

恋愛映画に見る変貌する「香港性」

ピーター・チャン

陳可辛監督の映画『ラブ・ソング』と『ウィンター・ソング』との比較を通して

謝 璣*

The Hong Kong film industry is not of interest because of contributions to the art of the film. Its interest is sociological: what the films and their industry tell us about the society in, and for which, they are made.

—I・C・Jarvie¹

1. はじめに

香港はじめアジアの諸地域で活躍する香港の映画監督陳可辛²は、2005年初めて中国本土に渡り、台湾出身の金城武³と大陸女優周迅⁴を起用して、恋愛映画『ウィンター・ソング』（中国語原題『如果・愛』⁵）を製作した。ちょうど10年前の1996年に製作した、香港俳優張曼玉⁶と黎明⁷が主演する彼の恋愛映画『ラブ・ソング』（中国語原題『甜蜜蜜』⁸）は、当年度の香港アカデミー賞において9部門を同時受賞し、一世を風靡した。2作品の主人公の背景に対し、香港の映画評論家列孚（Lie Fu）はこういう問いを投げかけた。

（『ウィンター・ソング』では）金城武が演じる香港人には、香港人らしさは見られない。香港歌手張学友⁹が演じるディレクターの人物としての背景もまったくわからない。10年前に、香港での大陸移民を描いた『ラブ・ソング』において、登場人物のアイデンティティは明確に描かれている。その違いはなぜだろうか。⁸

彼は香港人監督の新環境に適応するための妥協と既存慣習とのギャップを指摘し、大陸と香港の映画産業の連携における諸問題について問いかけたのである。しかし、映画内容についてはそれ以上に多くは言及されなかった。そこで、彼の問いかけを中心に、登場人物の背景を含むより広い範囲で2作品における相違点及びその差異が含意するものについて、試論を展開してみたい。また、列孚の指摘した「ギャップ」から、陳可辛を含む香港映画監督の従来の作品にみられる一種の「香港らしさ」を「香港性」と定義し、その変容を映画の中で探ってみたい。

2004年『中国本土・香港経済貿易緊密化協定』（CEPA）⁹が実施されて以来、香港と中国本土における融合は経済界のみならず、映画業界にも影響を及ぼしている。そして、低迷が続く香港映画界から脱出し、大陸市場をターゲットとして香港映画監督

* 名古屋大学大学院 国際言語文化研究科 博士前期課程

が大陸進出する趨勢が強くなっている。陳可辛もその中の一人である。香港を中心に活動する彼にとって、2005年の北京、上海に舞台を移した『ウィンター・ソング』はいわば大陸でのデビュー作である。

ところが、内容構成からみれば、この『ウィンター・ソング』は、10年前に高い評判を得た『ラブ・ソング』を踏襲している部分が多くあるように思われる。例えば、10年後再会する主人公二人のラブストーリーという物語の時間設定は10年前の『ラブ・ソング』からの一種の繋がりと読み取れる。使用言語の特徴について、地域方言であり、香港社会の公用語でもある広東語と中国本土で標準語とされる北京語との混合的な使用も類似する、もちろん、題目の形式も相似していることなど、多くの理由が挙げられる。なお、監督自身も映画宣伝のとき、『ラブ・ソング』との関連性を繰り返し強調した¹⁰。これらの点は、製作時間が10年を隔てた2作品を同時に比較できる根拠であろう。

さらに、対照研究を可能にするより重大な要素は、両作品の製作時期である。『ラブ・ソング』は1997年という中国への主権返還に不安を抱えている直前に製作され、揺れている香港社会と香港人の心理状態を反映する内容である。そして、一見単純な筋書きを持つ恋愛ドラマ『ウィンター・ソング』は、「ミュージカル映画製作」という基本的なテーマ（即ち、劇中劇の特徴である）でストーリーを展開している。それは香港映画監督が積極的に大陸進出する現状を反映しているのではないかと考えられる。

このように、両作品は多くの類似点を有するが、同時に異なる時代性が反映していることは間違いない。本稿冒頭の引用文に見られるように、香港映画は常にその社会の変化を忠実に映し、観客に伝える。では、陳可辛の2作品は香港社会の変化に関して我々にどんなメッセージを伝えているのだろうか。言い換えれば、彼の恋愛ストーリーの中に潜むポリティックスな現実への触手を読み取ることができるだろうか。こうした問いを念頭に置きながら、本稿では、基盤である歴史的背景を辿りつつ、「香港性」の概念を絞り出してみる。その上で、陳可辛の作品について、試論を展開していきたい。こうして、「大陸志向」が香港映画界の全体的な風潮になっている現状の中で、現代の香港映画を代表する映画監督、陳可辛の2本のフィルムにおける「香港性」の変容を明確に浮上させることが本稿の目的である。

