

謝晋監督映画「最後の貴族」における 子女イメージの変容

——白先勇原作小説「謫仙記」との比較研究——

八木 はるな

はじめに

中国映画界において第3世代の監督¹として知られる謝晋（1923-2008）は、中国浙江省の上虞で生まれ、1948年に南京国立戯劇専科学校を卒業した後、大同や長江電影公司での助監督を経て、1951年に「控訴」で監督としてデビューした。その後「舞台姐妹」（1965）や「春苗」（1975）、そして1980年代の反省三部作「天雲山傳奇」（1980）・「牧馬人」（1982）・「芙蓉鎮」（1986）で名を高め、これまでに数々の百花賞・金鷄賞を受賞している。また一方で彼は、1984年に中国共産党に入党していた。こうした謝晋の作品は基本的に、各時代の中共イデオロギーと同調するもので、たとえば彼の最高傑作とされる「芙蓉鎮」のように²、政治情勢や社会道徳という外在要素が人々に与える影響を強調し、主流イデオロギーのなかで人物の善悪・強弱・真偽・美醜をはっきりと描き、個人と外部勢力との交錯を主要なプロットとする「政治倫理メロドラマ」が多いとされた³。謝晋没後の現在では、それも総じて「愛国主義的情趣に満ちている」と評

¹ 中国映画界では、1930年代の無声映画時代を「第1世代」、その後のトーキー映画時代を「第2世代」、中華人民共和国成立から1950年代までを「第3世代」、文化大革命から1980年代を「第4世代」、1980年代から1990年代を「第5世代」、1990年代以降を「第6世代」の監督と呼ぶ。

² 王志敏「超越の界牌——重讀『最後の貴族』——」、謝晋編『謝晋電影選集・女性卷』上海、上海大学出版社、2007年、218頁。

³ 同上、222頁。

価され、彼は「中国リアリズム映画の偉大な旗手」と称されている⁴。

「最後の貴族」は、大陸中国では初となる白先勇（1937-）の小説を原作とした映画であり、1989年11月に中国国内で公開された。「兩岸初の合作映画」である同作に対して、台湾メディアも大いに注目しており⁵、また中国映画界の巨匠・謝晋が監督を務めたこと、中国映画史上初の本格的な海外ロケが行われたことで、国外でも話題を呼び⁶、翌年9月には日本でもロードショー上映された。しかしながら同作は、その高い話題性や白先勇・謝晋というビックネームにもかかわらず、興行的に大成功を収めたとは言い難く⁷、当時の中共メディアによる映画評には、「理解しにくい朦朧詩」⁸であるとか「階級を間違えている」⁹といった否定的意見が多く並んでいた。

⁴ 樊憲雷「謝晋の電影藝術之路」『藝術評論』2009年1期、76頁。引用の原文は「謝晋の電影作品中，充滿著愛國主義情懷，具有深刻的思想內涵和鮮明的時代特徵。他堅持走現實主義的創作道路，深入生活，努力通過電影來反應中國的歷史變遷和社會進步，被譽為『中國現實主義電影的一面大旗』」の下線部。

⁵ 参照記事は「海峡兩岸影人通電？ 最後的貴族擬邀台灣大陸演員合作」『聯合報』1988年5月17日、および「台海兩岸影人首都合作——林青霞答應接拍謝晋執導「最後的貴族」——」『聯合報』1986年6月29日。また台湾メディアの「最後の貴族」をめぐる動向については、拙論「白先勇小説の映画への改編をめぐる——エグザイルとしての在米中国人——」（『日本台湾学会報』第16号、2014年6月）の5頁を参照。

⁶ 1989年2月27日発売の米『TIME』誌は、「観衆を取り戻す」作品として「最後の貴族」を取り上げ、中国映画界がついに米国の商業映画路線を歩みはじめたと解説した（Lisa Beyer, “Reeling the Audience Back”, TIME, Feb. 27, 1989, p. 46）。

