



Title	『フラワーズ・オブ・シャンハイ』論 : 映画における「隠れる」ことをめぐって
Author(s)	龔, 金浪; Gong, Jinlang
Citation	研究論集, 22, 77 (左) -99 (左)
Issue Date	2023-01-31
DOI	<a href="https://doi.org/10.14943/rjgshhs.22.l77">https://doi.org/10.14943/rjgshhs.22.l77</a>
Doc URL	<a href="https://hdl.handle.net/2115/87862">https://hdl.handle.net/2115/87862</a>
Type	departmental bulletin paper
File Information	08_rjgshhs_22_p077-100_l.pdf



# 『フラワーズ・オブ・シャンハイ』論

## — 映画における「隠れる」ことをめぐって —

龔 金 浪

### 要 旨

『フラワーズ・オブ・シャンハイ』（海上花、一九九八年）は、侯孝賢が百年前の上海租界を舞台に、古典小説『海上花列伝』から改編した作品である。本作は、評論界で評価されているが、その良さが十分に語られているわけではない。その原因は、学界から本作への注目がまだ足りないことと関わっている一方、本作自身の「シンプルさ」—— バリエーションのないカメラワークと起伏のない物語 —— がもたらしている読解への困惑も関係していると考えられる。本論は、この「シンプルさ」から出発し、侯孝賢の「深度が表面に表れる」という創作理念を手がかりとし、制作、ナラティブ、映像表現といった三つの側面から、本作における「シンプルさ」の裏にある複雑な様相を明らかにしようとするものである。

まず、制作側からの証言を参照するうえで、監督の演技指導と美術のセッティングといった二点から、「身体」と「環境」を巡って、制作側がいかにして無関係なもの＝欠かせないものを通じて、本作における特有な雰囲気醸し出したのかを分析する。次に、原作との比較に基づいて、素材の取捨、プロットの推進、全体の構造といった側面から、ナラティブの各段階における特徴を分析し、その全体に共通する「隠れる」という特徴を明らかにする。最後に、本作における映像表現、とりわけカメラの運動に注目し、「半拍遅れ」と「振り子」的動きという特徴を見出し、それらの表現がいかに関係性における冷静さと流動性を作り出しているのかを論じる。

以上の分析によって、侯孝賢がいかに関係性を表したいことを無関係な、あるいは日常的な表面に隠しているのかを明らかにする。その結果、本作は物語のドラマ性や時代・地域の風貌、すなわちエキゾチックな外見などを超え、日常性に溢れる映像の表面にある生き生きとした人間に共通するものを表している作品だと指摘する。

## はじめに

従来のスタイルから逸脱しようとする意欲を示した『憂鬱な楽園』のあと、侯孝賢は引き続き、ニューシネマ時代の自伝的回想四部作とそのあとの台湾歴史三部作により築き上げた「ノスタルジックな世界を撮る巨匠」<sup>1</sup>というイメージを払拭しようとしており、百年前の上海租界を舞台に、古典小説『海上花列伝』から改編した、やや異色と思わせる『フラワーズ・オブ・シャンハイ』（海上花、一九九八年）を発表した。

その異色さは、少なくとも以下のいくつかの側面において体现されている。まず、題材の面では、本作は侯孝賢が初めて台湾以外の場所を映画舞台として制作した作品である。周知の通り、台湾という要素は、侯孝賢映画にとってかなり重要なキーワードの一つであり、それまでの十三本の作品はすべて台湾を舞台にしたものである。彼の映画に慣れ親しんだ観客にとって、台湾の描写から離れるのは、本作における新鮮なところの一つだと考えられる。次に、脚本の面では、本作は侯孝賢が初めてまるごと小説から脚色した長編作品である。彼の作品はつねに文学と深く関わっているような印象——朱天文、黄春明、陳映真、沈從文、藍博洲などの文学者との関わりが多いため——を与えるが、実際には直接小説から脚色したものは少ない。オムニバス作品『坊やの人形』の第一話（黄春明の短編小説から）と『好男好女』の一部分（藍博洲の『幌馬車の歌』から）を除き、ほかの作品はほぼ自分と周りの友人達の経験、歴史の事件などに基づき、朱天文と議論しながら作ったものである。そして、制作の面では、本作は侯孝賢が初めて国際的な俳優チーム（港、台、日）かつオールスターを起用し、すべて室内でワンシーンワンショットで撮影した作品である。スター、室内、長回しなどの要素は、これまでの作品でも見られるが、本作ほど徹底したものではなかった。以上の、本作における特徴をある程度示している異色なところは、本作の読解に何らかの手がかりを提供していると考えられるが、それらがどのような作品および美学的効果を生み出しているのかを、深く検討するのは、決して容易なことではない。

先行研究においては、本作を高く評価し、傑作として認める論説が少なくない。例えば、蓮實重彦が本作を「溝口健二的とも言える大傑作」<sup>2</sup>と形容し、『HHH：侯孝賢』（一九九七年）を作ったフランスの名監督・評論家であるオリヴィエ・アサイヤスが「『フラワーズ・オブ・シャンハイ』は、どこから見ても侯孝賢の眩いばかりの集大成だ」<sup>3</sup>と述べている。だが、このような批評的な言及で、その傑作と思わせる理由を細かく展開したものはあまりない。また、侯孝

<sup>1</sup> 市山尚三は、『好男好女』以前の侯孝賢を「ノスタルジックな世界を撮る巨匠」と形容している。参照：卓伯棠編『侯孝賢の映画講座』、秋山珠子訳、みすず書房、2021年、314頁。

<sup>2</sup> 蓮實重彦「「俠」の人、侯孝賢」、『映画論講義』、東京大学出版会、2008年、250頁。

<sup>3</sup> Olivier Assayas, 《Hou Hsiao-hsien en Chine et ailleurs》, *Hou Hsiao-hsien*, Editions Cahiers du cinéma, 2005, p.8.

賢論の中で、本作における魅力を明らかにしようとする「部分」的な言及はしばしば見られるが、その作品全体を通貫し、統一感のある作品論を展開したものが少ないのは否めない事実である<sup>4</sup>。蓮實重彦の断言を借りて言えば、「『フラワーズ・オブ・シャンハイ』がどのように優れているかということは、まだ世界的にも充分いわれていません<sup>5</sup>、ということである。

その原因は様々であるが、学界から本作への注目がまだ足りないことと関わっている一方、本作自身の「シンプルさ」——バリエーションのないカメラワークと起伏のない物語——がもたらしている読解への困惑も関係していると考えられよう。「見終わって、呆然とする。いったい、わたしは、われわれは、何を見たのか<sup>6</sup>、という上野昂志が本作についての作品評の冒頭で述べた一言は、多くの初めて本作を見た観客の感覚と共通しているだろう。本章は、上野氏の言った「ひたすら見ること、そして、ただ見るだけ<sup>7</sup>という侯孝賢の徹底する姿勢が、われわれに何を見せているのかという質問を念頭に置き、侯孝賢の「深度が表面に表れる」という創作理念を手がかりとし、制作、ナラティブ、映像表現といった三つの側面から、本作における「シンプルさ」の裏にある複雑な様相を明らかにしようとする。

## 1. 無関係なもの=不可欠なもの

多くのインタビューの中で語られているとおり、本作を制作するきっかけは、侯孝賢が鄭成功を題材とした映画を撮るためにあれこれ資料を探すうちに、『海上花列伝』という小説に出会ったことだった。その小説を読んで、非常に面白かったと思っていた侯孝賢は、まずこの小説を映画化しようとした<sup>8</sup>。いったいこの小説の何に惹きつけられたのか、彼は次のように述べている。「私は、作者に描かれている中国人の生活の様態に非常に惹かれ<sup>9</sup>、とりわけ「複雑な人物関係がその表面に潜んでいる会話が大好きだ<sup>10</sup>。つまり、小説に描かれている日常生

<sup>4</sup> 中国でも日本でも、『フラワーズ・オブ・シャンハイ』に関する作品論は非常に少ない。日本の CiNii Research には、『キネマ旬報』に載った特集（俳優のインタビュー、作品評、侯孝賢論）しかない。中国の大陸では、わずか数篇の評論が刊行されただけで、しっかりした作品論がないとも言える。それに対して、台湾ではしっかりした作品論が数篇見られる。だが、それらは主に本作におけるアダプテーションの問題をめぐって展開したものである。例えば、江江明の「上海群芳、古典新詮——論『海上花』電影改編之女性角色重構」（『嘉大中文學報』第3期，2010年，67-89頁）、申偉佩の「極上之夢——論『海上花』電影與小説之互文、頹廢及現代」（『國文經緯』第7期，2011年，129-139頁）などが挙げられる。

