

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

正清健介

序論

小津安二郎の生誕 110 周年にあたる 2013 年にフランスで『今日の小津 (Ozu à présent)』と題された論文集が刊行された。その書名からも明らかなように、本書は小津映画論集というよりも、小津映画の現代映画に対する影響、監修者ディアン・アルノらの言葉を借りれば現代映画の小津映画に対する「共鳴」を論じた論集である。そのような文字通り「今日の小津」を論じる本書で注目すべきは、その序文を、1970・1980 年代の小津映画研究の最大の成果だと目される『小津と映画の詩学』(1988) のデヴィッド・ボードウェルが執筆していることである。ボードウェルは、この 15 頁にも亘る序文で『映画の詩学』では殆ど言及されることのなかった小津映画の現代映画に対する影響について様々な作品を挙げながら論じている。本序文はこの点で、小津の後世への影響を計り知る上で単なる序文以上の価値を有する。

ボードウェルは、1970 年代初頭から 1980 年代までの小津映画の視聴環境を次のように振り返る。1970 年代初頭、米国では小津映画は約半ダースほどのプリントしか出回っておらず、そのうち『東京物語』(1953) だけがシネフィル達に認知されていた。そして、1980 年代まで「稀少な」小津映画を見るためには、欧米各地のシネマテークに赴く必要さえあった。しかしその後、状況は一転する。「小津映画は今日、世界中で見られている」(Bordwell: 2013 VII)。そのように今日の状況を総括するボードウェルは、小津は今日、認知度という点では溝口健二を凌ぐとさえ述べている。

しかしここでボードウェルは「欧米において最も著名な日本人映画監督は、異論

の余地なく黒澤明だった」と黒澤に言及することを忘れてはいない。ボードウェルが着目するのはその影響力である。「黒澤作品は、今日の製作の下生み出された無数の映画に対して相当な影響を与えた」(Bordwell: 2013 VII)。ボードウェルは、スローモーション撮影、望遠レンズの使用、カメラ軸の一致といった黒澤映画に特徴的な技法を挙げる。そして、それらの技法が1960年代以降のアメリカ映画やそのアクション映画で模倣され、普及し、「慣習」とまでなったと指摘する。では一方、小津はこの影響力という点ではどうか。ボードウェルは「小津は直接的な影響を与えていない」と評する。

幾つかの稀有な例外を除き、彼のスタイルの特徴は、黒澤ほど模倣されることなく、時折、誤解されもした。現代映画に対する彼の影響、それは様々な映画作家の作品において地味で時おり不測のオマージュの形を取り、より間接的なものに私には思われる。(Bordwell: 2013 VIII)

小津の後世への影響が「間接的 (indirecte)」であるというこの指摘は的を射たものである。事実、カメラのローポジションや固定撮影といった小津特有の技法が今日に至るまで、黒澤のスローモーション撮影のように模倣され、普及し、「慣習」とまでなったという事例はない。模倣されても、それは一過性のものに留まっている。ボードウェルは、この「間接的」な影響が見られるものとして次のような例を挙げる。周防正行『変態家族 兄貴の嫁さん』(1984)／ジム・ジャームッシュ『ストレンジャー・ザン・パラダイス』(1984)／ウェイン・ワン『Dim Sum: A Little Bit of Heart』(1985)／竹中直人『119』(1994)／ハウ・シャオシェン『好男好女』(1995)／是枝裕和『歩いてても 歩いてても』(2008)／山田洋次『母べえ』(2008)。このように、ボードウェルは小津の影響を、アメリカ映画というようなある特定の国の映画でもなく、アクション映画というようなある特定の映画ジャンルでもなく、映画作家、正確を期すればその個々の作品に認める。それはつまり、小津の影響は、ある特定の国やジャンルの下にまとまり得るようなものではないということを示唆する。小津の影響、それはここ数十年ほどの映画史上に作品単位で散らばるようにしか見られないのだ。「間接的」という小津の影響を形容するに際して選ばれたこの言葉は、1つに、このような散在性／散発性を受けて出た言葉であることは確か

である。

しかし「間接的」を単に散在性／散発性に還元することはできない。ボードウェルが指摘するように、小津の影響は「オマージュ」という形で見られるという特徴がある。それは「模倣」という黒澤の直接的な影響とは異なる。しかも、そのオマージュは「地味で時おり不測のオマージュ」という一風変わったオマージュなのだ。それは例えば、『ストレンジャー・ザン・パラダイス』で登場人物から不意に口にされる小津映画のタイトル（『晩春』[1949]・『東京物語』）や、『好男好女』の冒頭、テレビに不意に映る小津映画の映像（『晩春』）である。そのようなオマージュが見られる作品群の中で、「面食らわせる（déroutants）」（Bordwell: 2013 XVI）作品だとしてボードウェルが着目する作品がある。それが、ホウ『珈琲時光』（2004）とアップス・キアロスタミ『5 five～小津安二郎に捧げる～』（2003）である。では両作品は何が他と異なるというのか。とりあえず小津の生誕100年を記念して2003年に製作されたという共通点を持つ両作品が他の作品群と決定的に異なるのは、いずれもあらかじめ小津へのオマージュとして製作されたという特殊な製作背景を持つ点である。『珈琲時光』は松竹がホウにオマージュを依頼したものであり、『5 five』はNHKがキアロスタミに「小津映画へのオマージュ作品を委嘱」（日本放送協会）したものである。特に『珈琲時光』は、小津映画の主な製作母体であった松竹がホウに話を持ちかけ、松竹の主導で製作された⁽¹⁾という点で一際オマージュ色の強いものとなっている。

