



# HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	侯孝賢『悲情城市』のなかの言語：文字と音声について
Author(s)	井上, 裕子; Inoue, Yuko
Citation	研究論集, 10, 219-233
Issue Date	2010-12-24
Doc URL	<a href="https://hdl.handle.net/2115/44608">https://hdl.handle.net/2115/44608</a>
Type	departmental bulletin paper
File Information	INOUE.pdf



# 侯孝賢『悲情城市』のなかの言語 — 文字と音声について —

The characters and voices in the language of *A City of Sadness*

井 上 裕 子

## 要 旨

1945年から1949年の台湾を舞台にした映画『悲情城市』では、史実を伝える文字画面や筆談の文字、また複数の言語によるセリフ、手紙や日記体のナレーション、ラジオ放送の音声など、豊かな手法で物語が語られている。そしてこのすべて言語にかかわる手法は視覚による文字と聴覚による音声に分けることができ、映画のなかの文字と音声の言語はそれぞれ対称的に配置され、その機能と効果を果たし、物語内容を語っている。さらにこれらの言語は、物語とともに、台湾という空間における一時の歴史的時間をも語っていることが分かる。そして、この映画のその視覚的な文字と聴覚的な音声に着目し、それらを分析・考察して浮かび上がってくるのは、情報伝達における音声言語の未全であり、一方での文字言語の十全である。映画をみるに当たって、私たちは音声で映像を補うよりは字幕を頼りにする。音声情報に十分な注意を払わずに、視覚情報に重きを置く。これはやはり、映画における音声の映像への従属を示すのだろうか。しかし、『悲情城市』では聞こえる音声の情報伝達の未全を示す一方、聞こえない音声である「沈黙」がそれを補うように伝達の十全を表わしている。音声には多くの情報が隠されており、文字は映像に組み込まれることで、映像の力に勝るとも劣らない機能を発揮する。つまりそれは、音声と映像の豊かな統合であり、そこに映画の構造における映像と音声というものを考察する一つの機会ととらえることができる。この作品では、視覚の文字、聴覚の音声が映画の構造のなかでそれぞれ対等の機能と効果を果たし、映画のなかの物語と映画の背景と、そして媒体としての映画そのものを作り上げているのである。

## はじめに

映画が言語であるか言語活動であるか、そのどちらにせよ映画のなかで使用される文字通りの「言語」による表現には、画面に映し出された文字と音声によるセリフの二つの種類がある。文字にはセリフを説明する字幕と、画面に映し出された文字情報（例えば手紙の文字など）があり、それは視覚でとらえるものだ。一方、音声のセリフはトーキーとともに映画に出現したもので、聴覚に属する。

ジェイムズ・モナコの『映画の教科書』によれば、映画における情報の経路はメッツの定義では、(1)視覚像、(2)活字その他の筆写物、(3)話し言葉、(4)音楽、(5)物音（音響効果）となるが、これらのうち過半数は聴覚的なものであると指摘している<sup>1</sup>。もちろんこれはトーキー映画における経路なのだが、そうするとトーキーの登場以降、私たちは聴覚からの多角的な情報を視覚情報以上に処理しつつ映画を見ていることになる。

本稿では映画のなかの文字と音声の言語について考察するが、そのうち文字が上記経路の(2)、セリフが(3)にあたり、ちょうど視覚1対聴覚1の割合となる。しかし一般的に言って、映画においては文字よりも音声のセリフの情報の方が言語の量的には圧倒的に多そうだ。いや、字幕というものがある。外国語映画をみる際には字幕を追うので、文字と音声は量的に変わらないといえるかもしれない。映画では、このように視覚に属する文字と、聴覚に属するセリフのそれぞれ異なる機能と効果が画面上で統合され、情報となって映画を見る者に伝わるといえよう。

ここで言おうとしている文字とは、字幕のほかショットしての文字での説明書きや画面に映りこんだ文字を指し、またセリフとは音源の位置を示す視覚に属するものではなく、登場人物の出身地や背景等の情報を伝える言語の種類を指すことにしたい。

## 1

本稿で論じる『悲情城市』（1989、監督侯孝賢、台湾）は、その視覚に属する文字と聴覚に属するセリフの機能と効果をめぐって、それらが非常に周到かつ繊細に制作された映画である。そのことについては、田村志津枝が次のように簡潔にまとめている。

映画は数種類の語り口を駆使して、骨格の大きな物語をつくりあげている。時代背景を説明する字幕が冒頭と末尾にでて、物語の大枠をしめしている。口のきけない四男の筆談の文字、それに四男と結婚する女性の日記体あるいは手紙体のナレーションは、静かな観察者の視線を感じさせる。そして時代や人々の心情をつたえる歌が随所につかわれる。さらに時代背景のせいもあって、セリフにはいくつもの言語がつかわれる。台湾語、日本語、

