

論 説

『ホウ・シャオシェンのレッド・バルーン』における越境する間テキスト性 ——劇中劇「張生煮海」の物語の形成と系譜に着目して——

呉 穎濤

はじめに

第1節 『ホウ・シャオシェンのレッド・バルーン』の物語および記憶と伝承

第2節 李天禄とフランス、そして李伝燦の「張羽煮海」

第3節 胡蘭成の「煮海人」、朱天文の理解と侯孝賢の再利用

第4節 朱天文、侯孝賢、李伝燦の三者による張生像および記憶と伝承

むすび

(要約)

侯孝賢監督の『ホウ・シャオシェンのレッド・バルーン』は、多数の文学作品から影響を受けており、その中に、元雑劇に由来した劇中劇の「張生煮海」がある。この映画は一般的に、ラモリスの『赤い風船』に対するオマージュであるという側面が強調されるが、本稿では、実際はそのサブテキストに「張生煮海」の変容の系譜が存在することを論じる。具体的に、本稿ではその継承の過程、つまり、李天禄と李伝燦の継承関係、胡蘭成と朱天文の継承関係、そして侯孝賢のそれらに対する解釈や再利用の過程について実証した上で、映画の物語世界においてそれがさらに中核をなす重要なモチーフとして表現されていることを主張し分析を行った。結論として、「張生煮海」の変容は、映画の中における複数のテキストを完全には調和させず、欠陥があるとともに自然な感覚をもたらす侯孝賢の映画美学を象徴していることを明らかにした。

はじめに

本稿の主旨は、『ホウ・シャオシェンのレッド・バルーン』（以下、『レッド・バルーン』）における、台湾の布袋戯およびフランスの人形劇の形式で上演される劇中劇「張生煮海」の役割について、李天禄流布袋戯の芸術形式と、胡蘭成、朱天文の「張生煮海」への解釈を参照しながら分析することである。そして、これらを手がかりに、映画のテーマとそれを表現するために監督の侯孝賢が用いた美的手法について明らかにしていく。

2003年、侯孝賢はフランスのオルセー美術館から、美術館の建物と所蔵作品を題材にした映画の制作を依頼された。当初の企画は短篇映画であったが、後に長篇映画を制作することとなり、侯孝賢が初めて東アジア以外の地域で撮影したフランス語映画『ホウ・シャオシェンのレッド・バルーン』（『レッド・バルーン』）となった¹。本作は2007年5月のカンヌ国際映画祭「ある視点」(Un Certain Regard)部門のオープニング作品となり、同年のバリャドリッド国際映画祭ではFIPRESCI賞を受賞している。フランスでは本作への評論は非常に少ない²が、それは、永久収蔵品として美術館を宣伝するという映画の性格に加え、ゴダールやトリュフォーのようなビッグ・ネームではなく、短篇映画作家として著名だったアルベール・ラモリスへのオマージュであったことが一つの要因であったとも考えられる。一方で、オルセー美術館のプロジェクトによって制作された作品は、『レッド・バルーン』のほか、侯孝賢から大きな影響を受け、『HHH：侯

孝賢』（1997）を撮影したフランスの監督オリヴィエ・アサヤスの2008年の作品『夏時間の庭』がある³。この点からいえば、侯孝賢自身はすでにフランスで十分な知名度をもっていたといえることができる。

本作は一般的に、アルベール・ラモリス監督の『赤い風船』（1956）へのオマージュ作品であるとされている⁴。一方、侯自身の作品、とくに台湾三部作の第二作目である『戲夢人生』（1993）では、布袋戲の達人の李天祿の目を通して台湾の日本統治時代（1895-1945）を描いており、『レッド・バルーン』にも布袋戲と李天祿の息子李伝燦が登場することから、侯自身の作品とも相互の関連性を有していることがわかる（侯の台湾三部作は『悲情城市』（1989年）に始まり、『好男好女』（1995年）で終わる）。侯孝賢が『レッド・バルーン』の構想段階にあった際、彼は普段の創作方法に従い、まず朱天文が侯に提案したいくつかの文学作品を読みながら、朱とともに脚本を執筆し始めた。その中で、アメリカの作家アダム・ゴプニクの *Paris to the Moon*（『パリから月へ』）は、著者のパリに対する最初の印象はアルベール・ラモリスの『赤い風船』から来ている。この映画では、子供たちが厳しい環境で育てられ、パリは陰鬱なイメージとなっている。侯孝賢は、アルベール・ラモリスの『赤い風船』をこの小説で初めて知る。また、同じくアメリカの作家T・エドワード・カーハートの *The Piano Shop on the Left Bank: Discovering a Forgotten Passion in a Paris Atelier*（『パリ左岸のピアノ工房』）や、フランスの作家フランソワ・ヴェイエルガンスの *en: Trois jours chez ma mère*（『母の家で過ごした三日間』）も読み、これらがパリの都会生活や一人親家庭といった映画のプロットの原点となった⁵。

侯孝賢はまた、中国伝統文学における典型的な登仙記⁶である元雜劇⁷の「張生煮海」（または「張羽煮海」）⁸の要素を映画に入れ込むことを考えた。そして、李天祿の死後、彼の劇団である「亦宛然」を継承した息子の李伝燦に布袋戲への翻案を依頼し、それを朱天文が要約して映画の脚本に取り入れた。映画では、それが最終的に、李伝燦が演じた阿宗師による布袋戲の「張羽煮海」と、ヒロインのスザンヌによるフランス式の人形劇版の「張生煮海」、つまり「求妻煮海人」のプロットとなっている。一方で、侯孝賢によると、「求妻煮海人」の物語には、日本に亡命した中国人知識人である胡蘭成からの影響も存在する⁹。

「張生煮海」を映画のシナリオに盛り込んだことに対して、一部の映画評論家は、侯孝賢が古代の文化やエキゾチシズムを意図的に操作したのは失敗だったとし、外から来た人間として現代のパリをつかみきれていない彼の力不足を改めて浮き彫りにしたと指摘した¹⁰。一方、評論家のなかには、「張生煮海」が東洋・台湾や中国の視点であることを強調しているという指摘¹¹や、過去の映画の亡霊や精神が表れているという指摘¹²、また『戲夢人生』と結びつけた指摘¹³もある。実際、『レッド・バルーン』に対する従来の研究は、李伝燦やヒロインのスザンヌが演出を行なった「張生煮海」が作中において重要な役割をもつことについて賛同しているが、それらの研究のいずれにおいても、作中での「張生煮海」の内容および形式について見落とされている部分がある。『レッド・バルーン』の物語に対する理解について、従来の研究における不十分な点を以下に整理していく。

まず、ジェームス・ウッデンは、『レッド・バルーン』の美学が「疑いなく徹底して侯孝賢

的」¹⁴であると指摘している。布袋戲が具体的にどのようにして『レッド・バルーン』の美学を侯孝賢的にしているのかについて、ウッデンは次のように述べている。

スザンヌの職業である人形師でさえ、侯の過去の作品との強い結びつきがあることを裏付けている。中国の人形劇をフランス語に通訳するスザンヌは、李天禄の実の息子が演じる中国の師匠〔阿宗師〕からそれを学んでいる。〔中略〕そして、〔キャラクターの〕人生の断片を垣間みるだけの間に、著しい省略〔の手法〕が入り、それらが一緒になって、われわれが想像しながらもみることのできないより大きな絵を構成する¹⁵。

しかし、ウッデンは、『レッド・バルーン』における布袋戲と登場人物の人生の断片、そしてそれらに対して作中で直接見せられていない省略された部分が具体的にどのように表現されているのか、また両者の関係についても詳しく述べていない。本稿はまさにこのような点に注目していくものである。同様に、ミシェル・ブルームは、映画における台湾布袋戲の師匠とフランスの人形師との関係に見られる重要性について論じたが、その議論は表面上の接触に関するものにとどまり、芸術上の受容関係については触れていない。ブルームの指摘は、台湾の監督侯孝賢の『レッド・バルーン』とフランスの監督アルベール・ラモリスの『赤い風船』との間には、キャラクターやプロット、カメラショットなど過去の作品の個々の要素を流用する従来の間テキスト性よりも、より広範囲で精神的な間テキスト性 (expanded intertextuality) が存在し、それを作中でフランスの人形劇団に所属するスザンヌと台湾の布袋戲の達人阿宗師の越境的交流が象徴しているというものである¹⁶。しかし、ブルームは、『レッド・バルーン』と劇中劇である「張生煮海」の翻案との間に見られるより直接的な間テキスト性には触れておらず、フランス人のスザンヌがいかに台湾人の阿宗師が演じた布袋戲版の「張生煮海」を改編したのかという、交流の中において非常に重要な点に対する考察が欠けている。さらに、ブルームが、阿宗師を演じる俳優が李天禄であると誤認したことは、『レッド・バルーン』および『戲夢人生』の関係に対する理解に影響を与えるだけでなく、作品解釈においても誤った判断を招くことになると思われる。

また、当然ながら、スザンヌがいかにフランスの人形劇版の「張生煮海」を演じたのかについて深く分析した研究は見られるが、そうした従来の研究では、「張生煮海」の物語が映画に用いられ、肝要なプロットを形成することとなった経緯についての問題は未解明のままである。たとえば、張小虹は、スザンヌが演じたフランスの人形劇版の「張生煮海」に見られる台湾の布袋戲の人形、フランスの棒遣い人形の人形、日本の文楽の人形などの芸術形態の混合や融合が、パリという都市における近代の多重の折り目 (multi-plei-city) を象徴すると述べている¹⁷。しかし、フランス人形劇版の「張生煮海」(「求妻煮海人」)における複数の芸術形態の混合についていえば、東洋の舞台芸術に熱中し、阿宗師から布袋戲を学ぶスザンヌの背景から見れば、必ずしもそれがそのままパリにおける近代の多重の折り目を象徴するともいいがたく、「求妻煮海人」の独自性を考察するためには、むしろスザンヌの人形劇に対する内容や形式上の創新に着目する必要があると思われる。この問題に関して、林松輝 (Lim Song Hwee) は、スザンヌの声の演出に着目し、

