



劉以鬯小説の映画化について：  
王家衛『花様年華』『2046』を中心に

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 大阪公立大学中国学会 公開日: 2025-03-26 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 李, 茗銳 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.24729/0002002738">https://doi.org/10.24729/0002002738</a>

## 劉以鬯小説の映画化について

—王家衛『花様年華』『2046』を中心に—

李 茗 銳

### 【論文要旨】

香港作家劉以鬯の小説曾多次被改編成電影或電視劇，在众多改編作品中，王家衛的《花樣年華》與《2046》是最為特殊的兩部。這兩部電影分別從長篇小說《對倒》和《酒徒》中引用了三處文字作為電影字幕，但電影的故事却與原著並無關聯，只借助文字塑造懷舊的氛圍。《對倒》通過描寫人物對過去歲月的追憶，體現“時光已逝”的傷感情緒。《花樣年華》引用《對倒》的文字，也展現人物對失去的愛情的懷念。影片開頭的字幕傳達出男女之間不敢開口的情感，結尾的兩處字幕又將感情的變化等同於時代的變化。電影始於男女情愛，終於時代變遷，用感情的消逝隱喻了時代的結束。《酒徒》中也充滿人物的回憶，通過“意識流”手法將人物的過去、現在與想象混合在一起。《2046》也利用相同技法，影片情節在人物現實的故事與回憶、想象中來回穿插。《2046》不僅引用《酒徒》的文字，表達人物對得不到的女性的追憶，還借鑒小說中“時間的列車”這一意象，創造了開往“2046-未來”的列車。列車中的乘客看似去往未來，却始终活在对过去的回忆或是想象中的美满爱情里。

### 0. はじめに

香港現代文學を代表し、広く中国語圏文學においても重要な作家の一人である劉以鬯（本名劉同繹、字は昌年）は、1918年に上海に生まれた。父は陸軍軍官学校の英文翻譯官で、自身も英語で授業を行う聖ヨハネ大学（聖約翰大學/St. John's University, Shanghai）に入学、1941年に卒

業した。1942年に抗日戦争の戦火を避けて単身重慶に赴き、『国民公報』『掃蕩報』等の編集業務に携わる。1945年に上海に戻り文芸出版社を設立するも、経済悪化のあおりを受け1948年に香港に拠点を移し、新聞・雑誌を編集する傍ら創作活動を開始した。1952年にシンガポールで『益世報』の主筆となり、1953年には招かれてマレーシアで『聯邦日報』文芸欄の編集を担当の後、1958年に香港に戻り、『香港時報』副刊『浅水湾』の編集に従事、多くの作品を執筆した。1985年に文学雑誌『香港文学』を創刊、2008年まで編集長を務めた。<sup>1)</sup>2018年6月8日逝去。

劉以鬯が香港に移った1948年に、彼の最初の小説『失去的愛情』が上海桐葉書房から出版された。翌年この小説は上海国泰影業公司により映画化され（監督：湯曉丹）、上海解放後に現地最大の映画館「大光明影院」で上映された最初の映画となった。<sup>2)</sup>ただ、劉以鬯自身の回想によると、彼は1948年に上海を離れており、この映画を見る機会はなかったという。<sup>3)</sup>さらに1960年、劉以鬯の1959年の小説『私恋』が香港新華影業公司により映画化された（監督：王天林）。その他、彼の小説は電視単元劇（TV anthology series）にもリメイクされた。例えば香港電台電視部は1987年と1997年に「小説家族」と「写意空間」という単元劇を製作し、これら単元劇では劉以鬯の小説『対倒』（1972年）と『酒徒』（1962年）から改編したエピソードが使われている。また、『酒徒』は2010年に香港天馬電影制作有限公司によって映画化もされた（監督：黃國兆）。

劉以鬯の小説は幾度も映像化されたが、中でも香港の王家衛監督による『花樣年華』（2000年）と『2046』（2004年）は高い関心を集めた。映画研究者および一般の映画ファン、いずれも『花樣年華』は『対倒』を原作とし、『2046』は『酒徒』を原作とする作品であるという認識で一致する。ただ実際のところ、これら映画のストーリー全体は先の原作小

---

1) 経歴については基本的に以下に基づく。梁秉鈞、譚國根、黃勁輝、黃淑嫻編『劉以鬯與香港現代主義』（香港大學出版社、2010年）、p.3-9、p.16-19。ドキュメンタリー『他們在島嶼寫作：1918』（黃勁輝監督、2015年）。

2) 前掲『劉以鬯與香港現代主義』、p.16。

3) 前掲『他們在島嶼寫作：1918』。

説とほとんど関係がない。王家衛は長らく『酒徒』の映画化を望んでいたようだが、劉以鬯に会った際に『対倒』を贈られ、そこで『花様年華』の“インスピレーション”を得たと言われている。<sup>4)</sup> また『2046』については、王家衛はあるインタビューに答え、『酒徒』を使用する権利がすでに他人の手にあり、自身では映画化することが叶わなかったため、小説の原文を字幕として映画に取り入れたと述べている。<sup>5)</sup>

確かに、『花様年華』に先立つ王家衛作品においては、キャラクターはモノログやアサイドなどの場面を多用するものの、字幕は使用しておらず、『花様年華』以降、文学性を満たす字幕が王家衛映画の特徴の一つとなっている。『花様年華』には『対倒』から引用された字幕が三箇所あり、『2046』にも『酒徒』からの引用が三箇所ある。もともと、王家衛作品はモノログを通じて登場人物の内面を表現することを得意としていた。『花様年華』『2046』における字幕も、こうしたモノログの作用を引き継ぐものであり、人物の内面にある言外のセリフとして、言うに言えないことを伝える役割がある。同時に、ストーリーに対する監督の考え方を字幕で表すことにもつながっている。また、字幕の出現は観客に異化効果をもたらし、観客はストーリーから一時的に切り離されて字幕を読む。これによりキャラクターの内面や監督の意図をより深く理解するのである。本稿では、『花様年華』と『2046』の字幕を分析することにより、劉以鬯小説の内容がどのように音声と映像を通じて映画の重要な一部になっているかを検証する。