そこで本稿は、『珈琲時光』がどのような点で小津へのオマージュとなっているか、そしてそのオマージュはどのようなあり方をしているかを明らかにしたい。『今日の小津』の執筆者の1人ヴァンサン・アミエルは本作品を「明示的なオマージュ」と評する（Amiel 37）。確かに、企画時からオマージュとして製作が進められたという製作背景から見て、「明示的」という評価はある意味で正しい。「小津安二郎百年誕辰記念」という字幕で始まる『珈琲時光』は、確かにホウの小津への「明示的なオマージュ」とみなすことができる。しかし、作品を精査してみると、蓮實重彦があくまで「オマージュのような映画」（蓮實他編 140）と評するように、そのオマージュのあり方は「明示的」と言えるほど明確でも単純でもない。

このように、本稿は『珈琲時光』の考察を通して「間接的」と形容される小津の後世への影響の特質を明らかにするものである。また同時に本稿は、松竹がホウに

課したオマージュという課題に対してハウが『珈琲時光』においてどのような回答をしたか、その独自の映画的実践の一端を明らかにする試みとなる。

1. ハウの小津映画との関わり

ハウは1993年、小津の生誕90年を記念して製作されたドキュメンタリー『小津と語る』（1993、田中康義監督）にヴィム・ヴェンダースらと並んで出演する。そしてその10年後、前述したようにハウは『珈琲時光』を松竹で製作することになる。また同年、ハウは本作品の一般公開（2004年9月）に先立つ12月に東京で開催された国際シンポジウム「OZU2003」にも招かれている。同シンポジウムには他にキアロスタミを含め様々な国内外の監督達が招かれたが、10年前の『小津と語る』に出演した監督達の中で同シンポジウムに招かれたのはハウだけだった。このように、ハウは生誕90周年と100周年という小津にとって大きな節目ごとにドキュメンタリーに出演したり、オマージュ映画を製作したり、シンポジウムに招かれたりと、小津との関わりが深いことがわかる。確かに、ヴェンダースやキアロスタミも、明確な小津へのオマージュ映画を製作している（前者は既に1980年代に『東京画』[1985]を製作）。しかし、この2人とハウの違いは、彼らの映画はハウの映画ほど小津映画との関係で論じられることが少ないということである。人物レベルではいずれもオマージュ映画を製作するほど小津と関わりのある監督達だが、作品レベルではもっぱらハウ映画が小津映画との関係で論じられることが多い。例えば、四方田犬彦は、ハウの『悲情城市』（1989）のある1シーンのカメラ・ポジションを「小津安二郎を思わせる低い視座」と小津の名を持ち出して説明している（四方田267）。

しかし、このように小津と何かと関わりのあるハウであるが、もともと小津映画に影響されて映画製作を始めたわけではない。ハウの映画監督としてのキャリアは1980年に始まるが、ハウが小津映画を初めて見たのはそれから数年後だった。ハウは2003年のシンポジウムで「『生れてはみたけれど』は、一九八五年にパリで見ました。それが私にとって小津作品との初めての出会いでした」（蓮實他編 141）と述べている。1985年とは、ハウが『冬冬の夏休み』（1984）をナント三大陸映画祭に出品し、前年の『風櫃の少年』（1983）に続きグランプリ（金の気球賞）を連

続受賞した年である。このように、ホウが小津映画を見たのは、ホウが国際映画祭で賞を獲得するなどして映画監督としての名声を得たのちのことであった。『冬の夏休み』はもちろんのことベルリン国際映画祭に出品された『童年往時——時の流れ——』（1985）を製作した際にも未だ小津映画を見たことはなかった。これに関して佐藤忠男は「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が、彼自身は見たことがなかった」（佐藤 592）と、蓮實も「ホウ・シャオシェン監督も出てきてすぐ「小津だ」と言われたケースです。ところがそのとき、ホウ監督はまだ小津を見ていられなかった」（蓮實他編 252）と述べている。ここで着目すべきは、ホウが小津映画を見始める以前に「撮影方法が小津によく似ている」や「小津だ」と言われた」という点である。映画プロデューサー市山尚三とホウは、雑誌『SAPIO』のインタビューで次のようなやり取りをしている。

——日本で一番最初に公開された侯監督の作品は『童年往時』です。当時、「台湾の小津安二郎のような監督」と紹介された映画評が結構多かったんですよ。しかし、監督のお話だと撮影時点ではまだ小津作品を見ていないんですよ。

侯 あの世界で家族の問題を取り扱っていること、生活の些細なディテールを積み重ねて撮っていることで、そう想像されたのでは。日常生活も監督によって撮り方が違いますよね。私は小津に近かったんじゃないかと思います。（市山 87）

『童年往時』の日本での公開年は1988年である。この時に「台湾の小津安二郎のような監督」という評価が日本であったからこそ、ホウは1993年という小津にとって節目の年に『小津と語る』に出演することになり、果ては、その10年後の小津の生誕100周年に小津と縁深い松竹に招かれる形で『珈琲時光』を製作することになったことは想像に難くない。2003年に盛り上がったホウの小津映画との関わりは、ホウが小津映画を見る以前からあった「台湾の小津」と評されるほど「似ている」というホウ映画に対する類似性の指摘に端を発している。その類似点としてホウ自身は、①「家族の問題を取り扱っていること」と、②「生活の些細なディテールを積み重ねて撮っていること」の2点を挙げている。加えて、「日常生活」の

「撮り方」が「私は小津に近かったんじゃないか」と述べている。では、『珈琲時光』にはこのような類似点はあるだろうか。ホウのフィルモグラフィーの中でも小津へのオマージュという特別な体裁を取る本作品の製作において、ホウは多分に小津映画を意識したと予想される。

