



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	侯孝賢『珈琲時光』論：オマージュの視座から
Author(s)	龔，金浪
Citation	研究論集，19，189（左）-212（左）
Issue Date	2019-12-20
DOI	https://doi.org/10.14943/rjgshhs.19.l189
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/79818
Type	departmental bulletin paper
File Information	10_rjgshhs_19_p189-212_l.pdf



侯孝賢『珈琲時光』論

— オマージュの視座から —

龔 金 浪

要 旨

『珈琲時光』は侯孝賢が2003年に松竹株式会社からの招待を受け、映画監督小津安二郎の生誕100年の記念作品として作られた日本映画である。記念作品という明確な目的があらかじめ規定されることによって、本作は強いオマージュ作品としての性格を持つものになった。本稿はオマージュという要素に注目し、本作におけるオマージュのあり方を究明することを目的とする。

まず、先行研究において、本作と小津映画の類似点が安易に侯孝賢による小津へのオマージュとみなされていることや、両者の違いのほうが多いという事実が見過ごされてきたことなどの問題点を指摘しながら、侯孝賢が述べる「異なる方法」でオマージュするということに注目する。

次に、その「異なる方法」を究明するため、小津映画とも侯孝賢の過去の作品とも異なる本作特有の映像表現と映像構成から考察する。映像表現に対する考察は、「見せないこと」、「共存する他人」、「直接しないこと」という三つの側面から本作における間接的な表象を分析する。また、映像構成に対する考察は、顕在的な移動描写と特別な「電車胎内図」の二つの側面から、本作が描いた「東京物語」の二重性を解明する。

最後に、その間接的な表象に現れている劇的なものを日常の表面に隠すという手法は、侯孝賢が尊敬する小津ならではの深層にあるものを表面に隠すという手法に共通するものだと思われるため、侯による小津へのオマージュはこのような間接な表象に表されていると考えられる。また、本作に見られた多様な都市表象と都市を背景とする物語の中で描かれた都市と個人の関係が、小津映画が意図的に行ったとされる都市表象と都市の視点から個人の物語を語ることと共通する部分があることから、映画を小津へのオマージュとして捉えることができる。

以上の考察に基づくと、本作におけるオマージュのあり方は映像表象によるものではなく、創作理念において表出されていることが明らかになる。オマージュの対象と共通の創作理念を持ちながら、異なる方法でオマージュを

捧げるやり方はオマージュの対象を新たな形で生き返らせるものとして、オマージュ作品としての魅力を放つものだといえる。

はじめに

『ミレニアム・マンボ』(2001)を発表した後、侯孝賢監督は松竹株式会社の招待を受け、2003年に日本映画『珈琲時光』を製作した。本作は初めて台湾から離れて外国で全篇の撮影を行った侯作品として彼の最初の外国語映画であり、そのフィルモグラフィーの中では明らかな特異性を持っている。また、本作の誕生は「題目を与えて作文をさせる」¹という制作要請によるものである。この作品以前にも、侯孝賢が松竹と共同で制作した作品は三本もあった。それぞれ1995年の『好男好女』、1996年の『憂鬱な楽園』と1998年の『フラワーズ・オブ・シャンハイ』である。しかし、本作は出資側が実際の制作に一切干渉しないというこれまでの状況と異なり、作品の題材と制作方式はすべて出資側である松竹からの要請を受け入れている。それは映画監督小津安二郎の生誕100年を記念するために、「小津作品から想起した家族の物語を、日本のキャストで、日本で撮影」²するということである。

侯孝賢が『風櫃の少年』(1983)により自身のスタイルを確立して以来、彼が小津と似ているというような言説は後を断たず、彼はしばしば「台湾の小津」とも呼ばれている³。また、彼自身もよく色々な場で小津作品と小津本人への敬意を表明し、作品の中で小津映画を引用したこともある。例えば、『好男好女』の冒頭で『晩春』(1949)の断片が不意にテレビに映し出されたことがある。このように作品内外で小津への敬意を捧げていることは彼が松竹に選ばれた理由の一つであろう。ここで注目すべきなのは、小津への敬意を表した彼の過去の作品と異なり、本作は小津映画の主な制作母体であった松竹の主導で小津安二郎生誕百年を記念するために制作された作品だということである。つまり、出資側から小津生誕百年記念という明確な目的が規定されることで、本作はオマージュ作品としての性格が一層強まったということである。

従って、元々小津を敬愛している侯孝賢が映像的实践として、松竹側の要望にどのように応

¹ 卓伯棠編『侯孝賢電影講座』、広西師範大学出版社、2009年、43頁。

² この言及は「〈小津安二郎生誕一〇〇年記念プロジェクト〉劇場用映画企画 小津安二郎に捧ぐ『ホウ・シャオシェン監督作品』と題された松竹の企画書によるものである。ミツヨ・ワダ・マルシアーノ「侯孝賢の「記憶」との対話——『珈琲時光』」、前野みち子(編)『侯孝賢の詩学と時間のプリズム』、あるむ、2012年、137頁。

³ 侯孝賢と小津の関連性についての論述はすでに数多くある。これは正清健介の論文の第一節「ホウと小津映画との関わり」を参考にできる。正清健介「ホウ・シャオシェン『珈琲時光』におけるオマージュのあり方：小津映画の現代映画への「間接的」影響について」、『人文・自然研究』(13)、2019年、90頁。

じているかというのは本作を考察するにあたって重要な問題となる。そこで、本論では本作における「オマージュ」という要素に着目し、侯孝賢が小津へのオマージュをどのようにおこなっているのか、そして小津とその作品を対象とするオマージュ作品としての本作の特異性がどこにあるのかを明らかにしたい。

1. 先行研究と問題提起

「オマージュ」という言葉は外来語であり、『新明解国語辞典』によると、「オマージュ」は「その人（事）に対して深い尊敬称讃の念を表す言葉」である。映画の世界で、映像という視覚情報を通して、先人（作）を想起させることによって敬意を表す手法を映画におけるオマージュとする。堀江秀史はオマージュの表現の仕方を大枠として「対象について論ずること」と「対象をなぞること」の二種類に分けている⁴。この分類法に従えば、『珈琲時光』が「なぞる」型に属していることは間違いない。また、先行研究の中では本作がどのように小津をなぞっているのかに関する様々な考察が挙げられている。

星野幸代は本作を小津の『東京物語』と比較し、両親が地方から上京することや、隣の大家さんにお酒とグラスを借りること、電車内で懐中時計を取り出して見ることなどのエピソードが『東京物語』からの引用だと指摘している⁵。松尾めぐみもシーンとしての類似（①横切る電車、②近所付き合い）とテーマとしての類似性（①家族の関係、②人間を描く）から、本作と『東京物語』との類似性を分析している⁶。以上の先行研究を踏まえ、正清健介は本作に見られる小津への「明示的なオマージュ」として「家族の問題」（妊娠映画、『東京暮色』など）と「生活の些細なディテール」（お酒、懐中時計など）の二つ点を挙げた⁷。

以上の先行研究が指摘した本作と小津との類似点はいずれも小津へのオマージュとみなされている。確かに、それらの中には、小津と彼の作品を想起させる点がいくつか認められる。しかし、それらの論述を精査すると、いくつかの問題点が浮上してくる。

まず、これまで指摘されてきた小津との類似点を安易に侯孝賢による小津へのオマージュとみなしてよいのかという問題である。佐藤忠男が『小津安二郎の芸術』の中で、「台湾の侯孝賢などは撮影方法が小津によく似ていると多くの人に言われた」⁸と述べるように、作品論であれ

⁴ 堀江秀史「映画におけるオマージュの在り方：『少年時代』から寺山修司『田園に死す』へ」、『比較文学研究』（99）、2014年、88頁。

⁵ 星野幸代「侯孝賢映画『珈琲時光』を読む」、『多元文化と未来社会：名古屋大学総長裁量経費プロジェクト成果報告書』、2005年、名古屋大学大学院国際言語文化研究科、92-98頁。

