

# 侯孝賢映画『珈琲時光』を読む

星野 幸代

## はじめに

侯孝賢<sup>1)</sup>の映画は日本人にとって懐かしい<sup>2)</sup>、と言われ、1989年『悲情城市』公開以来日本で固定ファンを得ている。その懐かしさは日本人にとって後ろめたいものである。なぜなら、それは「一種の形を変えた植民体制」<sup>3)</sup>といわれる戦後の国民党政治の悪評に緩和されがちな、日本の台湾植民という「新たな記憶を呼び覚まし」<sup>4)</sup>、戦後世代に日台関係への反省を余儀なくさせるからである。

但し、ここで確認しておきたいのだが、これまでの侯孝賢映画は台湾人の抱くノスタルジックな日本をアピールしようとしているわけではないようだ。近年、台湾人監督の映画に表現される、「アイデンティティの非連続」を示すノスタルジア<sup>5)</sup>は下の三種にまとめられよう。

1. 外省人の、大陸へ対するノスタルジア（侯孝賢『童年往時』1985、楊徳昌『牯嶺街少年殺人事件』1991 など）
2. 本省人の、日本あるいは日本的なものに対するノスタルジア（呉念真『多桑父さん』1994、楊徳昌『ヤンヤン 夏の思い出』2000 など）
3. 台湾生まれの日本人の、台湾に対するノスタルジア（侯孝賢『悲情城市』〔前掲〕）

こうしてみると、侯孝賢映画は2.を描いてはいない。いわば侯孝賢映画に日本人が感じる「懐かしさ」は、日本が台湾を占領していた刻印である和風の建物や着物、刀、日本に類似した風景に対して日本人が一方的に感じるものなのだ。もっとも、侯孝賢のそれら日本的な物の撮り方には愛着が感じられ、それが日本人の「懐かしさ」と共鳴するのであろう<sup>6)</sup>。

その侯孝賢が、日本語を殆ど全く聞き取れないにも関わらず<sup>7)</sup>、小津安二郎生誕100周年を記念して松竹から選ばれ作った映画が『珈琲時光』である。

本論では『珈琲時光』を — DVD が発売される前に — 『東京物語』との比較を皮切りに、その他センダックの絵本、江文也という目立った要素を合わせて、侯孝賢が『珈琲時光』に表象したものを考察してみたい。

## 1. 小津映画と侯孝賢

侯孝賢は映画監督として地位を確立してから、自作が小津映画に似ているという批評を聞いて、小津作品を観はじめた<sup>8)</sup>。はじめに、侯孝賢と小津安二郎の相違点をまとめてみよう。

侯孝賢自身は小津の緻密な視線を「数学者」にたとえ<sup>9)</sup>、その「緻密でスタイリッシュな映像」は自分とはかけ離れていると述べている。また「さまざまな登場人物のさりげない表層的なエピソードを構築していった、それでいて感情を表現する」小津に対し、自分は常に一人の人物に焦点を当てると自己分析している。確かに、小津は既に撮影前に頭の中に映画が出来ていたのに対し、侯孝賢は撮影前あるいは撮影中に構想を固定しない<sup>10)</sup>。それはおのずと演技指導にも直結している。小津が俳優の目線から手の動きまで完全に指示したのに対し、侯孝賢は俳優に状況を説明したあとは自由に演技させ、ラッシュを見てアレンジする。

それでは、なぜ侯孝賢は小津に似ていると言われるのか。侯孝賢自身は小津との共通点として「登場人物の感情をあからさまに吐露させず、観客に広い空間を残しておくというやり方」を挙げ、小津の「日常生活の中の微妙な変化をすくい撮ろうとする眼差し」に共感を表明している。それには異論がないが、さらに「小津安二郎を思わせる低い視座」<sup>11)</sup>と指摘された、固定カメラでのロー・アングルの多用が挙げられる。

ロー・アングル撮影とは、畳に座った人の目の高さでの撮影である。それは小津映画で、「日本人の大多数の視線」<sup>12)</sup>であると評されている。この小津と侯孝賢との共通点にもまた、畳生活という日本植民地時代の残滓が見いだされるのではなかろうか<sup>13)</sup>。

