

序章 香港における愛の映画

Sample

一八九五年に誕生して以来、映画というものの魅惑の中心には、恐怖をともなうスリルとともに、常に愛をめぐる幻想があった。

愛を、とりわけ若い男女の間の恋愛をテーマとする映画は、暴力的な場面やスリルを売り物とする映画と並んで、世界中の人々に広く歓迎され、これまで無数といってよいほど多く撮られてきた。そして、歴史に残るほどにヒットし名作とされる映画は、愛とスリルの両方が巧みに絡み合うものであることが多かった。例えば、殺害へと至る緊迫したシーンを見せ場としながらマフィア一家の愛憎を描く映画とか、暗く冷たい海に巨大な客船が沈んでいくという恐怖に満ちた混乱のなかで愛を確かめ合おうとする男女を描く映画などが思い出されるだろう。

映画というものは大画面をもって提供されるので、恐怖を娯楽的に享受することを可能にさせるような迫力あるスリルを演出したり、見た目の良い男女の美しさや微妙な情感を映し出したりすることに、演劇や小説あるいはテレビよりも優れている。しかも、映画という形式は、観る者を暗がりのなかに大音量とともに長時間にわたって閉じ込めるので、人を受動的で退行的に、つまり子どもっぽく感情的にさせやすい。子どもが、とりわけ生まれたばかりの乳児が、母親から全存在的に愛されることを何よりも熱望し、逆に彼女から見棄てられることを何よりも恐怖するということは、乳児に少しでも接すればすぐにわかることである。それゆえ映画というものは、様々な感情のなかでも、人がこの世に生を享けてからずっと抱き続けている、愛と恐怖という原初的な情動を喚起しやすいメディアなのだと思う。

本書が扱う香港映画にあっても、その魅惑の中心には愛とスリルがあったが、日本でよく知られているのは、暴力や格闘のシーンを売り物とする系統の作品であろう。香港には、すでに第二次大戦前

から剣劇映画と呼ばれるアクション映画の伝統があり、とりわけ、著名な李小龍（ブルース・リー）の、一九七〇年代前半に撮られたいくつかの映画は、コメディ的にもなっていく後のカンフー映画と比べて、より激しい肉感的な暴力とそれにもなう残酷な喜びによって世界中の人々を魅了した。あるいは、吳宇森（ジョン・ウー）の、後に複数の続編や多くの類似作を生み出した『英雄本色』（一九八六年、邦題『男たちの挽歌』）や、長きにわたって活躍している杜琪峰（ジヨニー・トー）の一連の映画をはじめとして、香港の黒社会（マフィア）が舞台の、過剰な暴力による恐怖とスリルが見せ場の映画も営々と撮られ、日本でも紹介されてきた。

一方で、愛をテーマとする映画もまた、日本など海外では必ずしもよく知られてはいないものの、香港にあつてもたしかに撮られてきた。一九五〇年代には中聯や光藝といった映画製作会社が、謝賢（パトリック・ツェー）や南紅（ナム・ホン）といった大スターを生み出しながら、「文藝片」とも呼ばれる、親密な関係を主軸とする「現代的で、都市的で、中産的で、心理的」な映画を、数多く世に送り出した。これらの文芸的な「愛の映画」の背後には、第二次大戦前の上海映画をはじめとする中国語圏における映画製作の積み重ねがあるし、また、近代以前から受け継がれてきた、中国における「才子佳人」型のドラマをはじめとする、愛を主題とする演劇や民間伝承系の物語の伝統もあるだろう。こうした香港における愛の映画の系譜は、李小龍らのアクション系映画の全盛の陰にあつて、必ずしも順調には発展しなかったが、一九八〇年代の張國榮（レスリー・チャン）や周潤發（チョウ・ユンファ）、あるいは、張艾嘉（シルヴィア・チャン）や王祖賢（ジヨイ・ウォン）ら、アイドル的なスターたちの主演する映画にみられるように、いつそう現代的で都市的で中産階級的な恋愛映画というかたちで、部分的には継承されていっ

た。

これらの香港における愛の映画は、たしかに意外なほどモダンであり繊細なところもあつたが、しかし、愛そのものの内実を問うような深みはなかつたと、おおよそいえるだろう。ここでは、恋愛はしばしばハンサムな青年と可愛らしい女の子の間の素朴なものであつて、二人がなかなか結ばれないのは、貧乏や病気のためであつたり、両親の反対のせいであつたりして、当人たちの問題のためであるとされることはほとんどない。主人公とその恋人あるいは配偶者との間の愛情自体は、たいていは揺るぎない前提であり、あらかじめ定められた答えでもあつて、当人たちの情動や性愛の複雑さや葛藤は多かれ少なかれ回避されていて、ドラマは全体として深みを欠いた素朴なホームドラマ的なものだったといえよう。こうした互いの存在を無条件に受け容れ合う母性的ともいえる素朴な愛情のかたちは、香港では、李小龍や成龍（ジャッキー・チェン）の映画をはじめ、スリル系の映画にも織り込まれることが多い。それらの映画においては、『英雄本色』が印象的に表現したように、若い男女の間だけではなく、むしろそれ以上に兄弟間の愛情や男同士の友情が、何にも代えがたいものとされることが多かった。そして、友情なり愛情なりで結びついた主人公たちが目指すのは、しばしば父権的な権力者との対決であつた。

