

病と不自由な身体——自由を渴望する映画人・蔡明亮

野澤喜美子

はじめに

蔡明亮（ツァイ・ミンリヤン）は、台湾の映画監督だが、マレーシアのボルネオ島・クチン生まれの華人であり、台湾に渡ったのは一九七七年、二〇歳のときだ。一九九二年に『青春神話』で監督デビューし、続く『愛情萬歳』（二九九四）はヴェネチア国際映画祭でグランプリ（金獅子賞）を獲得、一躍世界に名を馳せた。『河』（一九九七）はベルリン国際映画祭で銀熊賞を受賞、『Hold』（一九九八）はカンヌ国際映画祭で国際批評家連盟賞を受賞した。『西瓜』（二〇〇五）の観客動員一三万人は、当時の台湾の最多動員記録である。『黒い眼のオペラ』（二〇〇六）

は出身国マレーシアで撮影を行い、ヌーヴェルヴァーグ五〇周年を記念したルーブル美術館の依頼で『ヴィザー・ジユ』（二〇〇九）を制作した。

こうした経歴を持つ蔡明亮は、侯孝賢（ホウ・シャオシエン）、楊徳昌（エドワード・ヤン）をはじめとする台湾ニューウェイブの監督たちとの違いを尋ねられると「（彼らとは）いろいろな物事の見方、歴史観がかなり違うと思います。それは世代の問題だけではなく、私自身の経歴もあるでしょう。私はマレーシアから台湾に移り住んだ人間ですから、台湾の歴史というものを知らないわけです。そうすると当然台湾に対する愛情のあり方も変わってきますね。私にとつての台湾は自分が生活をしたここ十数年の台湾ですから、おのずと台湾社会を見るときに角度が彼らとは違ってくるわけです」（蔡・石井一九九五…一三四）と

答えている。

自分が属する社会を外から見る視点を持つていけば、歴史的な文脈を共有しない他国の観客たちとも共有できるものがある。蔡明亮の作品には、都会に暮らす現代人が抱える個人の生きづらさや疎外感が描かれている。同時に、二〇一一年の東日本大震災を経た現在の日本で蔡明亮の作品を見直すと、震災直後の日本で起きたこととの奇妙な符合に息を呑む。『Hold』で謎の伝染病が発生した地域に退避命令が出て隔離政策がとられる様子は、「計画的避難区域」と名付けられた福島第一原子力発電所の半径二〇キロ圏内からの退避命令と重なるし、『西瓜』で、干ばつに襲われた台北の街で水と冷水器設置工事が飛ぶように売れたと告げるニュースに、震災後の東京でウォーターサーバーに注文が殺到し、ペットボトルの水が店頭から消えた様子を出す。風変りな設定のようにも見えるが、映画で描かれるのは今日どの都市で起きてもおかしくない災いであり、病んだ者や被災した場所を排除しようとする動きだ。共同体が異常な状態におかれた蔡明亮の映画のなかで、主人公たちは愛を求めて昆虫のようにもがき、さまよう。そして、蔡明亮にしか描けない手法で、根源的な愛について、的確に問いかけている。

このような普遍性を持つ一方、ある土地で作られた映画は、否が応でも、その地域における独自性を映しこむ。そ

こには、マレーシアから台湾に移り住んだ華人ならではの視点を通した台湾・マレーシアが持つ歴史や問題が浮かび上がってくる。本論では、「病」や「不自由な身体」といった表象を切り口として、映画に見え隠れする台湾とマレーシアの地域性と結びつけて、いくつかの蔡明亮作品を読み解きたい。

1 水が病を引き起こす——宙に浮いた台湾

1 個人を襲う病——『河』

身体の様子が正常時・平均値から逸脱すると異常とみなされ、何かが足りなかったり、過剰であったりすることによってそれまで循環していたものがうまく作用しなくなると、病と認識される。

一九九七年に制作された『河』で、主人公のシャオカン（李康生）は、首が曲がる奇病にかかる。この作品は、李康生の実際の体験に基づいている。『愛情萬歳』の撮影前、李康生の首には映画同様の問題があり、『河』で彼は自身の首の病気を再演している（Berry 2005: 380）。

『河』で、シャオカンは父と母の三人で暮らしている。両親は別々の寝室を持ち、夫婦の間に会話は無い。父は怪

しげなサウナに通い、エレベーターガールをする母には愛人がいる。無職のシャオカンは、旧友のシャンチー（陳湘琪）に誘われ、訪ねた映画の撮影現場で、よどんだ河に浮かぶ死体役を引き受ける。それ以来、なぜか首が痛みともにとんとんと曲がっていつてしまう。と同時に、父の部屋天井からは水漏れが繰り返すようになる。ここから、青年の身体の変化と家の異変が連動していく。

父は、部屋の水漏れの修理をしながら、サウナやマクドナルドで若い男を物色し、母は愛人との逢瀬を重ねる。父母は、それぞれ別々に息子の首の治療のために奔走する。母は、寺の占いや家にあるスプレーやマッサージグッズで

対応し、父は、病院や整体、マッサージ、鍼治療などプロの手に委ね、息子の食事や薬の服用に関してもあれやこれやと世話を焼く。しかし、シャオカンの変形した首の痛みと奇妙な揺れは悪化する一方で、ついには入院してしまう。劇中初めて両親が連れ立って病院を訪ねるも、髪の毛をまるめた入院中の息子の変わり果てた姿に気付かず、彼の顔を素通りする。苦しむシャオカンは自暴自棄になる。

