

『霸王別姫』論に向けて

——眼差しの先にあるもの——

舘 けさみ

はじめに

一九九三年のカンヌ国際映画祭パルムドール賞を受賞した陳凱歌監督第五作『霸王別姫』^①は漏れ伝え聞くところによると、監督の自由になったのは、実際には音声のみであったらしい。^②その音声についていうならば、陳は徹底してこだわり、主役を演じた香港出身の俳優張国榮が話す普通話の台詞が気に入らず、俳優本人に内緒でこっそり全て吹き替えてしまったともきいている。^③

「これまで低予算で新人俳優ばかりを使って、あれだけの芸術映画」^④を撮り続けてきた、と評される陳凱歌が撮った『霸王別姫』は、台湾資本により、香港の人気俳優張国榮や、張芸謀の初期作品で国際的な知名度を勝ち得た大陸出身の女優鞏俐を起用し、第五作目にして初めて撮ることになった「商業娯楽」映画であると喧伝されてきた。この作品を彼の他の作品と関連づけ、その構造を明らかにするためには、撮影に関してどれほどの制限を受けたかではなく、それまでの製作状況とは異なり、資本回収を目的とした厳しい制限の下、陳がこの作品において、いかに自身の他の作品に通ずる映像表現上の工夫を保持しているかを検証する必要がある。本稿ではそのとっかかりとして、陳の第三作『孩子王』第四作『边走边唱』でも登場する小道具である鏡に着目し、その作用を考えるとともに、作中の人物関係を整理しておきたい。

原作は香港の流行作家であり、香港では多くの作品が映画化されている李碧華の『霸王別姫』である。原作と映画との違いは多いが、最大の違いの一つとして、映画では北京の体育館で程蝶衣が自刃するのに対し、原作では段小樓が文革中香港へと渡

り、そこで大陸から北京京劇団の芸術指導として香港へ公演にきていた程蝶衣と再会し、そのまま別れている、ということが挙げられる。⁽⁵⁾ こうした変更について、陳凱歌自身は、原作は京劇や文化大革命に対する認識が不足しており、気に入らなかったため、ただその人間関係のみを参考にし脚本を練り直した、⁽⁶⁾ と述べている。

本稿では、陳が原作を参考にしつつも大幅に手を入れ、独自に再創造したという人物形象やその関係に注目し、その作品構造を考察するつもりであるが、比較のためにも、作品に対するこれまでの評価や解釈について簡単にふりかえっておく。

一、『霸王別姫』に対する従来の評価

台湾資本により製作された『霸王別姫』は、中国国内ではオリジナル国際版ではなく、北京映画撮影所により編集された大陸公開版が公開されたという。⁽⁷⁾ 興行的にみれば国内でも成功を収め、多大な人気を博したといえる。⁽⁸⁾ だが当局からは冷遇された。共産党中央機関誌《求是》は、同性愛を擁護し、京劇の歴史を歪曲していると批判した。この文章は《中国電影年鑑》(一九九五年版)に、『霸王別姫』に関する唯一の映画評として転載されている。⁽⁹⁾

中国大陸では八十年代後半から多額の台湾香港資本が大幅に流入したことより、国際映画祭を狙って、大陸の映画芸術家に、オリエンタリズムと民族神話を自覚して生み出すように、出資者が要求する状況になってきたという。⁽¹⁰⁾ 『霸王別姫』もそうした作品の一つであると考えたとすると、陳の以前の作品における鋭い批判精神が消え、「現代史」を単に作品を彩る区切りや舞台背景としてしか用いていないという見方もできる。

事実、映画『霸王別姫』の物語において、このはつきりした現、当代の中国編年史の区切りは、ただ激しく変化に富んだ悲劇的人生を演出する舞台背景の書き割りであり、それはある種の権力言語に対する溶解或いは再建をもはや意味することはせず、幻想的な人生のあいまいな索引でしかなく、人物同士の恩仇を構成するひとつの口実のような言及でしかない。(中略) 例えば日本侵略軍が北京に進軍する時は、程蝶衣が最初に剣を進呈する(エピソードの)背景でしかない。侵略者の騎馬隊は、段小樓が程蝶衣を追うのを都合よく足止めし、菊仙はそれを口実に門を閉ざして、夫を室内にとどめて、蝶衣を門外に