⁶ 松尾めぐみ「映画『珈琲時光』のオマージュ作品としてのあり方」、『筑紫女学園大学アジア文化学科紀要』（11）、2010年、81-84頁。

⁷ 正清健介、前掲論文、93頁。

全体論であれ、侯孝賢と小津の類似性を論ずるものは少なくない。例えば四方田犬彦は侯の『悲情城市』（1989）におけるカメラ・ポジションを分析して、「小津安二郎を思わせる低い視座」と評した⁹。伊藤弘了は全体論として「子供の使い方」、「列車表象」と「演出方針」という三つの側面から侯と小津の類似性を語っている¹⁰。つまり、本作を制作する前から、侯孝賢作品には小津に似ているところが多く挙げられている。例えば、以上の先行研究が指摘した列車表象は本作だけではなく、侯の他の作品にもしばしば行われている。「家族」も彼のフィルモグラフィの中では重要なテーマの一つである。また、「家族」は最初に松竹側から与えられたテーマであるという点から、侯孝賢のオマージュというより、この作品を松竹から小津へのオマージュと呼ぶこともできるだろう。すなわち、それらの小津との類似は侯孝賢が一貫した制作スタイルで作った上で自然に出てきたものなのか、それとも侯孝賢が小津にオマージュを捧げるために作ったものなのか、安易に判断できないものである。正清のように、本作における小津映画との類似点が両者の間に元々存在する類似点に当てはまることを小津へのオマージュとみなす論拠として論ずるには説得力が足りないことは明らかであろう¹¹。

次に、上述した侯孝賢の小津へのオマージュと捉えることが可能である類似点がいづつか挙げられるが、本作には、小津映画との違いを見せる映像が作品全体の大半を占めているという重要な事実を先行研究が見過ごししてきたことを指摘したい。物語の構成からカメラワークまで様々の次元で小津映画と比べると、その差異が次第に現れてくる。例えば、小津映画によくみる嫁入りの物語に対し、本作は独身主義と未婚妊娠の問題を扱っている。精確な脚本に基づき、俳優の身体をしっかりと制御するという小津の演出と違い、侯孝賢は本作でも相変わらずあつてないような脚本をたたき台として俳優に自由な演技をさせ、俳優の身体と環境を自由に融合させている。また、カメラワークを見ても、小津映画ではモンタージュと固定ショットという組み合わせが多用されている。対して、本作の場合はたえず運動する長回しが多く使用され、移動ショットが全体の82%を占め、ASLも66.6秒に達し、小津映画の数倍に相当する¹²。小津映画は基本的に登場人物を画面の中心（一人の場合）、または等差数列（数人の場合）のように配

⁸ 佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』、朝日文庫、2000年、592頁。

⁹ 四方田犬彦『電影風雲』、白水社、1993年、267頁。

¹⁰ 伊藤弘了「小津安二郎と侯孝賢——その映画の感性の近しさをめぐる覚書」、『CineMagaziNet!』No.18、2014年、[http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN18/essay-kato-2014\(1\).html](http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN18/essay-kato-2014(1).html)、アクセス：2019/08/16。

¹¹ 正清は論文の中で、蓮實重彦の論説を引用しながら、侯孝賢が『童年往事——時の流れ』を撮るとき、小津映画を見たことはなかったことを説明した。そして、侯孝賢がその作品と小津の類似点を「家族の問題」と「生活のディテール」という二点にまとめたことをインタビューから引用した。しかし、次の節で「明示的なオマージュ」と論ずるとき、本作における小津との類似点はその二点に当てはまるため、それが侯の小津へのオマージュとして捉えられている。このような論説で問題があるところは安易に類似点イコールオマージュというところである。

¹² 小津映画のASLはデヴィッド・ボードウェルによるものである。彼によると、現存の小津作品の中

置することでよく知られている。しかし、本作では俳優の運動に従属するリフレーミングが多く使われると同時に、顔を出さない背中ショットや、遮蔽物を使って体を見せないショットがしばしば映し出される。先行研究の中でも、それらの相違点に言及するものがいくつかあった。例えば、正清は本作における長回し、フェード、リフレーミングなどの撮影法を小津と比較した上で両者の「映画制作法が異なっている」という結論に至った¹³。しかし、それらの相違点についての考察は、ほとんどその類似点（オマージュ）を認めた上で、本作の独自性を検証しているため、ある論拠として部分的に語られているものにすぎず、本作がその物語から映像までほぼすべての面において小津映画と違っており、小津を裏切っているという事実を見逃している。

以上の二点をまとめると、先行研究が指摘した類似点を、侯孝賢による小津へのオマージュとみなすにはさらなる議論の余地があることは明らかである。また全体的に見て、両者の間には相違点が多く存在し、真逆と言えるところさえもあるということが分かる。従って、企画の段階から作品の中で映し出された「小津安二郎百年誕辰記念」という字幕まで、小津へのオマージュを捧げた作品として知られている本作は、実際に小津を裏切っているような映像を見せているというパラドックスを抱えている。このパラドックスは蓮實重彦の『珈琲時光』論にも見られた。本作についてのエッセイの中で、彼は「この作品が小津へのオマージュとして撮られている」といいながら、「「小津的なもの」の引用などほとんど見られない」¹⁴と指摘している。また、「小津安二郎生誕百年記念シンポジウム」の会場で、まもなくその会場で上映される本作を「小津監督に捧げるオマージュのような映画」¹⁵と紹介した。以上の分析から見ると、本作におけるオマージュのあり方は決してオマージュの対象をなぞってその類似性において敬意を表す堀光氏が言ったなぞる型ではないことが分かる。

では、本作における小津へのオマージュはどこでどのように行われているのか。言うまでも

で、ASL が 10 秒以上の作品が 5 本しかない、最も長いもの（『父ありき』[1942]）でも 14.8 秒しかない。本作の ASL と移動ショットの比率は筆者によるものである。説明が必要なのは、筆者による本作の ASL がウッデン・ジェームズによる数字（66 秒）に接近するが、移動ショットの比率が彼の 76% と食い違いが多少ある点である。もし、本作の 6 つの僅かに移動したショットを固定ショットにすれば、彼の数字と接近する。とは言え、これは本作が小津映画と巨大な差異があるという事実に影響しない。

デヴィッド・ボードヴェル『小津安二郎 映画の詩学』、杉山昭夫訳、青土社、1992 年、597 頁。

Udden James (2009), *No Man an island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong: Hong Kong University Press, p. 180.

¹³ 正清健介、前掲論文、95 頁。

¹⁴ 蓮實重彦『映画崩壊前夜』、青土社、2008 年、235-236 頁。

¹⁵ 蓮實重彦、山根貞男、吉田喜重（編）『小津安二郎生誕 100 年記念国際シンポジウム OZU 2003』、朝日新聞社、2004 年、142 頁。

ないことだが、オマージュとは主観的な行為である。そこで、考察の手がかりを得るために、ここで一旦作品からオマージュ行為の主体である侯孝賢に戻りたい。以下は侯孝賢がインタビューの中で受けた「あなたの作品に小津はどこに？」との問いへの答えである。

撮影しているときは意識できません。作品を依頼される前なら考えることもできます。でも撮影してる時は考えられません。撮影中の監督は自分の習慣で働きます。自分の演出法に従い、撮影の全工程を終えます。結果として私の作品も当然異なる。興味を持った観客が小津作品（例えば同じような結婚の話についての『晩春』）を今作と較べたら、小津をより理解することになる。私は鏡の役割を果たしたので、同じテーマを異なる方法で表現したのですから、私なりのオマージュです¹⁶。

侯孝賢の言葉から以下のことが分かる。まず、本作は小津へのオマージュ作品として作られたが、本質的には侯のスタイルが忠実に貫かれた侯孝賢映画である。つまり、オマージュのために、彼は自分のスタイルを変えていないということだ。そして、通常のオマージュ作品と違って、本作は「同じテーマを異なる方法で表現」することによって、われわれに小津映画をよりよく理解させる形で小津への敬意を表している。つまり、本作におけるオマージュ方法は類似点ではなく相違点によって、オマージュ対象を想起させることだけでなく、より理解させることで敬意を表している。従って、本作におけるオマージュのあり方を充分に理解するために、この「異なる方法」、あるいは両者の相違点に注意を払わなければいけない。また、その相違点から侯孝賢の作家性も窺えるだろう。蓮實が評価した通り、「『台湾の小津』と呼ばれがちだった彼は、小津の生誕百年にあたり、差異を介して小津に接近することで映画を見つめ直し、二一世紀における映画作家の位置をさぐりあてようとする」¹⁷。

さて、オマージュという文脈の中で「鏡の役割を果たし」ているとも言える本作は小津映画にとって一体どんな存在なのか、どのようにわれわれに小津映画をより理解させるかを究明するために、まずその「異なる方法」とはいかなるものかを明らかにしなければいけない。これより、具体的な映像分析に入りたい。

¹⁶ DVD boxの中に収録されるフランスのドキュメンタリー番組『Métro Lumière: Hou Hsiao-Hsien à la rencontre de Yasujiro Ozu』（2004）中のインタビューによる。傍点は筆者による。