2. 「香港製映画」から「香港映画」

香港映画における「香港性」とは何であろうか。香港映画の特質を究明するために、基礎となる歴史的な背景に関する紹介は不可欠である。ここで、まず「香港製映画」と「香港映画」という2つの概念を提起し、この「香港らしさ」について検討してみたい。

香港での映画製作の歴史は20世紀初頭に遡ることができる。しかしながら、この

100年の時間軸で、香港の映画会社によって作られた作品をすべて香港映画と呼ぶことには無理があると考ええる。

20世紀初頭、封建帝国清朝の崩壊と近代的国民国家の成立とともに、確立されてきた国民映画としての中国映画は、中国大陸からの移民で構成される香港社会にも流入し、香港の映画産業も、とくに1930、40年代は上海を中心とした中国映画の資金、人材などの遺産を受け継ぐところが多かった。1960年代後半まで、香港で製作された映画は、国家と民族意識に奉仕するために製作されたものが数多く、中国の伝統価値観及び当時の国家思想とイデオロギー上の区別が見られなかった¹¹。もしくは、中国の地域文化としての華南文化（大陸南部の広東省を中心とする文化圏を指す）の延長線にあるものとしが言えなかった。すなわち、中国映画の枠組みに属しながら、製作場所が香港であるという単純な地理概念に留まる「香港製映画」であったと考えられよう。

しかし、1960年代半ば以降に高度経済成長を遂げた香港は、当時定住していた多くの大陸系移民にとって、大陸の政治運動から脱け出し、海外に渡るための単なる中継地（Transit Lounge）¹²ではなく、「わが家」と認められるようになってゆく。それに伴い、テレビ流行文化を中心とする香港式の大衆文化が開花し、香港映画も独自のものとして中国映画の枠組みから分離され、香港人意識を醸成するような社会的装置へと変容してゆく。

『ラブ・ソング』の出資会社・嘉禾（ゴールデンハーベスト）の創設者・鄒文懷（レイモンド・チョー）は、この香港映画の誕生と成長の目撃者である。むしろ新たな歴史の創造者と評価できるといっても過言ではない。もともと1960年代に香港大手映画会社ショー・ブラザーズの製作部長を務めていた彼は、社長の邵逸夫（ランラン・ショー）と気が合わなかったため、独立し自らの映画製作会社を設立した。

中国伝統民話をテーマとしたショー・ブラザーズの映画では、故郷として的大陸中国をめぐる幻想的なイメージを構築し、常に海外華人のノスタルジックな情緒を喚起していた。その一方、1970年代から成長していく嘉禾は、ブルース・リーらの新人俳優を発掘し、香港社会の現状と市民生活に接近し始めていく。それは懷古趣味に迷走するショー・ブラザーズの映画会社としての終焉を意味すると同時に、香港の晴れやかな都市風景が、フィクションの映像世界と最終的に一体感を達成していく出発点を意味しており、いわば「地理概念」を超え、独自の価値観を持つ真の「香港映画」が誕生していくことであった。こうした「香港製映画」から「香港映画」への変容過程は、母国である中国本土を「大陸」という対立的な集団にシフトさせ、血の繋がった同胞兄弟も「大陸人」と敵視してしまう（図1参照）。それゆえ本稿の要点である「香港性」というものは、歴史的な文脈で立ち上がってきた概念である。つまり、1970年代以降、映画で表出される香港都市空間の存在と香港人の自覚意識であり、そして、この自己

認識は常に「脅威な他者」である「大陸」、「大陸人」との葛藤を通して、一層顕著に映っているのではないだろうかと考えた（図2参照）。

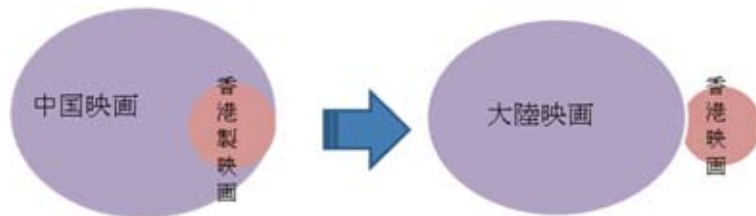


図1: 「香港製映画」から「香港映画」への変容過程＝「脱中国」の過程（筆者作成）



図2: 「香港性」形成の諸条件（筆者作成）

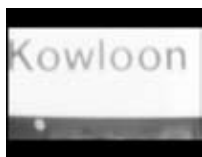
上述した香港映画の歴史的経緯に鑑みれば、陳可辛の2作品とも「香港性」という性格を内包していることが分かってくる。まず、映画の撮影舞台は異なっているとしても、「香港」という言葉が出てくる点は共通している。即ち、場所の設定に関して多かれ少なかれ「香港」と関わっている。そして、香港人という人物の背景設定も一致している。さらに人物の出身を表明する言語的手段として、広東語と北京語が混合的に使用されることは両作品にも見られる。

