

張芸謀映画における女性表象

木谷富士子

はじめに

張芸謀の映画は女性の映画といわれることが多い。同じ第五世代の代表的監督である陳凱歌の映画において女性ヒロインが不在であったのに対し、張芸謀映画においては逆に女性が中心に描かれている。

これについて李勝利は「鞏俐との特別な関係によって、商業的価値を重視する張芸謀の映画はずっと女性に焦点をあて、九児、菊豆、頌蓮、秋菊の身の上に、虚々実々の恋愛場面の処理において、主流社会の男性の視点を表わし、また女性の歴史的地位への関心を体现している」⁽¹⁾としている。

張芸謀自身、『活きる』（「活着」）の鞏俐演じる家珍の登場場面を増やしたことに対し、「映画の中に、もし女性の劇が無かったら、明らかに美しくないだろう。商業的観点から考えても、こうした処理が必要である。」と語っている。⁽²⁾ 張には赤字は出さない、映画観客の生活から離れた映画は撮らない、映画スタイルを自由に、純粹に、より地道に、という映画監督たる三原則があるという。⁽³⁾

しかし、張が女性の映画を撮るのは、採算を考慮してだけのことなのだろうか。張はどのようなヒロインを描こ

うとしたのか。張の中にある女性像とはどのようなものであったのか。張が描く女性たちの表象は、前期作品と後期作品において、明らかに違いを見せている。それらを比較しながら張芸謀映画における女性表象を見てみたい。

一、鉄の部屋の女たちとそれを覗く眼差し

張芸謀の描く女たちは、鉄の部屋に入れられていながら、あくまで強い意志を持ち、決してあきらめたり卑屈になることはない。

こうした張の前期の作品に関して、戴錦華はこう語っている。

「まずは、張芸謀が、『菊豆』、『紅夢』で、「鉄の部屋の中の女」⁽⁴⁾の語りのパターンを確立した。「鉄の部屋」云々が、当然伝統中国社会及び文化に対する魯迅の批判に由来して、八十年代の類似した語りによって強化されたものだとすれば、監禁された女、欲望を抑圧された女の物語は八十年代の歴史文化反省運動に特有の批判的エクリチュールの一つであった。張芸謀はこの二つを統合して映画の語りのスタイルを作り上げ、二重の視野から認められ、解読される可能性を獲得した。(中略)同時に、中国の歴史や文物の空間、あるいはいい加減な伝統儀礼、それに欲望の眼差しにさらされた東洋美人により、欧米の期待の地平において、十分な正義性と他者性を備えた鑑賞の対象となった。⁽⁵⁾」

今までの張の映画の解釈を概括すると、レイ・チョウの『プリティミティブへの情熱』の中で語られているように、西洋の観客（とりわけ男性）の視線を意識し、中国の封建社会で抑圧される女性の身体を、中国の恥部を公開するかのよう露出した、とするものである。さらにレイ・チョウは張芸謀の映画を監視するものは「中国

警察国家と世界、特に西洋のオリエンタリズムという二重の眼差し⁽⁶⁾とし、したがって張の映画が展示するものは「中国支配下の弱者の生の悲しさ」と、「西洋によりサバルタン化されると同時にエキゾチックなものとされた中国」との、二重であるとしている。

『紅いコリーヤン』（紅高粱）での野合シーンや、『菊豆』での虐待シーンなど、張は当時の中国における可能な限りの性表現と、同時に中国の恥部の露出を行い、西側観客の眼差しに答えようとした。

『紅夢』（大紅燈籠高高掛）における男主人の空席についても、戴錦華は「カメラが作り出す欲望の眼差しはテクスト中の男性の誰にも帰属しようがなく、宙吊りになった空席となって、西洋の視域、西洋の男性の眼差しのために席を空けておくのだ。」⁽⁷⁾としている。張はこのように観客の眼差しを強く意識した映画作りを行ってきた。

二、女性を描いた映画の意義

こうして張は、映画の中の女性たちに男性の眼差しを意識したエロティシズムの息吹を送り込んだ。一九二〇年代に初めて中国の国産映画が誕生して以来、戦争、建国、文革と続く国内の政治的動乱の影響を受け、中国の映画界において、イデオロギー抜きで女性が女性としての物語を展開できた時期は少ない。女性たちは、抑圧された社会のなかで、そのほとんどが男性主体の語りの中で飾りとして扱われ、そして自身はイデオロギーの鎧を纏い、女性性をその鎧で覆い隠してきた。