「[もしも通常の] 人形劇であれば、スザンヌの演技は聞こえるだけでみることができないはずである一方、侯の映画は、発声する主体の身体に視覚的にアクセスすることを可能にしており、視覚性と聴覚性、イメージとサウンドの関係に対する理解を深めることができる」と指摘している¹⁸。だが、スザンヌが「張生煮海」を演じるという行為には、「張生煮海」の物語の創造とそれを表現する演出形式も含め、それらの要素が映画においていかなる意味をもつのかについての十分な理解はまだ出て来ていない。こうした点に関して、映画研究者のマイケル・ベリーは、侯孝賢のインタビュー集『煮海時光』において、映画に見られる「張生煮海」の変容の系譜とその映画美学について次のように解説している。

実際、この物語〔求妻煮海人〕の背後にある反復と変容の過程も、元代の雜劇から胡蘭成の解釈、そして朱天文と侯孝賢の新解釈による『紅気球之旅』〔『ホウ・シャオシェンのレッド・バルーン』〕まで、非常に興味深い。これは、侯の映画における「テキスト・ゲーム」、すなわち文学と映画の対話の最良の例の一つである。私と侯監督は、インタビューの中で、原作の映画化、脚本の翻案、異なるテキストと映画との関係などについてよく話してきたが、この話題は、『張生煮海』の物語の解釈と変容に言及することでまとめるのが適切だろう。複数のテキストの間で反響することこそが、侯の作品の深さ、多重性、複雑さを明らかにするのである。

しかし同時に、『煮海時光』〔というインタビュー集のタイトル〕と侯の映画〔の創作〕との間には、より直接的な関係もある。ネットの情報によると、『張生煮海』の核心にある思想は「労働者が自然を征服する幻想と、封建勢力に対抗する若い男女の勇氣」であるため、侯はつねに正義の姿勢を貫き、「私はつねに政府に反対してきた」と強調している。彼の映画は、この「反対」の一種の「行動」でもある。もちろん、侯監督自身の頑固さ、意地もある〔下略〕¹⁹

マイケル・ベリーのインタビューからは、胡蘭成による「求妻煮海人」のイメージの形成、そしてそれを朱天文と侯孝賢がそれぞれ読んだということがわかる。しかし、ここでは、胡蘭成の「求妻煮海人」のイメージの形成や、それに対する侯孝賢の正確な受容プロセスについては明らかにされていない。また、映画では李伝燦によって新たに布袋戯が作られたこと、そして朱天文と侯孝賢の「求妻煮海人」への解釈の相違に対する分析も見られない。本稿はまさにそうした点について解明を試みるものである。

以上から、一般的にラモリスの『赤い風船』に対するオマージュであるという側面が強調される本映画について、先行する諸研究を踏まえ、本稿では、映画のサブテキストとして「張生煮海」の変容の系譜が存在することを論じる。したがって本稿では、その継承の過程について実証した上で、それがさらに映画の物語世界において中核をなす重要なモチーフとして表現されていることを主張し分析を行なう。そして、その「張生煮海」の変容が、映画の中の複数のテキストを完全には調和させず、欠陥があるとしても自然な感覚をもたらす侯孝賢の映画美学を表している

結論づける。

第1節 『ハウ・シャオシェンのレッド・バルーン』の物語²⁰ および記憶と伝承

映画の物語の概要は以下の通りである。『レッド・バルーン』は、パリの人形劇団に所属するヒロインのスザンヌ²¹と、息子のシモン、シモンのベビーシッターである中国人留学生ソン（宋芳）の三人のパリでの生活を描いた物語である。映画では、ジュリエット・ピノシュが演じるスザンヌが、元代の雑劇「張生煮海」の物語を基にした人形劇の稽古に挑んでいる。本作はフランス語の映画だが、パリの人形劇団に招かれた台湾人の布袋戲芸師の阿宗師が台湾語で人形劇を実演し、その直後に阿宗師と北京出身の留学生ソンが中国語で短い会話をするシーンがあり、この時ソンがスザンヌの通訳をしている。

ソンはベビーシッターをしながらパリで映画を学ぶ学生で、アルベール・ラモリス監督の有名な映画『赤い風船』（1956）に影響を受け、シモンとともに、街に突然現れた赤い風船をめぐるいくつかの情景を撮影している。また、映画からは、物語に登場する赤い風船とソンがつねに交互にシモンとともにいることがわかる。また、ソンは、スザンヌが人形遣いのスザンヌの祖父が一人で演じていた8ミリテープをDVDに変換する作業も手伝う。最後に、シモンは学校の先生やクラスメートとともにオルセー美術館を訪れ、赤い風船をもった子供の絵をみる。その後、ギャラリーのガラス天井のうえにも赤い風船が現れる。

また、この映画には「張生煮海」にかかわるシーンが三つあり、それらは三つとも非常に重要なシーンとなっている。一つ目は、ソンがスザンヌと息子のシモンに初めて会うシーンである。スザンヌはシモンの世話をしながら、「張生煮海」を翻案した人形劇の公演の練習をしていた。二つ目のシーンでは、スザンヌが台湾の布袋戲芸師である阿宗師を招き、パリの人形劇団のために「張生煮海」の演出方法とその内容を実演してもらう。ここでスザンヌはフランス語で、阿宗師の声の演出を通訳し、その「張生煮海」の物語を紹介した。三つ目は、「張生煮海」のリハーサルのシーンで、スザンヌは張生と毛女という人物の両方を自分の声で演じる。これらの「張生煮海」にかかわるシーンは、映画のテーマおよび侯孝賢の映画創作といかなる関係をもっているのか。

内容面においては、二つ目のシーンで阿宗師が演じた「張生煮海」と一つ目と三つ目のシーンでスザンヌが演じた「張生煮海」は異なる物語となっている。阿宗師の「張生煮海」は本格的な布袋戲で、主人公の張羽は運が悪く出世ができない人物であるが、運命により竜王の娘と結ばれることが定められている。一方、スザンヌの「張生煮海」は、より自由な形式の人形劇で、張羽は竜王の娘との愛の約束を守り、囚われた竜王の娘に再び会うため、一人で海を干そうとする。その後、張羽の強い執念が仙人を感動させたことから、張羽は海を干す仙術を得る。この二つの物語にはそれぞれ異なる由来があり、それは、阿宗師を演じる李伝燦への李天祿流布袋戲からの継承と、脚本に参加した朱天文への胡蘭成の作品と思想からの継承である。「張生煮海」の布袋戲の形式について考えると、それが、中国とフランスの文化交流の例として、台湾の布袋戲にま

つわる歴史的な経緯とその記憶を引き継いでいることがわかる²²。1974年、台湾の布袋戲の達人である李天祿は、フランス人の弟子ジャン＝リュック・ペンソを受け入れ、その弟子はその後パリで布袋戲を行う劇団 Théâtre du Petit Miroir を結成している。このことから、侯孝賢が本作に布袋戲の要素を盛り込んだことについて、パリという街自体が李天祿の布袋戲を継承する伝統を持ち合わせていたことがわかる。一方で、『レッド・バルーン』でのフランスの劇団は、朱天文の脚本に書かれた「張生煮海」に従い、Théâtre du Petit Miroir が行なうものに比べより近代的な形式の人形劇を行った。

また、侯孝賢にとって記憶の物語としての『レッド・バルーン』は、ラモリスの『赤い風船』に対する独特な伝承関係をもっている。これについて、侯は次のように語っている。

実は『赤い風船』のものと] 同じ赤い風船なのだ。しかし、今は古びた魂〔老靈魂〕²³ になった。子供たちと過ごした時間を懐かしみ、遠くからシモンを見守るために戻ってきたのだ。しかし、その子どもは昔と同じではない。風船だけで遊ぶ必要はなく、たくさんのおもちゃをもっているの、完全に風船に依存しているわけではない。また同時に、50年前の少年のように風船についていくわけでもなく、少し離れている²⁴。

侯孝賢はアルベール・ラモリスの『赤い風船』へのオマージュを行うため、『レッド・バルーン』において、モチーフであり意識をもった人物のようでもある同じ赤い風船を登場させ、ラモリスの『赤い風船』との記憶の継承関係を示している。だが、記憶と継承という観点からみると、「張生煮海」は、アルベール・ラモリスの『赤い風船』よりも、作中でさらなるプロット推進の作用をもっている。そのため、『レッド・バルーン』を読み解くには、少なくとも李天祿・李伝燦の継承関係、そして胡蘭成・朱天文の継承関係からみる「張生煮海」の物語の形成と系譜を明らかにする必要があるだろう。次の部分では、『レッド・バルーン』に関連する李天祿・李伝燦についての出来事を整理する。そして、胡蘭成・朱天文の「張生煮海」の解釈とそれに関連する記述について分析し、侯孝賢がいかにそれらを自らの創作に用いたのかを明らかにしていく。