## 1. 『対倒』が『花様年華』に与えた影響

『花様年華』は2000年に香港で公開された。主な登場人物は隣人関係にある周慕雲（トニー・レオン）と蘇麗珍（マギー・チャン）。二人は自分たちの妻/夫が不倫関係にあると知り、互いに配偶者を演じて不倫

---

4) 劉以鬯『対倒』（人民文学出版社、2018年）に付録する「王家衛為何“特別鳴謝劉以鬯”（节录）」。

5) 李惠銘、李沛然編/邵逸译『王家衛訪談录』（南京大学出版社、2022年）所収藍祖蔚，王家衛「所有的记忆都是潮湿的：王家衛談文學與美學（上、下）」、p.212。

を問い詰める練習など対策を考えるがうまく行かない。そのうちに二人が会っていることが周囲に知られ、蘇麗珍は噂が立つのを嫌って二人の関係を終わらせようとするが、別れの挨拶を練習する中で二人は互いの愛情に気づく。その後、周慕雲は仕事でシンガポールに行くことになり、蘇麗珍に愛の告白を行うが、悩みに悩んだ彼女が決断した時には周慕雲はすでに渡航しており…、といったストーリーである。

本作のエンディングには「特別鳴謝劉以鬯先生」（劉以鬯氏に特別な感謝を捧げます）という字幕が現れ、劉以鬯の作品との関連が明示されている。実際、本作には劉以鬯の長編小説『対倒』から引用された字幕が三箇所ある。『対倒』は、1972年11月18日から1973年3月12日まで『星島晩報・星晩版』（香港）に連載され、全64節、10万字余りの作品である。1975年に全42節、2万字弱の短編として雑誌『四季』（香港）に掲載された。2000年になって長編と短編の双方を収録した『対倒』が香港獲益出版社から再版された。さらに2018年、獲益出版社版に基づく簡体字『対倒』が人民文学出版社から出版されている。

書名の「対倒」とは、フランス語の「*tête-bêche*」に由来する言葉で、意味は「（頭の向きが）上下互い違いに」であり、特に、同じ図柄が上下あべこべの配置で二枚一組となっている切手シートを指す。

小説『対倒』でも一組の男女が主人公である。男の名は淳于白、上海生まれで若くして香港に移住し、常に昔を懐かしんでいる中年男性である。女は名を巫杏といい、香港に生まれ育った若い世代で、未来に幻想を抱いている。二人の人生には交わるところが全くない。映画館で席が隣り合わせになるくらいで、観終わればそれぞれの生活に戻る。

先に映画『花様年華』の内容は一見するところ『対倒』と直接の関係が無いと述べた。登場人物に関しても小説の「関係がない他人」という設定と異なっている。しかし、映画の最後に劉以鬯の名を挙げて謝意を表するからには、映画と小説とに何らかの内容的な繋がりがある可能性は高い。これに関して、「対倒」という切手用語に示される意味合いが小説の手法に転換され、さらに王家衛による映画の表現技法に応用されたとの見解は新たな視点として有効であると考えられる。例えば

洛楓氏は『花様年華』の叙事構造が「対倒」の技法を採用していることを指摘し、<sup>6)</sup> また張建徳氏は『花様年華』が『対倒』と類似するのはノスタルジックな雰囲気であると主張する。<sup>7)</sup> これら2つの視点は、物語構造と内容の両面から『花様年華』と『対倒』の関連性を明らかにするもので、その見解は他の研究者も認めるところとなっている。

先行研究では、構造・内容の両面から『対倒』が『花様年華』に与えた影響を考察し、映画が「対倒」という概念を使う点に着目して、男女が持つ類似した感情の変遷、また最終的に二人がすれ違う結末を「対倒」のイメージでとらえている。興味深い見解である一方、『対倒』が『花様年華』の物語展開や人物造形などの点で具体的にいかなる影響を与えたかについては、詳しい分析はされていない。以下、小説から引用された三箇所を切り口に、王家衛がどのように原作を改変して映像化に利用したのか、それでいていかに原作の文学性を保っているのかについて、具体的に分析していくこととする。

『花様年華』中の『対倒』からの引用は以下の三箇所である。「/」は改行箇所、「//」は行間が比較的広い改行箇所を示す。

[1] (00:01:00)

那是一種難堪的相對，//她一直羞低著頭，/給他一個接近的機會。  
//他沒有勇氣接近。//她掉轉身，走了。

(日本語字幕: 女は顔を伏せ、近づく機会を男に与えるが、男には勇気がなく女は去る。) <sup>8)</sup>

[2] (01:28:50)

那個時代已過去。//屬於那個時代的一切/都不存在了。

(日本語字幕: 時は移ろい。あの頃の名残は何もなかった。その時代は過ぎ去った。)

---

6) 洛楓「如花美眷—論《花様年華》的年代記憶與戀物情結」(潘國靈、李照興編『王家衛的映畫世界(增訂版)』三聯書店(香港)有限公司、2004年)、pp.144-155。

7) Stephen Teo. *Wong Kar-Wai: Auteur of Time*. British Film Institute, 2005. 張建徳著/苏涛译『王家卫的电影世界』(北京大学出版社、2021年)、p.186。

8) 日本語字幕とセリフは『花様年華(字幕版)』(配信: U-NEXT) に拠る。

[3] (01:33:20)

那些消逝了的歲月，/彷彿隔著一塊/積著灰塵的玻璃，/看得到，抓不著。//他一直在懷念過去的一切。//如果他能衝破/那塊積著灰塵的玻璃，/他會走回早已消失的歲月。

(日本語字幕: 男は過ぎ去った年月を思い起こす。埃で汚れたガラス越しに見るかのように、過去は見えるだけで触れることはできず、見える物は全て幻のようにぼんやりと…)