締め出している。また小樓が日本軍の機嫌を損ねて逮捕されるのは、程蝶衣が菊仙に「妓楼へ戻る」よう迫る手段を与えることになる。(中略)そして解放軍の北京進駐は、程蝶衣が二度目に剣を進呈する際の書き割りとなっている(「文化大革命」というあの過酷な状況に至って、菊仙はようやく蝶衣に剣を返却することができる¹¹⁾)。

物語の推移だけを追うとしたら、「波瀾万丈の歴史絵巻きともいえる大河ドラマ」と概括できるし、表面的に目立つ、同性愛、京劇、現代史の断片の提示、といった個々のモチーフに目が奪われてしまうのも無理はない。だが、陳自身が原作からそのみを借りたという人物関係を注意深く検討すると、作品全体の構造が見えてくるように思われる。この点について、四方田犬彦氏はすでに次のように述べている。

蝶衣、菊仙、小樓、小四と四人の登場人物について考えてみると、それが微妙に蝶衣を中心として鏡像のように反転と反復を行っている図式が見えてくる。こうした図式を眺めているうちに、『霸王別姫』というフィルムが全体として体现する主題が浮かびあがってくる。それはけっして、文化大革命がいかに人間の人生を変え、友情や愛情を破壊したかといった表面的な問題でもなければ、男が男を女のように愛するかといった問題でもない。ここで真に問われているのは、個人はみずからの定められた運命からいかにして離脱を心がけ、また力尽きてそれを受容するかという問題であって、ここに焦点を定めるとき、一見これまでの作品とは対照的に派手派手しい外見を備えた『霸王別姫』は、それらと親しげな関係を取り結ぶことになる。(中略)

以上を踏まえたうえで、『霸王別姫』に新しい観点があるとすれば、それは人間が無意識に動かされつつも、なおかつ実存的な選択をとり行う存在として捉えた点にあるだろう。これまで一人称の独白に近い文体をよくしていた陳凱歌は、ここに至って他者を鏡の反映として用いることで、多元的な声をフィルムに導入することに成功した。『霸王別姫』が彼にとって意味をもつとすれば、それは彼がはじめて文革を描いたからではなく、人間を無意識と複数の声を携えた存在として了解するに至ったためであるように思われる。¹²⁾

四方田氏はその関係を程蝶衣を中心として捉えているが、筆者は段小樓を中心として、程と菊仙とを対比させるものとして考
えたい。まずは、鏡が登場し、かつ鏡に映る姿が強調される場面に注目して、見ていくことにする。

二、視線の先にあるもの

○鏡と鏡像

まずは、程蝶衣についてみていく。成長後、程が鏡をみつめる場面は頻りに登場する。最初は、舞台を務めた後、楽屋で段と一緒に着替えをしている場面である。段が息を整えるのに、腰のところを両手で押さえていると言うと、程が腰のどこかと問い、段の腰を探ると、段はくすぐったがる。そして程はじつと段をみつめる。その直前『霸王別姫』を上演している場面では、客席で支配人が後援者となる袁世卿に、「程は現実と芝居、男と女の境目がつかない」と説明し、程は同性愛者であるとすでに示されている。このため、程がじゃれた後みつめる行為は、程が段を兄弟子として敬愛するのではなく、愛情を感じているためであると理解できる。その後二人は立ったまま画面の外をみつめる。するとその二人の立ち姿が、二人の位置を反対にした画面となり、それがまた瞬時に入れかわる。「現実」と「鏡像」が交互に映し出されることで、鏡の存在が示され、強調されている。