一方では、底知れぬ憎悪や攻撃性を秘めた暴力と恐怖が外部へと発散され、他方では、奇妙なほど素朴で理想化された愛情と信頼に満ちた親密な関係が信じられている。このような善悪と愛憎の二分法的な分裂は、この時代の香港映画に限らず、一昔前まではごく一般的なことであつたし、今日でもよくみられることである。人間という動物は、そのようにして自分や身近な他者たちのなかにある怖いものや醜いものを己れとは無関係なものとして外の世界へと排出し憎みながら、自分たちの善良さや信頼を保

とうとするという欺瞞的な努力をする生き物なのかもしれない。

しかし香港においては、一九八〇年代の初め頃から、後に「香港新浪潮 (Hong Kong New Wave Cinema)」と呼ばれることになる新しい映画が撮られ始める。それは、大胆な演出や斬新な撮影の技法が導入されるなど複数の性質を持つ潮流であったが、ある面を強調するならば、そこには、これまでの善悪二分法的な単純な世界観を卒業して、一人一人の人間のなかの多面性・複雑性を捉えようとする傾向をみてとることができる。新浪潮のなかでも、とりわけ、方育平 (アレン・フォン)、許鞍華 (アン・ホイ)、譚家明 (パトリック・タム)、あるいは、やや遅れて登場した張艾嘉、關錦鵬 (スタンリー・クワン) などが、そのような傾向を持った映画作家の代表として挙げられる。

方育平の『父子情』(一九八一年、脚本・李碧華他) は、素朴な愛情には還元できない父と息子の間の微妙な競争関係を丁寧を描き、許鞍華の『瘋劫』(一九七九年、邦題『シークレット』) は、一人の男を争って最後には殺人にまで至る女たちの情念をサイコスリラー的にドラマ化し、同じく許鞍華の「ベトナム三部曲」と呼ばれる一連のドラマ・映画は、人間と社会の不気味な残酷さを告発的に表現した。張艾嘉の『最愛』(一九八六年) は、親友の婚約者との不倫を扱い、關錦鵬の『胭脂扣』(一九八八年、邦題『ルージュ』) は、不可解にも約束を違えて去っていった恋人への執着を切々と描いた。これら新浪潮の映画は、理想化された純朴でステレオタイプな人間を描くことはもはやなく、人間の愚かしさや弱さ、あるいはその内面に潜む怖さや醜さを、共感的に直視している。そしてしばしば、そのようなありのままの人間を取り囲む社会や世界の理不尽な過酷さをも描き出そうとしている。これらの映画はいずれも、香港映画史のみならず、東アジア全体の映画のなかでも古典的名作として高く評価されてきた。

原初的な情動を鮮烈に表現することに優れた映画においても、このようにして、単純な人間観を抜け出し、より「現代的」になり、人間性の複雑さを表現するようになるというのは、もちろん香港だけのことでなく、世界的な傾向である。かつて世界中で憧れの的となったようなハリウッド的な美男美女の映画はいつのまにか撮られなくなり、その代わりに暴力系の映画はますますその恐怖のカタルシスをエスカレートさせてきたが、イタリアやフランスなど欧州においては、「ヌーベル・ヴァーグ」などとも呼ばれる、より心理的に繊細な映画が撮られ、後代の映画作家たちに大きな影響を与えたこともよく知られている。声音や顔色を詳細に捉えうる映画というメディアは、人間の心理の現代的表現という点でも独自の価値を持っているのである。

香港では、一九八〇年代後半以降、とくに一九八九年の天安門事件を経た一九九〇年代に入ると、そのような現代化はいっそう本格的になり、「人間関係の映画 (relationship movies)」とも総称される、優れた映画が数多く生まれてくる。許鞍華、張艾嘉、關錦鵬の他にも、張婉婷 (メイベル・チャン)、爾冬陞 (イー・トンシン)、王家衛 (ウォン・カーウアイ)、張之亮 (ジャイコブ・チャン)、陳可辛 (ピーター・チャン)、陳果 (フルーツ・チャン) らが、そういった映画を撮った監督として挙げられる。社会的・家庭的な敗北者である中年男性と死に行く少女との交流をセンチメンタルに描いた『新不了情』(爾冬陞、一九九三年、邦題『つきせぬ想い』) や、急速に変貌していく社会のなかでの一組の男女の長い関わりを心理的に丁寧に描いた『甜蜜蜜』(陳可辛、一九九六年、邦題『ラウソング』) など、排他的で反社会的でもある異性愛を主題とする恋愛映画が歓迎される一方で、それまであまり扱われてこなかったような種類の、より多様な愛のかたちを繊細に扱った作品も増えていく。自分を棄てた母親への痛切な思いを美しく映像化した『阿

飛正傳』（王家衛、一九九〇年、邦題『欲望の翼』）や、男たちに背を向けた女同士の長期にわたる深い愛情を描いた『自梳』（張之亮、一九九七年、英題 *Intimates*）、あるいは、わがままな老いた男とその息子の妻との対立と和解を扱った『女人、四十』（許鞍華、一九九五年）などが撮られている。

