

王家衛映画作品における「上海想像」

趙雯喬 ZHAO Wenqiao

本稿は、2020年度に比較文学専攻へ提出した修士論文「王家衛映画作品における「上海想像」」の要旨である。

はじめに

1984年の中英共同声明により、イギリスは1997年をもって植民地香港の主権を中国に返還することが明らかとなった。そのことを契機として「私はいったい誰だ?」という問いかけとその探究は、直ちに当時の香港映画や文芸創作の重要なモチーフとなった。そして、過去を振り返り、歴史の流れの中で香港アイデンティティと本土意識を確立しようとする風潮が、香港ニューウェーブという美学運動の勃興とともに強まっていく。その中には、香港という主体自体への遡行がありながら、中国大陸というかつて歴史上ですれ違った、同文同種の他者に対する追憶も存在する。

とはいえ、そうしたノスタルジックな表象の多くは、緻密な調査研究に基づいた歴史的実在を謄写したものでは決してない。むしろ、一種の虚実入り混じった古きよき時代像と考えられる。その懐古的な想像を通じて、香港の映画監督はあるユートピアのような「記憶」空間を作りあげ、美化された過去に浸ることで現実社会への不満、躊躇、不安を解消しようとする。さらに、万暦年間、清初、1930年代前後のオールド上海、第二次世界大戦間、1960年代など、社会が極めて混乱した時期を取り上げて提示することにより、徐克（ツイ・ハーク）や許鞍華（アン・ホイ）など、香港ニューウェーブの波に乗った先駆者たちはノスタルジーというテキストの上で、実は「中国大陸」「政治身分」「ポストコロニアル」といった主題論を行っている。中国の20世紀の前半までに、主に文学が果たした政治との対峙闘

係を、この時期の香港では活字以外のマスメディアや映画が担おうとするようになったのである。

そのノスタルジックな表現はまた頻繁に張愛玲、李碧華、金庸、梁羽生、王安憶などの文学作品に対しての改編という形で示される。かつて中国大陸で長らく禁書処分を受けていた張愛玲と金庸の作品は、改革開放期に入ってから相次いで解禁され、兩岸三地において熱狂的な研究が行われる対象となった。とりわけ「張愛玲熱（ブーム）」の興起に伴い、長時間の政治革命によりすでに痕跡を失ったオールド上海への憧憬が、改めて香港映画の中に現れ始めた。映画監督はオールド上海という時空間を介して、香港を上海と関連付けて一つの「二都物語（双城記）」を書き上げ、過ぎ去ったオールド上海のイメージを香港という視座から再構築する。例えば、『傾城之恋』（許鞍華、1984）『ロアン・リニュー 阮玲玉』（関錦鵬、1991）、『花様年華』（王家衛、2000）などの作品を挙げることができる。

このような現象は、返還に直面している香港が「自らの歴史を探し求めようとする一種の試み¹⁾」であり、「戯れを超えた歴史的アレゴリー²⁾」である。すなわち、1930年代のオールド上海は実は90年代の香港社会のメタファーとして働いており、現代香港の「いま・ここ」を映し出す役割を演じていると考えられるのである。香港アイデンティティを文化的に獲得していこうとする文脈の中で、そうしたオールド上海への懐旧ブームの勃興が読み取れる。

ここでまず上海と香港、この二つの都市の間にある歴史的葛藤を解明しておきたい。1930年代後半以降、第二次世界大戦と国共内戦の争乱により、内地からの南下ブームがしばしば起こり、大勢の企業家とブルジョワが資本と技術を持って香港へ渡った。本稿が力点を置く映画界でも大幅な人口流出が発生し、元々「東洋のハリウッド」と呼ばれていた上海の優秀な映画人が、全員とはいかないまでも香港に脱出した。のちに、彼らは上海生活の記憶及び大陸へのノスタルジーを持ちながら、香港で速やかに映画産業を発展させ、香港映画の第一期黄金時代を築き上げた。まさに映画『ロアン・リニュー 阮玲玉』の台詞にあるように、「金は天下の回りものだ。上海が陥落したら、香港は発達する。（風水輪流転、上海炸場了、香港就発達）」。こうして、「香港は忽ちもう一つの上海となり、一つの上海のオルタナティブとなった³⁾」と香港の映画評論家である羅卡は示唆

する。従って、1997年という時点に立った時、その「風水」は再び転じていくのではないか、上海は自分が失った経済的な支配力を改めて取り戻すのではないかといった疑いが香港人の心に芽生え始めた。

1984年、オールド上海ブームの幕開けを告げる作品とみなされる『傾城之恋』（許鞍華監督）と『上海ブルース〔原題『上海之夜』〕』（徐克監督）の公開から、ポスト97時代を経過し、現在に至るまで、香港映画におけるオールド上海に関しての表現形式は多岐にわたっているが、上海出身の王家衛（ウォン・カーウァイ）の上海想像^{イメージ}はとりわけ見過ごせない存在であることは定説といえよう。「60年代三部作」をはじめ、「直接的に香港を描いていても、オールド上海から派生したコピーのように見える⁴」と指摘されるほど、彼は上海的要素を多く再現している。

1963年に上海を離れて香港に移住し、一時的に異郷人となった王が、香港返還に際して、まず考えざるをえない対象はすなわち上海という故郷である。しかし、彼は記憶にある上海を探そうにも探せない。長時間の政治・革命的体験及びグローバルシティへの変貌を経験した故郷はすでに「他郷」となり、見慣れた昔日の上海風景はことごとく消え去っていた。また、イギリス植民地であった香港において幼少期から数十年を過ごした王自身も、少なくとも真正の上海史の叙事能力を喪失してしまったと考えられるだろう。それらの事実気づき、王家衛には徐々に南下上海人の「遺民」心境という内的葛藤が生じてきた。

本来、遺民とは王朝が滅びた後に残された人々のことであるが、本稿で示された遺民は移民の意味と両立し、時空間の変化を同時に暗示するダブル・ミーニングの言葉である。それによって、新旧交代に適応できず、自己閉鎖的になるという遺民の性格の側面を取り上げて強調したい。他所に移居した南下上海人は、執拗にオールド上海の遺風を維持する。だが、振り返って見ると、彼らは単に歴史の廃墟に生きているだけだということである。

そのため、他の香港映画監督が皮肉な社会批判に力点を置く傾向とは異なり、オールド上海文化への崇拝と表裏一体の遺民心境を持つ王家衛は個々人の感情及び記憶の喚起に工夫を凝らし、故郷の不在を埋めようとする固有の上海想像を作り出している。そこで、本

