

## 小説から映画へ

### 『人生は琴の弦のように』（命若琴弦／邊走邊唱）を題材に

栗山千香子

#### 一 はじめに

プロレタリア文化大革命（文革）終結後の一九八〇年代、中国では新しい時代の到来とともに、さまざまな文化・芸術が開いたが、これと映画は、中国ニュー・シネマ、中国ヌーヴェル・ヴァーグなどと称され、一躍世界の注目を集めるようになった。その先駆けとなったのは、陳凱歌（チェン・カイコー、一九五二年生まれ）監督による『黄土地』（一九八四年／邦題・黄色い大地）である。陳凱歌はそれから『大閼兵』（一九八五年／邦題同じ）、『孩子王』（一九八七年／邦題・子供たちの王様）を世に出した後、三年ほどアメリカに滞在する。帰国後、当時の中国映画としては異例の海外（日本、イギリス、ドイツ、フランス）の映画会社の共同出資という形で制作されたのが『邊走邊唱』（一九九一年／原題は、歩きながら歌うの意。日本公開時の邦題は『人生は琴の弦のように』、英語タイトルは*Life on a String*）である。一九九一年のカヌヌ国際映画祭およびロカルノ国際映画祭に正式出品され、黄河流域の壮大で神秘的な映像が話題を呼んだ。一九九二

年シンガポール国際映画祭アジア優秀映画賞を受賞。日本では一九九二年九月に岩波ホールで公開されている。

この映画は、同じく文革終結後の『新时期文学』の作家、史鉄生（シー・テイエション、一九五一年生まれ）の小説『命若琴弦』（一九八五年／邦題・命は琴の弦のように）を原作としている。史鉄生は、文革時の体験を清新な文体で綴った『我的遥远的清平湾』（一九八三年／邦題・わが遙かなる清平湾）、『奶奶的星星』（一九八四年／邦題・お婆さんの星）等で注目され、その後、叙情性と哲学性とともに備えた独自の文学を確立した。その作品は、中国国内のみならず、日本でも愛読者が少なくない。一九八〇年代後半以降は生と死についての問いかけを含んだ寓話的な作品が多くなるが、『命若琴弦』は、ちょうどそのような移行の時期に書かれた作品である。

原作があると言っても、映画は小説を忠実に映画化したものではない。タイトルはもとより、人物や場所の設定、プロットや結末等にさまざまな変更が加えられている。本稿では、映画『邊走邊唱』が制作されるにあたって、小説『命若琴弦』からどのような変更がなされた

かを検証し、小説家・史鉄生と映画監督・陳凱歌の資質の違い、および小説と映画それぞれの表現方法の差異について考察する。

## 二 小説《命若琴弦》の概要

主な登場人物は、盲目の旅芸人である老人、その弟子である十代の盲目の若者、老人と若者が訪れる村の娘・蘭秀の三人である。老人は「説書」を生業としている。説書とは、歴史に題材をとった軍記物や人情物などを講釈する伝統的な大衆芸能である。楽器演奏を伴うことが多い、小説中の老人は三味線に似た楽器である三弦琴を弾きながら語る。日本で言えば、三味線の伴奏に合わせて節（歌）と啖呵（せりふ）で聞かせる浪曲に近いだろう。ただし、浪曲は話者と曲者（三味線奏者）が別だが、説書は口演者が演奏もする。老人は、娯楽の少ない山間の村に滞在して口演し、数日から半月たつとまた次の村へ旅立つという生活を、もう五十年も続けている。畑仕事の終わった夕暮れ時、村人が夕涼みを兼ねて三々五々集まってくる夏が、一番の稼ぎ時だ。

小説の舞台は野羊郷という架空の山村である。比較的大きな村であること、大山塊の中の村でラジオもないこと、冬は雪が積もることのほかは、具体的なことはわからない。物語の後半で、老人は「十日もすれば戻ってくる」と言っている。町はどの村の葉屋へ向かうが、町までどのくらい距離があるのか、町はどのような様子なのかわからない。年代も示されておらず、手がかりは、町ではトランジスタラジオが手に入るくらいだ。しかし、場所や時間の情報がほとんどないことは、物語の理解の妨げにはならない。この物語は人生の歩み方についての寓話であり、舞台はどの村や町であっても、いつの時代であってもかま

わない。むしろそのような無名性こそが、寓話の寓話たる所以であろう。

物語は、二人の盲目の旅芸人が、真夏の太陽が照りつける中、三弦琴を手に山道を歩いていく場面から始まる。老人には千本の弦を弾き切るといふ目標があった。老人がまだ十代だったとき、師匠が息をひきとる直前に、「千本の弦を弾き切ったとき、処方箋に書かれた目の見えるようになる薬を手にすることができる」と言い残したからだ。それから五十年、老人はその処方箋を三弦琴の胴の中に収めたまま、千本の弦を弾き切ることだけを考えて日々芸を磨いてきた。そして今、目標の千本まであと数本を残すだけとなっていた。老人はこの夏、これから訪れる村で、必ず千本目の弦を弾き切ることを確認している。