第2節 李天祿とフランス、そして李伝燦の「張羽煮海」

台湾の伝統的な人形劇である布袋戲の国宝級名人である李天祿は、かつて侯孝賢の3作品（『恋恋風塵』1986年、『ナイルの娘』1987年、『悲情城市』1989年）において主人公の外祖父役を演じ、1993年には、李自身を描いた半自伝的映画『戲夢人生』の主役も演じた。後に、李天祿の息子でその継承者である李伝燦も、侯孝賢の『レッド・バルーン』に出演し、フランスで布袋戲を披露しその芸術を伝える役目を演じた。侯孝賢は、李天祿とその継承者である息子の李伝燦を通じて、自分の映画に布袋戲を埋め込み、そのフランスへの伝播を表現したといえることができる。

しかし、台湾の布袋戲のフランスへの進出については、侯孝賢の力を借りるまでもなく、李天祿自身でそれを実現することができた。李天祿は布袋戲の名家に生まれ育ち、台湾が日本統治下

にあった1931年に劇団「亦宛然」を旗揚げした。1937年には亦宛然を休業し職を変えようとしたが、上手くいかなかった。1942年、英米撃滅催進隊に入り、宣伝劇を演じ、日本の警察庁から報酬を得ていたが、1943年、劇を演じることを禁止され、外交部建設部隊の労働監督官として働くことになる。日本降伏後、1946年から「亦宛然」として活動を再開し、1950年代以降、全国布袋戲コンクールで数年に渡って優勝し、台湾布袋戲の第一人者としての称号を得た。1974年、フランスで中国語を学んでいたジャン＝リュック・ペンソ（班任旅）が台湾に渡り、李天禄に師事した。ペンソは帰国後、劇団Théâtre du Petit Miroirを設立。劇団の中国語名である小宛然は、李の劇団の名前である亦宛然に敬意を表したものである²⁵。

70年代の台湾の言語政策下では、方言で放送されるテレビ番組の時間数が制限されており、李天禄の劇団は1977年に運営難のため解散することとなった。李天禄のフランス人の弟子らは、翌年、すぐに師匠をフランス公演に招待し、「亦宛然」の布袋戲を存続させた。李天禄は1998年に死去するが、フランスの弟子らは現在に至るまで李天禄を忘れることなく、没後20年となる2018年に李天禄を偲び、台北にてフランス式の音楽を加えた布袋戲「オデッセイ」を上演している。

侯孝賢は、李天禄を師、あるいは良き友人としてとらえていたが、同時に李の意志の強さや精悍さを尊敬しており、次のように評価している。

〔李天禄から学んだ最も貴重な経験は〕その意志の強さだ。彼はとても年をとっているが、いまだにとても精悍だ。彼〔の生活〕は実はとても楽なものだったとも言えるが、政府に文句を言ったり怒ったりもする。『戲夢人生』のように、昔日本によって皇民化が行なわれた頃、彼はいくつかの劇を演じたため、日本人の〔作戦〕課長は彼をととても気に入っていたが、他人の目には「三腳仔」（台湾語で、おもに日本統治時代の御用紳士や台湾警察のことを指す）だと映る。日本人は「四腳仔」（台湾語）、日本犬と罵り、台湾人は「二腳仔」と呼ぶから、その中間的な意味だ。しかし、彼〔李天禄〕はまったくそんなことは思っておらず、劇団を守り、業界を守っていたようだ。あらゆる政策が変更される際、政府と話し合う余地があれば、彼は完全に現実的に、そこに参加するのだ。また、人がいいか悪いかは、必ずしもその人が日本人かどうかとは関係ない。この側面では基本的にはオープンマインドで私はそれが好きだ。

〔略〕胡蘭成のように、簡単に「漢奸」〔裏切り者〕というレッテルを貼ることはできる。しかし、李天禄は生まれてすぐに日本の統治下に置かれ、それしか世界を知らなかったわけだから、このような状況では、彼の行動を単純に道徳で判断するのは難しい。そこで私は、彼の人生を、彼が生きていた状況という文脈で、人間の視点からみることにし、彼が目撃した経年変化をできるだけ客観的にみることにした²⁶。

李天禄はかつて日本軍の宣伝劇の演出に参加したことで裏切り者と呼ばれたが、侯は当時の彼の状況に注目した。李天禄はつねに劇団と業界を守り、そのために政府との交渉を敢行したこと

もあるという。したがって、侯は李の粘り強さや忍耐力を評価しているといえよう。さらに、李天禄の生涯について、侯は、「彼の人生は劇であり、劇は人生であり、その二つは融合している」とも述べたことがある²⁷。

李天禄の死後、その息子である李伝燦が「亦宛然」を継承した。布袋戲の芸の伝承は、父から子へ、あるいは師から弟子へと受け継がれることが多い。李天禄も1920年に父親から正式に芸を学んだ。伝統芸術の環境においては、父親が子供に芸を伝え、子供が後悔なく芸を受け入れて同じ業界で活動し続けることは、次世代に芸を伝えるための一種の暗黙のルールであることが多い。李伝燦も、幼少のころから父について布袋戲の芸を学びはじめた。1971年に除隊した後、市場の衰退から、約2年間布袋戲の業界から離れていたが、1973年、劇団『小西園』で二番手が欠けたため、劇団長の徐王が李天禄に協力を依頼した。これをきっかけに、李伝燦は布袋戲界に戻る。1998年に李天禄が他界すると、李伝燦は「亦宛然」の団長を引き継ぎ、父の志を継いで布袋戲の普及に努めた。そして、南管、歌仔戲、人形劇、モダンダンス、クラシック音楽とのコラボレーションにより、布袋戲のさらなる可能性を求めた。李伝燦が「亦宛然」に在籍した30年間、劇場で使われた人形や小道具のほとんどが彼自身の手から生まれたものだったが、台湾の布袋戲では、芸能と職人技の両方を兼ね備えた芸師はほとんどいないという²⁸。

李伝燦は、『レッド・バルーン』よりも前に、すでに侯孝賢の『戲夢人生』、『憂鬱な樂園』、『百年恋歌』などの作品に参加したことがあるが、『レッド・バルーン』は李天禄の半自伝的映画である『戲夢人生』以来、再び布袋戲や人形に触れる映画であるため、李伝燦の演じる阿宗師の役は、それまでの作品よりもはるかに重要であるといえる。侯孝賢は『レッド・バルーン』において、李伝燦に元代の雜劇「張生煮海」を布袋戲で演じさせようとしたが、台湾では誰もこの作品を上演していなかったため、中国大陆から台本を探して送ってきてもらい、新たな台本が制作された。侯孝賢は、李が自分の名を冠した人物である阿宗師を演じ、フランスの人形劇団員に台湾の「張生煮海」の布袋戲を教え、女性主人公のスザンヌが人形劇版の「張生煮海」、つまり「求妻煮海人」のパフォーマンスを行なうよう物語を設計した。劇団亦宛然は、李伝燦の遺作ともいえる、彼自身が翻案した『張羽煮海』を、2021年に新北市立図書館淡水分館シアターホールで初演した。この公演はセットステージスタイルで撮影され、2022年にYouTubeで公開されている。李伝燦の『張羽煮海』の概要は、作品の冒頭によると次の通りである²⁹。

落第秀才の張羽は各地を流浪していた。ある日、彼は石仏寺に泊まり、夜の寺で古代の琴を目にしたため、それを弾き、演奏しはじめた。その琴の音に惹かれ、東海の竜王の娘である瓊蓮が寺にやってきて、二人は一目で恋に落ちる。二人は8月15日に水晶宮で結婚することを約束した。予定通り約束の場所に向かった張羽は水晶宮の入り口が見つからず、毛女に出会い、東海の竜王は気性が荒く、結婚を阻止される恐れがあることを聞かされる。そして、毛女は張羽に海を煮るための三つの法器を与えた。法器の力を借りて、張羽は東海を熱くし、沸騰させる。状況が良くないと見た東海の竜王は、石仏寺の僧に頼んで、瓊蓮と結婚させるために張羽を東海の竜宮城に連れてきてもらう。

また、『レッド・バルーン』には物語のプロットのほか、カットされたシーンがある。そのシーンには台本がなく、阿宗師（李伝燦）はその時何をいうか定まっていなかったが、列車が走り出すと、彼はピノシュの演じるスザンヌに、「なぜこれ〔布袋戯〕が好きなのか」と尋ねた。スザンヌは、祖父が人形遣いで、子供のころはどこへでもついていったという。一度道に迷って家に帰るのに時間がかかったため、祖父は「今後外出するときはもっとお金をもっていくように」と言ったという。スザンヌが大量の紙幣を取り出し阿宗師に見せると、彼はなぜこの芝居〔『張羽煮海』〕が好きなのかと彼女に聞いた。彼女は、中国のラブストーリーは美しく、堅貞不屈で、世俗を超越した感情を描いており、それはとても貴重で珍しいものだと言った。では、侯孝賢はなぜこうした堅貞不屈で世俗を超越した感情を描いている中国のラブストーリーを、パリの日常を描く物語に入れ込んだのだろうか。次節ではこの点について掘り下げていくこととする。

第3節 胡蘭成の「煮海人」、朱天文の理解と侯孝賢の再利用

映画における「張生煮海」にかかわるシーンに触れている先行研究においては、それが元雑劇に由来すること、また、李天祿の布袋戯と関連があり、映画に中国の要素をもたらすといった指摘しかされていない。しかも、これらの先行研究では、映画中の「張生煮海」の布袋戯が李天祿の後継者である李伝燦によって新たに創作されたものであることを見落としているだけでなく、布袋戯の形式のほか、侯孝賢が映画において「張生煮海」を用いた理由についても触れられていない。これは、監督の侯孝賢と脚本制作に関わった朱天文が、「張生煮海」における張生のイメージを、どのように微妙に異なるかたちで理解しているか、そして、侯孝賢の張生のイメージへの理解が映画の物語にどのような影響を与えているかにも関わってくる重要な問題であると思われる。次の二つの部分では、侯孝賢による「張生煮海」のイメージの受容の過程、そしてそれをいかにして映画に用いようとしたのかについて解明していくこととする。

