

『ヒーロー・ネバー・ダイ』における遊戯の機能

— 1997年以降の香港とジョニー・トー —

雑 賀 広 海

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻

〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 本稿は『ヒーロー・ネバー・ダイ』（1998）における遊戯の機能について考察する。先行研究においては、本作の悲劇性が強調されてきた一方で、遊戯の機能については十分に議論されていない。ここで意味する遊戯とは、表面的には文字通りの男たちが無邪気に遊んでいる様子を指す。ジョニー・トーのギャング映画においては、この遊戯のシーンが繰り返し現れる。トーにとって、遊戯は作品の重要なモチーフであるようだ。本稿が目指すのは、トーの描く遊戯が作品の根本に作用する機能である。『ヒーロー・ネバー・ダイ』の遊戯は、先行研究が指摘してきた男同士のホモソーシャルやホモセクシュアルな関係性、マスキュリニティや身体の表象、1997年の香港返還といった問題とどのように連関性を持って機能するのだろうか。この問いに答えることで、悲劇的な解釈が見過ごしてきた、トーの1997年以降の香港に対する肯定的な姿勢を明らかにする。

はじめに

ジョニー・トー（杜琪峰）は1997年以降の香港映画のなかでは最も意欲的に作品を製作している監督の一人である。トーは様々なジャンルを横断して映画を監督しているものの、ギャング映画の作品はとりわけ多い。『ヒーロー・ネバー・ダイ（原題：真心英雄）』（1998、以下『ヒーロー』と略記）はそのなかの一つである。本作については、張建徳（Tee）とアンドリュー・グロスマンが詳細に論じている。張はトーについてのモノグラフのなかで本作に触れ、グロスマンは香港ギャング映画における同性愛描写の論考で本作に言及している。両者とも、本作に宿命論的な悲劇性を読み取っている点で共通する。ただし、張は悲劇の英雄の物語としては失敗であると結論づけ、トーのフィルモグラフィでは低く評価する。一方、グロスマンは同性愛描写の分析に集中しているため、フィルモグラフィのなかでの位置づけには至っていない¹⁾。また、トーの作家性に関する研

究では、張によるものの他に、彭麗君（Pang）、李佩然（Lee）、ピーター・リストの論考がある。彭はトーや彼が中心となって設立した銀河映像の作品におけるマスキュリニティについて論じ、李は1997年以降の変化を見せる香港アクション映画の美学という視点からトー作品を分析している。リストの小論はトーのギャング映画をフィルム・ノワールとして見る視点を提示する。このリストの視点は、韓燕麗がホモソーシャル論からフィルム・ノワールとトーのギャング映画を含む香港ノワールとの類似性を探った議論と重なる。しかし、これらの議論は『ヒーロー』について十分に検討していない。

本稿の目的は、張やグロスマンが示した『ヒーロー』の悲劇的解釈では見過ごされていた、トーの1997年以降の香港に向けられた肯定的姿勢を明らかにすることである。そのために、遊戯のシーンに注目したテキスト分析をおこなう。第一節では、グロスマンや韓によるホモセクシュアリティやホモソーシャルリティに基づく解釈を問い直し、二人の主人公の関係性はそれらとは異なる遊

戯的な関係であることを指摘する。第二節では、香港ギャング映画の古典となったジョン・ウー（呉宇森）の『男たちの挽歌（原題：英雄本色）』（1986）と、これを引き継いだトーの『ヒーロー』を比較し、身体表象の差異を考察する。遊戯はこの差異においても関係を持ち、トーにとって遊戯は切り離せない要素である。第三節では、このトーの作家性が肯定的姿勢とどのようにつながるのかを論じる。

第一節 遊戯的な関係

『ヒーロー』の男たちが無邪気にゲームを楽しんでいるように見える遊戯的場面は張やグロスマンも指摘している。彼らの議論では、遊戯的場面は男たちの性的関係や宿命論と結び付けられており、遊戯の機能について十分な議論はなされていない。しかし、トーの後の作品、たとえば『ザ・ミッション非情の掟（原題：鎗火）』（1999）、『エグザイル/絆（原題：放・逐）』（2006）、『スリ（原題：文雀）』（2008）などでも、男たちの遊戯的なシーンがトー作品のモチーフとなって現れる。このことに留意するならば、トーの遊戯的場面は単に性的関係や宿命論には還元できない、それ自体が特殊な性質を持っているものとも考えることもできるだろう。本節では、『ヒーロー』における男たちの関係性を遊戯的場面の分析から再考する。

