

向き合わない二人

—小津安二郎の「アクション軸を横切るカッティング」について—

越 智 洋

The Two Persons Not Facing Each Other : The Cutting Across the Line in Yasujiro Ozu's Films

Hiroshi OCHI

Abstract

As I hope this paper will show, Ozu's shots often illustrated complex points more succinctly than philosophers are able to do with reams of endless analysis about the essence of nature. Yasujiro Ozu has a way of making scenes. The theme of our inquiry is a camerawork called "cutting across the line" (CAL). In photographing this is almost a violation of the law. Nevertheless, Ozu stuck to this manner. We can't think of anyone except him who would do such a thing. What made him so confident?

We start with a series of observations within which we are not troubled with any examinations of shots one by one. We will try to understand what CAL tells us in cinematic way. More closely described our topic is as follows : Ozu's device solves the problems by agreements between the purposed unbalance and the presentation of similar figures.

According to Immanuel Kant, the fact that the right hand and the left hand cannot "kongruieren" gives us a brief account of the essence of this world, so that we enter the domain of dissymmetry. It then becomes evident to us that CAL in Ozu's films is not strange at all.

I

ギャグを好んだ小津安二郎は『出来ごころ』(1933)の中で、突貫小僧演じる富夫に次のような謎かけを語らせている。人間の指はなぜ五本あるのか、というのである。答えは、もし四本しかなかったら手袋に合わないから、である。富夫のその答えをきいて、父親の喜八(阪本武)は、ちょうど手渡されていた軍手と、自分の親指を折ってつくった「四本」指の手を見較べてみる。なるほど常日頃デキのいい我が息子の言う通りだ。彼は妙に感じ入ってしまう。そのおかしさはともかくとして、では観客であるわれわれは、富夫の答えに対して、どれくらい喜八のようにうなずいてみせることができるだろうか。本稿は、実はこの作中のギャグが、小津の仕事の全体を貫通する或る根元的選択を言い当て、いわば小津安二郎の秘密をそのまま明かしているかもしれない、という見通しのもとにある。このように言うのは何か比喩的な意味合いで、ではない。文字通りの意味で、である。本稿の考察は

最終的に人間の手（指）と手袋の関係にまで進んでいかななくてはならないだろう。小津は、その作品の中で、作品を成立させる仕方そのものをも、物語を語ると同時にたえず示唆するという〈芸当〉を行った。こんな一片のギャグにも、ことのほか汎通的な含意が探りあてられる仕掛けになっていて、全く気を許せないこと極まりないというべきである。

ところで小津が自身の格率について語った大変有名な言葉に次のものがある。「ぼく的生活条件として、なんでもないことは流行に従う、重大なことは道徳に従う。芸術のことは自分に従うから、どうにもきれいなものはどうにもならないんだ」⁽¹⁾。本稿が直接主題とする「アクション軸を横切るカッティング」(cutting across the line 以下CALと略記したい)は、もちろん「芸術」のことであるから、小津にとってその「どうにもならないもの」に属している。ただし小津はそれをきらったのではない。その反対で小津はCALという撮影・編集法を確信を持って体系的に使用した。執着したといってもいい。こんなことをしているのは世界中で自分だけだろう、と小津は幾度か矜持と苦笑をにじませて語ってもいる。世界で小津一人だという、それはさも奇怪な画面であるかのようなことはない。観客はふつう、指摘されなければ、いや指摘されたとしても、その奇妙さに気づかないかもしれない。事実小津は、観客が当惑はしないという一事をもって、CAL使用への非難を封じ込めてしまおうとした感さえある。いったいこの撮影・編集法にはどういう意味があったというのだろうか。

結局のところ、事態は次のようであった。小津はCALの使用に自信をもっていた。観客は意識のかたすみではどうあれ、深い不満はなかった。同業者たちはといえば、小津の振舞いに不審感や疑問を感じた⁽²⁾。そして一部の批評家はそれを難じた⁽³⁾。難じるものができれば小津のスタッフは心配に思った。小津はその心配を無視はしなかったが、もちろんCALを改めることはしなかったし、積極的な理由づけや説明も行わなかった。言葉による自己解説は、やってできないことではなかったにしても、やる必要のないことだし、やれなくてもいいことだった、ともいえる。ただし小津は、なぜ自分がそれに執着するのか、自分の中ではわかっているとはならなかったはずである。そうでなければ、彼の作品群はこのように存在していないのであるから。「芸術のことは自分に従う」と彼は語った。しかし、敢えていえば、それは芸術にとどまることではなかったのだった。小津が作ったのは娯楽映画である。小津が「芸術」と言ったのでさえ大きな声で、ではなかっただろう。だが、小津がただ実践したことの含意を、もし余すことなく明るみに出せるようなことがあったら、彼の「芸術」へと「流行」や「道徳」の方が手まねきをして席をゆずる様子が目のあたりになるだろう。少なくとも本稿は、そういう見通しのもとで、その一端を明らかにしたいと考えているのである。

II

問題をはっきり提示しよう。それはきわめて具体的である。まず外面的な構造を確認することから始めよう。小津自身は次のように語っている。

「たとえば、こういう文法がある。AとBとが対話をしているところを、交互に、クローズ・アップでとるときに、カメラはAとBとを結ぶ線をまたいではならないというのだ。つまりABを結ぶ線から、少し離れたところからAをクローズ・アップする。すると画面に写ったAの顔は左向きになっ

ている。こんどは、ABを結ぶ線の同じ側で、前とは対照的な位置にカメラを移してBをクローズ・アップする。すると、Bは画面では右向きとなるわけだ。両者の視線が客席の上で交差するから、対話の感じが出るというわけだ。もしABを結ぶ線をまたいだりすると、絶対に対話でなくなるというのである。

しかし、この“文法”も、私に言わせると何か説明的な、こじつけのように思えてならない。それで私は一向に構わずABを結ぶ線をまたいでクローズ・アップを撮る。すると、Aも左を向くし、Bも左を向く、だから、客席の上で視線が交わるようなことにはならない。しかしそれでも対話の感じは出るのである。」⁽⁴⁾

ここで「クローズ・アップ」と言われているのは通常のバスト・ショットあるいはミディアム・バストショットを指す。小津組ではそのように称していたらしい。ともかく、人物の上半身のショットの交互の切り返しをここで小津は問題としているわけだが、語るところを簡単に図示してみよう。図1はAB二人の人物を結ぶ線（アクション軸あるいはABの出会っている視線を仮想してイマジナリーラインとも呼ぶ）をカメラがまたいで撮影することを俯瞰的に略図化している。また図1-1、1-2はそうして撮られたショットを組み合わせる編集して得られる画面（『出来ごころ』より）である。それに対して図2はカメラがまたがない場合である。図2-1、2-2は同じくその編集の例示で

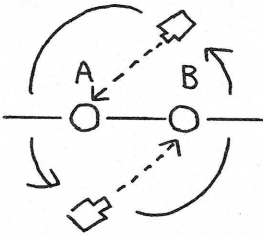


図1

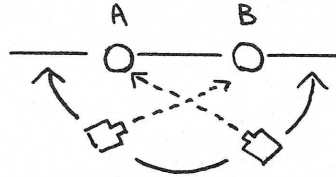


図2



図1-1

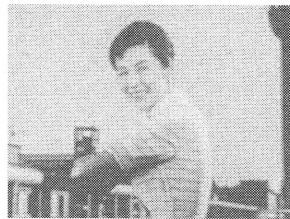


図2-1



図1-2



図2-2

ある（『秋日和』（1960）より）。小津が好んだ前者は「文法」違反、後者のカットバックが常套ということになる。このカメラの位置取りと編集に関する「文法」は、小津自身が見て学んだハリウッド映画の中ですでに確立されていた約束事であり、現在のTVドラマにおいてさえ基本的に踏襲されている、いわば撮影のイロハである。

