その家の子供たちは、芸術的野心を抱いている——に入り込んで、恩恵をうける。天才的な着想と奥深く洗練されたメタ



図3 ジョルジョ・デ・キリコ《愛の歌》
 1914年にパリで描かれ、
 ポール・ギヨームの画廊で初展示、
 カンヴァスに油彩、73×59.1cm、
 ニューヨーク近代美術館



図4 飛行機とその航跡

反芻してみよう。空にあるこの遠くの物体に対し、タクシートの運転手が、カメラが、そして映画とその観客が長々と時間を費やすことは、物語全体の流れにおいて何の意味ももたない。とはいえ、映像の肌理細やかさや監督がそこに散りばめた記号に注意を寄せる観客の眼差しには、それらは謎めいたものと映る。

このシークエンスでタクシート運転手は、逮捕劇の成功を期待しつつ、道の進行方向に向け車を再び駐車する。彼は車から降り、のびをする。そして飛行機のエンジンの轟音にひかれ、上方を見上げる。そこでカメラは、遠くの飛行機のシルエット、そして飛行機が空に残す白い四本の航跡を何秒かの間捉える(図4)。

続いて、タクシートの運転手は車のわきにあつた枯れ枝の山から花を拾い上げ始める。その最中に、花ではない物を見つける。一本のスプレー缶だ(図5)。オークル色をした枯れ葉の山の上に明らかに人為的に置かれた、幾何学的でカラフルな金属製の物体。その奇妙な配置は、それだけで不安を誘う。それはまったく「形而上的」な潜在力を発揮している。まるで「森の中のオブジェ」を表現しているアルベルト・サヴィーニオの絵画の一枚、例えば二〇〇九年にオークシジョンハウスのクリスティーズで競売にかけられ、今や個人蔵となった作品《森の中で》のようだ(図6)。正確には、『クローズ・アップ』で用いられているのは、赤と緑の円筒形のスプレー缶だ。ヨーロッパの観客でもイランの観客でも、少し注意を払えば、それが一九八〇年代から九〇年代にかけ広く出回っていた殺虫スプレーであることを難なく見分けるだろう。例えば、バイゴンというメーカーのスプレー缶をお見せしよう。これは当時よく普及していたもので、このシークエンスに登場するスプレー缶に非常によく似ている(図7)。一九八〇年代にはすでに、殺虫剤の有毒性は広く知られていた。そこでデザイナーたちは、スプレー缶の本体を緑色にすることで、有毒性をオブラートにくるんだのだ。その殺虫力を示すかのよう、上部に赤い色をもってくるのはやめなかったが。タクシート運転手は、自然物であるかのように見えながらそうではないこのスプレー缶に足を止める。そして、侮蔑の念をもってそのスプレー缶を枯れ葉の山から遠ざける。ここでカメラは、奇妙なことに、でこぼこ道を転がっていくスプレー缶を新たに映し出す(図8)。観客は、このスプレー缶が一体なぜそこにあるのか、容易に理解することができない。その付近にある豪華な屋敷のうちの一軒の庭師が、枯れ葉と一緒にそれを一掃したのだ。一方、観客がすぐに明らかにできないのは、映画全体におけるこのオブジェの記号的観点からみた意味である。そのオブジェは偶然登場したわけではない。だからこそ、そのスプレー缶は逮捕劇の後、再び現れるのだ。ジャーナリストが家を出て、監督を探しながら道路沿いを走る場面で、ス

「森の中のオブジェ」を表現しているアルベルト・サヴィーニオの絵画の一枚、例えば二〇〇九年にオークシジョンハウスのクリスティーズで競売にかけられ、今や個人蔵となった作品《森の中で》のようだ(図6)。正確には、『クローズ・アップ』で用いられているのは、赤と緑の円筒形のスプレー缶だ。ヨーロッパの観客でもイランの観客でも、少し注意を払えば、それが一九八〇年代から九〇年代にかけ広く出回っていた殺虫スプレーであることを