父はシャオカンを台北郊外の寺院に連れて行く。寺の先生が線香を掲げて言うことには、「何らかの外因が侵入して首の経路を遮っている。このお香の力でスムーズになり、経穴の滞りが解消して医者でも治せるようになる。明日の朝、私が瞑想して彼を霊視してあげよう」と、何とも

胡散臭い。延泊することになった結果、出先の街のサウナで暗闇のなか、父は息子と気づかず交わってしまう。相手が息子だと知った父はシャオカンを殴る。その頃、台北に一人残る母の足元にはひたひたと水が忍び寄る。父の部屋の手作りの排水装置が壊れていたのだ。母は、大雨のなか外壁をのぼり、無人の階上の部屋へ侵入し、水漏れの原因の水道の蛇口を閉める。父の部屋の崩壊に象徴される家族の崩壊は食い止められたのか。結局、シャオカンの首は治らないまま、朝の陽光に包まれたシャオカンのロングショットで終わる。

この映画のなかでうまく循環していないものは、家族のコミュニケーションと欲望の処理だ。また、過剰な水が排水しきれずに、家は浸水していく。シャオカンが浸かったよどんだ河の水も循環していない。首が曲がった原因は謎だが、こうした澱のようにたまった不具合が、感受性の強いシャオカンの首の変形として表出したかのようだ。スーザン・ソントグが著した『隠喩としての病』に「過去の大きな流行病（ペスト、チフス、コレラ）においては、各人はその災禍に見舞われた社会の一員として病気にやられたものだが、これとは対照的に、結核は個人を社会から切り離す病気とされたのである」（ソントグ 一九九二・五六）とあるように、もともとまともな働き口もなく、街をぶらついていたシャオカンは、首の奇病でさらに社会から切り

離された。よりどころとした先は家族だったが、その家族は、単身者のようにすべての家事を自分でこなす父と、勤め先から料理をテイクアウトし、いそいそと愛人に会いに行く母という、本来の役割を果たさない面々で構成される家族らしくない共同体だった。

原付の後ろに父が乗り、運転するシャオカンの曲がった首を支えるなんともユーモラスな二人乗りの光景が、父が息子にそっと触れるひとときとして描かれている。序盤でシャンチーと自由にセックスできたシャオカンも、食事すらままならない身体になり、父に連れられていった整体やマッサージで他者に触れてもらうことしかできない。触れてほしいという要求の極限がサウナでの父との出来事だった。この作品のなかでは、よごんだ河の水が病を発症させ、階上から流れる水が家を一度壊して、再生へと向かわせる。

2 集団を襲う病——『Hole』

一九九八年に製作された『Hole』は、過剰な雨が降りしきり、感染した人が光を嫌いゴキブリのように床を這いずりまわってしまう謎の伝染病が流行するという、世紀末的な閉塞感に覆われている。

冒頭、黒い画面をバックに、ニュース音声が状況を提示

する。アナウンサーが「WHOの批判に対する衛生局の発表です。『ウイルスの伝染経路をいまだ確定することはできない。しかし、数日中に感染経路を根絶させる』。水道局は西暦二〇〇〇年一月一日を機に、隔離地域への断水措置をとると発表しました」と告げる。ここでは、一九九八年から見た近未来の台湾が描かれている。WHOが出てくるが、現実には、一九七二年の中国代表権の移転により、台湾は国連関連組織であるWHOから追放されている。

古びたマンションに暮らす女（楊貴媚）が天井からの漏水の修理のために呼んだ配管工が、誤って天井に穴を開けてしまった。この穴により、階下の女と上階の男（李康生）の部屋はつながる。この地域には立ち退き命令が出ているが、彼らはここに暮らし続けている。退避命令が出てもなお、他に行くところがなく、この男女は孤立している。

やまない大雨によりマンションの外部の様子はわからず、ときたま出かけては帰ってくる女の職業は不明である。男は食料品店を営んでいるが、市場で営業を続けているのは彼の店だけである。

開いた穴に向かって酔った男が吐いたり、穴のせいで上階の目覚まし時計の音が聞こえるようになったり、穴を覗き込む男をゴキブリと勘違いした女が天井の穴に向けて殺虫剤を噴射したりと、なんとなくお互いの気配を感じてい

るが、中盤で、女が店番する男を訪ね、「水道屋が穴を埋めに行くから家にいてほしい」と告げるところで、初めて視線と言葉が交わる。結局、配管工はやって来ず、女の部屋は次第に水浸しになり、しみてくる水分で壁紙もはがれ、汚い地の壁が露わになる。女はたびたび大量のティッシュを買い込み、濡れないように部屋にうず高く積んでいる。過剰な消費が精神的な歪さも感じさせる。

