

## 小津映画は遅いか？

ジョナサン・ローゼンバウム／伊藤弘了訳

以下の文章は1998年12月11日に東京で開催されたシンポジウム「世界の中の小津安二郎」で行った講演に基づくものである。このシンポジウムは蓮實重彦の呼びかけによって実現した。彼以外の参加者はジャン・ドゥーシェ（基調講演者）、侯孝賢と彼の脚本家の朱天文、ティエリー・ユーシーであった<sup>1</sup>。

\*\*\*

はじめに『大人の見る繪本 生れてはみたけれど』（1932年）のじつに意味深長な一場面に触れておこうと思う。その場面は、本映画において喜劇から悲劇への決定的な転換点となるホーム・ムーヴィーの上映会の間、より正確に言えばホーム・ムーヴィー内の父親が上司の前で道化役を演じる直前に置かれている。このとき息子たち二人はスクリーンに映し出されているシマウマを見ながら「白地に黒い縞があるのか、それとも黒地に白い縞があるのか」という議論を始めるが、これは上映を一時中断させるほどの騒ぎになってしまう。これとよく似た事態が現実にも起こっている。もっともらしく見えるだけで本筋からは逸脱した、同程度に無邪気な議論が小津自身をめぐる長年繰り広げられてきているのである。すなわち「小津は現実主義者なのか、それとも形式主義者なのか」という議論がそれである。この議論が嘆かわしいものに思われるのは、小津の映画世界にあっては、映画の形式と社会形態とは互いに相容れない二者択一的関係にあるのではなく、同じコインの表裏をなすものであるという事実を捉え損なっているからである（どちらか一方を無視して、もう一方についてだけ語るのはそもそも不可能である）。私はこの事実を私の議論を束ねるための要とし、以下の検討を通して証明してゆきたいと思う。

最近、シカゴにある私のお気に入りの中華料理店で夕食をとっていたときのことである。その店のウェイターは熱烈なシネフィルであった。注文をとる間、ウェイターは蔡明亮（ツァイ・ミンリャン）への彼の傾倒ぶりについて語ってくれた。私が近く東京で小津安二郎について話す予定であることを伝えると、彼は「小津はよく知らない。小津の映画は遅すぎるから」と言った。以下は彼のコメントに対する返答の試みである。

---

<sup>1</sup>（訳註）本稿は以下のエッセイの全訳である。Jonathan Rosenbaum, "Is Ozu Slow?" *Senses of Cinema* (March 2000, Feature Articles, Issue 4). Available at: <<http://sensesofcinema.com/2000/feature-articles/ozu-2/>> [Accessed 20 October 2015].

小津のいくつかのサイレント映画、とりわけ私のお気に入りの一つである『生れてはみたけれど』のような作品が遅くて退屈であるなどとは私はまったく感じないし、そもそもサイレント映画がしばしば批評の圏外に置かれてしまっているという事態は、今日の世界の映画文化の限界を示しているとなさえ私には思われる。しかし、それに続いて私の脳裏には、我々がある映画を遅いと言うとき、じっさいにはどういう意味で言っているのかという疑問が浮かんでくる。「遅い」というのは多分に軽蔑的な意味合いを含む形容詞である。これがロベール・ブレッソン、カール・ドライヤー、侯孝賢（ホウ・シャオシェン）、アッバス・キアロスタミ、F・W・ムルナウ、小津、ジャック・リヴェット、ストロブ＝ユイレ、アンドレイ・タルコフスキー、ジャック・タチといった監督たちの映画を評する際にも用いられているのである。この疑問を日本文化と結びつけて提起するために、私はここで二つの仮説を導入しようと思う。