<sup>1</sup> ジェイムズ・モナコ『映画の教科書』（フィルム・アート社、1993）178ページ。

北京語、上海語、広東語が、歴史叙事詩のようなゆったりとした語り口の作品全体に、微妙で複雑な陰影をつけている。<sup>2</sup>（注：下線は引用者）

上記引用文の下線で示したように、田村がとらえた『悲情城市』を構成する語り口の要素は、そのすべてが言語にかかわるものであることが分かるだろう。本稿ではこれらの要素を具体的に分析し、それらが映画に与えるものについて考えていきたい。

ではまず先に、この映画の内容について簡単に記したい。

1945年、日本の植民地支配を脱し、49年に大陸から国民政府が移転してくるまでの台湾の基隆が舞台。日本人が引揚げ、外省人の流入が進み、本省人と外省人<sup>3</sup>の対立が深まるなか、基隆の林一家の四兄弟とその周りの人間に起こる悲劇を描く。（長男は町の利権抗争に巻き込まれ銃で撃たれ死亡、二男は軍医として従軍しルソン島で行方不明、三男はスパイ容疑で投獄され拷問により発狂、四男は反政府運動に関連する疑いで連行され行方不明、四男の友人は反政府運動で連行…）映画のなかでは、台湾でそれまで禁忌とされていた「二・二八事件<sup>4</sup>」が取り上げられ、そのため政治映画として捉えられる面も持つ。

また、台湾の歴史については下記に簡単に年表とした。

1895年	日清戦争後の下関条約で日本の植民地となる
1945年	太平洋戦争終結日本統治解除、国民政府軍台湾へ
1947年	二・二八事件、戒厳令布かれる
1949年	国民政府が台北に遷都
	国民党による一党支配、白色テロ
1971年	国連脱退、翌年日・米と国交断絶
1987年	戒厳令解除

まずセリフの言語についてだが、『悲情城市』は、戒厳令が解除された2年後の1989年に制作されたのだが、国民政府の国語政策により、國語<sup>5</sup>が公用語とされ、台湾人の母語である台湾

<sup>2</sup> 田村志津枝『台湾発見 映画が描く「未知」の島』（朝日新聞社、1997）166ページ。

<sup>3</sup> 本省人は戦前から台湾に住んでいた人、外省人は戦後大陸からやってきた人を指す。当時大陸から移転してきた外省人は100万人とも200万人ともいわれる。

<sup>4</sup> 47年、闇タバコの摘発に端を発する本省人の暴動と政府側による鎮圧。以後本省人と外省人の対立が深まる。

<sup>5</sup> 中華民国が1926年に制定した標準中国語。（現在の北京語と相互理解が可能）

語（閩南語ともいう）の使用に規制があるなか、映画の中で台湾人が台湾語を話していることが、台湾人にとってのアイデンティティを喚起し台湾化を促すことになったという。だが、台湾人が話す台湾語のセリフは『悲情城市』以前の侯孝賢の映画でも採用されていた。『風櫃の少年』（1983）、『童年往事』（1986）、『恋恋風塵』（1988）のそれぞれの映画では、登場人物たちのセリフは台湾語と北京語が混在し、さらに客家語が使われた作品もある<sup>6</sup>。前述の田村は、侯の映画で台湾語が使われていることについて侯にインタビューした時の様子を次のように記している。

「子どもが遊んでいるときや、母親が少年に語りかけるときの閩南語のセリフがとても新鮮だけれど、北京語以外のこういった言葉をつかうことに、検閲上の問題はなかったんですか」

それに対し侯孝賢は、

「言葉は、現実につかわれているとおりに映画のなかでもつかってみた。そうしないと、どうも、うそっぽくて」<sup>7</sup>

このインタビューからは、言語が国家政策によりコントロールされるなか、侯自身が映画でリアリティを追求する方法として、登場人物の出自や背景に忠実であろう言語を用いようとした姿勢がうかがえるだろう。しかし「うそっぽさ」をどれだけ排除しようとしても完璧といくわけではない。『悲情城市』のなかで台湾人知識人青年たちが「流亡三部曲<sup>8</sup>」を北京語で歌っていたシーンについて、「あのころあのような歌を、しかも北京語でうたえるはずはない」と強調する人が多いなどの指摘があったという<sup>9</sup>。

言語が媒体であるように映画もまた媒体であり、わたしたちは媒体を通して言語使用者または映画制作者が伝えんとするところを想像するしかない。史実に側面があるように、映画のなかの使用言語も現実との整合性に完璧さを求めるよりも、その言語使用が映画そのものに付加するものについて注目すべきだろう。

またこの映画には、田村の言うように、物語の大枠を語る字幕や筆談の文字画面、また布に書かれた手紙が映し出される等、セリフの字幕以外の文字情報が頻繁に登場する。

『悲情城市』では、このように複数言語の混在と、画面上の文字情報の多元化が認められ、それがこの映画の大きな特徴を成しているといえる。本稿では、『悲情城市』では、文字と音声の

