

## 白先勇小説の映画への改編をめぐって —エグザイルとしての在米中国人—

八木はるな

はじめに

第1節 小説「謫仙記」

第2節 映画「最後の貴族」

第3節 テキスト変容とその背景

むすび

(要約)

白先勇の短編小説「謫仙記」が発表されたのは1965年のこと、同作は1989年に中国人映画監督の謝晋により「最後の貴族」として映画化され、中国国内および台湾で兩岸初の合作映画として大きな話題を呼んだ。本稿ではまず原作小説について、これまで看過されてきた語り手「私」や黄慧芬の役割に着目することで、小説の主題はヒロイン李彤の悲劇にとどまらず、むしろ彼女の親友である黄慧芬の、実は孤独感に溢れた生き様や、それを傍観する語り手「私」の物語でもあることを明らかにした。次に小説と白先勇自ら執筆した映画の脚本とを仔細に比較すると、小説ではあらゆる「家」の形態から離脱しようとしていた李彤が、映画ではむしろ「原郷」を探しに出かける形象へと書き換えられていることがわかった。白先勇は映画に李彤と白系ロシア人とのエピソードを挿入するなど、「国家」とりわけ共産主義政権に対して批判をこめ、世界中のエグザイルに共感を寄せながら自身の小説を再創造したのだ。

はじめに

白先勇(1937-)が短編小説「謫仙記」を発表したのは1965年7月のこと、同作は『ニューヨーカー(ニューヨーク客)』シリーズ(以下、『ニューヨーク客』とする)の首編として執筆され、1967年には早くも台湾の文星書店より白先勇初の短編小説集『謫仙記』が刊行されており、白先勇の最も著名な代表作の1つといえる。「謫仙記」は次のような物語だ。マサチューセッツ工科大卒のエンジニアである「私」は、よく恋人の黄慧芬からウェルズリー女子大学時代の栄光話を聞かされていたが、彼女の親友の李彤・張嘉行・雷芷苓の3人とは自身と黄との結婚披露宴ではじめて出会った。4人は1946年に揃って渡米し、李彤はかつて自分たちを「四大強国」(米英ソ中)にたとえ、自らを「中国」だと称した。「私」や友人の周大慶は李彤のただならぬ美貌に圧倒されたが、彼女は1949年に両親を船の事故で亡くして以来すっかり変わってしまったと黄慧芬は言う。いま(1950年代)の李彤はマンハッタンを片手に踊り狂い、ギャンブルをし、転職を繰り返し、ボーイフレンドを常に換えるようになった。あるとき「私」の自宅でパーティーをしていると、久しぶりに会った李彤はとても疲れて見え、彼女は5歳になる「私」の娘・莉莉に自分の亡き母からもらったダイヤの指輪を贈ってしまう。その後、雷芷苓の子供の一歳祝いに皆が集まっていると、張嘉行が「李彤が死んだ」という訃報を持ち込み、一同は騒然とする。イタリアの中国大使館によれば、李彤は遺書を残しておらず、ベニスの運河に身を投げたとのことだった。その日の帰り道、慧芬は慟

哭した。

白先勇の小説はこれまで兩岸三地で多く映像化・舞台化されてきたが、その最も早い改編作の1つが「謫仙記」であり、同作は香港で1979年に広東語舞台劇となり、1985年には早くもテレビドラマ化された<sup>1</sup>。そして1989年にはタイトルを「最後の貴族（最後の貴族）」と改め、中国映画界の巨匠・謝晋（1927-2008）<sup>2</sup>によって映画化されており、これは中国国内だけでなく米国においても、商業的な娯楽映画路線を歩み出した中国映画界の変化が話題となり<sup>3</sup>、さらに翌年9月には日本でもロードショー上映された。白先勇はまたエッセイ「小説と映画」（1983）のなかで、「映画はもとよりある種の小説を没落させることができるが、しかしまた別の種類の小説を起死回生させることもできる」<sup>4</sup>と述べ、原作の価値や意味を再発見できるという意義において、文学作品の映画化は重要であると考えおり、実際に白作品の映像化に際しては、原作者の彼自身が脚本を創作している場合が多いのである<sup>5</sup>。さらに脚本以外にも、たとえば2003年に台湾でテレビドラマ化された『孽子』に対しては監督に多くの提言を行い、改編過程に積極的に介入している<sup>6</sup>。白先勇は「謫仙記」の改編にあたり次のように話していた。

私が自分の小説を骨組とし、人物は李彤を中心として、時代精神は小説に基づきながら、良い映画の脚本を改めて創作し、あなた〔筆者注：謝晋〕に優れた映画をとってもらいましょう〔拙訳。下線は筆者による。以下同じ〕<sup>7</sup>。

この言葉が象徴するように、小説の映像化における改編を「再創造」と言うならば、すなわち白作品においては、それは監督や脚本家による再創造であるばかりでなく、むしろ白先勇自身が作品を再創造していることが多いのだ。本稿では1965年の小説「謫仙記」と1989年の映画「最後の貴族」を中心に、原作発表から24年後の中国における映画化にあたって、まずは白先勇がどのように自身の作品を書き換えていったかを明らかにしていきたい。

ここで筆者が作品解釈にあたり、「エグザイル（exile）」という語を選択した理由を説明しておきたい。エドワード・W・サイードはかつて、知識人というものは、常にエグザイルであり、かつ周縁に存在すべきであると主張したが、彼によれば、現代のエグザイルとは、日常生活のあらゆる面で自分がエグザイルであるということを実感せざるを得ないだけでなく、交通の発達にともない、それほど遠く感じられない故郷を切望すると同時に、またそこに戻ることもできないという中間状態にいる人々のことを指す<sup>8</sup>。そして後に詳述するように、白先勇の発言には「流放者」や「流浪者」または「放逐者」という言葉が多く見られるが、筆者の見る限り、これらの語が使用される文脈が非常に相似していることや、また白先勇が、まさにサイードが知識人に求めたような自発的・選択的な亡命行動をも含め、あらゆる原因で異国をさまようこととなった中間状態の人々を想定していたと考えられることから、本稿では白の言う「流放者」や「流浪者」、「放逐者」という語を選択的に「エグザイル」へと置換して解釈している。

