

博士論文

論文題目

中国における岩井俊二——その映画と小説の受容の比較研究

氏名

張 瑤

目次

序章	5
1 岩井俊二の映画と小説	5
2 先行研究および問題提起	7
3 研究方法および論文構成	10
4 岩井俊二と中国とのダイナミックな交流	11
第一章 中国における『Love Letter』の受容	14
1-1 香港・台湾・中国大陸における“情書熱”	14
1-1-1 映画『Love Letter』と小説『ラヴレター』	15
1-1-2 香港・台湾における“情書熱”	16
1-1-3 中国大陸における“情書熱”	18
1-2 「酷似人物」の時代——第6世代映画監督作品における『Love Letter』の影	21
1-3 “情書経済”と劇中劇としての『Love Letter』	24
おわりに	28
第二章 中国における『Love Letter』(2)——村上春樹『ノルウェイの森』、岩井俊二『ラヴレター』、安妮寶貝『蓮花』を中心に	30
2-1 時代・記憶——村上春樹『ノルウェイの森』から岩井俊二の『ラヴレター』まで	30
2-1-1 主題と構成から見る『ノルウェイの森』と『ラヴレター』——分身たちとしてのWatanabe	32
2-1-2 細部設定——井戸と雪山、『ノルウェイの森』と『青い珊瑚礁』、螢と蜻蛉	34
2-2 改編から見る記憶喪失症——『ラヴレター』から『Love Letter』まで	36
2-3 記憶の委託と修復——『情書』から『蓮花』まで	39
2-3-1 『蓮花』における構造の受容	40
2-3-2 『蓮花』における模倣的創造	42
おわりに	44
第三章 岩井俊二映画・小説『リリイ・シュシュのすべて』と郭敬明『悲傷逆流成河』	
3-1 郭敬明の創作時期と作品の主題を中心に	46

3-1-1「80 後」文学と郭敬明の小説・映画	46
3-1-2 郭敬明の創作経歴の四つの時期	47
3-1-3 郭敬明作品の主題——自我意識と双子のテーマを中心に	50
3-2『悲傷逆流成河』における『リリイ・シュシュのすべて』の受容	52
3-2-1 文学と映画のはざま——郭敬明における岩井俊二の二重受容	53
3-2-2 残酷学園青春物語の中の通過儀礼——『リリイ・シュシュのすべて』と『悲しみは逆流して河になる』の比較研究	55
3-2-3 生死の通路——少年・少女たちの生と死	62
おわりに	66

第四章 岩井俊二映画『花とアリス』と女性映画『七月與安生』の映画化をめぐるめぐって

4-1 ネット小説から女性映画——『七月與安生』の映画化改編を中心に	69
4-1-1 三角関係の情念と関係の崩壊——七月、安生、家明の比較	71
4-1-2 キッチンの中の男たち	73
4-1-3 乳房の嗜癖——浴室、着替え室における乳房の意味	74
4-1-4 娘の選択（漂泊と人生交換）と母親の言説	76
4-2 少女の共謀と秘密——映画『七月與安生』における『花とアリス』の受容	79
4-2-1 秘密の関係における「サヨナラ」	81
4-2-2 共犯者としての白組と紅組——嘘をつく少女たち	83
おわりに	85

第五章 岩井俊二小説『ウォーレスの人魚』と香港映画『人魚傳説』『美人魚』とをめぐって

5-1 香港の“中国回帰”前の可憐な「美人魚」——羅文の『人魚傳説』について	88
5-2 岩井俊二と香港——「回帰」小説としての『ウォーレスの人魚』	91
5-3『美人魚』における中国への返還後の「香港情念」	95
おわりに	100

第六章 岩井俊二映画『スワロウテイル』と賈樟柯『山河ノスタルジア』の共振

6-1 映像作家たちの共鳴——岩井俊二と賈樟柯	102
6-2『スワロウテイル』と『山河ノスタルジア』	104
6-3 グローバル化の表象——近未来の町と金銭をめぐる表現	105
6-3-1 近未来の町——円都と汾陽	105

6-3-2 金銭をめぐる表現	108
6-4 ノスタルジアの構成——言語・歌・葬式	110
おわりに	118
終章	120
本稿の意義と研究成果	121
参考文献一覧	124
附録	130

序章

1、岩井俊二の映画と小説

映画雑誌『キネマ旬報』を刊行するキネマ旬報社が運営するデータベース「KINENOTE」は、岩井俊二（いわい・しゅんじ、1963～）を「日本映画に新風を吹き込む映像作家。」¹と評価する。岩井俊二は映画監督であるのみならず、小説家・脚本家・漫画家・作曲家・作詞家・映画プロデューサーなどの肩書きをも兼ね備えた総合的なアーティストであり、その作品には強い主体性・作家性が表れているが、一般には映像作品の制作を行なう作家の総称である「映像作家」の呼称で呼ばれている。

岩井は仙台市北一番町生まれ、1981年に宮城県仙台第一高校卒業し、横浜国立大学教育学部美術学科に入学した。卒業後の1988年頃からミュージックビデオ制作の仕事を開始、1992年にはテレビドラマの『マリア』、『蟹缶』、『夏至物語』、『オムレツ』、『GHOST SOUP』を製作し、後に上記五作は1993年制作の『雪の王様』、『FRIED DRAGON FISH』と合わせて関西テレビ、フジテレビ深夜枠ドラマで放送された。その後しばらく劇場公開映画の制作を経験することのないまま、テレビドラマ『if もしも～打ち上げ花火、下から見るか？横から見るか？』（1993）で、日本映画監督協会新人賞を受賞した。1994年に単館公開された中編映像作品『Undo』が岩井の劇場映画としてのデビュー作となり、この作品によって岩井の名はいっそう広く知られることとなる。この時期、多くのドラマや映画の企画に際して、岩井は企画書代わりに小説を書いていた。彼はその後も、その企画を実現させてから、同作を小説としても発表するようになる。本稿では若手映像派の新世代としてCMやミュージカルビデオ、ドラマを制作していた時期を、岩井の「草創期」（1988～1994）と定義したい。

1995年3月に、ドラマとしての企画から発展して制作された映画『Love letter』は、岩井の最初の長編映画として、日本全国で上映された。日本ではこの作品は爆発的な人気は得られなかったが、香港・台湾・中国大陸・韓国では上映開始と同時に「Love letter ブーム」と言われるほどの流行現象を巻き起こし、岩井は日本の新鋭映画監督として一躍注目されるようになった。その後の岩井の監督した長編映画作品として、まず1996年には、近未来の日本を舞台として、架空の都市「円都」に生きる移民たちの物語である第二作『ス

¹キネマ旬報データベース KINENOTE、岩井俊二の基本情報参照。2009年から株式会社キネマ旬報社が運営し、1945年から現在までの日本で劇場公開された映画情報を収録し、作品名・人名で検索できるデータベースである。岩井俊二の略歴が最後に編集されたのは、2009年8月となっている。http://www.kinenote.com/main/public/home/（2017年6月28日に最終閲覧）

ワロウテイル』が大いに話題となり、続く第三作『四月物語』（1998）は、新人であった松たか子（1977～）を主演に起用して、北海道から上京した女子大学生・卯月の純愛を描く内容となっている。岩井は2001年には、いじめられっ子でインターネットに依存している少年の暗い日々を、BBS（電子掲示板）の形式で描いた自作の小説『リレイ・シュシュのすべて』を自ら映画化し、その後も二人の少女を描いた映画『花とアリス』（2003）などの作品を次々と発表した。本稿では以上の時期を、岩井が自分の作風を確立した上で映画や小説を続々発表した「発展期」（1995～2003）と命名する。

2006年から、岩井は「日本はなんか時間が止まってしまったような、新しい画期的なことが生まれてこない」²との思いを胸に、新天地を求めてロサンゼルスに移住し、アメリカ・中国で活動し始める。2010年には『ニューヨーク、アイラブユー』を制作し、続いてまた、少女の血を求める男性と死を求める少女たちの危うい関係を描いた映画『ヴァンパイア』（2012年公開）を撮影したが、この作品では全篇にわたり英語が用いられている。以上、岩井があえて日本や日本語と距離を置いた³時期を本稿では「転換期」（2006～2011）と呼びたい。

2011年3月11日に発生した東日本大震災（以下3.11と略す）のため、岩井は再び仕事の拠点を日本に移し、その中で2012年復興支援チャリティーソング『花は咲く』（作曲・編曲は菅野よう子）の作詞を手がけ、また脱原発を論じる学者やジャーナリストらにインタビューした「Friends after 3.11」というドキュメンタリー映画を製作した。その後、アニメーション映画『花とアリス殺人事件』（2015）や、3.11後の世界を舞台に、岩手・花巻出身の女性派遣教師である七海の嘘と愛を描いた映画『リップヴァンウィンクルの花嫁』（2016）を公開して、国内で高い評価を得る。特に後者には、原作から脚本・監督・音楽・撮影・編集に至るまで、渾身の力を注いでおり、岩井の代表作として特筆されるべき作品である。以上、一旦「脱日本」という転換期を経た岩井は、日本の現在を描き始めており、本稿ではこれを「日本回帰期」（2012～現在）と呼ぶ。

岩井の関わった全作品をあらためて振り返れば、2017年6月までに脚本・監督・編集した劇場映画は16作、出版した小説は7作、監督したテレビドラマは12作、アニメは4作、ドキュメンタリーは3作、コミックは3作、サウンドトラックは1作、エッセイ・対談本

²岩井俊二「人と人とは分かり合えない」、2016年4月7日。

<https://www.lmaga.jp/news/2016/04/9638/>

³岩井俊二「ブランクの真相——小説『ヴァンパイア』誕生まで」『ユリイカ 詩と批評』（第44巻第11号）特集・岩井俊二73頁。原文：僕は日本語を封印して、洋書ばかりを読むようになった。『ノルウェイの森』なんかは日本語が原書なわけだが、わざわざ英訳本を読んだ。筆者の見るところ、岩井俊二映画のタイトルやエンドロールは一貫してほぼ英語表記である。このことから、岩井俊二の発展期における脱日本性はそれ以前から潜在していたものと考えられる。

は4作が日本国内で発表されており、さらに統計には含まれていない作詞作品・短編映像作品・テレビ番組・テレビCM・ミュージックビデオなども多数存在する。

2、先行研究および問題提起

上述のように、岩井は多領域にわたり活躍しているが、その知名度には日中で差がある。『Love Letter』は1995年に日本で公開され、その約1年半後に香港で長期間上映されており、この上映をきっかけとしてアジア各地で後述の“情書熱(『Love Letter』ブーム)”を引き起こしており、このブームは現在に至るまで、深い文化的意味を持ち続けることになる。岩井の6作の小説のいずれについても中国語版(簡体字・繁体字)が刊行されており、このほかエッセイ集1作、漫画1作も中国語に翻訳されている。岩井作品に部分的に触れた著書としては、李炯俊『日本の另一種玩法：尋找村上春樹、岩井俊二、太宰治、宮崎駿』(2012年 大田出版有限公司)、藤井樹『紙間映像——私影百部談』(2013年 安徽人民出版社)がある。一方岩井作品を専門的に取り上げた書籍としては、管見の限りでは、2004年までの初期の岩井映画を全体的に紹介するカラーのイラスト付きの『嗨，岩井俊二』(花山文芸出版社、2006、蘇靜、江江編集)のみである。同書は岩井映画についてある程度論じているものの、個人的で率直な感想や評論を主とする点を特徴とする。中国国家知識基礎設施(China National Knowledge Infrastructure、以下「CNKI」と略す)の指数⁴統計によれば、1998年に初めて岩井が中国で紹介されて以来、彼の作品に対する各方面からの注目度は年々高まっている。特に岩井は視聴率が高い番組「楊瀾訪談錄」(2011年12月10日)および「名人面对面」(2016年11月26日)のインタビューを受けており、これによって一層注目を集めるようになった。

CNKIの「中国期刊全文数据库」で、岩井俊二を「關鍵詞(キーワード)」、「主題(主題)」、「篇名(題目)」として記事を検索すると、ヒット件数はそれぞれ913本、460本、121本である⁵。岩井映画に関するこうした評論や記事などの多くにおいて、岩井は独立精神と独特な「岩井美学」を持つ「日本新電影運動旗手」として位置づけられている。記事の内容は岩井の初期の映画作品を簡単に紹介するものが多く、たとえば錢有鈺「90年代的日本電影：四導演訪談」(1998年3月『当代電影』)、王寶民「日本新銳電影導演岩井俊二及其新作」(1999年『家庭影院技術』)などがある。一方「中国優秀碩士學位論文全文数据库」で中国の修士論文を検索すると、岩井の小説と映画を比較した張麗「岩井俊二小

⁴学術注目度、メディア注目度、学術的影響力、ユーザーの注目度についてまとめたグラフを閲覧できる。http://kns.cnki.net/kns/brief/Default_Result.aspx?code=CIDX&kw=岩井俊二&korder=&sel=1

⁵2017年6月28日に最終閲覧。

説與電影的互動性研究」(2016年湖南師範大學)や、岩井と他の映画監督とを比較した歐陽璐「東方電影美學視角下王家衛與岩井俊二影像風格比較」(2011年湖南大學)を含む13本の修士論文⁶がヒットする。このうち大部分の論文は、岩井映画の美意識や映画の撮影技術、また主題上の特徴を検討するものであり、たとえば鄧文河「論岩井俊二電影的藝術特征」(2006年南京師範大學)、尹樂「日本新電影運動中的岩井俊二」(2012年南京大學)、邢滸「岩井俊二電影藝術風格研究」(2012年重慶大學)が挙げられる。このほか、実存主義やフェミニズムなどの理論を援用して作品分析を行なったものとして、姜飛科「存在主義視域下的岩井俊二電影」(2009年華中師範大學)、劉可「女性主義視域下的岩井俊二電影」(2016年四川師範大學)などがある。このように少なからぬ修士論文が存在する一方で、「中国博士学位論文全文数据库」で岩井俊二に関する博士論文を検索すると、結果は0件である。総じて、岩井とその作品の、中国や中国文芸との深い関係は未だ重視されてはおらず、岩井作品の重要性とその影響力に対して十分な研究がなされたとはいえない。また、日本における岩井に関する学術研究成果が言及されておらず、岩井映画作品における多様性および岩井のその他の作品群の間の関連性をさらに掘り下げる余地がある。

いっぽう、日本のメディアでは、岩井俊二の映画監督としてのアジア(特に中国・香港・韓国)における影響力について多く報道されている。特に、日本映画専門チャンネルで放映される番組には、岩井俊二を紹介するとともにその海外への影響について語るものが多い。以下、岩井研究に関する国内の著書を出版年代順に整理して紹介したい。まず、1996～1997年に雑誌『ダ・ヴィンチ』⁷に連載されていた映画紹介のエッセイ集『トラッシュバスケット・シアター』(角川文庫)は、岩井が自身の撮影体験と映画論を語ったものである。次に、岩井自身による全作品の解説(1998年まで)と50のQ&Aが収録された『NOW and THEN 岩井俊二』(1998年6月)からは、岩井の世界観の一端を覗える。90年代末から刊行が始まったキネマ旬ムック「期待の映像作家シリーズ」⁸では、岩井作品紹介のムック本

⁶2006年に1本、2007年に1本、2008年に1本、2009年に1本、2010年に1本、2011年に2本、2012年に2本、2015年に2本、2016年に2本。岩井俊二に関する修士論文は、湖南(湖南大學、湖南師範大學)をはじめ、四川(重慶大學、四川師範大學)や南京(南京大學、南京師範大學)、湖北(華中師範大學)、福建師範大學など、中国の中部・南部を中心とする師範大学による研究成果が多い。岩井俊二に関する学術論文の発表数トップ3は、北京電影学院(11本)、北京師範大學(9本)、中国伝媒大学(9本)である。

⁷『ダ・ヴィンチ』1996年5月号(1996年4月6日発売)～1997年8月号(1997年7月5日発売)に連載されたもの。

⁸以下全特集を列挙すれば、デイヴィッド・リンチ特集(1999年8月)、スタンリーキューブリック特集(1999年10月)、ティム・バートン特集(2000年3月)、ヴィム・ヴェンダース特集(2000年6月)、ジョン・ウー特集(2000年9月)、クリント・イーストウッド特集(2000年11月)、ウォン・カーウァイの特集(2001年3月)、竹中直人特集(2001年5月)リドリー・スコット特集(2001年7月)、岩井俊二特集(2001年10月)。

も刊行された。こうした書籍等のほか、雑誌における岩井俊二特集としては、1995年9月に岩井俊二ロング・インタビューが行なわれ、これに続いて『キネマ旬報』（1995年5月下旬特別号）で組まれた岩井俊二小特集には、岩井の作品に対する評論が掲載された。1997年2月1日に刊行された「Prints21」（No. 44 1997年春号）では、「岩井俊二は少女である」と題した特集が生まれ、その中では映画研究者の野崎歓（1959～）、少女漫画家の田淵由美子（1954～）、音楽評論家の高橋健太郎（1956～）、映画撮影監督のChristopher Doyle（クリストファー・ドイル、1952～）などさまざまな職業のプロフェッショナルが、それぞれの視点から、発展期の岩井映画を評論している。このほか多数の雑誌における対談やインタビューに加えて、『キネマ旬報』では2001年9月、2002年12月、2004年3月と実に3回もの岩井俊二特集が掲載された。2012年8月に刊行された『ユリイカ 詩と批評』（第44巻第11号）には、「『Love Letter』『スワロウテイル』『リリイ・シュシュのすべて』から『ヴァンパイア』へ、未知なる映像を求めて」という題目の岩井俊二特集が掲載されている。その内容は『ヴァンパイア』に関する岩井俊二と奈良美智の対談を含む「インタビュー」、「作品論」または「評論」合計21点を収録したうえ、さらに「関連資料」と「作品ガイド」を附した、岩井俊二作品を総合的に検討したものである。特に、各評論家（渡邊大輔、福嶋亮大、坂上秋成ほか）によって、岩井俊二作品に一貫するテーマの分析が行なわれており、彼らはこれまで重視されてこなかった岩井俊二の作品論とその芸術性・重要性を論じている。

「国立国会図書館サーチ（NDL Search）」の統計によると、1995年3月から2017年3月までの22年間に出版された岩井に対する記事・論文の数は64点あり、そのうち「キネマ旬報」と「ユリイカ」を通じて発表された文章が、それぞれ33点と22点と大多数を占めている。しかし、日本においても、研究者による岩井研究の専門書はまだ刊行されていない。

要するに、日中両国における岩井研究には、一つの映画に対する解釈や論述が散見されるが、その多くは岩井の経歴や、その映画における青春や恋愛、暴力と悲劇性などに触れたものであって、岩井俊二映画の人気の理由を印象的に述べるに止まっている。また、映像作家である岩井の作品群の内部における関係や、映画と小説の関係、岩井作品の影響力について掘り下げて論じたものが少なく、とりわけ岩井俊二作品と中国の関係、現代中国映画（第6世代映画監督）や中国若手作家（70後・80後⁹作家など）の小説に与えた影響と相互的交流についての研究は未開拓である。

⁹70年代、80年代生まれの人々を指す文化用語。詳細は後述する。

本論は上述した先行研究を踏まえつつ、これまで議論されていない中国における岩井受容を考察し、岩井俊二の映像作家という身分の重要性を提起しながら、特に発展期の岩井作品の中国での流行・受容の過程について分析したい。すなわち、岩井俊二と同時代の中国第6世代映画監督にとどまらず、岩井映画・小説の観衆・読者としての中国異業種映画監督、70後女性作家、80後作家たちをも研究の視野に入れた上で、中国における岩井俊二の受容の様相を全面的に考察するのである。また、グローバル化の進む一方、中国の文学市場・映画市場が空前の隆盛を極める現在において、岩井作品が重要な仲介役として現代中国の映画・小説の発展に与えた文化史的意義を明らかにし、日中両国のダイナミックな交流の実態をも考察したい。

3、研究方法および論文構成

中国社会は80年代から現在に至るまでの約40年間に激変し、中国文化界も大きな変貌を遂げてきた。本論は岩井俊二の作品（映画4作、小説3作）を主な研究対象とし、その芸術性・思想性・社会性を解明しながら、岩井作品が中国文化界（映画界、文学界）に与えた影響を考察し、第6世代映画監督、若手作家（70後女性作家、80後作家）などを切り口に、中国における岩井作品の受容・創造的模倣の意義を考察することを目的とする。また、グローバル化という背景の下で日中の映画・小説を比較し、両者間の対話を考察しながら、「中国映画・小説の現在」の諸相を岩井受容という視点から体系化したい。

本論は「女性・分身・記憶」（第一章、第二章）、「少年・少女・成長」（第三章、第四章）、「メタモルフォーゼ・非日常・非時間」（第五章、第六章）という三つの主題に分けて、岩井作品の中国に対する影響を、映画と小説とのそれぞれの受容を相互比較するという視点から分析する。論文全体は、以下の六章から構成される。

第一章では、中国語圏における岩井俊二の『情書』の受容を取り上げる。具体的には映画『Love Letter』（1995）・小説『ラブレター』（1995）各々の受容を通じて、中国大陸・香港・台湾における90年代の“情書熱”の実状を分析する。特に、「酷似人物」と類似の表象を用いた第6世代監督たちの作品を比較しながら、中国映画界におけるいわゆる“情書経済”と新人映画監督作品をも視野に入れて、20年にわたる『Love Letter』の影響について検証したい。

第二章では、中国で一大現象を巻き起こした村上春樹（1949～）の小説『ノルウェイの森』（1987）から影響を受けた岩井の小説『ラブレター』が、「70後」女性作家である安妮寶貝（1974～）の『蓮花』（2006）に与えた影響に注目し、高度経済成長期以降の日中双方の文化圏における記憶の形態および多元的な相互影響関係を探究するほか、女性の記憶喪失とその修復というテーマの文化史的意味についても考察を試みる。最後に『ノルウェ

いの森』、『ラヴレター』、そして安妮寶貝の長編小説『蓮花』を中心に、それぞれの作品の背景、主題、構造を分析し、三作の受容関係を明らかにして、日中両国の現代流行文化の多元的影響関係の一端を体系化しようとするものである。

第三章では、作家としての活動以外にも、出版業界、芸能業界、会社運営と多領域にわたり活躍し、現代中国青春文学を代表する「80後」作家である郭敬明（1983～）が、青春小説において岩井を模倣したことに着目し、その模倣的創造の様相について解明する。特に郭敬明の代表作『悲傷逆流成河』（2007）における岩井俊二『リリイ・シュシュのすべて』（2001）の受容に注目し、現代のいじめ行為と原始社会のイニシエーションとの関係性を念頭において、宗教学者のミルチャ・エリアーデのイニシエーション理論を援用しつつ両作の異同点を比較検討し、現代中国という時代背景と郭敬明文学の形成過程についても考察する。

第四章では、安妮寶貝（2014年にペンネームを慶山に変更）の小説『七月與安生』（2000）の映画への改編とその過程における岩井受容の問題に着目し、フロイトのエディプス・コンプレックス理論を援用しながら、作中人物の七月と安生という両女性のイメージおよび三角関係の中の権力構造を分析する。また、短編小説から長編映画へと改編される過程において浮上した、女性の視覚的快楽、母親の言説、女性主体の構築という諸テーマの展開および同作における岩井映画『花とアリス』（2004）の少女共犯のテーマの受容について、それぞれ検討したい。

第五章では、これまでほとんど論じられることのなかった岩井俊二の小説『ウォーレスの人魚』（1997）を取り上げて、岩井が人魚という表象を通して描いた植民地香港の歴史とその「中国回帰」について分析する。これに加えて、1997年の中国に対する返還前後の香港映画監督による二作の人魚映画、羅文（1945～2002）『人魚傳説』（1994）および周星馳（1962～）『美人魚』（2016）にも注目し、日本と香港の映画監督が描く人魚と香港の関係性を考察し、香港の人魚をめぐる表象とその系譜的關係を検討したい。

第六章では、映像作家の賈樟柯（1970-）『山河ノスタルジア』（2015）と岩井映画『スワロウテイル』（1996）とを取り上げて、それぞれ固有の物語性と作品製作の時代背景を考慮しつつ、両作における近未来都市及び金銭をめぐる表現に注目し、更に経済のグローバル化状況下で生まれたノスタルジア（郷愁）の表現方法に焦点をあてて両作を比較研究したい。

4、岩井俊二と中国とのダイナミックな交流

戦後日本映画の発展の過程について、以下、年代順に概観すれば、1950年代に登場したテレビの急速な普及によって、60年代の日本映画の観客動員数は黄金時代に比べて急激に

減少したが、ちょうどこの時代は鈴木清順（1923～2017）、今村昌平（1926～2006）、大島渚（1932～2013）、篠田正浩（1931～）ら個性派の若手監督が活躍した時代でもあった。70年代も日本映画の集客力の凋落は止まらなかったが、一方ではATG（日本アート・シアター・ギルド）という非商業的な芸術作品を制作配給する会社が発足し、当時の若手監督に発表の場を与えたため、独立映画の躍進が見られた。1980年代になると従来のスタジオシステムは崩壊して、個性的な監督が登場し、1970年代に沈黙していた巨匠の作品も見られるようになる。1990年にはシネマコンプレックス¹⁰が日本に定着し、テレビ製作会社の映画事業参加が増加する一方、メディアミックスの動きが活発になり、ゲーム、漫画、アニメなどと連動した映画作品が多く制作された。同じ1990年に、日本ではバブル経済が崩壊し、映画業界はさらに外資の脅威にもさらされる。この時期、多くの日本企業が映画事業に投資しはじめ、異業種企業の製作による映画が次々と登場し、若手の映画監督・スタッフ等は、製作資金の豊富なテレビやCMの製作会社に流入していった¹¹。これらの状況を背景として、岩井はMV（3～5分）やCM（5秒～30秒）の撮影・制作を皮切りに、テレビドラマの脚本や演出の仕事を徐々に開始し、デジタル技術の導入が映画製作に大きな影響を及ぼしていく時代にあって、自己流の映画の作り方を模索した。すなわち、当時の日本映画界の閉鎖的なシステムの中で、岩井は比較的自由な創作環境に身を置き、異色の「岩井ワールド」を作りながら、自分のクリエイティブな事業を展開していったのである。1993年にフジテレビがはじめて「岩井俊二美学」¹²という概念を用いて、岩井の短編作品を特集し放映した。こうして岩井俊二は、日本映画の新たな側面を代表し、マルチな才能を持つ若手「映像作家」として語られるようになっていく。

岩井俊二が活躍し始めた90年代以降、中国では幾つかの世代的な現象が浮上してきた。すなわち90年代半ばの第6世代映画監督の台頭、90年代の末の「70後」女性作家の登場、21世紀初頭の「80後」作家ブームなどであり、世代によって区切られるこうした文化的現象の中には、顕著な岩井の影響を見いだすことができる。中でも特筆すべきは、2012年のシネコン（影城）の開設ラッシュや、異業種映画監督ブーム¹³と連鎖した2014年からの映

¹⁰cinema complex は同一の施設に複数のスクリーンがある映画館であり、複合映画館とも呼ばれる。以下シネコンと略す。

¹¹笹川慶子、『日本映画の新しいかたち——邦画ブームはなぜ起こったのか？』、関西大学、『文学論集』第57巻第1号72頁。

¹²岩井作品の持つ独特の雰囲気や美的世界を指して用いられる。「岩井俊二は少女である」季刊「Prints21」No.44 1997年春号74頁。

¹³たとえば俳優出身の監督としては趙薇、陳思成、徐静蕾、徐峥など、作家出身の監督としては郭敬明、韓寒など、プロデューサー出身の監督としては何炅、高曉松など、CM、MV制作者出身の監督としては肖央が挙げられる。

画市場における IP (Intellectual Property、知的財産権) ブーム (IP 熱)¹⁴に、日本の 90 年代以降の文化的常態¹⁵との類似性が読み取れることである。このような背景を踏まえて、本稿は文化とメディアの多面性を代表する映像作家・岩井俊二を主要研究対象とするが、それは必然的に、その観衆・読者としての第 6 世代映画監督、70 後女性作家、80 後作家、異業種映画監督などの模倣的創作を検討することになるはずである。このようなアプローチは現代中国文学・映画業界の現状の検討にも有効な方法であろう。

¹⁴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 (承載用戸的情感と需求)、(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現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。

¹⁵日本では 80 年代末に、有名人が映画監督を務める例が相次いで出現し、俳優・作家・画家などの出身の監督が現れ始め、90 年代になると、この異業種監督という現象は常態化する。またメディアミックス (media mix) とは、ある一つの原作から派生した多種のメディア表現を指す。特に、70 年代に徳間書店が自社の書籍を映画化したことを皮切りに、光文社や角川書店なども自社の発行した小説の映画化、テレビドラマ化などに積極的に取り組むようになったが、こうした現象も 90 年代には文化的常態として定着した。

第一章 中国における『Love Letter』の受容

『Love Letter』は岩井俊二の最初の長編劇映画であり、1995年に日本全国で公開され、その約1年半後には香港で長期間にわたって上映され、続けて韓国や台湾や中国大陸で“情書熱（『Love Letter』ブーム）”を引き起こした。『Love Letter』の先行研究である戴錦華の論文『精神分析的視野與現代人的自我寓言：「情書」』は、フランスの哲学者で精神分析学者のジャック・ラカン（1901～1981）の「鏡像階段論」と映画理論家のクリスチャン・メッツ（1931～1993）の「想像的シニフィアン」を援用しながら、『Love Letter』を現代人のナルシシズムの物語として分析した。『Love Letter』の創作にあたって、岩井俊二は『幸福の王子』や『チャーリング・クロス街84番地』の影響¹⁶を認めているが、『Love Letter』に影響を与えた作品に関する議論は文芸界や学术界にも散見される。たとえば香港の学者の湯禎兆は、映画『Love Letter』は鈴木清順の『らぶれたあ』（1959年）から影響を受けたという¹⁷。日本の映像分析家の榎木玲子は、『Love Letter』と大林宣彦監督の『時をかける少女』（1983年）との類似点を指摘している。また、『Love Letter』に見られるクシシュトフ・キェシロフスキの『二人のベロニカ』（1991年）などの影響についても、しばしば議論されている。こうした議論のうち、村上春樹作品との類似性に触れているものとしては、従来は2001年に平野芳信が「『ラヴレター』が『タッチ』や『めぞん一刻』や『ノルウェイの森』と同じ『最初の夫の死ぬ物語』でもあった」¹⁸ことを間接的に言及したのみであったが、本稿第二章の「時代と記憶の間——村上春樹『ノルウェイの森』、岩井俊二『Love Letter』、安妮寶貝『蓮花』を中心に」では、『Love Letter』における『ノルウェイの森』の受容について、はじめてまとまった考察を行なっている。なお、『Love Letter』が中国語圏、特に中国大陸で如何に観られているか、という問題について掘り下げた研究は寡聞にして知らない。そこで本章では、中国語圏における『Love Letter』の流行・受容の問題を切り口とし、特に同作の「酷似人物」という表象に着眼して、中国文化界における『Love Letter』の系譜について検証したい。

1-1 香港・台湾・中国大陸における“情書熱”

¹⁶岩井俊二『NOW and THEN 岩井俊二』角川書店1998年6月13日68～71頁。『幸福の王子』は1888年にオスカー・ワイルドにより発表され、『チャーリング・クロス街84番地』は1987年にヒュー・ホワイトモアにより書き上げられた。なお、『Love Letter』が『幸福の王子』から具体的にいかなる影響を受けたのかは不明である。

¹⁷湯禎兆『日本映画驚奇：従大師名匠到法外之徒』広西師範大学出版社58～64頁。

¹⁸平野芳信『『ラヴレター』/『Love letter』』山口大学人文学部国語文学会編2001年3月63頁。

1-1-1 映画『Love Letter』と小説『ラヴレター』

映画『Love Letter』は1994年10月15日にクランクインし、1994年12月4日にクランクアップした¹⁹作品で、その内容は藤井樹という死んだ男性をめぐる、二人の相似した顔の女性の物語である。3月3日神戸で、博子は山で遭難した婚約者の藤井樹（以下、「樹（男）」と表記する）の三回忌に参加し、そこで偶然、樹（男）の中学校の卒業アルバムを目にする。博子は彼が中学時代に住んでいた小樽の住所を発見し、届くはずもないと思いながら手紙を送ってみたところ、意外にも死んだはずの「藤井樹」から返事が届いた。この返事を書いたのは、外見が博子に酷似し、さらに藤井樹と同姓同名の、彼の中学時代の同級生の女性（以下、「樹（女）」と表記する）だった。この二人の女性の往復書簡によって、樹（男）をめぐる記憶が次々と蘇る。博子は小樽の道端で自分と同じ顔をした女性を見かけ、かつて樹（男）が樹（女）を愛していたこと、自分は身替わりに過ぎなかったことをやがて悟っていく。その後博子は、樹（男）が遭難した山を訪れ、彼の屈折した愛情を許して新しい恋愛を始めるのであった。

1995年3月1日、『Love Letter』の完成披露試写会が開かれ、19日、日本全国に先駆けて一日だけ小樽市民会館で公開され、25日にはシネスイッチ銀座、新宿武蔵野館シネマ・カリテ2をはじめ、日本全国で上映が開始された。当時の興行成績を見ると、上映3週目、4週目の動員数は2034人、1953人となっており、それぞれの収入は3040050円、2930100円²⁰である。同時期の大ヒット作（興行収入10億円以上）である『フォレスト・ガンプ/一期一会』と比べれば、日本では大きな注目を集めた作品だったとは言えないが、第69回「キネマ旬報」では「ベストテン日本映画」の第3位に選ばれ、第24回「キネマ旬報」の「読者選出ベストテン日本映画」の第1位にもなったほか、第21回おおさか映画祭でも日本映画ベストテンの第1位になるなど、映画ファンからは高い評価を得ている。これに先んじる1994年11月から1995年2月にかけて、小説の『ラヴレター』の前半約6章分が『月刊カドガワ』で連載され、1995年3月10日に角川書店によって単行本として上梓され、1998年3月25日には『Love Letter』の上演3周年記念として文庫本が刊行された。また単行本『ラヴレター』が刊行される前の1995年2月28日、美術専攻の出身である岩井が自筆した絵コンテ²¹が扶桑社文庫より出版されており、1995年の年末には、映人社の『95年鑑代表シナリオ集』で『Love Letter』の脚本が公開された。

¹⁹Love Letter 公式サイト参照。http://www.small-happiness.com/

²⁰『キネマ旬報』1995年5月下旬号153頁。

²¹絵コンテとは、英語のコンティニュイティ（continuity）の略語である。映画・アニメ・テレビドラマ・CM・ミュージックビデオなどの映像作品の撮影前に用意される、イラストによる表であり、映像の設計図と言えるものである。金原由佳による「Love Letter」撮影現場検証によれば、『Love Letter』の演出に際してスタッフらが使っていたのは、脚本ではなく、この一冊

1-1-2 香港・台湾における“情書熱”

香港における『Love Letter』の流行の経緯は、香港の権威ある映画雑誌『電影双週刊』²²からその一端を窺い知ることができる。1996年2月、『電影双週刊』に初めて『Love Letter』のポスターが掲載され、「十大日本映画」の第3位²³として紹介された。同誌には1996年8月に初めて『Love Letter』の上映情報が公開された後²⁴、1997年3月に至るまで連続して13回にも渡り、映画の情報やスチール写真、ポスターなどが続けて掲載されたが、これはきわめて珍しいことといえよう。その後、岩井俊二の第二作『スワロウテイル』の上映による相乗効果とも相俟って、『電影双週刊』には1997年10月まで、岩井俊二の特集や作品展、映画評論が次々と掲載された。

はじめ『Love Letter』は、香港の映画監督で映画評論家でもある舒淇が発起人となった「創造社」²⁵によって低価格で購入され、1996年8月22日に、外国の文芸映画や独立映画を中心に上映する影藝劇院²⁶で初公開された。当時の香港紙の広告²⁷の分析を通して、『Love Letter』宣伝の戦略を知ることができる。正式な上映が開始される二日前の広告のキャッチコピーは「不是張學友的<情書>，但是比它更動人，更醉人！（ジャッキー・チュンの「情書」ではないが、それより心大きな感動！陶醉！）」であり、当時の人気流行曲と結びつけながら、『Love Letter』が日本国内外の映画祭で受賞したことをも強調し、観客の注意を引こうとする宣伝戦略が用いられている。上映当日のものは「年輕的戀人們，對不起，好戲來晚了！（若い恋人たち、ごめんなさい、良い芝居なのに遅くなりました！）」となっており、若者層を狙おうとする意図が窺える。その後、上映期間中の第2週目～3週目には「遇見 100%的好戲！從今天開始，他將一生一世烙印在你的心坎裡。（百パーセントの良い芝居に出会う！今日から、彼はこの一生あなたの心の奥に焼きつけられる。）」と村上春樹の短編小説「遇見 100%的女孩」（「四月のある晴れた朝に 100 パーセントの女の子と出会うことについて」、『遇見 100%的女孩』、時報出版、1992年2月25日）をもじった宣伝方法も試みられたが、第4週目～5週目には「去吧，給愛人寫一封情書吧！（さあ、恋人にラブレターを書こう！）」と観衆の共鳴を喚起する戦略に変わっている。

の絵コンテ集であった。『キネマ旬報』1995年3月下旬号112頁。

²²『電影双週刊』は1979年に創刊、2007年1月24日に廃刊された映画雑誌であり、その内容は香港映画業界の多様な面を反映するものであった。

²³『電影双週刊』1996年2月号22日～3月6日22頁。

²⁴『電影双週刊』1996年8月22日～9月4日27頁。

²⁵1987年に成立し、主に外国（中国大陸・日本・ヨーロッパ）の芸術映画・独立映画を香港に紹介した配給会社で、後に香港藝術中心と協力して、毎月映画上映会を開催する。

²⁶1988年7月9日に、灣仔港灣道新鴻基センターにて設立され、2006年11月30日に廃館した。民間で最初に海外の文芸映画や独立映画を中心に放映したミニ映画館であり、シアター1（128座席）とシアター2（148座席）に分かれていた。

²⁷香港中央図書館の電子資料庫、慧科電子剪報。

このように、香港影藝劇場で巧みな広告を伴い上映が開始された『Love Letter』は、期待を裏切ることなく好評を博したため、第8週目以降の広告は「爆滿（爆滿席）」の状況を強調するようになり、“情書熱”が生み出されている。具体的には、上映開始後第13週目までに興行収入が3百万香港ドルに達したことを受けて、第17週目の広告は「銘謝觀眾厚愛，特訂全新拷貝，火速空運抵港，即日隆重推出，票房突破HK400万（觀眾の皆様の深い愛情に感謝するため、全く新しいコピーを注文し、迅速に香港に空輸し、興行収入は4百万香港ドルを突破）」と、放映の供給が觀眾の需要に応じ切れない状況になったことを強調している。さらに第26週目までに興行収入は550万香港ドルにのぼり、影藝で上映された最後の日（1997年3月12日）には「全賴有你，票房突破HK6百万（おかげさまで、興行収入は6百万香港ドルを突破）」と明記されるに至った。その結果として、影藝での上映期間が終わった後も、普慶戲院や屯門戲院などでロングランに上映されたもようである。もともと純文芸映画ではなかった『Love Letter』であるが、「創造社」と「影藝劇院」の作用の下で、香港では恋愛文芸映画というイメージが定着したのである。その浸透ぶりを示す一例として、香港作家の也斯（1949～2013）の小説集『後殖民食物與愛情』中の一編「幸福的蕎麥麵」に登場する主人公たちが、日本の風景を語るときに『Love Letter』と小樽を連想するシーンが挙げられよう。