その後の第五世代の新しい映画においても、戴錦華が「早い段階においては、第五世代以降は女性形象を拒絶し、物語（時間、男性と女性の物語）を拒絶し、文化、歴史的象徴を拒絶し、主流映画、主流文化が作り出す如何なる妥協も拒絶した。」⁽⁸⁾と評するように、中国のニューウェーブ第五世代においても、女性の叙述は空席のまま

であった。一九八四年の張軍釗による『一人と八人』（二箇和八箇）で第五世代の時代の幕が明き、続いて陳凱歌の『黄色い大地』（『黃土地』一九八四）、『大閩兵』（一九八五）、『子供たちの王様』（『孩子王』一九八七）と、新しいが女性性からは程遠い映画が作られた。『黄色い大地』では可憐な少女翠巧が登場するが、欲望の対象として描くことは頑に拒まれている。そうした中で張は一九八七年初監督作品『紅いコリーヤン』（『紅高粱』）で、大胆な色彩を用いて男女のエロティックな情熱を中心に据えた映画を発表し、ベルリン国際映画祭で金熊賞を受賞するなど、国内外に監督としての華々しいデビューを飾った。それまでの鬱屈された時代に、この映画の高揚したエネルギーと生命感を表現しなかったと張自身語っているが、登場人物たちの情動が爆発した映画となった。

その後、『紅いコリーヤン』のヒロイン鞏俐と公私にわたる提携関係が続き、『ハイジャック／台湾海峡緊急指令』（『代號美洲豹』）（一九八八年）、『菊豆』（一九九〇）、『紅夢』（『大紅灯笼高高挂』）一九九二）、『秋菊の物語』（『秋菊打官司』）一九九二）、『活きる』（『活着』）一九九四）、『上海ルージュ』（『摇啊摇！摇到外婆桥』）一九九五）が相次いで制作された。

三、映画の中のヒロインたち

(一) 前期作品

張芸謀の映画は、鞏俐をヒロインに据えた『紅いコリーヤン』から『上海ルージュ』までと、それ以降で映画内容、ヒロイン像が大きく変貌を遂げた。

『紅いコリーヤン』『菊豆』『紅夢』が俗に「紅色三部作」と呼ばれるが、これら三作品と傾向が類似している『上海ルージュ』を前期四作品としてまとめて見てみたい。

『紅いコーリャン』の九児は、造り酒屋のハンセン病の主人に売買婚で嫁ぐという封建女性の典型的なパターンを踏襲している。しかし、嫁入りの籠から、担ぎ手の男余をまっすぐに見据えて誘惑するような視線を送り、また余に襲われるコーリャン畑での「野合」シーンも、コーリャン畑で大の字に寝そべり、それを予期していたかのような描かれ方がされている。その直後、夫が余に殺され、女主人となって余を夫として迎え入れ、その後は夫と息子の良き妻、母となり、最後は日本軍の銃弾に倒れるのである。

それまでも、『女神』（呉永剛一九三四）、『新女性』（蔡楚生一九三五）、『小城の春』（『小城之春』費穆一九四八）など、女性を描いた名作映画は存在していた。しかし、それらはすべて、自分の置かれた辛い状況の中で、高潔に生きることを選んだがために死を選ばざるを得なかった女性や、我が子のために苦界に身を沈めたり、プラトニックな情熱を胸に秘めながらも病身の夫を支えることを選ぶ貞節な妻であった。

そういった面から、九児は、自らの情熱、欲望のまま行動できる、中国映画における全く新しい女性像の出現といえるのではないか。

また、九児の中に潜む悪女性にも注目したい。『黄色い大地』の翠巧は親の決めた売買婚から逃れるために一人小舟を漕ぎだす一点の汚れも知らない純粋な少女であったのに対し、九児はあまりにも生々しく、それが善にしろ悪にしる自分の気持ちに忠実である。

これが『菊豆』になると、その悪女性が更に強化されている。菊豆は、染物屋の年老いた主人金山の下に、三人目の妻として買われていく。二人の妻は、子供ができなかったために金山にいびり殺されてしまったという。菊豆は、夜な夜な夫の折檻を受けるが、ある日壁の節穴から、金山の甥にあたる天青が自分の裸体をのぞいているのが見つく。菊豆はその眼差しに向かい、したたかに裸体を、涙を見せる。そして臆病な天青を誘い、菊豆

は天青の子を産む。金山は我が子と信じ喜ぶが、ここから更なる悲劇が始まる。天白が生まれて間もなく、金山は病気で下半身不随となり、菊豆は金山に天白は天青の子であることを告げ、金山を絶望の淵に突き落とす。身動きのできない金山を世話し、世間的にはよくできた嫁と甥という役を演じつつ、家の中では自分たちの関係に溺れる。しかし、天白は三歳になっても笑わず話すこともしない。ある日金山は天白を池に落として殺そうとするが、その時、天白の口から出た言葉は「爹」（お父さん）だった。金山は自分の子でないと知りつつも、その言葉に狂喜するのだった。