さらに一九九七年の返還——英国香港領の中国への「回帰」と称されるもの——の直後には、創造的で完成度の高い映画が次々と登場してくる。それらはいずれも容易には受け入れられないような人間性の深層に迫ろうとしており、しばしば社会的状況との連動のなかでそれを鮮烈に描くものである。父親と社会への激しい憎悪を爆発させながら破壊していく少年の姿を描いた『香港製造』（陳果、一九九七年、邦題『メイド・イン・ホンコン』）や、男女の關係に潜む権力性と暴力性を社会的なダイナミズムのなかで告発的かつ多声的に表現した『千言萬語』（許鞍華、一九九九年）、あるいは、二〇年にわたる男女の持続的な愛着を植民地香港の消滅の歴史と重ね合わせた美しい『玻璃之城』（張婉婷、一九九八年、邦題『玻璃之城』）などがその代表作といえよう。この他にも、三角關係のなかに潜む葛藤と願望の心理を問い直した『心動』（張艾嘉、一九九九年、邦題『君のいた永遠』）や、男性同性愛者を主人公にして、自覚しがたい性愛的欲望のありようを詳細に捉えようとした『愈快樂愈墮落』（關錦鵬、一九九八年、邦題『ホールド・ユー・タイト』）などが挙げられる。

これらの映画の公開時期がいずれも、一九九七年から一九九九年という世界の注目を集めた返還の直後のいわば「祭りの後」であったこともあり、また一九九〇年代の前半あたりをピークにして香港の映画産業が興行的に徐々に衰退していたこともあって、これらの作品は新浪潮の映画に比べると、十分に評価されているとはいえず、いまだに日本語では観ることのできないものさえある。しかし、これらの映画を素直に観るならば、あるいは社会的・文化的状況やそれぞれの作家の個人的な精神史などと重ね合わせながら丁寧に観るならば、それらが、東アジア全体のなかでも、さらにいえば世界の映画全体を見渡してみても、最も傑出した映画の一群であることがわかるだろう。

新浪潮から返還後に至るこれらの映画には、明示的であれ暗示的であれ、同じ傾向がみられる。それは、「愛」という言葉によって表される人間の情動と幻想を、理想化することなく、中心的な主題としているということである。かつての素朴で単純化された關係を描く恋愛映画とは大きく異なって、これらの「愛の映画」にあつては、新浪潮の映画群にもまして、愛とは一体何であるかが問われ、愛という謎めいた情動の理想化されていない原初的な姿が、それぞれの仕方であらわかに表現されている。

例えば、『心動』や『愈快樂愈墮落』は、男女間にあつて（あるいは同性間にあつて）愛と呼ばれるものが、実は愛のない性欲に導かれた幻影にすぎないのかもしれないということを映し出す。あるいは、『香港製造』が劇的に、『最愛』が静かに描くのは、愛という感情は、単純な性欲に留まらない深い性愛的な感情・固執などをもなう場合もあるが、しかしそれはしばしば特定の他者から、あるいは一般的な他者から愛されたいという一方的で幼稚な願望にすぎないものであり、そこには他者への界限のない甘えや依存、さらには攻撃性までもが隠れていることもあるかもしれない、ということである。あるいは、『千言萬語』は、他者への愛情・愛着に見えるものの背後には、社会的・心理的な力關係があつて、愛というものが、他者を支配し他者から支配されようとする、サド・マゾ的な憎悪に満ちたものでありうることを示している。

この時期の香港の映画において、愛が中心的な主題の一つとなり、その真実の姿がこのように執拗か

つ創造的に追いかけられたことの背後には、モダンな社会において公的領域と私的領域とが分裂し、後者を、ひいては全体を意味づける核心として「愛」が想像されていくといった大状況や、映画史的・文化的文脈、あるいは個々の映画作家たちの個人的な精神的必然性（それらについては次章以降で論じる）とは別に、香港社会全体が遭遇していた特殊な地政学的・社会的な状況があったのではないかと思われる。

香港が英国から中国に返還されるのが最終的に決まった一九八四年前後から、一九八九年の天安門事件を経て、一九九七年の返還に至るまでの間、この都市は、極めて特殊な状況下に置かれた。この時空においては、人々がそれまで享受してきた経済的な豊かさや、国家的・法的にある程度守られてきた「自由」をはじめとする様々な権利や保障が、近い将来、共産党独裁の貧しく巨大な国家によって大幅に奪われるであろうことが深刻に危惧されていた。そのような現代の世界にあつて極めて例外的な状況のなかで問われたのは、香港の自由経済がどの程度維持され繁栄が続くのかとか、香港から移民すべきかどうか、といった実践的な問題ばかりではなく、より実存的な問題もあつたと思われる。

すなわちそれは、ごく単純にいうならば、自分たちを育んでくれた故郷が消滅し、国家・社会や文化という大きな枠組みから放り出されてしまった時、人はどう生きるべきなのか、どうしたら生き残ることができるのか、という問題であつたと思われる。そして、そのようにして丸裸になりかねない人間が最後の希望として見出そうとしたのが、「愛」という情動なのである。故郷も、国家も、社会保障も、金もあてにすることができないのだとしたら、愛しかないのではないか、特定の他者との間に愛情と信頼の絆を築くことにしか希望はないのではないか、という追いつめられた状況のもとで、愛というもののありようの可能性が問われたのである。

それゆえ、愛の内実を問おうとした新浪潮が、一九八〇年代前半という香港が返還されるかもしれないことが人々に噂され確定していった時期に登場し、その後、香港映画が持続的に「愛の映画」を生み出し続け、返還実施の前後にその創造のピークを迎えたことは偶然ではないのだと思われる。