まず、侯孝賢による「張生煮海」のイメージの受容の過程について確認しておく。日本に亡命した中国知識人の胡蘭成は、日本での世話役である宮田武義のために「煮海人」という漢詩を作った。その後、胡は台湾に滞在中、朱天文を教え、また「煮海人」に手を入れた漢詩を朱に贈った。朱はその漢詩を読んで大いに感動し、また侯孝賢はこの「煮海人」のモチーフを『レッド・バルーン』に入れ込んだということである。映画評論家の聞天祥によるインタビューにおいて、侯孝賢は、『レッド・バルーン』で布袋戯を用いた理由について聞かれた際、「子供のころから布袋戯をたくさん見ているから、李天祿を撮ったわけです」と答えているが、「張生煮海」を用いた理由については、次のように答えている。

胡蘭成は『今生今世』で「張生煮海」に言及しており、「張生煮海」を「求妻煮海人」と改名したが、これは素晴らしい命名だと思う。物語は、竜王によって竜王の娘が海底に幽閉され、張生が妻を乞うために海を煮て干そうと、大きな鉄鍋を持ち、海辺で煮るというもの。こういった頑固さは、トリュフォーの映画に出てくる男女と同じで、なかなか感動的だと思

うので、トリュフォーの映画〔の特徴〕を表現するためにこの物語を借りた³⁰。

侯の述べる胡蘭成の記述について、筆者が調査した限りでは、台湾で出版された胡蘭成の『今生今世』（遠景出版、1986年）には、「閑愁記」という節（タイトルは元・李好古『沙門島張生煮海』の第一折から）が見られるものの、「張生煮海」、「求妻煮海人」に直接言及している部分は見られない。広西師範大学出版社版の侯孝賢のインタビュー集『煮海時光』の編集者による注釈には、次のように記されている。「1970年11月28日、胡蘭成は、学剣学書意不平/未知成敗只今身/尽輪風雅与时輩/独愛求妻煮海人という詩を書いた³¹」。胡蘭成作品集『閑愁万種』において、たしかに上記の詩の元となる胡蘭成から朱天文への手紙の抜粋が見られるが、その手紙は1980年11月28日のものであった。胡蘭成が作家の朱西寧を通じて娘の朱天文に会ったのは1974年であり、1970年に胡蘭成が彼女と文通をしていたことは考えにくい。実は、この詩には、1973年に書かれたと思われる「煮海人 癸丑遊春」というタイトルの旧版が存在する。この詩は、胡蘭成が日比谷の中国料理店「山水楼」の主人、宮田武義に宛てたものであると思われる。宮田武義は、上海東亜同文書院を卒業後、東京外務省情報部嘱託を経て、1922年から「山水楼」を経営し、胡の日本滞在の世話役を務め、胡の書道の教え子でもあった。副題からみると、この詩は1973年の春に書かれたものと推測することができる。以下に、詩の異なる版を照合し、その内容や解釈の変遷を時系列で見ていくこととする。

まずは、1973年版の「煮海人 癸丑遊春」である。この詩は、宮田武義が胡蘭成の協力を得て開催した書展を記念して500部限定で出版された『遊記山人書帖』に収録されている宮田武義の歌集「仁風」にあり、現在では容易に手に入らないもののようである。歌集「仁風」のなかには、宮田武義の「煮海の人」という作品があるが、その原文は次のようなものである。

一杯の柄杓に汲みて釜に入れ大海の水煮ほしたる張生
 張生の竜女恋する執念に竜王つひにこれを許せり
 清姫は安珍逐うて嘘と化はり川を渡りて鐘楼にせまる
 一念は焰ともえて千鈞の鐘やきとかす清姫の恋
 清姫は一気に燃えて安珍と鐘の内外に無理心中す
 海と川竜蛇、釜鐘、火と水と彼此交錯す恋物語
 元曲の竜宮宴ははなやかに娘道成寺の舞台はあはれ
 かつとなり一瞬これは焼尽ししんり堪へて彼は万全（中日国民性に思ふ）
 張生の結願成就も清姫の悲恋破滅も人生の一齣³²

元代の雑劇作家李好古が執筆した『沙門島張生煮海』は、『張羽煮海』や『張生煮海』とも呼ばれている。唐代に李朝威が書いた四大民話に数えられる伝奇小説『柳毅伝』の影響を受けているといわれている³³。また、『張羽煮海』は、『柳毅伝』から翻案された元雑劇の『柳毅伝書』と同様に、神と人との愛の伝説として有名である。この側面からみると、宮田の作品は「張生煮海」

の翻案（和歌訳）とも言える。また、宮田は作品の末尾に、「張生煮海」という物語を説明する注を加えており、「元曲に、張生、竜女を恋すれども竜王許さず。張生柄杓を以て一杯づつ海水を汲みあげ釜で煮て、つひに大海の水を煮干した。竜王よつて娘を張生にやるとある」と記している³⁴。大塚秀高によれば、元来の「張生煮海」の「煮海」説話には、「呪術による悪竜退治」、「煮海」、「水位低下」という三つの要素が含まれているという³⁵。この三つの要素は李伝燦が翻案した『張羽煮海』布袋戯においても見られる。宮田武義の解説では、「呪術による悪竜退治」が省略され、「煮海」の理由と過程だけに焦点が当てられている。「かつとなり一瞬これは焼尽ししんなり堪へて彼は万全」という句の後、宮田は、中日国民性を思い起こし、精衛填海の物語を注に書き加えていく。これは、「煮海」という個人的な物語に、ある種の集団的な意義を与えるためであると考えられる。

宮田武義が「張生煮海」を知っていた理由について、読み進めていくと、おそらく胡蘭成をたどってのことであるとわかる。宮田は注で「張生煮海」の話を説明するだけでなく、胡蘭成の詩「煮海人 癸丑遊春」を加えているためだ。その内容は以下の通りである。

学書学剣俱不成
才与不才之間身
尽讓風雅輸時輩
独愛求婦煮海人

〔書を学んでも剣を学んでも俱に成らず
才でもなく不才でもない所に身を置く
風雅を尽く讓って時輩に輸すが
婦を求めて海を煮る人を独り愛す〕

詩の最初の行では『史記』の「項羽本紀」を引用しており、作者の英雄意識が表れている。二行目では、『莊子』「山木」篇の「才」と「不才」の間に身を置く論理を応用したものであると考えられる。続く部分で作者は、自分は当時の環境や仲間から認められていないと述べ、最後の行では「張生煮海」を典拠とし、たとえ時代に合わなかったとしても自分の理想を貫く決意を示していることが読み取れる。

筆者の調査によると、胡蘭成は1950年に日本へと亡命し、渡日の過程で、香港における新儒家を代表する学者である唐君毅と親しくなった。彼は当初、胡の学問を認め、中国の歴史を総合的に研究する胡の著作『山河歲月』（西貝印刷所、1954年）の出版に協力した。その後、1960年代半ばになると、徐々に唐君毅と胡蘭成の関係は希薄になっていく。1964年、彼はこのことを胡蘭成に書き送った。「これ〔学術研究について〕は兄〔胡蘭成〕と弟〔唐君毅〕の違いである。だからこそ、兄の閑と弟の忙は別物であり、無理に同じにしようとする必要はないのである³⁶」。唐君毅からの批判は、つねに胡蘭成の心に残っていた。1978年に唐君毅が亡くなり、胡蘭成は

1980年に、「遂志賦」という文で、「私は学者には見えない、生活もままならない。〔中略〕私の友人で学問に熱心な君子がおり、彼と話したのだが、彼は何度かこういった。『しかし、学問的な見識は認められなければならないし、自分の見識が認められないと意味がない』。彼は民主的な学問の精神について話していたが、私は孔子の思想は秦や漢の時代になってから認められたものであり、私の思想は革命的な行動によって証明されるものであると答えた。結局、二人の仲はうまくいかなかった。君毅の学問は大学で認められたが、私の学問は今日認められていない³⁷」。また、同年11月28日付の胡蘭成から朱天文への手紙には、次のような一節がある。

元曲には張生煮海があり、それはある文人が海辺を歩き、竜王の娘と結婚したという話である。竜王は激怒し、娘を自分の宮殿に閉じ込めた。文人は鍋を手に取り、その中で海水を沸騰させた。海水を煮詰めて乾かすのは、妻を求めるためであった。通りかかった仙人がその訳を聞くと、同情して仙法を授けてくれた。鍋の水が1度温かくなると、つまり海の温度が1度高くなると、だんだん沸騰しそうになって、魚や蝦がみんな恐怖で悲鳴をあげて飛び跳ねた。竜王は娘を海に突き上げ、文人は妻を連れて帰って雲のように消えた。数年前、私はある人のために書を書いて、思いのままに詩を書いた。

学書学剣意不平 未知成敗只今身
尽輸風雅与時輩 独愛求妻煮海人

〔書を学び剣を学んでも心は満たされず、成功か失敗かわからない今の身があるのみ。
風雅を時代の仲間たちに尽く輸すが、妻を求めて海を煮る人を独り愛す〕³⁸

1973年版と比べ、この詩では項羽の典故が見えにくくなっているが、英雄意識を残し、莊子の無為観をなくしたため、詩はより積極的に読める。また、最後の句では「求婦煮海人」が「求妻煮海人」に変更され、作品のテーマがより率直になった。また、朱天文は「記胡蘭成八書」³⁹という文章で、この詩の背景について解説し、以下のように語っている。