⁷ 1989年のフィルム複写数を比較すると、「最後の貴族」は105本であるのに対し、中国映画ドラマ部門全150作品のうち68作品はそれを上回っている。また1989年の総観客動員数の比較から、「最後の貴族」は同部門の上位10作にランクインしていないことがわかる（「1989年實際發行35毫米國產故事片節目，拷貝數量」および「1989年國產故事片發行放映前10名名單」『中國電影年鑑』北京、中國電影年鑑出版、1990年、356-360頁）。

⁸ 王喜盛「廣大觀衆難於理解的朦朧詩」『電影評介』1990年2期。

⁹ 李廷橋「錯誤的同情——我看『最後的貴族』——」『電影評介』1990年3期。引用の

映画「最後の貴族」の原作となった「謫仙記」は、白先勇が1965年7月に台湾で発表した短編小説である。同作は、語り手「私」の観察した、二人の在米中国人女性のエグザイルとしての孤独な生き様を描いており¹⁰、白の在米華人の物語を集めた『ニューヨーカー（紐約客）』シリーズの代表作として知られている。また、白先勇の作品の多くは、これまで映画・テレビドラマ・舞台劇へと改編されながら、兩岸三地で読まれ続けているが¹¹、とりわけ1980年代における映画化に関しては、白先勇自身が脚本の草稿を書いている場合が多く¹²、1989年の映画「最後の貴族」もそのうちの一つであった。筆者は、こうした白先勇による自作の脚本化を「再創造」と呼び、拙論「白先勇小説の映画への改編をめぐる——エグザイルとしての在米中国人——」〔『日本台湾学会報』第16号掲載〕では、この「謫仙記」から「最後の貴族」への改編をめくり、小説発表から24年後の大陸中国において、白先勇自身がどのようにして自作を書き換えていったのかを考察した。

本稿は、白先勇小説の映画化に際し、映画製作者および映画観衆がいかにして原作小説を変容していくのか、という筆者の関心に基づくものである。

原文は「可惜的就是導演把對主人公的態度搞錯了，用以前的話來講，就是站錯了階級立場」の下線部。

¹⁰ 前掲拙論、4-5頁。

¹¹ たとえば「謫仙記」と「遊園驚夢」（1966）はともに、1979年に早くも香港で広東語劇へと改編されており、他にも「金大班的最後一夜」（1968）・「玉卿嫂」（1960）・「孽子」（1977-1981）は、これまで兩岸において映画・テレビドラマ・舞台劇へと改編されてきた。また「孤戀花」（1970）は台湾で、「花橋榮記」（1970）も中国大陆において、映画化またはテレビドラマ化されている。ここから、白先勇小説のなかでもとくに、女性を主人公とする作品が繰り返し改編される傾向にあるとわからう。

¹² 1980年代における映画化に関して、白先勇は「最後の貴族」の他に「玉卿嫂」（原作1960年、映画1984年、台湾製作、張毅監督）・「金大班的最後一夜」（原作1968年、映画1984年、台湾製作、白景瑞監督）・「孤戀花」（原作1970年、映画1985年、台湾製作、林清介監督）の脚本草稿を書いている（項秋萍等編『白先勇作品集Ⅷ・金大班的最後一夜及其他』台北、天下遠見出版社、2008年）。

り、前掲拙論の成果に続くものである。1989年の中国映画「最後の貴族」を、もういちど謝晋による白先勇小説「謫仙記」の改編という視点から捉え直し、謝晋が「最後の貴族」に込めたメッセージを考察したい。