字幕 [1] の小説原文は以下の通り。

那是一种难堪的相对，她一直羞低着头，给他一个接近的机会。他没有勇气亲近，继续睁大眼睛望向她。稍过片刻，她掉转身，走了。

(それは落ち着きのない瞬間。彼女は頭を低く保ち、彼に近づく機会を与える。しかし彼には勇気がなく、そうすることができなく、目を大きく開けて彼女を見る。しばらくすると、彼女は振り返って、歩き去る。) <sup>9)</sup>

淳于白の想いは、指に挟まれたタバコの吸い殻から立ち上る白い煙とともに、1930年代の上海、彼の中学時代に戻る。中学の三年間、彼は前の席に座っている赤い服を着た女の子に片思いをしていた。中学の卒業式で、女の子は彼に微笑みかけたが、彼には勇気がなく近づくことができなかった。

『花様年華』では上記を最初の字幕として引用している。映画のオープニングでは、赤地に白文字を使って映画タイトル、主演、監督のクレジットを示し、対比が強い視覚感で画面全体を敷き詰め、咲きほこる花のように情熱的で奔放な映画スタイルを暗示する (図1)。しかし、「王

---

<sup>9)</sup> 原文テキストは『対倒』(人民文学出版社、2018年)「長編」第9節、p.104に拠る。日本語訳は劉以鬯「めぐりあい」(『現代中国短編小説選』本橋春光訳、栄光出版社、1975年)、pp.69-116。ただし字幕 [1] については、小倉エージ編『ウォン・カーウァイ「王家衛」<キネ旬ムック フィルムメーカーズ 期待の映像作家シリーズ 14>』、キネ旬報社、2001年 (p.112) を参照して筆者が日本語に訳出した。

劉以鬯小説の映画化について—王家衛『花樣年華』『2046』を中心に—

家衛」の文字が現れた後、画面は真っ黒に変わる。赤色の視覚刺激の後に現れる黒い画面は、観客の高揚を静める効果を有する。続いて黒い背景の上に、最初の字幕が右から左への縦書き形式で表示される（図2）。



図1：映画タイトル<sup>10)</sup>

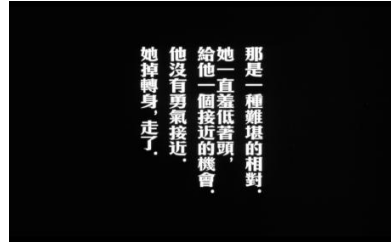


図2：『花樣年華』字幕 [1]

このような古文式の読み方によって、突如スタイルが厳肅で内向的なものに変化する。字幕の文字自体も抑圧された感情を漂わせ、赤い画面で生まれた情熱も抑えられる。また、監督が意図したかは定かでないが、この赤色は小説中の「赤い服を着た女子学生」に通じており、淳于白が彼女の後ろの席で三年間、目にしていたのはまさに赤い服と黒い髪だった。そのように見れば、小説に描かれていた赤と黒の対比は、映画冒頭の画面色彩変化と見事に対応している。

また、字幕 [1] は物語が始まる前に現れ、映画の冒頭で既に主人公たちの結末を暗示するが、劇中の二人は字幕の二人とは役割が入れ替わっているようである。小説では女性のほうが積極的に淳于白に接近し、淳于白はそれに応じないストーリーになっている。一方、映画では告白するのは男性の周慕雲であり、蘇麗珍を香港からシンガポールへ連れて行くことを提案するも結果的に成功しない。こうした違いにもかかわらず、字幕 [1] は小説の原文と同じ雰囲気を伝える。映画の後半には、蘇麗珍が周慕雲を遠ざけるようになる中、二人は雨の中で偶然に出会い、まさに原文にある「難堪」の雰囲気に包まれる。気まずい挨拶を交わした後は沈黙が続き、雨の音しか聞こえない。そして、周慕

<sup>10)</sup> スクリーンショットは『花樣年華(広東語版)』(配信：iQIYI)。



雲はこのような「難堪的相對」の状態で蘇に愛を告白するのである。しかし実は、これは彼の別れの告白であった。もとより彼は、蘇麗珍が夫を捨てて自分と一緒に過ごすことは無理だと予想していた。そうした思いのなか、彼は一人この悲しい場所である香港を去る。映画冒頭の字幕はこの別れのシーンに対応しており、映画全体の基調を哀感的なものとする。さらに、文学的な伏線として、物語が始まる前に既に結末を暗示することで、映画は終始抑圧された感情の中で展開されていく。

字幕 [2] と [3] はいずれも『対倒』の第7節に由来し、同じ段落から引用されている。原文は以下の通り。

那个时代已过去。属于那个时代的一切都不存在了。他只能在回忆中寻求失去的快乐。但是回忆中的快乐，犹如一张褪色的旧照片，模模糊糊，缺乏真实感。当他听到姚苏蓉的歌声时，他想起消逝了的岁月。那些消逝的岁月，仿佛隔着一块积着灰尘的玻璃，看得见，抓不着。看到的种种，也是模糊的。淳于白一直在怀念过去的一切。如果他能冲破那块积着灰尘的玻璃，他会走回早已消逝的岁月。

(淳于白が抱いているような時代は疾うに過ぎ去っているし、その時代のもは一切なくなっているのである。彼は唯追憶の中で失われた歓楽を求めているだけである。追憶の中の歓楽などは、色褪せた写真も同然で、ぼんやり霞んだところなど、実感などまるでない。彼は姚蘇蓉の歌を聴くたびに、失われた歳月を偲ぶだけである。失われた歳月など、ほこりにまみれたガラスを透して見るだけで、捉えどころがない。見るものみな朦朧とした影にすぎない。彼は昔のすべてを懐かしんでいる。もし彼が埃で汚れたガラスを突き破ることができたら、彼はとっくに失われた歳月に戻るだろう。) <sup>11)</sup>。

字幕 [2] (図3) は映画が終わりに近づく箇所に出てくる。このシーンでは、周慕雲がシンガポールから香港に戻り、かつて借りていた家を

---

<sup>11)</sup> 『対倒』(人民文学出版社、2018年)「長編」第7節、p.79。訳文は本橋訳、p.92。

訪れて家主に挨拶しようとするが、彼らはとうに引っ越してしまっており、いたことを新たな住人から聞かされる。今は母親と子供が住んでいるという。そして周慕雲がその場を去った後、蘇麗珍が登場する。母親というのは実は蘇麗珍であり、彼女はやはり家の前で足を止め、長い間その門口を眺める。この時に字幕 [2] が現れる。