だが、愛は、その内実が問われた時にはすでに十分に疑わしいものとなつている。新浪潮がまず行つたことは、先に触れたように、それまで理想化されていた親密な関係という前提を疑うことであり、等身大のより複雑な人間を捉えることであつた。そして、時間が経つにつれて、映画作家たちは、自由な映画製作ができるのはこれが最後かもしれないという切迫感をより強く抱くようになり、愛をめぐる映画を撮り続けることになるが、ここでは、愛の可能性よりはむしろ愛の不可能性ともいえるべき事態が表現されることになる。

愛とは、その理想化されたセンチメンタルな神話を引き剥がしてみれば、陳果や張艾嘉が描くように、愛されたいという子どもじみた願望が生み出す幻影であつたり、性欲や社会的抑圧が見せる不毛な幻想にすぎないものであり、親密なはずの関係においてこそ、愛情以上に憎しみが激しくうずまいているものなのかもしれない。そうではなく、愛はそれなりに他者への純粹な配慮をとまなうものかもしれないが、それでもそれはひどく移ろいやすく儂いものかもしれない。それゆえ、人はいざれば愛への希望や親密な関係への幻想から醒めて、索漠とした現実のなかで孤独や無関心に耐え、結局は絶望していかなければならないのかもしれない。あるいは、逆に、たしかに醜く厄介な感情がしばしばともなうものではあるが、愛とは、『玻璃之城』が美しい映像によって訴えているように、子どもだけではなく、すべての人が互いに支え合い生きていくために必要なものであり、だからこそ、人が生涯にわたって追い求

めずにはいられないような、何か特別な精神的な働きなのかもしれない。そうした「愛」をめぐる謎が、彼らの映画では問われ、それぞれの仕方、それぞれの洞察が表現されているのである。

香港において愛をめぐる映画を撮り続けた映画作家のなかでも、日本でも例外的によく知られている王家衛は、まさにそのような、愛の、決して美しくはない等身大の姿を、にもかかわらず詩的で美しい映像を積み重ねながら撮り続けた作家である。死をも辞さない男同士の熱い絆とそれとは対照的な儂い異性愛という伝統的な主題を扱った監督としてのデビュー作『旺角卡門』（一九八八年）からわずか二年後の一九九〇年——その間に天安門事件があるのだが——の『阿飛正傳』では、異性の恋人たちを残酷に裏切り続け、同性の友達にも背を向けて、母親への報われぬ追慕を抱きながら破滅していく男の姿を魅惑的に描いている。主人公旭仔の、義母に対する「一緒に不幸になろう」というセリフに象徴されるこの映画のデカダンスな雰囲気は、その適度に前衛的な映像美とともに、香港では評論家をはじめ多くの映画好きの人々に、さらには日本でも、大いに歓迎された。その後も、王家衛は、『重慶森林』（一九九四年）や『花樣年華』（二〇〇〇年）、『2046』（二〇〇四年）など、同じようなテーマと様式の映画を撮り続け、国家はもちろぬ、あらゆる組織も家族もあてにすることなく、かつ、すれ違いを繰り返した挙げ句に別れてしまうカップルを描き続ける。それはあたかも、人間同士の愛などというものは根本的に不毛で不可能であること、そして、それに耐えるのが生きるということなのだ、と主張するかのようである。

王家衛の映画のなかでも最も完成度が高く注目されるものとして、張國榮と梁朝偉（トニー・レオン）という一九九〇年代を代表する役者二人による『春光乍洩』（一九九七年、邦題『ブエノスアイレス』）がある。

この映画は、蠱惑的な映像とピアソラの耽美的な音楽を重ね合わせながら、その英語タイトル *Happy Together* が明示するように、二人の人間の間の愛のありようそのものをストレートに描く映画である。プロットは次のようなものである。

香港人男性のカップルがブエノスアイレスに逃避行し、そこで誰にも邪魔されず二人だけの時間を過ごす。だが、輝「梁朝偉」は榮「張國榮」の低劣な人間性を目の当たりにして嫌気がさしてしまう。榮は、輝に甘えるばかりで生活能力がまったくなく、不快なことがあるとなんでも輝のせいにして当たり散らす。榮は輝を冬の雨のなか無理に散歩に誘い、雨に打たれた輝は発熱して寝込んでしまうのだが、そんな時でも、榮は輝を看病しないばかりか、寝込んでいる輝を無理に起こして「飯を作ってくれ、二日も何も食べてない。腹がへった」と頼ってくるのである。輝はほとほとあきれかえり、何度も別れようと試みるものの、「もう一度最初からやり直そう」と懇願する榮に結局は折れて、榮のためにあれこれと心を碎き、榮が金銭がらみのトラブルで怪我をした時も世話をしやる。しかし、しばらくして回復すると榮は性懲りもなく金のことや浮気でトラブルを繰り返し、二人の関係はいっそう悪化してしまう。輝はどうとう榮を棄てる決心をして、別れも告げずに一人で香港に帰ってしまう。