図5 タクシート運転手とスプレー缶



図6 アルベルト・サヴィーニオ《森の中で》1928-30年、カンヴァスに油彩、65.2×81cm

プレー缶は今度は彼に蹴つとばされ、何メートルか先まで道を転がり落ちる(図9)。したがって、スプレー缶がそこにあるのは偶然ではなく、監督の意図のなせる業だ。二度も登場するのだから。だが、何を意味しているのだろうか。物語の次元にその意味を探し求めても、何も見出せない。この映画の一連の出来事の文法に鑑みるならば、このスプレー缶は、飛行機の航跡と同じく、何の役にも立たない。だが、スプレー缶や同様のオブジェを、この映画が撒き散らしているメタ物語の熟考のきっかけ、映画のシーンにおける奇妙なパズルピースとして解釈するならば、スプレー缶は機能を発揮する。このオブジェは、観客に対して、視覚的にこう語りかける。「私をよく見なさい。たとえ監督やカメラが私の上に長く留まり、あなたに私を眺めるよう強いるとしても、私は物語内部では何の意味もない。あなたは熟考せねばならない。あなたは物語の流れから、筋書きに関するハリウッドの心理学から、ほんの一瞬離れねばならない。私がないここにいるのかを、場違いで、奇妙で、不安にさえするようなオブジェである私がいかなる解釈の方向性を示唆するのかを、あなたは自問せねばならない」。これらメタ物語的なオブジェの最も魅力的な様相は、それらがしばしば

曖昧で、一つの方向だけではなく、多くの場合交又するような複数の道を示すということだ。しかし、これらの道は無限にあるわけではない。というのも、そのオブジェのかたちによって、その意味論によって、そのコンテクストによって、そして映画の言説内部の座標によって、その道筋は選別されるからである。要するに、スプレー缶は観客に意見を求めるが、その意味は完全に

自由に探し求められるわけではない。

ではここで、記号的にスプレー缶を

読解してみよう。『クローズ・アップ』のスプレー缶の意味を

展開してみると、その姿は、もう一つの謎めいたオブジェである飛行機と関連づけられる。それらに共通なものは何だろうか。両方とも、本質的には、たなびく煙を——飛行機の場合はエンジンの軌跡、スプレー缶の場合は毒素を作り出すオブジェである。その上、金属製で、円筒型をしていて、人工のものである。両方とも、自然物にまわりを囲まれている。だが、ここから両者の間に違いが生じる。飛行機は空にあり、エンジンのパワーで重力に挑む。タクシー運転手は、下から上を見上げるばかりだ。かくも自由に遠い交通手段によって上方にいる者と、地にあつて彼のタクシーの中にいる者との間の、桁外れの違いを感じとりながら、彼は飛行機を賞賛する²⁾。その一方で、殺虫スプレーは地上にあり、世俗的で、道具としての役目しかもたず、卑俗である。しかも有害で、下等な生物を直接死に至らしめるためのものだ。スプレー缶は痛ましくも自らをカモフラージュするが、異物として直ちに正体を暴かれる。スプレー缶は重力に挑むことはない。それどころか二度も重力を被る。花の山からタクシーの運転手がそれを捨て去る際に、そしてまた、ジャーナリストがそれを無造作に蹴りつける際に。この映画は観客に、そのスプレー缶がこの先幾度も蹴られることを、そしてより低い方へと転がっていく運命にあることを、イランのよきブルジョワの屋敷の庭から常に遠ざけられる運命にあることを、感じさせる。

『クローズ・アップ』では、終わり近くにあるシークエンスに至るまで、このスプレー缶の意味合いが十分に明らかにされることはない。その最後のシークエンスで、詐欺師ホセイン・サブジアンは本物の監督モフセン・マフマルバフに付き添われ、騙そうと試みた家族の元へ戻る。タクシー運転手が摘み取ったのととてもよく似た花束を携え、許しを乞い願うために。ここで私たちは自問する。哀れな殺虫スプレーが——痛ましくも自身にはない自然らしさに似よう



図7 バイゴン社の殺虫スプレー



図8 道を転がるスプレー缶

とし、害虫に対する死の道具として用いられた拳げ句、灌木ともどもその茂みに投げ込まれ、タクシー運転手に捨てられ、情け容赦なく転がされるなかで重力に屈服し、ジャーナリストにまた蹴られ、抵抗する術もなくさらに低い方へと転がされていく運命にあるそのスプレー缶が、実のところ、最も深い意味での映画の最終的な鍵を握っているのではないかと、と。

『クローズ・アップ』は、実際のところ、私たちに何を云わんとしているのだろうか。被告の裁判を撮影するために利用された二台の撮影カメラのうちの一台にちなんで、映画のタイトルになったそのクローズ・アップとは、何に焦点を合わせるものだろうか。主人公の物語をスプレー缶の物語と並べてみるならば、スプレー缶の物語は、このオブジェをめぐる事の次第を通して、主人公の物語の最終的な意味合いを開示することがわかる。スプレー缶のように、ホセイン・サブジアンもまた、実体とは異なるもの、すなわち有名な監督と思われるよう、方策を練る。スプレー缶の場合のようにその欺瞞は痛ましいもので、実に簡単に真相がばれてしまう。そう、サブジアンは、エンジンのパワーによって眼に見えるかたちで航跡の煙を残し、重力に挑み、上方で均衡を保ち、下方

