

ネット小説から女性映画 ——『七月與安生』の映画化改編及び改編過程における 岩井俊二『花とアリス』の受容——

張 瑤

はじめに

安妮寶貝（1974-、2014年6月16日に慶山と改名、原名は勵婕、なお安妮寶貝の誕生月は7月）は24歳のときから、中国語小説創作投稿サイトの「榕樹下」にネット小説を発表し始めた。その時期（1998～1999年）の短編の一つが「七月與安生」であり、この作品はその後、漂泊・愛・宿命・死などを主題とした最初の短編小説集『告別薇安』（2000）に収録されている。2007年、日本語版の単行本『さよなら、ビビアン（告別薇安）』が小学館によって刊行されたが、原作から8作品だけが選出されて翻訳され、選から漏れた「七月與安生」は未だに日本に紹介されていない。2013年、映画制作会社の極客影業がこの短編の翻案権を取得し、2016年9月14日、映画『七月與安生』が中国大陆で上映されて好評を博した。

本論は、映画『七月與安生』に関する改編と受容という問題をそれぞれ扱う二つの部分に分けられる。第一部分では七月と安生のイメージおよび三角関係の中の権力関係に着目し、フロイトのエディプス論を援用しながら、短編小説から長編映画へと改編される過程において、女性の視覚的快楽、母親の言説、主体（female subject）が構築された点について検討したい。第二部分では、映画版『七月與安生』における「さようなら」と「嘘」の役割に注目し、少女の共犯論の構成について論じ、同作映画化の過程における岩井俊二『花とアリス』の受容について考察したい。映画上映以来、『電影評介』、『當代電影』、『藝術評論』などの映画雑誌¹には『七月與安生』の映画評論が散見されるものの、この作品についてはさらに掘り下げる余地があると思われる。特に、劉志剛が七月と安生の関係をフランスの精神

¹ 賈嘉「女性故事是如何被講述的——《七月與安生》：從小說到電影」『藝術評論』2016年11月73頁。

分析家のラカンの三界（現実界・象徴界・想像界）として解釈し、安生を「母体」とし、七月が母体に「回帰」することを表現しているとの論述²に対しては、疑問符を付けたいところである。

1-1 ネット小説から女性映画 —— 『七月與安生』の改編を中心に

「七月與安生」が収録された『告別薇安』は、2000年から現在に至るまでの約17年間にわたり、五つの出版社³によって改版・増刷され続けている。慶山に改名した安妮は『告別薇安』の創作を以下のように回顧している。「これは個人的な習作に近い。まったく完璧なものと思ったことはないが、確かな誠実さに溢れている。この誠実さは残酷な青春の暗黒の部分に対して、まったく隠蔽や虚飾がなく、人間の困惑、茫然、孤独、漂泊の中での各種の強烈な反応を間違いなく明らかにしている。…物語はしばしば重複しており、未熟な技法を残しているにもかかわらず、自らの声を発している。これも当時一時的にベストセラーになった理由である」⁴。彼女は成長（青春）の暗い面を含む作品の誠実さを強調し、女性作家の個性的な創作という特徴そのものが流行の原因となったと述べたのである。

映画『七月與安生（Soul Mate）』（以下『七月』と略す）が中国大陆で上映される際に、大幅な改編がなされたことには、多くの注目が集まった。2016年11月26日に開催された第53回金馬賞（台湾のアカデミー賞）の授賞式では、『七月』の主役の馬思純（1988～）と周冬雨（1992～）の二人が同時に最優秀女優賞を獲得した⁵。これは金馬賞の53年間の歴史中で

2 劉志剛「自我意識的覺醒與重返母體的歸宿」2016年第21期29～31頁。

3 2000年中国社会科学出版社、2002年南海出版社、2008～2011年北京十月文藝出版社、2014年万卷出版公司、2015年北京十月文藝出版社、2016年天津人民出版社。

4 慶山『告別薇安』「自序」2016年7月天津人民出版社1～2頁。原文：類似於私人化的寫作練習。我從不曾覺得它是完美的，但它的確充滿真誠。這種真誠在於，對殘酷青春的黑暗部分，沒有任何隱瞞和矯飾，把人置身於困惑，迷惘，孤獨，漂泊之中的種種強烈的感應，袒露無疑。…雖然故事多有重複，技法單薄，但它發出自己的聲音。這也是當時暢銷一時的原因。

5 受賞理由：周冬雨飾叛逆而矛盾的安生，精彩地吸引了所有觀眾。馬思純飾演的七月看似沈靜賢淑，卻在壓抑之後展現了驚人的反差，角色的內心層次很深，表演難度相當高。

も未曾有の重大事件であった。映画の監督は曾國祥（1979～）であり、香港の映画監督陳可辛（ピーター・チャン、1962～）と許月珍（1967～）がプロデューサーを務めた。製作の動機を問われた陳可辛は、安妮の原作は簡潔で改編しやすく、しかも 80 後の集団的記憶を表現しているからだと言った⁶。興味深いことに、1991 年、互いに親友である二人の男性が同じ女性を愛するという三角関係を描いた『雙城故事』でデビューした陳可辛は、本作品では「女性を理解不能」⁷を理由として、その脚本を林詠琛（香港）、吳楠（北京）、李媛（江蘇）、許伊萌（北京）という四人の女性作家や脚本家⁸に委託している。

性科学者・女性主義学者の李銀河（1952～）は『七月』上映直前の 2016 年 9 月 3 日、自らのブログ上で「中国的電影真的能看了——《七月與安生》觀後（中国映画は本当に見られるようになった——『七月與安生』所感）」⁹を発表し、作中の女性描写を高く評価した。以下では、女性が成長する空間および女性の視線を通じて、改編された作品中でのジェンダーをめぐる権力関係や女性の主体構築（female subject construction）について検討する。

1-1-1 三角関係の情念と崩壊——七月、安生、家明の比較

短編「七月與安生」は 13 歳で知り合い親友となった林七月と李安生という二人の女性が、いずれも蘇家明という男性を愛して葛藤が生じるとい

6 邱晨、人民網「看到她哭了，我們就很放心了」2016 年 8 月 31 日。原文：這小說有個好處是很短...20 幾頁，很快就看完了。第二個就是它很全面地寫了 80 後的集體回憶，每次看到集體回憶我都會很喜歡，也對這幾十年內地的一些變化，跟年輕人一代與一代之間的不一樣，很感興趣。<http://ent.people.com.cn/n1/2016/0831/c1012-28681143.html>

7 邱晨、人民網「看到她哭了，我們就很放心了」2016 年 8 月 31 日。原文：拍從兩個女生角度出發的電影，我是不太懂，也覺得不太理解。因為女生很多東西是很難理解的，所以就一定要找一些比較理解女生的導演去拍。