### 1.1 『東京物語』との比較

『珈琲時光』は、「21世紀の『東京物語』」<sup>14)</sup>と称されるが、その言葉には

この作品が小津安二郎へのオマージュであること、東京を舞台にしていること以上の根拠はないようだ。侯孝賢は小津映画で特に気に入ったものとして『東京物語』、『晩春』、『麦秋』を挙げているが<sup>15)</sup>、『珈琲時光』には明らかに『東京物語』を意識した節が見られるので、特に設定、風俗、ロケ地について詳細にここで比べておきたい。

#### 『珈琲時光』あらすじ

フリーライターの陽子は台湾からの取材旅行から帰ったばかり、東京の下町に下宿している。高崎の実家は父と継母がいる。お盆のため里帰りした陽子は、疲れて夕方に寝入ってしまう。陽子は夜中に起き出し、夕食を整えてくれる継母に、妊娠している、でも結婚する気はないと打ち明ける。継母は陽子の留守中に父親に相談するが、父親はただ沈黙する。

陽子は台湾出身の作曲家江文也について調べている。古本屋の若い店主・肇が取材につき合ってくれる。道中気分が悪くなり、「妊娠しているから」と唐突にいう陽子に肇は驚く。陽子は、赤ん坊が溶けてしまう夢を見たとき肇に打ち明ける。肇はこの話が似ている、とモーリス・センダックの絵本『*Outside Over There*』を陽子に見せる。陽子は、生母が何か宗教の場集っていたとき、幼かった自分が片隅で見ていた絵本がそれであったと思出す。ある日寝込んでいる陽子を肇がたずね、世話してくれる。肇は陽子に自分の書いたイラストを見せる。

父母が、父の上司関係の法事のために上京する。下宿で一緒に食事しながら、陽子は父母にお腹の子の父親について詳しい説明をする。ある日、電車内で眠ってしまった陽子。いつの間にか肇がその前に立っている。二人は並んでホームに立ち、肇は趣味の電車音録音をする。秋葉原をバックに丸の内線が JR の下をくぐっていくショットで終わる。

#### 『東京物語』あらすじ

尾道に末娘（小学校教師）とともに住む夫婦が、東京の子供たちに会いに行く。長男は医者で二男あり、長女は美容院を経営、ともに忙しいため、戦死した次男の妻に父母を東京見物させ、ついで父母を熱海へ行かせる。熱海の旅館では若者が徹夜マージャンで騒がしく、くつろげない父母が一泊で帰ると、長男長女は困惑を隠さない。気兼ねして父は旧友をたずねて酔いつぶれ、

妻は次男の妻のアパートにとまる。父母は東京を発つが、帰途母が体調を崩し大阪の三男のところに泊まる。尾道に戻って間もなく母は倒れ、二、三日で亡くなる。長男長女三男は法事が終わるとすぐに帰るが、次男の妻は父と末娘が落ちつくまで留まってやる。

大きな共通点として、一夏の出来事であること、殆どの場面が東京二十三区内であること、子が法事で里帰りし、親は上京することが挙げられよう。

ショットとしては、折々電車が映ること。但し『珈琲時光』の方では電車が一つのテーマともとれるほど大きな存在になっている（後述）。私室はみな畳であること、これは現代の日本では意識的に撮らなければ達成されない。風俗としては、よく店の看板を映すこと、店屋物をとること、カウンターに並んで座ってものを食べることが共通してみられる。

また注目したいのはご近所からお酒、食器を「借りる」ことである。『東京物語』では次男の嫁が義父母のために同じアパートの主婦からお酒と徳利、猪口を借り、残り物をもらう。『珈琲時光』では、陽子が下宿する大家に継母が菓子折を持っていった際、次のようなやりとりがある。

陽子「済みません、醤油とお酒、貸して下さい。あとグラスもお願いします。」

母「やだ、いつも借りてるの」

陽子「うん」

母「やだお母さん、恥ずかしい」

今どき大家に調味料や食器を借りる若者はまずいない、もしくは非常に稀なのではないか。このエピソードは恐らく『東京物語』に依っており、そのため古い風俗という違和感がある。

次に相違点、あるいは対照的な点を挙げておきたい。

家族形態としては、『東京物語』がそれぞれ子どもは独立世帯を持っているものの大家族であったのが、『珈琲時光』では核家族、再婚、一人っ子となる。

同じ東京を撮っていても、『東京物語』に登場する東京は荒川付近、上野、はとバスの車窓ごしの銀座である。この作品に限らず、小津作品は東京の隅田川より東をよくロケ地としている。それに対して『珈琲時光』は神田神保町、お茶の水-高円寺といった中央線ライン、南部の洗足池といった、小津のロケ地とは殆ど重ならない東京を映している。

