HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	抒情は空の彼方へ ： 侯孝賢『恋恋風塵』における感情表現をめぐって
Author(s)	龔, 金浪
Citation	研究論集, 21, 159（左）-177（左）
Issue Date	2022-01-31
DOI	https://doi.org/10.14943/rjgshhs.21.l159
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/84027
Type	departmental bulletin paper
File Information	12_rjgshhs_21_p159-177_l.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

10.14943/rjgshhs.21.l 159

抒情は空の彼方へ

── 侯孝賢『恋恋風塵』における感情表現をめぐって

龔　　金　浪

要　旨

1986 年に発表された『恋恋風塵』は，侯孝賢の初期の代表作であり，悲恋の物語における切なさや悲痛を描こうとした映画だとされている。しかし，このような悲痛で感傷を感じさせやすい物語において，監督は悲しく感傷的なものではなく，むしろ感傷とはまるで異質のものを映画の全体に漂わせている。本稿は，本作における感情表現をめぐって，その異質のものがどのように作り出されるのかを解明することを目的とする。

まず，第一節では，プロットの設定と俳優のパフォーマンスから，安易な感情移入を拒否することによる登場人物の内面の感情抑制について分析する。第二節では，物語の展開に注目し，挟まれる中心的なアクションと簡素化される恋愛の場面という二つの点から，「中心」から「周辺」への「脱中心化」の表現を見出し，われわれの「中心」にある感情に浸ろうとする動きがそれによって切断される事態を指摘する。そして，第三節では，カメラワークの側面から，本作における目立つロングショットと空ショットについて考察し，自然が色濃く表現されることを確認したうえで，人間の感情が自然へ導かれ，人間の断裂が自然によって修復されることを画面に即して分析する。最後に，それまでの議論をまとめ，内面から表層へ，「中心」から「周辺」へ，人間から自然へ，といった外向きの線を見せる遠心的な映像形態が，映画の感情を内向きの「感傷」から超越させ，個人ないし人間を越える時空間と結ばせようとする様態について論ずる。

以上，『恋恋風塵』における感情表現の仕方についての考察によって，感情を「外」へ導くという特徴を見出し，映画作家としての侯孝賢の初期のスタイルとアンチ・センチメンタリズムという感情表現についての姿勢をも読み取っていく。

はじめに

『恋恋風塵』は，侯孝賢が 1986 年に発表した恋愛映画である。本作は，彼の初期自伝的回想四部作の最後を飾る作品であり，『風櫃の少年』（1983）以来，次第に確立してきた固定ショット，長回し，ロングショット，空ショットなどの技法の多用を特徴とする「侯氏スタイル」の成熟を体現し，監督の「評価を決定づけた」[1] 作品だとされている。

本作は，脚本担当の一人呉念真の，幼馴染との初恋経験をもとにした作品である。最後には，主人公が兵役に就くため，二人が別れるというこのあらすじを読むだけで，悲恋の物語だと想像はつく。つまり，「悲しさ」は本作の物語の感情における固有の性格だと言える。「切なさを描こうとした映画」[2]，「悲痛な映画」[3] など，本作を紹介する従来の言葉は，そのような予断を確信に変えてくれるように思われる。

四方田犬彦らは，「『童年往事』がバッハのフーガに似て，きわめて厳密に反復や転調を計算して撮られた，詩的緊張感に溢れるフィルムであるとすれば，それに続く『恋恋風塵』は対照的に，どこまでも散文的で，淡い光のなかに浮かんでは消えるはかなげな抒情味をもった長編である」[4] と述べている。しかし，具体的にどのような抒情であるかを探究するとき，ある予想外のものが浮上してくる。それは，悲痛で感傷を感じさせやすい物語において，悲しく感傷的なものではなく，むしろ感傷とは全く異なるものを感じさせているのである。この点については，蓮實重彦は，「技術を越えた真の本質的な抒情を画面に定着させるさまは，ときに大作家の域に達してさえいる」[5] と，高い評価を与えつつ，次のようにも述べていた。

> 『恋恋風塵』のホー・シャオシェンは感傷に浸ろうとするわれわれをいつでもその一歩手前で踏みとどまらせてくれる。そして，映画における真の抒情が感傷とはまるで異質のものであることを想起させ，内面への逃亡をあらゆる人に禁じながら，物語をフィルムの表層にとどめ続ける。[6]

1　侯孝賢，植草信和「『恋恋風塵』の侯孝賢監督インタビュー」，キネマ旬報（1024），1989 年，109 頁。

2　是枝裕和は本作についての評論にこう書いている。「『童年往事』が文字通り時間を描こうとした作品であるのに対して，この『恋恋風塵』は切なさを描こうとした映画だ」（傍点は是枝による）。松竹映像渉外室編『アジアから来た人 ── 侯孝賢の世界』，河出書房新社，1995 年，214 頁。

3　ビデオの宣伝文において，本作についてこう書いている。「前作でのスタイルの変化が究極にまで進んだ珠玉の傑作であり，自伝的回想四部作の最後を飾る作品。兵役によっていともあっさり引き裂かれる幼馴染のカップルを描いた悲痛な映画。」宮本貢編『侯孝賢 ── ホウ・シャオシェン』，朝日新聞社，1993 年，204 頁。

4　四方田犬彦，垂水千恵「美麗しき風景 ──『風櫃の少年』から『悲情城市』まで」，宮本貢編『侯孝賢 ── ホウ・シャオシェン』，朝日新聞社，1993 年，35 頁。

5　蓮實重彦『映画に見が眩んで』，中央公論社，1993 年，311 頁。

蓮實は別の文章で，「押し付けがましさを欠いた良質の抒情」[7] と指摘していたこともあるが，引用箇所で蓮實が指摘したとおり，このような抒情は，監督の作業と緊密に関わっており，彼が意識的に創出したものにちがいない。

本稿では，蓮實が言及している「異質のもの」について注意を払う。つまり，感情表現において，監督はどのように，感傷を感じさせやすい物語にまったく感傷と異なる感覚を漂わせているのかを考察する。これは本作における一般的なメロドラマと異なる映像技法がもたらした結果に違いなく，本作の特異性と監督の作家性を体現していると考えられる。これから，本作における感情表現に焦点をしぼり，具体的な映像分析を行いつつ，この問題点を解明する。

一，内面の切断

映画を見ることには，物語の中に入り込もうとする根本的な欲求のようなものが存在している。物語映画にとって，映画的同一化，すなわち観客を映画の内部へ感情移入させることは，基本的な文法である。そして，観客にとって，「映画を見る醍醐味の一つは，登場人物の身に起きた出来事を疑似体験し，その人物の感情を追体験することを通して即時的に感情的快楽を得る」ことにある[8]。その中で，映画の主人公は，「観客が銀幕の向こうの物語空間に円滑に参入するための潤滑剤の働き」をしており，観客をのせて「物語世界を航行するテーマ・パークの乗り物のようなものである」[9] とされる。その乗り物（＝主人公）を通じて観客たちは，映画の世界に身を任せ，そこで作品世界に感情移入する。しかし，本作においては，主人公を通じて安易に感情移入することは拒否されている。これはどういう状況であるか，プロットの設定と俳優のパフォーマンスから，その具体例を確認しよう。