8 中國江蘇網 2016 年 12 月 1 日。原文：先是由香港的編劇林詠琛寫了大綱，吳楠完成了一稿劇本，之後，李媛和許伊萌介入完成最終的劇本。<http://jsnews.jschina.com.cn/system/2016/12/01/030164867.shtml>。

9 李銀河博客 2016 年 9 月 3 日。http://blog.sina.com.cn/s/blog_473d53360102wsn8.html

う初恋の三角関係の物語である。小説のテキストと映画の脚本にはそれぞれ特徴がある。以下では、七月 = A、安生 = B、家明 = C と表記し、時間、舞台、登場人物、叙述者、人物関係、構成という6つの面での改編について考察する。

まず作中の時間について、小説ではAとBが13歳から26歳に至るまでの物語が語られているのに対し、映画ではBはネット小説の執筆を通じて自らとAとの13歳から27歳までの過去を回想し、その後Aが27歳で難産のために死んでしまったためAの娘を引き取り、さらにその後、33歳のときに上海の地下鉄で偶然にCと再会するということになっており、映画の方が物語の時間が長い。次に作品の舞台について、小説では、A、Bの出身地（中国南方の町）は曖昧であり、ただBが海南、廈門、廣州、西安、北京、上海など多数の都市を移動したことについて言及されている。一方映画ではAとBは鎮江の出身とされ、物語は上海と北京を主な舞台として展開する。映画の方が舞台構成の面での緊密度が高いといえる。また登場人物について、小説ではAは弟を含む四人家族であり、Bには職業が不明で一度も会ったことがない父と美しく冷たい母¹⁰がいると設定されるのに対し、映画ではAの三人家族が重点的に描かれ、特にAの良妻賢母的な母が詳しく描写され、Bの企業家にして綺麗で怖い母も登場している。また、Aの娘の「瞳瞳」も重要な役割を演じる。人物関係については、特にA、B、Cの三角関係に関して、小説ではもともと恋人関係で後に婚姻の事実を持つA（受動）とC（主動）との緊密な関係が強調され、B（主動）は終始排除されている（A、C→Bの対立）。一方映画では、A（受動→主動）とB（主動→受動）はC（受動）とは一線を画し、Cが排除された（A、B→Cの対立）世界でお互いに和解に至る。叙述者について、原作小説では三人称を交えながらAが曖昧な語り手となっているが、同じ小説中でBの遺作として出版される「七月與安生」という作中作では倒叙法が用いられている。一方映画ではBがAの名義でネット小説の「七月與安生」を発表したことになっており、そこに小説としての傍白や、A、Bの往復書簡が加わって、多角的な叙述が行なわれている。最後に構成に

10 慶山『告別薇安』2016年7月天津人民出版社。原文：空曠而華麗，寒冷深入骨髓。

ついて、映画の方では現実と小説という二つの面が交錯し、虚実のあいまいな二重構造を形作っているのみならず、結末に「人生の交換」という重要な改編が加えられている。

以上のうち、主要な登場人物三人の関係については更なる比較考察を必要とするだろう。すなわち小説では、不幸な家庭で生まれ育ったBは主体的にCに接近しており、彼女は「規範」を外れて秩序・道徳・婚姻に反する女性¹¹に見えるが、一方で漂泊（逃避）という行動をとってもある。これとは対照的に、Aは家族の愛に囲まれ、女性に対する伝統的な文化的期待を満たす綺麗な女性¹²であるが、一方で自分の人生をBとCの選択に任せて、終始受動的な姿勢を示している。

このような小説に対して、映画では小説とは異なり、女性が関係を主導し、Cは従属的な立場にあるという権力関係が明示されている。BとCの初対面のシーンでは、「君が蘇家明？恋愛したことはある？いつも振る方、それとも振られる方？いつも追いかける方、それとも追いかけられる方？最近、ある女の子が君を好きになったんだよ、君、お行儀よくしなさい！（你是叫蘇家明嗎？你搞過對象嗎？平時都是你甩別人還是別人甩你？平時都是你追別人還是別人追你啊？最近有個女生看上你了，你最好給我老實點。）とBがCに一方的にまくしたてるという会話が繰り返される。一方、AはCに従属するという設定になっているものの、AとCの対決の場面を抜き出すと、以下のようなものである。Aは「私がこれまでずっと北京まであなたに会いに来なかったのは、電車に乗るのが好きじゃないとか遠くへ出掛けることが怖かったというわけじゃなくて、ただあなたのほうが帰ってくるようにしたいと思ったから。あなたが帰ってきてこそ、あなたが私を愛していること、あなたが選んだのは私だということが証明できるの。私はあなたを1カ月待ちます、あなたが帰ってきたら私たち結婚しましょう（我從來不來北京看你，不是因為不愛坐火車害怕出遠門，我就是想讓你回

11 慶山『告別薇安』2016年7月天津人民出版社。原文：言辭尖銳，桀驁不馴，作文不健康頹廢，擺脫掉所有束縛，去更遠的地方沒有家，沒有諾言的人。風情萬種。

12 慶山『告別薇安』2016年7月天津人民出版社。原文：成績好，溫良美麗，安靜溫和，平淡安靜，富裕美麗，平淡生活。

去。只有你回去，才能證明你愛我，你選擇的是我。我等你一個月，你回來我們就結婚)」と言う。CはAのところに帰ってきたが、それに対してAは「明日の結婚式に来ないで。私を真心から愛していない男と一生を過ごしたくない。あなたが結婚から逃げ出せば、私は正当な理由でここを離れることができる（明天結婚，你不要來了。我不想跟一個不夠愛我的男人過一輩子。只有你逃婚了，我才能名正言順地離開。）」¹³と本性を示す。すなわち、映画では、男性Cはマクガフィン(MacGuffin)¹⁴のような存在であり、女性の欲望の「入れ物」となり、女性たちに選ばれて、誘惑され、強制され、捨てられ、女性の命令を聞くという役割を果たすのみである。女らしさ(femininity)と男らしさ(masculinity)の権力関係から見れば、本来の役柄の性別とは逆に、A、Bは男らしさ、Cは女らしさに接近していることがわかる。

1-1-2 キッチンの中の男たち

小説でCに対しての、「蘇家明は七月が16歳以前と以後に見た中で一番ハンサムな男性である。(蘇家明は七月16歳以前包括以後看到過的，最英俊的男人)」、「安生は、彼は私がこれまで見た中で一番かっこいい男性だって言う。16歳より前もそうだったし、16歳より後もそうだって(安生說，他是我見過的最英俊的男人。16歳以前是這樣，16歳以後也是這樣。)」¹⁵という、AとBのそれぞれの目線からのCに対する描写がある。AとBがCを好きになったのは、Cの性格上の魅力(内在)からというよりも外見(顔)によってであるということが強調されているのである。これは、