## 第1節 小説「謫仙記」

### 1. ヒロイン李彤中心の先行研究

1967年に台湾の文星書店から白先勇初の短編小説集『謫仙記』が刊行されると、歐陽子はその「序」において、小説「謫仙記」は人類の特質の1つである「自己破壊的傾向」<sup>9</sup>を描いていること、そして「中国」を自称した李彤の自己破滅は「中国と中国伝統文化との解体」の象徴であると分析し<sup>10</sup>、それ以後、同作の分析は李彤(=「中国」)の人生及び彼女の自死の原因究明が中心であった。中国の研究者・劉俊によれば、1964年発表の短編小説「シカゴの死(芝加哥的死)」にはじまる『紐約客』シリーズは一貫して、東洋文化が西洋文化と衝突した際に上手く「遺伝子組み換え」<sup>11</sup>ができなかった者の悲劇、すなわち「無漢魂(中国人魂を失った者)」の悲劇<sup>12</sup>を描いており、「謫仙記」の李彤も祖国と家族との不幸によって「もともと中国(東洋)にいたときには有していた自信・地位・探究心さらには尊厳」<sup>13</sup>を失ってしまった孤独な「無漢魂」となり、しまいには「シカゴの死」の主人公・呉漢魂よろしく自殺したのだという<sup>14</sup>。また劉は、李彤が外国人男性の間をさまよう姿と、「謫仙怨」(1969)の黄鳳儀が外国人男性相手の娼婦をしている姿から、両作における「東洋/女性/弱者の売り手 vs. 西洋/男性/強者の買い手」という二項対立構造を読み取り、これは1960年代の華文学の中でも一早く文化植民地主義的傾向を示唆した作品であると述べ、さらに近年発表の「Danny Boy」等と比較し、1960年代の白作品に見られる「国家民族(中国)的立場を指摘した<sup>15</sup>。そしてこれに類似する論旨を展開したのが米国のマイケル・ベリーであり、彼は李彤=「中国」の悲劇的人生には、日本敗戦以後、戦勝国として英米と肩を並べた中国の、伝統文化の保持を願いながらも同時に世界との一体化を欲して葛藤する姿が投影されていると述べた<sup>16</sup>。

こうした読解に対し黄宇暁は、李彤の自殺がむしろ抗議の死であること、李彤は強い運命に対してもがき、抵抗するように描写されていることを主張した<sup>17</sup>。これは興味深い視点であるといえるが、しかしながら黄はその主張の根拠を、1988年1月に上海で行われた謝晋との対談における白の発言、「彼女は世間と妥協しない、いっそのこと灰になってしまっても。これは一種の焼身自殺です。李彤の最後は世界に対して降伏せず、彼女の死はこのようなニュアンスを持つべきでしょう。さもなければ、どうして平然と死に臨むことができたのでしょうか？観客にはこの点を理解させなくてはならないのです」<sup>18</sup>に置きながら、白が「観客」について言及した下線部を省略してしまい、引用せず<sup>19</sup>、その重要性を看過してしまっている。だが筆者はむしろ、この白先勇の言葉が、原作発表から20余年後の中国における初の映画化という文脈内で現れたものである以上、これを直接的に1965年の小説解釈に結びつけてしまうことに大きな違和感を覚えるのである。

以上のように、これまでの研究は主に「中国」を自称した李彤の人生と、彼女の自殺の原因をめぐる解説が中心であった。しかし、小説「謫仙記」は本当に李彤だけの物語なのだろうか。

そもそも「謫仙記」は白先勇が姉(先慧)の友人の実話<sup>20</sup>をもとに創作した小説であり、男

性の「私」が妻の親友である李彤の人生を語るという一定の距離を保った視点、すなわち「私」という限定的視点による物語叙述を意識的に行っている。よって小説の結末は、李彤の自殺か事故死かの真因も曖昧なまま、「私」が慟哭する妻の慧芬を見て彼女の孤独を悟る場面と設定されており、そのため語り手「私」および彼の目に映じた李彤と慧芬という3人が皆均しく主人公であるとしても過言ではないのだ。

## 2. 「私」が発見した黄慧芬の孤独

1974年に白先勇はワシントンで「放浪する中国人」という講演を行った。そこで在米台湾人作家・於梨華の小説「シュロの木にまた会い、シュロの木にまた会う（又見棕櫚、又見棕櫚）」(1966)<sup>21</sup>を取り上げ、同作における「根なし草世代」<sup>22</sup>をめぐる、白は「絶えず移動し続けるよりほかなく、ユリシーズのように、海上を漂うのだが、彼らの旅程に終点はなく、向かう先はなく、希望はなく、ただ一面の漆黒があるだけなので、必ず天涯を永遠にさまようことになる」、「精神的なエグザイル」だと語った<sup>23</sup>。そして同作で台湾金門島を訪れた主人公が対岸の都市を見て記憶の中の故郷を呼び起こす場面や、米国で中国語の歌を聞いて涙を流す場面に言及し、次のように述べたのだ。

中国のエグザイルは西洋の「ロスト・ジェネレーション」が、自分の本来持っていた文化と伝統を徹底的にひっくり返し、酒と女色に耽溺し、ただ目の瞬間を顧みるだけなのとは違い、むしろ精一杯「失樂園」を探し求め、あの奪われてしまった文化遺産を再び獲得したいと願っている<sup>24</sup>。

ここで白先勇が当時のアメリカに溢れる「西洋の『ロスト・ジェネレーション』」<sup>25</sup>と、「中国のエグザイル」とを対照させたうえで、精神的・肉体的に故郷と隔絶されたにもかかわらず、心中では常に失樂園を探すように郷愁の念を抱き、結局は流浪しつづけるを得ない「中国のエグザイル」の姿を明確に想像していることがわかる。そこでもう一度「謫仙記」の李彤を想起すると、確かに彼女はパートナーや仕事を次々と変え、予告なく消息を経ち、あてもなくヨーロッパへ行ってしまふなど、文字通り「放浪」しているように見える。しかしより仔細に観察すれば、両親を亡くした後の李彤は、得意の麻雀を拒否してポーカーや競馬に熱を上げ、バーでは情熱的に踊りながら「こんなに胸がすっきりしたことは、いままでなかった」<sup>26</sup>と歓喜し、その一方で黄慧芬らと行った中華料理店においては始終機嫌が悪く、さらに母親の形見である指輪をいとも簡単に親友の娘に贈与するような人物だったとわかる。そして自死する場所としてベニスを選んだ理由も不明なまま、彼女は結局物語から消失してしまっているのだ。つまり、こうして見ると、彼女のしている放浪は「『失樂園』を探し求め、「奪われてしまった文化遺産を再び獲得したい」というものではなく、むしろ「西洋の『ロスト・ジェネレーション』」のように、「本来持っていた文化と伝統」を断絶しようとする放浪のあり方に近いといえる。つまり白先勇のいう「中国のエグザイル」とは、むしろ黄慧芬ら3人の女性、あるいは語り手の陳寅なのであって、李彤はそ