稿では、王の人生経験から映画の特徴までを分析し、「足のない鳥」というアイデンティティの象徴に着目しながら、王家衛映画の核になる上海想像の面貌を探究したい。

王家衛の生い立ち

王家衛は1958年7月17日に上海に生まれ、文化大革命が勃発する直前の1963年、両親とともに香港に移住した。当時、10歳年上の姉二人は上海に残されたまま、末子であった彼だけが親に連れられて香港へ渡ったことは、王家衛に強い影響を与え、のちに彼が映画において上海想像を作り続ける要因の一つにもなる。「そのとき、親は子供を一人しか連れていけなかったのだ。本来、香港で落ち着いたあと、両親がまた姉を迎えにいくつもりだったが、のちに文化大革命が始まって、香港と大陸との境界線は閉鎖された。そこから数十年の別れになったのだ⁵⁾」というエピソードを、王家衛はかつてインタビューで語っている。

それは別れの直後に、十年にわたった文化大革命が突然始まり、上海にいた姉の一人が王家の代表として、「上山下郷運動⁶⁾」の指示にしたがって農村に派遣されざるをえない状況になったからである。当時の情勢で、一旦戻ると再び離れられなくなるのではないかと心配したがゆえ、結局王の父親は上海に戻らなかった。当然ながら、3人兄弟が香港で合流することも実現しなかった。

かつて30人もいた大所帯であった祖母の家で、賑やかな幼少期を過ごした王家衛は、香港に移居するにあたって、家族、兄弟、友人と別れ、言葉が全く通じない異郷で孤独な「新」生活を始めた。当初、王と両親は「香港はただ一時的な仮の住まいにすぎない」と思いながら、地元の香港住民と深く接触せず、南下上海人が集まっていた尖沙咀の団地で暮らし、しばらく上海的な生活を送り続けようとしていた。そうした生活の中、王家衛はさらに「お前の故郷は上海だということを忘れるな⁷⁾」と頻りに父親に念を押されたり、上海で留守を預かった姉へ手紙を送らせたりしていた。それゆえ、すでに上海から遠ざかったように見える彼は、実は上海と切っても切れない密接な関係を有しており、「自分は上海人だ」という意識を

強く持ちながら、香港で成長してきたと考えられる。この団地生活の記憶も、のちに王家衛シネマティック・ユニバースの基盤として定着する。

彼らは1949年以降、内地から香港へやってきた人々だ。彼らは地元の香港住民と深く接触せずに独自の生活を送っていた。自らの方言を話したり、故郷の料理を食べたりして、独自の映画もあった。当時の香港では、主に彼らのために作った標準語の映画があった。独自のルールも持っていた。私はこうした環境で育てられてきた人だからこそ、こうした背景を持った物語を作りたい⁸。

ここで確認できるのは、「私は上海で製造され、香港で加工された（上海製造、香港加工）⁹」という王家衛の、自我の属性についての認識である。1949年以降の移民コミュニティの一人として、彼は上海人という大陸の出身地に基づくアイデンティティ、同族意識を持つ一方、香港生活に対する帰属感も明らかに抱いている。そのため、王映画作品における上海表象も本物の上海の再現とはみなされず、香港における「小上海（リトル上海）」の残影として理解することができる。

その後、王は67暴動、SARS感染症の爆発、香港金融危機、CEPA自由貿易協定の締結などの社会変動を次々と経験した。とりわけ、1984年に中英共同声明の発表で、イギリスは1997年7月1日をもって香港の主権を中国に返還することを明らかにすると同時に、鄧小平が「一国二制度（一国両制）」というかつてない政治制度を提示し、「香港は50年不変」と約束した。それをきっかけに、王家衛は時間、日付、記憶といったモチーフをめぐり、上海という生まれた場所及び香港という育った場所を追憶し、思索する。

王は具体的には「どんなものにも期限の日付がある。この世で期限のないものはないのか……」と、映画『恋する惑星〔原題『重慶森林』〕』（1994）の登場人物の口を借りて、「50年」という約束へ疑問を投げかけている。また、「2046」という何も変わらない近未来世界の設定により、「不変」の現実的可能性を問い直す。北小路隆志は、「2046」を『『変化（歴史）』』についての考察を深めるためにこそ

導入される¹⁰」ものであるとし、王家衛自身が「歴史への回帰を目指す¹¹」と指摘する。そして、王のキャラクターたちは常に自らの起源となるものを探究するが、四方田犬彦によれば「こうした痛ましい企てはすべてが徒労に終わり、説話行為そのものも結論を出さずに不意の中断を迎えたりする。……結局人はどこにも到達できず、喪われし過去の残像の迷路に迷うばかり¹²」であるのだ。

時間が塞き止められて逆流するノスタルジアの傾向を持つ王家衛における上海想像の根底には、このような運命的な人生観がある。それはいわゆる「遺民・移民」心境であり、一種の故郷喪失の感覚である。また、急速に発展しつつある商業都市・香港において、徐々に顕現してきた文化の崩壊、あるいは文化的なるものがごとく消え去っていく現状への不安でもある。まさに『花様年華』の名台詞の通り、「時は移ろい、あの頃の名残りは何もなかった」。王家衛であれ登場人物であれ、当てもなく昔の記憶の中で徘徊するしかない。

この台詞は実は『花様年華』の原作である、香港文学作家劉以鬯の小説『対倒』(1972)の文章である。中国モダニズム文学は1920年代の上海に端を発し、1940年代後期から香港・台湾に伝播していった。劉以鬯は上海モダニズム及び五四精神を継承し、さらにそれを香港で発展させた最も重要な人物である¹³。多数の香港映画監督がオールド上海を表現するにあたり、上海作家を代表する張愛玲の作品を忠実に再現するというステレオタイプの傾向に対し、王家衛はかえって劉以鬯を鍾愛する。

そうした違いは、王が抱くアイデンティティ、および受容した南下上海人コミュニティの集団記憶に由来するものだと考えられる。なぜなら、張愛玲の作品が完全に上海人という視座から香港という他所への観察であるのに対して、劉の作品には上海への郷愁の念がある一方、香港生活を受容する「在地同一性（香港を自分の住んでいる第二の故郷と見做し、精神的に土着する状態）」の感情も刻み込まれているからだ。こうした交錯する感情は、香港返還に直面した上海遺民である王家衛の共鳴を引き起こす。彼は自分の人生経験を織り混ぜながら、劉の小説を再解釈し、次々と現代香港の寓話を作り出す。