このように『春光乍洩』は、二人の人間が相互に信頼と愛情に満たされた関係を追い求めながら失敗してしまふ運命的な必然性を、生々しく詳細に描いている。彼ら二人は社会にも誰にも邪魔されずいかなる障害もないはずなのに別れなければならなかったためであり、その原因は、自分たち自身の、とりわけ榮という男の愚かしい人間性にある。親密な関係においてこそ、互いの人間性の質が誤魔化しにくく問われるのであり、そこではしばしば際限のない甘えや破壊的な憎悪や独りよがりの罪悪感といった

幼稚で原初的な情動が顕わになってしまふ。

もつとも『春光乍洩』は、人間性や人間関係に対する疑惑や失望を吐き出すばかりの映画ではない。榮の愚かしさは、救いがたいとはいえず、誰にでも幾らかは共感できるものである。絶えずいらいらしている情緒の不安定さや自己中心的な発想、あるいは輝に対する一方的な甘えや計画性のなさといったものは、誰の心にもある愚かしさや弱さであり、この映画を観る者は、榮のことを心の底から嫌うことはできないだろう。輝もまた、別れる決意をするものの本当に嫌いになったわけではなく、むしろ変わることなく榮を愛していたことは、「あまり早く回復しないで欲しかった。彼が怪我をしていた時が、二人の一番幸せな日々だった」というセリフを引用するまでもなく、はっきりしている。そして、親密な関係を失っていく時、人は誰しも墮落していくのであって、榮と別れた輝は、初対面の男と性関係を持ったりしながら、こう述懐する。「自分は榮とは全然違うと思っていたが、孤独になれば誰だって同じようになる」。こうして輝は榮のことを愛しつつ、自分もまた榮と多くを共有する同じ人間であることを理解したのであり、だからこそ、もう二度と輝が帰ってこないことを悟って毛布を抱きながら慟哭する榮の哀れさと、後ろ髪を引かれながら香港に帰る輝の姿は、この映画を観る者にとって忘れがたいものとなる。

この映画はさらに、主筋とは別に、台湾出身の小張「張震」チャン・チェン」と輝とのエピソードを語ることによって、愛についての洞察を深め、そうすることで人間性への信頼を回復しようとしているように見える。

輝は榮との関係が悪化している時、アルバイト先の中華レストランの厨房で、年下の男小張シャヤンと出会い友人となる。

小張は、世界中を放浪しながらアルゼンチンにやってきた若者で、榮とは対照的に、人の気持ちを察し受け容れることのできる繊細な感受性を持ちながら堅実でもある男で、旅先のアルゼンチンでもアルバイトをして次の旅に備えている。そして、小張は、「世界の果て」と言われるアルゼンチン最南端の灯台を訪れて、「家に帰りたい」と思う。それに応えるように輝は、香港への帰途、台北遼寧街にある小張の実家の屋台を訪れて、「なぜ彼が異郷を楽しく旅することができたのかわかった。彼は自分に帰る場所があることを知っているからだ」と故郷に家族のある彼を羨む。

輝が惹かれた榮と小張という二人の男には、たしかによく似ているところがある。輝に依存しながら勝手なことばかりする榮の言動と、世界の果てに行きたいと言いながら家に帰りたいと望む小張の言動は、どちらも、何かに頼りながらしかも勝手気ままでありたいという、幼稚な性格ゆえのものである。しかし、二人には大きな違いがある。それは、小張が、帰ることのできる故郷や自分を受け容れてくれる家族があると信じている一方で、榮には、本当に頼ることができる家族も愛人もいない、ということである。この違いゆえに、誰かに受け容れられていると信じられないために、誰とも自分ともうまくやっつけずに破綻していく人生と、誰かに受け容れられているからこそ自由で、だからこそ英語タイトルがいうように happy together でありうる人生、という二つの運命の差が生じるのだ——と『春光乍洩』は語っているように思われる。

王家衛は、このようにそれぞれの男たちの人生に寄り添うことで、愛憎という情動を誇大視して不気味なものとするのも、愛を不可能なものであり幻想にすぎないものとするのも——少なくともこの『春光乍洩』では——なく、愛という人間的情動のもたらす関係のなかに幼稚で自己中心的なものが

含まれるということも認めながら、何とか愛をめぐる人間的現象の等身大の姿を理解し、受け容れようとしているように見える。

愛のありようをこのような姿勢で探求することは、王家衛だけではなく、一九九〇年代前後の香港の「人間関係の映画」や「愛の映画」に共通するものである。それらの映画にあっては、理想化された愛の幻想に安易に頼ることなく、その神話的な虚構を抜け出しながら、しかも、愛を、都合の良い幻影にすぎないとか、些細な問題であるなどと切り捨てることもなく、また、不気味で恐ろしいものと排除することもなく、愛と憎しみをめぐる人間性をより深く探求しながら、なおかつ、そのような人間的現象を、根本的には肯定し受け容れようとする寛大な姿勢がみられるのである。

おそらく、そのような人間性に対する受容的な態度の背後には、先に触れたように、香港における特殊に不安定な状況を一因として育まれてきた、ある種の共同性を持った「親愛の文化」とでも呼ぶべき傾向——身近な他者との間の信頼や愛情というものを何よりも価値あるものとして重んじる伝統——が息づいており、さらにその背後には、ここでは詳述できないが、長い時間をかけて発展してきた中国文明における人間性全体を肯定する伝統があると思われる。香港における愛の映画は、そのような中国的・香港的な伝統を最も良いかたちで継承しながら、ともすれば善悪ないしは愛憎へと分裂してしまうこの世界を、一つの全体としてより深く認識しつつ統合し、かつそれを肯定的に受け容れ発展させていく、そのような道筋を示していると考えられる。そして、こうした愛を中心とした人間性全体をめぐる映画の・思想的な達成にこそ、この時期の香港における愛の映画を振り返り吟味するに値する理由があると思われる。