¹⁷ 蓮實重彦『映画崩壊前夜』、235-236頁。

2, 間接的に捉えること

本作と小津映画との相違点を細かく考察する前に、これまでのこの点についての先行研究をまとめておこう。両者の違いは主に映像内容と映像スタイルという二つの次元に現れている。まず、映像内容の次元では、星野幸代、松尾めぐみなどの研究者は本作における独自の要素として、「台湾」という要素や、モーリス・センダックの絵本（邦訳『まどのそとのそのまたむこう』）などを挙げている。これらの要素は確かに本作の独自性を表しているが、オマージュとの関連性が低いため、ここでは言及しないこととする。そして、映像のスタイルの次元では、この点についての論述は少なくない。前文で両者の相違が主流であるという論点を論証するとき、例に挙げた正清の論述はその代表的なものである。蓮實は本作を論ずるとき、「被写体の生きる内的な持続とその背後に広がる光景とのただならぬ響応ぶりを時間をかけてフィルムにおさめる侯孝賢のカメラ・ワークは短いショットの編集を主体とする小津安二郎のそれとは対照的だといってよい」¹⁸とも評価している。また、侯孝賢自身は「小津監督とは表現のスタイルがまったく違う」¹⁹というような見方を何度も繰り返している。これらの指摘が間違っていないことは明らかである。

しかし、ここで注目したいのは類似点と同じように、これらの相違点は本作に特有のものではなく、侯孝賢の他の作品にも存在するということである。つまり、以上の指摘は、本作を侯氏スタイルの代表的な作品として小津映画と比較しているにすぎず、それ自体の特異性に言及していない。従って、これからの考察は侯孝賢が言った「異なる方法」をさらに具体化し、両者のスタイルの相違を念頭に置きつつ、画面上の小津作品との違いだけでなく、侯孝賢の過去の作品とも違うところに焦点を絞って、本作の特異性を明らかにしたい。

2.1 見せないこと

映画の冒頭で、台湾から戻った陽子（一青窈）がアパートで洗濯物を干しながら、友達と電話で話す。そのとき、大家さんが訪ねてきて、陽子は部屋を出て、話を応じる。その間、彼女は大家さんへのお土産を取りに、一度部屋に戻る。大家さんがその場を離れたあと、陽子が部屋に戻って電話をかけ続ける。この日常的なエピソードは画面上にある異様な方式で捉えられる。というのは、カメラは終始部屋の中に置かれて、外に出ようとしなからである。この大

¹⁸ 蓮實重彦『映画崩壊前夜』、235-236頁。

¹⁹ 侯孝賢は多くの場合にこのような見方を表明した。例えば、ここで引用しているのは彼が2003年のシンポジウムにおいて述べた発言である。「私自身も小津監督同様、自身の生活から主題や素材を切り取ることを好みます。ただし小津監督とは表現のスタイルがまったく違います。僕のカットはカットそのものが長すぎる。ストーリーが語りきれません（笑い）」。蓮實重彦、山根貞男、吉田喜重（編）『小津安二郎生誕100年記念国際シンポジウム OZU 2003』、朝日新聞社、2004年、256頁。

家さんの登場によって一連の動きが新たに生まれてきたというのに、姿を見せたことは一度もない。

ここで注目したいのは、このフレーム外の出来事を見せないという点である。二人がフレーム外で会話している間に、カメラはひたすら無人の空間を撮り続け、二人の会話の内容だけがはっきりと聞こえる。そのとき、映像の重心は貧しい視覚情報から豊かな聴覚情報に移って行く。われわれの関心は豊かな聴覚情報に導かれ、フレーム外の状況へと移って行く。通常、前のショットで聞こえた声の主の正体を次のショットで見せるのが普通だが、この場面では監督は終始フレーム外のものを見せようとしない。この日常的な近所付き合いを描くエピソードは日常生活を中心とする本作にとって、主人公の日常生活のディテールをわれわれに見せてくれるものである。しかし、ここで侯孝賢はこのような視覚において直接提示されうるものを提示しない方法でこのエピソードを描いている。

実際に、このような演出は冒頭だけではなく、作品の全篇を通してしばしば見られる。代表的な例として陽子の実家である高崎の駅での「トラちゃん」に関するエピソードが挙げられる。墓参りのあと、陽子は自転車に乗って出かける。途中、雨宿りするために、駅に入る。そのとき、彼女は駅の窓口に行き、係員と「トラちゃん」について雑談する。二人の会話から「トラちゃん」に関する視覚的な情報が出てくる。例えば、「ちょっとふとった」、「ぐっすり(寝た)」、「もうお婆さんだからね」などである。しかし、画面では、終始窓口に向かって係員と話す陽子の姿しか見えず、会話の焦点——「トラちゃん」は終始画面に映されることがなかった。前の例と同じように、ここでもフレーム内の視聴要素によって、見る側の関心がフレームの外にあるものに導かれるが、その焦点になるものを画面の中で終始見せない。この「トラちゃん」に関するエピソードが陽子の過去の生活のディテールを提示するという役割を担うことは明白だが、侯孝賢はここでもやはり直接には見せない方法を選んだ。このような演出で捉えられた生活のディテールを描くエピソードが他にも多くある。例えば、父親が野球中継を見ること（野球中継中のテレビが頑なに画面に出ない）や、継母が寿司の出前を取る（その行動がフレーム外に置かれる）などである。

このシチュエーションの中で明確に提示されるものを視覚的に直接見せないやり方は、「ワンセリフ・ワンショット」という手法でよく知られている小津映画との違いが明らかである。そして、これは侯孝賢の以前の作品にもあまり見ない方法だ。このやり方で見せられているフレーム内外の関係は彼が常に登場人物にフレームを越えさせることによって映像空間を広げるというやり方²⁰を想起させるかもしれないが、両者の違いは明らかである。ここで見せているのはフレームを越えるという映像空間の問題ではなく、物語の中心になるものを終始見せない

²⁰ 例えば、早期の『風櫃の少年』における殴り合いのシーンがこの手法で表現される。本作にも、登場人物がフレームを越えるシーンが常に見られる。

という描写手法の問題である。このフレーム内の物事と緊密に関連しているフレーム外の物事を直接に画面の中で見せるのではなく、音声によって提示するというのは間接的な表現手法でもある。この間接性からは、侯孝賢が登場人物の日常生活に介入することを意識的に抑制している意図が読み取れる。

2.2 共存する他人

フレーム外からフレーム内に移ろう。本作の主な舞台となるのは東京であり、そのため東京で撮られたシーンは全体の8割²¹を超える。また、その中で、主人公の市内での移動に関するショットが非常に多い。それらの移動のシーンを見るとき、主人公陽子とともに映されている他人を無視できない。それを詳しく考察すると、陽子は一人ではなく、あくまでも他人と共存している状況を確認することができる²²。これは本作における視覚的特徴の一つとして認められる。

多くの移動描写の中で、陽子は終始カメラと一定の距離を保ち、台詞もほとんどなく、日常を超える劇的な動作もない。電車内では彼女は普通の乗客と同じような姿でカメラに収められ、またホームでは人ごみに覆い隠されてしまう。結果、彼女の主人公という特別な存在が普通化されている。つまり、何も起きない日常の移動描写において、陽子の主人公としての中心性は、彼女と共存している普通の人々により解消されているということが見られる。では、非日常の場合はどうだろう。

肇に会いに行く途中で、陽子がつわりで、急に気持ちが悪くなる場面は、日常の移動を多く捉えた本作の中ではごく少数の劇的な場面の一つとして挙げられる。陽子は急に気持ちが悪くなったため、新宿駅で途中下車し、プラットホームの壁にもたれかかる。そして彼女はしゃがんで、携帯を出して肇に電話をかける。ここで注目したいのは、この劇的な場面に一連の劇的な動作をしている主人公だけではなく、ほかの無関係の他人も同時に画面に収められているという点である。

この場面では、陽子が途中下車し、壁にもたれかかりしゃがむという一連の非日常的な動作により、彼女の日常の移動描写で普通化された身体が、妊娠した事実において自らのヒロインたる重要性を回復することに成功した。映像の内容もこのストーリー性を回復した身体により、日常的な電車風景から物語の進行に戻させる。通常、このような劇的な状況をよりよく観

²¹ 筆者の統計により、東京の部分はショット時間が全体の81%を占め、ショット数は全体の83%をしめる。

²² ここで説明する必要があるのは、東京での電車移動において、唯一明確に他人がいないショットが第8ショットである。しかし、このショットに陽子が時計を取り出して見ている時、ある列車が画面の左から右へ走っている。ここで列車と列車内の見えない乗客が他人として機能していると考えられる。