一つ目の仮説は、カールハインツ・シュトックハウゼンの「儀式的な日本」と題された挑発的な短文に想を得たものである。私は四半世紀前に『タイムズ・リテラリー・サプリメント』<sup>2</sup>誌上でこの文章をはじめて読んだ。日本における多様な儀式形式（能舞台、お水取り [水を聖変化させる祭典]、大相撲、茶道）に自らが魅了される理由を探究していくなかで、シュトックハウゼンは彼が日本人的時間感覚と呼ぶものについて次のように述べている。「時間感覚に関する限り、ヨーロッパ人は決定的に凡庸である。すなわちヨーロッパ人は彼らが有している潜在的な速度感覚のだいたい中域あたりに落ち着いているのである。それは日本人がある場合に示す極端に速い反応や、また別の機会に示す極端に遅い反応などと比べると非常に狭い範囲である。一方、日本人はヨーロッパ人と比べて中域に対する感度が低い」。シュトックハウゼンはまた、こうした特質は日本の西洋化とアメリカ化によって消滅しかかっているか、少なくとも相当程度に浸食されているとほめかしてもいる。これは慎重な扱いを要する問題である。我々は、蓮實重彦が『監督 小津安二郎』<sup>3</sup>の中で展開した説得的な議論をここで考慮に入れておかなければならない。彼はそこで、小津映画は、アメリカが日本文化に与えた衝撃をある程度反映していると指摘した。しかしながら、蓮實は小津映画の中にアメリカの影響を読み込もうとする日本人批評家であり、私はそこに日本的な要素を見出そうとするアメリカ人批評家なのだから、同じ対象であっても力点の置き方が異なってくるのは当然である。それはともかくとして、私は以下のことを提案したい（これが二つ目の仮説）。すなわち、小津映画における想定上の日本人観客の素早い反応は、小津の映画作りにおいてはしばしば立っていることや歩くことに対応しており、同様に、遅い反応は座っていることに対応しているのではないかと、ということである。

---

<sup>2</sup> October 25, 1974, pp. 1189 & 1191.

<sup>3</sup> 本書の全文は日本語版とフランス語版しかないが、「晴れること」と題された美しい最終章については、英語の抄訳が以下の論文集に収められている。David Desser, ed., *Tokyo Story* (Cambridge University Press, 1997).

どういふことだろうか。『生れてはみたけれど』について私がとりわけ「速い」部類に属すると考える要素は、ロケーション撮影された静止ショットの簡潔さや、カメラ移動の速度である。これらはいずれも、立っている想定上の観客、あるいは歩いている想定上の観客、そのどちらかと結びつけることができる。そしてカメラが歩いている登場人物を追いかけるような場合、登場人物の速度とそれを見ている想定上の観客の速度は明らかに結びつけられている。さらに、私が遅いと見なしている映画内の要素は主として登場人物が座っているときにあらわれるのである。

映画はたいてい座って見るものだ。それは自明のことである。しかし、だからといっていまさら考察するに値しないということにはなるまい。考察というものもまた、映画鑑賞同様、座っていてこそまともにできることである。しかしながら、今日公開されている大半の商業映画（特にアメリカ映画）を特徴づける人為的なスピード感は、映画がたいてい座って見るものであるという事実をも否定しようとしており、あたかも我々観客が文字通り走りながら映画を見ているかのように感じさせる。そのため、じっくり考える機会など失われてしまうのである。この人為的なスピード感とは、疾走する車や爆発の速度および我々が「アクション」と呼ぶものの速さ、それから言うまでもなく多くのテレビ番組の編集の速さといったものである（いずれも小津を「保守的」で「時代遅れ」な監督であると思わせる一因となっている）。観客が座って映画を見ているという事実を小津は認めている。そのことは彼の様式の根本を形成しているように思われる。そして小津映画の様式において、厄介で問題含みな、つまり有り体に言って「遅い」とみなされるものの非常に多くの部分は、この決定的な事実起因しているように思われるのである。

概して小津映画の登場人物たちは食事や会話の場面では座っていることが多い。『生れてはみたけれど』において中心的な位置を占めている二人の少年（兄弟）は確かに立ち歩いている姿で示されることが多いが、映画の序盤で朝食を食べているときや家を出る前に靴を履くとき、そして学校をサボることに決めて野原で弁当を食べているときには座っている。その翌日、学校の授業に出ているときにも座っているし、父親の上司の家でホーム・ムービーを見ているとき、上映会のあとで父親と言い争いをするときや、ハンガー・ストライキに打って出るときにもやはり彼らは座っている。これらの場面は、いずれも彼らなりに物事をじっくり考える機会になっていると言えるだろう。