『Love Letter』以外の90年代香港における日本映画の流行作としては、『搶錢家族（木村家の人びと）』（1988）や『五個相撲的少年（シコふんじゃった）』（1992）が挙げられる²⁸。この二作はいずれも、『Love Letter』と同じく影藝戲院で長期間上映されたが、中でも『Love Letter』の流行が香港の返還前の時期にあたっているのは、興味深いことである。この時期には、香港映画の黄金期は既に過ぎており、実際、香港現地の映画の衰退は1992年から始まっており、映画館（劇院）は生計を維持するため、1994年に映画鑑賞料金の全面的な値上げに踏み切った。これに加えてケーブルテレビ局が「自選影院（映画セルフサービス）」²⁹を提供するようになったため、映画館に行く観客数はさらに激減した。そのうえハリウッド映画が多くの香港の観客を奪い取った。このような状況下で、映画館

²⁸ 「影藝走進歷史」『蘋果日報』2006年10月19日。『搶錢家族（木村家の人びと）』は1990年12月20日から1992年5月まで524日間にわたり上映され、興行収入は1200万3821香港ドル、『五個相撲的少年（シコふんじゃった）』は1994年2月5日から12月14日まで313日間にわたり上映され、興行収入は691万9500香港ドルである。

²⁹ 觀衆は電話で有線テレビ局に連絡し、時間と見たい映画のタイトルを指定する。毎週16種類の映画から選ぶことができ、一種類選ぶごとに20香港元で、月ごとに利用料金を合算して支払う。「自選影院」のサービスを利用すれば、毎日無料で十本前後もの香港映画・外国映画を楽しむことができた。（打电话给有线电视台，指定时间，制定看什么影片。每星期有16套影片可以选择，每套收费20元，按月结账。有了“自选影院，每天可以免费欣赏10部左右的中外影片）『中國電影年鑑1995年』中國電影年鑑編輯委員會編纂377頁。

で上映された『Love Letter』が観衆に大好評を博したことは、ほとんど奇跡のような現象であった。

『Love Letter』が台湾ではじめて上映されたのは、香港に先立つ1996年8月10日のことだったが、ブームになったのは香港よりも後である。映画の好評に影響され、1998年5月1日、台湾東販股份有限公司より『ラブレター』の繁体字版中国語訳『典藏情書』（莫海君訳）が初めて刊行され、これが香港と台湾の両方で流通した。香港では主に映画ファンの中でブームが起こったのに比べて、台湾では社会全体に影響が広がったといえる。その例として、『Love Letter』の影響を受けて、主人公「藤井樹」の名前を自分のペンネームにしてデビューした台湾の人気作家藤井樹（1976～）がいる。彼の小説である『六弄咖啡館』（2007年出版、後に台湾で映画化され、2016年7月14日上映）や『真情書』（2011年）からは、『Love Letter』の顕著な影響が読み取れる。また、2004年に台北市長官邸で行なわれた「岩井俊二與作家藤井樹的對談」³⁰には台湾の『Love Letter』ファンが多数集まった。さらに、2004年11月8日、台北で開催された「青春戀愛世代——岩井俊二電影回顧展」のプレスリリースでは、台湾の人気グループ「五月天」のボーカルで作曲家の阿信（1975～）が岩井俊二への多大なる敬意を表明し、『Love Letter』、『燕尾蝶（スワロウテイル）』をはじめとする岩井作品が自分の創作に影響³¹を与えたと語った。

台湾に『Love Letter』が与えた影響として、小樽を舞台にした台湾ドラマの存在が挙げられる。それらのドラマは主に純愛に関わるテーマを扱っている。その例として、2012年の『白色之戀』や2013年の「我愛你你愛我（邦題：恋してる・愛している）」が挙げられる。このように小樽が恋愛や純愛の物語の舞台に選ばれていることは、『Love Letter』の台湾での流行とまったく関係がないとはいえないだろう。また「你好嗎？我很好。（お元気ですか？私は元気です。）」は『Love Letter』末尾の有名な台詞であるが、後に台湾で制作された広告やミュージックビデオにおいても、この台詞は頻繁に引用されている。その有名な例として、2005年1月に「ラブソングの王子」として有名な台湾の歌手光良（1970～）が発表し、中国語圏で120万枚を超える大ヒットを記録したミュージックビデオ『童話』の2分18秒から38秒にかけての部分には、『Love Letter』の「お元気ですか？私は元気です！」という12秒の映像が借用されている。

1-1-3 中国大陸における“情書熱”

³⁰ 「投稿有機會見岩井俊二」『中国時報』2004年11月7日D2。

³¹ 「情書導演來台，阿信獻花致意」『聯合報』2004年11月9日D3。

1995年9月28日から10月8日にかけて、第12回「日中映画文学研究会」³²が開催され、中国の映画監督謝鉄驪（1925～2015）を中心とする中国の映画・文学の関係者9人が訪日した³³。このとき日本側が代表的な映画として選出した4つの作品の中に『Love Letter』があった。これが、中国大陸の映画人による『Love Letter』の最初の正式な鑑賞だといえよう。香港と台湾での大流行に遅れて、『Love Letter』が初めて正式に中国大陸に紹介されたのは1998年3月から5月にかけての期間である。『電影芸術』、『電影新作』、『当代電影』などの雑誌上で、岩井俊二の映画と『Love Letter』が続々と紹介³⁴され、その中には「90年代日本電影」³⁵を中心とするものや、日本映画史に関するものもあった。内容は岩井作品を含めた複数の映画のあらすじ紹介と「キネマ旬報」の「岩井俊二インタビュー」の中国語訳³⁶であった。1999年1月に岩井俊二はようやく「新锐导演（新锐映画監督）」³⁷という肩書きで単独で紹介された。1999年3月、中国電影集團会社から権限を与えられた上海映画譯製場³⁸は、俏佳人文化傳媒会社³⁹と共同で、『Love Letter』（VCD版）を製作・発売した⁴⁰。時を同じくして、『Love Letter』は香港経由で各種の海賊版（VCD版、DVD版）の形でも中国大陸に入り、爆発的に流行し、多くの若者の間で好評を博して“情書熱”を引き起こした。

ここで中国の映像消費の歴史を簡単に紹介したい。80年代にはどの地方でもビデオ機器による集団的な違法視聴が主流であったが、90年代半ばから、VCD機器の登場によりプライベート空間での視聴が可能となった。その後、VCD（Video Compact Disc）およびDVD（Digital Video Disc）技術の絶え間ない進歩によって、豊富な題材と新鮮な内容を有した廉価で高品質な海賊版が次第に普及していった。まさにこうした海賊版の普及によって、1997年の香港と台湾における“情書熱”は、徐々に中国大陸にも広がっていったのである。

³²1984年に日本映画劇作家の八柱利雄、井手雅人および中国映画劇作家の林杉を中心に発足した、日本・中国映画や文学を研究する年一回の研究会である。

³³任殷「電影繁榮，劇本領先」『中國電影年鑑 1996年』中國電影年鑑編輯委員會編纂 373頁。

³⁴「走出低谷，再現昔日的輝煌 90年代日本電影」（1998年3月）「電影新世紀中的日本電影」（1998年4月）「90年代的日本電影 四導演訪談」（1998年5月）

³⁵晏妮「走出低谷，再現昔日的輝煌 90年代日本電影」『電影藝術』1998年3月10日 28～29頁。

³⁶錢有鈺編訳「90年代日本電影 四導演訪談」『外國電影研究』1998年5月15日 97～100頁。原掲載誌『キネマ旬報』：「特別対談、岩井俊二の映画的記憶を辿って」（1995年9月15日）、「特別対談、映画的技術を追い求めて」（1995年10月1日）

³⁷「日本新锐电影导演岩井俊二及其新作」『家庭影院技術』1999年1月15日。

³⁸上海映画譯製場は1957年4月1日に成立した、中国で唯一の外国語映画を翻訳する国有企業である。

³⁹1993年にカラオケシリーズの発売を開始して、中国メディア業界に第一次カラオケブームを引き起こした会社。2001年までに1000万枚のVCDを発行し、2004年に中国版權協会に加入した。『中国文化報』2002年1月21日。

⁴⁰張穎「35mm外國影片發行拷貝數」『中國電影年鑑 1999年』107頁。中国全土でのフィルム・コピー数は73にのぼった。

一方、小説『ラブレター』の中国語翻訳としては、2004年7月に中国大陸で簡体字版の小説『情書』が天津人民出版社より刊行され、2009年2月には南海出版社より再版されて、2012年1月までに12回増刷された。2013年末には、天津人民版と南海版の『情書』の売り上げは合わせて30万冊を超えるに至ったという⁴¹。なお2012年5月、『情書』の著作権を持つ新経典文化有限公司は同社の台湾部門に代理権を授与し、中国語繁体字版の小説『情書』を出版したが、これは大陸の翻訳家穆曉芳と台湾の翻訳家王筱玲による共訳であった。

中国のネット作家群、また「70後」⁴²作家群の両方において代表的存在とされる作家である安妮寶貝（慶山）は、2004年7月の天津人民版『情書』に序文を寄せており、後にこの序文は彼女のエッセイ集『清醒紀』に収録⁴³されている。序文で安妮寶貝は『Love Letter』と原作の小説版『ラブレター』について、約1200字の感想を述べている。岩井映画に詳しい安妮は「『Love Letter』は岩井俊二を中国で一躍有名にした代表作である——その後に更に深みのある『スワロウテイル』および『リリイ・シュシュのすべて』などが登場したにしても。しかし『Love Letter』の単純な純粹さのほうが、かえって一つの小さな記号のようで、考える余地もないほど鮮明だ」⁴⁴と述べ、『Love Letter』から受けた深い印象を「（今でも）いくつかのシーンを覚えている。…映像に清潔感がある。細部と光線にこだわりがある。作家監督としての特質がとてもはっきりしている。」⁴⁵と語ったのである。ここからは、中国のこの女性作家の『Love Letter』に対する深い愛が読み取れる。

また、『情書』は中学生の恋愛を扱った作品でありながら、例外的に中高生の授業外での国語教材でテキストに採用されている。たとえば、一般高校生向けの隔月刊雑誌『課外語文（高中）』の2003年第2期には、「作為作家的另一個岩井俊二」、「岩井俊二：我懷疑所有常識」、「來自岩井俊二的三次電影秀」という題の記事が掲載され、岩井俊二について紹介されている。また、2010年には「高分網」という中高生向けのオンライン塾が、岩井俊二の『ラブレター』の抄訳中国語版を学習参考資料として公開した。さらに、2006年から2015年にかけて、『読写月報（初中）』、『課堂内外（初中）』、『作文與考試（初中）』、『新作文（初中）』などの中学生向けの国語雑誌には『情書』を対象として書か

⁴¹新経典文化編集者のメールインタビュー（2014年4月2日）による。

⁴²70年以後に生まれた世代を指す。この概念の発信は、上海文芸出版社の発行する文芸雑誌『小説界』（1996年第3期）の特集コラム「70年代以後」に始まり、徐々に大衆にも受け入れられていった。邵燕君『“美女文学”現象研究 從70後到80後』広西師範大學出版社2005年。

⁴³安妮寶貝『清醒紀』「情書」天津人民出版社2004年10月172～174頁。

⁴⁴岩井俊二『情書』南海出版社1頁。原文：電影《情書》是岩井俊二在中國一舉成名的代表作，即使後來他有更具備深度的《燕尾蝶》及《關於莉莉周的一切》等作品出場。但《情書》的簡單純粹，却更像一个小小記號，鮮明得不假思索。

⁴⁵岩井俊二『情書』南海出版社2頁。原文：有些鏡頭是一直記得的。…鏡頭感是很乾淨的。有對細節和光線的講究。作家導演的特質非常明顯。

れた学習ノートや感想文が散見され、中国各地の中学生の間に影響が広がっていることが窺える。

1-2 「酷似人物」の時代——第6世代映画監督における『Love Letter』の影

中国映画の父といわれる鄭正秋（1889～1935）が1933年に作った有声映画『姐妹花』では、名優胡蝶（1908～）が一人二役で「大宝」と「二宝」を演じた。その後も、中国の文学や映画には双子の姉妹が次々と登場し、こうした設定はさほど珍しいものではなくなっていった。さらに90年代に至ると、「酷似人物」という題材を用いて展開される映画が世界的に目立つようになってきた。以下、中国のいわゆる第6世代映画監督作品の中の「酷似人物」たちを念頭に置きながら、『Love Letter』の内容と比較し、検討を行なってみよう。

『情書』が流行し始めた90年代末は、ちょうど中国の第6世代映画監督たちが独り立ちしようと模索している時期だった。中国第6世代映画監督とは1960年代に生まれ、映画専門学校で教育を受け、一般人より早く外国映画に触れて、その構成と技法を深く吸収し、先駆的かつ前衛的な創作を試みた監督たちである。以下、第6世代映画監督を代表する三人の監督および彼らの代表作を順に取り上げて紹介し、考察を加える。

まず、王全安（1965～）は、1991年に北京電影学院を卒業し、1999年にその第一作となる恋愛映画『月蝕』を制作している。その内容は次の通りである。音楽演出家の雅南は婚約者の李国豪と出かけた先の郊外で、写真撮影愛好家の胡小賓と出会うが、そこで小賓から、知り合いに女優志望の佳娘という女性がいて、見た目が雅南にそっくりであることを聞かされる。その後、雅南は佳娘が母から精神病を受け継ぎ、不幸にもヤクザにレイプされたと知って、ショックを受ける。傷つけられて死に、悲惨な一生を送った佳娘は、雅南にとってはあたかも自分の「分身」のように思われ、雅南はその事実をどのように受け入れるべきか思い迷う。

同じく第6世代の婁燁（1965～）は、探索というテーマに貫かれた作品『蘇州河』を2000年に発表している。バイク配達員の馬達は牡丹という少女と付き合っていたが、友人たちにそそのかされて牡丹を誘拐し、牡丹の父から身代金を得る。牡丹は悲しみのあまり蘇州河に飛び込んで行方不明になってしまう。馬達は牡丹を探すも見つからず、代わりに牡丹と同じ顔をした美美に出会う。馬達は美美に牡丹のことを教えるが、美美は信じない。その後、馬達は生きている牡丹をとうとう見つけるが、彼と牡丹はともに牡丹の父が販売する密輸ウオッカを飲みすぎたために蘇州河で溺れ死んでしまう。美美は雨の中で自分とそっくりの牡丹の遺体を目撃して衝撃を受け、失踪して行方不明になる。

最後に張元（1963～）は、北京電影学院を卒業しており、2002年に発表した作品『緑茶』は大いに人気を博した。『緑茶』は、陳明亮という男性と、彼を取り巻く呉芳、朗朗という二人の互いにそっくりな女性をめぐる物語である。内気な性格の呉芳は、お見合い相手として陳明亮と出会う。彼女は彼に、自分には緑茶占いができる友達がいるが、彼女の母親は精神病を患っていた父親を殺してしまったという話をする。同じ頃、陳明亮は呉芳と同じ顔をした陽気な女性朗朗と出会い、最初は呉芳と同一人物だと思ったものの、じきに二人の性格があまりに異なることに気づく。しかし朗朗は陳明亮の前で緑茶占いをを行い、しかも思わず呉芳と全く同じせりふを言う。それをきっかけに呉芳は姿を見せなくなり、朗朗は陳明亮と恋人同士になる。

北京電影学院教授の陳曉雲は、その論文『双生花：双重身体／双重身分／双重生命』で『ふたりのペロニカ』（1991）を取り上げ、視覚テーマと叙述パターンに着目しつつ、『月蝕』と『蘇州河』、『緑茶』と『赤い薔薇、白い薔薇』（關錦鵬、1996）における都市女性の身体喪失とアイデンティティー探求というテーマについて論じた⁴⁶。しかし、『月蝕』『蘇州河』『緑茶』の異同点とその社会的な意味については、さらに詳細な分析を行なって問題を掘り下げる余地があると考えられる。以下、『Love Letter』と比較しながら、三作の相違点とその意義を再検討する。

叙述技法の面から三作を分析しようとするなら、それぞれの物語の中の叙述者にも着目すべきだろう。たとえば『Love Letter』では藤井樹（女）の登場によって少年藤井樹（男）の物語が導き出されるが、『月蝕』では胡小賓→佳娘、『蘇州河』では馬達→牡丹、『緑茶』では呉芳→「友達（朗朗）」というふうに、それぞれ物語が発展していく。各作品では、叙述者も登場人物として同時に叙述され、叙述者の冗談めいた口調によって、物語が果たして虚構であるのか、それとも真実であるのかという不確実性が一層深まっている。また、「都市性」が表現されることも、いずれの作品においても一致している。三作にはともに、シーンごとに心臓の鼓動、カメラの操作音、カウントダウンタイマーなどの効果音を用いて、登場人物の心象を断片化するという特徴が見受けられる。さらに、三作の重要な場面が演じられる場所とそこで出される飲み物、すなわち超高級喫茶店で飲むジュースやビール（『月蝕』）、バー「世紀開心館」で飲むカクテル「ハリウッド」やビール（『蘇州河』）、喫茶店やレストラン、バーで飲む緑茶とコーヒー（『緑茶』）からは、2000年前後の北京・上海における若者の社交の形態が読み取れる。同時に、これらの飲み物は登場人物の立場や関係性をも象徴しており、飲み物に代表される消費観にも推測を広げることができる。

⁴⁶陳曉雲『文化芸術研究』第2巻第2期2009年3月。

四作に共通するのは、いずれも一人の男をめぐる二人の同じ容顔をした女性（一人二役）の物語であるということである。『二人のベロニカ』の影響がないわけではなかろうが、四作が他にも様々な面で互いに類似していることは注目に値する。まず、それぞれの監督・女優の経歴上の偶然の類似に着眼したい。監督たちが作品を制作した時期は、それぞれの創作草創期の段階にあたっていた。酷似人物を演じるのは中山美穂（1970～）、余男（1976～）、周迅（1974～）、趙薇（1976～）という映画界を代表する有名女優たちで、同じくそれぞれの初期の代表的な映画（国内・海外映画祭受賞作品）に出演していた時期にあたっている。次に、四作が中国映画市場に出現した時期は、上に示したように近接している。そして、テーマとしてはいずれも恋愛の「嘘」と「自分ともう一人の自分探し」をめぐる、二人の同じ顔をした女性たちを描いているのである。この構成上の類似を整理すれば、以下のように図示できる。

『Love Letter』：樹（男）→渡辺博子（女性B）→樹（女）（女性A←父は肺炎による病死）

『月蝕』：胡小賓（男）→雅南（女性B）→佳娘（女性A ←母は精神病）

『蘇州河』：馬達（男）→美美（女性B）→牡丹（女性A ←父はアルコール依存）

『緑茶』：陳明亮（男）→朗朗（女性B）→吳芳（女性A ←父は精神病）

すなわち、男性主人公が女性Aを好きになり、彼女を追憶する（探す）途中で、同じ顔の女性Bが現れる。Aは親から病気を受け継ぎ、或いは遺伝子に強く影響されて死に接近したり、死に至ったりする。BはAの「死」あるいは「存在」を目撃し、自分のあり方を再認識する。こうした共通の設定が、この時期に現れた作品に集中して用いられていることは注目に値する。

『Love Letter』は日本で上映されたとき、「メッセージ性（筆者注：社会背景・現象にたいする自らの主張・主義）は極めて希薄であり、隠喩的、私的な」⁴⁷映画だと評された。岩井自身もこの評価を否定せず、自分は「かなり私的な映画作りをしている人」だと認めている。この言葉に鑑みれば、「そっくり」な女性もまた、監督においては彼自身の私的な表象の一つと認識されていると言って過言ではないだろう。一方、第6世代監督である三人にとっても、映画での「そっくり」な女性という表象は、自身の問題意識の表れでもあったといえよう。

2000年前後に中国に続々出現した「酷似人物」映画の創作の背景にあったものとして、第6世代映画監督たちが体験した、中国社会に独特な「単位」制度の崩壊に着眼したい。藤井省三氏によると、「“単位”内部の者は、失業の恐れがないかわりに自由な流動は不

⁴⁷金原由佳 『『Love Letter』撮影現場検証』『キネマ旬報』1995年3月下旬号 113頁。

可能で、誕生から死までの一切の面倒を“単位”に仰ぐ⁴⁸。すなわち、かつて中国人は、揺りかごから墓地まで、「単位」の中で日常を送っていた。しかし80年代後半以後、単位社会の諸問題が徐々に露呈していき、90年代には国有企業体制が全面的に改革され、市場経済のもとで「単位」社会は急速に空洞化していった。三作の「酷似人物」映画においては、地元の劇場での仕事を辞めて専業主婦となる雅南、比較文学専門の大学院生の呉芳、学生の制服を身にまとった牡丹が、それぞれミニ「単位」とも称することができる家庭や学校の枠内にいると設定されており、一方でそれぞれの酷似人物である佳娘・朗朗・美美は、都市を浮遊するフリーランスとして対照的に描かれている。前者が「単位人」であるのに対し、後者は「単位」を離脱した「非単位人」であることが示唆されているのである。折しも20世紀から21世紀への変り目、激変していく中国社会にあって、文芸性と商業性のジレンマに陥った第6世代映画監督は、アンダーグラウンドで、「非単位人」すなわちどの単位にも属さない個体として、それなりの映画創作を展開していくと同時に、内（独特な表現・技法の創出）と外（中国での上映禁止）の二重の焦燥感にさらされてきた。また、国策を反映したいいわゆる「主旋律」映画と新興娯楽映画という二極化に適応できずに彼らは、資金難のため海外に支援者を求めなければならないなど、国内外で追い詰められてもいた。すなわち、単位社会が崩壊し、流動性と不安定さを増しながら激変していく社会にあって、多重の危機に瀕していた第6世代監督は、自己分裂と時代のもたらした不安を象徴する「酷似人物」表象を扱うに至ったのではないだろうか。

さらに、『Love Letter』の中の和解を迎える「双数性」と比べて、三作においては「双数性」が崩壊して「独自性（単数）」が強調され、親の遺伝子の暗い影を引きずっている女性Aが死に至るという設定が共通している。より詳しく言うなら、作品内では、二人の酷似人物のうち親の負の遺産（前世代・伝統）に強く影響されたAが切り捨てられ、その片割れであるBはAの死や消滅を目撃させられる。ここには、2000年前後に海外資本に抱き込まれ、初期映画の作風を一転させて商業主義に迎合した第5世代の姿勢を否定しこれに抵抗するという第6世代の意志と、自分のあり方を再確認する姿勢が反映されているのではないだろうか。

1-3 “情書経済”と劇中劇としての『Love Letter』

1980年代から、北海道を舞台とした『君よ憤怒の河を渉れ』や『キタキツネ物語』などといったミステリー映画や動物映画が中国で脚光を浴びはじめ、これにより中国人の北海道に対する認知度は高まったといえよう。2008年末に馮小剛監督（1958～）の『非誠勿擾』

⁴⁸藤井省三『現代中国文化探検—四つの都市の物語』岩波書店1999年29頁。

（邦題：『狙った恋の落とし方』）が正月ラブコメディ映画（賀歳電影）として公開されたが、この映画の主要な舞台は北海道東部に設定されている。映画の大ヒットにより、中国人の北海道観光ブームが2009年初頭から巻き起こった⁴⁹。この映画の北海道先行ロードショーのポスターには「北海道ブームを巻き起こした中国映画史最大級の注目作」と明記されている。しかし、中国人のイメージの中で北海道が最初に「恋愛・結婚」と結びついたのは、果たして『非誠勿擾』によるものだろうか。

小樽は北海道西部の石狩湾（小樽湾）に臨む港湾都市であり、隣接する札幌市の外港としての役割を持つ、人口14万2161人（2005年）の商業都市⁵⁰である。2015年、小樽市の観光客数は8年ぶりに400万人⁵¹を超えたが、これは中国や台湾からの外国人観光客が増えたのが大きな要因だという。中国大陸で正式に「出境遊」の団体旅行（海外旅行）が認められたのは1997年のことであったが、2010年に個人用観光ビザの発給が解禁され、これにより中国大陸からの観光者数が急増した。実際、北海道経済部観光局ホームページの統計では、2000年度に北海道を訪れた中国大陸観光者はわずか2400人（台湾10万9700人、香港2万9400人）であるのに対し、2010年度には13万5千5百人（台湾18万3700人、香港8万7100人）となっている⁵²。2013年、周菲菲は小樽観光についての論文で、観光客が小樽に来るきっかけに注目して、「大陸と台湾の観光客はロケ地に行きたい人が多い…小樽駅や運河沿いで合計60人の中国人観光者に小樽観光のきっかけについてインタビューしたが、約五分の一の10人が『Love Letter』を挙げている。…『Love Letter』は韓国や台湾でも大ブームになったので、それに興味をもって北海道にくる20代から30代の観光客が多い」と述べている。すなわち、若い世代の『Love Letter』愛好家にとっては、小樽への旅行は映画を吟味するための巡礼であり、それが結果的に“情書経済”を創出したのではないか。

1948年から2016年までの間に、小樽をロケ地にした日本映画は41本も制作されているという⁵³。これに対し、小樽で撮影された中国大陸の映画はそれほど多くないものの、そのほとんどは『Love Letter』と関連している点は一考に値する。2015年8月、「一人の人を愛し、一つの街に恋する」をテーマとしたオムニバス映画『恋愛中的城市』⁵⁴が公開された。

⁴⁹ 『人民中国』「映画『非誠勿擾』が呼んだ観光ブーム われはゆく北海道へ」

http://www.peoplechina.com.cn/zhongrijiaoliu/2010-04/08/content_261374.htm

⁵⁰ 日本大百科全書(ニッポニカ) <http://japanknowledge.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu>

⁵¹ 『毎日新聞(地方版)』「函館、外国人宿泊最多。小樽、8年ぶり400万人超。」2015年12月3日。

⁵² 周菲菲『北方人文研究』「小樽を消費する：中国人観光における小樽の地域イメージの消費と現実を中心に」37～38頁。

⁵³ 小樽フィルムコミッション <http://www.otaru-fc.jp/location/movie/>

⁵⁴ 『人民網』「岩井俊二プロデュース作『恋愛中的城市』カップル版ポスターが公開」2015年7

この映画はプラハ・上海・パリ・北海道・フィレンツェを舞台にした5つのラブストーリーから成る。その第4話を担当した脚本家・新人監督である董潤年（1981～）は、大陸・台湾の知名度の高い若手俳優を結集し、江一燕（1983～）演じる小江と張孝全（1983～）演じる阿全とのカップルが新婚旅行で北海道を訪れる物語を制作した。映画の冒頭で、小江は北海道に来た理由をこう語る。「女の子の婚約者が山で遭難死した。女の子は彼を恋しく思って、彼の高校卒業アルバムを探し出し、そこに書かれた彼の北海道の実家の住所に手紙を送った。実は彼女もその手紙が届くはずがないとわかっていたけれど、返事が届いた。…これは私の一番好きな恋愛映画でね、何回も見て、セリフまで暗記してしまった。その時思ったの、いつか結婚したら、きっとどこか雪がたくさんたくさんある場所に行ってハネムーンを過ごそうと。（女生的未婚夫因為一場山難死了，女生很想念他，就找出了他高中畢業紀念冊上，北海道老家的地址寫信給他，其實她也知道，信不可能寄到的，沒想到她竟然收到回信了。這是最喜歡的愛情電影了，看了好多遍，台詞我都會背了。那時我就在想，有一天我結婚了，一定要去一個雪很多很多的地方度蜜月）」。このように、『Love Letter』のあらすじ、またこの作品が自分に与えた影響の大きさを語る新婦とその夫が、北海道で愛の試練を受ける話が展開される。実はこの映画は「華語新導演計畫（中国語圏新人監督育成プログラム）」の産物で、香港の映画監督關錦鵬（スタンリー・クワン、1957～）、台湾の映画監督魏德聖（ウェイ・ダーション、1969～）と岩井俊二は製作総指揮（Executive Producer）を担当している。2015年2月岩井の励ましの公開書簡に対して、董潤年は長い返事を書いた。手紙の中で董潤年の語った、自分と『Love Letter』との因縁⁵⁵は、以下のようなものである。かつて理科系を目指す大学受験生であった董は、映画雑誌で初めて『Love Letter』の紹介を読んで、その物語から大きな慰めを得た。1999年、『Love Letter』が中国で上映された夜に、董は全寮制の寄宿学校を抜け出して映画館で『Love Letter』を鑑賞し、感動した。こうして映画の魅力を悟った董は、映画を人生の目標にしようと心に決め、理科系専攻を放棄して、映画監督になるための専門学科に入り直し、人生の軌道を変えた。さらに、大学でも『Love Letter』を手本にして映像語言を分析すると

月1日。http://j.people.com.cn/n/2015/0701/c206603-8913927.html?urlpage=3

⁵⁵原文：準備高考的我，對未來充滿了迷茫。不知為何，這個故事給了我巨大的安慰力量：關於命運，關於得到和失去，當然，還有美好的愛情。我太喜歡，以至於反反復復讀了很多遍，把整個故事都背了下來。1999年，我高三，《情書》在中國上映了。我對這部電影的故事了如指掌，可是看到那些我倒背如流的情節變成真切的畫面時，我還是激動得說不出話來。這就是電影的魔力。散場了，我蹬著自行車在無人的街道上狂奔。我想：電影就是我人生的目標吧。那是壹個神奇的夜晚。於是我決定放下那些我沒法真正理解的數字和公式，去報考了導演專業。想不到真的考取了，走上了這條路。…第一個學期的專業課上，又看到了《情書》。老師把它當做範本，給我們講解鏡頭語言的運用。

http://www.weibo.com/p/1001603876499098091630?from=page_100206_profile&wvr=6&mod=wenzhangmod

いう内容の授業を受けたと回想しており、そこで再び同作品を鑑賞したことが明かされている。董潤年が自分のデビュー作の冒頭に『Love Letter』を引用したのは、岩井へのオマージュであることはもちろんであるが、同時にそこには同世代の『Love Letter』への集団的記憶を喚起する意図も読み取れるのである。

また、2016年のバレンタインデーに上映された映画『奔愛』は、『恋愛中的城市』と同様に5つの恋愛物語によって構成されており、それぞれの舞台となるのは小樽・イスタンブール・アメリカ・ノルウェー・サイパン島である⁵⁶。その第1話の監督は張一白（1973～代表作：『夜。上海』）、主役を演じるのは有名女優の章子怡（1979～）と台湾の人気俳優の彭于晏（1982～）である。以下、物語の内容を紹介する。ある日、蘇楽琪は失恋旅行に行った先の小樽で「すし徳」という寿司屋を訪れ、店で見習いとして働く健と出会う。翌日、健は彼女に付き合っただけの一日の小樽観光をしながら、蘇から蘇の元恋人である冯裕健の手紙を読んで聞かされる。旅行の最後に、蘇は「私は絶対に自分で映画の始まる場所まで登っていきたい！（我一定要自己爬到電影開始的地方）」と言い、二人は天狗山を登って行く。その場面には、元恋人からの手紙の中の次のような文言が、ナレーションとして重ねられる。「親愛なる楽琪、小樽はやっぱりあの様にロマンチックだ、だから僕は藤井樹みたいにあなたに手紙を書き続けることにした。（亲爱的楽琪，小樽果然是那樣的浪漫，所以我決定像藤井樹那樣堅持給你寫信。）」山頂に着いた蘇は、「お元気ですか？私は元気です。私は元気です……」と叫ぶ。そこで再び手紙のナレーションが登場する。「約束するよ、君が来たら、きっと山頂まで君に付き合っただけの一日の小樽観光をしながら、君の一番好きな映画の中の有名なプロットを再現させてあげる。（我答应你，等你来，一定陪你一起爬到山顶，重现你最喜欢的电影里的经典情节。）」蘇の「お元気ですか？私は元気です。お元気ですか…（健：元気です…）」という台詞は山中にこだまし続ける。旅が終わって帰国する前に、蘇は健にカラス風鈴をプレゼントするが、その短冊（舌）には「お元気ですか」と書いてあった。実は健こそが蘇の元恋人（冯裕健）で、こうして蘇との約束を遂げたのであり、ここで物語には終止符が打たれるのである。この映画も『Love Letter』を物語の展開の重要な推進力としており、男女の主人公の間の恋愛の開始と終わりを貫いている繋がりである。

前述の二作は、七夕やバレンタインデーを共に過ごす恋人たちをターゲットとしたものであり、明らかに『Love Letter』の影響を受けている作品でもある。こうした作品からは「小樽＝恋愛＝旅」というパターンがすでに中国において定着していることが読み取れ、このように中国の映画人の間で小樽が恋愛の街というイメージを持つに至った背景には、『Love Letter』の影響があったと推察されるのである。『恋愛中的城市』と『奔愛』は、

⁵⁶『恋愛的都市』『奔愛』の二作が共に外国都市をめぐるオムニバス映画であることは、中国人の間での外国旅行ブームの反映でもあろう。

いずれも雪が降る冬の小樽を舞台に、一方は大陸出身、もう一方は台湾出身の俳優に、それぞれ女性主人公と男性主人公を演じさせ、新婚夫婦または恋人の間の衝突を主要なプロットとしており、さらに問題解決にあたっての助言者が日本人の老夫婦であるところまで共通している。ただし小樽に行く動機には相違点があつて興味深い。すなわち愛情のあり方から見れば、一方は新婚夫婦のハネムーン（恋愛）、もう一方は恋愛関係が崩壊した後の感傷旅行（失恋）である。『Love Letter』では、博子は未だに思いを断ち切れずにいる過去の恋愛の真相を確かめるため小樽に行くが、そこで自分は身替わりだったと知り、一種の失恋に陥る。それに対し、『恋愛的都市』では既に結婚という段階に至った愛情が小樽で試練を受け、『奔愛』では元恋人同士が小樽で過去の恋愛を回想しながら決別する。この二作は『Love Letter』を劇中劇として引用しているだけでなく、『Love Letter』がそれぞれの女性主人公の恋愛観に影響を与えたことをも描いている。

序章ですでに述べたように、近年、中国電影市場においては、作家や俳優、カメラマン、脚本家が映画監督に転向して、異業種映画監督となるという現象が生じている。2014年、映画監督の何平（1957～）は「現在の中国映画はあまりに商業化され過ぎて、監督たちは何を表現したいのかまったくわからない…昨年中国映画の90%は若手監督により作られたものだが、優れた作品は乏しい。（現在拍的电影過度商業化，導演壓根不知道想表達什麼…去年中國電影90%為年輕導演作品，但缺少優秀作品）」⁵⁷と述べた。上記の二作はこうした背景の下で作られたものだが、『Love Letter』の恋愛未満の純愛物語を引用または模倣しながら、それぞれに独自の変容を加えて現代中国ならではの恋愛映画を創造するに至っているのである。

おわりに

90年代後半以来、岩井俊二の作品は中国語圏の観衆を魅了し続けている。恋愛映画『Love Letter』はある世代に共通して記憶される古典的な作品となり、公開から30年後の今に至るまで中国語圏の文学芸術の創作に影響を与えている。本章は『Love Letter』の影響及び「酷似人物」映画について検討を行ない、まず『Love Letter』が如何にして香港・台湾・大陸で流行するに至ったかという経緯を整理し、その上で各地の社会背景を視野に入れながら、文化界の各分野における『Love Letter』の受容を検討した。次に、中国第6世代映画監督を代表する三人がそれぞれ監督した三作の映画を紹介し、2000年前後に大陸で公開された映画における「酷似人物」をめぐる表現に注目し、その『Love Letter』との類似点と相違点を解明することを通じて、中国映画業界における『Love Letter』受容の意義につ

⁵⁷劉宇『重慶晚報』2014年6月16日。

いて考察を試みた。最後に、“情書経済”に注目し、現代中国人の小樽をめぐるイメージの変容が『Love Letter』とどのように関係しているかを分析し、また後発の映画における『Love Letter』の模倣を通じて小樽と恋愛が結びつき、それが一つのパターンとして現代中国映画に定着したことを明らかにした。

時代の変化と共に、一人二役という映画中の表現はさまざまな様相を呈したが、その中では特に双子の姉妹または双子の兄弟という表現が多く用いられている。興味深いことに、『Love Letter』上映記念30周年を迎える約半年前の2014年10月に、『Love Letter』の副映画監督である行定勳は、上海を舞台に如玫・若藍という双子の女性と日本人・中国人の二人の男性の間の四角関係を描いた恋愛物語『深夜前的5分鐘』を公開しているが、同作は全体的に岩井俊二の作品を彷彿させると、中国紙の記事⁵⁸では指摘されている。このように、日本人映画監督が現代中国を舞台として制作した作品が、『Love Letter』と系譜的關係を有するという点は注目に値する。

⁵⁸ 荘穎『東方早報』A47「文化電影版」2014年6月19日。

第二章 中国における『Love Letter』(2)

——村上春樹『ノルウェイの森』、岩井俊二『ラブレター』、安妮寶貝『蓮花』を中心に

村上春樹(1949～)は中国の雑誌『日本文学』(1986年2月刊行)によって最初に中国に紹介され、中国の高度経済成長開始前夜の1989年とそれが一段落した1998年に長編小説『ノルウェイの森』を中心とする村上ブームが巻き起こった⁵⁹。この90年代末における二度目の村上春樹「ノルウェイの森ブーム」と時期をほぼ同じくして、日本の映画監督岩井俊二の映画『Love Letter』(以下『Love Letter』と略す)が、1996年8月以降台湾、香港から大陸全土までを席卷し、一躍90年代末の中国語圏において日本映画の代表作と目されるに至った。小説『ノルウェイの森』(1987)の出版と岩井俊二が脚本と監督を担当した映画『Love Letter』(1995)との間には8年という時間差が存在するが、中国において流行したのはほぼ同時期のことだった。村上春樹ブーム(『ノルウェイの森』ブーム)と岩井俊二ブーム(『Love Letter』ブーム)が重なっていたことは偶然ではなく、90年代になって日本の流行文化が次々と中国に流入したことを背景として、特に両作が中国の多くの文学・映画愛好家の支持を受けたと考えられる。また、同時期の中国において、ネット文学と女性文学を中心とする「70後」文学ブーム(70後美女文学ブーム⁶⁰)が出現したことも、村上・岩井受容の背景として見逃してはならない。