<sup>5</sup> 蓮實重彦，前掲書，253頁。

<sup>6</sup> 上野昂志「ひたすら見ること、そして、ただ見るだけ」、『キネマ旬報』（1268），1998年，131頁。

<sup>7</sup> 同上，132頁。

<sup>8</sup> 卓伯棠編『侯孝賢電影講座』，広西師範大学出版社，2009年，36頁。

<sup>9</sup> 朱天文『紅気球的旅行：侯孝賢電影記録統編』，山東画報出版社，2009年，534頁。

活の雰囲気と人物関係の複雑さが、彼に翻案したい気持ちを起こさせた。一方、その映画化作業における大きな難しさもまさにその部分にあった。「私にとって、一番難しかったのは、十九世紀末の妓楼特有の雰囲気を表現することだった。何しろ私自身が見たことがない世界だから。資料に当たれば、さまざまなディテールを調べることが可能だが、肝心なのは、その雰囲気をどのように醸し出すかということだ」<sup>11</sup>、と侯孝賢は述べている。では、彼はこの難点について、どう解決したのか。これは、無論映画製作に関する各側面（撮影、録音、照明、美術、装飾、演技など）に関わるが、その中で雰囲気に最も直接的かつ密接に関わるのが俳優の演技と美術のセッティングである。というのも、俳優の身体がどのような物質的な環境でどのように動くのかということは、直接に雰囲気のトーンを決めることになるからだ。これから、この二点をめぐって、制作側からの証言を引用しながら、本作における雰囲気を醸し出すやりかたを明らかにする。

### 1.1 反射的身体を養うこと

映画史において、素人の俳優を起用するのを好む監督は多く、侯孝賢もその中の一人である。この点について、彼自身は常に次のように説明している。それは美学的配慮というより、むしろ実際の問題——台湾ではプロの俳優が少ない——への解決策だ、と<sup>12</sup>。素人の俳優に自由な演技空間を与え、確定したセリフや細かい身振りの指示などを出さず、俳優の個性に応じて撮影の内容を調整したりするのは、侯孝賢の基本的なスタンスだといえる。だが、『フラワーズ・オブ・シャンハイ』においては、物語の内容と制作の状況によって、彼は全面的にスターを起用することに至り<sup>13</sup>、従来のスタンスもそれとともに変わってくる。では、彼は新たなスタンスにおいて、どのような演技指導を行っているのか。

まず、撮影前の準備作業を見ていく。本作のアダプテーションについて、侯孝賢は、「文字は登場人物のある状態を直接描写できる」が、映像の方は「登場人物の言葉と行為に頼らざるを得ないのだ」と述べている<sup>14</sup>。従って、役者の喋り方と身振りは、彼が小説を映画化する過程において特に力を入れるところとなる。準備の段階において、彼の俳優への要請は、主にこの二

<sup>10</sup> 卓伯棠編（2009）、前掲書、187頁。

<sup>11</sup> 同上、38頁。

<sup>12</sup> Emmanuel Burdeau, 《Rencontre avec Hou Hsiao-hsien》, *Hou Hsiao-hsien*, Editions Cahiers du cinéma, 2005, p.94.

<sup>13</sup> スターの起用について、侯孝賢はインタビューの中で次のように説明している。「巨額の予算をかけるので必然なことでもある。大スターを起用しないと、興行成績を上げるのは難しい。もう一つは言葉の問題だ。上海語を話すわけだから、練習をしなければならない。プロの俳優みたいに経験が豊富なら不可能なことではない。大物の俳優でないと、荷が重すぎると思った。だからスターの起用を決めたのだ」。DVDに付属する監督のインタビューによる。

<sup>14</sup> 卓伯棠編（2009）、前掲書、188頁。

点をめぐって展開したものである。一点目に関する主要な取り組みは、方言、とりわけ上海語<sup>15</sup>を練習させることであった。周知の通り、本作の原作小説『海上花列伝』は、十九世紀末に江蘇省松江府（現在の上海）出身の韓邦慶が書いた呉方言小説であり、物語の舞台は上海のイギリス租界である。胡適によれば、この小説の魅力の一つは、登場人物の会話が蘇州方言で表現されたということである。というのも、「方言が人間の表情と口調を最も効果的に表現できる言葉である」<sup>16</sup>からだ。従って、方言で演じさせるのは小説自体からの要請であり、監督が求めている雰囲気醸し出すために必要なことである。方言とは、長年にわたって身体に獲得される言語の習慣であり、他者と接する際に意識作用の関与なしの自然的な身体感覚と密接するものである。上海語を喋る自信がない（スケジュールの問題も重なる）ため、本作の出演を断った張曼玉（マギー・チャン）の話借りて言えば、「言葉は反射的なもの」だ<sup>17</sup>。監督が撮影の二ヶ月前から俳優に上海語を練習させたのは、おそらくこの言葉の次元における反射的身体を求めているからである。また、上海語をうまく話せない梁朝偉（トニー・レオン）の演じる王蓮生のバックグラウンドを広東出身の官僚に変更し、多くの場面で彼に広東語を言わせるのは、無論同じ理由からである。そして、二点目に関してとられた方策は、アヘンや水タバコを吸うという日常的な動作を練習させることである。朱天文はこの点について、次のように述べている。「大事なことはアヘンを吸う道具に慣れること。自分の手にあるもの、水タバコでもアヘンを吸うキセルであっても、道具という存在を意識しないほど慣れることにより、生活のリズムに近いものになっていること。そうすれば暮らしの中で、話をする姿ひとつにしても、すでに演技手の一部分となる」<sup>18</sup>、と。つまり、それらの映画における些細な日常的身振りを、練習することによって、俳優たちの無意識的な行動システムに組み込ませようとする。要するに、俳優がセリフを話す、道具を使う際に生じてくるわざとらしさをできるだけ払拭し、それらがまるで俳優自体の内部から出てくるもののような身体感覚を養うことこそが、侯孝賢が撮影の前に力を注いだところである。

次に、撮影の方法を見ていく。一般的には、映画の撮影は、「コストコントロール」という原則を優先し、映画のストーリーの順番ではなく、実際の状況（ロケ地の条件や俳優のスケジュール

<sup>15</sup> 映画で使われる方言について、説明を加える必要がある。元々原作では、場面描写が文言語で、人物の台詞が蘇州方言で書かれている。なぜ上海の遊郭にいる人々は蘇州弁で話すのかというと、当時、標準的な蘇州弁で話すのが上品なことだと考えられる見方が存在していたからである。だが、時代の変遷とともに、蘇州弁の影響力が段々弱くなり、今の時代で俳優の中で標準的な蘇州弁を話せる人が非常に少ない。そのため、本作では、発音と口調において蘇州弁と似ている上海弁を使っている。

<sup>16</sup> 胡適「『海上花列伝』序」、歐陽哲生編『胡適文集4・胡適文存三集』、北京大学出版社、1998年、408頁。

<sup>17</sup> 朱天文『最好的時光：侯孝賢電影記録』、山東画報出版社、2006年、300頁。

<sup>18</sup> 同上。

ルなど)によって撮影の手順を決めるものだ。侯孝賢のこれまでの作品もほぼこのように撮影され、『好男好女』のように最初の日にラストのシーンを撮る場合もあった。だが、『フラワーズ・オブ・シャンハイ』においては、彼は次のように特別な撮影の方法を取った。

まずはシーン1から撮り始める。一日をかけてワンシーンを、ほぼ五～八テイクずつ撮っていきます。初日にシーン1の撮影が終わると、二日目はシーン2、翌日にシーン3……という具合に撮り進めていく。そして最後まで撮り終わると、もう一度シーン1から撮り直す。そうやって撮影を重ねていくのです。梁朝偉たちのシーンは、少なくとも三巡はしましたし、多いシーンは四巡目まで撮っています。三巡目、あるいは四巡目になると、役者にはそれらしい味がにじみ出てきます。私は決して、シーンごとに満足いくまでくり返して撮ったりはしません。そうではなく、シーン1、シーン2、シーン3……と最後まで順番に撮り、その後もう一度最初に戻って撮るのです。そうしているうちに、役者たちの間にあるトーンが形成され、生活感や妓楼特有の雰囲気次第に醸し出されてくるのです。個々の役者がみな一定の境地に達すれば、自ずと密度と質感が生まれます<sup>19</sup>。