これらの諸要素は香港と深い因縁を持つ監督しか作れない映画であることを意味している。つまり、映画作品自体に一種の「出自」や「属性」を賦与していると言えよう。しかし、時代の移り変わりを反映する『ラブ・ソング』と『ウィンター・ソング』のフィクションの映像世界では、どんな違いが生じたのだろうか。そこで、筆者は「場所」、「人物」、「言語」という三つの尺度を設け、この問題を解き明かしてみよう。

3. 場所の変遷

映画舞台を香港にする『ラブ・ソング』の時代設定は、1980年代中頃、3回目となる大陸からの移民ブームが香港に押し寄せてきた時期である。天津出身の黎小軍（黎明）と、広東省の省都である広州出身の李翹（張曼玉）が同じ日に、同じ列車に乗って香港に到着する。カメラにクローズアップされた「Kowloon」（「九龍」）（Scene A-1）という香港と大陸を繋ぐ駅名や、すさまじい数の看板に飾られた香港特有な街風景（Scene A-2）は主人公・黎の心を動かしながら、この映画に関する明確な情報を示している。

(以下、Scene A-(1-10) は『ラブ・ソング』から取得し、Scene B-(1-7) は『ウィンター・ソング』から取得している。)



Scene A-1: カメラにクローズアップされた香港の駅名



Scene A-2: 主人公の乗っているタクシーの車窓から見られる香港の街風景

勿論、恋愛ストーリーを中心にする本作は香港誌や香港旅行ハンドブックではないにも拘らず、都市に関する情報はセリフに付随した実写場面にたくさん盛り込まれている。例えば、二つの具体的なシーンを見てみよう。

一つは香港で仕事を見つけた後、香港市内の有名な繁華町の尖沙咀^{チムシャツイ}を駆け回るヒーロー黎のシーンである (Scene A-3)。「尖沙咀」という地名及び簡単な提示は彼の独り言で伝わってくる。



Scene A-3: 尖沙咀というブロックを駆け回るヒーローと街全体の風景

(黎のセリフ) 毎日たくさんの時間、街を行き来する。尖沙咀回りの道はもうすっかり覚えた。ここは九龍の中心街だ。

二番目のシーンは映画前半の部分で、ヒロイン李がヒーロー黎の自転車に乗っているシーンであり、しかも、この映画のもっとも有名なエピソードでもある (Scene A-4)。地名に関する言及はないが、主人公の感情発展に関わった重要なきっかけであるため、ストーリーと場所との一体感はそこから達成できたと思われる。



Scene A-4: ヒーロー黎がヒロイン李を自転車に乗せ、香港の街を通過する場面

このように、1980年代半ばの香港の華やかな都市風景がカメラおよび大陸からの目撃者である黎の言葉によって反映されている。

勿論、香港社会のあり方に関する内容は決してそれだけではない。例えば、脇役であるニューヨークに避難した暴力団のボスが、窓際から見下ろしながら、香港生活の思い出を蘇らせてこう呟く（Scene A-5）。



Scene A-5: ニューヨークに避難した暴力団のボスが香港生活を回想する場面

（暴力団ボスセリフ）ここは30年前の油麻地（香港の下町）とそっくりだな。人が多く店も皆小さいけど何でも揃う。大衆食堂や涼茶屋まである。油麻地で育ったが、何十年か後に、同じような街へ戻るとはなあ…

こうして、個人の記憶の中に、香港歴史の画面が生き生きと浮かび上がってくる。すでに前述した「香港性」の内容からわかるように、文化基礎が中国文化に依存する香港社会のもっともオリジナリティな財産は、観光名所のビクトリアハーバー（香港中心の湾岸）に象徴される都市風景である。従って、香港映画のもっとも独特な要素は、むしろ香港都市と映画との一体感にあり、この場所に関わる物語の中に存在すると言えよう。

ところが『ラブ・ソング』の写実的な作風とは対照的に、北京や上海で撮影した『ウィンター・ソング』では、都市の描写は明確とはいえない。金城武が演じた香港俳優・林見東が、上海市内でタクシーに乗っている初登場のシーン（Scene B-1）を、『ラブ・ソング』で黎が香港でタクシーに座っているシーン（Scene A-6）と比較すると、上海の街の風景はレンズの焦点に当てられていないことに気がつく。