南下文化人の劉以鬯と王家衛

劉以鬯（ラウ・イーチャン、Liu Yichang、1918～2018）は香港文学者、編集者であり、「香港現代主義文学の父」と呼ばれる。繁栄を極めたオールド上海で成長した彼は、中学時代から文学を好んで執筆活動を始め、1935年にわずか17歳で小説の処女作を発表した。穆時英などの新感覚派作家から強い影響を受けながら、西洋の享樂的な消費文化を受容した彼の作品は、上海モダンな美学的アヴァンギャルドの志向性を有する。劉にとって、オールド上海も文学的なインスピレーションの源になっている。1948年に香港へ移住し、劉は「南来作家」の一人として創作活動を続けようとしていたが、イギリスの植民地支配下の香港は「文化砂漠」と呼ばれており、経済発展一辺倒で文芸創作を軽視する実態であった。そのため、純文学を重要視する劉の創作活動はなかなか軌道に乗らず、しばらく経済的に困窮するようになった。当時の香港文壇に根付いた二項対立の状況について、香港研究者の小林さつきは次のように述べている。

第二次世界大戦後、急激な経済発展を遂げた香港では、大衆文学が流行し、いわゆる純文学の作品は市場に活路を見出せず
にいた。……ひいては大衆文学と執拗なまでの縄張り意識を持って対立し、香港文壇の特徴ともなった「嚴肅文学」と「通俗文学」、「雅」と「俗」という二項対立の構図を作り上げていった。……50年、60年代の「南来作家」の書いた文章を読むと、「嚴肅文学」作家が逆に、周縁意識を持っていたという興味深い記述が見られる。そのような「南来作家」の一人に劉以鬯がいる¹⁴。

文化の中心である上海から、武俠小説や官能小説などいわゆる通俗文学が主流を占める、文化の辺境である香港へ渡ってまもなく、劉のみならず、多くの南来作家がこのような苦境に立たされた。口に糊するため、娯樂性の高い恋愛小説を書き始め、「煮字療飢（文章を売って腹を拵えること）」の創作活動を長らく続けていた劉は、1952年から数年間、シンガポールに脱走してジャーナリストを生業とし

た。だが、内地の情勢がますます不安定になりつつある中、すでに帰郷不可能と意識した劉は1957年に香港に戻り、この都市と再び向き合い、香港を第二の故郷と見なす「在地同一性」を持ちながら創作の方向性を定め直した。そうした南下人の苦悩と感情的葛藤は、劉以鬯の長編小説『酒徒』(1962)に凝縮されており、さらにこの作品を参考にして作られた王家衛の映画『2046』(2004)にも受け継がれている。

中国の若い世代が劉以鬯に関心を持つようになったきっかけは、おそらく2000年に公開された王家衛の作品『花樣年華』である。映画のエンドクレジットで、「特別鳴謝 劉以鬯先生」が大きく明記されていることで、原作小説の『対倒』は瞬間にカーヴァイ・ファンの必読書になった。しかし、原作を読めば読むほど、映画とはまるで別の物語であることに気づき、「なぜ劉以鬯に感謝するのか」という疑問が生じてきた。王自身は劉の小説をモデルにした意図を以下のように説明する。

劉以鬯さんに対しては、『対倒』という小説から認識し始めた。対倒というタイトルは、フランス語「Tête-bêche」の訳語で、一方が他方に対して上下逆のように結合されたスタンプのペアのことを指す郵便学の固有名詞だ。

私にとって、Tête-bêcheは単なる郵便学上の名詞、あるいは小説の書き方ではない。それはまた映像言語で、照明と色彩、音声と画面との交錯を指している。さらに、時間の交錯という意味にもなる。1972年に発表された小説は2000年に上映された映画と交錯して、1960年に関する一編の物語を構成できている¹⁵。

この発言から、王による改編は一種の「意念式改編」であることは明らかになった。意念式改編とは、原作の内容、形式、あるいは風格だけを引用し、オリジナルの人物、プロット、背景、主旨などに置き換え、その物語を再解釈するような改編形式である¹⁶。そのため、原作に忠実な直訳式の改編と異なり、意念式改編の作品は一見して原作とかなり違っていることが往々にしてある。

『対倒』の登場人物は、過去の出来事を忘れられない初老の上海男性「淳于白」と、様々な幻想を抱く20歳前後の香港少女「亜杏」である。男女それぞれの行動を描く複線型の物語は存在しているが、各々に展開して相互の繋がりはない。全く関係のない二人が同じ時間同じ街でそれぞれに散歩しており、老人が過去ばかりを回想するのは反対に、少女は躍動感にあふれる未来の白昼夢を空想する。その後、同じ映画館で同じ映画を見る二人は隣り合わせの席に座り、一瞬目を合わせる。二人は互いに「爺か、つまらない」、「中学時代の女の子のクラスメイトに似ている」と心の中で評価したが、黙ったままですぐに目を逸らす。小説の終わりに、二人は映画館を出て、亜杏は南の方向に去ってゆき、淳于白は反対の北に向かって歩いていく。劉以鬯は淳于白と亜杏という二人の登場人物を通して、一つの「対倒」関係を構築している。すなわち男と女、老と少、昨日と明日、懐古と幻想というような正反対、すれ違った人と人の関わりを描いているのである。

だが、『花様年華』では、そうした「対倒関係」は主に形式として提示されている。原作小説においてそれぞれに展開する男女主人公の物語は、映画の中では錯綜するものとなっている。1962年の香港、同じ日に筒子楼¹⁷の隣室に引っ越してきた周慕雲と蘇麗珍は、やがて自分の配偶者が不倫関係にあることに気づいた。裏切られた二人は対策を講じることに伴い、徐々に親しくなり、互いに惹かれあっていった。「私たちは決して彼らのようにならない」と繰り返し強調する二人は、いかにして情熱と自制の間のバランスをとるかというメロドラマのようなテキストの上で、王家衛的な「対倒」が作り出されている。

周慕雲と蘇麗珍が引っ越してきた日に、各自の荷物は廊下で混同して交互に運ばれている。映画冒頭のこのシーンにより、『花様年華』における対倒構造のテーマティック、すれ違いという運命論に焦点を定めた主題が明確になった。そして、王家衛は映像言語を通して、周と蘇の間に生じた恋の葛藤という表層的なすれ違いをまず表現する。