ところで観客は、画面を観るのであって、図1や図2のようなカメラの位置関係を直接観るわけではないのだから、CALの有無を意識するのは容易ではないと思われるかもしれない。しかしCALの有無を知ることが、ほとんど鑑賞の妨げにならないし、慣れてくると反射的に体感できることである。要点は視線にある。我々が実生活で会話の相手に対するとき、個人差もあるが、われわれは相手とそれとなく意図的に視線を合わせたり、持続的に合わせないままでもいたりするが、いったん映画を観る態勢に入ったなら、そのときは事情は大いに異なる。もちろんどちらの場合でも文化的な規制が働いたり働かなかったりはするのだろうが、映画は、スクリーンを観ること以外の何ものでもないのだから、観客は画面の人物をとにかく注視することになる。しかも画面に映し出された人物の瞳、というより視線が、どちらに向いているかなどの印象は、画面全体の中でも特別に注意を集める対象性だということがある。少し体験を振り返っていただきたい。われわれは不思議なくらい造作もなく人物の視線のありようをこの意味で刻々に把握しているのではあるまいか。つまり、われわれは、われわれにとって、向かって左手側に視線がのびているのか、右手側にのびているのか、その角度まで、たとえば明確に意識せずとも、相当の精度で感じとっているのである（精度自体は実生活でもそうだろうが）。

さてそのうえで問題なのは、そうした印象と、いま人物AとBが互いにまなざしを交わしているはずだという了解とを、どのような〈感覚〉において観客は照らし合わせているか、ということである。A・Bは対話しているのだから、Aの視線がわれわれの左手側に向かっていくのなら、Bの視線は反対にわれわれの右手側に向かって行ってほしい、そうすることで二人の視線はいわば交差的になる。まなざしを交わし、また多くの場合言葉をそこで二人は交わすのだから、交差性は、事態に対して編集者がつくり出すこうした或種整合的なニュアンスを生み出す、と言っていいだろう。つまり「文法」がもたらすのはそうした左右対称的な安定感なのである。ところが小津は、その「文法」のうち一種のウソを直観していた。彼はかなり早い時期から遺作に至るまで、相当数、互いに見合っているはずの視線が右—右、左—左、と同じ方向に重ねてのびてゆく演出を好み、撮り続けたのである。もちろん、展開上、AB両者の立つ位置座る位置、それによって生まれる体勢の角度の制約、あるいはセットやロケーション等の事情から、CALではないカメラの位置取りも小津においてしばしばみられることを忘れてはならない。しかし要は、小津はどうしてあそこまであからさまに、誰も行わないことを実践できたのか、ということなのである。

ただし小津は、CALを用いないかたちでも実はまなざしに関する奇妙な演出をしばしば試みていた。例えば図2-1、2-2もそうしたものの一つである。図2-1で司葉子が腕をのせている手すりは、図2-2で岡田茉莉子が腕をのせている手すりと同一である。この手すりは期せずしてB・Aを結ぶラインを視覚化している。二人の位置関係はすでに別のショットで示されている（図2-3参照。小津は対話のシーンでA・Bのカットバックとは別に必ず両者の位置関係を明らかにするショットを配した。またこの場合もしCALにこだわったらカメラはクレーンに乗って手すりのむこうに出なくてはならなくなってしまう）。さてそこでこの場合、司の視線は図2-1の向かってもう少し左手へ、

岡田のそれは図2-2でもう少し右手へさし向けられる方が自然なはずである。にもかかわらず小津は、挑発的なくらい女優にカメラ正面を見つめさせている。「それでも対話の感じは出るのである」というさきほどの小津の声が、ここでもきこえてくるようである。

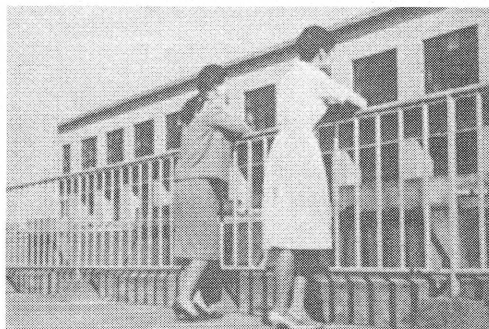


図2-3

どうだい大丈夫だろう、とばかりに小津はたえず余裕をもって自らに従っていた。事実それでも対話の感じは出るのであった。だがわれわれは、いつの間にか次のように感じながら小津の画面を見てはいないだろうか。それでも対話の感じは出る、ではない。そうではなくては出ない対話の感じ、が実はもとめられているのではないのか、と。

III

人物の視線は非常に重要だが、CALへの小津の固執を考えるにあたって、糸口をそこにだけでもめるわけにはいかない。視線は「クローズ・アップ」(バスト・ショット)において、少なく見積もっても、顔の向き、体の向きと連動しているからである。この三つの要素はその組み合わせにおいてネジレの度合いをもたらしているし、また人物の配置によって種々の組み合わせを実現している。だからその度合いによって、われわれの鑑賞もまた何らかの影響を受けているはずなのである。つまり〈そうではなくては出ない対話の感じ〉がそのつどそこにあるのではないか、ということである。とはいうものの、「AとBを結ぶ線」を最終的に条件づけているという意味ではやはり視線だろう。CALを導入させているひとつの大きな要因は、視線の向きの左右性に関わっているように思われるのである。事柄は微妙だが、では顔の向きや体の向きはCAL選択に際してどのようにものを言うのだろうか。顔の向きも角度が大きくなれば、例えば片方の耳しか見えなくさせるだろう。体の向きについていえば、画面の中で占める部分は大きいから、まなざしという特権的な対象性に勝るとも劣らない役割を果たすだろう。ただ、CALにおいてそのときどのような図柄でみえるかという前に、まず根本的な問題として考えなくてはならないように思われるのは、体の向きが、二人の人物において、彼らが互いに向き合っているはずなのに、場合によっては、すっぱりと一方が他方に重なってしまうことを何回も繰り返すような事態を、どうして小津はかまわなかったのだろうか、いや対しているのに向き合わない二人という考え方に対してどうして肯定的だったのだろうかということである。

問題の性質に馴染むために、ここで少し大相撲のテレビ中継のことなど思いえがいてみよう。カメラはどこからどのように撮っているか。東がた力士と西がた力士は呼び出しに促されて土俵にのぼる。フルショットの二人の力士は、画面に表示された四股名や成績のテロップの向こうで、ゆるく向き合うような向きで塩を握ったまま、しばし間を保っている。そして撒かれた塩の放物線とともに力士が歩み出てくるときにはカメラはもうどちらか一方の力士に向けられているのではないか。さてそこから行司の軍配が返って激しい組み合いが始まるまで、カメラは一種様式化された手順で、力士の仕切りを左右対称的に追いつけるだろう(が、その詳細を記述することは省略する)。確認すべき点は、

カメラが、二人の力士を結ぶ線を、原則的にはまたがないということである。逆に、もしまたいで、仕切る二人の力士を撮ったらどうということになるか、考えただけでも異様な思いが襲ってこないだろうか。ある意味で、われわれは小津の異様さに目をつぶっているかもしれないのである。

もうひとつ。落語を考えてみよう。ここでもたえず二人の人物があい対している。落語家は客席に向かってどういう体の向き、顔の向き、視線の向きをつくるだろうか。当然のことながら彼（ないし彼ら）は、決してまたがないカメラで撮られている、に等しいということである。というのも観客も演者も常に正対しているというだけではない。落語家は漸に登場する人物の体の向きや視線を、斜め左へ、あるいは右へときれいに振り分けて演じなくてはならないからである。これは座したままの一人の演者が複数の人物を演じなくてはならない以上、人物の混同を避けるためには当然の方策である。ここに大相撲のTV中継と同様、観るものに対する左右対称的な配慮が働いているともいえよう。ということは逆にいえば、小津のCALは、こうした配慮はぎりぎりまで切り詰め、むしろ平衡を打ち破って得られるものへの配慮に腐心しているということだろうか。それについて考える前に、大相撲や落語を観ることが成立するために、〈またがないカメラ〉が絶対的な条件というわけでもないことを、確認しておくことは有意義だろう。

