

# 『棋王』論

宮尾 正樹

## はじめに

香港に住む若者の半数は、香港の中国返還を歓迎しておらず、四割以上の者が返還前に海外への移住を考えているという。<sup>(1)</sup>住民のかかなりの部分が大陸からの脱出者とその家族である香港にしてみれば、<sup>(2)</sup>むしろ少ない数字であるとも言える。一方で、大陸出身の歌手艾敬は「私の一九九七年」で、「ヤオハンはどこな店だろう」「渡航手続きなしで香港に行ける」と無邪気に（少なくとも歌詞の上では）並べ立てる。これを香港返還に対する中国人のナイーブな意識の表現と見ることも可能だろう。来年一九九七年以降は、この人たちが民族的にだけでなく、国家としても一つに括られることになる。

四方田犬彦氏は次のように述べている。

九七年の香港返還問題が近づくにつれて、映画は香港人の不安を集合的に表象する媒体として少なからぬ意味をもつようになった。八〇年代初期には鄧小平の開放政策が幸いして中国本土へのロケ行が可能となったため、李翰祥の『火燒円明園』のような大作が企画されると同時に、麦当雄の『省港旗兵』（八四）のように、香港人が

新難民に示す複雑な差別感情を描いたり、許鞍華の『胡越的故事』(八一)『投奔怒海』(八二)のように、亡命と越境を積極的に主題とする監督が出現した。大陸はもはや純朴にして後進性に満ちた田舎でも回帰すべきユートピアでもなくなり、より具体的な相のもとに香港の映画人の強迫観念と化した。<sup>(3)</sup>

強迫観念という言葉が適切と思えるほど、たしかに、我々は香港映画の随所に「一九九七」の影を見出すことができる。本稿で扱う『棋王』もその一例である。<sup>(4)</sup>この映画は、いずれも『棋王』という題名の二つの小説を原作としている。小説の作者は中華人民共和国の作家阿城と、台湾出身でアメリカ在住の作家張系国である。映画は香港人の厳浩の監督によるものである。二つの小説には、題名の一致以外に直接的な関係は全くない(と思われる)。映画の検討を通じて、二つの物語が互いに連関する物語として我々の前に現れ、さらにそこに、二つの物語を同時に視野に入る位置に自らを位置づける香港人の意識を見ることができるとは思えないかというのが予想である。

## 一 『棋王』のあらすじ

映画『棋王』のスタッフはなかなか豪華な顔ぶれである。脚本が厳浩と主役でもある梁家輝、プロデューサーは「香港のスピルバーグ」と呼ばれ、製作においても、監督においても香港映画のリーダー的存在である徐克、アソシエイトプロデューサーに侯孝賢が名を連ね、主題歌「愛人同志」を人気歌手の羅大佑(作詞作曲も)が歌っている<sup>(5)</sup>。興行的には成功しなかったようで、日本では公開もされていないが、主役の梁家輝はこの作品の演技で、香港電影金像獎の最優秀主演男優賞にノミネートされた。<sup>(6)</sup>

映画は二人の象棋の天才をめぐる物語が交互に語られていく。

香港人で、小さな広告代理店を営む程凌がひそかに恋心を抱く友人、丁玉梅は元アイドルでテレビ番組の司会やコ

マーシャルに出演しているが、人気の衰えとともに、コマーシャルから外され、司会する番組「神童世界」も視聴率の低下により打ち切りの危機に陥っている。挽回を図るべく、玉梅は今まで一度も象棋に負けたことがないという噂の少年を出演させるため、少年に会いに行くことになる。程凌も同行するが、「小棋王」という呼び名に、一九六七年、文化大革命のさ中、大陸の親戚の家に遊びに行った時に出会った「棋王」の記憶がよみがえる。こうして程凌によって語られるのが阿城原作の部分である。