の範疇から逸脱しているのではないだろうか。

しかし前述のように、先行研究は李彤に焦点を当てるばかりで、黄慧芬の描写については看過してきた。唯一欧陽子は、本作が、「私」が黄慧芬の涙を見て孤独を悟る場面で結ばれることに着目していたが、「彼〔筆者注：白先勇〕もまた「謫仙記」の慧芬のように、失われた中国（李彤）のために、極めて深く、また極めて空しい悲哀で胸がいっぱいになっていたのだ」<sup>27</sup>と結ぶに留まり、黄慧芬の生き方がいかに「中国のエグザイル」像を反映しているかには気づいていないようだ。繰り返すが、同作は語り手「私」による他者の描写でありながら、主人公が定まらない小説ともいえた。ならば小説「謫仙記」は、「私」の視点から、伝統を放棄していく李彤と伝統への再帰を願いつづける黄慧芬との両方を対照的に描いていたのではなかろうか。李彤と黄慧芬という2人の女性はどちらもエグザイルであることには変わらないが、その生き方はまさに対照的であり、男性の語り手「私」は自身もまたエグザイルでありながら彼女たちの人生を外から傍観しているのである。さらに言えば、「流浪する中国人は、永遠に恐怖という脅威から抜け出すことはできず、前途の予測できないまま、絶え間なく逃亡する」<sup>28</sup>と、「根なし草世代」を分析した白先勇自身は、欧陽子の論じたように黄慧芬に投影されているのではなく、むしろ傍観者である男性の語り手「私」に投影されているように思われる。

## 第2節 映画「最後の貴族」

### 1. 兩岸初の合作映画——中国における否定的評価

映画「最後の貴族」は中国人監督による初の兩岸合作映画として、台湾でも大いに注目を集めていた<sup>29</sup>。同作に関連する報道は、白先勇と謝晋がともに李彤役として当時のトップ女優・林青霞（ブリジット・リン、1954-）を熱望しているときに最も多く、1988年8月に林が正式に辞退するまでの数ヵ月間は「最後の貴族」に対する彼女の動向が頻繁に報道されている<sup>30</sup>。また当時の台湾ではまだ中国映画の上映は禁じられていたため、同作をめぐる批評はほぼ皆無と言えるが、それでも1987年の戒嚴令解除以後、白が『現代文学』の復刊を計画したことや、1988年7月の香港『プレイボーイ』誌において自身の同性愛的趣向を告白したことで、台湾の人々の白作品への関心が非常に高まり、これに伴い大陸中国における同作に対する評価も注目を集めていた様子もわかる<sup>31</sup>。

いっぽう大陸中国では、「最後の貴族」は公開されるやいなや、これまでの謝晋ファンを大いに驚かせたようだ。それは、同作の作風が従来の謝晋作品とはあまりに異なっていたからである。これまでの謝晋の作品は基本的に、各時代の中共イデオロギーと同調するもので、1980年代の反省三部作<sup>32</sup>のように、政治情勢や社会道徳という外在要素が人々に与える影響を強調し、主流イデオロギーのなかで人物の善悪・強弱・真偽・美醜をはっきりと描き、個人と外部勢力の交錯を主要なプロットとする「政治倫理メロドラマ」が多いと言われてきた<sup>33</sup>。謝晋没後の現在ではそうした「謝晋モデル」<sup>34</sup>も十分愛国的であると評価され、彼は「中国リアリズム映画の偉大な旗手」と称される<sup>35</sup>ほどである。しかし1980年代後半の中国では、陳凱歌（1952-）や張藝謀



(1951-)ら第5世代の監督が次々と現れ斬新な映画を撮りはじめており、そのような潮流において第3世代の巨匠である謝晋に対して、「煽情性を最高目標とする古臭い美学意識」<sup>36</sup>が「近代意識と相成れず、中国文化の変革過程においてゆゆしき不協和音を呈している」<sup>37</sup>という「謝晋モデル」批判が高まっていた。

こうした批判を受けて新作「最後の貴族」に挑んだ謝晋は、「映画をいざ撮り始める前に、私がもう一度強調しておきたいのは、私が長年一途に追求しても完全には到達できなかった『形象は思想よりも大なり』という問題であり、私は個性の表現こそが、思想の表現だと思っている」<sup>38</sup>と発言している。つまり同作はそれまでの共産党政策宣伝映画の作風を超越するような「個性のはっきりとした形象映画」<sup>39</sup>として、すなわち一種の挑戦的作品として謝晋映画において大きな意味を持っていたのである。

だがこのような謝晋の情熱とは裏腹に、特に中国共産党による同作への批判、謝晋監督への非難は露骨なほどで、中共の「喉」である各種メディアにおける映画評は否定的意見がほとんどであった。たとえば主題の不明確な「朦朧詩」である<sup>40</sup>とか「謫仙記」の大変な誤読<sup>41</sup>という辛辣な意見や、同作は「間違った階級の立場に立ってしまった」<sup>42</sup>という非難は、急に方針を変更した謝晋に対する不信感や不満を露骨に示したもので、いずれも原作に溢れる国民党高官子弟への同情という肯定的な描写を批判するものが多かった。

以上のような、謝晋の思いと中共の期待との間に大きな齟齬が生じていたという現象は非常に興味深く、その原因や背景は詳察に値するだろう。そこで筆者は、本稿においてまず白先勇自身による改編の過程を明らかにし、後にそれを謝晋映画としての「最後の貴族」論へと接続していきたいと考えている。