Scene A-6: 『ラブ・ソング』における香港の街を通過するタクシーの車内



Scene B-1: 『ウィンター・ソング』における上海の街を通過タクシーの車内

また、林と孫が十年後北京に戻ったとき、乗ったタクシーの車窓から見えた高層ビル、工事現場、大きな広告ポスターなどは北京の発展を語るものだが（Scene B-2）、これらの断片的なシンボル、特に CG によって描写された北京市内の広告ポスターに揭示された香港会社の名称（Scene B-3）などは、現実の誇張と不合理さとしてののみ表現されている。



Scene B-2: 北京の実写シーン



Scene B-3: 北京についての CG 描写

つまり、海外での映画活動に馴染んでいる陳可辛監督であるが、彼にとって初めての「大陸体験」、特に、撮影舞台をめぐっての実写シーンは漠然たる印象しか与えず、ある「場所感覚の欠如」が感じられるのである。

一方、舞台を中国本土に移しても、「香港」は別様の形で生き続ける。例えば、映画の冒頭、記者会見のシーン（Scene B-4）で、香港歌手・張学友¹が演じた映画監督・ニエ・ウエン聶文はこのような質問をぶつけられる。（Scene B-5）



Scene B-4: 冒頭記者会見の場



Scene B-5: 映画監督聶文が記者に質問される場面

（記者のセリフ）今回香港俳優を起用して、ミュージカル映画を作るのは香港の投資家に要求されたからだっていう噂がありますが、それは本当でしょうか。

そして、香港俳優である林と共演することについて、感想を求められたとき（Scene B-6）、大陸出身の女優周迅の演じるヒロイン孫納は



Scene B-6: ヒロイン孫納が記者に質問される場面

（孫のセリフ）彼のことを知らないし、彼の映画も見ることがない。信じがたいかもしれないが、実は、私は香港映画をほとんど見ないよ。

と返す。

こうして、『ラブ・ソング』にはあった香港の記憶が存在しないこの『ウインター・ソング』では、「香港」は抽象概念に化してしまい奇異に映る一香港の投資家が映画に出資するという理由で出演俳優を指名すること、香港映画は大陸俳優に認められないこと等、この登場人物の言葉の断片に、香港に対する否定的な態度が観察できる。ここでの「香港」という場所は、すでに大陸に対立的に位置付けられる自立した共同体でもなければ、心を寄せるわが家 HOME でもない。そもそも映画では「大陸」という言葉の代わりに、「国内」が使われている。映画の最後で林は消息不明となるが、それは実在の場所と繋がらない完全な虚構のストーリーであることを示唆している。この点は、従来フィクションのドラマでも現実感が重視されていた香港映画の伝統とはむしろ大きなズレが生じているように思われる。そもそも世界的な規模でロケ地を探すのは、現在の映画製作における日常的な出来事であり、北京に『ウィターソング』のロケ地を移したからといって、香港を否定するのは不可解ではないと思われる。しかし、この映画において香港の存在感を強調していながら、それと同時に、香港に対しマイナスの意味合いを盛り込むことは奇妙である。そして、場所の疎外感は決してカメラ焦点の違いによって生じただけではなく、物語内容から見て、人間と場所とが分離しているのも一因である。この点に関して、次節では登場人物と関連させ、より深く掘り下げてみよう。

4. 揺れる香港人

『ラブ・ソング』において主に描かれているのは、本物の香港人になることを目指す大陸移民のエピソードであり、即ち、彼らの「香港奮闘史」といえる。「香港人」という新生集団が、他者としての「大陸人」と対照されつつ、浮き彫りにされている。いわば、登場人物に関する情報や背景などは明確に提示されている。

作品では、「人民服」¹³を着装し (Scene A-7)、車が疾走する香港の街で自転車を飛ばす (Scene A-8) ヒーロー黎は、周囲の香港人に「表叔」¹⁴ (Uncle China) と呼ばれ、大陸からの田舎者と差別されたりする。そこで、自由主義下の裕福さ、モダンな香港人に対し、共産主義下の貧乏、時代遅れの大陸人というステレオタイプが描き出されている。



Scene A-7: 人民服を着ているヒーロー黎



Scene A-8: 香港の街で自転車を飛ばす黎

一方、ヒロイン李はこの対立する「大陸人」と「香港人」の狭間にある存在だと言える。広東語が話せる彼女は実際の出身地を隠し、香港人だと言い放ち、自らと黎と区別し

ているが、大晦日の花市で二人が露店を出してテレサ・テンのテープを一緒に売ることを契機に、実家の広州での昔話を漏らしたことによって、黎と同様に大陸出身者であることが曝される。広東語を喋ることや実家が香港に近いことなど、彼女は自分と香港人との共通点を多く挙げているが、香港で友達はほとんどいないことも認めている (Scene A-9)。