例えば、二人がそれぞれに夜食のワンタン麺を買いに行く場面において示された、ほんの少しの時間差でのすれ違いや、狭い階段で肩と肩が触れ合おうとする瞬間の行きずりというニアミスめいた動

線の設定が挙げられる。また、周と蘇が不倫に陥った配偶者の付き合い方を想像して演じる再現劇において、王はしばしば二人が同時に画面に入ることを抑え、左右に移動するカメラワークで個別に表現するという演出もすれ違いの主題と呼応する。さらにいえば、この再現劇自体が実はある種の「対倒」になっている。浮気をしている配偶者との決別を演じるはずの二人は、次第に自らの将来を予行演習しているかのようにみえてくる。虚構と現実の区別が揺らぎながら、周、蘇とパートナーの立場は逆転する、あるいはむしろ同化していく。

そして、彼らは入居してまもなく、大家さんの孫太とマージャンを打つシーンで、襟や袖のくりが深いセクシュアルなドレスを着た梁妻が部屋に入るとすぐに、禁欲的なハイカラーのあるチャイナドレスを着ている蘇が席から立ち上がり、部屋の隅に行く。他方、蘇の夫である陳氏の対面に座っていた周慕雲は、自分の席を妻に譲って退場する。ここでは、席の変更によって、周と蘇はこの競争の中で後退りしてしまい、婚姻関係の主導権を放棄したということが暗示されている。さらに、映画の中で、梁妻と陳氏は終始顔が映されていない状態で、後ろ姿やぼけた横顔、あるいは画面外の音声などの間接的な形で登場する演出によって、王は一つの「不在」と「存在」の対照関係を築き上げている。

このように、周慕雲と妻、蘇麗珍と夫、周慕雲と蘇麗珍、梁妻と陳氏という4つのペアは互いに「対倒」の対象となる一方、感情を抑制している周と蘇は、密かに不倫している自分のパートナーと錯綜する「対倒関係」を持っている。王家衛は構造上の工夫により、不倫の恋と「Tête-bêche」という原作のテーマとをリンクさせながら、淳于白の回想に潜むメランコリックな感情も同時に伝えている。

それだけではなく、『花様年華』における深層的なすれ違いは、すなわち香港と上海、劉以鬯と王家衛、60年代と90年代、真正のオールド上海への記憶とリトル上海の体験に基づくオールド上海への想像という対応関係にあるのだ。『亜洲週刊』の副編集長、香港作家である江迅は「劉以鬯の小説には、1949、1967、1997年の痕跡がある¹⁸⁾」と指摘する。劉はそれらの歴史的痕跡、人生体験を織り交ぜて作った淳于白という南下上海人のキャラクターは、映画において周慕雲と化している。王家衛により改編されたこの周慕雲は、明

らかに香港で失意の生活を送った頃の劉以鬯に似ている。すなわち、王は周という人物を通じて、実は劉が代表している南下文人群、および過ぎ去ったオールド上海へのオマージュを捧げているのだ。以下は小説『対倒』の一節である。

上海のダンスホールで、呉鶯音が歌う「明月千里寄相思」を聞く気持ちは、香港のレストランで姚蘇蓉が歌う「今天不回家」を聞く気持ちと全然違う。なぜなら、時代が変わったからだ。淳于白が懐かしんでいるその時代は、すでに過ぎ去っていった。あの頃の名残りは何もなかった。彼は失った喜びを記憶の中で尋ね求めるしかない。だが、記憶にある喜びはあたかも色褪せた写真のよう、薄ぼんやりとしてリアリティーがない。姚蘇蓉の歌声が聞こえたとき、彼は過ぎ去った年月を思い出した。だが、埃で汚れたガラス越しに見ているかのように、過去は見るだけで触ることはできない。見えたすべては薄ぼんやりとして
いる¹⁹。

王家衛は『花樣年華』において、原作小説『対倒』の文章を三句引用し、字幕の形で提示している。上記の一段落にはその中の二句があり、王家衛の改編に関する重要な部分であると考えられる。『対倒』ないし劉以鬯の人生体験において、王が尋ね求めているのは、すなわちそのすでに痕跡が消えた上海的なるものである。そして、彼が60年代に香港に移住した当初に経験した、南下上海人コミュニティの集団生活に関する記憶であるのだ。

1920-30年代のオールド上海において成長してきた劉にとって、「今天不回家」を聞く気持ちは、「七大歌後²⁰」の一人が柔らかい響きで歌う「明月千里寄相思」を聞く時の感覚と比較にならないのは無論のことである。それは香港と上海という二つの都市文化に由来する根本的な差異である。しかし、王家衛にとって、文化的差異に耐えて生きる南下上海人の姿を傍らから観察する日々は、まさに彼の少年時代となり、その異質の香港光景も彼の人生背景そのものであるといえよう。

60年代シリーズの最終作品である『2046』の上映に際して、王家衛は次のように述べる。「今日では、このようなグループがもう

見つからない、消えたと思う。それゆえ、私はその様子をスクリーンに投影して再現したい。あの時期の上海人、あるいは外省人たちについての歴史記述は空白のまま、誰も彼らのことを表現しようとしていない……彼らが懐かしんだのは30年代の上海だ。香港にやってきた後、彼らはここでもう一つのオールド上海を作り出して欲しかった。それは、多くの上海人が持っていた『上海夢』であった²¹。この発言から、王が劉以鬯の作品を偏愛していることは、その時代や、また自身が上海人、あるいは南下上海人であることにこだわっていることと関連づけて考えられる。劉作品の改編により、王家衛はその複雑な時代、および歴史の空白として扱われていた南下上海人というコミュニティへの愛情深い気持ちを伝えているのである。

60年代三部作

1988年に映画監督としてデビューした王家衛が、現在に至るまでに製作した11本の長編作品の内容は、主に30年代、60年代、90年代という三つの時代像に分けられる。王の人生体験、および創作背景となる香港社会の事情を踏まえるなら、さらに「30年代における黄金時代のオールド上海像」、「60年代における花様年華の香港像」、また「90年代における将来の見えないカオスの現代香港」という3つのメタファーとして置き換えることができる。

この点について、香港文化研究者のアクバー・アッバス (Ackbar Abbas) は、王家衛映画において時代遡及のパターンが常に繰り返されていると指摘する。王は段階的に時間を遡り、自己存在への確認を試みながら、特定の時代に関する歴史的な対照物をも探究する。ということは、すなわち王の作品において60年代の表象は90年代のメタファーとなり、より前の時代像は60年代のメタファーとなる²²のだ。