## 2. 「謫仙記」改編をめぐる

原作小説から映画への改編に関しては、中国で映画公開直後に執筆された劉登翰の評論「政治的失落と心霊の失落——從小説《謫仙記》看電影《最後的貴族》——（政治の喪失と魂の喪失——小説『謫仙記』から映画『最後の貴族』をみて——）」（1989）が最も早い<sup>43</sup>。彼は「『最後の貴族』の悲劇は社会的な要因だけでなく、人類そのものの矛盾、人類の避けられない性質が作りだしたものだ」<sup>44</sup>と述べた謝晋を批判し、李彤の自死はむしろ歴史・社会的な原因によるものであることを主張した。劉によれば、そもそも謝晋はこのように誤読してしまっていたために、「形象映画」を撮るといふ本来の目的がうまく達成されなかったという<sup>45</sup>。また謝晋映画を総合的に分析した聶偉は、1987年に台湾の老兵が大陸への親族訪問を許されたこと、それにより「離散（ディアスポラ）」の痛みが東アジア全体における歴史的問題となったことが、「最後の貴族」の主題に強く影響していると述べた<sup>46</sup>。彼は、謝晋映画がこれまでの「家」と「国」との単純な置換モデル、すなわち主人公が家へと回帰することで円満に帰結するような典型的「謝晋モデル」の物語から、家から常態的に離脱し「原郷」を探求する物語へと転化したこと、同作が政治的イデオロギーに満ちた国家的離散ではなく文化的離散を描いていることを評価している<sup>47</sup>。また台湾では近年、白先勇原作からの映像化に着目した研究が多くあるのに対し、中国映画「最後の貴族」を

めぐる分析は未だ非常に少ないと言えるなか、たとえば葉思嫻は謝晋の「最後の貴族」と謝衍の「花橋栄記」(1997)とを並べ、それぞれにおいて「中国」が牧歌的に演出された結果、観客に想像の共同体を召喚させる映画であったと論じている<sup>48</sup>。しかしながらこうした先行研究は、「最後の貴族」を謝晋映画という側面から論じているばかりで、「謫仙記」改編の基盤にあった白先勇自身の構想、および脚本に対する仔細な分析が不足している。本稿は以下、その点を補って考察していきたい。

### 第3節 テキスト変容とその背景

映画「最後の貴族」の脚本に関しては、まず白先勇が謝晋とともに1987年6月に書いたとされる草稿「最後の貴族—映画脚本改編大綱—」<sup>49</sup>、そして白先勇と孫正国<sup>50</sup>による「『最後の貴族』映画文学脚本」<sup>51</sup>、最後に中国人作家の白樺<sup>52</sup>も参与した最終的な「映画完成本」<sup>53</sup>という3本の文字テキストが公開されている。筆者の比較する限り、白先勇の関わった最初の2本と「完成本」とに決定的な異同はみられないため、本稿では白先勇が自身の小説をどのように映画へと変化させたのかに重点を置くこととし、白先勇・孫正国による「映画文学脚本」を中心に分析する。しかしまた映像テキストである以上、最終的に映像的方法論からの分析が重要であることは否めないが、紙幅の関係によりそれは今後の課題とし、本稿では文字テキストの分析に限定したい。

#### 1. 「原郷」探求の旅へ出た李彤

小説「謫仙記」が映画「最後の貴族」へと改編されたとき、その最も核心的な変化は、「私」(＝陳寅)がもはや語り手として機能しないために、小説を支配していた「私」の主観性が失われ、物語の主人公が李彤1人へと集中したことだろう。では、映画において李彤の形象はどのように書き換えられたのだろうか。そこで聶偉の提起した「原郷」探求の物語という視点から、「映画文学脚本」をもとに、李彤と「家」をめぐるテキスト変容をまとめると、表1ようになる。

このように、李彤が主人公といえる本作では、小説の限定的語りからは知り得なかった彼女の謎が、わかりやすく解き明かされている。①から李彤が急にベニスへ赴く理由がわかり、さらに④のように自死の直前に白系ロシア人との会話を挿入することで、白系ロシア人と在米華人とに

表1 文字テキスト比較表

	小説「謫仙記」	映画「最後の貴族」
①李彤の生まれた場所	不明	ベニス
②李彤と陳寅との出会い	ニューヨーク:「私」と慧芬との結婚披露宴	上海:李彤の20歳の誕生日パーティー
③李彤のボーフレンド、鄭茂昌	香港人、骨董商、独身(のちに香港に戻り結婚)、競馬が得意	既婚者、パトロン的存在、李彤とのクリスマスを家族のために急遽キャンセル
④ベニスにおける李彤	不明	白系ロシア人と出会う

(出所) 筆者作成。

共通するエミгранト体験や、彼女が溺死した両親のあとを追って水死を選択する様子が明らかとなった。そして②から李彤の陳寅に対する恋心が明らかとなり、2人と黄慧芬とは潜在的三角関係であると示されている。中国のある評者は映画公開から2年後の時点で、李彤が父母を喪失し、陳寅との恋は結ばれず、③のように不倫相手と不毛な関係を続けるという一連のプロットは、「家族」と相容れず「家」からはじき出された李彤の生き様を現しているのであり、そのうえ最終的に彼女が自殺するという結末によって、映画は「家」のない孤独に耐えられなかった李彤の悲劇となっているのだと的を射た指摘をしている<sup>54</sup>。確かに映画のなかの、生地であるベニスへと「家」を探し求めに行く李彤と、ベニスへ赴く理由が不明なだけでなく「伝統」を放棄し「家」のイデオロギーから離脱しようとしていた小説「謫仙記」のなかの李彤とは、まさに正反対の像となっているのだ。そして、先述のように聶偉はこれを、1989年頃の東アジア全体の問題としてのディアスポラの痛みを反映した「原郷」探求の物語であると卓見していたが、しかしこの点は、彼のように謝晋映画における主題転換であると帰結するよりも、むしろ白先勇による意図的な書き換えの結果として見なすべきではないかと筆者は考える。