2. 「明示的なオマージュ」

『珈琲時光』の梗概は次の通りである。東京に住むフリーライターの陽子（一青窈）が台湾から帰国する。陽子は友人の肇（浅野忠信）が働く古本屋に行き、頼んでいた台湾の作曲家・江文也に関する資料やそのCDを受け取る（陽子は仕事で江について調べている）。その足で陽子は高崎の実家にお盆で帰省する。陽子は両親に自身が妊娠していることを告げる。相手は台湾の恋人であり、その恋人と結婚するつもりはないと言う陽子に両親は戸惑う。墓参りを済ませ東京に戻った陽子は、江の調査を肇と続ける。ある日、陽子の両親が東京に来る。アパートで陽子は両親に妊娠について話すが、父（小林稔侍）は黙ったままである。後日、陽子が電車で居眠りをしていると、マイクを片手に持った肇が偶然同じ車両に乗り合わせる（肇は趣味で電車の音を録音している）。目を覚ました陽子は肇と駅のホームに降り立つ。

先行研究でも指摘されているように、本作品には『東京物語』で見られるエピソードが散見される（星野 92-98）。それは、両親が地方から東京に来ることや、その両親のために出前を取るなどである。また、陽子はアパートに来た父のために大家に酒（一升瓶）とグラスを借りる。『東京物語』では父ではなく義父のためであるが、この酒と食器を借りることも『東京物語』のエピソードの1つである。さらに、陽子は台湾土産（兼誕生日プレゼント）として懐中時計を肇に贈るが、その前に移動中の電車内でそれを手に取り見る。『東京物語』でも物語終盤、紀子が懐中時計を汽車内で手に取り見るシーンがある。ところで、この2つのエピソードは、『珈琲時光』が時代設定として撮影当時の2000年代を設定しているとしたら、よほど意識して盛り込まない限りありえないエピソードである。特に、ミツヨ・ワダ・マルシアーノが指摘するように、近所から酒や食器を借りるというエピソードには、かなり「時代錯誤」（マルシアーノ 147）の印象がある。これは明らかに2000年代の東京の日常を描写したものというより、1950年代の東京を描く『東京

物語』からの引用と取るべきである。

このように、『珈琲時光』が小津映画の中でも『東京物語』を意識して製作されていることは明らかである。そして、以上に挙げた『東京物語』からの引用と思われるエピソードの数々は、ホウの小津への「明示的なオマージュ」と捉えることが可能である。また『珈琲時光』には、このようなエピソードレベルの類似点だけでなく、ホウが『童年往時』について述べたより大きな小津映画との類似点も見られる。①「家族の問題」に関しては、陽子の妊娠とそれに対する両親の反応が描かれており、当てはまる。ボードウェルは、この娘の妊娠というテーマから「『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」（Bordwell: 2013 XVII）と述べている。『東京暮色』は、「家族の問題」としてまさに娘の妊娠を扱った映画である。②「生活の些細なディテール」に関しても、陽子の「生活の些細なディテール」を積み重ねることで陽子のある夏の数日が描かれており、当てはまる。陽子が酒を借りたり、懐中時計を電車内で手に取ったりというエピソードは、その「生活の些細なディテール」の最たるものである。

3. 「スタイル」における相違

しかし、ホウは、2003年のシンポジウムにおいて次のような発言をしている。

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）。（蓮實他編 256 括弧内原文）

ここでホウが述べる「表現のスタイル」とは、そのすぐ後にカット、すなわちショットの長さについての言及があることから、撮影法や編集法といった映画製作の方法を意味している。ホウはこのシンポジウムに限らず様々な場で自身の映画製作法たる「スタイル」が小津のそれと違うということを繰り返し述べている⁽²⁾。着目したいのはショットの長さである。『珈琲時光』ではほぼすべてのショットでロングテイクが採用されており、ショットの長さは小津映画のものと比べて明らかに長

い。例えば、陽子が洗濯物を干すアパートのシーン（0:59-4:31）は、窓際に立つ陽子を背後から捉える1ショットでなっており、途中カットはない。このシーケンス・ショットは約3分30秒の持続がある。長いものだと陽子が肇と古本屋でCDを聞くシーン（7:47-12:44）のように約5分続くものもある。小津の晩年のカラー全6作品のショットの平均の長さ（ASL）が『浮草』（1959）の7.5秒を例外としてすべて7秒であった⁽³⁾ことを踏まえるならば、いかに『珈琲時光』のショットが小津映画と比べ長いかがわかる。小津映画はASLが最も長いもの（『父ありき』[1942]）でも14.8秒しかない。小津は基本的に映画製作において、「断片集積的文体」（Bordwell: 1988 23）を採用した。それは「時間的にも空間的にも細分化されたショットを編集によって連続的につなげるスタイル」（滝浪 172）である。ホウのロングテイクの多用は、このような小津の「断片集積的文体」とは真逆の傾向とも言える。野崎歓は『童年往時』までのホウの初期作品を例に挙げながら「侯孝賢が捨象しようとする映画的な要素を二つ指摘できるだろう」と述べ、「一つはモンタージュであり、細かく分割したショットを張り合わせるという、通常の物語映画ではごく当たり前のこととして行われている技法である」としている（野崎 163-164）。さらに、野崎は「侯孝賢の捨象するもうひとつの要素が、せりふということになる」と述べる（野崎 165）。確かに、台詞の少なさは『珈琲時光』にも当てはまり、特に陽子の父は台詞が極端に少ない。例えば、陽子の妊娠を知った母（余貴美子）が家で父に相談するシーン（28:37-32:06）は3分29秒続くが、この間父は一切台詞を発しない。また梗概でも述べたように、アパートで陽子が両親に妊娠について話すシーン（1:27:22-1:31:04）は3分42秒続くが、父は終始黙っている。また、この寡黙な父以外に関しても、陽子が両親と蕎麦を食べるシーン（27:53-28:36）は43秒続くが、この間誰一人として一言も喋らない。そこに響くのは親子が蕎麦をすする音だけである。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。