客たちに伝えるために、陽子に焦点を当て、他の邪魔な要素を排除するように、彼女を画面上の唯一人として存在させるのは当たり前だろう。しかし、この場面はまったくそうではない。この61秒にわたるショットにはわれわれの集中力を散漫にさせている中年男性をホームにいる普通の乗客として画面の中に収めている。この中年男性の存在は監督により手配されたのか、それとも撮影するときに偶然にカメラに収められたものかという問題は重要ではない。重要なのは、元々陽子が一人で画面に映るはずだった場面に、彼女と共存している他人をわれわれに見せるという事実である。また、東京でのすべての移動ショットに他人が映っていることもあわせて考えると、侯孝賢が意図的に他人を画面内部へと導入していることは明白になるはずである。

この偶然のように見える他人を終始画面の中に存在させるやり方は、画面内の要素を全て厳密に配置する小津的なやり方とはまったく異なるものだ。また、侯孝賢の都市に関する作品はいくつかあるが、その中で、この作品のように全ての室外ショットの中で主人公とともに必ず他人をも同時に映し出すという状況はほかにはないのだ。本作における移動描写では、日常の場合と劇的な場合も問わず、元々中心的に描写すべき主人公や主人公をめぐる劇的な事件は、必ず画面に導入されている普通の人々によって構築されている日常的な環境に捉えられている。このような重要なものを中心において描写するのではなく、日常のものと一緒に見せるのは、本作における間接的表現のもう一つのパターンであると言えよう。終始他人と共存しているからこそ、主人公が室外空間において、終始都市の環境に属し、その環境から個人性を抽出できない状態は生まれる。これはこの間接的な表現によって実現する効果であろう。

2.3 背中と沈黙

続いて、フレーム内の無関係の他人から登場人物に移していこう。本作の物語は、概ね「妊娠」を巡って展開される家族の物語と、「江文也」のことを調査する個人の物語という二つのストーリーラインがある。また、「妊娠」に関する家族の物語は、ホームドラマである本作の中核となる。この部分を考察すると、侯孝賢は独自の表現で日本の現代の家族関係を描いていることが分かる。それは主に以下の二点において現れている。

まず、背中ショットを見ていこう。家族の物語では、登場人物がカメラに背中を向けるという特異な身体姿勢を取ることがしばしば見られる。このようなショットが初めて確認されたのは、実家に戻った日の夜、陽子が継母に妊娠のことを告げるシーンにおいてである。このシーンでは陽子が着席したあと、カメラに背中を向け、夕食をしながら自分が妊娠していることと、結婚するつもりがないことを淡々と継母に告げる。この間に、会話を主導している陽子の顔は終始見えないままであり、その代わりに報告を受ける継母の顔は画面にはっきり映されている。ここで初めて明かされる陽子の妊娠は、この作品にとって最も核心的なテーマである。物語の次元で言えば、このシーンは本作の中で最もドラマチックな瞬間ともいえる。しかし、これは

ど衝撃的な内容にも関わらず映像のレベルでは衝撃を感じさせる表現は一切入っていない。顔のクローズアップどころか、顔を映すショットすらなく、後ろ姿と平気な口振りであくまで日常的な場面として映し出される映像の中で重要な情報を出す。つまり、淡々とした形で深刻な内容を語るという事態である。ここでは、侯孝賢が、意識的に映像側の表現手法により、内容側の劇的なものを抑制しているという意図は明らかである。その抑制される劇的なものは、瞬間的に爆発できなくなるため、徐々に日常生活に蔓延っている。そこで、妊娠のことが登場人物にもたらす不安や葛藤はその後の幾度か繰り返される背中ショットにも現れている。

翌日、墓参りから帰った家族三人がカウンターでそばを吸る場面がある。この45秒にわたるシーンでは三人共カメラに背中を向け、会話せず黙々と食事する。このそばを吸る音しか聞こえない場面に漂う気まずさやぎこちなさは、三人の背中からも伝わってくる。また、次のシーンでもそうである。陽子が出た後、継母が心配そうに父の意見を促す。しかし、父はひたすら黙り込む。そして二人の姿が横向きから後ろ向きに変わる。両親の姿から見ると、陽子が未婚で妊娠している状況とシングルマザーになろうという決意が、二人にあるジレンマの境地に陥らせている。娘の状況と決意を非常に心配している一方、はっきりと娘の決意に反対することもできない。ここでの横顔から背中に変わる姿勢は、まさしく侯孝賢が顔に取って代わり、特定の身体の姿勢で登場人物の内面を表すという傾向を表明しているものと言えよう。

次に、沈黙の場面を見ていこう。妊娠のことが打ち明けられたあと、沈黙の場面が増える。とりわけ、父親という役がそれ以後、ほとんど口を開かない。上記で背中ショットを考察するとき、沈黙の場面に触れた。例えば、上記の継母が父の意見を促し続けるシーンでは、その3分29秒の間、父は終始押し黙っている。その場面では、継母からの催促はかえって父親の沈黙を際立たせている。また、映画の終盤で、家族三人が陽子のアパートで妊娠について話し合うシーンもそうである。陽子と継母のやりとりを捉える3分42秒の間、画面にはっきり映されている父親は終始黙っている。このシーンは陽子と継母の会話および継母と父親の会話のあと、初めて家族三人が集まって妊娠のことについて話し合うシーンである。このシーンで父親が自分の意見を出すことが期待されているが、父親は相変わらず押し黙っている。その代わり、彼のほかの二人の会話に牽引されている繊細な身振りによって表されている内心の心配と不安が画面に漂っている。これらの沈黙の場面では、侯孝賢は親子の間で妊娠をめぐる衝突を直接的に言葉で生活の表面に表出させず、代わりに受動的な身振りを通して生活の深層（人物の内面）に隠している。

明らかなのは、登場人物がほとんどカメラに直面する小津映画では、このような背中ショットは決して見られないことだ。また、このような長時間の沈黙の場面も小津映画では存在しない²³。それと同時に、侯孝賢の以前の作品にもこのような顔を見せない形式と発声できない人

²³ 正清は、野崎敏の文章から侯孝賢の初期作品に台詞が捨象される映画的な要素であるという論点を

物は稀有である²⁴。ここでは、侯孝賢は小津的な「顔-セリフ」という直接的な方式とは異なる「姿勢-身振り」という間接な表現形式を用いて、直面しないことと発声しないことによって劇的なものを後景化させている。日常の中で衝突を直接的に見せない、聴かせない表現を用い、そのかわりに身体そのものでそれを感じさせている。

以上のように、フレーム外の直接提示されうるものを提示しないことから、フレーム内に中心的に描写されうるものを日常的なものと共存させることへ、最後にはさりげない方式で劇的なものを表すことまで、本作の映像表現における間接性が読み取れる。つまり、通常では直接に表現すべき、あるいは表現しうるものをある間接的な方法で表現するのだ。また、前文で分析したとおり、これらの間接的に捉えることは小津映画と侯孝賢自身の以前の作品にほとんど見られないため、本作に特有のものとして確認できる。では、なぜ間接的な方式で表現するか、この特有の間接的な表象は侯孝賢が言った「異なる方法」でオマージュすることといかなる関連性を持っているのか。これらの問題は第四節で検討する。

実際、本作における間接性は映像表現に見出されるだけでなく、物語の設定にも見られる。例えば、今の母親が継母であるという重要な情報は、絵本に関する電話に不意に提示されることや、肇の私生活が第三者である誠治によって明かされることなどである。その中で、最も注目したいのは、ずれつつある映像の構成である。本作は妊娠に関する家族の物語であるとされているが、実際には東京での個人の物語が映画の主な内容を成している。また、東京での個人の物語を描くとき、具体的な個人の生活として、物語論的な意味が薄い移動描写が大量に存在する。つまり、元々中心的に描写すべきものとずれつつある描写方法は本作の映像構成における重要な特徴である。この点について、以下の節に詳しく検討したい。

3, 東京物語の二重性

先行研究では、本作と小津映画の家族テーマにおける類似性を根拠に、本作をホームドラマとみなす論考が少なくない。この点について、正清、星野、松尾などの論者たちの論考は参考

引用しつつ、本作において父が終始黙っているシーンを事例として挙げ、「小津映画では、これほど長い間ショットに写っている人物が声を発しないことはない」という比較上の結論を出した。

