

論文

憤怒・和解・自由

—許鞍華の映画について—
(上)

京都学園大学 経済学部

川田 耕

要 旨

現代の香港においてもっとも優れた映画監督、許鞍華（1947 年～）の作品を通時的に分析することによって、そこに世界と自己をめぐる独創的な認識が展開されていることを明らかにする。許鞍華は、78 年のテレビ・ドラマ『来客』から 82 年の『投奔怒海』にいたる「ベトナム三部曲」において、返還後の香港の運命を寓話的に警告するなどといった社会的な批判をすることにとどまらず、我々の生きる世界が根源的に理不尽で過酷なものであるという迫害的な世界観を激しい憤怒をもって提示した。けれども、次第に自分の人生への回顧と自省の傾向を強めていき、母親との和解を主題とした 90 年の『客途秋恨』以降は、具体的な人間関係を主題とするより安定したものに変化するとともに、男たちの身勝手な姿を辛辣に、しかし悲哀をもって描くようになる（『女人、四十』『半生縁』など）。こうした転換をへて、許鞍華は、かねて散発的に取り上げてきた「望まれない妊娠」というモチーフを中心的なテーマにすえてそれに内省的に取り組むにいたる。それが許鞍華の映画作家としての頂点をなす『千言萬語』（99 年）と『男人四十』（2001 年）であり、そこで彼女は、理不尽にもみえる世界と社会のなかでの、愛情と生殖と欲望をめぐる、生きることのダイナミズムを表現する。さらに『姨妈的後現代生活』（06 年）では、自分の人生への失望とともに、後の世代への希望を表明する。

キーワード: Ann Hui、香港、理不尽な世界、望まれない妊娠

1・はじめに

香港の映画監督、許鞍華の作品群は、香港のみならず東アジアの映画の歴史全体のなかでも、もっとも優れたものだと思われる¹。

¹ 許鞍華は日本では一般にアン・ホイとよばれている。母語である広東語の発音をローマ字で表記すると Hui On-Wah、カタカナで表記するとホイ・オンワーが近い。英語・西洋語圏では Ann Hui、時に Ann Hui On-Wah と表記されている。なお、本稿では、人名などの中国語の表記は、現地で一般に使われている漢字を尊重するが、一部は日本人になじみのある漢字に改めている。

1947年生まれ彼女のキャリアは、75年に著名な映画監督である胡金銓のもとで短期間助手を務めたことにはじまる。その後、いくつかのテレビ関係の会社を渡りあるきながらテレビ番組を撮り、79年に『瘋劫』で映画界にデビューした。それ以降彼女は、浮沈激しい映画界にあって例外的に30年近くにわたり継続的に撮り、今のところの最新作である『姨妈的后现代生活』(2006年)に到るまで、数え方にもよるが、監督として20本の映画を完成させている。幾本かの娯楽色の強い類型的な映画や明らかな失敗作はあるものの、多くの作品にはそれぞれに観るものの実存を揺さぶる衝迫があり、映画史 — 少なくとも東アジアの映画史 — に残る傑作といえるものも複数ある。

むろん、許鞍華の作品は今日にいたるまで香港電影金像獎をはじめ各種の映画賞を何度も受賞し、とりわけその最初期の作品は、いわゆる「香港新浪潮」(Hong Kong New Wave Cinema)を先導したものととして、方育平・譚家明・嚴浩・徐克らとともに、香港でも欧米の映画研究者たちによっても高く評価されてきた²。けれども、彼女は、返還される香港の運命をいち早く寓話化した社会派であるとか、国境を越えて離散する人間を描き続けた監督であるなどと、その時々を社会的・思想的文脈のなかで大雑把なレッテルをはられるにとどまることが多く、彼女の作品群の深い人間学的な意義は、とりわけ90年代後半以降については、まだ十分にはとらえられていないと思われる³。とくに日本においては、他の優れた東アジアの映像作家たちと同様に、そもそも十分に紹介されておらず、『千言萬語』(99年)や『男人四十』(01年)といった彼女の代表作といえる作品でさえ、日本語ではいまだに鑑賞できない。

許鞍華が追求し様々に変奏してきたテーマは、我々の生きるこの世界の理不尽な過酷さである。戦争、圧政、暴力、策謀、裏切り、虚言、死などといった形をとって顕在化する、この世界の過酷さが一貫したテーマであり、彼女は、世界の過酷さに苛まれる人々の悲惨な運命を、とりわけ最初期には独特の虚無的な映像と激しい怒りをもって、表現してきた。我々人間は日常的には、幸運であれば漠然とではあれ、社会や周りの人々とつながりながら生きていると感じているが、許鞍華はそのような日常的な安心・安全感の裏に隠されている、国家・社会・他者の背後に潜む、世界の過酷さや暴力性に敏感な人であり、彼女の映画は常にこうした世界の理不尽さが露呈する時空を舞台としてきた。

さらに、許鞍華の足跡をたどるとわかってくるのは、彼女が過酷な世界に苛まれ憤怒するばかりではなく、自分自身に向き合い、その実存的な深淵を直視し、理解し、表現することを通して、この世界の

² アクション映画や新浪潮にとどまらない、香港映画についての多角的で、ある程度学術的な研究が、とくに21世紀に入ってから、香港でも英語圏でも盛んになってきたが、許鞍華については絶えず言及されるものの、90年代前後に活躍した王家衛や關錦鵬などと比べると、まだあまり研究されていない。少ない研究文献については以下で逐次紹介していくが、次の論文は、映像的な特徴も含めて許鞍華の活動をコンパクトかつ多角的に紹介したものとして有意義である。Patricia Brett Erens “The Film Work of Ann Hui” in Poshek Fu and David Desser ed. *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, Cambridge University Press, 2000. また、次の論文には許鞍華の各作品についての比較的详细な分析がある。William Cheung “An Evaluation of the New Wave Cinema in Hong Kong Through the Study of Four Directors: Patrick Tam, Allen Fong, Ann Hui, Tsui Hark”, for the degree of doctor of philosophy at the University of Hong Kong, 2000. 日本での許鞍華のある程度詳しい紹介は、四方田犬彦『電影風雲』(平凡社、1993年)における「許鞍華」という章が唯一のものと思われる。これは、四方田剛己「一九八〇年代香港映画に見る社会・歴史意識の変遷(2) — 電影人許鞍華の研究」(『藝術学研究』第2号、1992年)に、許鞍華の当時の新作『上海假期』についての論考などを追補したもの。

