

記憶との対話——『歩いても 歩いても』

ミツヨ・ワダ・マルシアーノ

映画監督・是枝裕和の数々の作品にとって、記憶とアイデンティティーとの結びつきは非常に重要な要素であり、それは彼の一連の作品『幻の光』(1995)、『記憶が失われた時』(1996)、『ワンダフルライフ』(1999)、『DISTANCE』(2001)、『歩いても 歩いても』(2008、以下『歩いても』)、『空気人形』(2009)に刻印されている。あるインタビューの中で是枝は、『歩いても』が、彼自身の母親に関する思い出、特に彼女が亡くなる直前の数年間(2004-2006)に交わされた会話の中から、彼が寄せ集めた思い出により構成されていると述べている¹。是枝は、確かに母親の死後すぐに脚本を書き始めており、その翌年には映画の製作を開始している。主人公・良多(阿部寛)の様相が監督自身のそれとはかけ離れているように、『歩いても』内での多くの要素は、是枝の個人的な記憶であると共にフィクションである。特に、機知に富み、穏やかで、そして時として嫉妬や恨みといった激しい感情を表す母親像(樹木希林)に、彼自身の私的な記憶が重ね合わされていることは、インタビューにおける次の発言から窺える。「この映画では『日本人とはこういうものだ』なんて言うつもりは全然なくて、うちがそうだったっていうことを、どこまできちんと詰められるかっていう作業をしたんだけど、映画を見ていて意外と、『いや、うちもさあ……』って言う人が多いんですよ²」。しかし、このような発言にもかかわらず、日本での映画評の多くは、本作品が、年老いてゆく両親との残り少なくなった時間の儚さを通して、家族を失わざるをえない現実によって引き起こされる情動への共感を、いかに的確に観客に想起させたかを強調した。例えば『キネマ旬報』の記事では、この作品が喚起するこういった情感は、「日本人誰もが自分のこととして受け止めてしまう」と指摘している³。確かに『歩いても』は、家族を失うことによって沸き起こる個人的な、そして同時に普遍的とも言えるある感情を観客に伝え、また是枝自身の個人的な記憶を、日本の典型的な家族の記憶へ、あるいは日本以外の国々の家族の記憶へと置換することに成功したと言えるかもしれない。

私はこの小論の中で、「シネマ」と「記憶」との関係について、いくつか考察をしようと思う。私が興味を覚える点は、『歩いても』という作品を通して起こるこの記憶の置換現象、つまり、個人のアイデンティティーを形成するための最も基本的な要素とも言える個人的な／固有の記憶が、シネマというメディアを通して複数の「他者」の記憶へと置換される過程である。はたしてシネマは、記憶——個人的なものであれ、文化的あるいは歴史的に特有のものであれ——をどのように表象するのであろうか？ また、そういった固有の記憶を「他者」の記憶へ充当するという一見問題を孕む同一化の過程を、シネマはどのように可能にしているのだろうか？ 言い換えるならば、個人レベルあるいは文化レベル・歴史レベルにおいて固有の記憶が、いったいどのように普遍的な意味／観客にとって同一の意味を成すことができるのだろうか？ これらの疑問に対して、本稿では、自己というものを肉体と精神を含有する個体が本体論的に存在する

1 道田陽一「映画監督は枝裕和—自分の気持ちを整理するつもりでこの映画を撮った」『創る』(2008年7月)、88-91頁。

2 是枝裕和「普通の家族の普通の日」『SWITCH』(2008年5月)、78-83頁。

3 金澤誠「INTERVIEW [監督・原作・脚本・編集] 是枝裕和」『キネマ旬報』no. 1511 (2008年7月上旬号)、50-53頁。

4

Daniel C. Dennett, "Why Everyone Is a Novelist," *Times Literary Supplement* 4459 (September 16-22, 1988): 1028. 以下、英文から日本語文への翻訳は、但し書きのない限り私自身によるものである。

5

Susannah Radstone and Katharine Hodgkin, "Regimes of Memory: An Introduction," *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*, ed. Susannah Radstone and Katharine Hodgkin (New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2006), 12.

6

Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, trans. Edmund Jephcott (New York and London: A Helen and Kurt Wolff Book, Harcourt Brace Jovanovich, 1979), 335.

と捉えるのではなく、哲学者ダニエル・C・デネットの提唱する概念——個人的なアイデンティティーとは一つの「談話(confabulation)」であり、自己とは自分についての語り(self-narration)といったいくつもの物語の収束であるという考え方——を採用しつつ、シネマが記憶の物語を利用することによって、個人的かつ共通の記憶を(再)生産する過程について分析を進めていきたい⁴。

記憶のための小道具

記憶と「真実らしさ(authenticity)」の関係に対する探求は長い間続けられてきたわけだが、スザンナ・ラドストーンとキャサリン・ホジキンが述べているように、「現在、記憶とは表象を通して構成されるという考え方は、既に一般的に受け入れられている」と言えるだろう⁵。ここで我々は、実際に映画の分析を始めるにあたり、「記憶」「表象」「信憑性」といった抽象概念の関係性を把握するために、一定の前提を共有しておく必要があるかもしれない。そこで本稿では、以下の事項を既に自明のことと仮定するところから始めたいと思う。(1)シネマという表象形態は、ある者の記憶を(再)構成することが可能であること。(2)シネマは、その表象の観察者に観察者自身の記憶を想起させる力があること。(3)またシネマというメディアは、これら観察者に、観察者自身の記憶と、表象として提示された記憶とを融合する行為を誘発すること。(4)そして最後に、シネマはその複製／模倣の能力によって記憶の信憑性を単に伝達するだけでなく、それ自体が記憶として機能するメディアであること。