1. 「最後の貴族」をめぐる

謝晋はかつて「形象は思想よりも大きい——『最後の貴族』の芸術追求——」と題するエッセイのなかで、「映画をいざ撮り始める前に、私がもう一度強調しておきたいのは、私が長年一途に追求しても完全には到達できなかった『形象は思想よりも大きい』という問題であり、私は個人の性格の表現こそが、思想の表現だと思っている。わが中国映画のなかで、真に全国民を議論に湧かせるような性格のはっきりとした形象の映画は、いまだ現れていないようだ」¹³〔拙訳、以下同じ〕と述べており、彼にとって「最後の貴族」は、これまでの思想性の強い自身の作風に対する、芸術家としての一種の挑戦的作品であったことを明かした。これに対して中国の劉登翰はいち早く、そもそも歴史的要素の強い「謫仙記」の悲劇をもとに、歴史性や思想性ではなく「性格のはっきりとした形象の映画」を作ろうという目的が矛盾しており、そのために「最後の貴族」は成功しなかったのだと分析したが¹⁴、近年では、当時の中国学术界にあった「謝晋モデル」批判¹⁵のなかで製作された「最後の貴族」こそ「謝晋映画の転換を

¹³ 謝晋「形象大於思想——『最後の貴族』的藝術追求——」（1988年9月筆）、謝晋編、前掲『謝晋電影選集・女性卷』126頁。原文は「在影片即將開拍時，我想再強調一下，我多年來一直追求而沒有完全能達到的「形象大於思想」這個問題，我認為表現性格，就是表現思想。我們中國電影能真正引起全國人民議論的性格鮮明的形象的影片，似乎現在還沒有出現」。

¹⁴ 劉登翰「政治的失落和心靈的失落——從小說《謫仙記》看電影《最後の貴族》——」（1989年11月筆）、劉登翰『台灣文學隔海觀——文學香火的傳承與變異——』台北、風雲時代出版社、1995年、131頁。

¹⁵ 1986年に発表された朱大可の文章「謝晋映画モデルの欠陥」を発端とする謝晋批判のこと。朱は、謝晋映画には「煽情性を最高目標とする古臭い美意識」が溢れており、またその「古い道徳観は、現代意識と相成れなく、中国文化の変革過程においてゆゆし

示す一つの重要な標識」であると再評価されている¹⁶。

謝晋映画を総合的に論じた中国の聶偉は、1987年に台湾の老兵が大陸への親族訪問を許され、それにより東アジア全体の歴史問題として「離散（ディアスポラ）」の痛みが認識されるようになったことが「最後の貴族」の主題に強く影響していると分析し¹⁷、同作は「家」と「国」との単純な置換モデル、すなわち主人公が家へと回帰して円満に帰結する物語ではなく、家から常態的に離脱して「原郷」を探求する物語であり、政治的イデオロギーに満ちた国家的離散ではなく文化的離散を描いていると鋭く指摘した¹⁸。他方、台湾における「最後の貴族」批評は、いまだ決して多いとは言えないが、たとえば葉思嫻は、謝晋の「最後の貴族」とその息子・謝衍が監督した映画「花橋榮記」（1997）とを並べ、それぞれにおいて「大陸中国」が牧歌的に演出されており、中国人としての想像の共同体を召喚させる映画であったと論じている¹⁹。しかし聶偉と比べると、葉は中国映

き不協和音を呈している」と厳しく批判した（朱大可「謝晋電影模式的缺陷」『文匯報』1986年7月18日。原文は「以煽情性為最高目標的陳舊美學意識」および「謝晋電影宣揚陳舊的道德觀，與現代意識格格不入，是中國文化變革進程中的一個嚴重的不諧和音」）。

¹⁶ 王志敏、前掲論文、218頁。引用の原文は「謝晋電影轉型的一個重要標識」。

¹⁷ 聶偉「泛亞視域中的家國模式與離散敘事——謝晋電影『最後の貴族』の典範意義——」、聶偉『華語電影與泛亞視域』上海、復旦大學出版社、2010年、48頁。また聶偉は、自発的・選択的な移住、またはこうした移民たちが離散する過程で、新しい言語や文化団体へ入っていくときの独特な「現地化」経験を分析する概念として、「離散（Diaspora）」という言葉を使用している（同47頁）。

¹⁸ 同上、46-48頁。ここで聶偉の援用する「原郷」とは、離散した移民たちの元来の故郷を指す人類学の概念であり、名詞として用いた場合、民族文化・心理の根底に作られる民族的故郷や文化的故郷および精神的な家を指し、動詞として用いた場合、特定の地理・場所を超えた一種の原始的故郷に対する親情や、血縁、習俗と文化的アイデンティティおよび回帰を指すという。