若者は十七歳、目が見えなくても暮らしている芸を身につけるようにと、十四歳のときに親に連れられて老人のもとにやってきた。しかし説書の修行よりも、老人が口上を考えるために山の外の人から手に入れたトランジスタラジオを、こっそり拝借してイヤホンで聴くのが楽しみだ。これから向かう村が一年前に訪れた野羊郷であるとわかると、若者は胸を躍らせる。そこには若者にゆで卵をくれた蘭秀という娘がいて、ラジオを聴きたがっていたからだ。若者はまた蘭秀に会えると思うと嬉しくてたまらず、今度こそラジオを聴かせてあげようと思う。若者の思いを察した老人は、野羊郷を選んだことを少し後悔する。若者がそのような年頃であることに気づき、しかし若者の願いはかなわず、いざれ辛い思いをするだけだと知っているからだ。かつて自分もそうであったように。だが、この一番の稼ぎ時に、半月滞在できる大きな村である野羊郷をはずすわけにはいかない。老人は「さかりがついた猫みたいなまねはするなよ」と若者を諭しながら、村に

向かう。

老人と若者は村はずれの古い廟をめぐらに定め、昼間は稽古をし、夕方になると村に出かけて口演をおこなった。まもなく若者は熱を出して寝込んでしまったので、老人は一人で口演に出かけるようになる。老人の留守中、若者は看病に訪れた蘭秀とラジオを聴きながら楽しいときを過ごす。老人のみごとな喉と演奏が村人を楽しませて何日か過ぎたある日、老人はついに千本目の弦を弾き切る。翌朝、老人は町へ向かうが、病がまだ癒えていない若者は残って老人の帰りを待つことにする。

町の薬屋に着いた老人が処方箋を出して見せると、薬屋は何も書いてないただの紙切れれだと言う。老人は処方箋が白紙と知り、これまで自分を生き続けさせ、歩き続けさせてきたものが瞬時に消え去り、体中のすべてが燃え尽きてしまったように感じる。心の弦が切れてしまったのだ。老人は何をする気もおこらないまま、安宿で虚しい日々を送る。手持ちの金が尽きたころには、季節も移り変わって冬になっていた。老人はようやく村に残してきた若者のことを思い出して、村に戻ることにする。老人は歩きながら、かつての張りのあつた日々をなつかしく思う。そして師匠の臨終の言葉思い出す。「人生は琴の弦のようなもの。張りつめてこそよく弾ける。よく弾ければそれで十分だ」そう、架空の目的であっても、それによって張りつめた過程の中に喜びを見出すことができたなら、それでよいではないかと老人は思う。

老人が廟に戻ってみると、若者はいない。村人にたずねると、蘭秀が山の外へ嫁いで行った日から、姿が見えないという。老人は若者を探しに出かけ、雪原の中に倒れている若者を発見する。若者を抱きか

かえて洞穴に避難し、火をおこして看病する。そして、回復した若者が、「どうして俺たちは目が見えないんだ。俺は目を開けて見てみたい」と訴えると、老人は、「それなら琴を弾くことだ。わしは千本と生きていたからだめだった。おまえは千二百本弾き切るんだ」と言って、処方箋を若者の三弦琴の胴に収める。

蘭秀と若者は新しい世界にあこがれ、恋に夢中になった。しかし二人の恋は、蘭秀が山の外へ嫁いだことによってあっけなく終わってしまった。もつとも蘭秀の若者への思いはどれほどのものだったか、嫁いで行くときの気持ちはどのようなものだったかはわからない。しかし少なくとも、若者は大きな打撃を受けた。自暴自棄になった若者は、老人に助け出されなければ、そのまま雪に埋もれて死んでいただろう。若者はかつて、老人が「千本の弦を弾き切れば目が見えるようになる薬を手にすることができる」と言っても、「なんでまた、千本弾き切らなきゃ薬が手に入らないんだ」と信じなかった。だから、千二百本を弾き切れば薬が手に入ると言われて、若者が納得したかどうかはわからない。わかるのは、若者は処方箋が入った三弦琴を携えて、老人のあとについてまた歩んで行く道を選択したということだ。かくして、結末は冒頭と同じ文で締めくくられる——「草深い山また山の中を二人の盲人が歩いてきた」。草深い山道を歩いていく二人は、かつてこの村にやってきたときの二人の姿であり、さらには、まだ若かった頃の老人と、その師匠の姿でもあるだろう。