（1）突然の停電

主人公の阿遠（王晶文）は，家族の経済的な原因で，学業を自発的に諦めて台北に出稼ぎに来る。一年後，ヒロインである幼馴染の阿雲（辛樹芬）も台北へ来る。このとき，彼女は阿遠の父親が月賦で買った腕時計を阿遠に持ってくる。その後，腕時計を通じて阿遠の内面を示しているような一場面がある。

画面は，夜間部で腕時計を見ながら試験を受けている阿遠から，簡素な机で手紙を書く阿遠に移る。この場面は，そのガラスのコップに浸される腕時計のクロースアップから始まり，紙

---

6 蓮實重彦「寡黙なるものの雄弁　ホー・シャオシェンの『恋恋風塵』」，蓮實重彦編『リュミエール』，筑摩書房，1988 年，70 頁。（傍点は筆者による）

7 蓮實重彦『映画狂人万事快調』，河出書房新社，2003 年，86 頁。

8 小川有希子・嶋田総太郎「映画とプロジェクション」，*Cognitive Studies*, 26(1), 2019. p.122.

9 加藤幹郎『映画とは何か』，文遊社，2015 年，33 頁。

の上に動いている阿遠の手が後景にある。その直後，手紙の内容についての阿遠のナレーションが入る。阿雲の現状を紹介した後，カメラが後ろに引き，フルショットで手紙を書いている阿遠の姿を映し出す。ナレーションが続き，腕時計の内容に入る。阿遠は腕時計が高すぎると心配し，その値段を母親に訊くよう妹に頼む。そして，腕時計の話に付随して，中学時代に父親の腕時計を借りたことを思い出す。その当時のディテールを話し続けようとするとき，机の上の電球が突然切れ，画面が瞬間真っ黒になる。ナレーションも唐突に中断される。明かりを回復させようと電気スタンドを叩くが，なかなか回復できない。画面は次のシーンに移る。

ナレーションによって，画面に見えない状況や内容を説明・紹介する手法は，侯孝賢のこれ以前の作品にもしばしば認められる。例えば，『冬冬の夏休み』（1984）では，主人公冬冬が母親へ手紙を書く時，本作と同様に手紙を読むナレーションがある。また，『童年往事　時の流れ』（1985）では，映画の最初と最後にある侯監督の本人の声で語られる本人の成長経歴に関するナレーションが，われわれに強い印象を与える。つまり，ナレーションによって観客たちを登場人物の内面に連れ込むというよく見られる感情移入の手法は，侯孝賢が多用しているように思われる。しかし，ここでは，彼はその人物の内面を語るナレーションをスムーズに流させず，中断させる。そのタイミングは，腕時計に関する過去のディテールを語ろうとするときである。映画の冒頭に，阿遠が父親に腕時計を返すことと学業を諦めることが同時に出現することから，腕時計という道具は，物語において「勉強」を象徴しているように見える。ここでは再び登場する高い腕時計は，貧乏で学費の継続負担はできないが，勉強は続けてほしいという父親のジレンマを見事に表していると同時に，ある父性愛を端的に見せている。従って，今もらった腕時計から昔の父親との腕時計に関する往事を思い出すのは，その父性愛への追憶を喚起させる。しかし，その回想によるノスタルジックな感情が出てこようとする時，監督が停電という装置を通じてそれを切断する。停電という出来事は，画面上に切断的な「意味合い」を端的に示していると同時に，監督が本作において，内面的な感情を盛り上げて見せようとする表現を意識的に避けていることを表している。この点は，次のシーンと比べると，より明確になるはずである。

自伝的回想四部作の最初の作である『風櫃の少年』に，少年が手紙を書きながら，父親のことを思い出す場面がある。窓辺のテーブルの上で家への手紙を書いている少年阿清（鈕承澤）は，筆が進まなくなったとき，便箋の間に死んだゴキブリを見つける。何気なくゴキブリのかたちを便せんに描いているとき，脳裏に浮かんできた記憶がフラッシュバックで映し出される。小さな阿清が父親に連れられて野球をしていた途中，父親が蛇を打つた光景が画面に出現する。そして，現実に戻って，ゴキブリのかたちを描き続ける筆のクロースアップになる。

以上の二つのシーンを比べて見れば，ストーリー展開のパターン ── 手紙を書くことによって父親のことを回想すること ── はほぼ同じであるが，映像表現がかなり異なっていることがわかる。『風櫃の少年』では，フラッシュバックによって，登場人物の内面の思いが具体的な画

面に映し出される。つまり映像によってわれわれを登場人物の内面に自由に入らせる。だが，本作ではそれと逆に，不可抗力でその通路を切断する。父親に関する思い出は，フラッシュバックという技法を用いるのに適当だと認められる[10]。しかしここでは，フラッシュバックを使うどころか，停電という装置を導入し，主人公の内面を表すナレーションを中断する。この簡単な対比から，意識的に登場人物の内面の感情の表出を抑制する姿勢が，より明確に読み取れるだろう。実は，侯孝賢の映画に，停電・通電というプロットは頻繁に登場する。例えば，『童年往事　時の流れ』の中盤に登場する停電と父親の死，『悲情城市』（1989）の冒頭に登場する送通電と御産，『憂鬱な楽園』（1996）の前半に登場する停電と暴力の頓挫など，様々な形態がある。その役割は，間違いなく場合によって変化する。本作における停電が，抒情性を切断する役割を有することは明らかだ。

また，停電という出来事は，ここだけではなく，映画の中盤で再び起こる。そのシーンに至るまでに，映画は，大都市で働く青年たちの辛さについてのエピソードを示している。停電は，青年たちの不幸な境遇から引き起こされる同情や感慨に浸ることを牽制する役割を果たしていることは明らかである。それと同時に，停電によって引き起こされる全編の最もユーモラスなエピソード ── 祖父が真っ暗なため爆竹をロウソクと間違えて火をつけること ── は，重苦しさをも和らげているように感じられる。

（2）見つめ合わない視線

俳優のパフォーマンスにも注目しよう。周知の通り，映画では，俳優の豊かな表情を通じて，キャラクターの内面を観客に伝え，感情移入を実現するという方法が一般的である。しかし本作では，俳優，とりわけ主人公の表情は，豊かさを感じさせないばかりか，ある乏しさを提示してくる。実際，先行研究においても，しばしば「無表情」という言葉で主人公の特徴が形容される[11]。この「無表情」は，主人公が内向的な性格の持ち主だというキャラクター化の役割を果たしている一方，観客たちが主人公の中に入り込むための障害となっている。とりわけ重要