Scene A-9: 大晦日の花市でヒロイン李の出身地が曝される場面

1960年代末から自らのアイデンティティを覚醒させ始めていった「本物の香港人」から見ると、1980年代の新移民としての彼らは、いずれも香港という共同体から排除されるカテゴリーに属する他者でしかない。この点はテレサ・テンの曲にも収斂されている。

テレサ・テンのテープは大陸で完売できるのに、大陸移民が多く住んでいる香港では全く売れなかったことに対して、黎はこのように説明している。

テレサが好きだと言うと、大陸の者だとバレるって叔母さんは言ったのよ。

テレサ・テンの歌が好きな大陸人、香港歌手にしか興味を示さない香港人、そして本当の出身を人に知られたくないため、欲しくても音楽テープを買わない大陸人心理、テレサ・テンの歌はまるで香港人と大陸人との間に横臥する溝のように捉えられる。

さらに、さまざまなアプローチで研究されてきた香港人アイデンティティの不安定な特徴¹⁵が本作において、映像表現の形で再認識されるのである。映画後半の部分で、時代設定はすでに返還直前の1995年、多くの香港人が海外に流出する時期になっている。香港人の身分に執着していたヒロイン李は実家のことを聞かれたとき、素直に自らが大陸出身者だと認めた。最後に、ニューヨークのチャイナタウンの電気店に陳列されたテレビの前で、テレサ・テン死去のニュースを契機に、黎と李の再会する場面がある。(Scene A-10)



Scene A-10: ニューヨークで二人が再会する場面

かつて必死に香港人になろうと努力してきた主人公二人は、結局、香港の主権変更とともに、大いに揺れてしまい、香港を最終の帰属場所としない。しかし、テレビに流れるテレサ・テンの生前のインタビューの内容にも注目する必要がある。

また香港に戻ってきました。世界各地を渡り、いろんな場所で過ごしていますが香港に対してやはり親しみがあります。

この最後の「セリフ」はテレサ・テンの心境を指すかもしれないが、ニューヨークに移民した主人公の状況とはむしろ衝突しあう。解釈すれば、製作者自身が、テレサ・テンの言葉を借りて、観客に伝えようとしたのではないかと考える。つまり、タイ生まれ、香港育ち、そしてアメリカで長期の留学生活を経験した陳可辛監督が彼自身のアイデンティティに対する考えがこの最後の「セリフ」によって強調されるように思われる。

ところで、『ラブ・ソング』において大陸のキャストたちが香港に「南下」した姿勢は、『ウィンター・ソング』の場合では、香港人が大陸に「北上」する図式に転換している。金城武が演じた香港俳優という身分設定は、広東語で助手と言葉を交わす最初のシーンやその後の記者会見での会話内容から見れば、明らかになる。また、ヒロイン孫と北京郊外のバス停で別れたとき交わされる、(Scene B-7)



Scene B-7: ヒロイン孫とヒーロー林がバス停で別れる場面

香港人、あなたに借りがまだあるね。(林に御馳走してもらったから)

という孫の台詞は、目前にいる「香港人」に対する強い確認でもある。しかし、自分たち固有の習慣や認識をもって香港に移住した『ラブ・ソング』の主人公と違い（例えば、自転車に乗り、人民服を着ているヒーロー黎）、『ウィンター・ソング』では、金城が演じたこの「香港人」には、言葉の繰り返し以外に「香港人」としての特徴は見られず、余分な外形的、言語的な描写も一切回避されている。すなわち、この人物は自らのアイデンティティや出身地に関連する情報をほとんど持っていない。また、香港代表的な実力派の歌手である張学友が演じた役には、背景なども一切映画の中では説明されていないのである。ヒロイン孫納に関して、内陸の青海省(せいかいしょう)出身という背景は映画最後の部分で提示されているが、彼女と金城が演じた香港人と

の間には、出身の違いに起因する認識上のギャップやコミュニケーションの不便はまったく見られない。

つまり、『ラブ・ソング』に一つのパターンとして出てきた「香港人」と「大陸人」の図式は『ウィンター・ソング』になると、「香港人」は存在するが、その対照物としての「大陸人」は姿を消している。前節で触れた通り『ラブ・ソング』では香港や大陸かという場所の設定が問題であったが、「大陸」という用語自体セリフの中に見出せなくなる。その代わりに「国内」という言葉遣いがむしろこのような情報を内包していると考えてもよい。即ち、香港は中国の一部になると同時に、大陸人の対照面に置かれていた香港人という集団が国家の枠組みに属する国民の役割を演じる形として現されているのだろう