その後楽屋で仕度をする場面でも、鏡が登場し、程はやはり鏡の中の段をみつめている。妓楼で菊仙を酔客から助けた騒動についてたずねる程が、じつと鏡ごしに段をみつめるが、「嫉妬」のあまり耐えきれず、自ら鏡台の前を離れてしまう。そして程は今度は鏡でなく実像の段に「一生そばにいてほしい」と訴えるが、段は相手にしない。

こうした場面で、程がみつめるもの、その視線の先にあるものとして強調されているものは鏡であり、そこには、自分だけでなく段の姿が映し出されている。

鏡は像を映すものだが、それは一瞬前の「現在」である「過去」を映しているのであり、どんなに短時間であろうと「現在」とは誤差が生じる。それゆえ鏡に映し出される像は、線上の時間には拘束されず、時間を停止させ断片化し、「過去」と「現在」を融合したものとみなされる。程がみつめる鏡、そこに映し出される項羽に扮する段の鏡像は、「現在」だけでなく、「過去」を投影するものであり、その「過去」とは、少年時代の小石頭の姿であり、少年時代の「記憶」である。さらに段は項羽を演ずる役

者であるという設定から、それは「項羽」の「歴史」をも瞬時に現出していると言うこともできるかもしれない。「現在」の段の鏡像に、師匠に体罰を受けながらも庇いあい、稽古に打ち込んだ日々の「記憶」と、項羽の輝かしくも悲しい「歴史」を重ねあわせ見ているからこそ、程は段を慕い愛情を抱くのである。

程を演じた俳優の張国栄は、段の形象に不満をもらしたらしい。張国栄は青年時代の段を演じた俳優張豊毅に問題があるとみているが、張豊毅は「俳優のすべてをコントロールしようとする監督」陳凱歌の指示に従ったにすぎない。それは張国栄が、物語の推移だけを追い、「現代史」に振り回される段の「現実」の行動だけを取り上げてみているからであろう。

作品の前半である厳しい修業を積む少年時代には、妖しいエロティシズムが漂うが、後半になるとなくなってしまう、格差があるという指摘があるが、陳はその格差を補正するために、安易にフラッシュバックしてみせたりはしない。鏡をみつめる行為を程がするたびに、作品中の程だけでなく、我々観客にも一瞬の間に少年時代の「記憶」が呼び覚まされ、作品前半と後半を結びつけるのである。

その前半と後半を分ける場面では、鏡と同様に時間を断片化させる作用をする写真が登場していることも指摘しておきたい。師匠と仲間たちが一緒に記念撮影をしている場面で暗転した後、青年となり人気役者となった程と段が衣裳をかえながら、宣伝用の写真を撮影する場面へと切り替わる。少年時代の終わりから、青年時代の始まりにかけて、写真と鏡を多用した場面が集中して配置されている。

○少年時代の「記憶」

これまでの批評では前半の少年時代の部分はあまり注目されてこなかった。上述のように少年時代と青年時代には格差があるとなすと、取り扱いくわかつたのかもしれない。筆者は、少年時代を程の鏡に映る「過去」として捉えることで、その位置づけを試してみたい。

同性愛を主軸に据えた批評においては、段が程の口に煙管を突っ込み女形を開眼させるエピソードが重視された。だが、体罰を耐えさせ京劇に真剣に立ち向かわせる契機となるのは、その前に、仲間の小癩子と逃げ出した後、街で『霸王別姫』の舞台を見て感動したことである。この場面を小癩子と程の行動とを対比させ見ることにする。小癩子は、躊躇する程を誘って科班を抜

け出し、そして二人で劇場に潜り込み舞台を見る。但し画面上に映し出される舞台風景には、虞姫は登場しない。項羽の立ち回りの場面だけである。小癩子は「項羽」を演じることを念頭にしたように、「こんなになるまでにはどれぐらい殴られたんだろ」という感想を口にするが、程は何もいわずただ涙を流すのみである。その後二人は科班に戻るが、小癩子は程が厳しい折檻を受けるのを見て、首を吊って死んでしまう。