しかし、何といてもこれは社会的な振る舞いと社会的な状況が、考察することと少なくとも同程度に重要な映画なのであり、映画の速さの問題はこれら三つの要素すべてと関係する。映画の前半、いじめられること

を恐れて小学校をサボった兄弟は、野原で弁当を食べることにする。そのとき、兄が「今日は習字で甲をとって行かなくやいけないんだなァ」と言う。直後に彼らは立ち上がり、その姿勢のまま弁当をかき込むようにして食べ終える。このアクションは、他の多くの場面と同様に、世の中で成功するためには俊敏さと運動が求められるということを示唆している。これら二つの要素は通常、立っている姿勢のときの方が手に入れやすいものである。

このことを証明するかのように、シーンが変わって、気をつけの姿勢で学校の校庭に立っている他の少年たちのショットにカットされると、続いて彼らが教師の指示で軍隊のように一斉に向きを変えたり行進したりする姿が映し出される。このシーンではカメラはほとんど静止したままになっているのだが、彼らが元気よく行進を始めて右から左に向かってカメラの前を横切っていくと、カメラは突如としてその逆、すなわち左から右へとすばやく移動し始める。それからカットをはさんだ次のショットでも、カメラは左から右への急速なトラッキングを維持している。このとき映し出されているのは彼らの父親たちが働いている会社内の情景である。これは横一列に並べられた机に向かっていている社員たちを、一定速度の移動撮影で一人ずつ捉えていく有名なショットである（映し出される社員たちの中には座っている者もいれば立っている者もいる）。社員たちは、カメラが自分の前を通り過ぎるのに合わせるかのように、順にあくびをしていく。ただし、一人だけあくびをしない者がいる。一度通り過ぎたカメラはあくびをしなかった人物を再び写すために、それまでとは逆方向に動いて彼の前で静止する。そして彼が他の社員と同じようにあくびをするのを待つ。彼があくびをすると、カメラはただちに左から右への移動を再開し、他の社員たちを写していく。全員、カメラに合わせてあくびをするのである。これは小津の作品にあっては稀な瞬間、すなわちモダニストとしての一面があらわれている瞬間である。監督である小津の権力者としての地位が国家権力、具体的には学校や会社の持つ権力と同等のものとなっているからである。学校や職場は、野原（子どもたちが支配する場）と家庭（父親が支配する場）という（学校、職場と比べると）不確定性の高い領域を別にすれば、本作において権威が顕現する二つの主要な領域となっている。じっさい本作で意見の衝突が起こるのは、学校や職場ではなく、野原や家庭である。学校や職場では行動規範が絶対的だからである。学校と職場の間に存在している速度と運動に基づく類似性を指摘することによって、また、学校と職場において規則を守れない人物に焦点を合わせて笑いを誘うことによって、小津は別の場所で発生する意見の衝突のための具体的な文脈を提供しているのである。さらに、自らのカメラが行使する権威と、学校や会社が行使する権威との間の類似性を明確に示すことによって、小津は映画の形式と社会形態の間の重要な関係性を明確に提示している。この関係性は小津映画において一貫して非常に重要な意味を持つものである。