¹⁹ 葉思嫻「性別離散與空間——白先勇小説電影化研究——」彰化師範大学台湾文学研究所碩士論文、2012年、113-140頁。その他、台湾で「最後の貴族」を論じたものとしては、莊宜文「白先勇小説改變電影中的1949年和離散經驗——以『最後の貴族』、『花橋榮記』和『青春蝴蝶孤戀花』為例——」（『中央大學人文學報』第54期、2013年4月）を参照。

画と台湾映画とを分断して批判的に論じたにすぎず、その帰結は些か強引であるという印象を免れ得ない。

こうした先行研究に対して前掲の拙論は、原作者の白先勇自身による「謫仙記」の映画化という視点を補ったものである。そのなかで筆者はまず、同作ヒロインの李彤の形象変化を軸に、小説と映画の脚本とをあらためて比較することにより、小説のなかで「家」から離脱しようとしていた李彤と、映画において「家」を求めて放浪する李彤とでは、全く正反対の形象となっていることを明らかにした。そしてこの「家」を求める物語は、まさに聶偉の言うとおり「国家」への回帰ではなく「原郷」を探す物語に違いないが、それは謝晋監督による主題転換というよりも、むしろまず原作者である白先勇が、1980年代後半という時代において、文革を経て亡命した中国人エグザイルたちへの強い共感や、当時の共産党政権に対する非難を込めながら、自ら「謫仙記」を改編した結果でもあったのだ²⁰。

このような映画「最後の貴族」は、原則的に各時代の中共イデオロギーと同調してきた謝晋映画の系譜において、当然ながら異色を放っている。これに対し、謝晋自身は上述のように、思想性や歴史性に勝る「性格のはっきりとした形象の映画」を目指したからだと説明したが、しかしまた同作に、中国人エグザイルへの共感や共産党政権への批判が込められていたとすれば、むしろ謝晋は白先勇の手を借りて、中共政権に対する一種の抵抗を表明したとすら言えるのかもしれない。また実際に「最後の貴族」は、上海電影製片廠の子会社として、1988年に中央権力から比較的独立したかたちで設立された上海巨星影業公司²¹と、香港銀都機構公司とによる共作映画であり、謝晋にとっては最も自由に創作できた作品であったと思われる。

だが、彼が「最後の貴族」に込めていたメッセージは、それだけではな

²⁰ 前掲拙論、9-10頁。

²¹ 王齊「謝晋與巨星影業公司」『瞭望周刊』1989年Z1期。

いようだ。1990年に同作が日本で公開されたとき、謝晋はまた次のように語っていた。

1990年の今日、新しいタイプの中国人が仕事や留学で陸続と海外に渡っています。私は『最後の貴族』のテーマは今日的意義を持つものであると思います。白先勇のどの作品にもさまざまなテーマが内包されていますが、「謫仙記」はアメリカへ渡った4人の中国娘の有為転変を通して人の世の無情を描きだしているのです。²²

ここから、当時の謝晋が「謫仙記」を改編するにあたって考えていた、もう一つの重要な意義がわかるだろう。彼は1989年という改革・開放経済体制の鄧小平時代にこそ「謫仙記」のような物語が必要だと考えていたのである。だが管見の限り先行研究には、この謝晋の言う「今日的意義」に着目し、それが指すところを明確に分析したものは見当たらない。そこで本稿では、映画「最後の貴族」が、いかにして「1990年の今日」における「新しいタイプの中国人」を表象していたかを解明したい。

2. 子女イメージの変容——専業主婦から職業婦人へ——

小説「謫仙記」と映画「最後の貴族」を比較した場合、最も顕著に見えるのは、4人の子女たちの形象の変化だといえる。以下の表は、筆者が原作と映画脚本²³をもとに、文字テキストのみを比較してまとめたものである。なお、「最後の貴族」に対する映像分析は今後の課題とし、本稿では比較材料に含めない。