ヴェルター・ベンヤミンは、かつて書き言葉に対する彼の絶大なる信頼について述べると同時に、書き言葉とそれが指示するものとの共存関係において、書き言葉には「単に感覚的ではない相似という本質(the nature of nonsensuous similarity)を照らし出す」力がある、と指摘している⁶。シネマの場合、ベンヤミンにとっての言葉と同様、ミザンセンを構成する小道具一つひとつが、郷愁や悲嘆のように共有可能な感情を新たに想起する／類似体験を誘導する引き金になる、記憶の「聖遺物箱(reliquary)」としての役割を果たすのではないだろうか。また映画の中に配置された、こういった記憶と結びついた小道具は、記憶をある一定の空間内に視覚化させるだけではなく、記憶の時間的な要素すら可視化させ得ることをここで強調しておこう。

『歩いて』は、15年前に亡くなった長男の命日を弔うために家族全員が集まった、ある夏の日を描いている。長男の不慮の死は、海で溺れかけた見知らぬ少年を彼が自分の命を代償に助けたことに起因している。作品は、それからさらに数年後の夏のある日、次男・良多が彼の新しい家族と共に実家の墓を訪れる場面で終わる。ラストシーンでは良多の母親は既に他界しており、その代わりに妻(夏川結衣)、彼女の連れ子・あつし(田中祥平)、そして夫婦の間に新しく生まれた娘が同行している。この「今」と「かつて」という分断された二つの時空間がスクリーンに表象／記憶として映し出されるとき、5年という時間の長さを意識的に割愛するかのように、これら二つの場面は並置され、あたかも異なる時代に撮られた写真を手に取りながら交互に眺めるかのようである。



図1：持ち出された引き出し。

この作品の中で是枝は、「記憶の小道具」の一つとして、古い箆筒の引き出しの一つが持ち出された後の、ぽっかりと口を開けたような暗い空洞のイメージを何度となく描き出す[図1]。「欠けた」引き出しには、古い家族写真が長い間整理されることなく保管されており、母親が一家を、正確には一家の過去を語るためにその引き出しを持ち出したという背景がある。つまり、この空洞は、時間的にもまた空間的にも凝縮された記憶の堆積を唆れる。しかしここで興味深い点は、観客である我々には写真を実際に見る機会が与えられないことである。これら不可視の写真がいったいどこで、いつ撮られたものであるのか、その様子を母親が仔細に物語るのを聞かされるだけである。つまり、彼女の語り、「見えない」写真というメディアを通して、過去を現在へと文字通り再生させることになる。

引き出しが抜きとられ、ぽっかりと開いた穴は、時間——良多自身の、そして彼の両親の歴史——を、記憶を温存する場としての家庭と交差させている。良多は、彼が子供のときに使っていた自分の部屋を、両親がいつの間にか、がらくたでいっぱい「物置」にしてしまっていることに文句を言う。そして、この家族写真の詰まった引き出しの在処は、あたかも家族の記憶という渦巻の中心であるかのようなこの「物置」の中に位置している。これら「ぽっかりと開いた穴」と「物置」は、単に空間的に結び付いているだけでなく、時間的にも繋がっている。「同じ場所に二つの違う内容物は混在できない」というフロイトの識見を援用しながら、先述したラドストーンとホジキンは、記憶と時空間の関係について、「記憶を時間と空間、両者との関係性の中で理論化するのには困難である」と指摘している⁷。しかしながら、我々の眼前に存在する引き出しが抜かれた穴の表象は、家族写真との相関性と共に、それぞれの写真に付着した異なる時間という要素が、その永遠に存在するかのように感じられる仄暗い穴という「同じ場所」を共有する可能性を暗示しているとは言えないだろうか。洋服ダンスに刻印された穴のイメージは深さの表象であり、フロイトの言葉を引用するならば、「空間的事項における歴史的な連続」である、と言えるだろう⁸。我々は今、記憶の物語と共に提示されたこの時空間の連結を、シネマというメディアによって体感することができるのである。映画が終焉に近づくと、あたかも家族の写真に付着した記憶の数々が再びひっそりと保管されなければならないかのように、引き出しは元の「洞穴」に静かに戻される。それらの写真／記憶は、次の来客のある日まで光のあたらない空間に横たわ

7

Sigmund Freud, "Civilization and Its Discontents," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol. 21*, translated from the German under the general editorship of James Strachey, in collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson (London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1961), 70-71.

8

Ibid., 70.

ることになるだろう。いやあるいはその後、誰の眼にも触れることなく永遠に埋葬されてしまうかもしれない。しかし、ここで複製技術としてのシネマという資質に注目するならば、記憶を「取り出し」そしてまた再び「仕舞いこむ」という繰り返しの行為は、今後もこの映画が上映される度に事実上限りなく繰り返されることになるだろう。またその繰り返しは、是枝自身の個人的な記憶を「語る」という行為と、時空間を超えた多数の観客たちがその記憶の物語を「経験する」行為とを融合させ、結果として、そこで伝達される記憶の継続が保証されるという構造を作り出している。