にいる者にとって賞賛的になるような飛行機ではない。サブジアンは他者の手のうちにある道具であり、彼の痕跡は、他者の暴力の道具として利用された後では、眼に見えない。彼の存在は、テヘランの社会的・経済的・実存的・地理的位相において彼を下方へと引きずり寄せる力に対して、対抗する手段を持たぬ者のそれだ。彼にできることといえば、花に化けることだけである。とはいえ、それは直ちに、そして惨めに、暴かれる運命にあるのだが。

しかし、実のところ、他人の情けにすがることの存在について、私たちは何を知っているというのだろうか。もしマス・メディアの話だけを聞かねばならないとしたら、私たちは映画に登場するせっかちなジャーナリストをつくり振る舞うことだろう。ジャーナリストは、現実を単に撮影することで自分のものにできると信じている。彼は、スプレー缶のことを気にかけないばかりか、蹴飛ばすことで下方へと転がすことに加勢さえする。まさにジャーナリストのスクープに対する貪欲さと彼の告発によって、主人公が実存的にも法的にも貶められるように。物語におけるスプレー缶の意味を理解し、いかなる行為^{エージェンシー}も持たぬ存在に尊厳を取り戻させる唯一の方法は、この存在をクローズ・アップで、その存在とともにそこに留まる眼差しで、映し出すことだ。映画は、説明しがたい情愛をもって、スプレー缶が転がる様をじっとおさめる。かくなる眼差しの努力によって、初めて理解することができるようになるのだ。飛行機のように高く飛ぶことを夢見るテヘランのブルジョワ家庭の子供たち、芸術的名声の野心をはぐくむ者と、サブジアンのように他人の名声を道具として、有名な映画監督を騙り、害虫駆除用の殺虫剤のように他者の実存的倦怠感を追いやろうとすることによってのみ、重力に打ち勝とうと願うものとの違いが、この映画全体によって、できそこないの存在に再び尊厳を与えられる。主人公と本当のモフセン・マフマルバフが屋敷に戻る時、呼び鈴のところでもう両者は区別できない。『クローズ・アップ』は、さもなくば匿名のままであつた人生のとある出来事を、唯一無二のものにし、金属製の哀れなオブジェを花のブーケに変容させたのである。



図9 スプレー缶を蹴るジャーナリスト

三、小津安二郎

キアロスタミは、事物への叙情的な眼差しによって現実の秘密の筋立てを暗示する能力において、デ・キリコとサヴィーニオに似ている。だが、このイランの監督がそのような秘密を露にする繊細なテクニクを学んだのは、小津安二郎（一九〇三年二月二日東京—一九六三年二月二日東京）からだ。一九六三年に小津が亡くなった際、小津の映画は日本国外ではまださほど知られていなかった。しかし、二〇世紀後半のアメリカにおける日本文化普及の立役者であり、一九五九年に日本映画に関する本 (Richard 1959) を初めて英語で出版したドナルド・リチャー（一九二四年四月一七日アメリカ合衆国オハイオ州ライマー—二〇一三年二月一九日東京）は、その年、雑誌『フィルム・クォーター』に「小津安二郎—小津映画の統辞法」(Richard 1963-4) を発表した。この論考の中で彼は、小津映画の様式に特徴的要素の一つとして、本小論がデ・キリコの形而上絵画およびキアロスタミの「形而上」映画の双方において確認したものとよく似た弁証法を、つまり、器の幾何学的秩序とその内容の「婉曲な」処理の仕方との弁証法を挙げていた。リチャーはこう述べている。

できあがった作品を、人は計測することも、検査することも、比較することもできる。しかし作品は、建物と同じように、人がそこに住んでこそ価値があり、機能するものだ。静的でありながら生き生きとしている、形があり中身もあるという共存性があるからこそ、小津の映画は観客が思わず惹き込まれるような感情に訴える経験と同時に、素晴らしく丁寧に作られた映画という器を持ち合わせているのである。(Richard 1963-4: 11)

日本建築の内部にみられる空間、形式、そして何よりも「線」に慣れていない異国人の観客の眼には、とりわけ小津映画のショットはいずれも基盤の目が織り成す素晴らしい光景と映る。障子は背景をなすと同時に、様々な人物、登場人物、彼らの動きや所作を枠取る。デ・キリコの絵画において、またキアロスタミの映画においてそうであるように、観客の眼前の事象は、それが置かれる厳格な空間配置によって、新たな居心地の悪い光の下で見られる。リチャーはその論考の別のくぐり、『晩春』（一九四九）に登場する二重の壺のシックエンス