しかし、裏を返せば、そもそも「香港人」と「大陸人」との区別は経済や社会制度の差異によって形成され、香港人意識の芽生えに伴い、自分たちの境界を定義するために生まれた概念に過ぎない。経済格差の縮小と相互影響力の増大に伴い、香港人のアイデンティティは変容していき、更に、裏づけのない議論になる可能性も残されている。このような背景の下で、従来頻繁に取り上げられてきた「香港人」や「大陸人」に関する物語は自然に消えてしまうことが予想される。逆に、これからの香港映画の中で、「香港人」に関するエピソードはどのような文脈の中で描かれていくのかが非常に興味深いことではないだろうか。

なお、両作品の俳優についても特筆すべき点がある。『ラブ・ソング』において大陸出身のヒーローを演じる香港俳優黎明はもともと北京から香港に移住した大陸移民であり、香港で芸能活動を展開した当初、しばしば大陸からの田舎者と軽蔑されていたという。この作品で、1997年度の台湾映画金馬賞の最優秀男優賞を受賞した黎明にとって、『ラブ・ソング』は自らの成長の軌跡を記録した有意義な作品でもあろう。

そして、『ウィンター・ソング』では、台湾生まれ、日本人の血統を持ち、香港で活躍する金城武のような、順応性に富んでいる国際派の俳優こそ、香港人らしくない香港人を演じるには最も適切ではないだろうか。

5. 広東語 VS 北京語

映画における「香港性」の創出は広東語の勢力の台頭によるところも大きかった。1970年代以降の香港映画における大きな変化の一つは、使用言語の変遷、すなわち、それ以前は多くの映画で北京語が使用されていたが、次第に広東語に取って代わられたことである。国民言語と映画の関係については、サイレントからトーキーに転換するとき、世界共通であった映画はバベル以降の人類のように「ローカル」になり、分断されてしまったと Michel Frodon は指摘している¹⁶。つまり、70年代後半以降、映画における広東語のヘゲモニー確立は、中国映画の枠組みではなく、香港映画が「国

民映画」の性格をもって自立してきたことを示す一指針と筆者は考える。

『ラブ・ソング』では、香港に近い広州出身のヒロイン李は広東語を操れるため、意思疎通に支障はなく、すぐに香港での生活に慣れていく。彼女とは対照的に、黎は広東語が喋れずあちこちで疎外感を覚える。黎と周りの香港人との会話の中で、北京語と広東語が同時に飛び交ういくつかのシーン、特に、ヒロイン李のセリフから、北京語と広東語との相容れない立場が見出される。

北京語を話すから大陸出身とは限らないわ。広東語ができないのは大陸人に違いないよ。

ここでは広東語という言語手段で大陸出身の事実を否定する李の言葉が、「大陸人＝北京語」VS「香港人＝広東語」の構図を描いており、経済・社会制度の差異に由来した「香港」と「大陸」の対立が、言語の対立という形で再現されていることが明らかになる。

ところが、『ウィンター・ソング』の中での香港俳優たちは、大陸俳優と区別なく、流暢到北京語が話す光景が見える。現実には、それ以前、香港出身のタレントが苦手とする北京語発音は時折マスコミに話題として取り上げられていたが、香港での北京語の普及と本土での活動の増加とともに、このようなトピックが次第に消えてしまったのである。この作品では、広東語での会話は僅かであり、しかも香港人同士に限られることから、『ラブ・ソング』に見られた広東語と北京語が交錯するような香港人と大陸人との言語上の対立は、本作では成立しないことが分かる。

香港映画の歴史を振り返ってみれば、国語と呼ばれる北京語はある意味で国家の存在感を象徴するように、北京語映画と広東語映画の勢力競争は国家意識の増減と相関関係にある。言い換えれば、香港映画における言語の使用状況は国家権威の影響、及びそれに対する社会的反応を明らかにする「計器」なのである。そのため、本土市場との連携が深まる状況下では、従来の香港映画と違い、使用言語の変容が特徴の一つと考えられる。

6. 消えゆく「香港性」

『ラブ・ソング』は、このような主人公の足跡をめぐってストーリーを展開している。彼らは「異境」の中国大陆から香港に到着する。この新天地で、元来の習性を堅持しながら、香港に同化し、新たなアイデンティティを獲得していく。もちろん、香港社会の劇的な変化と共に、揺り動かされてしまう。その中で、香港と大陸、香港人と大陸人、北京語と広東語が併存したり、対立したりする光景が浮かび上がっているのである。しかし、10年後の『ウィンター・ソング』では、上海や北京に映画出演のため

に来ていた香港人は自らのアイデンティティをほとんど持たず、断片的に表現された環境の中で、共感と衝突のいずれも呼び起されなかった。結局、「大陸」や「大陸人」は暗黙のうちに消えてしまい、曖昧化、否定化された「香港」と「香港人」だけを残している。このような現象は以下に挙げる列孚の話からも多少説明できるであろう。