人生にはもともと目的などなく、目的と想っているものも架空のものかもしれない。たいせつなのは、ぴんと張りつめて生きる過程と、その中に喜びを見出すこと、そのように生きられればそれでいい——これは、そのような人生の歩み方と、そのような人生が引き継がれて

いくことを描いた一つの寓話である。

### 三 映画《邊走邊唱》の概要

この映画の一番の見所は、黄河上流域のダイナミックな映像にある。人為の及ばぬ大自然がときに荒々しく、ときに神秘的に目の前に迫ってくる。撮影は《孩子王》で陳凱歌と組み、のちに監督としても才能を開花させる顧長衛が担当している。また要素所で、老人が朗々と歌い上げる歌は、《大閩兵》《孩子王》以来陳凱歌作品の音楽を担当する瞿小松のオリジナル曲。視覚と聴覚に強く訴えることができるのは小説にはない映画の最大の特徴であるが、この作品はそのメリットを存分に活かしている。

主な人物は小説同様、盲目の旅芸人の老人と若者、および村の娘・蘭秀である。若者に石頭（シートウ、石の意）という名前がつけられているのは、個としての存在を強調する狙いからだろう。そのほか、黄河の瀑布のほとりに建つうどん屋の美しい女将、その夫、蘭秀の父親などが登場する。老人役はベテランの劉仲元、若者役はこれがデビュー作となった黃磊（その後歌手としても活躍し、一九九七年にアルバム《邊走邊唱》を出しているが、収録曲《邊走邊唱》は映画とは関係ない）、蘭秀役は新進の許晴、うどん屋の女将役は、舞踊家やファッションデザイナーとしても知られる馬鈴がつとめている。

物語は、青い光の中に小さな白い人影がぼんやり浮かぶシーンで始まる。人影がややアップになると、それは少年であり、少年の膝元には誰かが横になっていることがわかる。その人は、「処方箋はおまえの琴に入れた。忘れるな、弦を千本弾き切れ」と告げて息を引き取る。少年が立ち上がると同時に、画面は荒涼とした黄土高原のロング

ショットに切り替わる。手前中央に小さな二つの白い影。ひとつは人影で、そのかたわらにあるのは墓石。三弦琴の音が響き、画面外からも弦楽器の音楽が加わって、色調が一変する。夜が明けたのだ。黄土高原が文字通りの黄色い大地となって画面いっぱい広がる。人物がアップになると、それは少年ではなく、三弦琴をもつ老人の姿に変わっている。老人の人生の原点と、それから六十年という月日の流れが、端的に表現されている。

そのあと画面はにぎやかな市場に変わる。老人が若者を探して通りを歩いていくと、商い人が次々と籠をよけて道をあける。老人がただの盲人ではなく、人々から特別な人間として認知されることがわかる。ただ、籠の置き方やよけ方はいかにも不自然。若者が唐突に「教えてくれ、青い海ってなんだ」と問いかける。

まもなく画面は切り替わり、老人と若者は灼熱の荒野を歩いている。早く歩けと急かす老人に、若者は「師匠、空白はなぜ白いんだ？」と問い、恐い顔つきで首を振り、三弦琴を下において、手を広げてぐるぐると回ります。若者が倒れ、照り付けていた太陽が翳っていく。やや観念的で難解な場面である。

代わって夜空には青白い満月がかかっている。満月の下には少し丸みを帯びた円錐形の盛土。豆粒のような人影に比べると、その盛土がどれほど大きいかわかる。背後にはうっすらと山並みが見える。画面全体が群青色に包まれ、すべての音が消え、時間が止まってしまったかのようだ。若者と老人が言葉を交わす。「星空って何？」「星空は、天にかかった滝だ」「一個の星は？」「落ちてこない石ころだ」オープニングからずっと、比較的短いショットが忙しく切り替わっていたので、静けさがことさら印象的に残る一枚の絵のようなシーンである。