ここで侯孝賢は何をやっているのかというと、製作チームの労働と時間を糧にして、映画の雰囲気とよく調和する俳優の身体の知覚システムを養おうとしているのだと考えられる。侯孝賢自身が述べたように、「こうして、タバコを吸うなどの俳優の動作は自然に反射的になり、セリフもうまくなり、味が出てきた」<sup>20</sup>。つまり、彼が求めているのは、俳優が意識的に引き出す「正確」な演技ではなく、むしろ全身の知覚システムに基づく反射的な演技なのである。このように繰り返される順番撮影によって育てられる反射的身振りは、物語の情報を伝えてくる一方、人物が周りの環境と調和した状態にいることをも表している。その場面の雰囲気がそれによって醸し出されているのだ。

以上、侯孝賢がいかに俳優の話し方と身振りへのこだわりを通じて、十九世紀末の妓楼特有の雰囲気に接近したのかを考察した。俳優の方言の正しさ、タバコの吸い方の自然さなどの、物語の進行にいささかも影響がないところは、そのシチュエーションにいる人物の瞬間の存在状態を表しており、映像の質感に重要な役割を果たしている。これはまさに監督が最も表現したいところだといえる。朱天文が指摘しているとおおり、「『フラワーズ・オブ・シャンハイ』が撮ろうとしたのは、(中略)日常生活の痕跡、時間と空間が創り出すその瞬間の、人物の生き生きとした様子、その輝き」<sup>21</sup>なのだ。

<sup>19</sup> 卓伯棠編 (2009), 前掲書, 39頁。

<sup>20</sup> 朱天文 (2006), 前掲書, 321頁。

<sup>21</sup> 同上, 300頁。

## 1.2 環境の密度を作り出すこと

また、俳優の身体だけでなく、彼らが置かれている物質的な空間環境も、映画の雰囲気作りに重要な役割を果たしている。周知のとおり、本作は従来のロケ撮影の作品と異なり、セットで撮影されたものである。その理由の多くは、現実的な制限<sup>22</sup>以外に、本作の美術監督を担当している黄文英と関わっている。『好男好女』から侯孝賢とコラボレーションし始めた黄文英は、侯孝賢にとって「色々な面で能力を持っており、仕事を任せられる人」<sup>23</sup>であり、本作の製作にとって欠かせない存在でもある。朱天文によれば、「もし黄文英の加入がなければ、『フラワーズ・オブ・シャンハイ』はまったく成立しえなかったのだ」<sup>24</sup>。その結果、黄文英は見事に仕事を完成した。本作における美術の設計は、高く評価され、第三十五回金馬映画祭で最優秀美術賞を獲得した。『海上繁華録：《海上花》的影像美感』という専書の中で、彼女がいかに道具や服装を探し、選び、作るのかが写真付きで詳しく説明されている。それらの作業の特徴を一言でまとめていうと、極まりなくディテールにこだわっていることである。清朝末期の衣服様式を入念に考証した上で、登場人物の個性と物語の進展に応じて、スタイル、色、刺繍などがすべて異なる衣装を百数十セットデザインした。とりわけ、古代の衣装の質感に接近するため、映像の画面でまったく見えない服の細かい柄や色に力を注いでいる。彼女によれば、「衣装が俳優を劇中の人物に変貌させる」一方、「骨董に似ている衣装が俳優のゆったりとした優雅な気質を引き出すことができる」のだ<sup>25</sup>。

そして、美術のセッティングに関して、黄文英以外に特筆すべき人物がもうひとりがいる。それは、本作の芸術顧問、中国の有名な小説家鐘阿城である。彼は、美術チームに「実用的でないものを多く探す」という決定的なアドバイスをした。彼によれば、実用性のあるものはいわゆる設定であって、実用性を求めないものにこそ、人物の暮らしている空間の密度と豊かさが現れ、暮らしの痕跡がその中から浮かび上がってくるからだ<sup>26</sup>。この点について、彼は文章の中で次のように述べている。

映画の場には質感が重要であり、登場人物は異なる質感の環境のもとに動き回る。大道具

<sup>22</sup> 侯孝賢はもともと上海の石庫門でロケーション撮影にしようと考えていたが、良いロケ地が見つからなかった一方、上影（上海電影製片廠）とのコラボレーションも頓挫した（妓楼の話が映画検閲を通過しなかった）ため、台湾に戻ってセットで撮影することを決めた。レイム・ダニエルと孫向辰が監督したドキュメンタリー『華麗写真——海上花制作旅程 Beautified Realism: The Making of Flowers of Shanghai』（2021）による。

<sup>23</sup> 日本で発売されたDVDボックス（松竹ホームビデオ、2005）に収録された侯孝賢についてのインタビューによる。

<sup>24</sup> 朱天文（2006）、前掲書、306頁。

<sup>25</sup> 黄文英、曹智偉、前掲書、149頁。

<sup>26</sup> 朱天文（2006）、前掲書、302頁。

以外に、無数の細々とした小物が、空間に密度をもたらし、人物の日常性を醸し出す。『フラワーズ・オブ・シャンハイ』で芸妓たちが客をもてなす環境、そこは彼女たちの家なのだ。昔も今も、家庭における環境の密度は似たり寄ったりだ。『フラワーズ・オブ・シャンハイ』の環境は俗に言われるロココ調であり、ロウソクの明かりもあでやかで、租界らしさのかけらを散りばめている。手で触れることのできる情欲と心地良いきらめきがゆったりとそこに在るのだ<sup>27</sup>。

ここで鐘阿城のいった物語に「実用的でないもの」は、まぎれもなく上記の画面で見えない衣装の細部と同じように、本作の雰囲気作りに重要な機能を発揮し、「日常生活の質感」を感じさせる源の一つである。その結果、黄文英を中心とする美術チームは、このようなアドバイスに従い、上海、南京、蘇州からさまざまな道具を数百件集め、ベトナムへ様式と彫刻が異なる扉と窓を百八十枚以上発注した<sup>28</sup>。注目すべきは、それらの道具は一般的な手作りのイミテーションではなく、むしろ使用感たっぷりの骨董なのである。最終的に出来上がった空間の質感はこうした点と直接関わっているに違いない。

俳優への要請であれ、美術へのこだわりであれ、制作側は小説における特有の雰囲気を再現するために、主に以上のような映像の質感と関わるディテールをめぐって作業を展開している。水タバコを吸う動作の自然さ、上海弁の上手さ、服の袖口の裾上げの有無、酒盃が「チキンカップ」かどうかなどの、一見映画の物語には関係がないことこそが、制作側にとって大事なことであり、映画の雰囲気および登場人物の輝きといった映画の中核と緊密に関わっているのだ。これは、まさに侯孝賢のいった「どうでもよいことだが、すべて重要なことだ」<sup>29</sup>という創作理念と通底している。つまり、彼はこれらの無関係なもの=欠かせないものを通じて、場面の雰囲気、すなわち映画の「地色」を作り出しているのだ。そして、次の作業としては、「その地色の上に、自分の必要としているドラマを描き出していく」<sup>30</sup>ということである。では、彼はどのように自分の必要としているドラマを描き出しているのかを、ナラティブの次元から見ていこう。

## 2. 「隠れる」ことの全面化

前文で言及したとおり、本作は清代末の文人韓邦慶が書いた呉方言小説から改編したもので

<sup>27</sup> 同上、303頁。

<sup>28</sup> 朱天文（2009）、前掲書、509頁。

<sup>29</sup> Richard I. Suchenski, “Finding the Right Balance: An Interview with Liao Ching-sung,” in *Hou Hsiao-hsien*, ed. Richard I. Suchenski, Vienna: Osterreichisches Filmmuseum, 2014, p.216.