図2：ステレオのアームが下ろされるクローズアップ。

『歩いても』では、母親の得意料理であるトウモロコシの天ぷらから、1960年代末に流行った歌謡曲「ブルー・ライト・ヨコハマ」まで、幅広い種類の「記憶の小道具」が利用されている。そして家族の多くは、これらのものに出くわすたびに「懐かしいなあ」と口にする。母親は、密かに隠し持っていた一枚のシングル・レコードを取り出し、今は誰も使わなくなってしまった古びたステレオにかけてくれと良多に頼む。そのとき彼女はそのレコードの題名を誰にも告げず、ある種の「サスペンス」が生じる。良多の指がステレオのアームを注意深く下ろす様子がクローズアップで映し出され、レコード針の引く搔き音の後、耳慣れたメロディーがその映画演出空間内 (diegetic space) に広がる [図2]。レコード針を英語では「stylus」というが、この単語にはワックスあるいはその他の物質の表面に刻み込むという意味と、レコードに刻まれた音を読み取り再生するという、二種類の意味がある⁹。言わば、それは何かを記憶するために刻印する道具であると同時に、記憶を再生する道具でもあるわけだ。つまり、レコードをかけるというシークエンスは、後者の行為を捉えた瞬間であり、そこに描かれたレコードの針は、陳腐かもしれないが忘れることのできない慈しみを含んだ歌謡曲に「記録された」記憶を呼び起こしているわけである。ここでの記憶は単一ではなく、むしろ複数の「記憶たち」である。それは母親の記憶だけではなく、良多をはじめとする家族たちそれぞれの心の中に記憶されたものであり、この映画の題名でもある「歩いても、歩いても」という歌詞を聴く行為によって、彼らの複数の記憶は時空間を共有することになる。記憶を経験するという行為は、やがて観客である我々にまで波紋のような広がりを見せる。それがどこであれ、またいつであれ、この歌謡曲が存在したポピュラー文化圏の中で一度はそのメロディーを耳にしたことのある者ならば誰もが、その記憶を呼び覚まされることになる。

9

「stylus」の意味は、*Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*からの英文定義を著者が翻訳。



図3：是枝自身の母のレシピ、トウモロコシの天ぷら。



図4：両親の老化を指示する、修理されないまま放置された風呂場の壊れたタイル。

確かに、これら小道具のいくつかは是枝自身の記憶から直接引き出されたもの——例えば、トウモロコシの天ぷら[図3]や、是枝自身がお気に入りの歌謡曲——であるが、同時に、この映画が提示する「談話」の中では、こういった現実から抽出された記憶の小道具以外の、明らかに虚構の小道具が、シネマというメディアの中で舞めくように表象されている。例えば、町医者であった両親の自宅の風呂場では、壊れたタイルのイメージがカメラによって捉えられる。それは老朽化する家屋の象徴だけでなく、誰の眼にも両親たちの老化、それに伴うままならない彼らの肉体の衰えの前兆といった意味を成している[図4]。修理されずに放置されたタイルのイメージは、映画内では良多の視線ショットとして捉えられているわけだが、そのショットの長さや、実際には良多の視線よりは遥かに低い位置から捉えられたその「不自然な」——しかし、観客にとっては不自然に感じられない——高さによって、観客に対し注意の喚起、ひいては感情の共鳴を誘発することになる。つまり、このショットでは、良多がここで感じるであろうことを我々が共有するように意図されているわけだ。ここでさらに注意を払うべき点は、この修理されないままのタイルが、その後の家族の会話の中に何度も持ち出される点である。映画を観る時間の経過の中で繰り返されるその言説が、結果的に、我々が実際に観たタイルの表象を、良多一人の記憶に留めず、我々自身の「記憶」へと変換していくのである。フィクションと現実、あるいは媒介されているもの (mediated) とされていないもの (unmediated) との境界の曖昧さは、映画の特徴的な能力である擬似的な現実、あるいはトーマス・エルセッサーの表現である「二次的な現実 (second-order reality)」を表象する力や、同時に真実性を創造する力によってさらに強化されることになる¹⁰。かつて私が、現代日本映画におけるドキュメンタリー的なスタイルに関しての別の論文で取り上げたように、是枝の作品の多くは、映画の「真実らしさ」——デジタルメディアによってもたらされた、現在進行形で変わりつつある技術的な変遷下において観客にとって体感される「リアルさ」——と交渉する新しい映画の一つだと言えるだろう¹¹。

論文中で私はまた、是枝が、フィルムとデジタル技術とのメディア間において、後者の論理あるいは様式を模倣する力を持っていること、つまり彼が「いったいHDビデオ・カメラやデジタル編集というものによって何ができるのか、また何ができないのか」ということを、十全に把握している点について指摘した¹²。

10

Thomas Elsaesser, "‘One Train May Be Hiding Another’: Private History, Memory and National Identity," www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/rr0499/terr6b.htm (アクセス日、2010年2月16日)。[この論文の初出は、*The Low Countries: Arts and Society in Flanders and the Netherlands - A Yearbook, 1996-1997*, Josef Delau et al eds. (Flemish-Netherlands Foundation Ons Erfdeel, Murisssonstraat 260, 8930 Rekken, Belgium)である。]

11

Mitsuyo Wada-Marciano, "Capturing ‘Authenticity’: Digital Aesthetics in the Post-Studio Japanese Cinema," *Canadian Journal of Film Studies* 18:2 (Spring 2009): 71-93.

12

Ibid., 79.

模倣の能力

『歩いても』の場合は、シネマという歴史上、すなわち、フィルムという同一メディアの作品群において、特に日本固有のジャンルともいえる「ホームドラマ」の数々との強い紐帯性を示している。ここで、映画評論家トニー・レインズによる、本作品とホームドラマとの非類似性に関する映画評を一部引用してみよう。

まず、この作品がどういった映画であるかではなく、どういった映画ではないのかということから話を始めよう。この映画は、小津(安二郎)スタイルの「ホームドラマ」ではない。つまり、構成やショットといったものが、小津作品のように形式化されておらず、また我々が思い浮かべることのできる典型的な小津作品に比べ、全体としてもっと煩雑な状況を表現している(家族三世代を描きながら、それぞれの世代がそれぞれの生き方を踏襲し、それぞれのリズムに従っている)。そして最後に、この作品は日常生活の断片を扱いながら、すべての家族関係の歴史を暗示している。つまり、小津がかつて決してやらなかった試みがこの作品の中では行われているというわけだ。¹³

13

Tony Rayns, "Still Walking Review"
Film Comment XLV, 4 (July-August,
2009): 67-68.