岩井は1995年3月10日に自ら小説『ラブレター』を刊行しており、2004年7月には同作の中国語版『情書』が、穆曉芳訳で天津人民出版社により出版された。前述(1-1-3)したように、その際に、序言を寄せたのが中国のネット作家群及び「70後」作家群のいずれにおいても代表とされる作家である安妮寶貝(慶山)であった。彼女が岩井俊二から深い影響を受けている点を深く掘り下げた研究は寡聞にして知らない。本章は小説『ノルウェイの森』から影響を受けた小説『ラブレター』および安妮寶貝の長編小説『蓮花』(2006)を中心に、それぞれの社会背景、創作主題、物語構造を分析して、三作の影響関係を考察するものである。それを通じて、高度経済成長期以降の日中双方の文化圏における記憶の形態および多角的な相互影響関係をも論じたい。

2-1 時代・記憶——村上春樹『ノルウェイの森』から岩井俊二の『ラブレター』まで

⁵⁹藤井省三『村上春樹のなかの中国』朝日新聞社2007年7月153～168頁。

⁶⁰魏心宏「為什麼叫她們 “70代後”(代後記)」『70年代以后小説選——紙戒指』、上海文芸出版社2001年。

2011年6月に第14回上海国際映画祭に出席した岩井俊二は、張荅を聞き手とするインタビューの中で、「村上春樹の小説を読んだことがあるか」という質問に対して、「あまり読まない。『ノルウェイの森』しか読んだことがない。（ほかの）作品をざっと見たが、難しくて止めた。」と答えている⁶¹。また上海国際映画祭にアジア新人賞審査員主席として出席した時のインタビューでは、映画『ノルウェイの森』（2010）に対する評価は口にしなかったが、村上春樹と小説『ノルウェイの森』について、「『Love Letter』を撮影する前に『ノルウェイの森』を読んで、すぐに彼（筆者註：村上）の作品に惹かれ、それは青春を題材とする作品を作る際に非常に役に立った。」⁶²と述べた。映画『Love Letter』の撮影前といえば、小説『ラブレター』の創作段階にあたる。2012年に奈良美智との対談を行った岩井は「最初に商業映画を撮ったのは『Love Letter』のときなんですけど、自分が7、8年前（筆者註：1987、1988年）の学生時代に撮ったものをけっこうお手本にしたんです。」⁶³と語っている。学生時代の岩井が文字・映像を創作し始めたという80年代末は、ちょうど『ノルウェイの森』が大ベストセラーを記録したのと時期を同じくする。つまり『Love Letter』の創作動機には『ノルウェイの森』が大きく関わっていると考えられよう。いったい『ノルウェイの森』の読書体験は小説『ラブレター』の創作にいかなる影響を与えたのであろうか。

『ノルウェイの森』は、1960年代末の神戸で過ごした高校時代から東京の大学時代にかけての親友や恋人との思い出を、37歳になった「僕」が回想する物語である。村上は『ノルウェイの森』の構成について、「『僕』と直子、『僕』と緑というのは平行する流れ」と述べた上で、本当に三角関係と呼べる関係として、「僕」-直子-キズキ、「僕」-直子-レイコ、「僕」-ハツミ-永沢という三例を取り上げている⁶⁴。一方、『ラブレター』には、「鈴美が秋葉を想い、秋葉が博子を想い、博子が藤井樹【筆者註：樹（男）】を想い、藤井樹【筆者註：樹（男）】はかつて同姓同名の女の子を想い、そしてその女の子は今、かつての同姓同名の男の子に想いを馳せている。」⁶⁵という博子を中心とするいくつもの人間

⁶¹岩井俊二著、張荅訳「訪談 岩井俊二×張荅」『吸血鬼』南海出版公司 198頁。原文：很少看。我只看了《挪威的森林》。有的作品翻過，太難了，沒能看下去。

⁶²『東方早報』「文化・上海電影節 專訪亞洲新人獎評委會主席、日本導演岩井俊二」2011年6月17日第B02版。原文：我在做《情書》之前看了《挪威的森林》，然後就被他的作品所吸引，對我做青春題材的作品非常有幫助。

⁶³奈良美智岩井俊二対談『両極あいだの浮遊』——「ヴァンパイア」の根底にあるもの、『ユリイカ』特集岩井俊二 2012年9月 66頁。

⁶⁴村上春樹「村上春樹大インタビュー『ノルウェイの森』の秘密」『文藝春秋』1989年4月 171頁。原文：『僕』と直子、『僕』と緑というのは平行する流れなんです。三角じゃない。本当に三角と呼べるのは『僕』と直子とキズキくんという三人ね、それから『僕』と直子とレイコの三人。それから『僕』とハツミさんと永沢くん、あの三人、これは三角関係です。

⁶⁵岩井俊二『ラブレター』角川書店 1998年 156頁。

関係が登場するが、博子と樹（女）はいわば二本の互いに平行する線のように物語の中に配置され、文通によってのみ繋がっている。『ノルウェイの森』、『ラヴレター』のいずれにおいても、主要人物三人のうち二人が平行するような関係を結び、かつその他にいくつもの非核心的な三角関係が存在しているのである。このような二作の共通点については、管見の限りでは、2001年の平野芳信氏による「『ラヴレター』が『タッチ』や『めぞん一刻』や『ノルウェイの森』と同じ『最初の夫の死ぬ物語』でもあった」という間接的な言及があるのみであるが、両作の受容関係にはさらなる議論の余地があると考えられる。

2-1-1 主題と構成から見る『ノルウェイの森』と『ラヴレター』——分身たちとしての Watanabe

二作はともに、死者をめぐる記憶による拘束からの脱出と再生を、物語の主題の一つとしている。まず、両作の冒頭には共通して、死者をめぐる記憶の通路が開くということを暗示する「降下」の表現が登場する。

『ノルウェイの森』：僕は37歳で、そのときボーイング747のシートに座った。その巨大な飛行機は厚い雨雲をくぐり抜けて降下し、ハンブルク空港に着陸しようとしているところだった。飛行機の天井のスピーカーから流れる曲『ノルウェイの森』に激しく揺り動かされ…頭がはりさけてしまわないように身をかがめて両手で顔を覆い、そのままじっとしていた。⁶⁶

『ラヴレター』：珍しく雪が降った3月の神戸、博子は空を見上げた。色のない空からとめどなく降る白い雪は素直に美しかった。雪山で死んだ彼が最後に見た空もきっとこんな風だっただろうか。安代【筆者注：樹（男）の母】は（筆者注：雪は）あの子が降らせてるみたいね⁶⁷。と言った。

『ノルウェイの森』の全篇を貫く基本的なテーマとして、死者の霊をまつるという祈りが存在しており、そのことは本の扉にある「多くの祭りのために」⁶⁸という言葉によっても暗示されている。一方、『ラヴレター』では樹（男）の三回忌つまり死を記念するセレモニーが物語の出発点となっており、これによって同様のテーマが表現されている。また、両作はいずれも Watanabe たち（『ノルウェイの森』：ワタナベ、『ラヴレター』：渡辺博

⁶⁶村上春樹『ノルウェイの森』（上）1987年講談社5頁。

⁶⁷岩井俊二『ラヴレター』角川書店5頁。映画ではさらに明確に表現されている。『Love Letter』は黒い冬物のコートを着た渡辺博子が目を閉じて息を止めたまま、雪の中に身動きもせず横たわっている場面から始まる。映画の開始後13秒から27秒までの14秒間にわたって、この擬似的な死の状態は続く。その後博子は、死生の境界線を越えたように、急に目を覚まして慌ただしく呼吸しながら息を吹き返し、体を起こして、急いで左手で雪を払い、独り雪原の中を遠ざかっていく。

⁶⁸村上春樹『ノルウェイの森』（上）講談社3頁。

子) が死者に対して罪悪感とともに記憶を蘇らせるところから、物語が幕を開ける。『ノルウェイの森』では、ワタナベは永遠に直子を覚えていると一度は約束したものの、徐々に直子のことを思い出せなくなり自責の念⁶⁹に駆られる。これは『ラヴレター』の渡辺博子の、死んだ樹(男)に対して自分は薄情⁷⁰なのではないかという思いが、歳月を経るにつれて高まるのと共通している。そして結末に注目すると、『ノルウェイの森』では「僕は今どこにいるのだ?でもそこがどこなのか僕にはわからなかった。見当もつかなかった。いったいここはどこなんだ?」⁷¹という、記憶のない新生児または意識を取り戻したばかりの病人にも似た主人公の反応によって、物語に終止符が打たれているのに対し、『ラヴレター』では博子は自分宛に樹(女)が書いた全ての手紙を大きな封筒に入れて彼女に返還し、「この思い出はあなたのものです。だからあなたが持っているべきだと思うの。」⁷²と語る。つまり、Watanabe たちは最終的に白紙の記憶という原点に回帰し、再生⁷³を果たし、物語の最初と最後に、死者への記念と仮死的であった生者の再生が呼応するかのよう配されているといえる。

『ノルウェイの森』と『ラヴレター』には、主要人物の分身ともいうべき登場人物が巧妙に配置されている。たとえば『ノルウェイの森』には、ワタナベと実際の性的関係を有するかどうかによって二つに分けられる女性たち、すなわち「ハツミと緑」と「直子とレイコ」が登場する。ワタナベにとって「少年期の憧憬(筆者註:「同形」と同音)のような」、「(筆者註:こんな)お姉さんがいたらよかった」という存在であるハツミや、「山が崩れて海が干上がるくらい可愛い」「春の熊ぐらい好き」と表現される緑に向けられる感情は、あくまでも肉親の愛情や友情のようなものであり、彼女らはあたかもワタナベの鏡像のようである。また、高校時代のワタナベに酷似した未熟な伊東⁷⁴も、「ワタナベには

⁶⁹そんな風に僕の頭の中に直子の顔が浮かんでくるまでには少し時間がかかる。そして年月がたつにつれてそれに要する時間はだんだん長くなっていく。哀しいことではあるけれど、それは事実なのだ。最初は5秒あれば思い出せたのに、それが10秒になり30秒になり1分になる。
注12 前掲書9頁。

⁷⁰墓前で手を合わせ、改めて彼と向き合った博子は妙に穏やかな気持ちでいる自分に我ながら驚いた。歳月というのはこういうことなのか。そう思うと博子はちょっと複雑な心境だった。薄情な女でごめんね。岩井俊二『ラヴレター』角川書店5~6頁。

⁷¹村上春樹『ノルウェイの森』(下)講談社258頁。

⁷²岩井俊二『ラヴレター』角川書店203頁。

⁷³酒井英行『「ノルウェイの森」の村上春樹』沖積舎2004年65頁。直子と再会してから直子が自殺するまでに、ワタナベは死からの生還、あるいは再生のための死の儀式(通過儀礼)としての旅立ちをした。『ラヴレター』では博子は自分が樹(女)の身代わりにすぎないことを知り、樹(女)からの手紙を送り返して、雪山で樹(男)と別れの挨拶をする。

⁷⁴アルバイト先のレストランで僕は伊東という同じ年のアルバイト学生と知り合ってときどき話をするようになった。美大の油絵科にかよっているおとなしい無口な男で…彼も本を読んだり音楽を聴いたりするのが好きで…僕と同じようにそういう話のできる友だちを求めている。彼は長崎の出身で、故郷の町に恋人をおいて出てきていた。村上春樹『ノルウェイの森』(下)

似ているところがある」永沢も、高校生で自殺したキズキも、そして緑の父親⁷⁵に至るまで、彼らはいずれも青年期から老年期のワタナベの自己投影に他ならない。一方、『ラヴレター』では、「同姓同名の樹（男）と樹（女）」、「瓜二つの渡辺博子と樹（女）」、「時空を越えて恋人関係にある渡辺博子と樹（男）」という三つの接点において、それぞれ渡辺博子の鏡像が呈示されている。

2-1-2 細部設定——井戸と雪山、『ノルウェイの森』と『青い珊瑚礁』、螢と蜻蛉

『ノルウェイの森』と『ラヴレター』両作の細部の設定を見てみれば、記憶の表象としての野井戸と雪山、ビートルズの曲『ノルウェイの森』と松田聖子の曲『青い珊瑚礁』、そして螢と蜻蛉は、それぞれの物語の中で類似した役割を果たしている。まず、『ノルウェイの森』には村上春樹の小説に頻繁に使われるモチーフの一つである野井戸⁷⁶が出てくるが、この野井戸は全篇にわたって二人にとって死（死者への記憶）の入り口を象徴する存在だと言っても過言ではない。これに対して『ラヴレター』では、樹（男）は雪山で「岩の裂け目に吸い込まれ」⁷⁷て遭難しており、その記憶のため秋葉は二度とその雪山に登らないばかりか、博子はその雪山を再訪することさえ固く拒んでいる。すなわち、雪山は主人公たちの死や死者への記憶の門戸を象徴しているのである。次に、両作にはそれぞれにおけるテーマ曲とも言える楽曲、すなわち曲『ノルウェイの森』⁷⁸（1965年に発表、『ノルウェイの森』に3回ほど登場）と『青い珊瑚礁』⁷⁹（1980年に発表、『ラヴレター』に3回ほど登場）が登場するが、これらの楽曲は当時の流行を象徴する存在として登場し、直子-ワ

講談社 192 頁。

⁷⁵堀口真利子『村上春樹「ノルウェイの森」の研究』『ノルウェイの森』——父をめぐる緑の病 127～129 頁。原文：「『僕』の身体を借りた父と娘の添い寝の構図が描かれている。この時の「僕」と緑の会話は、父と娘の間に交わされる甘えと応答とよく似ているであろう…緑は『僕』の中に理想的な父親像を求めている。」

⁷⁶「見当もつかないくらい深い」「何処にあるかは誰も知らない」直子：「(ワタナベ)にくっ付いている限り、私も井戸には落ちないの」東京(ワタナベ)を離れて京都の山奥の阿美寮に行ったことは、井戸(死)に接近する自殺行為とみなすことができる。

⁷⁷岩井俊二『ラヴレター』角川書店 170 頁。

⁷⁸直子の一番好きな『ノルウェイの森』はレイコが弾いている他の曲と違い、貯金箱に百円玉を入れただけで聞ける曲である。直子は「この曲聴くと私ときどきすごく哀しくなることがあるの。どうしてだかはわからないけど、自分が深い森林の中で迷っているような気になるの。一人ぼっちで寒くて、そして暗くって、誰も助けにきてくれなくて。だから私がリクエストしない限り、彼女はこの曲を弾かないの」前述した野井戸と関連づければ、精神の不安定な直子はこの曲を聴く度に、森林の中で迷って危険な深い野井戸に接近しているようなものである。

⁷⁹『ラヴレター』には松田聖子の『青い珊瑚礁』がたびたび登場し、「その歌、あいつ【筆者註：樹（男）】が最期に歌った歌や。谷底に落ちてな。姿は見えへんのや。その歌だけ聞こえとるんや。…なんでよりによって人生最期に松田聖子やったんやろ。だってあいつ松田聖子大嫌いやったんや」で。」ガラス工房で秋葉が口ずさんだり、酒に酔った梶親父が鼻歌で歌ったりする『青い珊瑚礁』も、死者の生前の危機と死後の追憶を暗示する役割を担っている。

タナベ-レイコ、秋葉-渡辺-樹（男）という Watanabe を挟む三角関係をつなぐ機能を果たすのみならず、主人公たちの記憶への執着とも密接に関連している。最後に、『ノルウェイの森』では、ルームメートの突撃隊が「僕」にくれた螢⁸⁰が「失われた時間、死にあるいは去っていた人々、もう戻ることのない想い」⁸¹を象徴するが、これに対して『ラヴレター』の表紙を飾る氷の中に封じ込められた赤蜻蛉⁸²は、「幼年時代の記憶の象徴のひとつ」⁸³であると設定されている。それは短命のキヅキや直子や樹（男）のように、永遠に若い（それぞれ 17 歳、20 歳、26 歳で死亡）ままの死者をめぐる記憶の標本のような存在である。

1989 年、村上はインタビューに答えて「（筆者註：『ノルウェイの森』の）文体とか書いている感覚は今日的ですね。…『ノルウェイの森』の結局のところ、回顧的な小説ではないです、全く。書いている姿勢は全く今日的なんです。」⁸⁴と吐露し、また「（筆者註：『ノルウェイの森』を）細かく見ていくと不自然なところいっぱいあるんですよ。あのころ青春時代を送った人の目から見れば、こんなことあり得ないということはあります。…それは今この時代の視点から見たリアルさを賦与してあるからです…本当のことである必要はない。自然にみえればいいんです。」⁸⁵とも述べている。ある意味、村上は 80 年代の感受性とリアリティによって作り出した青春を以て、60 年代末当時の記憶と置き換えたのではないか。すなわち、記憶というテーマを重んじる『ノルウェイの森』において、死者への追憶や 60 年代への回想などの表現には、却って 80 年代の幻影が伏在しているのである。

村上はさらに「80 年代に入ってふっと見回してみると、あたりの風景ががらっと変わってくるんですね。平たく言えば、これまでの価値観ではうまく物事をはかることができなくなったというところが出てきたんです。…80 年代というのは経済主導型の時代ですね。…80 年代という時代には、価値観が完全に転換してしまった。僕らはそこでなんとか生き残っていかなくちゃならない。」⁸⁶とも語っている。この言葉から読み取れるように、村上

⁸⁰この螢が急にアパートから消えた直子あるいは学生寮から消えた突撃隊を喩えたものであるとは、多くの研究者によって指摘されている。原文：目を閉じたふ厚い闇の中を、そのささやかな淡い光は、まるで行き場を失った魂のように、いつまでもいつまでもさまよいつづけていた。僕はそんな闇の中に何度も手をのばしてみた。指は何にも触れなかった。その小さな光はいつも僕の指のほんの少し先にあった。

⁸¹村上春樹『ノルウェイの森』（上）講談社 6 頁。

⁸²原文：父親の命日に、母親と祖父と三人で家に帰った道で底の底まで凍っていた大きな水たまりを見つけた樹（女）は、「……とんぼ？」確かにそれはとんぼだった。氷の中に封じ込められたとんぼだった。不思議なことに羽も尻尾もピンと伸ばしたままで凍っていた。

⁸³岩井俊二著、張荅訳「訪談 岩井俊二×張荅」『吸血鬼』南海出版公司 p193。原文：童年记忆的一种象征。

⁸⁴「村上春樹大インタビュー『ノルウェイの森』の秘密」『文藝春秋』1989 年 4 月 168～169 頁。

⁸⁵「村上春樹大インタビュー『ノルウェイの森』の秘密」『文藝春秋』1989 年 4 月 174 頁。

⁸⁶「村上春樹大インタビュー『ノルウェイの森』の秘密」『文藝春秋』1989 年 4 月 193 頁。

にとって80年代とは、経済という一つの概念がそれ以外の概念を無価値にしていく時代だったのである。その考え方を踏まえるなら、『ノルウェイの森』は経済成長によって各個人の中にある価値構造体系が破壊された80年代の記憶および感性を、60年代末の学生運動解体後の虚無感に重ね合わせ、記憶を置換することによって、時代的要因から生じたノスタルジアや虚無感を描いている作品であると解釈できるだろう。このような『ノルウェイの森』と対照して、前述のように『ノルウェイの森』の読者であった20代の岩井は、『ラヴレター』の中で記憶をどのように扱ったのだろうか。

2-2 改編から見る記憶喪失症——『ラヴレター』から『Love Letter』まで

「対談 豊川悦司×岩井俊二」によれば、映画『Love Letter』は「文字脚本と厳密な画で全シーンをコンテ化した脚本に基づいて編集された」という⁸⁷。すなわち、映画『Love Letter』が世に出るまでには小説→絵コンテ→脚本→映画という改編を経ており、しかもそれらは全て同一の創作者の手がけたものだったのである。

本節では小説『ラヴレター』から映画『Love Letter』への改編過程に注目し、脚本の内容を参照しながら、小説と脚本の比較を通じて岩井俊二自身による改編過程を分析したい。

小説は12章からなっており、雪の降る中で樹（男）の三回忌に参列する博子の独白から始まる。一方、脚本『Love Letter』は全143幕からなり、雪原にいる博子のシーンから始まる現在（藤井の死から2年後の1994年）と過去（第61幕からの樹（女）による樹（男）の回想）が交互に語られていく。小説と脚本の対応関係は以下のようにまとめられよう。

番号	共通内容	脚本（幕）	小説（語り手の人称）
①	神戸。樹（男）の三回忌。樹（男）の家。安代は博子に樹（男）の中学校卒業アルバムを見せる。	1～7	第1章（三人称）
②	小樽。樹（女）が風邪をひく。博子へ手紙を書く。	8～16	第2章（一人称）
③	神戸。博子と秋葉の相談。樹（女）へ手紙を書く。	17	第3章（三人称）
④	樹（女）と博子の間に誤解が生じる。	18～25	第4章（一、三人称）
⑤	秋葉と博子は小樽へ行き真相を探る。	26～41	第5章（一、三人称）
⑥	小樽の道端ですれ違う樹（女）と博子。	42～55	第6章（一、三人称）
⑦	樹（女）と博子の文通が再開。	56～60	第7章（一、三人称）

⁸⁷ 『キネマ旬報』1995年3月下旬号105頁。

⑧	小樽。樹（女）による少年時代の樹（男）の回想。	61～116	第8章（一人称）
⑨	浜口先生との再会、樹（男）の死を知った樹（女）。	117～122	第9章（一、三人称）
⑩	樹（男）が遭難した山を博子が再訪。樹（女）は高熱で倒れる。	123～136	第10章（一、三人称）
⑪	肺炎で瀕死の状態に陥る樹（女）、雪山で叫ぶ博子。	137～139	第11章（一、三人称）
⑫	小樽。博子からすべての手紙を受け取った樹（女）は樹（男）の気持ちに気付く。	140～143	第12章（一人称）

①、②では博子と樹（女）それぞれの現在（90年代）の暮らしが並行して展開し、③では博子の現在の恋人である秋葉と、樹（女）の図書館の同僚である春美という、それぞれにとっての助言者としての役割を果たす人物が登場、④では文通する二人が互いに疑いを抱くが、秋葉が解決策を提示し、⑤では博子が神戸から小樽へ、樹（女）は家から病院へと移動する。⑥では二人は小樽ですれ違い、博子だけが気がついた。⑦で博子は樹（男）の初恋の真実を明らかにし、⑧では博子が樹（女）に頼んで樹（男）の少年時代についての記憶を語ってもらう。⑨で、樹（女）は初めて樹（男）の死を知る。⑩では博子と樹（女）が共に危機に直面し、⑪では博子が素直に現実を認め記憶から解放され、樹（女）は病気から全快し、⑫で樹（女）は樹（男）が自分を愛していたことをようやく理解する。

映画の主な登場人物は小説をもとに設定されているが、主に以下の三点において重要な改編が行われている。すなわち、第一に樹（女）の見る三つの奇妙な夢⁸⁸が削除され、第二に大人になった樹（男）に対する博子の回想が抹消され、第三に小説に登場する一部の脇役たちが、一人の人物に統合されているのである。これらの改編からは、「記憶の喪失」というテーマをより強調しようとする意図が読み取れる。

もともと小説版では、記憶の中の人（死者）がやがて家族や友人達に忘却されていくであろうということが暗示されていた。たとえば、樹（男）の三回忌の参列者たちは「樹について十分な記憶を持ち合わせていない連中でもあった。彼の墓をまえにしていながら彼の話題は皆無に近かった。」⁸⁹と描写されている。また、樹（女）の父の死因を忘れた妹の

⁸⁸最初の夢は、風邪を引いた樹（女）の見た、自分が雨の降る中で中学校のグラウンドを黙々と走っているという内容のものである。二番目は重病におかされた樹（女）の見た、図書館で本に自分の手をかじられる悪夢である。三番目は樹（女）が一度も会ったことがない博子と親友になって、親しく交流する夢である。

⁸⁹岩井俊二『ラブレター』角川書店6頁。

亭主の阿部粕に対し、樹（女）の母は「どうせ死んだ人【筆者註：樹（女）の父】のことなんて、みんな忘れちゃうのよね」。⁹⁰と吐露している。ところが小説から映画へ改編される中で、忘却というよりむしろ「記憶喪失」が強く打ち出されるようになる。まず、上述の表の①で、樹（男）の母の安代が博子に卒業アルバムを見せる場面において、小説では安代は博子に卒業集合写真に写る少女時代の樹（女）を指して、「あら、この子、博子さんに似てない？…ひょっとして初恋の相手？…初恋の人の面影を追いかけるっていうでしょう？男の人って」⁹¹と語るが、映画では安代によるこの暗示的な言葉が削除されている。その代わりに、真実を知った博子に「彼の同級生で同じ名前がいたんですか？…あたしに似ていますか？」と訊かれた時、安代は「ううん憶えていない。（怪訝な顔）…ん、似てるかなあ？」⁹²と返事している。また、博子に住んでいた場所について「小樽だったですか、どの辺ですか？」と聞かれた時、安代は小説では、「そうよ。その後、横浜、博多そして神戸。」映画では「どこだっけ、もうないのよ。」と答えている。自分の息子の初恋、息子のクラスには同姓同名の女の子がいたこと、小樽の実家のことなどについて、映画での母は記憶を失っているのである。また⑨で、樹（男）と樹（女）の中学時代の担任だった浜口先生は、小説では大人になった樹（女）と再会した際に、樹（女）をすぐに思い出し、「男性藤井樹？…出席番号9番」と自ら樹（男）のことに言及するのに対し、映画では記憶を辿った末にようやく思い出している。小説ではクラス全員の出席番号を覚えているほどの先生が、映画では同姓同名の二人の樹をすぐに思い出すことさえできないとされたのは、意識的な改編であると考えられよう。更に、80年代のアイドル歌手松田聖子の代表作『青い珊瑚礁』を繰り返し耳にした博子は、小説では「みんなのテーマ曲なんですか？」と問いかけるが、映画での反応は「なんですか、それ？」というものである。1980年に多くの音楽関係の賞を獲得し、1981年には甲子園大会春の選抜高校野球の入場曲にも使われた流行曲である『青い珊瑚礁』を、同時代の若い女性としての博子がどうしてそれほど容易に忘却しているのであろうか。さらに、全篇の内容からすれば、樹（女）はかつて自分が少年時代の樹（男）に対して関心を抱いたという記憶を当然保持しているべきであるにもかかわらず、そうではない。大人になった樹（女）のあまりに鈍感な反応からは、記憶喪失の症状さえ連想されるのである。

このような意識的な改編は何を意図してなされたのだろうか。映画の中の失われた記憶とは、中学時代の樹（男）と樹（女）に関する事、即ち80年代の記憶である。しかも、この記憶はあくまでも時代背景（社会的・時代的な記号）が最大限かつ意識的に弱体化さ

⁹⁰岩井俊二『ラブレター』角川書店72頁。

⁹¹岩井俊二『ラブレター』角川書店72頁。

⁹²『1995年鑑代表シナリオ集』映人社1995年54～55頁。

れた後の個人的な記憶である。周知の通り、日本は80年代後半にバブル経済の絶頂期を迎えており、当時の社会には様々な消費の表象が溢れていた。岩井はその時代に自由奔放な大学時代を体験し、1988年には本格的な映像作家として大量の脚本やテレビ番組やビデオ習作などを製作するという「修業時代」を経験した。その後、日本社会は90年代初のバブル経済の崩壊に始まる「失われた10年」に突入するが、岩井は、この外来文化（消費文化）をまるごと受容している日本を病的かつ元気がない様子（精神的危機）であると捉えている。小説から映画への改編の過程において強調されるようになった、記憶喪失という表現は、世紀末を目前にした岩井の、90年代に対する思考と反省の一つの表現であり、同時に80年代の純粋な個人的な記憶（初恋などの幼い日の素朴な感情）に対するの切ない慨嘆でもあると思われる。ラストシーンに重要な小道具として出てくるマルセル・プルースト（1871～1922）の長編小説『失われた時を求めて（第7篇 見出された時）』は、まさに過去の記憶を喚起しようという岩井の意図の原点を表わしているのではないか。かつて、岩井は1995年3月の雑誌『クリーク』に掲載された記事上で、「どんな映像も個人の過去の記憶にはかなわないと思っています。だからこそ過去（＝記憶）を越える映像を作りたい。」と自分の映画志向を述べた。この点からいえば、映画『Love Letter』は時代と記憶に対する岩井の執念の集大成ともいえる作品である。

2-3 記憶の委託と修復——『情書』から『蓮花』まで

前述したように、1998年、『Love Letter』は初めて正式に中国大陆に紹介され⁹³、1999年3月に『Love Letter』のVCD版が製作・発売された。同時に、香港経由で各種の海賊版『Love Letter』（VCD版、DVD版）が作られ、こうしたルートによっても多くの若者の視野に入ることとなった。この時期はネット文学や「70後」美女文学の隆盛期と重なっているが、この二つの文学的な潮流を代表する作家の一人に安妮宝贝がいる。彼女は1974年生まれで、浙江省寧波で生まれ育ち、銀行や広告会社や雑誌社などでの仕事を経験した後、1998年に短編小説『さよなら、ビビアン（原題：告別薇安）』でデビューし、専門のネット小説家として活躍し始めた。2014年6月16日、ペンネームの「安妮宝贝」を「慶山」に改名している。

2006年12月に藤井省三が北京で行ったインタビュー⁹⁴において、安妮宝贝は「短篇小说『象の消滅』を読んで面白かったが、『ノルウェイの森』などのほかの村上文学は読んでいない」と答えている。つまり、彼女は『蓮花』（筆者註：2006年3月初版）執筆時、村上の『ノルウェイの森』と直接的な接点を持っていなかったようである。これと対照的

⁹³ 晏妮「走出低谷，再現昔日的輝煌 90年代日本電影」『電影藝術』1998年3月10日28～29頁。

⁹⁴ 藤井省三「人気作家・安妮の素顔」『北海道新聞』2007年2月27日夕刊。

に、彼女は岩井俊二の小説『ラヴレター』と映画『Love Letter』については多くの感想を述べている。前述した通り、安妮寶貝は2004年7月、天津人民出版社による中国語簡体字版小説『情書（ラヴ）』の序文を書き、映画『Love Letter』と『ラヴレター』について感想を述べた。岩井映画に詳しい安妮は序の中で、『情書』で特に印象に残ったという青年時代の樹（男）を描写した一節、「彼という人は、いつも遠くを眺めている。二つの目はいつも澄みきっていて、いままで見たことのある目の中で一番きれいだった。…彼は山登りと絵を描くことが好きだ。絵を描いているのでなければ、山に登っている。」⁹⁵を直接引用している。そして、彼女は『情書』から受けた問題意識として「愛の方式について。死、離散、放棄、懷疑および不信に満ちた大人の世界において、古典的で清潔な感情は存在できるのか」、「生と死の対照、記憶と消失の響き、そして愛と時間に対する真摯な問いかけ、すべてがかくも貴重。」⁹⁶と述べている。安妮の『情書』に対する感想からキーワードを抽出するとすれば、「単純かつ純粹」、「古典的で清潔」である。これらのキーワードは、後にそのまま『蓮花』の原点となったと考えられる。

『蓮花』は「序」と「終」を除く6幕（原文：場）からなり、三人称を主とする中に一人称と二人称が混在する作品である。ある日、チベットのラサで術後の療養をしている作家の慶昭は、北京から来た元エリートビジネスマンの男性善生と出会い、二人はチベット高原東南部にある辺境の村・墨脱にいる善生の親友の内河を訪ねる旅に出る。危険で困難に満ちた旅の道中で、善生と慶昭はそれぞれの子どもの時代からチベットに入る前までの記憶を思い起こす。そして最後に、善生と慶昭はラサに戻って別れ、それぞれの人生に踏み出していく。

2-3-1 『蓮花』における構造の受容

以下では『情書』と『蓮花』の類似性について考察していく。『情書』では、樹（女）の中学時代の寡黙な同級生であった樹（男）が山で遭難死し、博子の出現によって少年少女二人の「藤井樹」の記憶が明らかにされていく。これに対し、『蓮花』では、寡黙な善生とその中学時代の同級生であり土石流で遭難した内河という二人の少年少女の過去が、慶昭という聞き手の存在によって再現されていく。すなわち、両作の基本的な構成は、それぞれ樹（男）と内河の不在（早世）を背景として、樹（女）と博子および善生と慶昭が回想をするというものである。

⁹⁵岩井俊二『情書』南海出版社2頁。原文：他那樣的人，經常眺望遠方。那雙眼睛總是清澈的，是我迄今為止見到的最漂亮的。……他喜歡登山和繪畫。如果不是在畫畫，就是在登山。

⁹⁶岩井俊二『情書』南海出版社3頁。原文：關於愛的方式。在一個充滿了死亡，離棄，懷疑及不信的成人世界裡，是否能夠有古典及淨潔感的感情存在。…生與死的對照，記憶與消逝的回響，以及對愛與時間的真摯追問，一切都多麼珍貴。

また、両作の主要な登場人物は全員一人っ子として設定されており、兄弟や姉妹との関係が意図的に排除されていて、さらに父も不在である。興味深いことに、前出のエッセイで安妮寶貝は、岩井俊二と彼の創作した樹（男）という人物について、「わずか数句の言葉。情の深い男は、常に沈黙した木のようなものである。真の創作者というものが自分の作品に投影するのは、自我のみならず、自身が期待する世界でもあろう。たとえそれがただの幻覚であっても。」⁹⁷と評している。安妮は2014年に筆名を「慶山」と改めているが、確かに『蓮花』の「慶昭」は安妮の自我が集中的に投影された人物であり、善生は「一人で断崖に座り青い海面を凝視しながら心は鏡のように平静である」⁹⁸と、寡黙で他人と疎遠という樹（男）のような性格に描かれている。

さらに、主題に注目するなら、記憶に縛られた自身と和解することによる再生という点が類似している。『ラヴレター』において、一部の記憶を失い、大雪の夜に肺炎で死に瀕した樹（女）と、樹（男）への思いに執着し、「神々しいばかりの」雪山の前に恐怖して山に入るのを躊躇する博子は、樹（男）という点によって結ばれている一対の鏡像である。博子が樹（女）にすべての手紙（記憶の象徴）を返還することによって、二人はともに真実を知って救済され、新たな生活を開始する。すなわち、それぞれの肉体的回復と精神的解脱は、二人の女性が自身の記憶と和解したことを示しているのである。それと同様に、『蓮花』では善生の回想によって内河が復活し、慶昭の記録によって善生の記憶が再生し、最後に慶昭は「我」にすべてのノートや手紙を託すことによって、内河、善生、そして自分の記憶を消去⁹⁹して、精神的な再生の儀式を完成させている。また、安妮寶貝自身は、清浄な美や俗世から遠く離れることの象徴ともなっている「蓮花」を作品名にした理由として、「この小説では、異なる生命の形態を書いたが、それはつまり異なる死、苦痛、そして温もりを書くことと同じである。…蓮は一つの誕生を代表しており、塵芥を払い、暗闇の中で光に向かっている。一つの幻像を超越した新しい世界の誕生。」¹⁰⁰と述べている。すなわちこの物語は、蓮が幻像を越えて新生に至る過程を象徴しており、その中では、記憶を幻像とみなして超越することが個人の再生につながるとされていることが理解できる。蓮は泥の中、水の中、光の中という三種類の生命の形態を併せ持っているが、興味深いこ

⁹⁷岩井俊二『情書』南海出版社3頁。原文：寥寥數言。深情的男子，總是更象一棵沈默的樹。一個真實的創作者，在自己的作品裡，投影的不僅僅是自我，也許還有他企望中的世界，即使只是幻覺。

⁹⁸安妮寶貝『蓮花』作家出版社2006年3月第1版15頁。原文：断崖独坐凝望蓝色海面心平如镜。

⁹⁹安妮寶貝『蓮花』作家出版社204頁。原文：我們的路途結束，他的回憶也被清空。他替我打開一道時間的門。

¹⁰⁰安妮寶貝『蓮花』作家出版社3頁。原文：在這本小說裡，寫到不同種生命的形態，就如同寫到不同種類的死亡，痛苦，和溫暖。蓮花代表一種誕生，清除塵垢，在黑暗中趨向光。一個超脫幻象的新世界的誕生。

とに、小説の主要な登場人物の名前を見れば、内河、善生、慶昭という名は、それぞれ泥中に生じる「蓮根（地下茎）」、水の中にある「茎」、光の当たる「蓮の花」に相当している。「内河」は土石流で命を落として永遠に地下に埋葬される存在である。「善生」は「良い生命」という意味であり、再生の意味を内包している。「昭」は一義的には「光明、明亮（明るい光）」¹⁰¹の意味であり、また生を慶祝するという意味でもあって文中の慶昭の復活と符合する。さらに考えるなら、この三つの生命の状態は「死」、「苦痛」、「温もり」に対応しているのではないか。すなわち、蓮根＝泥＝内河＝死、茎＝水＝善生＝苦痛、蓮の花＝光＝慶昭＝温もりという対応関係になる。蓮の全体は、これら三つ（三人）の生命の状態の記憶を象徴する総合体と理解してもいいだろう。さらに、安妮の早期の作品に散見される性的描写が、『蓮花』では『情書』と同じく完全に封印されている点も看過できない。『蓮花』は雪原のように真っ白な表紙の『情書』と同様に、イノセンスを強調しているのである。すなわち、両作においては記憶の委託および無性の設定が、作品の中で重視される純粋さと呼応しているのではないだろうか。

2-3-2 『蓮花』における模倣的創造

『蓮花』には『情書』にはない創造的な特徴がいくつかある。まず、善生は内河に対して「一人の女性としてほとんど意識したことがない。彼女特有の独立した自由な中性的な気質により、彼女は性別がない友達のように」¹⁰²だと感じる。そして墨脱に行く途中の慶昭は「男性となんの違いもない。とっくに性別を失っていた。」¹⁰³と描かれている。すなわち、主な女性の登場人物二人の性別は希薄化され、無性に近い女性像が成立している。また、『蓮花』には善生の記憶の中のセリフとして「来て。来て。善生。私について来て。」¹⁰⁴が三度登場する。一度目は、物理教師をしており何事も理性的に判断する冷静な性格である善生の母が、父の死後、9歳の善生に言ったものである。二度目と三度目は中学時代の夏の合宿の夜、一緒に海辺の森林へ冒険しに行った内河が13歳の善生に言ったセリフである。後年、30歳過ぎの善生が慶昭の導きによってようやく旅を完成できたことから見ても、女性登場人物たちは男性主人公の成長をめぐる主導的な役割を果たしており、しかもそうした女性たちは無性に近い女性たちなのである。さらに、作品の時間軸および語り手にも注目し