について言及しているが、恐らくそこではじめて小津映画におけるオブジェの驚くべき意味論的アウラが強調されたのだ。今ではこのシックエンスは、映画史上最も知られた場面の一つとして扱われている。笠智衆（一九〇四年五月十三日熊本県玉名市—一九九三年三月十六日横浜市）扮する寡夫の曾宮周吉は、自分がじきに再婚すると原節子（一九二〇年六月十七日横浜市—二〇一五年九月五日神奈川県）扮する娘の紀子に信じ込ませることで、やっとなら彼女に結婚を承諾させる。紀子の結婚前に、二人は一緒に最後の京都旅行をする。寝付く前に、紀子は父に向かって、再婚という考えは「趣味の悪い」ことだ、と心の内をあかす。しかし父はすでに寝ており、あるいは寝た振りをしており、彼女に応じない。この時、カメラは物思いにふけり考え込むようになりながら少し笑みの残った紀子の顔を映し出す。続いて、奥まったところにある壺に、焦点が合わせられる。その後カメラは再び娘に戻る。そうこうするうちに、その顔つきから笑みが跡形もなく消え、その代わりにほとんど泣いているような、憂いに沈む表情へと戻る。そして再び壺に焦点を合わせたところでそのシーンは終わり、翌朝の龍安寺の枯山水のシーンへと引き継がれる。

日本でも外国でも、実に多くの研究者がこの壺について書いてきた。リチャーにとってその壺は、観客の共感を呼び覚まそうとする工夫である。登場人物の表情に見られる感情の顕れを介してではなく、紀子を物思いへと誘うその対象を、あるいはより正確には、感情を込めた眼差しが注がれるその対象をじっと見つめることで、登場人物に自己同一化するよう観客を導いていると言うのだ。リチャーは言う「彼（＝小津）は行為に関心があるのではない。彼にとって関心があるのは反応なのである」(Richard 1963-4: 16) と⁽³⁾。

一方、小津に関する文献には、映画の物語の進行にこのようなやり方でオブジェを差し挟むことが、語りの位相と並行しつつそこに隠されている、より微かな別の位相への道を観客に対して示すのだ、という考えも早いうちから見られる。ポール・シュレイダーが一九七二年に小津に捧げた最初の総括的研究書『映画における超越論の様式—小津、ブレッソン、ドライヤー—』『邦訳『聖なる映画—小津／ブレッソン／ドライヤー—』にそうした考え方が登場している。カルヴァン主義の信仰が強く息づく家の出身であるシュレイダーは、その研究書のタイトルにある、「超越論の様式（聖なる様式）」と名指されているものを小津の映画に認めた。このアメリカの研究者兼映画監督は、例の有名な壺についてこう述

へる。

この壺は静止状態にある。それは、深く矛盾する感情を受け入れることができるような、またその感情を、一体化された、永続的な、超越的なもの表現へと変えることができるような形だ。「…」超越論の様式は、壺のように、それ自体よりもずっと深みのある何かを、つまり万物の内的な一体性を、表現する形である⁽³⁾。(Schrader 1959: 149-51)

二〇〇七年に出版された阿部マーク・ノーネスの評論は、小津の壺に関する英語圏の批評の解釈学的論争の主要な進展段階を、「映画学」自体の定義/再定義の進展と並行するものとして、つまり、ゼーマン (Zeman 1972) やヴェイシー (Vasey 1988) の「禅」的な読解から、トンプソン (Thompson 1988) やボードウェル (Bordwell 1988) の形式論的ないし様式論的な読解を経て、カズデン (Cazden 2002) の地政学的読解へと至る発展段階として要約している。

周知のごとく、ジル・ドゥルーズもまた『シネマ2* 時間イメージ』(一九八五)の最も良く知られたくだりにおいて、小津の壺にオマーージュを捧げている。

『晩春』の壺は、娘のおぼろげな微笑とこみあげる涙の間に挿入される。そこには生成、変化、移行がある。しかし変化するものの形態のほうは変化せず、過ぎ去ることもない。それは時間であり、時間そのものであり、「純粹状態の少々の時間」である。つまり直接的な時間イメージであって、それが変化するものに不動の形態を与え、この形態において変化は生じるのである。夜は昼にかわり、昼は夜にかわるが、それらは一つの静物にかかわり、その上に光は弱まりながら、あるいは強まりながら落ちる⁽⁴⁾ (その夜の妻)、『出来(1)』⁽⁵⁾。(Deleuze 1985: 27)

こうした解釈はすべて、この有名なシックエンスの構造、意味論、受容について、しばしば整合性のある重要な側面を強調している。もちろん、読解が唯一で決定的なものになることは不可能だ。解釈というものは、テクストたる映画と、それに対する見方や注釈が生み出される歴史的・社会的・文化的な文脈との間の相互作用にもとづいてなされるものであるからだ。