---

[10] 本作と『風櫃の少年』の脚本を精査すると，ここでの心理描写は，『風櫃』の映画版にフラッシュバックで描き出される段落の文字表現とほぼ同じだとわかる。つまり，人物が何かをしている途中で，不意に脳裏に過去に関する思い出が浮上してくるというパターンである。従って，ここでの内容はフラッシュバックという技法に似合うと思われる。朱天文『最好の時光：侯孝賢電影記録』（山東画報出版社，2006）に載った脚本を参考した。

[11] 蓮實重彦は，本作の「無表情」について，こう述べていた。「無表情な顔，無表情な身振り，無表情なもの音が，心理と呼ばれる贅沢品を一瞬ごとにスクリーンから追い立ててゆく」。（蓮實重彦「寡黙なるものの雄弁　ホー・シャオシェンの『恋恋風塵』」，蓮實重彦編『リュミエール』，筑摩書房，1988 年，70 頁。）また，是枝裕和は，阿遠が「ほとんど無表情に近い形で」周りの出来事を受け止めたということを指摘した。（松竹映像渉外室編『アジアから来た人 ── 侯孝賢の世界』，河出書房新社，1995 年，214 頁。）

なのは，主人公たちの視線である。

是枝裕和が鋭く指摘したとおり，本作は「恋する若い男女が互いに眼と眼を見つめ合いながらお互いの感情を確かめ合うといったメロドラマ的なシーンをすべて巧みに排除しながら進んでいく」[12]。阿遠と阿雲の関係は，恋人同士であるが，二人があからさまに互いに感情を表すことはほぼない。彼らの見つめ合わない視線に，それは典型的に現れている。冒頭の列車車内の会話から，台北の駅での見送りまでの二人がいる場面では，彼らの視線はほぼ互いにずらされている。相手から投げかけられる視線の先に対象はなく，上下あるいは左右へ外れている。阿雄の送別会のあと，阿遠と阿雲が映画館の裏部屋でやり取りする場面では，阿雲は終始阿遠の視線を避けていた。またモーターバイクが盗まれた後，二人が帰省途中のある駅でやりとりする場面でもそうである。阿遠は，阿雲の願いの吐露に対して終始黙って顔を左にそむけていた。また，このような少し重苦しく感じられる場面だけではなく，「感情の高ぶり」の場面においても，一貫してこのような演出がなされている。例えば，帰省の後，阿雲が縫ったシャッツを阿遠が試着する場面がある。これは映画の中で，唯一の直接「愛」を表す場面であり，甘い要素が溢れている。しかし，監督は，このような「感情の高ぶり」を撮っている時，二人の視線を正面から直接からみあわせることを避けていた。阿遠は熱のこもった視線で阿雲を見つめているが，阿雲は終始自分が縫ったシャッツを気にしてそこから視線をあげようとはしない。

恋人同士のあいだだけではなく，親子のあいだでもそうである。例えば，冒頭の「棄学」の場面では，父親が阿遠の考えを聞いた後，彼の視線を避けて，腕時計をつけながら，さり気なく「苦労をかってでるのか？　好きにすればいい」と答える。阿遠が兵役に行く前の場面では，母親が阿遠に父親が買ったライターを渡し，彼と視線を短く交わし，「体に気をつけて」と簡単に言いつけた後，体の向きを変えて部屋を出ていく。つまり，フレーム内で，互いに眼と眼を見つめ合いながら内面の感情を盛り上げようとする一般的なメロドラマ的な表現[13]は，本作において徹底的に排除されている。

また，登場人物の視線は，しばしばフレーム外へ向けられている。例えば，映画の冒頭に，病院から戻った父親が，窓辺に座って，タバコを吸いながら窓外を眺める画面がある。また後

---

[12] 松竹映像渉外室編『アジアから来た人 ── 侯孝賢の世界』，河出書房新社，1995 年，215 頁。

[13] 一般に感情の起伏を誇張した感傷的な演劇や映画を指しているメロドラマは，その表現の特徴を列挙すれば，誇張，過度，過剰などという点がある。先行研究において，これについてよく言及されている。例えば，卓抜したメロドラマ論『メロドラマ的想像力』においては，次のような論述がある。「自己目的化された誇張や感動，強調のドラマツルギー，過剰，興奮，そして「行動化」は，〈略〉メロドラマの本質かもしれないと，私はすでに認めている」（3 頁）。「メロドラマにおいて同じ言葉を発するとすれば，それは豊富で純粋で，過度の感情を指していることになる。表現された感情や状況は，有無をいわさず本能的で純粋である。激しすぎるくらいだ。ここにこそメロドラマの魅力と頑強さの源がある」。ピーター・ブルックス『メロドラマ的想像力』，四方田犬彦，木村慧子訳，産業図書株式会社，2002 年，71 頁。

半には，このような窓外を眺める身振りが，間もなく家を離れる阿遠により反復される。その中で，最も代表的な場面は，阿雲が駅で阿遠を見送る場面だと言えよう。この場面を詳細に見ていこう。

駅内の掛け時計のクロースアップのあと，画面の左側に向けて，黙ったままフレームの外を見ている阿遠と阿雲の姿がミディアムショットで映し出される。二十数秒のあと，構内アナウンスを聞いた阿遠は，荷物を持ち上げて阿雲に顔を向ける。阿雲はフレーム外への視線を目の前へ戻し，阿遠の視線と一瞬だけ見合わせてすぐ躱す。そして慌てて荷物を阿遠に渡して，振り返りもせずに改札口へ走ってフレームアウトする。

物語の次元から見れば，ここでの別離は，本作における最ももの悲しい場面の一つに違いない。しかし，このような悲傷的な要素が含まれている場面を描写する時，監督は，意識的にその悲しさを抑えようとするやり方を採用する。ここでは，ふたりの視線が見つめ合うどころか，フレーム外に向けられているというパフォーマンスは，「人工的感情を視覚的・触覚的に可能なものとして作り上げ」，過剰性を強調するメロドラマ的な演技様式[14]と，かなり異なっていることが明白である。また，フレーム外へ走っていく阿雲が真の別れが来る前にその場を離れることからは，真の悲しみが来る前にその別れを終わらせようとする意味合いも読み取れる。したがって，二つの「外」によって，画面内の悲しさがある程度抑制されている。また，阿遠が家を出る時，母親と別れる場面もそうである。窓の外に視線を向けている阿遠。彼に体に気をつけてと簡潔に言って去る母親。感情移入を牽制しようとする意図が，これらの人物の間の見つめ合わせない視線から垣間見える。

本節では，「停電」と「視線」を実例として，プロットの設定から俳優のパフォーマンスを，画面に即して分析した。積極的に人物の内面の感情を盛り上げて，感情移入しやすい映像を作り上げる一般的なメロドラマと異なり，本作では，その表出が様々な次元で抑えられ，人物への感情移入も抑制されている。物語による「悲痛」「感傷」などの感情は，それらの表現によってある程度抑えられているように見える。蓮實重彦が，本作についての評論の中で，侯監督が「ハードボイルド・スタイルの何たるかを心得た作家」[15]だと称する理由は，このような特徴によるものであろう。