『ヒーロー』の先行研究で指摘される遊戯的な場面に移る前に、物語の筋を確認しておく。本作の主人公はジャックとチャウという二人の男性である。彼ら是对立する二つのギャング組織にそれぞれ雇われた用心棒であり、ライバル関係にある。物語は前半と後半に分けることができる。ジャックは彼の雇い主であるペイの身の安全を確保するためタイに移動し、数人の仲間を連れて護衛する。ジャックたちは安全と思われる宿泊施設にたどり着くが、そこでチャウたちの襲撃に遭う。前半のクライマックスはこの場面のアクション・シーンとなる。双方の部下は全滅し、ジャックとチャウもお互いに撃ち合うことで重傷を負う。ただ一人、無傷で生き残ったペイはジャックとチャウに致命傷を与えて、その場から逃げ去る。後半に入ると、

ペイは抗争相手だったはずのチャウの雇い主であるチョイと和解する。ペイとチョイはかつての用心棒だったジャックとチャウに救済の手を差し伸べることはなく、二人を裏切り、抹殺を企てる。組織から切り離されたジャックとチャウはともに自身のボスへの復讐を果たすことで物語は結末を迎える。

この映画の遊戯的場面は、ジャックとチャウの関係が単に殺し合うだけの関係にはなく、お互いがある規則に基づいた行動をとるシーンに見ることができる。たとえばそれは、車で移動するジャックたちにチャウのグループが襲いかかる最初のアクション・シーンにはやくも現れる。このシーンでチャウの仲間は全滅するが、そのなかの一人が車とガードレールの接触事故により頭部が切断され地面に転がり落ちる。その頭部に近づこうとするジャックの頭部をチャウが構える銃の照準の赤い光線が捉える。しかしチャウは引鉄を引くことはなく、ジャックの仲間たちも立ったまま見守ることしかしない。すると、ジャックは地面に転がったチャウの部下の切断された頭部を静かに拾い、衣服に包むと、それを胴体の傍に置く。その間、チャウの銃はジャックの頭部を捉えたままである。そして、ジャックが丁重に死者を弔ったことを確認すると、チャウは銃の照準を外し、その場から立ち去ってしまう。さらに続くシーンでは、ジャックとチャウの二人がとあるバーに集まり、一緒に酒を飲む。だが酒を酌み交わす前に二人はコインを投げ、お互いが設置したグラスを割るという遊戯を唐突にはじめる。この遊戯は、グラスの設置場所を徐々に複雑にしていき、チャウがグラスを割ることに失敗することで終わりとなる。

韓が『ヒーロー』で描かれる男同士の関係をホモソーシャル論から解釈したように、彼らはライバル関係であり、ある規則を共有する親密な関係でもある。その規則は言葉では説明されない。男たちが暗黙の了解で従う規則の根底には、まず一つに武侠片で繰り返し提唱されてきた「義」の教義²⁾がある（韓 233）。これは儒教思想に基づく行動規範であり、『ヒーロー』にも死者の弔いの例に見ることができる。だが、男たちが従うのは

「義」だけではない。コイン投げのシーンを説明する張は、この遊戯は殺し合いの代理的行為であり、適切な状況のもとでは実際に命を奪い合うことができるという規則を二人が共有している。それゆえ、ジャックとチャウは本作の悲劇的な英雄としての宿命を背負うことになると述べる (Teo 2007: 104-110)。宿命論として読み解こうとする張の説明は、ただ割られるだけのグラスに注がれる赤いワインがジャックとチャウの血の表象であると見たグロスマンの議論とも重なる。グロスマンはジャックとチャウの関係をホモソーシャルな関係を越えた同性愛関係にあると指摘し、同性愛を嫌悪するホモソーシャルな社会において同性愛関係にあったジャックとチャウは、宿命的に死ななければならなかったと述べる (Grossman 240-246)。