また、『珈琲時光』は基本的にシーン移行の際には小津映画と同じようにシンプルなカットが用いられているが、先ほど挙げた陽子が洗濯物を干すシーンの始まりと終わりにはフェードが使われている。フェードは小津が1930年以降排除し始め、最終的に『彼岸花』（1958）以降完全に使わなくなった技法である。さらに、本作品ではリフレーミングが多く認められる。これも小津が排した技法の1つに他なら

ない。

広く受け入れられているリフレーミングの技法——つまり、動いている人物をフレームの中に収めるために、カメラを少しパンさせること——は、暗黙のうちに主体としての人間の重要性を認めている。つまり構図は俳優に従属するのだ。小津は、すべての拒絶の中で、このことにおいて最も徹底していた。一九二九年以降の現存する作品で、リフレーミングを一度でも行っている作品はまったくない（固定した映像としてのショットへの異常な固執）。（Bordwell: 1988 84 括弧内原文）

アミエルはハウの初期作品の特徴として「フレームの固定」を指摘する（Amiel 37）。確かに『悲情城市』までは固定ショットは顕著であるが、1990年代に入って、特に『好男好女』以降、ハウ作品では厳密な意味での固定ショットは減少し、カメラは常に被写体を追って微細なりフレーミングを繰り返すようになる。

このように、『珈琲時光』から数シーン取り出して見てみるだけでも、いかに小津とハウではその映画製作法が異なっているかがわかる。小津とハウを「スタイル」という面から見れば、その相違点は枚挙に遑がないのだ⁽⁴⁾。では、「スタイル」以外ではどうか。

4. 移動

まず確認したいのは、本作品には陽子が歩いているシーンや電車に乗っているシーンなど、移動に関わる場面が多いという点である。それぞれ場所の異なる2つのシーンの間には必ずと言っていいほど、陽子がある場所から別の場所に向かうまでの途中経過を描く場面がわざわざ挿入されている。それは本作品を通して14回にも上る。しかも、その移動は、シーケンスとして幾つかのシーンで構成されている場合がある。例えば、映画冒頭の陽子のアパートのシーンと肇の古本屋のシーンの間には、そのような移動シーケンス（4:32-7:46）が挟まっており、以下の4シーンで陽子が雑司が谷のアパートから神保町の古本屋まで移動する様子が仔細に描かれている。

1. 都電荒川線車内のシーン（車内の陽子）
2. 大塚駅のシーン（陽子、都電大塚駅前駅から JR 大塚駅まで歩く）
3. JR 山手線車内のシーン（車内の陽子、懐中時計を手に取る）
4. 御茶ノ水駅前のシーン（陽子、駅から古本屋に向かう）

このように、荒川線に乗っていた陽子が大塚で JR に乗り換え、御茶ノ水駅まで行き、そこから神保町の古本屋に向かうまでが描かれている。確かに、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。しかし、陽子が古本屋に移動したことを示すだけであれば、このような仔細な移動描写はそもそも必要ない。これほど移動が細かく描かれる映画は珍しい。ホウ自身、本作品の撮影に関して次のように述べている。

撮影は、正味二ヶ月もつかっていませんが、その間、電車には JR だけで 12 日間くらい乗って撮ってましたね。都電はまた別にして。[……] 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ろうという人は、そんなにはいないでしょう（宇田川 95）

ここで注意したいのは、このような細かな電車での移動描写は、ホウのフィルモグラフィの中でも珍しいという点である。マルシアーノが「冒頭から終わりまで、驚くほどのフッテージが電車のシークエンスに費やされて」いると述べるように（マルシアーノ 139）、これほどまでに移動、特に電車での移動が、いくつものシーンを用いて細かく描かれているものはホウ映画でも他に例を見ない。そもそもホウ映画の特徴は、出来事の省略と言っても過言でない。四方田は『恋愛風塵』のモンタージュに関して「きわめて独創的な省略の文体を研ぎ澄ましている」と述べる（四方田 256）。その例として挙げられるのが、主人公の阿遠が台北駅で幼馴染の阿雲と再会するシーンである。その直前の 2 人の故郷・九份のシーンとの間には 1 年の時間的隔たりがあるが、そのシーン移行はフェイド・アウトに次いで黒画面からのカットインでなされるばかりで、シーン間に歳月の経過を示すものは何もない（む

ろん九份から台北への移動を示すものもない)。観客はようやくシーンの6ショット目で阿遠の伸びた髪と阿雲との会話からその時の経過を知ることになる。そしてさらに四方田はその台詞でさえ「必要最低限」に省略されていると指摘する。

長い間聾杖敷に置かれていた観客はここではじめて情報を与えられるが、それは極端なまでに省略され、一瞬のうちに語られてしまうため、少しでも細部を見落としてしまうならばたちどころに物語の進展が辿れなくなってしまうほどである。侯孝賢はけっして情報の重複を許さず、必要最小限の科白と記号の配置を通してすべてを語ろうとする。(四方田 257-258)