²⁴ 指摘すべきことは、ここでの沈黙している人物は蓮實が言った侯孝賢映画全体に遍在している寡黙な人物と違っている点である。具体的に言えば、彼の映画に遍在している性格の面においての「発声しない」人物と違い、ここではある状況に陥っている「発声できない」人物が作り出されている。つまり、陽子の父親は自分の内面の葛藤によって娘の妊娠のことについて「声」を発することができなくなっている。蓮實重彦「寡黙なイメージの雄弁さについて 侯孝賢試論」、『文學界』60 (3), 2006 年, 94-111 頁。この文章は蓮實が 2005 年 4 月にシンガポールで行われた「侯孝賢国際シンポジウム」に発表した英語のスピーチ原稿を訳したものである。そのため、論文というより、エッセイ

にできる²⁵。しかし、映像の構成から考察すると、本作と小津映画に代表されている一般的なホームドラマ²⁶との間には大きな差異が存在する。一言で言えば、家族や家庭内の出来事をテーマとする一般的なホームドラマと違い、本作では家庭内の出来事以外にも、家族とはあまり関係のない個人の物語が大幅に描かれているのだ。以下、「家」という空間を例に具体的に見ていこう。

坂本佳鶴恵は、著書『〈家族〉イメージの誕生』で、1951年から1963年までの日本映画を対象に、シナリオを入手できたホームドラマの場面を細かく分析し、「全ての映画において、もっとも多く設定されている場面は、登場人物の誰かの家であった」²⁷とまとめた。また、彼女はそれらの作品について「家の中の場面では、お茶の間、それがないときは居間が、家族成員たちが集まる空間となっており、もっとも場面が多いことが分かる」²⁸と総括した。つまり、一般的なホームドラマでは主に「家」という固定空間を巡って家族の物語を展開する。しかし、本作の場合は、「家」という家族成員が集まる空間に関するシーンが少ない。そのショット数は全体の3割にも達していない、ショット時間も全体の約4割に過ぎないのである。対して、主人公陽子の個人物語に関わる「家」以外の空間、例えば喫茶店、古本屋、駅、電車内、街などの空間を捉えるシーンは大量に出現する。また、それらの空間を内容側から考察すると、陽子の室外の移動に関わる描写が一番多く、ショット数はほぼ全体の半分に達し、ショット時間も全体の3割を占めている²⁹。つまり、一般的なホームドラマにおいて存在感が薄いとされる「家」以外の空間は本作の中では見過ごせない存在感を持っている。これは本作と小津映画との決定的な相違点と認められるだろう。

では、ホームドラマと思われる本作において、なぜ「家」という中心的な舞台になるはずの

と言ったほうがよい。この文章に、蓮実が侯孝賢映画における寡黙な登場人物を手がかりとして、2005年の『スリー・タイムズ』（別名『百年恋歌』）まで、侯孝賢作品の全体を語っている。

²⁵ 正清はデイヴィッド・ボードウェルの「『珈琲時光』は、やや小津の『東京暮色』（1957）を思わせるホームドラマである」という論考を引用しながら、本作における妊娠の物語が小津の「ホームドラマ」をトリガーとしているとみなしている。星野と松尾はホームドラマの文脈の中で本作と小津映画を語っている。正清、前掲論文、93頁、104頁。星野、前掲論文、95頁。松尾、前掲論文、83頁。

²⁶ 岩本憲児がホームドラマを論じるとき、「映画におけるホームドラマの一般的な、あるいは映画史的なイメージとして代表的なものは小津安二郎作品になるだろう」と述べた。岩本憲児「日本映画に見る家族のかたち——小市民映画からホームドラマへ」、岩本憲児「編」『家族の肖像 ホームドラマとメロドラマ』、森話社、2007年、27頁。

²⁷ 坂本佳鶴恵『〈家族〉イメージの誕生 日本映画にみる〈ホームドラマ〉の形成』、新曜社、1997年、215頁。

²⁸ 坂本佳鶴恵、前掲論文、227頁。

²⁹ 筆者の統計によると、本作においての「家」に関するショット数は全体の24.7%を占め、ショット時間が全体の42.1%。また、陽子の室外の移動ショット数は全体の45.5%であり、ショット時間は全体の30%である。

空間より、個人の物語に関わる空間が大量に出現するのか。また個人の物語を展開するとき、監督はなぜ江文也についての調査や肇との付き合いなどの具体的なプロットより、ほとんど物語の展開に役立たないと思われる移動描写を多く映し出しているのか。これらの問題を究明するために、その見過ごせない移動描写を再度検討しよう。

3.1 移動描写による都市表象

本作を見た人なら誰もが電車という存在を見過ごすことはないだろう。小津映画と侯孝賢の以前の作品にも電車はよく登場するが、ショット数とショット時間で言うと、本作とは比べ物にもならない。本作における電車に関するショットは全篇に遍在しており、その数は全体の4割を占める。映画は電車ショットで始まり、また電車ショットで終わる。本作を「電車時光」³⁰と呼んでもよいほど、電車は本作の視覚において主役であると言っても過言ではない。それらの電車ショットは五つの空ショットを除いて、他は全部陽子の電車移動に関するものである。作品全篇には電車に関わる移動シーケンスが合計で七つもある。またそれらのシーケンスの特徴を一言で言うと、細かい描写が行われているがそれはただ移動そのものを見せているのにすぎず、稀な台詞と物語を伴いながら、普通の電車風景を描いているということである。以下、映画冒頭に陽子がアパートから肇の古本屋へ移動するシーケンスを例として取り上げよう。

- 1, 都電荒川線車内のシーン；乗車する陽子；ショット3～4, 合39s；
- 2, 都電大塚駅前駅のシーン；電車到着, 陽子が降りる；ショット5, 36s；
- 3, JR大塚駅前のシーン；陽子が都電駅からJR駅まで歩く；ショット6, 30s；
- 4, JR山手線車内のシーン；陽子が懐中時計を手取る；ショット7～9, 合50s；
- 5, 御茶ノ水駅前駅のシーン；陽子がJR駅から古本屋へ行く；ショット10, 28s；

このように、陽子が雑司が谷のアパートから、都電荒川線に乗り、大塚でJR山手線に乗り換え、御茶ノ水駅で降り、そして神保町の古本屋へ向かうまでの移動シーケンスが細かくかつ長く描写されている。また、映画の末尾でこの移動ルートについての描写がより詳細な形で再び映し出される。この例から本作における電車移動に関する描写の緻密さを読み取れる。それと同時に、この映像の緻密な描写による豊さと、内容の希薄な物語論的な機能による貧しさの不一致から、この描写の異常さも垣間見られる。侯孝賢自身も「映画のなかで電車を撮る場合、普通は一つの符号として、交通機関として撮ってしまうもので、それをすごくこまかく見て撮

³⁰ 本作のプロデューサーであるリャオ・チンソンはドキュメンタリー番組『Métro Lumière』中の発言による言葉である。

³¹ 宇田川幸洋「侯孝賢——電車と家族の東京物語」、『芸術新潮』(Vol.55, No.10), 新潮社出版, 2004年, 95頁。

ろうという人は、そんなにはいないでしょう」³¹と述べている。先行研究では、正清が本作の移動するシークエンスを具体的に取り上げて細かく分析し、侯のフィルモグラフィから侯映画の省略の傾向を踏まえながら、本作における移動描写は「例外的で過剰である」という結論を出した³²。

確かに、一般的なホームドラマという視座から見れば、本作においてほとんど物語に役に立たない移動ショットが細かく描写されるのは過剰であることは明かだ。しかし、ここでこの重要な位置を持っており、「煩雑極まりない」、「驚くほどのフッター」³³の移動描写が過剰とみなされるのは、その価値を見過ごされてきたのではないかと提起したい。上文に言及したズレの構造と異常な描写から、本作はすでに一般的なホームドラマの枠組から逸脱していることは認められることになるだろう。この意味では、その物語論から出た過剰という結論を乗り越え、映像そのものから、移動描写が何を見せているのかをさらに詳しく考察する必要があると考えられる。

移動描写における豊富さ

上例に緻密な電車描写による豊富さに言及した。この豊富さが侯孝賢のあくまでも生活のディテールを積み上げていくという創作理念を想起させる³⁴。つまり、生活のディテールを浮き彫りにするためにこの緻密な描写は映しだされる。ここで注目したいのは、電車に乗るという「生活のディテール」の所属問題である。前文で「共存する他人」に付いて論じた通り、日常的な移動中、陽子は彼女と共存している他人に普通化され、画面上彼女の主人公としての優位性がなくなり、普通の人間になる。つまり、ここで描き出されている「生活のディテール」は主人公特有のディテールではなく、この都市に住んでいる普通の人々に属するディテールである。言い換えれば、このディテールは、特定の人物の性格あるいは内面を描くために特権化されたディテールではなく、人々の日常生活のディテールであり、特定の個人に属するのではなく、その都市に属するものである。つまり、電車描写において、移動している主人公の身体を画面上に普通化させていることによって、その都市の日常生活のディテールが描き出されている。従って、緻密な電車の移動描写は、経済的に物語を推進するためではなく、東京という都市のディテールを現すために存在するものであるといえる。ここでは、電車描写は都市表象