胡先生は、来日当初日本の風雅人士や漢学者と交遊した。酒を飲み、詩を詠み、書を書き、世間と人間について語り、学問の仲間として皆に知られるようになった。彼は言った。「その後、私は、彼らが進歩を求めていると感じ、彼らのもとを去った。また、もう大学の文献学者たちとは付き合わず、自ら真の知識を追求する。だから、みんな私に愛想を尽かして、友情はほとんど消滅してしまったけれど、私は寂しいとは思わなかった」。彼にはこういう詩がある。

学書学剣意不平， 未知成敗只今身，
尽輸風雅与時輩， 独愛求妻煮海人。

煮海人とは元曲にある物語で、それはある文人が海辺を歩き、竜王の娘と結婚するという話だ。竜王は激怒し、娘を自分の宮殿に閉じ込めた。文人は鍋を手に取り、その中で海水を沸騰させた。海水を煮詰めて乾かすのは、妻を求めるためであった。通りかかった仙人がその訳を聞くと、同情して仙法を授けてくれた。鍋の水が1度温かくなると、つまり海の温度が1度高くなると、だんだん沸騰しそうになり、魚や蝦がみんな恐怖で悲鳴をあげて飛び跳ねた。竜王は娘を海に突き上げ、文人は遂に妻を得て帰っていった。

胡先生は、煮海人の執念によく似ている⁴⁰。

朱天文の解説では、胡蘭成と唐君毅との話は直接明言されていないが、日本における晩年の胡蘭成の境遇が正確に述べられているといえよう。また、「張生煮海」の物語の説明は胡蘭成の手紙でのものとはほぼ同じであるが、「張生煮海」という題名が煮海人へと変わっている。そうすると、煮海人は、「張生煮海」の物語の文脈から脱し、たとえ時代に合わなくとも自分の理想を貫くという執念をもつ人の象徴となっていることがわかる。侯孝賢はおそらく、胡蘭成が朱天文に宛てた手紙、または朱天文の「記胡蘭成八書」を読むことを通じて、胡蘭成の「求妻煮海人」を知ったと考えられる。また、侯孝賢はフランスの映画雑誌『カイエ・デュ・シネマ』(*Cahiers du Cinéma*)の2004年のトリュフォーの記念号において、胡蘭成の手紙での内容とほとんど同じ言葉で「張生煮海」を紹介し、「トリュフォーの映画に出てくる男女は、この『煮海の人』のようなものだ。彼らは情熱的な恋人たちだ。ある意味、トリュフォーはその人ではないだろうか」⁴¹と述べている。つまり、侯孝賢は胡蘭成の「煮海人」における「執念」を見出し、それをトリュフォーの代表するフランス映画の表象でありモチーフでもある情熱的な男女に喩えた。そして、侯孝賢はまた自らのフランス語の映画に、その「煮海人」の「執念」を描く物語を用いることとなった。

また、胡蘭成作品は、張愛玲や沈從文の作品に加え、つねに侯孝賢の愛読書であった⁴²。これは長年侯の作品の脚本家を務めた朱天文からの影響であると思われる。朱天文は、父の朱西寧、妹の朱天心とともに、文学においては胡蘭成の弟子として知られている。1975年5月2日、日本で25年以上の亡命生活を送った胡蘭成は、台湾の中国文化学院の永世教授資格で台湾へと移った。胡蘭成が台湾へ移る前夜、宮田武義の山水楼において送別会も行われた。台湾へと移った後、秋から、「大自然の五基本法則」にもとづく「華学科学与哲学」という講義を一年講じた（「大自然の五基本法則」については後述する）。春、胡蘭成著作『山河歲月』が再版されたが、胡蘭成の名が知られるようになると、台湾の文化界からの否定的な反応が強くなり始めるようになる。そして、秋に「中国古典小説」や「日本文学概論」などを開講したが、再び学内の教授が学生を率いて胡蘭成を追放しにかけ、文化界による新聞投書も頻繁に行われた。そして、国民党軍兵であった朱西寧にも非難の声が高まり、印刷中であった『今生今世』は出版停止となった。10月に授業が停止され、教授の身分にはとどまったが、『山河歲月』は発禁処分となる。そのころから、胡蘭成は三三社という文学団体を設立し、朱西寧に影響を与え、朱天文、朱天心などの若手作家

が育った。胡は1976年1月末に日本へ飛び、4月にまた台湾へと戻る。4月末、中国文化学院を追放されたが、のちに、朱西寧の自宅の隣に居を移す。秋、一時滞在のつもりで日本へと渡る。1977年4月、三三社のメンバーは、台湾で自らの創作および胡蘭成や朱西寧による中国の伝統文化を論じたエッセイを掲載するため、『三三集刊』を創刊し、その後、胡蘭成が死去した直後の1981年夏から停刊となった。胡蘭成によれば、「三三の主旨は大自然の五つの基本法則に対応し、革命で、産業国家主義社会に代り新たに人世の礼楽風景を啓くこと、その思想で大陸の中共軍隊と民間までを風動し、反共起義で中国を光復する。そして世界の歴史に新しい前景を与えることである」という⁴³。夢物語にすぎないもののようにも思われるが、日本、台湾で幾度も挫折を経験した胡蘭成が、死去するまでその思想とそれに従った行動を貫いたことによって、朱天文や、「記胡蘭成八書」あるいは朱天文宛ての手紙や『今生今世』を読んだ侯孝賢に、その「執念」をもつイメージを与えたと考えることができる。

その後、脚本家となった朱天文は、侯の名が世に知られるようになって以来、映画を説明する際に胡蘭成の言葉を用いてきた。たとえば、胡蘭成の死後出版された『中国文学史話』（远流出版、1991年）において、朱天文は『悲情城市』の映画形式について、侯孝賢は「天意を撮りたい」、「自然の法則のもとでの人間の営みを撮りたい」のであると語っている⁴⁴。こうした言葉は、実は、胡蘭成の『中国文学史話』における「天意」と自然の「五基本法則」といった概念に由来している⁴⁵。この「五基本法則」には、「時間は大自然の意志により、空間は大自然の息によるものともいえる」といった抽象的な記述があるが、黄錦樹によると、それはショーペンハウアー哲学における「意志」の概念に加え、梁漱溟の中国性言説や中国伝統哲学における「気」の概念によるものである。また、「そのロジックは息や感といった感性主体で、その主要な論証は自然界に遍在する感性的リズムを感じ、直感的に瞑想していくことによるものである」という⁴⁶。それは、『レッド・バルーン』にも見られる、侯孝賢の間接的で、人の記憶や現実を互いに溶け込ませる「自然」な撮影スタイルの思想的根源の一つとなったとも推測できる。

また、胡蘭成その人と作品にみる「執念」が、『レッド・バルーン』の撮影とモチーフを理解する手がかりになりえるかということについて、次の部分で分析していくこととする。まず、李天禄から人形の作り方と布袋戲の技法を受けた李伝燦が、自らが翻案した『張羽煮海』の布袋戲を演じることを通じてフランスで現地の人形遣いに布袋戲の芸術とその精神を伝えるという事柄に加え、胡蘭成が宮田武義や朱天文に「張生煮海」の物語とその精神を伝えたこと、また、侯孝賢が「張生煮海」の物語を布袋戲および人形劇の形で映画において再利用したことは、重要な手がかりとなるものであると思われる。とくに、映画において布袋戲版の「張生煮海」を演じた李伝燦、脚本の構想に参加した朱天文、そして監督の侯孝賢という三者の「張生煮海」の解釈の相違という視点が、『レッド・バルーン』の物語を理解する上で非常に大きな手がかりとなる。次の部分では、映画に見られる記憶と伝承の表象について取り上げ、その意義を読み解くを試みる。

第4節 朱天文、侯孝賢、李伝燦の三者による張生像および記憶と伝承

そもそもなぜ侯孝賢は、『レッド・バルーン』に布袋戯「張羽煮海」の要素を加え、その後スザンヌが声を演じるフランスの人形劇団による再演という演出を行ったのか。まず、布袋戯「張羽煮海」を加えることについて、侯孝賢が映画のストーリーを設計する上で、脚本家の朱天文とは異なるアプローチを取っていることが見て取れる。朱天文オリジナルの脚本の方をみると、李伝燦が布袋戯の大家として演じる演目はもともと、「白蛇伝」となる予定であった⁴⁷。これは理解しやすいだろう。なぜなら、「白蛇伝」は布袋戯の古典的な作品であり、李天禄や李伝燦もこれまでに演じており、李天禄に師事したフランスのジャン＝リュック・ペンソも、1981年から現在に至るまで演じている⁴⁸。忠実な愛の物語を表現するのであれば、千年間修行した蛇の精・白素貞が、金山寺に囚われた許仙と再会するため、自分よりも法力の強い法海和尚と戦い、雷峰塔の下に閉じ込められるという話を通じてでも可能である。しかしながら、この話は悲劇であり、白素貞は普通の人間ではなく、布袋戯には、法海との激しい戦いのシーンもある。これは、「張羽煮海」の物語における、普通の人間の体をもつ張羽とは異なっている。そうすると、『レッド・バルーン』を読み解く際に着目すべきなのは、「張羽煮海」における張羽が、まず普通の人間の体を持ち、その後仙法を得て、海を煮干すというプロセスであろう。