³ 例えば、英語圏における香港映画の包括的な研究の代表作の一つである *Hong Kong Cinema: the Extra Dimensions* (British Film Institute, 1997)において、Stephen Teoは、「許鞍華は『投奔怒海』(1982年)によってそのキャリアのピークを迎えた」としている。しかし許鞍華はこの診断がなされた97年以降に、再びピークを迎えるのである。

過酷さを乗り越えようとしてきた、ということである。許鞍華は当初から「望まれない妊娠、望まれない出生」というモチーフを散発的に繰り返してきたが、彼女は自らの不幸な人生をたどりなおしていくなかで、このモチーフを徐々に深め広げていくことによって、この出来事に自分にとっての世界の理不尽さの核心の一つを見出すようになる。そのようにして自分自身に向き合うことによって、許鞍華はこの理不尽で悲惨な世界をなんとか生き延び、絶望と憤怒の境涯から這い上がり、よりまっとうな人生を生きる可能性をもつかみとるにいたる。それは、運命に苛まれるばかりではなく、運命を受け入れ、自らの欲望に気がつき、自らの欲望を肯定し実現していく、そのような自由を獲得しようとする力強い試みであった。

本稿は、この傑出した映画作家の足跡を包括的にたどりながら、その映画作品のなかにこうした世界と自己をめぐるダイナミックな挑戦が行われていることを分析的に示そうとするものである。そうすることによって、香港あるいは中国語圏におけるすぐれた映画的・人文的伝統の一端を明らかにしようと思う⁴。

2・過酷な世界

4年ほどにわたるテレビ時代に、許鞍華はドキュメンタリーないしドキュメンタリー的なドラマを、幾度か香港政庁の介入を招きながらも、次々と撮った。この時代の香港のテレビ業界は創造的な活力に満ちていて、許鞍華以外にも、方育平・譚家明・徐克ら、79年以降の新浪潮を先導することになる映像作家たちがテレビ番組を制作している。許鞍華の番組のなかでも重要なのは、後に「ベトナム三部曲」の最初の作品と位置づけられることになる、『来客』（78年）というドラマである。ここには、初期の許鞍華の特徴である、世界全体の理不尽さとそのことへの憤怒が、どの作品よりも鮮烈に表現されている。

中学生くらいの少年が難民たちとともに船に乗っている。水すらも不足していて辛い船内であったが、とうとう香港の摩天楼が見える。この少年は阿文という名で、ベトナム戦争後の混乱を逃れて、肉親と離れて一人でベトナムから香港に逃げてきたのである。阿文にとって、海からみえる暗闇に輝く摩天楼は、希望の象徴であると同時に見知らぬ不気味な世界の象徴でもある。阿文は大都市の喧噪に戸惑いながらも、香港での唯一の身寄りである従兄游慶年を頼り、やはりベトナムから逃れてきた陳忠という名の青年にも助力してもらい、彼の紹介で画商の店でアルバイトも始め、次第に新しい生活に馴染んでいく。ところが、ある日阿文が絵を外国人女性の部屋に届けにいくと、部屋の奥から出てきたのは従兄であった。慶年は実は売春夫なのであり、それを知った阿文は傷ついて慶年の家を出ようとする。陳忠は、従軍していた時、瀕死の重傷を負った仲間が自殺するのを止めることができなかった、と阿文に告げ、「誰でも選択すらできないことがある」と諭す。阿文は、大人の言い分に反発を感じながら、何も言い返せない。一方、今の生活から何とか脱出したい慶年は、アメリカに渡ろうと阿文を誘うが、故郷

⁴ むろん、許鞍華については、他の観点からの評価も今後必要であろう。とりわけ、その独特の虚無感漂う映像あるいは手法については、前掲“The Film Work of Ann Hui”でも分析されているが、いっそうの研究が求められる。なお、本稿は、いわゆる作家論であるが、私自身の目論見としては、許鞍華の作品群を他の同時代の香港の映画作家たちのそれと重ね合わせ、それらを香港の特殊な社会的状況と関連のなかで理解することによって、より一般的な社会学的・人間学的な考察を展開するための、基礎作業にもなるはずのものである。

にいたころ姉を「外国人」に殺されて外国人を憎んでいる阿文は感情的に拒絶する。慶年は一人で出発しようとするがベトナム出身の彼には渡航の許可がおりず、さらに阿文にはわからない事情で慶年は客に殺されてしまう。唯一の身寄りである従兄の死を阿文は受け止められず、遺体を見ても涙も出ない。頼りにしていた陳忠もまた、不法移民者として強制送還されてしまう。

生まれてからずっと戦争と圧政に巻き込まれ、故郷を捨てて一人で大都会にやってきた無表情な少年が、頼りにした大人たちとも別れざるをえなくなって、結局誰にも守られず、どこにもつなぎとめられず、一人になってしまう運命は過酷としかいいようがない。このような過酷な運命を阿文に強いるのは、阿文にはどうしようもない巨大な国家レベルの力であることを、この作品は主張している。阿文は、米国とソ連・中国の代理戦争であるベトナム戦争の惨禍と戦後の圧政を逃れて難民となったのであり、逃れてきた香港でも、国境の壁ゆえに阿文やその従兄や陳忠らはまっとうな人生を送ることができない。理不尽な大状況に翻弄される無力な人間の悲慘 — それこそが最初期の作品からずっと許鞍華を貫くことになるテーマである。

たしかに、評論家らが、ベトナム戦争(1960-75)とその戦後社会の被害者の窮状を描いたこの作品を反体制的な社会批判の映画として受け止めてきたのはごく自然なことである。47年生まれの許鞍華は、先進各国で高揚した反体制運動の時代の人であり、彼女の作品もそうした運動の影響下にあることが『来客』だけではなく他のテレビ時代の作品にもはっきりとみられる。テレビの同じシリーズである『橋』や『路』などの彼女の作品では、住民たちが植民地政府の無策に抗議しそれを正したり、熱心なソーシャル・ワーカーが阿片中毒者を救ったりしており、いずれもが社会的な正義の実現が必要であり可能であることを訴えている。