菊豆は、再び天青の子を身ごもるが、やはりその地を離れることはできず、危険な墮胎を行う。他の地に行つて暮そうという菊豆に対し、この地で暮らすしかない、この鉄の部屋からの脱出を阻止するのは天青である。そんな中、金山は故意ではないが天白の手によつて染物池に落ち、それを見て天白が面白がつて笑う中、命を落とす。その後も二人は世間体を取り繕つて生活していくが、成長した天白はそんな二人の関係を嫌い、特に天青に反抗的な態度をとる。ある日、菊豆と天青がこの世を儚んで狭い地下室で交わり、薄い空気の中で意識をなくす。それに天白が気づき二人を救い出すが、天白は天青をそのまま染色池へと投げ落とすのであった。

こうして、菊豆の不倫の因果によつて天白は二人の父を自らの手で殺すこととなつたのである。ここに、第五世代に通底する「父殺し」のテーマを見出し、また金山に為政者、天白に紅衛兵を重ねる読みなどがあるが、ここではヒロイン像についてテーマを絞りたい。

菊豆は、封建社会に閉じ込められ虐待された典型的被害者でありながら、甥を誘惑し、病身の夫を虐待するという加害者でもある。また、その不義の子を無意識のうちに苦しめてもいる。劉恒の原作『伏羲伏羲』では、不義の子天白の異常性が描かれておらず、金山と天青の死は天白によるものではない。映画においては、天白が言

葉を発せず底知れぬ不気味さを持ち、二人の父をその手で殺すという更なる悲劇が描かれる。天白の異常性はその出生の因果であろうことが暗示され、そうした大罪を引き起こした根本の原因というのが母親である菊豆の不義なのである。

『紅夢』でも、この傾向は増強する。白いブラウス、黒いスカートという学生ファッションの頌蓮は五十歳になる陳家の主人の第四夫人として興入れする。大学生であったが父が亡くなったため、十九歳で陳家の妾となったのである。頌蓮は一見新女性でありながら、年老いた男主人のもとに金銭で買われていくという設定は前二作と完全に同じである。

頌蓮は第四夫人であるにも拘わらず、他の女たちに臆することなく、ふてぶてしい。男主人に対しても媚びることなく可愛い女を演じることはない。映画では蘇童の原作『妻妾成群』にない、夜の相手に選ばれた女性の特権を強調して描いている。男主人が今夜の相手と決めた夫人の部屋の前には赤い提灯が灯され、使用人によって足叩きの儀式が行われる。足に美しい布を被せ、使用人が鈴のついた棒のようなもので女たちの足裏をリズムカールに叩く。頌蓮は気持ちよさに恍惚の表情を見せ、足というものに込められた中国のエロティシズムが強調される。そして、選ばれた夫人は、皆で食べるその日の料理を決めることができるのだ。これらはすべて原作にはないもので、海外に向けデフォルメされた展示物としての中国がそこにある。すでに年老いた正妻と、優しさを装い男主人のお気に入りである第二夫人卓雲、天真爛漫に生き、気性の激しい元女優の第三夫人梅珊、そして秘かに妾の座に憧れる使用人の少女雁児の五人の女の戦いが物語の中心になる。

頌蓮は卓雲の髪を切る際に事故のふりをしてその耳を傷つけ、また自分から気持ち離れつつある主人の気を引こうと、子供ができたと嘘をつくなど騒動を繰り返す。その罰として頌蓮の部屋の間にある赤提灯にはすべ

て黒い幕が被せられるが、頌蓮はその嘘を暴いた雁児を許さず、その報復として雁児が妾達の赤提灯に憧れて部屋に赤提灯を隠し持っていることを暴露し、その提灯を中庭で燃やす。謝ることを拒んで雪の中、中庭で跪き続けた雁児は熱を出し病院に運ばれ死んでしまう。この閉ざされた空間の権力の象徴である赤提灯によって、雁児は命を落とすこととなる。

傷ついた頌蓮は誰にも祝ってもらえぬ二十歳の誕生日に一人で大酒を飲み、酔った拍子に今度は梅珊が別の男と会っていることを話してしまう。その夜、梅珊が家の男たちに担がれて行き、早朝井戸に投げ入れられるのを頌蓮は目撃する。頌蓮はついに発狂し、何事もなかったかのように陳家には第五夫人が迎ええられる。梅珊の他の男との密会が頌蓮によって公になってしまうプロットは原作にはなく、映画では頌蓮の意識無意識の加害性が協調されている。