また、朱天文の脚本で示されるフランスの劇団による「張羽煮海」の創作のされ方は、「張羽煮海」の改作計画が企画された後、布袋戯の師を招いて布袋戯の演出方法を教授し、最終的に、フランスの人形劇版の完全な「張羽煮海」（「求妻煮海人」）を創作して上演するというものであった。これは、ジャン＝リュック・ペンソが李天禄に布袋戯を教わり、フランスで布袋戯の劇団を設立し、亦宛然の作品や独自のフランス語布袋戯を演じるというプロセスに似ているが、異なる点は、ジャン＝リュック・ペンソの劇団小宛然は、実際には従来の伝統的な形式で布袋戯の上演を行う劇団であったことである。

実際の映画制作においては、当初の脚本通りにはいかず、制作会社の俳優との連絡に遅れが生じたため、侯孝賢は予定よりも短い撮影時間しか確保することができなかった。2週間ですべての内容を撮り終える必要があったため、彼は最終的に、フランスの人形劇団の完全版の「張羽煮海」（「求妻煮海人」）を撮り終えることはできず、代わりに、リハーサル版のみを撮影した。そして、編集を通じ、人形劇版の「張生煮海」が、計画、準備から正式な演出に至るまでのプロセスを補完する必要があった。これにより、映画における「張羽煮海」のエピソードは、三つのセグメントに限られることになった。つまり、リハーサル1（張羽が決意して妻を求める）、阿宗師が布袋戯の芸術形式を通じて張羽の登場方法を教えるシーン、そしてリハーサル2（仙人の毛女が張羽に感動し、張羽に仙法を伝授する）である。

さらに、『レッド・バルーン』において、張羽は阿宗師による布袋戯と、スザンヌの声によって演出されたフランス人形劇でそれぞれ演じられたため、二つの異なる張羽像が際立っている。また、2022年の亦宛然版『張羽煮海』における張羽の登場詩および登場の方法と比較すると、阿宗師が映画で演じた張羽も同じ脚本に基づいていることが推測できる。阿宗師による布袋戯に

において、張羽の登場詩は以下の通りとなっている。

命運不通真怪哉、烏雲遮罩棟樑材、在下張羽字伯騰

〔運命はままならず本当におかしい、黒い雲が優れた人材を覆い隠している、拙者は張羽で字は伯騰である〕⁴⁹

ここでの張羽のイメージは落ちぶれた秀才として描かれており、運命に翻弄され、孤独で失敗した人物として描かれている。しかし、物語をさらに見ていくと、張羽は運命の采配により竜王の娘・瓊蓮に出会い、密かに結婚を約束する。龍王は結婚に反対したが、張羽と竜王の娘には前世からの縁があり、それを成就させるため仙人の毛女が張羽に海を煮干す仙法を授ける。海水が干上がる事態に直面した龍王は、二人の間の前世からの縁を理解し、張羽と竜王の娘の結婚を許し、最終的に二人は仙人となる。一方、スザンヌが演じる際、張羽をこれとは異なる人物像で演じている。最初のリハーサルでは、スザンヌが張羽と竜王の娘の侍女の声を演じ、台詞は以下のようになっている。

張羽：愛しの瓊蓮の身に一体何が？

侍女：深い海の底に隠してしまった／いかにして助け出すつもりか／探せ／探したまえ／海に身を投じて

張羽：我は絶望の極みにありて／大海を一滴残らず沸き立たせるのだ／この決意断じて揺るがぬぞ／思い知るがよい／海を干上がらせ／あの方を探し出して見せよう／何者も止めることはできない

侍女：これは何たる喜び／泳いであの方に知らせに参ります⁵⁰

上記のような台詞には、李伝燦の布袋戯「張羽煮海」では見られない、愛情に対する執念をもった張羽の性格が強く表現されているといえよう。また、2007年のカンヌ映画祭にて『レッド・バルーン』の出演者としてインタビューを受けたビノシュは、この話で張羽の「積極的に勝ち取ろうとする戦いの精神」に深く共感していることを述べた⁵¹。侯孝賢は事前に台詞を設定せずに映画の撮影を行ったことから、俳優が物語をどのように理解しているのかが、彼らが自ら考えて設定する台詞に強く反映されていることがわかる⁵²。李伝燦の「張羽煮海」とは異なり、スザンヌが演じた最初のリハーサルでは、張生は竜王の娘との宿世の因縁から仙人の毛女に海を煮る方法を知らされるのではなく、最初から成功するかどうかかわからないという状況の中、自分の意志で海の水を少しずつ煮詰めることを決意し、その後仙人の毛女が張羽の行動とその強い執念に感動し、彼に仙法を授けるのである。

映画に布袋戯「張生煮海」を教える阿宗師を登場させた理由について、侯孝賢は、「この『先生』を表現したかった」と述べている⁵³。侯孝賢は、自身の布袋戯に対する理解をもとに、スザンヌ

役のビノシュがこの分野についての理解を深めるよう手配した。したがって、映画の中でビノシュ演じるスザンヌが人形劇に対してもつ理解は侯孝賢のものから来しているといえるが、阿宗師の教授を加えることで、スザンヌの理解がより自然かつ合理的に生まれるようになり、また、それによって、フランスの劇団が李天祿の布袋戲を伝承するという歴史を表現することを可能にしている。侯孝賢は、布袋戲には厳格な形式があり、キャラクターの「設定」も固定的であり、動作も音楽に合わせて行う必要があると述べており、これは、西洋の人形劇が非常に自由であることと対照的であるという。したがって、フランス人形劇版では、スザンヌが台詞や声を通じて張羽と毛女に、よりリアルで複雑な内面表現や行動傾向を与えていると説明することができる。侯孝賢は、制作会社との意思疎通が遅れたため、劇について俳優と打ち合わせするのが遅れ、俳優が役に入るのに十分な時間がなかったと述べているが、これは、もし時間が十分にあったならば、より完成度の高い「張生煮海」の演出をみることでできた可能性があることを意味し、そうなれば、二つの「張生煮海」の内容や形式の対比もより明確なものとなった可能性があるだろう。

さらに、監督である侯孝賢と脚本家である朱天文との違いは、侯孝賢がつねに旁観者の視点を保持していることであり、ただ執念をもつ人々を盲目的に称賛するのではないということだ。映画評論家のトニー・レインズのインタビューにて、侯孝賢は映画中の執念をもつ人々のイメージについて再び触れているが、この時は胡蘭成の影響には言及せず、映画の中のヒロインのイメージや強い執念をもつさまざまな人々のイメージとの関連性に焦点を当てて説明しており、具体的に次のように述べている。

トリュフォーは、一途で執念をもったキャラクターを想起させる。そして、この古典劇は強い執念の典型的なイメージを与えている。現代ではそのように本当に執念をもった人々を見つけるのは難しいが、私はスザンヌもそうだと思う。彼女は、海を煮詰めて愛する瓊蓮を取り戻そうとする文人、張生の物語を語り、彼女自身の家庭状況もそれに類似している。彼女は感情的な行き詰まりに陥っており、自分自身の努力を通じてそこから抜け出そうと決意している⁵⁴。

上記から、侯孝賢は主人公を設定する際、トリュフォーのキャラクターからの影響を受けて一途な主人公像を創り出したことがわかる。これにより彼は、映画の企画段階で構想していたトリュフォーと胡蘭成の「求妻煮海人」との連想を作品の中に用いることができた。だが、李伝燦の運命に翻弄されるドラマチックな張生像と胡蘭成の強い執念をもつロマンチックな張生像をどちらも尊重しようとするためか、侯孝賢はスザンヌのフランス語を介して、その相容れない二つの張生のイメージを作中で見せたともいえよう。そうすると、紛れもなく侯孝賢の「自然」の映画美学に合致するが、一つの明らかに統一したナラティブが見られないため、映画には物語性が欠け、はじめにの部分で述べたような、スザンヌが表すフランス人の意識を上手く表現できていないという批評を招く恐れもあるだろう。

しかしながら、スザンヌに見られた張生に対する異なる理解は、たしかに彼女が直面している

理想と現実との隔たりに密接に関連している。これについて、侯は、師匠としての阿宗師と教え子としてのスザンヌの声の表現上の違いを通じて、二種類の張生のイメージを表現している。林文淇は、映画においてスザンヌが声をあてたバージョンのものを提示する中で、張生よりも毛女に焦点を当て、台詞や声が大げさに行われたリハーサルでの演出に、まるでスザンヌ自身の生活が反映されているようだと言っている⁵⁵。一方、阿宗師の布袋戲のシーンでは、阿宗師は上品な登場詩を口ずさみ、手を軽やかに動かして人形を歩かせており、スザンヌのバージョンとは大きく対照的で、これによって二つの異なる生活態度を表していると指摘している⁵⁶。注目すべき点は、スザンヌが声の演出を行ったフランス版の「求妻煮海人」において、執念をもつ張生に胸を打たれた仙人の毛女の方に焦点があたっていることである。スザンヌの背景⁵⁷をみると、彼女がもともとロンドンで舞台芸術を学んでいた頃、恋人との間にルイーズという娘を産んだが、若いスザンヌはルイーズを養う能力を持たず、両親へと託した。その後、スザンヌはまた別の人物と結婚しシモンを産んだが、再び離婚している。結果として、シモンと姉のルイーズは完全な家庭で育てることができず、一緒に生活することもできない。侯孝賢が述べたように、自身の家庭状況から感情的な行き詰まりに陥っているスザンヌと張生の愛情に対する執念の対比を考えると、彼女の「求妻煮海人」での毛女の演出が大げさになされていることは、彼女自身の実生活における過去の愛情への挫折とまったく無関係に意図されたものとはいえない。