「疫病をめぐる平均的なスク립トの一特徴——病気は必ずどこか別の場所から来るとすること。一五世紀の最後の十年間にヨーロッパを流行病として席捲し始めた梅毒の呼称は、恐ろしい病気を外来性のものとするのが必要であることの典型的な見本であろう。それはイギリス人にとつてはフランス病、パリの人間にとつてはゲルマン病、フィレンツェの人々にとつてはナポリ病、日本人にとつては中国の病気であった。しかし、この愛国主義の抜きがたさについての冗談とも見えるものが、実は重要な事実を、病気を想像することと外来性を想像することの間にはつながりがあることを明らかにしているのだ」（ソントグ 一九九二・一九九）とあるが、『Hole』のなかでは、テレビニュースが「フランスにあるパスツール研究所のウィルス学者カルパンチエ博士は、この病原菌を『台湾ウィルス』、伝染病を『台湾熱』と名付けました」と伝えている。「これまでも外国人嫌悪のプロパガンダでは、移民は必ず病気の

（一九世紀の末にはコレラ、黄熱病、腸チフス、結核などの）運び屋とされてきた」（ソントグ 一九九二・二二〇）が、この作品中に外国人は登場せず、病の運び屋はゴキブリとされている。病は外部からやってきたものではなく、台湾内部で発生したものだとして外部の機関から認定され、この共同体は外界から完全に隔離されてしまった。さらに、ゴキブリ病に感染した住民は、光に怯え暴れるところを数人がかりで取り押さえられ、さながら捕獲されたような形で病院に搬送されていく。治療されるべき人は、容易に社会から排除すべき人という位置づけに転落する。

上階の男の食料品店がある市場に防護服に身を包んだ消毒隊がやってきて、一帯を消毒し始めると、あたりは白煙で満たされる。これは、二〇〇三年に台湾で大流行した重症急性呼吸器症候群（SARS）を予見していたかのようなシーンである。

終盤で、階下の女は奇病に感染してしまい、汚い部屋のなかを這いずり回る。上階の男は穴からその様子を察知し、ふと我にかえた女に、上階からコップに入った水を差し出す。そして、手が差し伸べられ、女は上階へとひっぱりあげられる。女の病に伝染性があるにもかかわらず、男が救いの手を出した。

この作品のなかでも排水がうまくいかない。浸水が部屋を汚していく一方で、断水措置がとられ、生活に必要な水

は枯渇していく。誰かとながりたいという欲望の象徴が水だとすると、水がうまく循環しない台北の街では、登場人物たちはいつも孤独である。

台湾自体も、「台湾熱」という伝染病名がつけられることで国際社会から線を引かれた。映画冒頭でのWHOへの言及は、WHOに代表されるような国際団体に台湾が国として加盟していないことに対する人々の不安をすくい取ったようにも見える。

『河』や『Hole』では、病によって社会から隔離された男女が描かれた。そこには汚れた水があり、たまった水は、その土地に暮らす人々を苦しめる。そして、映画に描かれる台湾の街はひっそりとしていて、外部の気配があまり感じられない。

蔡明亮のほとんどの作品は、このように限定された個人を中心に、閉じられた世界で展開する。これは、国際社会における台湾の存在と重なる。一九四九年、国共内戦に敗れた中国国民党政権が台湾に渡り、中華民国として台湾の実効支配を開始した。蔡明亮は一九七七年に台湾に渡るが、その頃はすでに一九七一年に国際連合で中華人民共和国が代表権を獲得し、多くの国々が中華人民共和国を中国の正統な政府として承認していた。日本も、一九七二年の日中国交正常化を機に台湾と断交した。台湾の人々の生活は確かに存在するのに、公の場では国でないことになって

おり、世界のなかでも矛盾が棚上げされている空間である。中華民国なのか台湾という国なのか、その土地に暮らす人々も決定しかねているし、国際社会もどう位置付けてよいかわからないという状態が続いている。蔡明亮が、中国大陸でも香港でもなく、宙に浮いた地域・台湾へ渡ったことが、彼の映画の方向を決定づけていると言える。

II 思い通りにならない身体

蔡明亮の映画に特徴的なのは、いくつかの作品に登場するミュージカルシーンだ。『Hole』には、一九五〇年代から一九六〇年代にかけて香港で活躍した葛蘭(グレース・チャン)の歌謡曲を、女と男が、けばけばしい衣装を身に付け、口パクで踊るシーンが五曲挿入される。蔡明亮は「往年の台湾の人気女優、莊雪芳は、アメリカのポップスを北京語バージョンで歌っていた。最近タイを旅行した際に彼女の歌のカセットを手に入れたが、聞いてすぐ笑ってしまった。なぜなら、子どもの頃は気づかなかったが、彼女はとても強い台湾なまりの北京語で歌っていたからだ」と語る(Berry 2003: 367)。オリジナルの歌を、出自の異なる者が、なまりのある発音で歌うという幾重ものずれは、映画にも反映されている。

こうした口パクのミュージカルシーンは『西瓜』にも見られ、『ヴィザージュ』では、ついにフランス人の俳優たちが中華圏の歌謡曲に合わせて口を動かし踊るようになる。もともとは、中華系の歌手が西欧のファクションに身を包み、西欧のポップスを中国語混じりで歌っていたものを、『Hotel』と『西瓜』では、台湾人の俳優たちが、歌手本人の歌声に合わせて歌っているフリをしているというフェイクといえるような模造品である。それがさらに、『ヴィザージュ』では、重ねて西欧人が行い、オリジナルからほとんどずれていく。

また、ミュージカルのダンスの部分に注目すると、思い通りに操れない身体の対極として、ダンスの自由さ、奔放さがある。蔡明亮映画のなかのミュージカルシーンは登場人物の心象を表現しており、現実の場面では彼らは言葉も使わず、それほど思うようには振る舞えない。

