筑波大学博士（人文科学）学位請求論文

東アジアにおける白蛇伝映画の研究

―女性の表象をめぐって―

劉　慧

2018 年度

目　次

序章　中国民話「白蛇伝」の変遷史 …… **1**

第１節　研究の背景 …… 2

第２節　先行研究 …… 16

第３節　研究方法と対象 …… 24

第４節　論文の構成 …… 27

第一章　戦後日本の「白蛇伝」映画における女性像――『白夫人の妖恋』と『白蛇伝』 …… **29**

第１節　制作経緯 …… 30

第２節　『白夫人の妖恋』――異常に強い愛情を抱く女性像 …… 37

第３節　アニメ『白蛇伝』――純情一途で無力な女性像 …… 49

第４節　二作品の共通点 …… 55

第５節　女性像からみる日本伝統と戦後女性観 …… 59

第二章　儒教的女性観へ回帰した女性像――韓国版『白蛇夫人』 …… **65**

第１節　申相玉とシン・フィルム …… 66

第２節　白娘の身体表象の変化 …… 68

第３節　近代化に伴う新しい女性像の浮上と儒教的女性像への回帰 …… 78

第４節　日本版との影響関係 …… 82

第三章　想像的「文化中国」による理想化された女性像――香港邵氏版『白蛇伝』 …… **87**

第１節　ショウ・ブラザーズと黄梅調映画 …… 87

第２節　邵氏版における独特な場面 …… 91

第３節　邵氏版の独特な場面にみる白娘の道徳化 …… 93

第４節　人物関係の調整からみる白娘の美化 …… 106

第５節　邵氏版にみる東宝版の影響 …… 115

第四章　フェミニズムの視点から語り直した物語――香港版『青蛇』 …… **122**

第１節　映画『青蛇』についての先行研究 …… 123

第２節　作品における女性の身体表象 …… 127

第 3 節　青蛇のジェンダー意識の啓蒙と超越 …… 134
第 4 節　再定義された男女間の権力関係 …… 153

第五章　語りの主体としての男性の回帰——大陸版『白蛇伝説』 …… 163

第 1 節　大作映画としての『白蛇伝説』 …… 164
第 2 節　主役になる法海 …… 165
第 3 節　理想の女性像から個体に戻る白娘 …… 173
第 4 節　現代大陸における「白蛇伝」の新しい解釈 …… 185

終章 …… 189

第 1 節　各章のまとめと結論 …… 189
第 2 節　研究の意義と今後の課題 …… 197

参考文献 …… 198

附録Ⅰ 「白蛇伝」に関する文学作品 …… 208

附録Ⅱ 「白蛇伝」の映画作品 …… 211

附録Ⅲ 図版出典一覧 …… 214

謝辞 …… 217

凡例

1. 引用に際して、原則として日本語の常用漢字を用いる。中国語の書名、論文名も同様である。ただし、中国語原文から引用する場合、繁体字に統一した。
2. 本文中に挙げる書名および論文名などに関しては、原則として日本語訳は施さない。
3. 本文中の年号は、西暦で表記した。但し、引用文中で元号が用いられている場合は、そのまま引用した。
4. 引用文中の［　］は、引用者による注記、また、断りがないかぎり強調の下線も引用者によるものである。
5. 映画題名で原題を使い、日本で公開されているものはその邦題を（　）で示す。題名のあとに示した数字は、製作年（または公開年）である。
6. 映画の台詞の引用で、脚本などの出典が示されていない場合は、筆者が聞き取って書き起こしたものである。
7. 図表の番号は章ごとに 1 から番号を振るように記した。文中の図版は、付録にて出典を明記する。

序章　中国民話「白蛇伝」の変遷史

本博士論文は1950年代から21世紀初頭まで、日本、韓国、香港、中国大陸で制作された「白蛇伝」映画を研究対象とする。映画作品のなかで描かれている女性の表象を明確にした上で、異なる歴史的、文化的文脈における、女性イメージの変遷を分析する研究である。

「白蛇伝」は中国でもっとも有名な民話の一つで、白蛇の精が美しい女性に化けて若い男と契りを結ぶが、高僧に調伏されて塔に鎮められるという物語である。もともとは中国浙江省の杭州を中心とする地域で発展した口承文芸で、のちに文字として記述され、変貌を続けると伝えられている。小説として形態を整えていった、現存の最も古い小説が書かれた1624年から四百年近くが過ぎ、この物語は当初、女色を戒めようという説教性の強い仏教説話だったが、現代では悲恋物語と認識されている。そして、今現在も「白蛇伝」の改編が盛んに行なわれている。例えば、2017年5月に、日中国交正常化45周年を迎え、舞台劇『幻想奇譚　白蛇伝』が東京で公演された。中国でも2017年6月に二つの「白蛇伝」ドラマの撮影がほぼ同時に終了したことでニュースになった。

このように、あらゆる媒介で「白蛇伝」が頻繁に改編されてきた。そのなか、近代映画技術の発展とともに、「白蛇伝」の映画も数多く製作されてきた[1]。中国大陸、香港、台湾といった中国文化圏に限らず、日本と韓国でも「白蛇伝」題材の映画が制作された。それらの作品は物語の大筋は同じであるとしても、人物設定やプロットなどにおいて微妙に異なっている。同じ話が異なる文化と時代において、どのように変化したか、比較分析の好材料になる。「白蛇伝」については、口承文芸や小説、伝統劇などを対象とした分析が多く行われてきた。しかし、大衆文化の重要なメディアの一つとなってきた映画に着目する先行研究はまだ数少ない。

本論文は東アジア文化圏における「白蛇伝」映画を取り上げ、作品に描かれる女性像の分析を中心にして、異なる文化または異なる時代において、女性表象がどのように変化したかを考察する。なおかつ、各作品の間に存在する影響・受容関係について明らかにすることが本論文の目的である。

上述の目的を達成するための予備作業として、序論では「白蛇伝」の起源から定着まで

[1] 附録Ⅱの映画リストに参照。

の文脈を概観し、その後の映画化された経歴を整理する。続いて、先行研究を全体的に検討した上で、本博士論文を進めるための研究方法を挙げることによって、「白蛇伝」映画作品を取り扱う意義を述べておく。

第1節　研究の背景

中国民話「白蛇伝」の成立と変容

「白蛇伝」の形成発展を的確に把握するためには、民間での口頭伝承と文献資料のあいだにある交差、環流、影響関係を時間的空間的に整理しなければなかなか難しい、という主張がある[2]。しかし、本論では細部まで触れる余裕が無いため、文献資料を時間の順序に従って、「白蛇伝」の成立と変遷に関する通説をまとめたい。

「白蛇伝」の成立――「白娘子永鎮雷峰塔」（馮夢龍　1624 年）

唐代の伝奇小説「白蛇記」や宋代の「西湖三塔記」が「白蛇伝」の祖形とされる説を主流として、「白蛇伝」の成立についての先行研究が盛んに行われてきた。いずれも白蛇の精が女に化けて人間の男に被害をもたらし、身を滅ぼす話である。本章では、「白蛇伝」の成立とその後の変遷に絞りたいため、ここでは便宜上、「白蛇伝」を下記のように定義したい。侍女連れの美しい女性に化けた白蛇の精が若い人間の男と結ばれ、その後は法師に引き裂かれ、杭州西湖畔にあった雷峰塔[3]に鎮められる、という話である。

このような形を備えた「白蛇伝」の最も古い文献としては、明末の馮夢龍の編集した『警世通言』巻二十八の「白娘子永鎮雷峰塔」である。そして、現在に伝わる「白蛇伝」物語がすべて「白娘子永鎮雷峰塔」に基づいて変化したと言われている[4]。中国の「白蛇伝」発展史においてもっとも重要な作品であることは言うまでもない。

日本にもこの作品が伝えられたきっかけで、「白蛇伝」の日本受容の発端となった。『警

---

[2] 山口建治「民話と小説―白蛇伝の場合―」神奈川大学中国語学科『中国通俗文芸への視座』（東方書店, 1998 年）, 195 頁.

[3] 五代十国時代（10 世紀）に呉越王の妃によって杭州の西湖畔に建てられた。「雷峰夕照」とは西湖十景の一つである。1924 年に倒壊したが、2002 年その旧址の上に再建された。

[4] 植田渥雄「「白蛇傳」考――雷峰塔白蛇物語の起源およびその滅亡と再生」石川忠久編『中国文学論叢』（小林印刷, 1979 年）, 199 頁.

世通言』が寛保三年（1743 年）に日本に舶載された後[5]、「白娘子永鎮雷峰塔」の物語を下敷きにした翻案作としては二つあげられる。一つは、江戸時代の読本作家である上田秋成の「蛇性の婬」（1776 年,『雨月物語』[6]所収）である。「蛇性の婬」は舞台を日本に移し、日本での出来事として作りかえられている。もう一つは、現代作家の林房雄による『白夫人の妖術』（1948 年）である。忠実なかたちで口訳するように、原典の時代・舞台・人名をほぼ変えずに踏襲し、話の展開に工夫をして改作されたのである。房雄の小説はのちに公開された映画『白夫人の妖恋』の原作であることもここで特筆しておきたい。

上述したように、「白娘子永鎮雷峰塔」は、「白蛇伝」を語ることに当たって避けては語れないほど重要な作品である。そして、「白蛇伝」映画にも深く関わっているため、少し長くなるが、ここでその概要を述べておく。

南宋の杭州臨安府にある叔父の薬屋で番頭を勤める許宣という青年は、清明節が近づいたので父母の墓参りに行き、その帰りに西湖畔で雨に遭ったので船に乗る。途中、侍女の青青を連れた美しい未亡人の白娘子に同乗させてほしいと頼まれたため、彼女を乗せてやる。その時に傘を貸したのがきっかけとなり、許宣は白娘子の家に傘を取りに行く。酒を飲み交わすうちに、白娘子は結婚の意を打ち明け、結婚の支度金として、一錠の白銀を許宣に渡す。しかし、その銀子が盗まれたものだったことが明らかとなり、許宣は盗人として捕らえられる。許宣が役人を案内して白娘子の屋敷に押しかけると、そこは荒れ果てた廃屋と化していた。白娘子は盗んだ銀子を残して、雷鳴とともに姿を消す。

許宣は蘇州に流され、宿屋を営む王主人のもとに預けられる。白娘子と侍女の青青はその後を追って来て、二人は結ばれる。半年ほどたって、許宣は寝釈迦を参拝に行くと、門前で薬などを売っていた道士に妖気を見咎められて霊符をもらう。白娘子は正体を現さぬばかりか、許宣とともに道士を責めに行く。幼少の時から習い覚えた戯術（妖術）を使って、道士を空中にぶら下げて懲らしめる。それから、四月八日のお釈迦様の誕生日に出かける際、許宣は白娘子に立派な衣装を着せられる。しかし、その服は質屋から盗まれたものであったために、許宣は再び捕まえられ、鎮江へ送られる。

---

[5] 『商舶載来書目』（1804 年）に記録がある。大庭脩編著『江戸時代における唐船持渡書の研究』（関西大学東西学術研究所研究叢刊 1, 1967 年）：700 頁.

[6] 『雨月物語』は江戸時代の中頃、安永五年（1776 年）に刊行された五巻九篇の怪奇小説から成る短編物語集である。巻一の「白峯」、「菊花の約」、巻二の「浅茅が宿」、「夢応の鯉魚」、巻三の「仏法僧」、「吉備津の釜」、巻四の「蛇性の婬」、巻五の「青頭巾」、「貧富論」が収められている。「蛇性の婬」は九篇のうち最も長い話である。

生薬屋の李克用という人に引き取られた許宣は、ある夜、酔っぱらって夜道を歩いていると、また白娘子に会う。またも白娘子の釈明を受けると、魅入られて彼女を許し、元のように同棲することになる。ところが、李克用は白娘子の美しさに心を動かされ、厠に入った白娘子を覗いて見る。すると、大きな白蛇がとぐろを巻いていたので、李は驚いて気を失う。白娘子は李が夫に自分の正体を告げるのを恐れ、夫に小さな生薬屋を営むことを勧めた。七月七日、許宣が金山寺に参拝に行く際に、法海禅師は彼に妖気があると気付く。白娘子と青青は飛ぶような速さの舟に乗って許宣を迎えに来たが、法海を見た途端に二人は水の中に飛び込んで逃げる。

新しい皇帝の即位の恩赦によって許宣が杭州に戻ったところ、白娘子主従が待っている。怯え切った許宣を見て白娘子は怒り、町の人々の命を落とすと脅かす。蛇取りの戴先生なる人に蛇退治を頼んだが、白娘子の正体を見た戴は逃げてしまう。許宣が途方にくれて湖に飛び込もうとした時、法海に救われる。法海は鉢を許宣に渡す。許宣は家に帰ると法海に言われた通りに隙を見て白娘子の頭に鉢をかぶせる。しっかりと押さえるうちに、白娘子は体を小さく縮んで鉢の中に収まる。そこに法海が現れて、白娘子の正体が大蛇であり、青青が青魚であることを明らかにし、蛇と魚を鉢に入れて西湖のほとりにある雷峰寺の前に埋め、その上に塔を建てる。許宣は法海の弟子となって出家し、やがて座禅したまま往生した。

「白娘子永鎮雷峰塔」の粗筋によれば、白娘子への信と不信の間で揺れ動く許仙を軸にし、二人の矛盾を話の原動力として物語は展開している。柳沢が要約しているように、蛇妖と知った許仙が、白娘子との関係を拒否したために悲劇が生じたのである。ところが、なぜ許仙が蛇妖を拒否するのか、という理由が説明されていない。蛇妖は人間の生命を損なうものであり、人妖は同居すべからずという考えを既定の論理として、読者が納得するほかならない。この説話における許仙の妖異観は、白娘子に対して実に不当なものであり、その点で「白娘子永鎮雷峰塔」は、人妖関係の処理が不合理だと柳沢が述べている[7]。柳沢の観点に対して、森山は民話の視点から、人獣婚を否定するような考え方が内在していたと指摘する。現代人の目からみるならば、この説話の人妖関係の処理は明確でないが、白蛇伝を生んだ当時の具体的な歴史的状況のなかで、人々にとっては、人妖は同居すべから

[7] 柳沢三郎「「白蛇伝」の変遷に関する覚書」『日本文学』6(5)(1957 年) ：69-70 頁.

ずといった考え方を不自然とも感じなかったのではないかと言う[8]。

従って、この説話では、「人妖は同居すべからず」といった論理を前提として、許仙と白娘子とは対立関係にあり、法海は許仙の側に立ち、結局白娘子は敗北することになる。しかし、作り手による白娘子の表象変化はこのあとの「白蛇伝」の変遷プロセスに見て取れる。

「白蛇伝」の発展

「白娘子永鎮雷峰塔」によって初めて小説として形になった白蛇伝説が、その話筋を発展ベースとして次々に改作補正され、様々なバリエーションが生み出され引き継がれていく。物語の時代背景になっている南宋から今日まで約八百年余り、「白娘子永鎮雷峰塔」の刊行年からも四百年近くの時間が経った。そのあいだに、「白蛇伝」の物語は多種多様な文芸形態の題材に取り入れられて、物語が全体的に豊富になり伝承されてきた。傅惜華によれば、「白蛇伝」は広く民間に流布して、演劇方面では昆劇や京劇をはじめとする全国各地の地方演劇に取り入れられ、演芸方面では鼓詞・南詞・八角鼓などの民間小曲に唱われ、あらゆる種類の芸能のなかに流入しており、今日に伝わったのだという[9]。

プロットの変化

「白蛇伝」の発展史においてもっとも先行研究に言及されている作品を下記の表にまとめる。テーマや話筋を始め、登場人物の名前や地位や職業などもさまざまに変わっているが[10]、本節では、こういう細部の変動を省略し、それ以後各種の「白蛇伝」に影響をもたらした重要な場面の変化を示す。

---

[8] 森山重雄「民話と文学の方法―白蛇伝と「蛇性の婬」上」『日本文学』7(2)（1958 年）：10 頁.

[9] 傅惜華編『白蛇傳集』（上海古籍出版社, 1987 年[1958 年]）, 1 頁.

[10] たとえば許宣は許仙になり、白娘子には名前ができて白素貞、あるいは白雲仙姑、青々は青児または小青、しかも本性が青魚から青蛇になっている。

No.	作品名	作者	刊行年	種類	改作内容
1	『看山閣楽府雷峰塔伝奇』	黄図珌	清乾隆3年 1738年	戯曲作品	釈迦は自分の捧鉢侍者（許宣）と東溟の白蛇との間に宿縁があるため、許宣を人間界に行かせる。許と白の宿縁が満つる日に、白蛇・青魚を鉢に収めて雷峰塔に鎮め、許宣を覚醒させるように、法海にも命ずる。 「天の摂理」という仏教観念を付加えた。
2	旧鈔本『雷峰塔伝奇』	陳嘉言父女	清乾隆初年	戯曲作品	新たに「端陽」「求草」「救仙」「水闘」「断橋」「祭塔」を設けた。
3	『雷峰塔伝奇』	方成培	清乾隆36年 1771年	戯曲作品	新たに「夜話」を設けた。 夫婦が心情を吐露し合う。
4	『綉像義妖伝』	陳遇乾	清嘉慶14年 1809年	語り物（弾詞）	「恩返し」を取り入れた。
5	『金鉢記』	田漢	1943年	京劇シナリオ	仏教因縁譚などの「封建迷信」の内容、「盗銀」など白娘子の善良なイメージを汚すプロットを削除した。 「祭塔」を「倒塔」に変えた。
	『白蛇伝』 ＊1度目の改作		1952年		
	『白蛇伝』 ＊2度目の改作		1955年		

表１　中国における「白蛇伝」の発展[11]

表１の中では、とくに注目すべき重要な変化は、次の場が追加されたことである。なぜならば、これらの場は現れて以来、「白蛇伝」の動かしがたい筋立てとなって固定される

[11] 柳沢三郎「「白蛇伝」の変遷に関する覚書」と范金蘭『白蛇傳故事型變研究』を参考して作成した。

ためである。これらは今日に至るまでほぼ「白蛇伝」の定番となっている。

「端陽」「求草」「救仙」：端午の節句に、許仙は邪気払いの雄黄酒を白娘子に飲ませると、白娘子は酔って正体を現わし、許仙は驚死してしまう。白娘子は許仙を蘇らせるために、南極仙翁の住む仙山に忍び込み、回生の力を持っている仙草を盗む。仙草を守る仙者らとの戦いで危うく命を落とすところを、帰ってきた仙翁に仙草を恵まれてかえり、許仙の命を救う。

「水闘」「断橋」：法海に捕らえられた許仙を求めて、白娘子と青青は法海のいる金山寺に押しかける。固く拒まれるので、金山寺を水攻めにする。大合戦の中、白娘子の懐妊を知った法海が、宿縁が終わっていないことを知り、白娘子と青青を逃す。西湖畔の断橋に憩う時、白娘子と許仙が再会する。青青は妻を信じなかった許仙を許そうとしない。白娘子は許仙の無情を怨みながらも、許仙を許し、青青をなだめ、三人は出産に備えることになる。

「祭塔」：許仙と白娘子の息子は長じて状元という官位を得て、皇帝の許可を得て帰郷して母親が鎮められている雷峰塔を祀る。息子の懇願ゆえに塔から白娘子がでてきて、息子と再会する。

「恩返し」： 命を救けてくれた恩人が生まれ変わって許仙になっているので、その恩返しで白娘子は人間に化けて許仙と結婚する。

このような場が追加されたことから、18 世紀以降の「白蛇伝」のプロットにおける発展の特徴をまとめると、主に二つが指摘できる。一つは、白娘子の理想化である。彼女はもはや邪悪な蛇ではほとんどなく、献身、愛情、貞節などの美徳を兼備した人妻の理想像にまで高められている。「求草」「水闘」「断橋」の場によく表現されているように、彼女は夫の命を救けるために自分の命を賭けることをも厭わないのである。たとえ「水闘」で大洪水を起こして金山寺を攻めようとしても、それは夫との夫婦関係を守るためであり、共感できる人情味のある行為である。

もう一つは、「白蛇伝」における矛盾対立関係が、白⇔許から白・許⇔法海に移行する

ことである。その移行は、白娘子と許宣の愛情の成立を避けては達成できないと言えよう。上記プロット「端陽」「求草」「救仙」「水闘」「断橋」、「恩返し」のいずれも、白娘子と許仙の愛情を成立させる重要な場面である点が共通している。許仙と白娘子の強固な羈絆を引き裂く法海は、白娘子を押鎮する理由が、依然として人妖は同居すべからずという論理である。このような既定論理が事実的に封建社会の現実世界を支配している階級制度に通じると言える。そのため、法海は封建的な統治階級の代表者となり、鎮圧される白娘子は封建社会の圧制下に虐げられていた民衆の側に立つ。白娘子が法海と闘うことによって、幸福な生活を送りたいという民衆の願望が表現されていると思われる。

「白蛇伝」大成の代表作――田漢『白蛇伝』(1955 年)

前述の変遷を踏まえて、今日もっとも広く知られているのは劇作家の田漢(1898-1968 年)による京劇の脚本『白蛇伝』である。よく知られているのは 1955 年に書かれた『白蛇伝』が、田漢は 1943 年に「白蛇伝」の内容を持つ『金鉢記』を書き上げ、さらに 1952 年にも『白蛇伝』を書いている。つまり、1940 年代から 50 年代にかけて田漢は幾度も『白蛇伝』の改編を行った[12]。その背景には、中国における抗日戦争から建国初期にわたる時代や権力構造の大きな変動という複雑な状況がある。特に建国後、中国共産党の文化政策によって、中国共産党の宣伝道具とする目的ために、戯曲を改造する戯曲改革が行われた。

この戯曲改革をリードした田漢の手による『白蛇伝』の役割について、当時新しく頒布された婚姻法を宣伝する目的があった。坂田愛美によると、許仙と白娘子が「互いを一途に愛し、自由な恋愛と結婚を追求する姿、それを妨害する法海に対抗する姿は、まさに古い封建的圧迫に対抗する新たな力である。また、白素貞と許仙の力関係に男尊女卑の傾向は全くなく、男女對等を揚げる婚姻法の原則とあっているため、婚姻法の宣伝にはうってつけの題材であった」[13]と分析している。要するに、中国共産党の宣伝機能をもたせるため、「白蛇伝」の反封建的な主題を一層明確にし、また婚姻法の宣伝をするため、男女平等・自由恋愛などの要素も取り入れるという、『白蛇伝』の改編が行われた。

このことは、田漢自身が 55 年版『白蛇伝』の序で語っていることとも一致している。つ

[12] 田漢の『白蛇伝』の改編は実に 20 年もの長きにわたって行ったという。その詳細と意義については、次の論文を参照。松浦恒雄「田漢『白蛇伝』の現代性」中国文芸研究会編『野草』83(2009 年):25-44 頁.

[13] 坂田愛美「田漢の京劇『白蛇伝』の改作について」『東京大学中国語中国文学研究室紀要』8(2005 年 4 月):50 頁.

まり、白娘子の「熱烈で純真に許仙を愛している」ことを強調し、小青については「友に対しては忠実・貞堅であり、敵や圧迫者・裏切者に対しては憤激を隠さず、戦闘的である」という性格が作り上げられた[14]。

そして、『白蛇伝』の最後の場面で、高官位の状元を得た息子が白娘子と再会する「祭塔」の場は「倒塔」に変えられた。ここで、法海に打ち負かされた小青は山に逃れて修行を積み、数百年後戻って来て、塔を倒して白娘子を救い出す。つまり、民衆の代表とされる小青が封建社会規則の象徴である雷峯塔を打ち倒す。それを通して、民衆の勝利が象徴されていると言える。

このように、田漢の『白蛇伝』に至っては、白娘子が愛すべき「純真な愛情」の持ち主という理想的な女性に作り変えられ、小青は「強烈な個性」で愛憎がはっきりしている戦う「革命少女」に変身した。そして、白・青と「封建的圧迫の代表者」である法海の闘いは、まさしく「人民」の反封建的闘争の偉大な力を反映しているということになる。当時実際この京劇演出を観た柳沢の感想をまとめると、白素貞は理想的な人妻から、貧民に施療をほどこす善良な社会人にまで、その性格を発展させているという。また、人間を圧倒し得る虚妄の権威の下に苦しみぬいてきた民衆の姿は、白素貞・小青・許仙の三者の生き方に象徴されており、自由と幸福を追求する民衆の意志は、遂には自己を解放するという[15]。田漢の『白蛇伝』は建国後「人民」の新しい生活を描く新たな戯曲として作り上げられた。

以上のように、封建統治階級に逆らえない自分たちの身から、民衆は鎮圧された白娘子に同情や、共感を持つようになる。そのため、白娘子は民衆によって理想化され、勝利を達成する役割が与えられる。その後、田漢はこうした民衆の想像力と共感を利用し、中国共産党の「反封建主義」「男女平等」「自由恋愛」といった方針を『白蛇伝』の改作に織り込むことに成功した。出来上がった作品もまた民衆にたいしてより強いイメージを与えている。このような相互作用の結果、「白娘子永鎮雷峰塔」の「人妖は同居すべからず」のもとで白娘子が敗北した結末は『白蛇伝』(55 年) の「封建的圧迫に対抗」し、「自由な恋愛と結婚を追求する」白娘子の全面的な勝利になったと言えよう。

---

[14] 田漢『田漢論創作』（上海文芸出版社, 1983 年）, 194 頁.

[15] 柳沢三郎が 1952 年 10 月北京で上演された田漢脚本の『白蛇伝』を観て書いた感想による。前掲, 柳沢三郎「「白蛇伝」の変遷に関する覚書」, 75 頁.

以上の考察を通して明確になったように、明代の「白娘子永鎮雷峰塔」によって初めて小説として定まった「白蛇伝」は、様々なバリエーションが生み出され引き継がれていく。「白娘子永鎮雷峰塔」では、「人妖は同居すべからず」という仏教的な論理を主題化し、白娘子への信と不信の間でゆれうごく許宣と白娘子の矛盾を話の原動力として物語は展開している。その後、鎮圧された白娘子に対する民衆の同情と共感によって、「白蛇伝」は主に下記の二点の変化を見せた。一つは、白娘子は勇気・献身・愛情などの美徳を兼備した理想的な女性像にまで高められている点、もう一つは、「白蛇伝」における矛盾対立関係が、白⇔許から白・許⇔法海に移行すること点である。

さらに、1955年田漢の『白蛇伝』に至っては、中国共産党の宣伝機能をもつ作品として、従来形成されてきた民衆の想像力と共感を踏まえ、「反封建主義」「男女平等」「自由恋愛」といった方針を『白蛇伝』の改作に織り込むことに成功した。出来上がった作品も広く流布し、さらに民衆にたいしてより強いイメージを与えている。

このように、「白蛇伝」の中国における変容を総括すると、民衆の想像力と「社会」という公的領域の利用・引導との相互作用が行われた結果、「白蛇伝」はその時代の要素を取り入れて更新され、変化していく。その変遷過程は植田が喩えたように[16]、まさしく蛇のように、幾度か脱皮をくりかえしながら息を吹き返し、生い茂る民草の中に奥深く這い込んで行ったのである。

「白蛇伝」映画小史

従来であれば、小説など文字文化の中で受容されてきた「白蛇伝」が、複製技術時代の新しいメディアである映画によって、視覚化という新しい刺激を伴って登場した。それでは中華文化圏はもちろん、日本と韓国も含めて、この物語がどのように映画化されてきたかを、時代を追って簡単に説明する。実にこの物語はこれまで日本と韓国を合わせて、二十回にわたって映画化されている[17]。それらの作品を大きく分けると、劇映画と戯曲映画[18]がある。後述するように、「白蛇伝」をベースにした戯曲映画のなか、香港で撮影した粤劇の作品が多数である。

---

[16] 前掲，植田渥雄「「白蛇傳」考――雷峰塔白蛇物語の起源およびその滅亡と再生」, 213 頁.
[17] 詳細は付録Ⅱを参照。
[18] 戯曲映画とは伝統戯曲の舞台演出をベースにして撮影したものである。

民国期での「白蛇伝」映画

中国映画史において、初めての短編記録映画は 1905 年（清・光緒 31 年）、北京で行われた京劇映画「定軍山」である。中華民国期（1912 年）に入り、1921-1922 年で封切られた三つの長編劇映画を経て、中国の映画は萌芽期から草創期に移転することを告げる[19]。大規模な映画制作と多くの映画会社の成立という 1920 年代において、大別して近代文明を宣伝する「現代片」（現代劇）と、西洋思想と対抗し、伝統的な倫理を強調する「古装片」（時代劇）といった二つのジャンルがある。天一影片公司をはじめとする映画撮影所は、神仙と妖怪の跋扈するおとぎ話を次々と作り、一世を風靡したのであった[20]。そのなか、民間伝説や古典小説を脚色した「天一」の古典映画シリーズの第一作目『梁山伯と祝英台』（原題：「梁祝痛史」、1926 年）につづいて、『義妖白蛇伝』（1926 年）が上映された。上下二巻に分かれて上映され、その人気がいかに高かったかは、翌 1927 年に早くも続編の『仕林祭塔』なるフィルムが制作されたことからも推測できる。監督は邵酔翁で、彼はかつて商売で失敗し、映画の営業上の成功に刺激され、1925 年 6 月に天一影片公司を設立した[21]。その後日中戦争が勃発し、上海の「天一」の製作拠点が香港に移動し、邵氏四人兄弟の末っ子である邵逸夫（ランラン・ショウ）の手によって、のちの「東洋のハリウッド」と呼ばれる映画王国「邵氏兄弟（ショウ・ブラザーズ）」に変身を遂げたのである。

『義妖白蛇伝』は中国映画史上最初の「白蛇伝」映画である。白蛇には当時上海で人気を呼んでいた胡蝶が、青蛇にはこれも 20 年代末著名なカンフー・怪奇映画[22]の女優であった呉素馨が配役として演じる。この最初の「白蛇伝」映画は当然のことながら無声映画であり、字幕を挿入しなければならなかった。そのフィルムが戦乱で無くなったため、現在では台本と宣伝用の「あらすじ」紹介文は中国電影資料館が編集した『中国無声電影劇本』に載っている。『義妖白蛇伝』の題名は清時代の 1809 年に刊行した陳遇乾による語りもの

---

[19] 程季華 著，和代森川 訳『中国映画史』（平凡社, 1987 年），26 頁. 三つの長編劇映画とは、『閻瑞生』（1921 年）、『海誓』（1922 年）、『紅どくろ』（1922 年）である。

[20] 劉文兵『映画のなかの上海： 表象としての都市・女性・プロパガンダ』（慶應義塾大学出版会, 2004 年），78 頁.

[21] 前掲，程季華『中国映画史』，46 頁.

[22] カンフー・怪奇映画の定義については、劉文兵の『映画のなかの上海』での引用を借りて述べる。「描かれる対象は超自然的で、自然の法則や因果関係に縛られないため、作る側が思いのままに想像力を働かせ、彼らの思いつきに過ぎないものをあたかも神のような超自然の力に帰する」（出典：白堅「談神怪片」『聯華画報』1936 第 7 巻第 7 号）

『綉像義妖伝』から来ていると考えられる。映画の台本と「あらすじ」を参照すれば、白夫人の人間化と青蛇の過激化は顕著になっている。まず、白蛇が許仙との結びの契機は恩返しであることは『綉像義妖伝』を参照したことがわかる。仙境の権威者である王母の指示によって、白蛇は前世の恩人である許仙を探しに人界に降りるという。白蛇の身分は妖怪ではなく、人間に勝る仙女という設定である。許仙との結婚がまさに人間の「情義」にふさわしい「恩返し」である。また、青蛇の個性が鮮明に出されている。青蛇は白と許の仲介役を果たしたことを理由に、功労を鼻にかけて許仙に言い寄る。それが白蛇に発覚し叱られた後、青蛇が怒って家を出る。のちに法海との対戦において、法海を強く指弾することも、大水を起こす提議も、そして許仙の裏切りを憤慨することなどの青蛇の振る舞いから、彼女の過激化が披露されている。

もう一点を指摘しなければならないのは、映画『義妖白蛇伝』の服装は古今混在していることである。近代中国において最も影響力を持った新聞紙『申報』に掲載された記事によると、映画の服装は「古装と時装の二種類」が混じり合っている。記事に載っている映画のスチル写真からもわかるように、人界に降りるといった特定の場面では古装で(図2)、他の時は当時の普段着（図 1）である。

図 1[23]

図 2[24]

[23] 『申報』 19114 号 1926 年 5 月 21 日，21 版.
[24] 『申報』 19116 号 1926 年 5 月 23 日，25 版.

この現象は「天一」の同時期のほかの古典映画にも見られる。この違和感のある視覚表象は、急速に近代化を迎えつつあった中国に、「伝統」と「近代」の衝突と共存を端的に示した縮図と言える。当時の映画評論では、この作品の服装を「不倫不類」「非今非古」、また「封建的な倫理と迷信の宣伝ではないか」という苛烈な批判がみられる[25]。1927 年の三巻目の『仕林祭塔』の撮影では、劇中の服装は全て古装に統一することにしたという[26]。この変化の持つ意味について、白恵元は既に鋭い洞察を施している。彼の議論をまとめると、「天一」ないしのちの「邵氏」は古装片を好んだのは、①古装片は異なる社会階層に簡単に理解され、消費されること、②映画の中の「古装」は実のところ「戯曲服装」で、近代以前の中国を指しているが、明確な時代がわからない[27]という理由がある。したがって、「現代」と具体的な歴史背景の喪失を通して「中国」という概念を政治的意味から文化的に転じさせ、古装に統一することで自我のアイデンティティーの一部を消去し、文化上の一体感を持たせることを達成できたと、白恵元が指摘している[28]。

白の論説を参照すれば、『義妖白蛇伝』が市場に受け入れられたことには、二つの理由があると考えられる。一つは、「白蛇伝」の映画化にはすでに文化的な土壌が用意されていた。「白蛇伝」はそもそも説話文学、口頭伝承、地方劇などの形を通して古い歴史を持っており、すでに代々の観客に親しまれ、高い人気がよせられていた。映画によって具象化されれば、観客に歓迎されることが想定できる。また、1920 年代の古装片の氾濫は、政治や時勢など苦悶の現実から逃避したいといった当時の民衆の心理状態を反映していたともいえる。それを背景に、時代劇とメロドラマが求める怪奇と悲劇の要素を兼ねている点から、「白蛇伝」は絶好の題材と言えるであろう。第三章で詳しく述べるが、「天一」の後身会社である「邵氏兄弟」が 1962 年に製作した黄梅調映画『白蛇伝』も大人気を呼んだ。興味深いことに、62 年版『白蛇伝』の人気の裏においても、『義妖白蛇伝』と似たような筋が通っている。

上海で「白蛇伝」の次の映画化は、1939 年楊小仲によるトーキー版『荒塔沈冤』である。『荒塔沈冤』は完全に「白蛇伝」の怪奇性を取り捨て、ヒロインたちは蛇精ではなく、豪族家庭のお嬢さん白素貞と侍女小青に設定されている。簡単に要約すると、封建社会の家

---

[25] 程季華, 李少白, 邢祖文 編著『中国電影発展史 第一巻』（中国電影出版社, 1963 年）, 87 頁.
[26] 『申報』 19434 号 1927 年 4 月 20 号 , 18 版.
[27] 白惠元「「白蛇伝」電影的邵氏伝統―以 1926 年天一公司影片『義妖白蛇伝』為中心」『電影芸術』5（2013 年）：120 頁.
[28] 前掲, 白惠元「「白蛇伝」電影的邵氏伝統」, 120 頁.

父長制と倫理観に圧迫されるヒロインの悲劇的な一生を描く物語である。父親の妾と不倫関係を持つ若い男が素貞の部屋に逃げ込んで外へ脱出する。それを見た父親は自分の娘が男と不名誉なことをしたと誤解し、不貞で家門の誉れを汚れるという理由で彼女に自殺を強いる。妾の助けによって、素貞と侍女の小青が家を出る。のちに許仙に出会って結ばれ、息子を生む。しかし、父親の味方である法海は素貞に出くわし、その後素貞が蛇精であると許仙を騙し、素貞を彼女の父親が建立した雷峰塔の中に閉じ込める。数年後、息子と面会した後、素貞は自ら雷峰塔から飛び降りて命を絶つというものである。

『荒塔沈冤』においては白素貞と小青が蛇精であるという設定が抹消され、ただそのストーリーを保留してメロドラマに改作したのである。その背景には国民党政府の映画検閲令の統制と当時のメロドラマの形式に関係があると考える。分裂した中国を統一した国民党政府によるイデオロギーの統制が強化され、女カンフー使いに代表される大衆文化が特に弾圧の対象となったという経緯で、1931 年に発令された映画検閲令によって「カンフー・怪奇」映画は禁止された[29]。また、ヒロインが典型的な受け身の女性として描かれるのは、「あらゆる不幸をヒロインに負わせて、観客の涙をさそう」[30]という 20 年代に確立されたメロドラマの伝統を踏襲したのである。

1949 年以降の「白蛇伝」映画

1937 年に日中戦争が勃発してから、日本の中国侵略が本格化しつつあり、上海で群集した多くの映画制作者は戦乱を避けるために香港に移転した。『荒塔沈冤』が制作された 1939 年が上海で映画を制作する最後の時期であった。その後の「白蛇伝」映画は香港を中心に制作された。香港で制作された「白蛇伝」映画には、粤劇という伝統演劇の「白蛇伝」をベースにして映画化したものが多数である。粤劇映画は香港電影資料館に所蔵する映像資料や文献が少ないため、またこれらの作品にめぐる先行論考が少なく、今後の文献発掘を待たなければならない。ここでは列挙して簡単に言及しておきたい。「白蛇伝」の粤劇映画を具体的に列挙すると、『仕林祭塔』(1934 年、制作者情報不明)、『夜祭雷峰塔』(1949 年、監督：陳平　主演：張恬游ほか)、『白蛇伝』(1955 年、監督：周詩禄　主演：羅艶卿ほか)、『仕林祭塔』(1955 年、監督：周詩禄　主演：羅艶卿ほか)、『断橋産子』(1962 年、監督：

[29] 前掲，劉文兵『映画のなかの上海』，80 頁.
[30] 前掲，劉文兵『映画のなかの上海』，91 頁.

王風、主演：于素秋ほか)、『仕林祭塔』(1962 年、監督：陳皮、主演：新馬師曽ほか）がある。劇映画としては、北京語を言語にする『白蛇伝』(1952 年、監督：王天林、洪叔雲、主演：于素秋ほか）と、舞台を現代に置き換えた『新雷峰塔』(1952 年、監督：謝虹、主演：鄧碧雲ほか）がある。

1950 年代末から 60 年代までに、日本、韓国、香港において相次いで「白蛇伝」映画が作られた。制作年順で列挙すると、『白夫人の妖恋』(1956 年、日本東宝と香港邵氏の合作、監督：豊田四郎、主演：山口淑子ほか)、『白蛇伝』(1958 年、日本初の長編漫画映画、東映、監督：藪下泰司、出演者：森繁久彌ほか)、『白蛇夫人』(1960 年、韓国シンフィルム、監督：申相玉、主演：崔銀姫ほか)、『白蛇伝』(1962 年、香港邵氏、監督：岳楓、主演：林黛ほか）となる。これらの作品の制作背景には緊密な受容関係がみられる。その詳細は第一章と第二章に譲ることにする。

70 年代においても「白蛇伝」の映画化は、一向に止まらなかった。その作品としては、『白蛇大鬧天宮』(1975 年、台湾、監督：孫陽　主演：嘉凌ほか)、『真白蛇伝』(1978 年、香港と台湾、監督：李翰祥、主演：林青霞ほか)、『白蛇伝』(1980 年、中国大陸、田漢の京劇作品の改編、監督：傅超武、主演：李炳淑ほか)、『青蛇』(1993 年、香港、監督：徐克、主演：王祖賢ほか)、『白蛇伝説』(2011 年、中国大陸、監督：程小東、主演：李連杰ほか）がある。田漢の京劇作品に沿った『白蛇伝』(1980 年）を除けば、これらの映画にみられる特徴の一つは、従来とは違った解釈のもとに物語を書き直したことである。そこから、現代化の進行による映画観衆の世界観の変化と伝統的な物語の齟齬をなんとか解決し、調和のとれた物語の再生へと向かおうという意向が感じられる。配役を含め、登場人物を現代に生きる人間として描き出し、それぞれ現代的理念のもとで欲望や主体意識の所有者として行動している。簡単にまとめると、より現代的な愛の物語になっていると言えるかもしれない。

このように近世から 21 世紀までの長きに渡って「白蛇伝」が発展し洗練を重ねてきたプロセスは、ヒロイン「白蛇」のイメージが絶えずに豊富化していく過程でもある。そして、最初の映画化である『義妖白蛇伝』を起点として、「白蛇」は映画領域に入り、一連の映画作品群が制作された。2011 年版まで 85 年間にわたって「白蛇伝」映画の系譜をたどってきたことを通じて、注目すべきものは二つあると気づく。一つは、映画で繰り返し描いてきた「白蛇伝」は、当然ながら制作時代の要素を取り入れ反映し、登場人物に当時の解釈を施した点である。もう一つは、上海から香港、台湾、そして日本と韓国まで行って、最

後は再び大陸に戻るというような空間の移動によって、「白蛇伝」映画は地域性と越境性両方を備えている。「白蛇伝」映画の作品を比較してみることは、異なる時代において伝統的物語がいかに変化していったかを確かめる点からも、また各国や各地域特有の文化に根ざしている地域性による物語の解釈及び人物造型や、映画の越境がもたらした受容と作品間の影響関係を見る点からも、興味深い問題を提供できるのではないか。本論文は以上の二点を念頭に置きながら、1950 年代以降の「白蛇伝」映画に目を向けて検討したい。

第2節　先行研究

上述したように、1624 年に刊行された「白娘子永鎮雷峰塔」から現在までの約 400 年近くの間、「白蛇伝」はあらゆる形で伝承されてきた。それに応じて「白蛇伝」に対する研究も膨大に蓄積されてきた。しかし、先行研究のほとんどは「白蛇伝」の小説や語り物などのテキスト資料を論究するもので、映画作品を分析対象とする研究は極めて限られたものしか見当たらない。本論文において取り上げる映画作品に関連する先行研究は各章で詳しく検討することとして、序章では「白蛇伝」の先行研究を全体的に把握する[31]。その検討は以下の二つに分けられる。第一に、「白蛇伝」のテキスト資料に関する先行研究を概観する。第二に、「白蛇伝」の映画作品に関する先行論とその問題点を検討し、それらの研究と本博士論文との研究対象や着眼点の差異を明確にしておきたい。

「白蛇伝」テキスト資料に関する先行研究

「白蛇伝」の物語は始終変化しているので、関連研究は膨大な量にのぼる。20 世紀のはじめ、1924 年雷峰塔の倒壊の際に、魯迅は「雷峰塔の倒壊について」[32]という文章を発表した。それをきっかけに、中国では「白蛇伝」の研究が盛んになり始めた[33]。また、2005 年に「白蛇伝」が中国政府によって「国家非物質文化遺産」として登録されたことで、「白蛇伝」の研究にいっそう拍車がかかった。日本の学者たちも、早い時期から「白蛇伝」に関

[31]執筆者の言語能力が限られているため、本論文は中国語（香港と台湾を含む）・日本語・英語の研究文献のみを扱うのである。

[32] 本篇は 1924 年 11 月 17 日、北京の週刊『語絲』第一期に発表された。魯迅は文の中、子供の時祖母がよく語って聞かせた白蛇娘娘の話を述べ、雷峰塔のしたに閉じ込められた白蛇を同情し、彼女を調伏した法海禅師を責める。雷峰塔の倒壊については愉快な気持ちを記す。

[33] 高艶芳「中国白蛇傳経典的建構与闡釋」（博士論文）（華中師範大學, 2014 年）, 5 頁.