王一生は文化大革命の時期に「上山下乡」(下放)した知識青年の一人で象棋の天才である。原作では生い立ちも挿入されているが、映画では列車で下放先の農村に向かうところから最後の一对九の盲象棋の場面まで、時間の系列に従って物語は語られる。下放する列車の出発を待つ駅前で、降りしきる雨の中、子供の程凌は一枚の象棋の駒を拾う。自分のものだと言って手を差し出してきたのが王一生であった。程凌は下放する従兄の倪斌について列車に乗り、悪臭のたちこめるトイレの脇に座り込んで一人象棋をさす王一生に再び出会う。下放してしばらくたった頃、程凌たちの住む村に王一生が訪ねてくる。やはり車中で出会った知識青年、阿城と象棋をしにきたのだ。阿城の紹介で、王一生は代々象棋の名手の家系である倪斌と知り合い対局する。倪斌はキリスト教を信仰しており、ひそかに十字架のペンダントを身につけている。対局中に女子紅衛兵たちが小屋に踏み込んできて、倪斌家伝の黒檀製の駒を取り上げ、批判に引き出そうとするが、王一生は駒が自分のものだと言って窮地を救う。王一生の才能を認めた倪斌は、地区の象棋大会に出場することを勧める。その倪斌は象棋の大会にエントリーしようとするが、意地悪な女子紅衛兵に、背が高いという理由で、バスケットボールに回される。大会直前、王一生はトイレに入って、大字報を破って尻を拭いたのが見つかってつかまってしまう。倪斌は父親の知り合いである地区の秦書記に、家伝の駒と引き換えに王一生の釈放を求める。釈放された王一生は家宝を手放した倪斌を責め、大会に出場しないと言い張り、倪斌や阿

城になじられる。大会当日、試合がすべて終了した後、王一生が会場に到着する。王一生は寒風吹きすさぶ中、上着を脱いで、上位入賞者の前に立ち、手合いを申し込む。王のしつこさと阿城の説得に、第三位の入賞者が王と対局するが、あつという間に王の勝利に終わる。驚いた入賞者たちが先を争って王と対局しようとし、王は三人まとめて盲象棋で対局すると言う。それを聞いた周囲の群集から名乗りを上げる者も現れ、結局一対八の対戦となる。さらに、土地の伝説的名人の老人も、弟子が着手を自転車で伝達することによって加わる。やがて夜になり、会場の八人は次々と敗北を認め、去っていく。最後に老名人が弟子に支えられて会場まで足を運び、後継者ができたと喜び、負けを認める。王一生は引き分けを申し出て、母親が昔作ってくれた駒を手し、疲労と緊張から昏倒する。

一方、台湾の「棋王」王聖方は十歳ほどの予知能力を持つ少年である。相手の手をあらかじめ知るのでジャンケンでも負けたことがない。この能力のために、学校の教師や家族（映画では、侯孝賢映画でおなじみの李天禄扮する祖父のみが登場）に変わり者として疎まれていた。程凌と玉梅、その友人たちは王聖方の能力に気づき、象棋の名人で実業家の劉教授とのテレビ対局の準備を進める一方、その能力を株式投資に利用して一儲けしようと図る。もくろみが成功したと思ったのも束の間、対戦相手の劉教授も少年の能力に気づき、少年を誘拐する。程凌たちは救出に向かい、少年を取り戻すが、その際に王聖方は転倒して頭を打ち、予知能力を喪失してしまう。放送当日、玉梅は聖方の代役を立てて、八百長で試合を進行しようとするが、オンエアの直前に、程凌が聖方本人とすりかえて対局が始まる。一局目、能力を失う前にあらかじめ予測してあった着手通りに対局は進行し、王聖方が勝利する。二局目、作戦に気づいた劉教授は予想になかった手を指し、聖方は敗北する。決勝の三局目、程凌は番組終了まで引き延ばして引き分けに持ち込めとアドバイスするが、聖方は微笑みを浮かべ、早い着手を進める。終盤にさしかかり、聖方は苦しうに頭を抱えるが、やがて劉教授の王手を切り返して勝利の一手をさす。そして勝利を宣言して昏倒する。