<sup>30</sup> 卓伯棠編（2009）、前掲書、66頁。

ある。だが、朱天文と侯孝賢は、その呉方言のバージョンではなく、著名な小説家張愛玲が訳注した北京語のバージョンを基に脚色を行った。張氏が「介入」的な姿勢で訳注の作業を行っていたため、彼女のバージョンは原作と異なるところが若干存在し、個人的な理解も込められている<sup>31</sup>。これは、自然にその小説を映画化しようとする制作側に影響をもたらしている。脚本を議論する段階で、朱天文は常に張愛玲の見方を引用しながら、登場人物の個性を語る<sup>32</sup>。侯孝賢はこの小説に惹きつけられたところを語るとき、直接張愛玲の『海上花列伝』の特質についての言及を引用している。

暗写（密かに綴ること）、白描（あからさまな描写）、いずれもが軽妙で筆の痕跡を残さず、普通の人々の生活の質感を織りなしている。おおざっぱで野暮たく、多くの事がらが、「その場では気にも留められていない状態」にある。だから、たとえ八十年前の上海の妓楼の話であっても特に違和感がなく、私が読んだあらゆる書物の中で、最も日常の暮らしを感じさせる作品だ<sup>33</sup>。

つまり、侯孝賢はまさに張愛玲のいった「暗写」と「白描」に織りなされている生活の質感およびその日常性に惹きつけられたのだということである。では、これらの彼の心に響いたものは、いかに映画の中で表現されているのか。まず、アダプテーションの側面から見ていこう。

## 2.1 素材の取捨における「脱劇化」

周知の通り、長編小説としての『海上花列伝』は、登場人物が百人にも及び、直接描写される遊女と客がそれぞれ四十人と三十人を超える。このような複雑なテキストに対して、いかに映画の要請に応じて改編するのか、決して容易なことではない。改編について、侯孝賢は次のように述べている。

<sup>31</sup> 張愛玲本人は、自分の作業について、次のように述べている。「私の註解は、批註（講評と注釈を両方とも加える）に近いもので、揶揄されるリスクを冒すまで介入しているのだ」（原文：“我的注解較近批註，甘冒介入之譏”。張愛玲『續集』，台北：皇冠出版社，1999年，80頁）。韓邦慶の原作に対して、張のバージョンに存在する相違点は、主に以下の二点に体现される。一、読者を苦しめる詩詞や四書五經をカットし、原作の六十四回を六十回に圧縮する（参照：張愛玲「譯者識」，韓邦慶著，張愛玲訳注『國語海上花列伝I：海上花開』，16頁）。二、毎回の後ろに注釈を付ける。その注釈には、わかりにくい名詞や典故を説明する内容だけでなく、登場人物の心理への分析や、小説の美学に関するコメントも含まれている（この点については、以下の論文を参照できる。江江明「他者觀點的另類介入——論張愛玲『國語海上花列伝』現代性詮釋」，『有鳳初鳴年刊』，2009年，33-43頁）。

<sup>32</sup> 張愛玲が訳注でつけた登場人物への独特な分析が、朱天文らの改編作業へ及ぼした影響は以下の書籍から明らかに見られる。朱天文『極上之夢——海上花電影全紀錄』，遠流出版社，1998年。

<sup>33</sup> 朱天文（2006），前掲書，299頁。

この小説はとても素晴らしく、よく練り上げられていたものである。彼（韓邦慶）の遊郭に関する人生経験がすべて小説に込められており、登場人物の個性が非常に的確に描かれている。ただ、小説がかなり長いので、どの箇所を抜粋してスクリーンに映すかに、苦労した。私は、その中から二次的な段落をいくつか選んで抜粋し、それによって小説に描かれている生活の雰囲気再現しなければならない<sup>34</sup>。

ここでは、本作における改編の構想をある程度表している「二次的」という点に注目する。本作において、八分に近い長回しで撮られるオープニングは、ナラティブ的にも映像表現的にも、本作のスタイルを明らかに表しており、作品全体の縮図だと認められる。映像表現については後述するとして、ここではそのナラティブ上の問題に焦点を当てる。この場面は、原作（蘇州語のバージョン）の第九回の末と第十回の真ん中の部分に相当し<sup>35</sup>、沈小紅（羽田美智子）が張惠貞（魏筱恵）を殴りに行った事件が発生したあと、王蓮生（梁朝偉）が羅子富（高捷）と一緒に周双珠（劉嘉玲）の置屋・公陽里に赴き、洪善卿（羅載而）の主催する宴会に参加し、そして宴会で憂鬱な様子を見せているという内容を描写している。この場面から、本作における素材の取捨に関するいくつかの要点を見出すことができる。

まず、劇的なものをカットすること。原作においては、小紅が明園まで追いかけて、惠貞を殴る事件が第九回の核心となり、細かく描写されている。この事件は、小説の全編にとって重要なプロットともいえ、小紅という人物の気性の激しさを十分に伝えてくる。だが、映画の中ではそれが意識的に避けられ、ただ人物のセリフにより提示される。そのあと、小紅の置屋・蒼芳里に王蓮生が登場する場面もそうである。ほかの遊女に通り始め、数年来の馴染みである沈小紅を怒らせてしまった王は、二人の友人を連れて、蒼芳里に来て小紅をなだめようとする。映画の中で、小紅が静かにベッドに座り、彼女の侍女・阿珠（李玉明）が彼女を代弁し、遊女と客の関係について王の友人と長々と意見を戦わせている。実は、原作において、この場面の前半には劇的なエピソードが存在している。王らの三人が小紅の部屋に入ろうとすると、怒り狂った小紅が命がけで王と戦おうとしに来る。怒りと恐怖に駆られた王は、引き返そうとするが、小紅が頭を壁にぶつけるため、再び引き返さざるを得なくなる（小説の第十回の前半）<sup>36</sup>。その後、映画に映し出されるシーンが登場する。朱天文の脚本においても、この劇的なエピソードは保持されている<sup>37</sup>が、映画の中ではカットされた。このような事例は、他にも多く挙げら

<sup>34</sup> 朱天文（2009）、前掲書、55頁。

<sup>35</sup> 韓邦慶『海上花列伝』、人民文学出版社、2012年、74頁、77頁。張愛玲の国語バージョンは、原作の韓の呉方言バージョンと回数が異なるため、本章で言及する原作は、韓の呉方言バージョンを指す。

<sup>36</sup> 韓邦慶、前掲書、78-79頁。

<sup>37</sup> 朱天文（2009）、前掲書、321頁。

れる。例えば、王が張惠貞を妾に迎える場面（シーン 30）や、浮気した惠貞が王に追い出される場面（シーン 37）などの脚本に残されている劇的な箇所は、映画においてすべて省かれ、ただセリフにより提示される。無論、このようなやりかたは侯孝賢が意識的に求めているものにはかならない。彼は本作におけるアクションの問題について、次のように述べている。

アクションは私の興味の対象ではありません。私の注意力はいつも無意識に、ほかのものに惹かれていくのです。私が好むのは、時間と空間における、目の前の痕跡であって、人間はその痕跡の中で活動している。私はかなりの労力をその痕跡を追うことに費やします。人間の状態と生き生きとした様子が、映画で私が最も大事だと思う部分なのです<sup>38</sup>。

つまり、侯孝賢が追っていたのは、以上のような劇的な事件＝アクションそのものではなく、むしろアクションの前後、あるいはその傍らにあるアクションの「余波」、およびその「余波」にいる人間の存在状態だということである。こうして、小説において物語を推し進める劇的な事件は、映画においてはシチュエーションの更新をもたらす背景的な情報になり、映画における物語性が抑制されると同時に、その事件の傍らにある「二次的な段落」に宿る人間の生き生きとした輝きが映画の表現の中心となる。

次は、直接的な描写を避けること。映画は男たちが酒席で拳遊びに興じている光景から始まる。しばらくしてから、視聴の焦点は玉甫（徐天祥）という若い青年に絞られる。彼は拳に何回も負けたが、周りの女たちは終始彼に酒を飲ませない。そんな中、彼の兄・雲甫（徐明）は、「早めに玉甫を帰らせよう、心配している人がいるから」と提案する。玉甫が離れたあと、視聴の焦点は雲甫に移っていく。彼はアツアツなカップル玉甫と淑芳に関するさまざまな逸話を語り始める。ここでは、雲甫を演ずる俳優・徐明が流暢な上海語でそれらの逸話を生々しく語る出色の演技を見せるのも一つの見所ではあるが、注目すべきなのは、このエピソードは原作の第九回の内容ではなく、第七回の後半（脚本のシーン 4）から借用したものだということである<sup>39</sup>。前文で言及したとおり、物語におけるこのシーンの中心は、王の憂鬱な状態およびその理由（男女関係の葛藤）を示すことである。脚本の中では、この点について次のように直接描写している。「賑やかな笑い声の中で、王だけは元気がなさそうに座っている」<sup>40</sup>。だが、映画の中で、監督は王の憂鬱を直接画面で表すことを避け、わざわざ他所から一見無関係と思われるエピソードを借用し、間接的にそれを表現している。ここでの雲甫の語り是他所から借りたものであるが、実は男女関係においてこのシーンの中心と通底している。つまり、ここでは監

<sup>38</sup> 朱天文（2006）、前掲書、299 頁。

<sup>39</sup> 韓邦慶、前掲書、56-57 頁。

<sup>40</sup> 朱天文（2009）、前掲書、318 頁。

督が表面におけるアツアツな恋愛のエピソードの披露を通じて、その裏にある上手く行かない感情による憂鬱を密かに語っているのだ。そして、画面の構図も、この点を示している。視聴の中心を占めている雲甫が、楽しく語っている過程には、憂いを帯びている王の顔が常にフレームの端に取り込まれている。映像の中心では「水アメみたいにベツリとくっついている」感情が語られている一方、その端ではバラバラな感情が密かに現れ、表面的には楽しい雰囲気であるが、その裏には憂鬱な気持ちが流れている。このような直接的な描写を避けるやりかたは、ほかの多くの場面でも見られる。例えば、原作と脚本において、王が小紅と小柳（京劇役者、沈の愛人）の抱き合う場面を目撃したと書かれているが、映画の方では、そのような直接的な場面を避け、王が扉の下の隙間からある男の足を見たという不明瞭なかたちで描写している。