心を寄せた。1956 年度日本文学協会大会に「雨月物語」（野田寿雄）が報告されて以後、中国の「白蛇伝」と上田秋成の「蛇性の婬」についての研究が度々文学誌『日本文学』に掲載された[34]。現在、蓄積されてきた「白蛇伝」の先行研究と議論について、数多くの研究者は民俗学、宗教学、文学、文化論、歴史論などの各方面から論じている。ここでは、紙面の関係により全てに論及することが難しいため、本論文が取り扱う「白蛇伝」映画研究に必要な知識を与えるという視点から、「白蛇伝」の研究の全体的な文脈をまとめたい。「白蛇伝」の研究成果を整理すると、主に「白蛇伝」の形成、発展、日中比較の三つの方向に分類できる。

「白蛇伝」の形成

「白蛇伝」の形成史に関する研究はかなり盛んに行われてきた。唐代伝奇「白蛇記」、いわゆる『太平広記』所収「李黄」「李琯」は唐の長安を舞台とし、白蛇精が男を魅惑し最後に死なせたという話であるため、白蛇伝物語の源流は唐代ではないかという説が一般的である。一方で、銭静方（1916）が『湖壖雑記』『小窓自記』『西湖遊覧志餘』などの文献資料を挙げて提唱した宋代説は、後の研究者に大きな影響を与えた[35]。漢学者の青木正児（1938）は宋代から伝わる縁起話である「西湖三塔記」をもとにして明代の小説家が創作したという仮説を提唱した[36]。富永一登（1987）は六朝・唐・宋の蛇説話を検討し、「白娘子永鎮雷峰塔」が志怪・伝奇・説話と続く中国小説の伝統を踏まえて創作されたものであることを明らかにした[37]。

その中で、各研究は、明末期に馮夢龍が編纂した『警世通言』「白娘子永鎮雷峰塔」が、現在流布している「白蛇伝」の原形を留めているものの中で最も古い文献であるという共通の認識を持っている。本論文では、「白娘子永鎮雷峰塔」をもって「白蛇伝」の成立と捉える。

---

[34] 前掲，森山重雄「民話と文学の方法――白蛇伝と「蛇性の婬」上」：1 頁.

[35] 銭静方「白蛇伝弾詞考」『小説叢考』（商務印書館, 1916 年初版），90-93 頁.

[36] 青木正児，「小説「西湖三塔記」と「雷峰塔」」『青木正児全集・第七巻』（春秋社, 1970 年）, 86-87 頁．原文は昭和 13 年（1938 年）5 月「文化」に載せ、その後『江南春』（初版 1941 年）に収録された。

[37] 富永一登『中国古小説の展開』（研文出版，2013 年），286-310 頁．初出は「「白蛇伝」遡源考―六朝・唐・宋の蛇説話」（『学大国文』30，1987 年：21-41 頁）である。

「白蛇伝」の発展

「白蛇伝」は、民話や本や各種芸能を通じて中国中に流布したことによって発展した。「白蛇伝」の多種多様なバージョンに対する研究は主に人物像とプロットの発展に集中している。

例えば、柳沢三郎は「白蛇伝」の明代から1950年代までの幾つかのバージョンを取り上げ、「白娘子永鎮雷峰塔」において、最初人妖は同居すべからずという主題であったものが、夫婦の恩愛を強調し、自由と幸福を追求する主張に至るまでの変遷プロセスを論述している[38]。谷口義介はいくつかの論文のなかで、「白蛇伝」の主要な文献テクストを分析対象とし、人物関係の変化に着目して、白蛇伝の発展過程を検証した[39]。

川田耕は論文「「白蛇伝」にみる近代の胎動」に、中国古代の蛇信仰から、近世における「白蛇伝」の形成、近現代まで「白蛇伝」の発展と変容、国家・社会の力学を通して考察した結果、「これらの一連の物語の発展・変容には、父権的な社会・家族構造とイデオロギーの裏側に育った、性愛と生命の流れへの民衆的で非言語的な創造の力が見られるのであって、そこに近世中国社会の近代への胎動が見て取れる」という結論に至る[40]。

また、范金蘭が著書『白蛇傳故事型變研究』[41]の中、「白蛇伝」の変遷を起源、発展、成熟、変化という四つの時期に分類し、各時期の代表作品を挙げ、作品の比較を通して、主題・構造・プロット発展・人物像などの変化について分析している。

以上に挙げた文献研究の他に、実地に調査した民話・民間文芸と、知識人の修訂を経た小説との比較を通じて、あらためて「白蛇伝」の形成過程を検証する研究もある。その代表として、山口建治の研究が挙げられる[42]。

日本上田秋成「蛇性の婬」と中国原典の比較

日本に「白娘子永鎮雷峰塔」が伝えられ、江戸時代の上田秋成の名作『雨月物語』巻四

---

[38] 柳沢三郎「「白蛇伝」の変遷に関する覚書」『日本文学』6(5)（1957年）：67-76頁.

[39] 谷口義介「馮夢龍と黄圖秘のあいだ ： 白蛇傳・小説から戯曲へ」（『学林』58，2014年:78-103頁）、「白夫人と法海 ： 白蛇傳變遷史(2)」『（学林』55，2012年:106-144頁）、「白夫人と青青 ： 一つの白蛇傳變遷史」（『学林』53・54，2011年:455-483頁）、「蛇捕り名人の戴先生--白蛇傳成立の一こま」（『学林』40，2004年: 54-68頁）が挙げられる。

[40] 川田耕「「白蛇伝」にみる近代の胎動」『京都学園大学経済学部論集』23(2)（2014年3月）：35頁.

[41] 范金蘭『白蛇傳故事型變研究』（台湾萬卷樓圖書，2003年）.

[42] 山口建治「民話と小説―白蛇伝の場合―」『中国通俗文芸への視座』（東方書店,1998年），181-207頁.

「蛇性の婬」(1776 年) が「白娘子永鎮雷峰塔」をもとにして成り立っていることは周知の事実である。そして、「白蛇伝」研究の一環として、日中比較も盛んに行われた。「蛇性の婬」の研究は、原典との比較を行ったもの、及び原典それ以前の民話遡り、「白蛇伝」の起源を辿ったものがある。

原典との比較はこれまで多くの研究者によって、主に典拠、主題、プロット、人物像の面においてなされてきた。中村幸彦（1959）は『上田秋成集』で、「蛇性の婬」の主題構想が男主人公豊雄の人格発展劇を中心としているという見解を述べている。それを踏まえて、後の研究は主題と人物像に着目して比較を行ったものが多い。鵜月洋（1969）は『雨月物語評釈』で、主人公の人間造型と物語の主題における原典との違いを述べている。田中優子（1990）は従来の「典拠」「影響」「模倣」という視点を取らず、中国における近世的「俗語文学」は日本において古代的「雅語文学」に転換したと指摘している。高田衛（1999）は『女と蛇―表徴の江戸文学誌―』で、原典との比較を通じて「蛇性の婬」の主題や人物像を論じている。その他、森山重雄の「民話と文学の方法―白蛇伝と「蛇性の婬」上・下」、中田妙葉の「「蛇性の婬」における人物形象の創作と中国白話小説の影響について」、荘司格一の「「白娘子永鎮雷峰塔」と「蛇性の婬」」などが取り上げられる。

中国側でも「白娘子永鎮雷峰塔」と「蛇性の婬」の比較研究が行われた。その代表的な研究者として蔡春華が挙げられる。蔡によれば、両作品とも女性の愛情への追求を表しているが、主題・プロット・人物像においては大きな違いが生じているという。「白娘子永鎮雷峰塔」は世間への「警戒」を、「蛇性の婬」は題目にあるように女の欲望「婬」の恐ろしさを強調している。構造上では、「白娘子永鎮雷峰塔」のプロットを参照した上で、その一部を取り入れ、新たなモチーフも加えている。それは男主人公の豊雄の性格成長と、白蛇の真女児が人間女性に取り憑き、最後にその女性を死なせたという内容である 。

上述のように、文学・民俗の面での「白蛇伝」研究が蓄積されてきた。それらの研究は本論文の議論に必要な知識と様々な視点を与えた。「白蛇伝」映画についてはまだ十分な研究が行われているとは言えないが、次に述べる。

「白蛇伝」映画作品に関する先行研究

中国語圏の研究文献

1926 年上海で制作された映画『義妖白蛇伝』を皮切りに、「白蛇伝」が頻繁に映像化され

た。「白蛇伝」映画作品は中国映画史において重要な位置を占めていると言っても過言ではない。中国語圏の先行研究においては、総体的に言えば、「白蛇伝」映画の研究は学術論文、雑誌評論を主としてなされている。そのなか、数多くの研究は映画を文学作品、あるいは従来の「白蛇伝」物語との比較を通して、映画作品を「白蛇伝」変遷の延長線において議論を展開している[43]。また、一つの映画を文化伝統、美学スタイル、ジェンダーなどの視点から論及している。特に 1993 年の映画『青蛇』をめぐる議論が中心となっている[44]。

日本語圏の研究文献

日本語圏の研究文献において、「白蛇伝」映画に関する研究文献は以下のように、主に三つに分けられる。①「白蛇伝」の変遷を論じる一環として、映像化された作品に言及したものである。②映画史の視点から、合作映画の『白夫人の妖恋』とアニメ『白蛇伝』の制作背景を分析したものである。③異文化交流の視点から、「白蛇伝」がどのように日本に受容され変容されるかを、上記の二つの映画を取り上げて考察したものである。

具体的には、まず、「白蛇伝」の変遷を語るために映像作品を取り上げた研究がある。前述の論文「「白蛇伝」にみる近代の胎動」において、川田耕は時間順で「白蛇伝」の起源、形成、発展を検討した後、近現代における「白蛇伝」の傾向を論じる際に、映画化された作品を羅列しながら、「白蛇伝」映画の特徴を「役者を近くから撮ることができるという映画の特徴を活かして、白素貞と小青の人間としての姿を視覚的に美しく描いて、しかもそれを怪しげな存在とすることである」[45]と述べている。現代の「白蛇伝」には、「両性間の関係の不気味な深部がより直接的・自覚的に描かれている」と川田がまとめている[46]。それらの内容は、あくまでも「白蛇伝」の発展を語るために映画作品を言及するものであり、具体的に映画作品が呈する物語の変化や人物の表象については詳しく述べていない。また、関口美幸は「白蛇伝」の主要作品を時代順に取り上げ、テクストからテレビドラマまで、白娘子と許仙の人物像の歴史的変化と発展を考察した上で、白娘子が「蛇妖怪から良妻賢

---

[43] 例えば、佘亜柳『民間伝説「白蛇伝」在鏡像語境中的豊富与嬗変』（修士論文,河北大学,2015 年)、聶焱『「白蛇伝」故事在影視中的改編研究』（修士論文, 山西大学, 2013 年)などが挙げられる。

[44] 「知網」は中国大陸で最も利用されている論文検索ツールである。そのホームページは http://nvsm.cnki.net/KNS/ である。「知網」で「青蛇　電影」をキーワードとして検索してみれば、74 件の結果が出ている。「白蛇伝説　電影」での検査結果が 26 件である。［2018 年 3 月 20 日検索結果］

[45] 前掲, 川田耕「「白蛇伝」にみる近代の胎動」, 55 頁.

[46] 前掲, 川田耕「「白蛇伝」にみる近代の胎動」, 56 頁.

母へ」、許仙が「“色”から“情”へ」変化してきたと結論づけている[47]。いずれも小説などのテクスト作品を主眼においた研究である。

次に、映画史の視点から「白蛇伝」映画に言及した研究は以下のようなものがある。日本と香港の合作映画である『白夫人の妖恋』は、戦後の日本映画と香港映画との交流史において重要な作品の一つである。日中映画研究者の邱淑婷（2007）は著書『香港・日本映画交流史』[48]において、邵氏と日本の合作映画を論じる一節で、歴史資料を検証しつつ、『白夫人の妖恋』などの合作映画の背景を論じた。『白夫人の妖恋』からみられる日中文化の差異にいくつか言及しているが、具体的な分析と答えは与えられていない。映画研究者の晏妮（2016）は、論文「混淆するチャイナカラーの分流－昭和戦後期の日本映画はなぜ「中国表象」を必要とするのか」の中で、昭和戦後期の日本映画においてチャイナカラーが必要とされた原因ついて、映画界の産業的展開の経緯と言説の両面から考察を行った[49]。中国古典表象産出の背景を分析することに当たって、晏は『白夫人の妖恋』をめぐる歴史的文脈を整理し、この映画の誕生は「日本と香港の人的接触とビジネスの提携がそのバックグランドにあった」と断定した[50]。そして、1950 年代の日本映画が中国表象を取り入れた背景には、「敗戦後、日本がアジアの孤児になりかねない状況下で、アジアと強く繋がりたいという映画人の願望や、アジアで日本映画のマーケットを再開発したいという業界の野望により、中国大陸との映画交流が進んだ」と結論づけた。

他方、日本最初のカラー長編アニメーションである『白蛇伝』は、日本アニメーション史研究において避けてはならない重要な作品である。なぜ初の長編アニメが中国の古典物に材を取ったのかは、近年、木村智哉を始めとする東映動画史に関する複数の研究でも明らかにされてきた[51]。その原因は、ディズニー作品への対抗策であるとともに、アジア諸国を含む海外市場の進出を明確に狙ったからである。また、赤上裕幸（2013）はアニメ『白

---

[47] 関口美幸「「白蛇伝」登場人物考(2)許仙 ： ″色″から″情″へ」『拓殖大学語学研究』136（2017 年）:23-35 頁；「「白蛇伝」登場人物考(1)白娘子 ： 蛇妖怪から良妻賢母へ」『拓殖大学語学研究』134（2016 年）:53-70 頁.

[48] 邱淑婷『香港・日本映画交流史』（東京大学出版社，2007 年）.

[49] 晏妮「混淆するチャイナカラーの分流－昭和戦後期の日本映画はなぜ「中国表象」を必要とするのか」谷川建司編『戦後映画の産業空間：資本・娯楽・興行』（森話社，2016 年），209-235 頁.

[50] 前掲，晏妮「混淆するチャイナカラーの分流」，227 頁.

[51]木村智哉「初期東映動画における映像表現と製作体制の変革」（『同時代史研究』 3（2010 年）：19-34 頁）、木村智哉「東映動画株式会社の発足と同社アニメーション映画の輸出に関する一考察」（『演劇博物館グローバル COE 紀要　演劇映像学 2011』1（2012 年）： 147-168 頁）、渡邉大輔「初期東映動画における教育映画の位置－主に国際化路線との関わりから」（『演劇研究』37（2013 年）： 97-114 頁）、禧美智章『アニメーションの想像力－文字テクスト/映像テクストの想像力の往還』（風間書房，2015 年，81-96 頁）、津堅信之『ディズニーを目指した男 大川博』（日本評論社，2016 年，120-133 頁）などを参照。

蛇伝』が制作された当時の東映に集結した人脈に焦点を当て、戦前そして満映との人的連続性と戦後日本のアニメーション産業に与えた影響との二点から論じている[52]。秦剛(2018)は論文[53]でアニメ『白蛇伝』に着目し、東映動画の長編第一作がなぜ中国の古典を題材にしたか、『白蛇伝』をめぐる歴史の言説資料によって明らかにした。それから、作品における背景美術、キャラクターの設定、セリフなどのテクスト分析を細緻に検証することによって、制作に関わったスタッフたちの戦時中の満州での体験や中国のイメージがいかに『白蛇伝』で表象されているのかを解明している。アニメ『白蛇伝』は、制作側が敗戦によって終焉した旧植民地支配時代や満州に持っているノスタルジーの意識的もしくは無意識的な隠喩が内在している作品であると、秦剛は結論を付けている。

最後に、異文化交流における受容と変容の視点から、日本の「白蛇伝」映画を取り上げた先行文献を論じる。以下の雑誌論文が挙げられる（発表年順に記す)。

(1) 曾秋桂「異文化接触による物語変容―『白蛇伝』から『崖の上のポニョ』へ」(『比較文化研究』, 2010 年 11 月)
(2) 劉韻超「日本映画における中国古典の受容と変容―映画『白夫人の妖恋』と『白蛇伝』を中心に―」(『国際文化研究』, 2015 年 3 月)
(3) 今泉容子「白蛇伝映画における女の表象―日本文化圏での開花―」(『国際日本研究』, 2015 年 3 月)

曾秋桂は蛇の形象に注目し、上田秋成の小説「蛇性の婬」、林房雄の小説『白夫人の妖術』、映画『白夫人の妖恋』、アニメ『白蛇伝』を取り上げ、各作品における蛇の形象をまとめ、その変化を概説した。しかし、対象とする作品のストーリーのまとめが多く、テクストの分析はほとんど行わなかった。(2) と (3) は本論文に関連する直接的な先行研究である。劉韻超は『白夫人の妖恋』とアニメ『白蛇伝』を対象とし、中国の物語「白蛇伝」がいかに改作されたかを考察した。本論文の第一章で対象とする日本の「白蛇伝」映画の論述に、受容と変容の視点から有益な内容を提供した。ただし、二つの映画を中国原典の『雷峰塔伝奇』と比較することによるプロットの違いが議論の中心であり、映像の分析には全く触

[52] 赤上裕幸『ポスト活字の考古学―「活映」のメディア史 1911 - 1958』（柏書房, 2013 年）, 351-355 頁.
[53] 秦剛「東映動画『白蛇伝』におけるポストコロニアルな想像力―その中国表象の歴史的連続性を中心に」『Intelligence』18（2018 年 3 月）：41-51 頁.

れられていない。今泉容子の論文は、初めてショット分析の方法を用いて日本の「白蛇伝」映画を映画テクストとして本格的に論じたものである。作品における主人公の白蛇（女性）の表象に焦点を絞り、二つの作品の特徴を考察した研究でもあり、本論文の問題関心に極めて近いものの、日本版以降、同じ 1960 年代に制作された韓国版、香港版との比較や影響関係についての考察は扱われていない。日本の「白蛇伝」映画を対象とした（2）と(3)は本論文の第一章の議論を展開する上で重要な先行文献となるが、本研究の関心である、各地域で制作された「白蛇伝」映画の比較によって女性表象の相違と作品間の影響関係を考察することについては触れられていない。

上述のように、近年、「白蛇伝」の映画は本格的な研究対象として注目されるようになってきたが、その多くは「白蛇伝」の変遷についての議論や個別の映画の分析であった。そして、映像のテクスト（ショット）分析はまだ十分になされていないのが現状である。また、「白蛇伝」映画の比較研究の多くは中国文化圏にとどまり、日本及び韓国の作品に目を向けた研究はけっして多いとは言えない。日本の「白蛇伝」映画がその後の韓国及び中国文化圏の「白蛇伝」映画にどのような影響を与えたかについての分析は、殆ど論じられていない。本論文は、上記の「白蛇伝」テキスト資料と映画作品に関する先行研究を参照しつつ、映像のテクスト分析を詳細に行った上で議論を進めるという方法を本論文の基本的方針として、各作品における女性像がどのように表象されるのかについて論じる。

それを達成するために、映画に現れた女性の表象に関する理論を避けては語れない。映画などのメディア内での女性の表象に対して、様々なフェミニズム的批評が蓄積されている。その中、最も有名なのは、ローラ・マルヴィ（1975）の論文「視覚的快楽と物語映画」[54]である。マルヴィはフロイトの精神分析理論を用いながら、ハリウッドの主流映画とは男性中心的社会の無意識を反映し、「見る主体＝男性」「見られる客体＝女性」という図式を提出した。映画中で、「性的対象として呈示された女性は性愛的見世物のライトモチーフ的存在」[55]で、男性は支配的であり、性愛的な凝視を行う。男性による凝視の概念とメディアによる女性従属への着目によって、マルヴィの議論はフェミニスト映画理論を代表するものになって、ジェンダーの表象批判の一角を形成することとなった。本論文もマルヴィの

[54] ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」斉藤綾子訳、岩本憲児 武田潔 斉藤綾子 編『「新」映画理論集成①――歴史／人種／ジェンダー』（フィルムアート社，1998 年〔1975 年〕），126-141 頁。
[55] 前掲，ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」，131 頁.

映画論を参照しながら、作品の中で女性の表象がどうのように目に見えるかたちで描写されているのかを分析する。次に、本論文は以下のような研究方法をとりながら進行することとする。

第3節　研究方法と対象

本論文は映画の研究を主に行うものである。近年来、映画研究は多様な分野で行われている。日本の映画研究においては、作家論や作品論といった芸術的、文学的、文化的な考察がメインとなっているが、映画の産業としての側面に注目した研究や、イデオロギー分析、ジェンダー論などの異なる視点の研究も集積しつつある。そして、異なる分野での片面的な分析では十分でないことが徐々に示され、幅広い学問分野を結びつける学際的な研究方法が求められている。斉藤綾子（1999）は映画理論の趨勢について、70 年代で英米圏における映画理論の中心であった「表象論・物語論・デクスト分析・イデオロギー分析の限界」がしばしば指摘され、90 年代以降の映画理論は「ジェンダー、民族・文化、歴史をめぐる文脈言説へと方向性を変えていく」と読み解いた[56]。そして、映画を分析する方法論としては、晏妮（2018）が「隣接分野と関連させながら、学際的な研究手法をこれからも開拓すべき」[57]と呼びかけているように、現在では、映画をより広い交錯的な空間で捉え、文化的、政治的、歴史的な文脈において読み解く作業が必要となっている。このような視座を踏まえ、本論文では次章以降、「白蛇伝」映画を時代と地域に分けて作品を取り上げ、基本的な前提として、すべて映画ショット分析に基づいて行った上で、映画作品に表象されている女性像を考察する。

具体的な映画の分析方法について、従来の映画研究では、物語（プロット）や登場人物（キャラクター）設定といった内容分析に重点が置かれ、全体的な物語内容を分析する傾向が散見される。しかしながら、映画は文学作品とは異なる、映像メディアであることを改めて考えると、動き（カメラワーク、被写体の動きなど）、画面構成（構図、演出）、音声（話し言葉、音楽、効果音など）、色彩などの分析から目をそらしてはならないだろう。そして、最初に映画がサイレントとして出発したことから、映画の根本はまず映像である

[56] 斉藤綾子「視覚と聴覚　解説」岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『「新」映画理論集成② 知覚/表象/読解』（フィルムアート社，1999 年），304-305 頁.

[57] 晏妮「貫戦期における日中映画 ― 歴史/表象の連続と断絶」『Intelligence』18（2018 年 3 月）：4 頁.

という観点から[58]、本論文では、映像分析によく使用されるショット分析という方法を用いながら、画面に焦点を当てて、「白蛇伝」映画の各作品に描かれる女性の表象を究明する。

映画作品のテクスト分析は、言語を媒体としている文学作品と異なり、映像と音声の連なりが対象となる。『映画の教科書－どのように映画を読むか』（初版 1977 年）の著者ジェイムズ・モナコは、映画には言語の持つような明確な文法がないと主張している[59]。しかし、映画の技法が実際に使用可能かつ有効だと明白になるにつれて、自然に映画言語の慣用法や規則などといった映画の統辞法（映画の体系的配列）が形成されてきたと、モナコも指摘している。映画の統辞法も言語と同じように、有機的な発展物であり、既存のルールを破壊し、常に新しい映像を作り上げるのである。ルールが常に更新されても、基本的な作法は存在する。モナコによると、映画の統辞法は空間と時間の二つで構成されている。空間とはそのフレームの中の場面配置、つまり演出（ミザンセヌ）であり、時間とは映画のショットを組み立てる作業のモンタージュである。それらの作法を知らなければ、映画分析をすることは困難である。

映画の文法を説明するのに、ショット分析が最も適切な方法である。今泉のまとめを借りて述べると、ショット分析とは、「映画を「ショット」という映像の最小単位に分解したうえで、ショット内の構成やショットとショットのつながりかたを調べる分析方法」[60]である。この方法は欧米で実践されてきた。その先頭に立つのは、英語圏では映画の教科書の一つとなっている、アメリカの映画研究者であるデヴィッド・ボードウェルとクリスティン・トンプソンの共作『フィルム・アート -映画芸術入門-』[61]（初版 1979 年、11 版 2016 年）である。また、ルイス・ジアネッティの著作『映画技法のリテラシー』[62]（初版 1987 年、14 版 2017 年）、グスタボ・メルカードの『Filmmaker’s Eye -映画のシーンに学ぶ構図と撮影術:原則とその破り方-』[63]（初版 2010 年）、マイケル・ライアンとメリッサ・レノ

---

[58] 今泉容子『映画の文法―日本映画のショット分析』（彩流社，2004 年），21 頁.

[59] James Monaco. *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*, (New York: Oxford University Press,1977).［邦訳］ジェイムズ・モナコ『映画の教科書―どのように映画を読むか』（フィルムアート社,1983 年），144 頁.

[60] 今泉容子『映画の文法―日本映画のショット分析』，11 頁。

[61] David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, (New York: McGraw-Hill Education, 1979).［邦訳］ディヴィッド・ボードウェル,クリスティン・トンプソン著，飯岡詩朗・板倉史明・野圭介・北村洋 訳『フィルム・ アート-映画芸術入門-』（名古屋大学出版会，2007 年）.

[62] Louis Giannetti, *Understanding Movies*, (Boston: Pearson,1987).［邦訳］ルイス・ジアネッティ著，堤和子，増田珠子，堤龍一郎 訳『映画技法のリテラシー〈1〉映像の法則』(フィルムアート社，2003 年)、『映画技法のリテラシー〈2〉物語とクリティック』(フィルムアート社，2004 年).

[63] Gustavo Mercado, *The Filmmaker’s Eye: Learning (and Breaking) the Rules of Cinematic Composition*, (New York, London: Focal Press, 2010).［邦訳］グスタボ・メルカード著，株式会社Ｂスプ

スの共作『Film Analysis 映画分析入門』[64]（初版 2012 年）などは、具体的な映像ショットの引用をして、構図やカメラワークなどの映画の規則を説明する例が載せられ、ショットごとの分析を実践した本である。欧米で行なわれている映画作品の考察方法を受け継ぎ、アジア映画に当てはまって映画研究を行っているのは、管見の限り、日本では今泉容子、中国では戴錦華を始めとする少数の研究者たちである。

よって、本論文は映画のショット分析において、前述したショット分析を運用した著作を踏まえ、または今泉容子の著作『映画の文法―日本映画のショット分析』、戴錦華の著作『電影批評』を大いに参照し、映画特有の文法を用いて映画のテキストを分析する。それゆえ、映画における場面や人物の設定、台詞、ストーリー展開などを題材にして分析する。監督や製作に関わる人物の発言を分析の対象に加えて、各作品に対する制作意図を探り、それぞれの作品のなか表している女性表象を検討する。そして、作品に関する映画評論や雑誌における作品評なども分析の対象とすることで、作品を取り巻く評価と受容状況を把握すること共に、より全面的に各作品を把握しようと考える。

本論文では、今泉容子の下記の「白蛇伝映画」の定義[65]を参考しながら、分析対象を次の条件で選別したい。

(1) 白蛇の変化である女（白娘子、白素貞、白娘、白夫人などの名前）が人間の男（許仙、許宣などの名前）といっしょに暮らす。
(2) 白蛇は禅師・法海と死闘をくりひろげる。
(3) 白蛇の付き人・小青あるいは青青（青魚あるいは青蛇の変化）がいる。

上記の条件を全て満たした上で、かつ入手できる映像に限って、時代を縦軸にして各年代の「白蛇伝」映画を表 2 のように取り上げ、本研究の考察対象とする。また、研究対象とする各映画作品の中、主要人物の名前が異なる場合もあるが、本論文では便宜上、ヒロインの白蛇を「白娘（パイニャン）」、彼女の恋人である人間男性を「許仙（キョセン）」、連合いの青蛇を「小青（ショウセイ）」、高僧を「法海（ホウカイ）」と統一する。

ラウト訳『Filmmaker’s Eye -映画のシーンに学ぶ構図と撮影術:原則とその破り方-』（ボーンデジタル, 2013 年）.

[64] Michael Ryan, Melissa Lenos. *An Introduction to Film Analysis: Technique and Meaning in Narrative Film*, (London, New York: Continuum,2012).［邦訳］マイケル・ライアン, メリッサ・レノス著, 田畑暁生訳『Film Analysis 映画分析入門』（フィルムアート社, 2014 年）.

[65] 前掲, 今泉容子「白蛇伝映画における女の表象」, 48 頁.

対応章	作品名	映像情報	制作地
第一章	『白夫人の妖恋』	1956年、豊田四郎、東宝株式会社（DVD、2015年7月発売）	日本
	『白蛇伝』	1958年、藪下泰司、東映ビデオ、（DVD、2013年6月発売）	
第二章	『白蛇夫人』（原題『백사부인』）	1960年、シン・サンオク（申相玉）、韓国映画データベース（VOD、最終閲覧日：2018年3月12日、https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/00603）	韓国
第三章	『白蛇伝』	1962年、岳楓、台湾亜悦股份有限公司（DVD、2014年4月発売）	香港
	『蛇女』（原題『사녀』）	1969年、申相玉、韓国映画データベース（VOD、最終閲覧日：2018年3月12日、https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/01842）	韓国
第四章	『青蛇』	1993年、ツイ・ハーク（徐克）、美亞影碟（DVD、2004年3月発売）	香港
第五章	『白蛇伝説』	2011年、程小東、パラマウント ジャパン（DVD、2013年12月発売）	中国大陸

表2　考察映画一覧表

第4節　論文の構成

本論文は以下のような五章構成によって、東アジアにおける「白蛇伝」映画作品を通時的に分析するとともに、異なる文化・時代に生まれた女性の表象とその変化を分析していく。

第一章では、1950 年代の日本で制作された二つの「白蛇伝」映画、『白夫人の妖恋』（豊田四郎監督、1956 年）とアニメ『白蛇伝』（藪下泰司（やぶしたやすし）監督、1958 年）に着目し、白娘と小青の女性表象を考察し、また改編の内容も明確にした上で、その女性像と改編にはどのような背景があったかについて検討する。

第二章は、これまでの「白蛇伝」の研究においては学問的関心が向けられることはなかった韓国版『白蛇夫人』（申相玉、1960 年）を取り上げ、白娘の女性表象の変化に焦点を当てながら、映画のテクストを詳細に検討する。次に、女性表象の変化にある原因の究明を試みる。最後に、日本版との影響関係を考察する。

第三章で取り上げる香港版『白蛇伝』（岳 楓（ユイフォン）、1962 年）は、東宝とショウ・ブラザーズの合作映画『白夫人の妖恋』が公開された後にショウ・ブラザーズの独力で制作された同じ題材の作品である。東宝版、韓国版、邵氏版を比較する視点から、邵氏版の独特な場面に焦点に当て、この作品特有の女性表象を考察する。

第四章は、「白蛇伝」の物語をベースにしている香港映画『青蛇』（徐 克（ツイハーク）、1993）を取り上げ、作中に表象される青蛇と白蛇の女性像を分析し、その意味をジェンダーの視点から解明したい。この作品で表現される女性の身体表象、女性同士の絆、また男女間の力関係という三つの面に注目して、どのように「白蛇伝」の従来の男性的な語り方を覆してジェンダーステレオタイプを再構築しているかを明らかにしたい。

第五章では、中国大陸で制作された『白蛇伝説』（程 小 東（チン・シウトン）監督、2011 年）の映画テクストの分析を通して、法海と白娘のイメージ表象の変化を考察する。人物像の変化とプロットの改作に潜んでいる制作側の意図や制作背景との関わりを解明する。

第一章　戦後日本の「白蛇伝」映画における女性像――『白夫人の妖恋』と『白蛇伝』

日本映画史上の黄金時代と言われる 1950 年代に、「白蛇伝」映画は二つ制作された。1956 年『白夫人の妖恋』（日本東宝と香港ショウ・ブラザーズ共同制作）と 1958 年『白蛇伝』（日本東映）である。この二つの作品はいずれも日本映画史において重要な位置を占めていると指摘されている[66]。『白夫人の妖恋』は林房雄の小説『白夫人の妖術』[67]（1948 年）を原作とし、東宝初のイーストマン・カラー[68]（総天然色）による特撮映画であり、日本初のブルーバック撮影による合成を用いた作品でもある[69]。そして、当時特撮映画の大ヒット作である『ゴジラ』（1954 年）、『ゴジラの逆襲』（1955 年）と同じ特撮スタッフ（そのうち、円谷英二が名高い）を採用したことによって、カラー撮影や特殊技術に非常に強い力を注いでいることが分かる。このように尽力した結果、『白夫人の妖恋』は第６回ベルリン国際映画祭で最優秀色彩映画技術賞を受賞した。一方、『白蛇伝』も日本最初のカラー長編アニメ（アニメ映画）として「第 9 回ベルリン市民文化賞」をはじめとする国内外の数々の賞を獲得した[70]。藪下泰司（脚本・監督）、大工原章・森康二（原画）、大塚康生（背景）をはじめ、このアニメ映画に携わった制作スタッフは、その後の日本アニメ業界をリードする役割を担っていった。また、宮崎駿監督のように、この作品を観てアニメーターを志した人物も数多くいた。『白蛇伝』は日本アニメ界の記念碑的な作品と言ってもいい。

二つの日本版「白蛇伝」映画の先行研究について述べておこう。今泉容子（2015）の「白蛇伝映画における女の表象―日本文化圏での開花―」は、日本の白蛇伝映画『白夫人の妖恋』『白蛇伝』を中心に、シーンの説明を通して、日本の白蛇伝映画の特徴や中国民話との相違点を解明している。劉韻超（2015）も日本の白蛇伝映画『白夫人の妖恋』『白蛇伝』

---

[66] 前掲，今泉容子「白蛇伝映画における女の表象」, 48 頁.

[67] 小説『白夫人の妖術』は第二次世界大戦の敗戦直後に、林房雄が手掛けた中国小説の翻案作品である。『警世通言』「白娘子永鎮雷峰塔」を原典とし、十三章から構成された短編小説である。

[68] アメリカのイーストマン・コダック社が 1952 年に発表した映画用の一本巻のネガ・カラーフィルムである。

[69] 『日本特撮・幻想映画全集』（ 勁文社，1997 年），65 頁。

[70] 海外で「第 9 回ベルリン市民文化賞」「ベニス児童映画祭グランプリ」「メキシコ名誉大賞」を受賞する成功に輝き、国内でも文部省選定（少年向・家庭向）映画として各地で繰り返し上映され、「第 9 回ブルーリボン特別賞」「第 12 回毎日映画コンクール特別賞」「第 13 回文部省芸術祭奨励賞」「1958 年度 NHK 映画ベストテン別格」「芸術祭団体奨励賞」「北海道映画鑑賞会賞」を受賞した。前掲，今泉容子「白蛇伝映画における女の表象」, 48 頁による。

に着目し、プロットの改編を中心にその改作の意義を論じ、二つの映画の「白蛇伝」の受容において戦後の時代精神および伝統的な思想といった日本的要素が含まれていると結論づけている。また、曾秋桂（2010）は蛇の形象に注目し、上田秋成の小説「蛇性の婬」、林房雄の小説『白夫人の妖術』、映画『白夫人の妖恋』、アニメ『白蛇伝』を取り上げ、日本では蛇の形象が如何に受容・改変されてきたか論じた。しかし、ストーリーのまとめが多く、映画作品自体の分析は十分とは言い難い。

しかしながら、映画における人物造型や人間関係の変化については、先行研究でもまだ十分に取り上げられておらず、今後分析を展開していく余地があると考えられる。本章では、この二つの映画に着眼し、白娘と小青の女性表象を考察し、また改編の内容も明確にした上で、その女性像と改編にはどのような背景があったかについて検討してみたい。

第１節　制作経緯

日本映画史に残る重要な二つの「白蛇伝」映画が同じ 1950 年代に作られたのにはどのような理由があったのだろうか。その理由として、今泉は次のように分析している。「異なる映画会社が白蛇伝を手がけることになった経緯に、白蛇伝の本場である中国（香港）の映画界からの働きかけが作用していた」[71]。ここに言う「中国（香港）の映画界」とは、香港の映画会社ショウ・ブラザーズ（全称「邵氏兄弟（香港）有限公司」）を指している。要するに、ショウ・ブラザーズは『白夫人の妖恋』の制作を東宝に働きかけ、興行的な大成功をおさめた後、また「白蛇伝」のアニメーション化の企画を「東映」へ持ち込んだ。当時の東映社長だった大川博はショウ・ブラザーズとの共同製作をやめ、独自の長編アニメ映画の製作を決意したという。

しかし、「中国（香港）の映画界からの働きかけ」に対して、実は再考する余地がある。『白夫人の妖恋』の制作について、原作者の林房雄は当時の裏話を次のように語っている[72]。

この小説の映画化に眼をつけたのが読売映画記者の谷村錦ちゃんで、この人がプ

[71] 前掲，今泉容子「白蛇伝映画における女の表象」，49 頁.
[72] 林房雄「原作者のことば」DVD『白夫人の妖恋』映像特典（東宝、2015 年 7 月発売）による。

ロデューサーの田中友幸氏と山口淑子さん［李香蘭］にすすめたのではないかと思います。（中略）田中氏も山口さんもよくねばって、香港映画社との合作という形でやっと実現の運びになったというわけです。山口淑子さんの香港滞在中に、『白夫人の妖術』の筋があちらに伝わり、それなら「白蛇伝」ではないか。「白蛇伝」は中国の演劇と映画の米の飯だから、少なくとも中国人のいる所では大成功ですよということになって、合作の話が成立したようです。

この話が事実であれば、香港映画会社との合作は、最初に東宝から持ち込まれたことが確認できる。それに加えて、『白夫人の妖恋』が興行的に成功した後、香港映画界からアニメーション化の企画を「東映」へ持ち込んだことについては、制作時間から見るとその可能性は低いと考えられる。『白夫人の妖恋』が公開されたのは、1956 年 6 月 22 日、まず日比谷スカラ座でロードショウ公開され、7 月 5 日から東宝系で一般公開された[73]。そして、アニメ『白蛇伝』の製作期間は 1956 年 4 月 2 日～1958 年 9 月 3 日である[74]。したがって、『白夫人の妖恋』が公開される前、アニメ『白蛇伝』の企画はすでに始まっていたことがわかる。

ほぼ同時期に製作された二作品ともが中国民話「白蛇伝」に目を向けたのは興味深い。本節はその制作経緯を解明することを目的とする。当時の日本映画界が置かれていた時代背景という観点で考察を試みた結果を、1950 年代における日本映画の東南アジア市場への進出の狙いと、そして国際進出によって結ばれた成果、とまとめたい。

まず、経済的要因として、1950 年代日本映画の国際化に伴い、東南アジアへの市場開拓が積極的に取り組まれ、日本と香港の映画協力関係の形成が促進された結果、東宝とショウ・ブラザーズの合作映画『白夫人の妖恋』の制作が可能になった。

戦後の占領期が終了し、日本が主権を回復した 1951 年 9 月の日米講和条約・日米安全保障条約が締結（翌 1952 年 4 月発効）された。日本映画界も CHQ（連合軍総司令部）属下民間情報教育部（CIE）による検閲から解放された[75]。占領中は上映禁止になっていた時代劇の制作と上映が許された。そして、1951 年 9 月に黒澤明監督の『羅生門』（1950 年制作）

---

[73] 前掲，DVD『白夫人の妖恋』映像特典による。

[74] 東映十年史編纂委員会編『東映十年史：1951 年-1961 年』（東映，1962 年），269 頁.

[75] 正確に言えば、CIE による映画検閲は 1949 年 10 月に終了したが、実際は日本自治監察団体の映画倫理規定管理委員会（通称、映倫）に肩代りされたのである。詳しくは佐藤忠男『日本映画史　第 2 巻』「占領の終結と黄金時代」（岩波書店，1995 年），230 頁を参照。

がイタリアのベニス国際映画祭でグランプリを受賞した。この受賞は敗戦後の日本人にとって、「民族的な自信回復の機会になった」[76]という大きな出来事であった。以後、日本映画界が積極的に国際映画祭に参加し、受賞の常連となった[77]。それがきっかけで、日本映画が海外市場に進出する条件が整えられた。日本映画の対外輸出金額について、邱淑婷は次のように述べている。「1950 年以後における日本映画の対外輸出金額は次のように急上昇した。…中略…だが、これらの数字は欧米市場よりも、むしろアジア市場のほうが圧倒的な割合を占めているのだ」[78]。言い換えれば、アジア市場は日本映画界にとって重要なマーケットになっていたことが分かる。

このような時代の流れに乗って実を結んだのは、1950 年代に登場したアジア映画祭[79]である。前述したように、黒澤明監督の『羅生門』が 1951 年にベニス映画祭で受賞したことは戦後日本の映画産業に大きな自信を与えた。その 2 年後の 1953 年、朝鮮戦争の休戦が宣言された直後、日本の政界、財界、文化界を代表する人士らが揃っていたアジア視察団が日本から出発し、アジア各国を訪問した。このアジア視察団が、のちの東南アジア映画祭の開催のきっかけを作った。『羅生門』の製作者でもあった大映社長・永田雅一が日本映画産業振興会代表として視察団を参加し、インドネシア、香港、台湾などを巡回したかたわら、東南アジア映画製作者連盟の結成や東南アジア映画祭の実施について、多大な賛同を得たのだった[80]。このように、1953 年日本が主導権を握って、香港そしてインドネシアと手を組んで作った東南アジア映画製作者連盟は、1954 年の第一回東南アジア映画祭によって、映画祭の始まりを告げた。

アジア映画祭の創設とそれをめぐる政治的・経済的目的についての非常に鋭い分析を行

---

[76] 前掲，佐藤忠男『日本映画史　第２巻』, 233 頁.