<sup>6</sup> 『童年往事』（1986）の主人公の祖母は客家語しか話せない。

<sup>7</sup> 田村志津枝『台湾ニューシネマの旗手 侯孝賢の世界』（岩波書店、1990）17 ページ。

<sup>8</sup> 日中戦争時によく歌われた愛国の歌。

<sup>9</sup> 田村志津枝、前掲書、59 ページ。

機能と効果が統合され映画の物語内容を語るだけでなく、さらにそれらが台湾という空間における歴史の時間を語っていると位置づける一方、『悲情城市』における視覚的文字と聴覚的音声の連関は、映画という媒体そのものにとっても構造的な意味を持つものではないかと考え、その意味を考察していきたい。

## 2

言葉と国家の連関については改めてここで述べる必要もないことだろう。侯孝賢は映像表現を利用する以上に「言語」そのものを現前化することによって、1945年8月15日から1949年までの台湾の複雑な歴史背景を描き出すことに成功している。

中国第五世代の映画監督である張藝謀は、『悲情城市』について「これまで台湾映画に欠けていた、歴史や民族について考えるという姿勢が感じられた<sup>10</sup>」と評価しているが、『悲情城市』では固定カメラによるアングルや視界の狭さ、照明の暗さが目立ち、また人物の顔のクローズアップが少なく、逆にロングショットの多用などがみとめられ、その映像は感情が抑制された印象を与えることは見る者の共通の感覚であるだろう。映像の提示する力は小説など言語の力を超え暴力的とまでいわれてきたが、『悲情城市』ではその抑制された映像の力を増幅し、さらにそれ以上の機能を果たすのが文字と音声の言語であるといえる。

映画で使用される（文字通りの）言語はいくつかのパートに分けることができる。すなわち、①登場人物の話す言葉、②ナレーション、③字幕、④画面上に映り込んだ文字の4つである。①はさらにオンボイスとオフボイスに分けることができ、さらに話されない言葉＝沈黙も加えることができるだろう。つまり、映画のなかで使用される言語は、①と②が聴覚に属し、③と④が視覚に属すと重ねて確認する。

さて、前述の田村が指摘した『悲情城市』における数種類の語り口とセリフの複数言語状態を、視覚情報としての文字と聴覚情報としての音声とに分割し、考察をすすめていきたい。

まず文字だが、(1)冒頭とラストにおける史実を伝える文章が加えられた画面、(2)聾啞の四男文清と妻や友人が交わす筆談内容の文字を映す画面、(3)布に書かれた手紙を写す画面、(4)北京語字幕、この4つがある。

一方、音声には、(1)登場人物の話すセリフ、(2)日記をつける四男の妻寛美の日記内容を語るナレーションおよび長男文雄の娘阿雪による手紙内容を語るナレーション、(3)ラジオから数回にわたって流れる政府通達、(4)登場人物たちによる3種類（北京語、日本語2）の歌（音楽とは別）の4つがある。

映画の冒頭はラジオから流れる玉音放送の音声から始まる。音声は途切れがちで内容は明確

<sup>10</sup> 戸張東夫『スクリーンの中の中国・台湾・香港』（丸善株式会社、1996）74ページ。

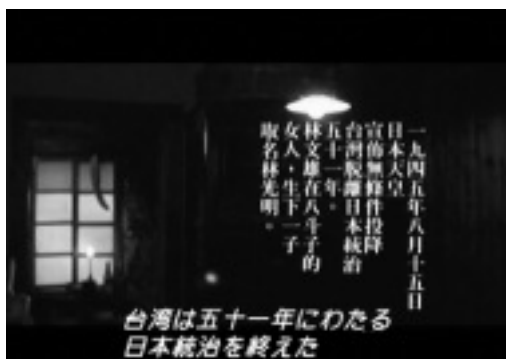


図1：冒頭のシーン



図2：ラストシーン

に聞こえるとはいえないがそこに字幕はなく、読まれる必要のない音声としての役割のみが与えられている。この音声としての玉音放送は、映画の始まりの時間が1945年8月15日であることを示し、それが意味するところは台湾における日本の植民地統治の終了である。また、ラジオに乗って流れる天皇の声はそれまでの台湾の統治者の声であり、それは後半、劇中で数度にわたって流される国民政府の行政長官陳儀によるラジオ放送と対比をなしている。その対比は、この二つのラジオから流れる声が、統治者の入れ替わりとともに、その使用言語が入れ替わったことを音声情報によって示すものだ。