二〇〇五年に製作された『西瓜』では、意識を失い身体が動かなくなる日本人のA V女優（夜桜すみも）が登場する。

異常な干ばつに見舞われた台北は深刻な水不足で、西瓜ジュースが売れている。かつて腕時計を売っていた男（李康生）が今はA V女優をしていて、日本から来たA V女優とマンションの一角で仕事に励む。同じマンションに住む帰国したばかりの女（陳湘琪）は、男と再会し、お互い惹

かれあうが、男は自分の職業を彼女に知られたくなくてマンションの中を逃げ回る。

終盤で女は、A V女優が昏睡状態でエレベーターにいるところを見つけ、部屋に運び込む。彼女が目をさまさない理由はわからず、意識がないだけで眠っているだけのようにも見える。女はレンタルしていたA Vを見て、倒れていた女と恋する男の職業を初めて知る。そこへ撮影のスタッフがやってきて、女優はかつがれ、撮影現場に戻される。重たい肉の塊になってしまった身体は思うように操れず、スタッフが女優を支えながら、セックスしているフリの撮影が続けられる様は滑稽だ。日本から来たA V女優は、昏睡しても治療を受けることなく、労働を強いられる。外部から来たよそ者であると同時に、撮影に必要なのは肉体のみなのだ。男と女が結ばれるラストシーンでは、女の身体をA V女優が肩代わりし、女が精神を、A V女優が身体を受け持ち、二人で一人という描かれ方をしている。

この作品では、台北の街は渇水状態にあり、登場人物たちはしきりに水を求めている。唐突に挿入されるミュージカルシーンで、派手な衣装に身を包んでしまえば表情豊かで饒舌に求愛できる彼らが、ありのままの自分では気持ちよくまく言葉にできない。その結果、好きな人には触れずに、他人とのセックス（しかし、それもまたセックスしているフリ）を見ることになる。そこに、気持ちと身体的な

感触にずれが生じている。歌っているフリ、セックスしているフリ、実際にはしていない行為を見せかけだけなぞる所作が繰り返される。身体が不自由であり、自分と自分の身体との間に隔たりがあるような疎外感、社会と自分とのあいだの壁があるという蔡明亮の実感なのだろう。

付け加えると、蔡明亮は、日本のAV女優夜桜すももに對し、ためらわずに脱いでくれたことに對して敬意を表しており、「人は愛情を求めているのに、愛につきまとう面倒な事柄を避けたいがために、とりあえず性の部分だけを処理しようとする。そして、欲望だけを処理しているうちに、どこか麻痺してしまい、愛がわからなくなる」と語っている（大場・蔡二〇〇六・一三七）。AV産業に従事する人々は、こうした欲望の処理を引き受ける過酷な労働者である。次作の『黒い眼のオペラ』でも、蔡明亮は社会のなかで抑圧された労働者たちを主人公として描いた。

Ⅲ 生まれ育ったサラワクの揺らぎ

蔡明亮は、一九五七年にマレーシアのボルネオ島サラワク州クチンに生まれる。蔡明亮の父親は広東省仙頭（スワトウ）出身で、経済的な理由で一二歳で母国・中国を離れた（聞二〇〇二：一四）。

幸福な映画体験に包まれた幼年期の一方で、孤独を受け入れた少年時代だった。七人兄弟の三番目である蔡明亮だけが、弟が産まれるときに母方の祖父母のところに預けられていた（聞二〇〇二：二〇二）。「三歳前から映画を観ていた記憶がある。祖父母は、毎晩夕方五時から夜十時まで麵屋の屋台を出していた。その頃映画は、六時四十五分の回と、九時一五分の回があった。たいてい、祖母に店を任せて祖父が先に私を連れて行き、次に祖母が私を連れて見に行っていたので、私は毎日二回映画を観ていた。当時クチンには、中華系の人口が多かった。華人は主に中華系かハリウッドの映画を好んで見て、マレー映画はほとんど見なかったが、街には、ハリウッド、マレー、インド、香港、台湾、あらゆる種類の映画があった。七、八軒の劇場があり、ひとつの劇場に千席あった。私にとって映画は習慣だった」（Barry 2005: 365）。『楽日』（二〇〇三）の舞台となった台北郊外・永和市の福和大戲院という映画館が、マレーシアで幼い頃通っていた映画館とそっくりだったという（蔡・田井二〇〇六：一〇）。

マレーシア出身の華人として台湾に住んでいることが都会の孤独というテーマに影響を与えているのかという質問に對し、「私の人生と孤独や寂寞は関係が深い。それは、マレーシア出身であることと関係あるかどうかはわからない。台湾以外に行っても、マレーシアにとどまってい

たとしても、同じような映画を作っていたと思う」と答えている。

その後、小学校高学年のときに、蔡明亮は、成績不振を理由に父親により祖父母のところから実家に戻される。

「私は、『大人は判ってくれない』（一九五九）の少年にとっても共感を覚えた。家族を愛しているけれど、決して家にはいられない。祖父母と過ごした幼少期の影響で、私はどこにいても個人のスペースを求めようになった。実家に戻っても、他の兄弟たちは大きな蚊帳のなかに一緒に寝ていたが、私だけ別に寝て、壁には祖父の写真を貼っていた。兄弟と私は互いに愛し合ってはいたが、異なった環境で育ったので、もし兄弟のうち誰かひとり私と私が喧嘩になると、彼らは結託して私と対抗した。六年生になり、田舎の小学校から街の学校に移ったときには、何人かの人気者の生徒が私を好きでなかったで、クラス全体が私を無視した。でも私はそんなに悲しくなかったし、ただその事実を受け入れていた。今でも、私はまだ個人的な空間を必要としている。李康生を通して、私は他人とどう交流するかを学んだ。それは、彼がとても静かだからだ。長い時間も彼となら一緒に部屋にいられる。他の人では我慢ができな。」(Barry 2005: 392-393)