¹⁰¹昭は「日を招くの意味から転じて、あきらかの意味」を表す。『新漢語林』大修館書店 2004～2008 年版。

¹⁰²安妮寶貝『蓮花』作家出版社 41 頁。原文：他很少意识到她是一个女孩。她特有的独立自主的中性气质使她像个没有性别的朋友。

¹⁰³安妮寶貝『蓮花』作家出版社 15 頁。原文：与男子没有任何不同。早已失去了性别。

¹⁰⁴安妮寶貝『蓮花』作家出版社 28 頁、35 頁、47 頁。原文：来。来。善生。跟着我来。

たい。『蓮花』のテキストに従って代表的な登場人物の年齢を算出すると、70年代中期¹⁰⁵（1974～1976）に生まれた善生は、13歳で実家付近の中学校に入学、16歳で名門高校に入学し、18歳のときに高校を卒業して北京の清華大学に入り、24歳のとき3歳年上の荷年と結婚し、翌年双子が生まれ、29歳の時パリ行きの旅に出て、30歳で荷年と離婚、33歳の春に良受と再婚し、その半年後妊娠中の良受の自殺未遂をきっかけに内河を訪ねていくことを決めた。また物語が始まるのは9月のことだが、その年、善生は34歳であった。小説の最後には2007年に中国政府が墨脱の道路を改修しようとするという未来のニュースが登場するが、そこから逆算すれば、物語の舞台となるのは2006年かそれ以前のことであるはずである。2006年3月初版の『蓮花』の序の柒に、安妮は「2004年と2005年10月に捧げる（給二〇〇四年和二〇〇五年一〇月）」と書き、序言の最後には執筆の日付が「2005年12月」と明記されている。そう考えれば、物語の時間軸にはズレがあることがわかる。また、『蓮花』では単一な句点と読点の使用や、人物の名前を明記せずに代名詞の「她」と「他」を多用することなどによって、物語が曖昧に記述されていることが多く、語り手と登場人物たちとの間には微妙な距離感が設けられている。さらに、小説の最後の「終」において、慶昭が「我」にすべての手書きの資料を託す一幕の題名「殊途同歸（違う道を通って同じ目的地へ帰る）」は、何を意味しているのだろうか、という疑問が生じる。それらの空白の由来は「我」の設定にあると思われる。慶昭が「我」に渡したのは、とぎれとぎれのメモが書かれたノートと断片的な資料（手紙や記事や写真など）でしかない。それに基づいて全ての人物の記憶を修復し、小説として再現したのは「我」である。すなわち、『蓮花』の回想においては主体が不在であり、また回想も完全なものではない。それは『蓮花』がまさしく記憶の修復の物語であるからだと思われる。

中国は1978年から「市場経済」導入による経済改革を実施し、その結果80年代以降に大衆消費社会が漸次形成されていき、90年代には高度経済成長期を迎えた。しかし、都市部と農村の間の格差はきわめて大きく、都市部への大量の人口流入は深刻な問題となった。また、新世紀以後の大都市に住む若者は物質的には豊かな生活を享受するようになったが、同時に精神的にはより深刻な危機に直面することにもなった。『蓮花』は都市小説であると同時に、都市における消費を批判する反都市小説でもある。三人の主人公は大都市において挫折や虚無、孤独などを体験しており、彼らが前後して墨脱へ行くことは、世俗的な消費社会の成功者としての身分および既成の価値観を捨てることを意味している。それはまさに、高度経済成長期にある都市に対する抵抗であり決別なのである。慶昭の「私はず

¹⁰⁵安妮宝贝『蓮花』作家出版社50頁。

っと都会を離れたいと思ってきた。誰も私のことを覚えていなくてもいい。」¹⁰⁶というセリフは都市の読者の深い共感を呼び起こし、新世紀開幕後に生じたチベット旅行大ブームの一因となったものと思われる。

なお、90年代末から中国では小資（プチブル）という言葉が流行しており、安妮寶貝の作品はその象徴でもある。初期の安妮寶貝の作品には消費の表象が頻出し、都市や身体を消費しようとする姿勢が読み取れた。しかし、『蓮花』の物語は消費という幻想や都市での生活との決別を志向しており、作者のこうした創作意識はかつての彼女の消費符号の物語から大きく変容を遂げている。このような姿勢からは、些かスキャンダラスな傾向を示す「70後」女性作家群の「下半身創作」から自覚的に距離を置き、内省的で成熟した作風へと脱皮しようとする安妮の意思が感じられる。

おわりに

本章では、まず中国で同じ時期に受容された村上春樹の小説『ノルウェイの森』と岩井俊二の小説『ラブレター』の物語構造、主題設定、登場人物を対照的に分析しながら、『ノルウェイの森』における記憶の表現および記憶の置き換えを検討した。また、小説『ラブレター』が映画『Love Letter』に改編される過程において記憶喪失というイメージが顕在化したことの意味を検討した。最後に、『情書』の序を書いた安妮寶貝が『蓮花』を創作するに際して、いかに『情書』を受容したかを、記憶をめぐる処理方法に注目して分析し、安妮文学の展開について考察した。

「村上チルドレン」¹⁰⁷に関しては、徐子怡がすでに安妮寶貝における村上の影響¹⁰⁸を論じているが、より正確に言うならば、安妮は岩井の映画の『Love Letter』と小説『情書』とを經由して『ノルウェイの森』を受容したというべきではないだろうか。そして『ノルウェイの森』の影響を受けた小説『ラブレター』とその映画改編版『Love Letter』が、『ノルウェイの森』と同じ90年代末に中国の文化界でブームを引き起こしたこと、またネット

¹⁰⁶ 安妮寶貝『蓮花』作家出版社 203 頁。原文：我一直想離開城市。也不需要任何人記得我。

¹⁰⁷ 「村上春樹の模倣者たち」という意味で、2002 年 11 月 25 日に刊行されたアメリカの週刊誌『タイム（“TIME”）』が初めて用いた概念である。2007 年、藤井省三氏は衛慧と安妮寶貝を中国において村上春樹の影響を受けた有力な「村上チルドレン」として取り上げて定義した。

¹⁰⁸ 「『ノルウェイの森』から墨脱の『蓮花』へ——中国の村上チルドレン作家、安妮寶貝の村上春樹受容を中心に」、『東方学』127 号 116 頁。この論文は「村上チルドレン」としての安妮の『蓮花』における『ノルウェイの森』の受容を中心に論じている。これに対して本論は、岩井の『情書』の安妮に対する影響の重要性に注目しながら、安妮における『ノルウェイの森』の受容と、『ノルウェイの森』が『蓮花』に与えた影響、および時代と記憶というテーマをめぐる両作の系譜的な関係について論じたものである。

文学ブームおよび70後文学ブームの代表的作家であった安妮寶貝が、『情書』から啓示を受けて、創造的模倣を実現したことも興味深い。

『ノルウェイの森』、『ラヴレター』、『蓮花』という三作において物語の核心を構成するのは、個人の記憶というよりもむしろ過ぎ去った時代をめぐる記憶であり、そこには歴史的・社会的な類似性が表れている。その一方で、作中での記憶のあり方については、それぞれの作者によって違う捉え方がなされている。すなわち、村上は、高度経済成長の衝撃によって個人の価値観体系が崩壊し虚無的な心情が支配的になった80年代の記憶を、学生運動の敗北により同じく虚無感が生じた60年代末の時空に挿入して、都市における価値の浮遊性を表現した。岩井は、60年代の経済的な豊かさを享受して成長したが、80年代を回顧し90年代を反省し、「記憶喪失」という改編によって、時代と記憶の関係を考慮し、物質と精神の両面への省察を行った。安妮は、中国の高度経済成長期¹⁰⁹を体験し都市女性文学を創ったが、作中ですべての時代の記憶を他人に委ねることで、都市や消費と決別するという抵抗の姿勢を示している。

日本と中国それぞれの激変の時代のもとで、異なる世代の三人は、記憶というテーマを扱う上で各々異なる手法を用いながら、各作品を通じて、それぞれ日本の60年代・90年代および中国の21世紀以降の生活を背景に、記憶の置き換え・記憶の喪失・記憶の委託というように記憶の形態を描いているのである。そうすることによって、それぞれの取り上げる時代において、個人の価値体系が崩壊した後の虚無、好調な経済が崩壊した後の不安、そして都市消費の懐疑に対する反省・忘却・抵抗を表現している。いずれも時代と記憶との関係を描写しながらその時代を再解釈しており、三者の間には受容関係の系譜が成立しているといえよう。

¹⁰⁹李海峰『中国の大衆消費社会』ミネルヴァ書房2004年2月28日211頁。中国の高度経済成長期（1985～1992）における消費水準の上昇幅は、日本の高度経済成長期（1951から1970）のそれよりも大きい。

第三章 岩井俊二映画・小説『リリイ・シュシュのすべて』と郭敬明『悲傷逆流成河』

3-1 郭敬明の創作時期と作品の主題を中心に

3-1-1 「80 後」文学¹¹⁰と郭敬明の小説・映画

市場経済が拡大し成熟しつつあった 21 世紀初頭の中国では、1980 年以降に生まれた世代の活躍が注目を集めたが、この世代は「80 後（パー・リン・ホウ、1980 年代以降生まれ）」¹¹¹と呼ばれる。特に文学の領域において「80 後」作家群と言え、より狭義的に、鄧小平の改革開放時代に成長し、外来文化が浸透した 90 年代を経て、外国文化と中国文化との混合が進みつつある 2000 年以降の文芸界に続々と登場した作家たちを指す。「80 後」作家たちは 1998 年にはじまった新概念作文大会¹¹²を契機に徐々に台頭し注目されるようになった。彼らはデビュー後、絶え間なく変化し、分化しており、もはや当初言われていたような自己中心主義、反逆的といったイメージでくくることは不可能になっている。郭敬明（かくけいめい、1983～、以下郭と略記する）は「80 後」作家群の一人としてデビューし、現代中国青春文学¹¹³を代表する作家であるのみならず、中国の出版業界、ビジネス業界、娯楽界など多方面で注目を集める話題の人物である。彼が 2003 年 1 月上海大学在学中に上梓したデビュー作『幻城』は、同年 12 月までに売り上げ 84 万部を記録した。2007 年 5 月出版の『悲傷逆流成河』は発売 1 週間で売り上げが 100 万冊を超えるベストセラーとなり、さらに 2008 年 10 月 1 日に単行本『小時代 1.0 折紙時代』は 10 日間で 100 万冊の売り上げを記

¹¹⁰「80 後」は当初は 21 世紀初頭の中国文学界に登場した文学者世代の区分概念であったが、現在では中国社会の各領域で広く用いられている。「80 後」文学現象は、その前の「70 後」現象を継承したものと考えられる。しかし、より重要な要因として、出版社の戦略と読書市場の需要があげられる。現在、すでに十数年間の歴史を持つ「80 後」という文学概念は、その代表作家たちが成熟するにつれて徐々にその年代のもつ具体的イメージを失い、「80 後」作家という名称ももはや合理的なものとは言えなくなっている。本稿が「80 後文学研究」を題名に掲げるのは、この分類に積極的な意味を見出したゆえではなく、扱う作家が最初に「80 後」作家として文壇に登場したため、またこの名称が現在の中国社会において高い認知度を得ているためである。

¹¹¹邵燕君『“美女文学”現象研究 從 70 後 到 80 後』、広西師範大學出版社、2005 年。上海文芸出版社から出版された『小説界』（1996 年第 3 期）では、特集「70 年代以後」というコラムが企画されたが、これによって「70 後」という概念はいち早く文芸界から発信され、徐々に大衆に受け入れられていった。「80 後」概念は「70 後」と深い関係があり、「70 後」の継承概念として各メディアによって中国社会に徐々に浸透し、広く流行していったと思われる。

¹¹²新概念文学賞：1998 年に雑誌の『萌芽』が発起人となり、1999 年に北京大学、復旦大学、華東師範大学、南京大学、南開大学、山東大学、アモイ大学の 7 所の大学が共同開催した 30 歳以下限定の全国作文コンクールである。その後、清華大学、北京師範大学、武漢大学、中山大學、浙江大學、中国人民大學などの大学も評定活動に参加するようになり、中高生向けの著名な文学賞になった。新概念作文は応募作品を 5000 字以下の短編に制限しているが、テーマ、内容、文体などについては一切条件を設けず自由に創作した作品を募っている。

¹¹³若手作家が創作した、10 代～20 代の若い読者向けの、多く学校生活を舞台に恋愛、友情を描いた小説。

録して、同年度の書籍売上げランキングのトップとなった。この『小時代』シリーズは2011年12月に『小時代3.0 刺金時代』の発表をもって完結したが、同作は発売2日間で初版160万部を完売し、2003年から10年間の中国出版業界において最大のベストセラー作品になったという。このように作家として活動するほか、彼は編集長としてムック（Mook＝magazine＋book）の『島』、『最小説』、『文芸風賞』、『文芸風象』などを編集し、彼自身の予想をも遥かに越える「80後」青春文芸ムックブームを巻き起こし、その後、郭敬明集団による出版文化産業を創出した¹¹⁴。2012年11月9日からは自作の小説を映画化した『小時代』シリーズの映画監督をも務めたが、この作品は中国の映画興行収入の記録¹¹⁵を更新し、大成功を収めて、異業種映画監督ブームを引き起こした。2017年3月までに発行された郭敬明作品は映画5作、長編小説10作、エッセイ集3作、脚本2作、音楽小説1作、歌詞15作である。

3-1-2 郭敬明の創作経歴の四つの時期

これまでの郭の創作経歴は四つの時期に分けられる。すなわち病弱だった幼少期の体験を経て、哀愁を基調とする模作をネットに発表するようになった草創期（2000年～2003年10月）、いわゆる盗作疑惑から再出発し、読書市場と出版社で自分の立ち位置を模索していた転換期（2003年11月～2007年5月）、多重的な身分で自己流の事業を展開するようになった発展期（2007年6月から2012年10月）、異業種映画監督として活躍するようになった映画期（2012年11月～現在）である。

草創期を代表する作品『愛と痛的辺縁』は2001年9月、東方出版中心より、高校時代の郭の「第4維」というペンネームの名義で発行された。このエッセイ集には中国語小説創作投稿サイト「榕樹下」¹¹⁶に投稿された試作12篇が収録され、初版で1万冊が発行された。その中には郭の膨大な読書・評論の経験や、映画と音楽の鑑賞経験、文学的才能などを見て取ることができる。たとえば、「水中的蓝色鸢尾——读安妮宝贝」¹¹⁷では、70後ブームの代表者の一人・安妮宝贝を愛読した読書体験について詳しく語っている。また『六個夢』

¹¹⁴ 張瑤『「八〇後」作家の出版研究：郭敬明集団による出版文化産業の創出を中心に』東京大学中国語中国文学研究室紀要 17号 2014年11月 90～110頁。

¹¹⁵ 2013年6月27日から2015年7月9日にかけて、郭敬明が映画監督として制作した青春映画『小時代』シリーズ（『小時代』1.0 折紙時代、2.0 青木時代、3.0 刺金時代、4.0 靈魂盡頭）の興行収入は合わせて17億人民元（日本円にして約282.8億円相当）を越え、現代中国映画史の興行収入記録を塗り替えた。王艷雲『2015年上海電影産業發展報告』より。

¹¹⁶ 榕樹下 www.rongshuxia.com、ネット文学の誕生に深い関わりがある投稿サイトである。もとは1997年12月25日に、朱威廉が作った個人ページとして始まった。当初の主旨は「文学は大衆の文学である」、スローガンは「生活、感受、随想」であった。その後、たくさんのネット作家がここからデビューした。

¹¹⁷ 『愛と痛的辺縁』東方出版中心 2003年4月第2版 99頁。

(2000年10月13日発表、後に『黄梁六夢』と改名する)では村上春樹の『ノルウェイの森』に2度言及¹¹⁸している。さらに、翌年には同サイト上で『莊周夢蝶』(2001年7月5日)を発表したが、これは王家衛(ウォン・カーウァイ、1958～)の映画『重慶森林』(Chungking Express 邦題は『恋する惑星』)の模作¹¹⁹であり、郭は後に将来王家衛映画の脚本家になりたいという夢¹²⁰を持っていたと明かしている。

1979年以降の一人っ子政策、病弱¹²¹だった幼年期の体験、学生時代の教育のプレッシャーなどは、郭の成長に影響を与えて、その創作の基調である「憂愁」を形成した。また郭は学生の視点から、安妮寶貝、村上春樹、王家衛など豊富な小説・映画関係の情報に触れる一方で、積極的に模倣的な創作を行った。その結果、彼は、ユーモラスな口調と華麗かつ婉曲な表現を用いて、殆ど巨大な教育制度の前に立つ弱者としての学生たちの「憂愁」を巧みに描いている。それゆえ、その作品は大勢の同時代の学生たちの共鳴を引き出し、若い読者層が形成されていったのであろう。

郭の転換期(2003年11月～2007年5月)の主な作品は『夢里花落知多少』、『1995-2005夏至未至』、『悲傷逆流成河』(邦訳『悲しみは逆流して川になる』)である。この時期の郭敬明の小説を概観すると、作品には一定の「感情設定」があつて、固定的なパターン(「憂愁パターン」、「自己嫌悪パターン」、「暴力反復パターン」)を形成していることがわかる。まず、草創期の淡々とした「悲しさ」より、「憂愁」が感情移入の方法として郭により多く用いられている。2005年11月29日、郭は自分のブログに「也許真的是要

¹¹⁸一つは冒頭に引用されている「破碎的の吉他声让我感觉像是在森林里迷了路。一村上春樹」である。しかし引用の出典は示されず、ただ村上春樹の名前が挙げられているのみである。中国語版『ノルウェイの森』には上記の一句は存在しないが、郭が典拠したのはおそらく林少華による『ノルウェイの森』の中国語訳の「一听这曲子，我就时常悲哀得不行。也不知为什么，我总是觉得似乎自己在茂密的森林中迷了路。」(『挪威的森林』漓江出版社1996年7月120頁)という一節であろう。(原文：この曲を聴くと私ときどきすごく哀しくなることがあるの。どうしてだかはわからないけど、自分が深い森の中で迷っているような気分になるの)『村上春樹全作品1979～1989』⑥ノルウェイの森』1991年3月第一刷講談社160頁)であろう。郭敬明が読んでいたテキストは、インターネット上の無断掲載版や各種の海賊版であった可能性も完全には排除できないが、彼が原文を消化して自身の言葉にしたという可能性もある。もう一つは「我听朴树的时候就会想起村上春树。也许是因为他们都一直在讲述“感伤而优美的青春多情而孤独的年代”の一句である。

¹¹⁹人物設定、登場人物の名前、言葉の使用、物語構成などの面で、王家衛の『恋する惑星』を模倣した。また時間の概念や正確な数字への執着も『恋する惑星』に類似している。さらに、『莊』にはBLUEバー、深夜のコンビニ、オールドメロディの「the sky's memory」、レコードプレーヤー、電話ボックス、小さいマンションなどが登場するが、これらを中心とした描写は『恋周夢蝶』に現れたバー、コンビニ、「California Dreaming」、硬貨式公衆電話、狭いマンションなどの要素を想起させる。

¹²⁰郭敬明と王家衛の対談2009年3月12日。原文：记得看王家卫的电影的时候我对自己说将来我要去为王家卫写剧本。后来知道原来王家卫拍电影从来不用剧本的。

¹²¹『愛与痛的边缘』東方出版中心2003年4月第2版4頁。原文：看起来很弱，怎么都弄不死。

有不断的伤害，足够的悲痛，才可以把人生持续下去。¹²²（おそらく本当に絶え間ない傷、十分な悲しみと痛みがあってこそ、人生を続けていくことができるのだろう。）」と書いて、転換期の情緒の一端を表現した。郭敬明の転換期の創作には、悲しみと辛さは人生の過程に避けがたく伴うものであるという命題が表れているようである。彼の語る若者の成長史には、重苦しく逃れようのない悲しみがいつも付随している。しかし転換期には、郭は作品の中で青春の悲しみをあまりに頻繁に強調し、より明確に読者にそれを読みとらせようとする「憂愁」パターン¹²³を使い始めたことで、徐々にそうした表現が習慣的・表面的なものになってしまったとも言える。また、三作のいずれにも矛盾の解決法としての暴力が現れ、特に、死傷に至るほどの暴力・暴行や往復びんたなどの「暴力反復パターン」が驚くほど多いという特徴が挙げられる。暴力反復パターンは若者向けの読み物に衝撃的な臨場感を作り出すのに重要な役割を果たしているのである。郭敬明の作品を愛読する若い読者は、心の深層の憤怒および日常では発散できないマイナス面の感情を、暴力場面への感情移入を通じて解放することができたのではないだろうか。

この時期から、郭敬明によるポップカルチャー戦略が軌道に乗り始め、小説における消費性、娯楽性などの特徴が徐々に顕著になっていくが、深刻な議論をも巻き起こした。大好評であった『幻』に続いて、2003年11月に刊行された『梦里花落知多少』が、2003年2月出版の莊羽（1979～）の小説『圈裏圈外』（中国文聯出版社、2003）と酷似していると、作者である莊羽に訴訟を起こされたのである。この訴訟の結果、春風文芸出版社は敗訴し、莊羽に対して賠償金20万元と慰謝料1万元を支払うこと、および『梦里花落知多少』の全国での出版中止を命じられた。そして2006年12月13日、北京市第1中級人民法院は『中国青年報』上に判決公告¹²⁴を掲載したが、郭敬明は公開謝罪を拒否した。このいわゆる盗作疑惑をきっかけとして、ベストセラー作家となったばかりの20歳の郭敬明は評論界から強烈な批判を受け、文芸界の「80後」作家の創作態度に対する評価は賛否両論に分かれ、特に否定派からは「80後」文学という概念自体の有効性に対する疑念が呈され、郭に対する評価は大きく二分化した。

その後『悲傷逆流成河』を引っさげて盗作疑惑からの再出発を果たした郭は、『小時代1.0折紙時代』、『小時代2.0虚銅時代』、『小時代3.0刺金時代』という上海を背景した『小時代』シリーズによって、発展期（2007年6月から2012年11月）の開始を高らかに宣告した。このシリーズは、価値観も人生観も互いに大きく異なる上海の四人の女子大生

¹²²郭敬明新浪ブログ 2005年11月29日 <http://blog.sina.com.cn/guojingming>。

¹²³たとえば転換期の三作には、それぞれの女性主人公の自己嫌悪の心理が描かれている。また、主人公が悲劇を惹起する中心人物として設定され、いろいろな事件を引き起こした後、反省し自責した末、極端な行為を通じて内心の罪悪感を相殺するという心理パターンも見て取れる。

¹²⁴北京市第一中級人民法院「公告」『中国青年報』2006年12月13日。

である林簫、南湘、顧里、唐宛如の学生時代から社会人に至るまでの友情と愛情および相互嫌悪の葛藤を描く物語であるが、郭にとってこの作品は自身最大のベストセラーとなり、2007年11月中国作家協会の最年少会員となるきっかけを作った代表作でもある。このシリーズの成功は、郭敬明の「文」と「商」の能力が成熟したことを証明するものであった。

内容面では、このシリーズは大量の消費記号を通じて「今」の中国の物質社会の一面を描き出しており、また上海を主な舞台に設定することによって、都市や田舎の若い読者の感情移入と憧れを誘うことに成功している。読みやすさを意識して会話文、流行語、改行を多用した文体を用い、細やかに青春を語り、さらに男女の主人公による耽美的な純愛、女性主人公たちの間の裏切りと嫉妬、重層的な三角関係などの内容を含み、そのなかで性的暗示と描写、辛辣な風刺と現実投影をも頻繁に使用している。

また商業面では、メディアミックス戦略¹²⁵を利用して、『小時代』シリーズを全面的に企画し宣伝していることが注目される。発展期の郭は、作家の視点のみに立って雑誌を創刊するのではなく、文化市場の発展および若い読者の読書ニーズを重視するという市場の視点から、市場の需要に応える雑誌を作り出そうとしていた。その結果として、強大な勢力を持つ長江文芸出版社と提携しながら、市場の動向を敏感に察知し、成熟した組織を創立することによって、これまでにない青春文学産業のシステムを開拓することに成功したのである。2008年1月5日、郭敬明は湖北長江出版集団の北京図書センターの副編集長となり、中国のみならず、アメリカ、日本、韓国、台湾、香港など、海外からも注目され始める。2008年には日本の講談社や、台湾の人類文化事業株式会社なども、郭との協力関係を一層深めている。2010年、雑誌の『AERA』（朝日新聞社、2012年10月25日号）が日本の雑誌としてはじめて郭敬明を取り上げて、「イケメン版の中国の村上春樹」として表紙のモデルとしても紹介した。中国の映画の興行収入は2003年の11億元から2013年は217.69億元となり、映画館数は2013年末時点で18,195スクリーン、一日あたり約14のスクリーンが増えている¹²⁶。この映画市場の急成長を背景に、2012年末、郭は異業種映画監督として自分の同名小説を映画化するとともに、自身にとっての映画創作期を開始し、異業種映画監督ブームを引き起こした。

3-1-3 郭敬明作品の主題——自我意識と双子のテーマを中心に

¹²⁵ 『小時代』シリーズの映画化、ドラマ化、漫画化（『小時代 1.5 青木時代』、『小時代 2.5 鋒銀時代』）を指す。読者層を拡大するために、こうした視覚領域においても作品制作を行なうという戦略をとり、大書店やオンライン書店において利用者の目を引きやすい絶好の位置を確保して大々的な広告宣伝を展開したり、全国各地で読者との交流会やサインイベントを開催したり、視聴率が高い娯楽番組を利用したりして、小説の注目度を高めようとした。

¹²⁶ 結城水奈「急成長する中国の映画産業——SNSが活躍」2014年12月19日
<http://www.naito-sec.co.jp/china/chinawatch/men37.html>

作品に個人的認識を色濃く反映させることは、「80 後」作家の特徴のひとつである。郭敬明の作品には概して、「個人」意識が強いと言えよう。彼は自分が小説を創作することについて、「我从来不善于讲一个完整的故事，我写着写着就会下意识地扯到自己身上去，将自己的一切的一切全部扯出来，丢在阳光下供人欣赏或者唾弃。我总是不厌其烦地使用着“我是什么什么”，“我要怎么怎么”的句型，直到把自己掏空的一瞬间，虚脱感攫住了我，我方肯罢手。¹²⁷（僕は以前から一つの完全な物語を語ることが得意でなく、書き進めるうちに無意識に自分のことに話が及んでしまい、自分のすべてを語り尽くし、陽光の下にさらして、他人が称賛したり忌み嫌ったりするのに供してしまう。僕は飽きもせず「僕は〇〇である」、「僕は〇〇でありたい」という文型を使い、自分をすっかり出し切る瞬間に至ると、虚脱感にとらわれ、やっとその手を止めるのだ。）」と述べており、自分という核をめぐって「第一人称」で語ることが創作上の習慣となっているとしている。

郭敬明の作品には豊かな想像力と巧みな言葉使いが見られる一方、このような創作習慣によって、彼の作品は、創作の題材にしても、思索や現実社会の描写にしても、強い個人意識によって多かれ少なかれ制限を受けている。そのために作品内容が現実から乖離してしまい、成年読者との間に距離感が生じるきらいがあるとも言える。しかし、郭敬明より強い個人意識を持つ次世代「90 後」の読者にしてみれば、このような「個人的」色彩の濃い作品は別に違和感もなく受け入れられ、逆に親しみやすいものといえよう。また、郭敬明作品では主人公はその父母と距離を置いて、深く関わろうとしない傾向がある。

2006 年 8 月 3 日、郭敬明は上海柯艾文化传媒株式会社を設立した。会社の名称は「柯艾」であり、英文表記は「Castor」、「ふたご座」(Gemini)¹²⁸を意味している。郭敬明はその第一作『愛と痛的辺縁』のなかで、実に 4 回も自分の星座がふたご座であることを語っている。インタビュー¹²⁹においても、「ふたご座」であることを理由に、自分の性格は「半分が楽観で、半分が憂鬱である」と語っている。このように「ふたご座」であることを公表し、しきりに強調していること、また自分の会社の名称にも使用していることなどから、

¹²⁷ 『愛と痛的辺縁』東方出版中心 2003 年 4 月第 2 版 151 頁。

¹²⁸ 藤井旭『星座の神話がわかる本』誠文堂新光社 2007 年 6 月 64～65 頁。ギリシア神話にはゼウスの息子で、弟がポルクス、兄はカストールという名の双子が登場する。ポルクスは神であり不死だったが、カストールは人間で、神と決闘したあげく、死んでしまった。ポルクスはゼウスに頼み、兄の代わりに死んでもいいと言い、自分の不死身の身分を兄に半分分け与えた。このためこの双子は、交互に神として天上で過ごし、残りの半分は地上で人間として今も楽しく暮らしている。

¹²⁹ 「郭敬明の小时代」『魯豫有約』2009 年 1 月 23 日。
http://www.tudou.com/programs/view/Jdnyi71_N6o/。

郭敬明が「ふたご座」に強い因縁を覚えていることがわかる。彼は小説の人物設定としても、双子を良く用いている¹³⁰。

1979年、中国政府は「一人っ子政策（計画生育）」という人口規制政策を実施した。これにより、一組の夫婦が二人以上の子供を生むことは違法となり、同政策に違反した場合には罰金を支払うことになった。ただし、双生児出産は合法である。この政策の効果によって、80年代から中国本土では人口構造に歪みが生じ少子化が進むこととなった。殆どの「80後」と同じく、郭敬明も兄弟姉妹を持たない。彼は小説に双子を描くことにより、同じ一人っ子である読者たちの兄弟姉妹を持ちたいという願望に訴え、共鳴を喚起するのではあるまいか。そして、もっとも興味深いことに、郭敬明が双子を描いた作品はいずれも、双子のうちの一人が必ず死ぬ運命にあり、残された一人は死んでしまった兄弟姉妹のために生きて行くというテーマに貫かれている。このことはギリシャ神話における「双子」物語と呼応しているが、それと同時に、つねに作中人物に自らを投影するという郭敬明の作風を考慮するならば、郭敬明自身は死んだ兄弟のために生き続ける側であり、そこには彼の、自らの存在を重視したいという意志が反映されているのではないか。特筆しておきたいのは、少年を題材とした郭の小説には「死」が頻繁に現れ、最終章で主人公やその他の登場人物が自殺・事故などによって死んでしまうことが非常に多いということである。転換期の小説の主人公の死亡率は、『夢里花落知多少』では5分の2、『1995-2005 夏至未至』では5分の1、『悲傷逆流成河』では4分の3である。また発展期の『小時代』シリーズの最終章では、「2010年11月15日の上海静安特大火災」をモデルとした大火災によって、主人公である宮洺と林簫以外の全員が死亡している。詳細は後述するが、郭敬明の小説においては「死」という表象の中に彼自身の死生観が潜んでいるのである。

3-2 『悲傷逆流成河』における『リリイ・シュシュのすべて』の受容

2008年5月4日の『ニューヨークタイムズ (The New York Times)』に掲載された「China's pop Fiction」¹³¹という記事で、郭は「中国でもっとも成功した作家」と高く評価された。前述したように、デビューから約17年、郭敬明は何度も中国現代出版史における発行部数の記録を更新している。その中でも、2007年5月に出版された『悲傷逆流成河』（邦訳『悲しみは逆流して河になる』、泉京鹿訳、講談社、2011年6月）は発売後1週間で売り上げが100万冊を超えるベストセラーとなり、特に中高生や大学生には人気を博した。これま

¹³⁰ 『幻』における卡索と櫻空釋。『悲傷逆流成河』における顧森湘と顧森西。『小時代』シリーズにおける林汀と林泉、宮洺と崇明、顧裡とNeil。

¹³¹ AVENTURINA KING 「China's Pop Fiction」『The New York Times』2008年5月4日
http://www.nytimes.com/2008/05/04/books/review/King-t.html?_r=1。

で、中国学術界において、郭敬明小説で描かれる青春の悲傷と成長の孤独や、またその流行現象については多く研究されているが、日本映画との影響関係を掘り下げた論はなかった。実は、郭敬明は現代中国において「残酷学園青春」¹³²というジャンルを華麗な文体により開拓するに際し、同時代の日本の映画から大きな影響を受けていたと考えられる。『悲しみは逆流して河になる』について、同作の日本語訳者の泉京鹿は「中国の名前や地名を除けば、日本の小説として違和感なく読める。」¹³³と語っている。本章は郭の長編小説である『悲傷逆流成河』と岩井の『リライ・シュシュのすべて』を取り上げて、イニシエーション・ストーリー（initiation story、成長小説）の角度から異同点を比較検討し、現代中国の時代背景や作家本人の経歴、創作意義を考慮しつつ、郭敬明小説における岩井俊二映画の受容をめぐり考察したい。

3-2-1 文学と映画のはざま——郭敬明における岩井俊二の二重受容

2001年8月初旬、岩井は「中学生の感受性の中に、そんなダークサイドもあったことを思い出した」のをその制作の発端とし、「遺作にしてもいい」¹³⁴と思うほどに心を込めた作品である映画版『リライ・シュシュのすべて』を公開した。同作はまた、2001年9月、BBS（インターネットの掲示板への書き込み）体を模した形式で書かれた小説版『リライ・シュシュのすべて』（単行本）に改編されて出版された。映画『リライ・シュシュのすべて』が中国で初めて正式に紹介されたのは、2002年6月8日に開催された第6回上海国際映画祭においてであった。当時『荳蔻年華』という青春を強調した中国語タイトルが付けられていたこの作品は、金爵審査員特別賞と最優秀音楽賞を受賞した。¹³⁵この映画祭以後、中国では劇場公開はされていないものの、各種の海賊版（インターネット版、DVD版、VCD版など）が爆発的に流行した。海賊版が流通する過程では、日本語がわかる愛好家によって構成される字幕組（ファンサブ、fan-subtitledの省略）が重要な役割を果たし、多くのファンが生まれた。2002年9月に上海大学影視芸術科専門生となった郭敬明の、映画版『リライ・シュシュのすべて』との出会いは、おそらく海賊版を通じてのことであっただろう。こうして『リライ・シュシュのすべて』を鑑賞し受容した結果、郭は誤訳、訳し漏れのあ
る字幕を通じて『リライ・シュシュのすべて』を理解していた可能性もある。

¹³²焦守紅『当代青春文学生態研究』湖南師範大学出版社2008年15～16頁。

¹³³しゃおりんブログ「翻訳家の泉京鹿さんを迎えて——北京読書会」2011年5月28日
<http://pekin-media.jugem.jp/?eid=1158>。

¹³⁴岩井俊二「不思議なものができたなという感じです」キネマ旬報社2001年9月133頁。

¹³⁵「第6回上海国際映画祭受賞リスト」<http://www.cctv.com/lm/659/1.shtml>

郭は、彼が最も懂れている日本の映画監督は岩井であると語っている¹³⁶。残酷な青春を描いたの出版の5か月前の2006年12月、郭敬明は企画者兼編集長として岩井俊二監督の小説版『リリイ・シュシュのすべて』の中国語訳『關於莉莉周的一切』を出版している。同書の付録の冒頭に郭敬明は次のように書いている。「追憶しているか？記念しているか？映画『リリイ・シュシュのすべて』公開から5年後、あれやこれやの思いをあらためて振り返ろう……心の奥にずっと、ずっと存在している、悲鳴に近い叫び。14歳の寂しい青空に高々とこだまする。」¹³⁷このような言葉からも、『リリイ・シュシュのすべて』が郭敬明に深い印象を残したことがわかる。中国語訳小説版『リリイ・シュシュのすべて』の編集を行なったことは、郭敬明にとって、それまでの不完全な映画の受容から全面的な小説の受容に移行する大きなきっかけとなったと思われる。すなわち、『悲傷逆流成河』の創作は映画と小説双方からの二重の影響を受けていると考えるべきである。

岩井映画版の小説『リリイ・シュシュのすべて』は、インターネットの掲示板への書き込みという形で、岩井と一般の読者がともに作り上げた実験的な作品¹³⁸であり、映画『リリイ・シュシュのすべて』は小説の後半の「サティ」の独白部分に基づいてシナリオを執筆し、映画化したものである。その際、物語の舞台、順序、終末などが少し書き換えられているものの、主な内容は共通しており、以下のようなものである。母が再婚した中学生の蓮見雄一は、ある日豹変した同級生の星野修介から過酷ないじめを受けるようになり、鬱屈した日々を送っていた。彼は歌手の「リリイ・シュシュ」の歌に夢中になってリライフアンサイトにのめり込み、ハンドルネーム「青猫」らリライフファンたちと交流することで、一時的に残酷な現実を忘れる。一方、蓮見の同級生の津田詩織は星野にあやつられて援助交際に追い込まれ、ほかのクラスメートも星野のもとで心ならずも各種の犯罪を繰り返させられる。結局、蓮見はリリーのライブ会場で「青猫」が星野であることを知り、混乱の中で星野を殺して物語は終わる。

一方、『悲傷逆流成河』は予想外の妊娠をした女子高生の易遥と、その親友である優等生の斉銘、双子の顧森湘（姉）、顧森西（弟）を中心に展開する残酷な青春物語である。家では離婚し、「単位」の崩壊によって失業して売春婦となった母に日々暴力を振るわれ、

¹³⁶ 「郭敬明聯手岩井俊二」『都市快報』2006年11月23日独立書評46版。

¹³⁷ 原文：是在追憶嗎？是在紀念嗎？在『關於莉莉周的一切』公映過去5年之後，再重新來回顧這樣那樣的情緒（中略）唯有內心深處，一直存在的，一直存在的，近乎悲痛的呼喊。高高地回蕩在14歲寂寞的藍天之上。郭敬明「序言：電波與電波之間」『關於莉莉周的一切 電影手冊』天津人民出版社2006年12月3頁。日本語訳未刊のため拙訳による。以下、拙訳の場合は特に注を付さない。

¹³⁸ 『日曜邦画劇場』の500回記念スペシャル「蒼井優×岩井俊二×軽部真一が語る『リリイ・シュシュのすべて』」2011年4月29日

<http://www.cinra.net/interview/2011/04/29/000000.php?page=1>

学校では同級生の唐小米に脅かされいじめられる易遥と、安定した家庭環境に育った斉銘の間では、深い友情関係が築かれていた。そんな二人の前に無邪気な優等生の顧森湘と善良な顧森西という双子の姉弟が現れ、易遥と顧森西は親友同士になり、斉銘と顧森湘は恋人同士になる。しかし、易遥のふとした過ちのせいで顧森湘は自殺し、斉銘に許されず自責の念に駆られる易遥、そして恋人を失った斉銘も、相次いで自殺の道をたどる。

『リライ・シュシュのすべて』と『悲傷逆流成河』は両作とも主人公の自己形成過程を描いた成長小説（イニシエーションストーリー）型の物語であり、いずれも学校を舞台とし、主要な登場人物は13歳から18歳の間であり、また未成年者の日常暗黒面を描写している。これらの特徴に鑑みれば、二作を「残酷学園青春物語」と称することも可能である。

次に挙げる表は、『リライ・シュシュのすべて』の小説版と映画版の主要な相違点を整理して示したものである。

	小説	映画
久野陽子への憧憬	蓮見	蓮見と星野
主人公の部活	陸上部	剣道部
蓮見のハンドルネーム	「サティ」と「フィリア」	「サティ」
リライフアンサイト	Liliholic と Lili-phia	Lili-phia
西表島の事件	ダツ（魚）に刺されて死んだ東大生	交通事故で死んだ冒険家
津田詩織の結末	久野の死に刺激され、星野に抵抗しようとして蓮見と相談	凧を見た後、鉄塔から飛び降り自殺
久野陽子の結末	自殺	坊主頭になって学校に戻る
儀式	盗んだ札束を茂みの中に埋める	星野が札束を海に流した
蓮見の自殺儀式	詳しく表現される	描写がない
星野の豹変の原因	西表島での二度の遭難	二度の遭難と父親経営の工場の倒産