大相撲のTV中継でも寄席の落語でも、原則を破って〈またがないカメラ〉によって撮られることは実はめずらしくはない。きわどい勝負を別角度からリプレイすることもあるし、仕切りに向かう前、房の下で汗を拭く力士を、向こう正面へまわって見上げて撮るカメラの映像へ切り換えることもある。落語でもそうである。例えば三人以上の人物が登場するような場合。「寝床」で大家が義太夫のための一席を設け、長屋の面々が不承不承次々に顔をみせる。人物たちの挨拶のたびに演者は忙しく体の向きを違えてみせる。それもひとつの計算されたおかしさだが、もうまたいたかどうか、わけがわからなくなってくる。さて、このような〈カメラ〉の位置取りに関する自由さは、実は大相撲なり落語なりが成立するための、さらに本質的な根本地平に関する理解をもたらすだろう。それは端的に言えば、〈カメラ〉自体の不在においては、例えばラジオで音声に媒介された享受形態においては、もうそれは大相撲でも落語でもありえないのか、という問題である。だがそれも他のものではなく大相撲であり落語なのではないだろうか。音声や言葉の意味は、映像があればそのとき担うはずだった機能に勝るとも劣らないような働きを、にわかに生かしているのではないだろうか。享受は、いったん本来の典型的な形で観客の身体化を通じて完成させられたなら、以後それは想像的な自由度を増し加えつつ実際的には表現の多様に即応するのである。ラジオの大相撲や録音された落語にも、捨てがたい魅力がみなぎっているのはそのためである。それでは、〈カメラ〉で撮られない映画とはどういうものだろう。もちろん文字通りの意味ではそれは作品としての映画ではない。だからひとつの思考実験として、想定しようということである。すなわち、人物の対話性が、左右対称的に、あるいは何らかの意味で対称的に、一種の平衡を保ちながら表象化されるような場面を想定してみよう。そして小津がCALで行うように、そこで平衡を壊してみよう。得がたい映画の魅力一般は、あるいは小津の映画の得がたい魅力は、そういう想定された場所の中でどのように実感されるだろう。

IV

試みに次のような挿話を取り上げてみよう。これは大学のドイツ語の教科書の面白小話集にあったと記憶する話である。高校の英語のリーダーに類話があったという声も聞いた。短いものである。

駅での会話

列車がとある駅に停まる。男が列車の窓辺に立つ。窓の外、ホームの上をもう一人の男が通りかかる。彼は列車の男が立っている窓の前まで来ると立ち止まる。そして列車の男に向かって声をかける。

「おやっ、おはようございますシャデさん！お元気ですか？」

列車の男は答える。

「ええ、とても」

「で、奥さんはお元気ですか？」

「ええ、とても」

「で、お子さんがたお元気ですか？」

「ええ、とても」

列車がまた動き出す。ホームの男は大声で言う。

「奥さんお子さんたちによろしく、今度の日曜日に！」

「どうも。ごきげんよう！」

列車の男はそう言うのと窓を閉め、そして座席へ腰をおろす。すると、

「でもねえ」と車内の友人の声。「きみはシャデではないし、奥さんもいなければ子どももいない。どうしてそう言わないんだい？」

男は答える。

「どうしてあの人をガッカリさせなきゃならないんだい？でもまあ、こんなこと言い合っても仕方ないな。僕はもうあの人には二度と会わないんだしね」

さてこの「駅での会話」は面白い話だろうか。面白いとして、ではわれわれの感興はどのような想像力に依存してそうなのだろうか。俳人の星野立子にこういう作品があったとおもう。

人違ひされて涼しく否といふ

「駅での会話」とは事の成り行きは対照的だが、たとえこれほど簡潔な一行であっても全体が統一感をもって感受されるなら、そのときわれわれの想像力は何らかの有機的結合のもと、複雑な軌跡を描いてすでに発動されているはずである。一般に、映像化された作品から映像を脱落させたら、もうそれは作品としては全く何ものでもないが、他方、映像化された作品を現に目のあたりにしているのに、われわれの方でよく観ることをせずただ貧しい想像力を虚空にさまよわせながら、まるで文を読んで概念的に理解しているのと選ぶところが無い、という事態も、大なり小なり、すべての映像体験において実は起こっていることなのである。要するに映像と意味は、実際のさまざまな体験において、単純な実体視を許すようなかたちでは生起していないということである。とはいえ、そうした見定めがたい個々の体験の実際において、作品は何らかの結構・構造において、われわれの想像力の発動を

積極的に促しているはずなのである。では、「駅での会話」ではどうだろうか（できれば数十秒、もう一度テキストを辿りなおし、反省的な直観を試みていただきたい）。

車中窓辺に立っている男をA、ホームの男をB、後で現れるAの友人をCとしよう。全体は、A-B、A-Cの二つの会話のパートによって対照的な構造をもって平衡を保っている。正確に言えば、A・Bの会話がひそませる未規定性を、A・Cの会話が充足することで平衡が初めて保たれる。われわれには事情は後半明かされる。いわば状況のもつ意味の奥行きは、そのとき一応落ち着するかに思われる。ところでわれわれの想像力のよすがとなる対称性は、実は細部にはりめぐらされている。われわれはどこかですでに気づいていたそのことの手応えを、明らかにすることもできるだろう。例えば、やってきた列車は途中停車する。Aは席を立ててそのままの姿勢を保つ。これらと対照的にBも歩いてきて立ち止まることになる。出会ったAとBの会話は車内と車外の間で、おそらく位置の高一低をもって行われる。列車が動き出す。「今日の日曜日に」。この台詞は読後に効いてくる。これが前半。後半は車中での会話である。今度は二人の視線は同じ高さ（Aが腰をおろしてからCは話しかける）。さきほどのやりとりが形式的ならこちらは率直な心のうちの表明。「もう二度と会わないだしね」。この言葉で終わり。星野立子の一句の示す〈切れ〉具合には及ばないかもしれない。

さてわれわれは、小津の作品を観るように、「駅での会話」を再読できるだろうか。小津のCALは、いわば不均衡であるからこそ、対話する二人の人物が小津の信じるような或種生々しい関係性を映像化している（もっともそれを意識してもどういう言葉で形容していいのかわからないのだが）。「駅での会話」は、対称性を通じて小さなサスペンスが完結する仕組みになっている。いわば表と裏がつりあっている。それでは、今ここにある平衡性を崩せば、「駅での会話」も小津の世界と似通ってくるだろうか。それにはどのようにしてバランスを壊せばいいか。おそらく、人物A・B・Cの特に誰かに対して、一方的に意味の荷重がかかるように想像力を振り向けることが、最も具体的で近道ではないだろうか。というのも、知覚ではなく、想像力のみによつて映像を描くことは意識にとっていつもかなり心もとない作業だからである。想像力を、人物がかかえている状況の意味に密度の違いが出てくるように、いま働かせてみよう。例えばホームの男Bは至近距離からAの顔を見、肉声もきいている（窓はあいている）のに、取って付けたような返答をくりかえすAが知人ではないとどうして気づかないのだろうか。こうした疑問に集中すれば、B自身のなかに理由が生まれてくる。そこで、もし撮るなら、例えば次のような演出が必要となってくる。彼は、列車が去った後もホームに残り、次の列車が来るのをじっと待つ人物かもしれない。そしてやはり窓辺に立つ男をさがすのである。そしてそこに歩み寄る。Bがそのとき口にする言葉が「おや、おはようございます、シャデさん、お元気ですか？」だったらどうだろう。おそろしく世界の均衡は壊れないだろうか。そういう人物がAに話しかけたのだという前提で撮影されなければならないとしたら…。あるいは、A・ヒッチコックのような監督ならどうするだろう。ヒッチコックならおそらくもっと徹底的に観客にサービスするだろう。観客にはすべてが教えられている。にもかかわらず、いや、そうであればこそ、ひとカットひとカットに明解な意味が横溢し、観客は手に汗にぎることになる。たぶんわれわれはそのときBのうつろな瞳のなかにではなく、Aの極めて現実的な態度の中にだけ過大なほどの共感の錨をおろすことになるだろう。例えば今度はAは単に親切だったり、調子のいいだけの男だったりするのではない。何しろ彼は本当のシャデだったのだ、という設定。ケーリー・グラント、（いや『知りすぎた男』のときのジェイムズ・スチュアートの方がいいかもしれない）演じるシャデは、平凡な一人物であり妻もいれば子