冒頭のシーンは続いて図1のような画像の上に文字が入った画面が映し出され、それは映画の構成上、図2のラストシーンと対をなしている。

図1の冒頭に続く画面に映された文章は、「1945年8月15日日本天皇は無条件降伏を宣告、台湾は五十一年にわたる日本統治を終えた。林文雄の八斗<sup>11</sup>に住む妾が子を産み、林光明と名づけられた」という意味で、またラストシーンは「1949年12月、大陸で守勢にまわった国民政府は台湾に移転し、台北を臨時の首都とした」と伝えている。

この二つの画面はこのように共に文字表記により史実を伝え、なお映画の時間的枠組を提示している。史実はわずか数行で簡潔に記されているが、この映画が1945年と1949年の間の物語であること、統治者が日本から中華民国へ移ったことが画面上の(中国語)文字で表わされている。だが、このように冒頭やラストシーンで文字表記により説明を加えるといった手法はめずらしいものではなく、多くの映画で取られているといえるだろう。

文字表記は視覚的に、またラジオ音声は聴覚的に、どちらも台湾の歴史的時間と史実についての情報を伝える機能を果たしているのだが、ここで注目したいのは、玉音放送は日本語、行政長官の放送は國語(北京語)であり、どちらも当時大部分の台湾人の母語である台湾語ではない一方、文字映像は書き言葉の中国語で示され、中国語圏の人間ならば理解可能であるとい

<sup>11</sup> 基隆の町

う点だ。中国語には地方によって7つの方言<sup>12</sup>に分けられるといわれ、それぞれ別の言語といつていいほど発音が違う。だが書き言葉は中国語圏で共通しておりコミュニケーションの道具となりうるのだ。

次に、劇中、登場人物たちが話す言葉は、出身地や年齢、教育環境などにより使用する言語(話し言葉)にそれぞれ特徴があり、それが強調され提示されている。劇中で使用されている言語は、台湾語、日本語、北京語、広東語、上海語だが、台湾語のなかには日本語が混じる場合も見受けられる。

ここで1945年当時の台湾の言語状況について簡単に触れたい。1895年に下関条約(中国側呼称：馬関条約)によって台湾は日本に割譲され、以後約50年間日本の統治下に置かれる。

それ以前の清朝時代の時期には、福建省、広東省からの移民が多く、福建省で話されていた閩南語が台湾語と呼ばれている。その台湾語は日本統治の影響により約半世紀でクレオール化が進む。また、日本総督府の言語政策により公学校での日本語教育を受けた世代は日本語に精通する一方、知識人家庭の子弟などは私塾で中国語教育を受けていた。戦時色が深まり1937年に国家総動員法が制定されると、日本語使用が拡大され、それまで新聞にあった漢文欄も廃止される。終戦と国共内戦を経て国民政府が台北に遷都後、1952年からは公教育機関で國語教育が始まる。つまり台湾では世代によって、「台湾語のみ」、「台湾語と日本語」、「台湾語と國語」を話す人たちに分かれ、また本省人か外省人かによって、台湾語がわからない人、國語がわからない人が存在する。

映画における音声のなかで、話される対話は、観客にとって内容を表わすすべての中で最も扱いやすいといわれる。ロッド・ホイッタカーはそれについて次のように述べている。

台詞の単なる音から(中略)非常に多くの情報が得られる。調子、抑揚、語句の選び方、息つき等は、その人物の年齢、教育程度、豊富、人種および出身地、素性等の基本的な事柄を伝える。<sup>13</sup>

『悲情城市』では前述したようにセリフは台湾語、日本語、北京語、広東語、上海語が使われ、それによって登場人物の世代や出身地、教育環境等が示され、それがそのまま当時の台湾の言語状況と政治状況の流れに結び付けられている。

例えば林一家の父親はいつも中国服の長衣を着て台湾語だけを話す。長男の文雄は腹巻やステテコなど日本風のスタイルで台湾語を話し、そのなかにカタコトの日本語が混じる。例えば

<sup>12</sup> 「北方方言」「呉方言」「湘方言」「贛方言」「客家方言」「粵方言」「閩方言」

<sup>13</sup> ロッド・ホイッタカー『映画の言語』(法政大学出版局, 1983) 120 ページ。

文雄が電話に出る場面、文雄のセリフは「ハイ、ハイ、モシモシ……（台湾語）……ハイ、ハイ、ドウモアリガト」と最初と最後は日本語になる。文雄以外の人物も、台湾語のなかに「ダイジョウブ」や「トウサン」等々の日本語が混じる<sup>14</sup>。三男の文良は日本軍の通訳として従軍し、上海語も話すことができる。四男文清の妻となる寛美は看護師で日本語がたんのうであり、また病院の医師をはじめ他の看護師たちも台湾人同士では台湾語で話すが、校長の娘である日本人静子に対しては日本語を使用する。年配の病院長と寛美の父親（知識人階級）が再会するシーンでは、お互いの「いやあ、しばらくしばらく…」から始まり、セリフはすべて流暢な日本語だ。