ただし、満月の大きさや地上の影からすると、映像は合成されたものだろう。

続いて、激しく流れ下る大河が画面いっぱいに映し出される。激流にせり出すようにしてうどん屋が一軒建っている。望遠レンズでとらえているので、いまにも激流に呑み込まれてしまいそうに見える。ここには美しい女将と、独特の存在感を漂わせる主人、頓狂な声を上げながら包丁を研いでいる雇い人、無邪気に笑う活発な幼い少女がいる。先客の二人の男がつかみ合いの喧嘩を始めるが、老人が三弦琴を奏でると、二人は喧嘩を続けることができなくなる。うどん屋の主人や渡し舟の船頭は老人を「神さま」と呼び、「この急流を渡るのか」と問う船頭に、老人は「村人が待つている」と答える。人々から神と呼ばれ、老人自身もその期待に応えようとしていることがわかる。まもなく、どこからか十数人の男たちが雄叫びを上げながら姿を現して舟をかつぎあげ、滝壺めがけて松明を投げて遊んでいたうどん屋の幼い少女を乗せて運んでいく。老人は列の先頭に立って「もともと俺は……英雄だ」と歌い、男たちもそれに合わせて歌う。ただ、みごとな男声合唱であり、吹き替えであることが明らかだ。画面の外から荘重な音楽も響いてきて場面を盛り上げる。これは河を渡る神さまに舟の用意をする儀式なのだろうか。この謎めいた儀式に至り、これは一つの神話として見るべき映画であることを、見る者ははっきりと知ることになる。

実際に河を渡るシーンはなく、次の場面では老人と若者は対岸に着いている。翌朝二人は、砂漠の中の道なき道を歩いていく。まもなく娘たちが見つけて駆け寄ってくる。その中に蘭秀もいる。老人は娘たちの明るい笑い声に囲まれ、座って頭から砂を浴び、満面に笑みをた

たえて戯れ歌を口ずさむ。若者は蘭秀に「誰だ？」と掌で目かくしされ、渡されたゆで卵をそつと握り、喜びをかみしめる。その日から、老人は毎晩村人たちに歌を聞かせ、若者は老人の目を盗んで蘭秀と会う。

この村には、孫一族と李一族が住んでおり、土地をめぐる争いがあった。ある日、孫家と李家の男たちが、村はずれの荒野で決闘する事態となる。蘭秀が「人が死ぬ。神さま、お願い」と老人に助けを求めにやってくる。病に臥せていた老人は、「だめだ。今度たおれたら、千本弾き切れないよ」という若者の制止を振り切って出かけ、男たちを見下ろす丘の上で三弦琴を弾き、「人はいつになれば人になれるのだろうか……」と歌う。するとたちまち喧嘩はおさまる。しかし老人はそのあと激しい発作を起こして生死の境をさまよい、蘭秀が寄り添って看病する。老人は夢の中で、うどん屋の女将を抱き寄せる。離れたところで、法衣を纏った主人が見ている。病が癒えた老人は、最後の一本は自分のためだけに弾くと言い、ついに千本目の弦を弾き切る。次の日、老人は処方箋に書かれた薬を求めるために、町へ向かう。

老人が旅立ったその夜、蘭秀の父が村の男たち十数人を引き連れてやってきて、若者を引きずり出し、「盲人と結婚させられるか」と殴る蹴るの暴行を加える。さるぐつわをされた蘭秀もそれを見るように強要される。次の日、蘭秀は若者に手紙（お下げ髪の少女の絵）を渡し、崖から身を投げる。「僕には見えないんだ」と叫ぶ若者。蘭秀の突然の自殺は、愛がかなえられないなら死ぬしかない」と性急に思い込む少女の幼さや純情、横暴な父や因習への抗議や反抗と理解すべきなのだろうか。蘭秀が若者に（死んだら）別の素敵な場所で生きるのよ。

おばあさん、死ぬとき笑ったわ」と答える場面があったのは、自殺への伏線だったのだろうか。しかし、それにしてもこれほどあつげなく、しかも若者の前で一人身を投げるといふ行為は、唐突な感じを免れない。若者に渡した手紙は、目が見えるようになったら見てほしいという意味だろうが、書かれているのが幼い子供が描くような幼稚な絵であるのも違和感がある。そもそも蘭秀はなぜ若者にひかれたのだろうか。小説では、若者と蘭秀を近づけたのはラジオだった。映画にラジオが出てこないのは、映画の神話的世界に文明の機器はふさわしくないと判断からだろう。しかしそれでは、蘭秀が若者にひかれた理由は何なのだろうか。

さて、老人は町の薬屋で処方箋を見せるが、ただの紙切れだと冷笑され、呆然とする。村への帰り道、かつて自分に処方箋を授けた師匠の墓石を叩き割る。村に戻ると、村の男たちが再び武闘を繰り広げているが、老人にはすでに止める力がない。男たちも老人に気づかない。それどころか、石つぶてが老人のところまで飛んでくる。老人がすでに神の力を失ったことを示している。

つぎの場面は黄河の激流。老人はいったん村に入ったあと、石つぶてを浴びたので、また河を渡って戻ってきたのだろうか。老人がうどん屋で酒を飲んでみると、女将が「どうかしたの？ 今日あなたは歌っていたころと別人だわ」と声をかける。老人と女将の間で意味深な会話が行われ、女将が涙を流しながらしつとりと歌う。しばし女将を抱きしめる老人。老人は主人に「女房に触ったのに、なんで殺さん。殺して黄河に投げ込めば見つからん」と言うと、主人は「なにをおっしゃる。あなたは神さまだ」と答える。そのあと老人と主人の間で禪問答のような会話が交わされる。このうどん屋は、どのような空