中華人民共和国への香港の「返還」を経て、二〇〇〇年代、いわゆるゼロ年代に入ると、香港映画は、香港の経済的・社会的状況の不振とシンクロするかのようになり、興行面だけではなく、内容的にもやや低調になる。とくに、大陸との間で製作と興行の両面における結びつきを強めるなか、どちらかといえば、愛の映画よりは、中国語圏の著名な俳優を多数並べることと、激しい暴力によるスリルとを売り物とするような、大味な映画が目されるようになる。ゼロ年代の最大のヒット作となる『無間道』(劉偉強・アンドリュウ・ラウ、麥兆輝・アラン・マック、二〇〇二年、邦題『インファナル・アフェア』)はその代表格であり、以後、これに類する作品が繰り返し撮られることになる。

とはいえ、ゼロ年代においても、「人間関係の映画」の系譜に連なる映画は、量的には減っていくが、質的にはある種の発展を示しながら撮られ続けている。男の精神的な成熟の可能性を問うた『男人四十』(許鞍華、二〇〇二年)や、破滅していく父親の姿を生々しく描いた『父子』(譚家明、二〇〇六年)、老女の人生を静かに撮った『天水圍的日與夜』(許鞍華、二〇〇八年、邦題『生きていく日々』)、あるいは、家族の中に流れる愛情とそのうつろいをノスタルジックに撮って歓迎された『歲月神偷』(羅啟銳・アレックス・ロー、二〇一〇年)などの映画を、代表的なものとして挙げるができる。それらの作品には様々な特徴がみられるが、とくに人間における愛の諸層をいっそう生々しくリアルなものとして捉えながら、自由な欲望に基づく積極的・主体的な愛情の可能性を示す、といった傾向が顕著にみられる。

愛とは何であるのか——それはあまりにも深く、それぞれの人間の存在そのものに根ざしたもので、答えを見つづけることがほとんど不可能な問いなのかもしれない。しかし、愛をめぐる困難でありながら創造的な挑戦が、一九九〇年代前後の香港という地政学的・社会的・心理的に未曾有の時空のなか

Sample

で撮られた一群の映画の中心にはある。そして、著しい不確定性のなかに放り出された、この時代の香港の特殊な状況は、中国への返還を経ていったんは落ち着いたかに見えるが、今なお香港は、通常の国家的状況とは異なる、特異に自由かつ不安定な地政学的環境にあり、そのことは今後も香港とその周辺の人々の創造的な活動をうながし続けるかもしれない。気がつけば「五十年不変」の期限である二〇四七年も、はるか未来というわけではなくなってきた。

本書において私は、以下の五つの章において、一九九〇年代前後の香港における「愛の映画」の全盛期にあつて、なかでも最も活動的で創造的であつた五人の映画作家たち——陳果、張艾嘉、許鞍華、關錦鵬、張婉婷——の軌跡を見つめながら、彼らのそれぞれの挑戦と洞察を、論理的な言葉に置き換えてみたいと考えている。

さらに終章では、これら五人の創造的な挑戦を重ね合わせ、香港における「愛の映画」の地政学的・社会的・文化的背景も踏まえながら、これらの映画において探求されている「愛」という情動について考えてみたいと思う。彼らが映画という媒体によって探求し表現したものを、言葉によって定着させ普遍化させることによって、それらをより多くの人々と共有し、継承していくことの一つの契機になればと思う。

「電影」と中国語で言うように、映画に映し出されているのは、私たち自身の影なのだろう。俳優たちの動く姿、顔の表情、交わす言葉、彼らが演じる主人公の運命、そのようなものがスクリーンの光の中で映じられるとき、私たちはそこに、自分自身の姿や自分の人生の凝縮された象徴、あるいは自分にとって大事な何かの影を見出す。

「愛の映画」はとりわけ、愛に関わる人生の大切な一瞬を切り取る。出会い、期待、最初の触れあい、関係の深まり、楽しみや憎しみの共有、疑いや戸惑い、嫉妬や失望、怒りと苦しみ、そして別れ、悲しみと断念……それらの映像は、私たちの身体に宿っている様々な愛の記憶を呼び覚まし、私たちは人生の喜びや運命の痛みを感じるのだが、映画に映し出される俳優たちの姿を含めた美しいショットの積み重ねは、私たちを慰めてくれもする。

映画はしかし、あくまでも光によって映し出された影にすぎない。映画を撮ること、観ること、語ること、思い出すこと、それらの映画をめぐる行為とは、本当の人生を生き抜くことのできない人が、光の生み出す平板な明暗の中に立体的な「真実」を誤って感じてしまうことから生まれるのだろう。愛は、その時々や姿や声だけではなく、触れあいや匂いや、種々の経験の共有、あるいは過去の記憶の総体も含めた、相互的で全身体的・全存在的なものであるはずであり、私たちは身体的に深く関わったことの

ない人を本当には愛することはできない。だから、光と影にすぎないことを知りながらそれと関わろうとすることには、いつもどこか滑稽な悲しさがある。映画がノスタルジアを主旋律とすることを常套とし、白黒映画が愛惜されるのは、それゆえかもしれない。