張やグロスマンによれば、ジャックとチャウの呼応しあう行動には不条理な死という運命が背後にある。しかし、コイン投げの遊戯に参加しているのはジャックとチャウだけではない。張やグロスマンが見落としているのは、この遊戯がおこなわれるバーのマスターであるポウである。彼は、本作の主要な登場人物のなかでは最後まで生き延びる唯一の人物であり、その異質性を無視することはできない。

ポウの異質性は、『ヒーロー』があらゆる対称性を描くことによってさらに際立つ。まず、ジャックとチャウがまず主な対称的な二項としてある。二人にはそれぞれ交際している女性(役名が与えられていないため、演じる女優の名前、ヨーヨー・モン(蒙嘉慧)とフィオナ・リオン(梁藝齡)で以下では呼ぶ)と雇い主であるボスがいる。ジャック-ヨーヨー-ペイの三人とチャウ-フィオナ-チャウの三人という三対三の関係の中間にポウは位置し、ジャックとチャウの関係を仲介する役割を果たす。そしてグロスマンの解釈を援用すれば、映画の前半と後半でジェンダー的な配置は逆転する。つまり、前半ではジャック-ヨーヨーとチャウ-フィオナの関係は男性側のマスキュリティに寄り添う女性というステレオタイプの男女関係であったのに対し、後半で両足を失ったチャウはさながら去勢された男性のよう

に描写され、フィオナはチャウのマスキュリティを回復するためにペイとチャウが支配する男性社会に足を踏み入れてしまい命を奪われる。また、意識不明のジャックを介抱していたヨーヨーは、殺し屋の放った火から彼を救う代わりに自らの身を犠牲にして全身に大火傷を負う。ヨーヨーは女性としての美貌を失い、ジャックは前半で自らのマスキュリティを象徴していた銃を捨て、彼女の介護に努める。一方、ペイとチャウは、前半でマスキュリティを欠落させた男性として同質的關係にあり、後半で和解する二人はその同質性を強化する。ペイとチャウのホモソーシャルな関係はそれを脅かそうとするものを排除する強い排他性を持つ。彼らが発揮する排他性は、前半でジャックとチャウのマスキュリティに依存するしかなかった自らの女性的な側面、つまり、同性愛的側面を消去するためのホモフォビクな恐怖に起因する。

『ヒーロー』において、ポウだけが前半と後半で変化することもなく、対称的な相手を持たない異質な存在にある。このことから、ポウは本作の登場人物が織りなす対称性の中間で、二つの項を結ぶ結節点にある人物として読み解くことができる。したがって、ポウのジェンダー性もまた中間に位置することになる。ここでコイン投げの遊戯に戻ってみると、ジャックとチャウがこの遊戯に興じる傍で、空のグラスを片づけたり勝負の行方を見守ったりと、ポウもまたこの遊戯に参加している。同性愛嫌悪によるホモソーシャルな関係性の強固な絆は、この遊戯の場面におけるポウの存在によって弱められる。ジャックとチャウ、そして二人の仲間が共有する規則は、ホモソーシャルな関係性に含まれる(ペイとチャウが発揮する)排他的な強制力を持っていない。このバーのシーンでコイン投げの遊戯のあとに現れたヨーヨーとフィオナは、容易にこの男たちの空間に参入できた。ジャックとチャウの関係は、外部からの参入を許容する柔軟性を持つ。本作に限らず、トーの作品では男性中心の空間に女性が参加して主要な位置を占めることがしばしばある。その理由は、その空間の参加者たちが共有する規則がホモソーシャルティとは異なる遊戯的なものであるからと

なる。李は『ブレイキング・ニュース（原題：大事件）』（2004）のケリー・チャン（陳慧琳）について次のように述べている。彼女は「冷静沈着で真面目なキャリアウーマンとして描かれ、集团的遊戯（the corporate game）をおこなう（play）なかで、すべての男性同僚の裏をかく。」（Lee 93）

トーが2000年代から女性を中心に置く映画を製作するようになったのは、女性観客へのアピールという商業的戦略のためであり、イデオロギーは男性中心社会のままであると指摘する議論もある（Pang 2005: 52）。彭はトーのフィルモグラフィを二つの時期に分け、商業主義に染まった後期の作品を相対的に低く評価し、『ザ・ミッション』までの男性のマスキュリニティを軸にしたギャング映画を高く評価している。しかし、固定されたスタイルを堅持するのではなく、商業主義に対応する柔軟性こそがトーの作家性を表すものの一つとなる。トーのギャング映画が柔軟性を得るのは、英雄たちの関係がジャックとチャウの遊戯的關係のように、固定化ではなく変化する関係性に向けて開かれているからである。そのため、英雄の表象は社会と運動して変化する事ができる。