二人の物語は、勝利して昏倒するという共通の結末を迎える。映画は最後に、救急車で病院に運ばれる途中に、聖方が突然車を停めるよう叫んで、飛び出していき、倒れかかるネオン広告から少女を救出して、そのまま程凌らの前から姿を消し、どこからか現れた王一生と手を取り合って去っていくという結末を用意している。

## 二 『棋王』の構造

二つの物語はオムニバスの形はとらず、長いもので十数分、短いものと十秒ほどのシークエンスが交互に現れる。台湾から大陸、大陸から台湾の場面転換は二〇回以上に及ぶ。全体としては、阿城原作の部分と張系国原作部分の時間の比は五対四といったところである。

空間的にも時間的にも隔たった二人の「棋王」の物語を結びつけるほとんど唯一のリンクは程凌である。彼は語り手兼狂言回しであり、作品全体の主人公でもある<sup>(7)</sup>。程凌は張系国の原作においては、経済的飛躍を遂げつつある七〇年代半ばの台湾で経済的利益の追求に明け暮れる日常を送りながら、内心の芸術的欲求とのギャップにひそかに苦しむインテリの主人公である。映画においては、この役を演ずる岑建勳のキャラクターによるところも大きい<sup>(8)</sup>が、ずっとコミカルで、丁玉梅に血道を上げる軽薄な男に設定されている。だが、自らを商品化せざるを得ない八〇年代末期の台湾の繁栄への不適応を告白したりする部分もある。冒頭の場面で王一生に関する記憶がよみがえり、その後、彼は折りに触れて大陸にいた時のことを思い出していく。それが回想であることはかなり意識的に示されており、台湾から大陸への場面転換を列挙すると、以下のようになる（番号は、台湾と大陸の場面転換を基準にしてシークエンスに番号を振ったもの）。

一→二 「棋王」という言葉から記憶が呼び戻され、文革当時の記録映像に。

三→四 元倪斌の持ち物だった十字架を落としてしまい、程凌が探し回る場面から、「宗教は阿片だ」と紅衛兵が演説する集会に。

五→六 コマーシャルから外されたことを知る玉梅の姿から、バスケットボールの試合から外され、コート外に寂しく座り込む倪斌に。

七→八 風呂で、再び十字架をなくしたことに気づく程凌の表情から、追求を恐れて捨てた十字架を拾った程凌に、十字架を拾ってはいけないと諭す倪斌に。

九→一〇 王聖方が失踪したという知らせを電話で受ける程凌の表情から、王一生が捕まったという知らせがもたらされる場面に。

一一→一二 救出した聖方に病院で付き添う程凌の姿から、王一生釈放の場面に。

一三→一四 対局開始の場面から、王一生が大会の会場に向かったという知らせがもたらされる場面に。

一五→一六 二局目の進行が段取りと異なり、固唾を飲んで見つめる程凌の表情から、会場内に並ぶ象棋盤の映像に。

一七→一八 三局目を前に、程凌たちに微笑んでうなづく聖方の姿から、夜戦に入り、たいまつ火に照らされる、会場外の壁に取りつけられた大盤の映像に。

一九→二〇 救急車の中で、聖方から十字架を渡される程凌の表情から、王一生の戦いを見届けた倪斌が手のひらを見つめる場面に。

対局の場面を除いては、いずれもあるきっかけが程凌の記憶を喚起するように描かれている。現在進行中の台湾の物語と、回想の大陸の物語という設定ははっきりしている。だが、観客は必ずしも大陸の部分を断片的な記憶の再生とはっきり意識しては見ないだろう。偶発的な記憶の再生にしては、時間的順序が整然としすぎているのである。現実と記憶のレベルの差はなく、それぞれを独立した物語として受け取るだろう。注(5)のような製作事情が、記憶喚

起の明白な表示と、物語の提示のされ方の乖離（のように思われるが）に關係するものかどうかは定かではないが、もし回想のモードが一貫していたならば、この映画はよっぽど印象の異なるものになっていたはずである。