このようなホウ映画の省略の傾向を踏まえるならば、『珈琲時光』の移動描写がいかに例外的で過剰であるかがわかる。

では一方、小津映画ではどうであったか。結論を先に述べれば、小津映画では『珈琲時光』のように人物の移動が描かれることは総じて少ない。例えば、『東京物語』は、広島尾道の老父婦が東京の子ども達家族に会いに行くという物語であるが、老父婦の行きの尾道―東京間の移動、帰りの東京―尾道間の移動はすべて省略されている。さらに、尾道で危篤となった老婆を看取りに東京の子ども達が尾道に駆けつけるが、その行きも帰りも移動は描かれない。蓮實は小津が「移動中の時間＝空間を描こうとはしない」と指摘した上で、「実際、ある場所から別の場所へと移動しつつある人物が彼の映画で描かれることはまずないとみてよい」とまで述べている(蓮實 207)。『東京物語』で描かれる唯一の移動は、子ども達(義兄達)と共に尾道に駆けつけた老父婦の義娘・紀子が汽車で尾道を後にする尾道―東京間の移動(第2章で触れた「紀子が懐中時計を汽車内で手に取り見るシーン」に同じ。以下、紀子の列車シーン)だけである。このような小津映画の傾向を踏まえると、陽子の移動が毎回のようには描かれる『珈琲時光』は、小津映画とは大分様相が異なることがわかる。

しかし、『珈琲時光』の一連の移動描写は、まさにこの『東京物語』の紀子の列車シーンにホウが発端されたものであるように思われる。特に、第2章で「引用」と述べたように、一連の移動描写の1つをなす陽子が電車内で懐中時計を手にするシーン(以下、陽子の列車シーン)は、紀子の列車シーンを踏まえて撮られたと推

測される。ただし重要なのは、それが列車内で懐中時計を手に取りするという同一のアクションからとりあえず「引用」と言えるとしても、陽子の列車シーンは、その引用元である紀子の列車シーンとは様々な面で異なるということである。以下は、両シーンのショット構成である。

紀子の列車シーン（『東京物語』）

- ①走行する汽車
- ②走行する汽車
- ③座席に座った紀子（バッグから懐中時計を取り出し、見る）
- ④線路

陽子の列車シーン（『珈琲時光』）

- ⑤運転席（途中、カメラがパンして、フロントガラス越しにホームを捉える）
- ⑥運転席の後方に立つ陽子（箱から懐中時計を取り出し、見る）
- ⑦運転席

このようにショット数も構成も両シーンは異なるわけだが、中でも着目したのは、それぞれのシーンの人物が懐中時計を見るショット（③と⑥）である。③の紀子は正面を向き（走行中の車内という設定にも関わらず）微動だにせず座っているが、⑥の陽子は背を向き（妊娠中という設定にも関わらず）立っており、電車で揺られている。また、紀子は両手で懐中時計本体を持ち、その蓋を開け見る（そのあと両手で懐中時計を握りしめる）。対して、陽子は右手で懐中時計の鎖を持ち、ぶら下げて見る（ついで左手で揺れる懐中時計を支えるように持ち、最後その左手で握りしめる）。さらに、車窓が一切映らない③に対して、⑥には電車のフロントガラスを含めた車窓が映り、その車窓には流れる風景やすれ違う対向電車が映り込む。このように、人物と懐中時計の揺れと車窓（流れる風景と対向電車）により、⑥は③と比べ、動的なものになっている。

またこれに合わせて物語レベルでも両シーンは大きく異なる。前述したように、紀子の列車シーンは物語終盤に位置し、尾道での義母の葬式を終えた紀子が義父を残し尾道を去るシーンである。対して、陽子の列車シーンは物語冒頭に位置し、台

湾出帳から帰国した陽子が肇に会いに行く物語の起点となるシーンである。陽子が肇に再会し、肇から江の資料とCDを受け取ることで江の調査は始まると言っても過言でない。また、『東京物語』の懐中時計は紀子が亡き義母の形見として義父から別れ際に譲り受けるものであるのに対し、『珈琲時光』の懐中時計は陽子がこれから会いに行く肇に台湾土産誕生日プレゼントとして贈る予定のものである。この点で、それぞれの人物の懐中時計を手にするというアクションから、紀子の列車シーンでは紀子の義父（もしくは義母）との別れに強調点が置かれており、対して陽子の列車シーンでは陽子の肇との再会に強調点が置かれていると言える。

このような陽子の列車シーンに見られる紀子の列車シーンとの違いには、ハウによる引用元からの大きな改変を認めることができる。映像レベルでは、静止していた人物と懐中時計を揺らし、見えなかった車窓を映し出す。物語レベルでは、物語終盤にあったシーンを物語冒頭に据え物語の起点とし、同時に人物との別離から再会にシーンの強調点を変えている。特に、陽子の懐中時計の鎖を片手で持つ動作は、明らかに懐中時計の揺れを狙った動作であり、結果、紀子の両手でしっかりと掴まれた静的な『東京物語』の懐中時計との違いが際立っている。このことは、ハウが妊娠中という設定にも関わらず陽子を走行中の電車内でわざわざ起立させていることにも言える。起立した陽子は懐中時計と同様、車内で揺れることを余儀なくされる。そして重要なのは、このような陽子の動的な移動描写が、このシーン以後、『珈琲時光』において、まるでヴァリエーションのようにして幾度も繰り返されるということである。ハウは、一回きりの「引用」ととどまらず、陽子の電車での移動を、本作品を通して繰り返し描くことになるのだ。そして、そのほとんどの移動場面で陽子は、『東京物語』の紀子とは対照的に、車窓からの流れる風景を背景に電車内に立たされ、揺れているのだ。

このような紀子の列車シーンの改変と、何よりもそのヴァリエーションとしての執拗な繰り返しによって、本作品は小津へのオマージュでありながら小津映画とは大きくかけ離れたものになっている。