²² 謝晋「謝晋監督自作を語る。」、シャンテンシネ1『最後の貴族』東宝出版社、1990年9月、2頁。

²³ 本稿では「映画完成本」（張茜整理「第二部 最後の貴族・電影完成本」、謝晋編、前掲『謝晋電影選集・女性巻』）を底本とする。なお「最後の貴族」脚本については、前掲拙論の7頁を参照いただきたい。

〔表:筆者作成〕

	小説「謫仙記」	映画「最後の貴族」
①渡米手段	飛行機	船
②大学	ウェルズリー女子大学	ニューヨーク市郊外の某大学（共学）
③李彤	服飾デザイナー副主任など、高給職。	（自称）モデル、独身（不倫）。売春容疑で逮捕される。
④黄慧芬	専業主婦	出版社勤務、主婦
⑤張嘉行	専業主婦	小学校の音楽教師、主婦
⑥雷芷苓	専業主婦	大学准教授（生物学）、独身。中国にいる恋人を思い続ける。

①のように、飛行機よりも安価な手段である船で渡米した彼女たちは、②にあるとおり、名門女子大学で学費も高額なウェルズリー大学²⁴ではなく、ニューヨーク市郊外にある共学の大学へ通うこととなった。たとえばニューヨーク州立大学の現在の学費は、州民でなくともウェルズリー大学の半額ほどであり、この「ニューヨーク市郊外の大学」という設定は、裕福な子女しか通うことのできない高級私立大学よりも、はるかに観客の共感を得やすかったであろう。つまり子女たちの生活は、貴族のレベルから中産階級のレベルへと移行しているのだ。

映画は冒頭から、非常に西洋的なパーティーのなかで、子女たちがアメリカ映画「風と共に去りぬ」（1939）を7回も見たと盛り上がったり、李彤が父親に向かって意気揚々と外交官になる夢を語ったりするシーンがあり、これらによって、彼女たちの渡米は、アメリカン・ドリームに憧れた少女の、個人的で自発的な留学であることが示唆される。そして渡米後、表の④・⑤・⑥からわかるように、小説において専業主婦であった3人の子女たちは、映画のなかでみな働く女性へと変化した。黄慧芬は順調に希望の会社へと就職し、張嘉行は挫折を味わいながらも平凡な幸せを手に入れており、雷芷苓に至っては、ある評者が「原作ではすでに結婚し、とて

²⁴ Wellesley Collage は、1875年に創立されたマサチューセッツ州にある名門女子私立大学。教養学部のみで少人数教育が特徴であり、これまでに宋美齡（1897-2003）やヒラリー・クリントン（1947-）等多数のエリート女性を輩出している。

も良い日々を過ごしていた雷芷苓を、仕事に心血を注ぎ、しかも80年代の在外留学生と同じように、お盆を運んだり、お皿を洗ったりしながら苦学する知識人女性へと書き換え（彼女たち4人がみな豊かな家の出身であり、ずっとお金持ちであることを忘れて）、さらに重要なことに、彼女はまだ独身なのだ」²⁵〔下線部は筆者〕と批判的に指摘したように、小説では確かに裕福な家柄であったにもかかわらず、映画においては、まるで苦学生のようにレストランでアルバイトをしながら学費を稼ぎ、生物学者として大学准教授の地位を獲得する一方で、中国に残した恋人を思い続けて独身を貫くような、母国との絆を大切にする女性へと変身していたのである。そして映画は、この3人に対して李彤が、③のように外交官の夢をあきらめて（実際に働いている場面はないが）「モデル」となり、売春の容疑で逮捕されてしまうほど「淪落」²⁶していったと描いていた。

このように映画「最後の貴族」は、それぞれに異なった生活をする4人の子女たちを通して、米国に暮らす中国人女性の様々なキャリアの選択、苦労や挫折、ひいては「淪落」を見せていると言える。そして映画のなかの彼女たちは、1950年代の米国に暮らした国民党高官の子女というよりも、明らかに「80年代の在外留学生と同じように」生活しているのだ。なかでも特に、下積みの生活から自らのキャリアを築き上げていった雷芷苓のような生き方は、当時多くいた中国人自費留学生の在米生活を彷彿とさせるのである。