しかしながら、『来客』は、悪を暴露・糾弾し正義の実現を訴えるといった単純な善悪図式に収まるようなものではない。『来客』がより切実に表現しているのは、安易な救済など期待すべくもない、人間の生きる世界全体のどうしようもない理不尽さである。理不尽なのは、戦争や国家の政策といったマクロな権力的な現象だけではなく、身近な人々もまた、純情な少年には不気味で理不尽なのである。従兄が売春夫であることは、その不幸な家庭環境ゆえというわかりやすい説明はなされているものの、阿文には最後まで受け入れられないことであったし、一見誠実で心優しい青年にみえる陳忠も阿文の知らないうちに売春婦を買う。男の性欲の不気味さは後の許鞍華の映画のなかで主題化していくが、いずれにせよ、阿文を不幸にするのは、米国や共産党政府や難民に冷淡な香港政庁だけではなく、少年の苦難とは関係なく不気味な生を営み続ける大人たちの世界全体である。

『来客』の最後のシーンはこの世界の理不尽さを激しい調子で表現している。軍服らしきものを着た阿文は老兵とともに大樹の陰で休んで家族のことなど話している。すると背後で爆弾が炸裂する。突然のことに一体何が起こったのかと阿文はいぶかしむが、老兵はまったく動かない。次の瞬間、阿文は爆弾の直撃を受ける。画面からは阿文の姿は消え去り、ただ静かに砂塵が舞う様子が映し出される — ドラマはここで終わる。この最後のシーンはいつのことなのか曖昧になっていて、このドラマがやはり時事的な社会批判にとどまるものではないことわかる。このシーンは阿文の回想なのかもしれないが(彼は爆撃では死ななかったということになるが)、むしろ、戦争であっさり死んでしまえばよかったと阿文が夢想していると考えた方がよいだろう。何の希望もない悲慘な人生にたいする阿文の絶望を示すエ

ンディングなのである。

多くのテレビ番組を制作したのち、許鞍華は映画界へ轉身し、まず最初に、『来客』と同じくベトナムからの難民を扱った映画を撮ろうとする。しかしこれは予算などの都合で先送りされ、その代わり、より低予算で、しかし「香港新浪潮」の開始を告げることになる『瘋劫』を、さらに日本軍の亡霊に脅かされる粵劇（広東・香港の伝統的な演劇である）の劇団の顛末を描く、コメディ的な『撞到正』（80年）を撮る。『瘋劫』については後でとりあげよう。このあと撮ったのが当初予定していた映画で、それが三部曲の二つ目にあたる『故越的故事』（81年）である。

ベトナムから逃れて香港にきた青年胡越〔周潤發〕⁵は、やはり香港に逃げてきた少女沈青〔鍾楚紅〕と出会い恋仲になる。二人は新天地を求めて一緒にアメリカに不法に渡ろうとするが、仲介者に騙されヤクザに連れ去られて、フィリピンのマニラの中国人街で強制的に働かされる。なんとか脱出しようとして、ヤクザのボスと争うが、結局、沈青は殺されてしまい、胡越は彼女の遺体を海に葬る。興行的にも成功したこの映画には、格闘シーンが娯楽映画的に多く盛り込まれているものの、やはり『来客』同様に、国家的な暴力に苛まれ、越境を強いられ、横暴な者たちのせいで命すら奪われてしまう、無力で悲惨な人間の姿が描かれている。阿文と違い胡越は腕力も知恵もあるりっぱな青年だが、それでも結局は理不尽な運命をまねにしてなすところなく逃亡し続けなければならない。

三部曲の最後が『投奔怒海』（82年）である。これはフィルムの完成度という点で、『来客』や『胡越的故事』を上まわり、興行的にも大成功を収め、香港電影金像獎の作品賞（「最佳電影」）なども獲得している。『瘋劫』などですでに玄人筋には評価されていたが、この作品によって許鞍華は香港における映画監督としての地位をかなりの程度築いたといえる。この映画ののち彼女は、全盛期は過ぎていたとはいえなお力をもっていた映画会社邵氏兄弟に入る。

ベトナムの街を軍隊が行進している。それはこの街を「解放」した共産党の軍隊で、人々は歓迎しているようである。日本から来た芥川という名の記者〔林子祥〕がその様子を熱心に撮っている。3年後、芥川は再びベトナムを訪れ、政府の関係者に案内されて新経済区とよばれる政府が力をいれて開拓している農村を訪れ、感激する。なぜなら、3年前には家を失った孤児がたくさんいたのに、今では新経済区の幹部たちの指導のもと、子どもたちは健康で活発な様子をみせているからだ。ベトナムは長い戦争の悲劇を乗り越えてすばらしい社会へと生まれ変わりつつあるようだと思ふ。ところが、ある時、市民が「反動分子」とされて警察（軍人かもしれない）に残酷に虐げられるのを目撃する。新しい社会に批判的なフランス帰りの中年のインテリ男性から様々な事情をきく機会も得る。

こうして、一見したところの理想社会の裏側に残忍な世界が広がっているのではないかという疑いを持ち始めたころ、芥川は琴娘という名前の少女に出会う。彼女は母親と弟二人の四人で貧しい生活をしていて、芥川はこの家族を取材しようとするが、琴娘はいろいろと辛い経験をしてきたらしく、芥川にも猜疑心に満ちた態度をとる。しかし、次第に心を開いていき、芥川も彼女に好意をよせる。ところがある日、銃声が響き、姉弟が嬉々として走っていく後をついていくと、警察が誰かを銃殺したらしく、広場に何人かの死体が転がっている。姉弟は手慣れた様子でためらうことなく死体から金目の物をあさ

⁵ 以下、著名な役者の名前は、役名の後に〔 〕の中に記す。

りだす。あまりの光景に芥川は言葉を失い立ちつくす。残酷なのはベトナムの共産党や警察だけではなく、庶民もまた彼らなりに浅ましく残酷なのである。さらに、芥川は琴娘の弟の紹介で、怪我のために一時的に新経済区から街に戻ってきている若い男祖明〔劉徳華〕と知り合うが、彼もまたひどい男で、たちまち金目当てで芥川を襲う。芥川は頭を殴られながらも抵抗し、結局二人とも警察にとらわれてしまう。芥川は釈放されるが、祖明は新経済区に連れ戻される。そこは実は、幹部が専制君主として君臨する強制収容所同然の場所で、人々は地雷の除去など危険な労働にかりだされ、たくさんの人が死亡していく。何とか生き延びようとして祖明は幹部に賄賂を渡し脱走するが、逃げる途中で金品目当ての武装集団にあっさりと射殺されてしまう。