13 映画『七月與安生』01:14:27、01:31:50。

14 ストーリーを進めるきっかけとなるものであり、エモーションを引き起こすためのきっかけであるが、それ自体に意味はない。「意味がない」ことに意味がある。A・ヒッチコック、F・トリュフォー著、山田宏一、蓮實重彦訳、『定本映画術—ヒッチコック・トリュフォー』晶文社1990年。何かしらの物語を構成する上で、登場人物への動機付けや話を進めるために用いられる仕掛けの一つである。登場人物たちの視点あるいは読者・観客などからは重要なものだが、作品構造から言えば、他のものに置き換えが可能なのである。

15 慶山『告別薇安』2016年7月天津人民出版社224頁235頁。

見る主体としての女性である A と B の、C の美しさに対する凝視とも言える。また、小説には、C の視線を通して見た B の描写がある。「B は綺麗ではない女である。ただ、彼女は一本の奇妙で濃厚な香りを発する植物のよう、人を怖がらせるぼんやりとした花を咲かせるような。(安生是個不漂亮的女孩。但是她像一棵散發詭異濃郁芳香的植物，會開出讓人恐懼的迷離花朵。)」この難しい台詞は舞台劇『七月與安生』¹⁶ (2011 年) ではそのまま残されているが、映画では省略されている。要するに、映画では、男性の外見の描写や男性の女性への視線や言説などは全て捨象され、明らかに希薄化されているのである。興味深いことに、映画の中では、C 以外の重要な男性の役割は以下のように、キッチンの中の男達によって担われている。

まず、A の父が最初に登場する場面を見てみる。A の父がキッチンから肉まんを運びながら、「ご飯だよ、女の子たち！おかずもご飯も用意できた。(開飯了，大小姑娘們飯菜齊備)」と A の母、A、B を呼び寄せる。また、A の父が再登場するのは、鍋を食べる食卓上のカセットコンロのボンベを取り替える場面においてである。鍋の蓋を開けながら、「來、可以吃了(さあ、食べよう)」と着席した三人を誘って、その後「まだじゃが芋があるよ、安生が好きな物だから、私が切ってこよう(還有一個土豆片，安生愛吃的，我切去。)」と追加の料理を準備する。最後の登場シーンは、A の結婚式当日、礼服を着た A の父が、キッチンで果物の盛り合わせを用意しているという場面である。そのほかにも、漂泊中の A が安定していた B の家を訪問したとき、B の婚約者の「老趙」が初登場して、キッチンでエプロンをつけて食事を準備するのである。

このようなキッチンの中の男たちは、抑制され女性化 (feminized) された他者として登場する。これは、従来の性別分業概念から外れており、想定された性別イメージの倒錯でもあり、ジェンダー・フリーの概念を体現しているかのように見える。さらに、このような家庭内にいる男たちが登場する反面、ロッカーやカメラマンなどの「外の男」たちも出てくるが、

16 女優の江一燕 (1983 ～) が演出した舞台劇。北京大学百年記念講堂にて 2011 年 9 月 13 日～14 日に上映された。

彼らは猥褻で醜くみえる。言い換えれば、映画には、男性への抑圧や否認、男性の省略によって、女性という圧倒的存在に過度に傾倒する傾向がある一方で、男性への尊重や寛容、理解の姿勢は読み取れない。

ローラ・マルヴィ (Laura Mulvey, 1941 ~) は 1973 年、「視覚的快楽と物語映画」において、観客＝男の視覚的快楽 (Pleasure in looking) という観点¹⁷を提起し、エロティックな「男の凝視 (Male Gaze)」に対して我々がとるべき道として、「欲望の新たな言語を生み出すために、規範的な快楽の期待を壊す」¹⁸ことを提唱した。映画では、男性＝主動、女性＝受動という、女性が男性による能動的注視の受動的素材となるという従来のパターンに反し、男性を情欲の対象としている。しかも、後述するように、女性二人は主体的な凝視者として、相互に凝視を行なう。すなわち、映画内 (Cinematic) では、登場人物の視線において、男性による視覚的快楽の崩壊が起こっているのである。

1-1-3 乳房の嗜癖——浴室、着替え室における乳房の意味

金馬賞の授賞式で、主役の馬思純は「謝謝四位女編劇，如果沒有她們，我們倆沒有辦法把這兩個角色詮釋得這麼好。(四人 of 女性脚本家に感謝します、もし彼女たちがいなければ、二人ともこの二つのキャラクターをこんなにうまく解釈できなかったでしょう。)」¹⁹と四人の脚本家に感謝の意を表している。

浴室のプロットを脚本に入れた脚本家の李媛は、「われわれが語りたかったのは三角関係の物語ではなく、自分と自分との対抗および和解の物語である。七月と安生は一人の人間のもつ二つの面を表しているので、改編のときには、女性間の友情についてはそれほど考えず、それよりもっと考え

17 Mulvey Laura 『Visual and Other Pleasures』 England: Palgrave MacMillan, 2009、14 ~ 27。

18 Mulvey Laura 『Visual Pleasure and Narrative Cinema』、Screen、1975、35 頁

19 2016 年金馬獎頒獎, https://www.youtube.com/watch?v=zt_Lfm7YGjI

たのは自分と自分の関係についてだった。」²⁰と、原作では一目瞭然だった三角関係を排して、二人の女性の物語に書き換えた動機を語る。映画には、以下のように、重要な舞台として浴室と更衣室が4回（①～④）ほど出てくる。

① 13 歳 A の家の浴室で A と B が身体の発育状況を相互に確認する。
(00:10:15)

B：七月、あなたの胸を見せて。（七月，讓我看看你的胸。）

② 17 歳 ブラジャーの試着室と B の家で着替える場面 (00:14:18)

B：溝！（胸の谷間だ！）

③ 22 歳 A の家の浴室で B と 1 緒に入浴することを A が拒絶する。
(00:51:40)

B：一緒に入浴しなくてもいい、あなたの胸の谷間を見せてくれれば。（不洗也行，脫了讓我看看你溝。）

④ 25 歳 C の家の浴室で A が自分の服を脱いで B にブラジャーを見せる。
(01:11:30)