『珈琲時光』には、六本木ヒルズ、ベイエリア、恵比寿ガーデンプレイスといった最新のスポットは勿論、渋谷、新宿、原宿でさえも映らない。ヒロイン陽子は、確かにこれらのデートあるいはショッピングエリアには興味がなさそうな人物として描かれており、映るのは地方出身の彼女が東京で選んだ生活圏だけなのである。しかし彼女は『東京物語』ではとバスに運ばれる「お上りさん」の老夫婦とは違い、JR、都電——地下鉄は登場しない——を乗りこなし、中央線エリア、お茶の水界隈を一日のうちに自在に動きまわる。『東京物語』にとりこまれた松屋デパート、銀座のはとバス、熱海逗留、美容院、同潤会アパートなどは当時としてはハイカラなものであった。逆に『珈琲時光』はむしろレトロな東京を厳選して撮っている。

ホーム・ドラマが小津作品のテーマであるのは議論の余地がないところである。侯孝賢は「[小津が] 古き良き時代の東京を描いていたと勘違いしている人もいるけれど、彼は常にその時代の非常にモダンな東京を撮っていた。いいかえれば、その時代の社会と家庭の関わり、変化を鋭く突いていたのです。私は私なりの現在の東京の“家庭”を描こうと思ったのです」<sup>16)</sup>と述べている。侯孝賢なりの「現在の東京の“家庭”」にはヒロインにより波紋が起こるのであり、「まもなく今までとは違った状況になるだろうという兆しがある」<sup>17)</sup>というリリーの小津映画中の「家庭」への総括に重なる。なお、ヒロインについて侯孝賢は、「女性が小津映画の重要なテーマであるのでそこから出発し、丁度まわりに日本人女性の友人が大勢いたので、彼女たちの物語を融合して、ヒロイン「陽子」の雛形、独立した強い日本の女の子が出来た」<sup>18)</sup>と述べている。

## 1.2 電車

『東京物語』でも電車は尾道から東京まで、夫婦と子どもたちを運ぶが、それは一本道であり、電車の画面への登場率もさして多くはない。『珈琲時光』ではヒロインの電車による移動が丁寧に追われ、それがほぼ全編に渡っている。「せわしく往来する電車は、都市生活の主たる情景であり、また生命における不可抗力の行進循環を隠喩している」<sup>19)</sup>という先行分析を否定はしないが、ここでは侯孝賢の電車好き<sup>20)</sup>に寄せて台湾における鉄道史を回顧しつつ、『珈琲時光』における電車の意味を考えてみたい。

台湾鐵路局は1887年清朝によって設立され、1893年に基隆-台北、台北-新

竹と鉄道が完成した。中国でも最古の鉄道の一つであった。これを台湾総督府が補修しつつ基隆から打狗（現在の高雄）に至る南北縦貫線を 1908 年に完成させた。合わせて様々な支線を整え、営業キロ数は 1899 年のわずか 97 キロから 1938 年には 881 キロに達した<sup>21)</sup>。侯孝賢が育った鳳山を通る打狗-九曲堂間鉄道も、1907 年に鳳山停車場構内で開通式が行われている。因みに日本で青森-上野、新橋-馬関（現・下関）、門司港-熊本間の鉄道が全通したのは 1901 年である。このように日本と大した時間差なく整えられた台湾の鉄道は、戦後国民党政府に引き継がれた。台北付近は現在 MRT すなわち高架式地下鉄にとってかわったため、侯孝賢世代の鉄道へのノスタルジアをかきたてることとなった<sup>22)</sup>。

日本に来て電車に乗るのが好きという侯孝賢は、「東京と電車は切り離せないというのが、私の東京観なのです。」「地下鉄が登場しないのは、風景が見えないからなんですよ」と述べている<sup>23)</sup>。今日の東京 23 区内の往来は、鷹揚な線を描く JR よりもその間を網の目に走る地下鉄が寧ろメインであろう。例えば神保町古本街の最寄り駅が地下鉄神保町ではなく約 0.5 キロ離れたお茶の水駅だということには、かなり無理がある。しかし地下鉄は東京オリンピックを目して整備されたので昭和 38 年に亡くなった小津安二郎にも、同様に縁がなかった。小津記念映画としては地下鉄を映さないのは正解かもしれない。