³² 正清健介，前掲論文，95 頁。

³³ ミツヨ・ワダ・マルシアーノ，前掲論文，139 頁。

³⁴ 侯孝賢は本作の製作難点について次のように語る。

「外国の監督に日本を撮らせるとするのは、困難かつ危険なことだと思うんですね。四不像（何にも似ていないという架空の動物）になってしまいやすいからです。生活のほんとに些細なこと，人に対する対応のしかた，しぐさなど，外国人にはわからないことが多い。だって，映画は生活のディテールの積み重ねでしょう。」宇田川幸洋，前掲文，93 頁。

の一環としての役割を担っていることが明らかになる。また、都市のディテールだけではなく、都市のシステム、ないしリズムも電車描写に表出されているのだ。

移動描写における正確さ

東京に馴染みのある観客であれば、冒頭の陽子が雑司が谷のアパートから神保町の古本屋へ移動する経路を見れば、その移動路線が実際の東京の交通路線と一致³⁵していることはすぐわかるはずである。つまり、本作の電車描写は、その移動が細かく描かれているだけではなく、移動路線も実際の東京の電車路線と合致しているのだ。現代の東京を舞台とする劇映画はたくさんあるが、本作ほどドキュメンタリーのように正確に東京の電車路線を見せる例は稀である。画面上、陽子が通過する駅は必ずロケーションでロングショットあるいはフルショットで捉えられる。そして、彼女の体が小さくなり次第に見えなくなるというところまでを見せることによって、通過する空間は画面の中で強調される。また、これらの強調される空間は実際の電車路線に沿って陽子の身体によって繋げられ、画面上で正確な移動路線になる。ここでは、実際の電車路線が表している東京のシステムは陽子の身体によって、この移動路線に表出されていることを読み取れるだろう。

また、その正確さは移動路線だけではなく、移動中に現れる他人の表象においても表されている。前節で間接的な表現を分析するとき、移動描写の中で他人がよく映されているという事実を検証した。ここでの他人は、前述した劇的なものを希薄化する日常性を提示しているだけではなく、ある正確性も提示している。この正確性は、東京という都市のリズムに緊密に関連しているだろう。インタビューによると、本作の電車の映像はロケで隠し撮りという方式で撮影されたということがわかる³⁶。つまり、電車移動中に映る他人はほとんど実際東京に住んでおり、電車を利用している普通の東京人である。これらの普通の人々はまさしく都市のリズムに従い、ちょうどその時間とその場所で陽子と出会い、カメラに収められる「正確な」人間である。その正確さは、彼らが決めたれた時間と空間に必然的に出現することによって反映され、都市に内包される複雑な客観性に由来するものだ。彼らの身体を通じて東京という都市の有する複雑かつ豊かなリズムは表されている。この意味では、移動描写は画面上に遍在している他人により、東京のリズムを表出していると言える。

³⁵ 正清によると、JR 大塚駅から JR 御茶ノ水駅までは途中、新宿駅か秋葉原駅で他線に乗り換える必要があり、この JR の乗り換えは省略されている。正清健介、前掲論文、96 頁。

³⁶ DVD box のインタビューによると、電車の部分の撮影は許可が取れなかったため、隠し撮り（ゲリラ）となっている。画面上に、電車の中の人々がたまにカメラの方を見るのはまさしくこのような撮り方をあらわしているであろう。

遮断される身体

以上の電車移動以外に、本作における歩行移動もまた無視できない。合わせて9回ある歩行移動は電車移動と同じように細かく描写され、ほとんどワンショットで撮られ、平均時間は56秒である³⁷。その内容としては、ほとんど駅へ行く途中、あるいは駅を出たあと中古書店や喫茶店に行く途中である。移動路線から、歩行移動は電車移動の延長と認められるが、映像の面で電車移動と異なる表象を持っている。それは主に陽子の遮断される身体に表れている。以下、第69ショットで陽子が江文也の妻と相談したあと、一人で歩道橋を通過するショットの二つの画面を取り上げてみよう。

- ①陽子が歩道橋を通過しているとき、彼女の身体の一部が橋の欄干に遮られている。
- ②歩道橋から降りた陽子が駅の前に立っているとき、身体が道路に行き来している車輛に完全に遮られている。

画面①で示しているように、ロングショットが用いられるため、陽子の身体は画面に小さく見え、背景と一体になり、まるで東京の街の風景の一部になるように見える。また、パンショットが遠いところから陽子の身体を追いかけており、まるで遠方の観察者のようにその移動過程を静かに見ている。このような近距離の介入とフォローを拒絶するやり方によって、観客たちが陽子の内面に入る経路が隔てられ、陽子の主人公としての存在感も薄くなっている。彼女はただ客観的に移動している「もの」として周りの風景をつなげてみせている。これは画面上に陽子の身体が客観化され、風景化されていると言えよう。

また、画面②に示しているように、陽子の身体が都市の施設や道路に行き来している車輛などに遮られることが常に見られる。彼女の遮られている身体により、彼女とカメラの間の都市空間が画面に顕在化されている。また、これらのショットが必ず陽子の身体が都市のものによって見えない時点で終わるという特徴と結びつけて考えると、身体が都市の風景に溶け込むという視覚的な意味が画面に浮上する。このことから、歩行の移動描写において、身体の「フェードアウト」と都市の「フェードイン」、つまり身体が持っている優位性を都市に譲り、最終的に都市へ変容していくということを画面から読み取れる。映画における都市表象はこの変容している身体によって豊富にされているのだ。

以上、先行研究に過剰とみなされる移動描写を電車移動から歩行移動まで細かく分析した。これらのほぼ物語の進行に役立たない移動描写において、豊かな都市表象を表していることが分かる。それらの移動に関する画面では、物語がほぼ欠如しているため、主人公の優位性が、

³⁷ 江文也の妻と会談したあとの歩行移動が二ショットある。他の移動は全部一ショットで捉えられる。9回の移動が合わせて500秒で、毎回の移動の平均時間は55.6秒である。

徐々に彼女が通過している都市空間や彼女と共存している都市の人々により顕在化されている都市に奪われ、都市が人物に取って代わり画面の主役になるという傾向を読み取れる。従って、侯孝賢は個人の物語を描くとき、大量な時間で人物の空間移動を描写するという意図を持っていることが次第に明らかになる。彼が描きたいのは、陽子という人の物語だけではなく、陽子という人の東京という都市での物語でもある。人と都市が不可分な関係にあり、ともに映画の主役である。ここで、侯孝賢の「過剰」な移動描写によって都市の存在を顕在化するという意図が明らかになったあと、映画の中盤にいきなり出てくる「電車胎内図」の意味と役割は一層明確になる。次は、この「電車胎内図」を手がかりにし、本作における個人と都市の関係を見ていこう。

3.2 妊娠の身体と「妊娠」の電車

妊娠は本作における重要なテーマである。これは先行研究において本作がホームドラマとみなされる一因でもある。しかし、一般的な妊娠に引き起こされる一連の出来事を巡って展開する妊娠映画と違い、本作は妊娠のことに對する人物の存在の状況に焦点を絞る。これは本作が小津映画のように全知視点で家族の全体を写し、全員を一人ずつ写していく手法と違い、終始陽子の個人の行動を追いかけて展開するという点に現れる。従って、視点の書きどころという角度から見れば、本作は全体で個人の物語に関する作品であり、家族との葛藤、即ち前述した「妊娠」についての家族の物語はこの個人の物語の一部分である。なぜ侯孝賢はこのような映像構成で家族と緊密な関連がある妊娠ということを描くのか。前述した顕在化される都市から、彼は妊娠のことを通じて、日本の現代の家庭関係をを描くだけではなく、妊娠している個人が日本の現代の都市に存在する状況も描きたいという意図を持っていると推測できる。この点は映画の中盤に出現する「電車胎内図」により明確化される。

陽子が風邪で家で寝ているとき、肇が彼女の家を訪ねてくる。肇は彼女の面倒を見ながら、彼女に自分が描いた「電車胎内図」を見せる。前節に映像側から電車が顕在することを分析したが、ここでは内容側から登場人物が直接電車を語るため、本作における電車の存在感が一層強化される。そこで、電車が代表している都市も前景化される。この電車図が本作における特別な存在であるということを説明するため、まずこのシークエンスの撮り方に注目しよう。