だが、このような解釈学的なパースペクティヴには、本質的な点に対する考慮を欠いた印象を受ける。壺に関しては、少なくとも一九六〇年代初頭から諸国語で注釈がなされ、その数も年々増えているが、みな「ヴェイス(英語、壺: vase)」や「ヴァーズ(伊語、壺: vaso)」について語っていて、あたかも、どこにもある壺について論じているかのようだ。まるで、どんな壺について論じるのかを明確にすることは重要でないかのようである。観客が眼前に見いだすのは、一個の壺のイメージではなく、指示対象の微妙な変化とは無関係の「壺」という言葉であるかのようだ。

解釈学的なパースペクティヴにおけるこの欠如に対して、せめて部分的にも対策を講じようと、二〇〇二年に山田栄により「小津映画の着物と小道具」というタイトルの小論が日本語で発表されている (Yanada 2002)。その中で山田は、小津がいかにも夢中で、壺の蒐集家であったか、そして壺の選択と映画の様々な場面におけるその配置についてどれほど注意を払っていたかを、正当にも強調している。

したがって、『晩春』のシックエンスを解釈するには、その映画が提示しているのは単なる壺ではなく、特定のニュアンスを醸し出すために小津によって慎重に選ばれ、そのシーンに置かれたその壺であることをふまえておかねばならない。では、どのような壺なのだろうか。それは尊式の壺、つまり三つのパーツからなる壺だ。上の部分は上方に向かって開いている。真ん中の部分は丸く下の部分は土台の役割を果たしている。中国や日本で広く普及していたタイプのものだが、この場合は恐らく日本の壺だろう。この壺が登場する映画はモノクロなので、果たしてこれが鮮やかに彩色された壺であるのか、「白地に青」のタイプのものか、はつきりした答えはわからない。恐らくはこのタイプの陶器の産地である九州の伊万里、あるいは京都で、作られたものだ(このシーンは京都が舞台になっている。小津は京都の陶器に夢中だった)。江戸時代(一八〜一九世紀)に作られた壺であるかもしれない。が、さほど古いものではないだろう(そうだとすると京都のある宿の部屋にそれがあつた、というのはいささか奇妙なことだから)。その壺が、一枚の写真、あるいは絵画のように、静的イメージによって提示された「読み取る」ならば、これらの細かい情報は重要になる。この映画の一コマ一コマにみられるその静止状態は、後で見るように全面的なものではないにせよ、壺をそのように読み取るよう、促す。ただし、そのようなアプローチは、映画の各コマが

配置されるシークエンスの総合的な読み取りに、いずれにしる統合されねばならないが。さて、壺に捧げられた二つのシヨットのうち、これが最初の、その壺である (図10)。

壺は、その一コマにあつて二つの対角線がまさに交差するところから心持ち下方に置かれている。そのシルエツトは、いくつもの幾何学形態により連結された空間に浮かび上がっている。第一に、空っぽの立方体が目にとまる。それは、畳の向こう、壺の背後にある大きな障子、左手に垣間見える壁、右手の開かれた空間、そしてこの一コマによって構成される第五の壁によって描かれている。第二に、この空っぽの立方体は、布団が敷かれた場所より一段高いところであり、壺が置かれている床の遠近法線によって、全体的に連結されている。床の遠近法線と交叉するように配置された、木製のどっしりとした角柱が、空っぽの立方体の空間を表している。壺が置かれた床の高さは、その一コマの画面を二つの不均等なゾーンに分けている。それらのゾーンに関しては、後ほど戻る事にしよう。第三に、この場面の空間はさらに、壺の背後と、その画面の左手で四角くかたどられた光線のなかの障子窓の組子によって分節されている。



図10 最初に壺が登場する場面

さらにその空間は、畳の編み目によって作られる並行の溝、畳の縁取り、さらには、障子窓に外光が投げかける明るい輪郭——あたかも光が壺の形をなぞっているかのようだ——によつても、連結されている。

幾何学形態の直行により生まれるこの連結と対比をなしているのは、壺の上に垣間見える、そやそやとうごめく形態である。その形態は、左右ばかりか上下の完璧な空間の対称性によつて押さえつけられているかのようだ。そのコマで唯一うごめく要素は、長くしなやかな茎状の植物の影である。風に揺

れるそれは、外部の光によつて窓というスクリーン上に映し出され、まるである種の影絵のようになれた模様をつくる。デ・キリコにおいてそうであるように、そのシーンの不安を引き起こすような性質は、複数の影の矛盾した性格によつて増大させられる。

窓の組子にくっきりと浮かび上がる植物の影は、壺が畳の左方に投げかける午後のとても長い斜めの影——まるで形而上絵画に出てくる彫像の影のようだ——と対比をなしている。