日本の植民地統治時代の日本語教育については多くの研究があるが、1945年当時、台湾人の日本語使用状況がどの程度であったかを次の資料で確認したい。

国語（引用者注：日本語）演習会が台湾各地で行われ、日本語習得熱が異常に高まっていた昭和10年代（引用者注：1935年～1945年）は、皇民化運動、そして皇民奉公運動が全島的に展開されていた。だが、それ以前にも総督府は社会教化事業としての取り組みを怠ってはいなかった。総督府は、家長会、主婦会、婦女会、青年会、壮丁会、同窓会、学友会、父兄会、国語講習会、矯風会など、ありとあらゆる手だてを尽くして民間組織の整備と拡大を目指していた。その取り組みは、とりわけ昭和期になって本格化し、山地にまで及んでくる。<sup>15</sup>

このように、日本統治時代に日本語教育を受けた世代と受けなかった世代、また知識人家庭とそうでない家庭などで日本語の浸透程度が異なり、『悲情城市』ではそれを登場人物のセリフによって詳細に描きだそうとしている<sup>16</sup>。

また一方、台湾人の会話のなかに国語（北京語）は登場しない。劇中、文雄が上海人と会話する場面があるが、そこでは通訳を介して台湾語から広東語、さらに上海語へと通訳され、それで会話を成り立たせている。だがそこでも国民政府が1926年に制定した国語（北京語）は使われない。北京語は大陸からの記者が話す言葉と、前述したようにラジオの音声があるのみであり、この時期到北京語が入ってきたことを示すために、病院のスタッフたちが北京語

<sup>14</sup> 現在の台湾でも、「トラック」「運將（ウンジャン＝ウンチャン）」「アゲ（アブラゲ）」「一級棒（イジバン＝イチバン）」など多くの日本語由来の単語（クレオール語）が台湾語のなかで存在する。

<sup>15</sup> 山路勝彦『台湾の植民地統治——〈無主の野蛮人〉という言説の展開——』（日本図書センター、2004）192ページ。

<sup>16</sup> 映画の評価のなかには、台湾人たちがもっと日本語を使っていたはずだ、というものもあり、それは現在の台湾の75歳以上のお年寄りたちのなかには今でも日本人と変わらぬ日本語を使う人たちがいることから正当であると思われる。それを考えると俳優たちの話す日本語はさらに練習が必要だったといえるだろう。

のレッスンを受ける場面も挿入されている。

さらに「二・二八事件」後、本省人が外省人を襲撃するという場面では、本省人であることを確認するために、台湾語または日本語を話せるかどうかということが確認手段として使われるというシーンもある。このように、当時の台湾の言語状況における北京語の不在については、元台北駐日経済文化代表処の許世楷代表の夫人が自著で次のように記している。

それまでは日本語でなっていたのですから、中国語はまるでわかりません。算数は数字だからまだしも、国語の時間になると、まるでわからないのです。学校の先生たちも日本の師範学校を出た人たちで、中国語はじつはよくわかっていなかったのでしょうか。

それでも五年生になっていつのまにか、台湾語と中国語を聞いて、その意味がわかり、話せるようになりました。けれども四つ年上の兄は、高校を卒業してアメリカに行くまで、とうとう中国語ができませんでした。台湾語はもちろんできますが、兄の主となる言語は日本語です。たった四歳しか違わないのに、兄の年代の人たち(引用者注：1950年当時18才以上)は中国語がほとんどできません。

ここで指摘したいのは、侯孝賢と脚本家の呉念真および朱天文が、単に映画にリアルであることを付加するために台湾語のセリフを使用しているだけではなく、明らかに「言語」というものを現前化し強調している点だ。北京語のレッスンのシーン、上海人との話し合いで二つの言語を経なければ会話が成り立たない様子など、これらは台湾の人々の生活言語としての台湾語、植民地政策の結果としての日本語を見せるだけでなく、そこには「言語」そのものが過剰に存在しているといえる。

さらに四男の文清は映画のなかで主役級の人物なのだが、その主役とっていい人物を聾啞の設定とし<sup>17</sup>、音声ではコミュニケーションが取れないため、妻となる寛美や友人と筆談を繰り返す様子が頻繁に登場し、またその筆談の内容は、特にショットとして画面いっぱいに映し出されるのだ。そこにはリアルを求め検閲に挑戦する制作側の姿勢や、台湾人としてのアイデンティティを確認する以上に、映画の構造において文字と音声を戦略的に使用し、話し言葉と書き言葉を対称的に配置することで、物語の内容を語る以上に、映画そのものの情報伝達機能における視覚言語と聴覚言語のそれぞれの役割と効果を提示しているといえよう。

このように『悲情城市』では、「言語」そのものが現前化されている。そして、結論から先というと、そこで提示されているのは、音声による情報伝達の未全と、文字による情報伝達の十全だ。それはいったい何を意味するのだろうか。