だが、振り返ってみれば、「本当」の人生もまた、そのような意味での「影」とどれほど異なるのか、よくわかつてはいるわけではない。私たちが自分自身のことを思う時、あるいは他者と向きあう時、その時すでに様々な感情に彩られた記憶の影がゆらめきはじめている。それゆえ人生は映画なのであり、わずか二時間程度の映画の中に一つの人生があると錯覚できるということは、そのことを証していると思われる。そして、愛の映画を観る時、私たちは、映画＝人生の愛の影のゆらめきの向こうには、自分でもよくわからない魅惑が、つまりすばらしい美しさやかけがえのない幸福があるはずだ、と信じているのではないだろうか。

本書において私は香港の五人の映画作家たちの軌跡を追いかけたが、彼らもまたそうした意味で、愛に関わる「影」を映し出そうしたのは言うまでもない。彼らが優れているとすれば、それは彼らが、愛の様々な幻影が人の存在の深みに根ざしている様子を見事に表現し続けてきただけではなく、その幻影の向こうには光に満ちた美しい真実があるはずだと信じながら、その真実をそれぞれの流儀で自ら掴み取ろうとする欲望を保ち続けてきた、ということにあると思われる。だから、彼らにとって映画を撮ることは、本当の人生を生き抜くこと自体、あるいはそれ以上の何かなのだ、と私には感じられる。

本書が試みたのは、彼らがそのようにして映し出し掴み取ろうとした愛の光と影を、言葉のつらなりに置き換えていく、という作業である。それは、映画のもつ美しい幻影を壊す行為でもあるのだが、同

時に、様々な愛の影がゆらめく迷宮の中に迷い込んで行き所を失い変質しかねない私たちの欲望に、しかるべき形を与え、それを自由にする行為でもありえる、と私は考えている。そうすることで映画は再び新たな光と影を生み出すことができると思う。

この映画の映し出すものの言語化は、知的であるとともに私の個人的な試みでもある。映画を観る時もそれを分析する時も、結局私は私自身の生み出す影の中を歩くほかないのだから、この本を読んでくれた人たちと映画についての言葉をどれほど共有できるのか、それがどんな意味を持ちえるのか、私にはもとより確信がない。だが、人が抱いている愛の記憶というものは、本人が思っているほど特別なものではないのかもしれないと、この五人の映画を分析しても思う。

本書は、香港映画を中心とした中国語圏の映画についての、ここ十年ほどの私の研究をまとめたものであり、私にとっては五年前に出版した『隠された国家——近世演劇にみる心の歴史』に続く二冊目の著書となる。取り組んだ相手は、近世日本の演劇から現代香港の映画へとずいぶん様変わりしたが、研究の方法はよく似ており、問題意識も連続性がある。『隠された国家』の方法というのは、芸能の中に表現された物語を分析することによって、同時代の社会的な状況とも重ね合わせながら、その時代を生きる人々の不安や願望などの比較的深いレベルの情動を読み込もうとするものであり、もう少し一般化して言えば、表象に投射されている影を読み解こうとすることである。『愛の映画』でとっているのも同じような方法なのだが、分析を通じて同時代の一般の人々のことを理解しようというよりは、むしろ作者の個人的な情動の動きを見極め精神的な変貌を跡づける、ということに重心を移した。また、『隠され

た国家』においては、集権的な国家の出現をはじめとする社会変動の中での人々の基本的な精神の諸変化、とりわけ排他的な異性愛が崇高化していく歴史的・心理的過程を跡づけたのだが、『愛の映画』では、愛の様々なかたちを、それぞれの存在により深く根ざしたものととして、浮かび上がらせようとした。私にとって、この二つの著書というかたちをとったここ数十年にわたる研究は、いろいろな収穫に恵まれた楽しさに満ちたものであった。今後も同じような方法と問題意識で研究を続けようと思っているが、取り組む相手は、現代の中国語圏の映画からさらに広がって、中国文明圏全体の様々な物語になるかもしれない。どのようなかたちになるにせよ、今、私が思いめぐらしているのは、私たちのこの東アジアにおける「愛の歴史」のようなものである。

最後に、この研究をすすめ、出版するにあたって、格別にお世話になった方々に謝辞を述べたい。まず、この本の第1章のもととなった文章「フルーツ・チャンの映画について（上・下）」は、『藍・BLUE』という中日両言語による雑誌に掲載したものである（同誌、総第一・一二期、総第一三期、二〇〇三・二〇〇四年）。私にとって初めての香港映画に関するエッセーであるこの文章を書くことができたのは、この雑誌の編集長であり、中国の文学と政治をめぐる諸問題に果敢に取り組んでおられる劉燕子氏が原稿を依頼して下さったおかげである。第2章の原形である「張艾嘉の愛情故事」も、『藍・BLUE』（総第二期、二〇〇六年）に掲載していただいたものである。第4章は、『月の共和国』という同人誌に掲載したエッセー「欲望に忠実であること——關錦鵬（スタンリー・クワン）の映画について」（二〇〇八年）が元になっている。この小さな雑誌は、学会などの公的な集まりに知的な楽しみを見出せなかった