こうした鉄の部屋の女たちの加害者性は、その後の『上海ルージュ』に引き継がれる。『上海ルージュ』のヒロイン金宝は、三十年代の上海での売れっ子の歌姫だが、上海のマフィアのボスに囲われた女である。上記の三作と比べ自由な女性のようなのであるが、その実、マフィアのボスの強権の中に閉じ込められおり、設定は同じといえる。

この映画は、金宝の世話係の少年水生の目を通して見た七日間の物語である。金宝は、田舎者の水生に対し、わがままに、居丈高に振る舞う。この映画では、男性の眼差しを水生が代弁しており、今までの見る、見られる関係、男性観客の眼差し、というものをより一層意識した映画作りがなされており、水生の視線を通じて、観客は観る主体となる。後半は、マフィアの闘争に巻き込まれた金宝たちが上海を離れ、島へ渡った後の生活が描かれる。ここで、水生は、仮面を取り去った金宝の真の内面に触れ思慕を抱いていく。金宝は水生や島の母娘を守

ろうとするが、結局自分もボスを裏切った手下との密通がばれて殺される。島の娘と水生はボスによって上海へと連れられて行き、娘が第二の金宝となることが暗示される。

ここでも、金宝が島の女の元に通う男に気付いたために、ボスによって男は殺されてしまう。女も金宝と仲良くなつたために、最後に消されることになる。『紅夢』と同様に、金宝の無意識の加害性が描かれる。

『上海ルージュ』の前には、これらの映画と傾向が異なる『秋菊の物語』（秋菊打官司）一九九二）がある。大きなお腹を抱える無知で愚鈍な主人公秋菊が、夫が村長に蹴られて大切な場所に怪我をしたのに、それに対して村長の謝罪がないことを怒り、それを訴えに町へ旅に出る物語である。そこで、様々な上級機関の人たちに体当たりで村長の罪を訴えていく。最後は村に戻り男の子を出産するが、難産で苦しむ秋菊は、村長の機転によって病院に運ばれ事なきを得る。退院後、村長に心からの感謝の気持ちでいるところを、逮捕にやってきた警察によって村長は連行されていく。ドキュメンタリータッチに描かれたこの映画は、それまでの張の路線とは異なり、ヒロインにエロティックな女性性が希薄である。しかし、秋菊が夫のために必死で戦ってきたことが、最後は自分と赤ん坊の命を救ってくれた村長を警察に突き出すという結果になり、見方によってはその加害者をラストに据え、観客に問う。この傾向の異なる『秋菊の物語』においても、女性の加害者性、悪女性というものが実は通底したテーマになっていることがわかる。

(二) 幸せ三部作

『上海ルージュ』を最後に、張は鞏俐と公私に渡る二人三脚に終止符を打ち、張の映画も大きく変化する。次作『キープ・クール』（「有話好好説」一九九七）では初めて現代の都会が舞台の男の物語を撮り、それまでと作風が

大きく変化した。姜文を主人公とする新しい感覚の映画だが、張らしきを見失っているような迷走感は否めず、鞏俐が出演しないということで、映画資金調達も困難となり、計画を変更して低予算の映画を撮らざるを得なかったという事情もあつたという。⁽¹¹⁾

その後、張は新たなヒロイン像を作り上げていく。それまでのエロティックで女性性にあふれた悪女たちから離れ、今度はエロティシズムとは対極にある少女たちをヒロインに据える。『あの子を探して』（一個都不能少）一九九七）、『初恋のきた道』（我的父親母親）一九九九）、『至福のとき』（幸福時光）二〇〇〇）は日本で俗に「幸せ三部作」と呼ばれ、そのヒロインの醸し出す雰囲気に見る観客は多い。

『あの子を探して』は、九九年ベネチア映画祭で金獅子賞をとる。国策映画であるとの批判もあるが、興行的にも成功をおさめる。低予算映画であるにも関わらず、映画興行収入は九九年二位（二六五八、四万元）と好評であった。『初恋のきた道』は同年の九位（七二・三〇七万元）、『至福のとき』は二〇〇一年の十位（四八〇・一五万元）⁽¹²⁾