3-2-2 残酷学園青春物語の中の通過儀礼——『リライ・シュシュのすべて』と『悲しみは逆流して河になる』の比較研究

イニシエーションとは、未開社会において、ある個人がひとつの段階から別の段階へと移行するときに、その移行を可能にするために行われる儀式のことである。その概念に当

てはまる儀式にはさまざまなものが存在するが、宗教学者のM・エリアーデはこれをいくつかの範疇に分類した。すなわち幼年期もしくは少年から成人へ移行（過渡）させるものを第一範疇とし、それ以外を、特定の秘義集団に加入するためのもの（第二範疇）と、呪医やシャーマンになるためのもの（第三範疇）に分けたのである¹³⁹。本節ではエリアーデによる成人式（Puberty Rites）という第一範疇をめぐる研究を参照しつつ、少年たちの通過儀礼を論じる。岩宮恵子は論文「思春期のイニシエーション」で、「性器や皮膚に傷をつけられる、髪の毛を引き抜かれる、歯をおられる、食べ物を食べられない状態にする。話をすることを禁じる、死んだ人間として扱われる、高い場所から飛び降りることを強制される……これはいじめの内容の描写ではない。未開社会でのイニシエーションの際に与えられる試練の例である。」¹⁴⁰と述べ、現代のいじめ行為と古来のイニシエーションにおいて行われた行為との類似性を指摘している。学校でのいじめは『リライ・シュシュのすべて』と『悲傷逆流成河』に共通する重要なテーマであるが、本節では現代日中両国の社会発展の産物としてのいじめ問題と原始社会のイニシエーションの関係性を考慮しつつ、少年少女たちの通過儀礼がどのように両作のなかで表現されているかを検討したい。

エリアーデによれば、厳しい試練を乗り越えて「おとな」になるイニシエーションには、幾つかの要素がある。第一に修練者たちが隔離されて過ごす「聖所」を用意すること、第二に修練者たちをその母親から引き離すこと、第三に修練者たちが一定の隔離された場所に押し込まれて宗教的伝承を教えこまれること、第四にある種の手術が施行されることである。¹⁴¹これらの要素を念頭において『リライ・シュシュのすべて』と『悲傷逆流成河』を照らし合わせると、両作はほぼ同時代の異なる社会背景の下で展開しているにもかかわらず、人物の描写、物語の構造、テーマの設定などにおいて類似した点が多く見られるのである。

(1) 理想像の設定——擬似的な聖界

『リライ・シュシュのすべて』と『悲傷逆流成河』の両作はともに、残酷な家庭、学校、社会などの現実に苦しむ少年群像を特定の小集団の中で描いている。『リライ・シュシュのすべて』の主人公たちは14歳前後の中学生に設定され、主な登場人物は蓮見、星野、津田、久野である。一方、『悲傷逆流成河』は語り手が14歳の頃を回想しつつ、16歳の終わりから18歳にわたって展開される物語であり、易遥、斉銘、顧森西、顧森湘の四人の主人公が登場する。

¹³⁹M・エリアーデ、堀一郎訳『死と再生』東京大学出版会 1971年7月31日 16～17頁。

¹⁴⁰河合隼雄編『心理療法とイニシエーション』岩波書店 2000年12月22日 111頁。

¹⁴¹M・エリアーデ、堀一郎訳『死と再生』東京大学出版会 1971年 20～211頁。

まず主人公の蓮見と易遥の設定の相似性についてであるが、再婚した母に勝手に苗字を変えられ、無職の継父と血のつながりがない弟と一緒に住まわされて、家では無口な蓮見、また母からいつも「なんでとっとと死なないのさ」、「まだ死なないのかい」¹⁴²などの言葉を投げつけられ、再婚し離れていった父にも冷たく扱われる易遥は、ともに同級生にいじめられる弱者として設定されている。学校の外でも、蓮見は万引きで店員につかまり学校に引き渡され、易遥は医者に揶揄され脅かされながら受けた墮胎手術で死にかける。繊細な二人は弱者としての自分に対して強烈な自己嫌悪と自己処罰の念を持っている。蓮見は「僕は自分の手を見る。短くて醜い、ごつごつした手。僕はひどい自己嫌悪に陥る」¹⁴³、易遥は「いっそ死ねたら良かったのに……私って、トラブルそのものだし」¹⁴⁴と思い、残酷な世間、冷淡な家族、孤独な生活の辛酸などの現実の下に、自分自身の存在の希薄さに対して焦燥感を抱き続けている点も共通する。

その一方で、弱者としての主人公はいずれも理想的な存在に絶対的な信頼を寄せる。まずそれぞれの物語には「星野」と「斉銘」という理想的な男性像が存在する。蓮見は悪魔のようないじめ役になる以前の善良かつ優秀な星野のことを「一年生代表で答辞を述べた生徒だった。ゆえにその第一印象は鮮烈だった。星野は小学校時代、児童会長をつとめていたらしい。それが些細な物議を醸した記憶がある。……クラスの中で別格な存在」と認識し、「マラソン大会も、中間試験も、ダントツ1位。おまけに入学前の春休みの臨時登校日にやらされた性格診断テストでも1位だったらしい。人づきあいもうまくて、ひとを笑わせるのもうまい。非の打ち所のない男。ミスター・パーフェクト。それが星野だった」¹⁴⁵と語っている。一方『悲傷逆流成河』においては、「全校で1位の成績。学級委員長。……きちんと学校の制服を身につけて、髪などそめたこともなく、ピアスの穴など開けることもなく、他の男子生徒のように、カッコつけるため制服の中にシャツを着ないでTシャツを着たりするようなこともしない。生物が好き。それから、ヨーロッパの文芸史が好き」¹⁴⁶な斉銘を易遥は無条件に信じている。さらに、両作にはそれぞれ「久野」と「顧森湘」という理想的な女性像も登場する。『リリイ・シュシュのすべて』の久野はピアノが得意な優等生で、主人公にとってリリイの分身とさえ思われる女神のような存在であり、『悲傷逆流成河』の顧森湘も同様に円満な家庭で育った才色兼備の完璧な女生徒である。

¹⁴² 泉京鹿訳『悲しみは逆流して河になる』講談社 2011年6月 512頁。

¹⁴³ 岩井俊二『リリイ・シュシュのすべて』角川文庫 2001年8月 370頁。

¹⁴⁴ 泉京鹿訳『悲しみは逆流して河になる』講談社 2011年6月 495頁。

¹⁴⁵ 岩井俊二『リリイ・シュシュのすべて』角川文庫 2001年8月 311～315頁。

¹⁴⁶ 泉京鹿訳『悲しみは逆流して河になる』講談社 2011年6月 24頁。

未開社会のイニシエーションの儀式では、あらかじめ定められた条件として、俗世と距離を置くために、聖界に近接した場所（聖所）が選定される。両作において弱者である主人公たちがそれぞれの理想像に対して抱く傾倒と憧憬という感情は、俗世から離れる心境を形成するための条件となっている。すなわち、理想像とされる人物は弱者である主人公の痛みと悲しみを分かち合っただけでなく、背負ってくれる分身であり、擬似的なイニシエーションの重要な一段階としての心理上の「聖所」のような存在だといえよう。

(2) イノセンスを守る——純潔な精神の強調

『リリイ・シュシュのすべて』と『悲傷逆流成河』の両作はいずれも「悪と醜」対「善と美」という構成を有しており、特に、純粋な存在である「イノセンス（純潔）」の強調とそれを守ろうとする意識が明らかに現れている。『リリイ・シュシュのすべて』全篇のキーワードとなる歌手の「リリイ」にまつわる「エーテル」という観念が何を象徴するのかは明確にされていないが、「はじめに光の伝播を媒介する媒質としてホイヘンスが仮定し、のち一般に電磁場の媒質とされた物質。……昔はこの世の中にエーテルという物質にみだされていたと信じられていた……私の痛みはエーテルによって癒される。エーテルによって浄化される。」¹⁴⁷というリライフアンによる解釈が、小説と映画両方で示されている。ここで語られるエーテルとはイノセンスの意ではないだろうか。映画『リリイ・シュシュのすべて』では制服を着てドビュッシーの『アラベスク』を弾く久野が聖母のように描かれているが、小説『リリイ・シュシュのすべて』では、蓮見の目を通じて次のように描写されている。

久野陽子は眩しい。

……

放課後音楽室でドビュッシーが聞こえたらそれは彼女が弾いているのだ。

クラシックはわからないが彼女の旋律は美しい。

ただひたすらに眩しい。（『リリイ・シュシュのすべて』368頁。）

その一方で、『悲傷逆流成河』では、顧森西が姉について「姉さんは純潔で、何の経験もなかった。たとえごくわずかな辱めであろうと、悲しみのあまり死にたいと思っただろう」¹⁴⁸と述べ、易遥が斉明を「世界中のすべての人に大事に大事にされて穢れがない」¹⁴⁹人と形容することでそのイノセンスを強調している。

¹⁴⁷岩井俊二『リリイ・シュシュのすべて』角川文庫 2001年8月25頁。

¹⁴⁸泉京鹿訳『悲しみは逆流して河になる』講談社 2011年6月495頁。

¹⁴⁹泉京鹿訳『悲しみは逆流して河になる』講談社 2011年6月77頁。

両作のいずれにおいても、弱者である主人公はイノセンス崇拝の意識を持っており、これを外界の危険と破壊から守ろうと努めている。しかし、主人公は自分には自らの崇拝するイノセンスを守ることができないという無力感を痛感させられることになる。例えば、小説『リリイ・シュシュのすべて』で、星野の指図で体育館の倉庫に忍び込んで跳び箱の中に隠れた蓮見は、久野がレイプを受ける場面を目撃し、衝撃を受ける。

悪夢。悪夢。悪夢。

悪夢。

悪夢。悪夢。

……久野陽子。

彼女のエーテルは、悲痛な叫びを上げながら、僕の目の前で、ズタズタに、引き裂かれ、なのに、僕は、ただ、踞って、ガクガクと、震えているしか、なかった。（『リリイ・シュシュのすべて』390～391頁。）

次に『悲傷逆流成河』から一つの例を挙げてみれば、斉銘は人工中絶の手術費を集めるために自分の父の金を盗んで友達易遥に渡すが、その場面はこう描かれる。

「どこで手に入れたお金なのか聞いているの」 斉銘は易遥の表情にびっくりした。

「お父さんの金を取ってきた。」 斉銘はうつむいた。

「返してきて。今夜のうちにすぐに返して」 易遥は深く空気を吸い込んでから言った。「私がものを盗むのはかまわない。……、私のせいで悪に染まったりしたら、頭をピストルで撃ち抜かれるわ」（『悲傷逆流成河』77頁。）

結局、理想像が崩壊し、イノセンスが失われたことに対して、少年たちは自分自身の無力さをますます感じることになり絶望する。

映画『リリイ・シュシュのすべて』では久野はレイプされた後に坊主頭になっており、小説のほうでは自殺してしまう。『悲傷逆流成河』で男女の性的関係から距離を置こうとする顧森湘は、「この汚らしい世界がイヤになってしまった」ので自殺を選ぶ。ある意味では、弱者である両作の主人公は分身を生み出そうとして失敗に終わっている。要するに、両作において、不安と弱さに押しつぶされた悲しい失語者であるところの主人公たちは、純潔な存在を崇拝し、そのイノセンスを守ろうとするが、自分の無力さのために純潔が破壊されるのを目撃するしかないという運命において共通しているのである。

(3) 孤立する少年像——家庭の崩壊と血の断絶

両作において、父母は信頼するに足りない存在として設定されている。『リリイ・シュシュのすべて』に登場する歌手のリリイは5歳のときに父母が離婚、母の再婚によって血のつながりのない妹を得た。蓮見の実の父は金銭的な問題で蒸発してしまい、母は無職の男と再婚、血のつながりのない弟ができる。主人公の蓮見は次のように述べている。

指導室にぼつりと座ってる母。僕は泣きそうになるのを我慢する。今日に限ったことではない。授業参観の時も、運動会の時も、親戚の法事の時も、商店街で買い物をする母に出くわした時も、バスの停留所でニセ父が一番後に並んでいるのを見かけた時も、弟の伸二と廊下ですれ違った時も。僕は自分の家族を家の外で見ると泣きたくなる。なぜかわからないがみじめな気持ちになる。自分の家族に自信がない。(小説『リリイ・シュシュのすべて』283頁。)

『悲傷逆流成河』では、易遥の父母が離婚した後、家計のために母が売春するようになる。再婚した父は恐妻家で、易遥と距離を保っている。父の新しい家庭で冷遇される易遥の描写を引用すると、

易遥はそこに突っ立ったまま、怒りのあまり足の下に根が生えそうだった。心の奥にためてきた父の優しいイメージは、この瞬間、粉々に砕けて無数の細かい屑になった。ガラスが割れ、あらゆるかけらが下水道につまってはなれないまま、激しくなまぐさい臭いがわきあがってくるように。臭いにおいを発して。腐り果てて。心の奥のあの思いを。恨みに変わる。痛みにかわる。やりきれなさに変わる。びっしりと刺をまとった蔓に変わり、心臓のひとつひとつの細胞に突き刺さり……(『悲傷逆流成河』97頁。)

また、斉銘は偽善者である母に対して、内心で強い不満を持っている。

心の中はこんな重苦しさでいっぱいになる。いつか血管の中から刺が突き出て、皮膚を突き破って、空気にさらされてしまう気がする。母がもったいぶったそぶりでわざとらしく涙をぬぐうたびに、血管の中がチクチクと痛かった。そんな考えはほんのわずかにすぎないけれど、誰もが自分の母親への嫌悪に平然と向きあえるわけじゃない。倫理と道徳に反するものだから。だからこんな考えは、ときどき心の奥底から気泡が湧き上がり、水面で「パッ」と破裂して、あっというまに消えてしまうようなもの。(『悲傷逆流成河』18頁。)

両作において、父母の存在は絶対的な権力を持つ高位者でも、また愛情を注いでくれる保護者でもなく、精神面においても物質面においても信用に値しない無感情かつ無能力な前世代として描かれており、これは物語の構成上重要な共通点である。また、両作の背景として孤独な一人っ子の世界が提示されている。1979年に中国で開始された人口規制政策としての一人っ子政策が、『悲傷逆流成河』の創作背景として存在したことは否定できない。同作には例外的に顧姉弟が登場するものの、二人はまるで同一人物のように顔がそっくりな男女の双生児である。『リリイ・シュシュのすべて』の登場人物も殆ど一人っ子として現れ、血筋で結ばれる兄弟関係は一切言及されていない。例えば映画では、星野の家を訪ねてきた蓮見と飲み物を持ってきた星野の母が、以下のような会話を交わす。

星野母：「お名前はなんだっけ？」（37:22）

蓮見：「蓮見です。」（37:23）

星野母：「蓮見くん？下の名前は？」（37:24）

蓮見：「雄一です。」（37:26）

星野母：「雄一くん……（考える）じゃ長男ね。……兄弟は？」（37:28）

蓮見：「いません。」（37:33）

星野母：「一人っ子？じゃ修ちゃんと一緒ね。」（37:34）

両作におけるこのような家族との血縁の断絶状態の暗示は、古来のイニシエーションの要素である「母親（全女性）」との引き離しと関係があるだろう。エリアーデによれば、「子供の世界とは、同時に母の、そして女性の世界であり、無責任と幸福、無知と無性的な子供の状態なのである。この絶縁は、母親にも修練者にも強い印象を与えるような方法で行われる」¹⁵⁰。このことを考慮すれば、両作品が血縁関係から切り離されているばかりか隔離された場所に押し込まれている孤立した少年像や、前の世代への不信感と同世代からの疎外感などを描き出しているのは、少年達の孤独を表わしていると同時に、少年の通過儀礼の不可欠な一環としての意味を持っているといえよう。

イニシエーションの試練を受けた主人公が無事成功するという内容の物語は数多い。たとえば、1900年の児童文学小説『オズの魔法使い』は、カンザス州のおじさんとおばさんと一緒に住んでいたドロシーという少女が、竜巻のせいで異世界に入りこみ、幻の旅の途中で脳みそがないかかし、心臓がないブリキのきこり、勇気がないライオンと出会い、さ

¹⁵⁰M・エリアーデ、堀一郎訳『死と再生』東京大学出版会 1971年 27頁。

さまざまな困難を乗り越えて、それぞれの願いを叶える物語である。これは登場人物たちが集団的に試練を受け、最後にイニシエーションに成功するという内容の童話と言える。しかしながら、全員が成功するというハッピーエンディングのイニシエーションは『リリー・シュシュのすべて』と『悲傷逆流成河』の中には見つけられず、二作では逆に通過儀礼に失敗した少年少女が描かれているのである。

3-2-3 生死の通路——少年・少女たちの生と死

(1) 死への恐怖と表現

郭敬明は自分の幼年期を「生まれた後、僕はずっと泣いており、入院——退院——再入院——再退院をずっと繰り返していた。近隣の人々は僕は育たない、もう一人子どもを産んだらどうかと母に言った。母が最後まで執念を持ち続けたことが、僕が今も生きていられる全ての理由なのだ。」¹⁵¹と回想している。2011年11月、死をテーマに出版されたムック特集『私たちが最後に世界に残すもの』では「僕は死亡を一番恐れている。この問題に関しては臆病であることを認めざるを得ない」¹⁵²と語っている。また郭敬明は『悲傷逆流成河』の中で、「青春とは、頭の上にぶらさげた点滴のボトルのようなもの。ポタポタと流れ落ち、空っぽになる。」¹⁵³と語っており、青春のたとえに用いられた点滴からは病気と死亡とが連想される。

ちなみに『バンパイア』の中国語訳出版の際にインタビューを受けた岩井は、「自殺と言えば、身近な知り合いに自殺した人が何人もいる。(自殺と死は)大きなテーマである。私個人について言えば、一度も自殺を考えたことがない。私は死ぬのが怖い。子供のとき体が弱かったので、いつも病院に通っていた。うちの3兄弟で、私だけがしょっちゅう病院に行っていた。小さい頃から自分が三兄弟のうちできっと一番早く死ぬのではと思っていた。(筆者訳)」¹⁵⁴と語っている。

このように両作家とも病弱な幼年時代を過ごしており、死への恐怖感を吐露している。死への無限の恐怖は人間が潜在的また本能的に持っているものであるかもしれないが、死

¹⁵¹原文：出生之后我就一直在哭，一直重复住院—出院—再住院—再出院的过程。周围的邻居说我养不活了，叫母亲再生一个。母亲最终的坚持是我现在还得以生存的全部原因。『愛与痛的边缘』東方出版中心2003年4月第2版4頁。

¹⁵²郭敬明『最後我們留給世界的』長江文芸出版社2011年11月5頁。原文：我最害怕的就是死亡，在這一點上，我非常懦弱。

¹⁵³泉京鹿訳『悲しみは逆流して河になる』講談社2011年6月5頁。

¹⁵⁴岩井俊二『吸血鬼』「訪談 岩井俊二×張荅」南海出版社2013年9月194頁。原文：提到自殺，我身邊認識的人中有幾個自殺了。這是一個很大的主題。就我個人來說，一次都沒想過要自殺。我害怕死亡。小時候我身體很弱，經常要去醫院。我們家3兄弟，就我老是醫院。從小就覺得自己好像會是3個兄弟中最早死去的。一直有這種不安，害怕死亡。

をめぐる幼児体験という作家自身の経歴と死生観は、どのように作品に表現されているのだろうか。また、両作における「死と再生」の儀礼構造とその意味について分析したい。

(2) 『リリイ・シュシュのすべて』における死と再生——断髪、飛翔、臨死体験

3-2-1の表に示したように、『リリイ・シュシュのすべて』の小説版と映画版の一番大きな違いは久野陽子と津田詩織の「死」の設定である。小説では、レイプされた久野陽子は自殺する。その死は、「その日、十月十日。それは久野陽子の命日となった。月曜の朝の朝礼で全校生徒が彼女のために黙祷した。1分の静寂。……教室に戻る。僕の前の席が空いている。ポッカリとあいた空白、永遠の空席。……実感が湧かない。真空のエーテル。十月十日。十字架が2本並んでいる。……リリイ、昨日あなたの分身がひとり死にました。」¹⁵⁵と描かれている。一方映画では、いじめられた後、久野陽子は自ら坊主頭にしており、簡単には屈しない強い精神力を持って学校に戻ることになる。小説版『リリイ・シュシュのすべて』では星野がカッターで男子同級生の髪の毛を切り落とす場面があるが、映画版では髪の毛に関する象徴的な表現が他に二つ登場する。それは上述の久野の坊主頭と、ラスト近くの、蓮見が自分の母の美容室で髪の毛を染めるというシーンであり、このような断髪あるいは染髪による隠喩は『リリイ・シュシュのすべて』に散見される。髪の毛は古来生命に関わるものとして大事にされてきた。通過儀礼には「献髪」という儀式がある。これは、髪を切ることで、その人をもともといた世界から切り離すという儀礼であって、髪を献納するのは聖なる世界、特にある神や鬼神などと自らを結びつけ、そうした存在と縁つづきになるという意味を持つ¹⁵⁶。また、仏教の出家者にとって剃髪とは、仏門に入る際に俗世での命を捨てること、すなわち首を落とすことの代替行為であり、生まれ変わりの象徴だった。これらに鑑みるに、『リリイ・シュシュのすべて』においても髪という象徴を通じて死と再生が示唆されていると考えられる。

一方、津田詩織は、小説では久野陽子の死に刺激され勇気を出して星野に抵抗しようとする姿が描かれるが、映画では自殺の道を選ぶ。自殺の前に、津田はグラウンドで飛んでいるカイトを見ながら、「カイトに乗りたい……空を飛びたい。」(116:48)と独り言を語ったのち、次のシーン(116:58)では鉄塔の下でうつ伏せて倒れている後ろ姿が映され、鉄塔から飛び降りて自殺したことが示される。また、『リリイ・シュシュのすべて』の中の、少年たちの西表島での冒険の場面には、事故死の直接的な描写が出てくる。まず、小説では、東大生の死を聞いた蓮見は「魚が胸に刺さって死ぬ。世の中にはそんなシュールな死が存在するのだ。少なくとも、僕にとってこれが生まれて初めて身近で起きた人の死

¹⁵⁵岩井俊二『リリイ・シュシュのすべて』角川文庫 2001年8月 407～408頁。

¹⁵⁶ファン・ヘネップ著、綾部恒雄、綾部裕子訳『通過儀礼』岩波文庫 2012年8月 17日 114頁。

だった。」¹⁵⁷と独白している。映画では同行していた冒険家が「生と死は隣り合わせにありますよ」（43:04）と言った後、交通事故に遭って命を落とす。さらに、物語構成の重要な転換点である星野の豹変は、西表島で「飛ぶ魚」におそわれた時と、水におぼれた時の2度の臨死体験によるものである。この臨死体験は、その経験者と目撃者のいずれにとっても深いトラウマとなっている。

小説の末尾には、蓮見がリリーのコンサートで自分の手首を切るという重要な場面があるが、これは映画では省略されている。小説では、蓮見は「階段にへたりこむと、鞆からナイフを取り出して、手首に当ててみた。……ナイフを手首に沿って引いた。血が流れ出す。」¹⁵⁸と自殺を行っている最中に、「ふゆ」というハンドルネームのリリーファンに声をかけられて傷口を隠す。この時、蓮見は「せっかくの儀式をそいつに邪魔されたこと。一度汚されてしまった儀式はもう2度と繰り返せない。」と怒っている。即ち、蓮見が自ら死に接近しようとしたことは、彼が自殺を儀式の一部と意識しながら自発的に行った行為なのである。

以上見てきた、擬似的な死および実際の死の接近とその達成は、『リリー・シュシュのすべて』のなかの少年たちに共通する成長の過程である。イニシエーションにおける「死」の意義について、エリアーデは「より高い存在様式への誕生」¹⁵⁹、「幼年時代の終焉、未知と俗的状態の終止」¹⁶⁰と解釈している。映画の中で蓮見が「あの夏休み、西表島体験のせいかな、僕自身妙に大人になった気がしたのは憶えている」とネット上の掲示板に書き込んだことから考えれば、少年たちは修練者として各種の厳しい試練を耐え忍び、死に接近する（表徴的死を体験する）ことによって残酷にも様々な犠牲を払いながらも、「再生」を果たし成長することができたといえよう。もちろん、この再生追求の過程においては、自発的に参加するか、それとも受動的に投入されるかという違いはあるものの、それらは総じて、イニシエーションの基本型と合致している。映画『リリー・シュシュのすべて』では、失敗した修練者たちも描いているが、儀式を通過して精神的に生まれ変わった雄一や久野はこの残酷な成長物語に終止符を打った。

(3) 『悲傷逆流成河』における死と再生——病院と学校、墮胎と成女式¹⁶¹

『悲傷逆流成河』の三人の主人公は、いずれも死という結末を迎えるが、残酷な試練は少女の易遥に集中して与えられており、学校でのいじめと妊娠とは、外側および内側から

¹⁵⁷岩井俊二『リリー・シュシュのすべて』角川文庫 2001年8月 359頁。

¹⁵⁸岩井俊二『リリー・シュシュのすべて』角川文庫 2001年8月 457～458頁。

¹⁵⁹M・エリアーデ、堀一郎訳『死と再生』東京大学出版会 1971年 11頁。

¹⁶⁰M・エリアーデ、堀一郎訳『死と再生』東京大学出版会 1971年 9頁。

¹⁶¹M・エリアーデ、堀一郎訳『死と再生』東京大学出版会 1971年 94頁。

の二重の試練である。妊娠する少女とは、ある意味では全篇の基調となっている孤独感の象徴であると言えよう。近代以前は、「妊娠した女を一般社会からも、家族集団からも、また時としては女性の集団からさえも切り離す分離儀礼があり、……妊娠中は、女は不浄で危険な存在と考えられるか、あるいは身体的にも、一時的に異常な状態にあるためか、孤立状態におかれるのが常であったし、また彼女が病人や異人などのごとくあつかわれるのは、いとも自然なことであった」¹⁶²という。易遥の墮胎（分身である胎児の死）は、古代のイニシエーションと響き合う儀礼であったと考えられる。前述のように、郭敬明は青春を点滴にたとえており、彼が幼年期に頻繁に病院へ通ったという経験は、『悲傷逆流成河』において易遥がさまざまな原因によって5回も通院し、死の境界線に何度も近づいていることに投影されている。また残酷青春学園物語の舞台となる学校は、少女の目を通して、「まるで打ち捨てられた病院のようだった。さっぱりと清潔で、死ぬほど静かで。」¹⁶³と描かれている。すなわち、学校は死につながる通路の一つの表象という面において病院と近似しており、学校（成長）と病院（死）は少年少女たちのイニシエーションの場所として、巧妙に並べて配置されている。それに加えて、学校内での「孤立」による精神的危機と学校外（病院）での命に関わる肉体的危険が、独特かつ極端な成女式の試練となっている。

学校や病院などの暴力的な環境（通過儀礼の聖所）に押し込まれて、残酷ないじめや墮胎などの暴力を受けさせられている易遥は「空を見あげて言った。早くここ（学校）を離れたい。」と思う。¹⁶⁴このような、学校から離れたいという台詞や、墮胎手術に耐えられず病院から脱出するという行為も、死の恐怖から逃避しようとする本能的なものである。しかし、物語が展開するにつれて、易遥は学校でのいじめに反撃したり、病院で手術を受けたり、最後には自殺にまで至る。易遥にとって、自殺とはある意味死への恐怖の克服であったのであろう。また、ある種の手術の施行は少年のイニシエーションにおいて不可欠な要素である。高校生の中絶手術は悲惨なことではあるが、神話学的に考えると、悪血を放出することと、墮胎した後に血を周期的に排出すること（月経）によって、少女の再生が可能となるのである。しかし、『悲傷逆流成河』の結末では、通過儀礼に集団的に失敗した少年少女たちが描かれており、読者により強い精神的刺激を与えている。

(4) 『リリイ・シュシュのすべて』と『悲傷逆流成河』の継承関係

¹⁶²アルノルト・ファン・ヘネップ著 綾部恒雄・綾部裕子譯『通過儀礼』弘文堂 1995年3月30日 35頁～36頁。

¹⁶³泉京鹿訳『悲しみは逆流して河になる』講談社 2011年6月 46頁。

¹⁶⁴泉京鹿訳『悲しみは逆流して河になる』講談社 2011年6月 434頁。

2002年6月、『リリイ・シュシュのすべて』を引っさげて上海国際映画祭に参加した岩井俊二は、『南方週末』のインタビューに答えて次のように語っている。「人間はいつかは死を迎えるので、死のための準備をしなければならないが、現在の日本には死という概念が全くなく、このことについて考える人もおらず、死とはよくないこととして考えられているようだ。普通の人には片側しか物事を見ない。ただ生きたいとだけ考えて、どのように生きるべきかを考えないのだ。」¹⁶⁵この言葉からは、現代人に死を考えさせ、生を直視させるようとする岩井の作品制作の動機を読み取ることができる。残酷な少年物語としての『リリイ・シュシュのすべて』は読者や観客の心に深く焼き付いているが、作家の意図の一つは読者、特に若い読者の心に、死のイニシエーションという試練に立ち向かい再生を果たすための勇気と知恵を喚起することだったのではないか。さらに、岩井は、映画『リリイ・シュシュのすべて』の中で、意図的にレンズを揺らすことで、息苦しい閉塞感を掻き立てるという独特な視覚上の「通過儀礼」を設け、これによって観衆たちを挑発し一種の試練を与えたのである。

そしてそのような岩井俊二のメッセージ性を受け取った中国人読者の一人が、学生時代の郭敬明だったのではないかと思われる。『悲傷逆流成河』に描かれた高校生のいじめ問題、親の再婚、援助交際、窃盗、復讐、死などのテーマは、『リリイ・シュシュのすべて』と共通しているが、最も重要なテーマは残酷な現実の下での少年の成長である。中国語版『リリイ・シュシュのすべて』の編集作業が行われた時期、郭敬明はいわゆる盗作疑惑事件の渦中におり、これに伴い成功と失敗、名誉と尊厳などについての思索を深めたことは、彼の創作に少なからぬ影響を与えたことであろう。このような挫折が郭敬明を、少年の通過儀礼を描く『リリイ・シュシュのすべて』の再読へと導いていったものと考えられる。そして岩井俊二の呼びかけに応じて、半年後に異色作『悲傷逆流成河』を創作し、再び多くの読者に受け入れられたのではないか。両作品における「死」の設定には、否定的な現実の死だけではなく、再生の象徴としての擬似的な死の意味が含まれている。この死と再生の過程において、少年は一連の厳しい試練を通過して自己認識を深め、大人の精神的世界に踏み入るのである。そして、郭敬明は『リリイ・シュシュのすべて』に対し創造的模倣を行うことにより、自らも死と再生の礼儀を通過したのではないだろうか。

おわりに

¹⁶⁵ 『日本导演岩井俊二访谈：我怀疑所有的常识』2002年6月。原文：人总是要死的，应该为了死做准备，而现在的日本，根本没有死的概念，没有人想这件事，好像死是一件非常不好的事。一般人都是片面地看事情：只想活，却不想应该怎样活。
<http://ent.sina.com.cn/m/c/2002-06-20/88209.html>

以上、これまで等閑視されてきた郭の履歴と時代背景を整理した上で、彼の創作時期と主題を考察した。また、登場人物の設定、物語の構造、およびテーマなどを比較することにより、郭が『リライ・シュシュのすべて』の映画字幕版の鑑賞とその後の中国語版小説の編集という二重受容を体験した後に書いた代表作『悲傷逆流成河』が、同作品から広く深い影響を受けた過程について明らかにした。2009年2月1日、南海出版社は全5巻の岩井俊二シリーズを出版したが、本の帯では「郭敬明の偶像、岩井俊二」¹⁶⁶と、郭敬明と岩井俊二の関連が強調されている。これは郭敬明の中国読書界に対する影響力の大きさを示していると同時に、郭敬明と岩井俊二の深い影響関係をも示している。しかし、中国では従来この二人の作品の受容研究は等閑視されてきた。郭敬明は現代中国の若手人気作家として、少年を主人公とした物語を描くことで大勢の若い読者の共感を得ており、加えて若者向けの文芸ムックを編集することにより現代中国の「80後」さらには「90後」世代の間でアイドル視されている。興味深いことに、『悲傷逆流成河』は若手作家によって創作され、若い登場人物を描いて、若い読者に多く読まれている青春物語であり、日本において同様の創作・読書の過程を持つ『リライ・シュシュのすべて』を模倣して創作した作品でもある。

両作品においては、作者が病弱だった幼少期の体験によって死への恐怖を抱いたことが共通して反映されている。ただし、死を直視することを避ける傾向にある現代日本の若者に対し、岩井俊二は、学校でのいじめ体験を背負う少年達の物語を通じて、彼らに成長することの残酷さを直視させ、また積極的に再生すなわち自己救済を追求させようとする意図を持っていたと考えられる。一方、郭敬明は大学時代に映画『リライ・シュシュのすべて』に惹かれ、人生の低迷期に小説版『リライ・シュシュのすべて』の翻訳出版に関わり、その後残酷な少年成長物語を描く異色作『悲傷逆流成河』を創作することによって、岩井俊二文学映画のテーマを継承し発展させつつ、自ら作家としての死と再生を遂げたのである。

近年、青春映画ブームは中国映画業界を席卷している。本来、中高生の「早戀（早すぎる恋愛）」は中国教育部や映画審査部門の政策により制限を受ける題材であった。しかし、2013年、『分手合約』（2013年4月12日上映 興行収入は1.93億元¹⁶⁷）や『致我們終將逝去的青春』（2013年4月26日上映、興行収入は7.26億元¹⁶⁸）などの学園恋愛を描く映画が次々と興行収入の面で成功をおさめ、その後2014年には、『小時代3.0』、『怒放』、

¹⁶⁶『華萊士人魚（ウォーレスの人魚）』の帯には「郭敬明：岩井俊二可以說是我的偶像」、『燕尾蝶（スワロウテイル）』には「郭敬明的偶像岩井俊二最俱有震撼力的作品』『情書（ラブレター）』には「郭敬明的偶像岩井俊二」と記されている。

¹⁶⁷電影票房『分手合約』<http://58921.com/content/film/671/boxoffice>

¹⁶⁸電影票房網『致我們終將逝去的青春』<http://www.zff888.com/hydypf/45.html>

『同桌的你』、『激浪青春』、『匆匆那年』という5つの中高校生を主人公とする青春映画が合計15.4億元¹⁶⁹もの興行収入を獲得している。郭の小時代シリーズによって学園を背景とする青春映画・成長題材が注目を集めた裏には少年少女たちの願望や期待があったが、政策の緩和¹⁷⁰もその一因であった。こうした映画の内容のパターンは、女性主人公が「早戀」の被害者となるというもので、映画では恋愛相手に浮気されたうえ失恋・墮胎・流産・交通事故などのドラマチックな結末を迎えるのが主流¹⁷¹となっている。こうした内容は中国の映画審査制度とも一定の関係があるが、学園内での残酷な青春という題材が表面化・画一化・極端化していることが分かる。中国の青春映画では、現実の少年少女たちの心理の暗黒面や生命意識（自殺問題）、生存状態（いじめ問題）などが表現されることは稀である。『リリイ・シュシュのすべて』は、想像上の「死と再生」儀式を通して、精神上的成長や自らのイニシエーションの予行演習を中国の読者・観衆に提供しているのである。

¹⁶⁹ 「青春片扎堆《左耳》 票房演技爆發」娛樂猛回頭第2015年5月1日期。

¹⁷⁰ 「内地青春片尺度：允許早戀、但只許失敗不許成功」『南方週末』2013年8月9日。

¹⁷¹ 点解、大公网「國產青春片到底怎麼了？」<http://ent.takungpao.com/special/dianjie019/>

第四章 岩井俊二映画『花とアリス』と女性映画『七月與安生』の映画化をめぐって

前述した安妮寶貝（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日は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」にネット小説を發表し始めた。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』が中国大陸で上映されて好評を博した。

本章は、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、女性の視覚的快樂、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¹⁷²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¹⁷³に対しては、疑問符を付けたいところである。

4-1 ネット小説から女性映画——『七月與安生』の映画化改編を中心に

「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¹⁷⁴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

¹⁷²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。

¹⁷³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。

¹⁷⁴2000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。

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」¹⁷⁵。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）』が中国大陸で上映される際に、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、『七月與安生』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¹⁷⁶。これは金馬賞の53年間の歴史中でも未曾有の大事件であった。映画の監督は曾国祥（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して述べた¹⁷⁷。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「女性は理解不能」¹⁷⁸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¹⁷⁹に委託している。

性科学者・女性主義学者の李銀河（1952～）は『七月與安生』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）」¹⁸⁰を發表し、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

¹⁷⁵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。

¹⁷⁶受賞理由：周冬雨飾演叛逆而矛盾的安生，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。

¹⁷⁷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>

¹⁷⁸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。

¹⁷⁹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>。

¹⁸⁰李銀河博客2016年9月3日。http://blog.sina.com.cn/s/blog_473d53360102wsn8.html

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。

4-1-1 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は弟を含む四大家族であり、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¹⁸¹がいると設定されるのに対し、映画ではAの三大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。

¹⁸¹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。

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¹⁸²に見えるが、一方で漂泊（逃避）という行動をとっていてもいる。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¹⁸³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に一方向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はない。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。）¹⁸⁴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）¹⁸⁵のような存在であり、女性の欲

¹⁸²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。

¹⁸³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。

¹⁸⁴映画『七月與安生』01：14：27、01：31：50。

¹⁸⁵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ものである。

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。

4-1-2 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。(蘇家明是七月16歳以前包括以後看到過的, 最英俊的男人)」、「安生は、彼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。)」¹⁸⁶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、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。)」¹⁸⁷、この難しい台詞は舞台劇『七月與安生』¹⁸⁷(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、私が切ってください(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

¹⁸⁶慶山『告別薇安』2016年7月天津人民出版社224頁235頁。

¹⁸⁷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。

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、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・マルヴイ（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¹⁸⁸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」¹⁸⁹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。

4-1-3 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。（四人の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。）」¹⁹⁰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たのは自分と自分の関係についてだった。」¹⁹¹と、原作では一

¹⁸⁸Mulvey Laura 『Visual and Other Pleasures』 England: Palgrave MacMillan、2009、14～27。

¹⁸⁹Mulvey Laura 『Visual Pleasure and Narrative Cinema』、Screen、1975、35。

¹⁹⁰2016年金馬獎頒獎，https://www.youtube.com/watch?v=zt_Lfm7YGjI

¹⁹¹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。

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。

①13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, 讓我看你的胸。(七月、あなたの胸を見せて。)

②17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!)