[77] 『羅生門』に続いて、海外で受賞した日本映画といえば、『源氏物語』（1951/吉村公三郎/大映）がカンヌで撮影賞（1952 年 5 月）、『西鶴一代女』（1952/溝口健二/新東宝）がベネチアで国際賞（1952 年 8 月）、『雨月物語』（大映）がベネチアで銀獅子賞（1953 年 9 月）、『地獄門』（大映）がカンヌで作品賞（1954 年 4 月）、アカデミー賞で名誉賞・衣装デザイン（色彩映画）賞、（1955 年 3 月）、『生きる』（1952 年/黒澤明/東宝）がベルリンで銀熊賞（1954 年 6 月）、『山椒大夫』（1954/溝口健二/大映）と『七人の侍』（1954/黒澤明/東宝）がベネチアで銀獅子賞（1954 年 9 月）を受賞していることがあげられる。上記受賞内容について、邱淑婷『香港・日本映画交流史』（東京大学出版社, 2007 年), 150 頁から直接引用した記述である。

[78] 前掲，邱淑婷『香港・日本映画交流史』, 152 頁.

[79] 1954 年に東京で開かれた第一回目は「東南アジア映画祭」という呼称だったが、厳密に言うと、日本の地理的位置が東南アジアに属さないことを配慮し、1957 年に「アジア映画祭」に改称された。その後、オーストラリアとニュージーランドの参加をきっかけに、1983 年になってまた「アジア太平洋映画祭」へと名称を変えた。本稿では便宜上、総じて「アジア映画祭」を使用する。

[80] その詳細は永田雅一のインタビュー「東南アジア映画製作者連盟の結成」（『キネマ旬報』，1954 年 1 月，75－79 頁）を参照。

った李英載（イヨンジェ）によると、李は映画祭を次のように解釈している。

> アジア映画祭は、アジア市場に新たに進入しようとした戦後日本の映画資本と、香港の華僑資本を軸にした東南アジアの映画資本、フィリピン、インドネシア、韓国、台湾など国家主導の映画資本の産業的連帯という志向のなかで生まれた。この映画祭は、会員国間の人的・物的交流を通じた、各国の映画産業の技術的発展と市場の拡大を図ろうとした協力の場であり、ナショナル・シネマの個別展示と承認が成立する場所でもあった。[81]

要するに、アジア映画祭は、複数の国の映画資本が互いに結合しうる実質的な交流の場だった。そのなか、日本、香港、韓国の間では「映画産業の技術発展と市場の拡大」という実質的な交流が中心となった。

その産物の一つとして、大規模な合作映画が企画・製作され、日本と香港の合作映画が登場することになった。1955 年に大映がショウ・ブラザースと合作した『楊貴妃』（溝口健二監督）に次いで、1956 年、東宝とショウ・ブラザースの合作作品『白夫人の妖恋』は成果をおさめた。一国の映画資本を越える「合作」映画は興行的成功を収めるためには、個別の国家を越えて存在する「文化的共通性」[82]のある題材を探し出すか、作り出さなければならなかった。歴史物、民間伝承といった共通の「情緒」を持つ、しかも「東洋風味」が漂う時代劇が多く選ばれたのはごく自然である。よって、「白蛇伝」は中華文化圏では熟知されている話で、かつ日本にも伝来して翻案された話として、合作の双方に共通する好材料となったのではないだろうか。

一方、1950 年代の日本のアニメ界にも海外進出の野望があったことで、『白蛇伝』が生み出された。1950 年に世界初のカラー長編アニメ『白雪姫』（1937 年/ディズニー）が日本で公開され、続いてその翌年には『バンビ』（1942 年）も公開され、ディズニーのアニメブームが起こっていた[83]。これは日本のアニメ界に刺激を与え、日本に東洋のディズニー

---

[81] 李英載『トランス/ナショナルアクション映画：冷戦期東アジアの男性身体・暴力・マーケット』（東京大学出版会, 2016 年）, 199 頁.

[82] 前掲，李英載『トランス/ナショナルアクション映画』, 202 頁.

[83] 山口康夫『日本のアニメ全史――世界を制した日本アニメの軌跡』（テン・ブックス，2009［2004］年），67 頁.

を目指す会社が誕生した。1956 年に日動映画を買収して設立した東映動画である。当時の大川博社長は、世界に誇れる「長編カラー」のアニメーション映画を作る野望を実現するために、アメリカの制作システムを導入するほか、ディズニーをはじめとするアメリカの大手各社の見学に技術者を派遣し、東京都練馬区の大泉に「夢の工場」と呼ばれる冷暖房完備の動画スタジオを建設した[84]。だが、このような意気込みのもとで、『白蛇伝』は当時の東映の社運をかけた作品と言えよう。これほど重要な作品になぜ隣国の中国民話を用いたのか。その製作意図について、『白蛇伝』の製作に携わった高橋秀行（当時の東映動画部長）が次のように語っている[85]。

> 動画を作ってゆこうという、そもそもの目的はまあ、映画の海外輸出の振興が盛んに強調されながら、一般の映画では仲々成功しない。そこで漫画なら大人も子どもも理解できて国際性を豊富にもっているから、海外輸出には持ってこいではないかというところにあったわけです。そして、この国際性をもつということ、ここから「白蛇伝」の企画も生まれたわけで、その純東洋的テーマ、背景の珍しさは、きっと海外にも受けるのではないか、と思って始めたのです。

上記の話から伺えるように、中国民話を『白蛇伝』の題材に取り入れた理由は次のように考えられる。一般の映画よりも理解しやすいアニメに目をつけて、海外輸出という前提で、エキゾチズムやオリエンタリズムに満ちた作品が欧米市場に歓迎される 1950 年代において、「世界に広く進出」するためには「純東洋」風情が漂う画風やストーリーをアピールしたほうが有利である。

また、『白夫人の妖恋』の製作背景においてもう一つ特筆すべきことは、この合作が戦後の李香蘭ブームがもたらした結果でもあるということである。前述の林房雄の話によると、山口淑子、すなわち李香蘭が当時香港滞在中に、『白夫人の妖術』の筋を香港ショウ・ブラザーズに伝えたおかげで、合作の話が成立した。その根底には、「「白蛇伝」は中国の演劇と映画の米の飯だから、少なくとも中国人のいる所では大成功」のほかに、李香蘭主演の映画は興行的に保証されるという東南アジアにおける李香蘭ブームにあるのではないか。

---

[84] 前掲，山口康夫『日本のアニメ全史』, 67 頁.
[85] 「日本最初の長編アニメ「白蛇伝」をめぐって」『キネマ旬報』216（1958 年 10 月）:40 頁.

そして、大きな影響力を持っていた彼女の発案によって、『白夫人の妖恋』が企画された。

『白夫人の妖恋』のヒロインである山口淑子と言えば、彼女のもう一つの名前「李香蘭」が思い出される。彼女の波瀾万丈の人生について[86]、ここでは紙幅の制限で、注に回すことにする。『白夫人の妖恋』は彼女の発案による企画であると、豊田監督が当時「そもそもの企画も、山口君から出された」と語った[87]。そのわけに関して、映画研究家の四方田犬彦が李香蘭研究著作の中で、「彼女が長い間、温めていた企画が実現したというわけである。『白蛇伝』は満州での少女時代に父親に連れられて町芝居で観て以来、山口淑子の心に深く刻み込まれていた悲恋物語であった」[88]と、「白蛇伝」に対する李香蘭の熱い気持ちが記されている。ただし、李香蘭が観たのは四方田が言った「町芝居」ではなく、映画であるということを訂正したい。李香蘭自身が語る自伝の中、「古い民話を題材にした中国映画『白蛇伝』が忘れられない。…［略］…香港との合作映画『白夫人の妖恋』（豊田四郎監督）に出演したが、…［略］…当時をなつかしく思いだしながら演じたものである」[89]と述べている。彼女の経歴と照合すると、当時観た「中国映画『白蛇伝』」は最初の映画化作品の『義妖白蛇伝』（1926 年）だと推定できる。これも映画史的に興味深いのは、ショウ・ブラザーズの前身である上海「天一」によって撮った『義妖白蛇伝』を観て、戦後本名に戻った山口淑子は少女時代の思い出を懐かしく思い、積極的にショウ・ブラザーズと東宝の合作を提案し働きかけたことである。この奇妙な偶然によって、『白夫人の妖恋』が企画され、制作まで実現できたのである。

役者の山口淑子がそれほどの影響力を持っていた理由は、戦後の東南アジアにおける李香蘭ブームに関係がある。終戦後、「李香蘭」を封印し、日本人・山口淑子として女優業、歌手の活動を再開したが、戦時のような李香蘭の神話を日本で復活させることはできなか

---

[86] 李香蘭の略歴について、『キネマ旬報』1675（2014 年 11 月上旬）：23 頁の李香蘭記念特集の内容を引用して述べる。「1920 年中国・奉天に生まれる。日本人の父母のもとに生まれるが、妹二人とともに家族ぐるみの付き合いをしていた李家の養女となり「李香蘭」と名付けられる。10 代の頃、歌手としてデビュー。1938 年、満映の「蜜月快車」の主役に抜擢され、日本人ということを隠し、日本語の上手な満州娘として「李香蘭」名義でデビュー。39 年、日本の東宝が作った、長谷川一夫との共演作「白蘭の歌（前後篇）」が大ヒット、日本でも人気に。41 年開かれた日劇のワンマンショウでは観客が七回り半も劇場を取り巻いたと事件に。45 年、終戦。川島芳子、東京ローズとともに「三大文化漢奸」として日本の戦略行為の一翼を担ったことを問われる。日本に戻り山口淑子名義で女優業、歌手としての活動を再開し、「わが生涯の輝ける日」（48）、「暁の脱走」（50）などに出演。50 年、アメリカに渡りアクターズ・スタジオの講師の個人授業を受け、シャーリー・ヤマグチを名乗りアメリカ映画「東は東」（52）などに出演。58 年「東京の休日」をもって最後に女優を引退。外交官大鷹弘と結婚。69 年、フジテレビ『3 時のあなた』の司会。74 年、参議院議員に当選、92 年まで議員をつとめる。14 年 9 月 7 日、心不全のため逝去。享年 94。」

[87] 「『白夫人の妖恋』を見る」『キネマ旬報』149（1956 年 7 月）：104 頁.

[88] 四方田犬彦「李香蘭の復活」『日本の女優』（岩波書店，2000 年）, 254-255 頁.

[89] 山口淑子，藤原作弥『李香蘭 私の半生』（新潮社，1990 年）, 35 頁.

った。その復活は 50 年代に香港で実現した。1953 年から 1957 年まで、山口淑子はショウ・ブラザースに招かれ、ふたたび「李香蘭」という身分で、『天上人間』『金瓶梅』『一夜風流』『神秘美人』と四本のフィルムに出演している。制作会社は全てショウ・ブラザーズで、東南アジア一帯に配給された[90]。映画出演の外に、主題歌や劇中歌を歌い、香港を中心とする東南アジア全域において、広範囲で人気を呼んだ。

李香蘭の復活が香港で実現出来た原因について、四方田の分析をまとめると、①李香蘭の人気、②スタッフ、③歌謡映画の需要という 3 つの理由がある。1949 年共産党政権成立後、上海の映画人や音楽家を始め、多数の移民が中国大陸から香港に亡命した。その中では李香蘭といっしょに仕事をしたことのある者や彼女のファンも多かった。彼らの失われた故郷へのノスタルジアのもとで、北京官話で語られた国語片が制作された。加えて 50 年代の香港映画界では歌謡映画がブームになっていた[91]。当時の北京語映画も歌謡映画ブームに乗っていた。そのため、李香蘭はすべてのニーズを満たし、香港映画界の求める人材だったに違いない。そして、ショウ・ブラザースが李香蘭を招いたのも、その香港及び東南アジア各地の市場価値のためである、と邱は指摘する[92]。ここからも、当時東南アジアの興行成績における李香蘭の絶大な影響力が垣間見える。そもそも李香蘭自身が「白蛇伝」の映画化を発案したことは、白娘を演じる熱意と自信がある証しだと言えよう。李香蘭の市場動員力から考慮してもアピールするための有利な点になる。上記によって、『白夫人の妖恋』が制作された裏側には李香蘭の働きかけが無視できないであろう。

『白夫人の妖恋』は日本東宝と香港ショウ・ブラザーズの合作映画といえども、この映画は依然として日本映画である。当時の取締役を務める森岩雄の話によると、合作の形式は「ショウ兄弟から出資をうけ、私たちの会社が中心」[93]となるようである。映画製作に携わったスタッフから俳優まで時代考証の一人[94]を除いて、全員は日本人であったこともそれを示している。要するに、この合作映画において、東宝が絶対的な主導権を握り、ショウ・ブラザーズを映画の製作から遠ざけるようにした。従って、本章では『白夫人の妖恋』をアニメ『白蛇伝』と同じように日本映画として扱い、作品に表した女性表象と改編内容を分析する。

---

[90] 前掲，四方田犬彦『日本の女優』, 247 頁.
[91] 林穂紅編『チャイニーズ・ポップスのすべて　香港・台湾・中国』（音楽之友社，1997 年）, 23-26 頁.
[92] 前掲，邱淑婷『香港・日本映画交流史』, 144 頁.
[93] 森岩雄『私の芸界遍歴』（青蛙房，, 1975 年）, 230 頁.
[94] 時代考証の馬力（本名は馬浩中）がショウ・ブラザーズから派遣されたことは池部良の随筆集に書いている。池部良『心残りは…』（文藝春秋，, 2001 年）, 182 頁.

第２節 『白夫人の妖恋』――異常に強い愛情を抱く女性像

題名の「妖恋」という語は、辞典類に存在せず[95]、この映画における造語である。原作の『白夫人の妖術』に中国の原典を参照したシナリオ（タイトルは『白娘の恋』）はあったが、この点は監督の豊田四郎と打ち合わせて改訂したと脚本家の八住利雄は語る[96]。つまり、映画の題名を「妖恋」に修正したのはおそらく豊田監督のアイディアである。「妖恋」の意味は文字通りに、「妖しい恋」「尋常ではない恋」の意味と思われる。「妖恋」を映画のタイトルの中で明示することから、この映画の主眼は「尋常ではない恋」にあることが明らかである。その趣旨に沿って、ヒロインの人物造形には「異常」のイメージが取り入れられた。

愛情深い白娘

白娘の愛情の具象化――紅帛のシンボリズム

墓参りの帰途、許仙は西湖に浮かぶ船に乗る。急に降り始めた雨の中、橋のたもとで緑衣の侍女（小青）が手招いている。楊柳の葉かげに真白な衣裳を着た女性（白娘）が見えるが、顔ははっきりとわからない。青黒い背景に白衣の姿が目立つことから、この女性が主人公であることが暗示される。船に相乗りすることになり、白娘は小青に手を引かれ、袖で顔を隠しながら船に乗り込む。後ろ姿で画面中央にいる白娘が、紅帛（赤いスカーフ）を取り出して顔を拭く（図 1）。彼女が許仙の方に振り向いた瞬間に画面が明るくなり、彼女の顔が鮮明に見える（図 2）。白娘の艶麗さをアピールする演出である。許仙を気に入った様子の白娘は、彼に流し目を送る。許仙は気恥ずかしそうに船首に座る。突然、川風に乗って、白娘が手にしていた紅帛が飛び、許仙の顔を包むように絡む。許仙はそれをいったん顔から取り解くが、すぐに両手で鼻の下に当て、陶酔した表情で紅帛を嗅ぐ（図 3）。八住の脚本『白娘の恋』にはこのような紅帛のシーンは無く、豊田監督のアイディアと考えられる。今泉は、この紅帛の描写はこの映画独自の表現であり、紅帛とエロティシズムは繰り返し現れるモチーフとなると指摘している[97]。情熱や情欲を象徴する紅色と、軽く絡

---

[95] 『日本国語大辞典』および『広辞苑』には掲載されない。
[96] 八住利雄「白娘の恋」『キネマ旬報』135（1955 年 12 月）：81 頁.
[97] 前掲，今泉容子「白蛇伝映画における女の表象」, 50 頁.

みつきやすい素材からなる紅帛は、情欲のメタファーとして、白娘の強い愛情の象徴に使われていると考えられる。

図 1

図 2

図 3

その後の主人公の感情の展開においても、紅帛は不可欠な小道具として重要な役割を果たす。例えば、白娘から渡された結婚費用の白銀が、盗まれた公金であると判明したため、許仙は捕らわれて蘇州に流された。そこへ白娘と小青が追いかけてくる。いくら事情を説明しても聞き入れようとしない許仙の懐から、紅帛がはみ出しているのを小青が見つける。許仙の表情は冷淡なものから嫌悪に変わる（図 4）。許仙にどれだけ懇願しても反応がないため、白娘は悲しみを抑えきれず、その場を去る。許仙は床に落ちている紅帛を拾い上げて握り締める。顔に未練の表情が浮かび上がり、動揺が見て取れる（図 5）。ついには、白娘への愛着が恨みを上回り、白娘の後を追いかけて彼女を抱き上げる。それからベッドシーンが展開する。上記のシーンから分かるように、許仙には紅帛に対し愛着と抵抗の両方が存在している。これもまさしく許仙の白娘の愛情に対する態度である。愛着と抵抗の反復するモチーフは、『白夫人の妖恋』で繰り返される。

図 4

図 5

夫の前で無口になった白娘

上記で取り上げた場面で、もう一つ指摘しておかねばならないのは、白娘の無口である。許仙が見せる不信に対して、白娘が弁解することなく、「悪かったのはわたくし。許仙様、どうぞお許しくださいませ」「小青、あの時、邸から逃げたわたしが悪かったんですよ、行きましょう」と非を認める。逆に小青は諦めず、許仙を説得し続ける。傍観する白娘はひたすら悲しい表情を浮かべている（図 6）。

口を利かない許仙に対して、白娘は許仙の手を掴んで自分の首に巻き付け、絞め殺させようとする（図 7）。「許仙様、いっそこうして、いっそこうして、いっそこうしてわたくしを、わたくしを」と大仰な口調と身振りで悲しさを表現する。反応しない許仙を見て、「わたくし死んでしまったほうがましです」と言ってその場から駆け出す。

図 6

図 7

ひたすら許仙の同情を仰ぎ、許仙の詰問に応えない白娘の姿は、中国原典にも原作小説にも描かれていない。それについて今泉は、「豊田監督が意図した白娘のキャラクターは、ただ一途に男を恋慕し、彼へひたむきな情熱を注ぐ女なのである。雄弁な話術がない代わり、映画の白娘は誇張された身ぶりが特徴的である」と述べている[98]。

しかし、白娘に「雄弁な話術がない」と決めるのは早計かもしれない。端午の節句に白蛇の正体を見て絶命した許仙を助けるために、白娘は仙界に赴き、回生草をくれるよう南極仙翁に懇願する。しかし仙翁は、白娘が下界で毒をまいて罪のない人間を苦しめたことを許せないため、その願いを拒む。仙翁の非難に対して、白娘は雄弁な話術を披露する。

[98] 前掲，今泉容子「白蛇伝映画における女の表象」，52 頁.

わたくしは一人の女として、一人の男を愛しただけでございます！わたくしが行った法術は許仙という心素直な若者に身も心も捧げつくした愚かな女の法術でございます！愛の法術でございます！許仙も男の愚かさに徹してくれました。生き返ったら、苦しみながらも楽しかったと、申してくれることでございましょう！（シナリオ、221 頁）

仙翁はそれを聞き入れず、「お前のような大それた奴は、わしの鉄鉢の中へ閉じ込めてやる」と怒り、鉄鉢を取り出して、白娘の頭へ被せようとする。白娘の姿は忽ち小さくなって、仙翁の肩へ飛び上がる（図 8）。そして「わたくしが許仙にかけた情けを白蛇の本性と仰るあなたは、禿鷹です！冷酷な禿鷹です！」と言い返す。

図 8

上記の場面の白娘は、中国原典以上の雄弁さを持っている。そのセリフは林房雄の原作小説における法海との口論から採ったことは明白である。つまり、原作の雄弁な白娘は、映画の中に残っていると言えよう。ただし、その雄弁さは許仙に対しては使われない。雄弁な話術や力（妖力）など自分の強さを許仙に見せたくないからである。こうした白娘の強さと弱さを対比的に表現することを通して、この映画は白娘の愛と献身を強調している。

愛情への献身という白娘の人物設定は、映画の主題に重要な役割がある。豊田監督自身が明確に次のような意図を語っている。

この作品では、白娘の強く烈しい恋の執念をつうじて、愛することに幸福を見出す人間本来の偽りない心を絞り当てたいと考えています。云い換えれば、恋に身を灼いてどうにもならない女の姿を描いて、その中で人間の幸福とは何かを考えたいというのが演出の狙いであり、愛するという人間性の本質を徹底的に追求

したいと思うのです。

この映画の原典は中国宋代の伝説に負うておりますが、そこに登場する白娘は、自ら見だした若い男を、命の限りに愛し続けていくという現代人の心の持ち主です。これを力として永遠に変わらぬ男女の愛情の本質を探り当て、全世界の人々に共鳴される映画にしたいと考えています。[99]

このように、この映画の目的は、白娘の「強く烈しい恋の執念」を描くことを中心にして、恋愛に幸福を見出す人間性の本質、現代女性の主体性に基づく愛情の本質を追求することにある。そして、白娘は「自ら見だした若い男を、命の限りに愛し続けていく」という愛情を求める姿に現代性が見られるという監督の意思が読み取れる。

白娘と小青との上下関係の変化

八千草薫が小青の役づくりに対して、「池部さんの許仙と山口さんの白夫人の恋路に対する第三者としての立場を守って、常に冷静な態度で演技を続ける」と、端的に述べている。つまり、「仲介人」と「傍観者」を兼ねる小青は白娘と許仙の恋に「常に冷静な態度」を保ったわけである。

白と許の恋愛において、小青は絶大な力を行使する。映画冒頭の出会いのシーンでは、同じ船に乗り合わせている時、小青は自ら許仙の名前や家柄を聞き始める（図 9）。白娘が画面の外に置かれることから、許仙の身元を調べる場において白娘の存在が重要ではないことが分かる。また、告白の場面で、許仙は薬屋の居候であるわが身を恥じ、身分の違いから白娘の結婚の申し出を断る。白娘は泣きながらその場を去るが、かわりに小青は出て、婚礼の費用がないという許仙に銀を渡し（図10）、「お嬢様のまごころを無駄になさったら、恨みますよ」（シナリオ、160 頁）と脅かしも兼ねて強く説得する。図 9 と 10 が示しているように、許仙を見下ろすように立つ小青の迫る姿勢は積極的である。小青が促したことで、許仙は遂に白娘の情けにほだされるようになる。

[99] 「女の執念を追求　監督豊田四郎」前掲 DVD 映像特典による。初出は『東宝スタジオ・メール』398（1956 年）である。

図 9　　図 10

白娘と許仙の恋の成就を促したとしても、そのプロセスを傍観してきた小青は、白娘の振舞いに異議を唱えるようになる。小青と白娘との分岐による関係の亀裂は次の二つの場面に表現される。

盗銀の禍の場で、結婚費用として許仙に渡した銀が役所の倉庫から盗まれたことが知られ、役人たちが白娘を捕らえに来るシーンである。このことを知った小青は白娘に知らせ、「早くどこかへ逃げましょう！許仙さまだけが男じゃなし……もっといい人を見つけたらいいでしょう！（シナリオ、166 頁）」と逃げるように勧める。つまり、小青は許仙をただの「男」として認識し、「許仙」という個人に対して特に感情を持っていないことが明らかである。この男のために捕まえられることよりも、「もっといい人を見つけたらいい」という利己的な現代意識が反映されている。

許仙が捕らわれたことで悲しそうにうなだれていた白娘は、小青の勧告を聞くと、さっとベッドから立ち上げて、やにわに小青の頬を平手で打つ（図 11−12）。丸い窓の半分ずつ据える二人の構図が、彼女たちの考え方の対立をうまく表現している（図 12）。恐ろしくなって後退する小青に迫りながら、白娘は許仙への思いの丈を勢いよく語り始める。

白：わたしはもう一度許仙さまにお目にかかるためにはどんなことだってして見せる！浅ましい迷いだと笑うなら笑い！笑い！笑いよッ！

青：まあ、そのお顔は…

白:お前はわたしの悲しみを見棄てて逃げるっていうかい？一人で逃げる気なら、どこへでも逃げ！

（シナリオ、166 頁）

白娘の過激な様相に驚いた小青は、彼女の言論と動作によって角に追い詰められる。小青が白娘と画面の右側にある仕切り壁の枠に挟まれるような構図になる（図 13）。

図 11

図 12

図 13

もう一つの例は毒撒きを命ずる場面である。許仙のために、「どんなことだってしてみせる」という白娘は、自分に不信を抱き始める許仙の愛をつなぎとめるために、近くの川と井戸に毒を投げることを小青に命じる。町中に疫病が流行れば、自家経営の解毒剤がいい商売になる、そうすると許仙がきっと喜ぶだろうと白娘が考えた策である。

この場面において、毒を撒くという命令を受けるときの構図が興味深い。人の耳目を引かないように小青は白娘に台所まで呼ばれ、その話を聞かされる。台所の扉が半分開いた状態で、白娘の姿は完全に扉に遮られる。小青がまたも、白娘の存在を意味する扉と戸の枠の間に挟まれる構図で撮られている（図 14）。白娘の異常に強い愛情が恐ろしいと感じる小青は内心では白娘に同意していないが、白娘の指図に従ってついていく。

図 14

度重なる考え方の衝突によって、小青は徐々に自意識を固めて、ついに白娘を上回る強い女性までに成長する。映画の後半に入るにつれて二人の分岐が明らかになっていき、かつての白娘と小青との上下関係が逆転することになる。次の二つの場面を見ておこう。

端午の節句に白娘の正体を目撃して驚死した許仙を助けるために、白娘が南極仙翁のところに行き回生草を求めるシーンである。彼女が帰る前に道人の呪文によって生き返った許仙は、引き止めようとする小青を力一杯蹴り飛ばして、道人とともに屋敷を抜け出して金山寺に逃げ込む。戻ってきた白娘は捨てられたことを知ると、許仙の体温が残っている蒲団に俯して嘆く。小青は白娘に対して、「泣いているときではありません。情のない、男の心を憎むのです。こうなったら、ただ憎むのです。憎むですよ、奥様（シナリオ、225 頁）」と冷静に語る。白娘は聞き入れずに、「いいえ、小青、わたしはあの時、旦那様と一緒に死んでしまった方が良かった」と、伏せ泣いている。そうすると、小青は次第に恐ろしい表情に変わって白娘の後ろに来る（図 15）。白娘が悲しげに抱える蒲団を一気に引き離して後ろに捨てる（図 16）。続いて、白娘の襟をつかんで起き直らせ（図 17）、次の言葉を強く言い放つ。

> 奥様は呪い殺されるのですよ。負けてはいけません。憎みなさい。呪うんですよ。（シナリオ、226 頁）

このように、小青は許仙の裏切りを「情のない、男の心」と強く指弾し、「憎む」べきであるとはっきり示している。裏切られた白娘や自分に被害をもたらした許仙に対しては、「負けてはいけません」「憎みなさい」という敵愾心をあらわにする。そして、男に捨てられたことでひたすら我が身を哀れむ白娘の姿を見かねて、小青は怒り立てて白娘を復讐に立ち向かわせるように促す。画面上では、ミディアム・ロングショットからミディアム・クロースアップにすばやくズームインするカメラワークによって、小青の強い意志と主体性が確かめられよう。小青と白娘の力関係も図 17 が示している通りに、小青が上で、白娘が下に変化している。

図 15

図 16

図 17

二つ目の場面は映画のクライマックスの水攻めのシーンである。金山寺に逃げ込んだ許仙を返すよう白娘は法海禅師に懇願するが、断られる。怒る白娘と小青は妖術を唱え始め、金山寺周辺に大洪水を引き起こして水攻めをする。しかし、屋根にしがみついて落ちそうな許仙を見ると、白娘は妖術をやめてしまう（図 18-19）。小青に「何をしているんです、いま呪文をやめてはだめです」と叱られ、びんたをくらうが、白娘は妖術を再開しない（図 20）。結局水は逆流し、白娘と小青は流されてしまう。白娘の心に賛同できない小青は、白娘と次のような会話をした後、白娘を見捨てて去っていく。

青：どうして法術を捨てたんです？あんな……あんな薄情な男のために……わたしには解らない！

白：笑っておくれ！どんなに笑われても、わたしは後悔しない……

青：あんまり意気地がないあなたが、嫌になりました！勝手にするがいいわ！もう知らない！勝手にどこへでも流されて行くがいいわ！勝手に一人で行くがいい！

（シナリオ、236 頁）

図 18

図 19

図 20

（ア）許仙を救うために水攻めを途中でやめること、（イ）小青が白娘を平手打ちすること、（ウ）、小青が白娘を見捨てること、（エ）白娘の死という四点は、この映画独自の改編である。「白娘子永鎮雷峰塔」以降の「白蛇伝」のバージョンにも原作小説にも、これに相当する内容は見当たらない。（ア）の改編は、闘いに勝つことよりも大切な人を苦しめないことを白娘が優先することを意味しており、彼女の夫に対する愛情を強調している。（イ）の改編では、恋に狂っている白娘を小青が正気に覚まそうとしているとの意味が込められていると考えられる。小青はまだ白娘に一緒に敵と闘う気になって欲しいと期待している

ので、白娘に二回も往復びんたを食らわせたのである。これは小青にとって白娘との関係を保つ最後のチャンスであったであろう。しかし、白娘はその期待を裏切った。愛する人のために我が身をも捨てようとする白娘と、自分のことを優先して主体的・冷静的に判断しながら行動する小青とは、価値観と行動基準が一致しないことがこの場面で明確に表現されている。小青はそうした不一致を知って、これ以上行動をともにする必要がないと判断し、独自の人生を歩むことを決め、未練なく過去（白娘）を捨てて立ち去ったと推測できよう。許仙にも小青にも捨てられた白娘は「小青もいってしまった」と悲嘆しながら、洪水に流されて死ぬ。

このように、白娘と小青から、男のためにすべてを尽くす消極的な女性像と、冷静かつ自己本位で積極的な女性像が対照的に見て取れる。白娘と小青の上下関係に注目することによって初めて、この映画における女性の表象への現代意識の投影を明らかにすることができる。

男の内面の発見へと導く「女」

『白夫人の妖恋』で描かれる許仙の男性像は、女への没入と女からの逃走を繰り返す意気地のないイメージである。池部良は許仙の役を次のように理解している。

> 白夫人の愛を通じて人を愛することを知り、人間としての自信にめざめる男です。…［略］…この許仙にして白夫人の偽りなき愛を信じることの出来たのは、白夫人の昇天後であったというような、人間のどうすることも出来ない愚かしさを演技の中にただよわせたいと思います。[100]

このように、「人間としての自信」がないことと、「人間のどうすることもできない愚かしさ」が許仙の男性像を理解するための重要な特徴と言っていい。そして、最も重要なのは、そのような男の成長を助けたのは白娘の「偽りなき愛」である。

具体的な例をあげると、映画の冒頭で、西湖に浮かべる船に乗っている許仙が登場する。彼は水に流れる蓮の花を掬い上げてたわむれる（図 21）。この動作から彼はロマンチックな

[100] 「愚かな男心を　池部良」前掲 DVD 映像特典による。初出は『東宝スタジオ・メール』398（1956 年）である。

気質を持つ青年だとわかる。また、許仙が初めて白娘の屋敷に訪れる時、彼は身の上の粗末な衣装を恥じると思い、姉婿の綺麗な衣裳を黙って借りて街の物陰で着替える（図 22-23)。白娘の美貌に心を打たれたが、婚礼の費用があったからこそ、許仙は白娘の告白を受ける。美しいものに憧れる文弱な青年で、貧しい出身という現実に無抵抗に従う姿が、許仙の自信のなさを演出している。

図 21

図 22

図 23

白娘と蘇州で結ばれた後、二人は借金をして薬屋を経営し始める。しかし不景気のせいで、許仙はベッドに横たわって「借金までしてこんな店を開くんじゃなかった」と白娘に愚痴をこぼす（図 24)。その後、貸主の取り立てを避けるために、白娘を留守にさせて町の祭りに出かける。このように、許仙の怠惰で頼りない、男性性の欠いたイメージが生き生きと描かれる。

図 24

第 1 節で論じたように、許仙の白娘からの愛情に対する態度は、愛着と抵抗の反復である。白娘が白蛇であることを知ったとたんすぐ逃げ出す許仙の行動は、人間の臆病さと利己主義を露呈する。金山寺の水攻めが失敗した後、白娘の魂が許仙を追いかけるシーンで、許仙の人間性の悪の面、そして白娘に対する複雑な感情が残酷なまでにさらけだされる。

許仙の杭州への帰途、手に持った笠の裏に白蛇が現れる。許仙は驚いて笠を投げ捨てて逃げる。再び笠が許仙の前に現れ、白娘の霊が人間の姿で跪いている。「旦那様に棄てられては、生きて甲斐なき身でございます！いっそ一思いに踏み殺してくださいませ！」と懇願する。許仙は思わず人間の姿の白娘に近づこうとするが、次の瞬間にはまた蛇になる。許仙は恐怖のあまり、何度も激しく白蛇を踏みつけて逃げる（図 25）。またも追いかけてくる白蛇を見て、木の枝をとって夢中でそれを打つ（図 26）。白娘の声は弱くなっていくとともに、半ば消えかかった人間の姿となる（図 27）。

図 25

図 26

図 27

「私があなたを迷わせたのか、あなたが私を迷わせたか、もう分からない」と告げた後、白娘の姿と声が完全に消える。すると、許仙は激しく動揺し、「私の妄想だったのか」「そんな筈はない、そんな筈はない」と叫び、白娘を探しまわる。「私の心が恐ろしい！許しておくれ！白娘！たとえお前が何であっても、私はよかったのだ！私は幸福だったのだ！白娘！」と狂おしく告げる。そこに現れた禅師が杭州に帰れと指示するのも聞かず、次の会話が展開する。

許仙：杭州へ帰っても、私には何の幸福が待っていましょう。
法海：お前の妻は恐ろしい白蛇だぞ。
許仙：禅師様！人間の女にも蛇の心はございませんか？ただ一筋の女の妄執は白蛇の本性ではございませんか？男は…それがうれしいのでございます！

つまり、許仙は人間の姿の白娘を愛し、彼女の蛇の姿を嫌悪した。ところが白娘が完全に消えた後になって、許仙は始めて自分の人間性の暗い面を自覚し、白娘の愛情を全部受け止めることによって、内面の成長を遂げたと言える。

このような許仙の葛藤を現すシーンが新たに設けられたのは、前述の監督の「愛するという人間性の本質を徹底的に追求」しようとする映画の目的を一層明確に表現するためであろう。このシーンは原典にも原作小説にもない、この映画独自のものである。許仙が白娘を恐れた原因は、彼女の正体が蛇であったからだ。さらに言えば、白娘が自分の命に危害を与えるだろうと、許仙は一方的に妄想していた。しかし、白娘は許仙の命を奪うどころか、逆に許仙の手によって姿を消した。白娘の「死」を確認した後、許仙ははじめて自分の考えを疑い、白娘を殺すほど自分の命を惜しむという「恐ろしい心」を認識した。そして、「白蛇の本性」は「一筋の女の妄執」であることを悟り、「人間の女にも蛇の心」すなわち男への異常に強い愛情があり、「男はそれがうれしい」と覚醒した。許仙は、男女の愛情の本質には人間の暗い面も含まれることを認識し受け止めたと言えよう。

第３節　アニメ『白蛇伝』――純情一途で無力な女性像

アニメ『白蛇伝』の考察に入る前に、アニメと実写映画の区別についてまず述べておきたい。『フィルム・アート -映画芸術入門-』では、アニメ映画においては「リアルタイムで進行するアクションを途切れなく撮影する代わりに、アニメーターは、一度につき一コマを撮影することで一連の映像を生み出す。各コマを露光させる合間に、撮影する被写体を動かす」とされ、アニメは「注意深く計画的につなげられたものが一コマずつ撮影される」[101]ものだと解説している。また、須川亜紀子が指摘しているように、主流の物語実写映画の撮影において、おおよその構図を想定し、カメラ位置を決め、リハーサルの段階での微妙な修正、演出の変化が生じることがあるし、野外撮影では天候の変化など予測不可能な事態が、映像に大きく影響することもある。一方のあらかじめ絵コンテでコマ（フレーム）の中の画を計画的に作り上げていく物語アニメでは、秒単位の時間で絵コンテを作成するため、映像が仕上がる前に、修正や演出の変化を経験していることになる[102]。そして、アニメには、マンガ表現からの影響の強い表現技法や非写実的表現などの「アニメ独特の表現」といえるものも多数存在する。

こうしたアニメと実写映画の手法上の相違を踏まえると、アニメの分析にあたって、実

[101] 前掲，ディヴィッド・ボードウェル, クリスティン・トンプソン『フィルム・ アート-映画芸術入門-』, 158-159 頁.
[102] 小山昌宏，須川亜紀子『アニメ研究入門―アニメを究める 9 つのツボ』（現代書館, 2013 年）, 48-49 頁.

写映画の作法をそのまま使用するのには、注意が必要である。けれども、「実写とアニメーションは、画面構成、ショット、アングルなど、フレームの中に見えるもの（ミザンセヌ）だけをとってみても、類似点が多い。実写映画における映像の文法を援用し、映像分析することは、有効な手段であろう」[103]と須川亜紀子が述べているように、アニメを映像表現として捉えて実写映画の分析方法を用いて分析することは可能だと考える。また、アニメと実写映画との比較においては、二者の作法的な区別はさておくとして、作品に表れた女性像やプロットの添削という全体的な物語内容の比較分析に重点を置くことにする。

実写版『白夫人の妖恋』が「愛の執念」を主題とするのと異なり、子供を主な観衆とするアニメ『白蛇伝』は、純愛物語とされる。実写版とは様々な違いがあるが、中でも、冒頭に「恩返し」のプロットを取り入れることと、許仙が白娘に対し首尾一貫して愛情を示すことという二点は特に重要である。

プロローグ――「恩返し」の追加

オープニングでは中国の影絵を使って（図 28）、許仙が幼少時市場で白蛇を買って可愛がったことや、大人に叱られてそれを野原に捨ててしまうことが、唄の形で語られる。すると、幼少時に助けてもらった恩返しのために、数年後のある嵐の日に、白蛇は西湖に来て美女に変身する。

図 28

この「恩返し」のプロットは、「白娘子永鎮雷峰塔」以降のバリエーションを参照した改

[103] 前掲，小山昌宏，須川亜紀子『アニメ研究入門―アニメを究める 9 つのツボ』, 49 頁.