A：家明はこういうのが好き、こういうのが好きなの、こういうダサいものがね。（家明喜歡這樣的，家明就喜歡這樣的，家明就喜歡這樣土的。）

すなわち、①では A と B が前エディプス期の幼児のように、鏡を見ること（お互いの体の凝視）によって自分の身体の統一体（発育の状態）を確認し、自分が女であるという意識が徐々に生まれるところが描かれる。特に、母の愛に飢え、発育不全である B は乳房へのコンプレックスを持つ。②では、ブラジャーを拒絶する B が A の豊かな乳房に対して、愛情パラノイア（偏執症、Paranoia）的感情を強く示す。特に、A の「胸の谷間」にこだわる B の姿を見せ、B の自己認識が別のレベルに移行する。ここでは A は母、B は子の役割であると理解できる。しかし、③では、家に帰った B（子）が A（母）と一緒に入浴することをねだるが、A が断るこ

20 邱晨、人民網「看到她哭了，我們就很放心了」2016 年 8 月 31 日。原文：我們想講的就不是是一個三角戀的故事，而是一個自己和自己對抗與和解的故事。七月與安生表達的是一個人的兩面，所以在改編時，並沒有多想女孩之間友情的事，想得更多的是自己和自己的關係。

とによってBの幻想が崩れ、Aとの間に乖離が生じる。④では、Aが主体的に服を脱いで、母を象徴する胸をBに見せ、自分を真似てブラジャーを着けたBを震えあがらせる。この4つのシーンを通して、映画においてはAとBの関係は姉妹同士から母と娘の関係に書き換えられ、BにとってAは母体への幻想の対象となっていることが分かる。実は、BはAの「乳房」を歓迎する一方で、自分の体で発育する乳房についてはこれを否定し、ブラジャーを着けることを最初は拒絶する。「乳房」はBの内部では「母の愛、母性、母」という複雑かつ分裂した概念を体現する存在である。すなわち、Aの乳房（母の愛）を渴望しながら、ブラジャー（母）の存在には抵抗するという態度をはっきり示している。しかも、Bは自分が得られない母の愛（母の欠如）を、「発達した乳房」を持つ同い歳のAへと転移させてこれを求める。ここからは、AがBの母の役割を代行し、Bは母と姉妹（Motherhood=Sisterhood）に対する二種の感情を混同しているという可能性が読み取れるのではないか。エディプス期（4～6歳）の説を通して考えるなら、Bは自分の性に意識を向けるようになり、父（C）の存在がA（母）とB（子）の間に亀裂を入れたことによって、一体感の幻覚をもたらす母子カプセルから離脱し、A（母）と自己とが別個の客体であることに目覚める段階にあると解釈できよう。さらに、映画ではBがCに対して「あなたは私のAを奪った。もし私が勝ったら、Aを返して（你搶了我的七月，如果我贏了的話，把七月還給我。）」と言うが、この台詞はC（父）が登場してBからA（母）を奪っていくことを示していると考えられ、上の説を証明することができる。

実家を離れて漂泊しようとするBは出発前に、「もしあなたが私に残って欲しいと思うなら、私は残る。（如果你想讓我留下，我就留下來）」と言うが、AはそれでもBを行かせた。この場面が、母が娘に対して嫉妬心を抱いた結果、娘を追放したことを描いているのだとすれば、漂泊によって苦難を経験したBが、後にAに「家に帰ってもいい？ 帰らせてよ。（可以回家了嗎？ 讓我回家吧。）」と言うのは、娘が母に許しを求めることを意味しているのだと読み取れる。なお作中にはBがAの死亡確認書にサインをするという場面もあるが、このサインは本来は直系の家族にしかでき

ないものであって、この場面から見ても B は A の娘のような存在であることが示されている。

1-1-4 娘の選択（漂泊と人生交換）と母親の言説

最後に、重要な改編である「漂泊」と「人生の交換」を通じて、母親の言説と娘による主体の構築について検討する。小説では A が B の漂泊についてこう語っている。「あなたの持っているものが彼女にはない、けどあなたも彼女にあげることはできない。この世界と同じように、私たちの夢には合わない。けれど私たちには夢を諦めることもできない。だからこの世界の中にいる自分を放逐するより仕方がない²¹。」こうした回避のような漂泊は、あくまでも受動的な行動として描かれている。対して映画では、漂泊のもつ意味は多岐にわたる。前述した追放に近い B の漂泊のほか、A の漂泊も描かれるが、それは虚実という二つの面から解釈できる。まず、嘘としての漂泊がある。その理由は「新郎が結婚式から逃げ出した。小さな町のうわさというのは恐ろしいもので、七月は銀行の仕事を辞めてしまい、ついに故郷を離れた。（新郎在婚禮上跑了。小城人言可畏，七月辭掉銀行的工作，終於離開了家鄉。）(01:49:30) とされた。実は新郎 C の逃走は A の要求（命令）によるものであったが、A は「被害者」として男性に傷つけられたふうを装い、社会の風評という圧力を受けて実家を離れ、漂泊を始める。もう一つは現実の漂泊であり、こちらは女性の解放として次のように描かれる。「かつて頼りにして生きてきた安定した生活は、陸地のように彼女からますます遠ざかった。彼女は自分がゆらゆら揺れることや漂流することにとっても慣れていることに気づいた（曾經賴以生存的穩固的生活，像陸地一樣離她越來越遠了。她發現自己特別習慣搖晃和漂流）」）。このように映画では、女性の漂泊（家出）に複雑な意味が与えられ、多様な女性の主体構築の一環として重要な役割を担われているのである。ここで約百年前の女性の家出に関する言説を振り返ると、1923 年 12 月、魯迅は北京女子高等師範学校にて「ノラは家を出てからどうなっ

21 慶山『告別薇安』2016 年 7 月天津人民出版社 234 頁。原文：你有的東西她沒有，可是你又無法給她。就像這個世界，並不符合我們的夢想。可是我們又不能捨棄掉夢想，所以只能放逐這個世界中的自己。

たか」²² という講演を行った。講演中で、魯迅はイブセンの劇曲「人形の家」中に登場する家出する妻であるノラについて、「墮落か、家に戻ってくるか二つの道しかないでしょう。彼女は目覚めた心の他に何をもって行きましたか？ ... 単刀直入に言うとお金がいるのです」と、家出する女性が経済力を獲得することが肝要であると強調した。当時、経済力を持つことが少なかった女性は家出したとしても、社会で生存することは難しかった。しかし『七月』という現代女性の家出の物語においても、女性の経済的に憂いのない生活は強調されるものの、依然として女性の外部への配慮（町の人々に嘘をつくこと）は描き出されているのである。