他国との合作映画の経験を多く持つから、陳可辛は香港人アイデンティティに対して、そんなに執着してはいないようだ。¹⁷

そうかもしれない。実は、『ウィンター・ソング』の中で、陳可辛はすでに答えているのである。

例えば、張学友が演じたディレクターの非常に興味深い一言がある。

いい映画を撮るただそれだけだ、どこの資金で、どこの俳優かは関係ない。

もう一つの答えとしては、背景音楽に使われた『外面』（日本語で「外側」の意味）という名前の歌曲が挙げられる。恋愛ストーリーの主題ながら、歌詞の中では「愛」やその気配を感じさせる関連言葉などがいっさい出てこない。逆に、未来が見えない現状に対し不満を持ち、魅力的な外界に憧れ、地元から出て行こうとする決意を表明している¹⁸。

こうした小道具によってストーリーとは無関係である陳可辛監督の意図、すなわち、映画産業の不況に見舞われる香港と、巨大な市場潜在力を秘めている中国本土のどちらを選ぶか、という二者選択に迷う心境が、作品に表出されている。つまり、一見単純な恋愛ドラマのような『ウィンター・ソング』は、香港映画の現状に対する問いを内包していると考えられる。

さらに、このような推測は陳可辛の実際の行動によって証明されている。『ウィンター・ソング』以降、陳可辛は香港での事務所を北京に移し、映画製作会社も設立した。『キネマ旬報』のインタビューを受けたとき、彼はこう述べている。

映画の国籍は地域の人口と消化能力次第で決まるんだ。中国には人が大勢いて、大きなマーケットと空間がある。マーケットがあるから投資する人がいるし、投資者がいなければ映画は作れない。香港は小さくて、香港映画を生むには根本的に人口が足りない。かつて香港映画が存在したのは、アジアのあらゆる地域が香港の文化を認め、香港が東方のハリウッドと認めていたからだ。一つの奇跡だった。奇跡は永遠には続かない。¹⁹

このように、香港映画に対する不信感はず監督自身から生じているのである。そのため、彼の映画における「香港性」が弱体化されていくのは当然であろう。

共同体の形成には、経済、政治システムなど物質的条件以外に、精神的側面において、例えば、新聞を読むような日常的な共同体験を通して、人々の意識の中で「我ら」の領域を「想像」させることも不可欠である²⁰。—アンダーソンのこういう発想は「香港共同体」²¹にも当てはまる。ただし、印刷メディアが主流であった彼の時代と違い、テレビ、映画などの映像メディアが上昇期を迎える1960年代以降の香港では、都市の表象と仮想敵である「大陸」の様子がスクリーンの中に投影され、当時の人々に自分のアイデンティティについて一種の可能性を暗示する。その結果、西洋文明を取り入れながら、中華世界の一角としての誇りを持つこの場で、イギリス人でもなく、中国人でもなく、新生の香港人が自律的に成長していく。

こういった文脈の中で立ち上がってきた香港映画の真髄は、映画人たちの香港に対する帰属意識、および彼らのみが所有する共同体験や共通感覚の中に生まれたものだと考えられる。そして、映画に常に映っているのは、加工も消去もせず、そのままの純粋な香港の都市風景、および「わが家」である香港と向かい合う人々である。このように、自らのアイデンティティを都市空間と結びつけ、さらに映像メディアを介して再現していく過程は、本稿で繰り返して言及してきた「香港性」というコンセプトを構成していると考えてもよい。ところが、スクリーン上の都市の面影が遠く去り、広大な中国本土に身を任せ、自分たちの居場所を再び探しに出るとき、記憶の中からどんどん消えゆくのは、「香港」および「香港人」に関する一種の「想像」ではないだろうか。

主権問題をめぐって、イギリスと中国の間に挟まれた1997年以前の香港社会の特徴は、常に「借りた時間、借りた場所」²²という言葉で象徴されていた。そう言えば、香港映画はまさにこの特定な時間と空間の中で生み出された「奇跡」のように捉えられる。この「借りた歴史」の終焉を告げる主権返還式典は1997年の一夜で終了し、それに伴い、「香港性」を持つ映画を製作する意義も薄れつつあると考えられるのである。

注

1. I・C・Jarvie. *Window on Hong Kong :a sociological study of the Hong Kong film industry and its audience.* Hong Kong: Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 1977, p.1
2. 英語名: Peter Chuang. タイの血統もち、香港生まれの映画監督。代表作『双城故事』、『金枝玉葉』など、現代人の愛情を題材にする作品が数多くある。香港以外、タイや韓国での映