理不尽な悲劇は他の人々にも次々と襲いかかる。琴娘の上の弟はゴミあさりをしているとき、手榴弾をひろって爆死する。さらに、母親は売春の容疑で警察に連行されそうになって、琴娘の目の前で自殺してしまう。あまりの惨状に芥川は仕事を投げ出して、琴娘とその幼い弟を連れて国外に逃亡をしようと決意する。深夜、三人で港へと急いでいると、警察がやってきたので、芥川は二人を先に逃がして、よっぱらいのふりをして警察をやりすごす。芥川が荷物をからげて走り去ろうとすると、なぜか警察は戻ってきて、彼に発砲し、何かに引火したのか、彼は火だるまになってしまう。一方、琴娘とその弟は船にたどりつき、船は出航する。琴娘が港の方をみると、火だるまの芥川は苦しみのために踊り狂うように死んでいく。明け方、船は海原をすすみ、琴娘が厳しい表情で行く手を凝視しているショットで映画は終わる。

『投奔怒海』はこのように、理不尽な暴力に満ちた、サド・マゾ的ともいえる救いのない過酷な世界であり、とりわけ衝撃的なのは、主人公たちが理不尽極まる暴力によって次々と死んでしまうことである。これらの殺人には何の正当性もないのはもちろん、殺す側の事情も感情もほとんど描かれず、ただ機械のように冷徹な警察や兵士が暴力をふるっている。この映画は近い将来、共産主義国家に併合される香港の運命をいち早く予言し告発した先駆的な政治的寓話として高く評価されてきた⁶。しかし、この映画も『來客』と同様に、そのような政治的換喩やプロテストだけに還元できるものではないことは、許鞍華自身が繰り返し政治的主張はするつもりがないと発言していることを引くまでもなく明らかである。舞台はたしかに共産主義国だが、共産主義や共産主義体制そのものが描かれているわけではないし、これがベトナムの現実だと主張するわけでもない。描かれているのは、懸命に生きようとしているのに意味なく殺されてしまう、無力な人間の悲惨な運命である。

この映画にはこのように、冷静な社会批判などに止まらない暴力性があり、その背後には、世界全体に対する、許鞍華の深く激しい迫害的な不安と恐怖があることが感じられる。迫害的な恐怖にたいするもっとも直截な反応は怒りであり、許鞍華の映画における社会批判ともみられるものも、そのような心理的反応・防衛としての激しい怒り、憤怒の、一つの表現なのだと思う。ベトナム三部曲とは、時事的な社会批判や近い未来の香港の運命の寓話というだけではなく、それ以上に、この世界とは人を非業の死にいたらしめるほどに理不尽で過酷なものだという、許鞍華の、病的なまでに恐怖に満ちた、迫害的な感覚・世界観を表現したものなのであり、その恐ろしい現実には彼女は恐怖し憤怒しているのであ

6 例えば、『經典：最佳華語電影二百部』（増訂版）三聯書店、2005年、232～233頁。

る。タイトルの『投奔怒海』 — 文字通りに訳せば「怒りの海に身を投げる」 — の「怒」とは、無力な主人公たちの、そして許鞍華自身の憤怒なのであり、このタイトルは憤怒に身をゆだねるこの時代の許鞍華の態度をよく表しているといえよう。

許鞍華が理不尽に死んでいくという迫害的イメージに心奪われてきたことは、ベトナム三部曲以外の作品をみてもよくわかる。最初の映画『瘋劫』は凄惨な殺人事件を扱い、二作目の『撞到正』は、コメディタッチの映画でありながら、異国で無念の死を遂げた日本の軍人たちの亡霊に脅かされる話である。後でみるように、三部曲の後、許鞍華の作品は迫害性がある程度静まり、とくに90年の『客途秋恨』を撮ってから、かなり穏やかになるのだが、それでもなお、多くの作品において、主人公ないし主人公に近い人物が不幸な死を迎える。著名な同名の武侠小说を映画化した作品『書劍恩仇録』の第二部である『香香公主』（87年）では、清朝打倒を目指す主人公の仲間たちは志を遂げることなく非業の死を遂げ、『今夜星光燦爛』（88年）と『男人四十』はともに主人公（の妻）のかつての愛人が若くして病死する痛ましい姿を描く。『玉觀音』（2003年）では、主要な登場人物がほとんどみな殺されるという凄惨な結末を描く。とりわけ注目されるのは、許鞍華がしばしば現実には人が死んだ事件に触発されて映画を構想していることである。『瘋劫』も、『極道追跡』（91年）も、そして代表作となる『千言萬語』も、いずれもがそうである。日本を舞台にした『極道追跡』について、彼女はインタビューでこう述べている。「88年、中国人女子留学生がプラットフォームから電車に飛び込んだというニュースが発想の源泉になりました（…中略…）私はニュースを知り、異郷の地で死んでいくという事実で動揺したのです。強い印象というより、文字通り動揺ですね。⁷」許鞍華にとって、人が死んだ事件は「ネタ」などではなく、たとえ死んだのが見知らぬ他人であっても実存を脅かされるような迫害的な事件になりうるということがわかる。

ベトナム三部曲は、このように、許鞍華の根深い迫害的な恐怖とそのため生じた憤怒に満ちたものである。むろん、世界全体にたいする恐怖と憤怒とは、すぐにでもこの世界と自分自身への絶望に転化しかねない危険なものである。だが、この恐怖と憤怒というとらえがたく危険な感情を質の高い作品として独創的に表現し社会的に受け入れられたことは、許鞍華にとって大きな達成であり、彼女が次のステップへとすすむことを可能にしたと思われる。

3・望まれない妊娠と出生

それにしても、許鞍華にとって、世界はなぜかくも理不尽で迫害的なのだろうか。なぜ彼女は世界のなかで安心して生きていくという見通しをもつことができずに、理不尽に死んでいく人間ばかりを描くのだろうか。おそらく、その背後には、当然のことながら、許鞍華という人のかかなり深い実存的な不安あるいは不幸があるのだと推測される。

彼女が繰り返し表現しているモチーフに、「望まれなかった妊娠・出生」というものがある。このモチーフは『路』など、テレビ時代の作品に少しだけでてきているが、大きく取り上げられるのは、他でもなく彼女の映画第一作である『瘋劫』 — 狂気による悲劇、といった意味である — においてである。