---

[14] ピーター・ブルックスは，メロドラマにおける俳優の演技について次のように記述している。「感情は，読みやすくわかりやすい統合的身振りを通せば，完璧に外面化が可能だとされていた。演技様式は，人工的感情を視覚・触覚的に可能なものとして作り上げられるよう，その形成に基礎づけられていた。こうした目的のためにさまざまな工夫が必要とされた。例えば，印象的で劇的な仕草，誇張された顰めっ面などが，修辞的誇張を支えるために用いられる」。同上，77 頁。

[15] 蓮實重彦「寡黙なるものの雄弁　ホー・シャオシェンの『恋恋風塵』」，蓮實重彦編『リュミエール』，筑摩書房，1988 年，70 頁。

二，中心から周辺へ

本節では，物語の展開に注目する。

（1）挟まれる中心的なアクション

映画のストーリーラインを簡潔に整理すれば，主人公阿遠の行動ラインによって，田舎での通学，台北での労働，金門での兵役，故郷への帰還という四つの段落に分けられる。そして，このストーリーラインの分け目として，物語の転向を提示する三つの場面がある。では，これらの物語の次元から見れば劇性と感情が溢れている重要な場面について，監督がどう取り扱っているかを映像から確認していこう。

一つ目の場面は「田舎での通学」の最後に現れる。場面冒頭から登場人物の生活環境や家庭背景などに関する描写がなされた後，主人公である阿遠が進学を諦めることを父親に打ち明ける場面を迎える。窓辺に座って，タバコを吸いながら外を眺める父親が画面の前景に映る。中景のところで祖父が敷居に座る。しばらくして薬の補充のためやってくる薬売りが後景から出現する。母親が彼に対応し屋内へ招き入れる。阿遠は画面の右からフレームに入り，成績表と腕時計を父親に渡し，自分が進学を諦めて台北で働きながら夜間学校で勉強することを父親に告げる。父親は好きにすればいいと返事する。その直後，母親と薬売りの場面にショットが切り替わる。母親は金額が合わないことに気づく。そこから，母親が腹立たしげに家を出て，胃散を盗み食いした弟を追い打つ様子がロングショットに収められる。母親が家に戻るとともに，この場面はフェードアウトで終わる。

進学を諦めて大都市で働くことは，阿遠の人生にとって重要な転換点であるに違いない。物語の次元から見れば，これもこの段落における最も劇的な場面である。この前の一連の描写は，阿遠の家族は裕福ではないことを提示し，進学を諦めざるを得ない状況を前提にしていると理解できる。ストーリーの進行へ重要な役割を果たしている「棄学」ということは，ナラティブにおける中心的なアクションだといえよう。しかし，このような中心的なアクションを描いている時，監督はあるアンチ中心的な手法 ── 周辺へ移動しようとする「周囲描写法」を用いている。具体的には，以下の二点に体現されている。

まず，中心的なものが中心として強調されることはない。阿遠が父親に「棄学」のことを告げる時，ショットと切り返しショット，ないしクロースアップなどを用い，劇的さを強調するといった手法は排除される。ミディアムショットで対象を捉え続け，その重要な情報を淡々と打ち明ける。人物の口調と表情はごく平静で穏やかである。それに対して，母親が弟を追い打つ場面により劇性が見える。次に，中心的なものは独自に直接出現せず，周辺の環境と連動し，日常的なものに挟まれるうちに現れる。「棄学」という中心的なアクションは，前後に薬売りが家に来て薬を補充したり会計したりするという日常的なものに挟まれる。言い換えれば，これ

らの行動ラインと関係なく，あってもなくてもよいような日常的なアクションは，中心的なアクションの登場にとって欠かせない環境だと言える。

一つ目の場面から読み取った「周囲描写法」を踏まえた上で，次の二つ目と三つ目の場面を精査すると，それらは一貫した手法で描かれたものだとすぐわかる。二つ目の場面での，「兵役」という一事は，この場面において最も重要なポイントであり，「棄学」と同じようにストーリーの方向を変え，物語の進行におけるもう一つの中心的なアクションだと言える。しかし，視聴面の焦点は，あくまでも粥を食べながら，ひたすら日常的な話しを続ける恒春仔に当てられている。不意に阿遠から兵役の通知が来たという重要な情報が出される時，強調しようとする技法はいささかもなく，すぐ恒春仔の話に戻る。つまり，中心的なアクションは，特権化されるどころか，周辺の日常的なものに挟まれており，日常的な雰囲気で淡々と描写されている。また，三つ目の「失恋」の場面でも同様である。若い兵士たちがビリヤードをしたり，「番号」の話を話したりする日常的な光景の中で，不意に「失恋」という重要な情報がさり気なく提示されてくる。「失恋」という事態は，この段落だけではなく，物語の全体にとっても重要な転換点である。しかし，この重要な情報が出される場面では，その劇性を強調しようとする意欲は全く見えず，依然として軽やかな手法で中心的なものを描いている。

以上，物語の進行に決定的な役割を果たしている三つの場面を考察した。そこには，監督がもともと重点的に描写すべき中心的なアクションを描くとき，いつも意識的にアクションの周辺の環境と光景を細かく描写し，ある日常性を作り上げた上で，その劇的なアクションを日常的な光景に不意に浮上させるという一貫した「周囲描写法」が見られる。これは，本作の映像表現における重要な特徴の一つだと言える。中心的なアクションにおいて含まれる様々な感情，例えば「棄学」の辛さ，「兵役」の愁い，「失恋」の切なさなどの，物語にとって「特筆」に値する様々な感情は，いささかも強調せず素早く日常的なアクションに戻るという手法によって，抑制されている。また，中心的なものと比べて，その周辺の日常的なものはより細かく描写されており，ないしは視聴の焦点を占めており，もともと中心的な人物，中心的なアクションに絞るべきナラティブの空間は，その中心から周辺の二次的な人物と日常的なアクションへ広がっている。つまり，ナラティブの空間もこの手法によって，中心から周辺へ拡張されているように見える。

（2）簡素化される恋愛の場面

続いて，メインのストーリーラインに注目しよう。上記のとおり，本作は脚本担当の一人である呉念真の経歴をもとにした恋愛物語である。とはいえ，彼本人が初めて試写室で本作を見た時，すぐ気に入ったわけではなかったという。なぜかというと，彼が最もこだわった部分，即ち感情が濃厚にあふれている部分は，ほぼ監督によりカットされていたからである[16]。

出版されたオリジナル脚本[17]を読むと，阿遠と阿雲の間の絆を強調する場面が多い。例えば，

シーン 11 から 13 まで，阿遠が阿雲の働くビュッフェ（映画の中では仕立て屋である）に彼女を探しに来て，彼女が油で火傷を負ったことを知り，自転車で病院に連れて行って治療費を払ってあげるというエピソードを詳細に書いている。シーン 34 は，病院へ怪我した恒春仔を見舞いに行く前に，阿遠が寮で家からの兵役の通知書を受け取る場面である。このニュースに対して，阿雲の反応が脚本に詳細に書いている。「手を洗っている阿雲は，阿遠の話を聞いた後，ぼんやりして，蛇口の水が出続けているのに気づかなかった」，「彼女はすでに涙寸前だった」。シーン 37 から 39 までは，阿雲が間もなく兵役に行く阿遠のために，1096 枚の封筒を買ってきて，仕事の合間にそれに切手を貼ったり，配達先の住所と名前を書いたりして，二人が別れの前に徹夜で一緒に作業するまでの光景を書いている。この感動的な一連のシーンでは，「書きながら涙がいつの間にか封筒の蓋に落ちてきた」，「言葉に言えない憐れみが彼の心に満ちていた」などの人物の内面を描写するフレーズが散見される。