図11 百万塔陀羅尼

このシーンは複雑だ。ゆえに、シーンの読解はそれぞれ異なるものとなる。しかし驚いたことに、この二回現れるイメージ (キアロスタミがまさに小津から学んだものこそ、『クローズ・アップ』におけるスプリー缶のように、同じオブジェを少し時間をおいて二度見せることがさらなる意味論的な魅力を与えるということだった) を解釈しようと試みる者は、往往にして、このシーンにおいて見えるのはかの有名な壺、一つだけではなく、二つであるという事実を無視してきた。実際、この画面の左手には、薄明かりのなかに、木製の角柱によつて枠取られた別のオブジェがある。今ようやく、この角柱の機能がよりよく理解されるだろう。その黒いどっしりとした角柱は、壺からこのオブジェを引き離しているのだ。このオブジェは紀元後七七〇年と推定される一種の仏塔のミニチュア、より正確には百万塔陀羅尼の一種ではないか、と仮定することは見当違いではないだろう⁶⁾。こちらが東京の国立国会図書館にあるそのイメージだ (図11)。「晩春」が撮影されたのと同じ一九四〇年代前後、この場面の舞台となった京都では、この町にある醍醐寺の有名な仏塔に敬意を表して五重塔としばしば呼ばれた百万塔陀羅尼のモダンなリメイク版が売られていた。ここでくり返す必要がある。この二回のシークエンスから引き出すことのできる様々な解釈は、小津映画において窓の向こうにある植物のよう流動的だ。しかし、それらの解釈が無限にあると、したがってその壺が、

紀子の苦悩に対して観客各々が共感を映し出す、中が空洞の容器のような機能を果たすのだという見解を支持するのは、早急というものだろう。

逆に、このシークエンスの力強さはまさに以下の事実によっている。すなわち、一方では語りの内部にメタ物語的熟考をさしはさみ、曖昧な記号によってその場面、つまりは映画の言説に意味を撒き散らしつつ、他方でその同一のシークエンスが、細心の注意を払ってこれらの記号をより分け、配置し、可能な解釈が増えないようにすると同時に観客の解釈学的緊迫を方向付けるフィルタ―を整えているのである。そのシークエンスを注意深く視覚的に描写するならば、このフィルタ―がひき起こす可能な意味の母型は明らかだろう。壺がこのシーンにおけるもう一つのオブジェ、すなわち百万塔陀羅尼と関係するという半象徴系^⑧から出発しないなら、このシークエンスを充分に理解することはできない^⑨。前述したように、批評はもっぱら前者についてなされてきた。だが、ある意味ではそのような批評は、ある種の抑圧を行ったのだ。壺は、情景の中心にあつて、とても長い影を作り出す午後傾いた光の中に、見ることができる。もしその影を追うならば、影は、より謎めいた、等閑にされていた第二のオブジェに触れることになる。そのオブジェは、どんな光も差し込むことのない暗がりの中で、柱の向こうにあり、シルエツトだけが見える。だが、もし日本文化に明るい者であれば、そのシルエツトの本質的な象徴性が宗教に由来するものであることを、葬儀にまつわるものであることさえも、恐らくは理解できる。紀子が父のことに思いを馳せている間、映画はそこにぼつんとある、傾いた光が触れる壺を、そして同時に、影の中にある儀礼の、追悼のオブジェを、私たちに見せる。あたかも壺の胴体部分にある形態の揺れ動きを延長するかのような、激しい風が窓に映し出す細長いシルエツトにおいて、影は、別の意味でこのシーンの主人公だ。このような細部と関連して、壺が尊式と呼ばれる様式のものであること、すなわち生け花で花入れとしてしばしば用いられるものであることを指摘するのは重要だ。

小津の映画が、壺と百万塔陀羅尼、光と闇、静止と運動、幾何学と混沌との間の弁証法を介して、その最も深い意味を明らかにする鍵を差し出すために存在しているとの考えを提示するのは、大胆すぎるだろうか。そのもつとも深い意味とは、死を想いながら、何世代にもわたる痛ましい生死の継起のただなかを、悠然と、情け容赦なく歩みを進める時間を想いながら生きる者を、捉えず

にはおかない。彼の多くの映画で神話として語られ、とりわけ『晩春』においてもつとも力強く語られる小津の本質的な物語とは、自身の結婚に、父がいつか死ぬ身であるということの確認を見たある娘の物語、ではないだろうか。運命が人間の生と死に負わせる、表裏一体の逃れ難い過酷なメカニズムを、誰が拒めるだろうか。影のなかの百万塔陀羅尼は、恐らく、目立たない謎めいたものではないだろうか。不安を呼び起こす長い影は、孤立した壺とそこから隔てられた形象の両方を、避ける事のできない死の運命へと結びつけている^⑩。障子窓の上に見られる影は、恐らくは、映写機が大きなスクリーンに映し出す影と類似したものではないだろうか。諸々のオブジェ、光、影によって構成されたこの神話的な物語が、その根底において語っているのは、私たちのことではないだろうか。