この映画で、張は初めて素人をヒロインに据えた。敏芝はオーディションで二千人の中から選ばれた田舎の中学生であり、その他の子供たちや村長たちもみな素人である。『秋菊の物語』の延長線上に位置するような作品であり、秋菊が夫への村長の謝罪を求めて町へ出、無知と執拗な頑固さで目的を成し遂げるのに対し、敏芝は一人も生徒を減らさなければ五十元をくれるといった高先生の言葉を信じ、町へ出稼ぎに行つたいたずらっ子慧科の行方を追う。町へ行くためのバス賃を稼ぐために、子供たちと強引に煉瓦運びの仕事をこなし、結局バス賃には足りずにバスを降ろされる羽目になるが、朝まで歩き通して町に行き、駅で有り金全部紙と筆に換えて何百枚もの探し人の張り紙を書くが、今度はテレビで放送してもらえばいい、との忠告を聞くとテレビ局の前で何度も追

い払われても座り込みを続ける。それを聞きつけたテレビ局の局長が救いの手を差し伸べ、テレビで慧科へのメッセージが放映され、慧科も見つかり、文具の救援物資とともに村へ戻るといふハッピーエンドとなる。

敏芝は細く、農村の地味な少女で、およそ女性美やエロティシズムとは程遠い。十六歳の少女という設定であるが、演じた敏芝は実際には十三歳でさらに幼く見える。全編に渡り、性の衝動といった今までの張の作品を貫くテーマは微塵も見られない。敏芝は子供たちには黒板の字を写させ自分は休んでいるなど、教師業は手を抜き、自己中心である。街でも慧科を見つけないという目的を果たすまでは手段を選ばず決してあきらめない。そういうヒロインの強さ、執拗さ、わがままぶりは今までの張作品のヒロインに共通するものである。

しかし、最初はお金のために必死になっていた敏芝も、次第に本当に慧科の身を案じて彼を探すようになる過程が描かれる。失踪前は何かと仲の悪かった慧科も、自分を懸命に探してくれた敏芝に感謝し、真新しいチョークで黒板に敏芝の名前を書き、それを敏芝も満面の笑みで見つめる。敏芝は自分のことだけを考える我儘な少女から、生徒を思いやる天使へと変化を遂げたのである。

『初恋のきた道』も、ベルリン映画祭で銀熊賞を受賞するなど国際的に評価される。映画は教師であった夫が遠い街の病院で亡くなり、その亡骸を妻の願いで息子や村の人々が担いで帰ってくるモノクロのシーンで始まる。そして、物語は二人が巡り合った過去へと遡り、画面は一転して鮮やかなカラー映像となる。そこでは、ただひたすら招娣の路に対する純愛が描かれる。章子怡演じる美しい少女招娣は町から村の学校にやってきた青年を一目見て恋に落ち、彼のために手作りの餃子を運び、彼の学校に近い水汲み場に通い、彼の姿を一目見るために山道を駆け抜ける。年老いた祖母と二人暮らしたが、祖母はそんな招娣を心配こそすれ、その恋を妨げようとはしない。ここには、いままでの張作品を貫く、ヒロインを閉じ込める囲いも抑圧する男たちも、その恋を妨げる権

力もない。唯一の障害といえ、駱が右派の嫌疑をかけられ、町へ呼び戻されてしまふ出来事である。

鮑十の原作『紀念』は、老人となつた駱先生が新しい校舎を建てるために奔走する物語である。それが映画では、老人となつた駱は一度もその姿を現さない。また、逆に原作では妻はすでに老女であり、その妻の少女時代は全く描かれていない。言わば童子怡演じる招娣は、張芸謀の想像の産物なのである。その招娣は、「小鞏俐」章子怡の可憐さと相まつて張映画の天使となり、現在の中国人の好きな映画の第三位というアンケート結果もある。⁽¹³⁾

そして『至福のとき』は、盲目の少女呉と中年男趙の触れ合いの物語である。さえない中年男趙はリストラされ、廃バスを改良してアベック休憩所を営むことを思いつく。彼は何とか結婚したいと見合いを繰り返しているが、今回の見合い相手は二人の子を持つ太つた中年女性である。趙は彼女の気をひこうと、自分は旅館の主人であると嘘をつき、彼女にとつて厄介物である盲目の義理の娘呉を預かることになる。

趙は、目が見えない呉に閉鎖された工場を旅館と偽り、そこでマッサージの仕事させ、工場の仲間達が代わる代わる客の振りをして呉にマッサージ代を手渡していた。皆、職もなく、終いにマッサージ代を渡すこともできなくなり、紙で作つた紙幣を渡すようになる。目が見えない呉も次第に事情を理解するようになるが、皆の気持ちを察してだまされた振りを続け、しばらくみんなの幸せ芝居が続く。しかし、呉はやはりみんなに迷惑はかけられないと、テープにメッセージを残して一人見知らぬ街へと旅立つて行く。雑踏を杖を頼りに一人歩く呉。折しも趙はトラックにはねられ、生死の境を彷徨つており、そこへ駆けつけた趙の仲間によって呉のテープが流され、また趙のポケットに入つていた、趙が行方が知れない呉の父親を偽つて、呉に向けて書いた手紙が趙の仲間によって代読される。⁽¹⁴⁾