どもも二人いる。ところが、彼は特別な事情に巻き込まれて諜報活動を行わねばならないはめに陥っている。苦労を重ねて近づいたのは重要人物Cである。ところがようやくCと同行できた列車は、その日シャデ本人の住む街の駅を通過しなくてはならない。停車時、彼は知り合いが乗り込んできたりはしないか、列車の中からそれとなく外を見渡す。ところがひょっこり向こうから近づいてくるのは旧知のBである。どうすべきか。下手をするとすべての努力は水泡に帰す。Aに気づいたBは声をかけてくる。さあどうすればいいのだろう。だが何もできない。形式ばった返答しか返せない。いぶかしげなB。そのとき列車が動き出してくれる。Cはいま何を感じていただろう。しかしCの言葉をきいたAは、自分が人違いされたのにそれを言い出すタイミングを逸した気のいい男を、Cに向けて背中、はからずも結果的に演じることになった、と気づく云々。

平衡を打ち破る上手いやり方のなかに、芸術上の工夫がある。A・ヒッチコックのような作家は状況的意味の創出に際して天才的な手腕を發揮した。ヒッチコックならどうだろうと想像するだけで、ふと素人がその演出を気取ってみたくなるほどに、それは強力な達成だった。だが、われわれにとっていま問題なのは小津である。小津ならどうなのだろうということである。ヒッチコックに想到して明らかになったのは、小津の人物が秘密諜報部員であって、そのことから一種の不均衡が生じ、サスペンスがにじみでてくる、というようなことは考えにくいということである。少なくとも、フィルムグラフィック上、時代を追ってますますそのようだとはいえるだろう。小津の人物は、はじめの解釈、ただの人違いにとらえられた人物なのである。ただし、小津はCALで撮るかもしれない。いや撮るだろう。その事実こそがまさに問題なのである、おそらく状況的意味などがではなく。そしてわれわれは、安心して、奇妙な映像的含意のインパクトにヒッチコックの場合以上に打たれるのである。

V

メルロ＝ポンティは「眼と精神」の一節で絵画と写真を比較している。そこで論じられることは、芸術と真理の問題であり、やはり平衡を破る必要について、である。メルロ＝ポンティはロダンの話を引用している。それは小津のCALの問題にとっても無関係ではない。というより、ロダンの言葉は、小津がしばしばもらした口吻を思いおこさせるのである。絵画と写真を比べるにさいして直接問われているのは運動の提示ということである。ジェリコの描く『エブサム競馬』の馬は、写真によって撮影された馬がけっして見せることのない態勢を示している。しかし真実の瞬間をとらえることによって運動の提示に成功しているのは、やはり写真の方なのではないだろうか。ところが、写真の馬は地面の上でただ飛び上がっているようにしか見えない。ジェリコの描く馬は、ここを去ってあちらへと走ってゆくように見えるのに、である。これはどうしたことだろう。そこでメルロ＝ポンティはロダンの言葉を引いている。「芸術家こそ真実を告げているのであって、嘘をついているのは写真の方なのです。というのは、現実においては時間が止まることはないからです」⁽⁵⁾

どうもそれはカメラの嘘やまやかしてはしないか、と語って、自らの直観に従ったのは小津もそうだった。しかしそれは、小津が自分の流儀でこそ真理を把握しようと考えていたという事とは少し違う。ゆずれないのは、作品の成り立たせ方について、であるに過ぎなかった。ところでロダンを援用するメルロ＝ポンティも、写真には馬の運動の真実をとらえる可能性ははじめから無いなどと、いわば写真を断罪しているわけではない。要はそのにある方法上の困難であって、それは絵画であろうと、映

画のカメラであろうと、取り組むべき難しさがあることに変わりはないということである。事実メルロ＝ポンティは次のように述べている。

「運動のただ一つの見事なスナップ写真とは、例えば歩いている人を、その両足が同時に地面に触れている瞬間にとらえたという時のような、そんな逆説的配列に近いものだけなのである。というのは、その時われわれは、人間に空間を跨ぎ越すことを許す〈身体の時間的遍在性〉というものを、手に入れかけているからである。画像は、おのれの内的不調和によって動きを見せてくれるのだ。」(木田元・滝浦静雄訳)⁽⁶⁾

身体の論理に忠実なかたちで表現となったものは、概念的理解に対して「逆説的配列」を通じて「内的な不調和」を示すことがある。三次元的存在者が時間の経過をともなって示す運動という現象を、絵画であっても写真であっても、「内的不調和」が生じようとそれが必要な「逆説的配列」であれば、そのように選択せねばならないのである。それでは小津は、CALという方法で、互いに視線を交わし語り合う三次元的存在者が、同方向を向いて何も交わされないかのような「逆説的配列」を冒してまで、いったい何を表現しようとしていたのだろうか。一見、いっこうに二人は出会っていないように見えるが、出会っているように見せている従来の「文法」の方法がまやかした、カメラと編集の行うトリックだと小津は考えていたのだとすれば、ひょっとすると小津は、人物が出会っているようでいて、実は出会っていないというその〈真実〉をこそ、CALを通じて描こうとしたのだろうか。それともまた、出会っている二人は共に同じ方向をみつめる存在にほかならないと言いたかったのだろうか。

CALをめぐる小津の直観は、深いところまでのびている。性急に進まず、確認すべきステップを一つ一つ踏みしめて進もう。いまここで注意したいのは、ちょうどヴィトゲンシュタインであれば次のような言い表し方で律儀なまでに整理確認してゆくような、哲学的含意のある、つまり〈批判〉的意義をもった映像の適用の多様な可能性について、小津のCALもまたその実践を通じて実質的な理解を示しているのではないかということである。

「だれかがわたくしに向ってたとえば「立方体」という語を言うとき、わたくしはそれが何を意味しているのか知っている。しかし、わたくしがそれをそのように理解するとき、その語の全適用例がわたくしの念頭に浮かびうるのだろうか。(中略)

いま「立方体」という語を聴いて、ある映像が念頭に浮んだと仮定せよ。たとえば、ある立方体の見取図のようなものが。この映像はどの程度まで「立方体」という語の適用例にあてはまり、あるいはあてはまらないか。(中略)

立方体の映像は、もちろんわれわれにある種の適用を示唆したが、しかし、わたくしはそれを別様に適用することもできたのである。」(『哲学探究』第139節 藤本隆志訳)⁽⁷⁾

言葉の意味を映像 (Bild, image) とみなすことはできない。ちょうど三次元的存在者を二次元的平面図へ投影するとき、その投影図を様々に描きうる点が示唆している点に留意すれば、それが理解できるだろう。これはヴィトゲンシュタインの哲学的な思考の筋道だが⁽⁸⁾、小津がCALに典型的に示されるような実践のなかで、おそらくほかの誰よりもその〈思考〉を費していたのは、映画もま

た〈平面図的投影〉だという批判的自覚についてではなかっただろうか。そのことへ向けて考察を進めよう。

VI

一見事柄は、体の向きの関与にまた立ち戻るだけのように思われるかもしれないが、小津のCALの本当の謎はやはりそのあたりから始まっているとも言える。ここにある問いかけを今こそ見据えてみよう。それは小津のカメラマン厚田雄春の次のような証言に示されている。