また小説では、母性の充実あるいは欠如によって、A と B に宿命的に人生が設定されている。小説から映画への改編の中では、大幅な添削が見られるが、その比較的少ない共通部分の一つとして、A の母のセリフがある。小説では「七月、あの子は実はあなたよりずっと天分は高かった。ただ不運だっただけ（那個女孩其實天份比你高得多，七月。就是命不好。）240 頁」、映画では、A の母が B に「実は、あなたの天分は七月よりずっと高いし、人にも好かれている。ただ運があまりよくなかった。（其實你的天份比七月好多了，也招人疼。就是運氣不太好。）00:29:30」と言う。映画では、特にこの物語の底流に置かれた運命論や本質論への主人公による挑戦が描かれ、その後、二人は「全く違う人生を送り始め、安生は安定した七月となり、七月はまた漂泊中の安生となる。（截然不同的人生：安生變成安穩的七月，七月也變成流浪者的安生。）」と、女性が主体的な選択によって互いの人生を交換したということに書き換えられている。

さらに、映画には、母の言説というモチーフが繰り返し登場する。たとえば上述①の場面には、以下のような対話がある。

B: 你的文胸樣式好土啊（あなたのブラジャーダサイよ）

A: 我媽給我買的。（母が買ってくれたの）

B: 勒不勒，難受嗎？（きつくないの？）

A: 嗯，有點，我媽說習慣就好，女孩子將來要習慣好多不舒服的事。（うん、ちょっと、でも慣れたらいいって。女の子は将来たくさんの気持ちよくな

22 魯迅「娜拉走後怎樣」『魯迅全集』第一卷 160 頁。

いことに慣れていくんだからって母が言ってた)²³

ここでは、母の審美やルール（言説）に服従する少女としての A の姿が見られる。優しい母が登場する一方で、その母は強い求心力を発揮し、母のイデオロギー機能が作用する。

また、②では、B に「将来どこに行きたい」と聞かれた A が「私の母が言ったんだけど、女の子には特に行くところがないんだって、一つの家から、もう一つの家へ行くだけなんだって（我媽說女孩也沒什麼地方可去啊，就是從一個家，到另外一個家。）」と答える。A は母から継承した、制限された「家」の概念を信じ込んでいた。最後に映画の結末には、A と母とが二人きりで対話する唯一のシーンがあり、A は母の期待に添えなかったことを謝る。

A：あなたたちが私に送らせたかったあのような生活を、今では全部無くしてしまった。ごめんなさい。（你們想讓我過上的那種生活，現在都沒有了，對不起。）（01:49:50）

母：生活でちょっと苦労しても、不幸とは限らない、ただ大変なだけよ。でも本当は、女の子ってどんな道を選んでも大変に決まっているの。（過得折騰一點兒，也不一定不幸福，就是太辛苦了。但其實，女孩子不管走哪條路，都是會辛苦的。）

実は、前述したように、A は C との婚約を自ら拒否している。すなわち、内在化されているものの自分には適応することができない母の言説を一気に放棄するために、A は母に善意の嘘をついたのである。母と娘の関係として、よく見られるのは「共謀」または「反抗」という二つの表現であるが、A はいい娘として、母と「共謀」から「反抗」の関係へと推移しており、更に服従の裏にある反抗という態度も見られる。

さらに、映画では、A と B が母になることについて以下のように想像を膨らませる。

B：なんなら私は結婚するのはやめて、私たち二人でこの子を育てよう。あなたはいい母で、私は悪い母になる。私は毎日彼女に化粧をしたり男性を魅了したりすることを教える。あなたは彼女にしっかり勉強したり、毎

23 映画『七月與安生』2016 年 00：15：55

日向上したりすることを教える。(要不我不結婚了, 咱倆一塊把這孩子養大。你當好媽媽, 我當壞媽媽。我就教她天天打扮化妝, 迷倒萬千男生。你就教她好好學習, 天天向上, 每天考好分。

A: 本当にそうだとすれば、私はその悪い母になるはずよ、どうやって大人の歓心を買うか、どうやっていい子のふりをするかは私の一番得意なことなんだから。(就算這樣也是我當那個壞媽媽, 怎麼逃討大人歡心, 怎麼裝乖, 這個我最擅長了。)

このシーンでは、固定したA(良い)とB(悪い)のイメージを解体し、二元的な「いい母と悪い母」の概念をも顛倒させて、両極端のAとBを二人きりの秘密によって結びつけて和解させている。小説ではBの遺児である「小安」について大まかにしか語られないが、映画ではAの遺児は「李瞳瞳」と改名され、重要な役割を与えられた。実は改編後の新たな名前は、同映画の主題歌を歌うシンガーソングライターの竇靖童(リア・ドウ、1997～)のニックネームに由来している。竇靖童は1999年8月に離婚した香港の歌手王菲(フェイ・ウォン 1969～)と北京のロック歌手竇唯(1969～)を両親にもち、静岡県富士市の高校に3ヶ月ほど留学²⁴したことがある。フェイ・ウォンは離婚後、良妻賢母のイメージから脱し、一人で竇靖童を育て、子供の選択を尊重する母の代表として世に知られている。映画では、この実在の母と娘の関係がBとAの子供に投影されているのである。これは一種の間テクスト性と言えよう。

以上、ジェンダーの権力関係や母・娘の関係をめぐる改編に焦点を当てて論じた。改編によってA、B、C三者の権力関係は大きく変化している。ピラミッド型の上下関係で表すと、小説の方ではB→C→Aであるのに対し、映画ではA(母)→B→Cに変化している。1990年代に「70後」女性作家が書いたこのネット小説は、現代女性脚本家の改編によって、女性の優位性を確立して男性を周縁化する内容の女性映画へと変化し、「90後」の観客市場に狙いを定めて大成功を収めた。映画では女性の多面的なパラドクスが見られ、ステレオタイプ化された女性イメージが解体されて、女性による主体構築の過程およびその変化が明らかに描き出されているので

24 リア・ドウ来日インタビュー、TV GROOVE2016年5月。

ある。

1-2 少女の共謀と秘密 ——『七月與安生』における『花とアリス』の受容

映画『七月』のエンドロールでの「特別鳴謝（特別感謝）」のリストの一番目は原作者の慶山（安妮寶貝）であり、二番目は日本の映画監督・小説家の岩井俊二である²⁵。『七月』がなぜ岩井俊二に感謝しているのかということに、ネットでは注目が集まっている。映画では、髪を短く切ったAが冬のロシアまで漂泊し、黒いコートを着て雪原でひとりぼっちで立ちながら、天を仰ぎ望む。これは『Love Letter』の冒頭の女性主人公博子の行動とそのシーンの映像に酷似している。また、映画の結末のロングショットは『Love Letter』の冒頭の複製といえる。しかも、一方がもう一方の影のような存在である二人の女性という題材も類似しており、原作者の安妮は岩井俊二映画の有力な支持者であるため、この映画も岩井俊二作品のオマージュであると考えられている。しかし、管見では、岩井俊二が少女を扱った別の映画である劇場版『花とアリス（以下は『花』と略す）』の『七月』への影響も、また看過できないものである。