- ①カメラが陽子と肇の前に置かれ、正面からパソコンを見ながらやりとりする二人をミディアム・ショットで捉える。
- ②カメラが二人の前から二人の間に移り、パソコンの画面に向かって、アップ・ショットでパソコンに映っている電車図を捉える。
- ③カメラが二人の前に戻り、電車図についてやりとりする二人の姿を捉え続ける。
- ④カメラが二人の間に戻り、陽子の操作によって変わったパソコンの画面を捉え続け、一時陽

子の顔にパンしてから、パソコンの画面にもどる。

- ⑤カメラがパソコンの向かいに置かれ、操作によって拡大されている電車図をクローズアップで捉える。

以上のシークエンスの撮り方を前述した介入するのを避けるという間接なやり方と比べれば、その特別な部分をすぐ判別できるだろう。それは、カメラが二人の間に置かれる主観ショットに現れる。全篇にわたって登場人物と一定の距離を置き、客観的な視点から人物の関係を捉えるカメラは、ここで初めて登場人物の間に置かれる。また、登場人物が見ているものを主観ショットで反復して見せるのは、見せうるものを見せない本作において珍しいといえる。従って、この特異な撮り方から、本作における電車図の重要性が垣間見られる。

次に、この画面に特権化されている電車図を見ていこう。電車図の真ん中に、電車の音声を収集している肇が、母親の胎内にいる赤ん坊のように身体を縮めており、周りの交錯している電車に囲まれている。電車の周囲に多くの東京の駅名が書かれている。二人が電車図を見るとき、肇は陽子に「(これは) 電車の胎内だ」と説明する。つまり、ここで見せているのは「妊娠している」電車である。ここで、妊娠というテーマの二重性が浮上している。本作において、妊娠している身体によって表わされている人間関係以外に、妊娠している電車により表出されている人間と都市の関係が次第に明確になる。言い換えれば、東京という都市を象徴している電車は「妊娠」している状態により、個人と都市の関係を現前化している。また、この電車図の内部に相互交錯する電車により表出している強い「交錯-包囲」という視覚的な特徴はその関係を端的に見せている。そこで、本作において何度も見せる列車の交錯する場面の視覚的な意味が明瞭になる。次はそこから一つの場面を具体的な例として見ていこう。

陽子は急に調子悪くなり、新宿で電車を降りる。彼女が肇に電話をかけたあと、画面はロングショットで収められる御茶ノ水駅で彼女を待っている肇に変わる。画面上にまず交錯している車体が映し出され、そしてカメラがゆっくり下にパンし、プラットホームで立っている肇が小さく見える。また、彼の周りにはっきり映し出される列車のレールから、彼が少し前にまだ走り去っていない列車たちに囲まれていた状態を想像できる。ゆえに、一人でホームに立っている彼はまるで列車から「産まれた」赤ん坊のようである。ここで見せている場面は、まさしく実際に映写している東京「電車胎内図」であると思われる。この実際の「電車胎内図」において、都市を象徴している電車が赤ん坊のような個人を囲んでいる状況は、都市と個人の囲むと囲まれる関係を端的に表している。また、ここで挙げられた御茶ノ水駅でのシーンが3回も出現し、映画もそこで五つの列車が交錯する画面で終わるということから、侯孝賢が意識的に都市と個人の関係を強化していることが分かる。

この意味で、上文に分析した都市を顕在化する移動描写を振り返ってみると、その交錯している列車場面だけではなく、陽子の東京での移動場面も都市と個人の関係を表明しているので

はないかと思われる。陽子と同じような、東京に住んでいる普通の人は、毎日電車で代表される都市空間に囲まれ、都市の「胎内」を行ったり来たりし、都市から生活の「養分」をもらったりする。これは都市が母親として個人を育てていることを意味する。一方、陽子はその「電車胎内図」を見たときに言った「目がさびしい」「かわいそう」という感覚が表しているように、それは個人が都市に溶け込んでいると同時に、都市に遮蔽され、閉じ込められている状態でもある。これは都市が個人を束縛しているという意味にもなる。ゆえに、視覚において都市と個人の囲むと囲まれる関係から、その親密でありながら対立するという関係の両面性を読み取れる。

さらに、視覚において「妊娠している」電車を導入することによって、都市と個人の関係を表すだけでなく、空間の構造にもこのテーマを反映している。具体的に言えば、陽子の東京での移動において、ある室内空間はいつも前後二つの室外の移動描写に挟まれている。前文で分析した室外の移動描写が、東京という都市を顕在化しているということを合わせて考えると、個人あるいは家族の物語は、都市の包囲の中で徐々に展開しているという状況を読み取れるだろう。また、本作の冒頭に映し出される陽子が雑司ヶ谷から神保町へ行く緻密な移動過程は、映画の最後に陽子が上京した両親と妊娠のことを相談したあとに再び映し出される。この最初と最後が相呼応している移動シークエンスにより、都市の循環している日常が表されるとともに、その間に展開している個人の物語がすでに都市に受け入れられ、生活がいつものように続いていくということも示されているだろう。

以上、本作におけるズレている映像構成について、二つの方面から考察した。まず、個人の物語に顕在している移動描写から着手し、電車移動と歩行移動を細かく分析した上で、移動描写における豊富な都市表象と都市の顕在性を明らかにした。次に、「電車胎内図」を手がかりとし、妊娠している身体から「妊娠している」列車へ分析し、交錯する電車から空間構造まで異なる次元で本作における都市と個人の関係を解明した。これらの考察から、侯孝賢が描きたいのは、東京での個人の物語だけではなく、東京という都市の物語でもあるということが分かる。妊娠のことをめぐり展開していた陽子と両親の葛藤や陽子と友達の付き合いなどは個人に属する「東京物語」である。また、その中で妊娠している陽子が普通の人と同じように都市の母体を行ったり来たりし、都市に囲まれる同時に育てられることは都市に属する「東京物語」である。ここでは「東京物語」は二重化されているといえる。都市の物語はズレている映像構成により顕在化されており、個人の物語はその顕在化されている都市の物語に深化されている。都市に囲まれている個人の物語は、都市からより広い視野をもらい、この都市に住んでいる普通の人々の物語の縮図のように見え、現代都市に個人が存在する状況を表している。

4, 「私なりのオマージュ」

以上の二節ではそれぞれ映像表現と映像構成から、本作において小津映画および侯孝賢の以前の作品と異なるところを検討した。これらの相違点は、本作における特異性を表出している。ここでまた、侯孝賢が述べた「異なる方法」でオマージュするという論題に戻る。小津映画と同じテーマを表現するとき、用いている「異なる方法」はどこに小津へのオマージュを表出しているのか、どのように小津映画をより理解させるのか。以下、それぞれ映像表現と映像構成から見ていこう。

第二節では、本作における間接的な表象について、主にフレーム外の見せないもの、フレーム内の邪魔するもの、そしてフレーム内の直接しないものという三つの側面から考察した。また、人物の生活に介入することを避ける見せないパターンであれ、日常性を持つもので映像の劇性を希薄化する邪魔するパターンであれ、背中や沈黙などの間接的な方式で衝突を避ける直接しないパターンであれ、いずれも劇的なものを避けるという共通点を見い出せるだろう。言い換えれば、これらの間接的な表象は、どのように劇的なものを隠しているのかについての表象である。これは、本作においては劇的な表象がほとんど見られない原因である。全ての劇的なものはある日常的な表面で現されている。例えば、妊娠や継母など重要な情報がごく日常的な方式で日常的な場面で提示される。親子の間の妊娠のことについての衝突があくまでも直接的に伝達されず、背中と沈黙に隠される。つわりで気持ちが悪くなる劇的な場面さえ、必ず普通の他人を導入することによって日常的な環境を提示する。すなわち、本作において、侯孝賢があくまでも深層にある劇的なものを日常的な表面に隠しているということは、本作に特有な間接的な表象から読み取れる。このような劇的なものを扱う方法はまさしく侯孝賢が小津を賛嘆しているところである。

侯孝賢は小津安二郎生誕 100 年記念国際シンポジウムの会場で、イタリアの作家、イタロ・カルヴィーノの論説を以下のように引用しながら小津の作品を語っている。

カルヴィーノは、ある文学者の言葉を引用していました。それは「深さは隠されていなければならない。どこに？表面に^{うわべ}に」というものです。物事の深みというものは、どこに隠されているのだろうか。それは表面に、表層的なところに隠されているのではないか。〈中略〉小津作品も同様で、生活の表面で起こる出来事を撮っています。しかも、いわゆる小津スタイルというのでしょうか、抑制の利いた目で、日常の些末な事柄をむしろ拡大して見せてくれる。それが物事の深みです。その結果、小津作品は私たちに思考を促し、思惟