私にとって、この十年思考し執筆し楽しむ場を与えてくれた最も刺激的な場である。編集長の田中明子さんと畏友でもある同人の荒木瑞穂さんに感謝したい。最も長い第3章は、勤務先の京都学園大学の経済学部の記事に掲載した論文「憤怒・和解・自由——許鞍華の映画について（上・下）」（『京都学園大学経済学部論集』第一七巻第二号、第一八巻第一号、二〇〇八年）が原形である。ゆっくりと衰退していく日本の中で、変わることなく教育と研究の環境を提供してくれている京都学園大学と学生のみなさんに感謝申し上げる。第5章は、だいぶ前に書いたものだが、ナイーブな内容を含んでおり人目にさらす勇気がなく、今回が初出である。しかし、なかでも愛着のある一編である。これらの五つの章については、それぞれの映画作家が現役ということもあり、今回一冊の本にまとめるために、いずれも相当な加筆修正を行った。序章と終章は書き下ろしである。終章は本書のまとめであるとともに、より広がりをもった大きなテーマに挑んでもいる。その部分はまだ試論のレベルであり、今後につなげていきたいと思っている。またこの研究の最終段階において、「中国における愛情の歴史——社会学的・文化史的研究」という研究課題にたいする科研費の助成を活用させていただいた。

今回、出版を大学時代の先輩でもある大隅直人さんをお願いすることになった。この本の編集の作業は、ちょうど大隅さんが琵琶湖の畔に出版社を立ち上げていく時期と並行していて、新たな船出の心地よい緊張感を共有することができた。大隅さんから頂いた要所での的確な助言と変わらない寛容に心から感謝申し上げる。また大隅さんのアレンジで、組版を田中聡氏に、校正を上念薫氏と中島ゆかり氏に、装幀を『隠された国家』に続いて加藤恒彦氏に担当していただいた。大隅書店とその協力者の皆様の、本作りに対する良心的で質の高い仕事ぶりに敬服し感謝している次第である。

他にも、お名前は挙げないが、中国語（普通話）や広東語を教えてくれた留学生や在日の中国・香港出身の方々、また研究の構想を聞いて助言をしてくれた方々にも感謝したい。

そして今回もまた、二人の家族にいつも助けられ続けた。特別な深い感謝を捧げたい。

二〇一一年八月

川田 耕

愛の映画
——香港からの贈りもの——

2011年9月30日 第1刷発行

著者 川田 耕
発行者 大隅直人
発行所 大隅書店
〒520-0806 滋賀県大津市打出浜2-1 コラボしが21 407号
電話 077-523-7773
振替 00930-9-272563
<http://ohsumishoten.com/>
組版者 田中 聡 (TSスタジオ)
校正者 上念 薫 中島ゆかり
装幀者 加藤恒彦
印刷所 共同印刷工業
製本所 藤沢製本
協力 川喜多記念映画文化財団ほか

© Koh Kawata 2011 Printed in Japan
ISBN 978-4-905328-00-1

川田 耕
(かわた・こう)

1969年生まれ。京都大学文学部卒業、京都大学大学院文学研究科博士後期課程研究指導認定退学、博士(文学)。現在、京都学園大学経済学部准教授。専門は社会学。近年は中国語圏の文化を研究している。著書に『隠された国家——近世演劇にみる心の歴史』(2006年、世界思想社)がある。

Dies ist ein WWF-Dokument und kann nicht ausgedruckt werden!

Das WWF-Format ist ein PDF, das man nicht ausdrucken kann. So einfach können unnötige Ausdrucke von Dokumenten vermieden, die Umwelt entlastet und Bäume gerettet werden. Mit Ihrer Hilfe. Bestimmen Sie selbst, was nicht ausgedruckt werden soll, und speichern Sie es im WWF-Format. saveaswwf.com

This is a WWF document and cannot be printed!

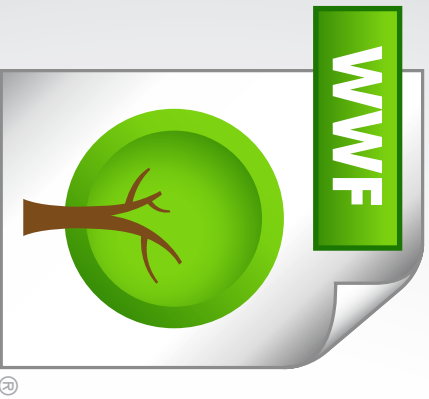
The WWF format is a PDF that cannot be printed. It's a simple way to avoid unnecessary printing. So here's your chance to save trees and help the environment. Decide for yourself which documents don't need printing – and save them as WWF. saveaswwf.com

Este documento es un WWF y no se puede imprimir.

Un archivo WWF es un PDF que no se puede imprimir. De esta sencilla manera, se evita la impresión innecesaria de documentos, lo que beneficia al medio ambiente. Salvar árboles está en tus manos. Decide por ti mismo qué documentos no precisan ser impresos y guárdalos en formato WWF. saveaswwf.com

Ceci est un document WWF qui ne peut pas être imprimé!

Le format WWF est un PDF non imprimable. L'idée est de prévenir très simplement le gâchis de papier afin de préserver l'environnement et de sauver des arbres. Grâce à votre aide. Définissez vous-même ce qui n'a pas besoin d'être imprimé et sauvegardez ces documents au format WWF. saveaswwf.com



SAVE AS WWF, SAVE A TREE