それぞれの物語に示される世界は極めて対比的である。一方は文化大革命さ中の大陸、貧しく、全体主義的な思想や行動が強制され、個人の夢や希望が無視される世界。これはかなり強調（誇張というに近い）されている。原作にないエピソードも随所に盛り込まれる。例えば、下放先に向かう列車の中で、阿城（高級幹部の息子の画学生という設定）がデッサン帳を落として、女子紅衛兵に見つかり、「四旧」だと批判される場面や、王一生が大字報を破って捕まる場面は原作にはない。<sup>(8)</sup>倪斌がバスケットボールに回されるエピソードは原作にもあるが、原作では倪斌は恬淡としてそれを受け入れるように見える。それに対して、映画では、ルールも知らずコート内をうろつく姿や、ゲームから外されて、コートの脇に座って、うつろな目で試合を眺める姿が強調される。この世界を端的に表現する言葉は「欠如」であろう。物質の欠如、肉体的、精神的自由の欠如。倪斌の語って聞かせる「燕窩」の調理の仕方に生唾を呑む知識青年たち（原作では「私」の役回り）、自分が好きで得意な象棋をさせてもらえない倪斌、自由に絵が描けない阿城。原作の知識青年たちが、自らの置かれた状況に対して、達観したような受け入れ方をしているのに比べ、映画の登場人物は皆深刻な顔つきをしている。種々の欠如に対して、精神的渴望だけが彼らを覆っている。

台湾部分は対照的に、豊かで物にあふれ、人々がひたすら経済的利益を追求する現代社会である。街頭のマルチ・ビジョンテレビや、高層ビルの映像が頻繁に現れる。原作においては高度経済成長下の七〇年代半ばが舞台であった。劉教授（原作では映画のような小悪人ではなく、敵役ではあるが、時代の趨勢を把握した実業家である）は、程々に「今を見てもだめだ。将来を見なくては。二〇年後、私たちは二人とも大資本家かもしれませんよ。やる気さえあれば、今は無一文から事業を起すチャンスはいくらでもある」と語るが、<sup>(9)</sup>映画はまさにその二〇年後に近い八〇

年代末に変わっており、台北は成熟しきったモダン都市として表現されている。物資や情報が過剰に流通し、消費される社会。もともと代表的なのは丁玉梅である。アイドルスターとしてテレビ番組の司会をし、保険のコマーシャル映像がマルチ・ビジョンを飾るが、あっという間に飽きられ、捨てられていく。

前半においては、この二つの世界は対比的に描かれる。だが、それぞれの物語が進行し、登場人物たちがそれぞれの世界でもがく姿が示され、クライマックスの対局シーンに到って、二つの現語は時間的空間的な隔たりを超えて一つに結びつくことになる。この対局シーンは、場面の転換が頻繁で、他の部分のような記憶の再生というモードも希薄である。

全編を通じて、最も印象的な場面転換は、対局シーンの第一四シーケンスから第一五シーケンスへの転換であろう。対局場に居並ぶ対戦者を前に、仏像のように座った王一生が「請」と右手を差し出した瞬間、劉教授との対局（一局目）の最中、頭を抱えて考え込む王聖方の表情に変わる。この時、二人は同時に戦っている。しかも二人の戦いは、彼ら個人のみの戦いではない。阿城は対局を前に動揺を見せる王一生に、「俺たちはみんなチャンスを待っているんだ。お前がこの象棋に勝ったら、俺たちの心も晴れるんだ」と自分たちの希望を王一生に託していることを明言する。それは倪斌の思いでもあり、観衆として会場を取り囲む知識青年たちの思いでもある。原作においても、同じく阿城の『棋王』を原作にした大陸の映画においても、観衆は好奇心をあらわにした野次馬である。<sup>(10)</sup>それに比べて、この映画における観衆ははるかに王一生に肩入れしている。阿城の原作においては、何人かの登場人物が作品のテーマめいた台詞を口にする。「私」たちの友人の「画家」（阿城が強く投影している）が、「理想がなくなれば、目的しか残らない<sup>(11)</sup>」と言い、王一生は対局がすべて終わった後、「かあさん、やっとわかったよ、人間には何かがなくちゃ生きていとはいえないんだ<sup>(12)</sup>」と叫んで号泣するし、最後に「私」は、「人間、衣食が根本で、人類は生まれて