ところが驚くべきことに莫言の原作には盲目の少女や太つた継母は全く登場しないのである。そして趙は子供

はいないが妻帯者で、リストラされた趙が廃車を改良してアベック休憩所を営むという物語であり、原作ではそれこそが「至福の場」なのだ。映画の幸せ芝居、そして盲目の少女呉は張が作り上げたものである。映画は原作にヒントを得た完全に張のオリジナルとも言えよう。

呉役の董潔は張の意向に沿うように五週間で五キロ以上減量して三十八キロに体重を落としたという。太ったいじわるな継母にか細い呉はいじめられ、一旦手にしたアイスクリームも継母によって取り上げられる。つらい生活の中で、呉は自分を守るべく無表情に無愛想に生きている。また、継母の気を引こうとする趙にも反抗的な態度をとり、一緒に仕事に向かうバスの中でも怒鳴り合うような性格の強い面を持ち合わせている。

また、呉の盲目という設定は、彼女の見られる客体というものを更に強調する。戴錦華が「この悲惨なコメディにおける絶対的な『見られる』対象となっている」としているが、彼女の宙を舞う視線を追い、観客は彼女の一举一動にその眼差しを向ける。

張はこの「幸せ三部作」において、か細く純粋な少女をヒロインに据えている。彼女たちにただひたすら信念のままに突き進む強さは失われていないが、加害者、悪女の影は薄くなり、無垢な天使へと変化している。

四、変貌するヒロイン像

こうして、張は紅色三部作などの前期の作品と、後期の「幸せ三部作」の、二つの異なるヒロイン像を作り上げた。注目すべきなのは呉も招娣も原作には登場しない少女であり、張が作り出したヒロイン像であるということである。よってこれらの少女は張の描きたい女性がストレートに反映されたものであるはずである。

まず大きな違いとして、リピードに突き動かされる成熟した成人女性から、エロスを感じさせない少女への変

化が挙げられる。「幸せ三部作」のヒロインはみな十代半ばの少女である。『至福のとき』では呉が下着姿で何度も登場するが、そこには清純な少女らしさこそあれ、女のエロティシズムは感じられない。『初恋のきた道』も恋愛映画であるにも関わらず、恋愛シーンは一度も描かれていない。

次に悪女から天使への変化がある。前期のヒロイン達は皆封建社会の被害者でありながら、意識無意識を問わず自らもまた加害者たる悪女であることが強調されていた。ここには、陳凱歌の映画にも通底する悲劇の循環が暗示されている。しかし鉄の部屋を抜け出た新しいヒロイン達は悪女でいる必要がなくなり、観客に愛される天使となったのである。

また悪女たちは誰も鉄の部屋から出ることができずに死を迎える（『紅夢』では人格の死を迎える）。九児も菊豆も、原作には描かれていない死が映画では描かれ、誰も幸せになれない。ところが、後期三部作のヒロインは、「幸せ三部作」の俗名にもある通り、誰も死なないし、皆幸せになる。鉄の部屋から出た少女達は自分の意思で山を、街を、駆け抜けるのである。

張には、前妻との間に張末という一人娘がいるが、張末は一九八三年生まれで、ちょうど「幸せ三部作」の少女たちと同世代であった。鞏俐なき後、身近な愛しい女性、張末にヒロインのインスピレーションを与えられたとしても不思議ではないだろう。上述のヒロインの変化は、張の目線が、ヒロインに相対する男性から、父親の目線に変化したこともしかしたら一因としてあるとは言えないだろうか。

また、前期作品には、エロティックなヒロインの中にも溢れる母性が描かれている。陳凱歌の映画においては、男同士のホモソーシャルな関係が描かれ、女性はエロスの対象というよりも、母性の象徴として描かれていたが、張芸謀の映画においては、女性は男性の欲望の対象として描かれている。しかし、そこにはやはり母性も共存し