3. 今日における李彤たち

1989年当時、中国は爆発的な海外留学ブームに湧いていた。1976年に

²⁵ 魏文平「『滴仙記』的誤読——評影片『最後の貴族』——」『電影評介』1990年4期。原文は「原作中本已結婚且日子過得蠻不錯的雷芷苓改寫成一個心血於事業，並且像八十年到的海外學子一樣，勤工儉學端盤子，洗碟子的知識女性（忘記他們四個都是貴婦千金，而且一直很有錢），更重要的是她還是獨身」。

²⁶ 莊宜文は「映画は一步踏み込んで李彤を売春婦へと淪落させた」と分析している（莊宜文、前掲論文、70頁。原文は「電影更進步安排讓李彤墮落為風塵女郎」）。

文革が終結し、鄧小平による改革開放政策が始まると、海外留学は4つの近代化（農業・工業・国防・科学技術の近代化）を推進する人材育成のための重要手段と見なされ、公費派遣や自費留学の制度が整備されるようになった。自費留学は非共産党系エリートにも開かれた留学ルートであったため、1980年代には多くの人々が自費留学により高学歴・高収入を得るという夢を描くようになり、さらに1989年6月4日に第二天安門事件が起きると、政治に対する不信感と失望から、留学という名目で出国し、外国への移住を考える人々が増加した。こうして高等教育を受けた人々が続々と中国を離れ、「頭脳流出」問題が深刻化するなか、特に米国へ留学した者の帰国率は格段に低かったとされる²⁷。

1990年代に入ると、中国ではこうした自費留学生ブームを背景とした半自伝的小説「ニューヨークの北京人」（1991）²⁸や「東京の上海人」（1992）²⁹、あるいは自伝「マンハッタンの中国人女性」（1992）³⁰などが登場し、人気を博した。「マンハッタンの中国人女性」は、自費留学によって見事アメリカン・ドリームを成し遂げた女性の自伝であり、作者のニューヨーク州立大学時代の苦労話、仕事上の奇想天外なエピソード、数学博士であるドイツ人の夫との幸せな結婚生活などの描写を通して、米国のビジネス界で勝ち組となるためのノウハウが軽快に綴られている。それに対し「ニューヨークの北京人」は、1980年代初めに米国へ出稼ぎに来た中国人夫婦の物語であるが、前半のサクセス・ストーリーに比して、後

²⁷ 1978年末から1989年末にかけて、米国へ留学した全16万人の留学生のうち、帰国した者はわずか3万人しかいなかったという（次いで帰国率が低いのは、日本、カナダ、ドイツ、オーストラリア、フランスであった）（白土悟『現代中国の留学政策——国家発展戦略モデルの分析——』九州大学出版会、2011年、229-531頁）。

²⁸ 曹桂林「北京人在紐約」北京、中国文聯出版社、1991年。同作は翌年にテレビドラマ化された（全28回、鄭曉龍・馮小剛監督、姜文主演）。

²⁹ 樊祥達「上海人在東京」北京、作家出版社、1992年（神崎龍志訳『東京の上海人』東方書店、1996年）。同作は日中共同でテレビドラマ化（全25回、張弘・富敏監督、陳道明主演）されており、中国では1996年に放送、日本では1997年に放送された。

³⁰ 周励「曼哈頓的中國女人」北京、北京出版社、1992年。

半は、娘の家出と妻の情緒不安、および夫の不倫による家族の分裂、そして会社の倒産という悲劇に満ちており、物語は「ニューヨークは天国であり、地獄でもある」という暗示的な歌詞でもって閉じられる。同作は、主人公の成功と崩壊とを描くことによって、在米生活における様々な教訓を示した小説と言え、さらには、家出をして薬物中毒死してしまう娘の寧寧の物語のなかにも、まるで中国の若者に対するある種の警告が込められているようだ。また「東京の上海人」もこれと同様に、主人公の極貧出稼ぎ生活の描写を通して、想像上の留学生活と残酷な現実とのギャップ、すなわち自費留学における闇の部分を読者に見せた小説であった。