14

是枝裕和「この映画が面白い!この監督の最新作がすごい!是枝裕和 自らの体験を重ねたある家族の物語」『Elle Japon』(2008年8月)、107頁。

15

同上。

16

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)、180頁。

17

同上、181頁。

18

同上、355-356頁。

19

同上、358頁。

しかしながら、レインズの主張に反するかのように、日本での映画評の多くは、この作品と「ホームドラマ」の特徴とを重ね合わせる説を提示し、是枝自身もインタビューで、「ある家族の物語」を作ることを意図した、と発言している¹⁴。その中で是枝は、この作品は家族の物語であること、また多くの人々がこの映画を小津作品と比較するが、是枝自身は小津作品に登場する人物よりも、成瀬巳喜男の作品に出てくる人々にむしろ共感を覚えると告白する。それはなぜなら、是枝にとっては「小津映画の人間より成瀬作品のダメダメな人間のほうが好み」であり、「自分の両親が出てくるなら、立派な小津の映画じゃなく、断然、成瀬映画」だから、と微妙な捻りを加えた説明をしている¹⁵。

社会学者・坂本佳鶴恵が指摘しているように、ここでは「ホームドラマ」を単に一群の映画作品を指し示す用語と捉えるのではなく、むしろ日本における、特に戦後という一時代における社会的かつ歴史的なコードと受け止めることにしよう¹⁶。この用語に関する起源あるいは歴史については、数々の議論がなされているわけだが、一つ確かなことは、1950年代から70年代にかけて日本映画あるいはそれにまつわる批評言説が、「ホームドラマ」という言葉を、他のどのメディアよりも頻繁に用いたという歴史的事実である¹⁷。確かに、『歩いても』は、ホームドラマの基本的な特徴を二つの側面において踏襲していると言えるだろう。一つ目は、この映画が階級差を均一化している点であり、もう一つの特徴は、女性、特に女系家族を強調している点である¹⁸。坂本の表現を借りるならば、「無階級のイメージ」¹⁹は、この両者——多くのホームドラマと『歩いても』——共通のものとして使われている。『歩いても』では良多の父親(原田芳雄)を、長い間開業医を務め、既に引退し老境に入り始めた男と設定しながら、その人物像を文化的な階級観に捕われている者——例えば、医者という職種は社会的に尊敬されるべきであるという考えを持つなど——として描くことに成功している。本作品では終始、高尚文化からは掛け離れた、彼の庶民的な文化嗜好——Jリーグや演歌といった

文化的な指標によって提示される——が紹介されるだけでなく、さらに彼がこれら文化の歴史的な位置付けあるいは差異に気づいていない点が強調される。また、医者であるという世間的なイメージ——彼自身の思い描く「医者」とはこうあるべきだとするイメージ——に対して、彼自身が無理をしてでも合わせようとする滑稽な姿が描かれている。例えば、コンビニの買い物袋を下げているのを近所の人に見られることで、自分の威厳が失墜することを避けようとする父親。しかし、そんな彼を、妻（樹木希林）や娘（YOU）が笑いの種にすることによって、彼の「見せかけ」の階級意識をことごとく馬鹿げた見栄、あるいは無意味な行為としてしまう。つまりこの映画では、女性たちの発話を主体化させながら、戦後における民主主義を基調とした占領政策と共に決定的に普及浸透した、「すべての日本人は中産階級に属する」というイデオロギー的な規範が改めて強調されているのである。

『歩いても』と「ホームドラマ」との関係性を立証することが、本稿の目的ではない。ここで検証すべき点は、この作品が、1950年代から70年代にかけて日本文化と一定の関係を結んでいた、ホームドラマという映画ジャンルを模倣している、という事実である。坂本も指摘するように、このジャンルにおけるさまざまなコードを、当時の社会状況の直接的な反映と読み取ることは難しい。むしろ、それは「歪んだ鏡」と言い表せるかもしれない。なぜならば、日本が驚異的な経済成長を遂げたこの時代、収入あるいは生活様式といった点において、日本における階級格差は厳然と存在していたにもかかわらず、「ホームドラマ」は、むしろ日本人すべてが中産階級に属するという考え方、あるいはそれに伴う「日本人」という同一化の幻想を意識的に強調することによって、実生活における格差といったものを緩和する役割を果たしていたからである。この点に関して、坂本は以下のように述べている。

〈ホームドラマ〉の誕生がもたらした決定的な変化は、それが「家族」というイメージを借りて、人々の同一性のイメージを確立したということにある。（中略）ホームドラマは、家族を語った内容以上に、ある時期、執拗なまでに「家族」を語り続け、人々がそれを観続けたという社会的な関心の集中において、特筆すべき社会現象である。²⁰

20
同上、374頁。

是枝がこの作品を通して模倣したものは、レインズが考えるような——正確にはレインズは、そこに模倣はないと考えるわけだが——単なる「ホームドラマ」の様式的あるいは物語的要素ではなく、むしろその社会的コードであったのではないだろうか。換言するならば、それは歴史的あるいは文化的な基準であり、この社会的コードは、『積み木くずし』（1983、斎藤光正監督）や『家族ゲーム』（1983、森田芳光監督）などの「反ホームドラマ」と称された映画作品の出現と共に、1980年代初頭に衰退することとなった。ここで以下、複数の擬態行為（acts of mimicry）に焦点を当てながら、この作品がどのように模倣（mimesis）を遂行しているかを分析してみたい。私は、この擬態行為こそが、紛れもなく是枝自身の記憶と、作品に登場する人物の記憶、映画そのものの記憶、そして最後に我々観客の記憶へと共鳴する対話、つまり「談話」を作り出す重要な要素であると考えている。