⁷ 「香港・台湾電影人列傳1：許鞍華インタビュー」（宇田川幸洋氏によるインタビュー）『キネマ旬報』1991年11月下旬号、キネマ旬報社。

これは香港新浪潮の開始を告げる傑作とされるが、そのストーリーはかなり奇怪なものである。

森の中で若い男女の惨殺死体が発見される。女の顔はつぶされているのだが、二つの死体は、行方不明になっていた医者の方士卓〔萬梓良〕とその婚約者の李純〔趙雅芝〕で、犯人は近くに住む白痴の青年だと警察は判断する。ところが、この容疑者は失踪してしまい、夜ごと李の幽霊が徘徊しているという噂が語られだし、李の盲目の祖母も彼女が家に戻ってきたと確言する。李の友人連正明〔張艾嘉〕はこの謎の解明に乗り出し、そして、明らかになった真実は次の通りである。殺人犯は実は李自身で、彼女と誤認された死体は、婚約者の阮が秘かにつきあいはじめていた女性梅小姫である。阮の子どもを妊娠していた李は阮の裏切りを知って苦しむ。結局、阮は李のために梅と別れることを決心するが、それを知った梅は激昂して阮を刺殺し、李が梅を石で殴り殺し、その女の遺体を自分の遺体であるかのように偽装したのだった。映画はさらに猟奇的な結末へと向かう。森の中の殺人現場で、連はとうとう李と遭遇する。錯乱状態の李は連の腹を石で打つが、そこにくだんの白痴の青年が現れて李を殴打する。さらに青年の母親が李の腹を裂いて嬰兒を取り出し、嬰兒が泣き叫ぶなか、李は絶命する⁸。

この奇怪なドラマは十年ほど前に男女二人が殺害され山中に棄てられた実際の事件に触発されたものであり、許鞍華がこの事件に惹き付けられていたことは、彼女が『殺女案』というタイトルの、同じ事件をきっかけとしたドラマをそのテレビ時代にも撮っていたことから明らかである。許鞍華は、この殺人事件に、望まれない妊娠と出生のモチーフを組み込んで、憤怒と暴力に満ちたドラマにしたのである。

許鞍華は、この望まれない妊娠という悲しいモチーフを『瘋劫』以降も繰り返すことになる。『香香公主』においても、このモチーフは主筋とあまり関係なく強引に登場する。西域の地で、暴君に連れ去られ、不本意な性交と出産をした女性が、救出にきた恋人が殺されてしまうのを見て、絶望して自分の子を投げ捨て殺す、というエピソードである。『半生縁』(97年)も恋人と引き離された主人公が強姦されて妊娠・出産する話である⁹。自伝的ともされる『今夜星光燦爛』においても、大学生の主人公は教授と不倫して妊娠中絶をしている。

許鞍華にとって世界全体が、虚無的で、時に人を死に至らしめるほどに理不尽で過酷なものになっていることと、この望まれない妊娠・出生というモチーフとはおそらくかなり緊密につながっていることが想像できる。父にも母にも誰にも望まれず生まれてくるといことは何よりも恐ろしいことであり、あるいは、ある女性が自分の宿した生命をそれなりに愛していても、その子の父親がその子を望んでいないとしたら、母親は出産をためらい、やむをえず中絶してしまうかもしれない。中絶してしまえば、それは胎児にとっては理不尽な死そのものであり、そのように理不尽に死なせたことを、母親は自覚できないほど深く悔やみ苦しむかもしれない。

⁸ 「羅生門的」などとされる前衛的な手法がとりわけ評価されてきたこの映画は、現在視聴が困難になっており、残念ながら私は観ていない。以下のストーリーは、Elaine Yee-lin Ho “Women on the Edges of Hong Kong Modernity: the Films of Ann Hui” (Esther C.M. Yau ed. *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, University of Minnesota Press, 2001), 前掲『電影風雲』、前掲『經典：最佳華語電影二百部』、など多数の文献による。しかし、文献によってストーリーに若干の異同がある。観る機会を得たら、正確なストーリーを報告したい。

⁹ ともに原作にもあるエピソードだが、『香香公主』については、原作は大部なものであり、短くまとめざるをえない映画にあえてこのエピソードを挿入したこと、許鞍華の拘泥が感じられる。金庸(岡崎由美訳)『書劍恩仇録』第四卷、徳間文庫、2001年。

そのように考えると思い当たるのは、許鞍華が水に囲まれた場所での孤独というモチーフを繰り返していることである。三部曲全体が危険を冒して海を渡る難民をテーマとしており、海上のシーンが繰り返されている。後の『客途秋恨』で主人公が育ての親である祖父母に棄てられたと嘆くのは海上の船の甲板においてであり、『極道追跡』では、オープニングもエンディングも主人公が一人孤独に船の上でかがみ込んでいるシーンである。あるいは、ドキュメンタリー的な短編『帰去来兮』（92年）では、侯徳健という名の歌手が中国本土から台湾に強制送還されるさい、民間の漁船の狭い船倉に閉じこめられて海峡を渡るシーンがみられる。許鞍華の映画にあつては、主人公たちは決して飛行機には乗らず、絶えず孤独な船上の人となっているのである。タゴールの「子どもたちが世界の海辺に遊んでいる」という有名な詩句をひくまでもなく、海は母親を象徴するトポスであり、海辺で遊ぶことができずに母なる海で孤独であることは、望まれずに妊娠した胎児の運命、あるいは望まれることなく出生した子どもの孤独を思わせる。

さらに、許鞍華は、水上での孤独ばかりではなく、しばしば水上での死を描く。『胡越的故事』は海上での葬送のシーンで終わり、『投奔怒海』も海際で主人公が死に、行方定まらぬ難民船上のシーンで終わる。『上海假期』（91年）の少年は家出をして川にはまり、あやうく溺れ死にしようになる。『千言萬語』では、水上での火事のために両親が死に、孤児となった水上生活者が主人公である。こうした、母なる大洋での死、あるいは臨死の体験は、子宮の中での胎児の死を思わせる。とりわけ、『胡越的故事』の冒頭のシーンはそのことをより直截に示している。難民船の上で、疲弊きった若い女性が胸に抱いた新生児の息がなくなっていることを確かめて、無表情のままその子を海に棄ててしまうのである。さらには、そうした水上での死は父的な人物によってもたらされることも描かれている。『香香公主』の主人公の仲間たちは、主人公の兄にして皇帝である男の卑劣な裏切りによって、原作とは異なり、氷上で非業の死を次々と遂げる。さらには、『玉観音』では、不倫によって望まれない妊娠・出産をした主人公は、ほかでもない子どもの父親によって子どもを殺されたうえに、自らも、湖上で、その男に射殺される¹⁰。