第三は、強い存在を弱めること。憂鬱な王が不機嫌に退席したあと、隣席の朱誦人（蔣維国）が洪善卿に王の状況を尋ねる。洪は小紅が恵貞を殴った事件を皆に告げる。皆の驚きの声の中で、朱が「見かけによらず、小紅はきついな」と口にする。その直後、彼の後ろにいる林素芬（夏禕）が話を続け、「私だったら、殴ったりしないわ。疲れるし、髪飾りもダメになる。旦那に弁償させたら意味ないもの」と話す。彼女の発言が朱の興味を掻き立て、その後二人の間で「せめ合う」ような長い会話が繰り広げられている。

朱「もし君が小紅だったら？」

林「私？教えてあげない」

周りの野次馬「張り合ってるな」

林「試しに誰かさんのところへ行ってみたら？」

朱「平気だぞ、行けばいいんだろ。わかってないな、ぶたれたらいいんだ」

林「偉そうに！洪さんの前で格好つけて…」

朱「言うことに理屈が通ってないぞ。君たちは複数の客がいるくせに、客には逆を許さないとはい不公平だぞ」

林「仕事だもの、仕方がないでしょ。お座敷を貸し切ってくれれば、あなたひとりだけとつき合うわ」

朱「私一人を食いつぶす気だね」

林「あなた一人がお相手なら当然だわ」

朱「さあ 酒だ！皆酒を飲もう！」

林の強い言葉により、朱が何度も言葉を失い、気まずい顔で話を切り上げざるを得なくなる。この個性が満載に盛られた会話では、林の弁舌の爽やかさと気性の強さが充分に伝えられている。これは、間違いなく本作における印象深い場面の一つである。だが、指摘すべきなのは、この会話が前の雲甫の語るエピソードと同じように他所から借用されたものであり、原作にお

いては黄翠鳳（李嘉欣）と羅子富（高捷）の間で行われるものだということである<sup>41</sup>。なぜ、監督はわざわざ黄のセリフを林に言わせるのだろうか。その理由は、林というキャラクターを浮き彫りにするためだというよりも、黄というキャラクターにおける強いものを弱めるためだと考えられよう。というのも、この後二度と描かれていない——宴会の場面で顔を出すセリフがない——脇役である林に対して、主役として描かれている黄は、映画の中で強い気性を持っているからだ。彼女が借金して男に貢ぐ女将・黄二姐（潘迪華）に忠告する場面や、商売が上手く行かない後輩・諸金花（伊能静）を諭す場面などから、この点をすぐさま読み取れる。もし映画が原作に従い、加えて上記の鮮烈な個性が付けられている会話を黄に還元すると、人物描写におけるバランスを失ってしまう可能性があり、控えめに人物を描こうとしている監督のスタンスとも合わなくなる。このようにセリフを「転用」することによって、主役における強いものが弱められている一方、群像劇としての本作における人物像も充実させているのだ。

以上、原作と比較する上で、冒頭のシーンをめぐってアダプテーションの視点から本作がいかに素材を取捨し、活用しているかを考察した。それらの技法には、本作における物語を「脱劇化」させようとする監督の意図が見て取れる。このことによって、作品の全体が彼が求めている日常性に導かれている。

## 2.2 プロットの推進における「後」と「他所」

素材の取捨に続き、ナラティブにおけるプロットを推し進める方法に注目する。前文で言及したとおり、侯孝賢はアクションそのものを意図的に避け、かわりにアクションの前後、とりわけアクションの後——すでに起こった事件に対して登場人物がどう反応するかという部分——を撮るのを好む。このような素材取捨の傾向は、もちろん映画のナラティブに影響を与えている。一方、物語の枠組みを支えるアクションが画面において欠如しており、映画の物語性が薄くなってしまふ。また、観客は常にある結果のシチュエーションに置かれ、物語の進行を理解するために、登場人物のセリフから何が発生したのかを遡ることが必要になってくる。従って、時間における「前」への遡りは、本作におけるプロットを推し進める重要な手段となっている。具体的に、物語の本筋である王にまつわる男女関係を事例として見ていこう。まず、映画の全体から受け取った「物語」を、段階を分けて概括していく。

序盤：王は、小紅を愛して何年も通っているが、彼女の真意が終始掴み切れない。小紅の気を引くために「浮気」し、王は別の女性・惠貞にも通い始める。それを知った小紅は、怒りや悲しみに駆られることになり、使用人を連れて惠貞を殴りにいった。大騒ぎになり、厄介な状況に直面し戸惑うばかりの王。

<sup>41</sup> 韓邦慶、前掲書、73頁。

中盤：訪れるたびに、沈み込み不機嫌な小紅を、王が必死になだめる。二人は一度仲直りするが、何か不穏なことも依然存在する。ある宴会で泥酔した王が小紅の部屋を訪れると、思いがけず彼女がほかの客とねんごろにしている場面を目撃する。激怒した王は部屋の物を辺り構わず壊していく。小紅を見限った王は、惠貞を妾に迎えることになる。

終盤：三角関係は一旦結末を迎えるが、また面倒が起り続ける。惠貞も「浮気」して、王の甥と関係を持つ。それを知った王は惠貞を追い出して、ふたたび小紅に通いなおす。だが、終始気が晴れない。王は広州に栄転が決まるが、昇進にも喜びはなく、悲しげに黙り込むのみである。小さな部屋に引っ越した小紅は、引き続き別の男・小柳と付き合う。

映画を見た方はすぐ気づくはずだが、映像に映し出されている「物語」は、上記の言葉に還元した「物語」とかなり異なっている。というのも、上記の序盤と終盤における重要なプロットは、映像においては映し出されていないのだ。具体的には、小紅が惠貞を殴ることや、惠貞が王を裏切ることなどの、物語の展開にとって欠かせない部分は、すべてそれらの事件が発生した後の場面で、洪という人物のセリフにより提示されている。つまり、まずある結果の情景を見せ、そしてある登場人物のセリフを通して過去の事件を遡るというやり方で物語の進展を推し進めているのだ。上記の中盤もそうである。映画では、物語の展開にとって決定的な場面——浮気の現場を押さえる——が映し出されているが、その一見「進行中」の行動は、実際すでに発生した何かを遡る「後」のことなのだ。なぜかという、このシーンの直前の宴会において強調されている王の憂鬱が、彼と小紅の間ですでに何か発生したという印象を伝えてくるからである。彼はすでに小紅の浮気を知ったかもしれない（惠貞が初めて登場するシーンでは、彼女による「小紅の金づかいが荒いのよ」という一言がすでにこのことを暗示している）。浮気の現場を押さえることは、ただ言葉ではなく行動で、二人の間でいったい何が発生したのかを遡った結果なのである。従って、王にまつわる物語は、すべて事後の遡りで語られているものだといえる。また、ほかの支線にもこのような技法が見られる。例えば、双玉と淑人との男女関係は、その結末——淑人の不実を怒った双玉が、彼に阿片入りの酒を飲ませようとする場面——が映像の中に収められているが、そこにいたるまでの感情進展の流れは、ほぼ双珠と洪のやりとり——淑人がこっそりと双玉に贈り物をした（ショット12）、二人で結婚の約束をした（ショット33）——によって遡って提示されている。実は、登場人物のやりとりによってすでに発生したことを提示するやりかたは、侯孝賢の従来作品においても見られる。例えば、『恋恋風塵』の冒頭で、阿雲の母親がさりげなく阿遠に「父さんの退院は？」と尋ねる場面はその好例の一つである。この一言によって、阿遠の父親が何かあって入院したというすでに発生したことがわれわれに伝わってくる。だが、指摘すべきなのは、情報伝達の技法として時々使われる従来作品とは異なり、本作においては、この技法がナラティブにおける語りの技法として徹底化されているということである。