第二節 ジョン・ウーと ジョニー・トーの身体表象

ジョン・ウーに関する先行研究は多い。その中でも本稿に係るものは、ジュリアン・ストリンガー、朴漢峻（Magnan-Park）、トニー・ウィリアムズの論考である。彼らは、マスキュリニティ、英雄像、アイデンティティといった主題と絡めてウーの映画を分析している。彼らに共通するのは、1997年の香港返還を目前にして引き起った既存の価値観の危機（crisis）である。アクバー・アッバスが述べるように、ウーの映画はその当時の「香港がおかれた状況を単純化したアレゴリー」（Abbas 34）として見られた。

ウーが切り拓いたギャング映画、より正確に述べるなら、英雄片と呼ばれるジャンル映画をトーは継承する。英雄片が描く香港のギャングは、武侠片の英雄と精神的な共通性を持つ。しかし、

トーのアクション演出はウーとは異なる独自のものであることを張や李が論じている。両者とも『ヒーロー』については詳しく述べず、『ザ・ミッション』のアクションに注目する。確かに、『ザ・ミッション』のショッピング・モールでの銃撃戦は特徴的である。静止した時間を長く提示するトーの演出に対して、張は「抽象的アクション」（Teo 2007: 117-127）とまとめた。以下で論じるように、『ザ・ミッション』で決定的となるアクションの抽象化は『ヒーロー』にも認められる。本節では、『ヒーロー』と1997年問題のアレゴリーである『男たちの挽歌』のアクション・シーンを比較し、身体表象とそれに伴う死の描写の差異を明らかにする。この差異において、遊戯的場面がどのように関係しているかに注意したい。

ウーの銃アクションについては、ボードウェルが精密なショット分析をおこなっている。しかし、ボードウェルの関心は香港アクションのショット編集がハリウッドの場合とどのように異なっているかに向けられている。そのため、分析は作品の内容とは切り離された表面的なレベルに留まる。ウーのアクション演出で特筆すべきであるのは、その過剰性だろう。武侠片を引き継ぐように、身体アクションは躍動する³¹。その身体運動はスローモーションで引き延ばされ、無数の銃弾を浴びる身体からは血が噴き出す。『男たちの挽歌』やそれに続く『男たちの挽歌Ⅱ（原題：英雄本色Ⅱ）』（1987）、『狼/男たちの挽歌・最終章（原題：喋血雙雄）』（1989）、『ハード・ボイルド 新・男たちの挽歌（原題：辣手神探）』（1992）などでも、アクションはダイナミックに演出される。ウー作品の常連となったチョウ・ユンファ（周潤發）は血や汗を滴らせながら、両手に持った銃を乱射する。

しかし、トーにとって身体運動のダイナミズムは決して優先されるものではない。むしろ、身体は直立不動で静止したポーズをとる。『ヒーロー』冒頭の、道路上でジャックたちがチャウに襲われるシーンでは、ジャックたちは車から降りるとその場から動かずに敵を対処する。あるいは、前半のクライマックスでジャックとチャウが壁一枚を挟んで対峙する場面では、両者はやはり直立不動

で銃を撃ち続けて倒れる。前者のシーンでジャックたち四人が横並びに整列するショットが明示的であるように、トーのアクションは人物が直立不動で銃を構えるというポーズの形式を尊重する。