## 2. エグザイルへの共感と共産党批判

1966年に始まる文化大革命と1976年4月5日に起きた第1天安門事件が与えた衝撃は、白先勇がそれまで抱いていた「我が民族における人文の伝統に対する自信」を大いに動揺させたという<sup>55</sup>。彼はこのとき「科学に反し、迷信を重んじ、異分子を攻撃し、腹を探り合い、個人を拷問し、回りを巻き込み、権威を崇拜し、官僚に特権があり、是非を転倒し、白黒をひっくり返す——こうした中国人の持病は、この数十年來、尽きることのなかった革命運動が打倒してきた相手であるが、文革が来た途端、全部息を吹き返してしまった」<sup>56</sup>と語っており、「我が民族」に対する当惑と幻滅、およびその未来への憂慮を露にしていた。そして1979年、深く失望する白に大いなる震撼を与えた<sup>57</sup>のが、香港で民間雑誌『北斗』<sup>58</sup>を刊行する若き作家たちとの出会いであった。詩人の冬冬<sup>59</sup>を代表とする「北斗人」たちはみな、中国共産党の弾圧を避けて自力で海を泳ぎ渡り、最終的に香港へと亡命した紅衛兵世代、「下放」経験者であり、彼らの作品は文革の悲痛を訴えながらも「親情、愛情、友情——という階級を超えた古來不変の基本的な人間性」<sup>60</sup>を主題としていたために、白先勇の心に一層強く響いたようだ。またこのとき白先勇は、民間雑誌『今天』の作品群<sup>61</sup>や詩人北島（1949-）の組織した「中国亡命作家連盟（中国流亡作家聯盟）」の活動に言及する<sup>62</sup>など、「文革中に放逐された知識青年たちの苦悩の月日を描いた」<sup>63</sup>作品に特別注目しており、文革以後各地へ離散していった大陸中国の亡命者たちの苦難と自身のかつての中国から台湾への亡命経験とを重ね合わせ、「我々という民族は、苦勞を経験し尽くし、これまでにたくさんの感動的な亡命のメロディーを奏でてきたのだ」<sup>64</sup>と、彼らに対する深い共感を示していた。さらに白は1989年11月10日のベルリンの壁崩壊をうけて、20世紀全体を通して起きた「周期的な亡命ブーム」<sup>65</sup>を痛感し、このように語っている。

国際共産主義とナチス・ファシズム政権の出現、これら二つの極左極右の全体主義勢力は、



まさに世界の亡命ブームを促す集合体である。ナチスの運動はドイツの敗戦により消失したが、共産主義は1917年のロシア革命の成功以来、大量の白系ロシア人を天涯奔走の道へと追いやり、最近では数万という東ドイツ人が西ドイツへと逃げ、東欧の共産国家では次々とミノノ効果が生まれ、ここ70余年間ずっと、ヨーロッパ・アジア大陸では、共産党政権から逃れる亡命ブームが細々と続いているのだ<sup>66</sup>。

この文章は、映画「最後の貴族」がすでに上映された後の1989年12月に発表されているが、それでもやはり、ここから彼が映画に李彤と白系ロシア人との出会いを挿入した理由が見えてこよう。白はこのとき「共産党政権から逃れる」亡命者、エグザイルの同士として、李彤と白系ロシア人とを互いに共感させているのであり、明白な意図を持って、原作小説よりもさらに、共産主義に対する批判と非難の色を強めた映画へと書き換えたのだ。つまり、映画「最後の貴族」に現れていた李彤の「原郷」探求の物語は、まさしく文革という悲劇を目の当たりにし、「国家」ではなく「我が民族」＝「原郷」をあらためて模索し出した白先勇自身が、文革を経て中国国外をさまようエグザイルたちへの共感をこめながら、特に中国やロシアの共産国家に追放された世界中のエグザイルたちの悲哀を強調するかたちで、あらためて再創造した物語であるといえよう。すなわち、小説「謫仙記」においては、「中国のエグザイル」の生き様を傍観する「私」に白先勇自身の姿が投影されていたとすれば、映画「最後の貴族」においては、「原郷」を探求する李彤にこそ彼自身の姿が重ねられていたのではなかろうか。

## むすび

1965年に書かれた白先勇の小説「謫仙記」をめぐるこれまでの研究は、李彤を主人公と見なし、彼女の自殺に至る人生をめくり様々に論じてきた。しかし物語全体の構造を仔細に分析し直すと、そこには李彤の悲劇的人生だけでなく、表面的には幸福に見えながら、実際は深い孤独を抱える黄慧芬の生き様も、同等に重要なテーマとして描かれているとわかる。小説「謫仙記」は、伝統を捨てていく李彤と、伝統への再帰を願う黄慧芬のどちらをも、2人を同距離から見つめる傍観者の「私」の語りを通して、祖国より放逐された「根なし草世代」の中国人の姿として呈示しているのだ。そして白先勇自身の姿は、男性の語り手「私」に投影されていたのではなかろうか。

小説発表から24年後の1989年11月、大陸中国では同作を改編した映画「最後の貴族」が上映された。この監督は中国映画界の第3世代を代表する巨匠・謝晋であったが、小説テキストから大幅に変容した映画版の脚本は、実は原作者の白先勇自身によって構想・創作されたものでもあった。そこで、あらためて小説「謫仙記」と映画「最後の貴族」の文字テキストを比較してみると、「私」が語り手としての機能を失った映画では、李彤が主人公となり、また彼女の物語は、「家」を離脱しようとしていた小説のなかの形象とはまるで正反対に、「原郷」探求の旅へと書き換えられていることがわかった。これに対し1989年頃の白先勇の発言や文章に注目すると、文革や第1天安門事件で大きな衝撃を受けた白先勇は、ベルリンの壁崩壊に至るまで幾度も、中国

国外をさまようエグザイルたちや、さらには極端な全体主義的政権の弾圧によって国外逃亡せざるを得ない世界中の亡命者たちへの共感を強く示していた。彼は、彼らの苦難と自身のかつての中国から台湾への亡命経験とを重ね、いま「国家」ではなく「我が民族」＝「原郷」を探求するべきだというメッセージをこめて、もう一度「謫仙記」を創り直したのである。そして李彤がベニスにおいて死の直前に白系ロシア人と交流するというプロットは、2人を追放した共産主義政権に対する一種の非難であると読めるだろう。また、このとき白先勇自身の姿は、もはや男性の語り手「私」を離れ、「原郷」を探す李彤にこそ投射されているといえるのだ。

こうして、小説「謫仙記」は発表から24年を経て、原作者の白先勇自身によって大幅に書き換えられ、新たに今日的意義を備えた「最後の貴族」として生まれ変わったのである。