「たとえば二人でテニスしてたとしますね。ふつうは、テニスをやってる二人を、同じ側に置いたカメラで撮った画面をつなげる。それで、向かい合ってボールを打てるように見える。ところが、一人のラケットは向う側になって二人のラケットの大きさが違ってしまふ。目線は合ってるけど、画面のバランスがこわれてしまうわけです。だから、一人を右側からとり、相手の方も向かって右側から撮ってつなげると、ラケットの大きさは変らない。だから画面のコンポジションは変わらないけど、目線が合わないって感じになるんです。しかし小津さんが大事にされてたのは、目線が合ってるか合っていないかってことじゃなくて、それも大切ですが、それよか、コンポジションのバランスが画を繋げたときに守られてるかどうかってことなんです」⁽⁹⁾

この後、インタビューは、バスト・ショットであい対する男優と女優を撮る際、顔の大きさのバランスを崩さないために、人物とカメラの距離を調整したというところに移っていく。人物AとBの図柄的・絵画的な構図上のバランスを、小津は徹頭徹尾重んじた。ことあるごとにその種の発言を行なったのも事実である。だがなぜ小津は、映画を撮っているのに、絵画に取り組むかのようなポーズを示したのかということには、前章でみたように、非常に微妙な、かつ深い含意をはらんだ関連が伏在している。厚田雄春が語るように、小津が重んじたのが「目線が合ってるか合わないかってことじゃなくて、それも大切ですが」というとき、合わないこと、それも大切という点までがはっきり打ち消されているわけでもない口調の妙が、どこかユーモラスで印象深い。だがそれとともに、実質的には、人物の体の向きが提示するもの、つまり相似的な図柄が問題の中心にあったのだ、と厚田のような身近な人物から言われると、あらためてそこに伏在する真意を問いたださずにはいられない気がしてくる。小津はそうするのをただ好んだのだ、では、考察はそこで終わりである。この点に関して佐藤忠男は次のような解釈を示している。

「小津は、一カット一カットの構図の美しさを何よりも尊重した。だから、基本的なセオリーを無視してまで、自分の気に入った構図に執着したのだ、と考えるのが、この場合、一番まともな解釈だと思う。(中略)つまり小津は、会話を対立や葛藤として描きたくなかったのではないだろうか。二人の人物の会話が、互いに相手を否定し合うようなイメージで進行することを好まず、二人とも同じことを言い、同じ気持ちになり、うなずき合う、というイメージで進行することを好んだのである」⁽¹⁰⁾

小津の作品の画面は、たしかにどのショットもきわめて美しい。それが構図の美しさだといわれれば、大いにうなずいて同意することもできる。だが、その美しさには名状しがたい何かもっと別の理由(別の理由というのもおかしいのだが)があるように思われてならない。またあるいは、引用の後

半部について。小津が会話を対立や葛藤として描いたことも決してまれなことではないと思うが、ともあれ、CALを通じて生み出される美しい相似形の重なり合いのなかに、共感とうなずき合いを導くイメージがあるといわれれば、自分の観客としての経験を振り返ってみても、心情的心理的要素と深く結びつく要素がそこにあることは否定できない。たしかにそこには、心情の原質に触れるような或種の様式性、あるいは形式性が直観されるのである。だがそれは、核心においては、どこかもう通常の意味での心情や心理ではなく、心情の原質、むしろそれによって心情や心理をそのつどそういうものに行っているような何か、なのである。例えば、初期の『大学は出たけれど』(1929)の中で、母親と息子が再会を喜ぶときの笑顔やうなずきあいそのものを、CALによってとらえ演出している画面をはじめ、以後同様の切り返しショットを数限りなく枚挙できるが、それをいくら重ねて指摘したところで謎が解けるわけではない。あるいはまたこうしたことも言える。『戸田家の兄妹』(1941)の次女夫婦の語らいの場面のように、佐分利信らの演じる観客の共感を呼ぶ心情の輪からその外へとはみ出ているものたちについて、同様に、例えば『東京の女』(1933)の冒頭で、主要人物ちか子(岡田嘉子)の素行を探るためひそかに職場に現れた警察の者とちか子の上司との会話について、典型化されたCALが使用されていることにも示されているように、共感とうなずき合いは、観客の心理に対してずいぶん皮肉な味わいをもたらすことも数多くある。つまりそれは社会的な同体性の表示であるかのような、そうした脱心理化されたニュアンスを感じさせるのである。けれども、そうした変化を考慮に入れても、心理心情でありまたそうでない小津の画面のその逆説性を明らかにしたことはないだろう。これは私的な感想というより一つの例示として述べるのだが、筆者がそうした逆説性を実感するきっかけとなったのは図1-1、1-2で示した『出来ごころ』のつなぎにおいて、であった。A・B二人を結ぶ線をそこで小津はつかみつかまれる二人の腕を通して視覚化している。そのとき大日向伝演じる次郎の心と伏見信子演じる春江の心は、いくつもの曲折を持ちこたえつつ、ちょうどいわば気持ちが一つに通い合う瞬間を迎えたかのように見えるのだった。すると、CALを通じて画面を差し出す者小津安二郎の、次のような声が聞こえたような気がした。〈同ジワケハナイガ 同ジナノダヨ、コノ二人〉。それは同じ心のかたちに二人がついに至ったということの意味しているようにも思われるし、別々の二人が今、同じ方向を共に見ている—そういう共同性だけが真実であって、二人が見つめ合っているのは見かけである—とそのように言っているようにも思われるのである。だが、どうしても強調しておかねばならないのは、小津のその声は、ほとんど次のようにも響いていたということである。すなわち〈同ジワケハナイガ 同ジナノダヨ、コノ二画面〉。

VII

小津のCALによって生じるこの逆説的な含意を、より一般的な地平にのせて考えるためには、心情や気持ち、世界を成立させるメカニズムと同義的であるような例を、小津の外にわれわれは探し出さなくてはならないかもしれない。例えば、イマヌエル・カントの次のような「気持ち・感情」の場合はどうだろうか。「思考の方向を定めるとはどういうことか」(1786)の一節である。

「方向を定めるというのは、その詞の本来の意味から言えば、一つの与えられた方向から(われわれは地平を四つの方角に区分するわけだが)他の方角、特に東方を見いだすことをいうのである。いま私が空に太陽を見てしかもいま正午であることが分かっているとすれば、私は南・西・北および東を見いだすことが分かるわけである。しかしそのためには、私自身の主観における区別の感情、つま

り右手と左手との区別の感情がどうしても必要である。私はそれを感情と呼ぶ。」(門脇卓爾訳)⁽¹¹⁾

次に同じくカントの『プロレゴメナ』第十三節の記述を以上とひきくらべて読んでみたい。少し長い引用になるが、特に左手と右手に関するカントの記述は、われわれの以下の考察の予備知識を提供することになるだろう。

「空間及び時間は物自体に属する性質として現実的に存在しているかのような考えをまだ捨てることのできない人は、自分の明敏さを次のような逆説について習練してみるがよい、そしてこの逆説を解決する試みがうまくいかなかったら、少なくともここ暫くはこれまでの成見を捨てて、空間および時間を我々の感性的直観の単なる形式に格下げするには、それ相当の根拠があるのではなかろうか、というふうを考え直してみるがよい。

ここに二個の物があり、そのおのおのについておよそ認識され得る限りのすべての部分を較べ合わせても(量および質に属するいっさいの規定において)なんら差異を認め得ないとすれば、一方の物をあらゆる場合と関係とにおいて、他方のものに置き換えることができるし、またこの置き換えは、およそ識別され得るほどの差異をまったく生ぜしめないであろう、と結論せざるを得ない。実際にもこのことは、幾何学の平面図形においてはまったくその通りである。しかし球面図形となると、内的には互いに一致するにも拘わらず、外的関係においては差異が生じ、一方の図形を他方の図形に置き換えることのできない場合がある。(中略) もっとふつうの事例を取り上げてみたい。