ているのである。九児も菊豆も母となり男たちを母性でしっかりと支え、金宝も水生や村の娘に母性にも似た愛情を注ぐ。

また彼女たちは常に男性を渴望し、そして愚かである。菊豆は危険な墮胎を行う以外術を知らず、領蓮は妊娠したと絶対にはばかる嘘をつく。皆自分の身を守るべく賢明に生きることができず、自ら破滅へと向かっていく。それは女性として観ていて歯がゆいほどである。ヒロインを女性に据えながら、その実、それは男性の目線で描かれたものであり、張映画における男性主義が見え隠れする。

この愚かさには後期のヒロインにも共通する。『あの子を探して』の敏芝は、子供たちに教えることと言えば教科書を黒板に書き写す他はなく、慧科を探す時ただ人に言われた通りに突き進むだけである。それは素直というよりもあまりにも無知な少女である。『初恋のきた道』の招娣も、町からやってきた知性の象徴である男性教師に一目惚れし、雪の日も何時間も山道で教師の到来を待ち、病に倒れてしまう。これらの少女は非知識分子として描かれ、救世主であるテレビ局の局長や男性教師は教養のある男性なのである。男性が啓蒙者であり、女性が啓蒙されるという図式は以前のプロバガンダ映画と何ら変わっていない。

初めて鉄の部屋から抜け出し、男性の視線に関係なく自らの意思、愛情によって、自らの行動を決めたにも関わらず、無垢という表現に隠されたその愚昧性は前期のヒロインと共通し、或いは更に悪化しているとも言えるのである。

前期四作品と「幸せ三部作」のヒロイン達はその女性像に大きな変化が見られるものの、最も変わっていないのはその愚昧性であり、その背後にあるのは作り手の男権主義であると言える。中国の映画界に女性ヒロインを復活させた張芸謀であるが、そのヒロイン像は男権主義に裏打ちされた決して中心に立つことのない女性たち

であった。

このように、前期と後期の作品において、ヒロイン像に共通点と変貌点の双方が見られることがわかった。こうした変化は、もちろん鞏俐の存在なくして語れないであろう。男性の眼差しを受け、それに呼応するように自らのエロスを開花させていった女たち。そこには多分に鞏俐の投影が見て取れる。四方田犬彦も「ある意味で張芸謀のこれまでのすべての作品は彼女（鞏俐）へのオマージュであるといってもよいほどである」⁽¹⁷⁾としており、また「張は鞏俐なき後、芸術感覚を無くしてしまった。その後の作品は多数あるが、前期の作品をしのぐことはできない」⁽¹⁸⁾とするのが大方の見方でもあろう。

鞏俐との別離の他に、一九九七年に張はプロデューサー張偉平とともに「北京新画面影業公司」を設立し、張芸謀の映画が文字通り商業化時代へと突入したことも変化の大きな要因として挙げられる。この直後の『あの子を探して』は、張の映画史上最小の投資による映画であった。そうした資金面からの映画内容の制約ということもあつたであろうことが容易に想像できる。

また、題材としての弱者の選択がある。張自身、「人々は次第に麻痺し、多くの物を見失っている。私は去年読んだ二つの小品の原作」⁽¹⁹⁾、それらが心にもたらす素朴な、はつきりした、細やかな、ささやかなものを高く評価する。これらによつて私は心を動かされた。」⁽²⁰⁾としている。黄式憲もこれらの映画を、世紀末の、一切を「向錢看」とする中国人民の価値観に対する挑戦である、としている。⁽²¹⁾『初恋のきた道』の現在の暗いモノクロ映像から、過去の生き返つたような美しいカラー映像への変化は、過去へのノスタルジーの表れでもあろう。

東西冷戦終焉後、ミレニアムが近づき、ちょうど世界が貧困、南北格差といったものに目を向け始めていた時であり、そうした世界情勢の中で、弱者というものが張の中でも大きなテーマとなっていたのであろう。「幸せ三

部作」の少女達は貧困、無教養、身体的障害、と中国社会における弱者の代名詞でもある。また弱者を描くということが観客の共感を得ることであるという認識が張の中にあつたことも確かである。「美しい感覚を喚起するものが永遠に有効であることは経験済みである。私の今回の映画は子供を題材とし、現実主義の題材を批判するものではない。人類の共通の感情は階級を超える。我々は人をして中心とし、人物に近づくようにしなくてはならない」⁽²²⁾と張自身、「あの子を探して」について語っている。