中でも『欲望の翼〔原題『阿飛正傳』〕』(1990)、『花様年華』、『2046』という「60年代三部作」はとりわけこの特徴を明らかに示しているといえよう。ノワール映画により名を馳せた香港映画監督杜琪峰 (ジョニー・トー) は、60年代シリーズの第一作である『欲望

の翼』を王映画世界の基盤として評価する。「これまで王家衛は、実はずっと一つの作品を撮っている。つまり『欲望の翼』だ。その作品以来の彼の映画の登場人物、物語の構造、ムードなどは、すべて『欲望の翼』の継承とその延長にすぎないものだ²³」。この点はのちに、王がステレオタイプの悪循環に陥ったと批判される要因にもなるが、杜によるこの批評から、60年代は王家衛にとって重要な意味を有することが捉えられる。さらに、1991年の『欲望の翼』の宣伝インタビューで、王家衛は60年代の意義について以下のように述べている。

今日の香港の歴史から見ると、むしろ「60年」と「66年」が重要なだと気づいた。それで第一部（『欲望の翼』）は60年の設定とし、第二部を66年にしようと考えたのさ。60年という年は60年代の開始を告げる年だし、その前後の時期は人工衛星の打ち上げとか宇宙飛行が盛んに試みられてもいたように、明るい希望の始まりとして象徴的に語られる年でもある。一方、66年は、中国共産党の文化大革命があり、香港でも暴動が活発化し始めることになる、いわば社会不安の始まりをつける重要な年なわけだ²⁴。

とはいえ、香港での反植民主義運動の高揚により、英領香港政府がその時期から社会福祉の改善を行い始めたことも見過ごせない事実である。要するに、1960年代において、香港は初めて本格的に植民地社会の性格からの脱出を試み、香港という場所に根ざした「我々」の意識を生み出し始めた。こうして、香港は「仮の住まい」から「終の棲家」へと転換する過程²⁵が徐々に顕在化されていく。そして最も重要なのは、本土意識が台頭した60年代のイメージは、方向性が見えない混迷した90年代の香港社会の対照として、大きな役割を果たしたことである。

王家衛は『欲望の翼』の脚本を準備する当初、「67暴動」を背景として、一人の女性と警察官の男性との恋愛物語を描くつもりだったが、60年代という特定の時代を表現しようとするならば、「単に暴動を映し出すだけでは不十分だ。当時の人々が、いかにアイデンティティを探求していたのかという状態を提示することがより重要

だ²⁶』と考えを改めた。その結果として、『欲望の翼』は現在我々が見る形となったのである。

本章の冒頭で提示した通り、王家衛映画には時代に関するアレゴリーが存在する。そのため、彼が自己のアイデンティティを確立しようと努力する香港の人間像を、60年代のポイントとして強調することから、返還直前の王家衛ないし香港人の心理状態を同時に窺うことができるといえよう。評論家の小倉エージによれば、王は60年代にこだわっているというより、むしろ60年代の香港にいた上海人の在り方にこだわっており、自身が上海人であることにこだわっているのだ²⁷。ということは、すなわち王における60年代の表現は、実は彼が自己存在の崩壊に瀕する時点で、自身のアイデンティティへの再確認そのものであるのだと考えられる。記憶にある全ては現実より細部まで美しくよく見える²⁸ため、それは一つの「花樣年華（満開の花のような時代）」であり、王家衛の精神的エデンの園である。そうした記憶の延長線の上で、彼は自らの上海想像を作り上げる。

それゆえ、我々は王家衛の上海想像と自己アイデンティティとの相互関連性を解明するために、その元となる王家衛映画、とりわけ60年代三部作という記念碑的作品を分析する必要がある。とはいえ、王家衛作品のテキストは一見して決して複雑ではない、むしろ単純な恋愛物語として受容する観客がかなり多いと考えられる。また、ストーリー性がなく、物語の構造を無視する独り言を呟いているような映画だと否定的に王家衛作品を扱う酷評もよく見られる。

だが、何を語るということより、いかに語るかに工夫を凝らすのがまさに彼の特徴である。従来の香港映画を支配する単線的な物語の語り方をあえてうち捨てた王家衛は、はるかに実験的な映像言語を試みている。その特徴の本質について、北小路隆志は次のように指摘する。「彼にとって一本一本の作品は、おそらく生涯をかけて撮影が続行される長大な映画をひとまず区切るよう外からの要請が発生した時点でその都度まとめられたいわば句読点のようなものにすぎない²⁹」。そのため、王家衛作品においては、常にエンドレスな感覚が流れている。「一本一本がきたるべき次回作の長めの予告編であるかのように見える³⁰」。少しずつ情報を提示される観客は、王家衛のフィルムグラフィーを通覧しない限り、彼の映画世界の全

体像を把握することもできない。

ところで、『花様年華』と『2046』が公開されるまで、『欲望の翼』のプロットと、とりわけ謎めいた最後の5分間に疑問を抱いた観客は少なくないだろう。しかし、一言も発さずに、鏡を見ながら髪をとかしている、あの突然登場した名前も知らない男が、10年後に一変して『花様年華』と『2046』の主人公周慕雲になるという設定に、喜ばしい驚きしか感じられないだろう。

まず三部作の物語の時代設定を確認すると、王家衛は1960年から1970年まで、すなわち60年代の最初から最後まで構築しようとしたことが明らかである。しかし、彼は1963年に香港へ渡ったばかりであり、60年代初頭の香港についての認識はあくまで間接的なものにすぎないことは自明である。ゆえに、王は60年代の香港の現実を再現する意図はなく、自分の心の中にある60年代のイメージ³¹を描こうとしている。そして、それらの表象を通じて、90年代の香港で生活している王家衛の心境に生じた変化が同時に示されていると考えられる。

1990年の『欲望の翼』から『花様年華』が上映された2000年までに、王家衛は前後して『恋する惑星』、『楽園の瑕（東邪西毒）』（ともに1994）、『天使の涙（墮落天使）』（1995）、『ブエノスアイレス（春光乍洩）』（1997）を発表した。金庸の武俠小説をモデルとした『楽園の瑕』を別にして、他の3本はすべて90年代の香港から外へ出て、漂流する意識を強く持っている香港人間像を表現する作品であるといえよう。『欲望の翼』と同質の「阿飛」精神は依然としてそれらの作品を支配するものの、2000年の『花様年華』において忽ち感情を抑えざるを得ない克制する大人の心境となった。そして『2046』に至ると、王家衛の分身的要素を持つ登場人物は消し去り難い記憶に呪縛されているながら、すでに戻ってこないものを諦めるしかない無力の状態に陥っているのである。