からずっとそのためにあくせく働いてきた。だが、それにとらわれきってしまうのはあまりにも人間らしくない」<sup>(13)</sup>と語って、眠りにつく。彼らは日常（というにはあまりに異常な時代状況ではあったが）の生存を求める単調な生活の中で、王一生の超人的な対局に、人間の原初的欲望（「山民」たちの原始的な歌という頻出するイメージ）を呼び覚まされるのだ。映画においても、倪斌の十字架に象徴されるように、人間にとって大切なもの、なくしてはいけないものがあるというメッセージが発せられるが、それは全体主義対個という構図に非常に傾斜したものである。知識青年たちにとって、王一生の戦いはそうした状況下において、彼ら自身に希望が存在するかどうかを占う場でもある。

王聖方の戦いはいか。原作においては、王聖方は自らの予知能力に頼って勝利することを拒否して、自力で勝負し、勝利する。その意味で、相手は劉教授だけでなく、（自分が正確に予測したところの）来未は変えようがないという運命決定論である。映画の王聖方の戦いにはその要素は希薄である。劉教授は女たらしで、奸智にたけ、人の弱みにつけこんで利益を独占しようとする悪者である。原作では王聖方を誘拐するのは劉教授ではなく、程凌の友人だし、対局において、指し手を変えるのは劉教授ではなく、王聖方の方である。こうした変更はいずれも劉教授のキャラクターを単純な悪役にしている。もちろん、劉教授は現代悪の象徴であり、程凌や玉梅では歯が立たない強力な敵と、王聖方は彼らを代表して戦うのだ。二人の戦いは、象徴や比喻のレベルではなく、実際に登場人物たちにとって、圧倒的な力で彼らを抑圧するものに対する彼ら自身の抗いを代行するものなのである。<sup>(14)</sup>エンディングでは冒頭にも流れた主題歌が流れる中で、大陸と台湾の映像が交互に現れる。対極にあるはずの、文革中の大陸と現代の台湾がこうして同じ構図の中にとらえられる。

ここで、それぞれの物語を見直すと、二つの物語がかなり意識的にパラレルな構造に仕立て上げられていることが

わかってくる。まず、「棋王」のプロットを大雑把だが右に図示する。

王一生 登場—才能の実証—受動的に対局を承諾—逮捕—釈放—対局—勝利—昏倒—消失

王聖方 登場—才能の実証—受動的に対局を承諾—誘拐—救出—対局—勝利—昏倒—消失

この内、傍線の部分は原作にないエピソードだし、王聖方の誘拐も、当局（紅衛兵）による王一生の逮捕と符合するように、敵の劉教授によるものに原作からの変更が加えられている。異なった物語が、双子のようによく似たプロットに変えられているのがわかる。

さらに興味深い対応を見せるのは倪斌と丁玉梅である。倪斌は原作に比べてかなり重い役割と屈折した性格を担わされている。南方人という原作の設定から程凌の親戚に（安直に）仕立て上げられたふしもあるが、信仰を放棄するか否かの大変な選択を映画では迫られる。玉梅は芸能界での生存の危機にある。

倪斌 名門の子弟—十字架の放棄—象棋からの排除—家宝で書記を買収 —対局の解説者

玉梅 アイドル

—転落

—劉教授に裏工作

—対局の司会

（自分の身体と引き替えに？）

倪斌は象棋の試合に参加したいにも関わらず排除され、王一生を大会に参加させるために家宝の駒を手放して、王一生になじられ、自らも悔恨に駆られる。玉梅はスターの座から転落し、番組を成功させるために、（はつきりは示されていないが）劉教授に身を任せることを交換条件に劉教授に八百長を依頼し、程凌に責められ、やはり悔恨に駆られる。だが、二人とも自分ではこの状況から抜け出すことができない。ある意味では「棋王」たちの勝利はこの二人においてもっとも切実な関心であるのに、対局の場にあつては、解説、司会と中立的な立場を演じなければならぬ。二人はそれぞれの物語における挫折者であり、王一生、王聖方が映画のメッセージを正の面から表現していると