こうしたことから、あるいは後で検討する映画の内容も考えあわせると、許鞍華の実人生のなかで、望まれない妊娠をし中絶をしたこと、そしてそれを自覚できないほど深く悔やみ続けているといったことが想像できる。あるいはまた、自分自身の出生が母にか父にか望まれなかった疑いがあつた可能性もある。むろん、こうした多分に深層心理的な状況をはっきりとさせることは難しい。ただ、許鞍華はインタビューにたいして繰り返し自分はフェミニストではないと主張し、さらには「女性という自分のアイデンティティーについて考えたことがほとんどない¹¹」とさえ言っている。これは自分は特定の立場には立っていない、世間を批判しようという気などないといった韜晦であるばかりではなく、女性という立場にすら同一化することができないほど、彼女が自分の女性性を、ひいては自分の存在を素直には肯定できていないということであり、それほどの不幸を抱えていることを思わせる。だからこそ彼女に

¹⁰ 許鞍華がひどく動揺して映画にまでした事件が、彼女の母親の母国での死亡事件であつたことは偶然ではないかもしれない。母の中にいながらにして死んでしまうわけである。さらにいえば、後の『千言萬語』はホームレスが殺害された事件に触発されたものである。「ホーム」を失ったものが殺される、ということも墮胎を思わせる。

¹¹ “Women on the Edges of Hong Kong Modernity: the Films of Ann Hui”, p201

とって世界は理不尽で過酷なのである。

けれども、許鞍華はある時期まで、この望まれない妊娠・出産・出生のモチーフを深く探求することはなかった。望まれない妊娠・出生という悲しい出来事を挿話的に描くに留まり、望まれない妊娠をした女性の気持ちも、妊娠に関わった男性のことも、ほとんど描くことがない。『今夜星光燦爛』でも、主人公がどういった気持ちで妊娠に気づき中絶したのか、プロットの上で重大なことであるはずなのに、不自然なほどまったく描かない。許鞍華にとって望まれない妊娠・出生のテーマはかなり大きなものであるはずだが、だからこそ、それを本格的に取り上げるには時間と覚悟が必要であったようだ。「望まれない妊娠・出生」という人間の生命の根本にかかわるはずのテーマは、評論家・研究者たちにとっても、受けとめにくいものであるらしく、許鞍華においてこのモチーフ・テーマが持続していることは管見の限り指摘されてこなかった¹²。

許鞍華がこのテーマを作品の中心にすえることになるのは、99年の『千言萬語』と01年の『男人四十』においてである。映画を撮り始めてから20年を経て、ようやく彼女はこの大きなテーマに取り組むことになるのだが、この二つの作品こそが許鞍華の代表作となるのである。

4・母との和解、放浪の終わり

しかし、この望まれない妊娠・出生というテーマに正面から取り組むまえに、許鞍華はもう一つの別の大きなテーマに取り組まなければならなかった。それは、自分の不幸であった幼年時代を振りかえることであり、不幸な娘を救ってくれなかった母親と今一度向き合うことであった。それが、ベトナム三部曲以降のやや低調な時期¹³を経て撮った、母娘関係をテーマとする自伝的な映画『客途秋恨』(90年)である。許鞍華にとって、世界全体の理不尽な過酷さは、当然のことであるが望まれない妊娠という悲しい経験だけによって生じたわけではなく、彼女の幼いころの環境と経験からくるものでもあることがこの映画をみるとよくわかる¹⁴。

許鞍華の成人するまでの人生は、彼女についての資料やこの映画によると次のようなものである。彼女は1947年に中国東北部、かつての満州の鞍山に生まれた。彼女の名は出生地にちなんだものである。母は日本人で、満州に移民してきた人であり、父は中国人で、映画では国民党系の翻訳担当の兵士とされているが、他の資料では父親の職業は確認できない。二人は敗戦直後の満州で結婚、鞍華が生まれて後、52年に香港に移住(映画ではまず父の実家のある澳門に移住している)。映画にも他の記録にも出てこないが、中国全体を巻き込んだ混乱期に中国本土から逃げ出したこの家族は、相当な苦勞をし、とりわけ乳幼児であった許鞍華はかなりの不安状況に継続的に曝された可能性が高いだろう。

逃げのびた土地でも許鞍華が不安状況に曝されたことは、『客途秋恨』が如実に描いている。自身が

¹² 例えば香港における代表的な映画評論家である石琪は、許鞍華の映画を当初から高く評価して彼女の作品を評論し続けてきたが、このモチーフ・テーマが持続していることを、許鞍華の作品についての評論を集めた、石琪『香港電影新浪潮』(復旦大学出版社、2006年)でも一度も触れていない。

¹³ テレビ時代のあと、79年の最初の映画『瘋劫』から82年の『胡越的故事』までを最初期、最初期も含めて88年の『今夜星光燦爛』までを初期、90年の『客途秋恨』以降を中期あるいは盛期、03年の『玉觀音』以降を晩期とするとういと思う。「初期」には本文で言及したもの以外に張愛玲の小説を原作とした『傾城之戀』(84年)がある。

¹⁴ この映画と許鞍華の実人生との関係については、前掲「香港・台湾電影人列傳1：許鞍華インタビュー」で本人が述べている。

モデルとなっている人物は曉恩〔張曼玉〕という名前で、曉恩は母とともに父方の祖父母の家に同居するが、父〔李子雄〕は仕事のために香港におり、母 — 葵子〔陸小芬〕 — は、敵国出身の嫁で言葉も通じないということもあり、祖父母につらくあたられる。とくに祖母 — 母にとっての姑 — は、母の料理やしつけに何かと難癖をつけてくる。孤立した母はいつもいらいらとした態度で一人娘である曉恩にあたって、打擲さえする。そのため曉恩は母ではなく、かわいがってくれる祖父母になつき、母はいつそう孤立してしまう。悩んだ父母は祖父母と別居し三人で香港に移住することを決意するが、祖母は曉恩を手元で育てると主張し、幼い曉恩自身もそれを望んだために、結局、曉恩は父母から離れて祖父母のもとで成長することになる。しかし、祖父は母国のためにつくすという空疎な目的 — 当時香港では「母国に帰ろう」というスローガンがよく語られていたらしい — のために祖母とともに文革中の中国・広州に転居することになり、その際、曉恩は香港の親元に帰されてしまう。これは彼女の十五才頃の時の出来事であり、「私は初めて家族に棄てられた」と感じる。舅姑と別居した後も不幸であった母は、曉恩が戻ってきたころには、家事を放擲して麻雀にうつつを抜かず自堕落な中年女性になっている。そんな母を見て曉恩は嫌悪を覚え、しかも母は露骨に長女の曉恩より次女の方を可愛がっており、曉恩と母との間には諍いが絶えない。母の気持ちをわかってほしいと思った父親は、この時初めて、母が日本人であること、それゆえに異郷の地で苦労を重ねてきたこと、だから母を責めないでほしい、と曉恩に告げる。近所の人たちと麻雀をするといういかにも中国の婦人らしい遊びも母の懸命の適応の結果でもあろうが、若い曉恩は母親に同情することもなく、結局家を出て寮生活を始める。