四、結論

アッバス・キアロスタミは、小津の没後五〇年のオマー・ジュとして、二〇〇三年に長編映画『Tokyo』(小津安二郎に捧げる) (二〇〇三) を制作した。多くの人がこの映画のタイトルの「五」という数字は何に言及したものかと自問した。小津の映画界における五〇年にわたる活動を指しているという意見もあれば、あるいは五歳の男の子の眼差し特有の魅力や暗喩したものであるとの意見もあった。海岸で展開される比較的淡々とした五編の物語からなるキアロスタミのその長編映画のタイトルは、このイラン人監督が最も大切にしている小津の遺産を映画にの聖遺物として収めた、映画界における「五輪塔」^⑪、護送の仏塔としての長編映画を示唆するものではないか——そのようにキアロスタミに尋ねてみるのは、興味深いことだろう。彼が小津に学んだ遺産とは「ピロー・シヨット」とよばれる崇高な技術のことだ。「ピロー・シヨット」とは、ノエル・バーチが『遙かなる観察者へ——日本映画の形態と意味——』(一九七九) で初めて定義したので、小津が映画の筋の進行のただなかに取り入れた、大抵は静止状態の、一見したところ偶然そこにあるようなオブジェ、シーン、風景のロングシヨットのことである。バーチによって提示された小津の映画に関するもう一つの定義は、「静物の取り入れによるカット・アウェイ (cutaway shot)」^⑫ である。これは、「……」驚くほど多岐にわたる戦略をもちいて、複雑で多様な関係を生み出す

ことで、物語の流れを宙吊りにする」(Burch 1979: 160) ものなのだ。

バーチは、「枕詞 (Yellow words)」という語に基づき、「ピロー・シヨット (Yellow spots)」という新語を考え出した。一九六一年出版の『日本の宮廷詩』の共著者ロバート・H・ブラウワーとアール・マイナーは、日本の叙情詩美学の専門用語、「枕詞」を、以下のように定義している。

ある語に付される慣例的な形容辞ないしアトリビュート。普通は短い五音節の詩行を占め、通常は次の詩行にある最初の語を形容する。枕詞によっては意味が明確でないこともある。意味が知られているものは、音を整えるという修辭的な機能を持ち、あるレベルではイメージとしての機能ももつ。(Brower-Miner 1961: 508)

そろそろ結論に入りたい。歴史的にも、地理的にも、言語的にもこれほど遠く離れた三人の作家を結びつける細き赤い糸がここにあるだろう。デ・キリコ、キアロスタミ、小津は、意識的あるいは無意識に、オブジェの意味作用のイデオロギーにぴたりと寄り添う。そのイデオロギーにおいては、起こった出来事の物語と、目に見えるものの表象が、意味が生まれる唯一の次元であるわけでもなければ、卓越した次元なわけでもない。より考慮すべきは、精神の一段高い場に向けて、知覚、想像、解釈の跳躍を成し遂げるよう、観客を勇気づけ、導くことである。この一段高い次元において、描写された諸々のオブジェ、演じられた登場人物たち、物語られた行為の数々、呼び起こされた様々な感動は、新たなアウラを帯びるようになる。私たちはそれを、世界に対するより鋭い眼差しと、より澄明な光のもとで、解読できるようにする。この跳躍を可能に、あるいはそうでなくても、跳躍しやすくするためには、視覚的物語の内部に裂け目を形成することだ。その裂け目においては、物語の進行の流れが中断され、時間は停止し、空間は幾何学的なガラスの聖遺物箱に変容し、遠方から差し込む光が舞台上にごく長い影を浮かび上がらせる。観客は、観察や解釈を目的として対象を見るところ、常日頃の習慣を忘れて、ものを見るよう促される。壁にだらりとたれ下がった片方だけの手袋の背後に隠されている無や、こぼ道を通っていく殺虫スプレーのうちに潜む不在を理解するように、そして、薄暗がりにある壺を脅す死を感知するように、促されるのだ。人間が眠

りに落ちる時、そこに自らの最期の不気味なメタファーを見出すかのように。イタリア、ペルシア、日本という、古から存続する文化から派生した三つの記号の領域は、デ・キリコ、キアロスタミ、そして小津に、形而上的な眼差しの叙情的基盤となる構造を提供している。それは、現実の新たな次元を開示する表現形式としての詩への参照を通してもなされるだろう。しかし、彼らがその基本構造を我がものとするのは、何ととっても、生来の鋭敏さと繊細さを兼ね備えた本能のおかげである。その鋭敏かつ繊細な本能が、事物の究極の意味は、人間の意識的な行為に見られるみせかけの明白さにおいてではなく、どこか不安を呼び起こすような諸々のオブジェ——それらは神話を庇護する役目をも司っているのだが——の秘密のうちにこそ表されるのだ、という確信を揺るがぬものになっているのだ。