編と考えられる。今泉は「日本文化圏では、動物が人間に恩返しをするモチーフは、取り入れられる傾向がある」と述べているが[104]、さらに加えるならば、これは子供に話の筋を理解させるための配慮であると思われる。当時の東映動画部長の高橋は、「あの部分［プロローグ］は始めの企画ではなかったのです。ところが、全部通してみると、やはり子どもには一寸わかりにくいのではないか――つまりヒロインの白娘を、もう少し明確にしたほうがいいのじゃないかということで、あのプロローグをつけたわけです」[105]、と述べている。つまりプロットの追加は、白娘と許仙の関係を明確にし、子供にわかりやすくするためであった。また、弱い動物に同情し助ける許仙の善良なイメージを通して、子供に「動物に優しくする」という教育効果を狙っていたとの見解もある[106]。さらにもう一つ重要なのは、「恩返し」のプロットを設けることによって、その後の二人の感情の展開に伏線を張る効果である。許仙は白娘との結婚が原因で蘇州に流罪とされても、法海に白娘の正体を告げられても、彼女を怨むことなく、一筋に彼女を恋慕する。このような強い愛情関係は、「恩返し」なくしては説得力が足りないかもしれない。もし『白夫人の妖恋』と同じように、二人が一目惚れするという設定にすると、白蛇の正体が分かった時でも許仙が迷わずに白娘を愛しつづけるのはやや不自然で強引になると思われる。大人が気味悪がって嫌がる蛇を、子供の許仙は親しく可愛がっている。大人になった許仙のそばにパンダとレッサーパンダがいることから、動物に優しい許仙の性格が窺える[107]。法海が許仙に白娘の正体を見せると、子供の時に助けた白蛇だと気づき、嫌悪よりも懐かしさが湧き上がり、さらに白蛇への愛情を強くした。このように、追加された「恩返し」のプロットは、許仙と白娘の愛情関係の構築に必要であったと確認できる。

蝶への変身――純粋な愛情

許仙が初めて白娘の屋敷を訪ね告白された後、二人は花の咲き乱れる美しい庭園をそぞろ歩き、夢うつつのひとときを過ごす。白娘は美しい蘭の花を一輪摘んで、許仙に流し目の視線を送りながら、花の中に身を隠す。許仙は彼女の後を追って花の中に駆け込む。二

[104] 前掲，今泉容子「白蛇伝映画における女の表象」, 58 頁.
[105] 「日本最初の長編漫画映画「白蛇伝」をめぐって」『キネマ旬報』216（1958 年 10 月）：41 頁.
[106] 劉韻超「日本映画における中国古典の受容と変容：映画『白夫人の妖恋』と『白蛇伝』を中心に」『国際文化研究』21（2015 年）：134 頁.
[107] 新たに追加したキャラクターのパンダとレッサーパンダが、子供への配慮という説もある。

人の姿がともに画面から消え、代わりに次の画面で二匹の蝶がひらひらと舞いながら現れる（図 29～31）。追いかけるように嬉戯する蝶の姿が、その直前まで二人のしぐさを思わせ、二人が蝶になっていることを暗示する。このようなロマンティックなシーンを通して、二人の相愛ぶりが描かれる。

図 29

図 30

図 31

主人公を蝶に喩えるシーンは、アニメ『白蛇伝』独自の表現で、『白夫人の妖恋』にも中国民話「白蛇伝」にもない。ただし、前節で触れたように、中国の有名な悲恋物語「梁祝」の結末に、主人公が蝶になって、ともに空へ飛んで行くというシーンがあり、中国では、恋人が蝶になる表現は美しいラブストーリーという印象が強い。恐らくこのようなイメージを参照して、アニメ『白蛇伝』は蛇の白娘と人間の許仙を蝶に変身させたのである。それによって、中国風のロマンティックなシーンと、純粋な愛を描こうとしたのであろう。

二人の姿を蝶で表現するシーンは、映画の中にもう一箇所ある。許仙は白娘と結ばれた後、小青（小青）から渡されていた宝石が役所の倉庫から盗まれたものだと告発される。役人たちに捕らわれる前夜、許仙は夢の中で白娘を探し回る。許仙と白娘のイメージの上に、飛んでいる蝶の姿が重なって現れる（図 32）。

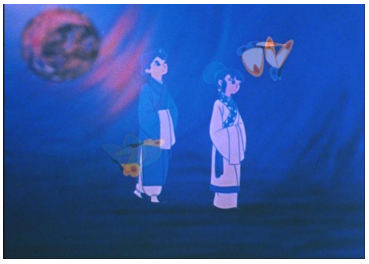

図 32

画面の外から、語り手の言葉が、次のように聞こえる。

> 許仙の見る夢は、まことに優しいものでしたが、ただひとつ気にかかることは、夢のなかの白娘が何か寂しげで、近寄れば、蝶になって逃げていくことでした。

つかず離れずに飛ぶ蝶の姿を用いて、許仙が白娘を追いかけるイメージが表現されている。白娘を追いかける許仙というシーンは、アニメ『白蛇伝』で繰り返し描かれる。『白夫人の妖恋』における白蛇から逃げ続ける許仙とは対照的に、アニメの中では追いかけ続けているのである。アニメ『白蛇伝』は蝶の姿を用いて、許仙と白娘の一途な愛情を表現している。

「命の花」の代価――白蛇が人間になる

法海との闘いに敗れ逃げる白娘を追いかけた許仙は、崖から不意に落ちて絶命する。白娘は許仙の命を助けるために竜王のもとへ行き、妖力を放棄して普通の人間になることを条件に「命の花」をもらう（図 33）。白娘は妖精の身を捨てることについて、次のように語っている。

> 人間は私たちが持っていないものを持っています。愛情という大事な大事なものを。

白娘は人間の持つ愛情に憧れ、その大切さを強く訴える。愛する人のために、妖術も永遠の命も捨てようとする、白娘の愛情と献身が強調される。

図 33

白娘が人間になる設定は、アニメ『白蛇伝』にしか見られない。原典以降のバージョンでは、善良さ、情の深さなど人間的な性格を白蛇に与えることによって、白蛇を人間化する傾向があったが、彼女の属性が蛇であることは暗黙のルールとして守られてきた。というのは、蛇でなければ、「白蛇伝」はただの人間の恋愛物語になってしまい、中国人が期待する物語の怪奇性と面白さが失われるからである。アニメ『白蛇伝』では、白蛇の愛情と献身を強調するために、蛇の属性が捨てられた。これによって、人間となった白蛇と許仙との愛は、「人妖は同居すべからず」という論理に邪魔されなくなる。このように、白娘が人間になる設定は、中国民話の矛盾を解決し、純粋な愛というアニメのテーマにも合致する一石二鳥の策と考えられたのかも知れない。ただし、人間になった白娘は妖術を使えなくなるため、クライマックスの水攻めのシーンでは無力な存在になってしまう。この点は次の部分で議論したい。

水漫金山寺――弱い白娘と強い小青

人間になった白娘は命の花を許仙に届けようとするが、法海に追い返される。術の使えぬ白娘の代わりに、小青が「命の花」を許仙のところに届ける役を担う。法海の術によって小青は水底に沈むが、水底の大ナマズに頼んで大波を起こさせ、島を水攻めにして許仙を取り戻そうとする(図 34)。さらにパンダとレッサーパンダたちの助力によって、命の花を許仙のところへ届け蘇らせる。大嵐の中、人間となった白娘が大波に巻き込まれて溺れかけたところを、許仙は水に飛び込んで救おうとする。これを見て、法海はようやく白娘が人間になったことを信じ、闘いをやめ、小舟を差し向けて二人を助ける(図 35)。

図 34

図 35

アニメ『白蛇伝』のクライマックスとも言える水攻めのシーンで、白娘は極めて弱い存在になっている。人間になった白娘は許仙を救い出すどころか、溺れそうになって逆に許仙に命を助けられる。その代わりに、小青は大ナマズの力を借りて洪水を起こし、水攻めの主導権をにぎる。この改編は、アニメ『白蛇伝』独自のものである。水攻めのプロットは、明代以降の「白蛇伝」のバリエーションで不可欠のクライマックスである。そして、夫への愛情の表現と妖術の見せ場という二点から、水攻めを主導するのは白娘子でなければならない。映画『白夫人の妖恋』も、それと共通する意図に基づいて水攻めのシーンを製作した。『白夫人の妖恋』の特撮を担当した円谷英二は、「水責めのシーンは白娘の恋の執念を現わすことも重要なテーマなので、トリックとしても出来るだけその執念を感じさせるように描写につとめたのであった」[108]と語っている。このように先行する作品では、水攻めのシーンは非常に重要な場面であったのだが、アニメ『白蛇伝』では、このような複合的な意味合いを失ってしまったと言えよう。

第４節　二作品の共通点

『白夫人の妖恋』では、映画の主題は、男女の愛の本質と、人間の欲望や恐れなどの暗い面を探り当てることに置かれた。これに応じて、エロティシズムのメタファーである紅帛という小道具や、許仙が白蛇を踏み殺す場面を加えるなど、独自の改編が成された。このようにしてこの映画は、人間の利己性、欲望、恐れといった暗い部分を認識し乗り越えた後に、甘美と苦痛の両面を持つ愛の本質を悟ることが出来、幸福が得られる、と主張としている。アニメ『白蛇伝』は子供への教育上の配慮から、男女の純愛を主題とし、プロット、キャラクター、および人物関係を単純化した。許仙と白娘の一途な愛を表現するために、二人が蝶になり白娘が人間に生まれ変わるという、独創的なプロットが追加された。このように二つの映画はそれぞれの特徴を有しているが、中国原典やそれ以降のバージョンと比較すると、以下の二つの改編が共通して行われたことがわかる。

[108]円谷英二「色彩映画の特技」竹内博編『定本円谷英二随筆評論集成』（ワイズ出版, 2010 年）：444 頁.

映画の結末

白娘子が雷峰塔に封じ込められるというプロットも、中国原典では非常に重要なエンディングでありながら、日本版の二つの映画は共通してそのプロットを削除した。『白夫人の妖恋』では雷峰塔が完全に削除される一方で、アニメ『白蛇伝』では、雷峰塔は蘇州にたどり着いた白娘と小青が一時的に住み着く古塔にすぎない。その原因について、今泉の分析をまとめると、中国の杭州西湖という特定の「場」に存在する雷峰塔は、そうした「場」の知識や連想の力が大きく作用する中国文化圏の中にあるゆえ、物語の締め括りに必要とされるが、日本文化圏にとっては雷峰塔があまり意味をもたないため、削除されたという[109]。その分析を踏まえ、次のようなことが考えられる。

もともと「白蛇伝」は、杭州西湖にある雷峰塔にまつわる縁起話として発展した。また、川田の分析を借りて言うと、雷峰塔は「近代的で公的な構造と力の象徴」[110]として、国家—社会システムという公的領域の権威の代表者である法海の手によって、私的領域の弱者を象徴する白娘子を鎮圧するモチーフがイデオロギー化されている。そして、「白蛇伝」の発展にともなって、私的領域の白娘子を勝利させるという民衆の願望が巧みに採り入れられ、反封建主義の主題がこの物語に織り込まれるようになった。田漢の『白蛇伝』(1955 年)に至ると、封建統治階級の強権の象徴である雷峰塔を倒すという結末に改編された。要するに、「中国文化圏」という特定の「場」で形成し発展してきた「白蛇伝」には、雷峰塔が不可欠の存在だと言えるだろう。

一方、雷峰塔から遠く離れる日本では、雷峰塔を身近な存在として認識し難く、その複雑で政治権力的な意味とそれに対する民衆の情緒的反感についても共感は難しいと言えよう。上田秋成による翻案「蛇性の婬」では、雷峰塔のプロットを道成寺の蛇塚にすり替えることによって、うまく縁起話の部分を転化させたが、雷峰塔そのものが姿を消した。現代になると、林房雄の『白夫人の妖恋』では、雷峰塔が形として残っているが、鎮圧の対象を白娘から悪道士に逆転させることによって、もはや「近代的で公的な構造と力の象徴」の意味がなくなり、白娘という私的な存在を助ける力にもなり得る中立的な建物になっている。上記二作品は、「雷峰塔」の意味を弱める傾向で共通している。その延長として、日本での映画化作品では「雷峰塔」の姿、またはその意味が消えた。

---

[109] 前掲，今泉容子「白蛇伝映画における女の表象」, 56 頁.
[110] 前掲，川田耕「「白蛇伝」にみる近代の胎動」, 48 頁.

雷峰塔が削除されることによって、白娘が塔に鎮圧される結末は、大きく変えられることになる。『白夫人の妖恋』では、白娘への愛に目覚め、彼女を探し回る許仙に、法海が「お前達はこの世をすて、相抱いて蓬莱の島へ行け」と命じると、雷鳴にうたれて許仙が倒れる。許仙の体から魂が立ち上り、同様に魂になった白娘と一緒に昇天し、二人の愛の象徴である紅帛を握り合いながら、天上にある蓬莱の島へ飛んで行く（図 36）。

図 36

この結末について、豊田監督は以下のように述べた[111]。

> 恋愛の美しさを謳おうとすれば、やはりその美しさのために人間的に解放される。これはあたりまえのことで、そこを脚色の八住さんもごく素直に考えて、二人を結ばせる結果にしたのだろうとおもいます。

ただし、八住利雄の脚本『白娘の恋』では、許仙が生きて白娘と相擁し、白馬の形をした画舫に乗って流れを下って行くことになっている[112]。八住の脚本は、「白鳥の形をした画舫に乗り、［許仙が］左右を白夫人と青々にかしずかれて、春の長江の流れを下っていた」[113]という原作小説の結末をなぞったことがわかる。八住の脚本に基づいて描かれた絵コンテの一枚[114]（図 37）も残っている。主人公の二人がともに死んで昇天するように変えたのは豊田監督の意見だと推測できる。このエンディングは、日本伝統演劇で人気が高い心中物語と、中国の有名な悲恋物語「梁祝」の結末を想起させる[115]。豊田監督は、愛情の一番

---

111 「「白夫人の妖恋」を見る」『キネマ旬報』（149 号, 1956 年 7 月）：103 頁.
112 八住利雄「白娘の恋」『キネマ旬報』（135 号, 1955 年 12 月）：104 頁.
113 林房雄「白夫人の妖術」『日本文学全集．第 66（林房雄・檀一雄集）』（集英社，1969 年）, 196 頁.
114 『東宝特撮映画全史』（東宝株式会社，1983 年）, 471 頁.
115 慶応大学教授、中国文学研究者である奥野信太郎は、「山口淑子と池部良が空中へと舞い上がって蓬莱島へ行くところは『梁山伯と祝英台』という中共映画の結末とたいへんよく似ている」と指摘したことがあ

美しい形は心中であると考えたのであろう。そして、自ら語るように、人間が生から解放された後、恋愛の美しさが実現できると考えたのであろう。このような主張は、原作小説の「恋愛の勝利が人間解放をもたらす」という主張に異議を唱えたと理解できよう。

図 37

一方で、アニメ『白蛇伝』の結末も白娘と許仙が結ばれるハッピーエンドを改編したが、『白夫人の妖恋』の原作小説に似通っていることが興味深い。白娘が普通の人間になったことを知った法海は、二人の仲を引き裂く理由がなくなり、逆に二人を助ける立場に立つ。最後は、白娘と許仙の新しい生活への出発を法海が見送る(図 38)。

図 38

アニメでは、白娘と許仙の二人ともが生きて幸せな生活へ旅立つという結末である。これは、『白夫人の妖恋』で示された、他界で結ばれることとは異なる。この改編は、観衆である子供に「死」を見せないという配慮に加え、恋愛の勝利を強調する意味も込められている。そして、先に述べたように、この結末は林房雄の小説『白夫人の妖術』に似通って

る。前掲記事「「白夫人の妖恋」を見る」, 102 頁による。「梁祝」は、梁山伯と祝英台という男女が階級の違いのために結ばれないが、死後に蝶になって自由に空を飛ぶという物語である。1963 年撮った香港映画『梁山伯与祝英台』のなかの主人公が昇天してゆくシーンは『白夫人の妖恋』の中のシーンそのままを使ったという話がある。

いることに注意したい。林房雄の小説では、白娘と法海の間に和解が成立し、白と許が理想郷へ旅立つのに際して、法海は「世にも珍らかな女人、そなたの欲するところに行くがよい」[116]と言い、法術を使って二人を画舫に乗せて遠方に送る。このように、法海が二人の関係を認め応援に転じること、二人が人間として結ばれること、また船で送り出すことという三点において、アニメ『白蛇伝』と林房雄の小説は共通している。つまり、二人の愛情が世に認められ、人間としてこの世界で幸せな生活を送ることができるという、愛情の勝利がもたらしたハッピーエンドにほかならない。

二つの女性像

二つの日本版「白蛇伝」映画において、女性が二つの表象として現れることが明らかになる。女性は「無口」で男あるいは愛情のために全てを捧げるという白娘の姿として現れる一方で、冷静な判断力を持ち、男性が代表する社会の迫害に異議を唱え、反抗する力をも持っている小青の女性像も描かれる。

二つの映画とも、白娘が身を捨てるまで愛に尽くすことが強調されている。『白夫人の妖恋』では許仙が溺れそうな様子を見て、白娘は術をやめ、引き返した洪水に呑まれて死ぬ。アニメ『白蛇伝』では、許仙を救うために、「命の花」をもらう条件として白娘が人間になる。また、『白夫人の妖恋』では白娘は許仙に踏み消され、アニメ『白蛇伝』では白娘は大波に巻き込まれ溺れそうになるなど、いずれも愛を求める弱い存在になっている。それとは対照的に、小青は白娘と許仙の恋愛に主導的な役割を発揮し、強い女性として描かれている。『白夫人の妖恋』では、小青は冷静な判断力を持ち、最後は白娘を捨てて去っていく。アニメ『白蛇伝』では、人間になった白娘の代わりに、小青が水攻めを起こす。このような弱い白娘と強い小青との鮮明な対比は、中国の「白蛇伝」には存在しない。次節では主に『白夫人の妖恋』に焦点を当て、女性像を詳細に解読することにしよう。

第５節　女性像からみる日本伝統と戦後女性観

李香蘭の主演のほか、妖術やクライマックスの洪水シーンの特撮の成功のため、『白夫人

[116]前掲，林房雄「白夫人の妖術」, 196 頁.

の妖恋』は香港で同じ頃に封切られた広東語映画『新雷峰塔』(1957 年/監督謝虹）を圧倒したほどの成績を収まった[117]。しかしながら、『白夫人の妖恋』の人蛇恋への見方や、ヒロインの描き方が必ずしも中国人に受け入れられるとは言えない。例えば、1992 年の香港国際映画祭で上映されたとき、映画のストーリーについて、次のような感想が述べられている。

（中国語原文）

日本版本的《白蛇傳》，在男女關係的著墨方面，　比香港的電影版本來得大膽，影片删掉了「斷橋產子」的情節，集中火力突出白娘娘如何施展渾身解數，爭取許仙的愛情。

（日本語訳文）

日本版『白夫人の妖恋』において、男女関係の描写は香港の映画版より大胆であり、「断橋産子」のシークェンスを削除したかわりに、白夫人が精一杯に出して許仙の愛を一生懸命求める姿に集中している[118]。

また、白娘の人物像について、次のような評価がある。

李香蘭が演じている白娘娘は中国人が演じている白娘娘に比べれば、愛情に執着するばかりか、きわめて邪悪である。中国演劇にもそういう白娘娘がいるが、中国の観客があまり好まないためか、当代のバージョンの白娘娘はつねに柔らかく美化され、道徳化されている。李香蘭が演じている白娘娘は中国の人情にはあまり合わないものの、より複雑で悲劇的である[119] 。

上述の批評からは、日本実写版の「愛情に執着するばかり」の白娘のイメージが、中国人の好む「つねに柔らかく美化され、道徳化されている」白娘像との衝突が述べられ、李香蘭が演じている白娘への評者の拒否反応すら感じられる。言い換えれば、日中文化間の一部のギャップを示唆している。

---

[117] 前掲，邱淑婷『香港・日本映画交流史』, 188 頁.

[118] 「李香蘭（山口淑子）專題」『第十六屆香港國際電影節（10. 4. 92-25. 4. 92)』, 105 頁.

[119] 日本語訳文は前掲邱淑婷『香港・日本映画交流史』184 頁から引用した。出典は下記のようである。古蒼梧「乱世奇花話香蘭」『第 16 回香港国際電影節：李香蘭（山口淑子專題）』（香港市政局, 1992）, 12 頁.

『白夫人の妖恋』において、白娘が執拗に男を追いかけるような造型の背景について、劉韻超の先行研究において示唆的な分析が行なわれている。劉は、「愛のために手段を選ばない、邪性の持ち主である女性として描かれた白夫人のキャラクターは日本の古くから伝わってきた蛇物語の伝統を受け継いでいると見ることができるだろう」[120]と指摘している。そして、劉は続けて映画評論家の佐藤忠男の分析を引用し、「白夫人は、許仙のために他人を害することも厭わないのだが、それは一方で日本の伝統文学・演劇に登場する執念深い女主人公の系譜に連なるものであり、また他方で、豊田四郎監督が作り上げた母性にあふれる過保護の女性像の流れを引き継ぐものだと考えられるであろう」[121]と結論づける。劉の議論では日本の伝統の要素を鋭く捉えながらも、戦後の日本というある特定の歴史的な文脈を考慮に入れて、なぜ豊田監督が「母性にあふれる」女性像を執拗に描くことになったのか、その女性像と戦後の日本映画における女性の表象にどのような繋がりがあるのかという疑問に関しては、これ以上踏み込むことはない。こうした劉の分析を批判的に参照しながら、映画を取り巻く戦後の特殊な文脈と、映画テクストにおける女性表象との相互的・複合的な関係性を解明したい。

まず、白娘の人物造型に日本伝統の「執念深い女主人公」の影響があることは否めないが、『白夫人の妖恋』が日本伝統の蛇物語と異なる主題を追求していることは明らかである。蛇物語では、例えば上田秋成の翻案小説「蛇性の婬」や道成寺物語にしても、男が自らの手あるいは他人の力によって愛欲の対象である蛇女を克服することで命が救われる、ましては男性として成長するということがテーマである。この映画はそれと正反対のパターンを取っている。男は自分の手で殺しかけた蛇である白娘が完全に消えたことをきっかけに、初めて自身の内面にある恐ろしさに気づき、白蛇の愛情や正体を全て素直に受け止められるようになる。それによって男は人間的な成長を遂げ、白蛇と一緒に暮らす幸福を選ぶことに至る。

こうして、たとえ日本伝統の蛇物語の「執念深い」というイメージの要素を白娘の表象に取り入れたとしても、この映画は決してそれらの伝統に従って否定的なイメージを引き継ぐのではなく、逆に肯定的な意味を賦与している。前述の監督の言葉が示したように、「白娘は、自ら見だした若い男を、命の限りに愛し続けていくという現代人の心の持ち主」

[120] 前掲，劉韻超「日本映画における中国古典の受容と変容」, 136 頁.
[121] 前掲，劉韻超「日本映画における中国古典の受容と変容」, 137 頁.

[122]から、白娘の「強く烈しい恋の執念」への一種の賞賛が読み取れる。『白夫人の妖恋』が公開された当時の映画評論を見ると、「世の女の哀れをこの一編に煮つめたような味わいがある」[123]という白娘の哀れさを指摘した論者もいれば、次のように白娘のイメージに「女というものの実体」を見抜いた議論もある。

> この映画のおもしろさは、女というものの実体を、精力的に捉えた演出力にあるというべきだ。…［略］…われわれが圧倒されるのは、そういう形で、いまも存在する女の姿をこの作品が思いきって見せているからだと思う。…［略］…今度の白夫人では、さらに豊田四郎は女の生理のなかに没入する。それは、うっかりすればオブシーンなものにもなりかねないのに、彼はそれを女の本質として、はっきりと見る人にぶっつける。

要するに、この映画の白娘の表象は、日本古来の蛇物語にある退治すべき怖い女主人公のイメージから哀れで同情すべき存在に変化している。また、「全ての女の心には蛇性がひそんでいてそれが男には嬉しいのだ」などと許仙が言うセリフによると、男性本位の臭さが漂うけれども、恋に強い執着を抱く女心は男性が希求することであると言っていいだろう。

次に、白娘の人物造型に豊田監督の個人趣向が多かれ少なかれ働いていたように思えるものの、戦後の日本映画における「母性的」な女性像を考えなくてはいけない。女性映画の名手と称される豊田四郎監督の作品には、「母性的要素」が強調される女主人公、彼女たちに「思いっきり甘える」男性役が見られるという共通性があると、佐藤忠男は指摘している。彼の分析によると、その現象の背景には、二つの要因がある。一つは、「母親の過保護の下で成長した夢見がちのロマンチックな少年だった」[124]豊田監督の私的な願望である。もう一つは、日本伝統的な芸能である歌舞伎のなか、二枚目俳優の伝統である。二枚目俳優の伝統について、佐藤は「美男で女に愛されるがその女性を不幸から救い出す力や意志には欠ける弱々しい男たちであり、また、そういう男のためにつくしぬくことを生甲斐と

---

[122] 「女の執念を追求　監督豊田四郎」（前掲，DVD 特典映像資料）　東宝スタジオ・メール（NO.398,1956 年）.

[123] 作者不明，「白夫人の妖恋」『カリキュラム』92　（1956 年 8 月）：55 頁.

[124] 前掲，佐藤忠男『日本映画史〈2〉』，272 頁.

する気丈な女の役及びその演技術の伝統である」[125]とまとめている。佐藤の考察は豊田映画の共通性とその原因を洞察しながらも、豊田映画の典型的なヒロイン像と戦後の日本映画に表象する「母性的」な女性との関係については触れていない。献身的な女性と受動的な男性という図式は豊田四郎監督作品に限られる表象ではない。『白夫人の妖恋』が公開される一年前の 1955 年に、その年最良の作品という定評[126]を得た成瀬巳喜男の『浮雲』と豊田四郎の『夫婦善哉』では、似たような尽くす女と頼りない男の図式が見られる。

なぜ献身的な女と軟弱な男というパターンが当時の観客に受容されたのか、という質問が自然に浮かぶだろう。頼りなげの男性像の背後には、敗戦から占領という過程で味わった屈辱によって傷ついた男性の主体性に深く関わっていることが考えられる。戦後の時代を経験した女性評論家の矢島翠は、戦後日本映画の中で核となったのが自信を喪失した萎えた男性主体だと、非常に興味深い考察を行なっている。矢島によれば、「敗戦で男性としての感覚が揺らいだ男たちが、その埋め合わせに、女＝母の存在は時代の変動を超えて不変だと信じようとしたことは、黒澤、木下以後の戦後映画の女性像にさまざまなかたちで影響していると思う」[127]と分析している。紙面の都合もあって彼女の議論を詳しく説明することは避けるが、簡潔にまとめて述べると、戦後日本映画の中で、不確かになった父性が、女性の支えがなくてはならないものになったという男性の不安が強調されている。執拗な形でヒロインを描いていた日本の戦後の監督たちが、最終的にその作品の中で取り組んでいたのは「傷ついた男性性」であったと、矢島の考察から明らかになった。端的に言えば、戦後映画における女性の表象を、女性の表象としてではなく、男性主体の投影とするのである。近世説話文学も近代映画製作も、男性が主体として男にとって都合がいい話を作ってきた。女性への蔑視と恐怖によって、男を性的に誘惑し堕落させ、生命さえをも奪う恐ろしい女性の形象が生み出された。映画作品において、女性の表象には常に男性主体が投影されている。白娘の表象は豊田監督個人の女性観のほかに、当時の男性たちが求める一種の女性像でもある。このように、頼りなげの夫でも、彼と一緒になるために、命を含めて自分の全てを捧げても惜しまない白娘の表象は、当時に求められる女性像を逸脱したものではない。夫を立てる白娘の女性像の裏には、儒教の従属的な女性像が無意識に働いているのではないかと考える。

---

[125] 前掲，佐藤忠男『日本映画史〈2〉』，272 頁.
[126] 『浮雲』と『夫婦善哉』が並んでキネマ旬報ベスト・テン第一位と第二位を獲得した。
[127] 矢島翠『出会いの遠近法』（潮出版社，1979），30 頁.

一方、小青の役柄は1950年代の新たな女性像が投影されたという指摘がある。劉韻超は、小青の「女性から積極的に愛を求め、男性を導くイメージは、戦後の民主主義化によってもたらされた「女性解放」の表象」[128]だと主張している。ただし、小青が現代的な性格の持ち主として描かれたのは、戦後日本の「女性解放」の影響を受けたからというよりも、当時の近代化が進んでいた欧米国家を強く意識した結果だと言える。

小青の演出について、豊田監督は当時香港で評判になっていた「白蛇伝」の映画を借りて参考した時、「小青の動きや表情がアメリカの映画に近く、たいへんスピーディ」[129]だと気付き、すでに近代化が進んだ香港、そしてアメリカやヨーロッパの人に共感を起こさせる目的で、制作者側が「非常に神経質になりまして」、「人間的な親しみが出てくることを主眼にした」[130]と述べた。世界中の人々に親近感をもたらせる方法としては、「小青の演技なんかは、現代性が入っている」[131]と豊田監督自身が語ったように、小青の表象に現代的考え方と行動基準を取り入れたのである。すなわち、世界中の観客に受け入れてもらうために、各地で行われてきた近代化によって形成された共通の新しい女性像を小青の姿に重ねていた。現代的主体として描かれる小青の表象は国際性を備えている。日本伝統の「執念深い」印象を引き継ぐ白娘、そして現代社会の主体的な小青の対比は、戦後の日本における女性観を反映していると言えるだろう。

日本実写版において、夫が重心になって彼に献身する白娘の女性像には儒教的な女性像が垣間見えるかもしれない。ただし、夫を喜ばせるために毒撒きといった社会モラルから逸脱する行動も取る白娘の表象は、まだ完璧な儒教的な規範に属する理想の女性像とかけ離れている。二つの日本の白蛇伝映画が公開された後、1960 年に韓国でも一つの白蛇伝映画が製作された。韓国版においては徹底的に白娘を儒教的な女性像を仕上げている。次章では韓国版を取り上げて白娘の女性像を考察する。

---

[128] 前掲，劉韻超「日本映画における中国古典の受容と変容」，135 頁.
[129] 前掲，「『白夫人の妖恋』を見る」, 104 頁.
[130] 前掲，「『白夫人の妖恋』を見る」, 104 頁.
[131] 前掲，「『白夫人の妖恋』を見る」, 104 頁.

第二章　儒教的女性観へ回帰した女性像――韓国版『白蛇夫人』

1960 年代に韓国で「白蛇伝」の翻案映画が作られたことは、これまでの「白蛇伝」の研究においては学問的関心が向けられることはなかった。それは韓国映画をリードした代表的な監督の一人である申相玉（シン・サンオク）による『白蛇夫人』（原題『백사부인』、1960 年）である。日本版『白夫人の妖恋』『白蛇伝』が相次いで公開された僅か 2 年後の 1960 年に製作されたことから、日本版の二作が東南アジア圏にヒットしたことをきっかけに、『白蛇夫人』は作られたのではないかと思われる。

韓国を代表する映画製作者・監督として、申相玉に関する研究は韓国で盛んに行なわれているが、韓国以外の国では数少ない。申相玉といえば、1978 年に彼の妻であった女優崔銀姫（チェ・ウンヒ）と北朝鮮に拉致され、1986 年劇的に脱出した事件が世中の論議を呼んでいた。拉致事件に関する報道がよく見あたるが、申相玉の映画成就に目を向ける学問的な研究が日本と中国では決して多くとは言えない[132]。日本語文献において、申相玉に言及する研究書はほぼ韓国映画史に関する著作の日本語の訳書である。キム・ミヒョン編集の『韓国映画史 開化期から開花期まで』[133]には一節を設けて申相玉と彼が創設した映画会社のシン・フィルムについて論述を行った。または鄭琮樺（チョン・ジョンファ）の『韓国映画 100 年史――その誕生からグローバル展開まで』[134]と扈賢賛（ホ・ヒョンチャン）の『わがシネマの旅―韓国映画を振りかえる』[135]のように、韓国映画史の監督と作品を述べること、申相玉について簡潔に記する程度である。中国語文献において、申相玉を映画作家として取り扱った研究は汪龍斌の修士論文『韓国電影産業的奠基者－申相玉和“申電影”公司研究』[136]がある。汪は韓国戦後映画の産業化という背景を結びつけ、申相玉が創立した映画会社「シン・フィルム」の映画製作・発行・上映というシステムを分析し、商業的に成功を収めた原因を解明した。そして、汪は 1960 年代申相玉が監督した映画の種類と特徴を述べ、いくつの代表作をテキスト分析の対象として、それらの作品には植民地時代から近代社会に変わるといった時代変遷の中、社会の矛盾の狭間で生きてゆく一般人への関心が見られると指摘している。また、申相玉の作品を個別に

---

[132] 執筆者の言語制限により、日本語、中国語、英語の先行文献しか網羅しなかった。

[133] キム・ミヒョン編, 根本理恵 訳『韓国映画史 開化期から開花期まで』（キネマ旬報社, 2010 年［2006］）.

[134] 鄭琮樺著, 野崎充彦 加藤知恵 訳『韓国映画 100 年史――その誕生からグローバル展開まで』（明石書店, 2017 年）.

[135] 扈賢賛著, 根本理恵 訳『わがシネマの旅―韓国映画を振りかえる』（凱風社, 2001 年）.

[136] 汪龍斌『韓国電影産業的奠基者－申相玉和“申電影”公司研究』 修士論文（厦門大学, 2015 年）.

取り上げた研究がある。例えば、映画と原作の比較研究[137]、朝鮮の伝承物語「春香伝」[138]の翻案映画の研究[139]がある。日本と中国に比べて、英語文献における申相玉の作者主義と映画産業についての研究著作が比較的に多い。その中で、最も代表的な研究はSteven Chungによる“*Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema*”（2014）[140]、Yi Hyo-inによる“*Korean Film Directors: Shin Sang-ok*”（2011）[141]である。具体的に言えば、Steven Chungは、申相玉が戦後韓国と北朝鮮の二つの時期に創作した映画作品を、当時の異なる政治的・社会的文脈と絡みながら考察を行った。Yi Hyo-inの著作では、申相玉の映画製作の経歴や各映画作品の紹介、インタビューを収録している。

こうした先行研究は、『白蛇夫人』の制作背景、監督の意図を理解するために、多様な観点を提供しているが、この映画の女性の表象に焦点を当てた研究はない。また韓国版と日本版の「白蛇伝」映画との影響関係については注意されなかった。そこで、本章では、1960年代前後の韓国映画史や申相玉に関する先行研究を参考した上で、『白蛇夫人』における白娘の女性表象の変化に焦点を当ててながら、映画のテクストを詳細に検討する。次に、女性表象の変化にある原因の究明を試みる。最後に、日本版との影響関係を考察する。

第１節 申相玉とシン・フィルム

シン・フィルムは申相玉監督が1952年に設立した「シン・サンオク・プロダクション」から出発した映画会社である。1960年に「シン・フィルム」という独立系製作会社を設立し、1966年に大規模のアニャン撮影所を買収する時点で隆盛を極めていたが、長く続かず1975年に映画会社の登録が政府に取り消されることによって崩壊した。シン・フィルムを設立した申相玉は1960年代韓国映画界で活発に活動した主要な監督で[142]、韓国映画史を代表する存在と言われるほど中心的な人物である。幼少期から映画に強い関心を抱いた申相

---

[137] 車敏娥『媒体転移過程中的互文性 ―以李光洙的小説〈夢〉（1947），申相玉的電影〈夢〉（1967），裴昶浩的電影〈夢〉（1990）為中心』 修士論文（延辺大学,2012年）. 申相玉の『夢』（1967年）そして1990年裴昶浩のバージョンと同名小説の比較である。

[138] 「春香（チュニャン）伝」は18世紀はじめに朝鮮民俗芸能の一つであるパンソリ（唱劇）の演唱者によって創作され、後に小説化。全羅南道南原に住む妓生の娘・春香と地方長官の息子・李夢竜との恋物語。

[139] 孫皓『春香伝：从文学到電影』博士論文（吉林大学,2017年）. 申相玉の『成春香』（1961年）と『愛よ、愛よ、わが愛よ』（1984年）を取り上げて論じた。

[140] Steven Chung *Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema*, (University of Minnesota Press,2014).

[141] Hyo-in Yi, Colin A.mouat (translated) ,*Korean Film Directors: Shin Sang-ok* (Seoul Selection. Kindle version,2011).

[142] キム・ミヒョン『韓国映画史 開化期から開花期まで』（キネマ旬報社, 2010年[2006]）,191頁.

玉は、1944－45 年東京美術専門学校での勉強を経て、韓国解放後初の映画『自由万歳』（崔寅奎（チェインギュ）、1946 年）で美術を担当して映画界に入門し、朝鮮戦争の渦中に製作した『悪夢』（申相玉、1952 年）で監督デビューした。『悪夢』に出演した女優の崔銀姫と知り合って夫婦になった二人は、1961 年の「春香伝」競争の大成功[143]により、シン・フィルムを韓国映画界で絶対的な位置を占める製作会社に育て上げる。また、シン・フィルムの繁栄は、国家主導の映画産業化政策に賛同することによって、朴正熙政権から政策上の特恵を受けたことと切り離すことができない[144]。70 年代に入ると軍事政権との不和が原因で、申相玉は映画監督としての資格を剥奪されるとともに会社の廃業もさせざるを得なかった。1960 年代という短い間に「栄光と没落の両極」[145]を見せてくれたシン・フィルムは、安定した再生産システムを具現し、韓国映画産業化の基盤を作り上げた。年間最大 30 本余りにのぼる作品を量産し[146]、創立してからの 23 年の間、総数 224 部の映画作品を作り出した[147]。それらの作品は、メロドラマ、時代劇、ホラー、スリラーアクション、戦争映画などの数多くのジャンルを行き交った。韓国国内での興行に成功しただけでなく、国内外の映画賞を制覇し、多くの映画が東南アジア市場に輸出され[148]、強大な影響力を行使した。『韓国映画史』の中、一節の長さでシン・フィルムを紹介することも、韓国映画史におけるシン・フィルムの重要性を端的に示している。

『白蛇夫人』は申相玉がシン・フィルムを 1960 年に設立した後、一作目の『ロマンス・パパ』（申相玉、1960 年）に続いて制作した作品である。力のない父を中心に子供たちとの世代間のギャップを描いた『ロマンス・パパ』の興行成功は、シン・フィルムの「高品質映画制作（high quality filmmaking）」[149]という評判が韓国映画界で確立された。その人

---

[143] 1961 年 1 月、洪性麟監督の『春香伝』と申相玉監督の『成春香』はわずか十日間隔で公開された。この二つの「春香伝」の競争は当時韓国映画界の「二大山脈」 と言われる強大な勢力の対決でもあり、話題となった。その結果は申相玉の完勝に終わった。

[144]前掲, 『韓国映画史 開化期から開花期まで』, 201 頁.

[145]前掲, 『韓国映画史 開化期から開花期まで』, 199 頁.

[146]前掲, 『韓国映画史 開化期から開花期まで』, 201 頁

[147] 汪龍斌『韓国電影産業的奠基者－申相玉和“申電影”公司研究』 修士論文 （厦門大学, 2015 年）, 8 頁.

[148] 例えば、60 年代に『成春香』（1961）『赤いマフラー』（1964）『李朝残影』（1967）は当時日本で公開され話題を呼んだ。『赤いマフラー』は当時のアジア市場で成功した唯一の韓国映画でもあった。『成春香』は韓国国内のみならず、日本、アメリカ、香港へと輸出され、国際的な規模で公開された最初の韓国映画となった。（日外アソシエーツ編『現代韓国人名録』（日外アソシエーツ, 1993 年）, 195 頁；李英載『トランス/ナショナルアクション映画』（東京大学出版会, 2016 年）, 196 頁と四方田犬彦『アジア映画の大衆的想像力』（青土社, 2003 年）, 41 頁による。

[149] 前掲, Steven Chung, *Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema*, p.92.

気にいっそう拍車をかけたのは、『白蛇夫人』（1960 年）、『成春香』（1961 年）、『離れの客とお母さん』（1961 年）、『燕山君』（1961 年）、『常緑樹』（1961） といった多様なジャンルを包括する作品である。

『白蛇夫人』が制作された 1960 年は、韓国映画産業の中興期からルネッサンスに転じる時期に当てはまる[150]。1953 年朝鮮戦争の休戦協定が調印されて以来、韓国映画は少しずつ安定を取り戻した。そこから、1961 年の五・十六軍事クーデター[151]で権力を握った朴正熙政権が、映画産業に対して行政の管理が行われる映画法を 1962 年に制定するまでは、「比較的自由な雰囲気の中で産業的な成長が続いた」[152]時期である。上記羅列した作品はいずれも申相玉が監督したもので、「比較的自由な雰囲気の中で」良く仕上げられ、シン・フィルムの基盤の強化を後押しした。

第２節 白娘の身体表象の変化

性的魅力に富む女性と描かれる白娘

許仙が白娘の屋敷に初めて訪ねる場面において、白娘の登場の演出方法に注目すべきである。許仙が小青に屋敷の中に迎えられると同時に奇妙な音楽が流れ始める。奥の部屋にいる白娘はその音楽のテンポに合わせて、ゆっくりと優美な姿で歩き出して部屋を出る（図 1）。それから、白娘は羽毛の団扇を手にしながら、体の曲線美を見せ付けるように、二分にも及ぶ舞踊を許仙そして観客の前で披露する（図 2）。このようなフィルムを惜しまない演出が意図的であることは言うまでもない。白娘の艶かしい容姿をアピールするための策である。白娘の魅惑的な女性性はこの登場のダンスを通してより効果的に描かれている。ここで注意すべきなのは、白娘の身体表象には男性を惹きつけようとする意思が見られることだ。

[150]『韓国映画史』では中興期を 1954～1962 年、ルネッサンスを 1963 年～1971 年と時期区分をしている。
[151] 五・十六軍事クーデター　1961 年５月 16 日に当時、陸軍少将だった朴正熙らが起こした軍事クーデター。以後、18 年間続く朴正熙政権の起点となる。
[152] 前掲, 『韓国映画史―開化期から開花期まで』, 153 頁.

図 1

図 2

部屋の中から庭まで踊り出てくる白娘の姿は、変わらず客観カメラでロングショットで撮られる。白娘が許仙の視野に入ると、客観的な視点から許仙の主観ショットになり、ショットサイズがロングショットからミディアムショットやミディアムクロースアップに変わる。踊っている白娘を見つめる許仙の主観ショットが挿入されるほか（図 4, 6）、許仙と白娘が同じフレームに収める構図がメインである（図 7-8）。許仙の視線にさらされている白娘は、ダンスを通して魅力的な身体を露呈する。白娘のセクシュアルな魅力は許仙が彼女に魅入られていくことを可能にし、同じ枠におさえられることも二人が結ばれる可能性をほのめかす。

図 3

図 4

図 5

図 6

図 7

図 8

そして、身体の動きが魅惑的に描き出されるだけでなく、許仙への告白の場面において、白娘が自ら告げた内容も露骨な誘惑である。二人が挨拶をして部屋に入った後、白娘は「私が 3 年前に張氏と結婚したが、1 年前に夫を亡くした」と自ら告げる（図 9）。それから二人は庭を散策し、池の辺りに座る。白娘は「私が船であなたを見た時、前世で失われた大切な人を見つけたような感じで、とても嬉しかったです。あなたのことが頭いっぱいで、夜も眠れませんでした」と感情を吐露し、「この屋敷は大きすぎて、夜が寂しいし怖いです」と許仙を見つめて言う（図 10）。場面が部屋に移し変わり、白娘は許仙の側に寄りながら、「私は今寂しい未亡人です」、「もしあなたが私を愛しているなら、私は身を捧げてあなたの妻になります」、そして「私が寂しく生きています。だからお願い、私にあなたの熱い血を感じさせて」という煽情的な言葉を次々とこぼす（図 11）。結局、許仙は白娘の情熱な求愛を拒否できず、一夜をともにする。

図 9

図 10

図 11

白娘は未亡人であるという設定は原典「雷峰怪蹟」[153]から取られている。許仙への告白も原典での白娘の下記のセリフから取っていることがわかる。

[153] 『西湖佳話』（清・墨浪子（編））に収められた話である。明・馮夢龍の『警世通言』「白娘子永鎮雷峰塔」のダイジェスト版である。

私は夫を亡くしてから一人の身です。きっと旦那さまとは前世からのご縁があったのだと思います。船の中でお会いしたときから、私たちは互いに情を感じたではありませんか。もし私への愛情がおありでしたら、よい仲人を見つけて、百年の契りを結びましょう[154]。

ただし、映画での白娘の告白内容には原典に存在しないエロティックな要素が加味されている。それに合わせて白娘の演出も意図的に魅惑的な笑み、誇張された身振り、頻繁に送る流し目、そしてさり気ない身体の接触などを通して、彼女の性的魅力を強調する。白娘の艶麗さをアピールするために、告白の場面でカメラワークが意図的に白娘の正面ショットを多く入れていることに注目してほしい。二人が会話を交わしている時よく使われるショット・リバースショットのかわりに、固定カメラで撮る二人のミディアムクロースアップが多数使われている。そして構図も共通しているところがある。図 9、10、11 が示しているように、フレームの前景で許仙が左側にいる上、側面を見せるかカメラに背中を向くか、彼の正面を見せるショットは数少ない。後景にいる白娘はより大きい空間を占めている上、いつも画面の中心に配置される。構図の中心かつ正面から写していることで、白娘は視覚の中心、注目の的となっている。このカメラワークによって、観客が白娘の表情や言動に注目させるように促す。

要するに、白娘の登場と告白の場面において、演出、セリフ、カメラワークなどの映画手法を通して、性的魅力に富む白娘の女性像が作り上げられた。白娘の身体表象と言行に許仙、そして男性を惹きつけようというエロティシズムが感じられる。白娘は儒教的理念に基づく女性の規範などではなく、それを逸脱して色気をアピールしてまでも情熱を貫く女性であることが、強調されている。

しかしながら、白娘のセクシュアルな面に魅せられるのはここだけで、許仙と結婚した後、彼女はエロティックなイメージを断ち切って、儒教的規範に属する献身的な妻になる。その変化はどのように呈示されているのか、考察してみたい。

[154] 丸井貴史「「雷峰怪蹟」試訳（上）」『金沢大学国語国文』 37（2012 年）：60 頁.