また、ナラティブにおけるもう一つの語りの技法にも注目すべきである。それは、空間における「他所」への広がりということである。本作におけるすべてのシーンは、高級娼婦たちの独立した部屋で行われるものであり、ある場所から別の場所への移動ショットがまったく見られない。にもかかわらず個々の部屋で繰り広げられるエピソードで構成される物語による断裂感、あまり感じられなく、むしろそれらのエピソードが絡み合っている。それは、登場人物が常に「ここ」にいながら、「他所」で起こったことを語っているからである。まるでエピソードの「中継所」のような双珠の部屋では、「他所」のことを語るシーンが頻繁に登場する。前述した王と小紅、双玉と淑人に関するシーンは言うまでもないだろう。また、双宝と双玉の争いも、双珠と洪のやりとりで提示されている。王との関係で小紅のライバルとして存在している惠貞は、王と小紅の感情の変化を表す役割を果たしている。彼女の部屋が二回ほど（ショット8、9とショット22）登場しているが、そのシーンの内容は、全て王と小紅に関するものである。黄翠鳳に関しては、彼女の独立に主眼が置かれているものの、彼女と羅子富のやりとりでは、彼女と黄二姐の葛藤に関するさまざまな挿話が絡んでいる。このように「ここ」にいながら、「他所」と絡みつつある語りの技法によって、登場人物の人間関係の複雑さと物語の豊かさが引き出されている一方、遊郭の世界も広がっていく。

### 2.3 全体の構造における反復とズレ

本作は、原作に登場する膨大な人物の中から、三つのグループ<sup>42</sup>を選出し、物語の軸に据えている。各グループにそれぞれの挿話が登場し、やや複雑な物語と思わせるが、全体の構成における統一感は明らかに感じられる。というのも、監督が構造における反復とズレという技法を効果的に利用しているからである。これは具体的にどういうことであるか、作品全体を貫く王と小紅の愛の葛藤という本筋をめぐって、全編において周期的に登場する計四回の宴会の場面を中心に分析を行いたい。なぜかという、それらの宴会の場面は、主人公の二人の関係の変化を表しており、本作の様式的統一にとって欠かせない枠組みだからである。

第一回目の宴会（ショット1）は、映画の始まりである。男たちの背後、あるいは隣にそれぞれご指名の遊女が就き、男どうしが酒を酌み交わしながら拳遊びに興じ、互いの近況を報じ合っている。雲甫が玉甫と淑芳のエピソードを楽しく語っている一方、浮かぬ顔で酒を飲んでいる王は、隣の双珠と何かを語って、席を離れる。そして、洪による説明は、王にまつわる三角関係——小紅と長く付き合っているが、最近惠貞の元へも通い始める——という本シーンにおける中心点を観客に伝え、作品全体における愛の葛藤の幕開けを告げている。

<sup>42</sup> 三つのグループはそれぞれ、愛の葛藤に囚われる王蓮生、沈小紅と張惠貞、身請けの事情に絡む黄翠鳳、羅子富と黄二姐、そして周りの人の問題を解決する周双珠と洪善卿——カップルである周双玉（方瑄）と朱淑人（張雍）がこの支線に属する——である。

四人の高級遊女に関する紹介が終わったあと、映画は第二回目の宴会を迎える（ショット15）。依然として、同じメンバーで酒を飲んだり、拳遊びをしたりしている。だが、その同じ外見の裏に、やや前回と異なるものが宿っている。まずは、王の状態である。前回の憂鬱さに、今回の画面に溢れそうな晴れ晴れしさが取って代わる。前回不在だった小紅が王の後ろに座り、彼と明るく話し合っている様子が、左右にパンするカメラにより画面に収められている。この画面が何を示しているかという、それは、二人が不和から親密になっていくという感情の変化そのものだと考えられる。つまり、惠貞にも通い始めることによる不和（ショット1）からその和解（ショット2, 3）へ、また惠貞に簪を買うことによるふたたびの不和（ショット11）からその和解（ショット13, 14）への、これまでの紆余曲折の過程がこの画面に凝縮されている。もうひとつの変化は、宴会の主催者が洪ではなく、朱になったことである。これは、今回の宴会の重点である朱の甥・淑人と双玉の繋がり——本筋以外のもうひとつのストーリーライン——を牽引している。

第二回目の宴会のあと、映画は愛の葛藤を一旦離れ、黄翠鳳の身請けに関する事柄（ショット16, 17）に焦点を当てる。やがて、第三回目の宴会（ショット18）が登場する。無論、宴会の参加者とその内容はいつもの通りである。だが、酒を酌み交わす賑やかな人々の中で、憂いを帯びた表情を浮かべる王は、この反復される場面に一種の異様さを漂わせている。背景から聞こえる街中の不穏な出来事（バクチの手入れ、人が墜死したなど）が客たちの注目を集める。皆、席を離れ、窓の方にその騒ぎを見に行く。ただ、王だけはそれにまったく関心を払わず、ひたすら自分の憂鬱な気分浸っているように見える。また、注目すべきなのは、彼の隣にいるのがもはや小紅ではなく、惠貞であることだ。王がなぜ鬱々としているのか、映像ではその原因は明示されていないが、宴会の直後に登場する小紅の浮気の場面と関連すれば、それは自ずと小紅のことと関わっているということがわかる。つまり、第二回目の宴会から第三回目の宴会までは、王と小紅の感情関係について何も描写していないが、王の状態の変転から、その間に何かが発生したと推測できる。今回の宴会は、二人の別れの伏線にもなっている。

黄翠鳳の身請けが達成されたあと、映画は最終回の宴会（ショット30, 31）を迎える。今回の宴会は、まもなく広東に赴任する王の送別会である。これまでの宴会とやや異なり、二つのショットで構成される今回の宴会は、次のように撮られている。ゆっくり移動しているカメラが主に王の後ろに据えられ、彼の友達たちが彼の昇進を祝っている姿を画面に収める。次のショットでは、カメラが正反対の位置に置かれ、王の正面に向いている。この宴会の前に、王が小紅との関係を断ち切り、惠貞との結婚に至るエピソードが語られる。従って、筋書きのヒントから見れば、彼の隣にいるのは惠貞のはずだが、実際に目にしているのは双玉であった。そして、王は昇進したにもかかわらず、それほど嬉しそうでもない。何かすでに発生したのだろうというわれわれの推測が、直後に登場する洪と阿珠のやりとりによって裏つけられる。惠貞が王の甥と浮気して王に追い出され、そして王はふたたび小紅に通いなおすが、終始気が晴

れないという状態に在るのだと判明する。つまり、王にまつわる三角関係は、最後の宴会の画面に示されているとおり、王が二人の女性をともに失ってしまったという結末を迎えるのだ。

こうして、物語全体の枠組みは、以上のように反復しながら転変しつつある宴会の場面によって構成されている。それらの場面は、物語の進展段階をはっきり分けている一方、作品全体を通貫する時間の流れをも明確に提示している。

以上、素材の取捨、プロットの推進、全体の構造といった側面から、本作におけるナラティブの細部を分析した。それらの分析から、そのナラティブの各段階に共通している特徴が浮かび上がってくる。それは、提示されるべきものの核心を、意識的に提示されるものの表面の下に隠すということである。つまり、劇的なものをその周辺、あるいは前後に隠し、ドラマの中心点を他者と他所に委ね、物語の発展・変化を反復しながらずれていく場面に任せる、ということである。従って、「隠れる」ことは、本作のナラティブにおける重要な特徴だといえる。これはまさに、「深度は表面に表れ、それは潜在している」<sup>43</sup>というカルヴィーノから借りた言葉を常に口にする侯孝賢が意識的に求めているものであろう。こうして、映画の語りは、彼らの話している方言「呉儂軟語」のようにある種の「柔らかさ」を持つようになっている。登場人物はつねに柔らかい口調でさりげなく話しを語っているが、その表面の下には暗流が密かに渦巻いている。われわれの目にしているのは、食事をしたり、酒を飲んだり、アヘンを吸ったりする日常的なものであるが、その内側には深く微妙な感情が静かに流れている。本作における奥深さは、まさにこのような語りの方式と密接しているだろう。

### 3. 「半拍遅れ」と「移行」そのもの

では、小説からの素材と上記の様々な技法によって組み立てられる物語は、映像においていかに表現されているのか。この節は、本作における映像表現に注目する。

本作の映像における特徴と云えば、真っ先に思い浮かぶのは、延々とまわり続ける長回しと瞼を開いたり閉じたりするような場面転換フェードインとフェードアウトであろう。この二つの手法は、侯孝賢作品にとって新しいものではないが、本作のように作品全体を通して使われるのは初めてである。なぜ、この二つの技法にこだわっているのか、侯孝賢は次のように述べている。

この二つの形式を用いる理由は明白だと思う。それらは小説のトーンと構造から自然に生まれてくるものだ。もともとそれは遊女の日記であり、恋愛小説や歴史小説のような熱情と形式が一切なく、ある種のドキュメンタリーに近いものだ。長回しは独立的な断片を表