陽子が肇に送ったアンティークの懐中時計は、台湾鉄路局の機関士のものであったという。台湾鉄道の職員は植民地鉄道としては珍しく 50 パーセント以上が日本人の時代が長く、敗戦時でも 28 パーセントが日本人で、その職種には機関士も含まれていた<sup>24)</sup>。従って、肇の懐中時計の古い持ち主は、日本人と台湾人、両方の可能性がある。懐中時計は、『東京物語』では義母の形見として義父から嫁へと渡され、嫁とともに尾道から東京へと旅する。

『珈琲時光』で、映画のはじめ、高崎の実家に帰る陽子は、上野から高崎線で高崎へ、高崎から上信電鉄上信線吉井駅へ向かう。山をバックに夏の緑の中を走る電車が美しく撮られ、ここにはローカル線へのノスタルジアが感じられる。上野-高崎だけで 105 分、高崎-吉井は 20 分、確かに下宿しないと東京では仕事が出来ない距離だ。改札には駅員さんがいる、つまり東京とは違いまだ自動改札ではない。

陽子の下宿の最寄り駅、鬼子母神前駅を通る早稲田-三ノ輪橋の都電荒川線も繰り返し出てくる。例えば固定カメラで駅に停車する電車が映り、観客が何

に視線を定めて良いのか迷っているうちに、通行人に交じって歩いてくる小柄な陽子が、画面に入って出て行くのを見出す。江乃ぶ夫人との待ち合わせ場所を示す洗足池駅も、道一本へだてた池の方は映さず、歩道橋ごしに駅を撮っている。

肇が陽子に見せる自画像は103系の山の手線に四重、五重に囲まれている。山の手線は現在銀色の車両に緑のラインであるが、肇（浅野忠信と同一年だとすれば2003年で30歳）の世代は、車体全体が緑色の103系の山手線に子供時代からなじんでいる。胎児のように身体を丸め黒い宙に浮いて吊革につかまったヒトは、首から懐中時計を下げていることから肇だと分かる。取りまく電車の中から、一両がその人物に向かっている。安住していたヒトが、何かに迫られているらしい。

陽子の乗った山手線と肇が乗っている京浜東北線がほぼ並んで走るのだが、二人とも気付かないシーンがある。別の時、二人はお茶の水駅のホームで待ち合わせる。ラスト近く、満席の車内で居眠りする陽子に、肇が気づき、前の吊革につかまる。『東京物語』で笠智衆が「うっかりはぐれでもしたら合わりやせんよ」と嘆いた東京の、しかも車内で肇と陽子は出逢う。肇が陽子の寝顔に送る静かな視線には何ら感情は読みとれないが、続くシーンで、二人は同じ駅に立ち同じ方向を見つめている。小津的な文脈からすればこれは、二人の関係が「新たなる局面へ」<sup>25)</sup> 向かうしるしと読めるのではないか。

肇と陽子は劇的に急接近することなく、離れても近づいても互いのペースを乱さず、しかし恐らく停まることのない関係である。『珈琲時光』ではこの非常に現代的な、親密な男女のあり方が、電車の往来によって表現されているのではないか。

### 1.3 食べる

食べることは作品毎に様々な役割を担う小津的な主題の一つであった<sup>26)</sup>。『珈琲時光』で印象的な「食べる」シーンは三回ある。

第一はお盆で帰省した陽子が義母に見守られながら夜食を食べるシーン、二つ目は、上京した父母と共に陽子が肉じゃがを食べるシーンである。帰省した陽子は晩のおかずをたずね、「肉ジャガじゃないの」と残念そうである。続く第一のシーンでは、殆ど何も起こらないこの映画で初めて、陽子の未婚での妊娠という事件が告げられる。第二のシーンに先立ち、電話で父母の上京を知ら