是枝裕和監督（1962～）は「恋といえば、岩井俊二。」²⁶と岩井を評価した。「できるだけ男目線で女性をみないようにアンチ男目線」²⁷で少女の恋愛を描くのが岩井俊二の特徴とも言われる。『花』の先行研究としての「記憶喪失、分身、嘘：『花とアリス』から見る現代映画」²⁸中では、渡邊大輔は「『花とアリス』は岩井俊二と篠田昇の最後のコンビ作であるとともに、実はある意味で岩井のこれまでの仕事のひとつの到達点ともいうべき重要なフィ

25 邱晨、人民網「看到她哭了，我們就很放心了」2016年8月31日。<http://ent.people.com.cn/n1/2016/0831/c1012-28681143.html>

26 岩井俊二のMOVIEラボシーズン2、「恋愛をする」、2016年2月16日。

27 TOKYO DESIGNERS WEEK.tv 茂木健一郎の発想の種IMAGINE 岩井俊二（前編）2015年2月16日。

28 渡邊大輔「記憶喪失、分身、嘘：『花とアリス』から見る現代映画」『ユリイカ』44期192頁～202頁2012年9月。

ルムだ」と強調している。また、石岡良治は「岩井俊二の作品では、さまざまな双数性が『差異を含んだ類似』として表され、独特の寓意性を獲得している」²⁹と、岩井がしばしば二つのものを対にして描くこと（双数性）に触れている。

2003年4月6日、横浜、鎌倉、調布などを撮影地として『花とアリス』は再始動し、2004年3月に公開され、同年9月27日に同書の絵コンテを元にした原作コミックが刊行された。中国では、2016年6月、新星出版社より中国語簡体字版漫画『花與愛麗絲』が出版された。

『花とアリス』は、中学生の頃からの親友である荒井花（花）と有栖川徹子（アリス）が、花が所属する落語研究会の先輩の宮本雅志をめぐって繰り広げる初恋の物語である。高校に入学して宮本先輩に好意を持った花は、ある日、下校途中の宮本を尾行し、落語の本に夢中になって倉庫のシャッターにぶつかって倒れこんでしまい、意識が朦朧としている宮本に、自分は宮本に告白された彼女で、宮本は記憶喪失によってそれを忘れたのだと嘘をつく。その後宮本は自分の記憶喪失に半信半疑ながらも、花とデートし始めるが、偶然花のパソコンで自分を隠し撮りした写真を見つける。花は、それは宮本の「元彼女」のアリスが盗撮した写真だとさらなる嘘をついた。それをきっかけに、アリスは花の恋に協力して嘘をつき続けることになる。アリスは宮本が記憶を取り戻す手助けをする中で、宮本に好かれてしまい、戸惑いを覚える。アリスと宮本は両思いになるが、アリスは花のために宮本と別れ、花の嘘も宮本に知られてしまった。花とアリスの魅力について、岩井俊二は「悪友少女ふたりの共犯の関係性」³⁰と解釈している。

『七月』と『花』はいずれも成人した男性の監督が撮影した少女視点の映画であり、両作映画のタイトル、登場人物の設定、物語の構成を見れば、『七月』と『花とアリス』の類似性は容易に見てとることができる。母の愛に恵まれたおとなしい性格の七月（A）と花（A'）を白組とし、分裂した

29 石岡良治「岩井俊二作品における印象の重ね書き」特集113頁。

30 岩井俊二監督インタビュー『自分の世界観が出ている悪友少女ふたりの関係性』2015年8月5日。

家庭で育てられた安生 (B) とアリス (B') を紅組と分類できよう。映画のタイトルでは『A と B』、『A' と B'] という紅白の対立および並行する関係が明確に示されている。白組はいずれも男性 (C = 家明、C' = 宮本) に接近し、主体的に追いかける姿勢を見せている。紅組は白組の恋に協力する中で男性 (C', C) と知り合うが、男性に好かれてしまい戸惑う。やがて、白組と紅組は互いに嘘をつき合う。しかし、紅組と男性の関係が白組の想像した以上に親密になるにつれて、白組と紅組は絶交状態に陥ってしまう。最後には、赤組が白組のために自己犠牲を払い、先に三角関係から退場するが、白組と男性の恋愛関係も破局に至るのである。以下、『七月』と『花』における「さよなら」と「嘘」のテーマをめぐり、作中での異同を分析する。

1-2-1 秘密の関係における「サヨナラ」

『花』では「さよなら」は重要な設定として、B' の親子関係を明確に表している。B' は喫茶店で注文の品を受け取る際、思いがけずカウンターで母と母の彼氏に出くわす。すると母は慌てて「となりのお子さん」と彼氏に嘘の説明をする。それを聞いた B' は愕然として、返答に窮する。母は「さよなら、ハナちゃん (筆者注: A の名前)」と言うことで、B' に立ち去ることを暗に命じる。まだ呆然としている B' に対し、母は「さよなら」ともう一度言い、更にその後、「さよなら」、「さよなら」と二度にわたって退去を催促する。やがて B' は注文の品を返し、「さよなら」と言いながら店を離れる。B' は母親に愛着を抱いているにもかかわらず、母からの再三の「さよなら」を強制的に受け入れなければならない。これに対し、B' と父の関係もまた「さよなら」でつながっている。

父: 「I love you で何ですって、知っている？」 (51: 56)

考えても分からない娘 B' は疑問の顔をする。 (51: 57)

父: 「ウォアイニ (我爱你)」っていうの。 (52: 02)

B' は父の目線を避けて、下を見る。 (52: 05)

父に電車内まで見送られる B' は車外に立つ父に、「ね。なんだっけ？あの中国語。ウォーウォー？」 (52: 59)

父: 「ウォアイニ」 (53: 05) と父は嬉しそうに笑う。

B'：「ウォアイニ」と小さな声で自分で繰り返す。(53：06)

父：「じゃな」(53：09) 父は笑いながら手を振る。

電車のドアが閉まる前に、B'：「パパ、ウォアイニ！」(53：14) と言う。
ビククリした父が笑いながら「そういう時ね、ツァイチェン（再見）！また会いましょう！」と言う。