儒教的女性規範に準ずる「妻」となった白娘

『白蛇夫人』では、白娘は不本意でながらも、蛇精という身分が許仙を二回ほど牢獄に投獄し境地に追い詰める。一回目が原典にあるプロット「盗銀の禍」から、二回目が原典以降の白蛇伝バージョンに加えたプロット「端午の節句」から改編された。ただし、この映画は、白娘が許仙を窮地から救い出すという独特な展開を見せる。その脚色によって、白娘が許仙を破滅に導くファム・ファタールではなく、許仙に対して忠貞を貫く情愛深い女性、夫のために自己を犠牲にして尽くす良い「妻」になる。この節では、映画での「盗銀の禍」と「端午の節句」のプロットに注目して、許仙の白娘への感情変化と、社会権威の象徴である観音菩薩の白娘に対する評価と、二つの方面から論じる。結論を先に述べると、家長である許仙（内）と観音菩薩（外）のそれぞれの肯定と賞賛を通して、白娘が家父長制社会に認められる伝統的な女性像となったことをこの映画は描いていると考えられる。

夫に受け入れられる白娘

まず映画の「盗銀の禍」では、白娘から渡された結婚費用のお金が盗銀のため、許仙が監獄に連れられ、重労働を強いられる毎日が続く。ある夜、牢獄で寝ている許仙に突然白娘の声が聞こえてくる。白娘の声という不思議な現象を表すのは、牢獄の窓から入り込む白い煙である（図 12, 13）。白娘の声が聞こえるたびに、煙が濃くなる。煙は白娘の化身と言ってもいいであろう。許仙が恐怖の極まりに両手で耳を塞げる（図 14）。図 12 から図 14 まで、カメラがローアングルで許仙の行動を撮り続ける。図 14 の構図からわかるように、窓から入った煙が許仙の頭上に上がって、彼を強く圧迫していることはローアングルを通じて視覚的に描かれている。その次、許仙は両手で耳を塞いでいる姿勢を維持し、後ろ向きで床に倒れる。今度カメラがハイアングルに変わり、許仙の正面を撮る。図 15 では許仙の弱さと恐怖が明白に示される。耳を塞ぐ動作からも許仙の白娘への拒絶が読み取れる。

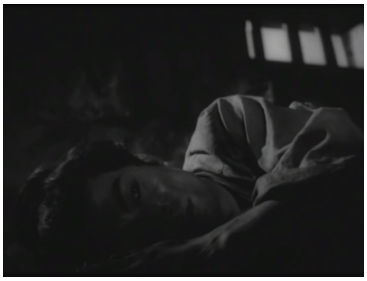

図 12

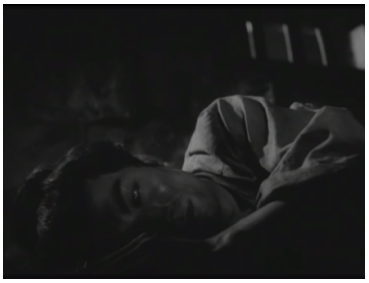

図 13

図 14

図 15

追いかけてきた白娘と小青が監獄長に賄賂を渡して、許仙が釈放される。原典では、許仙の姉婿が知人に頼んだおかげで許仙は牢獄の刑罰を免れることができる。映画では許仙を救い出す役割を白娘に譲ることで、白娘が償いをしたと見なされる。盗銀によるマイナスなイメージを好印象に転じさせる意図が込められているに違いない。そして、許仙との仲直りの決定的な要因にもなる。

図 16 は、釈放された許仙が外で迎えてくる白娘を見たとたんに、「私に散々な目に遭わせた後、よくも私の前に現れたな。どこかに消えろ！」と憤る場面である。ミディアムショットで三人を捉えるが、フレーム内の密度はゆるいことに注目してほしい。白娘と小青の立ち位置が、フレーム内の左側に慎重に配置されている。低く蹲る白娘の占める左端と、非難する許仙の立つ右側との間に、広いすき間を空けるためであろう。この視覚的配置によって、許仙と白娘との遠い距離感を醸し出している。

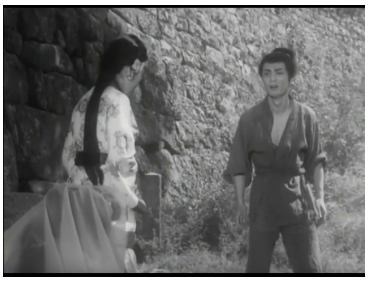

図 16

図 17

小青が仲介人の役をつとめて、許仙に「彼女があなたを救い出すためにここまで来た」と釈明する。許仙が小青に自分を助けたのが白娘であることを確かめた後、次に出るショットは図 17 である。図 17 は図 16 とほぼ同じ角度からのミディアムショットであるが、より均等な構図を取っている。小青がフレームの中央に立って、彼女の両側に白娘と許仙がバランス良く配置されている。人物位置の変化から、許仙と白娘との関係が修復されることを示唆する。そして、さきほどフレームの端の方に蹲っている白娘は立ち姿に変わり、図 16 より大きく映っている。フレーム内の白娘の占める空間が彼女の許仙にとっての説得力と正当性を象徴している。この構図の変化は、白娘が許仙を救う行為は二人の仲直りの重要な要因であると示唆しているのだろう。

次に、映画の「端午の節句」のプロットでは、原典以降の「白蛇伝」伝説にある「白娘と彼女の正体を見咎める道人との対決」と、「端午の節句に白娘の正体を目撃して死んだ許仙を蘇らせるために白娘が仙界の仙草を盗む」というプロットを混ぜ合わせて、内容の置き換えと添削を行った。その内容は次のようになる。

白娘のサポートによって薬店を経営し始めた許仙は、町中に流行っている疫病の対策に苦悩する。疫病を退散させるためにこの町に呼ばれてきたシャーマンは、疫病が白蛇である白娘がもたらしたと知県に報告する。役人たちが白娘と許仙を捕らえるために薬店に向かう。自分たちの無実を証明するために、白娘は天上界に赴き、法海禅師に回生草を願う。「あなたは仙界の法則を破り、勝手に人間の世界に入った。許せないのだ！」と言う法海は白娘の願いを断る。「罪を犯したことを知っています。だけど、最後にもう一度、人々のために、そして夫のために善事をさせてください」と答える白娘。白娘の真心に動かされ、観音菩薩は姿を現して、七月七日の端午の節句までに仙界に戻るという条件付で、白娘に回生草を与える。白娘は知県の前にシャーマンとの術比べで勝利し、回生草で作った丸薬による疫病退散の功績で、この危機を乗り越える。

七月七日までに仙界に戻るという約束を守るために、白娘は許仙との別れを惜しみながら離れる準備をする。自分が側にいなくなっても夫が出世できるように、良い役職に任用されるように知県に懇願する。しかし、白娘は彼女を欲しがる知県が仕掛けた罠に陥る。人を熟睡させるそして邪気払いの効果もあるお酒を飲ませ、白娘は自制心を失って蛇の正体を現し、犯そうとした知県を殺す。知県が殺害された現場に駆け込んだ許仙は、白娘の

身代わりとなって逮捕される。意識が回復して人間の姿に戻った白娘は、許仙を牢獄から救出するために、観音菩薩との天上界に帰る約束を破って、役所に自首しに行く。獄中で会う二人は次の会話を展開する。

許仙：なぜここに来ました？あなたの代わりに私が死んでもいいです。
白娘：いや、私は罪のある女です。私のことを心配しないで、はやくここを出なさい。
許仙（番人に向かって）：彼女が死刑とされるなら、私の命も取ってください。

許仙のセリフからわかるように、白娘は殺人の罪を犯したにもかかわらず、彼は白娘の罪を咎めず、ひいては彼女の代わりに死んでもいいという覚悟を持っている。二人は互いに命を献げても惜しまないというような愛情関係を築いた。釈放される許仙の悲痛を表す次の独白のシーンがある。長い夜道を歩いてくる許仙の姿は固定されたカメラに撮られる（図 18)。彼が悲しみを抑えきれず、街角の壁に寄りかかりながら次のような内容を述べる。

彼女は悪いことを一つもしていません。化け物であろうと、白蛇であろうと、私は気にしません。人間の中にも邪悪な者が多いではないでしょうか。そういう人たちに比べて、あなたは天使です。神様から祝福を受けるべきです。

このセリフは日本版の『白夫人の妖恋』の終盤で許仙が白娘の愛を悟った時のセリフを彷彿させるように思われる。上記のセリフを見ると、許仙は白娘の正体をめぐる事件を通して、彼女が自ら加害していないことを認識し、白蛇である事実を受け止めて、より深い信頼関係を白娘と結ぶことになる。彼の独白がずっと安定したミディアム・クロースアップで撮られている（図 19)。以前恐れていた白娘の正体を含めて、彼女の全てを受け入れた許仙の決心がこのシーンから読み取れる。

図 18

図 19

このように、白娘のしたことで許仙が投獄されたのは、映画の序盤と終盤で一回ずつある。首尾が照応するような仕組みが作られ、白娘に対する許仙の感情は恐怖から深愛に変化する。白娘が夫の深愛と支持を得られたことは、夫が代表する家庭に受け入れられたことを意味しているように思われる。

社会に認められる白娘

映画では、白娘が社会に認可されることも力を入れて描いている。例えば、白娘が仙草を求める目的は、従来の「白蛇伝」における許仙の命を助けることから、自分の汚名を洗うため且つ町の人々を救うためのように改作された。この改作を通して、白娘の夫のいる「家」に尽くす妻というイメージのほかに、町の人々に代表される「社会」のために貢献する女性像も作りあげられている。

その改作意図に合わせて、白娘が町人に薬を配るシーンが挿入される。ここで施療をしている白娘は、ただの理想的な人妻から、善良な社会人にまでその性格を発展させたものとして、充分注目に値しよう。図 20 は人々が一列に並び、感謝しながら白娘の手から薬をもらう場面である。白娘の前には薬をもらうために並んでいる群衆であり、両側には許仙と小青のほか、秩序を維持する県の役人たちも立っている。つまり、白娘が町人と役人たちに囲まれる構図である。秩序を守る役人が社会制度の象徴でもある。先ほどまで白娘を異類として排除しようとした役人は、この場面では彼女を保護する役割を担う。言い換えれば、この映像は白娘が人間社会に受け入れられたことを示している。

図 20

図 21

また、白娘が町人に薬を配るシーンの次に、さらに観音菩薩の評価の場面が付け加えられている。天上界にいる観音菩薩と法海との会話の場面が出て、このシーンの映像は変わらずに図 21 の構図で貫かれている。画面の中心を占める観音菩薩は後ろに立つ法海より権力を持っていることがこの構図から理解しやすい。二人は白娘について次のような内容を述べる。

観音：彼女が妖怪であるのに、世間のために善事を行うのは大したものです。
法海：彼女は世間のためではなく、夫のためだけです。
観音：何しろ、善事を行うことと彼女の夫に対する献身的な愛は、人間にさえ恥をかかされるほど、非常に賞賛に値します。

二人は話す時、ともに目を前方に向けていて視線が交わらない。あたかも会話の中で白娘に対する主張が一致しないかのように、話も平行線をたどっている。法海が指摘する白娘の「私欲」は、観音菩薩によって「献身的な愛」と定義付けられ、肯定すべき品格と言い換えられる。そして「世間のために善事を行う」を是とする観音の感嘆によって、白娘は「私欲」が認められた上に「公徳心」も付け加えられる。さらに、「献身的な愛」と「公徳心」をも兼ね備える白娘は、人間にも勝る理想的な人物像として讃えられる。このシーンは、映画の主張を納得してもらうために権威の象徴としての観音菩薩の白娘への賞賛を通して、白娘の正当性をより具体的に観客に提示しているのである。

後に知県を殺してしまった白娘が家に帰り、小青と一緒に天上界に戻る時、許仙が囚われることを知って、白娘は「私は彼を見殺しにすることができません。この身が地獄で焼かれても惜しまないです」と決心し、観音菩薩との約束を破ることにした。法海は殺人の罪と誓いの違反とを理由付けて、白娘を強制的に連れ戻すべきだと観音菩薩に強く勧める。

それを断れず観音菩薩は法海に任せることにしたが、「愛の力は無限です」という感嘆を漏らす。つまり、殺人の罪を犯したことにもかかわらず、白娘に対する観音菩薩の肯定の評価は一貫している。

白娘は夫の進路のために知県と斡旋し、貞節を守る女性であると同時に、知県の罠に陥れられたとはいえ、一人の命を奪った妖怪だという点で、その二律背反的な行動は白娘の献身と愛に強調されている。白娘の「忍耐」「自己犠牲」「献身」という徳性や、夫を手助けしていることが、社会の主要の道徳観念と合致している。故に、社会法制の面では、白娘を処罰しなければならないが、観音菩薩が代表する社会モラルは彼女の犯した罪を問わずに寛容に受け入れる。社会に認められたことによって、二人の愛の成就が可能になる。実際、映画の結末では、観音菩薩の許しによって、白娘は許仙と結ばれる。このようなハッピーエンドへと導くのは、直接的な原因が観音菩薩の特赦であるが、その裏には公的社会に白娘の私的欲望が認可されたからである。異類と人間との結合が社会に認められる理由は他でもなく、白娘が人間社会の道徳的規範を備え付け、人間にも勝る存在になったからである。

第３節 近代化に伴う新しい女性像の浮上と儒教的女性像への回帰

映画の序盤でセクシュアルな女性として描かれる白娘は、許仙と結ばれた後家庭と社会に認められる伝統的な「妻」となった。このような二項対立的なイメージが同時に白娘の身に具現するのはなぜか、という質問について考えるにあたり、当時の韓国社会の女性観と申相玉映画の女性像を念頭に置いておくべきであろう。

第二次世界大戦及び朝鮮戦争を経た韓国社会では、アメリカ式の民主主義が流入し、政治、文化、生活の各領域に全面的に拡散していた。近代化に伴って覚醒した個人の欲望が、前近代的な価値規範にとらわれない新しい女性像を生み出していた。また、ジェンダー関係において、戦争の影響で家長が不在になった結果、女性が家事や育児という伝統的な性役割から脱出して、社会への進出を果たした。その結果、女性は公衆の視線にさらされ、新しい性的欲望と消費の主体となり、社会から関心を向けられ、そして非難の対象にもなった。

大衆文化の主な媒体である映画はそういう変化を敏感に察知し、愛や性、肉体など現代的で戦後の大衆を惹きつけていた事柄は、いち早くメロドラマの題材に取り入れられた。

性に関する談論が活発化して、肉体の社会的な意味が変化した。そして「開放的な社会の雰囲気と保守的な慣習の間に横たわる鋭い葛藤は、主要なテーマとして定着した」[155]とオ・ヨンスクが分析したように、急変する社会風俗における葛藤が当時の映画作品に反映されていた。戦後の韓国社会における個人的欲望と前近代的な価値規範との矛盾を、女性の性的欲望と伝統的規範の葛藤を描くことで露呈していることは間違いない。『白蛇夫人』が作られた 1960 年までに、女性の欲望を描く作品がすでに多数蓄えられてきた。その代表作品として、伝統と近代の岐路に立った戦争未亡人の母性と性的欲望の葛藤を描いた『未亡人』（朴南玉（パクナモク）、1955 年）、教授夫人の浮気を描いた『自由夫人』（韓澄模（ハンヒョンモ）、1956 年）、自分の欲望や快楽に素直で裏切りも辞さないパンパンを描いた『地獄花』（申相玉、1958 年）が取り上げられる。1950 年代の女性メロドラマについてのキム・ミヒョンが指摘しているように、夫を亡くした未亡人、既婚女性、西洋人相手の娼婦などの名前で呼ばれた当時の象徴的な女性が、どのように伝統的な価値と拮抗しながら欲望の主体となっていくのかを、この上なく魅惑的に描き出した[156]。

ここで特記に値するのは、白娘を演じた崔銀姫（チェウニ）は韓国を代表する看板スターで、韓国的古典美の表象とも称される女優である。上記で取り上げた『地獄花』において、崔銀姫が演じるアメリカ軍を相手とするパンパンであるソニャは韓国映画史に名を残したファム・ファタールである。彼女が今まで演じてきた純情派女役とは正反対で、胸元とボディラインを強調する露出の多いワンピースや水着を着て、伝統的な道徳規範にとらわれることなく、自己の欲望に忠実である悪女という強いキャラクターである。スクリーンに映し出される女優崔銀姫の身体表象が、韓国の近代化に伴う個人欲望の蘇生を具現化した投影として生かされている。

興味深いことに、戦後韓国映画界の中心にいた申相玉は、彼の女性を描く作品系列において、セクシャリティーの表現を徐々に控えるような傾向を見せた。女性の性的欲求と儒教社会的規範との衝突が申相玉映画のテーマの一つと言われている[157]。面白いことに、『白蛇夫人』の後、封建的な倫理意識と女性の欲望の葛藤を描いた『離れの客とお母さん』（1961

[155] 前掲，『韓国映画史—開化期から開花期まで』，163 頁.
[156] 前掲，『韓国映画史—開化期から開花期まで』，235 頁.
[157] Steven Chung によると、申相玉の映画は韓国近代社会における社会的葛藤をテーマとして取り扱う。一つは、男性に注目して、社会変動に伴って形成された新しい政治的及び文化的環境に直面する男性の自己認知、そして家庭における地位の変化というトラウマや不安を描く作品である。もう一つは、女性を中心として、女性の性的欲求と儒教社会的規範との衝突を描く作品である。前掲，Steven Chung，*Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema*，p111.

年)、『烈女門』(1962 年)、『李朝女人残酷史』(1969 年) も崔銀姫が主役を勤めた。それらの作品において、崔銀姫が演じた女性たちは、たいてい感情や性的欲求を自ら抑える、あるいは社会的制約の違反で処罰されなければならない。彼女は『地獄花』では肌の露出度の高い洋服を着て、男性に対して軽はずみな言動を取る官能的なイメージから (図 22)、『離れの客とお母さん』などの作品では韓国の伝統的な民族衣装「チマチョゴリ」を身にまとい、封建制の因習に囚われて自分の欲望を抑圧して献身的にふるまう哀れな女性へと変身した (図 23)。

図 22[158]　『地獄花』(1958 年)

図 23[159]　『離れの客とお母さん』(1961 年)

二つの相対する役柄を同じ女優の身体において表象する兆しはすでに『白蛇夫人』にあった。『地獄花』の後に作られた『白蛇夫人』では、セクシーな身体表象が取り入れられたのは、序盤での許仙を誘惑する場面のみである。それは白娘の衣装の変化に端的に現れている。許仙を誘惑するシーンで、体の線を強調する衣装を身にまとい、団扇を小道具とし、色目をしきりに使いながら体をくねらせていた彼女の身体表象は (図 24)、その他の場面で確認できるゆとりのある古めかしい服に身を包み、エロスが剝奪された端正な姿勢(図25)と際立った対照をなしている。

[158]『地獄花』(原題『지옥화』) 1958 年、申相玉、韓国映画データベース (画像、最終閲覧日 2018 年 11 月 18 日、https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/00367) .

[159]『離れの客とお母さん』(原題『사랑방 손님과 어머니』) 1961 年、申相玉、韓国映画データベース (画像、最終閲覧日 : 2018 年 11 月 18 日、https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/00668) .

図 24

図 25

このような変化には、申相玉監督の儒教社会的規範への賛同が主な要因だと考える。申の作品の多数が女性の欲望と儒教社会の葛藤を描くにもかかわらず、彼はフェミニズムの意味を否認してきた。『烈女門』に関するインタビューにおいて、申は「儒教社会に対して批判的意識が込めていると人々が言うが、題材はともかく、私自身は儒教を賞賛している。この作品が人間や女性解放を求めるという考えは間違っている。. . . 私は忍従が美徳だと信じている」[160]と述べている。つまり、申は儒教社会に賛同の意を表し、「忍従」といった伝統的な婦徳を讃えていることが明白である。例えば、『地獄花』では、パンパンの生活を楽しみ、悪女的な面を持つソニャと、戦争で仕方なくパンパンの道を選び、伝統的な家庭生活に戻りたいジュディと、相反する二つの女性像が対照的に描かれた。性に開放的なソニャは情人の手によって殺され、ジュディは男主人公と一緒に故郷に帰るという二人の結末から、申相玉監督が後者の儒教的な女性像を称賛し、肯定的な意味を賦与していることが読み取れる。そして、『地獄花』における私欲に溺れるセクシャルな女性と家庭に憧れる儒教的な女性という対照的な女性像の描き方は、近代化に伴う女性の社会進出や女性像の変化についての当時の社会の二重的態度を表していると推測できよう。つまり、自己の欲求を主張する近代的女性が性的欲望の対象として消費されるが、伝統的な道徳規範に基づく女性像への回帰が提唱されているのである。このような女性観の変化を、申相玉監督が機敏に読み取った。申監督の作品のなか、徐々に儒教的な女性像を称賛する内容が重じていくことは何よりの証拠である。

『白蛇夫人』では、性的魅力に富む白娘の女性表象は一場面のみで描かれたが、処罰される最期を迎えざるをえないソニャと違って、白娘は社会に認められたことによって大団円式の結末を迎える。前文で分析した誘惑の場面で、許仙の眼差しによって眺められる白

[160] 前掲, Steven Chung, *Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema*p.p113.

娘の身体表象は男性の欲望の投影だと理解してよいだろう。男性を充分惹きつけるために、女性の性的魅力が必要な手段として現れる。主人公たちが結ばれた後、セックスアピールの必要性がなくなり、白娘のイメージは社会の主流を占める伝統的な女性観と合致するように変化する。『白蛇夫人』以後の申相玉映画において、主演である崔銀姫のセクシャリティーの表現が抑圧されて、伝統的な女性の美風に回帰させられる。『白蛇夫人』は申相玉作品群の中、重要な節目ではないかと推察できる。

当時の時代状況を鑑ると、『白蛇夫人』が制作された一年も経たず、1961 年に軍部勢力による 5・16 軍事クーデターが起こり、それとともに国家主導という絶対権力による韓国社会の近代化・産業化といった強制的な社会統合が始まった。1962 年 1 月に最初の映画法が公布されてから、映画も管轄の元に統括されて抑圧されるようになった。政府による映画の統制と検閲は、ペ・スギョンが指摘しているように、「個人の快楽を求めるものや、家父長的イデオロギーの脅威になりうるセクシャリティーの表現もタブー視され、取締りの対象となった」[161]のである。このような時代相を反映するように、1960 年代以降製作された韓国映画において、セクシャリティーが抑圧されざるをえないのは当然のことだった。白娘がセクシュアルな近代的女性から儒教的な女性に変化することは、後に展開される国家統制による家父長的イデオロギーの再興を強力に予告していたのではないか。

第４節 日本版との影響関係

『白蛇夫人』が中国古代説話「雷峰怪蹟」を基にして脚色されたことはオープニング・クレジッツに明記されている。ところが、『白蛇夫人』と日本の二つの「白蛇伝」映画とは無関係ではない。端的に言うと、韓国版のタイトルに「夫人」をつけたことから、「白夫人」の影響を受けたという推測が立てられる。「白蛇伝」のあらゆる映画化作品において、「夫人」をタイトルに入れたのは日本実写版と韓国版だけである。そして、日本版が相次いで公開されてから僅か 2 年後に『白蛇夫人』を作ったことからも、『白蛇夫人』は二つの日本版が引き起こした「白蛇伝」ブームが思いもよらぬところで結実した成果だと見なすことができる。

『白蛇夫人』の制作について、申相玉はインタビュー[162]で次のような内容を披露してい

[161] ペ・スギョン,「猥褻罪あるいは反共法違反」, 前掲『韓国映画史―開化期から開花期まで』,221 頁.

[162] 韓国映画雑誌『CINE 21』での申相玉へのインタビューを一部抜粋して、Yi Hyo-in は著作 *Korean Film Directors－Shin Sang-ok* に収録した。

る。

> *Madam White Snake* was taken from a Chinese story. It’s in the English title too, isn’t it? In Hong Kong too, they did a Japanese co-production called *Madam White Snake*, which was beautiful, but not as good as ours. At that time, we never did any collaborations with Hong Kong, just with each other, and considering that it had some nice artwork[163].
>
> （日本語訳:『白蛇夫人』は中国の民話に題材を取った。英語のタイトルにも書いたのと同じように、香港でも白蛇伝の映画を製作した。日本との合作映画だ。それは美しく撮られているが、我々の作品ほど良くはなかった。その時、我々はまだ香港との合作は何もやっておらず、各自で仕事をこなしていて、ただ、いいアートワークだと思っていた。）

上記の内容によると、申監督は『白蛇夫人』の製作当時、香港と日本との合作映画『白夫人の妖恋』を観たということが明白である。

韓国では1990年代末まで、日本の大衆文化の流入を制限してきた。勿論日本映画が映画館で上映されることは、90年代後半の解禁までありえなかった。しかしながら、日本映画の輸入が禁じられていたにもかかわらず、日本映画をなぞって製作することは絶えずにあった。日本映画のリメイクあるいは翻案ということは以前から行われていた。「韓国は日本映画を表では禁じている癖に、こっそりとその類似品を作り営利を得るという行為を、1998年の日本文化解禁の時点まで延々と続けてきた」[164]と、映画研究家の四方田犬彦が感慨したこともある。韓国映画と日本映画との屈折した関係をよく表したのは、1960年代中期に大流行となった青春映画の代表作、『裸足の青春』（金基悳（キム・ギドク）、1964）が日本映画『泥だらけの純情』（中平康、1963）の無許可のリメイクだったことである。日本版が公開された翌年に製作されたことがわかる。つまるところ、1960年代の韓国では日本映画の公式上映が禁じられたが、その気になれば近頃の日本映画を観賞することができるということに違わない。申相玉監督も日本映画を参考して映画を製作したと指摘されている。彼の『唖の三龍』（1964年）は、稲垣浩監督の『無法松の一生』（1943年）とよく似た内容であることは比

[163] Yi Hyo-in, *Korean Film Directors: Shin Sang-ok*,Kindle version, (Kindle の位置No.841).
[164] 前掲, 四方田犬彦『アジアのなかの日本映画』,25頁.

較的によく知られている[165]。上述のインタビューの中、日本のアニメ映画『白蛇伝』のこと、そして日本の二つの「白蛇伝」映画を参考したかどうかについて申相玉は言及していない。ただし、当時の韓国映画業界の状況を踏まえて、申監督が日本版の二つの「白蛇伝」映画に受けたインスピレーションを『白蛇夫人』の製作に使った、という仮定は成立するだろう。

日本の二つの「白蛇伝」映画を模倣したシーンは、『白蛇夫人』のなかに数多く登場する。例えば、許仙が初めて白娘の屋敷に訪れ、庭の小池の傍で白娘に告白されるシーンがある。白娘は自己の心情を素直に告白し、二人をロングショットで前面から捉えたロマンチックで印象的な場面は、『白夫人の妖恋』の該当場面を模したものであることは明白である（図26-27）。また、許仙が法海に白蛇の正体を教えられる場面において、小鏡に映し出される蛇の姿を見せる設定も、アニメ『白蛇伝』における水晶球に映し出される蛇の様子を見せ付けるのと極めて類似している（図28-29）。

図 26

図 27

図 28

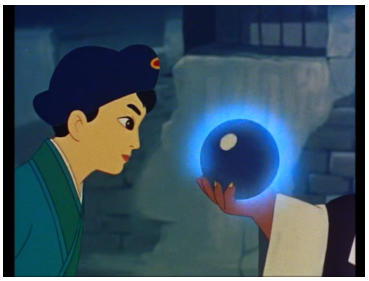

図 29

さらに特筆すべきなのは、『白蛇夫人』のエンディングが明らかに日本のアニメ『白蛇伝』を意識しているという点である。韓国版の結末に、白娘と許仙の異類婚姻を認めない法海

[165] 門間貴志『アジア映画にみる日本〈2〉韓国・北朝鮮・東南アジアほか編』（社会評論社, 1996 年）, 130 頁.

禅師が白娘を連れて船に乗ってこの地を離れる。許仙は川に沿って白娘の後を追う。結局、二人とも川に飛び込んで一緒に溺死する。観音菩薩が彼らの愛情に感動し、法海に二人を復活させて好きなようにさせるという指示を出す。法海がその指示に従い、二人を生き返らせ（図 20）、小船を差し向ける（図 31）。許仙と白娘は船に乗って、幸せな生活へと旅立つ（図 32）。

図 30

図 31

図 32

このハッピーエンドがアニメ『白蛇伝』を彷彿とさせる。アニメの結末では、白娘が普通の人間になったことを知った法海が小舟を差し向けて溺れそうな二人を助ける。最後は、白娘と許仙の新しい生活への出発を法海が見送る（図 10）。法海が代表している社会のルールが二人の関係に反対していたことが許可に転じることと、二人が生きて結ばれ船に乗り新生活を迎えるという二点が共通している。図 32 と図 33 の構図が相似している点からも、『白蛇夫人』がアニメ『白蛇伝』に影響されていることがわかる。

図 33（日本アニメ『白蛇伝』の結末）

『白蛇夫人』は場面設計やプロット構成において日本版を模倣しながらも、白娘のイメージは日本版と違うものになっている。映画の前半で現れた白娘のセクシュアリティーの表象は日本実写版の程ではないが、性的魅力が強調される女性表象は共通している。しか

し、日本実写版での夫の愛を求めるために町人を加害しても惜しまない女性のイメージとは違い、韓国版では白娘が町人たちを救う儒教的な道徳に属する女性に変化する。また、韓国版での白娘は日本アニメ版の可憐な純情少女とも大きなズレがある。二つの日本版と韓国版とは同じく白娘の夫に対する献身の愛を描くが、日本版は白娘の個人の「私欲」に留まる。一方の韓国版は白娘の「私欲」を認めた上に、彼女を「公徳心」をも兼ね備える女性像として褒め称える。韓国版の白娘の表象は、セクシュアリティーと儒教的な女性像という二律背反のように見なされる面を兼ねている。

次章で舞台を変えて、同じ 1960 年代に香港で『白蛇伝』がどのように製作されてきたかを見てみることにしたい。

第三章　想像的「文化中国」による理想化された女性像――香港邵氏版『白蛇伝』

第一章で議論したように、1950 年代中期から 70 年代初期までは、香港と日本の映画交流の全盛期とされている。なかでもショウ・ブラザーズは、日本の撮影技術を吸収することを重視し、日本の大手会社との合作や日本からの人材導入に積極的であった。そのようなプロセスにおける成果の一つとして、東宝とショウ・ブラザーズの合作映画『白夫人の妖恋』（以後、東宝版と略す）が制作された。それから、東宝版が公開された 6 年後の 1962 年に、ショウ・ブラザーズは独力で映画『白蛇伝』（岳 楓（ユイフォン）、1962 年 ; 以後、邵氏版と略す）を制作した。

映画のスタイルや女性像の描き方などの方面において、邵氏版は東宝版と多く違うが、東宝版から影響を受けているところも散見される。本章では、東宝版、韓国版、邵氏版を比較する視点から、邵氏版の独特な場面を焦点に当て、この作品の特有な女性表象を考察する。ショウ・ブラザーズの『白蛇伝』において視覚化された風景の映像ショットを分析する一方、映画で提示された好ましい女性の姿を、具体的に映画のテクストを見ながら追ってみたい。

第１節　ショウ・ブラザーズと黄梅調映画

ショウ･ブラザーズは､中華圏映画のグローバル化において非常に重要な役割を果たし、全世界の華人の映画鑑賞文化と審美に影響をもたらした映画企業だと称される[166] 。ショウ･ブラザーズは幾多の改称を経てきたが、邵氏兄弟によって作った会社ということが共通していることから、本稿では総称したものの「ショウ・ブラザーズ」を取る。ショウ・ブラザーズの起源は 1925 年に上海で設立した「天一影片公司」である。商人家族の邵家四人兄弟のうち、長兄である邵酔翁が創立したこの映画社は、三男のランメ・ショウ（邵仁枚）と四男のランラン・ショウ（邵逸夫）によって開拓された東南アジア市場（主にシンガポール、マレーシア、タイ、ベトナム）の配給網も有していた。1930 年にシンガポールで設立された配給会社の邵氏兄弟公司は、天一映画社の作品をはじめ、上海や香港の映画を配

[166] 傅葆石「想像中国：邵氏電影」傅葆石, 劉輝編, 『香港的「中国」：邵氏電影』（牛津大学出版社, 2011 年）, 3 頁.

給し、映画興行に成功した。また、1934 年天一映画社は上海から香港に拠点を移し、1936 年と 37 年の間にスタジオの名前を南洋スタジオに改称した。第二次世界大戦が終わった後、1950 年に南洋スタジオを邵氏父子公司と改称して再出発した。さらに、1958 年にランラン・ショウによって会社を再編し、新たに邵氏兄弟（香港）有限公司を設立した。そこからショウ・ブラザーズは東南アジアの華僑社会向けに映画製作を進め、東南アジアで配給実権を持つ大会社へと成長を遂げる。1960 年代～70 年代に香港映画の黄金時代を築きあげ、「東洋のハリウッド」とも呼ばれていた。

ショウ・ブラザーズの前身である「天一」が史上初の「白蛇伝」映画－『義妖白蛇伝』（上下巻、邵酔翁監督）－を制作したことはすでに序章で述べたので、ここでは贅言しない。「注重舊道德、舊倫理、發揚中華文明、力避歐化（伝統的な道徳観と倫理観を重視し、中華文明を提唱し、西洋化に対抗する）」[167]という「天一」当時の制作理念が、後のショウ・ブラザーズの方針に通底していることは特記すべきである。「天一」が成立された翌年の 1926 年に、邵氏は中国系移民が最も集中するマレー半島を海外市場として進出を図った。東南アジア市場への配給網の完備を成功させ、後のショウ・ブラザーズを設立したランラン・ショウによると、彼の映画製作は、祖国から離れた中国人を主な観客として、彼らが聞き慣れている民間伝説や恋愛物語を映画の題材にし、彼らの郷愁/ノスタルジアを癒すことを目的にしていた[168]。よって、「天一」の中国の文化と伝統を提唱する理念を一貫して、ショウ・ブラザーズは中国文化や歴史上の伝承・説話を題材とし、共通語の北京語を使用した時代劇、または中国大陸を舞台にする映画を大量に製作した。ショウ・ブラザーズは大量の北京語映画を制作することを通じて、祖国を離れる中国人のコミュニティを対象に、想像された中国の意識を形成した。

そして、共産政権の管轄下における大陸で作られた『天仙配』（1955 年、石揮監督）という黄梅戯[169]映画が香港へ輸入されて大ヒットとなった。その影響を受けて香港映画も黄梅調を時代劇に取り入れて、「黄梅調映画」[170]とよばれる豪華絢爛たる時代もののミュージカル映画が新しいジャンルとして定着し、一大ブームとなる。このブームを導いたのはショウ・ブラザーズである。1950 年代後期から 60 年代にわたって、ショウ・ブラザーズは黄

[167] 程季華，李少白，邢祖文 編著『中国電影発展史 第一卷』（中国電影出版社, 1963 年）, 83 頁.
[168] 『南国電影』82（1964 年 12 月）：2 頁.
[169] 黄梅調や越劇ともいう。中国安徽地方に伝わる民間戯曲である。
[170] 黄梅調映画は、「唱」（うた、黄梅調）と「念」（セリフ）とを交互に重ねていく伝統演劇のスタイルと、現代の映画芸術形式を結び合わせた戯曲映画から形をとった。

梅調映画を中心に製作し、その数は三十数部にのぼった[171]。黄梅調映画の成功について、傅葆石は「想像中国：邵氏電影」において、非常に説得力のある分析を行った。傅の指摘をまとめて言うと、次のような内容である。

> 中国の民間伝説を題材にした上、伝統戯曲を取り入れると、登場人物や時代背景が具体的な歴史から分離され、理想化される。映画を通じて作られた想像の中国は、当時全世界の至るところに広がっている中国人にとって、絶大な魅力を持つ。ショウ・ブラザーズの映画を見ることで、彼らは共産化された本土中国の代わりに、映画で作り出された中国に対する不変のイメージを認め、中国人としてのアイデンティティを再確認することができた[172]。

ショウ・ブラザーズは伝統文化と共有された過去、伝統演劇スタイルで作られた黄梅調映画を通じて表現され、想像された祖国としての「文化中国」[173]の意識を形成することで、華人の共同体を投影するのに成功した。黄梅調映画が一世を風靡した一大要因は、全世界の中国人観客のナショナリズムとノスタルジアに強力にアピールしたからである。

また、1950 年までには中国国内の内戦や共産党支配を逃れ、上海の古参の映画人を含めて、中国各地より移住者や難民の波が香港に押し寄せた。ランラン・ショウを含むショウ・ブラザーズの最も重要な企画者と監督たち、黄梅調映画の製作に携わった李翰祥（リハンシャン）、岳 楓（ユイフォン）、胡金銓（キン・フー）と張 徹（チャンチェ）らはみな本土出身だった。政治的に台湾の国民党に強い共感を持っていた彼らにとって、香港は一時的な寓居の場所に過ぎなかった。政治的に分断される以前の中国へのノスタルジアが創作の源泉となり、彼らは「具体的な歴史から分離される」黄梅調映画の製作において、「中国に対する不変のイメージ」すなわち理想の「中国」像を作り出した。

『白蛇伝』はショウ・ブラザーズが黄梅調映画の模索段階に製作された作品であるが、1962 年度の映画製作計画の第 1 作として、自主開発した邵氏シネマスコープにイーストマ

---

[171] 陳煒智「絲竹中国・古典印象――邵氏黄梅調電影初探」黄愛玲編『邵氏電影初探』（香港電影資料館, 2003 年）, 48-49 頁.

[172] 傅葆石「想像中国：邵氏電影」前掲, 傅葆石, 劉輝編, 『香港的「中国」：邵氏電影』, 18 頁.

[173] 「文化中国」は杜維明が著書『文化中国的認知与関懐（文化中国の認知とケア）』（稲郷出版社, 1997 年）に記した概念である。「文化中国」の概念は、中国人の政治的共同体ではなく、中国の伝統文化を持つ華人の共同体を指している。

ンカラーフィルムが用いられた上、日本籍技術者の西本正[174]が（賀蘭山（ホランシャン）という仮名で）カメラマンを務めたこと、豪華なキャスト陣が集結したことからも[175]、この作品に対するショウ・ブラザーズの強い意気込みが読み取れる。主役を務めた林黛（りんだい）と趙雷との共演は、黄梅調映画の美学スタイルを確定した『貂蝉』（1957 年）、『江山美人』（1958 年）、『王昭君』（1959 年）の三連作に続いて四度目になる。アジア映画祭において主演女優賞を三度獲得した[176]トップスターである林黛と、人気の二枚目俳優である趙雷との組合せは、すでに前の黄梅調三連作で絶大な人気を博し、東南アジアにおける華僑系の観客に熱狂的に支持されたコンビである。

『白蛇伝』は香港で当年度の興行収益第 1 位を獲得しただけではなく、台湾または東南アジアの市場において興行的に大成功を収めた。脚本、美術や特撮の面ではより優秀な日本実写版『白夫人の妖恋』（以下、東宝版と略す）を超え、邵氏の『白蛇伝』の興行成績は遥かに良かった[177]。同じ物語で製作された中国時代劇だが、なぜ東宝版の「ヒットせず、損も出さずに済んだ」[178]という結果と、邵氏版の「賣座相當好（客入りがよい、大いに当たる）」[179]という相反する結果が形成されたのだろうか。陳煒智は邵氏版『白蛇伝』が成功した要因を、ドル箱スターの興行効果、黄梅調の人気上昇とショウ・ブラザーズの東南アジア一帯に展開した配給網の完備といった 3 点を挙げている[180]。ショウ・ブラザーズの美男美女の看板スターとして当時の観客を魅了したのはもちろんだが、そうした林黛・趙雷の人気の高さもさることながら、戦後黄梅調の人気を裏付けるものでもあり、香港、台湾及び東南アジアで形成された華人コミュニティーのノスタルジアが邵氏版『白蛇伝』に投射され、生彩を与えたと考えることができないだろうか。

そして、『白夫人の妖恋』が日本で公開された翌年の 1957 年に、北京語と広東語バージ

---

[174] 西本正はもと満映のカメラマンで、戦後イーストマンカラーの技術指導のために新東宝から邵氏に派遣されると、そのまま現地に留まって撮影と技術指導を担当した。「香港のカラーフイルムの父」と称される。1971 年までに 36 本のショウ・ブラザーズの作品を担当した。また 1972 年から 1976 年までに李小龍の『ドラゴンへの道』（1972）や『死亡遊戯』（1977）など 3 本嘉禾電影公司作品を担当した。（前掲，四方田犬彦『アジアのなかの日本映画』, 31 頁.）

[175] 「邵氏今年度第一部綜藝體豪華七彩輝煌鉅製－白蛇傳」『南国電影』49（1962 年３月）：4-5 頁.

[176] 林黛は『金蓮花』（1957）、『貂蝉』（1958）、『千嬌百媚』（1961）、『不了情』（1961）という四つの作品のなか、華やかな美しさと確かな演技力で、第四回（1957）、第五回(1958)、第八回(1961)、第九回(1962)のアジア映画祭の最優秀主演女優賞を獲得した。暘晟 等編著『中国電影演員百人伝』（長江文芸出版社, 1984 年）, 270-273 頁.

[177] 陳煒智『我愛黄梅調－絲竹中国古典印象』（牧村図書, 2005 年）, 38 頁.

[178] 森岩雄『映画製作の実際』（紀伊國屋書店, 1976 年）, 7 頁.

[179] 前掲，陳煒智『我愛黄梅調－絲竹中国古典印象』, 38 頁.

[180] 前掲，陳煒智『我愛黄梅調－絲竹中国古典印象』, 38 頁.

ョンが相次いで香港、台湾及び東南アジアで公開され、その配給役を務めたのはショウ・ブラザーズだった。つまり、配給の面では東宝版と邵氏版は同じ条件に置かれたことが判断できよう。東宝版では、華やかな服装や還元度の高い街の風景、ロマンチックな画面など、いたるところで東南アジアの観客の好みに配慮している。しかしながら、日本人の「人蛇恋」に対する見方に投影され、愛情に執着するばかりの女性として表象される白娘のイメージと、中国文化の常に美化されている白娘の姿との間に齟齬が生じた。『白夫人の妖恋』が東南アジア市場において、邵氏版のような圧倒的な人気を獲得しなかった理由は、見た目は中国の時代劇の形を取っているが、中身が観客の共鳴を引き起こす「中国的」な内容ではなかっただろう。

前述の「文化中国」の分析を重ねて、陳の議論を一歩進んで議論すると、映画を通じて形成された想像の「文化中国」という意識が、戦後の香港、台湾を含む東南アジア地域の華人コミュニティに強い共感をもたらしたことこそが、『白蛇伝』の成功の決定的な要因だと筆者は考える。『白蛇伝』において観客に「文化中国」へのノスタルジアをかきたてさせるのは民間伝承の時代劇ばかりではない。湖や川、小橋、手漕ぎ船の組み合わせた風景、家々が並ぶその江南水郷の風景、聴覚に強く訴える戯曲の旋律と歌うセリフの独特な抑揚などもまた「文化中国」の要素となっているのである。そして、もっとも重要な点は、『白蛇伝』で描かれた白娘の姿に、創作者たちが抱いていた想像上の中国へのノスタルジアが重ねられていたことである。

次節からは、まず東宝版、そして韓国の『白蛇夫人』（以下、申相玉版と略す）の比較によって、邵氏版で見られる独特な場面を篩い分ける。次に、それらの場面の分析を通して、邵氏版における「文化中国」がいったいどのように視覚化されるのか、また白娘にどのような理想像が反映されているのか、具体的に映画のテクストを見て東宝版と申相玉版とを比較しながら解明したい。

第２節　邵氏版における独特な場面

邵氏『白蛇伝』の脚本は岳楓監督が葛瑞芬というペンネームで執筆したものである。東宝版『白夫人の妖恋』の脚本をなぞって改作したという説もあるが[181]、場面構成では大い

[181] 前掲，陳煒智『我愛黄梅調－絲竹中国古典印象』. 47 頁. または任志芳『20 世紀中後期邵氏戯曲電影研究』 修士論文（山西師範大学，2012 年）. 12 頁.