5. 音楽

ところで、『珈琲時光』の繰り返される移動描写を踏まえた上で注目したい点が

ある。それは、このような細かな移動場面が例外的に挟まれていないシーン間に江作曲のピアノ音楽が流れているという点である。それは本作品を通して全部で5回流れる（このピアノ音楽はエンドクレジットの歌唱を除き作中で流れる唯一の音楽でもある）。例えばその1つを挙げると、高崎の根小屋駅のシーン終盤から次の東京の喫茶店エリカのシーン冒頭にかけて《Formosan Dance, Op. 1／台湾の舞曲》が流れている（34:09-35:00）。このシーン移行に際して陽子は高崎から東京へ移動していることになるが、例外的に陽子の移動は描かれない。このような移動場面を介さない直接的なシーン移行に際してピアノ音楽は流れているのだ。

一方、小津映画では移動が省略される傾向にあるわけだが、そのような小津映画の移動を介さないシーン移行の多くの場合も音楽が流れている。小津はシーン移行部にきまって音楽を流すのだ。例えば、『東京物語』の老父婦の行き尾道―東京間の移動は省略されていたが、その尾道のシーンから東京のシーンへの移行部に5つの風景ショットと共に作曲家・斎藤高順による管弦楽が流されている。長木誠司は、小津映画では音楽担当の作曲家が異なっても「音楽の一定のパターンが認められる」と述べた上で、その1つとして「シーンの転換点の直前にフェイド・インして、転換した直後にフェイド・アウトしていくような音楽」を挙げている（長木394）。『東京物語』のシーン移行部に流れる斎藤の音楽は、まさにこの長木が挙げる音楽である。長木の指摘の通り、このような音楽は誰が作曲家であるかに関わりなく小津映画の「音楽の一定のパターン」として多くの小津映画に見られる。例えば作曲家・伊藤宣二が音楽を担当した『麦秋』では、オフの音楽が全部で20回流れるが、そのうち13回がこのシーン移行の際にフェイド・イン／フェイド・アウトする音楽である。こうした音楽については、1983年に行われた『東京物語』の音楽に関する斎藤のインタビューで、次のようなやり取りがある。

——場面転換のところで音楽を流すというものが多いですね。

斎藤 そういのがね、よくラジオ・ドラマなんかで、ブリッジ音楽っていってましたが、やっぱりそういう言い方なさってましたね。「ここはブリッジで頼みますよ」って。（リポート編 258-259）

このように、長木が述べるシーン移行の際にフェイド・イン／フェイド・アウトす

る音楽は、当時のラジオ・ドラマの「ブリッジ音楽」に由来していることがわかる。そして、それは小津の指示によるものだったとされる。この『東京物語』の「ブリッジ音楽」に関しては、当時の日本映画技術協会（現・日本映画テレビ技術協会）の機関紙『映画技術』（1953年12月・35号）に次のような指摘がある。

音楽は主としてブリッジに使用し、それも画は、例によってシーンをカットで継ぎ音楽を場面転換に先行させる事によってディゾルヴ的な効果を持たせ様としている事が良く感じられ、最近での新しい表現の様に思えた。（リプロポート編 271）

当時、映画での「ブリッジ音楽」の使用は珍しかったことがわかる。またここで注目すべきは「ディゾルヴ的な効果」と言われるように小津の「ブリッジ音楽」にはディゾルヴと同等のシーン移行の機能があることがここで指摘されている点である。『珈琲時光』のピアノ音楽は、一見この小津の「ブリッジ音楽」と同一のもののように思える。というのは前述したように、『珈琲時光』のピアノ音楽もまた、シーン間をまたぐ形でその移行部に流れているからだ⁽⁵⁾。

だがもちろん、このピアノ音楽は小津の「ブリッジ音楽」と全く同じというわけではない。小津映画の音楽の特徴は「映像との意味連関の徹底した不在」（長木 395）である。長木はそれを物語との結びつきの脆弱さから「無関心」の音楽と呼び、その代表例として斎藤作曲の《サセレシア》や《ポルカ》を挙げる。このような音楽を、ミシェル・シオンは『秋刀魚の味』（1962）や『秋日和』（1960）を例に挙げつつ「会話シーン間に流される平凡なBGM」（Chion 117）と称してもいる。それはつまり、専ら「ディゾルヴ的」にシーン間を繋ぐことだけに奉仕する繋ぎの音楽と言っても過言でない。

これに対して、『珈琲時光』のピアノ音楽には物語との連関が見られる。それは江との連関に他ならない。そもそもピアノ音楽は、肇が江のCDをプレーヤーで再生するという形で始まっており、その始まりから物語上の江と強く結びつけられている。小沼純一が指摘するように、観客はこれ以降4回耳にするピアノ音楽を、たとえそれらが江の曲だと知らなくとも、それらがピアノ音楽であるがゆえに最初のピアノ音楽と同じ江の曲として聞くことになる（小沼 101）。マルシアーノは、そ

れらピアノ音楽について「『江文也』という歴史的な錨によってしっかりと連結している」(マルシアーノ 143) と述べてもいる。つまり、ピアノ音楽は、本作品においてあくまで江の音楽として現れ、物語上の江というテーマと関係づけられている⁽⁶⁾。さらに注目すべきは、このピアノ音楽が、単にそれが江の音楽であることが示されるばかりでなく、陽子と肇による江の調査に関連するエピソードに重なる形で流されている点である⁽⁷⁾。以下は、音楽とそれが流れている間に展開するエピソードを列挙したものである。