小癩子によつて導かれた契機、項羽のみの舞台を見たという設定は、程の人生を京劇だけでなく、「項羽」へとも方向づけたことを示している。程は当初ずつと庇い続けてくれた段の制止を振り切つて、科班を飛び出してゐる。つまり体罰をとまなう厳しい修業を耐え切れず飛び出したはずが、小癩子には耐え切れず死を選ばせたほどの体罰を覚悟し戻ることを決心させたものは、「現実」の段への思いだけでなく、京劇への思いだけでもない。そこに「項羽」の形象への思いが加味されることによつて初めて真剣に修業に立ち向かわせることになったのだといえよう。ここから、程の少年時代の「記憶」の中には、厳しい訓練の思い出や庇護してくれる兄弟子段の存在とともに、すでに「項羽」の形象への思いが内包されていたと考えられる。

○菊仙の黒子

注意深い観客は、菊仙の頬にある黒子が主要な役割を果たしていることに気づく。陳自身は、菊仙の黒子について、意味はなく画面に立体感を出すためにつけた、と述べている。だが、鏡とその鏡像が登場する場面を菊仙についても検討すると、画面上に映し出される人物像が実像なのか鏡像なのか、黒子によつてより容易に、はっきりと判別できるようになっている。

菊仙も程と同様に鏡を見つめる場面が象徴的に登場する。段との結婚初夜を迎えた場面で、菊仙は寝台脇の鏡台をみつめている。そして菊仙は「今後は芝居をやめて、二人で平穩に暮らしましょう」と、同一画面では映り込んでいない段に話しかけている。また、程の逮捕騒ぎで流産した菊仙が、段に程と縁を切らせるために、まずは程救出の助けを借りに袁のところに出かける身支度をする場面で、寝台脇の鏡を見つめるが、やはり同一画面では映り込んでいない段に「程を助け借りを返したら、一緒に舞台に立たないで」と話しかける。

菊仙が鏡に向かい、その鏡像が画面を満たす時、設定上では、菊仙が段に話しかけているが、聞き手である段の姿が同一画面に映し出されることはない。菊仙はただいつも段と程を引き離す決意をする自分の姿を見つめるのみである。その鏡像が身に纏

う衣裳は、最初は、真紅の花嫁衣裳であり、後には真っ白な衣裳であつて、彼女の境遇を対比させ強調している。

妓女であつた菊仙は、妓楼の女將に、稼ぎ出した金銭のみならず、衣裳や髪飾りから靴にいたるまで全てを返して、妓女であつた「過去」を全て清算し、平穩な生活を望み、段に嫁いできた。だが、段を慕う程の行動が、いつも菊仙が望む平穩な「現在」の生活を脅かし、二人の「未来」を托した子供までも流産してしまう。

時間を停止させ断片化した菊仙の鏡像が表出するものは、妓女としての「過去」ではなく、段の妻となつた「現在」と、邪魔物である程を排除し、段と二人だけで作る平穩な「未来」とを融合させたものといえよう。

おわりに

これまで『霸王別姫』を読み解く他の論考では、先にふれたように、同性愛や現代史の問題を扱うものが多く、またそうであれば、程蝶衣という形象を中心に据え、「彼の個人的世界では、理想と現実、舞台と人生、男と女、真と幻、生と死の境界が、全てあいまいとされ、彼と芝居はすでにたがいの区別なく一体化している」と陳自身が述べるように、程がさまよう現実や演劇の捉え方を解釈することに重点をおいたものが主であつたように思う。

本稿では、鏡に着目し、段を中心にして配された、程と菊仙がそれぞれ見つめる鏡像を中心にして考察した。

『霸王別姫』は、時間を断片化する鏡や写真、それに加え同様の役割を果たす、冒頭と途中に示される自刃しようとする虞姫と項羽の絵が、全編に散りばめられた作品である。これらの映像が提示されることに、観客は、今語られている物語を追うのを中断して、時間を停止し断片化した、異質の空間を思い出させられるのである。