---

<sup>17</sup> 四男の文清役は香港の俳優梁朝偉。侯孝賢はあるインタビューで梁朝偉は台湾語が話せないために聾啞という設定としたと答えている。



図3：文清と寛美



図4：筆談の内容

(筆談の様子を写した映像図3のあとに、図4のように文字だけの画面が映し出される<sup>18)</sup>)

### 3

『悲情城市』は1989年のヴェネチア国際映画祭のグランプリを獲得し世界的に高い評価を受けた映画だ。審査員をはじめ外国の批評家や観客は、字幕でセリフや文字情報を理解することになるだろうが、図4のような文字情報については画面に付けられる字幕を読めばおおよその意味は把握できるものの、複数言語の混在など音声情報については、その言語についてのすべての情報やその背景を掴むのは日台中の言語に通じている者以外は不可能といえる。そうなることと音声伝える細かな情報を無視せざるを得ず、映画の本来の価値と魅力は大きく減少することになる。だが、実際そうなのだろうか。

媒体としての映画はしばしば言語にたとえられるが、実際にその映画における言語の使用状況がどのようなかは、さほど問題にされないのではないだろうか。『悲情城市』の例に限らず、外国語映画をみる際、私たちは物語の進行を字幕に頼る一方、登場人物やナレーションが話す言語について、性別や年代、声のトーンや抑揚以外には大きな注意を払うことはない。そしてその際、私たちが読むのは当然だが翻訳された言語だ。さらに字幕は文字数の制約があるため、小説の翻訳とは比較にならないくらい、セリフの省略や意識が行なわれているだろう。もちろんその言語に精通している場合は字幕を必要としないだろうが。

またテレビやDVDでみる場合は吹き替えというシステムも存在する。外国人のセリフが日本語に吹き替えられていても、それについて私たちは多少の違和感を抱きつつも混乱せずに受け入れる。

では外国を舞台にした映画で、その国とその国の言語が一致しない場合はどうだろう。例えば

<sup>18</sup> 右図の日本語は「次兄と三兄が出征したときの記念写真。まだ(二人は)戻らない。上海からの情報では三兄を見た人があるという。次兄はルソン島で消息不明」。翻訳は拙訳。

ロシアを舞台とした映画でロシア人の話す言葉が英語だった場合、日本人である私は字幕で内容を追いつつ、腑に落ちないものを感じながらも受け入れることになる。その場合、脚本からすでに英語なのか、または翻訳された英語なのかは制作の詳細を調べなければわからないままだ。

中国語の場合はどうか。例えば、中国語圏で香港映画をみる場合、多くが北京語に吹き替えられ、そのうえ北京語の字幕がつく。(日本でみる場合広東語のセリフのまま日本語字幕がつくことも多い)。それは繰り返すが広東語と北京語が互いに外国語であるように異なっていることからその必要があるのだが、香港映画はやはり広東語でみたいと思う者は多いだろう。(役者の本物の声を聞きたい、広東語の語感を楽しみたい等の理由で)。一方、北京語と広東語の区別がつかない者にとっては、役者のセリフが北京語だろうと広東語だろうとそれは大同小異となり、セリフはただの意味のない音声となり耳に入るだけだ。

さらに、自国の映画をみる場合についても同様のことがいえるだろう。例を挙げれば、時代劇の場合、制作側は当時の正確な言葉使いにこだわる必要はないし、正確な言葉が使われたとしても専門家以外にみる側は理解不能なことも多いだろう。また地方を舞台にした映画でも、劇中で話される言葉は標準語に設定されている場合がほとんどではないだろうか(もちろん方言を特徴の一つとする映画も存在する)。役者がお国訛りを矯正することは必須であるだろうし、わたしたちも言語の地域性には特に注意を払ってみたいとはいえない。つまり、たとえ自分が母語とする言語が主として使われている映画においても、私たちは自分の属する年代と地域の言語以外、完全にその正確性を知ることはできないし、またそのことに不注意であるということがいえるだろう。

ながながと例を挙げてきたが、このようなことは、音声としての言語が情報伝達において十全ではないことを示しているといえよう。これは、音声としての言語は文字が代用すればこと足りるものであり、例えばサイレント映画からトーキーに移ったとき、弁士が字幕にとってかわられたのは当然のことであり、字幕さえあれば内容伝達は十分であることを意味するのだろうか。

『悲情城市』において、確かに図4のような文字情報の挿入はサイレント映画を彷彿とさせるだろう。トーキー映画が出現したとき、現実の音は映画という芸術を貶めるものだと批判された現象について、ミシェル・シオンは次のように述べている。