\*\*\*

『生れてはみたけれど』とは対照的に、『東京物語』（1953年）は遅い映画と見なしてもさしつかえない作品である。それは、小津がこの作品で外形上の形式的構造を映画の素材に押しつけているためではなく、小津が関心を向けている中心的な登場人物が年配の夫婦に設定されており、端的に彼らの動きが遅く、さらに立っているときよりも座っている状態で映し出されることが多いためである。この映画においていくぶんか速い動きというのは、東京で暮らしている彼らの子どもたちと結びつけられている。子どもたちは自らの生活に追われており、両親の相手ができるほど時間の余裕を持ち合わせていない。いずれにせよ、本作の関心は、だいたいのところ若い世代の活動よりも、年老いた両親の活動に向けられている。ここで重要なのは、映画内で速さと最も関わりのある列車という要素が視覚的に不在だという点である。列車は老夫婦を尾道から東京へと連れていき、東京―熱海間を往復させ、東京から大阪、そして大阪から尾道へと運ぶ。しかし、動いている列車の姿として観客がこの映画で目にするものはといえば、非常に多くの場合、風景ショットの細部でしかないのである。それは音楽のアクセント記号のような機能を持つものであり、尾道の港を航行している小型船や、老母が危篤状態にあることを示すシーンで電灯にぶつかりながら飛び回っている蛾と似ている。これらのアクセントは速度と運動の象徴であり、登場人物たちの周囲に漂っている相対的な停滞感を際立たせる役割を果たしている。

この規則に対する最も重要な例外は紀子に乗せて走行する列車である。彼女は老夫婦の義理の娘（戦死した次男の未亡人）にあたり、映画の終わり近くに尾道から東京へと帰っていく様子が映し出される。先行する二つのショットの中心に置かれた列車が外部から捉えられたのち、三つ目のショットで紀子が示される。彼女は列車内の座席で、亡くなった義母の形見として義父から渡された時計を手にとって確かめている。時間は『東京物語』の中心的な関心事である。このことは本映画のサウンドトラックから聞こえてくる最後の音の一つが時を刻む時計の音となっている理由を説明してくれるだけでなく<sup>4</sup>、疾走する列車と形見の時計とが映画の終了間際に強調されている理由までも教えてくれる。『生れてはみたけれど』における速さが、考察と認知に結びつけられた遅さと対比されるがゆえに苦闘と自棄とに結びつけられたとすれば、『東京物語』の速度は、紀子の人物像との関係において希望と結びつけられる。たとえその希望が観客に対する誘導の結果として生じた

---

<sup>4</sup>（訳註）著者がここで時計の音と言っているのは、実際には尾道水道を航行する小型船（ボンボン蒸気）が発する音である。しかしながら、確かにそれは時計のカチカチという音に似ており、映画の最後にそのようにも聞こえる音を鳴らしている意義については、著者の指摘は妥当であると思われる。

にすぎないものであり、彼女こそ未来に向けた変化の可能性を体現する人物だと我々が信じ込まされているだけだとしても。

デイヴィッド・ボードウェルが小津映画に施した定量分析に基づいて判断を下すならば<sup>5</sup>、おそらく『東京物語』は最も遅い小津映画というわけではない。ボードウェルが作成した表によれば、『生れてはみたけれど』は1,371のショットから成り、『東京物語』は786のショットで構成されている。それに対して、私にはあまり馴染みのない『父ありき』（1942年）という映画は、現存する小津映画のなかで最も少ない353のショットしか持たない作品となっている。さらに、『生れてはみたけれど』における一ショットあたりの平均持続時間は4秒であり、『東京物語』がそれより2.5倍以上も長い10.2秒であるのに対して、『父ありき』では実に14.8秒となっている。この種の定量分析からどの程度まで一般的な結論を引き出せるのかということについて、私はいくぶん懐疑的な立場をとっている。とりわけ、トーキーだけでなくサイレント映画をも含める場合、後者における台詞字幕の存在のため、ショットの定義についての我々の感覚は当然のことながら変わってくるからである。しかし、少なくともボードウェルの分析から、『東京物語』は小津の後期のスタイルの典型ではあるが、必ずしも遅さの極北を体現した作品ではないということは言えるだろう。