しかし，以上のような二人の感情を直接われわれに伝えられる場面は，全てカットされている。それに対して，映画に残されたのは，阿遠が阿雲の実家への仕送りを分担することや，阿雲が阿遠にシャツを作ることなどの，より含蓄のある場面である。呉念真が自伝的な文章[18]の中で言及したとおり，封筒を書くエピソードは，事実に基づくものであり，彼が最もこだわった部分でもある。また，朱天文の記録により，この一連のシーンは，制作期間の前期で撮影したが，編集の段階で監督にカットされたとわかる。その理由で一番重要なのは，感情表出が直截的過ぎて，全編の抑制のトーンに合わないからだ[19]。このような場面選択から，侯孝賢の，意識的に感情移入しやすい表現を避けている傾向が明確にわかる。結果，朱天文が述べたとおり，「二人の感情的なシーンが多くカットされ，恋愛物語を作ろうという本来の意図からますます遠ざかってしまった」[20]。

また，恋愛に関する場面が多くカットされたのと対照的に，恋愛の周辺にある日常的な場面がより充実したものになっている。本作の制作過程についての記述では，朱天文は侯孝賢の物語の展開方式を，次のようにまとめている。「侯孝賢は脚本を考えるとき，物語の展開と無関係のようなものを好み，因果関係に沿う直線的な進行を拒否する。それらの無関係のようなものによる面白さと豊かさは，常に彼を物語の直線から逸脱させ，不規則なやり方を採用し」，「間接的に映画テーマを描き出す」[21]。従って，祖父が父のために松葉杖を作ること，母親が弟を追いかけること，恒春仔が夢を語ること，父親が石を運ぶこと，祖父がサツマイモの作柄につい

16　日本で発行された DVD ボックスに収録された呉念真についてのインタビューによる。
17　朱天文『最好の時光：侯孝賢電影記録』，山東画報出版社，2006 年，96-117 頁。
18　吴念真「我一輩子没有拉過她的手」，『当代工人』（C 版），2017 年 04 期，36-37 頁。
19　朱天文『最好の時光：侯孝賢電影記録』，山東画報出版社，2006 年，369 頁。
20　同上，368 頁。
21　同上，336 頁。

て話すことなどの，脚本では簡単にしか言及されなかったり，あるいは全く言及されなかったりする，メインストーリーラインにとって「余計なもの」が，詳細に撮影されている。

蓮實重彦の本作の人物を形容する言葉 ── 寡黙な主人公と饒舌な周りの人 ── を参考にして，本作を，寡黙な恋愛ストーリーと饒舌な日常的断片によって構成されている，とまとめることができるだろう。また，「中心」と「周辺」の関係から見れば，ここでの恋愛ストーリーの周辺に存在する日常的な断片は，上記で分析した中心的なアクションを挟んでいる日常的なアクションと同じような役割を果たしていることがわかる。即ち，より広い範囲で，主人公たちへの感情移入を抑制していると同時に，映画のナラティブの空間をメインストーリーラインである恋愛物語から，周辺の日常の光景へ拡張しているように見える。

以上の考察から，監督は物語を展開する時，撮影中の演出と編集中の場面選択において，ある「脱中心化」の傾向を見せてくることがわかる。つまり，様々な作業によって，元々視聴の焦点であるはずの「中心」の存在感がある程度希薄化されており，その代わりに二次的な存在としての「周辺」が映像において顕在されているように見えてくる。その結果，「中心」にある強い劇性や感情が，「周辺」によってある程度抑制されており，われわれの「中心」にある感情に浸ろうとする動きが，この「脱中心化」の表現によってある程度切断されているようにも見える。

三，人間から自然へ

本節では，カメラワークの特徴を分析する。

ジェームズ・ウデンの統計によれば，本作におけるショットの ASL（ワン・ショットあたりの平均時間），またロングショットと固定ショットの比率は，前の三部作と比べてより長く，高くなる。本作では，無人のショットが 35 個あり，人が出現するショットの中で 4 割以上がロングショットでとられ，極端なロング・ショットが 38 個もある[22]。つまり，長回し，ロングショット，空ショットなどを特徴とする美学スタイルは，本作において徹底されていると言える。では，これらの技法が，本作でどう運用されているかを，具体的な画面に即して考察していく。

まず，（超）ロングショットを見ていこう。映画の冒頭で，ロングショットの多用が端的に示される。例えば，列車が十分駅に到着する場面，阿遠と阿雲がレールの上を走る場面などの日常の光景は，多くがロングショットで撮られる。その中で，本作におけるロングショットの特異性を示すショットが二つある。一つ目は，主人公の二人が山を登るショットである。ほとん

[22] Udden James, *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-Hsien*, Hong Kong: Hong Kong UP, 2009. pp. 78–79. ウデンの統計によると，本作の ASL が 35 秒で，ロングショットの比率が 45％で，固定ショットの比率が 82％である。

ど見えないほど小さく映る，米袋を背負った阿遠と後ろの阿雲，はっきり映されている山と山の上に浮かぶ白い雲。同じようなショットが映画の中盤，青年たちがお盆休みに帰省する時，再び登場する。二つ目は，阿遠と祖父が駅まで退院する父親を迎えに行ったあと，一家が吊り橋を通過するショットである。前のショットと同じような，小さく映し出される人物たち，碧山と白い雲。このような超ロングショットは，われわれに何を見せているのか。もちろん，超ロングショットは本作に特有なものではなく，『風櫃の少年』からしばしば登場する。例えば，『風櫃』における少年たちがある女性の気を引くために海辺で踊っている場面，『冬冬の夏休み』における子どもたちが川で遊んでいる場面などに，超ロングショットで撮られた画面が出てくる。一見すれば，ここで例として挙げた本作の二つのショットは，従来と同じものだと思われるが，実際には，使い方によって機能が異なる。従来，超ロングショットはほぼ物語の展開の空間・環境を示すために使われている。それに対して，本作の超ロングショットが示しているのは，物語の空間というより，「純粋」な空間だといったほうが適切である。なぜなら，その空間には，物語の進展と関係のあるものが何も起きず，人物の通過という「無表情」な日常の活動を小さく見せているのに対して，碧山や白い雲などの自然要素がはっきり映っているからである。ある意味で，この二つの超ロングショットは，ただその自然空間，より確実にいえば人間の姿を内包する自然空間を示すために存在するものだと言える。従って，自然空間の存在感が，このようなロングショットによって，際立たせられている。それと同時に，人間と自然を緊密に結びつけることと，人間活動及び人間そのものが単なる自然風景の一部分に過ぎないということが，それらのロングショットに端的に示されている。