トーの形式主義的アクションを象徴するのは後半のクライマックスである。あるシーンでは、場はスモークに満たされ視界が不明瞭になる。冒頭の道路上でのシーンも、夜の闇に包まれる場の光源は車のライトだけであり視界は不明瞭だった。このシーン以上に、スモークに包まれるシーンは抽象性が増す。画面全体は赤と青のライトにより交互で一色に染められる。その場にいる人物たちが一人ずつ画面の中央でカメラと視線を合わせるショットが連続でモニタージュされたあとに、激しい銃撃戦がはじまる。このとき、映像のアクションと銃の発砲音は同期することをやめる。銃弾の軌跡を説明することは放棄され、スモークのなかで人物が入り乱れる。つづくシーンでは開けた場に戻り、ペイとチョイの二人はジャックとチャウに挟まれ、最後の銃撃戦がはじまる。流れ弾がペイとチョイがいる通路の脇にあるガラスに当たり次々と砕け散る。その破片は紙片か羽毛のようなものとなって画面全体を漂う。直前のスモークで満たされた密度の薄い画面から、極端に密度の濃い画面へと変化する。この最後の場面は多くのショットがスローモーションで演出されている。これは、ウーのように身体運動を強調するためではない。スローモーションの運動を間延びさせる効果は画面を漂う破片をそこに滞留させるために用いられる。このように、トーはアクション・シーンを形式主義的に構成するのである。

『男たちの挽歌』におけるチョウ・ユンファの身体は、血や汗の体液という身体記号によって光沢を帯びる。それに対して、『ヒーロー』におけるジャックとチャウの身体は潤いがなく乾いている。例外的に、前半のクライマックスでは雨が降っており、ジャックの仲間たちは雨に濡れながら敵と戦う。このとき、多くのトー作品に出演しているラム・シュー（林雪）の死の演技が特に印象的である。ずぶ濡れになったラム・シューの身体にスーツが密着し、全身が光沢を帯びる。しかし、チョウ・ユンファの身体と異なるのは、死に

ゆく身体を演じるその運動である。脂肪のついた身体を捻らせながら歩きチャウから遠ざかるが、力尽きて、床に膝をつく。そして、後ろを振り返ってチャウに銃口を向けるが、逆に撃ち殺されてしまう。この間、スローモーションは使われず、カメラはチャウの視点からフルショットより遠い位置で静かに眺めるのみである。ラム・シューは歩く間も撃たれた瞬間も一言も発しない。感情表現は排除され、身体の運動だけが抜き取られる。感情を失ったラム・シューの身体は人間性を喪失した機械的な身体となり、その表面の光沢はグロテスクに輝く。

『男たちの挽歌』ではチョウ・ユンファが死ぬと、ティ・ロン（狄龍）とレスリー・チャン（張國榮）が駆け寄り抒情的な音楽が流れる。ストリンガーがこの映画を男性メロドラマ映画として解釈したように、チョウ・ユンファの死は観客に対して感傷的に作用する。ウーは死をスペクタクルとして描く。また、噴出した体液を精液の暗喩として見る事が許されるなら、その死はまさにエクスタシーとなる。『ヒーロー』も同様に、最後の戦いのラストシーンでは本作の主題曲である『上を向いて歩こう』の音楽が流れる。この音楽が感傷的に響くなかで、ジャックはチャウのもとに歩み寄る。ジャックは車椅子のチャウに自らの銃を握らせ、ともに引鉄を引き、チョイへの復讐を果たす。そして、戦いが終わりジャックも息絶える。この最後の戦いの場面でも、ジャックとチャウの感情は排除されている。ジャックは終始その表情を変えることはなく、息絶えた後も変化しないその顔はデスマスクのようである。チャウはこのシーンに至る前に既に死んでいる。その死が覆い隠されて現れたチャウに、ペイとチョイはまるでチャウが生き返ったかのように錯覚し恐怖する。生と死の境界は曖昧にされ、『男たちの挽歌』が描いた死のスペクタクル化は斥けられている。

トーはアクションを形式主義的に構成する。その中で演技をする俳優たちの身体は形式的身体と呼べるものである。形式的身体では人間の感情よりも、組織の命令に忠実に従う機械であることが優位に置かれる。このことが意味するのは、組織

に忠誠を誓うという「義」の規則をパロディ化しているということである。前節で示したように、『ヒーロー』の世界には「義」の規則がある一方で、遊戯的な規則も存在した。すなわち、ジャックとチャウの形式的身体が揺さぶられる場面こそが、コイン投げの遊戯に代表される遊戯的な場面となるのである。「義」の規則が先天的に与えられているものとすれば、遊戯的な規則は即興的に構築されるという柔軟性を持つ。したがって、遊戯に興じるジャックとチャウのシーンは、機械であることを否定して人間性を獲得する場面となる。『ヒーロー』における英雄の身体には、機械と人間という二面性が織り込まれているのである。