だから、トーキー映画とともに現実の音がスクリーンに加わった時も — それはちょうど、パーティーには欠かせないと思われていた客が遅れてやってきたようなものだが — それなしでも事はうまく運んでいたことに人は気付いた。もっと悪いことに、招かれざる客として迎えられたこのみじめな現実音は、そのうえむだな繰り返しとして批難された。<sup>19</sup>

<sup>19</sup> ミシェル・シオン『映画にとって音とはなにか』(頸草書房、1993) 川竹英克他訳、25 ページ。

それなしでも「うまく運んでいた」現実音が「むだな繰り返し」だというのは、言語がコードによって統制されているので、私たちは映像を見るだけでそこで現れるだろう音が想像でき、現実の音は不要なのだという考え方に拠るだろう。

このように、やはり映画における音声は音源を示す機能が主であり、音楽や効果音やセリフの抑揚、またオンボイスかオフボイスかということだけが映画に情緒を与えることができ、それ以外、つまり言語の帰属性は重要視されないのではないかという考えが浮かぶ。

侯孝賢はそのことに十分自覚的であったのではないだろうか。彼の映画における言語表現は、検閲への挑戦であるばかりでなく、言語をめぐる映画の構造そのものへの問いかけといえないか。それは、映画のなかで、言語の複雑性と文字表現の多元があればほど対称的に強調されていることから伺えるものだ。

#### 4

言語の複雑性に加え、『悲情城市』では会話の場面における言語の不在、つまり「沈黙」も音声言語の機能の一端を担っている。

1945年の台湾という空間で複雑に混在し入れ替わる話し言葉、そこでは台湾人のコミュニケーションの道具として北京語が排除されているようにみえるが、その部分をさらに確認していきたい。

寛美の兄の寛栄が同じ知識人青年たちと台湾の政治について議論をする場面で、台湾人青年たちが台湾語で議論するなか、大陸から来た記者一人が北京語を話している。そこでお互いの会話は成り立っているのだが、果たして青年たちは北京語を解し、記者は台湾語を解するのだろうか。また、前述の病院の看護師たちが北京語のレッスンを受けるシーンでは、寛美一人が別室で日記を書き、レッスンを受けるのを免除されている。このことは寛美が北京語を解することを意味するといえるだろう。そうすると台湾人の知識人青年たちも大陸の記者の話すことは聞いて分かることが推測される。さらに、「北京語はわかるはずがない」と批判されたとはいえ、彼らが北京語の歌を歌う場面があることも考慮する必要があるだろう。加えて、ラジオから流れる陳儀の北京語の音声を病院長や看護師たちが聞き入っている場面もある。これらの場面においては、台湾人が北京語を話さないものの聞いて理解しているとも受け取れるがそれは確かなことではない。これらの場面からは、そのような曖昧な情報しか受け取ることはできないのだ。

これらの場面は、事実として当時の台湾でどのくらい北京語が解されていたのかということが示されているというよりは、北京語と台湾語のあいだでは会話が成り立つのかどうかを判断不能の位置に留まらせていることを示している。つまり音声言語による意思伝達の未全が提示されているのだと言うことはできないだろうか。

そのことは、主役級の文清が聾啞であり筆談で会話を行なう、つまり音声による会話が不可

能であることが、映画の語り口の大きな一つの特徴として示されていることから確信できることだ。

さらに、『悲情城市』のなかの男女間のやりとりを見てみよう。

文雄には妻と妾がいるが、文雄と妻、文雄と妾がそれぞれ二人で映っている場面では、彼らのあいだの会話が一方通行であり、意思伝達が成り立っているのかどうか判然としないということが示される。

文雄は酒場や船貿易を商売とし、刺青に短刀を身につける半分ヤクザのような男で、怒鳴ってばかりで気性が荒いが長兄として責任感があり情に厚い人物だ。その文雄が妾に自分の子ども時代の思い出を語りかけるシーンがあるが、文雄が一方的に語るだけで妻はそれに受け答えることはない。また、文雄が自分の家で急須に直接口をつけて茶を飲んでいるところを妻にきつく小言をいわれる場面では、今度は文雄は苦い顔をするばかりで一言も発しない。

このもっとも近い関係であろう夫婦や愛人の間で言葉による会話が一方的であるのはどういことだろうか。ここでは、会話における「沈黙」が存在する。『悲情城市』には近い者同士の意思伝達に「沈黙」が付加されているのだ。それは、文清が寛美や寛美の兄らと会話する際に元来提示されていたのではなかったか。

これらは音声言語による意思伝達の未全を確かに示している。だがその未全は実は沈黙に裏打ちされた十全を表わしていることを指摘したい。

台湾人青年たちが政治談議を声高に交わす傍ら、話の内容が分からぬ文清と女が口を挟めぬ政治の話に加わらない寛美が筆談で会話する場面は、ローレライの曲をバックに二人の感情のやりとりが、見る者の心に深く訴えるシーンだ。加えて、文清と寛美が夫婦となつてからは筆談の場面さえ提示されない。彼らは夫婦として交わす表情やわずかな身振りで細やかに意思を伝達しているのである。