こうしてみると、映画「最後の貴族」のなかの、ギャンブルや酒に溺れて不倫をし、売春の容疑で逮捕されるほど「淪落」した挙げ句、最後には一人で死を迎えてしまう李彤の運命は、家出をして孤独に死を迎えた「ニューヨークの北京人」の寧寧の運命に酷似しているように見える。また両作品のなかで、李彤と寧寧はともに、他の登場人物に比して英語に堪能であり、アメリカ文化に誰よりも深く染まっていた存在でもあった。そう考えると、「最後の貴族」において「淪落」する李彤の形象も、過度の「西洋化」および向上の努力を放棄した結果の墮落のように描かれている点で、あるいは在米留学生に対する一種の警告的メッセージを含んでいたのかもしれない。対照的に、貴族の華麗な生活ではなく、まるで「マンハッタンの中国人女性」のように下積みの苦しい生活を送り、努力を積み重ねて高い地位を得る雷芷荅や、堅実に就職して子供を生む黄慧芬と張嘉行の生き方は、在米中国人留学生に対して示された、一種の「お手本的生活」であったのではなかろうか。

しかしまた、原作の「謫仙記」がそうであったように、「最後の貴族」の脚本も、李彤の自殺を知った黄慧芬が涙を流すシーンで幕を閉じている³¹。謝晋は次のように語っていた。

³¹ 実はこの脚本に書かれたラストシーンは、1989年の中国国内版の映像ではカットされており、映像は李彤がベニスで自死する場面で終了していた。しかしまた、1990年の日本公開版では、脚本どおりのラストシーンが上映されており、この相違は非常に興

李彤の喪失感は今日まで「延伸」することができ、大学生はいったん国土を遠く離れると、彼女たちは苛酷な現実と直面し、曲折した生活の道に直面する。…（中略）…映画の中の四人の女性は、異なる人生を歩み、黃慧芬や張嘉行の生活は悪くはないように見えるが、彼女たちもまた同じように喪失を感じているのだ。³²

李彤はすでに過去の人物ですが、80年代の今日、中国にはおびただしい数の李彤や黃慧芬や雷芷荅、張嘉行がきびしい現実と直面し、苦難の道を歩む祖国を離れ、信念を失い、空中に放り出されたように魂を失い、異郷の地で見果てぬ夢を見えています。³³

つまり謝晋は、「謫仙記」で描かれていた、1950年代の在米中国人エグザイルたちの「喪失感」に、1980年代の在米中国人留学生たちの「喪失感」を重ねることで、4人の子女たちの形象を作り直していたのだ。そして彼はそれを通して、出稼ぎ生活における闇の部分を見せた「東京の上海人」や「ニューヨークの北京人」のように、自費留学ブームに湧く中国の人々に向けて、在米留学生の悲哀を訴えていたのではなかろうか。

むすび

1989年に中国で公開された「最後の貴族」は、白先勇が1965年に発表した「謫仙記」を原作とする映画であり、その監督を中国映画界の第三世

味深い。しかし本稿では、まず脚本をもとに、謝晋が同作に込めたメッセージを再考することを目的としているため、中国国内版における映像削除の理由・背景については、また別の機会に考えたい。

³² 利星整理「謝晋談不要害怕挨批」『電影評介』1989年11期。原文（謝晋の言葉）は「李彤の失落感可以「延伸」到今天，一次大學生遠離國土，她們面對嚴酷的現狀，面對曲折的生活道路。…（中略）…影片中的四個女性，有著不同的人生，儘管黃慧芬、張嘉行的生活看起來還可以，但她們也同樣有著失落」。