された陽子は「何かおいしいもの作ってきてよ」と肉ジャガを義母に注文する。義母は肉ジャガをタッパーに入れて持参し、「夕食前だから、これくらいでいいね」といいつつ大盛りにつけてやる。父はさらに「陽子おジャガ好きだったからな」と陽子の皿に追加してやる。なごんだところで母「陽子、相手の人は」と切り出す。陽子はお腹の子供の父親はマレーシアにも進出している台湾の傘工場の御曹司であること、でもマザコンだから結婚する気はない、自分一人で育てるといふ。黙り込む両親。

「肉ジャガ」という選択、それをタッパーに入れて下宿の娘に持って来るといふ行為、いずれも日本人の日常に精通した設定である。「肉ジャガ」は映画の前半部と中間部に聴覚的に示され、後半部によく可視的になり食ることが実現するのだが、それはストーリーの希薄なこの映画の一つの「情緒」となっていよう。発話されてから食ふことの実現までは、陽子の妊娠発言からシングルマザーへの覚悟までとゆるやかに結びついている。また陽子の「肉ジャガ」へのこだわりは、妊婦の特定の食べ物への執着を連想させるとともに（それはステレオタイプの酸味の強い物とは限らない）、この「お袋の味」が育つまで、陽子と義母とに重ねられた年月、絆を物語る。食事シーンの前、陽子が最寄り駅へ迎えに出ると父しかおらず、母は「ついでだから」鬼子母神に詣でて後で来る、とだけ父は言う。ついででも何も、鬼子母神は安産・子育て（こやす）の神様なのである。

もう一つ、印象的な食ふシーンは、寝込んでいる陽子に肇がインスタント食品を調理してやったらしい下宿の場面である。これは食ふ行為そのものは定かではないが、すでに親密であった陽子と肇が心を通わせるとともに、今後出産を迎える陽子をこのように肇が見守っていくことを予測させる。

食ふシーンは侯孝賢映画でも特徴的なもので、特に悲痛な場面の前後に入る長回しの食事シーンは人間の宿命のような静かな迫力を持っていた。が、『珈琲時光』の食ふシーンは、人々の関係を近づけたり引き離したりするという小津映画の「食ふ」意味の一バリエーションと解釈できよう。

次に、『珈琲時光』の含む小津映画とは関係がない要素について順に見てみたい。

## 2.1 Outside Over There

陽子の赤ん坊が溶けるという夢の原因になった絵本、モーリス・センダック作 *Outside Over There* (HarperCollins Publishers, 1981) には邦訳『まどのそと そのまたむこう』(わきあきこ訳、福音館書店、1983)がある。肇が探し出してやったのは、英語版である。日本人監督ならばまず、邦訳版にしたのではないか<sup>27)</sup>。「陽子」が1976年生まれの一青窈と同年だとすれば、(2003年の時点で27歳)訳著の出版時には六歳であり、女の子なら一人で絵本を読める子も多い年齢だ。ただ、幼い陽子が一人で英語版を見ていたにしても、絵から容易にあらすじをとらえられたであろう。

あらすじを紹介する。父親は船出し、母親が放心している間に、アイダは仕方なくホルンを吹いて妹をあやすが、背を向けている。その隙にゴブリン達が妹をさらい、代わりに氷の人形を置く。アイダがにわかに妹が愛しくなって抱きしめると、人形は腕の中で溶けてしまう。アイダは怒り狂って妹を取り返しに向かう。ゴブリン達は大勢の赤ん坊となってアイダを翻弄するが、彼女はホルンを吹き鳴らして彼らを河へ追い払い、妹を救う。父の手紙を受け取り安心した母が、アイダと妹を温かく迎える。

時に絵本批評家を困惑させるほど刺激的な題材を採り上げるセンダックは、この本では育児放棄、そしてきょうだい憎悪を表現している<sup>28)</sup>。抱き上げた赤ん坊が溶けてしまうという恐ろしい *Outside Over There* の一場面は、赤ん坊を無事に産めるだろうか、独りで育てられるだろうかという陽子の恐れが呼び覚ました記憶である。それはまた、自分を育てることを放棄した生母を思い起こすことでもある。絵本を読み直すことにより、ヒロインの少女が失った赤ん坊を自力で取り返し、母親の視線を取り戻すのを確認することにより——ただし陽子の場合それは生母が継母に入れ代わることであるが——、陽子は自分の中の恐怖を解き放つことが出来たのである<sup>29)</sup>。