人生の最初期における混乱のなかでの移住の体験、世代間の緊張関係、不安定な精神状態の母親との不和、祖父母に捨てられたこと、といったことから、許鞍華がやはりかなり不幸な子ども時代を送ったことが想像できる。同時に、こうした経歴からわかるのは、許鞍華が映画で表現してきた不安や怒りは多分に母親のそれをなぞりなおすものであった、ということである。許鞍華は、先に述べたように、「ベトナム三部曲」をはじめとして、一貫して、国家的な暴力ゆえに故郷を喪失して放浪を余儀なくされ、世界の理不尽さに苛まれ続ける運命をテーマとしてきたが、それは許鞍華自身以上に彼女の母の運命である。母は日本を離れ満州で苦労し、戦争の惨禍のなか、ソ連軍に怯え、逃げ延びた異郷の地で暮らさなければならなかったものであり、その異郷にあっても、姑に責められ、血のつながっている娘とも不和になり切り離されてしまった母の、寄る辺のない孤独と不安 — それは娘の許鞍華の、虚無感漂う映像世界によってよく表現されているし、最初期の作品で爆発する許鞍華の憤怒とは、常にいらいらと愚痴をこぼす母の、不安と虚無ゆえの怒りの、より強く知的な表現なのだと考えられる。

『客途秋恨』がすぐれているのは、こうした大きな不幸を抱える母との関係を、怒りに流されるわけでも、安易なセンチメンタリズムに陥ることもなく、母の生きた過酷な社会状況と重ね合わせながら、冷静に、かつ共感的に表現している、ということにある。そして、映画はさらに、成人してからの彼女が母と劇的に和解する過程をも描いている。この母との和解は、許鞍華にとって故郷との、さらには世界全体とのある種の和解とつながっていることが映画からは察せられる。

曉恩＝許鞍華が実家を出てから、十年ほどのことは『客途秋恨』には描かれていない。現実の許鞍華は、香港のカトリック系の中学校（香港の中学校は日本の中学と高校をあわせたような学校）で英語教育を受け — カトリックの教えの影響も受けたようである — 、香港大学の文学部で英文学と比較文学

を専攻し大学院に進む。カトリック系の中学校から「港大」へという経歴は許鞍華が当時の香港人としては最良の部類の教育を受けた優秀な学生であったことを意味する。後に許鞍華は香港大学を舞台に、先にふれたように、大学教授と不倫する女子大生を描くが、彼女の実人生をどこまで反映したものなのか、よくわからない。自分は読書家であり大学教授になりたかった時期もあるという¹⁵。アラン・ロブ＝グリエをテーマにした修士論文を仕上げ¹⁶、英国の London Film School に2年間留学。75年に香港に帰り、胡金銓の助手になるがさして仕事をする機会もなく、父の希望をあつて、テレビ業界に入り番組制作に携わるようになる¹⁷。

『客途秋恨』は、ロンドンでの楽しく充実した学生生活が終わって香港に帰ってくるところから再開する（正確にいうと、ここからが映画の主筋で、それ以前のことは回想シーンで描写されている）。英国のテレビ局での将来も期待できた曉恩だったが、妹の結婚式に出席するために香港に帰ってきたのである。夫に先立たれ¹⁸、年老いていっそう愚痴が多くなり、些細なことで悪態をつくようになった母と再会し、曉恩は不快で、いらいらとせずにはいられない。妹の結婚式が終わった晩、文化大革命で混乱する中国本土に住まう祖父母のことを曉恩が心配していると、母親は嫌みな調子で、「お前は私のことなんか少しも気にかけてくれない」とか、「日本で年取って死ぬわ」などと言い出す。曉恩も「じゃあ、お母さんは私のことを気にかけてきたの!？」などと言い返して喧嘩になる。しかし、パスポートも飛行機のチケットも自分では手配もできない母のために、曉恩は一緒に日本を訪れることにする。

母の故郷は九州別府の隣、湯布院で、二人を母の兄が迎えてくれる。母は再会する人ごとに「この子、イギリスで勉強して修士号をとったんですよ」などと小さな見栄を張る。さらに、母が初恋の人と再会して泥酔して醜態を曝すのを目撃して、曉恩は母の愚かさを改めて思い知らされる。だが、敵国人と結婚したからと今でも姉を許そうとしない、元特攻隊員の母の弟をはじめ、母と関わりのあった様々な人々を知ること、曉恩は次第に母の過去を共感的に理解するようになる。そして、母の口から、父と母との出会いの物語をきく。母＝葵子が満州に移民したのは、失恋に終わった初恋の思い出から逃げるためであった。敗戦後、ロシアの南下に怯えながら、兄家族らと満州から脱出しようと移動しているとき、兄の息子が病気で死にかけてしまう。葵子は甥を救おうと危険を顧みず国民党の兵士に救援を求める。通訳担当のその兵士こそが曉恩の父になる人であり、彼は親切に菓を分けて甥の命を救い、以後も何かと家族を気遣ってくれる。いよいよ家族が日本に引き揚げの間際、葵子は彼に「いつかあなたが（故郷の）別府にいらっしゃったら、私たちにおもてなしをさせてください」と言う、彼は「私が日本に行くことはないと思います（…中略…）あなたは日本に帰らずに、私と一緒に残ってください。ずっと私と一緒にいてください」とプロポーズする。こうして二人は満州で結婚し、そして曉恩が生まれたのである。葵子は曉恩にこの物語を語って、「彼は本当に日本に來なかつたのよ。でもその代わりに娘が日本に來たわね」と言う。曉恩は、それを聞いて、母を抱きしめる。

¹⁵ 白睿文 (Michael Berry) 『光影言語』 麦田出版、2007年。

¹⁶ “The Phases of Alain Robbe-Grillet”, Thesis for the Degree of Master of Arts, University of Hong Kong, 1972. ロブ＝グリエ (1922～) は前衛的な手法で知られるフランスの小説家で、映画の脚本・監督も試みた人物である。許鞍華のこの修論は、彼の諸作品の手法の発展・変容を明晰に跡づけた、アカデミックな論文として質の高いものであると思う。