張やグロスマンは遊戯のシーンがジャックとチャウの最後を暗示していることを読み取っている。また、李も『ザ・ミッション』について、男たちがサッカーの遊戯をおこなうシーンとショッピング・モールでのアクション・シーンとの連関性を指摘している。本節では、遊戯とアクションのつながりを論じるだけでなく、遊戯が『ヒーロー』の英雄が抱く身体像の二面性を決定していることを明らかにした。では、この身体像が1997年以降の香港とどのように関係するのだろうか。

第三節 1997年以降の香港に対する姿勢

1997年の香港返還香港の政治や社会に大きな影響を与えたことは言うまでもないが、映画業界も例外ではない。1984年に発表された声明によって香港の中国への返還が決定すると、返還が実行される1997年への不安に香港は包まれた。『男たちの挽歌』の作品内にその状況が表出していたことは前節でも述べたが、作品外でも、何人かの監督や俳優が香港からハリウッドへと活躍の舞台を移しはじめる。1989年の天安門事件がさらに不安を煽る。1990年代になると香港映画の興行収入は衰退の道をたどり、かつての人気は失墜し、1990年代初頭には香港映画の死が悲しまれた(Chu 92)。

陳少紅(Chan)によれば、1987年の『ルー

ジュ(原題:胭脂扣)]を契機としてノスタルジア映画というジャンルが登場した。過去の出来事を真実性ととともに観客に見せる歴史映画とは異なり、ノスタルジア映画で描かれる歴史的過去は「未来を見据えるために現在時点から再構築される」(Chan 256)。このノスタルジア映画の登場と香港を襲った1997年問題は切り離して考えることはできないというのが陳の主張である。この陳の議論は現在を舞台にしたギャング映画ではあるが、『男たちの挽歌』と『ヒーロー』にも適用することができるだろう。『男たちの挽歌』のメロドラマ的な音楽がもたらすノスタルジーの効果は、既にストリンガーが指摘するところである。ノスタルジア映画の登場する土壌が1986年の時点で作られていたとするのは無理のある議論ではない。また、『ヒーロー』も『上を向いて歩こう』の音楽がノスタルジックに作用する。しかし、『ヒーロー』の公開は1997年の香港返還から一年後の1998年である。したがって、本作のノスタルジーは『男たちの挽歌』やノスタルジア映画と同等に扱うことは難しい。それでは、このノスタルジーはどのような意味を持つのだろうか。

『ヒーロー』はバーのシーンではじまりバーのシーンで終わる。二つのシーンとも、最後はジャックとチャウの名札がつけられたワインボトルのショットで閉じられる。厳密なファーストショットとラストショットとはいかないが、少なくとも本作の物語はとあるバーにある一つのワインボトルのショットで括られている。はじめのショットは観客に対する問いかけとして機能する。ジャックとチャウが死してもなお、バーには依然として二人のワインボトルは置かれたままであることが終わりのショットで示され、はじめのショットの伏線が回収される。つまり、ワインボトルのショットで挟まれた物語は過去の物語として語られるのである。フィルム・ノワールもまた過去の物語として回想形式で語られることが多く、物語は既に起こってしまった事件として演出されることから、回想形式はフィルム・ノワールの「物語全体を支配するシニシズムを構成する」一つの特徴とされている(加藤 29)。「ヒーロー」がフィルム・ノワールとは異なる意味を持つのは、

日本だけでなく世界中でよく知られる『上を向いて歩こう』の音楽が背後に流れているからである。この曲は香港でも何度かカバーされており、張も述べているように、懐古的に主題曲として何度か使用されている (Teo 2007: 108)。したがって、本作の過去に対する視線はノスタルジーに満ちたものである。さらにラストシーンでは、バーのある若い男性客がジャックとチャウの話を得意気に友人に話して聞かせる様子が映し出されている。彼の話ではジャックとチャウの物語は英雄の伝説となり神話として語られる。そしてポウは店の隅で一人、コインを投げる。ジャックとチャウの神話を具体的に知っているただ一人の人物であるポウは、観客の立場と同一化する。