これらについて戴錦華は、張の映画の変化を、国内市場、中国の観客に目を向けたというよりも、調整、校訂を経た国際的コンテクスト、あるいは国際的な要求によるものであり、これらの題材の決定は張芸謀の世界映画界における第三世界映画に対する新たな認識：低予算、小規模、温情に満ちているなど、および近年の国際映画祭で人気のあるイラン映画⁽²³⁾の影響であるとしている。そうした世界的な映画情勢の中で、張はそれまでの西側に提示していたオールドファッションな記号化されたオリエンタリズム、非人間的な生活の中での人間の本性、欲望というプリミティブなものを描くという姿勢から、弱者に代表される普通の人々の心温まる映画を撮るという姿勢に変化したのではないだろうか。「幸せ三部作」の少女達は、そのために作り出された中国人民、弱者の代弁者であり、観客に愛される天使たちなのである。

そして、強い国中国を海外に向けて発信した金字塔的作品『HERO』(『英雄』二〇〇二年)などいくつかの映画を経て、二〇〇六年、『王妃の紋章』(『滿城尽帶黄金甲』)でヒロイン鞏俐が帰ってきた。あふれるエロティシズム、王という絶対権力のもとで抑圧され、しかし強い女王。そこには義理の息子祥との許されざる愛、実の息子傑への強烈な母性が描かれ、前期映画の設定に戻ったような感がある。しかし大きな相違点は、不義の愛よりも実の息子への愛情が遙に強く純粹に描かれているところである。原作とされる曹禺の『雷雨』では、傑にあたる

次男も前妻の息子であり、鞆俐にあたる母親は義理の息子である長男との愛だけに執着し、母性をまったく感じさせない女性である。しかし映画では鞆俐は我が子傑を深く愛し、傑は母のために命をかけて王である父に反旗を翻す。原作にはなかった母性、母子の絆が映画においてはストーリーリーの核心となっている。

悪女から天使へと昇華した張芸謀のヒロインは、最後はやはり母性に戻るのだろうか。

注

- (1) 「陳凱歌、張芸謀電影道路比較」李勝利著『電影批評：邁向二十一世紀』北京廣播學院出版社二〇〇二年十二月
- (2) 『印象中国 張芸謀伝』黃曉陽著一二六頁 華夏出版社 二〇〇八年八月
- (3) 『中国映画の明星』石子順著二二三頁 平凡社 二〇〇三年四月
- (4) 魯迅『呐喊』の自序で、窓も戸もない鉄製の部屋で中に人が昏睡している時、わざわざ起こして臨終の苦痛をなめさせるべきか、と自問している。戴錦華はここから「鉄の部屋の中の女」という表現をよく用いている。
- (5) 『中国映画のジェンダー・ポリティクス』戴錦華著宮尾正樹監訳一一〇頁 御茶ノ水書房二〇〇六年十二月
- (6) 『プリミティブへの情熱』レイ・チョウ著二五五頁 青土社 一九九九年七月
- (7) 同右二五五頁
- (8) 「不可見的女性：当代中国電影中的女性與女性電影」戴錦華著『当代電影』一九九四年六月
- (9) 『チャン・イーモウ』二二頁 キネマ旬報 二〇〇二年五月
- (10) 『電影・中国名作選十二菊豆』焦雄屏輯 万象圖書股份公司一九九四年八月
- (11) 『印象中国 張芸謀伝』一七六頁
- (12) 「透視中国電影賀歲十年」胡味著『電影芸術』二〇〇八年二月
- (13) 二〇〇八年七月に行われた上海サーチナ「新秦調査」上のインターネット・アンケート画面での回答。

(14) 海外版のあらずじ。国内版ではリストラされた工場が取り壊される前で、趙が呉の父親になり代わって書いた手紙を読む場面が終わる。国内版の評判がよくなかったので海外版の結末を変えたとされる。

(15) 『中国映画のジェンダー・ポリテクス』一二五頁

(16) 拙著『陳凱歌映画における女性不在／男たちの幼児性と母性神話』

『お茶の水女子大学中国文学会報』二〇〇七年四月

(17) 『電影風雲』四方田犬彦著三八七頁 白水社 一九九三年十二月

(18) 『印象中国 張芸謀伝』一五六頁

(19) 『あの子を探して』の原作『天上有個太陽』と『初恋のきた道』の原作『紀念』

(20) 『直面張芸謀』李爾蔵著二二九頁 経済日報出版社 二〇〇二年一月

(21) 同右二二九頁

(22) 『張芸謀返樸帰真』新片（一個都不能少）採訪記 嚴蓓雯著八頁『電影故事』一九九八年七期

(23) 素人を起用し、ヒューマニズム溢れる映画を撮るアツバス・キアロスタミ等のことと思われる。

(24) 『氷海沈舟』『霧中風景』戴錦華著四八三頁 北京大学出版社 二〇〇〇年五月

（きたに ふじこ・お茶の水女子大学大学院博士後期課程）