## 注

- 1 広東語舞台劇は陳冠中脚本、麥秋監督、香港大学「海豹劇団」により香港芸術センターで上演、テレビドラマは香港無線テレビより放映された。
- 2 謝晋（1923—2008）は1927年に中国浙江省の上虞で生まれ、1948年に南京国立戲劇専科學校の監督専門コースを卒業したのち、大同や長江電影公司以て助監督として働いた。建国後は上海電影製片所に籍を置き、1951年に「控訴」でデビュー後、「女籃五號」（1957）、「舞台姐妹」（1965）や文革期に撮影した「春苗」（1975）等を撮り、1980年代の反省三部作「天雲山傳奇」（1980）・「牧馬人」（1982）・「芙蓉鎮」（1986）に至って、その監督人生の頂点を迎えた。彼は1984年に中国共産党に入党しており、その後の「鴉片戦争」（1990）等の作品も含め、これまで数々の百花賞および金鷄賞を受賞し、中国映画史における第3世代の監督（中華人民共和國成立から文化大革命までに登場した映画監督）として知られる。2008年8月、映画監督であった息子の謝衍が肺癌で亡くなると、同年10月に謝晋はその後を追うようにして病没した。
- 3 1989年2月27日発売の『*TIME*』誌では、その年金鷄賞を受賞した李彤役の潘虹を特集し、「観衆を取りもどす」作品として映画「最後の貴族」を取り上げた（Lisa Beyer, “Reeling the Audience Back In”, *TIME*, Feb.27, 1989, p.46）。
- 4 白先勇「小説與電影」、白先勇『第六隻手指』台北、爾雅出版社、1995年、123-135頁（『中國時報』1983年9月15日の「人間」副刊にて発表）。原文は「電影固然可以使某一類小説沒落，但也可使另外類別的小説起死回生」（129頁）。
- 5 白自身の脚本への関与は表向きには記されないが、映画に関しては「最後の貴族」のほかに「玉卿嫂」（原作1960年、映画1984年、台湾製作、張毅監督）と「金大班的最後一夜」（原作1968年、映画1984年、台湾製作、白景瑞監督）、「孤戀花」（原作1970年、映画1985年、台湾製作、林清介監督）の脚本は白先勇自身も執筆している（柯慶明等編『白先勇作品集Ⅷ 金大班的最後一夜及其他』台北、天下遠見出版社、2008年）。
- 6 曹瑞原「生日快樂 白先勇」、収於曾秀萍『孤臣・孽子・台北人』台北、爾雅出版社、2003年、386頁。
- 7 白先勇・謝晋「未來銀幕上的謫仙記」『文匯』1988年1月号、39頁。原文は「我將以我的小説為骨幹，人物圍繞李彤，時代精神按原小説，重新創作一個很好的電影劇本，給你拍個大電影」。
- 8 Edward W. Said, *Representations of the Intellectual: the 1993 Reith Lectures*, New York: Vintage Books, 1996, pp.48-49.
- 9 歐陽子「序」、白先勇『謫仙記』台北、文星書店、1967年、4頁。原文は「毀滅自己的趨向」。
- 10 同上、5頁。原文は「中國與中國傳統文化的解體」。
- 11 劉俊『情與美—白先勇傳—』台北、時報出版社、2007年、131頁。原文は「轉基因」。
- 12 「シカゴの死（芝加哥の死）」は、吳漢魂という主人公が、アメリカ・シカゴで6年間にわたり苦学生をした末にようやく英文学の博士号を得るも、最終的には湖へ飛び込み自死してしまう物語。吳漢魂の「吳（wu 第2声）」という字は同音の「無（wu 第2声）」に置換されて読まれている。
- 13 劉俊、前掲書、133頁。引用の原文は次の下線部。「在這些主要以留學生身份來到海外的中國人身上，做為弱勢文化（東方文化）的承載者，在遭遇東西方文化衝突時，他們有一種強烈的受壓迫感和無力感，面對西方強勢文化的擠壓，他們原先在中國（東方）時所具有的自信、地位、精神追求乃至尊嚴，逐漸喪失，終至成為沒有靈魂（漢魂）甚至失去生命的悲劇人物」。