間と見るべきだろうか。実はこれより前に、老人が寝泊りしている村の古い廟の仏像の顔と、うどん屋の主人の顔が、一瞬重なって映るシーンがある。うどん屋の主人は仏の化身という暗示だろう。そして、その主人が営むうどん屋は、廟と同様に彼岸に通じる空間であり、うどん屋の前を流れる大河は三途の川の暗喩なのだろう。そうだとすれば、うどん屋の主人と女将がここから彼岸と此岸を眺め、たとえば迷い込んできた老人に禪問答で応じることも不思議ではない。

老人が廟に帰ると、若者は床に臥せており、「約束の風を買ってきたぞ」と言うと、声を上げて泣き出す。「なぜ見えないんだ。自分の目で見てみたい」と訴える若者に、老人は「それなら琴を弾くんだ」と答える。その夜、老人は大勢の村人とかがり火に囲まれ、英雄の歌ではなく、女たちや男たちや子供たちの歌を歌う。昼間の争いの中には老人の姿が目に入らなかったのに、このときの村人は老人の歌に聞き入っている。これが最後の口演であることを、村人もわかっているからだろう。このとき村人の輪の中には、法衣を纏ったうどん屋の主人もいる。主人は老人の姿を見届けると、そつと立ち去る。

最後の口演の翌日、若者を先頭にした葬儀の列が廟から黄河のほとりへ向かう。老人の亡骸は穏やかな大河に流される。若者は旅支度を整え、老人から受け継いだ処方箋ではなく、蘭秀の手紙を三弦琴の胴に収める。若者が廟を出ると数人の男たちが待ち構えていて、かつて老人を座らせた神輿に若者を座らせる。老人亡き後、若者をあらたな神にまつりあげようというのだ。ここで不可解なのは、若者を神輿に座らせて担ぎ上げる男たちを率いているのは蘭秀の父親であることだ。しかも、高笑いしながら、娘を死に追いやった（追いやったのは父親かもしれないが、そのような自覚は父親にはないだろう）若者を

憎むどころか、あらたな神として担ぎ上げて愉快そうに笑う父親の姿は異様である。娘の死を悼むよりも、あらたな神を作り出すことを優先する共同体の論理の異常さを描いたということだろうか。若者はいったん神輿に担ぎ上げられるが、すぐに神輿を下ろさせ、三弦琴と凧を肩にかついで自分の足で歩き始める。若者は老人と異なる道で自分の意思によって選択したことになる。三弦琴の音、つづいて弦楽器の音楽が静かに流れて物語が閉じられる。

これは、黄河上流の秘境を舞台とした神話である。物語の中心は、二人の盲人のそれぞれの生き方にあるが、構成や展開はやや粗く、プロットにも矛盾が散見し、演出や演技も唐突で、説得力に欠ける場面が少なくない。しかしその粗さや矛盾や唐突さも神話ゆえのことと思わせてしまうのは、圧倒的な迫力で迫る大自然の魅力によるところが大きい。

#### 四 寓話から神話へ

前章で見たように、映画は小説を原作としているとはいえ、多くの変更が加えられている。まず、老人はただの盲目の旅芸人ではなく、神とよばれる存在として描かれている。老人の芸の内容も語りから歌に変わっている。また、蘭秀は自殺し、最後には老人も亡くなり、若者は老人から渡された処方箋を廟に置いたまま一人で旅立つ。小説が人生の歩み方についての寓話であるのに対し、映画は黄河上流域の神秘的な空間で起こる神話として描かれている。ここでは、そのような神話的世界を成立させている映画の構造について、さらに詳しく検討したい。

#### (一) 神話の舞台

第二章で述べたように、小説では、時間と場所についての具体的な描写がほとんどない。時間については、町ではトランジスタラジオを売っていること（少なくともトランジスタラジオを売っている程度には現代の物語であること）、場所については、冬は雪が積もるような山村であること（作者が陝西省北部延安地区の山村で暮らした経験があることを知る読者は、その地域を思い浮かべるかもしれない）がわかるくらいである。しかし、これは一つの寓話であり、時間や場所が特定できないことは物語の理解に何ら影響を与えるものではないことも、先に述べたとおりである。