高校卒業後、父親の友人の会社でセメントを扱う仕事や『詩華日報』で訃報を集める仕事をしたのち(聞二〇〇

二・二〇八)、一九七七年に台湾に渡り、文化大学演劇科で演劇と映画を学ぶ。

ここで、蔡明亮が生まれ育った土地サラワクに目を向きたい。彼が少年時代を過ごしたのは、サラワクが国際社会のなかでどのような国になるのか定まらない時期だった。

サラワクは、一八四一年にインド生まれのイギリス人ジェームス・ブルックを王とするブルック王国となり、約百年間イギリスの保護国となっていた。第二次世界大戦中の日本軍の侵攻を経て、一九四六年、イギリス直轄領となる。一九六三年のマレーシア結成までの間、マラヤやシンガポールをはじめイギリスの影響下にあった島嶼部東南アジアの国々は、それぞれ独立への道を模索していた。独立に関して異なる考え方の政党が勃興し、多数派であるマレー人ムスリムを中心とした国として独立するか、イギリス帝国の一部を構成する国として独立するかが議論されていた。蔡明亮が生まれた一九五七年は、マラヤ連邦が「マレー人の国」として独立した年でもあり、南シナ海を挟んだボルネオ島ではサラワクの行く末が問題になっていた。自分の足元の土地がどう線引きされるかが揺らぐなかで育った蔡明亮だったからこそ、世界の矛盾を引き受けている台湾に引き寄せられたのだろう。

この時期のサラワクは、国際社会の中でどのような国になるかが定まっていなかった。サラワクがマレーシアカイ

インドネシアかというような国の選択ではなく、「マレー人の国」の一部になるかイギリス帝国の一部になるかが問われていたことは、この時期のサラワクが帝国秩序から国民国家秩序への切り替わりを経験していたことを示している。クチンに世界のあらゆる種類の映画が溢れていたことは、サラワクが帝国秩序の周縁の地にあつて複数の文明が入り混じる場であつたことを反映している。このような時代にサラワクで生まれ育つた蔡明亮は、中華文明の「本場」の一つである台湾に生活の場を移した。揺らぐ社会のなかに孤独な自分をどう位置付けるかという試みや、心と身体との距離感や葛藤が、台湾と出会うことで、独特の繊細さと敏感さにより見事に芸術的に昇華されたと言える。

IV 水が居場所を提供する

——異なる者を受け入れるクアラ Lumpur プール

マレーシアの首都クアラ Lumpur プールで撮影された『黒い眼のオペラ』には、瀕死の重傷を負つて助けられる男と、寝たきりで看病される男が登場する。

流れ者の男（李康生）が怪しげな賭けに手を出して、袋叩きにあい、傷だらけで街に放り出される。出稼ぎ労働者

ラワン（ノーマン・アトン）と労働者の仲間たちは、ゴミ捨て場でマットレスを拾つて帰る途中で流れ者の男を拾い、ラワンは献身的な世話をする。この流れ者の男は、徹底的に「自分が誰であるか」証明するものを持たない。

いんちきなマジシャンの賭けのルールがわからない、マレー語がわからない、「マネー、バーツ、ペソ」と言われてもどれも理解できない、マレーシア人が携帯している身分証も、外国人であることを示すパスポートも持つておらず、華人のような見た目だが、どこからきたのかまったくわからない。ラワンを演じるノーマン・アトンはマレー人だが、劇中の設定がなに人であるかは不明である。数少ないラワンの台詞はマレー語だが、部屋には仏壇があるので、ラワンがミャンマー人でもスリランカ人でも話は成り立つ。いずれにせよ、彼らはマレーシア社会の底辺に生きるよそ者で、彼らが何者でどこから来たのかは誰も気にかけない。

食堂に住み込みで働く女シャンチー（陳湘琪）は、女主人の植物状態の息子シャオカン（李康生…一人二役）の世界も任されている。シャンチーはゴム手袋をはめて、男をぞんざいに洗い、歯磨きをし、性欲の処理もさせられる。一方、ラワンは拾つたマットレスをきれいに洗い、薔薇の描かれたシートをかけ、蚊帳のなかで、瀕死の状態の男をうやうやしい手つきで拭う。

ラワンの介抱の甲斐あって回復した男は、再びふらふらと街へ出て行き、食堂の女にちよっかいを出す。男と女は共に寝ることができる場所をさがして街をさまようが、ホテルに泊まるうにもバスポートがなくて泊まれない。ラワンは、労働者たちの住みからマットレスを建築途中のまま放置された廃墟へ運び出し、男とふたりで眠ることにする。この廃墟の底には、湖のように黒い水がたまっている。