③22歳 Aの家の浴室でBと一緒に入浴することをAが拒絶する。(00:51:40)

B: 不洗也行, 脫了讓我看你溝。(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ば。)

④25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: 家明喜歡這樣的, 家明就喜歡這樣的, 家明就喜歡這樣土的。(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。)

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の豊満な乳房に対して、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）を奪っていくとする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。

4-1-4 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、だ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¹⁹²。」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とても慣れていないことに気づいた（曾經賴以生存的穩固的生活，像陸地一樣離她越來

¹⁹²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。

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されているのである。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たか」¹⁹³という講演を行った。講演中で、魯迅はイプセンの劇曲「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？…単刀直入に言ってお金がいるのです」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『七月與安生』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いことに慣れていくんだからって母が言った）¹⁹⁴

¹⁹³魯迅「娜拉走後怎樣」『魯迅全集』第一卷 160 頁。

¹⁹⁴映画『七月與安生』2016年 00:15:55

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いました。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，每天考高分。）

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¹⁹⁵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ある。

4-2 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『七月與安生』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¹⁹⁶。『七月與安生』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』の『七月與安生』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。」¹⁹⁷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」¹⁹⁸で少女の恋愛を描くのが岩井俊二の特徴とも言われる。『花とアリス』の先行研究としての「記憶喪失、分身、嘘：『花とアリス』

¹⁹⁵リア・ドウ来日インタビュー、TV GROOVE2016年5月。

¹⁹⁶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>

¹⁹⁷岩井俊二のMOVIEラボシーズン2、「恋愛をする」、2016年2月16日。

¹⁹⁸TOKYO 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。

から見る現代映画」¹⁹⁹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」²⁰⁰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」²⁰¹と解釈している。

『七月與安生』と『花とアリス』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、『七月與安生』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

¹⁹⁹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。

²⁰⁰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。

²⁰¹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。

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、『七月與安生』と『花とアリス』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。

4-2-1 秘密の関係における「サヨナラ」

『花とアリス』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。まだ茫然としている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' は父の視線を避けて、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。

ビッ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、同時に彼女の限り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もいる。

「さよなら」は少女の成長における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『七月與安生』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、『七月與安生』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して捉えた表現である。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。『花とアリス』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、『七月與安生』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。

4-2-2 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。『花とアリス』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『七月與安生』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。実はこのいたづ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ける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。『花とアリス』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「ぼ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『七月與安生』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²⁰²。第三章の終わりに述べたように、2014年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『七月與安生』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「小鮮肉（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はせずに、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。

本章では中国におけるIPブームの中で、慶山（安妮寶貝）の最初の映画化された作品²⁰³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『七月與安生』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

²⁰²游恵貞編『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。

²⁰³徐苑蕾「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>

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。更に本論の第一章・第二章で論じた安妮（慶山）による『情書』の受容を考慮するなら、「酷似人物」が『七月與安生』のベースとなった可能性も浮上してくる。このように、岩井作品における酷似人物や共犯者の少女像は、フェミニズムや女性の自我認識が向上しつつある中国社会において、岩井→安妮、安妮→女性脚本家たち、岩井→女性脚本家たちという系譜を形成している。

第五章

岩井俊二小説『ウォーレスの人魚』と香港映画『人魚傳説』『美人魚』とをめぐって

1842年、アヘン戦争終結のために結ばれた南京条約の結果、清朝はイギリスに香港島を割譲した。その時、香港の人口はわずか5000人であったという²⁰⁴。1982年9月にイギリスのサッチャー首相が訪中して、香港の97問題をめぐり鄧小平と交渉するも難航、その後83年末に至ってイギリスは全面譲歩し、翌年の12月19日に中英共同声明が正式調印された。香港の統治権は1997年7月1日にイギリスから中国へと移ったが、中国はこれを「香港の中国回帰」と呼び、返還後の香港では「一国両制度」の実施が約束された。

岩井は香港返還に強い関心を抱いて、香港返還の前日に香港の各地を訪れて、その風景を記録していた。その巡礼の旅の一つの目的は、旅の前に執筆し始めたある小説の「細部に渡るプロットのチェック」²⁰⁵である。この小説は長編の『ウォーレスの人魚』であり、1997年9月25日に角川書店より上梓された。この小説は岩井文芸における「香港史」の位相の総括であるが、映画化されていないためか、東アジアで流行することもなく、日中の文化界はいずれもこれを重要視してこなかった。本章はこの忘却されてきた作品を取り上げて、岩井俊二が人魚という表象を通して描いた香港の植民地としての歴史と「回帰」について分析する。これに加えて、返還前後の香港映画監督による2作の人魚映画、1994年の『人魚傳説』（羅文監督）および2016年の『美人魚』（周星馳監督）にも注目して、日本と香港の映画監督が描く人魚と香港の関係性を考察し、香港の人魚をめぐる表象とその系譜的關係を検討したい。なお、返還前後の香港と人魚の表象の問題について掘り下げた先行研究は寡聞にして知らない。

人魚とは「半魚半人」の想像上の生物であり、ギリシア神話では邪悪で危険なセイレーンとして否定的なイメージと共に登場していたが、近代に至りハンス・クリスチャン・アンデルセン（1805～1875）が『人魚姫（The Little Mermaid）』において無垢な少女としての人魚を描き、従来の人魚像を一変させた。『人魚姫』では、人魚の王の末の姫が15歳の誕生日に、海で嵐に遭った王子を救出し、恋心を抱いてしまう。海の魔女に魚の尾を人間の足へと変えてもらうのと引き換えに、姫はその美しい声を失い、王子に真実を告げられぬまま、他の娘と結婚する王子を短剣で殺すか、それとも海の泡となって消えるかとい

²⁰⁴ 藤井省三『現代中国文化探検-四つの都市の物語』岩波新書 121頁。

²⁰⁵ 「SWITCH」、1997年9月20日。表紙カバーには「LAST TANGO Iwai Shunji」という文字とともに、岩井俊二が両手に大きな文字で「祖國，母親：——香港回帰了（母親のもとに帰ってきた香港）」と書かれた新聞『香港商報』の七月一日零時号外を持って微笑む写真があしらわれている。

う選択を迫られる。人魚姫は愛する王子を殺すことができず、空気の精となり天国へ昇っていく。このように純粋な愛のために自らを犠牲にした人魚姫の物語が広く知られるにつれて、人魚のイメージは危険な誘惑者から愛に殉じる犠牲者へと変容を遂げ、同時に人間と人魚の間の悲劇的な恋という近代における典型的イメージが定着したと考えられる。

日本にも人魚にまつわる実見談は古くから存在し、早くは『日本書紀』（720年）に人魚らしいものが現れたという記事が見える。神谷敏郎の指摘によれば、江戸時代に人魚が図解に載った例として、寺島良安による日本最初の図入り百科辞典『和漢三才図会』（1713年）とオランダ伝来の西洋の妙薬6種の解説書『六物新志』（1786年）があるという。²⁰⁶「人魚」には時代や地域を越えて不思議な魅力が潜んでおり、井原西鶴・蒲原有明・太宰治・安部公房ら日本文学を代表する文学者も「人魚」に惹きつけられ、「人魚」をモチーフとした作品を創造した。そこに共通する認識としては、人魚は上半身が女身で下半身は魚の形をした想像上の生物であるということがあり、このほか人魚は不老不死の象徴で、その肉を食べると若返るとの俗信も存在してきた。

その一方で、香港の映画研究者である黄淑嫻は、香港は「二つの植民者（英国と中国）のはざまで、女性化されたポジションに位置づけられている」²⁰⁷と述べた。女性化された人魚という表象は、香港を解読するにあたって多様な可能性をもたらすものである。これに先立ち、香港出身のアメリカの研究者周蕾が1990年代に、「『中国的な』と『西洋的な』とのあいだの弁証法的対立が展開される土俵として」²⁰⁸の香港の不安定性を論じてもいる。植民地の歴史が香港に付与した特性である不安定性を、周蕾が論じる「ギヴンネス（giveness）」と同一視するなら、「受動的なものとしてではなく能動的な原理として理解しなければならない。『ギヴンネス』は動作主体なのだ。」²⁰⁹と解釈できる。すなわち、香港の「ギヴンネス（不安定性）」は、能動的動作の主体としての役割をも果たしているのである。香港をめぐる人魚表象とは、この不安定性がそれぞれの時代において巧みに描き出されたものではあるまいか。西洋化・女性化されて不安定性を持つ香港が、中国への返還前後でいかなる変容を遂げたかという疑問を念頭において、90年代以後の三時期における人魚をめぐる三作を考察していきたい。

5-1 香港の“中国回帰”前の可憐な「美人魚」——羅文の『人魚伝説』について

²⁰⁶神谷敏郎『人魚の博物誌』思索社1989年17頁。

²⁰⁷黄淑嫻「政治的な男たちの絆と香港女性」『男たちの絆、アジア映画 ホモソーシャルな欲望』2004年199頁。

²⁰⁸周蕾著、田村加代子訳『女性と中国のモダニティ』みすず書房2003年8月15日9頁。

²⁰⁹周蕾著、田村加代子訳『女性と中国のモダニティ』みすず書房2003年9頁。

1994年に香港で、孤児の少年と1匹のシャチを描いたハリウッド映画『人魚童話 (Free Willy)』と、南米のある一家の50年間にわたる盛衰史を描いた『第六感之戀 (the house of the spirits)』が上映された。同じ年の10月に公開された、人魚と人間の恋愛を描くコメディ映画『人魚伝説』(Mermaid got married)は、上記の作にあやかってか「第六感奇縁之人魚伝説」とも呼ばれた。この映画を監督した羅文(原名:譚百先、ロマン・タム、1944~2002年)は日中戦争中に広西の百色で生まれ、広州で育ち、18歳の時に香港へ移住した。その後1968年に歌手としてデビューし、1974年から1977年まで日本で事業を展開するなど、2002年に肝臓ガンで亡くなるまで香港音楽界の重鎮であり続けた。歌手として最も有名な仕事の一つとしては、1983年にテレビドラマ化された『射雕英雄伝』(原作は金庸の小説)のテーマソング『世間始終你好』がある。

『人魚伝説』の主演女優には鍾麗緹(クリスティー・ジョング、1970~)が選定されており、その経緯も興味深い。彼女は中国とベトナムのハーフで、「北米のパリ」と呼ばれるカナダ・モントリオール育ちで、英語とフランス語のネイティブスピーカーであり、フランス文化の雰囲気漂わせている。彼女は1993年にミス華僑コンテストで優勝して香港芸能界にデビューし、1994年初、周星馳(1962~)が監督した映画『破壊之王』で初めて女性主人公をつとめ、健康的かつセクシーな魅力を発揮した。さらにその後1994年7月末、2千万香港ドル以上を投資して作られた『中南海保鏢』(The Bodyguard from Beijing)の女性主人公に抜擢される。この映画のストーリーは以下のようなものである。主人公である許正陽は北京育ちのクールな用心棒で、中南海(北京の中心部紫禁城の西側に位置する政府要人の居住区)で政界重鎮の護衛を務めていた。ある時香港に派遣された許は国際学校の女教師である楊倩儀のボディガードをすることになり、様々な危機を経て二人は恋に落ちる。映画の宣伝用ポスターを見ると、中南海の用心棒である許が中央で勇敢にも銃を構えて敵を威嚇しており、その後ろに身を隠した楊は怯えた様子で許に縋りついている。そこには性別による「強」と「弱」、また「保護者」と「被保護者」の対照が鮮明に表現されている。このポスターはすなわち、中南海の用心棒に擬された大陸と、西洋化され女性として表象された香港との力関係を示唆したものと捉えることができ、香港返還前の1994年にこの作品が創られたことは注目に値する。この役柄は鍾麗緹のその後のキャラクターイメージに強い影響を与えたと見え、例えば直後に出演した『人魚伝説』では恋する人魚役として、天真爛漫でありながら蠱惑的な女性を見事に演じきっている。

『人魚伝説』の男性主人公阿志(鄭伊健)は高校の代講教師で、海で遭難した経験があるため泳げない。ある日、海辺で溺れた阿志は人魚に助けられ、魔法の真珠で命を救われる。ところが真珠を失った人魚は海に戻ることができなくなり、やむなく人間の姿に変身し、転校生の「小美」として阿志の学校に潜り込む。阿志と小美とは次第に惹かれ合うが、

半人半魚であるという事実が明るみに出て、小美は海に帰らざるを得なくなる。この『人魚傳説』に登場する「美人魚」は、流暢な広東語や英語を操り、人間の足と魚の尾を自由に取り替え、人間との恋愛も順風満帆である。彼女は90年代の香港社会に経済・言語・知識のあらゆる面で適応しており、「王子」ならぬ香港ボーイとの意思疎通も可能なのである。

映画中では「美人魚」の信憑性を高める道具として、実在の香港の大衆紙『東方日報』の「香港開埠首次發現美人魚——長髮大眼睛樣貌嬌俏（香港開港以来、初めて人魚が発見される——髪が長く目が大きく艶かしい姿）」や「本港水族館發現美人魚——樣貌甜美彷彿如神話（香港水族館が人魚を発見——愛らしい姿は神話のよう）」²¹⁰という記事が用いられている。さらに、それを補足するように虚構の雑誌『アメリカンサン』の記事「1973年4月アラビアの西海岸で人魚を発見、その後人魚は出沒せず。1991年8月フィリピンで完全な人魚を発見。」²¹¹ももっともらしく引用されている。90年代後半、香港映画が衰退期に入る頃のコメディ映画においては、『人魚傳説』のように細部にまで巧みに工夫を凝らすものは滅多になく、同作を凡庸なコメディ映画と同一視してはなるまい。

次のシーンは、小美の正体に気づいた校長・教務秘書・警官・富豪が魚取り「四人組」を結成し、大雨の中で人魚の姿に戻った小美を捕え、電気鉄条網を張り巡らせたプールに閉じ込めるところ²¹²である。

「游得再快也跑不掉的！再嚇嚇她，好不好？（いくら速く泳いでも逃げられやしないさ！また脅かしてやろう、いいかい？」富豪、自慢げに言う。

「好啊！好啊！（いいね！いいね！）」校長と校長秘書、拍手しながら賛成する。

「還有啊，我从中南海請来了两位保鏢由他們監視，萬無一失呀。（それから、僕は中南海から監視役として二人の用心棒を雇ったので、絶対に間違いないよ）」

警官、両手を組んで傍觀し「別說那麼多啦，我們來研究怎麼發財吧（お喋りはたくさんだ、われわれはどうやって金儲けをするか考えるとしよう）」。

「對，對，發財！」（そうだ、そうだ、金儲けをしよう！）四人組、ワイワイしながら室内に戻っていく。

このシーンにおける「半人半魚」、「半中半西」の人魚は、教育・行政・法務・金融を象徴する人物たちによって苦境に追い込まれ、畏怖の念や無力感に苛まれている。これは

²¹⁰映画『人魚傳説』Wishing Well Film Company1994年。

²¹¹映画『人魚傳説』1994年01:05:01。

²¹²映画『人魚傳説』1994年01:15:31。

映画の公開当時、天安門事件後の香港が返還を前にして、政府に対し不信を、未来に対し不安を感じていたというパニックの状況を想起させる。換言すれば、この人魚（不運）は「恐共症（共産党恐怖症）」を患った香港人の情緒を表現しているのではないか。映画の最後で、人魚小美は一度は適応した人間社会と決別して海へと回帰するが、その直前に、人間の阿志と別れを惜しんで次のような言葉を交わす。

小美：我只是一條魚，你會喜歡我嗎？（私はただの魚だけど、私のことを好きになってくれる？）

阿志：會，是神話嘛。（好きになれるよ、神話だからさ。）

…

小美：我現在不能不走，給我一點時間。如果我們有緣的話，我會回來找你。（私はもう行かなくてはならないので、少し時間をください。もし、私たちに縁があれば、私は戻って会いにきます。）

阿志：答應我，一定要回來。（約束して、必ず戻って来ると。）

小美：我走了。（もう行きます。）

阿志：我等你。（君を待っている。）

人間社会に未練を残す小美が劣等感を抱き、自分を「ただの魚」と認識しているのに対し、阿志は敬意をもって、小美を「神話」として理解し、同時に「他者」として人間の中から排除してしまっている。

映画の公式ポスターには「這是一個遙遠的傳説但是它真實的發生了（これは遥かに遠い伝説であるが、本当に起きたことである）」と記されている。また、映画タイトルに「傳説」という言葉が用いられているのは、長年信じられ語り継がれてきた「伝説」が本当に現実化したという意味なのであろう。ここにいう伝説というのが、19世紀末に締結され、99年に有効化した中英条約を暗に指していると考えるのは、果たして穿ち過ぎであろうか。要するに、女優の選定、映画の宣伝および主旨の設定には「伝説＝香港返還」、「人魚＝香港」、「海＝中国大陸」、「四人組＝権力機関」というメタファーが読み取れる。小美が阿志と陸で暮らすか海に帰るかという選択を迫られた時に、一旦は阿志に与えた真珠を返却してくれるよう請求することは非常に重要である。この真珠は天然の良港を誇る「東方明珠」としての香港の象徴であり、美人魚の魅力の中核といえよう。

5-2 岩井俊二と香港——「回帰」小説としての『ウォーレスの人魚』

1997年7月1日の深夜2時、九龍・重慶マンションのゲストハウスで香港の中国返還のセレモニーを見ていた日本人の映画監督・小説家がいた。彼は祝賀のために打ち上げられた花火を見ながら、「すさまじいな…中国人の香港返還に懸ける思いが強烈だなんて。この情景って夢みたい」と言った。その日本人とは岩井俊二である。1997年6月30日と7月1日の2日間、香港が99年ぶりにイギリスから中国に返還された瞬間を祝う喧騒を、岩井俊二は自らビデオカメラで記録したのであった。岩井俊二に同行した編集者の新井敏記はその言動を以下のように書き留めている。

「6月30日、イギリスの香港統治最後の日、その日1日、岩井はデジタルビデオカメラ1台を手に香港の街をくまなく歩き、香港の人々を映画『スワロウテイル』の円都の移民たちのイメージを重ねていった。」²¹³。岩井俊二はカウントダウンの時間が表示された蘭桂坊の映像を撮りながら、「かつてアヘン戦争後の1842年、南京条約により、香港島がイギリスに割譲されたのを発端に、60年の北京条約で九龍半島の先端部も割譲され、1898年九龍租借条約により、九龍の北にニューテリトリー、新界地区以南が、99年間イギリスの租借地となった。」²¹⁴と即席のナレーションをつける。…「もう一つのスワロウテイル」そう言うと岩井俊二は小さく笑った。

岩井は1996年9月に、中国のかつての植民地を原型にして、日本にある架空の移民の街「円都」を描いた。それが映画『スワロウテイル』である。岩井は「『スワロウテイル』の撮影地は、上海の日本人租界の一角をロケハンした時に見つけた。架空の物語、たとえば宮澤賢治や北原白秋の香りが漂う、百年前の幼い人魚が住んでいるような街のイメージだった。」²¹⁵と語る。すなわち、岩井俊二は植民地を日本の人魚物語の舞台と結び付けたのである。

日本の人魚物語といえ、小川未明が1921年に発表した童話「赤い蠟燭と人魚」²¹⁶がすぐに思い起こされる。寂しい北の海に住む人魚の母は、生まれた娘を優しい人間のもとに置いていく。足が鰭になっている人魚娘は蠟燭屋の老父婦に託されて、はじめは大切に育てられるが、最後には不吉なものと思なされ大金で売られてしまうのであった。人魚は寂しい海から離れて、賑やかな人間社会に身を置くが、親代わりの存在に裏切られるという残酷な物語である。岩井の『ウォーレスの人魚』は石井竜也監督に促されて書き出した作

²¹³新井敏記『人、旅に出る』:「SWITCH」インタビュー傑作選、岩井俊二「香港のいちばん長い日」2005年222頁。

²¹⁴新井敏記『人、旅に出る』222頁。

²¹⁵新井敏記『人、旅に出る』221頁。

²¹⁶『小川未明童話全集』第1巻 講談社1950年11月15日。

品²¹⁷であり、「赤い蠟燭と人魚」の影が見てとれるが、人魚を通じて香港を描いた点において異色作と言える。

この作品は、序章「片鱗」（19世紀 香港）、第1章「海人」（2012年 セント・マリア・アイランド）、第2章「眷属」（2015年 日本）、第3章「鱗女」（2015年 香港）、終章「人魚」（2016年 フロリダ・キーウエスト アラスカ・ベーリング海）から構成される。物語はウォーレスが19世紀末の香港で人魚に出会ったこと、また香港の大富豪海洲全の息子海洲化と結婚した人魚について記録した『香港人魚録』という奇書の紹介によって幕を開ける。同書は岩井によるフィクションであるが、ウォーレス（Alfred Russel Wallace、1823～1913）は実在の人物で、イギリスの「進化理論」の博物学者・社会運動家・探検家として広く知られ、生物地理学や人類学、心霊学に大きな貢献をした。『ウォーレスの人魚』とは以下のような物語である。

2012年、セント・マリア島で育った、海洋生物学者の一人娘で「アジアの血が混じってる」²¹⁸とされるジェシーは、2本足の人魚を目撃する。その3年後、遭難事故によって沖縄の海底に沈んでいた大学生の海原密が、遭難から2ヵ月後に奇跡的な生還を果たす。実は1996年香港赤柱生まれの海原密は、13歳まで香港で暮らし、その後日本逗子に移住した「中国人の血と海に住む人の血が流れている日本人」²¹⁹であった。2015年、日本人の海原密とアメリカ人のジェシーは香港で出会い、同年同日生まれの二人は互いに恋に落ちてしまう。彼らは『香港人魚録』に出てくる人魚の子孫であり、自分たちの出生の秘密とアイデンティティーを探す冒険を始める。作中の人魚は陸上人魚（人間の姿をしている）と海中人魚に分けられており、海中人魚のイメージはといえば、「二本の足がある。…水中人間と呼ぶべきか、あるいは鱗人間、海人…呼称は何とでも可能…肌は透き通るように白く、頭部には褐色の長い毛髪まで生えて」²²⁰いる、うるう年生まれの不吉な不老長寿の生物として描かれている。人魚が実の母ではない他人の夫婦に託される設定は、小川の童話から影響を受けているのであろうが、それよりもここで注目すべきは、岩井が人魚と香港との関連性を明示している点である。

物語の主要人物は、「九龍租借条約が締結された1898年は凶らずも海鱗女が妊娠した年である。そして海原密が産まれた1996年は香港が中国に返還されるわずか1年前。ちょうど香港の歴史の区切りにそれぞれ海鱗女と海原密が存在していた。」²²¹と設定されている。

²¹⁷岩井俊二『ウォーレスの人魚』角川書店1997年416頁。

²¹⁸岩井俊二『ウォーレスの人魚』角川書店1997年265頁。

²¹⁹岩井俊二『ウォーレスの人魚』角川書店1997年238頁。

²²⁰岩井俊二『ウォーレスの人魚』角川書店1997年119頁。

²²¹岩井俊二『ウォーレスの人魚』角川書店1997年298頁。

岩井はこれを「人魚のミッシング・リング」と呼び、「アヘン戦争後 1842 年、南京条約により香港島がイギリスに割譲されたのを発端に、60 年の北京条約で九龍半島の先端部も割譲され、そして 1898 年九龍の北の新界地区が 99 年間イギリス租借地となった。1997 年、中英共同宣言によって中国に返還されるまで、香港はイギリスの領土だったわけである。この約百年間が香港にとって運命的な時代であったことは言うまでもないが、マームエイドの研究者たちにとってもこの数字は重要な意味を持っていた。彼等はこの期間を『人魚のミッシング・リング』と呼んでいた。」という説明を加えている。すなわち、登場人物としての人魚の母、祖父の中国人海洲全、人魚の海鱗女、二人の人魚の子孫という人物関係は植民地香港の歴史と緊密な関連を有しており、岩井は人魚と海家の三世代を通じて香港の植民地としての歴史を総括しているのである。

物語の設定においては、「回帰」が重要なテーマとなっている。まず人魚と人間の交配する方法としての「癒合」は、「胎内回帰願望、生まれた雄は最後には雌の体内に癒合される自然な愛の儀式」であり、一種の回帰と理解していいだろう。そして、香港返還の直前に香港で生まれ、すぐに海外に離散した双子の人魚姉弟が香港で再会して故郷へ向かうというプロットからも「回帰」の重要性が読み取れる。また、母体から分離したこの二人の若い人魚は、最終的に自分の実の母のもとに戻って行くが、これも回帰の達成という意味をもつと考えられる。さらに、小説の最後の一節は「海に還る」であり、二人の人魚の運命的回帰を強調している。作中の人魚は妊娠から出産までに百年の歳月を要しているが、九龍租借条約の締結から約百年の妊娠期間を経て、海原密とジェシーが生まれていることは意味深い。彼らの母体への回帰は、かつて大陸という母体から分離されて植民地となった香港が、今や中国へ回帰していくことに符合している。『ウォーレスの人魚』における以上の四重の回帰は、岩井の香港返還体験の強烈な反映であると理解できる。

最後に、物語の核心的なテーマとして、タイトル中の「ウォーレス」の意味するところに注目したい。作中に博物学者として登場するウォーレスは「人魚にロープを巻きつけて泳がせる。人魚が海を泳ぐ間にロープには藻の類がからみつく。…ロープを回収し、分析すれば人魚がどこか[ママ]を道筋で泳いだかがわかる」²²²という実験を行って失敗し、「私は彼女を人間だとは到底思えなかったのだ。あれは生物だった。私にとってあれは人間ではない生物だった。それは非道い偏見だった。」²²³と懺悔するに至る。彼はまた 1913 年に出版した『香港人魚録』の最後に「(人魚は)もともとは海に住んでいた種である。海に

²²²岩井俊二『ウォーレスの人魚』角川書店 1997 年 336 頁。

²²³岩井俊二『ウォーレスの人魚』角川書店 1997 年 354 頁。

還るのが正しいのだ。…そっと海に還してくれることを切に願う。」²²⁴と記すが、同年その願いが叶えられないままに世を去る。この「進化論」を唱えるイギリス人の登場は、社会的関係の原因を生物学に求めることによって各人種間に根本的な優劣の差異が存在するとの主張を正当化せんとする社会進化論 (Social Darwinism) と人種主義 (racism) をわれわれに想起させる。ウォーレス (イギリス、本国、人間) と人魚 (香港、コロニー従属、非人間) という鮮明な対照を背景としたうえで、人魚の家族にとってウォーレスは自分たちを圧迫する存在であると同時に、ある意味では恩人 (扶養者) でもあるという複雑な関係が展開されるのである。結末部のウォーレスの残虐な実験の失敗と懺悔、そして二人の人魚の冒険と回帰は、共に香港の植民地時代の閉幕を寓話的に語っているのだろう。

中国語訳簡体字版『ウォーレスの人魚』は南海出版社によって2008年8月に出版され、その後13回増刷された。新経典文化出版社の資料によると、2014年12月末までに5万冊が完売したという²²⁵。2013年11月16日、台湾でも初めて繁体字版『ウォーレスの人魚』が出版され、文化界からも注目され始めている。しかし、両版は共にタイトルを『華萊士人魚』と訳しており、原題の「華萊士」と「人魚」の所属関係を曖昧化している。なお付録として作中の出来事を図表化したので参照されたい。

5-3 『美人魚』における中国への返還後の「香港情念」

周星馳 (スティーヴン・チョウ) は1962年6月22日香港生まれで、90年代には出演作に必ず多くの観客を動員する俳優となるに至っており、「無厘頭 (広東方言では「莫釐頭尻」、理不尽という意味。周星馳のユーモアスタイルを指す)」という演出スタイルを自ら創出したことで知られる。1993年初めて監督・主演した『唐伯虎點秋香 (Flirting Scholar)』が大好評を博し、1994年には共産党スパイを演じて官僚制度を揶揄する『国産凌凌漆 (From Beijing with Love)』を製作した。1996年、映画製作会社・星輝海外を設立し、単独での監督デビュー作『少林サッカー』(2001年)で香港電影金像賞を獲得した。2013年には廣東省政協委員に就任して注目を集めてもいる。彼の最新作である『美人魚』は2016年2月8日、春節に中国各地で上映された。映画の興行成績を集積し分析するサイト「Box Office Mojo」²²⁶の統計によれば、『美人魚』(2016)は2016年の2月19日から

²²⁴岩井俊二『ウォーレスの人魚』角川書店1997年17頁。原文: Originally the mermaid was a marine species, so it would be very natural to return her to the ocean. …But you would leave her to the ocean.

²²⁵新経典文化の編集者に対するメールインタビュー2014年4月2日。

²²⁶<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=mermaid2016.htm>

4月7日までの7週間のうちに106軒の映画館で上映されている。香港での上映初日の興行収入は490万香港ドルで、香港映画市場の映画上映初日における興行収入最高額を記録した。大陸でも上映開始後、19日目に興行収入が30億人民元を超え²²⁷、中国映画史における興行収入の最高記録を更新した。また「電影票房網」の統計によれば、『美人魚』の最終的な興行収入は実に33.9億人民元に達したという²²⁸。

『美人魚』の男性主人公劉軒は貧乏な子供時代を過ごす、裸一貫で身代を築き上げた後は拝金主義者となる。彼は87年の株価大暴落、97年の金融危機、2002年のSARS（重症急性呼吸器症候群）を経た後、不動産の投資家である富裕な美女・若蘭と協同して「青羅灣プロジェクト」なる計画を立て、強力なソナー（音波を発射し水中の物体を探知する機械）を使用して湾内の生態環境を破壊したため、そこに棲息していた人魚の一族はその多くが死傷し、悲惨な境遇に追い込まれる。一族を代表する人魚・珊珊は美人計で復讐しようとするが、劉と恋に落ちてしまう。最後には劉が反省し、環境保護をめぐって人魚一族と和解するに至り、心を改め穏やかで無私無欲の生活をするようになる。

この映画をめぐる従来の評価を振り返ると、そのほとんどは環境問題と異種間恋愛に焦点を当てた解釈に集中している。たとえば映画評論家の李多鈺は「一百分，春晚標準。（満点、「春晚」の基準でいえば）」²²⁹とコメントした。「春晚」とは「春節聯歡晚会」の略称で、中国中央テレビが毎年旧正月の前夜に放送する特別芸能バラエティであり、視覚効果やイデオロギー宣伝を重視したものである。すなわち、李はこの香港映画は大陸の一般的な観衆の審美に迎合した作品であると暗に揶揄しているのである。そのいっぽうで、香港のある映画評論家は「海洋の埋立による金儲けと環境問題とを扱ったこの映画が、大陸と香港の両方で商業的に成功をおさめたのはきわめて珍しく特例的なことである。ほとんどの場合、このような大陸で成功した映画が香港でも商業的に成功するとは限らない、たとえば香港の映画人が製作したとしてもだ」²³⁰と述べている。映画の主要人物を演じる四人の俳優は、三人が大陸出身、残り一人が台湾出身である。いっぽう『美人魚』の脚本家グループ²³¹は、大陸出身の盧正雨（1983～）を除いて全員が香港の脚本家であるが、周星馳の長年の脚本パートナーである李思臻は、「Facebook や微博に載っているたくさんの面白いジョ

²²⁷肖揚「給周星馳《美人魚》票房算算帳」『北京青年報』2016年1月29日
<http://cul.sohu.com/20160229/n438823811.shtml>

²²⁸「電影票房」『美人魚』興行収入 <http://58921.com/film/2882/boxoffice>

²²⁹李多鈺騰訊微博 2016年2月8日 <http://t.qq.com/頁/t/472391015959478>

²³⁰『南華早報』2016年2月20日。原文：這部圍繞填海賺錢和環境問題的影片在內地和香港均獲得票房成功是罕見特例。在大多數情況下，這類在大陸獲得成功的電影並不一定能在香港獲得票房成功，即使是香港電影人操刀。

²³¹周星馳『美人魚』2016年、01:29:47。聯合編劇：李思臻（香港）、何妙祺（香港）、盧正雨（大陸）、馮志強（香港）、陳慶嘉（香港）、江玉儀（香港）、曾謹昌（香港）。

一クに目を通し、それらからインスピレーションを得て自分の脚本に書き込んでいく」²³²という自らの創作経験を紹介し、人々に膾炙した話題をネットを通じて意識的に収集していることを認めている。さらに映画の撮影地²³³として、懿德軒・東湖公園・游泳跳水館・科園路・大鵬半島などといった深センのランドマークが多数登場する。すなわち、『美人魚』は香港の監督と脚本家が深センを舞台に、大陸の俳優を起用して製作した現代中国の寓話なのである。香港返還から19年目の2016年に『美人魚』が大陸と香港両方において商業的に成功したことは、いわゆる「情懷消費（ノスタルジア消費）」の表れであると思われる。

映画上映の約1ヶ月前には「興風作浪，震蕩五洲」というスローガンが発表され、また『美人魚』の宣伝に使われ挿入歌でもある『世間終有你好』が公開された。本章の第一節で述べたように、『人魚傳説』の監督羅文はかつて別の作品のためにこの曲を歌っていた。広東語で歌われるこの歌は、80年代の香港武俠作品の代表的なテーマソングの一つであり、中国語文化圏においては幅広い観衆に共有されており、彼らの心に「懐かしさ」を喚起する歌と言えよう。『世間終有你好』が初めて使われたのは『射雕英雄伝』という作品においてであり、それは12世紀前半、靖康の変から間もない時期に、モンゴルで生まれ育った漢人の郭靖という若者が中原へと旅立ち、江湖の荒波に揉まれながら成長していく物語である。郭靖は義理人情に厚く、敵・味方・親族のいずれからも一目置かれ慕われる俠気ある好漢である。『世間終有你好』は混乱した江湖（社会）において俠義を尊ぶというメッセージを含んだ歌であり、現代に至るまで「武俠情懷（武俠的情念）」というイメージを喚起する力を持ち続けている。興味深いのは、周星馳が『美人魚』の冒頭で羅文の歌う『世間終有你好』を使用した理由として、羅文への敬意だけでなく、彼の監督作品『人魚傳説』へのオマージュの意もこめられていた可能性があると考えられることである。

前述した通り、漢人である郭靖はモンゴルで生まれ育ったが、モンゴルの南宋侵略の事実を知り、自分の民族を裏切りたくない一心で、母の李萍は自殺し、郭靖自身はモンゴルと決別する。換言すれば、郭靖は文化・教育と身分・義理の間で引き裂かれ、半蒙半漢の身体を有するがゆえに、二者択一の苦しい立場に置かれることになった。これは人魚の大きな特徴である中間性（intermediacy）と一致している。モンゴル覇権／イギリス覇権・陸上・人間と南宋／清政府・海・魚との間でアイデンティティー危機に苦しむ両作の主人公たちは、このような類似点を共有している。周星馳は羅文の歌を通じて、その歌の裏に

²³²首席娛樂官、李思臻インタビュー「華爾街見聞」2016年6月17日。原文：我會去 Facebook、微博上去看一些好玩的段子，從這些好玩的段子裏尋找靈感運用到自己的劇本中。

<http://wallstreetcn.com/node/248695>

²³³搜狐旅遊「揭秘星爺《美人魚》拍攝地」、<http://travel.sohu.com/20160222/n438078507.shtml>

ある物語を借用し、『人魚傳説』と『美人魚』との間テキスト性を匂わせ、半人半魚である人魚の困惑を描き出しているのである。

『美人魚』にはアンデルセンの『人魚姫』やディズニー映画の『リトル・マーメイド』（1989年）の影響が見うけられるが、従来の作品では男性の人魚が登場せず、女性の人魚ばかりであるのに対し、「周星馳式」の人魚物語には香港の市井の庶民を原型とする老弱男女の人魚が登場する。すなわち、寂しく若く美しい「凝視される」対象としての女性の人魚のイメージは打破されて、人魚の定義には性別・年齢を超えた普遍性が加えられ、香港市民と重ね合わせられているのである。さらに興味深いのは、人魚珊瑚がその設定上、従来の「凝視され保護される」人魚パターンから脱却して、自分の「美色（凝視利用）」を復讐の武器とする刺客、人魚一族のために抗争する女闘士とされていることだ。それに加えて、人魚珊瑚は人間の服装や化粧やダンスまでも模倣する努力家である一方、彼女の魚の尾は人魚の固有のアイデンティティーであり、その一部に切れ目を入れるという改造を行なうのみで、人間の足に改変する必要はないと設定されている。しかしながら、人魚の尾は人間に如何に理解されるだろうか。周星馳は以下のシーン²³⁴で半人半魚という形体の不自然さをひととき強調している。

劉軒：我剛才、被人魚綁架。（俺はさっき、人魚に拉致されたんです。）

警察官：人魚是哪位？（人魚とはどなたのことですか？）

劉軒：不是哪位，是一半人一半魚的美人魚。（どなたってことはない、半分は人で半分は魚の人魚だ。）

警察官：（魚の半身と人の半身が左右で合体した絵を見せる）

劉軒：不是左和右，是上和下。（左右じゃない、上下だ。）

警察官：（魚の上半身と人の下半身が合体した絵を見せる）

劉軒：上面是人，下面是魚。（上が人で、下が魚だ。）

警察官：（同じ絵を上下入れ換えて見せる）

劉軒：頭呢？（頭は？）

警察官：（魚と人の頭が合体した絵を見せる）

劉軒：美人魚啊！電影有沒有看？就是那種長頭髮身材很好的，那種半人半魚的美人魚，明白嗎？（「美人魚」だよ！映画を見たことがないのか？髪が長くてスタイル抜群の半人半魚の「美人魚」だよ！わかったか？）

²³⁴映画『美人魚』 索尼影業 2016年 01:00:06。

以上の場面は中国でも人気のある日本アニメ『ONE PIECE』の一節を変形して借用したということからネットで話題を呼んだが、なぜここで作者は、制服姿で厳しい表情をした公安（人民警察官）を登場させ、彼がなかなか人魚の半人半魚という形態を理解できないという描写で笑いを取っているのだろうか。この場面は、政府関係の人間には半人半魚という中間性を有した存在が全く理解不能であることを風刺しているようにも見える。

このような人間と人魚の相互不理解をめぐる重要な存在として、人魚たちの精神的なリーダーである「師太」が登場する。最初、師太は「人魚と人間は本来ならば平和的に付き合うべきであるが、昔から人類の大型船団は私たちを発見するたびに、気でも違ったように捕まえて殺害するばかりだったから、私たちは人類を敬して遠ざけるしかなかった。なんと彼らは進歩すればするほど凶暴になっていくのであり、だから人類は邪悪なのである…」²³⁵と人間と人魚が対立することの必然性を語る。しかし、映画の結末では、その意見は「愛はすべての規則と境界線を越える。…人類は邪悪だが、正義の人もいる。愛とは寛容さであり、忍耐でもある。それは時間の試練を乗り越え、永遠に止むことがない。」²³⁶と一変しており、それまでの対立は解消されて、敵味方の和解という主題が浮上することになる。かくて物語は人間と人魚が、人の足と（奇妙に改造された）魚の尾、また大陸と海というそれぞれの差異を保留したまま、自由に生きていくという童話のようなエンディングにたどり着くのである。