まず、この作品には、母親とその息子・良多との間における擬態行為が出現する。母親は、亡くした長男が祀られている家族の墓に向かって、今日一日大変暑かったこと、またこんな日には自分が掛けてやる水が冷たくて気持ちが良いだろうと、あたかも生きていた頃の息子に話すかのように墓石に向かって語りかけるのだが、何年か後にそれと全く同じ言葉で、今ではその母親自身が入ってしまった墓に向かって良多が語りかける。また、母親がいつか良多に語った黄色い蝶の話が、同じように良多の口から彼の子供に語り継がれる。二度目の墓参りの日、道すがら黄色い蝶を見つけた良多は、彼の娘に、冬になっても死なずに冬越えをした紋白蝶は、次の年に黄色くなって帰ってくると説明する。それが作り話なのではないか、いったい誰からその話を聞いたのか、と応答する娘に対して、良多は穏やかに、ただ誰かがそのような言っていたのだと伝える。この父娘の対話から我々は、彼がその話を以前自分の母親から聞いたということをおそらく覚えていないのだと気がつく。ここで重要なのは、母親がこの寓話を語った過去を思い出すが、登場人物の良多ではなく、観客である我々だという点である。その瞬間、母親、良多、小さな娘、そして我々観客との間に、記憶を介在させた一つの「談話」が生じる。



図5：台所の食卓の上に飾られた百日紅の花。このショットの視点为谁のものなのかは明らかにされない。

擬態行為は、単に映画という物語空間 (diegetic space) の中だけで起こっているのではなく、映画史というシネマのもう一つの時空間の中でも生成されている。作品中でカメラが、台所のテーブルの上のありふれたガラスのコップに生けられた百日紅の花を映し出す場面がある[図5]。我々は、その花が孫たちによって良多の母に贈られたものであることを、前出のシークエンスから既に了解している。その薄暗い場面では、それがあたかも静止画像であるかのように、カメラの動きも、また物語空間のいかなる物質の動きもすべて排除されている。またこのショットでは、それが誰の視線によって観察されたものであるのかはあえて明示されない。スクリーンの中に閉じ込められたような「記憶」の図像は、はたして是枝のものなのか、あるいは彼の代理人とも言える良多のものなのだろうか？ その場面の前後のショットが、視線の持ち主を明らかにすることもない。しかし、観客の多くはこのショットが、小津安二郎の『晩春』(1949)における京都の宿屋での花瓶のショットを彷彿とさせることに気付くだろう[図6]。『晩春』のシークエンス、特に三度繰り返し現れる花瓶のショットについては、視線の持ち主が同じく明示されないがゆえに、数々の研究者があらゆる解釈を行ってきた。

図6：小津安二郎作品『晩春』(1949)の花瓶のショット。



例えば、ポール・シュレイダーやドナルド・リチーの解説——彼らは微妙に異なる表現を用いながらも、宿屋に宿泊している紀子(原節子)がその花瓶を眺める行為と共に、父親(笠智衆)の再婚に対する彼女の思いに変化が起ると読む——に対して、デイヴィッド・ボードウェルは、花瓶がその切り返し画面(cutaways)の焦点であるかどうかは不確かであると主張しつつ、この視点ショットによる構図(POV structure)は開かれた状態で残されているのだと結論を下す²¹。是枝が、台所のテーブルに飾られた百日紅のショットで模倣しているのは、まさしくこの「開かれた状態」、ボードウェルの表現を借用するならば、『『日本的なもの』という手あかに塗れたもの』の表象であると言えないだろうか²²。小津が『晩春』で試みたように、是枝も意識的に視線の手がかりを消し、その場面の主体が誰であるかを明らかにしない。

21
David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema* (London: BFI; Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988), 117.

22
Ibid.



図7:海を眺める良多(阿部寛)と彼の父親(原田芳雄)。

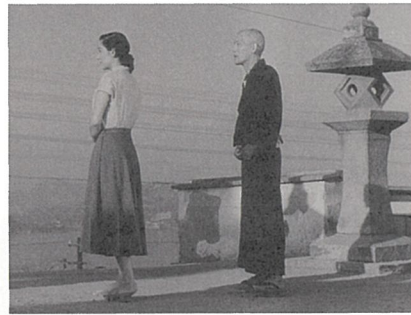


図8:小津安二郎作品『東京物語』(1953)。

紀子(原節子)と義父・周吉(笠智衆)は美しい朝焼けを共に眺める。

シネフィルにとって、『歩いて』から得られる至福は、このような模倣の繰り返しが出する瞬間である。例えば、実家を久しぶりに訪ねた後、そろそろ東京へ帰ろうとする直前、良多は父と義理の息子・あつしと三人で近くの海岸へ散歩に行くわけだが、そこでカメラは、良多と父が二人並んで海を眺めるシーンを映し出す[図7]。それは、ナラティブの展開に貢献する場面というよりは、むしろ久方ぶりの訪問の間中、一貫してコミュニケーションを巧く交わさなかった二人が、最後にかろうじて言葉を交わすことができた瞬間、つまり何気なく切り取られた日常生活のほんの一部分と言えるだろう。しかし、ナラティブ展開に対する貢献度の低さにかかわらず、このショットの重要さはむしろその構図にある。それは、『東京物語』(1953)の尾道での場面で、紀子(原節子)と彼女の義父・周吉(笠智衆)が美しい日の出を共に眺める構図を我々に想起させる[図8]。その場面で周吉は、つい今しがた迎えた妻の死という非日常的で悲痛な出来事に対する心境を吐露するわけではなく、日の出の美しさ、また今日も暑い日になるだろうといったことなどを、取り留めなく呟く。そして、紀子もそれを黙って聞いている。