---

<sup>43</sup> 卓伯棠編（2009）、前掲書、68頁。

現するのに適している方法だと思う。フェードインとフェードアウトもほぼ同じ理由で使われる<sup>44</sup>。

つまり、侯孝賢は原作におけるドキュメンタリー的タッチと独立的な断片を表現するために、長回しを使っているのだ。では、その長回しは、いかにしてそれを表現しているのか。カメラの位置とその運動の軌跡から分析していこう。

### 3.1 「半拍遅れ」による冷静さ

周知の通り、遠くから被写体を眺めるという遠写しは、従来の侯孝賢映画にとって重要な美学的しるしである。第三章で指摘した通り、そのようなロングショットは『戲夢人生』において頂点に達しており、そのあとの『好男好女』の冒頭や、『憂鬱な樂園』のラストシーンにも見られる。しかし、本作においては、これまでの「静観」的な遠写しがまったく見られず、かわりに被写体に寄った近距離の撮影がほとんどである。ただしカメラと登場人物との距離はかなり縮められているとはいうものの、従来の遠距離による「静観」的な感覚が消えてしまったわけではない。むしろ、われわれは依然として、それらの近距離の運動ショットからある種の冷静さを感じ取っている。本作のカメラの位置について、侯孝賢は次のように述べている。

『風櫃の少年』から『フラワーズ・オブ・シャンハイ』までの私の変化は、以前はカメラが遠くなければ俯瞰的かつ客観的な視点を表現することができないと思っていたが、『フラワーズ・オブ・シャンハイ』においては、それが必ずしもそうとは限らないとわかるようになったということである。その視点は、登場人物をどう取り扱うかということによるのだ。もし、あなた自身がその現場で非常に冷静であれば、それらの人物が好きで一緒にいるとしても、彼らを傍観することができる。つまり、カメラは彼らに近づいても、その効果を出すこともできる。カメラはまるで彼らの隣にいる人のようで、時にはこちらの人を見たり、時には音を追ってそちらを向いたりする。カメラはそれほど速く回れなく、ゆっくり回るだけだ。そちらに回ったら、その人はすでに立ち去ったか、話をやめたかなどかもしれないが、それはまったく構わない……<sup>45</sup>。

ここでは、侯孝賢は近距離の撮影であっても、静観の効果を生み出すこともできるポイントに触れている。それは、カメラの緩慢な動きだ。つまり、カメラは、目の前およびその周りに起こっていることに熱心に関わり、素早く対応するのではなく、むしろ傍観的な態度——私に

<sup>44</sup> Emmanuel Burdeau, p.106.

<sup>45</sup> 林文琪、沈曉茵編『戲恋人生——侯孝賢電影研究』、麦田人文、2000年、344頁。

はあまり関係ないが見ても聞いても構わない態度——による「半拍遅れ」のスピードでその場面における変化しつつある視聴の焦点を追っていく。

前節で重点として分析した宴会の場面では、このような特徴が顕著に表れている。例えば、冒頭のシーンでは、視聴の焦点が玉甫から雲甫に移るとき、カメラの運動は次のようになる。玉甫に酒を飲ませない若い遊女がみんなの興味を掻き立てている。羅子富が「玉甫、あの妓は？」と玉甫に聞く。「淑芳の妹です」と玉甫がやや恥ずかしげに答える。この時、画面外の雲甫が「知ってるかい、淑芳は病気がちでかわりによく妹が宴会に来るが」というセリフで、弟玉甫と淑芳の関係を皆に紹介し始める。カメラが、その語っている人をすぐ画面に収めようと速くパンするのではなく、むしろその声を追って、ゆっくり左へパンする。このパンの末に、「玉甫を早めに帰らせよう」と提案する雲甫が画面の左側の端に一瞬現れる。この時、宴会のホスト・洪が「遠慮せずにもっと飲んでくれ」と皆に勧めながら、席を離れる玉甫を見送る。カメラがさらに「半拍遅れ」のスピードで離れる二人を追っていく。見送りの末に、カメラが引き続き、左側にいる朱藹人の声——「淑芳と玉甫はアツアツなんだね」——を追い、ふたたびゆっくり左へパンして、雲甫の長い語りに戻る。雲甫の語りはまぎれもなく素晴らしいのだが、カメラは彼の語りに完全に没入しているわけではない。むしろ、それはつねにその中心の周りに起こっている大したことの無い行為——遊女や使用人が客に酒を注ぐことや、隣席の二人が密かに何か話し合うことなど——に惹かれ、ゆっくり右へパンする場合は三回ほどある。また、このシーンの後半に登場してくる朱と林の「せめあう」会話もそうである。もともと二人の会話に注目すべきカメラが、周りの別の無関係のことに惹かれ、ゆっくり右へ二回ほどパンする。つまり、カメラは登場人物に近寄るが、彼らの間に起こっていることにあまり深く介入せず、つねに「半拍遅れ」のスピードで物事を中心を追っていく。それと同時に、カメラは終始その中心に留まっているわけではなく、むしろその周りの無関係のことに惹かれていく。このような時間における「半拍遅れ」と空間における周りへの移転は、カメラと物事の間、ある種の隔たりを作り出しており、映し出されている映像に傍観のような「冷静さ」を帯びさせている。

### 3.2 「移行」による流動性

また、緩慢以外の、カメラの運動におけるもうひとつの特徴が上記の分析により現れている。それは、カメラの「振り子」のような動きである。周知の通り、前文で言及したロングショット以外に、固定ショットも従来の侯孝賢作品でよく見られる技法の一つである。固定ショットの特徴の一つとしては、その凝視の対象が画面における唯一の中心点として提示されるということがあげられる。言い換えれば、従来の固定ショットにおいては、その表現の中心点はほぼ一つしか存在しないということである。実は、『戲夢人生』以降の作品で多用される移動ショットも同様である。それらの移動ショットにおいては、カメラは常に運動中の一つの物事を追

かけている。複数の出来事が登場してくる『憂鬱な楽園』においても、カメラは常に画面内の一つの物事を追いながら、ほかの物事を画面外、あるいは焦点外に登場させている。だが、『フラワーズ・オブ・シャンハイ』においては、カメラはひたすら一つの物事を追いかけるのではなく、むしろ二つの物事——ホストとゲスト、話し手と聞き手、遊女と客、遊女と女将など——の間で揺れ動くのだ。以上分析した宴会の場面はもちろんそうであるが、それよりもさらに顕著に見える遊女の部屋で遊女側の女三人と王たち客三人が口論するシーンを取り上げてさらに詳しく見ていこう。

映画の中で、沈小紅が登場する最初のシーンは次のように撮られる。「沈小紅」という赤い字幕のあと、ベッドの端に座り、悲しそうな顔をした小紅がフェードインしてくる。同時に、画面外の使用人・阿珠が自分の主人を代弁し、恵貞に通うことについて王をたしなめる。しばらくしてから、カメラがゆっくり左へパンし、使用人・阿金（邱韻如）がスクリーンの端に現れ、次いでカメラは阿金の動きを追い、部屋の真ん中にある卓まで左へパンし続ける。そこで、給仕しながら話している阿珠と、左側の椅子に座って黙ってそれを聞いている王と彼の友人・湯嘯菴（李佑杭）が画面に映し出される。カメラが引き続き、左側の洪にタオルを渡そうとする阿珠の動きを追い、画面の最左端にいる洪をフレームに収める。こうして、最右端の小紅から最左端の洪までパンするカメラは、このシーンに登場する全員を画面に映し出す。続いて、カメラは、この遊女の立場を代表する右側（真ん中の阿珠と阿金を含む）と客の立場を代表する左側の間を三回ほど往復する。タオルを洪に渡した阿珠が卓に戻り、お茶を入れながら、借金肩代わりの話を言い続ける。カメラはそれを追って少し右へパンする。そして、左側にいる湯が「小言はもういい」と言い始め、王と小紅の和解のために解決策を提案する。カメラがそれに応じて、少し左へパンする。その提案に対して、最右端の小紅がようやく口を開く。このとき、カメラは再び阿金の動きを追ってゆっくり右へパンし、文句を言い続ける小紅で止まる。小紅の文句に対して、画面外の洪が異議を唱え、遊女と客の関係について自分の意見を言い出す。カメラが、その声を追って、最右端から洪のいる最左端までゆっくりパンする。そして、洪の発言の最後に、カメラが再び阿金の移動を追って、右へパンし、洪の発言に反論している阿珠の姿を画面に収める。その反論のうちに、阿金が黙っている小紅のそばにやってくる。カメラは引き続き、それを追って、再び移動の起点に戻る。画面外の左側にいる客たちが帰ろうとする。このとき、カメラは王の帰りを制止しようとする阿金の姿を左側のドアまで追跡していく。結局、王が阿珠に説得されて残る。小紅が客たちを見送るために、右から画面に入り、王の隣席に座る。彼女が王を責め続けるところでこのシーンが終わる。前の宴会のシーンよりも複雑でかつ幅広い「振り子」のような動きにより、このシーンでは、こうしたカメラの動きが前景化されている。また、小紅の部屋以外に、双珠や翠鳳の部屋で登場人物たちが対話する場面においても、このようなカメラの運動が見られる。では、これらの、物語において一般的な切り返しショットや、『戲夢人生』のような固定のフルショットで表現できる場面において、