- 14 劉俊、前掲書、132頁。
- 15 劉俊「從國族立場到世界主義〈代序〉」、白先勇『紐約客』台北、爾雅出版社、3頁。原文は「仔細對照這些分屬不同時期的小說，或許可以發現，體現白先勇《紐約客》中的創作立場，經歷了一個從上個世紀的國族（中國）立場，到近年來的世界主義的變化過程」。劉はここで『紐約客』シリーズが、「謫仙記」（1965）及び「謫仙怨」（1969）にはじまり「夜曲」（1979）と「骨灰」（1986）へ、そして「Danny Boy」（2001）や「Tea for Two」（2003）というように、異なる時代における在米中国人の物語である点を指摘し、白先勇は「国家民族」いわばネイションから21世紀のコスモポリタニズムを描くようになったと論じている。
- 16 Michael Berry[楊情訳]「移民・愛国・自殺—白先勇和白景瑞作品中的感時憂國與美國夢想—」『跨世紀的流離—白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集—』台北、INK出版、2009年、156-157頁。
- 17 黄宇暁「白先勇研究—『流浪する中国人』の民族的アイデンティティの探求—」一橋大学機関リポジトリ、2006年、75頁。
- 18 白先勇・謝晋、前掲「未來銀幕上的謫仙記」、37頁。引用の原文は「她不跟世人妥協，寧可燒成一抔灰。這是一種自焚。李彤最後是對世界不投降，她的死要有這種味道。不然，好好的去死幹嘛？要讓觀眾瞭解這一點」の下線部。
- 19 黄の引用は次の通りである。「李彤は世間と妥協をしない、たとえ灰になるまで燃え尽きても。それは自焚であった。李彤の最後は、世界に対して降伏しないという表明であった。彼女の死はこのような意味合いを持っているのである」（黄宇暁、前掲論文、75頁）。
- 20 白先勇・謝晋、前掲「未來銀幕上的謫仙記」。
- 21 於梨華（1931-）は、台湾大学歴史学部を卒業後に渡米した外省人二世作家。本作は米国で初級中国語を教える大学教授の牟天磊が、冷淡な米国社会を嫌悪し、魂の帰宿所を求めて台湾へ赴いたものの、そこでも台湾人との隔たりを感じ、いたく失望する物語。
- 22 白先勇「流浪的中国人—台湾小説的放逐主題—」、白先勇『第六隻手指』台北、爾雅出版社、1995年、112頁（1974年1月にポストンアジア協会の年会において講演、1976年1月『明報月刊』第121期に中国語版掲載）。原文は「沒有根的一代」。
- 23 同上、114頁。引用の原文は次の下線部。「他不只肉體不能接觸到國土，精神上也完全脫節。流放的中國人在文化上未能承繼過去，成了精神上的放逐者；台灣絕不能與家鄉比擬，於是只好不斷遷徙，像優里西斯一樣，飄洋過海，但他們的旅程卻沒有終點，沒有終向，沒有希望，只有黑漆一片，因此注定永遠要浪跡天涯」。
- 24 同上。原文は「中國的流放者不像西方「失落的一代」，要徹底推翻自己本有的文化與傳統，沈迷酒色，只顧當前那一刻，他卻竭力找尋「失樂園」、希望重獲那給奪去的文化遺產」。なお、白先勇がここで言う「中国のエグザイル（中国的流放者）」とは、「中国から来たエグザイル」すなわち「放逐する中国人（流浪的中國人/流放的中國人）」（注22及び注23を参照）と同義であるといえる。
- 25 この「西洋の『ロスト・ジェネレーション』」とは無論、1920~30年代の米国におけるヘミングウェイ（1899-1961）やフィッツジェラルド（1896-1940）等の文学を指すが、ここで白先勇は、ロスジェネ文学を受け継いだ形で1950~60年代に一世風靡した、ジャック・ケルアック（1922-1969）を代表とする「ビート・ジェネレーション」の文学を念頭に置いていたと推測できる。というのも、1963年から2年間所属していたアイオワ大学「作家工房（Writers Workshop）」において、白先勇の指導教官であった作家のホームズ（J. C. Holmes）は、まさにビート・ジェネレーションの作家らと親交があり（劉俊、前掲書、138頁）、当時の白先勇は同時代の米国文化人を意識し、中国人作家としての自身を再認識していたと想像するに難くないからである。
- 26 白先勇[中村ふじゑ訳]『最後の貴族』徳間書店、1990年、180頁。
- 27 欧陽子、前掲「序」、5-6頁。原文は「我們感覺的出，他也像「謫仙記」裡的慧芬那樣，為著失落了的中國（李彤），心中充塞着一股極深沈而又極空洞的悲哀」。
- 28 白先勇、前掲「流浪的中国人」、120頁。原文は「流浪的中國人，永遠擺脫不了恐怖的威脅，前程未卜，不斷逃亡」。
- 29 「海峽兩岸影人通電？最後的貴族擬要台灣大陸演員合作」『聯合報』1988年5月17日、および「台海兩岸影人首度合作—林青霞答應拍謝晉執導「最後的貴族」—」『聯合報』1988年6月29日。
- 30 以下を参照。「青霞香江摘星光，謝晉請她演謫仙—白先勇作品改編，能否開拍漫談—」『聯合報』1988年3月23日、「高粱不比青霞紅，謝晉/吳天明都找他拍戲—是否當「最後的貴族」？尚未決定—」『中國時報』1988年5月28日、「最後的貴族」力邀演出—林青霞打算赴大陸拍戲—」『中央日報』1988年6月29日、「林青霞說只願突破，不想惹禍」『中國時報』1988年6月30日、「深圳又有星光燦爛，徐楓應邀領百花獎」『中國時報』1988年7月2日、「最後的貴族換角，潘紅接替林青霞」『聯合報』1988年8月7日。
- 31 「最後の貴族」が中国建国40周年に公開されたにもかかわらず上流社会・資本主義・国民党・貴族を描いた

ために、その年の百花賞にノミネートされなかったことを伝えた記事「七部影片不准參賽百花獎」（『聯合報』1990年2月28日）や、藍祖蔚「最後の貴族賣力不討好」（『聯合報』1991年4月5日）などがある。

32 注2を参照。

33 王志敏「超越的界牌——重讀『最後の貴族』——」、謝晋編『謝晋電影選集・女性卷』上海、上海大学出版社、2007年、222頁。原文は「政治倫理情節劇」。

34 学術界では、朱大可の「謝晋映画モデル（謝晋電影模式）」批判（注36を参照）以来、「謝晋モデル」という呼称が定着したという（同上論文、218頁）。

35 樊憲雷「謝晋的電影藝術之路」『藝術評論』2009年第1期、76頁。

36 朱大可「謝晋電影模式的缺陷」『文匯報』1986年7月18日。原文は「以煽情性為最高目標的陳舊美學意識」。

37 同上論文。原文は「謝晋電影宣揚陳舊的道德觀，與現代意識格格不入，是中國文化變革進程中的一個嚴重的不諧和音」。

38 謝晋「形象大於思想——『最後の貴族』の藝術追求——」1988年9月、謝晋編、前掲『謝晋電影選集・女性卷』126頁。原文は「在影片即將開拍時，我想再強調一下，我多年來一直追求而沒有完全能達到的「形象大於思想」這個問題，我認為表現性格，就是表現思想」。

39 同上、同頁。原文は「性格鮮明的形象的影片」。

40 王喜盛「廣大觀眾難於理解的朦朧詩」『電影評介』1990年第2期。

41 魏文平「『謫仙記』の誤読——評影片『最後の貴族』——」『電影評介』1990年第4期。

42 李廷橋「錯誤の同情——我看『最後の貴族』——」『電影評介』1990年第3期。引用の原文は「可惜的就是導演把對主人公的態度搞錯了，用以前的話來講，就是站錯了階級立場」の下線部。

43 劉登翰「政治的失落和心靈的失落——從小說《謫仙記》看電影《最後の貴族》——」劉登翰『台灣文學隔海觀——文學香火的傳承與變異——』台北、風雲時代出版社、1995年、125-134頁（1989年11月）と付記。発表場所は不明）。

44 謝晋、前掲「形象大於思想」、126頁。原文は「『最後の貴族』の悲劇，則不單是社會原因，而是人類自身矛盾，人類不可避免的性格所造成的」。

45 劉登翰、前掲論文、131頁。

46 聶偉「泛亞視域中的家國模式與離散敘事——謝晋電影『最後の貴族』的典範意義——」、聶偉『華語電影與泛亞視域』上海、復旦大学出版社、2010年、48頁。また聶は、自発的・選択的な移住、こうした移民たちが離散する過程で、新しい言語や文化団体に入っていくときの独特な「現地化」経験を分析する概念として、「離散（Diaspora）」という言葉を使用している（47頁）。