一方、前述した冒頭とラストにおける歴史記述や筆談の内容を記す画面は、映像で表現すれば大仕掛なシーンとなることを簡潔な書き言葉の文章で提示されている。この簡潔な視覚情



図 5：文雄と妾



図 6：文雄と妻

報を受け取るには私たちの想像力が絶対的に必要だ。そこには映画が出現して以来軽んじられてきた文字の力というものが伝わってくるのではないだろうか。

サイレント映画とトーキーの断絶は、前述したように音を自明なものとしてやっかい視することや、反対にサイレント映画の誇張された身振りや表情をセリフの欠落に対する補償とみなす<sup>20</sup>といった意見で表わされてきた。

だが、アンドレ・バザンはサイレント映画とトーキーの隔たりは一般的にいわれているようには存在していなかったことを次のように述べている。

(ジャン・ルノワール他多くの映画監督の名を挙げ、彼らの映像について)

一九三〇年の時期における断層にはその上を越える橋がかけられており、サイレント映画におけるいくつかの映画的な価値はトーキー映画の中でも生き続けているということ、だが、特に《サイレント》映画を《トーキー》映画と比較することよりも、その両者を通じて、映画表現の根本的に異なるいくつかの様式上、構想上の同属映画同士を比較することの方が、より重要だということを証明していよう。<sup>21</sup>

サイレント映画とトーキー映画の相違を音声がかかえるか聞こえないか、という一点のみで捉えれば、『悲情城市』はその両方を様式と構想において一つの映画のなかで実現した映画といえるのではないだろうか。

文字による歴史の語りとナレーションによる語り、過剰な言語とその対極にある沈黙。ナレーションは寛美の日記と阿雪の手紙の内容が、それぞれ二人の声で語られるのだが、そこには耳に聞こえる音声としての語りと、そこに隠された日記や手紙の文字が存在する。

では、この映画は言語が現前化されているという特徴を有するが、映像の力と音声や文字はそれぞれ独立したものとして表わされているのだろうか。やはりそれは違う。

反政府運動者が処刑される前に監獄の中で布に書いた家族への手紙を文清が残された家族に届ける場面では、妻のすすり泣きだけが聞こえ、文字と映像と沈黙の力が統合されたものとして見る者の心を打つ。さらに、反政府運動のため山村に隠れた寛美の兄寛栄を文清が訪ね、寛栄が文清に帰るよう説得する場面では、声でも文字でも意思が伝わらない文清が思わず机を叩いて立ち上がり、その苛立ちを表現する。

そして映画のラストに近づくにつれセリフはどんどん少なくなっていく。文雄が部下の仇討ちに向かった先で銃で撃たれ倒れる場面から続く文雄の葬儀や文清と寛美の結婚式、続く二人の結婚生活の様子を映したシーケンスでは、セリフはごくわずかしかないが、みる者は映像

<sup>20</sup> メアリ・アン・ドーン「映画における声」『新映画理論集成』（フィルムアート社、1998）312ページ。

<sup>21</sup> アンドレ・バザン「映画言語の進化」（美術出版社、1967）310ページ。



図7：布に書かれた手紙



図8：遺族と文清

と音だけで画面から伝わるすべてを理解することができる。

『悲情城市』で話される言葉は、その聞こえる言葉の背後に多くの情報が隠され、また聞こえない言葉である沈黙には深い情感が込められている。書かれた文字には歴史や背景を語る機能とともに、また映像に劣らぬ言語の力が発揮されている。そこには文字と音声をめぐって、サイレント映画とトーキー映画の断層にバザンの言う橋が架けられるような、音と映像の対等な関係が表現されているのではないだろうか。

## おわりに

映画のなかの言語における文字と音声の機能と効果の統合は、視覚と聴覚の統合となる。『悲情城市』では、その二つが対等の力を持って物語と映画そのものを構成しているといえる。

本稿では『悲情城市』の言語の問題について、視覚情報では文字、聴覚情報ではセリフのみに着目した。だが、言語は映画の視聴覚情報のごく一部であり、今回は視覚の主役である映像や、聴覚では効果音や音楽については考察を省いてきた。

『悲情城市』は言語だけでなく、効果音や音、また音楽が画面のつながりに頻繁につかわれ、それが独特の効果を上げているといえる。また映像に関しても、固定カメラによるアングルや視界の狭さ、照明の暗さ、人物の顔のクローズアップの少なさと逆にロングショットの多用がみられ、これらもこの映画を語る上で欠かせない要素となっている。

今後は本稿で考察の及ばなかったそれらの要素についても研究を進め、『悲情城市』という映画についてさらに理解を深めていきたいと考えている。

(いのうえ ゆうこ・言語文学専攻)