一方、視覚や聴覚、ことに膨大な視覚的情報を瞬時に与えてしまふ映画では、時間や場所の不特定性を貫くことは難しい。むしろ、それらの情報をどのようなタイミングでどのように伝えていくかが鍵となる。この映画の場合、時間については、物語の後半で、老人がかつての師匠の墓石を叩き割るシーンが手がかりになりそうだ。そのとき墓石が一瞬アップになり、そこには民国二十三年と刻まれているのが認められる。老人のかつての師匠が亡くなったのが民国二十三年、すなわち一九三四年だとすれば、老人はその後、千本の弦を弾き切ることだけを考えて約六十年生きてきたという設定だから、物語の現在は一九九〇年代ということになる。映画が制作されたころとほぼ同時代と考えてよいだろう。しかし、町の市場の様子はとも一九九〇年代には見えない。葉屋の店内や人々の服装は、むしろ師匠が亡くなった一九三〇年代、もしくはそれ以前のように見える。わざわざ墓石に刻まれた年代を見せておきながら、この矛盾はどうしたことだろうか。あるいは、これは古の神話であるが、現代でも起こりうるというメッセージなのだろうか。

場所については、村はもとより、町の市場や、町から村へ向かう途中の風景も具体的に描写されている。むしろ、村に入るまでの描写にとりわけ意が注がれている。老人と若者をまず町の中に登場させてから村へ向かわせたのも、これから向かう村がどんなに辺境の地であるか、村の周辺にはいかに神秘的な大自然が広がっているかを、最初に印象づけるためだろう。

とりわけ印象的なのは、黄河の激流（瀑布）である。映画では、ここを渡らないと村へ入れない設定になっており、老人がはじめに河を渡る際に、謎めいた儀式が演じられる。また、瀑布のほとりに、此岸と彼岸の境界に建つ空間としてうどん屋が設定されている。この瀑布は山西省（南西部）と陝西省（東部）の省境にある「壺口瀑布」である。西から東へ流れてきた黄河はいったん北に大きく方向を換え、そのあとまた大きく南に向かい、さらに方向を変えて東へ流れていくが、その東に向きを変える少し手前あたりに位置する。河の両岸に山が迫り、馬蹄形の大きな滝壺が形成されている。二、三十メートルくらいある落差を黄濁した水が一気に落ち、さらに波しぶきを上げながら流れ下っていく。望遠レンズで撮影された映像は、見ているといまにも流れに呑み込まれてしまいそうな迫力がある。壺口瀑布は貴州省の黄果树瀑布とならぶ中国有数の滝であるが、交通の便がよくないため、観光客が大挙押し寄せる名所となるのを免れている。

もう一つのとくに印象的な場所は、黄河を渡る前に二人が野宿する荒野である。遠くに山々のシルエットがぼんやりと見えるほかは何もない荒野の中心にあつて、大きな存在感を示している巨大な円錐形の盛土は、十一世紀から十三世紀はじめに築えた西夏の歴代の王の陵墓「西夏王陵」である。寧夏回族自治区銀川市の西の郊外三十五キロに

位置する。映画は一つの陵墓に焦点をあわせているが、実際には同じような陵墓が九基と中小のさまざまな陪陵が点在している。静まり返った夜の群青色の空間に、この不思議な形状の物体だけがぼつんと浮かび、映画の神話的舞臺を効果的に演出している。

黄河を渡ったあと村に入るまで、老人と若者は広漠とした砂漠を歩いていく。黄河流域の風景はさまざま、西北部にはこのような砂漠が広がっている。撮影は山西省、陝西省、寧夏回族自治区から内モンゴル自治区や青海省にまで及んだという。《黄土地》でも描かれた地の果てまでも続くと思われるような黄色い大地は、人為の及ばぬ圧倒的な自然の力、そしてこのような自然のもとではるか昔から生きてきた中華民族の知恵や苦難を想像させる。自然への畏れと古代文明や歴史への憧憬の中で、そのような場所であれば、あるいはこのような神話も可能なのではないかと思わせる迫力がある。

実際には、壺口瀑布（山西省西南部と陝西省南東部の省境）から西夏王陵（寧夏回族自治区銀川市郊外）そしてさらに内モンゴル自治区や青海省の砂漠まで、数百キロはあるルートを徒歩で数日のうちに移動することは不可能だ。しかし、映画の中ではそれほど違和感なく、黄河上流域の雄渾で神秘的な風景として流れていく。神話が起こりえる舞臺として黄河上流域を選び、いくつかの印象的な場所の映像を巧みにつないで見せた戦略は、みごとに成功していると言えるだろう。逆に言えば、この映画からこれらの映像を取り除いたら、この物語は神話としても成立しないのではないだろうか。その意味では、この映画の主役は、これら黄河上流の秘境の地ということさえできるだろう。