なお、センダックはユダヤ系アメリカ人、両親の時代にヨーロッパ大陸から渡米し、ユダヤ文化の中でディズニーに魅了される少年時代を過ごした。そういったセンダックのルーツも、この絵本を小道具として採用した要素となっているかもしれない。

## 2.2 江文也

侯孝賢はなぜ江文也のエピソードを『珈琲時光』に持ち込んだのであろうか。

陽子は江文也（1910-1983）の足跡を追って、高円寺の都丸書店へ取材に行き、洗足池で遺族に会う。本人が出演している江乃ぶ夫人は大岡山に住んでいるそうであるが<sup>30)</sup>、大岡山-洗足池は大井町線で旗の台で池上線に乗り換え、歩いても二十分とかからないので、洗足池での待ち合わせは実際的な話である。

陽子に写真などを見せながら、乃ぶ夫人は江文也との思い出を話す。乃ぶ夫人の口ぶりから江文也との仲の良さがしのばれ、短いがなごやかなシーンである。このインタビューをもって陽子の江文也調査は一段落する。

江文也は日本植民地時代の1910年（明治43）台湾に生まれ、13歳から日本で教育を受け、東京高等商工<sup>31)</sup>を出るも音楽を志し、山田耕筰に師事。声楽家として藤原義江と共演し、作曲家として数々のコンクールに入賞するなど昭和十年前後は「日本の」花形音楽家であった。ただ台湾出身の「日本人」ということでいつも二位に留め置かれた。1938年（昭和38）に北京師範大学音楽系教授として北京へ移り、1944年には国立音楽院院長にまでなったが、日本敗戦後、「文化漢奸」に指定され、入獄。中国共産党の時代には、反右派闘争、文化大革命と批判されつづけ、教育、演奏、出版などの権利を剥奪され、四人組が失脚した頃にはすでに健康を害し、不遇のうちに病死した。

『珈琲時光』の文脈で解釈すれば、陽子はこれから台湾の恋人の私生児を産もうとしており、台湾人男性と駆け落ちし、育児の真っ盛りで彼と引き裂かれながらも、六十年近くも温かな思い出を持ち続けている乃ぶ夫人に接したことで、迷いを吹っ切ったようである。一方、演じた一青窈が「江文也と、父の背景が重なって個人的に思い馳せられる部分もたくさんあって」<sup>32)</sup>と述べる通り、彼女のルーツを知る日本人観客は、「陽子」の興味関心を歌手・一青窈のアイデンティティ模索に重ねるであろう。

この映画によせて、音楽評論家片山杜秀は次のようにコメントしている<sup>33)</sup>。

日本はというと、かつての中国や台湾との複雑な関係を刻印された、この面倒な作曲家の記憶をほとんど消し去った。日本の近代音楽史は江をあくまで中国の作曲家として彼が日本にいなかったかのように扱うのを常とした。

侯孝賢は江文也の戦後の苦難とそれに対する日本の責任について全く語ることなく、この映画に、その名と音楽とを組み込んだのであるが、その存在は深い印象を残さずにおかない。見た者は、彼の音楽を掘り起こし、日台史を振り返ることになる<sup>34)</sup>。

## おわりに

侯孝賢にとっての「現在の東京の“家庭”」である『珈琲時光』は、日本人にとっては二、三十年昔の東京の中で、現代の家庭のあり方、現代的な男女のあり方の一つを、夏の日差しの中で、電車の往来に乗せて描く映画となった。ロングテイクで、ストーリー性をぼかし、「“気”（張力）を編集し、画面とその底に流れる“情緒”〔feeling, mood〕を編集する」手法が、『珈琲時光』でも採られていよう<sup>35)</sup>。そこに撮られた、日本人が撮ったと見まごう風情は、日台史と無関係ではない。取り込まれている江文也のエピソードの、全体のタッチとは明らかに不釣り合いな強度には、静かなねらいがうかがわれる。すなわち、日本が台湾にもたらした「アイデンティティの非連続」への回顧である。

『珈琲時光』を扱いながら、映画の中に何度も現れる肝心の「珈琲を飲む時間」については全く触れられなかった。DVD 発売を待って、ヴィム・ヴェンダースによる小津へのオマージュ『東京画』なども合わせて再びこの映画について考察を進めたい。