音楽①：陽子と肇、江の CD を聞く。

音楽②：陽子、電話で江の妻・乃ぶにインタビューのアポイントを取る。

音楽③：陽子と肇、江ゆかりの喫茶店ダットの跡地を訪れる。

音楽④：陽子と肇、電車音の録音をモチーフにした肇の自画像を見る。

音楽⑤：陽子、江夫人にインタビューする。

このように、音楽④を除きピアノ音楽は江の調査と連動していることがわかる。この言わば江のライトモチーフとも言うべきピアノ音楽は、江の調査という陽子の職業行為を説明するものとして機能する。例えば、前シーン終盤に続いてピアノ音楽②が流れる喫茶店エリカのシーン (34:17-36:44) の冒頭で陽子は江夫人にアポイントを取っているが、正確を期すれば、この時点では陽子が誰に電話をかけているかは明示されない(話し相手の声は聞こえず、また陽子が話し相手の名前を口にすることもない)。電話の相手は、のちのピアノ音楽⑤の流れるインタビューのシーン (1:12:30-1:14:21) で夫人が現れることで初めて事後的に了解される。しかし、喫茶店エリカのシーンの時点でも、そこに他でもない江のピアノ音楽が流れることで、少なくとも陽子が江の調査に関わることで電話をしていることがわかるようになっている。ピアノ音楽はそのような説明機能を持っている。このように、小津ならばきっと《サセレシア》に代表される「平凡な BGM」を流すだろうシーン移行部に、ホウは物語上のテーマと密接に関わる言わばテーマ音楽を流す。このような特徴は他のホウ作品の音楽にも見られないわけではないが⁽⁸⁾、『珈琲時光』のピアノ音楽は、ホウの方法論に帰せられる以前に、本作品のテーマに帰せられるように思われる。

『珈琲時光』は物語上、2つのパートに分けることが可能である。1つ目は、陽子の妊娠を巡る陽子とその両親のパート（以下、パート1）。2つ目は、江の調査を巡る陽子と肇のパートである（以下、パート2）である。ボードウェルは、『『東京暮色』を思わせるホームドラマ』とするパート1に対し、パート2を「音の探求」を巡る物語だとしている（Bordwell: 2013 XVII）。つまり、陽子は作曲家・江を「探求」し、肇は電車の音を「探求」する、というのだ。このように本作品を2つのパートに分けて考えると、物語と連関を持つというピアノ音楽の特徴は、ホウがパート2の「音の探求」というテーマに適う形で音楽をつけた結果とみなすことができる（パート2で江という作曲家を取り上げている以上、江の音楽を流すのは必然とも言える。ここであえて小津に倣って江と無関係な音楽を流すほどホウは小津映画に意識的ではない）。だから5つのピアノ音楽すべてがこのパート2を中心に流れていることは偶然ではない。逆に、小沼が「陽子が両親と一緒にいるとき、江文也の音楽は一度としてひびかない」（小沼98）と述べるように、パート1ではピアノ音楽は流れない。パート1は、小津が生前繰り返しテーマとした「家族の問題」に触発されたものであることは明らかである。ホウは『珈琲時光』を、この小津への直接的なオマージュ部とも言えるパート1のみで構成することなく、小津映画とは異質のパート2を組み込み、この2つのパートの混合によって構成した。テーマ「音の探求」の導入とそれに付随するピアノによるそのテーマ音楽によって、本作品は小津映画と様相を大きく異にするものになっている。

結論

ホウは『珈琲時光』の製作過程について次のように回想する。

この企画までは常に小津さんのことを考えていたんですが、構想の段階に入ったらそれどころではなくなってしまった。自分自身、日本人でないで生活のディテールを考えるのにすごく苦労したんです。（市山87）

当初、本作品は、小津へのオマージュとして企画されたが、「構想の段階」でホウは「東京での生活者のディテールを積み上げていく」作業に専念するようになる。

「それどころではなくなってしまった」とハウが述べるように、ここで小津へのオマージュは棚上げされる。だが、「生活者のディテールを積み上げていく」作業とは、まさにハウが『童年往時』に認めた小津との類似点に他ならない。ハウにとって小津とは「生活の些細なディテールを積み重ねて撮っている」映画作家であり、その意味で、その実践は小津へのオマージュとなりうる。

しかし、その撮影対象である「生活の些細なディテール」を何にするかによって、類似点どころか逆に小津との相違点となってしまう場合がある。陽子の一連の移動場面はその最たるものである。ハウは、生前小津がほとんど撮影対象としなかった人物の移動という「生活の些細なディテール」を対象とした。この一連の移動描写には、松竹から小津へのオマージュという課題を課せられながらも、あくまで自身の作品を製作しようと試みるハウの意志が感じられる。しかし、この過剰な移動描写は、構想段階で「それどころではなくなってしまった」とはいえ、明らかに『東京物語』の紀子の列車シーンをトリガーとしている。そしてトリガーといえ、陽子の妊娠を巡る家族の物語もまた、『東京暮色』に代表される小津の「ホームドラマ」をトリガーとしていることは疑いようがない。

だが、第4章で示した列車シーンの引用のあり方からわかるように、ハウは小津映画をそのまま模倣するのではなく、改変を加えた上でオマージュ作品を製作している。それは、ある映画作家が誰か別の映画作家に対してオマージュ作品を製作するという場合を取る、当然といえ当然の態度であろう。しかし重要なのは、『珈琲時光』は、小津映画のシーンやテーマを契機としながらも、過剰なまでの移動描写と「音の探求」という新たなテーマの導入により、結果として小津に捧げられたものとは思えないほど小津映画とは異質なものになり果ててしまっているということである。『珈琲時光』が徹頭徹尾ロングテイクやリフレーミングといった小津とは無縁の「スタイル」で撮られていることも、その改変に寄与することは指摘するまでもない。「小津安二郎百年誕辰記念」という字幕で始まる本作品を見始めた観客は、本作品が『東京物語』や『東京暮色』といった小津映画を意識して製作されていることを直ちに了解するが、見終わる頃には、もはや小津へのオマージュ作品というよりはむしろ、東京で撮られた風変わりなハウ作品、と称する方がふさわしく思えてくるだろう。江の調査に向けて電車で揺られる陽子の姿を繰り返し見ていると、ハウが小津映画を何か誤解しているのではないかと危惧してしまうほどであ