さらに、是枝の小津映画に対する模倣は、『歩いて』の中に繰り返し現れる海岸の風景によって、決定的にそれが意識的なものであることを我々に感じさせる。作品の始めと終わりには、遠くに海岸が見える郊外の家並みが描かれ、取り立てて変哲のない日本の風景の中を列車が通り抜けるシーンが挿入されている[図9]。そして、これらの風景ショットでは、先述した百日紅のショットと同様に、それを捉える視線がいつ

たい誰のものなのかが明確にされることはない。あえて二作品の唯一の違いと言えるのは、『東京物語』の中で小津が、「海」、「家並み」、「走り去る列車」といった日本の海岸を彷彿とさせる同様の風景を描きながら、その風景を眺める視線の保持者が紀子の義妹・京子(香川京子)であること、つまり、彼女が紀子の東京への帰途を心配しながら眺めていることを、そのショットの前後で用いられるカットバックによって観客の我々に示唆している点であろう[図10]。

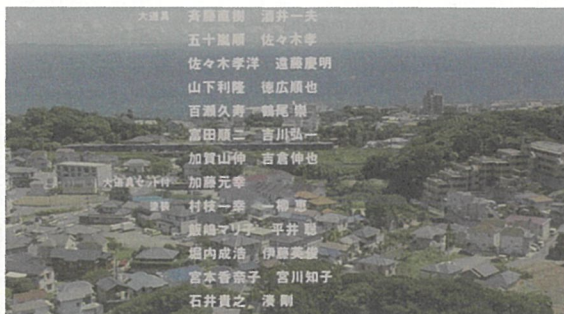


図9:『歩いても 歩いても』の海岸風景と列車。

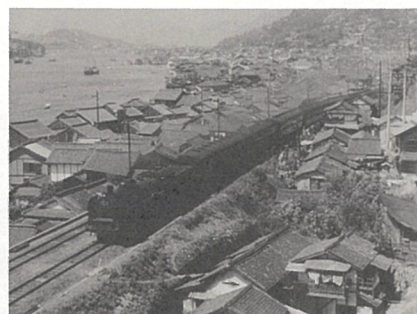


図10:『東京物語』の海岸風景と列車。

異なる時代に属する映画作品間に存在するこのようなシネマ的模倣は、それがどの場面同士の呼応であるかを即座に見抜かれることがないにせよ、「なんとなく似ている」という強い思いを観客に抱かせるに違いない。なぜなら、是枝の作品に興味を持つ観客の多くは、小津作品の観客同様、シネマのグローバル市場における一掴みの「エリート」とも言える芸術映画愛好家であるからだ。言い換えるならば、『歩いても』の観客とは、その理由はさまざまであるにせよ、最初から日本映画、あるいは特定の日本映画に関心を持つ人々である。この、あるもの——日本映画——に精通している者にとってのある特定の商品——日本映画——の消費の形態は、『ニューヨーク・タイムズ』の読者による批評欄の一つの記事に見受けられるように、実際の言説空間の中に見出すことができる。以下、この作品に対する海外での批評の一部を見てみよう。

23

Drjp1025, Los Angeles, CA, "A Thoughtful Movie," *The New York Times*, <http://community.nytimes.com/rate-review/movies.nytimes.com/movie/453472/Still-Walking/overview> (アクセス日、2010年3月7日)。

この映画は、日常生活の些細な出来事に細心の注意を払って作られている。その家族の描き方は、小津の映画『東京物語』を私に想起させた。是枝はこの作品で、家族の年長者、食べ物、あるいは人々の生と死といったものに対して敬意を払うという伝統を描きながら、現代における日本の社会的現実をも描いている。モダンな感性は、音楽の使い方や、人々の気持ちの率直な描き方などに表われている。²³

この読者による映画評が明らかにするように、是枝作品がシネマ的模倣を通して体現するものは、一般に普及した文化的な「記憶」であるが、ただしそれは決して日本に限られるわけではなく、むしろグローバル市場における「日本映画」と称される文化領域と不可分の記憶として訴えかける。それらの混成された記憶は、あたかも「日本」あるいは「日本映画」に属しているかのよう、『歩いても』の物語空間 (diegetic space) に配置されている。さらに、是枝作品の巧妙さは、このような「日本」の記憶を何か別

のものと混合させている点である。例えば、彼の映画群に頻出する手の表情への喚起は、『歩いても』でも頻繁に用いられるわけだが、その表現された手のクローズアップを見るにつけ[図11、12]、我々は即座に映画史の中で忘れることのできない手のイメージ、例えばロベール・ブレッソンの『抵抗—死刑囚の手記より』(1956)で描かれた詩的な手の表象を思い起こさずにはいられない[図13]。このように異なるテキスト間で呼応し合う表象は、日本またはそれ以外の地で既に築き上げられてきた映画史に
 応じる形で、是枝自身が注意深く構築した「記憶」というアーキテクチャーにおいて提示されている。つまり、彼はその記憶を、それ自体が戦後という文化的想像の中で創り上げられた「ホームドラマ」として再生しているというわけである。