同じように写真や鏡を巧みに用いる先行作品、45年から49年までの台湾現代史を背景に写真館を営む青年を主人公にした侯孝賢監督『悲情城市』¹⁸や、陳凱歌が好きだと語るアラン・レネ監督『去年マリエンバード』¹⁹との対比も含めて、作品の中の静止画像を軸にして検討することにより、これまでの批評に欠けていた作品全体の構造への視野が開けてくるのではないだろうか。

注

- (1) 日本公開時の邦題は『さらば、わが愛霸王別姫』であるが、ここでは中国語原題『霸王別姫』と統一して用いる。
一九九三年『霸王別姫』原作李碧華『霸王別姫』。湯臣電影有限公司・北京電影製片廠・中国電影合作製片公司製作協力、李碧華・蘆葦編劇、顧長衛撮影監督
- (2) 刈間文俊談「アジア映画講座⑨字幕翻訳者は語るⅡ」第6講『人生は琴の弦のように』二〇〇一年九月九日
- (3) 担当した録音技師神保小四郎氏の談
- (4) 徐楓（『霸王別姫』の台湾人プロデューサー）談 刈間文俊「クロス・オーバー」を成功させた女性プロデューサー」『さらば、わが愛霸王別姫』映画パンフレット、ヘラルド・エース、一九九四年）
- (5) 李碧華 田中昌太郎訳『さらば、わが愛―霸王別姫―』早川書房 一九九五年 第二刷
- (6) 「本を読んだが、あまり好きになれなかった。京劇についても、文化大革命についても作者の理解が中途半端に思えたからだ。そこで私は「原作者のほかに」脚本家をもう一人起用した。（中略）私はこの物語をいろいろな角度から見たいと思ひ、脚本の執筆陣には存在感のある女性を登場人物に加えるよう頼んだ。」インタビュー「中国の映画監督陳凱歌に聞く 中国版『さらば、わが愛』を見ようとは思わない」〔News week 日本版〕一九九四年三月九日）七八頁
「彼女（李碧華・引用者注）が提供するものとは第一に思想ではないし、第二にあらすじでなく、第三に物語ではない。最も重要なものとは彼女が提供している人物関係である。彼女が有するものはすべて人物関係から昇華されてきている。彼女が提供する人物関係の間には多くのひきだすことができる潜在能力がある。映画『霸王別姫』が原作小説で最後まで保留しているものとはまさにこの人物関係である。」李尔葳「斯人月下独沈思―陳凱歌印象及訪談」（《璀璨的風景線》山東画報出版社一九九八年）二二九頁
- (7) 文革のシーンなどにクレームをつけられた中国では、港台版（オリジナル国際版の最後に主題歌が追加されたもの：引用者注）を一部カットした中国国内版（大陸版）が作られている。これだけのバージョンを用意したのは、配給側の意向だろう。さすがは香港・台湾の商業映画資本が投資した作品だけのことはある。」刈間文俊「霸王別姫の周辺」〔文学季刊』第一号岩波書店一九九五年冬）一七三頁―一七四頁

文化大革命と同性愛の描き方、結末に問題があるときれ、修正が迫られたが、陳は自分でカットせず、スタッフに任せ、出来上がりもみなかったという。インタビュアー「中国の映画監督陳凱歌に聞く中国版『さらば、わが愛』を見ようとは思わない」(『News week 日本版』一九九四年三月九日) 七八頁

(8) 「昨年(一九九三年・引用者注) 8月の上海の先行上映だけで7000万円の配給収入があり、9月からの全国上映では最終的に1億8千万円になる。」刈間文俊「『クロス・オーバー』を成功させた女性プロデューサー」(『さらば、わが愛 王別姫』映画パンフレット、ヘラルド・エース、一九九四年)。一九九三年上海では、100万元以上越えた作品ベストテン10のほとんどが、香港映画或いは香港台湾と大陸の合作であり、その第1位が『霸王別姫』であったという。(倪震主編《改革与中国電影》中国電影出版社一九九四年) 二七五頁