## （二）神の条件

小説では老人はあくまでも芸人である。その芸のみごとさゆえに村



人に歓迎されるが、村人にひとときの娯楽を提供する旅の芸人の一人にすぎない。映画では、老人は旅芸人ではあるが、村人から神と呼ばれ、人々が憎しみ争う場面を一瞬にしておさめてしまう力を持つ。その芸は伝統的な語り物である「説書」ではなく、民謡風の歌に変更されている。三弦琴も弾くが、演奏の場面は多くない。最後の口演の場面でも、三弦琴を手にはいるが、弾いている様子はない。

語りから歌への変更は、老人に与えられた役割の変更に伴うものだろう。人々の心をたちまちつかんでしまう神の業としては、語りよりも、朗々と歌い上げる歌のほうがふさわしいと判断されたのだろう。確かに個性的で迫力ある声である。ただ、老人の声にしてはやや若すぎ、達者すぎるので、歌はプロの歌手の吹き替えであろう。また、民謡風にアレンジされているとはいえ現代的な歌であり、歌詞が物語の内容に符合しすぎているのは、やや違和感がある。さらに、雄叫びを上げながら武闘を繰り広げる数百人の男たちが、百メートル以上も離れた丘の上で歌う老人の歌に気づき喧嘩を止めるといふ場面は、さすがに説得力がない。老人の姿をアップにし、歌のポリウムを次第に上げ、クライマックスではオーケストラの伴奏音でさらに盛り上げてその神業ぶりを強調しているが、そのような演出をしなくてはならぬいくらい無理な設定であることをかえって露呈してしまっている。

ところで、老人はなぜ神と呼ばれるようになったのだろう。いくらかその歌がみごとだとしても、神とまであがめられるのはなぜなのだろうか。その答えは、老人の死後の村人の行動によって知ることができるといえる。老人の葬儀が終わり、一人旅支度をして村を出ようとした若者を村人が待ち受けており、かつて老人にそうしたように、若者を神輿に座らせて担ぎ上げる。あらたな神にまつりあげようというわけだ。つ

まり神は、実は村人たちが必要とし作り上げた偶像なのである。おそらくは、村人同士の争いをおさめ、村の平和を維持するために。その役割を担うのにふさわしいものとして、村の外からやってくる異質の人間である盲目の旅芸人が選ばれ、老人もその役割を果たした。そして老人が亡くなった今、あらたな神として若者が選ばれたのである。

しかし、三弦琴も歌も未熟な若者に、老人の代わりがとまるのだろうか？ ここで、村人が若者を神輿に担ぎ上げる前に、若者が持つ二つの三弦琴を一つずつ振ってみて、中に処方箋が入っているかどうか確認したことに注目しよう。村人は、二つの三弦琴のうち、処方箋（実は蘭秀の手紙なのだが）が入っている三弦琴だけを若者に持たせてから、神輿に座らせている。神になる条件は、その芸ではなくて処方箋なのである。秘伝の処方箋を受け継ぎ、たとえば千本の弦を弾き切ったときにはじめてその処方箋に書かれた薬を手に入れることができると信じ、そのために他の一切の欲を捨てて芸に精進する、そのような人間こそが、欲のために争い合う村人たちの心の一つにすることができる神となりえるのである。

老人はもう高齢に達しているから、村人の中にはそろそろ後継のことを考え始めた者もいただろう。それでも老人が千本の弦を弾き切るまではずっと神でいられたはずだ。しかし老人は千本の弦を弾き切つてしまい、もう処方箋が必要がなくなってしまった。処方箋を必要としない老人は神ではない。だから、老人が町から戻ったとき、村人の争いを静めるような神の力を発揮することができなかったのだ。老人がはじめて激流を渡ったとき、渡し舟の船頭が、「じいさん、琴はゆくり弾くんぞ。いいか、急いで弾くなよ」と意味深な言葉をかけたのは、そういうことだったのだ。あるいは船頭は、老人の師匠もかつて

そのような運命をたどったことを知っていたのかもしれない。

## 五 おわりに

小説も映画も、人生をどのように歩むかについての物語である。ただ、そこに示される歩み方は同じではない。小説では、老人は処方箋が実は白紙だったと知り、それまで張りつめていた心の弦が切れてしまふ。しかし、「人生は琴の弦のようなもの。張りつめてこそよく弾ける。よく弾ければそれで十分だ」という師匠の臨終の言葉を思い出し、架空の目的であっても、それによって張りつめた人生を送り、その過程の中に喜びを見出すことができたなら、それでよいではないかと思ひ直す。そして、若者が「目を開けて見て見たい」と言ったとき、かつて師匠がそうしたように「それなら琴を弾くことだ。千二百本弾き切るんだ」と言つて、処方箋を若者の三弦琴の胴に収める。また、若者もそれを受け入れる。