電車が発車する。B' はガラス越しに、プラットフォームに立つ父を見つめる。

子供の頃に離婚した父と母の間に挟まれた B' にとって、両親との関係がどのようなものであるのかが、この「さよなら」の表現からは読み取れる。自分が子持ちであるという事実を隠し、娘との交流を拒否する母は、「さよなら」という暴力的な表現によって他人の前での対話と親子関係を断ち切る。その一方で、娘と滅多に会うチャンスのない父は、娘に中国語を教えることによって、父の愛を表現しようとする。中国語の「ツァイチェン」がこの日本人の父と娘との再会の伏線となり、母の愛の不足した B' に希望を与える。「さよなら」の表現は、B' が母と共に成長する過程においては傷口であるが、同時に彼女の限らない希望をも示しており、少女が親から自立して主体を構築していく中で重要な言葉なのである。さらに、この「ツァイチェン（さよなら）」は B' と C' の恋の終止符ともなる。

B'：「なんか短い間だったけど、本当の恋人みたいだったね」(96：55)
C'、黙ってしまう。

B' は C' に対して「ウォアイニ」。(97：18)

C'：「なにそれ？」(97：19)

B'：「ないしょ。」(97:24)

B'：「ツァイチェン。」と振り返って C' に向いて言う

C'：「なにそれ？」(97:32)

B'：「ないしょ。」(97:38) 言い終わり、二人は別れた。

すなわち、B' は父に教わった「ツァイチェン」によって自分の初恋を終わらせたのである。B' と母、B' と C' の秘密の関係において、「さよなら」は隠語や符牒としての役割を果たしている。「さよなら」は B' の成長の過程において、各方面から拒否を体験した家族愛を象徴するとともに、

自ら恋愛を終わらせ恋人から離れて行く態度を反映している。「さよなら」は少女の成長においての棘であると同時に武器でもあり、成長の一環を表わしている。

映画『七月』には、小説にはない設定として、「さよなら」の表現があるが、それが使用されるのはBとCの間に限られている。作中には別れの場面が多く、たとえば、前述した汽車の駅での追放と同義の「別れ」の場面では、AとBとはお互いに「さよなら」を言わずに、声なき別れをする。同様に、漂泊中のAが生活の安定しはじめたBと再会して空港で別れる時も、妊娠中のAがBの下に身を寄せるも出産後ふたたび漂泊に向かい、Bに電話で別れを告げる時も、「さよなら」の使用は隠蔽されている。ところが、BとCの同棲が暴露された後、BとCが別れる場面では、「さよなら」と言うシーンが登場する。CはBとの別れ際、自分のお守りの菩薩形の玉をBに贈って、「さよなら、安生（再見了、安生）」と言う。するとBは「さよなら（直訳すると「また会おう」）って言わないで。言ったら、本当にまた会ってしまう。（別説再見。說了，會真的再見的。）」と嬉しそうに答えて、「再見了，蘇家明（さようなら、蘇家明）」と言い続ける。その後、二人は本当に北京で再会し同棲することになる。ここでは「さよなら」は秘密の関係を持つ男女の間で一種の隠語としての役割を持ち、「別れ」ではなく再会を暗示し、主人公たちの間の隠れた強いつながりを反映している。要するに、『七月』における「さよなら」は、終わりや別れという断絶の意味ではなく、秘密の関係を続けることを暗示する意味を含んでいる。

両作品には、「バイバイ（拜拜）」、「またね（回見）」、「元気でね（保重）」などという別れの言葉を避ける傾向がある。日本語のさよならの由来は「左様さらば（そうであるならば）」であり、つまり「これで最後」という重みのある挨拶であって、別れの事実を不可避なものと捉えた表現である。一方中国語の「再見」はふたたび会うという前提の下、「また会おう」と期待を込めて言うという意味合いが強い。『花』における日本語の「さよなら」と中国語の「ツァイチェン（再見）」には、「断絶」と「期待」という両方の意味が込められているが、『七月』では「再見」は未練のある秘

密の感情を暗示する婉曲的な表現として用いられている。

1-2-2 共犯者としての白組と紅組 ———— 嘘をつく少女たち

少女たちの嘘というテーマは両作に共通する。両作で A と A' は物語の「嘘つき」役を担当しており、B と B' はその嘘の共犯者である。『花』の冒頭には、中学生の A' と B' が B' の好きな男性を尾行しながら、テレビで放映された R-15（15歳未満の入場・鑑賞禁止）のアメリカ映画『ハンニバル』（2001年）について感想を言い合う場面がある。15歳の彼女たちは「ゾンビとか幽霊とかより、人間の怖いほうが怖くない。ストーカーとかさ」と意見を共有しながら、カメラを持ち出して盗撮をする。これはシニカルなシーンだが、映画の起点としての A' と B' の共犯関係をよく表している。その後、A' は C' を好きになり、プラットホームや電車で C を尾行しては盗撮するようになる。ある日、尾行中の A' は C' がシャッターで頭を打って倒れるところを目撃し、これに乗じて自分が C' に告白されたと嘘をつく。盗撮の事実が明るみに出た後も、A' は B' と共謀して嘘をつき続ける。一方、映画『七月』にも、13歳の頃から始まる女子二人の共犯関係が描かれる。A と B は中学校の火災警報器を鳴らしてしまったことから、二人で秘密を共有することになる。実はこのいたずらをしたのは問題児の B ではなく、一見いい子に見える A のほうであったが、この秘密は女性の一種の演技として二人の間に共有された。その後、A は C に告白して、C を B がアルバイトするバーに連れていく。B と C は実は面識があるのだが、お互いに初めて会うふりをする。また、A は山奥のお寺で C が B に告白するところを見かけたが、知らないふりをする。A は自分の人生を変えるために、C を利用して母や家族に嘘をつき、B は共犯として A の嘘や A の死に関する秘密を守る。A が嘘をつく実行者であるのに対して、B は嘘を美化する協力者である。両作品は白組と紅組の関係を共犯 — 絶交 — 共犯という流れで表現するとともに、女性の成長および和解においての共犯的關係を巧みに展開してみせた。