(9) 季余「《霸王別姫》給觀衆帶來了什麼？」(原載《求是》雜誌一九九四年第2期、《中国電影年鑑》1995中国電影出版社) 二二九頁〜二三〇頁

(10) 「第八章中国大陸、香港和台湾電影的匯流与冲突」(倪震主編《改革与中国電影》中国電影出版社一九九四年)

(11) 戴錦華「《霸王別姫》：歴史的景片与鏡中女」(《霧中風景中国電影響文化1978—1998》北京大學出版社二〇〇〇年) 二八三〜二八四頁

(12) 四方田犬彦「陳凱歌」(『電影風雲』白水社一九九三年) 三六一頁〜三六二頁

(13) 鏡と時間の関係については以下の論文に啓発を受けている。マウリツィオ・グランデ「鏡に映った時間」(ロベルト・デ・ガエターノ編 廣瀬純・増田靖彦訳『ドゥルーズ、映画を思考する』勁草書房 二〇〇〇年)

(14) 「東京で公開されたときの劇場パンフによれば、張国栄は相手役に不満だったようだ。段小楼を演じた張豊毅は、女形との運命的なつながりを受け入れるような陰りを全く無視し、ひたすら逞しいヒーローを演じたというのだ。張豊毅も男らしさという神話に縛られていたのかもしれない。だが、陳凱歌は俳優のすべてをコントロールしようとする監督だ。張豊毅の演技が、陳凱歌の意志から自由でいられただろうか。」(注7と同じ) 刈間文俊「『霸王別姫』の周辺」(一七五頁

(15) 「たとえ殺されても文句は言えないというほど厳しい修業のなかで、段小楼はなにくれとなく程蝶衣をかばい、二人の間に友情が生まれる。少年同志の微妙な心理に、ふっと妖しさが漂う。それは張国栄が美しく着飾ってみせる映画の後半

部分には欠けていたものだ。少年美の成せる技と言えるかもしれない。だが、少年たちが雪の河原に立って霸王の歌詞を合唱するとき、そして師匠の号令のもと稽古場狭しと鍛練に励むとき、そこには陶醉感のようなものが顔を覗かせてくる。女形の役になりきらない程蝶衣を折檻する兄弟子、その段小楼の真剣さが、程蝶衣に一線を越えさせ、女形の道に踏み込ませる。(中略) 原作にない修業のシーンを丹念に描き込んだ陳凱歌は、その共同体幻想に傾斜していたのではなからうか。(注14と同じ) 一七五頁

(16) 李尔葳「斯人月下独沈思—陳凱歌印象及訪談」(《璀璨的風景線》山東画報出版社一九九八年) 一八二頁

(17) 羅雪瑩「銀幕上の尋夢人—陳皚歌談録」(《90年代的“第五代”》北京廣播學院出版社二〇〇〇年) 二六四頁—二六五頁
陳凱歌から陳皚歌への改名についての詳細は、本人の希望による、ということしか編集部も定かではないらしく、以下の注を附記しているだけである。「…私の名を陳皚歌とすることを希望するが、あなたがたは(陳凱歌)と括弧付きで明記することができる。以後私は上述の三字を用いるが、それは本来上述の三字であったからであり、音は変わらない。陳皚歌四月七日」(陳皚歌の本書編集者あての手紙) 三〇四頁

(18) 『悲情城市』侯孝賢監督 呉念真・朱天文脚本 陳懷恩撮影 一九八九年台湾

(19) 『去年マリエンバードで』アラン・レネ監督アラン・ロブグリエ脚本サツシャ・ビエルニー撮影一九六一年フランス
「陳凱歌：アラン・レネの『二十四時間の情事』『去年マリエンバードで』が好きだった。これらの作品の哲学的な思考が人を考えさせ、視覚的な美しさがとても奇抜なものだった。」(倪震著 楊天曦訳『北京電影学院物語』全国書籍出版株式
会社 一九九五年) 一二五頁

(たちけさみ)