私の手や耳に最もよく似ていて、すべての部分がまったく相等しいようなものがあり得るとすれば、それは恐らく鏡中の映像であろう。それにも拘わらず鏡に写された手をその原物の位置に置くわけにはいかない、原物の手が右手であれば鏡中の手は左手である、また右耳の映像は、原物においては左耳であり、後者をもって前者、すなわち映像の耳の代りをさせることはできないからである。ここにはおよそ悟性によって考えられ得るような内的差異はまったく存在しない、原物の左手と鏡中の像における右手とは、互いに相等しくまた相似しているからである。しかしそれにも拘わらず左手と右手とを、同一の輪郭の中に入れることはできない(左右の手は、互に重なり合わない)のである。それだから一方の手にはめる手袋を、他方の手にはめて使用することはできない。」(篠田英雄訳)⁽¹²⁾

さて、カントは、充分意識的に右手と左手の区別をもたらすものを主観における「感情」(Gefühl)と言っている。他方『プロレゴメナ』の上の引用にも見えるように、カントは、原物と鏡、同じ意味となるが右手と左手の、重なり合う(kongruieren)ことができないということを論拠にして、空間・時間を主観的感性的直観の形式とみなす考えを示唆している。ということは、素直に読めば、坂井秀壽もあるところで発言しているように「このGefühlという表現が、『純粹理性批判』や『プロレゴメナ』では《直観》(Anschauung)と精練された⁽¹³⁾」のだということはまず否定できないことになる。これは驚くべきことではないだろうか。カントのほとんど全思想が、右手と左手を同一の輪郭の中に入れることはできない、という一事例の上に基礎を得、支えられて進められたことなのだから。しかし、原物と鏡像との間の反対称(dissymétrie) — ロジェ・カイヨワはそれを無対称性とは峻別して、対象性を壊した後に出現するという位相で把握しつつ「反対称」と用語化した⁽¹⁴⁾ — にカントが注目したのは、現代の科学的知見に照らし合わせると、その慧眼には全く敬服するほかないものがある。ともあれカントは、ごく日常的な場面から拾い上げて示せるような反対称の諸事例のうちに、三次元的存在者の世界でのわれわれの全経験を限界づけ制約するもののエッセンスを洞察したという

ことである。それがどういうことなのか、以下のCALの考察に関連してくるので、少しだけイメージを広げておこう。

マーティン・ガードナーは傑作と誉れの高いある科学読物の中で「直線虫」という虫に言及している⁽¹⁵⁾。この虫は数学的な存在者で架空の生き物である。彼らはその名の示すとおり一次元の世界（無限の直線上）に住み、その体はただの棒線である。体長はオスもメスも10ミリ、大人になると一端に眼が一つできる。さて彼らの世界に直角に鏡を置くとどうか。子どもなら本人と像を重ねることができる。では大人はどうか。それはできない。ただし、より高い次元、つまりこの直線を含む二次元空間で彼らを扱えば造作もない。向きを変えてやればいいわけである。われわれからみれば容易なことである。しかし彼らには思いも及ばないだろう（その「思い」も直線的世界の制約を受けているだろう）。では現実に戻ってわれわれの右手と左手についてはどうか。もちろん数学的な理想化を受けた輪郭としてのそれであって、手相やシミや傷跡などを考えてはならない。色々試してみると実感できるが、カントも言うように、それは面白いようにどうしてもできない。右手の手袋と左手の手袋で考えても同じである。これがわれわれの世界の条件である。四次元の世界の抜け道を通れば、おそらくとも簡単に両者を重ね合わせることができるだろう。

さて、われわれはその四次元の世界を考えたいのではない。三次元の世界でも深淵はとどまるところを知らない。われわれは、小津のCALに何らかの合理的な理解の道筋をつけてみたいのだが、反対称はそのための鍵となる概念である。現代科学が反対称について教えるところによれば、この三次元の世界においても、反対称は、地上に生命が誕生したと考えられる35億年前を一つの区切りとして、さらに宇宙の誕生時の事実性にまでさかのぼっても、きわめて重要な役割を演じている。それがフォローしている領域はマクロの世界からミクロの世界のすべて、宇宙全体における非生命物質、生命体（あるいは核酸、タンパク質、アミノ酸）から素粒子の内部にまで及んでいる。そういう知見は、もちろんカントの時代にはなかった。しかしカントが、われわれの頼らざるを得ない理性に対してこれを限界づけるものに自覚的になるために、先に引用してみた「思考の方向を定めるとはということか」でとった思考態度は重要である。カントはそこで地理的な方位決定から類推して、その精神的課題に進んでいる。坂井秀壽がこの「類推」についてそれを整理し要約して語っている次の二項は、われわれが小津の「心情・気持ち」を解するため立ち至った境地をよく表現している。ほとんどつけ加える言葉もないほどである。

「第一。ここでの方位の導入は、客観的な記述—ときには悟性的、ときには理性的な記述—によって相違を表現できないような inkongruent な対象を含む世界とかかわっているということ。第二。方位の導入を与えるものは、主観的・実践的な人格の態度決定にあるということ。特に第二のこの点について付け加えるなら、例えば並木道の中で向きを決める、というようなごく日常的な人間のあり方と、最高善を設定するとか理性的信仰を抱くとかいう人間の高度に道徳的なあり方とが連続的なものとして理解されている。この種類の人間のあり方が根本的には同一なのだという認識を欠くとき、さきの類推は完全に意味を失うだろうと思います。」⁽¹⁶⁾

ちなみに、文字通りの意味で「並木道の中で向きを決める」原節子を描いて名高いワンシーンが『晩春』（1949）の中にある。父の再婚を思って心中穏やかでない原は、路上で父親の笠智衆の声を振

り切って斜め前方を進んでゆく。高橋治は次のように評している。

「無能な監督であれば“いいのよ、わからない”といいきった原に、来た道を取って返さすだろう。あるいは曲ることのできる道を選ぶか、走り去らすかを考えるに違いない。小津はそうはしない。同じ道を行く人間、それを求める女、だが、歩み寄ってはならない父娘を、道の両側を歩かすことによって余すところなく表現しつくしてみせる。」⁽¹⁷⁾

VIII

映像表現の自足に留意すれば、ほとんど語るべき言葉を必要としない小津のCALの演出である。そこを勝手に、いわば小津の代弁者を買って出るようにして解明の糸をたぐってきた。しかし残る紙幅も限られてきた。図式的な説明に終始することになるかもしれないが、一気にここでこれまでの論点を取りまとめつつ、最後に得た反対称の視点をかりて、一つの決着を導いてみよう。

実は本稿でわれわれは、小津のモチーフをあえて二つの契機に弁別しようとして苦心してきた。CALは、端的に言って、観客の安易な平衡感覚に揺さぶりをかけるものではないか、というのが一つ。この点に注目することで、例えばヒッチコックなどとは別の仕方で小津の映像の意味付けがなされていることや、芸術家としての自信と謙虚さや、それを裏打ちする〈絵画的〉思考を確認できた。そして常套のカメラのもたらすような均衡をあえて求めないモニタージュが、結果的に奥行感のうすい平面として結実しているのは、少なくとも、この平面的表現が、小津のような（現代の）芸術家の、選択の多様性に対する冷静な理解と、また芸術上の工夫を有しているからではないかとそのように思われた。だが、それですべてが腑に落ちるわけではなかった。哲学的・批判的な含意ものぞき見たが、絵画的であることが問題であるのに変わりなかった。そしてもう一方の契機。それはCALによって実現されるその絵画的・図柄的志向からはじめて、それを心情の〈逆説性〉（両義性）へ送り返す道筋だった。そうしてわれわれが今手にしているのは、反対称である。反対称によってひらかれるレベルで、今二つの契機を統一的にまとめあげてみたい。それは同時に体の向きによって生まれるショット間の図柄的相似性や、目線によって生まれる同一方向性（対称的交差性でなく）についても、一つの整理を約束するだろう。