に田漢の京劇『白蛇伝』を参考にした[182]。映画は物語の伝統的な骨法にしたがい、最終的には戯曲の構成を真似て、十数個の場面から組み立てられている。同時代に作られた東宝版や申相玉版に比べて、邵氏版には幾つかの独特な場面が設けられていることがわかる。

以下に示したのは、『白夫人の妖術』(「東宝版」)、『白蛇夫人』(「申相玉版」)、『白蛇伝』(「邵氏版」)の場面の対比表である。相当するプロットの有無を「○」「×」で示す。「△※」は備考を設けているという意味である。便宜上、白娘は白、小青は青、許仙は許と省略する。

場面	東宝版	申相玉版	邵氏版	内容
恩返し	×	×	○	前世の許が死にかけている白蛇（白娘）を救った
西湖初見	○	○	○	雨の日に許は白と青を船に同乗させてあげた後、傘を貸す
縁組み	○	○	○	傘をもらうために許が白の屋敷を訪ねる、白との結婚を申し込まれる
夜の遊湖	×	×	○	許と白が夜の西湖を遊覧する
盗銀の禍	○	○	×	白からもらった金は窃盗品であるため、罪を問われた許は流罪となる。許のそばに白は青を連れて追ってくる
薬店開業	○	○	○	白の協力で、許が薬屋を開業
道士との対決	○	○	○	道士が許に妖怪退治の護符を贈るが、白の正体を暴くことができない。道士が懲罰を受ける
端午の節句	○	△※	○	邪気払いの雄黄酒を強要された白は正体を現す。蛇体を見た許がショックで死ぬ。許を生き返らせるために、白は仙人に仙草を求める ※申相玉版では、町の疫病を治すために、白が仙

[182] 1961 年 12 月に上海青年京劇団が香港に赴いて、田漢が脚本した『白蛇伝』を上演することになった。初演が高い人気を得て、翌日の上演が香港当時の有名なラジオ局によって生放送されることが新聞紙『大公報』の第一面に掲載された。そして、『白蛇伝』全劇の台詞が翌日の『大公報』に刊行されることも記した（「白蛇傳首演大獲好評」『大公報』, 1961 年 12 月 22 日，第 1 版）。よって、当時の香港において田漢版の大きな人気と影響力が垣間見える。黄梅調映画『白蛇伝』が制作される当初、田漢の京劇版を参考したことは容易に推察できる。

				草を求める。後に白の美貌に惑わされた知県は罠を設けるが、逆に蛇体に変わった白に噛まれて死ぬ。
正体の告白	×	×	○	白は自ら許に素性を告白する
水漫金山寺	○	×	○	法海に引き止められた許を連れ戻すために、水攻めで戦う。
産子	×	×	○	水攻めで負けた後、白は子供を出産する
他界で結ばれる	○	×	○	許と白が共に死んでから、魂が天上界で結ばれる

表１ プロット対比表

上記のプロット対比表から伺えるように、邵氏版では「恩返し」「夜の遊湖」「正体の告白」「産子」という東宝版にも申相玉版にもない四つの場面を取り込んだ。勿論、プロットの細部において、三つのバージョンでは違うところが多く見られるが、ここでは物語の大筋における相違に注目して比較した。

第３節　邵氏版の独特な場面にみる白娘の道徳化

邵氏版が場面構成の添削において、白娘を望ましい女性像に仕上げるために、慎重な配慮が行なわれている。例えば、白娘の意思（或は黙認）による役所の倉庫から銀両を盗み出す「盗銀」一節は、白娘の無害なイメージをけなす懸念があるため完全に削除された。それによって、白娘から悪行を行うマイナスの要素が消え、許仙にも災いは及ばなくなった。白娘の愛すべきイメージが強められ、その潔白な性格に一貫性が生まれたことで、より観客は彼女へ同情を抱くようになる。加えた「恩返し」、「夜の遊湖」、「正体の告白」と「産子」にも同じような工夫が施されていると考察できる。白娘は、勇気と献身と愛情と寛容と貞節を兼備した人妻の理想像にまで高められる。

「恩返し」の挿入

映画のオープニング・クレジッツが始まる前に、白娘が前世の許仙に命を助けてもらった場面が短く出てくる。道で弱まっている白蛇がクロースアップで最初のショットに出る

（図 1）。クロースアップによって、これから物語の展開において、白蛇の重要な役割―主人公であること―が暗示されている。そのあと、蛇を見下ろしている老者のミディアム・クロースアップが続く（図 2）。ここで、先の蛇のクロースアップはじつは老者の POV ショットであることがわかる。

図 1

図 2

また、ここで特に言明していないが、老者の背後――図 2 の左下に、子供たちが遠くから老者のほうを眺めている様子が確認できる。老者が木の枝で白蛇を持ち上げ、池の中に放つ。おそらく子供たちにいじめられている白蛇を、老者が助けてやったことが推測できよう。

その後、人間の女性に変身した白蛇（白娘）が老者の生まれ変われである許仙と出会い、許仙との結婚を決意する。従者の青蛇（小青）に対して、白娘が結婚の理由を次のように説明する。

（中国語原文）

我千年前遊戯在森林，遭遇頑童難脱身。幸遇恩人來相救，要不然無情棒下早喪生。這百世恩德終須報，我想把終身托此人。

（日本語訳）

千年前に森で遊んでいたところ、いたずらっ子たちに遭遇して逃げられなかった。恩人に助けてもらったおかげで、いじめっ子の棒から命が助かった。この百世の恩情を返さなければないので、この身を彼に託したい。

つまり、白娘が許仙との結婚を決意した最も重要な要因は、千年前に許仙の前世である老者に命を助けてもらったからである。映画が始まる前に約 30 秒のシーンを設けているの

は、後ほど白娘と許仙の感情の展開に伏線を張る効果があるからである。

「恩返し」は民間伝承の「白蛇伝」の長い変遷プロセスにおいて、後に付け加えられたプロットである。許仙と白娘が結ばれるのが宿世の姻縁のためであるという「宿縁説」は、「報恩説」のもとになっている。黄図珌の『看山閣楽府雷峰塔伝奇』（1738 年）に初めて「宿縁説」が見られる。黄図珌本は巻頭に釈迦如来が登場し、侍者の許仙が白娘との間に宿縁があるため、許仙を下界に送った。また、釈迦如来の指示によって、二人の宿縁が満了したら、法海は白蛇を鉢に収めて雷峰塔に鎮め、許仙を天上界に連れて戻る。そもそも「宿縁説」は、「因果」「因縁」「色即是空」といった仏教観念を世間に説教する目的で付け加えされた。後に発展した「報恩説」も仏教的色彩を帯びる。「白蛇伝」系の物語においてこの報恩説を語るバージョンが多い。「白蛇伝」を知る最も貴重な文献と言われる、清の 1809 年に刊行した弾詞（語り物）『綉像義妖伝』（作者・陳遇乾）も、この報恩説になっている。

東宝版と申相玉版では、「恩返し」が採用されない代わりに、男女の邂逅というロマンティックな設定をしている。つまり、白娘の至純の恋、そして恋愛悲劇のテーマを強調するために、他の要因を排除した。田漢の京劇版でも、仏教因縁譚が封建迷信に関わるため、そして自由恋愛を宣伝する考慮もあって、「恩返し」を削除した。邵氏版が東宝版と田漢版と異なり「恩返し」を取り入れたことは、意図的に行った改作だと考えられる。

このくだりをあえて取り入れた邵氏版の意図は、白娘の人間界に訪れる行為の正当性と積極性が示されたほかに、彼女のかつて受けた恩義を忘れない情義の現れだとみえるのである。まず、白娘の行為は全て報恩という道義から出たものとされているのである。白娘が幾多の危機に陥る時、「恩返し」は彼女が権威者に向けて全ての行動の正当性をアピールする根拠である。例えば、南極仙翁のもとで回生草を盗んだのは前世の恩人である許仙を蘇らせるためであり、金山寺で法海から夫を返してもらうのも、恩義に報いるために許仙と夫婦になったからである。また、義理人情に通じる白娘のイメージが作り上げられる。儒教と仏教が浸透している中国文化において、「知恩図報（恩に報いる）」というのは重要な社会倫理の一つである。恩義に報いる品格を備えている白娘は、映画の始めから、妖怪の異質性を脱して人間的な親しみを持つ形象をしている。

「夜の遊湖」――風景描写をめぐる文化的意味

邵氏版『白蛇伝』で最も詩趣に富むシーンとして賞賛されるのは、白娘と許仙の結婚後、二人が船に同乗して夜の西湖を遊覧する場面である。映画が直接に参考したのは、近代中国を代表する大衆小説家・張恨水のリライト小説『白蛇伝』(1955 年) の「夜話」である。張恨水の小説では、結婚後三人が満月の夜に、船を浮かべて西湖を遊覧することを描いている。このプロットは最初清・方成培作の『雷峰塔伝奇』(1771 年) に現れ、夫婦が月明の夜に庭前を散策しながら、心情を語り合う場面から変化したのである。結婚生活の幸福の絶頂を描くという主旨は変わらずに継承された。それでは、映画内においてどのようにこの恋愛場面に詩的境地を醸し出しているか、そしてこの映画は視覚化された風景を通じて如何なるメッセージを伝えたいか。これらの問いについて、以下では具体的なショットを分析しながら考察する。

カメラは西湖の名風物の「三潭印月(さんたんいんげつ)」を背景にし、柳の木と梅の花を介して空の月模様をロング・ショットで捉え (図 3-4)、モンタージュ編集を通じて、固定カメラとミディアム・クロースアップによって船上の二人が睦言を交わしている様子も撮影する (図 5)。その次、カメラは移動カメラに変わって、ロング・ショットでその二人が会話しながら共に西湖の景色を眺めている様子を長回し/ロング・テイクで収め、捉え続けている (図 6)。このロング・テイクでは、カメラは前景の石塔や木々の枝などを、そして後景の睦まじく寄り添っている二人も画面に収める。カメラは後景の二人に焦点を絞っているため、前景の風景がぼやけている。このように、二人は美しい西湖の風景に中に置きながら捉え続ける。

図 3

図 4

図 5

図 6

一方、このシーンにおいて、二人の会話内容が意図的に消去され、そのかわりに、次のような歌がナレーションとして流れている。

（中国語原文）

花並蒂，人並肩，人也成雙月也圓。

郎如水，妾如船，船兒水兒永相連。

情默默，意綿綿，郎也心歡妾也甜。

山兒邊，柳兒邊，小船兒蕩破水中天。

（日本語訳）

同じ茎に咲く花の如く、肩を並べる二人、満月の下、円満な夫婦。

水と船は連結するが如く、夫妻の情も末長く。

この愛情が綿々と続く、お互いに心から喜ぶ。

山の辺り、柳の傍ら、たゆたう小舟。

この歌詞から、白娘と許仙の愛情を花、月、水、舟などを組み合わせた風景に喩えていることがわかる。景色や風景を描くことを通して感情を表すこの手法は「以景寓情」を想起させる。「以景寓情」は中国の伝統的文学（特に詩文）において、しばしば使われる方法である。この場面では、「以景寓情」の手法を映像の視覚表現に持ち入れ、カメラの動き、モンタージュ編集、音楽などを通じて詩文が描く恋愛場面を美しく表現している。

本来なら、この西湖の景色を含む『白蛇伝』の全ての風景は、ショウ・ブラザーズ所有の撮影所で人工的に作られたセットである。それらの風景について、単なる自然の景色として観客に見せるのではない。映画が上映される前、ショウ・ブラザーズ自営の映画雑誌『南国電影』に載っている宣伝記事に、「江南の風景そのものが映し出されて、絶えずに故

国の山河を恋しく思わせる」[183]という感嘆が書かれている。つまり、この映画において描写された中国江南の風景は一般的な自然風景ではなく、中国山水画のような伝統的な審美観を呈示することによって、文化的な意味を備えた風景だと言える。映画のフレームを通して再現/表象される中国の風景は、「文化中国」を想像的に描き出した。映画内に描写された中国の風景は共同の文化的背景を持つ華人共同体にとって古典中国への郷愁をかきたてるもので、癒しとなりうることは間違いないだろう。

このように、「文化中国」を強く意識して作られた『白蛇伝』は、中国江南水郷の風景の描写を通して、観客はそれらの風景が持っている「古典中国」という文化的意味を認識することができる。また、スクリーンに映し出される「古典中国」の風景において、登場する主人公の女性像も「文化中国」の主旨を一貫するように伝統文化に符合する理想的な女性として描かれている。

「端午の節句」の改作

小説、戯曲、または映画などのバージョンを含む従来の「白蛇伝」では、「端午の節句」の場面を、白娘と許仙の関係が最も緊張する場として描く。この場面について、東宝版、申相玉版、邵氏版は異なる改作を行った。三作品において異なる箇所があるが、このプロットの大筋を述べると、次のようになる。端午の節句に、許仙に魔除けの雄黄酒をすすめられ、白娘は蛇体の姿を露呈し、これを見て驚きのあまり命を落とした許仙を蘇生させるために、南極仙翁のもとへ起死回生の仙草を求めに行く。

邵氏版では、京劇の有名な場面である「盗草」を手本にして、立ち回りを見せる「武戯」を映画の中に加えた。それは白娘が仙草の守衛である鶴童・鹿童と戦って仙草を奪い取る立ち回りの場面である。京劇の戦闘場面特有の激しい打楽器の音色にあわせて、白娘が空中回転の連続技を見せたり、相手の槍の下でくるくる回転したりするなど武戯が達者である面を見せた（図 7)。つまり、命がけで苦戦する白娘の勇ましい姿をアピールすることがこの場の眼目である。

[183] 『南国電影』50（1962 年 4 月）：17 頁.

図 7

結局、白娘は衆寡敵せず、危ういところを南極仙翁に救われる。白娘は仙翁に憐れみを乞い願う時、次のように説く。

（中国語原文）

我對他前生恩未報，他為我今世又喪生。論天理，問良心，不能不冒死到崑崙。［略］只求救得兒夫命，再返崑崙領罪行，就是粉身碎骨也甘心。

（日本語訳）

夫への前世の恩を返すことができず、現世また私のせいで彼の命が奪われる。天の摂理においても良心においても、私は命懸けでも崑崙山に来ねばならぬ。［略］ただ夫の命だけを願い、後でここに戻って我が罪を償い、粉骨砕身しても本望だ。

仙翁は白娘が身重であることを察し、彼女の真情に心を動かされ、仙草を与える。この「仙草を求める」は、白娘の夫への愛情の深さを裏付ける場面としてよく取り上げられる。

東宝版と申相玉版の相当する部分を比較してみると、三つの作品における女性像の異同が垣間見られる。東宝版では「一人の女として、一人の男を愛しただけ」という個人的な感情を強く打ち出している一方、邵氏版の白娘は「私的」な感情を「天の摂理」や「良心」といった社会倫理と結び付けて相手を納得させる。ここでの白娘が「ただ夫へ献身する理想的な人妻」から「倫理道徳を重んじる気高い社会人」にまでその性格を備えたことは、十分注目に値する。白娘の行いを「私的」から「公的」までに発展させる点において、邵氏版と申相玉版は同じように扱った。

仙草を手にした白娘が戻り、許仙に薬を飲ませて生き返らせた後から始まる。許仙の疑心を解消するために、白娘は白絹を庭の木にかけて白い大蛇に見立て、その大蛇を殺した

と言う。ここまでの筋は張恨水の小説のくだりをなぞっている[184]。それから二人の会話内容において、邵氏版の独自の改作が見られる。白娘は許仙に自分が千年の蛇精であることを自白する。「千年前の恩情を返しにあなたと結ばれ、二人で幸せな生活を送りたい。法海の離間を恐れ、やむを得ずに真実を語る」と心情を吐露する白娘に対して、許仙は恐怖と嫌悪を抱くどころか、平気でその事実を受け止め、かえって不安そうな白娘を次のように慰める。

（中国語原文）

你不用愁无須悩，你我夫妻非一朝。真情似水何能断，真愛如金不怕焼。不管你是人，不管你是妖，我与你地久天長不動揺。

（日本語訳）

悩むことないさ、私たち夫婦の感情が日々蓄積したものだ。愛は水のように途切れず、純金のようにいくら溶かしても変わらない。あなたが人間であろうと、妖怪であろうと、私たちの関係は末永く変わらない。

図 8

最後の「あなたが人間であろうと、妖怪であろうと、私たちの関係は末永く変わらない」という言葉を待ってようやく、白娘と許仙の間に存在した疑念が拭われ、正直に向き合うことができる。わだかまりが解けた二人の姿は、左右対称のシンメトリカルな構図に収まっている（図 8）。この構図で、互いの愛情と信頼を新たに確認できた二人の安定した関係を表している。このように、許仙が白娘の全てを受け入れ、二人の間に他人が入る隙間がなくなった。二人の夫婦愛は確かなものであり、外部から破壊されないような強固なものであると言えよう。また、絹で変化した大蛇で許仙の疑念が十分に氷解できたが、夫婦間

[184]田漢本にも似たような筋がある。「釈疑」のプロットで、白娘は白絹を蛇に見立てて梁の上に出現させ、「護宅の蒼龍」が現れたと説明して端午節の疑いを解く。

の不信という問題はまだ完全に解決していない。許仙との会話を通して彼の態度を機敏に察知した上で、白娘は果敢に素性を明かした。彼女の素直さ、勇気、機知を認識させられる改作である。

一方の申相玉版では、雄黄酒を飲まされた白娘が蛇体を見せるというパターンもあるが、許仙の代わりに好色の知県が白娘の正体を見て死ぬという設定に書き換えられた。前章では申相玉版において白娘への許仙の態度の変化を論じるとき、端午の節句のプロットにも少し触れたが、ここでは関係のある部分を要約して比較する。白娘を自分のものにするため、知県は許仙に良い仕事を与えることを口実にして端午の節句に白娘を招待する。知県は白娘に肉体関係を結ぶように誘うが、白娘はそれを拒む。しかし、知県は白娘に雄黄酒を強制的に飲ませ、気を失った白娘をベッドに運ぶ。白娘は正体を現して知県を殺したが、知県の絶叫を聞いて部屋に入った許仙が役人に捕まえられる。その後、白娘が夫を救出するために役所へ自首する。救われた許仙が「化け物であろうと、白蛇であろうと、私は気にしません」と独白する。

申相玉版では、夫の進路のために妖力で対抗することをやめて、強権に面しても黙って耐える白娘が「哀れな女性」、そして「被害者」として描かれる。知県を悪人とすることによって、白娘の殺人行為を自己防衛の本能から出た行為だと正当性を与えている。観客が彼女に同情することも期待されている。この改作を通して、もともと「端午の節句」のくだりにある白娘のイメージが、「不気味な加害者」から「同情すべき被害者」に変わった。また、白娘への疑念で揺れ動きやすい許仙は、妻が異類である事実に正面から向き合って、夫婦の恩愛を貫く勇ましい性格に転じた。総じて言えば、申相玉版の改作において、話の筋は異なるが、夫を救うために自分の命を犠牲にしても構わない白娘の献身と、妻が蛇妖であるという新たな認識に立って自らの愛情を宣言する許仙の二つの変化の点で、邵氏版に共通している。

しかし東宝版は、二つの作品と大きく異なる悲劇的な展開を見せる。仙草を求めに行った白娘の帰りを待たずに、道人の術によって蘇生した許仙は金山寺に逃げ込む。つまり、白娘が蛇妖であると知った許仙が白娘との関係を断固として拒否したのである。皮肉なことに、白娘が仙草を求める時、自分の「身も心も捧げつくした」愛情に対して許仙は「苦しみながらも楽しかった」と思っていると仙翁に強く訴えた。従来の「白蛇伝」では、仙

草を求める「求草」の場面は白娘の許仙への愛情と献身を見せる重要な場面であるが、東宝版では白娘の一方的な恋の執念を見せている。

「産子」における母親像の喚起

「白蛇伝」の様々なバリエーションの中で、白娘と許仙の間に子供が生まれるかどうかは、その作品の主張を分ける大きな分岐点である。蛇が塔に鎮められるところで話が終わるのであれば、それは知識人的な観点による色欲を戒める仏教説話である。仏教的説教を受け入れ難かった民衆の願望により、人と蛇の異類婚が成立しなくともせめて二人の愛の結晶を残すという結末が付け加えられた。

「産子」の話が、いつ頃から「白蛇伝」に付け加えられたかどうかははっきりしていないが[185]、清・黄図珌の戯曲台本『看山閣楽府雷峰塔伝奇』の後の出版物に現れたことは明確である。「産子」の追加について、黄図珌が否定的な意見を抱いていることは「雷峰塔伝奇を演じるを観る」という文章に書かれている。

> かくて好事家で白娘が子供を産み科挙に合格するという一節を続作するものが現れた。劇場の旧套に堕し観衆の耳目を楽しませるだけのものだが、呉越でさかんに演じられているばかりか燕趙にまで及んでいる。（中略）この劇だけが断じてそれをしないのはなぜか。白娘子は妖蛇なのだ。子を産み官僚の列に入れ、己の身をいったいどこに置こうというのだ。[186]

上記の引用からもわかるように、知識人の黄図珌は「産子」の筋が民衆の趣向に迎合する俗套であり、妖蛇である白娘が身分序列を超える筋はないという二点から、「産子」を強く反対している。しかし、それにも関わらず、当時の「白蛇伝」の劇が次々と「産子」を演じる潮流は止まらなかった。そして、黄図珌が言及しているように、「産子」のプロットが観客に歓迎される要因は、まさに民衆の願望に合致したからである。当時の代表作とみ

---

[185]一説では、白蛇に子供が産まれるという筋は、黄図珌が基づいた民間の先行作品に、ましては馮夢龍の「白娘子永鎮雷峰塔」と同時代の民間伝承にすでにあった可能性があるという。（山口建治「民話と小説―白蛇伝の場合―」『中国通俗文芸への視座』（東方書店，1998 年），199-204 頁.

[186]中国語原文は趙景深の著作『弾詞考証』（商務印書館，1967 年[1938]，20 頁）に参照した。日本語訳は山口建治の上記論文から引用した、201-202 頁.

なされている黄図珌本の結末は、白娘と許仙の結合を心から熱望し応援していた民衆に大きな不満を与え、その不満は「産子」の筋が野火のようにあらゆる民衆文芸の分野に浸透し、「呉越」（現在の浙江省江蘇省あたり）から「燕趙」（現在の河北省、北京あたり）まで全中国にわたって広がったのである。黄図珌本の後に刊行された旧鈔本と方成培の『雷峰塔伝奇』や地方戯の白蛇伝では、白娘が生んだ子供が科挙の第一名を獲得し、雷峰塔に鎮められた母を祀り（「祭塔」）、その孝心が天上の菩薩や天帝を感動させ、白娘は赦されて昇天する（「仏円」）というくだりが付け加えた。かくて、許仙と白娘の夫婦愛に代わって力を発揮したのが母子の絆であり、息子の孝心が母の運命を変えたのである。

このような発展は、団円好みの民衆の想像力を反映するだけでなく、中国で至高の徳目とされる「孝」という儒教的な倫理観に促されたとも言われている[187]。一方で、「女は夫と息子の出世によってのみ称揚されるという伝統的な儒教的道徳が奇妙なほど合致している」[188]と、川田が指摘しているように、鎮蛇の結末を受け入れなかった民衆は、支配層の仏教的な勧戒と対立する「産子」「祭塔」「仏円」を創り出したが、それもまた国家的な秩序の一環である儒教的道徳観を取り入れた。つまり、「白蛇伝」は妖怪譚から恋愛譚へ変化・発展していく中で、「産子」のプロットは定番になったのである。

「白蛇伝」物語の発展上の「産子」の意義を検討してきた。それを念頭に置きながら、邵氏版での「産子」のプロットを考察する。映画の後半の「水漫金山寺」において、金山寺に軟禁される許仙を救い出すために、白娘は小青とともに呪術を唱えながら水攻めを始める。しかし、許仙の子を身ごもっていた白娘が陣痛におそわれ、ついに力尽きて敗走する。森の中に逃れた白娘は、金山寺から逃げ出した許仙と再会した後、子を産む。新生児を腕に抱える白娘と妻子を見つめる許仙の一家をやや高いところから見下ろすショットに続き（図 9）、息子の顔を優しく撫でる白娘と新生児と（図 10）、歓喜に満ちている白娘と許仙が顔を見合わせるミディアム・クロースアップが出る（図 11）。このシーンは白娘の母親になった喜びと、一家団欒の温かいイメージを強調する。

[187] 前掲，山口建治「民話と小説―白蛇伝の場合―」，189 頁.
[188] 前掲，川田耕「「白蛇伝」にみる近代の胎動」，52 頁.

図 9

図 10

図 11

図 12

しかし、この束の間の幸せが法海の到来によって崩れる。法海の気配を感じ取った白娘は直ちに真剣で恐れた表情に変わる。同時にカメラも二人から徐々に離れていく（図 12）。ここでのカメラの動きを通して、周囲の環境が二人を圧迫するという不安を生む。白娘は子供を小青に託し、先に逃げようと願う。子供との別れを悲しみながら、次のように小青を説得する。

（中国語原文）

把他送到杭州去，交給他姑媽撫養成。給許家留下後代根，也給我留下個報仇人。

（日本語訳）

この子を杭州の義姉のところに預けて育ててもらおう。許門に子孫を残すことができたし、彼は今後私の仇を討ってくれる。

このセリフから、許家の後嗣を産んだことで彼女は満足し、息子に仇討を果たす希望を抱いていることがわかる。このことは、血脈が受け継がれていくことを人生の最大の喜びと慰めと認識する中国人の人生観の基本ともいうべき根本思想を反映している。映画では「祭塔」「仏円」のくだりを削除したが、この短いセリフから、根底にある儒教的な「孝」の観念は共通している。

人間の子が授けられることは、白娘のイメージに重要な意義を持つ。白娘の愛情の肯定が見られる一方で、蛇妖から人間に、そして妻から母親に昇格した白娘の二重の身分転換

が遂げたことを意味している。その上、邵氏版はたとえ短くても、白娘が子供を産むという展開パータンを取り入れた。白娘の理想的な妻のイメージの上に、母性の柔らかな優しさが巧みに組み合わされた。加えて、彼女は子孫の相続といった儒教的倫理観や伝統的性別役割といった社会規範を内面化している。

一方、東宝版も申相玉版も「産子」のプロットを取り入れなかった。東宝版では、子供が生まれるという筋立ては、男女恋愛の本質を追究する主題と無関係なので、省かれたのかもしれない。申相玉版は東宝版のように、完全に子供の要素を排除したとは言い切れない。映画の中で、許仙が双生児を授けてほしいと白娘に語るシーンが設けられた。また、申相玉監督は 1969 年にもう一つの人蛇恋を描く映画『蛇女』を制作した。物語は「白蛇伝」をそのまま踏襲していないが、蛇の精が美人に化けて、人間の男性と結ばれ、高僧に別れさせられ、最後は観音菩薩の赦しによって幸せな生活を得る、という筋立てが『白蛇夫人』に共通している。『蛇女』は『白蛇夫人』のリメイク版だと言われている[189]。特筆すべきことは、『白蛇夫人』に描かれていなかった「水攻め」と母性愛のモチーフが巧みに『蛇女』の中に組み合わされ、描きこまれた点である。次節で詳しく述べるが、『蛇女』の「水攻め」では、邵氏版の円谷英二による特撮シーンをそのまま引用された。あたかも申監督が『白蛇夫人』の制作上遺憾に思ったことを『蛇女』の中に組み入れたようである。つまり、申相玉版『白蛇夫人』は「産子」のプロットを意図的に削除したのではなく、上映時間の制限などの客観的な要因で取り入れられなかったと考えられるだろう。

では、『白蛇夫人』の延長線上にある作品『蛇女』における母親像の分析を、申相玉版では完成できなかった母親像としてみることは差し支えないだろう。具体的なシーンの分析に入る前に、関連のある話の筋を簡潔に述べておく。白蛇の精は魔王の命令に従って、仏像の彫刻師と結ばれて子供を産む。後に正体を夫に知られた白蛇は魔王に脅迫され、夫と息子を匿っている寺を洪水で攻める。水攻めのシーンでは、白蛇が呪術を唱えて水攻めをしている真最中に、寺内から息子の母を呼ぶ声が聞こえてくる。画面の中央に母親を必死で呼んでいる息子が置かれ、ミディアム・クロースアップで捉えられる（図 13）。続いて、それを聞いて悲痛な反応をしている白蛇のクロースアップが出る（図 14）。このような息子と白蛇のそれぞれのショットが早いスピードで切り替わる。このモンタージュ編集は、水

[189] 韓国映画データベースにおける『蛇女』の作品紹介のページで、基本情報一欄に「申相玉監督が 1960 年に作った『白蛇夫人』のリメイク作」という備考が付けられている。
（https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/01842、最終閲覧日：2018 年 11 月 18 日）。

攻めを続けてわが子の命を脅かすか、それとも自ら身を引いて命を犠牲にするかという葛藤や苦痛を、緊迫感たっぷりに描き出している。画面の中央に配置された息子のショットに比べて、白蛇は窮屈なまでに画面の右側に置かれる。この配置によって、左側にある空間、もしくは聞こえてくる息子の泣き声が、物理的にも感情的にも白蛇を追い詰めているように見える。このショットの画面構成によって、白蛇の人間的な感情に影響されることが効果的に伝わる。結局、悩んで苦しんだ末に白蛇は水攻めをやめて、息子の安全を選ぶ。そのかわりに、彼女は逆流した洪水に流されて死ぬ。このシーンを通して、白蛇の母愛と献身のイメージが明確に伝わってくる。

図 13

図 14

東宝版の水攻めのシーンでは、屋根にしがみついて死にかかっている許仙を見た白娘は慌てて妖術を止めてしまったため、水が逆流して濁流に呑まれた。つまり、このシーンは白娘の夫への愛情を現す場面である。それが邵氏版になると、白娘が水攻めをやめる原因は間もなく産まれてくる子供の陣痛のためである。邵氏版の後に作られた『蛇女』に至っては、子供の命を救うために自分の命を犠牲にすることになる。同じプロットの比較を通して、香港と韓国は「白蛇伝」の改作上、白蛇を人間化し、道徳化する傾向は共通している。東宝版の異常に強い愛情を抱く女のイメージに違って、邵氏版と申相玉版のいずれもが、白娘が「母」の生産的な力を有し、子供に対する深い愛情を持つ「母親像」への展開が見られる。

第４節　人物関係の調整からみる白娘の美化

「白蛇伝」は文字の形で記録されて以来、主な登場人物は白娘、許仙、小青、法海と定着している。それぞれの人物関係を整理すると、白娘と許仙の夫婦関係、白娘と小青の

主従関係、白娘と法海禅師の敵対関係、そして法海と許仙の幇助関係という四組の人物関係が明確な構図となっている。本節では白娘に関わる三つの人物関係に注目して、邵氏版ではどのように調整されているかを分析する。分析の内容を先にまとめて言うと、邵氏版では、白娘と許仙の間に強固な愛情および信頼関係が築かれ、白娘と法海が善悪敵対の関係で一貫し、白娘と小青は始終姉妹のような親しい関係に設定されるという設定になっている。各関係の調整は、白娘の美化という効果を発揮している。

白娘と許仙――懐疑から信頼へ

「白蛇伝」は、白娘を怪しんだり信じたりする許仙の動揺を描くことによって、「白娘と許仙」「白娘と法海」「法海と許仙」の関係が変わり、ストーリーが展開していく。よって、許仙の身の上に生ずる矛盾に如何なる改編を行うかが「白蛇伝」の構造に大きく関わっている。「白娘子永鎮雷峰塔」以後の話本や戯曲においては、許仙が抱える矛盾の改編を通して、白娘と許仙の対立関係から白娘・許仙と法海の対立に移行する傾向が見られる。

近代に至っては、一貫した主体性を持つ人物像が要請されてくるので、優柔不断な許仙が白娘に対する愛情と責任を主体的に取ろうとする人間に改編される。田漢の京劇脚本『白蛇伝』（1955 年）と張恨水の小説『白蛇伝』（1955 年）がその好例である。田漢は許仙の性格について、「許仙は善良であり、優柔不断でもある。彼が優柔不断でなければ、悲劇が生じない。彼が最後まで動揺すれば、否定的な人物になる。以前の仏教劇「白蛇伝」では後者のように許仙の性格づけをした。それは許仙を台無しにしただけでなく、白娘子も台無しにした」[190]と述べている。張恨水も許仙の改作について、「許仙は善良な性格だが、動揺しやすいので、否定的なイメージになりやすい。［略］許仙像を改変しなければならない。そうしないと、白素貞はなぜ許仙を好きになったのか、なぜ許仙のためなら死んでも構わないのか。それらの質問に答えるために、私は許仙を良い青年に改作した」[191]と述べている。田漢と張恨水のそれぞれの改作は大同小異で、許仙の身に抱える矛盾を解決するために、許仙を、始めは動揺しやすく弱い性格の人物から、白娘への信頼が徐々に強まる中で最終的にはブレることのない一貫した主体性を持つ人物として仕上げた。

邵氏版では、田漢本と張恨水の小説を踏襲して、それ以上の真摯で愛情深い許仙像を作

[190] 田漢「『白蛇伝』序」『田漢論創作』（上海文芸出版社，1983 年[1955]）, 195 頁.
[191] 張恨水『中国経典情話－白蛇伝』（吉林文史出版社，2002 年[1955]）, 3 頁.

り上げた。許仙は二回ほど動揺したが、「正体の告白」の改作を通じて、白蛇に対する信頼は一貫して保たれ、他人の言葉を受け容れる余地もなくなる。まずは、許仙は道士の告げ口で白娘に疑惑を抱き、白娘を抑える護符を持ち帰るが、白娘が正体を現さないことで許仙の疑念は一旦解消した。次に、法海に唆されて端午に雄黄酒を飲ませてしまい、妻の正体を見てショックで死ぬが、白娘に一命を救われた後、許仙は妻が自ら告げる経緯を素直に受け入れる。それによって、白娘が蛇妖であることは、許仙と白娘の間に横たわる矛盾ではなくなる。許仙は映画の終盤で、妻を封じ込めようとする法海を命がけで阻止しようとするが、頭を打たれて死んでしまう。つまり、白娘（女性）との関係を通して、許仙が他人の言葉に動かれやすい軟弱な性格の持ち主から、妻を守るために死も怖れない確固たる意志の持ち主までに成長した。

白娘と許仙の関係において、申相玉版は邵氏版と同じような改作を行った。東宝版は許仙と白娘の矛盾に主眼を置いた。

白娘と法海――善悪の二項対立

本来「白娘子永鎮雷峰塔」では、法海は蛇妖と知り白娘との関係を拒否する許仙を幇助するにすぎない。しかし、それ以後の「白蛇伝」の主要な矛盾は、許仙と白娘の矛盾から、白娘と法海の矛盾に移行する。法海は鎮蛇を幇助した人物から、愛情を破壊する憎まれる役を一手に引き受けさせられることになる。

近代になると、法海が憎まれ役であることは一般的に認識されている。1924 年 9 月に雷峰塔が倒れた翌月に魯迅は文章「雷峰塔の倒壊について」の中で、「呉越の山間や浜辺へ行って民意を探ってみるがよい。百姓、爺さん、お蚕女、無頼漢、お脳がちょっとお弱い方以外は誰でも、みんな白蛇娘娘の味方をして法海のでしゃばりを責めぬ者はいないのだ」[192]と法海を指弾していることからも、当時の民衆の法海に対する憎しみが窺えよう。そして、法海は自由恋愛への願望を鎮伏している封建的な統治階級の代表者となり、白娘は法海と戦うことによって、愛情に満ちた幸福な生活を送りたいという民衆の願望を表現しているという。田漢の『白蛇伝』は、そのような反封建的な主題を見事に統合し、幸福を願望する人民（白娘・許仙・小青）と、民衆を圧制する封建統治階級（法海）との紋切型の

[192] 魯迅「雷峰塔の倒壊について」『魯迅全集 1 墳/熱風』（学習研究社，1984 年[1924]），236 頁.

図式を示した。

邵氏版では、法海は憎まれ役に設定されるが、田漢版の反封建といった政治的な要素は排除した。法海は天界という超越的権威の意志の執行者よりも、自身の個人的な思想や主義で行動する単なる人間的存在に化している。そのため、「たとえ妖怪だとしても、妻は私をこの上なく愛しておりますし、私が怖がりません」と拒む許仙に、「端午に彼女の蛇体を見て、驚死したじゃないか。私が君を助けてきた」といって、許仙の反抗も聞かずに彼を無理矢理金山寺に出家させようとする行動を取っており、これは法海の純然たる独断にすぎない。

白娘と法海が対峙する場面では、法海を捉えるカメラワークは彼の冷酷さと威厳を強調している。法海に捕らえられた許仙を求めて白娘と小青が法海のいる金山寺に押しかけて交渉するシーンでは、法海は階段の上に立ち、白娘と小青は階段の下のずっと低い位置で跪く。このときの法海と白娘の力関係が読み取れ、さらに、アングルの操作によって強調される。白娘が懇願している場面は、ローアングルから撮られる法海のミディアム・クロースアップが 5 秒ほど流し続ける（図 15）。それに続いて、ハイアングルで撮られる白娘と小青のミディアム・クロースアップに切り替わる（図 16）。法海と白娘の力関係がアングルによって一目瞭然である。そして、法海に冷淡な目つきで見下ろされる白娘は、相手にされていないことが明白に示される。

図 15

図 16

法海に窮地までに追い詰められた白娘と小青は妖術を唱え始め、金山寺周辺に大洪水を引き起こして水攻めをしたが、失敗する。法海は天将を率いて白娘を捕らえにくる。逃げる気力がない白娘と、妻を離れない許仙の二人は、法海に対面する。妻の過ちを厳しく咎めるのではなく大目に見てほしいと許仙が強く願い求める。ここで、許仙の声が流れているが、画面上では 5 秒くらい法海のクロースアップが出る（図 17）。このようなショットの繋ぎ方は上記の金山寺のシーンと同じである。法海は変わらず冷然な表情を浮かべて、

許仙の求めを聞き入れない。図 15 と図 17 はともにシャローフォカースを使い、法海の顔の表情に注目させようとする。

図 17

図 18

このように、同じモンタージュ編集と類似のショットを使って、法海の無慈悲を視覚的に呈示する。法海は情状酌量の余地がない、夫婦の仲を引き裂く冷血なお節介者になる。「人と妖は共に居るべからず」という現代人にとっては不条理な動機を死守する法海は、全く個人的な思考で行動する、たんなる悪人に描かれる。

一方の東宝版と申相玉版では、法海がはそこまで悪人化させられなかった。東宝版では、「白娘子永鎮雷峰塔」の設定を踏襲して、法海が許仙の意思によって彼を助ける幇助者として登場する。結末では許仙の願った通りに、法海の手によって許仙が死に白娘との結合を実現する。「法海の邪魔立てを不当に感じ、白娘と許仙を幸福な結合へと導こうとする白蛇伝映画は、日本にしか存在しない」[193]と今泉が指摘しているように、日本の二つの「白蛇伝」映画はともに法海の役柄をもともとの妨害者から支援者に転じるように処理した。そして、アニメの『白蛇伝』に影響されて、申相玉版の法海も「人妖恋を許さない」仏法の執行者から、結末では二人の恋愛を成就させる役に変化する。

白娘と小青――首尾一貫の忠誠心

邵氏版では、白娘と小青は仙境で千年以上の修練を積んだ白蛇と青蛇であり、姉妹のように仲の良い二人として設定されている。映画の冒頭で、白娘は人間世界に遊びに行きたいという願望を小青に語り、天条（天上の法理）を犯しても一人で行くと言う。それに対して小青は、「你對我如手足，我與你共患難（日本語訳：あなたは姉のように親しくしてく

[193] 前掲，今泉容子「白蛇伝映画における女の表象」, 61 頁.