だが、『お早よう』（1959年）という比較的後期の小津映画の速度は、ここまで我々が扱ってきたような映画の速度とはゲームの規則を異にしている。この映画は819のショットから構成されており、ショットの平均持続時間は7秒となっている。この数値から見ると、『お早よう』は『生れてはみたけれど』より遅いが、『東京物語』よりは速い映画であるようだ。しかし、じっさいには、小津が施した編集と演出によって、『お早よう』はシュトックハウゼンが言うところの中域的な時間感覚にはまったく当てはまらないものとなっている（この中域的な時間感覚は、シュトックハウゼンの議論に従えば、日本人の観客があまり居心地のよさを感じないタイプのもらしいが）。

誤解を恐れずに言えば、『生れてはみたけれど』が速い映画であり『東京物語』が遅い映画であるとすれば、『お早よう』はいずれにも分類できない映画なのである。じっさい対立や仲違いよりも共存や触れ合いが重視されているため、『お早よう』はリズムとテンポの点で小津映画の中でも最も複雑な作品の一つとなっている。多くのシーンにおいて、観客は、座っている登場人物と立っている登場人物が同時に存在していることに気づ

---

<sup>5</sup> これはデイヴィッド・ボードウェル (David Bordwell) の *Ozu and the Poetics of Cinema* (Princeton University Press, 1988) (邦訳は杉山昭夫『小津安二郎 映画の詩学』、青土社、1992年) に付録としてつけられているものである (p. 377)。

くだろう。それは「静的な」風景ショットの多くに、通り過ぎていく人々の姿が映し出されていることにも通じている。この映画には『東京物語』と比較しても「アクション」らしきものはほとんど見られない。しかし、人物から人物へ、そしてシーンからシーンへの運動は、映画全体を通してじつにきびきびと行われている。私は1950年代の日本の連続ホームコメディの状況についてはそれほど詳しいわけではないが、おそらく同時代のアメリカにおける同種のテレビ番組と似たようなものだったのだろうと思う。この点に関する私の認識が正しいとすれば、小津は自らの映画のために意識的にこの形式を借用していたということになるだろう。つまり、テレビは単に『お早よう』のプロットを中心というだけでなく、この映画における語りの構造の中心にもなっているということになる。

『生れてはみたけれど』と『お早よう』は、主題上の多くの要素が共鳴しあっているにも関わらず、じっさいには全く異なった映画である。『お早よう』は、小学生たちのオナラ遊びや男女間のちょっとしたおしゃべり、隣近所で交わされるあいさつの言葉などを社会的にも形式的にも同じような性格のものとして捉え、この認識のもとに映画を構築している。さらに、人々の日々の社会的交流が生み出す構造とでも言うべきものを扱っているため、『お早よう』という映画は速さと遅さを多様な方法で結びつけている。それは物語全体の進展においてだけでなく、多くの個々の細部のうちにも見出すことができる。たとえばフラフープに興じる弟の映像はその一つである。このとき、相対的に静止状態に近い彼の立ち姿と、フラフープを回すための腰の素早い回転運動が同時に存在していることになる。

以上の議論から導きだせる一つの結論は、速さというのは相対的なものだということである。共存や相関性が主題の中心であると同時に形式の中心ともなっているような映画の場合には、特にそうだと言えるだろう。したがって、我々は「小津映画は遅いか？」という問いに対して単一の解答を与えることはできないということになる。小津の作品があまりに豊かで変化に富んでいるため、こうした問いは何の意味も持たないのである。じっさい、このような問いを解消せしめるか、あるいは少なくとも別の問いに形を変えさせることにこそ、偉大な芸術家たちが果たすべき役割の一部は存している。したがって、小津映画を批評するうえで最も重要なのは、小津がどれくらい遅いのか、あるいは速いのかを云々することではなく、我々が小津に遅れずについていけるかどうか、逆に速すぎて見失ったりしていないかどうかということなのである。

## 著者について

ジョナサン・ローゼンbaum (Jonathan Rosenbaum) は『シカゴ・リーダー (*Chicago Reader*)』の映画批評家であり、数多くの著作がある。このエッセイが書かれた時点での最新刊は*Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See* (A Cappella, 2001)。彼の目標は、すべての映画と人々を巻き込み、挑発し、映画の現状に関する批評的言説に加わるよう、励ますことである。