付記：本稿は、二〇一六年二月十四日に通信教育部芸術学科芸術学コース、および大学院芸術環境研究領域の共催で行ったマッシモ・レオーネ教授(トリノ大学)の特別講義の口頭原稿を翻訳したものである。

参考文献

- David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*. (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988) [デヴィッド・ボードウェル『小津安二郎—映画の詩学—』杉山昭夫訳(青土社、一九九二年)]
- Noël Burch, *The Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. (Berkeley, CA: University of California Press, 1979)
- Omar Calabrese, *Lezioni di semiotica. Come la semiotica analizza le opere d'arte*. (Siena: Protagon Editori Toscani, 1999)
- Eric Cazdyn, *The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan*. (Durham, NC: Duke University Press, 2002)
- Giorgio De Chirico, "Statues meubles et généraux", 3-6. *Bulletin de l'Effort Moderne*, 38, octobre (Paris: 19 rue de la Baume, 1927)
- Gilles Deleuze, *Cinema 2: L'Image-temps*. (Paris: Les éditions de minuit, 1985) [シニ・ドゥルーズ『シネマ2 * 時間イメージ』宇野邦一ほか訳(法政大学出版局、二〇〇六年)]

(9)

のはいささか奇妙なことだ。しかしこのことは、観者や分析者になおさらその意図を強調するよう仕向ける。つまり、この場面を設定するにあたって小津が行なった道具立ての選定の意味論的重要性がそこにあるのだ。百万塔陀羅尼の驚異的な生産の起源にはまた、仏僧の道鏡(七〇〇―七七二年五月十三日)に対する称徳天皇(七一八―七七〇)の情熱があったのだろう。だが、百万塔陀羅尼のロマンチックな共示^{コノテション}を知っていたということは恐らくないだろう。

Metaphysics of Design: The Meaning of Objects in De Chirico, Kiarostami, Ozu

Massimo LEONE

De Chirico, Kiarostami, and Ozu come from different cultural and artistic backgrounds, work in different contexts, and adopt different media (painting for De Chirico, cinema for the other two). Yet, a subtle thread links them together in the name of a common poetics. The three of them conceive their artistic artifacts as an occasion to discover an alternative dimension of reality, in which sibylline meanings can be revealed. A central feature in this discourse of visual revelation is the way in which it represents objects. De Chirico, Kiarostami, and Ozu all transform things within their texts into a sort of metaphysical device, able to grant spectators access to the “secret” depths of reality. Through an interdisciplinary analysis of some of the most famous paintings of De Chirico, as well as of some of the most significant movies of Kiarostami and Ozu, the semiotic characteristics of such “metaphysical design” can be pinpointed, described, and interpreted. Two of them, in particular, stand out: in De Chirico as in Kiarostami as in Ozu, objects are placed in a visual setting that, on the one hand, tends to bestow a rectilinear, orthogonal aspect to the gestalt of reality and, on the other hand, is articulated by a superposition of both planes and grids. When the three artists place objects within this abstract visual scaffolding, the perceptual effect that emerges from it invites beholders to dismantle the visual and conceptual habits through which the objects are usually perceived, so that they can acquire their typical uncanny and revelatory aura. In the three artists, moreover, this effect is further emphasized by the choice of shadows that, unnaturally shaped, farther confer an aura of metaphysical detachment to the object that they emanate from. Semiotics can describe the meaning effect of these vi-

sual arrangements, while cultural semiotics can offer hypotheses about the deep origins of such similarity: perhaps, the way in which the three authors poetically organize the visual discourse surrounding objects ultimately stems from three civilizations (the Italian, the Iranian, and the Japanese one) in which the narrative relation between subject and object, central in the “civilizations of prose” is not as fundamental as the non-narrative relation among objects, central in the “civilizations of poetry”. The article substantiates this claim by providing an unprecedented interpretation of the famous “vase” in one of the most discussed sequences of the history of cinema, the one in Ozu’s *Late Spring* (晩春 [Banshun]) (1949). The semiotic analysis points out that the sequence cannot be correctly interpreted without taking into account, besides the famous vase, a second mysterious object that Ozu simultaneously shows and conceals in the sequence itself. It is only through taking into account the poetic relations that one of Ozu’s famous pillow-shots establishes between these two objects that the ultimate metaphysical message of the sequence, and more in general of the movie, can be grasped.