続いて，空ショットを見ていく。上記のロングショット以外，本作では空ショットについての運用にも特色を備える。周知のとおり，空ショットは，時間経過や場面転換をスムーズに行う機能を有していると同時に，文章の句読点のような「間奏」の機能も持っている。この「間奏」の機能は，物語のリズムだけでなく，感情表現にも体現されている。

映画の全編に亘って，異なる伴奏音楽が 9 回登場する。毎回の登場は，物語の推進と緊密に関わり，各段階の内容に内包している感情をまとめようとしているように見える。言い換えれば，本作における伴奏音楽は，物語の進行とともに登場しつつ，感情的表現の段落分けとして使われている。その中で，注目すべきなのは，毎回の伴奏音楽が登場するとき，視覚において自然空間を表す空ショット（または超ロングショット）が必ず見られることである。つまり，編集において，創作者は意識的に聴覚における感情を表す音楽を，視覚おける自然を表す空ショット（または超ロングショット）と結び付けている。これは，本作における伴奏音楽の重要な特徴の一つである。侯孝賢の，とりわけ前期の自伝四部作においては，伴奏音楽と空ショットがしばしば登場する。だが，両者を厳密にセットとして使う場合は本作しか存在しない。このような組み合わせから，感情を表現するときの意図が垣間見える。それは，伴奏音楽で映像に内包する感情を表すと同時に，意識的にそれを空ショットで人事を越えた自然空間に導くと

いうことである。本作における人間と自然の関係は，他の作品と比べてより緊密である。

また，空ショットの機能に目を向けると，本作におけるもう一つの特徴が浮上してくる。時空間の転換を提示するという空ショットの基本的な機能は，本作において具体的な場合によってその強さが異なる。例えば，阿遠と阿雲がデパートで買い物をする場面の前に，「中華商場」というビルを映す第 75 ショット[23]，オートバイが盗まれて落ち込んだ阿遠が一人で海辺に来た時，波濤逆巻く海を映す第 90 ショットなどは，そこに見せる空間が映画の物語と緊密に関わっているため，その機能が強く見える。それに対して，阿遠が兵営で痛哭したあと，夕方の木麻黄と空を映す第 187 ショット，映画のラストシーンで九份の山と海を映す第 196 ショットなどは，見せる空間が物語の展開と緊密に関わっていないし，物語の空間から逸脱しているようでもあるため，その機能が弱く見える。ここでは，後者に注目し，本作における重要な役割を果たしている第 187 ショットをめぐって分析する。

阿遠は弟からの手紙を通じて阿雲がすでに他人と結婚したことを知る。手紙の視点で，結婚した阿雲が帰省する状況が一連のシーンで映る。兵営に戻って，ベッドで痛哭している阿遠がミディアムショットで収められる。これは，本作において唯一，正面から人物の感情を受け止めようするショットであり，45 秒にわたる。その後，90 秒にもわたる第 187 ショットを迎える。それは，夕方の空と黒い木麻黄が半分ずつ画面の上下をしめるものである。カメラは，左から右へゆっくり移動する。音声は，笛とギターの音で「路有多長」という曲を合奏する。

まず指摘したいのは，このような長い空ショットは，侯孝賢の全作品の中でも珍しいということである。その長さから見れば，本ショットは，物語の展開における時空間の転換を表すという一般的な役割を越えており，感情の表現における特有の役割へ移行していることは明らかである。では，どのような役割を果たしているか。これは，本ショットのもう一つの特徴である運動性に関わっている。従来の空ショットは，ほぼフィックスで撮られ，二つのシークエンスの間に出現する。侯孝賢映画の編集担当である廖慶松の言葉を借りて言えば，「いくつかのシーンを支配していたある感情が落ち着く」あと，「新しい感情が始まる」[24] 前に出現する。感情の「句読点」として使われる従来の空ショットは，その前のシークエンスを支配する感情を，固定の無人の画面にまとめて「展示」する。だが，本ショットはその「展示」と異なる機能を示している。

直前のショットでは，阿遠が失恋して号泣している。続いて，痛哭する阿遠の顔から夕方の空と林にショットが切り替わる。つまり，苦しんでいる人間から広闊な大自然へ移る。しみじみとした音楽と呼応し，ゆっくり右へ移動しつつあるカメラは，あたかも前のショットから蓄積した濃厚な重苦しさを，徐々にこの自然空間に発散しているようである。ある意味で，この

---

[23] 本稿で論じているショットの番号は，日本で発行された DVD『恋恋風塵』（1987）に準拠している。
[24] 宮本貢編『侯孝賢 ── ホウ・シャオシェン』，朝日新聞社，1993 年，79 頁。

運動しているショットは，感情の運動，すなわち重苦しい感情を徐々に自然空間に発散させるという運動を見せている。ここでの自然は，重苦しい感情を「解消」して，人間の苦痛を癒やすという機能を持たせているように見える。このような機能を持つ自然は，ジル・ドゥルーズのいう小津安二郎の映画における，人間の断裂を修復する自然を想起させる[25]。両者は，混乱した系列の秩序を修復する点においては共通するが，微妙に異なる部分も存在する。登場人物を経由して，間接に自然の修復の機能を提示する小津映画と異なり，本作においては直接自然の姿を画面に映し出し，物質的な風景によってすでに撹乱された日常生活の秩序を立て直そうとしている。この点から，侯孝賢には感情表現におけるある主動性が見えてくる。要するに，本作における自然は，受動的に人間の感情を「展示」するという機能だけではなく，能動的に人間の断裂を「修復」するという機能も有している。

また，こうした空ショットの部分だけにとどまらず，映画の結末では，監督の「自然で人間の断裂を修復する」という意図は，物語から映像に至るまで徹底されているように見える。失恋を経験した阿遠が兵役を終え故郷に戻る。阿雲からもらったシャツを着ている阿遠が，祖父を探しに畑に来る。二人が畑で作っているイモの出来具合や台風などの話を話し合い，周辺の山を眺める。このシーンでは，失恋（断裂）を提示するシャツと，自然に関わるイモや台風などを共存させることで，自然で人間の断裂を修復しようとする意図が明らかになる。また，続いて画面は九份の山水に移り，緑の山や青い海，白い雲が空ショットで映る。鳥のさえずり，列車の汽笛などが，同名の主題歌『恋恋風塵』のギターの音に置き換えられ，映画はこうした映像と音声で徐々に終わりを迎える。自然風景を撮ったショットで全編を終わらせるのは，映画の幕開きに登場する山の風景と呼応しているように見える。自然から人間へ，そして最後に自然へ戻るという構造で，人間社会を囲んでいる広い自然空間は，見事に映画の中に導入されている。