図13：ロベール・ブレッソン作品『抵抗—死刑囚の手記より』(1956)における手のイメージ。



図11：『歩いても 歩いても』における手のイメージ(1)。



図12：『歩いても 歩いても』における手のイメージ(2)。

「忘れられた」記憶

この小論ではこれまで、是枝が記憶を誘導する小道具をどのように意識的に作品内で利用しているか、あるいはその映画製作過程においてどのように記憶というアーキテクチャーを築き上げているかについて考察してきた。さて、以下では、先の検証とは一見矛盾するかのように見えるもう一つの側面、つまり、どのように彼が記憶を回避しているか、いかに彼が本作品の中で記憶を忘却しようとしているかについて考えてみたいと思う。

現代日本の映像産業は、あらゆるメディアの収束過密状態にある。つまり、一つの「コンテンツ」を複数のプラットフォームにおいてほとんど同時に国内市場へ流通させるというシステムにより成り立っている。そういった状況を概観しながら、ダレル・ウィリアム・デイビスとエミリー・ユエユ・ユエは、以下のように書いている。

日本における大規模な製作・消費構造、また複雑な商品流通ネットワークが、日本の映像産業を、東アジアのその他の地域の市場トレンドと差別化させ、なおかつ非常に重要で最も規模の大きいものにしていく。(中略)日本における映像産業は、映画、ビデオ、テレビ、通信、アニメーション、出版、広告、そしてゲームといった異業種間の複雑なリンクによって成立する巨大大業であると言える。²⁴

『歩いても』の場合、是枝はこの作品の販売促進に際して、上記のような映画以外

24

Darrell William Davis and Emilie Yueh-yu Yeh, *East Asian Screen Industries* (London: BFI, 2008), 64–65.



図 14：本というメディアにおける『歩いても 歩いても』(幻冬舎、2008年)。

25

公式サイトの中の「Director's Message」参照。<http://www.aruitemo.com/index.html> (アクセス日、2010年3月18日)。

26

Janet Walker, "The Traumatic Paradox: Autobiographical Documentary and the Psychology of Memory," in *Contested Pasts: The Politics of Memory*, edited by Katherine Hodgkin and Susanna Radstone (London and New York: Routledge, 2003), 106.

の映像メディアとの連携を自重している。「一つの情報源を複数の媒体で利用する (one-source-multi-use)」という収束するメディア時代の経営戦略に対し、彼はむしろ映画と出版メディアとを結びつけるプロモーション戦略を採用した。例を挙げると、まず「ちょっとだけ間に合わない」という題名のエッセイを2007年12月から2008年7月にかけてインタビュー雑誌『SWITCH』に連載する。それと同時期に、『歩いても』の小説版を「ペーパー・カルチャー・エンターテインメント」と銘打った隔月刊誌『PAPYRUS』に2008年2月から6月まで連載し、小説は、同年5月に一冊の単行本として出版された[図14]。そして、映画自体の国内での公開は、このように活字媒体が既に市場に行き渡った直後の2008年6月に計画されたというわけである。

小説と映画との差異、すなわち、文字化された「記憶」と視聴覚化された「記憶」との違いは、後者におけるほぼ5年に及ぶ物語時空間の欠落である。家族全員が長男の法事に集まったあの夏の一日から、良多が両親の死後、彼自身の新しい家族と墓参りにやってくる日までの時間が、映画の中では完全に排除されている。一方、この「忘れられた」記憶が、小説の中にはしっかりと刻印されており、そこでは彼の母親が脳溢血で倒れたこと、またそれ以降老人性痴呆症との併発により病院で寝たきりの生活を強いられた様子などが記されている。なぜこの特定の記憶が「忘れられた」のか、『歩いても』の公式ウェブサイトにおける是枝自身のメッセージの中にその手がかりを見つけることができるだろう。是枝は、この映画を作るきっかけとなったのは、彼の母親が生きているうちに何もしてやることができなかつたことへの後悔に起因していると述べ、製作にあたっては、死に近づく母親を描くのではなく、むしろ意識的に「明るい」ドラマに仕立てる選択を行った、と記している²⁵。つまり彼は、日本では一般的になっている死や老いに直面した親についての作品群の中には、自分の作品を位置させないという意思を表明しているわけだ。その作品群の一つとも言える映画の中には、『恍惚の人』(1973、豊田四郎監督)、『痴呆性老人の世界』(1986、羽田澄子監督)、『終わりよければすべてよし』(2006、羽田澄子監督)、『東京タワー～オカンとボクと、時々、オトン～』(2007、松岡錠司監督)といった数多くの作品が存在する。『東京タワー』では、俳優・樹木希林がやはり母親役を演じており、『歩いても』とは対照的に、癌を患い死んでゆく姿を好演している。

さて、この「忘れられた」記憶は、我々観客にとってどのような意味を成すのであろうか？ ジャネット・ウォーカーの提唱する「精神的な外傷に関する逆説 (traumatic paradox)」という概念が、この疑問への答えを考察するために有効かもしれない。トラウマを「外因性の要素、つまり精神に対する実質的な外部からの衝撃の結果に関連する現象」とするフロイトの定義に基づきながら、ウォーカーは、こういった精神的な外傷の経験を表現する際、「間違い」あるいは「記憶喪失」といった要素の重要性について以下のように述べている²⁶。

精神的な外傷 (trauma) の記憶に関する理論の多くは、それが一般的なものであれ、あるいは法律に関するものであれ、こういった記憶にまつわる言説の中に間違いや記憶喪失という要素が含まれている場合、その言説／記録を不正確あるいは不適格なものとして却下する傾向にある。しかし、この間違いや記憶喪失と

いう要素そのものが、実際には精神的外傷によって引き起こされた経験そのものであると言えないだろうか。このような記憶は、実際の出来事／真実と矛盾しているわけでは決してなく、一見虚偽であるかのように見えたり空想された事柄だと見なされたりするものは、あまりにも込み入りすぎて明白にできなかったものの現れであり、それは間接的にその出来事と繋がっているだけでなく、明らかに過去の実際の出来事によって媒介されている。²⁷