すれば、負の面から表現する、すなわち自らの大切なものをいったんは捨てる（動機は必ずしも利己的なものではない）者たちである。あるいは二人の「棋王」が現世を超越した「聖」的存在だとすれば、この二人は、絶望的状况の中でさまよいつづけなければならぬ、現実的存在としての人間を表現しているのだともいえよう、だが、二人の挫折のあり様は対照的である。玉梅はその美貌や才能をテレビや広告への大量露出によって消費されつくして捨てられる。それに対し、倪斌は門前払いを食らう。いわば消費を拒絶されるのである。

## まとめ

最初にも述べたように、香港映画に一九九七年の影を見ることは容易である。嚴浩の作品をとっても、『天菩薩<sup>(16)</sup>』や『息子の告発<sup>(16)</sup>』の、自分の意志と無関係に少数民族の間で売買され、家族を営むようになった頃、突然、本国に送還される主人公や、自らの母親の犯罪を告発する主人公に、香港の隠喩を見ることはそれほど牽強付会ではないだろう。そうした作品も参照すれば、この作品に、対局する本人たちの意志や意図とは別のところで、そこに夢を託さざるを得ない人々として、香港人のアイデンティティのあり方を見ることも可能だろう。

『棋王』においては、程凌の友人が程凌に「お前たち香港人が台湾に来るのは逃げ道を作るためだろう。お前たちは一九九七年を恐れているんだ。可哀相な奴等だ」と言ったり、児童に近い趣向だが、程凌たちが王聖方の超能力の実験で、コンピュータの画面に出た数字を当てさせる際に使われた数字が「一九九七」であったり（原作ではもちろん異なり、ランダム数を当てさせる）して、それがいかにもわざとらしいだけに、痛々しささえ感ずる。だが、これまで見てきたように、そのような戯画化の奥にあるものを見逃してはならない。文革期の中華人民共和国と戒嚴令下の台湾、あるいは改革開放政策の大陸と自由主義経済下の台湾や香港に同質性を見出すのにさして想像力は要しな

い。タイトルを同じくするというだけで、二つの作品を一本の映画にすることを企画し（それ自体、香港映画人の貪欲さ、たくましさを感じさせられるが）、それを一つの異質な世界としてではなく、人間の欲望や才能の、欠如と過剰という対照的な形における異常な消費と、それに対する人間の反抗としてとらえてみせたその図太い武断的な想像力にこそ、香港映画人のアイデンティティと自負を見るべきであろう。

アジア（だけでは既になくなっていくが）への映画供給源としての香港は、今後中国という市場を「国内」に抱え込むことによって、いっそう肥大していくであろうが、その自由な発想と豊かな想像力で今後も我々を驚かし、楽しませてくれるものか、注目していきたいものである。

注

- (1) 一九九六年一月二日付各紙。香港中文大学が行った世論調査の報道。
- (2) 中嶋嶺雄『香港』（時事通信社、一九八五年）。
- (3) 四方田犬彦『電影風雲』（白水社、一九九三年）九四頁。
- (4) 嚴浩『棋王』龍祥影業、一九九〇年。

原作は次の二つ。

阿城『棋王』（『上海文学』一九八四年七月）。

張系国『棋王』（『中国時報』一九七四年八月六日）→『棋王』言心出版社、一九七五年、（以上未見。方美芬「張系国生平写作年表」（『台湾作家全集・張系国集』前衛出版社、一九九三年）に拠る）→『棋王』洪範書店、一九七八年）

なお、『棋王』というタイトルの映画はもう一つある。

滕文驥『棋王』西安映画製作所、一九八八年。脚本、滕文驥、張辛欣。主演、謝園（一九八九年金鷄賞最優秀主演男優賞）これは阿城の小説を原作にしている。ただし、「釘子李」という名手と主人公の対決というプロットが加えられるなどの