他方、ランカスター大学当代芸術研究所(LICA)のゲリー・ベティンソン(Gary・Bettinson)は、「王家衛映画の登場人物自体がすなわち物語である³²」と示唆する。そのため、王家衛作品における登場人物の水平的関係性に着目することにより、彼の作品に特有の構造を手繰り寄せることも可能になる。60年代シリーズにおける蘇麗珍と露露という二人の女性人物の関わりは、まさにその端緒の一

つであるといえよう。

具体的には、まず三部作の表層的な内容をまとめていうと、すなわち「蘇麗珍」という記号的意味³³のある女性人物との邂逅、付き合い、またすれ違いの反復である。三作ともに登場した蘇は、その長大な人生群像劇を貫く軸であることはいうまでもない。しかし、蘇麗珍という上海女性的イメージと正反対な姿で、『欲望の翼』と『2046』にのみ登場したショーガール「露露」が、実はもう一つの隠れた軸になっていることを見過ごしてはならない。『2046』における周慕雲と露露とのやりとりから、『花様年華』の後半でシンガポールにいった周は、そこで恋人を探すために香港を離れた露露と出会ったことを推測できる。

露露「それって本当なの」

周慕雲「ウソはつかない」

露露「私を知ってるの？」

周慕雲「64年、シンガポールでショーに出てたろ？」

露露「ええ」

周慕雲「名前は露露」

露露「…昔はね、今は違う」

周慕雲「今の名前は？」

露露「教えないわ」

周慕雲のナレーション「1966年、クリスマス・イヴ、クラブで古い友人に再会した。親しかったのに——彼女は俺がわからないようだった」

露露「本当にあったことある？」

周慕雲「俺を忘れたのか？死んだ恋人に似てると言い、ダンスを教えてくれた」

露露「もっと話して」

周慕雲「よく一緒に賭場へ、君は一財産スツて借金を負い、俺と友人が君を香港へ帰した。いつも死んだ恋人の話を……フィリピンの華僑で、裕福な家の息子だった。結婚するはずだったが、彼は早死にした……」

ここで、露露は蘇と同じく三部作ともに登場したことがわかる。

この二人の女性はまるで一枚のコインの表と裏のような関係であり、「赤い薔薇」と「白い薔薇」との対照である³⁴。恋愛関係に対して、蘇は他人の目を気にして小心翼翼と振る舞う姿と異なり、露露は愛することにも恨むことにも勇気があり、ほしいままに生きている。とはいうものの、二人は自分のために止まる「足のない鳥」を探し続けた末に、ハッピーエンドを迎えられず、同じく未練に満ちた人生を送ることになるのだ。全ての始まりとなるのは、すなわち『欲望の翼』のヒーロー、あらゆる「足のない鳥」のモデル——旭仔である。

要するに、『2046』を構築する登場人物の過去と記憶は『欲望の翼』と『花様年華』に存在しており、『花様年華』の物語と人物構想を支えているのは『欲望の翼』である。それはすなわち王家衛的物語の構造そのものである。言い換えれば杜琪峰が指摘した通り、今まで王家衛はずっと『欲望の翼』とそのバリエーションを撮っているだけということである。周慕雲のみならず、レオン・ライが演じる『天使の涙』の殺し屋、『ブエノスアイレス』における何宝榮、さらにいえば『恋する惑星』の中でブリジット・リンが演じる金髪女などの人物は、しばしば旭仔を彷彿とさせる。彼らはほぼ一様に、異なる時間と空間で円満に完成できないすれ違いの物語を演じる役割を担う。それは牧歌的な平和主義に基づくメロドラマではなく、権力闘争にも似た人間関係であり、香港と中国大陸との膠着状態が続く関係、つまりその運命的なすれ違いの象徴であると考えられる。

こうして、足のない鳥という象徴のもとで成立した水平的な人物関係により、王家衛の映画は互いに響応しながら、絶えず時代・政治の変化(mutation)を示す新たな解釈の可能性を豊かに孕んでいるのである。王家衛は60年代三部作というすれ違いへの抒情詩をもって、その可能性を静かにしかし強く訴えている。

足のない鳥：南下上海人の自己アイデンティティ

1世紀半にわたって、宗主国の統治者たちを上を仰がなければならぬ屈辱に耐えて生きてきた香港人には、植民地支配から脱し、中国という巨大な故郷への回帰を喜ぶ人が決して少なくない。その

一方、1989年の天安門事件から大きなインパクトを受け、徐々に返還に対して不安感を抱くようになった香港人も存在する。1997年前半までの8年間に、イギリスやアメリカなどへと移民し、香港から流出していった人口は約50万人とも70万人とも推定される³⁵。

香港の人々の内面に、このような二律背反が生じた90年代の初頭に、王家衛の第二部の長編映画『欲望の翼』が公開された。映画宣伝のインタビューで、彼は原題である「阿飛正傳」というタイトルの由来について、次のように説明する。

これは実は、ニコラス・レイの『理由なき反抗』の香港での公開タイトルと全く同じなさ。「阿飛」という言葉は香港でも『理由なき反抗』の公開によって初めて生まれた言葉だ。「阿飛」とは、あまり仕事もせずに、兄弟親戚付き合いもなく、独立心旺盛で反逆精神に溢れた、そういう生き方をしている人間のこと。『理由なき反抗』の主人公みたいにね。ただそれは、いわゆるチンピラやヤクザというのとも違う。60年代にはこういう生き方が流行っていて、彼らのことを「阿飛」と呼んだわけだ³⁶。

とはいえ、そもそも「阿飛」という言葉は19世紀末から20世紀初頭の上海ピジン語に由来する、懐疑的な感情を含む蔑称である。一般的に「流氓(リュウマン)阿飛」というフレーズの形で使われていたが、今日の上海ではあまり耳にしない古い俗語になった。一説によると、「飛」という字は英語の「fly(蠅)」に由来し、蠅のような嫌われるべき者、すなわち日々奇抜な服装を着て軽薄な言動をする不良のことを形容する言葉である。また、「飛」は実は「fit」という単語に由来し、格好がついた紳士のフリをする青年を嘲弄する言葉だという解釈もある。要するに、阿飛は既成の社会秩序に馴染まない不良を指す、消極的なイメージを持つ方言である。