本作は香港という土地そのものをもノスタルジーの対象として過去の時間におく。香港に対する眼差しは後半で語られる。ジャックはヨーヨーとタイで身を隠しながら生活する一方で、チャウとフィオナは香港に戻る。フィオナが殺害され、孤独の身となったチャウはジャックと例のバーで再び酒を飲むことを待ち望み、ポウを通じてジャックにメッセージを送る。ジャックにとって香港は唯一の友が帰りを持っている場所となる。だが、香港に戻るといことは、再び銃を手にとりマスキュリティを回復することであり、ヨーヨーと別れを告げることでもある。それは過去の時間に埋もれるということの意味する。

以上で説明したように、『ヒーロー』の物語は過去の物語として構成され、作品全体はノスタルジーに満ちている。ポウと同一化する観客にとって、ジャックとチャウは直接知っているような近い存在ではあるが、もう現在には存在しない過去の人物となる。すなわち、本作はノスタルジア映画の形式を借用して、ジャックとチャウを1997年以前のアレゴリーとして描き出すのである。ここに『男たちの挽歌』と『ヒーロー』の間にある断絶、もしくは、1997年を境に起きた断絶がある。陳はノスタルジア映画には現在と過去の精神的な分裂 (schizophrenia) が見られると論じている。『ヒーロー』には、先述の断絶によって引き起こされた香港人の精神的な分裂が、前節で述べたように、英雄の身体像の二面性となって表れる。

香港人の精神的な分裂と英雄の身体像の二面性の関係性を明確にするため、『ヒーロー』のラストシーンに目を向けてみる。このシーンにおけるノスタルジーには二つの種類がある。一つはバーの客がジャックとチャウを懐古するものであり、もう一つはポウが同じくジャックとチャウを懐古するものである。観客が同一化するのポウであってバーの客ではない。そして、懐古の対象となるジャックとチャウにも二つの種類がある。一つは機械としての身体であり、もう一つは人間としての身体である。バーの客は機械の身体に対して憧憬の眼差しで懐古し、ポウと観客は人間の身体を感傷的に懐古する。このようなラストシーンの二面性は、英雄と観客の間に結ばれる関係性の変化を意味している。つまり、機械の身体に憧れ追従するという垂直的構図は否定され、『ヒーロー』の観客は英雄の人間性を水平的に見る。トーが観客の視線を誘導する先は、英雄の二面的な身体の片面、つまり、遊戯的に行動する人間の側面である。『ヒーロー』における英雄たちは、決して機械として固定化されておらず、変化する社会と柔軟に対応して独自の規則を遊戯的に組み立てる。要するに、本作は1997年以降の香港を垂直的構図において過去の劣位に置くのではなく、遊戯をおこなう人間性を1997年以前から以後へ架橋するものであり、これこそが、トーの1997年以降の香港で映画を製作し続け、香港のアイデンティティを継承していく肯定的な姿勢となる。

おわりに

本稿は、『ヒーロー』の遊戯に注目したテキスト分析をおこない、遊戯が作品に対して作用する機能とトーの肯定的な姿勢を明らかにした。遊戯の機能は、ジャックとチャウの関係性をホモソーシャルやホモセクシュアルなものとは異なる関係性に再構築し、その二人の身体を機械と人間という二面性を持った身体に分離する。この分離を経て、トーは観客の視線を英雄の人間的な側面へと誘導し、機械の身体を否定するのである。

これまで論じてきたように、トーのギャング映画は1997年以降の香港に向けられている。1997

年を迎えたあとも、香港の資本主義システムは一時的に維持されることが約束された。しかし、中国の政治的な力を背景にして香港の社会状況は刻々と変化しており、依然として香港のアイデンティティは危機に曝されている。ここで注意しておかなければならないのは、本稿の議論における遊戯は一つの固定した形を持たず、柔軟に変化するということである。したがって、『ヒーロー』以降の作品に現れる遊戯についても、香港の社会状況と照らし合せながら柔軟に検討していく必要がある。

註

- 1) ただし、グロスマンは“The Belated Auteursism of Johnnie To” (2001) で、トーの映画監督デビューから銀河映像の設立を経て2000年に至るまでを簡潔にまとめたエッセイを発表している。
- 2) 「義」は武侠片が特に強調して描いてきた思想である。『男たちの挽歌』には、この「義」が現代に舞台を移しながらも時代錯誤的に描かれる。『男たちの挽歌』における「義」の思想については、張 (1997) や朴 (2007) が儒教との関連から詳しく論じている。
- 3) ウーは武侠片で多くの作品を残した映画監督であるチャン・チェ (張徹) のもとで助監督を経験している。ウーのアクションがチャン・チェの影響を強く受けていることは、ウー本人が認めており、また、武侠片とウーのギャング映画の関係についてボードウェルや張も述べている。