ある日、煙霧が街を包む。ラジオ放送が「政府によると、煙霧の原因はプトラジャヤの植林地火災ではなく、(インドネシアの)スマトラの森林火災で、その煙が北西の風に乗ってクラン川流域にきています。サズミ・ビン・ミア大臣の談話です。『インドネシアを非難はしないが、煙霧をもたらす山火事は毎年起きています。インドネシア政府は防止に積極的に取り組んでほしい』。赤十字社がガスマスクを無料配布していますが、環境汚染指数は六五〇を超え、急激な需要でマスクは深刻な品不足」と流れる。

男と女にはマスクもなく、プラスチックのカップやレジ袋で口を覆う。二人で廃墟のマットレスに寝転ぶも、煙霧のせいで咳が止まらずセックスできない。そこで、マットレスをシャンチーの屋根裏に運びこむ。一人目覚めた男の前には、ラワンが殺意に満ちた目で見ている。

植物状態の男を世話し終えたシャンチーは屋根裏に上が

り、マットレスの上でシャオカンの腕に抱かれて眠る。奥にはラワンも寝ているようだ。階下の植物状態の男が階上を見つめているかのようなショットが挿入された後、最後は三人をのせたマットレスが廃墟の水面をたゆたう夢のようなシーンで終わる。

『黒い眼のオペラ』は蔡明亮のそれまでの作品と同様に不自由な身体や水といった表象が用いられたが、台北を舞台にした他の作品とは違ったものになった。蔡明亮が描いてきた台北は、どこかよそよそしく、そこでは言葉という社会的な手段が失われ、主人公の男と女は彼ら以外がもともと存在していないかのような、世界から取り残された場所で生きている。

他方、『黒い眼のオペラ』で蔡明亮が描いたクアラ Lumpur の夜の街並みには、人種・民族が入り混じった人いざりがあり、活気がある。「私は、今回、李康生演じる二人の主要なキャラクターを周囲から隔絶した世界に押し込んだ。社会的階層の一番下の段で、言葉も文化もまったくなじみのない世界だ。ここでは、彼らが外国人だとわかるのに、彼らがどこから来たのかはだれも気にかけない」(レインズ・蔡二〇〇六)とあるように、ルーツは問われずにこの街にすることができるとある。多民族国家で言葉が通じないという前提の上で人々が生活しているため、コミュニケーション不全を象徴する循環しない水がここでは問題と

ならず、廢墟の底にたまった黒い水は最下層の三人を優しく包んで眠らせる。この作品で人々を悩ませる煙霧は、マレーシア国内で発生したのではなく、海を越えてインドネシアからきており、外部の世界ともつながっている。

V 自由に敏感であることが生存に関わる

映画のなかで、たびたび病や身体の不自由さを描いてきた蔡明亮は、自由であることに対しとても敏感である。ポルネオで国という枠組みが揺れていたさなかに育ち、台湾という国でない場所に向かった蔡明亮は、「私は、政治的なことに口を突っ込むのがあまり好きではないし、歴史の勉強もあまりしません。私のテーマは、自分が生きている生活のなかから出てくる。たいへんプライベートなものです」(大場・蔡一九九八)として、政治に興味がないと言明している。その一方で、『Hole』以降、劇中に「政府」という言葉が出てくるようになる。蔡明亮にとつての政治とは、社会の枠組みを規定し、線引きして区別していくもので、しばしば表現の自由や個人の営みと相反する。『Hole』では、ニュース番組のインタビュートとして市民の政府批判の声があり、テレビ番組のキャスターに「士林地区は(蔓延する伝染病に)パニック状態ですが、政府は

注視しています」と言わせている。

二〇〇〇年五月に国民党政権を覆して台湾に初の民進党政権が誕生した。二〇〇五年に制作された『西瓜』では、ニュースで「民進党の議員まで西瓜ジュースを売り始めた」「政府は立法院で雨乞いをする決定をしました。(祈祷師の女の声で)『台湾に恵みの雨を。立法院の議員様も雨乞いを』と、異常事態に対して政府が神頼みするおかしさを示した。また、台湾の初代総統で国民党の父である蒋介石像に女性たちがまとわりつき踊るミュージカルシーンがある。このシーンを撮影するにあたり許可をとったのかという質問に、蔡明亮は「台湾はここ数年、そういう面ではとても開放的になりました。蒋介石総統のシーンは、もうちょっと前だったら拘留される場所でした。今は民進党の政権ですので、特に民進党の方からそういうことを言われることもありません。また、国民党の方も、わざわざこんなことで意見を言う」と国民の心証を悪くすると考えたのではないのでしょうか。私は、別に蒋介石総統をおちよくなるような気持ちはありませんでした。ただ、総統の銅像は男性の象徴ですから、あんなところにひとりぼっちでずっと立ち続けていて、総統、お疲れ様という気持ちで、女性が行ってダンスをしてあげることがあってもいいんじゃないかと思ってやりました」(蔡二〇〇六)と答えていることから、蔡明亮が男性的なルールに基づいて

執り行われる政治に抵抗を感じていることがわかる。このように、『西瓜』は台湾の政府がどの程度まで表現の自由を認めるかを実験した作品でもあった。この映画には大胆な性描写があるが、台湾ではR18に指定されただけでノーカットで上映された。