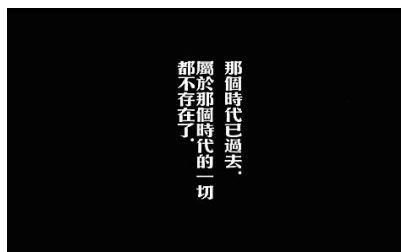


図3: 『花様年華』字幕 [2]

字幕 [2] が出るまで、物語は周慕雲と蘇麗珍の二人だけのものであった。元々は男女の愛を語るシンプルな物語だったが、「那個時代已過去」という字幕により、この愛の終わりがひとつの時代の終わりを意味することが示される。周慕雲が香港を離れた後、蘇麗珍も引っ越したのだが、3年後に蘇麗珍は借りていた部屋に戻った。そのころ、家主のスエン夫人（孫太太）はアメリカで娘と一緒に暮らすため、部屋を片付け、引越しの準備をしていた。このスエン夫人は、若い頃に上海から香港に移住し、古き良き上海人としての習慣に従って日々を送り、隣の家主のクウ家（顧家）とともにまるで小さな「上海人コミュニティ」のような環境を作り上げていた。夫人が引越しを準備する頃、クウ家は既に引き払われ、小さな「上海人コミュニティ」も失われつつある。ここで王家衛自身の経歴を思い起こすと、彼は上海に生まれ、五歳の時に両親と一緒に香港に移住している。『花様年華』におけるスエン家とクウ家の「上海→香港→アメリカ」という生活環境の変遷は、上海から香港へ移住した人々に対する監督自身の関心と、1960年代香港の独特な「上海人コミュニティ」の盛衰を描いているのではないか。周慕雲と蘇麗珍がかつ

での思い出のアパートに戻った時、一切は様変わりしていた。周慕雲と蘇麗珍が部屋の入口をじっと見つめたのは、昔の恋人の不在を思うだけでなく、彼らの愛情を見守っていた環境も完全に変わったことを感じたからである。まさに、彼らの愛情が「不在了」だけでなく、「屬於那個時代的一切都不在了」であったと言える。

最後の字幕 [3] (図4) は、字幕 [2] とわずかに5分未満の間隔しかない。しかも、ともに『対倒』第7節の同じ段落から引用されている。



図4: 『花樣年華』字幕 [3]

淳于白が南洋料理店に入ると、店内に流れる音楽が彼に上海のダンスホールでの享樂生活を思い出させた。しかし、上海のダンスホールと香港料理店とは、音楽を聴く気分は全く異なる。曰く、「心情不同，因为时代变了」（それは実は気分の違いでなく、時代の変化のせいなのである）。<sup>12)</sup> 姚蘇蓉の歌声を聞いて、彼は記憶の中にあるダンスホールでの楽しい思い出を探そうとするが、リアルには程遠い、ぼんやりした記憶しか得られなかった。記憶のガラスを突き破りたい淳于白は、もし可能ならば昔に戻りたいという思いを強くする。

王家衛は字幕 [3] を利用して同様のノスタルジックな気持ちを伝えている。映画の終わりに、周慕雲はカンボジアのアンコールワットを訪れ、その石壁にある穴に秘密を訴え、そしてこの穴を封じる。彼が去った後に字幕 [3] は現れ、物語全体の完結を表す。周慕雲は秘密を封じ

12) 『対倒』（人民文学出版社、2018年）「長編」第7節、p.79。訳文は本橋訳、p.92。

て保存し、彼と蘇麗珍との実らなかった愛情を埋葬した。別れた後も二人は何度か会う機会があったが、いずれも実現できていない。例えば、周慕雲が香港に帰ってきたとき、彼は隣の門口をじっと見つめていたが、実は蘇麗珍がアパートに戻っていることを知らず、近くにいながら会うことができなかつた。こうして、周慕雲が蘇麗珍に抱く感情は再会による更新の機会を失い、過去の記憶とともに不変となる。渾于白と同じく、周慕雲も「一直在懷念過去的一切」のまま物語が完結する。

## 2. 『酒徒』が『2046』に与えた影響

映画『2046』は2004年に香港で公開された。『花様年華』の続編として物語が繋がっており、小説家の周慕雲(トニー・レオン)はシンガポールから香港に戻り、ホテルの2047号室に滞在している。その間、隣の2046号室には次々と女性が宿泊するが、彼女たちは周慕雲にとって、いわば通りすがりの人々である。親しい友人関係であるホテルのオーナーの娘、王靖雯(フェイ・ウオン)や、肉体関係をもつ踊り子の白玲(チャン・ツイイー)も、決して周慕雲の心に入ることができない。結局、周慕雲は孤独なままであった。

映画『花様年華』でもそうであったように、『2046』の最後にもクレジットタイトルに劉以鬯の名前をスペシャルサンクスとして表記し、原作者への感謝を表明している。2004年のあるインタビューによれば、王家衛は『2046』に見える三箇所の子幕を劉以鬯小説『酒徒』から引用したことが明らかとなっている。<sup>13)</sup>しかし、『2046』と『酒徒』の関連性に注目した研究者はわずかで、関連する先行研究も少ない。

最初に『2046』と『酒徒』との関連に言及したのは張建徳氏である。張氏は、『酒徒』の登場人物である作家が『2046』の周慕雲のモデルであると考えている。<sup>14)</sup>その後、潘国靈氏も周慕雲の人物造型が『酒徒』の影響を受けていると認め、さらに映画に使われた三箇所の字幕が『酒