27
Ibid., 106–107.

彼女が主張する記憶喪失の重要性は、例えば、ナチスによるユダヤ人大量虐殺からの生存者たちが綴る実話の中に多く見ることができる。クロード・ランズマンの『ショア』(1985)を分析しながら、英文・美術史学者 W. J. T. ミッチェルは、「既成のドキュメンタリー映画に取められた収容所のイメージ、あるいは第二次世界大戦に関するどのような実写フィルムイメージをも頑に拒絶することによって、この映画はある種の視覚的記憶や物語を排除している」と述べると同時に、作品の中の発話者たちが、単に何が起こったかではなく、むしろ彼らがその時どのように感じたか、あるいはそれがどのように見えたか、またその経験が彼らにとって何を意味したのかということ、痛みに耐えかねるように彼ら自身の言葉によって再構築しようとするとき、初めて記憶の瞬間を見るようだ、と表現している²⁸。ここで改めて、映画『ショア』の中で特に印象に残る牧歌的な風景を思い起こしてみよう。その草原には、これといった特別な物は一切見当たらないわけだが、そこは実はかつてのアウシュビッツであり、そこに存在したであろう恐怖や苦しみは、何もない風景に完全に置換されている。現在と過去、可視と不可視の間の落差に対して、この映画は、インタビューを受ける人々の、思い起こすことさえ躊躇される過去へ戻ることへの拒絶によってもたらされた、見えない、しかしそこに確かに存在する「不可視」の記憶を、われわれの眼前に突きつけることに成功している。

28
W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994), 201.

ここで『歩いても』に立ち返ることにしよう。先述した両メディア——映像メディアである映画と「副テキスト (paratext)」である出版メディア——間における物語の差異、すなわち「忘れられた」記憶は、音のない声、イメージのない眺め、そして死の存在しない悲しみといったものである。それは日本という文化想像圏に属する者、つまり是枝のインタビューや日本語で書かれた小説を読むことができ、そして映画を観ることができる者のみが感受できるものなのかもしれない²⁹。「忘れられた」記憶は確かに、活字メディア、つまり日本語という言語によってのみ自明のものとして伝わるのかもしれない。しかし一方では、日本語を読む手段を持たない多くの観客に、「思慕されながらも元のままの姿に戻すことのできない、それでいて未だに求められ続けているもの」に対する情感——ある種の懐旧の念 (nostalgia)——を映画というメディアを通して伝播していると言えるだろう³⁰。

29
Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. Jane E. Lewin (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997).

30
Pam Cook, *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema* (London and New York: Routledge, 2005), 3.

結論として

『歩いても』のように芸術映画 (art cinema) と想定されている作品の場合は、往々にしてその観客を選ぶ。本作品の場合、実の母親については是枝自身が記憶していること、

あるいは日常生活のほんの些細な出来事を描くことによって、この作品は「ホームドラマ」に仕立てられている。作品の公式サイトで、彼は以下のように述べている。「もちろんこの物語はフィクションではあるけれど、映画が始まった時に『ああ、あそこに母が生きている』と思えるような、そんな映画にしたかった」³¹。さて、このように個人的な記憶から成り立つ映画を、我々「他者」はどのように共有することができるのだろうか？ 本稿では、記憶の小道具、模倣という行為、そして忘れられた記憶の示す意味といった観点からこの問いに対する答えを模索してきたわけだが、これらすべての要素が、日本という文化圏における社会的コードである「ホームドラマ」という形態の中で表現されていること、またこれらの要素によって多種多様な観客が、ノスタルジアという情感に共鳴するように導かれている点を見逃してはならない。日本特有 (vernacular) の映画ジャンルである「ホームドラマ」は、その観客たちを、茶の間のテレビの前で多くの時間を過ごしたり、たまには芸術映画を鑑賞したり、愛する家族や友達の死を心から悲しんだりするような、典型的な中流階級に位置させる。実際のところ、『歩いても』でも、観客に対して、こういった中流階級と規定される人々との同一化を促す瞬間が度々現われる。例えば、家族が茶の間でテレビを観ながらお茶を飲んでいるといった、ごくありふれたシークエンスが何気なく挿入され、ここでは母親を挟んで二人の女性が、テレビのニュースに釘付けになっている [図15]。この場面では是枝が再構築しているのは、限りない月並みさ、つまり母親が亡くなった後、彼が真っ先に思い出す生前の姿であり、それは同時に二度と取り戻すことのできない極めて貴重な時空間でもあるわけだ。



図15：ホームドラマの「常套語句」ともいえるテレビを囲む茶の間のイメージ。

是枝は、記憶に関する興味を、『歩いても』の次回作である『空気人形』でも繰り返し表現している。そこでは、いきなり生命を持ち始めたダッチワイフ (ベ・ドゥナ) が、人間になりたいという願望を持ち、自分が人間である一つの証として、以前海を見たことがあるというような記憶の改竄をさせる。ここでは是枝は、彼女の「談話」の中に生まれた記憶、ホミ・ババの言葉を借りるならば、「植民地化された記憶」を提示していると言えるだろう。それは、自分が改良され「主人」に認められることを望む占有された者／「他者」の欲望であり、その時空間における「主人」／主体にほとんど同一化しつつも、何かが違う「他者」の欲望を露呈している³²。我々が『歩いても』という作品との「対話」を通して考察していくつかの記憶と比べるとき、このような「他者」の記憶が、より信用がおけないもの、あるいは真実味のないものだと誰が断言できるであろうか。