香港返還から約20年が経過した現在、「一国両制度」には諸々の問題が生じている。特に、香港映画の実態は大きく変わってきた。CEPA（中国大陸・香港経済連携緊密化取決め）の締結（2003年6月）と実施（2004年1月）によって、香港製中国語映画は中国大陸で「国産映画」として扱われるようになり、大陸と香港の協同制作映画における香港側のスタッフと出演者の割合の制限も大幅に緩和された。²³⁷このことによって、杜琪峰・徐克・陳可辛・許鞍華などといった中堅映画監督がそれぞれ「北上」して大陸で創作を始めたが²³⁸、周星馳も例外ではない。特に『美人魚』は、大陸・香港の観衆が共有する香港武俠映画への懐旧の思いを喚起した上で、それに加えて、喜劇映画でありながら香港独自の不安定なアイデンティティを表現し、「香港情念」とも言うべき特別な情感を作り出した。周星馳は映画中でパロディを多く使い、香港返還後の創作のあり方を探索しつつ、「香港情念」を巧

²³⁵映画『美人魚』索尼影業 2016年 00:21:04。原文：人魚和人類本應和平共處，但自古以來，每次人類的大型船隊發現了我們，都只會瘋狂捕殺，所以我們對人類也只能敬而遠之。誰知道他們越進步就越暴戾，所以人類是邪惡的…。

²³⁶映画『美人魚』索尼影業 2016年 01:05:05。原文：愛超出了一切規則和界限…人類是邪惡的，但是也有正義的。愛是包容，也是忍耐。他經得起時間的考驗永不休止。

²³⁷吉川雅之、倉田徹『香港知るための60章』明石書店 2016年3月25日 325頁。

²³⁸「港片導演北上 CEPA 十年」時光網 <http://news.mtime.com/2013/12/02/1521253.html>

妙に利用している。大陸市場に迎合すると同時に、香港アイデンティティを宣揚し大陸における理解を求めるという意図のもとに、香港の監督は『美人魚』の製作において主体性を発揮し、香港の庶民を人魚族に投影したのである。

おわりに

日本と香港の映画監督は、香港返還前後、金髪のセクシーな西洋の象徴あるいは想像の産物としてのマーメイドを用いて、香港への想像を展開した。人魚は「半中半西」、また水中と陸上の双方で生活する「半人半魚」という中間性を有した表象であり、西洋化された中国人（香港人）の文化的表現として映画監督たちに選択されてきた。本章は、返還前後に公開された、香港をめぐる三つの人魚物語を取り上げ、日本の映画監督・小説家である岩井俊二、香港の映画監督である羅文と周星馳のそれぞれが作中に潜ませた人魚と香港の関連性を解明すると同時に、香港の人魚表象に対し解釈を試みた。

第一節では、返還前の1994年公開の『人魚傳説』が、政治的・経済的な不安による移民か残留かという大恐慌状態にあった時代を背景に、人間社会でいきいきと生活するものの、多方面からの圧迫により生存の危機に直面して海に帰らざるをえなくなる可憐な「美人魚」を描いたことについて述べた。外からはハリウッドの衝撃、内では経済・政治・文化の急激な変化に対する不安に直面していた香港の映画人は、人魚の小美の境遇を通じて、香港返還前の自らの複雑錯綜とした心情や香港情緒を端的に表現したと言えよう。

第二節では、香港返還を目撃した日本人岩井俊二の視点から、異色の陸上・海中人魚を通じて表現された現代香港のイメージに注目した。岩井は香港の植民地としての歴史が始まってから2016年に至るまでの海家の運命を叙述することで、人魚が母体に回帰するという宿命のかつ壮大なテーマを巧妙に描き出した。興味深いことに、香港の監督たちの強烈な感情とは対照的に、岩井俊二はカメラアイのような冷静な歴史の観点および香港情緒が見落とした「回帰」の角度から香港における人魚のイメージを創出したのである。

第三節では、香港返還から約20年を経た現今の香港で、地元の映画人が人魚を私的な「情念消費」の場としながら、そのアイデンティティが理解不能であるというジレンマと、異種族の共存の平和への願望とを表現した『美人魚』をめぐって考察を行なった。具体的には『美人魚』と『人魚傳説』との関連性と、その「情念消費」について検討した上で、周星馳の表現した人魚（闘士、庶民）の表象を分析し、香港返還後、映画監督が香港の特殊な社会状況に対応して生み出した人魚（香港）アイデンティティの妥当性を読み解いたのである。

本章で取り上げた人魚の表象は、香港の「ギヴンネス（不安定性）」からもたらされた結果であるというよりもむしろ、香港映画人および香港、そして香港に強い共感を抱く日

本人の岩井俊二が主体的に創出したものである。香港映画監督による二作の香港人魚映画の間には明確な系譜関係が存在する一方、岩井が書いた香港の人魚小説が香港人魚映画からいかなる影響を受けたのかを証明するのは難しい。しかし、彼が香港の歴史の「傍観者」として、香港をめぐる人魚をテーマとする作品の系譜に自分なりの解釈を出したことは、文化的に連動する日本と香港の緊密な関係の一端を示しているといえよう。

第六章

岩井俊二映画『スワロウテイル』と賈樟柯『山河ノスタルジア』の共振

日本人の映画監督・小説家の岩井俊二（1963～）は1996年、5百万ドルの製作費用を費やして、架空の都市・円都（円タウン）で暮らす移民を描いた映画『スワロウテイル（中国語タイトル：『燕尾蝶』）』を製作し公開した。その20年後、賈樟柯（1970～）は高度経済成長を遂げた中国の過去・現在・未来を追憶・表現・展望する『山河ノスタルジア（原題：『山河故人』）』を製作した。この二人は、上に挙げたそれぞれの作品で、脚本、小説、映画撮影の全てを自らの手で行なっていることにおいて共通しているが、この共通点はこれまで注目されることはなかった。また管見の限りでは、二人の作品を関連づけて分析する研究も見当たらない。本章では『スワロウテイル』と『山河ノスタルジア』の映画テキスト（字幕）と各作品の制作の時代背景を視野に入れ、両作における近未来の町及び金銭をめぐる表現に注目し、更に経済のグローバル化という背景から生まれたノスタルジア（郷愁）の表現としての言語問題・歌・葬式をめぐる両作を比較したい。両監督の比較を行なった正式な先行研究はまだ存在せず、ネットにおいて類似のテーマが語られることはあるものの、それらも両作に対する印象批評に留まる場合が多い。『スワロウテイル』の研究としては、松田由紀子の「「アジア的都市」の表象——『スワロウテイル』・『イノセンス』」と、中村三春の「岩井俊二『スワロウテイル』の都」が挙げられる。また賈樟柯の『山河ノスタルジア』に関しては、映画評論・対談が多数の雑誌に掲載されており、その代表的なものは「ジャ・ジャンクー×竹中直人 恋の記憶、風景の中にたたずむ人物たちの哀愁：『山河ノスタルジア』をめぐる」である²³⁹。ただし現時点では研究論文はまだ存在していない。

6-1 映像作家たちの共鳴——岩井俊二と賈樟柯

賈樟柯（1970～）は中国山西省・汾陽（フェンヤン）生まれで、映画監督・脚本家・映画プロデューサーなどの肩書きを持つ。18歳の時に山西省の省都である太原の芸術大学に入り、油絵を専攻した。在学中に小説執筆を始め、また1993年に陳凱歌監督の『黄色い大

²³⁹映画評論：宇田川幸洋「映画とコトバの間にはふかくて暗い河がある？山河ノスタルジア」、『キネマ旬報』2016年6月。勝田友巳「山河ノスタルジア：幼なじみの三人の4半世紀 発展する中国の影に喪失感」『エコノミスト』2016年5月。小野正嗣「すれ違うこと、あるいは通りすぎること：ジャ・ジャンクー『山河ノスタルジア』について」『すばる』2016年5月。対談：「ジャ・ジャンクー×竹中直人 恋の記憶、風景の中にたたずむ人物たちの哀愁：『山河ノスタルジア』をめぐる」『キネマ旬報』2016年4月74頁～79頁。

地』に衝撃を受け、北京電影学院文学専攻へ再入学した。1997年に自作の短編『小山の帰郷』が香港インディペンデント短編映画&ビデオ最高賞を受賞し、このことをきっかけに、より大きな予算と規模で映画を撮り始めた。その後、卒業作である『一瞬の夢』（原題：『小武』）が多数の国際映画祭で高い評価を受けたことにより、中国第6世代映画監督の代表的存在の一人となった。2000年、日本のオフィス北野と提携して、『プラットホーム』（原題：『站台』）を製作し、その後『青の稲妻』（原題：『任逍遥』、2002）、『世界』（2004）、『長江哀歌』（原題：『三峽好人』、2006）を次々と製作した。映画評論家の四方田犬彦は「（賈樟柯の）出現によって、中国映画もついに世界的に同じ地平に立ったのだなあという感慨でした。つまり東京やニューヨークやパリ、ソウルと同じ出発点に立って、同時性という認識のもとに映画を監督する世代が登場した。」²⁴⁰と賈の映画を評価している。2015年、『罪の手ざわり』が日本でもロングランヒットを記録し、キネマ旬報ベスト・テン外国語映画の第1位に選ばれ、毎日映画コンクール外国映画でもベストワン賞を受賞するなど高い評価を受けた²⁴¹。彼は、古典的なハリウッドの映画技法としてのクローズアップとは異なる技法であるロングショットに強い愛着を示しており、また作品中には雑音が多く用いられるという特徴も見られる。

岩井監督と賈監督は、大学での専攻（横浜国立大学油絵専門、太原芸術大学油絵専門）が相互似しているばかりか、映画監督・脚本家・プロデューサーの肩書きを兼ね備えていること、更に自分が書いた小説・脚本に基づいて映画を作るという手法においても共通している。岩井は「夢は小説家だったんですが…高校1年、小説でも書こうかねと思って。ならば文芸部というのが妥当な選択肢だったわけですが、当時、賞をとって注目を集めていた池田満寿夫さんや村上龍さんが美術系の人だったので、美術をやれば文学になんか良い影響が出るのかもと思って、そんなミーハー感覚で美術部に入りました。」と語っており、詩や小説という文学的原点を持ちながら、絵画という遠回りにも見える道を選び、映像作家として事業を展開するようになったといえる。一方の賈樟柯は「最初は美術が好きではなく、文学が好きで、そして詩も小説も書いていた（我一開始並不喜歡美術，我是喜歡文學，然後也寫詩也寫小說。）」²⁴²という、小説や詩を創作する小都市の少年だった。

²⁴⁰四方田犬彦、倪震著 『日中映画論』作品社 2008年11月。

²⁴¹東京フィルメックス来日時インタビュー2015年11月

<http://bitters.co.jp/sanga/director1.html>

²⁴²魯豫有約、賈樟柯インタビュー2005年2月2日。

https://www.youtube.com/watch?v=83kG0dh1-pk&index=2&list=pLOEX_QXgpz1mQ68BhEKvfEE71YD04fgC0

6-2 『スワロウテイル』と『山河ノスタルジア』

時間と空間によって区分するなら、『スワロウテイル』物語は以下の三部に分けられる。

(1)青空旧貨市場時代：胸にアゲハ蝶のタトゥーを入れた娼婦のグリコは、同じく娼婦の母を亡くした一人の少女を引き取り、アゲハと名付けた。アゲハは飛鴻やランたちが経営する「青空市場」で働き始める。ところがある日、殺人事件が起き、死んだヤクザの体内から偽の1万円札の磁気データを内蔵したテープを発見する。実は中国マフィアのリャンキもこのデータを探していたのだ。グリコとアゲハは飛鴻のもとで偽札の磁気データを利用して大金持ちになり、東京都内へ移住する。

(2)ライブハウス時代：歌手になりたいというグリコの夢を実現するため、飛鴻はライブハウス「円タウンクラブ」を開業し、円タウンバンドを結集した。グリコはレコード会社と契約して有名な歌手になる。覚醒剤を試したために意識不明となったアゲハは偶然リャンキに助けられる。飛鴻は裏切られて入獄し、円タウンバンドは解散する。

(3)青空旧貨市場時代2：アゲハは円都の阿片街にある病院に戻り、胸に蝶のタトゥーを入れる。偽札の磁気データをめぐって、円都のならず者たちの間で争奪戦が勃発する。グリコは歌手を辞めて円都に戻り、元通り娼婦を続けることにする。アゲハはテープをリャンキに返す。警察に殺された飛鴻の葬式が開かれる。

北京電影学院に在籍していた頃から、賈樟柯は同時代の中国映画が社会的な題材に目を向けようとしないうちに不満をもっており、自らの映画では激変する中国の転換期にあって周縁化されてしまった田舎町の若者たちの日常を描いてきた。2004年に映画『世界』が、賈樟柯の作品としては初めて中国国内で一般公開されたが、当局の検閲の影響もあって海外からの投資を募ることとなり、既存体制からは距離を置く形になった。2016年公開の『山河ノスタルジア』は、賈樟柯にとって中国大陸の「院線」で正式に公開された3本目の映画であり、その物語は近未来を描いたものである。その物語はやはり時間と空間によって以下のように区分できる。

(1)1999年、山西・汾陽を舞台に、晋生（不明）・梁子（27歳）・涛（23歳）という三人の若者の間で三角関係の恋愛劇が繰り広げられる。炭鉱の持ち主である晋生はとうとうその経済力によって、小学校の女性教師である涛の芳心を射止める。一方、涛をめぐる晋生とライバル関係にあった炭鉱労働者の梁子は恋に破れ、故郷を離れて出稼ぎに行く。晋生と涛の間にはドル（Dollar、到楽）が生まれる。

(2)2014年、梁子は酷い肺病を罹ったため山西の実家に戻ってきた。既に晋生と離婚して山西で会社を運営していた涛は、梁子に経済的な援助を与えるが、父の突然の死によって強いショックを受ける。一方、8歳になったドルは上海の国際小学校に通っていたが、山西に

戻って祖父の葬式に参加した後、涛のもとを離れ、父の晋生が暮らすオーストラリア東南部に移住することになる。

(3)2025年、メルボルンで19歳になったドルは、父の晋生と言語の問題により互いに交流することができず、確執の最中にある。ドルは香港人でカナダから移住してきた中国語講師のミヤと出会い、心を通わせて恋に落ちる。母親や故郷を喪失しているドルは、自分の記憶の中の母と故郷を回想し始める。

両作を対照すると、『スワロウテイル』ではリャンキ・グリコ・アゲハという一つの世代（兄弟姉妹）によって主要人物が構成されているが、『山河ノスタルジア』では晋生・濤・ドルという2世代から成る核家族が登場している。この世代という観点を更に掘り下げるなら、『スワロウテイル』には自分の故郷を離れて日本で円都の住人になったフェイホンやグリコたちと、円盗二世のアゲハが登場し、一方『山河ノスタルジア』には、オーストラリアに移住した晋生と移民2世のドルが登場する。このうち第1世代にとってはノスタルジアの問題が生じるのに対して、第2世代にとっては故郷を探すという重大なテーマがあり、これは両作に共通する。以下ではこのほかに、近未来の町や金銭をめぐる表現という、現実社会のグローバル化が等しくこの二作に影を落としていると思われる面に注目して、引き続き両作を検討する。

6-3 グローバル化の表象——近未来の町と金銭をめぐる表現

6-3-1 近未来の町——円都と汾陽

『スワロウテイル』と『山河ノスタルジア』は両監督がいずれも初めて「近未来」をテーマに据えて作った作品である。しかし、この二つの映画が作中で描くのは、文字通りの近将来のことであって、両作品は未来感の溢れるSFやファンタジーとは異なっている。前者はバブル経済以降の数年（撮影の年は1996年、物語の舞台となる年代は2000年以降）、後者は2025年（撮影の年は2015年）を描いており、科学技術の進化は表現されているものの、むしろ撮影当時の現実をほぼ反映している。『スワロウテイル』の冒頭では、「むかしむかし、円が世界で一番強かった頃、その街は移民たちであふれ、まるでゴールドラッシュのようだった。そして移民たちはこの街を円都と呼んだ。日本人はこの名前を忌み嫌い、逆に円盗と呼んで蔑んだ。これはイェンタウン（円都）に棲むイェンタウン（円盗）たちの物語」²⁴³と語られる。物語の冒頭にはバブル最高潮の時代に日本に押し寄せた人々が

²⁴³『スワロウテイル』の冒頭には以下の英文字と漢字がすらすらと流れる。ONCE UPON A TIME WHEN THE YEN WAS THE MOST POWERFUL FORCE IN THE WORLD THE CITY OVERFLOWED WITH IMMIGRANTS LIKE A GOLD RUSH BOOM TOWN THEY CAME IN SEARCH OF YEN. SNATCHING UP YEN.（画面に小文字と句読点が登場する） Snatching up YEN ） And the immigrants called the city YEN TOWN

登場して、その第二世代が生きるための空間を作り上げ、その後舞台は近未来へと移っていく。『山河ノスタルジア』のドルは中国の高度経済成長期が一段落した時期に生まれ、やがて移民の二世として成長し、近未来への幕が開く。近未来のオーストラリアで19歳となったドルや、円盗の第2世代としての16歳（アゲハを演じる伊藤歩の実年齢と同じ）のアゲハは、いずれも異郷から故郷や過ぎ去った時代を懐かしむという一般的な「ノスタルジア」の主体ではない。両作において近未来は、経済発展の影響力（破壊力）が、人間感情にどのような結果をもたらすかという預言を託す対象とされている。

『スワロウテイル』では、薄暗い灰色で統一された円都は多国籍の移民（円盗）が住む町とされており、主要な登場人物の暮らす主な舞台として、「青空旧貨市場」とドラッグ中毒者だらけの阿片街が対照的に設定される。岩井はアジアの雰囲気を探し求め、ロケハン（ロケーション・ハンティング、ロケ地を捜す）を上海旧租界の一角で行ったが、麻薬やセックスの描写がある『スワロウテイル』の「脚本では絶対に許可がない。中国での撮影は本当に難しく撮影しても検閲でひっかかると国外に持ち出せなくなる」²⁴⁴などの理由で、結局、当時建設中だったお台場が、架空の町である円都の場面の撮影現場として選ばれた。上海でのロケハン体験に関して、彼は次のように語っている。

「一番円都に近いと思ったのは上海だった。円都って名前は上海って名前でもいいくらいとおもって、上海は自分の想像してた円都に完璧に一致してくる。仕事はいっぱいあると思って地方から電車に乗っても何週間もかけて、移民たちが本当にやってきて、できたはいいけど仕事がなく、上海の駅に宿す人が寝ているわけ。」²⁴⁵

1980年以降の中国では、農村部から都市部へ、そして内陸部から沿海部へと、大規模な人口移動が繰り返された。とくに1995年に、年齢は20代～30代で学歴は小学校卒または中学校卒、本籍地は江蘇省または安徽省という人々が出稼ぎのため大量に上海に流入し、これにより戸籍制度にさまざまな規制が加えられた結果、出稼ぎ労働者の参入できる業種と職種は限定され、労働市場の階層化が見られるようになった²⁴⁶。一方、日本では1990年に出入国管理法および難民認定法の改正が実施され、これ以降大量の中国人労働者が「研

円都 But THE JAPANESE HATED THAT NAME (But the JAPANESE hated that name.) So, they referred to those Yen Thieves as Yentowns. (文字拡大される。AS YENTOWNS 円盗) (続いてナレーションだけが流れる: it's a bit puzzling but the Yentown means both the city and the outcast if you work hard earn a lot of yen and return home they will be rich men) (文字が出現: It sounds like a fairy tale. But it was a paradise of yen "Yentown" And This is the story of YENTOWNS in YENTOWN)

²⁴⁴ 『SWITCH』1997年9月20日33頁。

²⁴⁵ Behind the scene of SWALLOWTAIL BUTTERFLY, 1996, 09:10。

²⁴⁶ 嚴善平、左学金、張鶴年「上海市における出稼ぎ労働者の就業と賃金」『アジア経済』XL-2、1999年2月。

修」という在留資格で入国するようになったが、同時に偽装難民や不法滞在による事件が頻繁に起きるようにもなった。『スワロウテイル』では、多国籍の移民が円都に流入したと語られるものの、名前や設定を見れば、主役のフェイホン、リャンキ、グリコ、アゲハは中国人として描かれていると理解できる。岩井は上海を原型にして移民都市の円都を創作し、ロケハンの過程で上海で出稼ぎの人々を目にして衝撃を受け、農村部などから上海に殺到した出稼ぎの人々を原型にして円盗を作り出したといえよう。すなわち、日本への外国人出稼ぎ労働者の急増という事実は、同時代の上海に殺到した田舎出身の出稼ぎ労働者のイメージと重なっており、映画の中で円都は上海の鏡像として位置づけられているのである。

2014年、ブラジルの映画監督・脚本家のウォルター・サレス (Walter Salles、1956～) は『賈樟柯、汾陽の子 (A Guy from Fenyang: Jia Zhangke)』というドキュメンタリーを撮影したが、その中では賈の出身地である山西省の汾陽市²⁴⁷に焦点が当てられている。賈は山西省の町を出発点として、中国の田舎の町 (城鎮) という空間を舞台とする「故郷三部作」という独特な映画を製作し、激変していく中国社会の変遷を描写した。1990年代以降の中国は、あらゆる分野でグローバリゼーションに積極的に対応してきた。2001年、WTOへの加盟をきっかけに、グローバルスタンダードが確立され、このことは中国の町にも大きな変化をもたらした。賈樟柯は「北京和上海都是盆景，不是真實的中國」²⁴⁸といい、自分の故郷のような場所にこそ中国の町としての現実的な意義があることを強調した。呂梁山脈の中に位置する汾陽で、呂梁文化を受け継ぎながら育った賈樟柯は、「來呂梁就是尋找那些在忙綠地現代生活中遺忘的祖先身影，这里有过去的生活和传统文化，文化基因里所有的一切都可以在呂梁遭遇。(呂梁に來るのは現在の生活では忘れ去られた祖先の過去を思い出すためである。ここには過去の生活と伝統的な文化があり、文化の遺伝子が有するすべてに呂梁では出会うことができる。)」²⁴⁹と自分の故郷の文化的特徴を語る。『山河ノスタルジア』は賈樟柯の個人的体験を色濃く反映する映画でもあり、映画中には汾陽を代表する南薰樓²⁵⁰や汾陽文峰塔²⁵¹、汾陽基督教教堂²⁵²が登場するほか、陝西省の吳堡黃河大橋も

²⁴⁷秦代に置かれた、山西省の有名な町である。総面積は1176キロ平方メートルであり、人口は40万人である。1996年に県級市に昇格し、汾陽市となって現在に至る。

²⁴⁸Damien Ounouri『Xiao Jia rentre à la maison (中国語タイトル: 小賈回家)』2007年。

²⁴⁹山西旅遊發展大會「賈樟柯: “山河故人” 回乡, 向世界讲一个文化呂梁」2016年8月24日。

²⁵⁰明弘治(1500年)に建てられる。1993年12月に山西市の重点的文物保護対象となった。

²⁵¹中国で最も高いレンガ塔であり、13階立てで、84メートル93センチの高さがある。

<http://j.people.com.cn/n3/2016/0310/c94661-9028148.html>

²⁵²1910年に文阿德牧師によって建築され、禱告堂・鐘樓・教堂に分けられる。20メートルの高さがあり、建設当時は汾陽の一番高い建物であった。そのてっぺんからは汾陽の町が一望できる。

舞台となっている。ここで中国文明の母体・中国人の精神的な故郷である黄河が出てくることで、映画の中の故郷の概念は、単に汾陽や山西地域にとどまらず、中国全体にまで拡大されていると言える。映画では、過去は 1:1.33、現在は 1:1.85、未来は 1:2.39 と、それぞれ画幅の比例 (Aspect Ratio) を変えて表現されており、時代が進むにつれて、意図的に幅が広がっている。故郷を離れた梁子、晋生、ドルに比べて、濤は終始故郷の町を見守り、時代を通して変わらぬ汾陽の文峰塔のような存在である。そして、賈樟柯は自分の故郷の汾陽を、主人公の濤の故郷として設定するのみならず、中国人の共通のノスタルジアの基盤となる故郷として描いている。映画の第三部分の主な舞台は、汾陽から何のシンボルもないオーストラリアの海辺の町に移っているが、これは汾陽の鏡像にすぎない。要するに、金銭の希求という明確な指向が示される『スワロウテイル』の「円都 (青空)」は、異郷人の夢が始まる場所として扱われており、円盗の労働によって作り上げられた異郷の中の故郷である。それと比べると、汾陽は変わらぬ原点であり、異郷人の永遠の精神的故郷であるといえよう。一方は経済のグローバル化の産物としての浮遊の町、もう一方は時代による変化を拒否する永遠の精神的故郷なのである。

6-3-2 金銭をめぐる表現

『スワロウテイル』が日本で上映された際、賛否両論を呼んだ理由の一つは、劇中で子供が偽札の製造に協力し、偽札を行使したことであった。1991年という、日本のバブル経済崩壊後の時期に製作されたこの映画における金銭をめぐる表現は、重要なテーマであって無視できない。映画ではアメリカの人のアローウが廃品の山の中から有用な回収品を探しながら、誰もが金儲けをすることができるという平等性を主張して、「天は人の上に人を作らず、下に人を作らず」と言う。誰の言葉かと聞かれると、彼は「The Yentown god said that. (円都の神様がいったよ)」と答える。周知の通り、これは福沢諭吉の『学問のすゝめ』(1872年)の有名な一節であり、福沢は1984年以後一万円の肖像人物でもある。アローウの言葉からは円都が持つ金銭的机会均等という意味を読み取ることができる。特に女性登場人物の間には、金銭をめぐる表現が集中的に表れている。たとえば娼婦とグリコの二人による、日本語と中国語が入り混じった以下のような対話がある。

娼婦： 這煙1盒にひゃくごじゅうえん、1天1盒、ななせんごひゃくえん。我家老頭子看一個月門房，よんひゃくげんか？1元がじゅうにえんだと、よんせんはっぴゃくえんか。看一個月門房在日本連煙錢都不夠。(このタバコ1箱250円、1日1箱1ヶ月だと7500円、うちの旦那は1ヶ月警備員をして、400元か。1元が12えんだと4800円か。中国で1ヶ月警備員をしても、日本ではタバコ代にすら足りない。)

グリコ： 錢可真不容易存啊 (お金をためるのは本当に難しいね)

娼婦：錢是不容易存啊（お金をためるのは難しいね）

グリコ：就是よね（そうだよね）

娼婦：このままじゃ、什麼時候也回不了國啊。（このままじゃ、いつまでも国に帰れないね）

このような娼婦たちの世間話は、日中の間の巨大な収入格差により、彼女たちの帰国が不可能であることを物語っている。また、リャンキは「找回磁帶，賺一筆，回上海（テープを取り戻して、一稼ぎして、上海に戻る）」と帰国の願いを語っている。映画では、中国籍を持つ登場人物たちは売春婦、マフィア、ゴミ回収の肉体労働者、悪徳不動産屋など、道徳や法律に反する低層の不法移民ばかりである。しかし、金銭をめぐる表現と人物設定について、岩井は「そこ（筆者注：円都）はキャッシュカードじゃなくて、現金を鷲掴みするような気分で金を稼ぐやつが出て、その原始的なバイタリティーみたいなもの。自分の中ですごく渴望していたというか、そういうふうな街、自分の中の一つのパラダイスだ」²⁵³と語っている。また、『スワロウテイル』の制作発表の記者会見では、「ある時東京が、至れり尽くせりの病院みたいな町だなどと思えた。生き物が本来持っている自己防衛本能を全然発揮しなくても、とにかく生きていられる。そんな東京に息苦しさを感じていて、何か違う突破口がないかと思ったときに、円を求めて国を捨てる人もいれば、家族のためにやって来る人たちに元気があるじゃないかと、単純にあこがれた。」²⁵⁴と岩井は強調した。以上に引用したコメントから、岩井がバブル経済崩壊後の日本社会における、金銭の裏にあるバイタリティーに着目し、その反映として『スワロウテイル』の円盗たちに自分の憧憬するような元気な生命力を付与したことが分かる。すなわち、市の周縁としての青空市場にいる円盗たちは、法律・道徳の如何をこえて美学的に昇華されているのであり、エネルギーに溢れた彼らを描写することにより、元気がない日本の都市から脱出しようという岩井の創作動機が読み取れる。

田舎の青年や出稼ぎの重労働者などを描く賈樟柯の映画は、中国の近代化や、国有経済から市場主義的経済へと移り変わる過程において生じる精神的葛藤によって貫かれている。彼の作品中には、特に金銭をめぐる表現が頻繁に登場する。例えば、中国の水利建設事業の一環である三峡²⁵⁵の改造に着目して製作された『長江哀歌』では、主人公の韓三明が奉節へ向かう船上で、白紙からユーロへ、ユーロから人民元へと紙幣が変わるインチキマジックを目にしている。その後、「煙」のセッションでは、韓三明の投宿先のホテルにあるテ

²⁵³Behind the scene of SWALLOWTAIL BUTTERFLY、1996、06:51。

²⁵⁴監督岩井俊二「スワロウテイル」を語る』『キネマ旬報』1996年10月39～53頁。

²⁵⁵江上流の瞿塘峡、巫峡、西陵峡の総称である。長江の洪水の防止、発電、航運の増強などを図る多目的ダムが建築される。

レビに、香港映画『英雄本色』のドル紙幣でタバコに火をつける場面が映っているという描写がある。また、自分に10元札の裏の絵柄を見せる労働者の一人に対して、韓は返礼として黄河壺口瀑布が印刷された50元札（第4版、1990年発行）を見せている。その翌日のこととして、韓が10元札（第5版、1999年発行）の裏に印刷された「夔門」の絵を現実の夔門と比較するショットなどもある。地元のチンピラの小馬哥が「現在の社会は私たちに合わないよ、僕たちがあまりにもノスタルジックだからさ」と語ったように、高度経済成長におけるノスタルジアと金銭（紙幣）の関係を賈樟柯が重視したことがわかる。『山河ノスタルジア』では、金銭によって激変した中国本土の社会構造における主従関係や親子関係の変遷が描き出されている。主人公の濤の結婚、息子の名前（ドル）、子どもの扶養費、梁子の医療費、父の遺体の運送費用、子供の教育費、晋生の移民費用など、主人公たちの人生の重要な節目に関わる設定においては、金銭が常に重要な役割を果たしている。特に、濤にまつわる金銭をめぐる表現は興味深いものである。濤は貧乏で内向的な恋人の梁子と別れ、金持ちの晋生との結婚とその破綻を経て、実家で企業家になり、贅沢な家を手に入れる。彼女は年を取るにつれて逆に金銭への執着心が薄くなるが、キャリアや経済的な理由によって故郷を離れたほかの出稼ぎ労働者たちよりもはるかに大きな成功を収めている。これは出稼ぎで金銭を稼ぐという一般的なイメージに反し、女性が実家を離れずに経済的に成功することを描写したものである。すなわち、『山河ノスタルジア』は「金銭」と「感情」という問題をその背景として持っており、「金銭」は重要な伏線として、綿密に計算され、物語を構成しているのである。

6-4 ノスタルジアの構成——言語・歌・葬式

中村三春は「円都とは、約束された土地がどこまでも自分にとって疎隔され、それゆえに故郷であるような《退行＝進化》型のユートピアであり、同時に逆ユートピアであることは確かである。」²⁵⁶と指摘している。前述したように、岩井は硬派かつ元気で生命力に溢れた町を理想としていた。2012年、彼は「無論如何，直到今天，日本人對於美國文化仍一直抱著很大的憧憬，相較之下對於亞洲幾乎是一無所知。但是，21世紀一定是和亞洲共生的時代。將亞洲的精神具體形成的《燕尾蝶》。在我心裡，錢都（Yen Town）是我所期望的日本樣貌。（いずれにしても、いままで、日本人はアメリカ文化に対してずっと巨大な憧れを抱き続けてきたのであり、それに比べてアジアに対してはほとんど何も知らずに来た。しかし、21世紀はきっとアジアと共生する時代になるだろう。アジアの精神を具体化して『スワロウテイル』を書き下ろした。僕の心の中で、円都は僕の望んでいる日本の姿であ

²⁵⁶中村三春、岩井俊二『『スワロウテイル』の都(タウン)』『国文学：解釈と教材の研究』学燈社1997年3月412巻4号21頁。

る。) ²⁵⁷」と回顧した。すなわち、岩井は非日本人の町としての円都を通じて、個人の生命力溢れる日本を懐古したと理解できる。これはまた、一種のユートピアへの郷愁であるとも考えられよう。

賈樟柯は「忘却され失われた感情は未来において取り戻すことができるだろうか（遺忘的丢失的情感在未来能不能找回來）」²⁵⁸と『山河ノスタルジア』の撮影動機を語り、旧約聖書（イザヤ書 54 章）に出典を持つ映画の英題「Mountains may Depart」について、「山が崩れたとしても、海が枯れたとしても、人間の感情は変わらないだろう（山會移動，大海會枯竭，但是情感不會改變）」²⁵⁹と説明している。ちなみに『山河ノスタルジア』の邦訳では「故人」の部分は「ノスタルジア」と訳されており、日本の配給側がこの作品に時代を越えて郷愁を誘い、故郷への懐かしさを喚起する性格を見いだしたことが読み取れる。また、賈樟柯は『電影、想法和辦法』で、「時間はそもそもとても感情のあるものである。（時間本身是特別有情感的一個東西。）」²⁶⁰と映画の時間について述べている。すなわち、時間軸上の未来は濃厚なノスタルジアを喚起する存在として使われている。以下では両作におけるノスタルジアの構成について考察する。

1、言語

『スワロウテイル』では、主な登場人物はみな中国系の名前を持っているが、中国人の母を持つアゲハと上海出身のグリコだけは本名が不明である。このことに関連して、グリコは自分の胸のタトゥー（入れ墨）について、「死んでもこれは目印になるでしょ、言うなれば、それは私の ID カードっていうとこね」と解釈し、根無し草のような状態にある自分を確認するよすがとしてこれを捉えている。主な登場人物の使用言語を区分するなら、第 1 組：リュウリャンキ（中国語、外国語混じり）、第 2 組：グリコ（日本語、英語、中国語）、第 3 組：フェイホン（英語、中国語）、第 4 組：アゲハ（英語、日本語、その後中国語を独学）、第 5 組：ラン、春梅（英語）、第 6 組：円都のならず者たち（中国語）となっている。まず、第 1 組のリャンキは中国語・英語・日本語をごちゃ混ぜにして使っており、中村三春はこれを「観衆に対するメディア的な呼びかけ構造」²⁶¹と理解している。しかし、インタビューによれば、「（筆者注：リャンキ）はぐちゃぐちゃでよく聞き取れない日本語を喋っている。自分ではそれが日本語だと思っていて、彼は中国から渡ってきて一人で生きてきて、その中で一所懸命に言葉を覚えて、実際にはそれは伝わっていないのに、自

²⁵⁷岩井俊二『燕尾蝶』新經典文化王悠玲、張苓譯『致台灣讀者』2012 年 4 月。

²⁵⁸第 68 回ガーン映画祭記者会見、賈樟柯と趙濤インタビュー2015 年 5 月 19 日 03:33。

²⁵⁹第 68 回ガーン映画祭記者会見、賈樟柯と趙濤インタビュー2015 年 5 月 19 日 05:08。

²⁶⁰賈樟柯『電影、想法和辦法』中国人民大学出版社 2012 年 1 月 1 日。

²⁶¹中村三春、岩井俊二『スワロウテイル』の都(タウン)』『国文学：解釈と教材の研究』学燈社 1997 年 3 月 412 巻 4 号 18 頁。

分では伝わっていると思って話しているという悲しさ…英語と中国語が混ざっている。」²⁶²

とリャンキを演じる江口洋介（1967～）がリャンキの言語の特異性の根底にある異郷人の憂愁を語っている。このような、観衆にとっては字幕を通じてしかわからないリャンキの言語が、円都では通じている理由は、これが一種の新しいノスタルジアの言語だからであると思われる。ここから更に、自由に多言語を切り替えて話すグリコとアゲハを除けば、あとの第3組、第5組、第6組は、いずれも日本語から距離を置いたものとして設定されていることが分かる。映画『スワロウテイル』では、日本語の必要性は薄いように見える。その代わりに英語の覇権、また中国語などを交えた複雑な言語使用が展開されて人物間の矛盾や葛藤が表現され、ノスタルジックな感傷を加速させる。

一方、『山河ノスタルジア』ではドルの言語の問題が顕著である。たとえばドルと中国語教師「ミヤ」との中国語の授業における対話は以下のようなものである。

ミヤ: What's your mother's name? (あなたのお母さんの名前はなんですか?)

Dollar: I don't have a mother. (僕に母がいませんよ。)

ミヤ: No mother? So what are you? A Monkey King, come out from a stone, right? (母がいません? だったらあなたは誰ですか? 孫悟空? 石から生まれてきたのでしょうか?)

Doaller: Well, I was a test-tube baby. (まあ、僕は試験管ベビーでした。)

ミヤ: You still need a mother for that. (それにしても、あなたには母がいるはずなんです。)

Doaller: So what is your Chinese name, Miya? (それじゃあ、ミヤ、あなたの中国語の名前はなんですか。)

ミヤ: I forgot. (忘れちゃったよ) ²⁶³

教師と生徒の両方が自分の過去を回避するシーンである。ミヤは香港が返還される前の1996年にカナダのトロントに移住した香港人に設定されているが、ドルも既に中国語を話せなくなっており、中国にいる母の存在を否定する。2014年、汚職撲滅運動²⁶⁴の中、晋生はドルを連れてオーストラリアへ移住した。当時8歳だったドルは、上海語や標準語を話すことができ、西安のなまりもわかる子供であったが、中国を離れざるを得なくなり、移民となった。2025年、大学生となったドルは中国語を話すことができなくなり、父の晋生と中国語を用いての交流が全くできなくなってしまう。それを努力して解決しようとする

²⁶²Behind the scene of SWALLOWTAIL BUTTERFLY, 1996, 33:17.

²⁶³『山河故人』2016年01:28:54.