また、『黒い眼のオペラ』の原題「黒眼圈」（目の周りの青黒いあざ）というタイトルの背景には、一九九八年にマハティール首相がアヌアル副首相を更迭した事件が関係している。マレーシアは、国民をマレー人、華人、インド人の三つの民族にわけ、原住民であるマレー人を優遇する政策をとってきた。マレーシアの国家運営に対して、マハティール首相は国境や民族で自他の明確なラインをひくことで国民を国際社会から守ろうとした。それに対し、マハティールの後継者と目されていたアヌアルは、民族や国の壁を緩和して、市場を外資へ開放し、国際社会に開いていくことでマレーシアの競争力を高めようとした。両者の路線対立は、一九九七年のタイの通貨下落に始まる一九九八年の金融危機とIMF（国際通貨基金）勧告受け入れの是非をめぐる議論を通じて先鋭化した。その結果、マハティール首相は、一九九八年九月二日にアヌアルを副首相から解任し、九月三日に政権与党UMNOから除名した。

陳湘琪はインタビューで「この時、アヌアル副首相は同性愛者だと言われました。マレーシアは回教徒（イスラム

教徒）の国なので同性愛は絶対許されませんが、証拠物件として（精液の付着した）マットレスが提出されました。そして、（収監された）現場でのアヌアル副首相の顔がクローズアップになった写真が報道されると、青黒いあざができていて、非常に衝撃的でした。マレーシアは民主国家といわれていますが、その事件が起きて、実はマハティール首相の独裁のもとで、自由とは程遠い状況にあるのではないかと国民は気づいたわけです。事件が起きた当時、わたしたちはこの作品の事前準備のためにマレーシアに行っていたので、とても大きな衝撃を受けました」（宇田川・陳二〇〇七・八）と語っている。この「目の周りの青黒いあざ」は、国家権力による不当な弾圧への抵抗の象徴として、アヌアル派のロゴやシンボルマークとなった。

蔡明亮は、マレーシアと台湾という複数の場を往来し、自分を社会にどう位置付けるか、どうふるまえば自由でいられるかを、映画を通して追求し続けている映画人である。そんな蔡明亮が二〇一二年に発表したのが、香港の街角を赤い法衣に身を包んだ李康生がとつともなくゆっくりとした動きで歩いていく短編『行者』（四人の監督によるオムニバス映画『美好二〇一二』の一篇）だ。二〇一二年ヴェネチア映画祭に出品した短編『金剛経』でも、李康生が同様の赤い法衣姿で登場している。この歩みは、高度な精神力で、身体を極限までコントロールする試みだ。同時

に、華人社会のなかでもスピードの速い香港で、古いものを愛する蔡明亮の、意地でも好きなように歩いてやるという反骨精神の表れのようにも見える。私たちは、蔡明亮の映画で、不自由な身体を見ると同時に、不自由なフリをしている俳優陣の自在な肉体の駆使を見ている。蔡明亮は、不自由な身体を描くことで自由の極みに達しているのだ。

●注

*1 『ふたりの時、ふたりの時間』(二〇〇一)で、歩道橋の上で腕時計売りをする男(李康生)とフランスに留学する女(陳湘琪)が出会う。短編『歩道橋』(二〇〇二)では、帰国した女(陳湘琪)が腕時計売りの男がいた歩道橋を探すが、歩道橋はなくなっていた。

●参考文献

Berry, Michael (2005) "Tsai Ming-Liang: Trapped in the Past," *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. Columbia University Press.
ソング、スーザン(一九九二)『隠喩としての病い エイズとその隠喩』富山太佳夫訳、みすず書房。
聞天祥(二〇〇二)『光影定格——蔡明亮の心靈場域』恆星國際文化事業有限公司。

蔡明亮インタビュー・対談

宇田川幸洋×陳湘琪(二〇〇七)「宇田川幸洋による陳湘琪へ

のインタビュー」『黒い眼のオペラ』パンフレット、プレノン・アッシュ。

大場正明×蔡明亮(一九九八)『河』に関する蔡明亮へのインタビュー」(<http://e-cross.side2.com/html/a20tu001.htm>)。

大場正明×蔡明亮(二〇〇六)『大場正明 蔡明亮監督インタビュー』『西瓜』『キネマ旬報』第一四六六号(二〇〇六年九月月上旬号)、一三七頁。

蔡明亮(二〇〇六)『西瓜』公開時・蔡明亮来日イベント」二〇〇六年七月九日(<http://www.prenonh.com/prev/html-movie/2006/talk/tsaclub3.htm>)。

蔡明亮×石井聰互(一九九五)『蔡明亮×石井聰互 台北と東京、映画の風景』『キネマ旬報』第一一六一号(一九九五年五月下旬号)。

蔡明亮×田井肇(二〇〇六)「蔡明亮×田井肇対談」『楽日』パンフレット』プレノン・アッシュ。

レインズ、トニー×蔡明亮(二〇〇六)「トニー・レインズによる蔡明亮へのインタビュー」『黒い眼のオペラ』DVD付録、二〇〇六年。

●映画リスト

『Hole』……①洞(穴)／The Hole、②ツァイ・ミンリャン(蔡明亮)、③一九九八年、④台湾、フランス、⑤中国語、⑥劇場公開(一九九九)、DVD販売。

『愛情萬歳』……①愛情萬歳(愛情万歳)／Vive l'Amour、②ツァイ・ミンリャン(蔡明亮)、③一九九四年、④台湾、⑤中国語、⑥劇場公開(一九九五)、DVD販売。