そして上海人の南下により、この呼び方は香港にも伝播し、さらに地元の言語使用の習慣に合わせた「飛仔」、「飛女」へと変化したことが推測できる。それゆえ、上海出身の王家衛が阿飛はアメリカ映画に由来する言葉だと述べることは奇妙に感じられる。続けて、彼は「飛」という字の意味を解説する。

“飛”という字は、家庭から飛び去ること、古い考えから飛び去っていくことを意味している。自分なりに新しい世界で独立して生きていこうとしている。映画の中で、レスリー・チャンは自分のことを鳥に例えてみせるだろう。「足のない鳥は飛び続け、疲れたら風の中で眠り、そして生涯でただ一度地上に降りる。——それが死ぬときだ」とね。……ところが現代香港では、誰もがこういう精神を忘れてしまっている。僕はこの“飛ぶ”ということをもう一度思い出してほしかった³⁷。

ここで、王家衛の意図が明瞭になった。まず王家衛における阿飛は、旧来のものから飛び出すという意味を有する。従来、香港映画は向日性と類型化の特徴を持っている。巨匠時代の武俠映画から、カンフー映画に変容し、そして今日でも香港映画の代名詞とされるノワール映画へと、物語の形式は絶えずに変化されているが、暴力を包み込みながら、情・義を重要視する人間像を謳歌するパターンは温存されたまま、長らく香港映画を支配する。王家衛のデビュー作『いますぐ抱きしめたい(旺角卡門)』(1988)も、こうした流行に順応して製作されたギャング映画である。その作品は暗黒社会の殺し合いと友情との対立を巧みに浮き彫りにし、興行的に大成功であったがゆえ、一般観客も香港映画の評論家も、彼の2作目の長編映画を首を長くして待っていた。

しかし、単線的な香港映画を見慣れた観客にとって、『欲望の翼』はかなり期待外れのものであり、「何を言っているのがわからない」という批判も向けられた。だが、マネエリスム時代に突入した香港ニューウェーブの第二段階の旗手として、王家衛は「阿飛精神」に満ちたこの作品を通じて、大衆の好みに迎合しない自らの作家的映画美学を示した。そのため、阿飛というタイトルは、映画人物たちの行動や全体像への要約のみならず、王家衛自身が定式化された香港映画のイメージからの脱出をも暗示しているのだ。

さらにより一層重要なのは、阿飛は「足のない鳥」という象徴、及び王家衛の南下上海人としてのアイデンティティに繋がっていることである。王は台詞でしばしば足のない鳥のイメージを強調する。足のない鳥は「大地や木々に横たわり羽根を休めることさえ叶わず、

風の中で眠りにつくことで時折疲れを癒しながら、永遠に飛翔を続けなければならない。ただ、その鳥にも生涯にたった一度だけ地上に降り立つ機会があり、それはもちろん彼が死を迎える瞬間だ」と、作中では述べられている。

ヒーローの旭仔は一見して誰とも深い関わりを持たず、鳥のように絶えず飛び続ける人物である。だが、たとえ養母との縁をきるにしても、彼は執拗に自分の生母、あるいは止まる居場所を探し求めている。結局彼は生母に拒否され、顔を合わせることもできなかったまま帰郷し、行き先の分からない列車で人に撃ち殺されて死んでしまった。自分を足のない鳥に喩えた彼は、その予見できた死を抵抗なく受け入れた。なぜなら、それはすでに飛び疲れた彼が地上に降り立つ唯一の機会であるからだ。とはいえ、養母と生母という二人の母親からの拒否と彼の死亡に伴い、旭仔は自身のアイデンティティを確立する可能性を永遠に失った。

王家衛はこの悲劇性のある人物を通じて、「夾縫孤兒」という香港ないし南下上海人に共通する立場を暗示する。1997年の返還にあたり、香港で巻き起こったポストコロニアリズム研究の中、香港はあたかも中国とイギリスの隙間に生きている孤兒のような存在だと見なされた。政治、文化、経済などの面において支配され、周辺化されている中、香港は中国とイギリス、そのどちらにも属せず、両者の間で我慢して生きていくしかできないという考えが当時広く認識されていた。そうした社会的背景は、養母と生母両方に拒否された旭仔という人物の設定に凝縮される。

このような状況下で、再び故郷喪失の不安に襲われ、王家衛が持つ「移民・遺民心境」は徐々に強まっていく。王映画の中で登場した上海人は幾重にも越境の経験を重ね、常にデラシネになる可能性を覚悟して生きていく種族である。例えば、『欲望の翼』の終盤で、上海から香港にやってきた養母はアメリカへ渡り、情人と共に異国で人生の黄昏時を迎える。また『花様年華』の中で、上海人の大家さん孫太は混乱に陥った香港から逃げ出し、アメリカにいる娘のところへ身を寄せる、等等。王家衛であれ、映画における上海人であれ、彼らは足のない鳥のように飛び続けるしか、この故郷喪失の苦境を生き抜く術はない。そのため、王家衛における上海人は常に外部へ逃げ出す意識に取り憑かれている。どこでも自分の居場所、或

いは生まれ故郷ではないとしたら、むしろいっそ一生をかけてその場所を追えばいいだろう。

王家衛にとっての「外部」は、すなわち映画において構築した上海想像という「記憶」の空間である。それは客観的に存在するものではなく、あくまで質を異にする二つの社会を往還する彼の頭の中に発生する表象（イメージ）³⁸、またその表象の再生で少しずつ形をなした擬似的な「故郷」にすぎない。むろん、この浮遊する「故郷」は、実在の過去と一致していない。だが、まさに王自身が度々強調したように、記憶にある全ては現実より美しく見えるのだ。このリアリティのないユートピアにおいてこそ、足のない鳥と化した南下上海人の一人である王家衛は、しばらく降り立って休むことができるだろう。