れるので、共に困難を引受けよう)」と白娘への忠心を自白する。そして実際、この映画では白娘に対する小青の忠誠心は見事なまでに一貫している。

白と許の恋愛への協力

邵氏版では、はじめから白娘と許仙の恋愛の進展において、小青が積極的な行動を取っている。ただし、邵氏版の小青は、東宝版のように白娘を上回る自主性を持つようには造型されなかった。初対面の許仙の身元を調べるとき、結婚の仲立ちをするとき、小青は白娘の意思に従う協力者に過ぎない。

西湖で白娘が千年前に助けてもらった恩人の生まれ変わりである許仙に出会った時、二人を会わせるきっかけを作ったのは小青である。小青は、法術を使って雨を降らせる。その後、白娘の要請に応じて、小青は法術を使って三人が乗り合わせる船を出現させる。また、船に乗っている間に、気恥ずかしそうで船首に立っている許仙を船室に戻らせるために、小青が白娘の合図に応じて、許仙の裾を引っ張って船室に戻らせる。そして積極的に許仙に会話を持ち出し、白娘がその内容を聞いている（図 19)。この画面の人物配置から見ると、許仙に話しを持ち掛けている小青が後ろ向きで、話している許仙と彼の話を聞いている白娘が正面向きで（顔が見えるように）配置されている。この配置から、これから恋愛関係の展開において、許仙と白娘が主役で、小青が協力者であることも示されている。

図 19

また、二人の結婚が持ち出される重要な告白の場面では、白娘は自ら許仙に結婚の意を表明するのを恥ずかしがり、小青に頼んで告白から結婚までを全うする。小青は許仙とやり取りをしている間、カメラは庭にいる二人から離れて、傍らの部屋から庭の様子を窺っている白娘を長回しで捉え続ける（図 20)。この 20 数秒のワンショットで、扉に見え隠れする白娘は小青と許仙の会話内容を聞きながら、彼女の気遣わしげな顔に含羞の微笑みを

浮かび上がらせ、そして許仙の正直さに心打たれて思わずに嫣然とした笑顔を輝かせた。

図 20

上記の場面では、小青は白娘と許仙の恋愛においての重要な役割を果たすが、彼女はあくまでも恋の橋渡し役である。小青の全ての行動は白娘の指示を得て行ったことであることから、白娘と小青の主従関係が明確になっている。そして、二つの場面において、東宝版での白娘の不在（画面外）とは異なって、邵氏版はカメラワークを通して白娘の存在を意識的に強調している。

小青の抱く許仙の印象と小青の性格

小青は白娘の恋愛を応援しているとはいえ、許仙に対して決して好意を持っているとは言えない。告白の場で、白娘に頼まれて許仙に結婚の意を打ち明ける時、小青は白娘に次のように勧める。

（中国語原文）

姐姐，我再提醒你說，雖然你看中了許相公，而且暗地考察他都沒有錯，可是人心難測，姐姐你再仔細地想一想。

（日本語訳）

姉さん、改めて言うけど、許仙を気に入ったようだけど、そして彼のことを調べても大丈夫そうだけど、でも、人の心はのぞいてみないと分からないから、もうちょっと考えてみたら。

白娘が選んだ相手に不信が残り、二人の結婚に不安を抱いている気持ちがよく伝わって来る。また、金山寺の水攻めが失敗した後、森の中に逃げ込んだ二人は許仙と再会する。

小青は許仙と見たとたんに、「都是你！你實在可恨！三番二次的害得我姐姐受苦！（日本語訳：全てあんたのせいだ！憎たらしい人！何度も姉さんをつらい目に会わせて！）」と強く指弾する。優柔不断で弱気の許仙に対して不満が押さえられないゆえに出た非難である。小青は理性的で判断力を持ち、自己の意志に基づいた、率直で果敢な行動力を持っていることが確かめられる。

上記の二つの例はともに張恨水の小説にあるエピソードを書き換えたものである。小説では、小青がより溌剌で、戦闘的な性格を持っていることが顕著に描かれている。例えば、水攻めが失敗した後、小青が「我看許仙呀，這人只怕靠不住，我們走我們的，丟了他也罷（日本語訳：許仙は頼りにならないよ。彼を捨てて、私たち二人で逃げよう）」と白娘に勧めている。許仙と再会した時、小青は憤激を隠さずに、許仙に向かって彼が金山寺に行った経緯を白状するように勢いよく迫り続ける。また、結末では、修練を重ねた小青が水族を率いて雷峰塔を倒し、その下に鎮められる白娘を救い出す、というように改作した。このような小青像は田漢本から影響を受けたと言われている[194]。しかし、邵氏版では、小青の過激化を控えめにして、白娘の意思に従う小青の忠誠心を強調している。

白娘の道徳化と小青の役柄

邵氏版では、白娘が人間の力を超えた妖術を使う場面が控えられている。これはおそらく、白娘がより人間に近く善良であるというイメージを作るための演出であろう。その代わりに、妖術を使うのは、小青の役目に回されている。例えば伝統的プロットには、出会う時の雨が偶然の天候変化によるもの[195]と、白娘が術を使って雨を降らせるもの[196]という二つのパターンがある（田漢本は天候変化にしている）が、邵氏版では小青が雨を降らせることにしている。また、道士対決の場面の改編もその好例である。白娘の代わりに小青が登場し、術を使って道士を懲らしめる（図 21-22）。

[194] 張恨水の『白蛇伝』は、人物像やストーリー展開において田漢本と類似している点が多いことから、范金蘭はそう指摘している。（前掲，范金蘭『白蛇傳故事型變研究』，263 頁）.
[195]「白娘子永鎮雷峰塔」と黄図珌『看山閣楽府雷峰塔伝奇』が例である。
[196] 旧鈔本『雷峰塔伝奇』と方成培『雷峰塔伝奇』が例である。

図 21

図 22

また、白娘を「良き妻」に造型するために、その異類性の表現を最小限にして、夫への愛情や内助の功などの面を強調している。たとえ妖術を使う場合でも、それは夫の命を助けるときや法海から夫を救い出すといった非常事態である。それ以外で妖術を使う場合、その役割は小青に回される。その役割分担のため、人間に近づけられた白娘が「弱い」存在となり、一方の小青は白娘に代わって、蛇としての本性あるいは力を保つ「強い」存在である。ただし、小青の白娘への忠誠心は、映画のはじめから最後まで一貫する。小青が白娘を上回るような存在には造型されなかった。

白娘と小青の関係の改作は、邵氏版と東宝版の最も異なる箇所の一つである。小青が現代の女性的な主体性や強い意志を持つ点では共通しているが、白娘に対する小青の感情や力関係の描き方が全く異なると言えよう。東宝版では水攻めが失敗した後、「意気地のない」白夫人ときっぱりと関係を断ち切って離れるという冷淡さを見せる一方で、邵氏版はいつまでも「共に困難」を乗り越えるという情の深さを示す。

また、東宝版では、白娘と小青の関係は映画の始まり頃の主従関係から、結末の捨てられる白娘（弱）と捨てる小青（強）になり、二人の力関係が逆に変化した。それに対して、邵氏版では、道徳を兼ね備えた賢い妻ぶりが際立っている白娘に代わって、小青は率直で自由に主体性を体現している役回りになっている。よって、「弱い」白娘と「強い」小青という図式も形成されるが、小青が白娘と関係を上回る/断ち切ること−忠誠心の放棄−は、邵氏版では受け入れられなかった（観衆に受け入れられないとも判断されたであろう）。小青の白娘子に対する忠誠心は、はじめから最後まで一貫することにされたと思われる。

第５節　邵氏版にみる東宝版の影響

物語への影響

邵氏版の結末では、白娘が鉄鉢の中に収められるが、従来の伝説や演劇の定番である雷峰塔が登場していないことに注意したい。金山寺への水攻めが失敗した後、産後の虚弱な白娘と許仙の二人は、天将を率いて白娘を捕らえようとする法海に対面する。許仙は、妻を封じ込もうとする法海を命がけで阻止しようとするが、頭を打って死んでしまう。その後、法海は容赦なく天将に指示し、白娘を鉄鉢の中に鎮圧する。法海は鉄鉢を持ってこの場を去る。二人は死後、魂となって一緒になり、仙境に行って幸福な生活を実現する。

映画の最後のショットは 30 秒ほどのロングテークである。華やかに咲き乱れる花を捉えてから（図 23）、カメラはゆっくりしたペースで画面の左斜め、そして後ろへと移動し始める。天上界の景色を眺めている許仙と白娘の姿が画面に入り、ロングショットで撮られる（図 24）。カメラの移動に、「跳出了慘霧愁雲，投進了暖日和風。換一換有情的人世間，我們永遠不分離！（日本語訳：苦境を乗り越え、そよ風に吹かれて暖かい日和を浴びる。有情の世間に住み替え、二人は永遠に共に）」という歌が合わせて、共に二人の幸せな結末を演出する。

図 23

図 24

ここで、雷峰塔が削除されたことと、二人の魂が他界で結ばれること、ひいてはロングテークで二人の愛情成就を撮るカメラワークが、『白夫人の妖恋』の結末と類似している。雷峰塔の削除については、香港の時代背景に関係があると考えられる。繰り返しになるが、中国文化圏という特定の場で形成され発展した「白蛇伝」には、雷峰塔は不可欠な存在で

ある。しかし、1960 年代の香港はまだ英国の管轄下にあって[197]、中国大陸とは違う政治・文化に置かれていた。雷峰塔は多数の香港人にとって、中国大陸ほど「国家-社会」という公的権威の象徴というイメージが強くなかったと思われる。そして、田漢は雷峰塔を「封建的権威」と結びつけ、重要な役割を与える必要がないと考えたのだろう。話の流れとしては、白娘を鉄鉢の中に収めれば鎮圧が十分達成でき、雷峰塔がなくても構わないと考えられたと推測できよう。さらに、雷峰塔がないため、塔を倒して白娘を救出する展開もない。二人が他界で結ばれるというラブストーリー的なハッピーエンドは、戦いのアトラクションシーンよりも、二人の結合を望む観客の願望に応える最善の演出であったかもしれない。伝統的プロットとも田漢本とも違い、他界で結ばれるラブストーリー的な結末としたことは、明らかに日本映画『白夫人の妖恋』から影響を受けたと言っていいだろう。

場面構成への影響

場面構成において、邵氏版がどのように『白夫人の妖恋』の影響を受けているかについて考察する。写真は、左側―東宝版『白夫人の妖恋』、右側―邵氏版『白蛇伝』のように配置する。

小青の案内

許仙が始めて白娘子の屋敷に訪ねる時、探し当てられなくて迷っていると（図 25、26）、小青が扉を開けて許仙に声を掛け、屋内へ案内する（図 27、28）。ここで、二映画においてフレームの構図が似ていることに気付くのは難しくない。このように似ているシーンもあるが、以下のように独自の改編を入れるところもある。

[197] 1997 年 7 月 1 日、香港が英国から中国に返還され、中華人民共和国香港特別行政区が成立した。

東宝版

図 25

邵氏版

図 26

図 27

図 28

蛇が正体を現す

端午の節句に雄黄酒をかけられ（図 29、30）、小青は部屋から駆け出して庭の草むらに身を隠す（図 31、32）。すると徐々に体が透明になっていき、姿が完全に消えた後に、青い蛇が一匹残っている（図 33、34）。邵氏版では、ほぼ同じ構図を取っているが、変身している画面が正面の姿である点が異なる。『白夫人の妖恋』では、小青がもがいて辛そうな動きをしているが、表情は見えない（図 31）。それに対して、邵氏版では小青の表情を強調するように画面の中央に置き、彼女の痛苦をはっきりと写す（図 32）。小青の人間的な感情を観衆に理解させる演出と言えよう。

東宝版

図 29

邵氏版

図 30

図 31

図 32

図 33

図 34

円谷英二による特撮シーンの引用

邵氏版において、日本側からの影響が直観的に分かるのは、円谷英二による水攻めのシーンの特撮である。『白夫人の妖恋』の合作後、邵氏は自作の『白蛇伝』と『梁山伯与祝英台』(1963 年/監督李翰祥) においても、それらの特撮技術は円谷英二に任された[198]。『梁山伯与祝英台』の主人公が昇天してゆくシーンは、『白夫人の妖恋』の関連シーンをそのまま使い、墓を爆破するシーンも円谷英二らによって作成された。『白夫人の妖恋』がきっかけになって、日本の特撮技術が香港映画で活用される道を開いたと言えよう。

そして、この水攻めのシーンは申相玉のもう一つの人蛇恋映画『蛇女』に引用された。三作品の映像を比べてみれば、邵氏版と申相玉版・『蛇女』の水攻めのシーンは東宝版の中のシーンそのままであることがわかる。東宝版の特撮ショットを基にし、それぞれ画面の比例を調整しただけである (図 35-43)。

[198] 前掲, 邱淑婷『香港・日本映画交流史』, 188 頁.

東宝版　　邵氏版　　申相玉版・『蛇女』

図 35

図 36

図 37

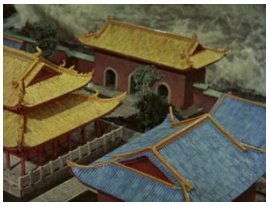

図 38

図 39

図 40

図 41

図 42

図 43

申相玉はどのルートで東宝版の特撮シーンを入手したのかという疑問を解答するために、1960 年代の香港と韓国映画の交流を把握しなければならない。本稿の第一章でも触れたように、東南アジア映画市場の開拓に力を入れる日本映画界の主導のもとで、香港、インドネシア、韓国、フィリピン、台湾などの地域の映画団体は東南アジア映画製作者連盟を結成した。1954 年に開催された第 1 回東南アジア映画祭をきっかけに、アジア地域における映画の交流が盛んに行われた。

1962 年、香港映画を国際的に配給するために腐心していたランラン・ショウと、積極的に海外市場を開拓していた申相玉は、東南アジア映画祭で出会ってからたちまち意気投合した。二人がそれぞれ率いる映画社の合作も自然に順調に運ばれるようになった。シン・フィルムとショウ・ブラザーズとの合作に当たって、海外市場の開拓と制作費分担などが動機づけられるとすでに先行研究で指摘されてきた。大規模な映画の制作と海外市場進出を念頭に置いていた申相玉にとって、ショウ・ブラザーズの資本と東南アジア一帯に展開

している配給網は魅力的だった[199]。一方の合作映画を通じてアジア各国の映画市場の進入を目指したショウ・ブラザーズにとっても、シン・フィルムとの提携によって、共同制作による費用の低減、経済的なロケ地の確保、効率的な人材資源の活用などの利点が得られた[200]。このように、1960年代シン・フィルムとショウ・ブラザーズは合作映画『妲己』(1964年、岳楓(ユェフォン)・崔寅炫(チェインヒョン)）と『大暴君（香港タイトル：観世音)』(1966年、申相玉）という大作を始め、1970年代まで絶えずに続いた。このように、緊密な合作関係を結んだシン・フィルムとショウ・ブラザーズの間で、映画の技術と人材の交流が盛んに行われたことは言うまでもない。すると、申相玉が『蛇女』の制作に当たって、ショウ・ブラザーズから水攻めのシーンの使用権を買ったということは十分に推測することができる。

『白蛇夫人』のインタビューにおいて、申相玉監督がほぼ全篇にわたって特撮の工夫について語ったことから、彼の特撮への意気込みが伺える。例えば、結末の観音菩薩が天上から降りてくるシーンでは、大きな鏡の真ん中に身長同等の穴を空いて、俳優がそこから出てくるというような原始的な方法を使った。そして、申相玉の次の言葉から、『白蛇夫人』の特撮技術への悔しさが読み取れるだろう。

（英語原文）

We couldn’t do optical effects, we couldn’t do computer graphics, we couldn’t do anything then, you know?[201]

（日本語訳）

当時では、特殊なフィルム処理によって作られる視覚的効果や、コンピュータグラフィックス（CG）など、われわれには何の技術もなかった。

ここまで述べてきたことをまとめると、次のような推論が立てられるのではないだろうか。初のカラー特撮日本映画と称される『白夫人の妖恋』を観た申相玉は、『白蛇夫人』を撮影した当時、韓国の映画技術に制限され、クライマックスの水攻めのシーンを撮ることを止めてしまった。その後、ショウ・ブラザーズとの合作がきっかけとなり、技術と作品

---

[199] 前掲，李英載，2016.『トランス/ナショナルアクション映画』，p227

[200] パク・ヒソン，「韓国映画の世界進出、韓国―香港合作映画」，前掲，キム・ミヒョン編『韓国映画史―開化期から開花期まで』．217頁.

[201] Yi Hyo-in, translated by Colin A.mouat. 2008, *Korean Film Directors: Shin Sang-ok*. Seoul Selection. Kindle version. (Kindle の位置No.845-847).

の交流の中、申相玉は日本映画『白夫人の妖恋』の特撮シーンは邵氏版『白蛇伝』に用いられたことから啓発を受けた。そして、『白蛇夫人』で達成できなかった洪水のシーンを、姉妹編の『蛇女』に取り入れ、申相玉の「白蛇伝」映画に終止符を打つことになった。

第四章　フェミニズムの視点から語り直した物語――香港版『青蛇』

本章は、「白蛇伝」の物語をベースにしている香港映画『青蛇』（日本題名：*青蛇転生*、1993）を取り上げ、作中に表象される青蛇と白蛇の女性像を分析し、その意味をジェンダーの視点から明らかにするものである。この作品で表現される女性の身体表象、女性同士の絆、また男女間の力関係という三つの面に注目して、どのように「白蛇伝」の従来の男性的な語り方を覆し、ジェンダーステレオタイプを再構築しているかを明らかにしたい。

映画『青蛇』は、香港現代女流劇作家の李碧華（リリアン・リー）のファンタジー小説『青蛇』を原作に、リーと監督徐克（ツイ・ハーク）[202]が共同脚本を作成し、同じタイトルで映画化されたものである。原作小説の題名が示しているように、この小説は今まで「白蛇伝」の物語の変遷プロセスの中、青蛇を初めて主役に据えた作品である。映画『青蛇』は原作に引き継いで青蛇を主役としながらも、白蛇と人間の恋を妨害する悪人役の法海の役柄を豊富にした。法海の正義への疑問、欲念への抑圧といった内容が盛り込まれて生身の人間像として作られる。そして、青蛇の女性のセクシュアリティへの組み込みと結びつけて作品の枢軸をなし、共に映画のテーマ「人間性への咎め」を露わにする。1993 年に公開された当時、この作品に対する評価は賛否両論が寄せられ論議になった。誰もが知っているストーリーに現代的な理念を加えたことによって、徐克の改編は大きな成功を遂げたという賞賛の声がある一方で[203]、「特撮の使い過ぎが目立つばかりで、物語の組み方が乱れて印象に残らない」[204]という指摘の声も上がった。色彩、特撮、アトラクションなど多様な視覚技術の導入によって、観客がその新奇性を楽しみながらも、男性が代表する世間への批判という先鋭なテーマが取り扱われていた以上、人物関係にたくさんな隠喩表現が使われて娯楽映画の枠を超えた複雑な内容が普遍的に理解し切れない問題も生じたわけである。そして、公開年の興行収入が香港ランキングの 40 位という良いとは言えない成績に留まったことも[205]、当時この映画に対する大衆の受容性の低さを裏づける。

しかし、公開してから二十数年経った現在、この映画は大衆に広く受け入れられるよう

---

[202]徐克，香港映画ニューウェイブの先駆者とされ、『チャイニーズ・ゴースト・ストーリー』（1987 年）、『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・チャイナ』シリーズを手がけ、様々なエンターティメント作品を次々ヒットさせ、香港映画界のスピルバーグと呼ばれることもある。

[203] 竇欣平『戯恋人生』（現代出版社，2005 年），168 頁.

[204] 石琪「青蛇―蛇精有趣　特技太乱」『香港電影新浪潮』（復旦大学出版社，2006 年）。初出は『明報』1993 年 11 月 5 日版である。

[205] 『香港電影　1993-1995』（香港影業協会出版，1996 年），178 頁.

になった。2008 年、徐克が中国中央テレビ局の番組に参加した際の次のようなエピソードが残っている。観客が選んだ最愛の徐克作品ランキングで、『青蛇』が 1 位であったことに対して、徐克自身もこれほど人気があるとはとても意外だったという[206]。「白蛇伝」映画を学問的研究として扱う場合、または大衆的レベルの映画討論においても、映画『青蛇』を避けては話にならないというほどの重要な作品だと判断していい。青蛇と法海の人物造形または登場人物の関係設定は、後の「白蛇伝」映画、ドラマ、舞台劇などのバージョンに強い影響をもたらしている[207]。したがって、この映画が「白蛇伝」変遷史において重要なターニングポイントに立つ作品だとも言える。

なぜ今になっても『青蛇』が色褪せない魅力を持っているのか、なおかつ、その魅力の背後にはいったい何があるのかを明らかにしようと考えたことが、本章の出発点である。その問いに対する答えを先に述べるなら、この映画において表象される女性主人公の生彩ある人物像、また青蛇という女性の視点から男性中心社会の軟弱と偽善を批判するテーマがその魅力の源泉だと考えられる。そのため、本章は映画『青蛇』において表現される青蛇と白蛇の女性表象、また男女間の権力関係の変化に注目してこの映画を再解釈したい。

第1節　映画『青蛇』についての先行研究

本節では、この映画作品に関する先行研究を簡潔に要約しつつ検討する。現在、『青蛇』について論じる先行研究は多数に存在する。それらは大まかに言って、文化研究、映画手法、映画改編、フェミニズムなどの観点から、「儒仏道」三教への批判、映画の音楽と技法、原作小説との比較、「女性意識」などに主眼をおき議論を展開している。その中で本章の議論に関連する最も代表的な論点を二つの方面に分けて検討する。

まず、この作品は女性視点か男性視点かという論議がある。「白蛇伝」は物語が成立して以来、白蛇を中心にした彼女の修業、人間男性との恋愛、結婚、分離、鎮圧にまつわる話である。しかし、リーの小説『青蛇』では、白蛇の恋愛にとって傍観者である青蛇を主人公として、一人称視点からこの物語を読者に語りかける。Gan Lin の指摘を借りて言えば、「Lee establishes Green as the narrator, thus approaching the story with female

[206] 張鉄君「『青蛇』：無処不在的困惑」『長城』10（2009 年）, 156 頁.

[207] 例えば、2011 年の映画『白蛇伝説』と 2013 年の舞台劇『青蛇』は法海の視点を重んじて物語を語る。また、2001 年のドラマ『青蛇外伝』では、青蛇と法海が恋仲という設定である。

subjectivity」[208]。つまり、男性文人に語られてきた「白蛇伝」は女性作家のリーによって女性の視点が加えられる。傍観者の青蛇の視点から語るというリーの構想について、韓旭東は「許仙にとって白蛇は他者であり、白蛇にとって青蛇は他者である。両方ともから「他者」として扱われる青蛇は、この小説では女性が蒙昧から覚醒までの成長プロセスを経験することになる」と指摘している[209]。韓の論点を踏襲すれば、すなわち「白蛇伝」物語の主体である白蛇にとって「他者」である青蛇は、同時に男性にとっての「他者」―女性である。こうした二重の意味をもって、青蛇の「他者」かつ女性の視点から「白蛇伝」に新たな解釈を付け加え、従来の語り方に異論を唱えていると思われる。

映画『青蛇』では原作小説の題名がそのまま用いられるように、青蛇が主役であるが、原作では影のやや薄い法海の出番が大幅に増やされる。小説が重視している青蛇・許仙・白蛇の三角関係が省かれる代りに、法海の色欲との対抗及び青蛇の人間になる「修業」の描写が加えられる。法海が重役になる改編から、この映画が女性の視点から男性の視点に変わったという指摘がある。例えば、映画の冒頭で登場する法海の視点を通して、法海が見た修羅場のような世間を観客の前に呈示することから、Ganは、「Tsui’s interpretation of *Green Snake* departs from the female subjectivity voiced by Green to the male subjectivity of Fahai（徐克の改編は青蛇の語りという女性視点から法海の男性視点に変わった）」と指摘している[210]。しかし、映画の冒頭シーンだけで映画全体が男性視点を取っていると判断するのは気が早いかもしれない。監督徐克自身がインタビューですでに「この映画は依然として女性視点である」[211]と男性視点を否認している。法海の役に添削を行った理由について、徐は①民話で批判されつづけてきた法海に興味を持って、法海の矛盾と動揺を描きたい、また②青蛇と白蛇との女性関係に集中する原作の描き方をそのまま映画に取り込むと、女性と男性キャラクターの間のドラマチック・テンションが足りない、という解釈も加えた[212]。要するに、映画のドラマチック性を上げるために、法海という従来の悪役の再解釈を行ったわけである。徐克が意図的に青蛇の女性視点を法海の男性視点に変えたのではないことがわかる。

---

[208] Min Gan, “The phantom returns: on Lilian Lee’s three supernatural stories” (Master of Arts, The University of Iowa, 2010): p.22.

[209] 韓旭東「論『青蛇』的性別視点与女性主義色彩」『梧州学院学報』26 (2) (2016年) : 61頁.

[210] 前掲, Min Gan, “The phantom returns: on Lilian Lee’s three supernatural stories” : p.29.

[211]李焯桃 何慧玲 許維文 編『浪漫演義 電影工作室創意非凡廿五年』（香港國際電影節協會, 2009年）, 32頁.

[212]前掲, 『浪漫演義 電影工作室創意非凡廿五年』, 32頁.

また、朱艶芸（2011）によると、「改編された映画において、徐克が創作に加入した故、［原作小説より］男性への批判の勢いが弱まった。その代わりに、人間（男女両方）の考え方を解読する内容をすり替えた」という[213]。すなわち、女流作家のフェミニズム小説を映画化する過程中、徐克が男性である以上、彼が無意識的にも原作の女性意識を弱化させたと主張している。その論拠として、許仙と法海の人物像が原作より美化されると述べている。まとめて言うと、映画の中の許仙が人間の軟弱を持っているが、観客のモラルの許容範囲内の行動を取る。一方で、法海が原作の出番少ない配役から映画の首尾を繋げる重要な役として生まれ変わる。法海の人物造形において、人間の弱さと信仰への忠誠という矛盾性がありながら、冷酷な律法実行者と同情心のある者という両面性も持っている、「人と神」の間に立つ人物像であると、朱は指摘している。すなわち、男性登場人物の性格を原作の描き方と比較してその差異から得た結論である。

確かに、徐克の男性視点が改編において、原作の鋭い男性批判を緩和したかもしれない。しかし、男性役の改作から大まかにこの映画が男性視点と判断しきれるかは甚だ疑問である。映画のテーマと合わせて考えるべきではないだろうか。徐克はこの映画を通して、人間の本性と道徳的規範の衝突、そしてそこから生じる偽りという人間性の本質を咎めていると語っている[214]。映画『青蛇』では、「人間性の本質を問う」といったテーマ構成を、青蛇（女性）が人間の代表である許仙と法海を批判することを通して達成できたのである。そして、映画とは少し離れる内容だが、韓旭東（2016）はジェンダーの視点から、リーの原作小説をフェミニスト小説と主張する。韓の議論で挙げている三つの論拠は、映画『青蛇』にも備えられている。具体的に言えば、次のようになる：①女性性欲の合理性への肯定、②男性キャラクター許仙の「去勢」描写、③結末の青蛇が許仙を殺すというプロットによる男権社会への女性の反逆の完成。韓の論述を借りて言えば、この映画が依然として女性視点に立っていることは間違いないであろう。

次に、女性主人公の青蛇と白蛇の関係についての先行論を見てみよう。これらの研究はおそらく二つの論点に分けられている。二人を「受身である伝統女性」と「主体性を持つ現代女性」という二項対立図式であると論及する論述は多数ある。白蛇が許仙あるいは愛情を求めるために自我を捨てても構わないという女性像として作られ、逆に青蛇が反発精

[213] 朱艶芸「性別主義的消解与重構――試論『青蛇』従小説到電影的主題流変」『湖南工業大学学報（社会科学版）』16(3)（2011 年）:59 頁.

[214]前掲，『浪漫演義 電影工作室創意非凡廿五年』，32 頁.

神の持ち主で、自我を主張し続けるというイメージの対比から、二人を「伝統」と「現代」に分類する指摘が多く見られる[215]。また他方で、原作小説に潜む同性愛的なニュアンスから、映画でも、青蛇の白蛇に対する感情が「同性愛」だとみなされることもある。例えば、Hsu Jen-Hao (2012) は、青蛇と白蛇が人間に変身するシーンにおいて、二人が半人半蛇の体を寄せながら、顔と顔が親密に擦れ合うということから、「The female-female snuggling evokes homoeroticism; on the other, the half-serpent/half-human creates an unsettling hint of bestiality」というように、「homoeroticism (同性愛)」と「bestiality (獣姦)」を連想させると指摘している[216]。苑競瑋も、「二人は五百年も供に生きていたので、二人はただの姉妹関係ではない」、「二人の関係は男女の情欲関係よりも親密で頼もしく、姉妹というよりも苦難を共に乗り越える恋人である」と Hsu と同様の指摘をしている[217]。しかし、なぜ二人の親密さの描写がレズビアンの可能性を提示しているかについて、彼らは十分な説明をしていない。そもそも青蛇と白蛇が五百年の付き合いで、二人が蛇であることを考慮しなかったであろう。体を寄せながら擦れ合う仕草が二人間の親密さを表現するほかに、彼女たちの異質性、つまり「蛇」の様態を強調していると考えられる。青蛇と白蛇の親密さは別の意味を持っていると考えたほうが相応しいだろう。

以上のように、この映画について、「女性視点」「女性間の関係」そして「女性像」をめぐる議論が多くなされてきた。原作小説と映画の比較、または映画のプロットを中心に考察したこれらの先行論は鋭い洞察を含み、作品の具体的な読解についても傾聴すべき点がいくつもある。しかし、すでに述べたように、同意できない点も少なくない。本章は、表象される女性像、女性間の関係、男女の力関係の変化という三つの点に着目して、映画『青蛇』のテクストや映像を綿密に分析し、原作小説の該当内容を交えながら言及しつつ、映画の独自性を導きながら、いかに青蛇、白蛇の〈女性表象〉が構築されているかについて論じることを試みる。

具体的な場面の分析に進む前に、まずこの映画全体の筋について概略する。二大蛇が美しい女性に姿を変え、人の欲望と感情を味わうために人間の世界に降りてくる。一千年の修行を持つ白蛇/白素貞は若い書生の許仙を気に入り、彼と結ばれる。五百年の修行を積ん

---

[215] 蒋林芳 劉郁琪「論『青蛇』従小説到電影的主題流変」『電影評介』2 (2015 年) : 34 頁; 李艶平「電影『青蛇』中的女性主義」『電影文学』15 (2016 年) : 116 頁;

[216] Jen-Hao Hsu, "Queering Chineseness: The Queer Sphere of Feelings in *Farewell My Concubine* and *Green Snake,*" *Asian Studies Review*36(1) (2012): p.12.

[217] 苑競瑋「従女性主義視角看『青蛇』中女性自体存在価値的追尋」『西部広播電視』18 (2016 年) : 111 頁.

だ青蛇/小青は未熟で、人に対する認識が全て白蛇の指導に頼る。白蛇の行いを真似ながら、そして彼女と許仙の恋愛を傍観することを通じて、青蛇は人に対する理解を深めて成長していく。妖怪退治を己の責務と見なす若さの高僧である法海は、白蛇と許仙の関係を強制的に終わらせる。法海に連れられていった許仙を返してもらうように、白蛇と青蛇が大洪水を起こして法海と対抗する。陣痛のため、力を失った白蛇は息子を産んだ後、流されてきた仏塔の残骸にぶつかられて死ぬ。青蛇が人の感情を悟り、許仙を殺して人間の世界から姿を消す。日本語のタイトルで示されているように、この映画は「青蛇転生」という青蛇が人間に生まれ変わる、または成長することをめぐる物語である。劇中では四人の主要人物が登場し、青蛇と白蛇、青蛇と法海、青蛇と許仙、白蛇と許仙といった四組の関係性が強調される中、青蛇の未知から悟りへの過程を軸として映画は展開していく。

第2節　作品における女性の身体表象

映画『青蛇』の特異な点の一つは性的な隠喩が盛り込まれていることである。情欲の有力な視覚表現の手段として、女性の身体が随所に導入されている。フェミニズム映画理論家ローラ・マルヴィがハリウッドの物語映画に関して、見る男性と見られる女性、そして女性を性愛的見世物にするというジェンダー理論を呈した[218]。要するに、物語映画において、女性は男性の欲望を意味し、彼女たちの身体が性的対象として呈示され、コード化・表象化される。観客が男性（異性愛中心主義）であることを前提としたマルヴィの理論は多くの反論を招いたが、彼女の理論が女性の身体の見世物化に分析の方法論を与えたことは否めない[219]。そのため、マルヴィの理論を参照しながら、『青蛇』においていかにして女性の身体が表象されているかを分析する。

性的対象として表象される女性の身体

映画は若い法海和尚の視点から始まる。人間と妖怪が分け難い人間世界に、法力の高い法海和尚が善悪を問わずに妖怪退治を己の責任として一心する。しかし、日々の修行で仏

[218] ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」斉藤綾子訳、岩本憲児 武田潔 斉藤綾子 編『「新」映画理論集成①――歴史／人種／ジェンダー』（フィルムアート社，1998 年〔1975 年〕），131 頁。
[219] 前掲「視覚的快楽と物語映画」，140 頁。斉藤綾子の解題において、マルヴィ論文の重要性を指摘する。

教の戒律を内面化している法海でも欲望が引き起こされる時が来る。

豪雨の竹林で出会った2匹の大蛇を退治しようとする時に、法海は大蛇たちが大きな蛇体で雨避けをして村の女の出産を守っていることに気づく。法海が法術をやめ、村の女の安否を確認するために近づいたとたん、女性のむき出しになっている上半身を見つめている自分に気づき、仏教の「色戒」すなわち色欲への戒めを思い出して目を背ける。ここで法海のPOVショットにより、観客の視線は法海が見ている女性の裸体へ導かれる(図1-2)。

法海がその場を退がる時、カメラは固定カメラから移動して彼と同じ速度で追っていく。ミディアム・クロースアップ・ショットで撮られ続ける法海の背中のショットの直後（図3)、前の法海のPOVショットとほぼ同じ角度から村の女の上半身が撮られる（図4)。先ほどまで胸に抱かれていた新生児の姿は消え、村の女が呻き声を上げて自分の顔や体を摩るシーンが始まる。このシーンは法海の心の中に生じた妄想であり、彼の欲念の具象化でもある。ここで注目すべきなのは、照明の演出方法と法海に追っていくカメラの動きである。まず、画面上では、黄色い光が女性の体を照らし、光と影が組み合わさって縞模様になり、女性の全身を左右または上下に躍動する（図4-5)。後景にある竹林の緑色や青色のような寒色と対照的に、前景にいる村の女に明るい黄色などの暖色を使うことにより、観客の目が引き付けられやすい[220]。この黄色の光と影の演出はうまく法海の性欲の喚起を表現している。後の法海が坐禅中に欲念に陥るプロットに再び用いられることにも裏付けがとれる（図 6)。次に、法海は背を向けているが、カメラは彼の動きと同時にトラッキングする。法海が恐れている背後の画面がつきまとうように彼の内心に迫ることを示す。彼の立ち止まる動作とともに、カメラがまた固定され、彼の去っていく姿を撮る。カメラに背中を向けている法海の表情は観客の目から隠されているが、彼の内心の動揺がカメラの動きを通してより効果的に表現される。

図1

図2

[220]前掲，ディヴィッド・ボードウェル、クリスティン・トンプソン『フィルム・ アート』，202頁.

図 3

図 4

図 5

図 6

ここで注意すべきところは、女性の身体が持つ両義性である。生命を生み出す神聖性・母性が表象される一方、ここでは性的欲望を喚起するエロスの意味が濃く呈示されている。女性の身体は欲望の客体であり、欲望そのものとして表象される。女性の身体と欲望の表象関係は、二蛇が人間に変化するシーンにおいて、より一層明確に示されている。

青・白蛇が人間の体に変化するプロットは、雷が轟く大雨の夜を背景に、二匹の大蛇が妓楼の屋根の上で絡み合っているシーンから始まる。屋根の下で、男性と遊女が酒を飲みながら、遊び戯れている。部屋の中央では、エキゾチックなメロディに合わせて、インド人女性がインド舞踊を披露している。上記のシーンをほとんどロングショットで捉え、部屋内の全体像を提示し、人間の男女が放浪三昧に耽る様子が生き生きと描かれる。青・白蛇が初めて人間の姿で画面に映る映像は、クロースアップ・ショットで撮られる。下半身が蛇、上半身が人間になった青・白蛇は、体をうねらせながら動く。青蛇の首振りのショットに続いて(図 7)、主役女性ダンサーの左右平行移動の頭をクロースアップする(図 8)。再び、白蛇のクロースアップ・ショットが示され、彼女が微妙な喘ぎと呻き声を上げて体を上下に動かす（図 9)。そして、ダンサーがリズムに合わせて腰を振っているクロースアップが出る（図 10)。このように青・白蛇のクロースアップとダンサーの体の一部のショットが交互に繰り返される。ここで強調されているのは、両者の共通点である。蛇のうねっている身体と類似しているダンスの動作が、対照的に共にエロチックなムードを作りあげる。

図 7

図 8

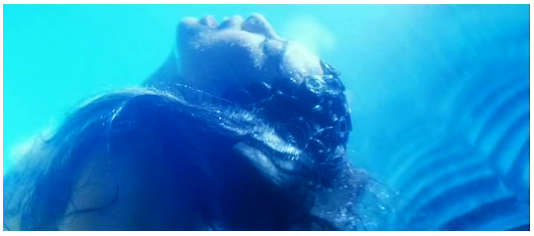

図 9

図 10

この場面で興味深いのは、インド舞踊の挿入である。原作では、「どの国から来た女かわからない。西域か、あるいは天竺（インドの旧名）かもしれない」[221]と書いているが、特定はしていない。映画でインド要素を入れた理由は、次のように考えられる。

まず、インド舞踊と宗教の関係から、このシーンで挿入されるインドのダンスと音楽に深い意味が込められている。元々神への祭祀儀式から始まり宗教と密接に結びついていたインド舞踊は、現在では古典舞踊、民俗舞踊、部族舞踊の 3 種類に分けられる[222]。人と神との交流手段として発達してきたインド舞踊は、現代ではその目的は神々に奉仕することから芸術的表現へと変化した。このシーンでダンスと共に流れている歌は「莫呼洛迦」（摩睺羅伽）という曲名である。作詞家・作曲家の黄霑によると、監督徐克の「中国風のインド歌」という要求に応じて作られたと言う[223]。摩睺羅伽は大蛇を神格化した古代インドの神であった。後にインド仏教に取り入れられ、天龍八部衆に数えられる。人身蛇頭で音楽を司る神である[224]。この曲の歌詞から見ると、仏教経典『般若心経』の「色不異空　空不異色　色即是空　空即是色」と「羯諦　羯諦　波羅羯諦　波羅僧羯諦　菩提薩婆訶」という経文からインスピレーションを得たことがわかる。歌詞の中、「莫呼洛迦，莫呼洛迦，羯諦摩訶」という句が繰り返しで唱えられる。その意味は、「摩睺羅伽、摩睺羅伽、悟りの境

[221] 李碧華『霸王別姫 青蛇』（花城出版社，2001 年），254 頁.

[222]『世界文化大百科事典： ジュピター』（世界文化社， 1973 年），474 頁と、『日本大百科全書　巻 2』（小学館, 1994 年），845 頁の「インド舞踊」の項目を参照した。

[223] 王玉『唱我逍遙調：黄霑的歌影江湖』（貴州人民出版社，2016 年），213–214 頁.

[224]『世界大百科事典　22』（平凡社, 2009 年），580 頁「八部衆」の項目の内容を参照した。

地に行きなさい」だと理解される[225]。映画『青蛇転生』に話を戻せば、摩睺羅伽は大蛇から人間に変身する白蛇と青蛇の喩えである。インドと共通している中国の昔からの蛇信仰が、白蛇と青蛇に投影されていることが窺えるだろう。つまり、両大蛇が神性を持っていることが暗示されている。「悟りの境地に行きなさい」という句は、これから展開していく彼女たちの人間の世界の旅が、悟りに導く修行でもあることを暗示している。

次に、周知のように、現代インド娯楽映画にはダンスシーンが多く見られる。男女が愛を語る場面では不可欠な表現としてダンスシーンが取り入れられている。多くの研究では、公の場で男女の肉体的接触を忌避するというインドの映画演劇検閲制度によって、性的な描写の代替物としてダンスシーンが多用される[226]、という仮説が提唱されている。この説の正否をここではあえて議論しないが、インドの舞踊は多義でありながらも、エロティシズムが一つの重要な要素であることは否認できない。半人半蛇の青・白蛇とエキゾチックなダンサーの両者の身体表象を通して、エロティシズムが強調されている。

さらに、これがピークになったのは次のシーンである。完全に人間の形になった青蛇が宴会の中に割り込む。屋上から覗き見たダンスの動きを真似て、音楽と共に踊り始める。青蛇が主役ダンサーの背後に立ち（図 11)、ダンサーの下半身に足を絡ませながら腰を振り（図 12)、強い性的暗示を込めた振る舞いをする。原作では、「私は誰よりもうまく踊っている。これは本能だから。人間女性の腰が蛇の私に勝てるものか？」[227]という数句で描かれる程度である。それに対して、映画ではかなり濃厚なエロティシズムを吹き込み、女性の身体を通して表象している。女性の身体と蛇の柔軟なボディを視覚的に組み合わせることによって、男根と形似することから蛇の本質とみなされるエロティシズムが強調され、人間の欲望と関連付けられる。

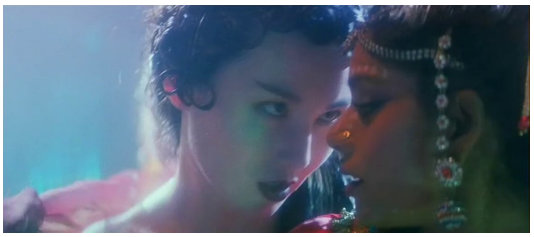

図 11

図 12

[225] 前掲，王玉『唱我逍遙調：黄霑的歌影江湖』，211 頁。
[226] 赤井敏夫「分節化された映像―インド娯楽映画ダンスシーンをめぐって」『映像学』77（2006 年）：49 頁.
[227] 前掲，李碧華『霸王別姫 青蛇』，254 頁.