<sup>13)</sup> 前掲『王家衛訪談録』所収の藍祖蔚、王家衛「所有的记忆都是潮湿的：王家衛談文学与美学(上、下)」、pp.207-226。

<sup>14)</sup> 前掲Wong Kar-Wai: *Auteur of Time*。『王家衛の电影世界』、p.222-223。

徒』から取られたこを指摘したが、字幕の内容を列挙したのみで、それ以上の分析はしていない。<sup>15)</sup> 潘氏は「文字より人物形象の方が重要」とする立場にあり、人物形象の観点から両者の類似性に着目することで、原作が映画に与えた“インスピレーション”を明確にできると考えている。<sup>16)</sup> 以下、原作と映画との関連について具体的に検討を加えていく。

長編小説『酒徒』は1962年に『星島晩報』で連載を開始、1963年に全43章にまとめられ香港海濱図書公司から出版された。後に他の地域で再版され、本稿では2018年人民文学出版社の簡体字版を用いる。この版は2003年に香港獲益出版社が刊行した改訂版に基づき、各版の序文・前文及び関連する評論を付録しており、作品理解に大いに役立つ。主人公は老劉という人物で、彼は小説家として強い自負を持ち、香港現代文学にも高い理想を抱いているが、生活のため、お金にならない純文学を断念し、やむなく新聞に武俠小説やボルノ小説を大量に書いている。稿料を稼いでは酒を飲んで憂さを晴らす生活を送っており、この点はまさに「酒徒（飲んだくれ）」である。小説では現実と記憶そして泥酔時の無意識状態の思惟が繰り返し描写され、「半酔半醒」（半分は醒め、半分は酔っている状態）の朦朧状態が表現される。

こうした内容を持つ『酒徒』は、「現代中国における最初の『意識の流れ』小説」との評価がある。<sup>17)</sup> 実際、『酒徒』では詩的な文章に現実・記憶が重なり合う「意識の流れ」の技法が採られ、映画『2046』において感情や思考を断片化して表現することに大きな影響を与えている。したがって、『酒徒』と『2046』との関連を分析する際に、人物の塑像を参考にするだけでは十全ではない。『2046』には原作から引用する字幕が三箇所あるが、これらの内容を考察することで、いかに映画が字幕

---

<sup>15)</sup> 潘國靈「劉以鬯與電影」, 2010年。 <https://www.filmcritics.org.hk/film-review/node/2015/09/14/%E5%8A%89%E4%BB%A5%E9%AC%AF%E8%88%87%E9%9B%BB%E5%BD%B1> (2024年8月9日最終閲覧)。

<sup>16)</sup> 原文:「文字以外, 角色塑造更具关键性」。潘国灵「刘以鬯小说的影视改编综论」(『现代中文学刊』、2012年04月18日)、pp.39-45。

<sup>17)</sup> 梁秉鈞、譚國根、黃勁輝、黃淑嫻編『劉以鬯與香港現代主義』(香港大學出版社、2010年)、p.83。

劉以鬯小説の映画化について—王家衛『花様年華』『2046』を中心に—

を利用して映画の構造を作りあげ、小説『酒徒』の詩的な要素をどのように視覚化しているかを、より明確に理解しようとする。

以下に『2046』に登場する字幕を示す。「/」は改行箇所、「//」は行間が比較的広く設けられている改行箇所を示す。

[1] (00:05:09)

所有的記憶都是潮濕的

(日本語字幕：すべての記憶は涙で濡れている)<sup>18)</sup>

[2] (01:55:35)

一若牡丹盛開/她站起身/走了/留下既非『是』又非『否』的答复

(日本語字幕：満開の牡丹のように／彼女は去った／肯定でも否定でもない答えを残して)

[3] (02:02:37)

他一直沒有回頭//他彷彿坐上一串很長很長的列車/在茫茫夜色中  
開往朦朧的未來

(日本語字幕：彼は振り返らなかった//長い列車に乗り/深い闇の中をぼんやりした未来に向かって走るように…)

字幕 [1] (図5) は『酒徒』第4章からの引用である。



図5: 『2046』字幕 [1]<sup>19)</sup>

第4章は泥酔状態にある主人公「老劉」の意識に関する描写で満ち、

18) 日本語字幕とセリフは『2046(字幕版)』(配信：U-NEXT) に拠る。

19) スクリーンショットは『2046(広東語版)』(配信：iQIYI) に拠る。

各段落冒頭に「轮子不断地转（車輪は絶えることなく回転する）」<sup>20)</sup>と繰り返して述べられる言葉を合図に老劉の意識は様々な記憶の中に“回転”していく。映画では「所有的记忆都是潮湿的」<sup>21)</sup>という字幕により映画が記憶に関する感情を基調とすることが示され、雷の音と共に周慕雲と黒蜘蛛（コン・リー）の別れのシーンに変わる。これは周慕雲がシンガポールを離れる前夜に関する記憶であり、黒蜘蛛と話をしている間、雨と雷の音が絶えることがない。「潮湿的記憶」が具体的に映像を通じて表現されており、濡れているのは多雨の大地だけでなく、周慕雲が涙を満たす心でもある。

字幕 [2] (図6) は映画の終わり近くに現れ、その前のプロットは字幕 [1] の後のプロットとつながっている。

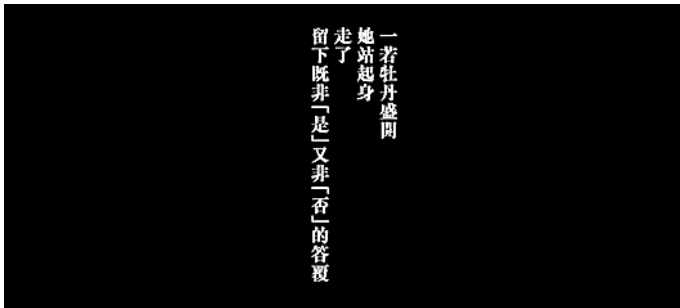


図6: 『2046』字幕 [2]

先述したように、字幕 [1] の後に周慕雲は黒蜘蛛と別れる。周慕雲は黒蜘蛛を香港に連れて行こうとするが、黒蜘蛛は直ぐに返事をしない。代わりに彼女は賭けを提案し、周慕雲が勝てば一緒に帰ると約束した。賭けの結果は観客には知らされないが、次のシーンで二人は別々の方向に去っていく。字幕 [2] が出る前に、周慕雲がシンガポール生活