さて、われわれはここで、これまで一度も行わなかったアプローチを試みたい。それは、CALを小津自身さえ行えなかったような極限のかたちにまで押し進めた場合、それはどういうものか、を想像してみることである。もしそれができれば、小津のCALにおいていまだ非顕在的な動向が、というより、CALにおいて顕在化しているのに十分主題化されていない意図が明らかとなってくるのではないだろうか。小津のCALにおいてわれわれが典型的なかたちと考えるのは、図3の『父ありき』（1942）の上方からとった撮影現場スナップが伝えているような、多少互い違いにずれて二人が対しているような位置関係で撮ったときのそれである。このとき、体の向きも顔の向きも視線も相似的に同方向に向かう、そういう二つの画面のつながりとなるわけである（図は座しているが、小津は特に中期まで、路上で立ち位置でこうしたCALのかたちをつくるのを好んだように思う。前出の図1-1、1-2は室内で立つ位置のそれ）。では、ここに示される特性を、効果の点で最も顕著なかたちにまでさらに推し進めるCALが可能だろうか。極めつけの仕方だと思われるのは、A・Bを結ぶ線に直角に

カメラを向けてまるで古代エジプトの人物描写の顔のような、真横からとった横顔でつなぐCALである。そのとき、あい対しているはずの二人は全く同じ向きを向いて現れることになるだろう。さすがに小津はここまではやらなかった。こままでやると、観客は明らかに当惑したことだろう。だが小津は、できるならそうしてみたかったのではないか。ではこの、人物AもBも同じ方向を向いているショット、しかも真横を向いているショットがきわだたせている特徴、とは何だろうか。それは典型的な小津のCALがつくる画面では強調されてはいるもののいまだ不徹底である特徴とは何だろうか、ということでもある。しかつめらしくこの問いに答えてみなくてはならない。



図3

そのときに見えるとおりには答えれば、それは、人物の耳、眼、鼻、腕、手などがちょうど片方のみが見えるということではないか。だとすると、小津のCALがもとめていたのは、実は例えば片方の耳でつなぐこと、片方の鼻のかたちでつなぐこと、片方の手でつなぐこと、つまりは右部位なら右部位、左部位なら左部位でつなぐこと（もしCALでなければ、例えば右部位に対して左部位になってしまう）、ではなかっただろうか。そうだとすると、これは何を意味するだろうか。

前章でカントの力説するところでもあったように、例えば左耳と右耳、左手と右手は、数学的に理想化してその立体形としてみたときにだが、どのように試みても輪郭がびたりと重なり合わない。これは片方の手とそれを鏡に映したもの（右手を映せば、鏡の中では自分の左手がその像となろう）との関係でいっても同じである。ところが人間は左右対称だから、もし片方でなく、全身を鏡に映せば、この場合は、実際にやってみるとわかるが、半分ずつうまい具合におさまってびたりと重なり合う。分子生物学では仮想上、鏡像とその原物が重なり合わないとき、ギリシャ語の手や足を意味する言葉を語源としてキラル (chiral)、と呼ぶらしい。だからわれわれの手や足は片方ではキラル、われわれのからだ全体はキラルでないもの、アキラル (achiral) となる。さて、そうであるなら、小津のCALはキラリティーを表面化させるような画面であり、またそのうえで生じる選択決定性を重要視するつなぎ方である、といえないだろうか。そしてまた、このように考えれば、小津が奥行きを欠いた平面的、絵画的画面構成にこだわったことに、単なる趣味を超えた一種の合理性が伏在することがほの見えては来ないだろうか。つまり交差性を感じさせないようにして平べったく見えてこなければ、全身トイウモノはいくら斜めに見えていたとしても、もともとアキラルだから、キラルなものいわば前景化とはなくなってしまうということである。いわんとする含みを汲み取ってもらえるだろうか。おそらく小津は、CALを通じて、いわばイリュージョン的三次元性と絵画的二次元性のあわいで、写真とは別の独自の時間的形態を得て成立する、映画の知覚という人類の創出に対して、一種の論理性を導き入れながら、自覚的であろうとしたということなのである。もちろん、ではなぜ〈キラルなもの〉同士を、CALが可能にするような選択性において組み合わせていかねばならなかったか、その理由が問われなくてはならないだろう。

それを明らかにするために、われわれは黒田玲子『生命世界の非対称性—自然はなぜアンバランスが好きか』で紹介されている「靴と靴下の原理」を援用してみたい。その原理は同書で二通りに表現されているが、その一つは次のように定式化されている。

「キラルなものはキラルなものと相互作用すると、そのエナンチオマーによって差が生じる。アキラルなものはキラルなものと相互作用してもエナンチオマーによって差を生じない。」⁽¹⁸⁾

この原理は二つのモノを組み合わせたとき、これとそれの二つなら不都合なことは起きないが、これとあれなら不都合なことが起きうる、ということを書き表している。同書で黒田が掲げている例を借りて説明するなら、足と靴下の二つならどう組み合わせても問題は起きないが、足と靴なら足に左右どちらの靴を合わせるかで問題が起きる場合も出てくる、ということである。また手袋なら右手に対しては右手用を組み合わせないとしっくりこないが（冒頭の実貫小僧のギャグを思い起こしてほしい。一本だけではないにせよ、ともかく各々の指の問題なのである。ミトンの手袋でも事情は同じである）、軍手の場合なら、右手用も左手用もないということである。手や足はキラルなもので靴や手袋も同じ。しかし靴下や軍手はアキラルである。ところで「エナンチオマー」とは化学でいう「対掌体」、表現上左右に限定せずに考えた、互いに鏡に映した関係にある二者（のいずれか）のことである。キラルな物体には鏡像体が考えられるわけだが、その一方は他方のエナンチオマーである。立体化学の領域では、パズルが酒石酸に鏡像と実像の関係にある原子配列をとる二通りの存在があることを予想して以来（図4はD-酒石酸とL-酒石酸の分子模型）、無数のエナンチオマーが確認されてきている。そうした事実も驚くべきことだが、そこでまた興味深いのは、物理的・化学的に全く同じ組成である一カントでは「内的差異はまったく存しない」という言い方だったが一にもかかわらず、単に右手型か左手型かというだけで劇的な違いを生み出す場合も少なくないことである。例えば、6-クロロトリプトファンというアミノ酸の誘導体は、一方が他方の1000倍も甘いという。サリドマイドという物質では、そのエナンチオマーによって、想像もされないような結果の違いが現れてしまった。多少ともポピュラーな例を出せば、ディルやキャラウェイの種子の香りの主成分とスペアミントオイルのそれも、単に構造上の左右の違いしかないということである。これらすべてで、われわれの感覚にとって性質の違いが現れるのは、「靴と靴下の原理」がそこに働くからにはほかならない。つまりそういうミクロの大きさのレベルで、われわれの感覚器官自身の組成がキラルであるので、キラルなもののエナンチオマーによって差が生じるわけである。

さてわれわれが、この「靴と靴下の原理」を援用して小津のCALの最終的な含意をどのように確認したいのかといえば、この原理を、知覚客体と知覚主体に適用することによって、ではない。それも興味深い問題だが、考えたいのは、即自的に二つのショットの組み合わせについてである。それはキラリティーを〈前景化〉している画面Aに対して、小津が次にその〈エナンチオマー〉の一方を、つまり〈キラルなもの〉に対して〈キラルなもの〉を組み合わせ、しかも〈エナンチオマー〉のどちら

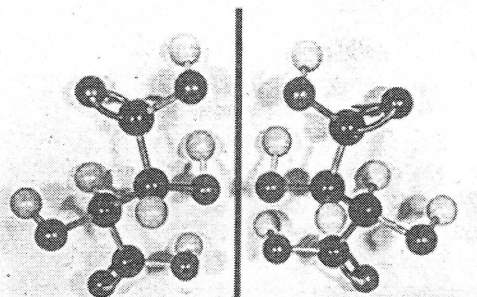


図4

であるかによって影響を受けることを計算に入れるように、ちょうど右手に右手袋を、左手に左手袋を着用させるとの厳密に同等にことを行ったということなのである。先に小津の一種の論理性と言ったのはこのことである。小津の映画の向き合っている二人の人物は、しばしば向き合っているように見えない、視線の処理の仕方も含めてそれは全く不自然である、とこのように言われてきたが、これは逆かもしれない。自然であるとはどういうことか、それを定義しているのが、実は手袋と手の組み合わせ方のほうだからである。こうして、世界で小津だけが、実はふつうで、自然だった、というのが、いまわれわれが手にしようとしている結論、ということになる。