四，外への抒情味とその超越性

ここまでの議論をまとめてみよう。まず，登場人物，とりわけ主人公についての表現では，

---

[25] ドゥルーズによれば，限界的状況と凡庸な状況の区別が存在しない小津映画においては，自然はつねに人間の断裂を修復し，宇宙の通常の連続に戻させる機能を有している。彼は『東京物語』を例として，笠智衆が家族の葛藤から抜け出て山を見つめようとする場面について，次のように解釈している。「彼はあたかも家の中で混乱した系列の秩序を立て直そうとしているかのようだが，秩序は不動の規則的自然によって修復されるのだ」。（ジル・ドゥルーズ『シネマ 2 ＊時間イメージ』，宇野邦一等訳，法政大学出版局，2006 年，20-21 頁。）本作では，阿遠の痛哭を，すぐさま静謐な自然と結びつけるのは，『東京』と同じように，不動の規則的自然を通じて，撹乱された生活を日常的な秩序に戻させようとしている機能を持っていると思われる。

停電というプロット，俳優の無表情な顔，見つめ合わない視線などの切断的な要素が映像に導入されるため，主人公の内面へ入り込み，感情移入をしようとするわれわれが，人物（映像）の表層に踏みとどまらされる。そして，物語の展開においては，中心的なアクションが「周囲描写法」で描かれ，メインストーリーラインに関わる恋愛場面が削除される一方で日常の断片が細かく描写され，周辺の存在が際立たされる。また，（超）ロングショットや空ショットなどが多用され，恋愛物語と日常生活からなる人間社会と，非人間社会である自然世界が緊密に結びつけられ，人間活動による感情が非人間の自然空間へ発散させられる。従って，映像は拡張されつつある空間によって形成されている外向きの線を見せている。このような外向きの線は，従来の一般的な物語映画における，各次元の「中心」に向けて，自然世界から個人へ集中し続ける内向きの線と正反対であり，本作の感情表現における重要な特徴だといえる。

さて，この外向きの線を見せる遠心的な映像形態は，その感情表現における表したいもの，肝心なものが，すでに「周辺」という「外」に逸らされていることを表しているのか。もちろん，そうではない。実は，映像の外観は，外向きの様態を見せるが，感情表現においては，相変わらずその「中心」に向いている。つまり，監督は，「中心」から逸脱している「外」の映像で，「中心」による感情の「内」を表現している。これはどういうことであろうか。次の実例を見てみよう。

映画の冒頭に，祖父が妹をあやしてご飯を食べさせる場面がある。この場面は，四つのショットで構成される。一つ目のショットは，祖父がご飯を食べたくない妹をあやす様子を描く。そして画面が屋内へ移り，二つ目のショットに入る。ひたすらスープの油を自分だけ掬っている弟がバストショットで収められる。屋内に入った祖父がそれを見て，弟を責め始める。画面に映し出されるのは，責められている弟のみで，祖父の姿は出現しない。そして，画面が食卓を離れる阿遠に移る。このフィックスで撮られる三つ目のショットでは，阿遠がかまどの前で火をたきながらご飯を食べており，食卓側で発生している「状況」への関心はいささかも見られない。無表情な顔で，食卓側へ目を向けることもない。それに対して，弟が調味料や歯磨き粉を盗み食いするエピソードが，画面外の祖父の声により，はっきり伝わってくる。最後のショットは，一つ目のショットと同じ内容で，野菜の茎を利用して洋食だと妹を騙す祖父を映し出す。

ここで，注目したいのは三つ目のショットである。この場面では，責められる側の弟が映し出された（二つ目のショット）後，なぜカメラが責める側の祖父ではなく（彼の声ははっきり続いているが），かわりにその責めることへ無関係を示している阿遠にむけられているのか。このショットは，実は何を見せているか。まずこの場面がナラティブにおいて果たしている役割から考えよう。妹の拒食，弟の口卑しさ，祖父の説教など，いずれも家族の貧しさを表している。また，次に登場する阿遠が経済的な原因で自発的に学業を放棄することを合わせて考えると，本場面がナラティブにおいて「棄学」の準備として描かれていることがわかる。従って，本場面で重要なのは，日常の出来事が家族の貧乏を表すことではなく，それらの出来事が「触

媒」として「棄学」を促すということである。この重要な点は，まさにカメラがその「周辺」と無関係であるような阿遠に向けられている三つ目のショットに体現される。言い換えれば，この場面の「中心」は，視聴面において細かく描写される周辺の「家事」ではなく，「傍聴者」として周辺の状況を黙々と受け入れる阿遠の「心事」である。ここでは，阿遠に向いている三つ目のショットは，画面において周辺の状況が細かく描写されているが，その感情表現における作用が「中心」に向いているということを視覚的に表明している。

以上の実例を通じて，上文に分析した各次元での段落を振り替えてみると，すべての表層と周辺が「中心」に生起する感情を表すために存在するものだとわかってくる。一般的な物語映画に見られる，映像における感情の向きと映像自体の運動方向が，ともに中心に向いている様態を「前進」と称し，本作における映像の感情が中心に向いたまま，映像自体が中心から周りへ逸脱する様態を「後退」と称することができると思われる。では，このような様態は，どのような効果をもたらしているか。幾つかの点から見てみよう。

まずは，間接性による豊富性の獲得である。第一節で分析したような，登場人物の内面に入り込むことを拒否し，心理描写で直接内面を描くのを排除し，表層で内面を語る表現方法は，明らかにある間接性を提示してくる。この間接性は，感情表出にある程度抑制の効果をもたらしているが，それと同時にある豊富性をももたらしている。この点について，蓮實重彦は次のように指摘している。「『恋恋風塵』は，何よりもまず，表層的な形式によって見るものの感性を刺激し，しかもそのとき内面は無視されることなく，むしろ心理描写ではとうてい達しえない未知の豊かさをさえ獲得するのである。」[26] なぜわれわれが「未知の豊かさ」を獲得しうるかというと，間接性によって感情を受け取る方式が変えられるからである。つまり，心理描写による確実（単一）な感情を受動的に「視聴」する方式は，表層に込められる不確実（多様）な感情を主動的に「感知」する方式に変えられ，（単一性の）心理描写より豊富な感情を獲得できるようになる。例えば，第一節で例として挙げられた送別の場面では，豊かな表情や感傷的なセリフなどによって，人物の内面の悲しさを「視聴」させるという一般的な送別の表現と異なり，無表情な顔や外へ向ける視線と身振りなどによって，われわれに離別の悲しさを「感知」させると同時に，主人公の寡黙さと人生の無力さをも感じさせる。また，第二節での「周囲描写法」で中心的なアクションを描くことと，第三節での自然空間で人間の感情を表すことは，いずれも明確な間接性を帯びている。この二節における間接性による豊富性が次の点に緊密に関わる。

次は，拡張される空間による超越性の発現である。第二節では，中心的なアクションが細かく描写される日常的なアクションに挟まれるため，ナラティブの空間が「中心」から周辺へ拡