最後に、「張生煮海」と記憶という映画のテーマとの関連性について考察しておこう。映画では、現実と記憶を並置することで、登場人物が直面している社会的現実を際立たせている。また、物語において、李伝燦が演じる張生とスザンヌが声の演出をする張生はどちらも海を煮干そうとする人物であり、トリュフォーの代表作と同時代のラモリスの作品『赤い風船』に登場する赤い風船は、『レッド・バルーン』でも子供を見守る存在とされている。しかし、『レッド・バルーン』の中における現実では、「張生煮海」と『赤い風船』という伝統的な作品に、現代社会の状況にしたがって新たな意味が付与されていることが見てとれる。物語の現在では、スザンヌは夫と離婚し、以前別の男性との間に生まれた娘とも別居している。彼女は、トリュフォーの作品の男女や妻を求める張羽のように愛に熱狂することはできず、また、映画の中の赤い風船も、母子家庭で育つシモンとはつねに距離を取った場所に位置しており、ラモリスの『赤い風船』のように孤独な子供の友人のような存在にはならない。しかし、阿宗師の演じる張生や宋芳による『赤い風船』のリメイクに接することで、母子はそれぞれ過去の美しい時間を思い出している。スザンヌは阿宗師の演出を見た後、自身の過去や二人の子供たちとの穏やかな時間を思い出しており、シモンは宋芳との『赤い風船』のリメイクに協力する際、姉と遊んだ楽しい時間を思い出している。これらは、侯孝賢が映画の中で、「張羽煮海」と『赤い風船』という二つの伝統的な作品をどのようにとらえているかを示しているといえるだろう。

以上の議論をみると、侯孝賢は撮影時間の制約に直面した際、さまざまな形式のテキストを十分に活用することで、映画のテーマを引き出していることがわかる。これは、デイヴィッド・ボードウェルが指摘する、「産業の制約を強みに転換する」という侯孝賢映画における演出のスタイルに合致している⁵⁸。ただし、本作における制約は撮影された映像コンテンツの少なさにある。

侯孝賢は、それに対し、撮影された映像コンテンツと昔の作品との関係性を巧みに活用し、詳細な編集作業を通じて『レッド・バルーン』を創り出したことがわかる。

むすび

本稿では、はじめにの部分で述べたマイケル・ベリーの解説の通り、「求妻煮海人」という物語の背後に隠れている反復と変容の過程に焦点をあて、『レッド・バルーン』がもつ多様なテキストの分析を行い、その意義を探究した。結果として、『レッド・バルーン』には、李天禄流布袋戲の継承者である李伝燦による「張羽煮海」へのアプローチや、人物の創造、朱天文による執念をもつ人、そして侯孝賢による再利用と記憶というテーマを融合する試みが見られた。これらは映画の中心的要素や撮影スタイルに深く結びついており、単にマイケル・ベリーの述べたような「テキスト・ゲーム」と簡単に言い表すことはできないだろう。本稿は、侯孝賢がさまざまなテキストをいかに映画に含ませたのかを明らかにすると同時に、侯のトランスナショナル・シネマの代表作としてのこの映画における創作のプロセス全体に対する理解を深めるものとなるだろう。つまり、海外を舞台とする映画を撮影する際、侯孝賢は、詩的または「自然」なやり方でいかに映画の物語を表現するのか考えながら、言語や制作時間といった制限にも直面せねばならなかった。劇中劇の「張生煮海」に対する本稿の議論をみると、その解決方法は、従来には見られなかった強い間テキスト性を用いて、映画を完成させることである。結果として、映画の物語の完全性は犠牲となるが、詩的または「自然」な映画の雰囲気を保つことができ、『レッド・バルーン』での断片的な物語に注目する観客も、フランス語の『カイエ・デュ・シネマ』や英語や中国語のインタビューといった多言語の媒体を通して、その物語への理解を深めることができよう。

また、朱天文は侯孝賢のインタビュー集の推薦文において、「古くは張羽煮海の話があったが〔中略〕今は侯孝賢の映画がある。張羽が海を煮ることに執着するように、彼〔侯孝賢〕は鍋と火があれば、自分も海を乾かすことができると考えているのである」と語っている⁵⁹。朱天文は侯孝賢を形容する際、もう一度「張生煮海」の物語に触れており、「煮海」の象徴する「執念」をもつことを通して、侯孝賢の長年の映画芸術に対する執着を示しており、朱天文の表し方は非常に浪漫主義的な態度を帯びている。一方で、「レッド・バルーン」のケーススタディからみると、侯孝賢は李伝燦という伝統をしっかりと継承する「先生」のイメージを意識しながらも、着目しているのは、張生の諦めず愛情を追求するイメージが実生活でいかに表現されるかということであったため、侯は朱天文が形容したよりも現実的な態度をもっているといえるだろう。

最後に、侯孝賢の作品における文学と映画との対話については、元雑劇である「張生煮海」が入れ込まれた『レッド・バルーン』が、侯のほかの作品である、清末の白話小説『海上花列伝』から翻案された『フラワーズ・オブ・シャンハイ』(1998)や、唐代伝奇の『聶隱娘』から翻案された『黒衣の刺客』(2015)といった映画といかなる関係をもっているのかということは、侯孝賢の後期の作品を理解する上での一つの重要なポイントとなることが予想される。本稿では紙幅の関係で触れることはできなかったが、筆者の今後の課題として検討することを考えている⁶⁰。

付記

本稿は、台湾史研究会若手研究者助成金（2022 年度）、松下幸之助記念志財団の研究助成（23-G50）を受けたものであり、「第 25 回現代台湾研究学術討論会」と「日本台湾学会第 25 回学術大会」での報告をもとに加筆、修正した。コメンテーターの西村正男先生と小笠原淳先生から大変示唆的で貴重なコメントをいただき、宮原曉先生、澤井律之先生、査読の先生方より有益なご意見を頂戴した。また、西谷有理沙さんに原稿を校正していただいた。心より感謝申し上げます。

注

- 1 2003 年の日本語映画『珈琲時光』を撮影した後、侯孝賢は、台湾以外で映画全編を撮影する自信を得た。その後、オルセー美術館からの映画制作の依頼を引き受けた。
- 2 霍伯曼 (Jim Hoberman)、何致和訳「翱翔高飛的《紅氣球》」『印刻文学生活誌』第 58 期 (2008 年 6 月)、58-59 頁。
- 3 本作のプロモーション冊子においてアサヤスは、1980 年代にフランスで映画を撮り始めた際、当時の同業者の映画スタイルと対立し、幸運にも侯孝賢や楊徳昌 (エドワード・ヤン) に刺激を受けて、台湾映画になじむことができたと言明している。また、アサヤスは「『夏時間の庭』は私にとって『最も台湾的』な映画」であり、「自分はフランスで映画を撮っている台湾人監督だとつねに感じている」と語っている。Olivier Assayas, "About Summer Hours: Interview with Olivier Assayas," in *Summer Hours* (Paris: MK2, 2008). <https://medias.unifrance.org/medias/78/144/36942/presse/dp-anglais-1-heure-d-ete.pdf> (2023 年 10 月 10 日アクセス) を参照。
- 4 侯は本作が『赤い風船』の「自由な翻案」(librement adapté)であることを認めており、それを映画の物語の終わりやエンディング・クレジットの間に示している。
- 5 白睿文『煮海時光』印刻出版、2014 年、265-266 頁。
- 6 天に登って仙人となる物語を指す。
- 7 中国の元時代における古典的な演劇である戯曲形式。
- 8 この物語では、張生 (またの名を張羽) は龍王の娘と恋に落ちるが、龍王は二人の結婚に反対し、娘を海の底に幽閉する。そして張生は、妻のもとへ辿り着こうと、大きな鍋で海を沸騰させることにする。
- 9 詳細については後述するが、侯孝賢はいくつかのインタビューにおいても作中の「張生煮海」物語における胡蘭成からの影響に言及している。白睿文『煮海時光』、268 頁；張筑樞「從陌生到相信」、39 頁；毛雅芬「老靈魂，新面目：侯孝賢談「巴黎・台北・紅氣球」」『放映週報』(2008 年 5 月 29 日)、<https://funscreen.tfai.org.tw/article/9313> (2023 年 10 月 10 日アクセス) を参照。
- 10 フランスの批評家オリヴィエ・セグリュによると、「侯はここ〔フランス〕に来てカメラをセットしようという時、自分の一番のお気に入りのおもちゃの一つをもって来ようと考えた。幼い頃に使っていたもので、その匂いや光や柔らかさによって、敵対する世界、少なくとも慣れない不可解な世界の中で、安心感を得ることができる」。「侯、あなたはどこにいる」と題したレビューの中で、Seguret は、侯孝賢はパリという近代都市に対して独自の視点を提供することができておらず、映画を学ぶ中国人留学生のソンを自身の分身として使い、「文化的に古く、個性的でエキゾチックな」布袋戲の達人阿宗師 (李天祿の息子李傳燦の別称) を招いたと結論づける。(王派彰「侯、你在哪裡?『紅氣球』拍片現場側記」『印刻文学生活誌』第 58 期 (2008 年 6 月)、44 頁を参照。) また、Kantorates「紅氣球」Cinespot、<http://www.cinespot.com/fmreviews/cflightoftheredballoon.html> (2023 年 10 月 10 日アクセス) を参照。
- 11 林文淇「懷念過去美好的時光：侯孝賢的《紅氣球》」『放映週報』(2008 年 6 月 13 日)、<https://funscreen.tfai.org.tw/article/8165> (2023 年 10 月 10 日アクセス)。
- 12 孫松榮「「複訪電影」的幽靈効応：論侯孝賢的《珈琲時光》与《紅氣球》之「跨影像性」」『中外文学』第 39 卷第 4 期 (2010 年 12 月)。
- 13 霍伯曼 (Jim Hoberman)「翱翔高飛的《紅氣球》」、58-59 頁。
- 14 James Udden, *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2018), 177-178.
- 15 Ibid.
- 16 Michelle Bloom, "Hou Hsiao-hsien's Flight of the Red Balloon as a Sino-French Makeover," *Contemporary Sino-French Cinemas: Absent Fathers, Banned Books, and Red Balloons* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016), 109-136.