IX

さて以上のような決着のつけ方に対して、強引なつじつま合わせであるという感じをもたれる向きもあろうかと思うので、たとえ簡単であっても、ただちにここで二、三の科学的知見を申し添えたい。通底するものの関連の深さについて、補足しておきたいためでもある。

まず、生命体を構成する核酸も、酵素を含めたすべての生物のタンパク質をつくるアミノ酸も、片方のキラリティーのもののみだという事実。このことは必然的に「核酸間に、タンパク質間に、核酸とタンパク質との間に、そして核酸やタンパク質とキラルな外来物質との間に起きる相互作用から成り立っている生命現象は、当然キラリティーの片側のこと⁽¹⁹⁾」(黒田玲子)になる、ということの意味している。小津のCALが行った営みは、いわば誤らずに手に手袋をはめるだけのことでもあるが、誤らずに手に手袋をはめることは、地球上の全生命体が、生命体であることの証に行っているメカニズムと全く類同的である、ということである。それにしても、生命現象に関して、右か左かで化学的安定性には差がないのに、どうしてその選択性に差が生まれるか、は長らく問題だった。

この疑問を解決する有力な見通しは、この宇宙そのものが実はキラルなものであるという洞察によってもたらされた。ミクロの世界で、この疑問を説明する、ある事実性が明るみに出されたのである。これはいわば、驚くべき事実を説明してみせたのが、さらに驚くべき別の事実だった、ということなのである。それは、1957年の、楊振寧と李政道、二人の物理学者が発表した論文の問題提起と実験提案をもって始まるが、素粒子をめぐる、センセーショナルな現代物理学史そのものである⁽²⁰⁾。はじめは素粒子間のごく限定された力の領域内で均衡が保たれていない(「パリティ非保存」)のではないかと疑われた。その疑いさえも当時の物理学者たちの常識では受け入れられないものだったが、コバルト60のβ崩壊実験等その後の解明の諸成果が教えるところに従えば、「弱い力」に限らずすべての原子は本質的にキラルであるということが明らかとなったのだった。それはつまりこの宇宙が、左右の片側のみで成り立っていることを意味している。左右の均衡が保たれてこそ自然の本来であるというような見方は誤っているということなのである。それは例えば、次のように言い表すこともできる。これまでわれわれは、もし自然現象を撮影し、そのフィルムを裏返しに上映したら、その映し出された世界と実在の世界は、いわば存在する「資格」としては対等だと、そういうように感じてきた。つまり、「裏返し」にしたかそうでなかったかを見破るカードなど手にはしないと考えていた。また、次のような例。鏡に映した文字は読みづらい左右逆転文字であるが、しかしこの左右逆転文字を紙の上に写し取って、それをまた鏡に映すと、今度は鏡の文字はふつうの姿をしている。ではこうした操作手順を隠して示された像の正体を、先天的に正しくわれわれは見抜くか。それは

ムリである、というように、われわれは感じてきた。いままでは平衡の感覚を支持していたのである。ところが、「パリティの非保存」はそれを覆したのだった。われわれの世界は、本質的に片方の存在なのである。

自然は、何でもない日常的な現実の姿のままに深い謎をたたえている。芸術家が、科学者たちに劣らず、自然というこうした深淵を自分の流儀でのぞき込んでいたとしても、それは全く不思議なことではないだろう。後期の小津のカラー映画に登場する紳士たちは、お互いを、あるいは料亭の内儀をからかいながら、しばしば〈強い〉とか〈弱い〉とか〈こうなら男が生まれ、あんなら女が生まれる〉と猥雑な冗談の類に興じている。もしかするとそれは、単に右か左かを選択する自然のメカニズムが、人生の味わい、その愉しきや滑稽さ、深い悲しみなどと別のことではないことへの、もどかしくも正鵠を得た確認の仕草だったのかもしれない。

註

- (1) 『小津安二郎戦後語録集成—昭和21 (1946)年～昭和38 (1963)年』田中真澄編 フィルムアート社 1989年 304頁
- (2) 同上 335頁参照
- (3) 同上 465頁注23参照
- (4) 同上 334頁
- (5) M.メルロ＝ポンティ『眼と精神』木田元・滝浦静雄訳 みすず書房 1979年 294頁
- (6) 同上 293、294頁
- (7) Wittgenstein, Ludwig, Philosophische Untersuchungen, Suhrkamp, 1977, S.89.
『ウィトゲンシュタイン全集8』大修館書店 1976年 112頁、113頁
- (8) 『プラトンと反遠近法』新書館 1999年 で神崎繁はヴィトゲンシュタイン、マッハの考察を参照しつつ、「外界の対象から網膜像への変換は、一対一の写像関係ではなく、多対一の関係になっており、従って、一つの網膜像がそれを映していると想定される物体は、原理的には無数あることになり、解を一つに特定できない」という、知覚心理学や認知科学の「不良設定問題」(ill-posed problem)を紹介している。同書 序章、129頁～131頁参照
- (9) 厚田雄春／蓮實重彦『小津安二郎物語』筑摩書房 1989年 230頁
- (10) 佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』朝日新聞社 2000年 57頁
- (11) Kant, Immanuel, Kants Werke, Akademie-Textausgabe, Bd. VIII
Walter de Gruyter & Co. Berlin 1968 S.134. 邦訳『カント全集第十二章』理想社 11頁
- (12) Kant, Immanuel, Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, FELIX MEINER VERLAG, 1976, S.37f. 邦訳『プロレゴメナ』岩波文庫 74頁～76頁
- (13) 坂井秀壽『哲学探究』東京大学出版会 1978年 107頁
- (14) 日本では英語の asymmetry を「不整」、dissymmetry を「不整」とか「不均斉」とか訳して両者は混同されている。塚崎幹夫はカイヨワの著作を訳すにあたって、単に対称のないことを意味する前者を「非対称」ないし「無対称」、原物と鏡像、右手と左手のような関係を「反対称」としている。カイヨワは、非対称を平衡のつくり出される前の状態、反対称を平衡の破壊された後の状態と定義し、この視点から、あらゆる領域、あらゆる現象の分類整理を試みている。『反

対称』塚崎幹夫訳思索社 1991年は、カイヨワの提唱する「対角線の科学」の素晴らしい例証となっている。

- (15) マーティン・ガードナー『自然界における左と右』坪井忠二・藤井昭彦・小島弘訳 紀伊国屋書店 1992年 9頁～11頁
- (16) 坂井秀壽前掲書 106頁
- (17) 高橋治『絢爛たる影絵』文春文庫 1985年 154頁
- (18) 黒田玲子『生命世界の非対称性』中公新書 1992年 46頁
- (19) 同上 159頁
- (20) 「パリティ非保存」に関する論述は、M.ガードナー前掲書、原田馨編『左と右の世界』朝倉書房 1981年、『右と左 対称と非対称の世界』サイエンス社編 1980年、ロジェ・カイヨワ前掲書、黒田玲子前掲書の記述を参考にした。

※なお図版については以下の書物からお借りした。感謝して明記する。

- 図 1-1、1-2 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 1992年 177頁
- 図 2-1、2-2 同上 203頁
- 図 2-3 蓮實重彦『監督小津安二郎』筑摩書房 1983年 94頁と95頁の間
- 図 3 厚田雄春／蓮實重彦前掲書 231頁
- 図 4 原田馨編前掲書 89頁

(本学国際学部非常勤講師)