画製作も積極的である。

3. カネシロ・タケシ。台湾生まれ、日本の国籍を持つ。日本や中国語圏地域で、映画、ドラマ、CMなどの分野で幅広く活躍している芸能人。
4. ジョウ・シュン。中国大陸出身の女優、歌手である。2005年『ウィンター・ソング』で香港アカデミー賞最優秀女優賞を受賞した。
5. 英語タイトル『Perhaps love』。筋書き以下のようなものである。ミュージカル映画製作のために、香港俳優林見東は上海に来て、かつての恋人、人気女優の孫納に再会したというラブストーリーである。
6. テレサ・テンの同名曲『甜蜜蜜』（甘ったるい愛の意味）に由来した名前。1980年中ごろ、移民のブームに乗って、中国本土出身の黎小軍と李は同時に香港に移住した。二人は偶然に出会い、それぞれの夢をかなえるために分かれた。10年後ニューヨークで再会したラブストーリーである。
7. Jacky Cheung。1960年代香港生まれの俳優、歌手である。歌のうまさで香港で定評があり、「歌神」という称号を持つ。
8. 列孚「地理文化・文化密碼・類型電影」『電影芸術』2006年第2期、p.28
9. 2004年実施された『中国本土・香港緊密経済貿易協定』(Mainlander and Hong Kong Closer Economic Partnership)は、香港と大陸の会社と共同製作の映画は中国国産映画と扱われ（それ以前は外国映画とされ、年間20本の輸入数まで限定されていた）、本数の制限なく中国本土で展開できるという優先的な進出権を与えている。
10. 『ウィンター・ソング』角川映画株式会社、DVD映像特典
11. 韓燕麗「ファミリー・メロドラマの政治学—1950年代の香港『国片』と変貌する母の表象」『野草』(80) 2007:61-77
12. Bordwell David. *Planet Hong Kong: popular cinema and the art of entertainment*. Cambridge, Masschusetts: Harvard University Press, 2000. p.66
13. 中国大陸で1980年代以前常用された服。
14. 中国語で親族関係の固有用語「表叔」とは、直接血統関係を持たない叔父さんの意味である。血縁を持ちながら、親しみが感じない大陸人に対する香港人の感情を表す用語とされる。
15. 香港人アイデンティティ研究に関して、日本では谷垣真理子（1995）、林泉忠（2005）などの著作が代表的なものとして挙げられる。
16. ジャン＝ミシェル・フロドン『映画と国民国家』、野崎歓訳、岩波書店、2002:p.7
17. 列孚（同8、p.29）
18. 歌詞の内容は大体以下のようなものである。『ウィンター・ソング』角川映画株式会社発売日本語版DVD字幕引用

外の世界は素晴らしい
出て行ったら失敗するかしら
そこの世界は魅惑がいっぱい
きっと生き伸びていける
ここにいても失望するだけ
自分の未来を切り招きたい
人生を変える決心をしなくちゃ
ロウソクを吹き消し
そこの世界には未来がある
チャンスは逃さずに
本当の自分を見つけない

19. 浦川留「本誌独占！ピーター・チャン監督インタビュー」,『キネマ旬報』,2009年5月下 p.45
20. ベネディクト・アンダーソン『想像の共同体：ナショナリズムの起源と流行』白石隆、白石さや訳（NTT出版、1997）
21. 林泉忠「第六章『香港共同体』の確立と『香港人』の想像・創造」『辺境アジアのアイデンティティ・ポリテクス—沖縄・台湾・香港』（明石書店、2005）p.205
22. 香港在住のジャーナリスト Richard Hughes が 1970 年代に Borrowed Place, Borrowed Time という表現を用い始めた。(Hong Kong: Borrowed Place, Borrowed Time, London: Deutsch 1976) その後、1997 年主権返還を控えている香港社会で一般的に定着されてきた。

参考文献

画像

『ラブ・ソング』日本語版 DVD、ワーナー・ホーム・ビデオ
『ウィンター・ソング』日本語版 DVD、角川映画株式会社

日本語

韓燕麗「サウンド・トラックから聞き取れるもの—言語混交の映画から見る香港人意識の形成と変容」,『野草』,88(2008):p.68
ジャン＝ミシェル・フロドン『映画と国民国家』野崎歓訳（岩波書店、2002）
林泉忠『辺境東アジア』のアイデンティティ・ポリテクス—沖縄・台湾・香港』（明石書店、2005）

中国語

列孚「地理文化・文化密碼・類型電影」『電影芸術』2006 年第 2 期

英語

I・C・Jarvie. *window on Hong Kong : a sociological study of the Hong Kong film industry and its audience.* Hong Kong: Centre of Asian Studies, University of Hong Kong, 1977
Bordwell David. *Planet Hong Kong: popular cinema and the art of entertainment.* Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2000.