20) 刘以鬯『酒徒』（人民文学出版社、2018年）、p.18。『酒徒』の日本語訳文は以下の論文に拠る。林少陽「言語の物質性を求めて—横光利一を通して見たある中国語の書記体(エクリチュール): 劉以鬯の『飲んだくれ』を巡り」(『言語態』第3号、東京大学言語態研究会、2002年6月)、pp.101-117。

21) 人民文学出版社版、p.24。

を回想するシーンがあり、そこで観客は二人の関係を理解する。黒蜘蛛の本名は『花様年華』で周慕雲が愛した女性と同じ「蘇麗珍」、ただし彼女は有名な博徒であり、周慕雲が賭けで勝てる相手ではなかった。二人は別れる前に4分間のキスをする。出発の際、周慕雲は彼女に向かって「如果有一天你可以放下過去，記得回來找我」（もしいつか君が過去を乗り越えられるなら俺を探しに戻ってきてください。）<sup>22)</sup>と告げるが、黒蜘蛛から返事はなかった。二人は別れ、彼女は涙を流しながら去る。その後字幕 [2] が出現する。

字幕 [2] は、原作の第8章に出てくる文章に基づきつつ、改作を加えている。その結果、伝わる雰囲気も小説とは全く違っている。小説の第8章では、老劉は人に殴られて怪我で入院し、そこへ長らく微妙な関係性でつながってきた売春婦である張麗麗が見舞いに来る。老劉は彼女に、少しで良いから酒を持ってきてほしいと頼むが、「不行，这是违反医院规矩的」（だめ、病院の規則に違反するよ）と断られる。<sup>23)</sup> 規則ならば仕方がないが、仮に規則が許したとして彼女が酒を持ってきてくれたかどうかは分からない。続いて原作には次のようにある。

脸上出现妩媚的笑容，一若牡丹盛开。她站起身，走了。留下既非「不」又非「是」的答复，把我的复杂的感情搅得更复杂。

（顔には魅力的な笑みが浮かび、満開の牡丹のように、彼女は去った。否定でも肯定でもない答えを残した。それは私の複雑な感情をさらに複雑にした。）<sup>24)</sup>

売春婦としての張麗麗は老劉の要求に対して無回答を常とするが、それは「同意しない」というよりはむしろ「拒絶しない」意味合いが強い。一事が万事で「既非『不』又非『是』」とは、単に酒の件に限ったことではない張麗麗の態度を広くとらえていると見ることもできる。また、

22) 日本語字幕とセリフは『2046(字幕版)』（配信：U-NEXT）に拠る。

23) 『酒徒』（人民文学出版社、2018年）、p.54。日本語は筆者訳。

24) 『酒徒』（人民文学出版社、2018年）、p.54。日本語は筆者訳。



「牡丹盛开」について、この箇所は「妖媚的笑容」と接続しており、妖艶なイメージをもって読者に伝わる。彼女は老劉と曖昧な関係を維持しながら同時にどこか彼を見下しており、老劉の頼みごとに対して常にどちらともつかない態度で接するため、老劉は彼女から満足な回答を得られない。はぐらかされたようにも感じながらも、彼女の誘惑的態度につい魅了されてしまう老劉の心情がうかがえる。映画字幕では、「牡丹盛开」に先立つ一文が削られ、また、原文の「既非『不』又非『是』」は「既非『是』又非『否』」に改編された。前者は「笑容」を伴わない映画のストーリーに合わせた変更と見ることもできるが、同時に、「牡丹盛开」の持つ妖艶な雰囲気も失われている。ここには張麗麗と蘇麗珍という二人の立場の違いも関係しているだろう。張麗麗の場合、先述したようにその曖昧な態度は相手の興味をなんとなく惹きつけておくためのものであると感じられたが、一方の黒蜘蛛については理由が明確であり、彼女が周慕雲の告白に返事しなかったのは、周慕雲が彼女を別の誰かと重ね合わせて見ていることを既に知っていたからである。彼女は周慕雲に愛情を抱いているが、『花様年華』の「蘇麗珍」の影としての存在にはなりたくなかった。黒蜘蛛が周慕雲の告白に対して無回答を貫いたのは、他でもない「彼と一緒に香港に帰らない」という気持ちが、「彼と一緒に香港に帰る」気持ちに比して大きかったからであろう。このように、諾否の対象となるケースが明確で、一緒に行く／行かない、という判断が前提となっている場合は、「既非『是』又非『否』」のほうがよりふさわしいのではないか。さらに言えば、『花様年華』の蘇麗珍と『2046』の蘇麗珍、いずれも苦しみを表に出さず耐えてきた人間であり、彼女たちは感情をストレートに出すことをしない。上記の改編を通じて、映画では女性が抑圧的で感情を内に秘める形象として描かれることに沿った字幕効果が得られるだろう。このように経緯や女性形象は異なるが、字幕が示された後、つまり女性が去った後に、男性は彼女たちの行為と言葉を思い、それらが男性の心に深く刻まれる点は原作と共通している。



図7: 『2046』字幕 [3]

字幕 [3] (図7) の原文は、そのままでは小説にはない。ただ、第42章に「列車」に関する次の部分がある。

这是一串很长很長的列車，車上只有我一个乘客。車輪在車軌上碾過，發出單調的節奏。這一次，我認出寂寞是一只可怕的野獸。

(長い列車で、乗客は私一人しかいない。車輪がレールの上を転がりに、単調なリズムを奏でる。今回、私は寂しさが恐ろしい獣であることに気づいた。) <sup>25)</sup>

潘国靈氏は上記の内容が小説中で字幕 [3] と最も似た内容であり、字幕の由来であると指摘する。<sup>26)</sup> 筆者もこの見解に異論はないが、いささか分析の補足をしたい。『2046』の最初は未来都市と高速列車に関するSF感満載のシーンで、列車に乗るのはタク (木村拓哉) 一人しかいない。彼はモノログで「もうどれくらいこの列車に乗っているのが忘れてしまった、すごく寂しくなってきた」と述べる。<sup>27)</sup> 王家衛は『酒徒』の原文を字幕 [3] に改編しただけでなく、それを映画の冒頭とエンディングに融合させ、いわば「乗客が1人しかいない列車」という設定を『酒徒』から採用したと考えられる。