²⁶⁴2013年から習近平国家主席が開始した汚職撲滅キャンペーン。官僚や実業家たちを対象とし、脅迫や公的資金の濫用などの事実の有無を調査する。

ドルは、山西方言で「能行（できる）」という独り言をした後、父に下記のような英語のメールを送信する。

「Right now I could be doing everything. Just wanna tell you that I plan to quit college. Don't even know what I wanna do. Maybe just live for the moment, simple as that. I mean nothing really interests me right now.（今現在、僕はどんな仕事をして構いません。これから大学をやめようとするのをあなたに伝えたいだけです。どんなことをするか僕にもわかりませんが、ただ一時的に簡単な時間を過ごすだけです。特に僕の興味を引くことが今はありません。）」²⁶⁵

しかし、英語がわからない晋生が Google 翻訳アプリを使ってメールを翻訳した結果、この文は「我要向你表白，我想退出大學。我進而了解自己不需求什麼。一段時間。生活簡單，我什麼都可勝任。取決於我的興趣。（あなたに告白する。僕は大学を辞めたい。僕には自分には何もいらぬことを前にもまして理解した。少しの時間。生活は簡単で、僕にはなんでもできる。僕の興味によって決めた。）」²⁶⁶と変換される。誤解した晋生は激怒し、親子の喧嘩が始まる。

交流が失敗した結果、ドルは「You are my father, but Google translate is your real son.（あなたは私の父だが、グーグル翻訳があなたの本当の息子である）」と失望し、心の扉を閉める。

このように作中では、技術の発展した未来社会で、信用できない翻訳に頼る親子関係とその矛盾が皮肉をもって描かれている。ここでは親子の重要なつながりとしての母国語（中国語）が失効してしまっている。ドルとは対照的に、Peter と改名した晋生は自分なりに中国的な生活環境を作り出す。彼の日用品や部屋飾りを見れば、茶杯や布靴、汾酒があるほか、『射雕英雄伝』²⁶⁷、『碧血劍』²⁶⁸、『玉鉤斜』²⁶⁹などの中国武俠小説が並べられ、また壁飾りの絵の『黄河頌』²⁷⁰などの年代記の懐古を再現するものが散見される。また、晋生のメール受信ボックスをクローズアップしたショットからは、クレジットカードの利用明細（澳勝銀行信用卡帳單）、銃のセール（Guns on sell）、シドニーのニュース（悉尼新聞

²⁶⁵映画の中国語字幕：我做什麼都無所謂。只想告訴你，我打算離開大學。也不確定到底要做什麼，也許就是單純地過一段時間。我是說現在我對什麼都沒興趣。做什麼都一樣都可以。

²⁶⁶『山河故人』2016年01:32:22。

²⁶⁷金庸の代表作の武俠小説であり、「射鵬三部作」の開幕作品である。靖康の変を経て南宋と金が対峙の中、モンゴルで育った漢人の若者郭靖は江湖で成長する話である。金庸、明河社、1994年。

²⁶⁸金庸の第二作の武俠小説であり、明末において、清軍に抵抗する將軍袁承志の物語である。金庸、廣州出版社2006年。

²⁶⁹司馬翎、学林出版社1994年。明時代における国宝の玉鉤斜に関わる冒険の物語である。

²⁷⁰1972年、画家の陳逸飛は書いた一人の紅軍戦士が歩兵銃を持ち、黄河を望む名作である。

日報)、中国人向けの旅行会社広告(悉尼歌劇院-東澳旅行社)、山西省人会の知らせ(山西同郷會通知)、博打城の武術公演(賭場武術演出)などの情報を見ることができるが、ここには晉生の孤独な異郷人としての日常が表れている。

更に母と母国語との関連を考察すると、鍵という表象が浮上する。息子と別れるとき、濤は「家裡的鑰匙你應該有一副。你的家隨時可以回來(家の鍵はあなたもひとつ持つべきよ。あなたの家にはいつでも帰ってきていいの)」と言う。また、父と疎遠になっているドルが父に会いに来るのは「鑰匙」のためである。おまへの鍵はと聞かれたとき、ドルは「我丟了(無くした)」と平気で答えている。ここでの鍵は、母国語である中国語の象徴なのである。母不在の変わりゆく異国世界で彷徨いつづけるドルが、母に与えられた鍵をなくしたり、自分の家の鍵をなくしたりすることは、母国語を忘却することと同じであり、これは母子関係の反映でもある。すなわち、鍵の紛失=母の喪失=母国語忘却というように、一貫したテーマが描かれているのである。

2、歌

次に、両作における歌の使用も、ノスタルジアを表現する上で重要な役割を担っている。『スワロウテイル』は音楽の横溢する映画といっても過言ではない。映画でグリコが結成する架空のバンド「YEN TOWN BAND」は、その後、現実に『MONTAGE』というアルバムを作ってデビューした。その収録曲中には、映画の挿入歌にもなっているアメリカのジャズ・ポピュラー歌手のフランク・シナトラ(Frank Sinatra, 1915~1998)による1969年の大ヒット曲、『My way』²⁷¹がある。この曲の内容は、死期の近づいた男が自分の人生を誇りとして友人に語るというものである。その歌詞の一節には「I'll state my case, of which I'm certain. / I've lived a life that's full. / I've traveled each and every highway; / And more, much more I did, I did it my way. (自分自身で確信を持っていること、僕は精一杯人生をいきてきた、どんなハイウェイも旅してきたんだ。でももっと、もっともっと、僕は自分なりのやり方でいきてきたんだ。)」とあり、これはタフな男が自分なりの道を歩いてきたことを誇る言葉である。2012年4月、台湾繁体字版の小説『燕尾蝶』が刊行された際、岩井は序言で次のように創作意図を述べた。「元気、タフ、硬派のアジアを描きたいので、『スワロウテイル』という物語を作った。もし欧米文化を思い切り受け入れたら、我々の精神力は次々と失われる。」²⁷²、この発言は、日本映画のシェアがずっと洋画に圧迫されつづけてきた背景からなされたものである。映画評論家・山田和夫の言

²⁷¹ 回目 : 00 : 37 : 40 2回目 : 01 : 05 : 09 3回目 02 : 14 : 14 4回目 02 : 17 : 30。

²⁷² 王筱玲・張苓訳『燕尾蝶』ThinKingDom 新經典文化 2012年1頁。原文 : 我想描寫充滿精神, 堅強, 硬派的亞洲, 因而創作了《燕尾蝶》這個故事。…如果把來自歐美的文化囫圇吞棗, 我們將會愈來愈沒有精神。

う通り、「米軍占領下の日本が無防備にアメリカの映画政策を受け入れ、『米画による思想的・文化的洗礼』を受けた結果、ハリウッド映画への依存体質がつくられる。」²⁷³。岩井の発言はこのようなハリウッドへの依存体質に対する批判であり、ここからアジア的な個性を具えた精神を求める姿勢が読み取れる。グローバル化はいわゆる世界化(Cosmopolization)、アメリカ化(Americanization)であり、この不可逆な歴史進行の中で、岩井が「My way」を個人の独自性をアピールする自信のイメージとして使ったことには、経済的なショックに打ちひしがれた無力な日本人を元気にしようとする試み、そしてグローバル化によってアジア全体が個性を失うことに対する警戒という二つの意味が含まれているといえよう。また、作中にはアジアで一世を風靡した鄧麗君(徳麗莎鄧、テレサ・テン、1953～1995)の代表作『南海姑娘』が3回²⁷⁴ほど登場する。この歌は恋に破れた少女の心を哀愁漂うメロディーに乗せて歌っているが²⁷⁵、映画ではノスタルジアを喚起する歌として機能している。テレサ・テン名唱選シリーズ(1977年～1980年)²⁷⁶付録の解説によると、この曲は台湾映画『愛魂』(1972年)の挿入曲で、鄧麗君のデビュー15周年記念公演のプログラムにも組み込まれた彼女の十大名曲の一つであるという。鄧麗君は華人社会のスターとして、台湾のみならず、アジア各国で絶大な人気を誇り、国籍を超えたアジアポップスを象徴する存在である。1974年度のレコード大賞の獲得によって、彼女は日本でも有名になった。平野久美子は、アジア諸国のスーパースターであった鄧麗君だが、日本で新人歌手として芸能活動を行なった初期には「日本人は彼女の屈辱感に気づきもしないで、またアジアからの出稼ぎ歌手がひとり増えた、くらいにしか捉えていなかった。」²⁷⁷と彼女の味わった辛酸を語る。実は当時、香港出身の陳美齡(アグネス・チャン、1955～)や台湾出身の歐陽菲菲(オーヤン・フィーフィー、1949～)が日本のアイドルのスタイルに合わせて既に日本で活躍していたため、テレサの日本デビューは注目を浴びなかったのである。映画では、グリコがレコード会社のマネージャーに陳美齡と「テレサ・テン」を知っているかと聞かれて、テレサ・テンのことしか知らないと答え、テレサに対してだけ分かる。日本という異郷で語学の得意な歌手として活躍したいと望むグリコは、ある意味でテ

²⁷³山田和夫「日本映画産業の自立と再生は可能か——『危機』の実態に迫る」『経済』2000年5月、123～132頁。

²⁷⁴1回目：00：12：36 鏡の前で化粧をするグリコが、初めて自分の胸にあるアゲハ蝶の刺青について説明する場面。2回目：00：23：02 パーティーで男性に囲まれたグリコが歌う場面。

²⁷⁵歌詞：「椰風挑動銀浪，夕陽躲雲偷看，看見金色的沙灘上，獨坐一位美麗的姑娘。眼睛星樣燦爛，眉似星月彎彎，穿著一件紅色的紗籠，紅得像她嘴上的檳榔。她在輕嘆，嘆那無情郎，想到淚汪汪，濕了紅色紗籠白衣裳，噯呀南海姑娘，何必太過悲傷，年紀輕輕只十六半，舊夢失去有新侶作伴。

²⁷⁶「テレサ・テン名唱選シリーズ①1977年～1980年」トラスレコード株式会社1993年。中村とうよう(1923～2011)解説。

²⁷⁷平野久美子『テレサ・テンが見た夢』ちくま文庫2015年100頁。

レサ・テンの分身のような存在である。彼女が法に反した円盗としての身分を持っていることは、1979年のテレサの偽造パスポートや不法入国にまつわる事件を連想させる。80年代の中国では「精神汚染一掃」キャンペーン（1983）や「反対資産階級自由化」（1987）キャンペーンが展開され、その中で鄧麗君の歌は人々の色情を煽り、反動的な歴史を持つ「靡靡之音（エロチックな歌）」として槍玉にあげられた。しかしその一方で、鄧麗君の歌は強いノスタルジア²⁷⁸の雰囲気漂わせており、円盗たちの母国へのノスタルジアを反映するのに恰好の題材である。

『山河ノスタルジア』では、往年の名曲『Go west』が主な挿入歌として、重要なダンスの場面に使われている²⁷⁹。この曲はもともと1970年代後半から1980年代前半にかけて一世を風靡した、アメリカの男性6人組グループのヴィレッジ・ピープル（Village People）が作ったディスコソングであった。映画で使われたのは、イギリスの二人のポピュラー音楽歌手によって結成されたグループであるペット・ショップ・ボーイズ（Pet Shop Boys）の歌う1993年のバージョンである。このバージョンの背景を見れば、ドイツのベルリンの壁の崩壊や、ソ連の解体に伴う東西冷戦の終焉など、社会主義諸国の体制が激動した時代である。「ゴーウェスト（西に行く）」²⁸⁰の歌詞からは、社会主義の若者たちに対し、社会主義体制から脱出して、自由を象徴する西の諸国へ行こうと呼びかける意図を読み取ることができる。そのため、この曲は中国で長い間禁止されていたが、サッカーの試合の応援歌やワールドカップに採用されたことによって禁が解かれた。賈樟柯はこの曲を使って、1999年の中国の田舎町のディスコのリアリティーを再現しており、更に濤が雪の舞う中で踊っているシーンでも同じ曲を再度使用しているが、これは濤の生命力を暗示すると同時に若い時代への追憶をも表わしている。賈樟柯自身の言葉からも、彼が歌によって時代を再現しようとする意識を持っていることは明らかである。たとえば賈樟柯は、憂愁に満ちた『長江哀歌』のノンプロ俳優にテレサ・テンの歌を教えたことがあると語る。「彼は歌が好きだと答えて、私に『老鼠愛大米』と『兩隻蝴蝶』を歌ってくれた。その後、私はとてもあまのじゃくにも彼にテレサ・テンの歌は歌えるかと尋ねて、その後、教えたが彼はなかなか覚えられなかった。（他説喜歡唱歌，他就給我唱了《老鼠愛大米》，唱了《兩隻蝴蝶》，然後我

²⁷⁸1985年12月15日NHKホールコンサート全29曲のうち『ふるさとはどこですか』、『ノスタルジア』などの故郷への追憶の曲が収録される。

²⁷⁹1回目：冒頭、濤・晉生・梁子を含む若者たちが群舞する場面。2回目：濤が晉生と結婚する前、町でダンスする場面。3回目：2025年、濤が雪の舞う中、一人でダンスする場面。

²⁸⁰We will go our way/We will leave someday/Your hand in my hands/We will make our plans/We will fly so high/Tell all our friends goodbye/We will start life new/This is what we'll do/ (Go West) Life is peaceful there/(Go West) There in the open air/ (Go West) Where the skies are blue/(Go West) This is what we're gonna do

非常矯情地問他會唱鄧麗君的歌嗎？後來教他也不會。）²⁸¹。鄧麗君の歌と共に成長した²⁸²賈樟柯は、鄧麗君の歌に深い影響を受けて、集団社会の意識の強かった 80 年代の中で「個体」を意識しはじめたと言った。さらに、映画では、台湾出身の葉蓓文（1961～）が 90 年に発表した広東語によるその代表作『珍重』が、一貫して重要な鍵として使われている。この歌の主題となっている「隔たった二つの土地に分かれていてもあなたを待つことにする。

（縦在兩地一生也等你）」という言葉は、故郷と異郷に分かれた恋人や肉親たちの感情を直接表わしていると思われる。『珍重』は晉生の告白、濤とドルの別れ、ドルとミアの恋愛の過程という主人公たちの感情の変化を示しているのである。賈樟柯は映画撮影の意義として「人間は忘却しやすい集団である。私たちは物事を簡単に忘却してしまうから、映画が必要なのである。（人是善於遺忘的族群。我們太容易遺忘了，所以我們需要電影。）」²⁸³と語った。すなわち、賈樟柯の映画には「忘却への対策」という強い動機があって、それを表現する手法の一つが、歌を通じて「郷愁」を表すことなのである。

3、葬式

『スワロウテイル』の冒頭と結末には、それぞれ死のシーケンスが置かれるが、この二つは対照的である。まず冒頭では、アゲハが近所の娼婦たちとともに、警察の屍体安置所で簡易な葬儀をしながら、母の遺体を冷静に凝視する。これに対し結末では、アゲハは「青空」の人々と共に、廃車の柩に納められたフェイホンの遺体を見送り、燃えている棺桶代わりの車に日本円の札束を投げ込む。岩井本人は「フェイホンの火葬の日と、僕の叔父さんの火葬の日が重なってしまったのである。…中国人というのはユニークな国民である。…冥界銀行と書かれた偽物のお札を死者と共に燃やす。地獄のご沙汰次第なんて諺もあるが、中国人は本気で死者にお金をもたせてやるのである。これは『スワロウテイル』準備の際、美術のスタッフがいろいろ調べているうちにわかったことだった。『スワロウテイル』は中国人の葬儀から始まって、葬儀で終る映画である。そしてお金というのがストーリーの中で最も重要なアイテムだった。アゲハが最後にお札を火にくべるのにはそういう意味もあったですよ。」²⁸⁴と説明している。円は円盗の夢であるが、登場人物が感情を基礎とした夢に幻滅していくにつれて、円はその意味と価値を失っていく。フェイホンの

²⁸¹ 賈樟柯「談《三峽好人》：這是我們一整代人的懦弱」『賈想 1996～2008』北京大學出版社 2009 年 3 月 182 頁。

²⁸² 賈樟柯《鄉關何處——賈樟柯的故鄉三部曲》廣西師範大學出版社 2010 年。原文：第一次聽鄧麗君的歌，就像《站台》裏一樣，是偷偷聽台灣廣播的短波時聽到的，當時你年紀還小，說不清他為什麼打動了你，就好像有魔力一樣。在那個時候，我每天時間一到就會打開收音機聽她的歌。…鄧麗君的歌永遠都是“我”，都是個體。

²⁸³ 「賈樟柯談三峽好人：這是我們一代人的懦弱」人民網 2009 年 3 月 19 日。http://book.people.com.cn/GB/69399/107426/149536/8988700.html

²⁸⁴ 岩井俊二『トラッシュバスケット・シアター』角川文庫 2001 年 32 頁。

火葬は円の葬式であり、金銭という夢の葬儀でもある。すなわち、劇中では金銭が虚無という意味を持っていることが強調される一方で、金銭の失効と感情の重視というテーマが浮かび上がっている。劇中にある偽札の日本円という設定は、中国で死者のために燃やす「紙銭」からインスピレーションを受けたというが、ここには金銭は欲望や思念を載せる符号にすぎないという隠喩が示されており、金銭の現実における価値を解消しようとする意図が隠されているといえよう。また、偽札によって大量の日本の千円札を手に入れた子供たちが紙幣に穴を開けたり、破いたり、裂いたりする場面では、金銭は本当の労働との交換によって得たものでないかぎり、その価値や意味が解消されてしまうことが象徴されているのである。

『山河ノスタルジア』では、地理的な隔たりによって感情が疎遠になった濤とドルが、葬式をきっかけに再会する。イギリス風の制服を着て、首にスカーフをつけたドルは、汾陽に着いてからずっと言葉数が少なく、母を「媽咪 (Mummy)」としか呼べない。これを聞いて怒った濤は山西方言でドルの発音を直し、彼のスカーフを引き抜いて、代わりに黒い腕章をつけてやる。その後、濤は葬式で「(おじいちゃんに焼香して) 給姥爺上香」とドルに指示を出し、もたもたするドルに対し「跪きなさい! (跪下)」、「跪きなさい! (跪下)」、「おじいちゃんに跪きなさい! (給姥爺跪下)」と3度も命令している。この葬式の場面からは母子の感情が断裂していることの一部を窺うことができるが、それは文化的・言語的断裂であるとも読み取れる。また、重病にかかった梁子が、名前も知らない母子二人が道端で偽物のお札を燃やしている(焼紙銭)ところに行き合うという意味深長なロングショットの場面(00:56:48)もある。インタビューで賈樟柯は「この数年ずっと北京にいて、知らず知らずのうちにお金でどんな問題も解決出来るという影響を受けた。(這些年一直住在北京, 不知不覺我也受到了錢可以解決一切問題的影響。)」²⁸⁵と、自分の金銭に対する感覚についての反省を交えつつ、2006年の春に亡くなった父に十分に親孝行できなかったことを後悔し、親子の間の感情を振り返っている。映画における葬式の表現には、賈樟柯の個人的な人生経験に基づいた特殊な郷愁が影響を与えているのである。

おわりに

ノスタルジアとは過ぎ去った時代を懐かしむ気持ちであり、異郷にて故郷を懐かしむ気持ちでもある。『スワロウテイル』と『山河ノスタルジア』の両作品は金銭という明示的な意味と、ノスタルジアという暗示的な意味を併用して、グローバル化の中のノスタルジアを表現している。本章では、時間と空間、消費社会とノスタルジアを独特の映像美学で

²⁸⁵ 賈樟柯——故人歸來《魯豫有約》2015年10月27日。

表現する稀有な映像作家である岩井俊二と賈樟柯とを比較考察してきた。第一節では、映像作家としての岩井俊二と賈樟柯の経歴に基づいて、二人の共通点の指摘から出発し、金銭と感情をテーマとする『スワロウテイル』と『山河ノスタルジア』の内容をそれぞれ三つに分割して紹介した。第二節では、両作に共通してグローバル化の表象として登場する、近未来の町と金銭をめぐる表現を主に検討し、経済的不景気の時期にあった日本と、発展のピークを過ぎた中国のそれぞれにおける町概念および金銭の意味を解明した。第三節では、ノスタルジアの構成要素を三つに分け、両作における言語的障壁の問題、ノスタルジアを帯びた歌の選出とその意図、中国人の葬式からヒントを得た金銭の失効などについて分析した。『スワロウテイル』はバブル経済崩壊後の日本を背景に、近未来の架空の移民の町の描写を通じて、金銭と人間関係に注目している。映画撮影前の1995年の1月に神戸阪神大震災が発生し、同年3月にはオウム真理教が地下鉄サリン事件を起こし、12月には高速増殖炉「もんじゅ」の事故が世間を騒がせた。これらの震災や不幸な事件を経て、都市や経済への憧れが緩やかに失われていったことを背景として、『スワロウテイル』では中国人移民たちのノスタルジアを通じて、日本やアジアが独自の思考を持ち、輝かしい色を放つ精神力・生命力を取り戻そうとの呼びかけがなされている。一方『山河ノスタルジア』では、賈樟柯は実体験に基づいた個人的ノスタルジアを映画の基礎とし、グローバル化の進展する中国全体に漂う文化的（集団）ノスタルジアを用いて、近未来の空間を作ることによって、擬似的なノスタルジアを作り出した。特に、『山河ノスタルジア』は金銭至上主義的な価値観が現代社会に普遍的に存在する中で、人々の離郷の原因となっている経済的な状況について反省し、出稼ぎや移民の若者が家族や故郷への情愛をないがしろにする傾向に警鐘を鳴らしており、内省的な意味を強く有している。両作品はいずれも、グローバル化した消費社会で金銭の影響下に置かれた人間関係、中国からの移民第二世代の成長、ノスタルジアなどのテーマを寓話的に語っており、20年の時間差によって互いに隔たっていながらも、その精神は共振していることが読み取れるのである。

終章

本稿では中国に深い関心を抱く映像作家・岩井俊二の作品を総合的に取り上げ、第一部分：女性・分身・記憶（第一章、第二章）、第二部分：少年・少女・成長（第三章、第四章）、第三部分：メタモルフォーゼ・非日常・非時間（第五章、第六章）の三つに分けて、中国における岩井作品の受容および岩井作品における中国（香港・上海）の影響を論じてきた。

岩井作品が香港・台湾（1996年）、また中国大陸（1998年）に紹介されてからの約20年間のうちに、大陸では第6世代映画監督の台頭、ネット文学ブーム、70後「美女作家」文学ブーム、80後文学ブーム、異業種監督ブームなどの多彩な文化的現象が次々と起こってきた。また1993年に第6世代映画監督、1996年に「70後」作家群、1999年に「80」後作家群という概念がそれぞれ提起された。こうした概念の生成は、前世代と異なる特徴を持つことを標榜された「新生代」を、映画業界や文壇に送り出す原動力となったが、その一方で監督や作家一人一人の個性を束縛することともなった。すなわち、ある世代の人々を特定の呼び名によって一纏めにすることは、対象の認知度を上げるためには一定の効果を発揮するが、やがてそれぞれの作家や映画監督が世代による呼び名の枠組から抜け出していくことは必然である。こうしたブームの現象は、常に新たな概念を追い求める現代中国独特の軽い一過性の文化を反映しているが、ここからはまたそれぞれの世代の持つ文化的特徴を全体的に把握しようとする合理性も見てとれる。これらのブームは潜在的に互いに連係しており、特に改革開放を経て外来文化が浸透した90年代後半という特別な時期における、外来文化の影響とその受容という面において連係性は濃厚である。それぞれの作家・映画監督の受容した作品は同一でありながら、理解・吸収・創作の方法が個人や世代によって異なることは興味深い。本稿は、90年代以降の日本文化（特に映画・小説）が中国に受容されている錯綜した経緯の一端を調査し明らかにすることを通じて、日中の文化的な影響関係および系譜的を考察すると同時に、現代中国の内部における世代ごとの外来文化の受容実態および映画・小説の関係について検討することをも試みた。

本稿は中国における受容の対象となった日本の作品として、小説・脚本・映画のマルチプルな創作者の代表的存在である岩井俊二の各作品を選択した。選択した理由は筆者自身のこれまでの調査により、彼の作品が中国において、非常に多くの一般の読者・観衆に受容されたほか、岩井と同じ60年代生まれの映画監督たち、70年代生まれの女性作家や脚本家たち、80年代生まれの若手作家と異業種映画監督たちをも魅了し、現在に至るまで大き

な影響力を持ち続けているためである。中国が映画大国となった現在²⁸⁶、小説と映画との間の動的な関係はますます緊密となり、従来のようなジャンルの住み分けは曖昧になり、ジャンルを越境する創作者の存在も次第に常態化しつつある。こうした状況の中で、多様な肩書きを持つ岩井俊二の作品が、中国においてどのように受容されたかを探ることは、本稿の目指す現代中国の文化状況の研究のための有効な手がかりとなるのである。

本稿の意義と研究成果

本稿の第一部分は、女性・分身・記憶を主題とした。第一章では、岩井の最初の長編映画として『Love Letter』を取り上げ、香港・台湾・中国大陸の90年代の「情書熱潮」の実状を考察した上で、第6世代監督たちの作品に見られる、酷似人物という自己分裂を象徴する表象について検討した。この世代の監督の作品をまとめて扱ったのは、それぞれの個性は勿論重視されるべきであるものの、彼らの初期の作品における表現の共通点を研究するのに、こうした手法が現実上効果を発揮すると考えたためである。また一般の読者・観衆が、作家・映画監督へと成長する過程において『Love Letter』を熱心に受容し、自らの文化的創作活動に取り入れたという、作家・歌手・異業種映画監督における受容状況についても確認することができた。『Love Letter』は単純で理解しやすい恋愛映画として広く受け入れられ、中国・台湾・香港に多様な影響をもたらし、特に90年代末からの中国の恋愛映画に深い影響を与えたのである。

第二章では、岩井映画の『Love Letter』においては記憶が主要なモチーフに据えられ、消費社会への反省が込められていることについて論じ、村上春樹小説の『ノルウェイの森』および安妮寶貝小説の『蓮花』においても同様の傾向が見られることも指摘した。さらに岩井は男性の映画監督でありながら、本作品において性別の垣根を乗り越え、内面豊かな女性（少女）人物像を描いている。そしてその女性に分身というべき存在を用意することで、女性の記憶を前景化している。岩井の、女性の記憶に対する関心はこの作品の中に鮮明に表れており、後の作品においてメッセージ性を明確に意識した女性視点の重視に対する布石となっていることが理解できる。

第二部分では少年・少女・成長を主題として、80後作家の郭敬明と70後女性作家の安妮寶貝（慶山）および女性脚本家たちの作品を取り上げ、岩井俊二作品との関係を分析した。具体的には、少年・少女を題材とし、無垢と猥雑が同時に存在するという岩井作品の両極性を視野に入れながら、第三章で岩井映画・小説作品である『リリイ・シュシュのすべて』

²⁸⁶ 「中國電影市場」新京報 2017年3月13日。2016年中国では約1000本の映画が生産され、世界の映画生産国の第二位になり、スクリーン総数はアメリカを超えて世界一となった。また中国の映画興行収入は2001年（約10億元）の47倍となった。

と郭敬明の代表作で中国学園残酷青春小説である『悲しみは逆流して川になる』との系譜的關係、また第四章で少女映画『花とアリス』と女性映画『七月與安生』の間の影響關係を考察した。郭と女性脚本家たちは、中国社会が激変する中で、それぞれ岩井作品を根底で支える青春と成長という要素を吸収した上で、自分なりの物語を再構成することで、中国学園残酷青春小説を展開し女性映画を新たな次元へと移行させていたのだ。メッセージ性が強い岩井作品における少年・少女の形象が、中国で受容されて開花し、結実した作品が注目を集めたことは特筆すべきである。郭は21世紀の変革途上にある中国文壇と映画業界を代表する人物の一人であるが、その経歴や作風には岩井とその作品の影響が色濃く見られる。また、中国のフェミニズムは90年代半ばから新たな時期を迎えたが、その中で、明確な女性意識を持つ安妮や彼女と同世代の女性脚本家によって描写された女性（少女）の人物像は重要な意義を持っている。少年性や少女性を強く表出する岩井作品は、彼らの創作に多面的な文化的土壌を準備し、想像力を喚起したのである。

続いて第三部分では、人類のメタモルフォーゼ（人魚とアゲハ蝶²⁸⁷）と人間の移動に対する岩井の考えが表現された『ウォーレスの人魚』と『スワロウテイル』を取り上げた。この二作には、過去・現在・将来という時間概念が凝縮されており、返還当日の香港および90年代末の上海の状況に対する岩井の考えが反映されている。近未来における人間のあり方や移民問題などは、今我々が直面している課題であるが、岩井は小説・映画を通じてこれらの問題について問いかけることで、中国社会に関連する複雑で錯綜した多くの問題を提起し、現代中国を考える上で大きな示唆を与えてくれる。

本稿の第三部分では、岩井の香港の植民地としての歴史への冷徹な眼差しが反映されているものの、批評・研究史においてほぼ忘却されている小説『ウォーレスの人魚』の重要性を提起し、返還前後の香港映画監督たちの人魚映画には見られない「回帰」というテーマがそこに表れていることを論じ、この作品を香港の「外部」にある香港人魚物語の系譜の一環として捉えることができることを指摘した。

また、岩井がバブル経済後の日本社会の閉鎖的状態への疑いの念を込めて、円盗（主に中国人）の原始的な生命力を描いた映画『スワロウテイル』と、中国人の未来が描かれた賈樟柯の映画『山河ノスタルジア』を比較して、二作における近未来・金銭・郷愁などの表現の共通点を確認し、「映像作家」である二人がいずれも言語的障壁および金銭の失効への内省的な思考に至っており、時代を超えて精神的な共振に達していることを論証した。この部分で取り上げる作品に登場する中国人の人物像は岩井の主観的な願望が託された予

²⁸⁷ 「SWITCH」1997年9月20日35頁。原文：『ウォーレスの人魚』は『スワロウテイル』に近いと思う。グリコが胸に彫っていた蝶のシンボルを自分の胸に置く、入れ墨を彫る事でメタモルフォーゼさせたいという思いがある。

言である一方、巧まずして同時代の中国や香港の映画監督たちの主題と互いに一致し、共鳴し、そして補充しあうといった交差も見いだすことができる。

以上のように、本稿は岩井の創作を複数の段階に分け、特に高い独自性と強い個性を有し、中国への関心が色濃く投影されている発展期の岩井俊二作品に注目して、中国の系譜的作品における岩井作品受容の詳細を分析するとともに比較研究を行った。第一部分では、中国での岩井受容の起点となった『Love Letter』について論じた。この作品は最も広く受容され、その受容とは単なる模倣（オマージュ）ではなく、独自の展開を示している。こうした受容者が後に岩井とコラボレートした例もあり、今後もそうした可能性が十分に考えられる。第二部分では、岩井のメッセージ性に深く影響を受けた受容者たちが、それぞれ新しい創作世界を切り開き、大きく変貌を遂げた中国文芸界の中堅グループに成長していく様子を考察した。第三部分では、これまで言及されてこなかった岩井作品における中国の影響を前景化し、岩井作品と中国の歴史・社会・文化との関連性を俯瞰した。それぞれの部分で扱った、理解・受容・交流という三つの段階においては、日中の映画・小説間の「影響」・「比較」・「対話」が観察できるのであり、ここから現代日中両国文化の連動性一端が窺えるのである。中国における岩井俊二作品の受容を研究し系譜的關係を明らかにすることは、現代中国の映画・小説の現在の諸相と変遷を総合的に探求するうえで不可欠な作業なのである。

参考文献一覧

【テキスト・小説】

中国語

村上春樹著、林少華訳『挪威的森林』上海訳文出版社 2007

安妮宝贝『蓮花』作家出版社 2006

安妮宝贝『告别薇安』中国社会科学出版社 2008

安妮宝贝『清醒紀』北京十月文芸出版社 2008

郭敬明『夢里花落知多少』春風文芸出版社 2003

郭敬明『悲傷逆流成河』長江文芸出版社 2007

郭敬明『愛与痛的辺縁』東方出版中心 2003

郭敬明『小時代 1.0 折紙時代』長江文芸出版社 2008

郭敬明『小時代 2.0 虛銅時代』長江文芸出版社 2010

郭敬明『小時代 3.0 刺金時代』長江文芸出版社 2011

岩井俊二著、張苓訳『垃圾筐电影院』南海出版社 2011

苏静、江江著『嗨，岩井俊二』花山文艺出版社 2006

岩井俊二『燕尾蝶』南海出版公司 2009

岩井俊二『华莱士人鱼』南海出版社 2011

岩井俊二、穆晓芳訳『情书』天津人民出版社 2004

岩井俊二『关于莉莉周的一切』天津人民出版社 2006

岩井俊二著、張苓訳『吸血鬼』南海出版公司 2013

日本語

安妮宝贝、泉京鹿訳『さよなら、ビビアン』小学館 2007

郭敬明、泉京鹿訳『悲しみは逆流して河になる』講談社 2011

村上春樹『ノルウェイの森(上)』講談社 1987

村上春樹『ノルウェイの森(下)』講談社 1987

村上春樹『村上春樹全作品 1979～1989⑥ノルウェイの森』講談社 1991

岩井俊二『ウォーレスの人魚』角川書店 1997

岩井俊二『ラブレター』角川書店 1998

岩井俊二『ウォーレスの人魚』角川文庫 1997

岩井俊二『リライ・シュシュのすべて』角川文庫 2001

【テキスト・映画】

『Love Letter』

製作年：1995 年

監督：岩井俊二

脚本：岩井俊二

製作：村上光一

企画：重村一

配給：日本ヘラルド映画

『スワロウテイル』

製作年：1996 年

監督：岩井俊二

原作：岩井俊二

脚本：岩井俊二

プロデューサー：河井真也

撮影：篠田昇

録音：滝澤修

音楽：小林武史

配給：ロックウェルアイズ

『リリイ・シュシュのすべて』

製作年：2001 年

監督：岩井俊二

原作：岩井俊二

脚本：岩井俊二

撮影：篠田昇

録音：滝澤修

配給：ロックウェルアイズ

『花とアリス』

製作年：2004 年

監督：岩井俊二

脚本：岩井俊二

プロデューサー：岩井俊二
撮影：篠田昇
配給：ロックウェルアイズ

『月蝕』（英題：Lunar Eclipse）

製作年：1999年
監督：王全安
脚本：王全安

『蘇州河』（邦題：ふたりの人魚、英題：Suzhou River）

製作年：2000年
監督：婁燁
脚本：婁燁
撮影：王昱
美術：李卓芸
音楽：ボルグ・レンバーク

『緑茶』（邦題：グリーンティー、英題：Green Tea）

製作年：2002年
監督：張元
脚本：張元、金仁順
撮影：クリストファー・ドイル（杜可風）
配給：キネティック

『七月與安生』（邦題：七月と安生、英題：Soul Mate）

製作年：2016年
監督：曾國祥
脚本：林咏琛、吳楠、李媛、許伊萌

『人魚傳説』（英題：Mermaid Got Married）

製作年：1994年
製作：周星馳
監督：羅文

脚本：張祖兒

『美人魚』（邦題：人魚姫、英題：Mermaid）

製作年：2016 年

製作：周星馳

監督：周星馳

脚本：周星馳

配給：ツイン

『山河故人』（邦題：山河ノスタルジア、英題：Mountains May Depart）

製作国：中国 日本 フランス

製作年：2015 年

監督：賈樟柯

脚本：賈樟柯

プロデューサー：市川尚三

撮影：余力為

音楽：半野喜弘

配給：ビターズ・エンド オフィス北野

製作会社：上海電影集團

【参考書・本】

中国語（簡体字）

邵燕君『傾斜の文学場』江蘇人民出版社 2003

邵燕君『“美女文学”現象研究 從 70 後到 80 後』広西師範大學出版社 2005

邵燕君『新世紀文学脈象』、安徽教育出版社 2011

賈樟柯『郷關何處——賈樟柯の故郷三部曲』廣西師範大學出版社 2010

賈樟柯『賈想 1996～2008』北京大學出版社 2009

賈樟柯『電影、想法和辦法』中国人民大学出版社 2012

郭敬明策划+主編、『关于莉莉周的一切·电影手册』2006

白燁「“80 後”の現状与未来」『当代文学研究資料与信息』2005

江氷「試論 80 後文学命名的意義」『文芸評論』2004. 6

中国語（繁体字）

王筱玲・張荅訳『燕尾蝶』ThinKingDom 新經典文化 2012

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

日本語

岩井俊二『トラッシュバスケット・シアター』角川文庫 2001

岩井俊二『NOW and THEN 岩井俊二』角川書店 1998

野久美子『テレサ・テンが見た夢』ちくま文庫 2015

藤井省三『村上春樹のなかの中国』朝日新聞社 2007

藤井省三『現代中国文化探検——四つの都市の物語』岩波書店 1999

藤井省三『中国語圏文学史』東京大学出版会 2011

藤井省三「人気作家・安妮の素顔」『北海道新聞』2007年2月27日夕刊

藤井省三編『東アジアが読む村上春樹——東京大学文学部中国文学科国際共同研究』若草書房 2009

藤井省三「中国における村上春樹受容の第二の転換期」『新潮』2011年3月号

酒井英行『『ノルウェイの森』の村上春樹』沖積舎 2004

四方田犬彦、倪震著『日中映画論』作品社 2008

吉川雅之、倉田徹『香港知るための60章』明石書店 2016

神谷敏郎『人魚の博物誌』思索社 1989

新井敏記『人、旅に出る』：「SWITCH」インタビュー傑作選 2005

周蕾著、田村加代子訳『女性と中国のモダニティ』みすず書房 2003

『出版の検証：敗戦から現在まで 1945～1995』日本出版学会編、文化通信社 1996

四方田犬彦、倪震著『日中映画論』作品社 2008

平野久美子『テレサ・テンが見た夢』ちくま文庫 2015

【雑誌・記事】

中国語

『電影双週刊』

『中國電影年鑑 1995年』中國電影年鑑編輯委員會編纂

日本語

『ユリイカ 詩と批評』（第44巻第11号）特集・岩井俊二

『キネマ旬報』

『ダ・ウインチ』

【映像資料】

中国語

賈樟柯『電影、想法和辦法』、中国人民大学出版社、2012

Damien Ounouri『Xiao Jia rentre à la maison (中国語タイトル：小賈回家)』、2007

魯豫有約、賈樟柯インタビュー2005

第68回ガーン映画祭記者会見、賈樟柯と趙濤インタビュー2015年5月19日

日本語

『市川崑物語』、ロックウェルアイズ、2007. DVD。

【インターネットサイト】

中国語

香港中央図書館の電子資料庫、慧科電子剪報

豆瓣網 <https://www.douban.com/>

郭敬明公式ブログ「郭敬明的博客」<http://blog.sina.com.cn/u/1188552450>

安妮寶貝公式ブログ「慶山——安妮寶貝的博客」<http://blog.sina.com.cn/u/1162178432>

日本語

キネマ旬報データベース KINENOTE <http://www.kinenote.com/main/public/home/>

岩井俊二映画祭 iwaiff <http://iwaiff.com>

岩井俊二ツイッター <https://twitter.com/sindyeye>

【附録】

岩井俊二小説『ウォーレスの人魚』

時間	歴史事件	登場人物	出来事
1809年		ダーウィン	誕生
1823年		ウォーレス	誕生
1842年	南京条約		
1859年		ウォーレス	進化論論文原稿をダーウィンに送付
1859年		ダーウィン	『種の起源』発表
1860年	北京条約		
1882年		海洲化の長男	海洲化誕生
1883年	海洲化の次男	海洲慶誕生	ウォーレスが香港の雑技団で妊娠した人魚を発見
1884年		海鱗女	誕生
1898年	九龍租借条約	海洲化と人魚の娘	海鱗女、結婚・妊娠
1913年			『香港人魚録』出版とウォーレス 逝去
1914年	第一次世界大戦		
1996年		ジェシーと海原密	香港で誕生
1997年	香港返還		海原密の人間の養父母が海難に遭遇
2009年		海洲化（海原修三）と海原密	逗子に移住
2015年		ジェシーと海原密	香港で会う
2016年		ジェシーと海原密	海に還る