³⁸ 蓮實重彦、山根貞男、吉田喜重（編）『小津安二郎生誕 100 年記念国際シンポジウム OZU 2003』、朝日新聞社、2004 年、142-143 頁。

的なスペースをもたらすのです³⁸。

以上の発言では、侯孝賢の、小津の物事の深みを生活の表面で起こる出来事に隠すという手法への賛嘆が明らかである。また、彼は自分の映画講座では、小津に言及しているとき、この点について次のように繰り返している。「小津安二郎が見せるのは簡単な表象であり、全ての情報が隠されている。表面から見れば簡単であり、強い劇性は感じられないが、累積すると、深層に暗流や荒波が現れている」³⁹。従って、この点から、本作における間接的な表象は、まさしく彼が自分が理解している小津なりの手法を実践しているところではないかと思われる。言い換えれば、本作と小津映画は映像表現がまったく異なるが、深層にあるものを表面に隠すという創作理念が共通していると認められるのだ。この意味で、本作における間接的な表象に表出される創作理念は、侯孝賢の小津へのオマージュと捉えることが可能であろう。

次に映像の内容から見ていこう。第三節では「過剰」とみなされる移動描写から、都市の顕在性を見出したあと、「電車胎内図」を手がかりとし、都市と個人の間を解明し、都市の物語と個人の物語によって二重化されている「東京物語」にたどり着いた。個人の物語における妊娠テーマと家族テーマについて、小津映画との類似点と相違点は前文に、また先行研究に言及されている。ここで注目したいのは、本作に特有な移動描写と「電車胎内図」によって顕在される都市および都市の物語である。本作における豊富な東京表象によって小津映画における東京を想起させるのは容易であろう。

東京という都市は、小津映画にとって見過ごせないものであり、彼のフィルモグラフィから見ると、その重要性は言うまでもないだろう。彼の五十四本の作品のうちに、四十九本が東京を舞台にしている。ヴィム・ヴェンダースが小津へのオマージュ作品『東京画』（1985）の冒頭で言ったとおり、「小津の映画は常に最小限の方法をもって同じような人々の同じ物語を同じ街——東京を舞台に物語る」⁴⁰。小津映画においては、本作と同じような豊富な都市表象が見られないが、本作と同じような意図で、意識的かつ積極的に都市を表すということを捉えられる。例えば、彼の作品に、バーの看板やビルの外景などは頻繁に登場する。デヴィッド・ボードヴェルは小津作品における大衆文化を言及する時、小津の作品は「都会の街路、小道、カフェ、バー、波止場を賛美した」と指摘し、そして『一人息子』と『東京物語』での顕在的な提灯を例として、「小津は提灯の都市にオマージュを捧げているのである」⁴¹と述べている。このことから小津作品における都市表象の顕在性は垣間見られるだろう。この意味で、本作における都市表

³⁸ 卓伯棠編『侯孝賢電影講座』、広西師範大学出版社、2009年、69頁。この引用は筆者による訳である。

⁴⁰ ヴィム・ヴェンダースのドキュメンタリー作『東京画』の冒頭による。

⁴¹ デヴィッド・ボードヴェル『小津安二郎 映画の詩学』、杉山昭夫訳、青土社、1992年、73頁。

象は現代の電車の都市にオマージュを捧げているといえるだろう。これは「小津監督が今の目で日本を撮ったらどうなるか」⁴²という気持ちを持っている侯孝賢が、小津の「東京物語」を現代の東京で続いて語ろうとしている意図と捉えられるだろう。この点は本作において小津映画へのオマージュであると認められよう。

また、小津作品の中で早期の『東京合唱』（1931）から、後期の『東京暮色』（1958）まで五本が東京という名前を題名にしていることから、人と都市の関係が僅かに見えるだろう。なぜ「東京」という名前が題名に入られるのか、様々な原因があるかもしれない。ここでそれを究明する紙幅の余裕はないが、このような個人あるいは家族の物語をあえて「東京」という名前を題名にしていることから、その物語にある家族より更に広い都市の視野を与えているということが明確になる。小津が30年以上にわたり、ほとんど同じ街——東京を舞台とし、「日本の家庭の緩慢な崩壊とアイデンティティー衰退」⁴³（ヴェンダース語）を描き続けていたことを結び付けて考えると、彼が都市の視点から、東京を窓口にし、家族の物語を通じて、異なる時代に各家族と家族メンバーが都市に存在する状況を見せることによって、自分の生きる時代を観察した結果を表していたことが読み取れる。そして、家族の物語に表出した人生の味わいは、その物語が内包している時代の要素によってより深く辛らつなセンスをもたらししている。この点について、侯孝賢も次のように指摘している。「戦後の大混乱から始まる国土の復興と工業化の進む日本に不安感が現れ始め」、「人生を見つめる小津の視点にそんな側面が加わり、そのため、テーマが豊かで力強くな」⁴⁴った。従って、この意味から、本作が都市に囲まれている個人の物語（家族の物語が内包される）を通じて、現代の日本にいる個人（家族）の存在の状況を表しているのは、小津なりのやり方と共通していると言えるだろう。それゆえ、この都市の視点から個人の物語を扱うという点から、本作が小津作品へオマージュを捧げている意図も捉えられる。明らかなのは、本作における個人と都市の関係についての検討は小津映画より前に大股に歩いている。これは本作にける魅力的な部分だと思われる。

以上、本作における特異点をまとめながら、小津映画との共通点を論証してきた。侯孝賢は小津映画を深く理解した上で、小津映画を賛嘆するところを自分の中に溶かし込み、再構築したあと、自分のスタイルに従い、小津映画とまったく異なる映像表象でそれらの賛嘆するところを表出する。これはまさしく彼が言った「異なる方法」でオマージュするやり方であろう。また、この「異なる方法」は彼の作家性も表している。従って、侯孝賢なりのオマージュは単純に映像表象の類似点からオマージュ対象に敬意を捧げるのではなく、オマージュ対象と共通している創作理念を表出することによってオマージュする。裏返して言えば、同じ創作理念

⁴² 橋口侯之介「随想 映画『珈琲時光』の日常性」、『中国近現代文化研究』（7）、2004年、48頁。

⁴³ ヴィム・ヴェンダース、同上。

⁴⁴ フランスのドキュメンタリー番組『Metro Lumiere』による。

について、裏切るような映像で表すことも本作がオマージュ作品の創造性を表しているところではないかと思われる。この意味で言えば、堀江秀史氏のオマージュ映画についての分類に論ずる型となぞる型以外に、裏切る型という第三類を追加できるかもしれない。

終わりに

本稿はオマージュの視座から、先行研究を参照すると同時に批判をしながら、侯孝賢の『珈琲時光』におけるオマージュのあり方を細かく検討した。先行研究でオマージュの表象とみなされていることについての質疑から、本作が各次元で小津を裏切っている事実を明らかにした。また、その裏切っている方法、即ち本作の特異点を詳細に考察したあと、創作理念から小津へのオマージュを捉えた。この反復する考察過程によって、本作におけるオマージュのあり方は映像表象ではなく、創作理念に表出しているという結論にたどり着いた。それは、隠しの方式で劇的なものを扱うことと都市の視点から個人の物語を扱うことである。また、本作における間接的な表象と「東京物語」の二重性は、小津へのオマージュのところでありながら、本作の特異点でもある。本作におけるオマージュのあり方についての分析によって、本作への理解のみならず、二十一世紀における映画作家である侯孝賢の作家性への認識も深められている。

侯孝賢の異なる方法でオマージュを捧げるやり方（裏切る型）は、オマージュ映画に新しい可能性をもたらしている。この可能性は論ずる型となぞる型のオマージュ作品において類似している視覚情報により、われわれを過去の映像（オマージュ対象）へ戻させる力と違い、同じ創作理念に従い異なる視覚情報により、われわれを新たな境地に連れて行かせる力に表出されている。本作における都市と個人の関係が深化されるのはその好例の一つである。オマージュ対象の言ったことを重複する論ずる型となぞる型と違い、オマージュ対象と共通している創作理念を持ちながら、異なる方法でオマージュを捧げるやり方はオマージュ対象の言ったことを続けられ、オマージュ対象に新たな生命力を与えられる。これこそ、オマージュ作品に魅力があるところであろう。

では、三年後、本作とほとんど同じ制作背景と制作方式で作られるオマージュ作品『ホウ・シャオシェンのレッド・バルーン』は、われわれに何か異なることを見せているだろうか。

（きょう きんろう・言語文学専攻）