<sup>25)</sup> 『酒徒』(人民文学出版社、2018年)、p.283。日本語は筆者訳。

<sup>26)</sup> 潘国灵「刘以鬯小説の影視改編綜論」(『現代中文学刊』、2012年4月18日)、p.41。

<sup>27)</sup> 木村拓哉が日本語で述べるモノログ。

『2046』の最初、物語の舞台となる未来都市が「2046」に属することが示され、高速列車は乗客を乗せて「現在」から「2046」に向かう。「2046」に行く乗客は共通の目的があり、それは、全てのものが永遠に保たれる「2046」の世界で、自分たちが失った記憶を探すためである。王家衛はインタビューで『2046』の未来都市に関するデザインについて言及し、2046年の都市を作るために特撮製作会社（BUF）に各時代の香港シティーの写真を提供したという。<sup>28)</sup>つまり、映画で観る未来都市の映像は、過去・現在・未来の香港が融合されており、高速列車がその中を通り抜けることで、異なる時代を一つに繋いでいる（図8-9）。湯禎兆氏が指摘するように、「列車が、時間というテーマを再びはっきりと繋げるのである」。<sup>29)</sup>



図8-9: 『2046』未来の都市

<sup>28)</sup> Wong Kar Wai, John Powers. *WKW: The Cinema of Wong Kar Wai*. Rizzoli. 2016. p.181.

<sup>29)</sup> 湯禎兆「列車・局部・畫外音」、2004年。 <https://www.filmcritics.org.hk/film-review/node/2018/12/19/%E5%88%97%E8%BB%8A%E2%80%A2%E5%B1%80%E9%83%A8%E2%80%A2%E7%95%AB%E5%A4%96%E9%9F%B3> (2024年8月9日最終閲覧)

先述したように、王家衛が映画の最初で引用したのは、「所有的记忆都是潮湿的」という言葉だけでなく、『酒徒』第4章で反復する「轮子不断地转」というイメージでもあった。高速列車こそはまさに時間の車輪で、人々を未来に運ぶことができるが、未来で探しているのは実は過去の記憶である。時間の車輪は未来と過去の二つの方向に同時に向かっていることになる。

字幕 [3] は、映画の最後にもう一度、最初に現れた「列車」のイメージを反復する。そのことで、最後のシーンは最初のシーンと同じように、列車の「树洞」（木の洞）の画面で停止し、「時間」の流れを表す「列車」が過去と未来に同時に向かうことを再び強調し、首尾が照応する映画の構造を完成させている。ここで重要となる「树洞」という概念は、『花様年華』の周慕雲に由来している。彼は木に穴を掘って秘密を木の穴に告げた後、泥で穴を塞ぐと、その秘密は永遠に他人に知られることはないと言う。「木に穴を掘る」という行為は、木の内部で年輪を通り抜けることを表しており、穴に告げる秘密は時間を超えて「永遠」になるということである。『2046』では、周慕雲が作家として描く人物であるタクが、再び「树洞」の伝説を観客に想起させる役割を果たす。タクは列車に乗り時間を超え、「2046」で永遠に変わらないものを探したが、実際には永遠に変わらないものは何もない。「永遠」になるとすれば、彼が列車の「树洞」に残した秘密だけかもしれない。

また、『2046』の冒頭において、カメラは「树洞」の洞口から後方に引き、徐々に「树洞」の全体像を露わにするが、終わりでは、カメラは「树洞」の全体像から前進し始め、その中に入っていく（図10-13）。

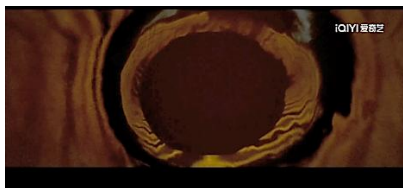


図10



図11

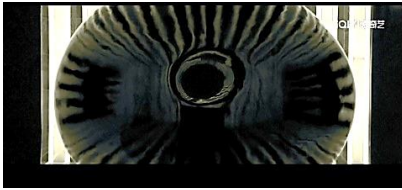


図12



図13

まるで『2046』の物語全体が「樹洞」から引き抜かれたひとつの「秘密」のようであり、最後にその「秘密」は記憶として戻る。こうした構造以外に着目すべき点として、『2046』と『花様年華』との内容的な関連がある。『2046』の最初にタクは列車シーンでこのSF感に満ちた「木の洞」に秘密を残すが、これは『花様年華』の最後に周慕雲がアンコールワットに秘密を封じたのと同じであり、『2046』が前作の続編であることを示すだけでなく、周慕雲が過去に固執し、彼の心理的時間がずっととまっていることを、タクを通して表すかの如くである。周慕雲が秘密を隠したアンコールワットは長い時を経て今もそびえ立つが、「2046」に行く列車という時間のメタファーにおいても、周慕雲は自分の秘密を永遠の時間の中に隠すのである。

### 3. 原作の多様な影響

王家衛は劉以鬯が1960年代香港文学の代表人物の一人と考えており、あるインタビューで「梁朝偉が『花様年華』と『2046』で演じた周慕雲は、劉以鬯をモデルにしたもの」と述べている。<sup>30)</sup> 1950年代に上海から香港に移住した劉以鬯は、生計を立てるために日々「娛樂他人」のための作品を大量に執筆したが、自分が納得する純文学も書き続けた。後者の作品は劉自身の言葉を借りると、「娛樂自己」のためのものであったという。王家衛は劉以鬯の言葉を引用し、「あの時代の香港知識

<sup>30)</sup> 原文：「梁朝伟在《花样年华》和《2046》中饰演的周慕云原型就来自刘以鬯。」李惠铭、李沛然編/邵逸译『王家卫访谈录』（南京大学出版社、2022年）所収の藍祖蔚，王家卫「所有的记忆都是潮湿的：王家卫谈文学与美学（上、下）」、p.210。