³³ 謝晋「小説『最後の貴族』について」、白先勇〔中村ふじゑ訳〕『最後の貴族』徳間書店、1990年、207頁。

代を代表する謝晋が務めた。在米台湾人作家である白先勇と中国人監督の謝晋、そして香港の映画製作会社の出資によって作られた「最後の貴族」は、兩岸初の合作映画として、また中国映画史上初の本格的国際派映画として、中国国内だけでなく台湾および日本や米国でも注目された。しかし実際に公開してみると、国民党高官を同情的に書き、ひいては文革以後に世界に亡命した中国人たちへの共感や、共産政権国家への非難が暗示されているような同作に対して、中共メディアはやはり否定的に評価したのだった。こうした意味を持つ「最後の貴族」は、謝晋の中共政府に対する一種の抵抗心を示した作品であったと捉えることもできる。しかしそれだけではなく、謝晋はまた、同作が「今日の意義」を持つことを幾度も主張していた。そこで、子女たちの描写をめぐり、原作小説と映画脚本とをあらためて比較すると、確かに映画のなかの彼女たちは、もはや貴族階級の華麗な生活ではなく、中産階級的な地味な生活を送り、大学卒業後も、専業主婦ではなく職業婦人の道を歩んでいた。また堅実に就職した黄・雷・張の3人とは対照的に、李彤は明らかに「淪落」した形象として現れていたが、それも含めて4人の子女たちは、まるで1980年代の在米留学生のような生活を送っていたのだ。そうした変容の背景にあったのは、1989年当時に大陸中国で巻き起っていた自費留学ブームである。1990年代の中国ではこうした自費留学の光と影とを描いた作品が流行していたが、謝晋もまた同じように、「最後の貴族」の子女たちの生活描写を通して、米国留学、または名目だけの留学で、実は出稼ぎをしていた多くの中国人たちの姿や、彼らの抱える悲しみを伝えようとしたのであろう。

ちなみに映画評論家の佐藤忠男は、「最後の貴族」を見て、「長い年月にわたって抑えに抑えられていた中国映画人のアメリカへの関心が、天安門事件直前の限定された自由化の時期に、堰を切ったようにあふれ出ている」³⁴ことを痛切に感じたという。実際、謝晋が初めて米国を訪れたのは1985年のこと、そのとき彼は「無数の中国人労働者たちが鉄道を造り、

³⁴ 佐藤忠男「中国映画人のなかのアメリカ。」、前掲冊子、シャンテシネ1『最後の貴族』、9頁。

金鉱を開拓し、次から次へと血と汗を流していく」³⁵ 様子を想像したり、中国・台湾・香港人留学生たちとの交流を通して「祖国統一」の未来を予感したりするなかで³⁶、「謫仙記」の映画化を考案したのだった。つまり「最後の貴族」は、当時の彼が抱きはじめて、米国にいる同胞に対する強い関心と同情とによって作られた映画でもあったのだ。

もっとも、「最後の貴族」のなかの李彤の生き方は、1980年代以降のアメリカン・ドリームに対する一種の警告を思わせることから、その意味において同作は、当時の共産党政権による留学生帰国促進政策に対する宣伝の一端を担っていたと言うこともできる。そうであるならば、謝晋はまた意図せずして「党の喉」の映画人となっていたのであり、謝晋映画「最後の貴族」も、また一つの「愛国主義的情趣に満ちた」作品であったと言えるのかもしれない。

³⁵ 謝晋「藝術家の心は相通の——在美國舉行電影展隨感——」、謝晋『我對導演藝術的追求』北京、中國電影出版社、1990年、244頁。引用の原文は「腦子裡也自然浮現出無數的華工在造鐵路、開金礦，前赴後繼流血流汗的形象……我曾給不少美國同行談起，這是十分動人的電影題材」の下線部。

³⁶ 謝晋は「彼らが仲睦まじく共同作業をする姿から、彼らが祖国統一という見通しのもとで、まさにいま努力し、将来に備えていると感じられ、未来は十分明るいものだ」と述べている（謝晋、同上、247頁。原文は「我從他們和諧的合作中感受到他們在要求祖國統一的前景下，正努力現在、準備將來，前景是十分樂觀的」）。