[26] 蓮實重彦「寡黙なるものの雄弁　ホー・シャオシェンの『恋恋風塵』」，蓮實重彦編『リュミエール』，筑摩書房，1988 年，72 頁。

張させられることを分析した。では，なぜ中心的なアクションは，必ず日常的なアクションとともに登場するのか。空間の拡張をもたらす日常的なアクションは，これらの場面においてどのような機能を持つか。場面の構成から見てみよう。前文に分析したとおり，「棄学」，「兵役」あるいは「失恋」であれ，いずれも日常的なアクションから始まり，日常的なアクションで終わる。中心的なアクションは，日常的な状況の中に挿入されるもののようである。つまり，これらの場面は，「中心」にある主人公の視点ではなく，「周辺」に存在する日常的な事物の視点によって描かれる。こうして「周辺」の日常的なアクション（事物）によって，ある個人的な感性を越え，日常的な生活に属する客観的眼差しが，映画の中に導入される。物語にとって重要な中心的なアクションは，このような客観的眼差しの下で演じられている。したがって，「棄学」の辛さ，「兵役」の愁い，「失恋」の切なさなどの「中心」による感情は，この個人的で一時的なものを越え，より広い空間と長い時間を内包する客観的眼差しによって，変質させられつつあり，個人の一時の感情から人生の成長におけるある味わいに変わってくる。また，第三節で分析した顕在される自然空間もそうである。すなわち，（超）ロングショット，空ショットの多用によって際立たされる自然空間は，人間的なものを越え，自然世界に属する客観的眼差しを映画に導入する。このような眼差しを通じて，人間の諸々の活動，またその活動によるさまざまな感情が不動の規則的自然に導かれ，また人間の断裂（苦痛や，悲しさなど）がその包容的自然によって「修復」される。したがって，まとめて言うと，本作において「中心」から逸脱する映像によって拡張される空間は，本質的には映画に各次元での客観的眼差しを導入してくる。これらの「中心」にある個人的なもの，人間的なものを越え，より広い空間と長い時間を内包する客観的眼差しは，映像に一時的，個人的・人間的という限局を乗り越えさせ，ある超越性を帯びさせているように見えてくる。個人における巨大な苦痛や悲しさは，この超越性によって，人間社会・自然世界における微細な「波紋」に変貌している。

以上，本作の感情表現における映像の特性，及びその効果を考察した。では，本論の出発点である，蓮實重彦が言及した「感傷とはまるで異質のもの」という論題に戻ろう。周知の通り，感傷とは，物事に感じやすく，すぐ悲しんだり同情したりするという心の傾向である。内面に浸りやすいことや，理性より感性を重んずることなどは，感傷という感情に内在する特徴だと言える。本作において，ひたすら外へ拡張する空間の線によって，見せられる外への逸脱と客観的眼差しは，それらの特徴との差異が一目瞭然となっている。したがって，簡潔に言えば，本作において，われわれが感じさせられた「感傷とはまるで異質のもの」は，映像における外への空間の線に由来するものだと要約できる。また，その「異質のもの」が具体的にどのようなものであるかという質問を追うと，それは上文に分析した超越性と緊密に関わっているとわかる。つまり，その「異質のもの」は，物語における「感傷」という性格から超越したものであり，広い空間と長い時間を内包するものである。侯孝賢自身がこう述べたことがある。「私の映画の結局は，いつも悲傷（悲しさ）だと言われるが，私から見ればむしろ蒼涼（物寂しさ）

であり，時間と空間の感覚が込められていたのだ」[27]。ここでの「異質のもの」は，ある意味で彼のいった「蒼涼」と同じ性質を有しており，個人ないし人間を越える時空間と結びついているものである。われわれは，それを「悠遠」と名付けられるかもしれないが，重要なのは，具体的な名付けではなく，むしろその内向きの「感傷」と異なり，個人から空の彼方へ伸び，広い空間と長い時間と連結する性質なのである。したがって，本作の感情表現における特異点は，物語における「感傷」を表出させるところではなく，まさにその外への姿勢によって，「感傷」を変質させ，「異質のもの」にさせるところにあるのだといえる。

終わりに

本稿は，『恋恋風塵』における濃密な抒情味から出発し，感傷と異なるものの創出を手がかりにして，本作における感情表現の仕方を考察した。具体的には，人物についての表現，物語の展開，カメラワークの特徴といった三つの次元から映像分析を行い，その「異質のもの」が，本作における外への空間の線に由来するものであり，個人ないし人間を越える時空間と結びついているものだという結論にたどり着いた。

以上の分析により，本作における映像の二重性を見出だせる。前文に言及したとおり，『恋恋風塵』は前期の「侯氏スタイル」の代表作だといえる。従来の「侯氏スタイル」についての認識は，映画評論家・焦雄屏の評語「静観美学」[28] で要約できる。つまり，冷静な姿と傍観の角度で登場する物事を見つめるという作風である。だが，本作の作風を単にその「静観美学」に還元することはできない。なぜかというと，一見してみれば「静観美学」の代表作である本作において，ある「動観」あるいは「熱観」をも提示しているからである。つまり，監督の作業には，傍観で人物の悲痛な経歴を静かに上演させるという「静的」な姿だけではなく，意識的に映画の空間を拡張させ，客観的眼差しで悲しさを「解消」させるという「動的」な姿も読み取れる。この点については，上文に分析した第 187 ショットに要約されている。また，従来，侯孝賢映画は遅いとする見方がしばしば見られる。固定ショットと長回しが多用される本作では，確かにある「緩慢さ」が感じられる。だが，それと同時に，感情表現においては，ある「速さ」が存在しているのではないかと思われる。ある感情を表すとき，われわれをその感情にひたらせようとは絶対せず，必ず「周辺」でその感情を別の状態に導く，即ちそれを「変貌」させる。この点については，中心的なアクションが出現したあと，映像が間もなく日常的なアクションに戻るというところに体現される。要するに，本稿の考察を通じて，侯孝賢映画についての従来の認識と異なる面相が本作において存在しているということを指摘できる。「静的」

---

[27] 卓伯棠編『侯孝賢電影講座』，広西師範大学出版社，2009 年，16 頁。

[28] 宮本貢編『侯孝賢 ── ホウ・シャオシェン』，朝日新聞社，1993 年，144 頁。

の中に「動的」が動いたり，「遅い」の中に「速い」が含まれたりする本作は，「侯氏スタイル」における多層性を提示しているではないか。

また，本稿の考察により，侯孝賢の抒情についての態度が垣間見えてくる。悲しい物語を描いても，一般的なやり方と同じように映像を悲しい状況の中に浸らせようとは絶対せず，逆に意識的に表現の方向を外へ拡張させることで，映像を受動的な「悲しさ」から能動的な「悠遠」へ移行させようとしている。一般的な悲恋メロドラマによく見られるセンチメンタリズムは，本作において各次元で映像から追い立てられる。映画の全体には，あるアンチ・センチメンタリズムの傾向が見えてくる。従って，映画が悲痛なことを描きながらも，最終的には悠然たる構えと「生」に向ける超越性を見せてくるのは，監督のアンチ・センチメンタリズムの態度と緊密に関わっているといえよう。

（きょう　きんろう・人文学専攻）