人たちに敬意を払いたいということが主な目的である」と言う。<sup>31)</sup>したがって王にとって、1960年代に対するノスタルジーの再現には文学的な雰囲気は欠かせない要素であった。

『花様年華』と『2046』はほぼ同時期に撮影され、ストーリー、キャラクター、登場人物の思いといった点で連続性を持っている。『花様年華』は『対倒』、『2046』は『酒徒』というそれぞれ劉以鬯の原作小説を引用しており、その引用に王家衛のどのような意図があるかをこれまで考察してきた。しかし、それぞれの原作からの引用だけではなく、二つの原作がともに一つの映画に使われている部分も存在する。

例えば、『対倒』第1節の第1段落では、作者は香港を「……它是一颗无根的树。……它的时间是借来的（それは根のない木である。その時間は借りたものだ。）」と描写している。<sup>32)</sup>「借りた時間」というのは『2046』に込められた隠喩である。西暦2046年は、「一国両制」という国家政策の最後の年で、返還前の香港は植民地時代にあり、返還後は50年間の「一国二制度」期間となる。返還前であれ返還後であれ、香港にとってその時間は自らのものではない。映画は「2046」という数字と年次を絶えず使うを通じ、何も永遠に変わらないものがないことを人々に注意喚起する。なぜなら、この都市は「借りた時間」の中で生きているからである。

同じく、『酒徒』での「所有的记忆都是潮湿的」という内容は、『2046』だけでなく『花様年華』にも影響を与えている。『花様年華』には、突然の降雨が二人の主人公が一緒に雨宿りすることを促す。さらに、二人の感情の進展は雨の日に起きる。さらに、『花様年華』は「潮湿的记忆」をより具体的に実写化する画面を用いており、そのため、『2046』でこの字幕が出る時には、周慕雲の持つ黒蜘蛛（『2046』の蘇麗珍）の記憶だけでなく、『花様年華』の蘇麗珍に関する記憶も呼び起こされる。従って、この字幕は、二つの映画にプロットの連続性があることを示すものとなっている。

<sup>31)</sup> 原文：「主要目的就是要向香港那个年代的知识分子致敬。」同上、p.211。

<sup>32)</sup> 『対倒』（人民文学出版社、2018年）「長編」第1節、p.47。日本語は筆者訳。

前述の映画と小説は、「時間」という共通の主題を持っている。張建徳氏は、「劉以鬯の小説にはプロットがない。意識の流れの技法で断片化した情緒を創作し、人物の記憶と郷愁を暗示している。劉以鬯小説のテーマの一つは時間である」と述べている。<sup>33)</sup>これは王家衛映画の特徴にもなっている。

#### 4. 結論

『花様年華』は『対倒』から三箇所を引用することで、懐旧の情感を一貫して表現している。映画の冒頭字幕は男女の間の言葉に詰まる気まずい雰囲気を与え、男女主人公の曖昧な関係を反映している。そして、映画のエンディングシーンでは、1966年にフランス大統領ド・ゴールがカンボジアを訪れたという、ひとつの時代を象徴するニュースが現れ、また、「時代は過ぎ去った」および「消えた歳月」という内容の字幕を用いて、男女の愛が消えることを時代の流れとして表現している。王家衛は、『花様年華』は私の香港のポスト植民地時代に対する感情を表現したものだ」と述べている。<sup>34)</sup>1966年、カンボジアがフランスの植民地支配から解放され、同時に中国本土では文化大革命が起り、香港でも騒乱が発生した。映画が1966年で終わるという設定は、時代の終わりということに対する強い感覚を表現している。このように、映画は男女の愛から始まりながら、時代の移り変わりや終焉をも意識させ、愛の消失がすなわち時代の終焉であることを暗示している。

『2046』の最初と最後のシーンに登場する二つの字幕が引用された章節は、『酒徒』において意識の流れの技法が最も著しく表現されている部分である。その内容は、老劉が泥酔した後の断片化した意識の堆積であり、彼の意識は異なる記憶に入ったかと思うと、別の物事を想起するといった調子で、現実と過去、真実と虚構が混ざり合った思考が表現されている。そして、このような断片化の表現は、『2046』にも大きな影

<sup>33)</sup> 张建徳著/苏涛译『王家卫的电影世界』(北京大学出版社、2021年)、p.187。

<sup>34)</sup> 原文:「In The Mood For Love represents how I felt about post-colonial Hong Kong.」前掲WKKW: *The Cinema of Wong Kar Wai*. p.162。

響を与えている。周慕雲は老劉と同じく作家であり、映画のストーリーは彼が現実の中で身の回りの人々と付き合う中で書いたSF小説の物語と、蘇麗珍への回想をめぐる様子を描いている。実際、周慕雲が書いた小説の人物は全て身近な人々をモデルにしており、女性を感情反応が鈍いロボットのように描写している。なぜなら、彼にとって現実に存在している女性は全て蘇麗珍の代わりに過ぎず、彼女らは蘇麗珍によって生じた周慕雲の感情の空白を埋めることができないからである。そこで、映画は小説と同じ意識の流れという技法を使って、現実とSF小説と記憶とが全て混ざり合った、断片化して締まりがないプロットになる。

『花様年華』と『2046』はいずれも、王家衛が“記憶”ということに強くこだわって製作されている。しかし、これらの映画における“記憶”とは、男女（特に男性）が失った愛を追憶するというだけでなく、香港人の全体がある特定の時代に対して持っている共通の記憶をも示している。『花様年華』に見える「1966年」という特別な時点、そして『2046』において放送の形で示された「六七暴動」<sup>35)</sup>は、王家衛がそれらを香港の「六十年代」の終わりを象徴する出来事と考えていることを表している。そうして、王家衛はまるで「木の洞」に秘密を封印するように、彼の考える香港の記憶をこの2本の映画に封印したのであろう。

---

35) 六七暴動は、1967年に香港で起きた大規模な反英抗議活動である。