両作品で描かれる共犯関係を支えるのは、少女の女優論（女性の演技）である。『花』では、A' は C' の「記憶喪失」芝居の主演女優兼監督である。

しかし、彼女の嘘のきっかけは、意識の朦朧としたC'の「君誰?」という台詞であった。これはC'を好きになったために落語部に入り、ずっとC'を尾行してきたA'に対するC'の否定であり忘却であるが、これに対する一種の復讐として、A'はC'を通じて自分を確認しながら、C'の「記憶」を作って、たとえば「私はまだ先輩のことが好きかどうかよくわからないし、先輩はわたしのことが好きだったくせに忘れちゃうし。」という「事実」をC'に与える。一方、映画におけるB'の演技には三つの次元がある。最も基礎にあるものとしては、原宿でスカウトされて芸能事務所に入り、各種のオーディションや面接を受け、そこで演技を要求されたということがある。その次に、A'に頼まれてC'の元彼女を演じるということがある。その演技の中核となるのは、C'に問い詰められた時、父との記憶の一部分をC'と付き合った時の「記憶」として再現する部分である。半信半疑のC'はA'とB'による共同の演技に翻弄され、嘘に嘘を重ねる中で「多くの記憶が徐々に回復したかもしれない」との錯覚を覚える。少女の演技は自身を確認・構築する方法・言語として物語展開の推進力となるが、同時に男性に犠牲を払わせてもいる。また、A'とB'がC'の記憶を捏造していることは興味深い。「記憶」はある意味では「言説の権威」である。嘘が嘘を呼ぶという連鎖のプロセスにおいて、女性の言説の力は拡散していくのである。ここでは「真実」は女性によって作られており、これは女性の権力の増殖ともいえる。

映画『七月』では、女性の演技が物語を構成している。前述したAの嘘以外に、BはCとの最初の出会い、送別、連載小説、Aの死などについて偽っている。AはBの演技に対して、「我們倆，都特別愛裝，可是你裝不像。真正聰明的人，根本不會讓別人覺得自己聰明的。你就是太笨了，老是裝腔作勢，一點兒也不會掩飾自己。（私たち二人とも、とぼけるのがとても好きだけど、あなたはうまくできない。本当に利口な人は、他人にまったく自分の賢さを感じさせないものだけど、あなたは本当に不器用で、いつも大げさな振る舞いをして、まったく自分を隠すということができない。）」と本音を語っている。また、作中作として登場する連載小説「七月與安生」の中では真実と虚偽の境目が曖昧になっている。男性は真実と虚

偽の間に浮遊する。小説の作者は名義上ではAであるが、語り手は三人称となっている。小説はAとBの成長、Cとの別れ、AとBがお互いの人生のスタイルを交換するところで理想的に終わる。しかしながら、現実の中では、Aは漂泊の途中で自分の妊娠に気づき、Bのところに行くが、結局難産で死んでしまう。このことについてBは、Aは子供を産んだ後すぐ世界中を漂泊し、自由な生活を送っているとCに嘘をつく。以下のように、映画宣伝の核となる、嘘によって女性の永遠の同盟関係はさらに強められている。

A：「你恨我嗎？（私を憎んでいるの？）」

B：「恨過。（憎んでいた。）」

A：「我也恨過（私も憎んでいた。）」

B：「那你為什麼還來找我（だとすれば、なんで私のところに来たの。）」

A：「你是我最好的朋友，我恨過你，但是我也只有你。（あなたは私の一番の親友で、あなたを憎みもしたけど、私にはあなたしかいない。）」

おわりに

女性の主体とは現実社会を直接反映したものではなく、ある文化が構築される過程における産物である³¹。2014年からの中国青春映画では女性主人公が被害者として表現をされることが多かったが、これに対し、映画『七月』はその傾向とは反対の極を志向している。近年では、女性の視点から男性を凝視の対象とする「小鲜肉（新鮮なお肉＝若い美男）」という流行語が誕生し、亭主関白を批判する「直男癌（男性優位主義というひどい病気）」という概念も生まれるなど、女性の性別に関する平等意識が高まり、女性が男性と平等な地位を得ることへの関心も高まっている。中国では90年代半ばからフェミニズム文学批評や女性研究が台頭し、ジェンダーをテーマとする映画作品も増えてきたが、女性差別の段階から脱し、両性における生理的な差異を認めた上で、男性を排斥しようとせずに、男女の社会的・文化的平等（男女同権）を本格的に描いた映画作品は数少ない。

31 游惠貞編『女性與影像-女性電影的多角度閱讀』台北市遠流出版1997年314～315頁。
原文：女性主體並不是現實社會的直接反映，而是一種文化構建過程的產物。

本論では中国における IP ブーム³²の中で、慶山（安妮寶貝）の最初の映画化された作品³³である『七月與安生』の改編に焦点を当てて論を進めた。また岩井俊二の映画『花とアリス』を取り上げて、この作品が映画『七月』へ影響を与えた可能性について検討した。原作の小説は女性の成長の暗い面を強調しているのに対し、映画は女性の視点から、自己の確認、個性の確立、主体の構築の過程と方法などを明確に描き出しており、女性の主体的地位を明示する意味合いを色濃く持っている。しかも、映画からは従来のジェンダー秩序（男性権威）を転倒させようとする意図（女性の特質の再構築）が強く読み取れ、さらに男性排除（男性不要論）という変奏まで見られる。映画の最後に見られる「交換人生」への改編は、女性も自由な意志によって自分なりの人生を選ぶことができるというメッセージを伝えるものである。また、岩井の少女映画『花とアリス』が『七月與安生』の女性脚本家たちに与えたと考えられる影響について考察し、両作の物語設定、登場人物、テーマ、構成上の類似を整理することによって、岩井の少女映画から影響を受けた女性脚本家たちが、70 後女性作家である慶山の女性小説を完全なる女性映画へと改編した事実を論証し、秘密を共有する共犯者（同盟関係）としての少女像を描いた二作間の系譜関係を明らかにした。

32 現代中国の文化市場における、既成の知的財産権に対する再創造・再生産のブームを指す。特に知名度が高く影響力の大きい原作（小説・映画・漫画・アニメーション・ゲーム、歌など）をめぐって、このブームが起こった。騰訊集団の副総裁である程武に対するインタビュー（2015 年 7 月 27 日、聞き手：李清）によれば、文化市場における IP の価値は、(1)ユーザーの心情とニーズに応える（承載ユーザーの情感と需求）、(2)持続的に開発できる想像力を有する（有可持續開發的想象力）、(3)先進的で人々の共鳴を呼ぶ価値観を有する（有先進的、引起大家共鳴的價值觀）という三つの面を体现しているところにある。「2014 年中國電影產業發展報告」支菲娜によれば、IP は映画界において、改編やキャラクターライセンスなどをめぐる越境的・融合的なビジネスモデルとなった（IP 在電影界引申為改編、形象授權等跨界融合的商業模式）。2014 年から中国で成功する例が続出したため、映画市場では各種の IP の獲得競争が激化している。

33 徐菡菡「揭秘《七月与安生》口碑逆袭背后 极客影业为何瞄上“安妮宝贝”IP？」、2016 年 9 月、<http://bschool.hexun.com/2016-09-24/186176784.html>