変更がある。阿城の小説の解釈・変容という点から、二本の映画の比較も興味深いが、本稿ではこの作品についてはほとんど触れない。

(5) 本文に挙げたのは、作品のクレジットによるものであり、実際には厳浩は撮影の途中で降板し、張系国原作に基づく部分は徐克が演出したようである。『電影風雲一九九三』(アジア・エンターテインメント研究会、一九九三年五月、一二〇―一二二頁)の「棋王」(署名(い))に拠る。また、四方田犬彦「徐克」(『電影風雲』五八三頁)の「フィルモグラフィ」は、一九九一年作品として本作品を挙げ、厳浩との共同監督としている。映画を「個人」の作品として見ることに慣れた目には奇異に映るが、香港映画において共同監督は珍しくなく、徐克の場合は顕著である。例えば、『笑傲江湖』(九〇)は胡金銓と、『双龍会』(九二)は林嶺東となど。こうしたことが香港映画の持つ「粗製」のイメージ形成に一役買っているといえるが、そもそも映画は(小説などと比べものにならないくらい)基本的に個人の作品ではありえないものでもあり、一つの映画製作のスタイルとして考えるべきであろう。

(6) 前掲「棋王」(『電影風雲一九九三』一二二頁)。

(7) 「語り手」という名称については、説明が必要であろう。この作品にはいわゆるナレーションはない。すべての台詞は登場人物の実際の発話である。小説における物語の統括者としての語り手の役割を映画に適用することが、すなわち何を語り何を語らないか、どう語るかの選択の自由を独占的に有している(という役割を振られた)者を探することが可能かどうかは疑問である。映画において擬人的なカメラの視点が採用されることがあまりなく、その場合かなり意識的な印象を与えることを想起してみればよい。視点の提供者の意味においては、映画において前提されているのは三人称の(擬似的な)三人称ではなく、「語り手」なのだろう。ただ、状況的に物語に関する知識を最も多く有するという意味において、この作品における語り手は程凌、しかも現在の(大人の)程凌ということになる。阿城原作の部分は、その程凌の回想であり、子供時代の彼自身を含めて、彼に語られる設定である。張系国原作の部分が、原作は三人称の語りであるが、擬似的なもので、程凌がいわばブースの言う「意識の中心」(W・ブース『フィクションの修辭学』書肆風の薔薇、一九九一年、一九九頁)である

ことを知らずとも、事件の経過を観客が共体験するのは程凌である。

- (8) ディテールにおいても、「上山下郷」の列車の中や、知識青年の住む村の様子など、実際とはだいぶ異なるようで、この作品のビデオを見た中国人の一人は不快感を隠さなかった。考証においてかなり杜撰なのは事実で、そもそも、「上山下郷」運動は一九六八年末から（少なくとも映像として出てくるような大量のものは）であるのに、物語を一九六七年のこととして、タイトルクレジットの背景に、批判集会やデモ、紅衛兵の「革命行動」など、文革中の記録映像が次々と流れるが、その中に華国鋒の写真掲げた、明らかに四人組逮捕後のデモの映像があったりして、考証を放棄（無視）する宣言かと勘ぐりたくなるほどである。

- (9) 洪範書店版、七八頁。

- (10) 阿城『棋王』三二頁。

- (11) 同右、三二頁。

- (12) 同右、三三頁。

- (13) 同右、三三頁。

- (14) 映画の冒頭、タイトル画面の直後に、赤いボールド体で、「過去、現在、未来を問わず、国家は人民のものである」という文字が映し出される。映画の製作事情や発表時期からして、六四事件後に挿入されたと思像されなくもない。いずれにせよ、人間を抑圧する国家Ⅱ社会への抗議、反抗が作り手として意識されていたとは言えるだろう。

- (15) 深圳影業公司・海聯影業機構合作、一九八六年。

- (16) 東熙影業公司・長春映画製作所合作、一九九四年。