## 注

- 1) 侯孝賢 1947年広東省生まれ、客家人。父は省の教育課家長。生後間もなく父が仕事で渡台、一家で移住。高雄県鳳山郡の日本人が引き上げたあとの和式家屋に住む。家では客家語、外では台湾語と北京語で育つ。(田村志津枝、四方田犬彦による)

鳳山は高雄の東に位置し、水田、水牛、池、小川の多い田舎であった。日本植民時代には鳳山小学校、鳥松小学校など(太平洋戦争中にはいずれも国民学校)があり、日本人の子弟と少数の裕福な台湾人子弟が日本語で教育を受けていた。(鈴木武テリー「メルマガ 台日美雑談」2004.2.10、05.2.16。鈴木氏は元カリフォルニア大学教授、ロスアンジェルス在住。)

- 2) 「侯孝賢の世界は懐かしい。だが、そういう視点からのみ彼の映画を見たのでは、その価値を十分に受けとめたことにはならない。」池澤夏樹「懐かしさを越えて」宮本貢編 1993 所収。
- 3) 陳芳明 p.12。
- 4) 「かつて台湾を植民地としていたという歴史をもつ私たち日本の戦後世代は、侯孝賢映画が喚起する「風俗に対するノスタルジア」に対していささか慎重である

べきではないだろうか。なぜなら、植民地時代の記憶を台湾人自身は忘却してはおらず、それどころか今日でも、たとえば侯孝賢映画が新たな記憶を呼び覚まししているからである。」藤井省三 p.207。

- 5) 「過去のある状態は、たとえ正面切って意識されていなくとも、常に現在に対する恐れや不満、不安、または不確実化の文脈の中でノスタルジックに思い出されてくるのであり、このような情動や認知状態はアイデンティティの非連続という恐れを生じさせるので、ノスタルジアは連続を確保するため、私たちの心理的資源を動員してこの恐れを鎮めるか、さもなければせめてそらせようとするのである。」デーヴィス p.52。
- 6) これに関して、四方田犬彦は「注目すべきなのは、みずから外省人の子である監督が日本人の帰還と大陸生の中国人の台湾移住とを、歴史の普遍の相の下に対等の事象として眺めていることだ。」と述べている。四方田犬彦 p.266。
- 7) 2004年8月31日侯孝賢×青窈記者会見より採録、『名古屋シネマテーク通信』No.268、2004年11月。
- 8) 『珈琲時光』劇場パンフレットインタビュー。
- 9) 小津安二郎生誕90周年記念で松竹が製作したドキュメンタリー『小津と語る』（田中公義監督、製作は小津映画『秋刀魚の味』等を製作している山内静夫、1993）。侯孝賢はこの中で5分足らずだが小津映画について語っている。
- 10) リチャー pp.229-236 および朱天文。
- 11) 四方田犬彦 p.267。
- 12) リチャー p.13。
- 13) もっとも同じ和風家屋を撮っても、楊徳昌の1960年台北を舞台とした『牯嶺街少年殺人事件』ではテーブルと椅子生活が日常であり、ロー・アングルは採られていない。
- 14) 『珈琲時光』劇場パンフレットの Introduction。また New York Times, 2004.10.16でも『東京物語』のテーマと手法から想起した習作、として紹介されている。
- 15) 『小津と語る』、前掲。
- 16) 『珈琲時光』劇場パンフレット。
- 17) リチャー p.23。
- 18) 葛大維。
- 19) 葛大維。
- 20) 『珈琲時光』劇場パンフレットインタビュー。
- 21) 高橋康隆「解題『台湾鉄道史』」、野田正穂ほか編1985下巻巻末。
- 22) 楊徳昌の『ヤンヤン 夏の思い出』に、呉念真演じる中年男性 NJ がかつての恋人と日本で会い、JRに乗り、踏切を渡ることによって台湾での初デートを想起する場