- 17 張小虹「巴黎長境頭：侯孝賢与《紅氣球》」『中外文学』第40卷第4期(2011年12月)、69-70頁。
- 18 Song Hwee Lim, "The Voice of the Sinophone," in *Sinophone Cinemas*, ed. Audrey Yue and Olivia Khoo (Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2014) , 67-71; Song Hwee Lim, *Taiwan Cinema as Soft Power: Authorship, Transnationality, Historiography* (New York: Oxford University Press, 2023) , 61.
- 19 白睿文「後記：煮海時光」『煮海時光』印刻出版、2014年。
- 20 映画への分析はホウ・シャオシェン『ホウ・シャオシェンのレッド・バルーン』(DVD) 角川エンタテインメント、2008年にもとづくものである。また、映画のあらすじは、侯の長年の脚本家である朱天文脚本集『最好的時光』(印刻出版、2008年)から一部引用したものである。朱はこの映画の脚本家としてクレジットされていないが、2008年に出版された彼女の脚本集には、『ホウ・シャオシェンのレッド・バルーン』のあらすじと脚本が掲載されている。朱の本に含まれる情報は、映画と完全に一致するわけではないが、たとえば、フランスに阿宗師が登場するなど、映画の物語世界の背景を理解するのに役立つものである。
- 21 スザンヌの設定について、侯はこう語っている。「私はピノシュのために、スザンヌのあらゆる背景を詳しく設定し——映画には直接描かれない部分だが——彼女に説明して聞かせた。スザンヌの生い立ちがどういふものであり、母親はどこ出身で、父親はどこ出身か。スザンヌはブリュッセルで劇場を主宰していて、最初のボーイフレンドとの間に今年高校三年生になる上の娘がいる。彼女のいまのボーイフレンドは客員教授として招聘されカナダに行ってしまった。小説家であるボーイフレンドは、このところずっとスランプに陥っている。彼は前年にゴンクール賞——フランスの有名な文学賞を受賞していたので、受賞作の出版後、周囲の人はピノシュ「彼の次回作はいつ出るの」と聞いてくる……」。 (侯孝賢、卓伯棠編、秋山珠子訳『侯孝賢の映画講義』みすず書房、2021年、186頁を参照。)
- 22 Michelle Bloom, "The absent father of Sino-French cinema: contemporary Taiwanese cinema and 1950s French auteurs," *Journal of Chinese Cinemas* 8, no.1 (2014) : 37-56 を参照。
- 23 ここでの「老靈魂」は、作家の張大春が朱天心の小説を紹介する際に述べた「老靈魂とは、時間を凍結させるか停止させることへの渴望を表しており、虚構を通じて歴史や記憶を再構築する運び手でもある」という言葉と使い方が近い。張大春「一則老靈魂：朱天心小説裡的時間角力」朱天心『想我眷村的兄弟們』麦田出版、1993年を参照。
- 24 楊佳嫻「細節・写実・生活」『印刻文学生活誌』第58期(2008年6月)、65頁。
- 25 邱莉慧編『李天祿：光影伝神亦宛然』台北市立社会教育館、2010年、108頁；陳竜廷『発現布袋戯：文化生態。表演文本。方法論』春暉出版社、2010年、102頁。
- 26 同注5、182頁。
- 27 李天祿、曾郁雯『戲夢人生—李天祿回憶錄』遠流出版、1991年、292頁。
- 28 「宛然人物」亦宛然掌中劇団、<https://www.litienlu.org.tw/> (2023年10月10日アクセス)。
- 29 作品は亦宛然のYouTubeチャンネルでみることができる。参照 https://youtu.be/BkiY6Os_cpA (2023年10月10日アクセス)。
- 30 毛雅芬「老靈魂、新面目：侯孝賢談「巴黎、台北、紅氣球」」『放映週報』(2008年5月29日)、<https://funscreen.tfai.org.tw/article/9313> (2023年10月10日アクセス)。
- 31 白睿文『煮海時光』広西師範大学出版社、2015年、332頁。
- 32 宮田武義『遊記山人和歌集 仁風』慈航観音会、昭和50年〔1975年〕。
- 33 廖玉蕙『《柳毅伝書》与《張生煮海》研究』天一出版社、1978年、166頁。
- 34 同注32。
- 35 大塚秀高「張生煮海説話の淵源再考——伝奇から話本へ」『東方学』56号、1978年。
- 36 薛仁明編『天下事、猶未晚 (胡蘭成致唐君毅書八十七封)』爾雅出版、2011年、254頁。
- 37 胡蘭成『今日何日兮』遠流出版、1990年、29頁。
- 38 胡蘭成『閑愁万種』中国長安出版社、2012年。
- 39 「記胡蘭成八書」は、朱天文が台湾の評論家による自分と胡蘭成に対するコメントを読み、その中に不当なものがあると感じたことから書かれたものである。この8篇のエッセイは、胡蘭成との数多くの手紙をもとに、彼女と胡蘭成の関係を描いたものである。(朱天文『花憶前身』印刻出版、1996年、32-39頁を参照。)
- 40 朱天文『花憶前身』、67頁。
- 41 Hou Hsiao-hsien, "TRUFFAUT VU PAR...Hou Hsiao-hsien," *Cahiers du Cinéma*, Vol. 592 (2004) : 20. 原文「Les hommes et les femmes dans le cinéma de Truffaut sont comme cet << homme qui a fait bouillir la me r>>. Ils sont des passionnés d'amour. Dans un sens, Truffaut ne serait-il pas cet homme?」。
- 42 張靚蓀「《悲情城市》以前——与侯孝賢一席談」『北京電影学院学报』1990年第2期、60頁。

- 43 胡蘭成「天と人との際(抄)」『岡潔 胡蘭成』新学社、2004年、222-223頁。
- 44 朱天文「悲情城市十三問」『悲情城市』遠流出版、1989年。
- 45 呉学峰、方忠論「侯孝賢電影美学的隱性基因」『華文文学』第140期(2017年3月)、87-88頁。
- 46 黄錦樹『文与魂与体』麦田出版、2006年、160-161頁。
- 47 朱天文『最好的時光』印刻出版、2008年、205-206頁。
- 48 「關於小宛然劇團」小宛然劇團、<https://www.theatredupetitmiroir.com/?lang=zh> (2023年12月20日アクセス)。
- 49 同注29。
- 50 台詞の日本語訳はホウ・シャオシェン『ホウ・シャオシェンのレッド・バルーン』(DVD) 角川エンタテインメント、2008年に基づいて修正したものである。
- 51 「畢諾許和侯孝賢首度合作 称讚侯導導戲模式」『大紀元』(2007年5月19日)、<https://www.epochtimes.com/b5/7/5/19/n1715220.htm> (2023年12月20日アクセス)。
- 52 侯孝賢は「私は台詞のない完全な脚本をもっているが、各シーンは俳優たちと詳細に話し合い、彼らは状況に合った台詞を自分たちで考える」と述べた。フランス版DVDの特典映像にあるホウ・シャオシェンのインタビューを参照(Hou Hsiao-Hsien, *Voyage du Ballon Rouge* (DVD) BAC Films, 2007)。
- 53 フランス版DVDの特典映像にあるホウ・シャオシェンのインタビューを参照(Hou Hsiao-Hsien, *Voyage du Ballon Rouge* (DVD) BAC Films, 2007)。
- 54 “Interview: Hou Hsiao Hsien,” China-Underground. <https://china-underground.com/2007/03/23/interview-hou-hsiao-hsien/> (2023年12月20日アクセス)。
- 55 同注11。
- 56 同注11。
- 57 スザンヌの背景について、侯孝賢は次のように述べた。「私は1968年のパリの学生運動が盛んであったこと、そして「ヌーヴェルヴァーグ(映画)」が活気に満ちていたことを知っている。若者たちの情熱が溢れ、社会主義の影響が強かった。学生運動に参加する一方で映画も追い求めていた〔略〕。そのため、ジュリエット〔が演じるスザンヌ、以下省略〕の母親はブリュッセルで彼女の父親、すなわちこの映画館の経営者の息子と出会ったと設定した。しかし、この映画館の経営者自体はあまり経営に関与しない。彼は人形(puppet)が好きだから〔略〕。その性格のため、結婚後に離婚した。離婚後、ジュリエットは母親と一緒にパリに住み、現在ジュリエットが住んでいるのは彼女の母親の家である。ジュリエットは外で学ぶ間に娘を妊娠したが、育てることができず、ブリュッセルにある父親の大家族のもとで育てることにした。そのため、彼女にはルイーズという娘がいる」。同注5、268頁。
- 58 David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: University of California Press, 2005), 195.
- 59 同注5、裏表紙。
- 60 たとえば、武侠映画で著名な胡金銓監督には、アニメーション映画『張羽煮海』を公開する生前の願いがあった。侯孝賢は『レッド・バルーン』を通して、異なる形式で胡金銓の精神を継承しそれを再現したといえるかもしれない。その直後に侯孝賢は武侠映画『黒衣の刺客』の撮影を始めている。(胡金銓『胡金銓の動画夢：張羽煮海』国家電影中心、2016年を参照。)ほかに、白景瑞監督も『張羽煮海』の映画を制作する企画があった。

(2023年10月15日投稿受理、2024年2月28日採用決定)