引用文献

- 韓燕麗「香港ノワールの英雄たち」, 四方田犬彦/齊藤綾子編『男たちの絆, アジア映画』平凡社, 2004年, pp. 215-246
- 加藤幹郎『映画ジャンル論』平凡社, 1996年
- Abbas, Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, University of Minnesota Press, 1997
- Bordwell, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Harvard University Press, 2000
- Bordwell, David. “Aesthetics in Action: Kungfu, Gunplay, and Cinematic Expressivity,” Esther C. M. Yau ed., *At full speed: Hong Kong cinema in a borderless world*, University of Minnesota Press, 2001, pp. 73-93
- Chan, Natalia Sui Hung. “Rewriting History: Hong Kong Nostalgia Cinema and Its Social Practice,” Poshek Fu and David Desser eds., *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, Cambridge University Press, 2002, pp. 252-272
- Chu, Yiu-Wai. *Lost in Transition*, State University of New York Press, 2013
- Grossman, Andrew. “Homosexual Men (and Lesbian Men) in a Heterosexual Genre: Three Gangster Films from Hong Kong,” Andrew Grossman ed., *Queer Asian Cinema*, Harrington Park Press, 2000, pp. 237-271
- Grossman, Andrew. “The Belated Auteursism of Johnnie To,” *Senses of Cinema*, 2001, Issue 12, <http://sensesofcinema.com/2001/contemporary-asian-cinema/to/>
- Lee, Vivian P. Y. *Hong Kong Cinema Since 1997*, Palgrave Macmillan, 2009
- Magnan-Park, Aaron Han Joon. “The Heroic Flux in John Woo’s Trans-Pacific Passage: from Confucian Brotherhood to American Selfhood,” Gina Marchetti and Tan See Kam eds., *Hong Kong Film, Hollywood and New Global Cinema: No Film is An Island*, Routledge, 2007, pp. 35-49
- Pang, Laikwan. “Masculinity in Crisis: Films of Milkyway Image and post-1997 Hong Kong cinema,” *Feminist Media Studies* 2 (3), 2002, pp. 325-340
- Pang, Laikwan., “Post-1997 Hong Kong Masculinity,” Laikwan Pang and Day Wong eds., *Masculinities and Hong Kong Cinema*, 2005, pp. 35-55
- Rist, Peter. “Scenes of ‘in-action’ and Noir Characteristics in the Films of Johnnie To (Kei-Fung),” Gina Marchetti and Tan See Kam eds., *Hong Kong Film, Hollywood and New Global Cinema: No Film is An Island*, Routledge, 2007, pp. 159-163
- Stringer, Julian. “‘Your Tender Smiles Give Me Strength’: Paradigms of Masculinity in John Woo’s *A Better Tomorrow* and *The Killer*,” *Screen* 38 (1), 1997, pp. 25-41
- Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, British Film Institute, 1997
- Teo, Stephen. *Director in Action*, Hong Kong University Press, 2007
- Willimas, Tony. “Space, Place, and Spectacle: the Crisis Cinema of John Woo,” Poshek Fu and David Desser eds., *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, Cambridge University Press, 2002, pp. 137-157

Functions of the Games in *A Hero Never Dies*
—— **Post-1997 Hong Kong and Johnnie To** ——

Hiromi SAIKA

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary This essay sheds light on functions of the games in *A Hero Never Dies* (1998). Previous studies, emphasizing the film's pessimism, have not sufficiently discussed this important aspect. By "games," I literally mean that male protagonists play a game innocently. Such playful scenes appear repetitively in the gangster films directed by Johnnie To, serving as important motifs. This essay argues that the games constitute the essence of his works. I examine how the games perform their own roles in *A Hero Never Dies* in associations with central questions previous studies have pursued: the male homosocial and homosexual relationships, the representations of masculinity and body, and the handover of Hong Kong in 1997. Answering these questions, I throw into relief To's positive attitude toward post-1997 Hong Kong, an attitude the pessimistic interpretations have neglected.