¹⁷ 許鞍華の経歴については、前掲『光影言語』、前掲『電影風雲』など。香港に帰ってきた年を74年とする資料もある。

¹⁸ 現実の許鞍華の父の逝去は彼女が英国から戻って数年の後である。前掲『光影言語』371頁。

曉恩が母と和解できたのは、母の苦勞の多い過去を知って同情したからだけではない。曉恩は、自分が愛しあう母と父とが望んだ子であるということを母が教えてくれたからこそ、十分良い母親ではなかったけれども、この母を許すことができたのだと思われる。許鞍華の長く深い苦しみは、一つには、望まれない妊娠、あるいは望まれない出生をめぐることだった。それは、許鞍華の出生が望まなかったものだという疑いがあったのか、あるいは大人になった許鞍華の妊娠をめぐる悲劇があったのかは、よくわからない — おそらく両方ではないかと推察されるが — 。しかしともかくも、母との和解のプロセスのなかで、許鞍華は自分が両親の望んだ子であることを確認したのである。そういえば、この映画のなかで、曉恩の父はずっと母のよき理解者であり味方であった。祖母が母をいじめたときも、曉恩が母に辛くあたったときも、父は母を弁護し守ろうとしている。この心優しい父の娘であり、そして父の愛する母の娘なのだ、ということをこの映画は語っている。

むろん、文化研究者のレイ・チョウが的確に指摘するように、「葵子はこの映画のなかで謎の存在である¹⁹」。つまり、結局は故郷日本に受け入れられず中国人社会に同化せざるをえなかった母親の苦しみは十分に描かれているわけではなく、全体としてはセンチメンタルな和解の物語に回収されているという側面はたしかにある。けれども、この映画はあくまでも娘にとっての母親との関係がテーマなのであり、母と父の過去を知ることによって、自分の存在の本質的な根拠を信じることができたことがもっとも大切な点なのだと思う。許鞍華は先にみたように、水上での孤独や死のイメージを繰り返してきたのだが、この映画では、和解した二人は、郷里の実家の狭い風呂で仲良く温まりながら、温かい広東料理がなつかしい、香港に帰ろう、と言いあう。

興味深いことに、この映画は、育ての親であった祖父との別れをいくらか悲しく抑うつ的に告げて終わっている。和解ののち、曉恩とその母が香港に帰ると、広州の祖父が倒れたという知らせが舞い込む。紅衛兵に長時間詰問されて倒れたというのだ。かつて娘と祖父母が交流するのをこころよく思っていなかった母であったが、和解した今は娘に広州に行くことを勧める。曉恩は急いでたどりつくが、そこで曉恩が見たのは、命は助かったものの、すっかり年老いて弱々しくなった祖父の姿であった。彼女はそんな祖父を見て、幼いころ祖父のお腹の上に腹這いになって昼寝をしていたことを思い出しながら、「祖父の老いたお腹はもう私の重さに耐えることはできないのだ」と言って泣く — こうしてこの映画は終わる。

この祖父の喪失のエピソードは、母親と和解したことの一つの帰結と考えることができる。養育者である親（曉恩にとっては両親であるとともに祖父母でもある）との和解は、親の過去を許すことであるとともに、自分がもはや二度と親には甘えられないこと、そして親が老いていくみすばらしい存在であることを受け入れることにつながっていくだろう。それゆえ、親との和解とは、養育者としての親との離別と親からの自立を意味しているとともに、一人の人間としての親と再会することも意味している。だから、子どもの自立とは相互的なもので、母親もまた娘から自立し、自立した娘と和解し再会できたことが、娘の広州行きを勧めることによって示されている。そして自立というのはそれでも悲しいことだということを曉恩の涙は物語っている。

¹⁹ Rey Chow, *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films*, Columbia University Press, 2007, p98.

四方田が「監督自身の安心立命のためにも、この作品の意義は小さくない²⁰」と評価したように、この母との和解を描いた映画以降、許鞍華の映画は大きく変わる。許鞍華を特徴づけていた激しい怒りの表明も、誰にも守られずどこにもつなぎとめられていないかのような独特の虚無感も、三部曲ののちすでにその傾向はあったが、この映画以降、いっそう弱くなる²¹。それに、『客途秋恨』以前の作品において特徴的だった、放浪の主題もほとんどみられなくなる。『客途秋恨』以前の主人公たちは、ベトナム、フィリピン、上海、日本などと、差し迫った苦境ゆえに、東アジア各地を転々と越境し放浪を余儀なくされてきた。それは、どんな民族性にも性別にさえも同一化できない許鞍華（とその母）の不幸な寄る辺のない人生を映し出したものだといえるだろう。しかし、次の主要な作品『女人、四十』（95年）では、主人公の中年女性ははずいぶん理不尽な目にあうが、もう憤怒したりはしないし、いろいろな人間関係を調整しながら、より安定して生きている。それ以降の許鞍華の映画も、香港という小さな世界に腰をすえ — 大陸を舞台とすることもあるが — 、そのなかで、より深く具体的な人間同士の関係を主題とするようになる。『客途秋恨』でも母との和解と平行して、曉恩がテレビ局のスタッフとして香港の社会問題の取材に打ち込んでいる様子が描かれるが、それはロンドンなど外国での生活や記憶を振りきって、香港という場所において母をはじめとする香港の人々に曉恩＝許鞍華がより深くつながろうとしたことを意味しているだろう。このようにして、母との和解を遂げたことで許鞍華はいわば世界全体とかなりの程度の和解を成し遂げ、もはや虚無や憤怒に苛まれることは少なくなり、祖父をはじめとする記憶や絆が時とともに失われていくことをいくらか抑うつ的に悲しみながらも、しっかりと自分で立てるようになったのである。

母の song of the exile（亡命者の歌、『客途秋恨』の英語タイトルである）を撮ることで、許鞍華の怒りに満ちた虚しい放浪も終わったのだ。（上編、了）

²⁰ この評価は早くもこの映画の公開の翌年になされたもので、後の許鞍華の作品をみてもそれは大筋で正しかったといえよう。前掲「一九八〇年代香港映画に見る社会・歴史意識の変遷（2） — 電影人許鞍華の研究」、72頁。

²¹ もっとも、『客途秋恨』の直後の『極道追跡』と『帰去来兮』はともに異国でよりどころのない人物を描く。いずれの作品も興味深い要素を含むものの、許鞍華の作品群のなかでは低調な出来で、全体として、世界の理不尽さと放浪といった初期のテーマをもう一度なぞり直した作品として理解できるだろう。