『ヴァイザージユ』……①臉〔顔〕／Face／Visages' ②ツァイ・ミンリヤン（蔡明亮）、③二〇〇九年、④フランス、台湾、オランダ、ベルギー、⑤フランス語、中国語、英語、⑥東京フィルメックス（二〇〇九）。

『大人は判ってくれない』……①Les Quatre Cents Coups（四〇〇回の殴打）（※慣用表現で「無分別」「放埒な生活を送る」）／The 400 Blows' ②フランソワ・トリフォール、③一九五九年、④フランス、⑤フランス語、⑥劇場公開（一九六〇）、DVD販売。

『河』……①河流〔河〕／The River' ②ツァイ・ミンリヤン（蔡明亮）、③一九九七年、④台湾、⑤中国語、⑥東京国際映画祭（一九九七）、劇場公開（一九九八）、ビデオ販売。

『行者』……①行者／Walker' ②ツァイ・ミンリヤン（蔡明亮）、③二〇一二年、④香港、⑤台詞なし、⑥未公開。

『黒い眼のオペラ』……①黒眼圈〔目のまわりの青黒いあざ〕／I don't want to sleep alone' ②ツァイ・ミンリヤン（蔡明亮）、③二〇〇六年、④台湾、⑤マレーシア、フランス、オーストラリア、⑥中国語、⑦マレー語、⑧ベンガル語、⑨東京フィルメックス（二〇〇六）、劇場公開（二〇〇七）、DVD販売。

『金剛経』……①金剛經／Diamond Sutra' ②ツァイ・ミンリヤン（蔡明亮）、③二〇一二年、④台湾、⑤台詞なし、⑥未公開。

『西瓜』……①天邊一朵雲〔空に一朵の雲〕／The Wayward Cloud' ②ツァイ・ミンリヤン（蔡明亮）、③二〇〇五年、④台湾、フランス、⑤中国語、⑥東京国際映画祭（二〇〇五）、劇場公開（二〇〇六）、DVD販売。

『青春神話』……①青少年哪吒（※哪吒は道教の少年神）／Rebels of the Neon God' ②ツァイ・ミンリヤン（蔡明亮）、③一九九二年、④台湾、⑤中国語、⑥東京国際映画祭（一九九二）、劇場公開（一九九五）。

『ふたつの時、ふたりの時間』……①你那邊幾點〔そちらは今何時々〕／What Time Is It There?' ②ツァイ・ミンリヤン（蔡明亮）、③二〇〇一年、④台湾、フランス、⑤中国語、フランス語、英語、⑥東京国際映画祭（二〇〇一）、劇場公開（二〇〇一）、DVD販売。

『歩道橋』……①天橋不見了〔歩道橋がなくなった〕／The Skywalk Is Gone' ②ツァイ・ミンリヤン（蔡明亮）、③二〇〇二年、④台湾、フランス、⑤中国語、⑥仙台短編映画祭（二〇〇五）、DVD販売（※ツァイ・ミンリヤンDVD—BOX『楽日』『迷子』『西瓜』の特典ディスクに収録）。

『楽日』……①不散（※同時期に制作された李康生の短編「不見」〔邦題「迷子」〕とあわせて「不見不散」〔会えるまで待っています〕という待ち合わせの文句）／Goodbye, Dragon Inn' ②ツァイ・ミンリヤン（蔡明亮）、③二〇〇三年、④台湾、⑤中国語、⑥東京国際映画祭（二〇〇三）、劇場公開（二〇〇六）、DVD販売。

●著者紹介●

- ①氏名……野澤喜美子(のざわ・きみこ)。
- ②所属・職名……フリーランス。
- ③生年・出身地……一九七九年、群馬県。
- ④専門分野・地域……主に香港、台湾、中国の映画。
- ⑤学歴……慶應義塾大学法学部政治学科(現代中国政治専攻)、映画専門大学院大学映画プロデュース修士。
- ⑥職歴……二〇〇二～二〇〇五年、児童図書出版社編集部、二〇〇五～二〇〇六年、映画配給会社編集部、二〇〇九年、映画配給会社編集部非常勤。
- ⑧研究手法……映画に臨む上で、わからないものを切り捨てず、一度は受け入れるよう心がけている。先達により書かれたもの、語られる言葉、映画そのものを積み重ねることで、ふとした瞬間に腑に落ち、はっと心震える瞬間を何度も味わった。
- ⑨所属学会……マレーシア映画文化研究会。
- ⑩研究上の画期……東京国際映画祭、東京フィルメックスなど映画祭で紹介される劇場未公開作との出会い。特にアミール・ナデリ監督の『サウンド・バリア』(二〇〇五)。上映中、退席者が何人もいたが、ラストのカタルシスを味わいフィルメックス上映作品に病みつきに。ヤスミン・アフマド監督の『細い目』(二〇〇四)は今の活動につながる。作品がつかないでくれた人の縁に感謝している。
- ⑪推薦図書……龍應台著『台湾海峡一九四九』(天野健太郎訳、白水社、二〇一二年)、藍博洲著『幌馬車の歌』(間ふさ子・塩森由岐子・妹尾加代訳、草風館、二〇〇六年)。
- ⑫推薦する映画作品……『悲情城市』(侯孝賢監督、一九八九年、台湾)、『好男好女』(侯孝賢監督、一九九五年、台湾)。