る。この点で、本作品に対するボードウェルの「面食らわせる」という形容は（ボードウェルが本作品の何をもってそう形容したかは別にして）適切であり、そのオマージュのあり方は、オマージュの対象であった小津映画から一人歩きた特異なものとなっている。

註

- (1) 製作背景についてはミツヨ・ワダ・マルシアーノが本作品の企画書「『珈琲時光』劇場用映画企画書」を参照しつつ詳述している（マルシアーノ 137）。
- (2) 市山のインタビューではホウは「スタイルは絶対に違う」（市山 87）と述べ、別のインタビューでも「小津監督とわたしとはスタイルはちがう」（宇田川 95）と述べている。
- (3) ASL はボードウェル「数量的見地から見た小津作品」（Bordwell: 1988 377）を参照。
- (4) ボードウェルは『珈琲時光』を次のように評する。「『珈琲時光』は、ホウの1つの日本映画にかなりえないだろう。それほど、この映画にはホウに特徴的な物語方法、テーマ、スタイルが染み込んでいる。列車の引きのショットの挿入にしても、ある程度は小津の都市イメージを想起させはするが、完全にホウ映画のあるべきふさわしい位置を占めているように思われる。ホウ映画は列車の忘れがたい使用で知られる（『冬冬の夏休み』[1984]・『恋恋風塵』[1987]）」（Bordwell: 2013 XVI 括弧内原文）。同様の指摘は（マルシアーノ 147）。
- (5) ただし、1つだけシーン末尾で鳴り始め、次のシーン中鳴り続け、さらに次のシーン冒頭で消えるものがある。
- (6) ボードウェルはこのような『珈琲時光』の音楽の特徴について次のように述べる。「小津は観客に音楽と音響効果の微細な変化に注目するか否かの選択を自由に任せたが、一方、ホウはこのトランスカルチャルな物語においてそれらの音響要素を表立って示し、テーマ化している」（Bordwell: 2013 XVII）。
- (7) ただし、陽子は調査の一環として江が通っていたとされる高円寺の都丸書店に取材に行くが、このエピソードにはピアノ音楽は重ならない。
- (8) このような機能を持つ音楽は他のホウ映画にも散見され、例えば、『冬冬の夏休み』の《赤とんぼ》、『悲情城市』の《ローレライ》／《幌馬車の唄》、『百年恋歌』（2005）の《煙が目にしみる》、そして『黒衣の刺客』（2015）の雅楽《萬歳楽》は、その代表例である。四方田は『悲情城市』の《ローレライ》に関して「知識人たちの政治的ロマン主義を明確にするための註釈として機能している」（四方田 267）と述べている。

引用文献リスト

- 市山尚三「侯孝賢監督、小津安二郎を語る」、『SAPIO』、2004年8月号（2004年）、小学館、pp. 86-88。
- 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（2004年）、新潮社、pp. 92-95。
- 小沼純一「「聴く」人たち——『珈琲時光』論」、『演劇映像』、No. 47（2006年）、早稲田大学演劇映像学会、pp. 102-91（pp. 1-12）。
- 佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』（朝日新聞社、2004年）。
- 滝浪佑紀「「動き」の美学——小津安二郎に対するエルンスト・ルビッチの影響」、『表象』、No. 7（2013年）、表象文化論学会、pp. 172-190。
- 長木誠司『戦後の音楽 芸術音楽のポリティクスとポエティクス』（作品社、2010年）。
- 日本放送協会「5 five～小津安二郎に捧げる～」、『NHK アジア・フィルム・フェスティバル』、http://www.nhk.or.jp/sun-asia/aff/j/5th_05.html（2018年3月31日取得）。
- 野崎敏「「寡黙さ」の語法——バザンと現代台湾映画」、『アンドレ・バザン——映画を信じた男』（春風社、2015年）、pp. 155-191。
- 蓮實重彦『監督 小津安二郎（増補決定版）』（筑摩書房、2003年）。
- 蓮實重彦他編『国際シンポジウム小津安二郎生誕100年記念「OZU2003」の記録』（朝日新聞社、2004年）。
- 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、pp. 91-104。
- 四方田犬彦『電影風雲』（白水社、1993年）。
- リプロポート編『リプロ・シネマテーク 小津安二郎 東京物語』（リプロポート、1993年）。
- ワダ・マルシアーノ、ミツヨ「侯孝賢の「記憶」との対話——『珈琲時光』」、前野みち子他編『侯孝賢の詩学と時間のプリズム』（あるむ、2012年）、pp. 131-150。
- AMIEL, Vincent. «Hou Hsiao-Hsien dans les flux (in)temporels d'Ozu». ARNAUD, Diane/LAVIN, Mathias. ed. *Ozu à présent*. Paris: G3J Éditeur, 2013, pp. 33-41.
- BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988（ボードウエル、デヴィッド『小津安二郎 映画の詩学 新装版』杉山昭夫訳（青土社、2004年））。
- BORDWELL, David. «Préface: Regarde encore! Regarde bien! Regarde!». ARNAUD, Diane/LAVIN, Mathias. ed. *Ozu à présent*. Paris: G3J Éditeur, 2013, pp. VII-XXI.
- CHION, Michel. *Le Son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1985.
- 『珈琲時光』ホウ・シャオシェン監督、松竹製作、2004年（DVD、松竹、2005年）。