このような「振り子」的なカメラの動きは、いったいどのような役割を果たしているのだろうか。内容と形式という二つの側面から、以下の二点を見出すことができるだろうと考える。

まず、言葉による人物の関係性を際立たせること。周知の通り、本作は封建制が残り、身分の上下関係が厳しい清朝の妓楼を舞台としている。遊女は女将が金で買った「モノ」であり、ある意味で女将の私物でもある。映画の中で、黄翠鳳が身請けを図っていることからわかるように、その両者の間にある従属関係が明らかに存在しているのだ。そして、遊女が商売をする場合、経済的には客に依存することになり、座敷の貸し切り、借金の返済などの金銭問題が映画においても頻繁に登場している。つまり、この世界にいる人物の人間関係は、決して平等とは言えないということだ。だが、映画では、登場人物たちの間の会話は、まったくこのような不平等な関係にとらわれていない。遊女たちが客と対等に話したり、自分の「母親」・女将に忠告したりする場面をよく目にする。或いは、遊女の使用人でも客の不始末を責めることもできるのだ。アラン・ベルガラが指摘している通り、「この映画の最大の魅力は、この二重に閉鎖される——われわれがこの閉鎖的な妓楼に閉じこめられ、この妓楼が中国の法律の適用を受けない国際租界に閉じこめられる——小宇宙において、言語の関係が、経済・社会的要因に左右される対人依存関係——ある種の奴隷のような関係——を超越していることである」<sup>46</sup>。もちろん、このような言語の特性は、原作から受け継いだものに違いない。張愛玲がその原作から読み取った日常的味わいも、この点と緊密に関わっているだろう。従って、このような経済・社会的な依存関係を超越する言語に対して、均質的に会話の双方の間で往復するカメラは、その言語による普通の「人間」としての平等性を際立たせているのである。われわれが見ているのは、遊女と客の間の葛藤というよりも、普通の恋人同士の間での愛の戯れだと言えるだろう。監督が求めている日常性は、このようなカメラの動きにより際立たせられているのだ。

次は、「視聴の分離」による世界の豊かさと流動性を見せること。ここで改めて、カメラの動きを牽引する要素に注目する。前文で分析した冒頭のシーンでは、カメラの動きを牽引するのは、その中心的な物事の周りにある無関係な動作である。その後の小紅が登場するシーンでは、それは、お茶を運んだり、主人のそばにやってくる阿金の移動である。指摘しておきたいのは、これらの中心的な物事に関係ない動作は、カメラの動きを自然に見せるために、人物のセリフのタイミングに合わせる上で緻密に設計されたものだという事である。これは、無論本作における一貫した「隠れる」ことの映像表現での変奏だと認められよう。重要なのは、カメラがそれらの無関係なことを追って、ゆっくり左右にパンする途中で、画面外の中心的な物事が音声において語られているということである。つまり、カメラが「振り子」のように動いているとき、視覚における焦点と聴覚における焦点が噛み合っておらず、分離している。このような、切り返しショットの積み重ねによる「視聴の統合」と正反対の「視聴の分離」が、

<sup>46</sup> Alain Bergala, 《Les Fleurs de Shanghai》, *Hou Hsiao-hsien*, Editions Cahiers du cinéma, 2005, p.204.

われわれに何を示しているのかということ、それは中心的な物事の周り、すなわちその中心を超えるより広い世界の存在をわれわれに提示しているのだ。日常的な風景は、このように中心点から外れる時点で呈示されている。また、カメラの動きの微妙さは、これにとどまっていない。というのも、それらの場面においては常に二つの中心点が存在しているからだ。例えば、冒頭のシーンで、カメラを、話しつづける雲甫から右へ移動させる、使用人が酒を注いだり、他の人物たちが話し合ったりするなどの動作は、全て王を中心としているものだ。まもなく登場する内容と関連すればすぐわかるが、この時点にいる王は、まさに映像表面の下にあるもう一つの中心点として存在している。小紅の登場するシーンでもそうである。カメラの動きを牽引する阿金は、左側の王を中心とする客と右側の小紅を中心とする遊女という二つの中心点の間で往復している。したがって、この角度から見れば、カメラを動かす要素は、その中心点以外の世界の豊かさだけでなく、ある中心点から別の中心点への「移行」そのものを見せているのだ。このような「移行」を通して、表面と深層、客と遊女あるいは男性と女性間の相互作用による言語化できない微妙な感情の流れが見えてくるのだ。監督を惹きつける原作の複雑な人間関係は、このような「移行」そのものによって、効果的に視覚化されているといえるだろう。

また、映画の全体から見れば、このような「移行」にこだわる映像表現は、本作が描こうとしている物語の中核と通底しているのではないかと考えられる。本作における登場人物は、常に二つの物事の間で揺れ動いている状態にいる。主人公である王は、長年付き合っている小紅と新しい恋人の恵貞の間でさまよっている。小紅は、王と付き合いながら、浮気の相手小柳にも通っている。恵貞は、王と結婚するようになったが、王の甥と浮気してもいる。翠鳳は、高級な遊女でありながら、終始自身の身請けの道を模索し、独立しようとしている。つまり、本作の物語は、登場人物のある状態から別の状態への「移行」そのものを描こうとしている。この意味で言えば、本作は「移行」に関する映画だと言えるだろう。

## 終わりに

本章は、先行研究で高く評価される一方、十分に検討されていない『フラワーズ・オブ・シャーンハイ』を取り上げ、侯孝賢の「深度が表面に表れる」という創作理念を手がかりとし、制作、ナラティブ、映像表現といった三つの側面から、本作におけるシンプルな表面の裏にある複雑な様相を考察した。まず、制作側からの証言を参照するうえで、監督の演技指導と美術のセッティングといった二点から、「身体」と「環境」を巡って、制作側がいかにして無関係なもの＝欠かせないものを通じて、本作における特有な雰囲気醸し出したのかを分析した。次に、原作との比較に基づいて、素材の取捨、プロットの推進、全体の構造といった側面から、ナラティブの各段階における特徴を分析し、その全体に共通する「隠れる」という特徴を明らかにした。最後に、本作における映像表現、とりわけカメラの運動に注目し、「半拍遅れ」と「振り子」的

動きという特徴を見出し、それらの特徴がどのような美学的効果をもたらしているのかを論じた。以上の分析によって、侯孝賢がいかにかに表したいことを無関係な、あるいは日常的事物の中に隠しているのかを明らかにした。

侯孝賢は自分が形式主義者ではないと主張しているが、彼はすでに自分なりの体系的な「間接」的表現技法を確立しているのだ。本作をこれまでの作品群の中で見れば、上記の分析に示している通り、本作は彼の「隠す」という技法が最も発揮されている作品と言える。とりわけ、原作の小説と比べてみると、そうした表現上の特性がさらに顕著に浮かび上がって見えてくる。彼は、物語を重視していないわけではないが、物語は決して彼の狙うことではない。むしろ、それは表面の下に隠されている糸であり、表面にある日常的な細部に満ち溢れている断片を繋ぎ合わせるために存在しているものである。物語的な要素をふんだんに持ち込みながら、それらをただ断片として提示し、決して直接物語ろうとはしないという姿勢は、本作において徹底されている。無論、これは侯孝賢が意図的に追求していることである。その結果、物語のドラマ性や時代の風貌などの「主幹」が超えられ、日常性に溢れる映像の表面にある生き生きとした人間の具体的な存在状況という「枝葉」が見えてくるのだ。このような表現は、それらの、時代の物語を「現代」に重ね、比喩なり象徴なりにすることで何らかの教訓を引き出そうとする同時代の監督たちのやりかたと一線を画している。この意味で、本作は、決して欧米に迎合するために作られたエキゾチックな作品<sup>47</sup>ではなく、むしろ人間に共通するものを表しているものだと言えよう。

(きょう きんろう・人文学専攻)

<sup>47</sup> 先行研究においては、本作が欧米に迎合するために作られたエキゾチックな作品で、「張芸謀モード」の侯氏バージョンに過ぎないのだという批判があった。参照：Udden James, *No Man an island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2017, p.142.