老人と若者のこの結論は、おそらく作者史鉄生の（この小説を書いた一九八五年頃の）結論でもあったはずだ。人は誰でも、自分の歩む道がこの先どうなっているのか見ることにはできない。何のために生まれ、何のために生き、最後はどうなるのか、答えを得ることも難しい。生きることにともとも意味や目的はないのかもしれない、どう生きたくて人生は困難なものに違いないのであれば、その人生を少しでもよりよく生きようとする、そのような過程こそが生きるということなのではないか——それが、二十一歳で突然に難病に襲われて両足の自由を失い、絶望の淵から小説を書き始めた（一九八五年頃の）作者の悟りであり、確信であるように思う。

しかし陳凱歌は、老人と若者にまったく別の選択をさせた。映画の

老人は、二つの道を同時に歩んでいる。一つは芸人としての道である。芸人として目標達成のために精進する姿、目標を失ったときの絶望感、絶望のあとの悟り、若者への伝承の仕方等は、基本的に小説と大きく変わらない。もう一つは、神としての道である。老人は、村人から神として必要とされ、その期待に応えようとしてきた。老人も村人の多くも、その二つが別のものであるとは思っていない。芸を極めたからこそ、その芸がたちまち人々をひきつける力をもつと信じている。しかし神は、処方箋という虚偽の道具を介して作り出された虚偽の役割であることが、最後には明らかになる。だから、処方箋が虚偽であったことを老人が知ったとき、老人は二つの道を同時に失うことになる。そして処方箋は若者に渡されるが、若者は処方箋を捨て置き、村人によって用意された神の道を拒否し、自分の足で一人あつたな道を歩むことを決意する。

神にまつり上げられた老人、神を妄信する人々、熱狂がさめたあとの絶望、そして歩き始めるあつたな道。それは、文革初期に紅衛兵として熱狂の渦の中にいた陳凱歌が経験した高揚感、虚無感、そして再生の道に重なるように見える。老人が、かつて自分に処方箋を授けた師匠の墓石を叩き割る場面には、虚偽の歴史に対する激しい憤りや抗議が、若者が一人歩き出すラストシーンには、過去と決別し、未知の世界に向かつていく気概が感じられる。そこには、陳凱歌の（この映画を製作した一九九一年頃の）自負や自信が透けて見える。小説と映画の二人の盲人の歩み方の違いは、小説家・史鉄生と映画監督・陳凱歌の人生経験と人生観の違いから生まれたということができよう。

また、第二、三、四章で詳しく述べたように、小説《命若琴弦》と映画《邊走邊唱》の相違は、小説と映画という表現媒体の相違でもある。

時間や場所を特定しないままに、人生の歩み方を寓話として描いた《命若琴弦》は、小説以外のなものでもない。それに対し、視覚と聴覚に訴えて、黄河上流域の神話を作り上げた《邊走邊唱》は、映画だからこそ可能になった世界と言えるだろう。

参考文献

- 史鉄生《命若琴弦》〔原載〕《現代人》一九八五年第二期、〔所収〕《史鉄生作品集2》（中国社会科学出版社、一九九五年）等、〔邦訳〕『命は琴の弦のように』（三木直大訳、『現代中国文学選集3史鉄生』、徳間書店、一九八七年）
- 陳凱歌監督・脚本《邊走邊唱》〔制作〕北京電影制片廠、一九九一年、一〇八分、〔日本語版〕『人生は琴の弦のように』（エラルド・エース、日本ヘラルド映画配給／一九九二年ロードショー公開、岩波ホール／VHS、アスミック発売・販売、字幕翻訳：刈間文俊）

- 傅明根《從文學到電影——第五代電影改編研究》（中国社会科学出版社、二〇一一年）
- 陳墨《陳凱歌的電影世界》（風雲時代出版、二〇〇六年）
- 儲双月《感性生命・啓蒙話語・民族寓言——重讀《邊走邊唱》》（《當代電影》二〇〇六年第一期）
- 張建祥《追尋与批判——小説《命若琴弦》与電影《邊走邊唱》之比較》（《湖州師範學院學報》二〇一〇年十二月）
- 張學昕、于倩《超越宿命的表達——關於小説《命若琴弦》和電影《邊走邊唱》》（《佳木斯大學社會科學學報》二〇〇六年三月）
- 佐藤忠男『中国映画の100年』（二玄社、二〇〇六年）
- 四方田犬彦『電影風雲』（白水社、一九九三年）
- 映画パンフレット『人生は琴の弦のように』（EQUIPE DE CINEMA 104、一九九二年）

（本稿は二〇一二年度中央大学特定課題研究費による研究成果の一部である）

（法学部教授・中国現代文学）