【注】

- 1 洛楓『世紀末城市——香港的流行文化』、65頁
- 2 李欧梵（毛尖訳）『上海摩登——種新都市文化在中国(1930-1945)』、406頁
- 3 Law, Kar & Frank Bren, *Hong Kong cinema: A cross-cultural view*, p.111
- 4 張閔（高屋亜希訳）「王家衛とオールド上海のイメージ」、169頁
- 5 Wong, Kar Wai & John Powers, *WKW: The cinema of Wong Kar Wai*, p.85
- 6 「上山下郷」は『1956年到1967年全国農業發展綱要（修正草案）』という文書の中で初めて提示され、都市の青年知識人層を農村へと派遣し、農業を行うことを要求する政策である。工業と農業、都市と農村、頭脳労働と肉体労働との格差を解消することを目的とした。
- 7 1997年8月25日、NHK衛星第一放送の番組「プライムタイム」におけるインタビューより。
- 8 Lee, Silver, Wai-ming & Micky Lee, *Wong Kar-wai: Interviews*, p.199
- 9 左芳『家衛森林』、7頁
- 10 北小路隆志『王家衛的恋愛』、23頁
- 11 同上
- 12 四方田丹彦氏「アジア映画の大衆的想像力」、181 - 182頁
- 13 黄勁輝『劉以鬯與香港摩登：文学・電影・記録片』、5頁
- 14 小林さつき「1950年代60年代香港における文学の環境——劉以鬯『酒徒』に見られる作家の葛藤と矛盾」、51頁
- 15 劉以鬯（梅子編）『対倒』、253頁
- 16 李冰雁「香港電影的文化記憶：從文学到電影的跨媒介轉換」、130頁を参照。王家衛が製作した『東邪西毒』、『花樣年華』、『2046』は意念式改編映画の代表作と考えられる。
- 17 筒子楼（トンズロウ）とは、中国における旧式集合住宅の一種である。長い廊下の両側または片側に多くの部屋がつらなる長屋風の建築である。一家族は狭いワンルームで暮らし、個別の台所やトイレなどを持たずに共同のものを使う。コミュニケーションが図りやすいため、住民たちは常に親しい関係を持っている

る。

- 18 江迅「王家衛為何“特別鳴謝劉以鬯——影片《花樣年華》的幕後故事」劉以鬯『対倒』、222頁
- 19 劉以鬯(梅子編)『対倒』、21頁
- 20 1930-40年代において、上海を中心にして活動する白虹、姚莉、周璇、李香蘭、白光、呉鶯音、龔秋霞の7人が最も有名な歌手であるため、「七大歌後」と称される。
- 21 陳冰「『2046』:王家衛墨鏡化向自己敬礼」『新民週刊』、2004年09月26日
- 22 Abbas, Ackbar, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, p.53-54
- 23 徐剛『影像的踪跡: 当代電影的文化政治闡釈』、125-140頁
- 24 暉峻創三『香港電影世界 Asian Wave』、28頁
- 25 吉川雅之「『読み・書き』からみた香港の転換期——1960～70年代のメディアと社会』、14頁
- 26 Wong, Kar Wai & John Powers, *WKW: The cinema of Wong Kar Wai*, p.110
- 27 小倉エージ、藤井省三「ウォン・カーウアイと香港アイデンティティの形成をめぐって」小倉エージ編『キネ旬ムック フィルムメーカーズ [14] ウォン・カーウアイ』、36頁
- 28 Lee, Silver Wai-ming & Micky Lee, *Wong Kar-wai: Interviews*, p.199
- 29 北小路隆志『王家衛の恋愛』、48頁
- 30 同上
- 31 暉峻創三『香港電影世界 Asian Wave』、16頁
- 32 Bettinson, Gary, *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*, p.82
- 33 蘇麗珍という名前は、『花樣年華』においてマギー・チャンが演じるヒロインだけではなく、『欲望の翼』の中で同じくマギー・チャンが演じる旭仔の元彼女や、『2046』の中でコン・リーが演じるハスラーとしても繰り返し用いられる。彼女たちはすべて円満な恋愛関係を獲得できず、拒否されるか拒否する。これらの人物は蘇麗珍という女性「イメージ」のバリエーション、或いは分身にすぎない。そのため、この名前は記号的な意味を有すると考えられる。
- 34 このような対照関係は、『花樣年華』における梁妻と蘇麗珍、『2046』における白玲と王靖雯にも合致する。
- 35 中嶋嶺雄『香港回帰——アジア新世紀の命運』、131頁
- 36 暉峻創三『香港電影世界 Asian Wave』、22頁
- 37 同上、23頁
- 38 小林敏明『故郷喪失の時代』、62頁

[参考文献]

- Abbas, Ackbar, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance (Public Worlds, V.2)*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Bettinson, Gary, *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*, Hang Zhou: Zhejiang University Press, 2018.
- Law, Kar & Frank Bren, *Hong Kong cinema: A cross-cultural view*, Lanham MD.: Scarecrow Press, 2004.
- Lee, Silver Wai-ming & Micky Lee, *Wong Kar-wai: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 2017.
- Wong, Kar Wai & John Powers, *WKW: The cinema of Wong Kar Wai*, New York: Rizzoli, 2016.

- 黄勁輝『劉以鬯與香港摩登——文学・電影・記録片』香港：中華書局、2017年
- 李冰雁『香港電影的文化記憶』香港：三聯書店、2017年
- 李歐梵（毛尖訳）『上海摩登——一種新都市文化在中国（1930-1945）』杭州：浙江大学出版社、2017年
- 洛楓『世紀末城市——香港的流行文化』香港：オックスフォード大学出版局、1995年
- 劉以鬯『対倒』香港：獲益出版社事業、2000年
- 劉以鬯・梅子編『対倒』北京：人民文学出版社、2018年
- 徐剛『影像的踪跡：当代電影的文化政治闡釈』北京：中国言実出版社、2016年
- 左芳『家衛森林』北京：現代出版社、2001年
- 小倉エージ編『キネ旬ムック フィルムメーカーズ [14] ウォン・カーウァイ』キネ旬報社、2001年
- 北小路隆志『王家衛的恋愛』INFASパブリケーションズ、2005年
- 小林さつき「1950年代60年代香港における文学の環境——劉以鬯『酒徒』に見られる作家の葛藤と矛盾」『お茶の水女子大学中国文学会』（25）、2006年、51-66頁
- 小林敏明『故郷喪失の時代』文藝春秋、2020年
- 暉峻創三『香港電影世界 Asian Wave』メタローグ、1997年
- 中嶋嶺雄『香港回帰——アジア新世紀の命運』中央公論新社、1997年
- 四方田犬彦『アジア映画の大衆的想像力』青土社、2003年
- 吉川雅之『「読み・書き」からみた香港の転換期——1960～70年代のメディアと社会』明石書店、2009年
- 張閔（高屋亜希訳）「王家衛とオールド上海のイメージ」『中国同時代研究』（2）、2009年、162-171頁
- 陳冰『《2046》：王家衛墨鏡化向自己敬礼』新浪、2004年（<http://ent.sina.com.cn/r/m/2004-09-26/1518516775.html>）、2021年11月3日取得