面がある。NJ は同世代の鉄道へのノスタルジア（それだけではないのだが）を体現していよう。

- 23) 『珈琲時光』劇場パンフレットインタビュー。
- 24) 高橋康隆、前掲。
- 25) 「小津安二郎の作中人物たちが同じ方角を向いて並んで立つ場合、……そこからきまってなんらかの説話論的な変容が生起するのである。……物語はもはや同じ舞台装置の中では進展し得ず、必ず新たな局面へと踏み込んで行かざるをえない。」蓮實重彦 1992、p.141。蓮實重彦は例として『麦秋』で原節子と二本柳寛が鎌倉の駅のホームに立つシーンが二人の結婚へとつながることを挙げている。
- 26) 蓮實重彦「II・食べること」、蓮實重彦 1992。
- 27) 台湾版は莫里斯・桑達克『在那遙遠的地方』1988 格林文化出版社がある。
- 28) センダックは *Outside over there* について次のように解説している。「赤ん坊の世話をしなくてはならない姉さんのアイダは、新しくやってきたその子を、愛し、かつ憎んでいるのです。」「アイダの母親は怪物ではありません。彼女は子どもたちに無関心なわけではないのです。彼女はたまたま夫の不在をさびしく思い、ほんの一瞬赤ん坊をほったらかしただけなのです。」「結局アイダは何もかもを本来在るべき秩序にもどします。なぜなら、健康な子どもである彼女としては、そうしないわけにはいかないし、またそうしたいと思うからです。」センダック 1990 pp.227-229。なお、センダック評はレイنز 1982、主として pp.248-249 によった。
- 29) 「昔話やファンタジーの中で、私たちは子供時代の恐怖を再構築し、そこに潜んでいる爆弾の起爆装置をはずします。」センダック 1990、p.227。
- 30) 井田敏 p.105。
- 31) 井田敏 巻末年表では「東京高等工商学校（武蔵高等工業）」とあるが、p.51 昭和四年四月二十二日の江文也の日記に「芝浦の高等工商学校」とある。なぜか同書では p.65 より同じ学校が「武蔵高等工業学校」と代わり、p.70 にも「武蔵高等工業を卒業した」とある。高等工商学校は 1927 年（昭和二年）設立、現在の芝浦工業大学。武蔵高等工業学校は現在の武蔵工業大学、五反田に校舎があり、昭和 4 年 9 月設置認可であるからこれは異なる。〔芝浦工業大学HP「これまでの歩み」、武蔵工業大学 HP「大学歴史」参照。〕
- 32) 『珈琲時光』劇場パンフレット、一青窈インタビュー。
- 33) 『珈琲時光』劇場パンフレット。
- 34) 作家島田雅彦は「ヒロインが調べている江文也という音楽家が気になりました」「政治に翻弄された芸術家、それは戦後の中国に生まれて一歳で台湾に渡り、本省人と外省人のはざままで引き裂かれてきた監督の自画像でもありますね。」と述べている（『珈琲時光』劇場パンフレット）。またこの映画にちなんで開かれた江文

也の音楽演奏会は数多い。

35) 朱天文 2001。

## 参考文献

- 井田敏 1999 『まぼろしの五線譜 江文也という「日本人」』 白水社
- 葛大維 2004年12月4日 「想喝一杯什麼樣的「珈琲」？」 『聯合報』
- 朱天文 2001年3月 「私の見た侯孝賢の映画」 中野麻里子・藤森猛訳 愛知大  
学現代中国学会編 『中国 21vol.11 特集・中国映画研究』 pp.239-244 風媒社
- Sendak M. 1981 *Outside Over There*, HarperCollins Publishers
- センダック、M. 1990 『センダックの絵本論』 脇明子・島多代訳 岩波書店
- 田村志津枝 1997 『台湾発見 映画が描く「未知」の島』 朝日新聞社
- 陳芳明 2002 『後植民台湾 文学史論及其周辺』 麦田出版社
- デーヴィス、F. 1990 『ノスタルジアの社会学』 間場寿一・荻野美穂・細辻恵  
子訳 世界思想社
- 野田正穂ほか編 1985 『大正期鉄道史史料・台湾鉄道史』上・中・下（鉄道院明治  
43-44年刊の複製） 日本経済評論社
- 蓮實重彦 1992 『監督 小津安二郎』 ちくま学芸文庫
- 藤井省三 2002 『中国映画 百年を描く、百年を読む』 岩波書店
- 宮本貢編 1993 『朝日ワンテーママガジン 侯孝賢 — ホウ・シャオシェン』 朝日  
新聞社
- 四方田犬彦 1993 『電影風雲』
- リチャー、D. 1993 『小津安二郎の美学 — 映画の中の日本』 山本喜久男訳 社会  
思想社
- レインズ、S. 1982 『センダックの世界』 渡辺茂男訳 岩波書店