47 同上論文、46-48頁。ここで聶の援用する「原郷」とは、離散した移民たちの元来の故郷を指す人類学の概念であり、名詞として用いた場合、民族文化・心理の根底にできる民族的故郷や文化的故郷および精神的な家を指し、動詞として用いた場合、特定の地理・場所を超えた一種の原始的故郷に対する親情や、血縁、習俗と文化的アイデンティティおよび回帰を指すという。

48 葉思嫻「性別離散與空間——白先勇小説電影化研究——」彰化師範大学台湾文学研究所碩士論文、2012年、113-140頁。他に、莊宜文「白先勇小説改變電影中的1949年和離散經驗——以『最後の貴族』、『花橋榮記』和『青春蝴蝶孤戀花』為例——」（『中央大學人文學報』第54期、2013年4月、61-93頁）を参照。

49 白先勇「最後の貴族——電影劇本改編提綱——」『白先勇文集・第5卷「遊園驚夢」』広州、花城出版社、2000年、279-298頁（末尾に日付「1987.6」および「白先勇と謝晋による共作（本改編提綱為白先勇與謝晋合著）」と付記）。

50 孫正国は在米華人作家、脚本家。白先勇と親交が深く、「最後の貴族」の他に「金大班の最後一夜」、「玉卿嫂」、「孤恋花」の脚本を白と共同で執筆している。

51 白先勇・孫正国「『最後の貴族』電影文學劇本」、柯慶明等編、前掲『白先勇作品集Ⅷ』、336-407頁。なお、この脚本の執筆時期は謝晋との対談を経た後の1988年1月から、映画撮影開始の同年8月までと推定する。

52 白樺（1930-）は中国河南省信陽市生まれの詩人、劇作家。1949年に中国共産党入党するも、1952年に反右派と見なされ除籍、1955年には中国作家協会へ加盟、1961年から上海にて映画脚本の執筆をはじめ、1979年に共産党に再入党した。

53 張茜整理「第二部最後の貴族・電影完成本」、謝晋編、前掲『謝晋電影選集・女性卷』、130-216頁。

54 鄭向虹「妥協與衝突——『最後の貴族』意識形態讀解——」『電影新作』上海、上海電影家協会、1990年、58頁。

55 白先勇「一部悲愴沉痛的流亡曲——讀「反修樓」談「北斗人」——」、柯慶明等編『白先勇作品集Ⅵ 樹猶如此』台北、天下遠見出版社、2008年、202頁（1980年1月20日の『中國時報』及び『中報月刊』に掲載）。引用の原文は「近年來對於文革逐漸了解，這幕中國人的悲劇竟如夢魘，時常侵擾心頭，不禁使我對我們民族人文傳統的信心大為



動搖」の下線部。

- 56 同上、202-203 頁。原文は「反科學，尚迷信，黨同伐異，勾心鬥角，嚴刑私拷，九族株連，權威崇拜，官僚特權，指鹿為馬，顛黑倒白——這些中國人的老毛病，都是幾十年來，中國層出不窮的革命運動打倒的對象，文革一來，全部借屍還魂」。
- 57 同上、195 頁。原文は「跟他們的接觸，對我產生了巨大的震撼」。
- 58 民間雜誌『北斗』は 1977 年 6 月に香港で創刊後、ガリ版刷りで全 9 期を刊行したのちに経済的理由により停刊したもの、1979 年 10 月には『北斗』中の作品から 22 編を取めた短編集『反修樓』を刊行し、これは同年に台湾の爾雅出版社からも刊行されている。
- 59 冬冬の本名は蔡可風、広東省順徳出身。雑誌『北斗』の主編を務め、その代表作に「反修樓」(1979) 等。
- 60 白先勇、前掲「一部悲愴沉痛的流亡曲」、201 頁。引用の原文は「這些小說最突出的主題，竟還是親情，愛情，友情——這些超階級的亙古不變的基本人性」の下線部。
- 61 『今天』は文革後の中国で民主化を訴えた、北島ら紅衛兵世代の「新詩」を中心とする民間雑誌であり、1980 年 9 月に発禁処分を受けるまで、ガリ版刷りで全 9 号を刊行した。白先勇は方含 (1947-) の詩「在路上 (路上にて)」を高く評価している (注 63 を参照)。
- 62 白先勇「世紀性的漂泊者——重讀『桑青與桃紅』——」、柯慶明等編、前掲『白先勇作品集 VI』、251 頁 (1989 年 12 月に雑誌『九十年代』にて発表、また 1990 年 1 月 9 日の『中國時報』に掲載)。「中国流亡作家連盟」は 1989 年に成立、その主要雑誌『流亡』は 1993 年に『傾向』と改名し刊行されたが、2001 年に停刊した。
- 63 白先勇「從文學發展比較兩岸之異同」、柯慶明等編『白先勇作品集 V 第六隻手指』台北、天下遠見出版社、2008 年、373 頁 (1981 年にカリフォルニア大学バークレー校にて講演、同年に香港『百姓』半月刊に掲載)。引用の原文は「這個時期中國大陸地下刊物所登載的作品，尤其是其中的詩歌，有些我覺得絕不輸於 30,40 年代名家之作。有一首「在路上」，作者是方含，刊在地下雜誌『今天』上。這首詩描寫文革時被流放知識青年的苦難歲月」の下線部。
- 64 白先勇、前掲「一部悲愴沉痛的流亡曲」、204 頁。原文は「我們這個民族，歷盡憂患，曾經唱出多少部感人的流亡曲」。
- 65 白先勇、前掲「世紀性的漂泊者」、249 頁。原文は「周期性的流亡潮」。
- 66 同上。引用の原文は次の下線部。「國際共產主義以及納粹法西斯政權的興起，這兩股極左極右的極權極力，正是促使世界流亡潮的淵藪。納粹運動雖然因德國戰敗而消褪，但共產主義自從一九一七俄國革命成功驅使大批白俄奔走天涯，直到最近數萬東德人逃往西德，東歐共產國家紛起骨牌效應，這七十多年間，歐亞大陸，逃難共產政權的流亡潮一直不絕如縷」。