このように、人間に変化するシークエンスで挿入されるインド舞踊は多重な意味を持っている。インドの舞踊は一本の樹幹であり、宗教（蛇信仰）、蛇の様態、女性の身体、性的欲望という枝をうまく繋げているのである。

異なる身体表象から見る青・白蛇の役割

青蛇がダンスグループに割り込むシーンにおいて、もう一つ指摘しておかねばならないのは、青蛇と白蛇が異なる行動パターンを取り始める点である。青蛇が妓楼でダンスを楽しんでいる間、屋上に残った白蛇は川の向こうにある学舎から聞こえてくる詩の朗読に惹かれ、妓楼を離れてそこへ向かう。そこで恋歌を書いた学生を叱る先生の許仙を目にする。「春城無処不飛花」[228]という詩句の朗読が続けられると、無数の花びらが飛んできて、学生たちは湧き上がるように窓際に寄る。許仙も、思わず手を伸ばして空中に飛んでいる花びらを取ろうとする。図 13 の白蛇の見るクロースアップ・ショットに続き、彼女の POV ショット（図 14）、つまり彼女の視線を受ける対象である許仙のショットがある。図 13 が示す白蛇の表情から、許仙への好意が伝わってくる。

図 13

図 14

青蛇のダンスシーンと白蛇の覗き見るシーンを対照するように、相次いでショットが交差する。この編集によって、人間の形になった二蛇の性格の差異が呈示される。青蛇は蛇の本能的な感覚を色濃く打ち出し、人間社会において道徳規範から外れる官能の喜びに魅了される。対照的に、白蛇は自ら人間社会規範に近づいている。儒教的な道徳倫理規範が教えられる場所の学舎に自ら近づいていき、そこで「女におぼれるのは時間の浪費、勉学

[228] 中国唐代韓翃の七言絶句『寒食』の始まりの句である。春の町はいたるところで落花が飛び交うという意味である。

の邪魔だ」と説教している許仙を選んだことは、彼女の人間社会に同化する意欲を示している。変身後に展開される一連のシークエンスは、青蛇と白蛇とのイメージを本能（感性）と規範（理性）という二項対立的に構造化している。この対立はこれから展開する物語においても、彼女たちの身体の視覚表象の相違に共通している。

人間の体に変化できたにもかかわらず、青蛇はしばしば蛇の容態を部分的に、または全体的に披露する。一方、白蛇はいかに緊急した状況であっても終始人間の形を守り通す。この違いは、青蛇の修行年数が五百年で、一千年の白蛇と比べて変化の形を保つ法力に欠けているという原因に帰結するという通説がある。確かにそれも原因ではあるが、より深い意味が込められている。このような視覚的な表現の対比によって、青蛇の蛇性と白蛇の人間性を直観的に察することができるだろう。

上述の記述を傍証するために、この映画での独自の改編内容を取り上げて考察を進める。民話「白蛇伝」の発展史において、18 世紀に刊行された『雷峰塔伝奇』には、初めて端午の節句に白蛇が正体を現し、許仙を驚かせて死なせてしまう内容を持つ「端陽」（端午と同義）のプロットが設けられた。このバージョン以来、白蛇が正体を現すシーンは不可欠となったかのように「白蛇伝」のあらゆる形式の派生作品に固定されている。しかし、この映画では、青蛇が白蛇の役割を代わり、許仙の前に二回も蛇の正体を現す。一回目は、許仙が二女の風呂姿を覗き見る時、青蛇の巨大な蛇の尻尾を見てしまい、恐怖の余りにその場を逃げ出す（図 15-16）。後に、青蛇と白蛇はこれが彼の幻覚だと納得させようとするが、許仙は薄かに彼女たちの真の姿を意識している。

図 15

図 16

二回目は、端午の節句に、誤って邪気払いの雄黄酒を飲んだ青蛇が蛇の姿で許仙の目前に現れ、許仙がそれを見て仰天してその場で死ぬ（図 17-20）。白蛇はただすぐ傍でその瞬間を目撃する（図 19）。

図 17

図 18

図 19

図 20

原作小説では、雄黄酒を飲んだ白蛇が正体を現して許仙を驚死させる。前述したように、「白蛇伝」の小説、伝統劇の脚本などのテクスト全般、または他の映画、テレビドラマ、アニメーションなどの映像バージョンにも、青蛇が白蛇の役割を担い許仙の前に正体を現す内容は見当たらない。異類婚姻譚に属する「白蛇伝」では、異類の正体が人間に見破られることは物語の発展において重要なプロットである。この映画では、許仙に正体を見られる場面が二回も設けられる。この改変が意図的に施されたことは察するに難くないが、なぜこの重要な役割を青蛇に譲ったのかという疑問が湧いてくる。それは、青蛇と白蛇の視覚的な身体表象を徹底的に対比することに目的がある。青蛇の半人半妖の姿は、彼女が人間の身体（人間社会）に融合できず、本能衝動のままに行動する性格を具象化している。それと比べて、白蛇の終始一貫している人間女性の身体は、彼女がうまく人間社会の道徳規範に同質化した証拠である。このような対比が本能と規範を対立する寓意であるとする解釈は、十分に成り立つ。

第3節　青蛇のジェンダー意識の啓蒙と超越

前節で議論したように、青蛇と白蛇の身体の視覚化によって、彼女たちのイメージが暗喩する本能と人間性の対立が表象された。この対立は二人のキャラクターにおいても一貫している。青蛇と白蛇の人物造型について、徐克はインタビューで次のように説明している。

私の描く青蛇は無知である。［略］無知であるため、白蛇の［人への］見解を学ぶたびに、トラブルが起きる。青蛇は哲学の態度をもって全ての出来事や人間関係を考えるが、結局はつまずいてしまう。一方、白蛇は万物の霊長である人間を代表する[229]

この引用から見ると、青蛇は人間社会に「無知」であることに対して、白蛇は「万物の霊長である人間」を象徴していることがわかる。しかも、青蛇の人への理解は白蛇に依存することも読み取れる。青蛇と白蛇は強い絆で繋がり、青蛇はあたかも新生児のように、年上の白蛇の教えによって成長・成熟していく。この女二人のつながりを軸にして、青蛇の成長プロセスが展開していく。

白蛇への模倣から始まるジェンダー意識の啓蒙

白蛇と青蛇が人間になりたい理由は、人の情緒と欲望を体験したいからである。千年の修行の経験を積んだ白蛇は、儒教的道徳規範の代表である若い教師の許仙を選び、結婚の手段を通して人間社会に参与する。修行年数が五百年で比較的に若い青蛇は直情的で、人間になることの利点を理解できずにいる。

その一例として、二蛇が人の歩き方を学ぶシーンを取り上げてみる。彼女たちは柔軟な腰をまっすぐにして直立的に歩くのが難しく、青蛇は十歩ごとに一休みを取る。青蛇が木に寄って、変化した両足を尻尾のようにして木の枝にかける。白蛇はそれを見て、正しい歩き方を言付けてまた歩き出すように促す。青蛇は「やっと尻尾が二つに割れたけど、今度は先を五本の指に分けなきゃ、人間になるなんて本当に面倒だわ」と、人のあり方に対して不満を言う。続いて、次の会話が展開する。

青:もう少し時間をかけて人間の何がそんなにいいのか知りたいわ。
白:人間は万物の霊長よ。少しずつ分かってくるわ。

[229]何思穎 何慧玲 編『劍嘯江湖： 徐克與香港電影』（香港電影資料館, 2002 年）, 161 頁.

「人間は万物の霊長」と人を高く評価する白蛇にとって、人間になるのは彼女の憧れである。そして、青蛇は白蛇の口にしている人間の良さを知りたいという好奇心から、共に人間の世界に来ることがわかる。

また、このシーンでもう一つ興味深いのは、二人が男性に見られることに気づき、男性の反応から自分自身の仕草を決定するところである。腰をまっすぐにできないと文句を言う青蛇に対して、白蛇は腰を揺らして歩くように勧める。この歩き方は、女性が尻を左右に振りながら歩くセクシーなイメージと重なっている。往来する男性が彼女たちの妖艶な歩き姿に見惚れて、二組の船がぶつかって男たちは次々に川に落ちる（図 21-22）。男たちの反応を見て、白蛇はこの歩き方の効果を確認したように「これでいいみたい」と満足げに言う（図 23）。二人は男たちの視線を浴びながら、腰を揺らして前へ歩いていく（図 24）。このように、青蛇と白蛇が男性の視線を認識していることは明らかである。前節で述べたように、女性は見世物として表象されている。しかし、彼女たちは従来論じられてきた受動的に男性の視線を受ける弱い客体のイメージではなく、能動的に男性の反応を察して自分たちの性的魅力を確認し、それを誇りに思っていることがうかがえる。

図 21

図 22

図 23

図 24

女性のイメージを形成する過程について、ジョン・バージャーの先行研究において非常に示唆的な分析が行なわれている。バージャーは、女性の「社会的存在（the social presence）」

[230]というものが、男とは反対であることを提示している。まとめて言うと、男性の社会的存在が外界に示せる自己の能力の期待性に依存していることに対して、女性の社会的存在は自分自身への態度をあらわし、仕草、声、意見など、行うこと全てに頼る。そしてそこから、女性は絶えずに自分自身を見つめていなければならない。女性は常に男性主体の社会において、決められたジェンダーロールに自分が合うかどうかを確認している。したがって、自分自身を観察・評価する視線によって、女性の社会的存在は規定されている。バージャーが言うには、「彼女は自分のなかの観察者と被観察者を、女性としての彼女のアイデンティティの二つの成分、二つの別々の要素として考えるようになる」[231]、また同時に、「女性の観察者の部分は、被観察者の部分を、自分の自我の全体をどのように他人に扱ってもらいたいのか示すようにする」と指摘している。言い換えれば、男の求める女性のイメージが女性のなかで自分の姿として内面化して自分を観察している、女性の自我が観察者と被観察者と二つに分裂していることである。他人（男性）の視線を通して自分を観察することで、自分の社会的存在を確定していることになる。

以下、バージャーの理論を手がかりにして青蛇の白蛇との同質性の考察を進めることにしたい。先述したように、青蛇は白蛇の教えによって「人間になる」ことを学ぶ。その中で、最も重要な課題は人間の女性として「女性らしさ」を身につけることである。白蛇と許仙の恋愛関係にとって傍観者である青蛇は、その発端から結末までを見通す。許仙に対する白蛇の行動から、青蛇は性的魅力を利用して男性を魅了することを習得する。

許仙と白蛇が性的関係を結ぶ場面で、青蛇は窓外から彼らを覗き見ている。青蛇は白蛇の行いを観察し、彼女の気持ちを知ろうとする。このシークエンスで興味深いのは、カメラワークの二つの特徴である。まず、白蛇と青蛇の顔のクロースアップが交互に繰り返し出てくる。このようなショットはショット・リバースショットといい、よくクロースアップと組み合わされ、向かい合う二人の会話シーンでよく使われる[232]。しかし、ここでは性的行為をする主体である白蛇と許仙の顔のクロースアップを交互に出す編集ではなく、行動の主体である白蛇と、それを傍観する青蛇の切り返しショットを連続させている。クロ

---

[230] ジョンバージャー『イメージ Ways of Seeing―視覚とメディア』（PARCO 出版,1986 年［1972］）,56 頁.

[231] 前掲書,『イメージ Ways of Seeing』, 57 頁.越知和宏によると、バージャーが用いた「社会的存在」が、後に一般に定着している「ジェンダー」という語とある程度の同義性を持っていることを指摘する。(越智和弘「女性というイメージの誕生」『言語文化研究叢書』1（2002 年）,13 頁）

[232] 今泉容子「ショット・リバースショット」『映画の文法―日本映画のショット分析』(彩流社, 2004 年), 157 頁.

ースアップは注目させたいものを見るように促すとともに、それ以外のものは見えないようにするのである[233]。白蛇の相手としての許仙は、正面どころか頭の一角のみがフレームの隅に映し出される。これによって、このシークエンスでは白蛇と許仙の関係を描くのではなく、むしろ白蛇と青蛇の顔の表情や動きがクロースアップによって効果的に強調されることがわかる。そして、切り返しショットが「緊迫感が生み出されて、二人の関係がふつう以上のものであることが暗示される」[234]効果があるので、白蛇と青蛇を結び付ける奇妙な絆を露呈することこそが目的であると言えるだろう。次に、白蛇と青蛇が左右に振る頭の動作が全く同じであると同時に、構図も意図的に一致している。二人はまるで一人のように動き、同じような表情をしている。このような二人のグラフィックの一致により、性質や運命を共有することが暗示される[235]。青蛇が白蛇の動きを真似するというよりも、白蛇の感受に連動するように無意識に動いてしまっている。二人があたかも一人のようにこの瞬間を共有している。青蛇と白蛇の同一性が、このカメラワークによって強調されると言えるだろう。さらに興味深いのは、このシーンの最後である。カメラは正面を向いて不思議な微笑みを浮かべながらまっすぐ凝視する白蛇をとらえ、次に切り返しショットで同じようにカメラの方を見つめる青蛇を映す（図 31-32）。白蛇と青蛇が見つめ合っているように解釈できる。すなわち、青蛇は男と性的行為をする白蛇を観察している同時に、被観察者である白蛇も観察者の青蛇の視線を意識して青蛇の反応を見返す。

図 27

図 28

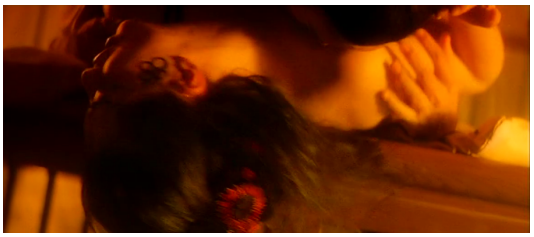

図 29

図 30

[233]前掲，今泉容子「クロースアップ」『映画の文法―日本映画のショット分析』，94 頁.
[234]前掲，今泉容子「ショット・リバースショット」『映画の文法―日本映画のショット分析』，157 頁.
[235]前掲，今泉容子「グラフィックの類似」『映画の文法―日本映画のショット分析』，76 頁.

図 31

図 32

このシーンの意味を解明するために、原作小説と映画を対照しながら考察する。原作は以下のようにこの場面を描写する。

> 私は体を梁に巻きつけて、目が輝いて上から下の二人を興味津々で覗き見ている。彼らの体が親密に纏わりついて共に揺れる。その動きが徐々に緊要なところに来て、私が息を呑むほどそれ見つめてあっけにとられる。
> 彼の身の下にいる素貞［白蛇］は目を半ば開ける時、不意に私の存在に気づく。「早く行け」と私に目配せした[236]。

上記の引用から見ると、青蛇と白蛇が別々の個体として描かれ、二人が感情を共有するどころか、白蛇は青蛇を他者として扱い、自分のプライベートな領域に立ち込むことを拒絶したことが明らかであろう。

原作と比べてみると、この場面において映画の特異な描写が際立つ。その意味を解明するに当たって、前記に引用したバージャーの理論を参照して議論を進める。要するに、女性は見られる存在であり、男性主体の社会に合わせるように、自分の行う全てを観察している。絶えず自分自身を見つめている間に、女性の自我が観察者と被観察者に分かれる。このような理論を基盤にして、バージャーが呈した図式にうまく嵌め込むことができ、青蛇を観察者、白蛇を被観察者とする仮説が立てられるだろう。許仙と性的関係を結ぶ白蛇を青蛇は観察し、しかも同じような同一性を持つ。図 27、29、31 が示している白蛇の姿が男性である許仙に求められる女性のイメージになり得ていることを、青蛇は確認している。そして、バージャーの言説を一歩超えるように、被観察者の白蛇も観察者の青蛇の確認行為を認め、青蛇の反応を通して自分の行いがうまく行っていることを確かめる。このよう

[236]前掲，李碧華『霸王別姫 青蛇』，271 頁.

に、この場面において、青蛇と白蛇はお互いの鏡像と見なされ、鏡像と自分を同一視し、同じ身体の動きによって自己の身体的統一感を体験する。二人は多層的な鏡像関係を形成していると考えられる。もう一つ指摘すれば、屋内にいる白蛇と窓外に立つ青蛇のショットの色調のコントラストである。白蛇が情欲を象徴する暖色系のオレンジ色に包まれる一方で、青蛇は窓幕の白色と背景にある樹木の緑色に挟まれて寒色に溶け込む。暖と寒の比較によって、白蛇との同一性を持っていながらも、窓幕に遮断されるように、青蛇は白蛇の情欲から逸脱しているようにも見える。つまり、白蛇が身をもって手本を示すことで青蛇の女性としてのジェンダー意識が啓蒙されるとともに、白蛇の行動を模倣することで形は似通ってきているが、情欲の中身にある人間の感情は未だ心得ていないということである。

映画の中で同じような編集をしているシークエンスはもう一箇所がある。青蛇が法海の要求に答えて彼を誘惑するシーンである。自分の修行の妨げになる肉体の欲望を排除するために、法海は「私に邪念を起こさせたら、お前を逃している」という条件付きで青蛇に修行の手助けをさせる。一方、霊草で生き返った許仙が見た大蛇のことを忘れさせるために、白蛇は意欲的に許仙と情交を結ぶように促す。このシークエンスでも興味深いことは、青蛇と法海、白蛇と許仙の性的関係を結ぶ場面が交互に出ていることである。今度の二つの場面は、共に情欲を象徴する鮮やかな紫紅色で照らされていることから、青蛇が白蛇と同じように情欲による快感を体験していることが解釈できるかもしれない。しかし一方で、このシーンにおける青蛇と白蛇それぞれのショットにおいて、異なるカメラワークが施されることが際立っている。

白蛇と許仙を撮る場合、手持ちカメラによる撮影では、カメラが白蛇の動きを追いかけるように、回す動きやトラッキングなど多様な動きの組み合わせと素早いモンタジューの技法によって、快楽に酔いしれる白蛇の容態を描写している。例えば、上下に向かいあわせになっている許仙と白蛇の主観ショットをシミュレートし、カメラは性的な陶酔感を表すかのように回転する（図 33、34）。また、図 35 と 36 は傾斜フレームになり、カメラが白蛇の動きに合わせて傾けて撮るダッチアングルのショットである。フレームの多様な動きが二人の性的快楽に耽溺する様子と結びつけられている[237]。

[237]カメラの動きの機能について、「カメラの動きは、観客が登場人物の見た目のショットを見ていると思い込む強力な手がかりになりうる」という効果がある。（前掲，デヴィッドボードウェル クリスティントンプソン『フィルム・アート －映画芸術入門－』, 258 頁）

図 33

図 34

図 35

図 36

それとは対照的に、青蛇と法海の場面では、端正な構図や穏やかなカメラの動きが特徴的である。変化に乏しい固定カメラで撮ったカットがモンタジューによって綴られる（図 37-40）。青蛇が法海に「あなたが初めての人よ。でも悲しい、二人とも人間の感情がなくて」と言う台詞から、青蛇と法海は情欲を抱くが、二人とも「人間の感情」を持っていないことがわかる。この点において、人間の感情を織り込んだ白蛇・許仙の関係、そして肉体の情欲に結ばれる青蛇・法海の関係の対比を際立たせるために、躍動感に満ちたカメラの縦横無尽の動きと、安定して穏やかなカメラワークの違いが施されるわけである。青蛇の女性としてのジェンダー・アイデンティティは彼女の身体/性がもたらす快楽によって、確立して成熟するのである。ただし、この時点で青蛇はまだ「人間の感情」を持っていない。

図 37

図 38

図 39

図 40

白蛇への否定から確立した自我意識

白蛇を手本として観察し模倣するうちに、青蛇のジェンダー意識が啓蒙されて発展しつつある。白蛇と許仙の関係において、許仙の心を捉えるために、白蛇は自分のセクシュアリティーを強調してあらゆる手法で彼を楽しませる。青蛇は白蛇のすることを見てその真似をし、身近にいる唯一の男性である許仙を相手に実践する。ある日、白蛇のしたことを真似て、青蛇は葡萄を口付けで許仙の口に渡す。許仙が青蛇の誘惑に陥れそうになる時、白蛇がその続きを邪魔しに現れる。その後、白蛇は青蛇を連れて次のような教示をする。

青：お姉さんの真似、うまくできたか？

白：うまくできている。でもまだ修行が足りないから、心が乱されやすいわ。

青：人間には感情があると言ったでしょう。感情を学びたいが、まだ始めたばかりで、何も感じとれないわ。

白：感情というのは一時的なものじゃないの。夫を選んだら、一生その人を離れないのよ。学びたいなら、他の男を選んでくれ。

青：誠実な人がいい？

白：そうでも、許仙は駄目よ。

自分の恋人を誘惑しようとする青蛇の行為に対して、白蛇は怒らずに人の価値観、すなわち「夫/感情への忠誠」という道徳規範を青蛇に教え諭す。しかも、白蛇はすでに許仙を選んだので、彼女の「感情への忠誠」を貫くためには、青蛇と許仙を共有することができないことも明白に示している。

しかし、人間になるという理想を叶えるために自分の本性を切り捨てて人間の道徳規範を守る白蛇と、快楽至上で本能的な欲望に身を投じる、決まり事やルールに慣れない青蛇

との衝突はやがて免れることができなくなる。青蛇の自己や世界に対する認識が確立していくうちに、白蛇に付き従う赤子のような状態から独立した個体に成長する。

青蛇の成熟において、法海と性的関係を結ぶシーンは大きな転折点になる。法海への色仕掛けに成功した青蛇が自分の性的魅力を確認したことで、自我を肯定する自信が膨張する。激怒した法海から逃がれて家に帰った青蛇は真っ先に白蛇と自分の成果を共有したいと思うが、許仙を気にする白蛇は予想外の冷淡な態度をして、話も聞いてもらうことができない。部屋で一人残された青蛇は、初めて体験した情欲の快感で興奮がおさまらず、「お姉さんができないことも、私ができたので、もう彼女の説教を聞きないわ」と言い、彼女の様子を見に来る許仙を誘惑してベッドに寝転がらせる。部屋に入ってきた白蛇に気づき、許仙は慌ててその場から逃げ出す。その後の青蛇と白蛇は次のような対話をする。

青：私には自制心がないって、お姉さんは言うけど、私だけじゃなかったわ。お姉さんの旦那さんにもないし、偉いお坊さんだって時には失くすわ。お姉さんは人間の心をつかむのに何年もかかったけど、私は簡単にできた。お姉さんにはかなわないと思ったけど、そんなことないのよね。

白：もう私に付かなくて結構です。ここを出ていきなさい。いますぐ！

このような対話の内容を画面の色調の変化（青蛇が話している数秒の間に画面の色は著しく赤色から青色に変化する）（図 41−44）に重ね合わせて考えるならば、二人の間に亀裂が生じる原因が青蛇のセリフにあることを示している。「自制心」とは自分の本性を抑えること、それはいわば人間が標榜する道徳規範の成果でもある。皮肉なことに、知識人である許仙と法力の高い僧侶の法海という道徳規範の代表と呼ばれる二人が、青蛇の誘惑に耐えられなかった。男性主体の社会において、「忠誠心」「自制心」という規準を女性に押し付ける一方で、男自身がそれを守れない。「お姉さんの旦那さんにもないし、偉いお坊さんだって時には失くす」というように、欲望に対する人間/男の自制心の無さ、そしてそれを粉飾する偽善を見抜く青蛇の鋭い指摘は、道徳規範をそのまま受け入れて内面化している白蛇にとっては実に耳が痛い。そして、「お姉さんは言う」ことに異議を唱え、しかも白蛇が何年もかかって「人間の心をつかむ」ことの虚しさを批判することで、青蛇は「人間」あるいは男性の求める女性像を演じる白蛇から逸脱することを示している。さらに、「私は簡単にできた」という言葉の延長には「お姉さんにはかなわない」ことがないという青蛇

の独立した自己意識と判断能力が見えてくる。

図 41

図 42

図 43

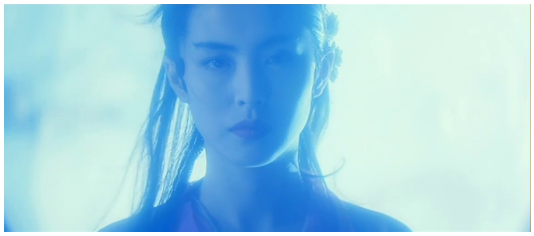

図 44

上記の会話の後、白蛇は先に剣を出して青蛇を傷つける。次に展開する二人の決闘シーンは一歩遅れた青蛇の負けで終わる（図 45）。二人の対立はシンメトリー（左右対称）が取れた構図で表している。しかし長くは続かない。白蛇の「もういい、ここまでにしよう」という呼びかけに応じて、青蛇は白蛇の懐中に飛び込んで彼女に甘えながら機嫌を取ろうとする。白蛇は憐れみ深く、青蛇の頭を撫でる（図 46）。カメラは白蛇の右肩を越してハイアングルで二人を捉える。先の論争がまるでなかったように、二人の間の親密さを表している。それにもかかわらず、続いて白蛇は青蛇に別れを告げる。「あなたとはもうお別れよ。私身ごもったの。許仙の子をね。小青、もう一緒に居られないわ。私を離れて自由になれるのよ」

図 45

図 46

この会話は白蛇が人間の道を選ぶ重大な決定をする場面である。しかし、なぜ「身ごも

った」ため青蛇と「もう一緒に居られない」のかという疑問が浮かぶ。それに答えるためには、「母親」というキーワードを手がかりにしなければならない。異性愛中心主義的な傾向が支配的である男権社会において、「母親」という身分も女性を圧迫する一因である。そもそも女性が子を産むということには複合的な意味が含められている。イ・ヒャンジンの指摘を借りて言うと、次のようになる。

> 伝統的な儒教の見方では、女性の肉体は家父長に所属し、彼の子孫を残す必要性のために奉仕するものとされる。女性の存在は、生物学的な出産能力によってのみ認知され、女性のセクシュアリティは私的領域として隠されねばならない[238]。

上記の引用からわかるように、女性の生産能力は彼女たちが婚姻して家庭に入り、社会に参与する前提である。女性の「出産行為」は「子孫を残す」ことが必要な男権社会にとって重要である。女性の身体は男性に「奉仕」するために存在価値がある。「奉仕」することによって、はじめて女性は男権社会に認められ、「妻」と「母」という身分が与えられるわけである。「白蛇伝」の変遷史において、白蛇が人間になる判定基準も白蛇が人間の子供を授けられるということである。「出産」によって白蛇が蛇から人間の女性になり、「妻」と「母」として人間の社会に認められるのである。こういった男権社会のステレオタイプに白蛇は自ら同一化して、「母」という身分で家庭に入ることを選ぶ。そうすると、人間になることは、青蛇が象徴する蛇の本性や自我を捨てなくてはならない。

そういった心境の中、白蛇が涙を流す（図 47）。この涙が「人間」という象徴的な意味を持っている。すなわち、人間の感情を持っていたからこそ、涙を流すことができるのである。それから、涙を流している白蛇と涙を理解することができない青蛇は次のような会話を交わす。

> 青：お姉さん、この水は何？
> 白：涙よ。涙も知らないのね。心の痛みを感じないから。
> 青：そんなことない。私も水を出せる。

---

[238]イ・ヒャンジン「性とセクシュアリティの表象–母への鎮魂歌–」田中かず子編『アジアから視るジェンダー』（風行社, 2008 年），105 頁.

白：やめなさい。涙は悲しいときに自然に出るの。全てがうまくいっていると思うあなたには、涙が出せないのよ。小青、無理してもだめ。あなたには、人間の感情はないの。

上記の白蛇のセリフから、白蛇が涙を流した理由は二つあることがわかる。一つは、五百年も一緒にいた青蛇、そして蛇としての過去を捨てることで、深い悲しみを感じたことである。もう一つは、全ては自分が思うどおりにならないことである。言い換えれば、求めている人間生活の理想に自分が裏切られ、把握できない無力感と切なさを感じたことである。男性が望む女性および「妻」になるために、人間の道徳規範に従ったが、自ら選んだ「誠実」な許仙が夫婦間で大事にすべき「忠誠」を裏切った。そのようなことがあっても、子供のために家庭を維持し、「母」と「妻」の役割を果たすしか道がないと認識したからである。しかし、そういった「心の痛み」という感情を持たない、「全てがうまくいっている」と得意げに思う青蛇は白蛇のように涙が流せない。

図 47

白蛇が青蛇を説得するための次のやりとりがある。ミディアム・ショットで撮られる二人のツーショットで「蛇に戻りたくない？」「蛇はいいわ」と白蛇が言った後、青蛇は「私は蛇がいいと言ったら、人間がいいと言ったくせに。また蛇がいいなんて、あれは嘘だったの？」と反発する。カメラはクロースアップ・ショットで青蛇を撮り続ける（図 48）。次に、白蛇が「人間にはいろんな勤めがあるの。まっとうするのはとても難しいの」と言う時、画面は発話者の白蛇ではなく、青蛇のショットが続く（図 49）。白蛇の声はボイスオーバーの形で画面の外から流れてくる。ここで注意すべきことは、この青蛇の単独のショットの意味である。向き合う二人の会話シーンにおいて、よく切り返しショットを使っている。このシークエンスにおいて、白蛇の斜め後ろから二人が一緒にフレーム内におさめる構図で青蛇を撮る。しかし、会話の内容に従って、白蛇が青蛇のショットに参与する比重

が徐々に減っていく（図 46、48、49）。最後に、青蛇一人が映され、白蛇の声だけが参与する形になる。同じフレームを共有しないことは、白蛇の決定に対する青蛇の拒絶、そして二人の分裂を暗示している。

図 48

図 49

青蛇が離れた後、白蛇はほっとした微笑みを浮かべてゆっくりと床に伏す（図 50）。そのまま彼女は背筋を伸ばして優美に転がり、あたかも蛇のように体を柔軟に伸び広げる（図 51）。白蛇が青蛇と一緒の生活を放棄することは、彼女の蛇という属性を切り捨てることである。この決意をした後に最後にもう一度蛇の仕草をすることで、白蛇は過去の生活や自分に分かれを告げたのであろう。次に、カメラはロングショットに切り替わって部屋の全体をフレームに入れ、白蛇は後景に置かれて極めて弱く小さい姿で映り出される（図 52）。白蛇の姿と前景のほぼ画面の半分を占める深い影との対比は、何らかの不吉な予感を漂わせる。彼女の小ささと、周囲の空間の広大さというアンバランスさが、人間社会が彼女に対して持つ圧倒的な力をよく描きだしている[239]。このような唐突なショットの変化と人物と空間のフレーム内での不均衡は、白蛇の無力さ、そして後に彼女の期待を裏切る悲劇的な結末を迎えることを示唆している。

図 50

図 51

[239] ロングショットによって、周囲の環境と比べて、人物の不釣り合いな小ささは、彼の望みが後にかなわない不満を予期させる。（マイケル・ライアン メリッサ・レノス『Film Analysis 映画分析入門』（フィルムアート社, 2014 年），64 頁）

図 52

白蛇との統合から完成したジェンダー意識の超越

青蛇の色仕掛けに抵抗できなかった法海は報復するために、正義の名を掲げて、白蛇の元から許仙を無理やりに住まいの金山寺に連行させて、僧侶になることを強いられる。許仙を返してもらうため、白蛇は一人で金山寺に行って法海に懇願する。白蛇が法海と口論をしているうち、青蛇が白蛇を助けるために追いかけて来る。全く聞く耳を持たない法海に対抗するために、二人は力を合わせて洪水を起こして戦う。戦いの中、陣痛のため、白蛇が止むを得ず法術をやめる。二人はコントロールを失った大水に呑まれ岸辺まで押し流される。青蛇の助けによって、白蛇は水の中で赤児を生む。白蛇は虚弱が極まり青蛇の支えを求めるように青蛇の体に寄せ合う（図 53）。二人の顔が擦れ合う時、何かを思い出したような青蛇のショットに続き、彼女のフラッシュバックが始まる（図 54-55）。それは二人が人間に変身できた時、屋上で体を寄せ合いながら、人間になった歓喜を共有している場面である。フラッシュバックは映画の中で思い出や記憶の場面を呈示する特定の場面である。そして、映画の構造において、フラッシュバックがキャラクターの内面を表現する重要な方法でもある[240]。したがって、このフラッシュバックは青蛇の心理を呈示する重要な場面だと思われる。この場面は青蛇が自分の白蛇への「感情」を理解した瞬間を表現する。こうして、考え方の分岐から仲割れた二人は以前の親密性を取り戻したことがわかる。また、「小青、まだ私のそばにいてくれるね」とつぶやく白蛇に「ええ、もちろんよ。いつも一緒よ。私たちは」と躊躇せずに答える青蛇（図 56）からも、二人の深い羈絆を裏付けられている。

[240] 戴錦華『電影批評』（北京大学出版社，2004 年），21 頁.

図 53

図 54

図 55

図 56

続いて、白蛇が青蛇に許仙を助け出すと話す。青蛇の欣喜が冷めて、顔に失望の表情を浮かべる（図 57-58）。青蛇の心情を強調するために、図 58 の画面が五秒ほど続ける。また、同じ構図で、「わかった。助けに行く。人間には愛があるって、愛は妖怪にもあるじゃないか？五百年一緒に暮らした私たちの間にもそうだけど、私を人間と同じように思ってくれたか？」と、白蛇に向けて言う青蛇が同じクロースアップで続ける。最後に、青蛇の離れる瞬間がスローモーションで表現される。

図 57

図 58

これら一連のカメラワークはいずれも青蛇の表情と動きを強調している。五百年の付き合いで重ねた二人の「愛」に気づいた青蛇は、白蛇が同じように思ってくれないことに傷ついてしまう。ただし、その「愛」は家族の愛に等しい感情であると考える。青蛇と白蛇の顔の擦れ合いという親密な仕草、または青蛇の上記のセリフを取り上げ、青蛇が白蛇に対する「愛」が同性愛であるという指摘がしばしば見られる。だからといって青蛇にレズビアンの素質があるとするのは性急で、恣意的な解釈であろう。青蛇を演じるマギー・チ

ャンがインタビューで述べたキャラクターの理解に関する内容が、興味深い証言である。

> この作品は二人の女性を主人公とし、彼女たちの内面の世界を描く。青蛇の最後の嫉妬さえ、男のためではなく、白蛇の無関心によって生じる捨てられた感傷から来ているのだ。しかし、この作品は断じてレズビアン・ムービーではない。女性の間にはこのような微妙な感情があり、複雑な内面の世界を持っているのだ[241]。

「愛」には白蛇の求める「人間の愛」（男女の愛）だけでなく、「妖怪の愛」（姉妹の愛）もその一つであると認識する青蛇は、すでに「人間の感情」を持っている。そして、例の「人間の感情」を象徴する涙のシーンが青蛇にも訪れる。

白蛇の頼みを引き受けて、青蛇が金山寺の中に潜り込んで許仙を探す。俗世と縁を切った許仙の坊主姿を見た瞬間、青蛇が初めて涙を流す（図 59）。自分も涙が流せることを知った青蛇は了然の表情を浮かべて笑う（図 60）。その涙にも二つの理由がある。一つは、許仙が出家したという既成事実への無力さである。もう一つは、白蛇が姉妹の情義よりも許仙を重要視することで傷ついた青蛇は、許仙に捨てられた白蛇の感情に共感でき、許仙の妥協に「心の痛み」を感じたのである。そのため、青蛇は白蛇に代わって、許仙を「あなた、裏切り者だわ」と指弾する。

図 59

図 60

ここで注目したいのは、白蛇と青蛇の「涙」のショットを比べてみると、フレームの構図に共通する特徴が観察されることである（図 59 と 47）。クロースアップで撮られる顔、左目から溢れる涙の粒、フレームが同じ哀愁を象徴するような濃厚な青色で満ちている。

[241] 津津「張曼玉談眾導演」『電影雙週刊』379（1993 年）： 28-32 頁.

構図の類似性によって、青蛇と白蛇の同一性をここで再び描き出している。人間の感情が分かった青蛇は白蛇と共感できるようになる。それによって、青蛇の中での白蛇との内面の統合が完成されたと言えるであろう。

許仙を金山寺から連れ出した青蛇は、白蛇が流されてきた雷峰塔の残骸とぶつかって死ぬ場面を見る。青蛇は悲しんだあげく「お姉さんのところへ行きなさい」と言うと、剣で許仙を殺す（図 61）。許仙を殺すというプロットは原作小説にもある。小説の分析において、このプロットは「男権に対する反抗と挑戦」という指摘がメインである[242]。これらのジェンダー視点に基づいた説を参考にすれば、映画において青蛇が許仙を殺したことは女性の主導意識を反映していると解釈できる。白蛇から教えられた感情に忠誠を尽くすことは、もともと男権社会における女性への規範である。しかし、青蛇が許仙を殺すことによって、この不均衡な関係が逆転する。つまり、感情に忠誠を尽くすことは女性に強いるモラルだけではなく、男性にも同じ責務があるということである。果敢に許仙を殺す青蛇は、感情において男女の平等を主張する現代女性の意識を反映しているのではないか。

図 61

さらに、許仙を殺すという能動的な行動を取ったことで、青蛇は白蛇が乗り越えられなかったものを乗り越える、強い主体として捉えられていたことがうかがえるではないだろうか。具体的に検討すれば、法海と戦う前の青蛇と白蛇の会話を取り上げて分析する。

青：お姉さん、こうして勝てるチャンスがあるの？

白：分からない。ただ人間のことを知る方法を習い、人間の規則を守ってきた。
　　これが間違っていたら、一千年の修行は無駄だった。

青：お姉さん、一千年の厳しい修行をあの人のために捨てて、後悔しないの？

[242] 聶焱「浅析『青蛇』中的女性形象」『文学教育』6（2009 年）： 57 頁；韓旭東「論『青蛇』的性別視点与女性主義色彩」『梧州学院学報』26（2）（2016 年），64 頁.

白：それを考える余地はない。今はただあの方を救いたいだけ。

ここでの白蛇の言葉はなかなか興味深い。「ただ人間のことを知る方法を習い、人間の規則を守ってきた」というセリフが白蛇の行動基準を明確に示している。白蛇は自ら「人間の規則」という枠に入り込み、それらの道徳規範を内面化したのである。それを映画の中で視覚的に表現している、白蛇のみに用いられた興味深い構図のショットがある。図 62 は白蛇が許仙を初めて屋敷に招待し、彼の濡れた服を洗濯しているショットである。カメラは極度なハイアングルで、仕切り壁の窓から見下ろすように白蛇を映す。また、図 63 は、端午の節句に許仙が青蛇の正体を見て死んだ後の場面である。左奥にいるのは白蛇と横にしている許仙の死体で、右端にいるのは目を覚ました青蛇である。この二つのショットで共通しているのは、仕切り壁を巧妙に用いて白蛇が枠に収められることを画面が明確に示しているところである。この丸い枠が「人間の規則」の視覚表現だと理解すれば、枠内にいる白蛇は彼女が「規則」に制限されることはすでに映像で示唆されている。

図 62

図 63

そして、「人間の規則を守ってきた」白蛇の具体的な行動は、許仙と結ばれて家庭を作ることである。儒教の知識人である許仙が「人間の規則」の寓意を持っている解釈は十分に成り立つ。上記の会話からわかるように、白蛇が千年の修行を無駄にしても許仙を救いたい理由は、今まで「人間の規則を守ってきた」という行動基準の正しさを証明したいからであろう。白蛇とは異なり、青蛇は白蛇の「人間になる」理想の身代わりである許仙を殺した。つまり、青蛇は白蛇を超えて、「規則」と伝統的なイデオロギーの枠から解放された自己像を達成したと言えるだろう。

映画のエンディングでの青蛇のモノローグは彼女の超越性を最も象徴的に表している。大洪水の後、生き残った青蛇と法海は大きい木魚に乗る（図 64）。青蛇はぼんやりとしたまま「人間になりたいって、思い続けていたけど。わからなくなって、人間には愛があると

いうけど、愛って一体なに？」と語り始める。「人間にもわかっていない」と説く時、画面は法海と青蛇のミディアム・ショットから彼女のクロースアップに変わる。そして、青蛇がカメラ（観客）に挑戦的に臨むかのように鋭い視線を正面へ向けながら（図 65）、「あなたたちが愛を悟ったら、また戻ってくるわ」と言って、水面の中に飛び込んで姿を消す。

図 64

図 65

第4節　再定義された男女間の権力関係

ここまで分析した女性像は身体表象、青蛇と白蛇の関係を中心に議論してきた。第 2 節で述べたように、『青蛇』において女性は見世物として表象され、男性の欲望を女性の身体性に投影させる。一方で、女性主人公は受動的に男性の視線を受ける弱い存在ではなく、能動的に女性の性的魅力を生かして目的を達成する。本節は白蛇と許仙、青蛇と法海の男女間の権力関係に焦点をおいて考察する。

白蛇と許仙――能動的な女性と受動的な男性

白蛇と許仙の関係において、白蛇が主導権を握って許仙をリードする。従来の能動/男、受動/女という二項対立図式が逆のパターンに変えられる。彼らの出会いのシーンを取り上げて白蛇の主体性を分析する。

人間に変化した直後、白蛇は近くにある書院で説教をしている先生―許仙―に惹かれて、彼を今後の伴侶にすることを決める。その後、許仙と知り合うチャンスを作るために、彼が現れる西湖で待ち伏せる。待っている間に、許仙を選ぶ理由について、白蛇は青蛇に「彼のような性格が一番いいの。誠実で付き合いやすいわ」と吐露する。許仙への「恩返し」

や、許仙の良い容姿という「白蛇伝」各バージョンで好まれている動機をどれも採用せずに、この映画では「誠実」と「付き合いやすい」という切実な基準で白蛇が自ら許仙を選んだのである。この動機には、現代女性の意識が盛り込まれている。まず結婚相手を選ぶことは自主的な選択権を意味し、男性と女性の不均等な関係は逆になる。つまり女性が選び、男性が選ばれる存在になることである。また、その選ぶ基準は男性の能力の有望性に依存しているのではなく、「誠実」や「付き合いやすい」という性格に向けられている。この基準はまさに現代女性が結婚相手に求める条件である[243]。白蛇と許仙の関係は始めから白蛇の主導において進められていることがわかる。

白蛇と許仙の出会いの場面における二人の目線の向きの処理に注目すべきである。許仙を船に同乗させるために、白蛇は法術で雨を降らせる。彼女の思う通りに、許仙が船に乗り合わせることを願う。ここでは、二人が船倉に入った後のシーンを取り上げる。カメラはまずロングショットで会話している二人の様子を撮る（図 66）。このような場面において、会話を交わす二人の顔をカメラが交互に映し出し、熱い視線で見つめ合う二人の顔のカットが続くのはよく使われている。しかし、ここでは白蛇に向ける許仙の視線を強調する演出が取られている。白蛇を凝視する許仙のミディアム・クロースアップに続いて（図 67）、カメラは許仙が見た光景を捉え（図 68）、次に切り返しショットで白蛇を見つめる許仙を映した後（図 69）、再び許仙の主観ショットで彼の視線が白蛇の首に張り付いた濡れた髪の行方を追うように、カメラはゆっくりとした動きで彼女の首から胸へとクロースアップ・ショットで捉える（図 70-71）。

図 66

図 67

[243] 例えば、内閣府の平成 26 年度「結婚・家族形成に関する意識調査」報告書によると、「結婚相手に求める条件（Q29）」について、女性では「一緒にいて楽しいこと」及び「一緒にいて気をつかわないこと」が最も高いという結果がある。ホームページ参照：
http://www8.cao.go.jp/shoushi/shoushika/research/h26/zentai-pdf/index.html. 最終閲覧日：2018 年２月 16 日。

図 68

図 69

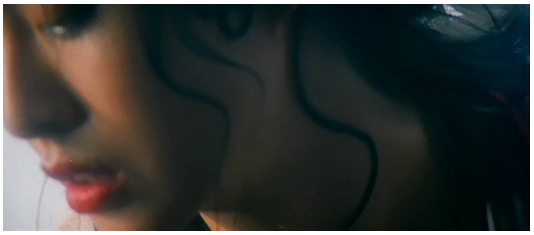

図 70

図 71

白蛇に魅入っている自分の視線に気づき、許仙は慌てて目をそらして船倉を出る。許仙の背後にいる白蛇は許仙の反応を見て、全ての状況を把握しているように得意げな表情を浮かべながら視線を彼のほうに投げる（図 72-73）。白蛇は許仙の後について、彼の隣に立って傘をさす。傘の取手を握ることで二人の手が触れ合う（図 74）。二人が共に傘をさしながら湖の景色を眺めるロマンチックな場面が続くが、ここで白蛇は嫣然な流し目で許仙の呆然している顔を見て、喜びと自信に満ちた笑みを見せる（図 75）。このシークエンスで注意すべきことは、白蛇の身体表象には男性を惹きつけようという女性の主導意思が見られることである。白蛇は、エロチックな男の視線の対象物として受動的に見つめられる存在ではない。むしろ男性の「視覚快楽嗜好[244]」を充分に認識し、逆にそれを利用して自らの誘惑行動を達成したことがうかがえるのではないだろうか。

図 72

図 73

[244] ローラ・マルヴィが提唱した用語で、英語原文は「scopophilia」、斎藤綾子の翻訳語は「視覚快楽嗜好」である。すなわち、窃視症、他人を性愛的対象として見つめる快楽である。前掲，ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」斉藤綾子訳『「新」映画理論集成①――歴史／人種／ジェンダー』, 138 頁の「要約」内容を参照。

図 74

図 75

白蛇と許仙が出会った後、許仙は白蛇に貸した傘を返してもらうために、初めて白蛇の屋敷を訪ねる。白蛇は雨に濡れた許仙を屋内へと引き留める。歓待する食事の途中で、白蛇の手の傷に気づいて彼女の手を取って確認する許仙に対して、白蛇は下唇をかみながら流し目を送る蠱惑的な表情を湛える（図 76）。色目を使いながら体をくねらせる白蛇と彼女に見惚れて硬直する許仙は、それぞれテーブルの両側に据えられて左右対称の構図になっている（図 77）。このシンメトリーの構図から、二人がこれから親密な関係を結ぶことが示される。このショットに続いて、白蛇がリードして許仙と性的関係を結ぶようになる。

図 76

図 77

白蛇と許仙の関係について検討するにあたって、白蛇の許仙に対する誇張された喋り方や身動きを見逃してはならない。許仙に話しかける時、白蛇は中国伝統劇の一種である粤劇（広東オペラ）の唱え方のように、ゆっくりと裏声を発する。また、伝統的な京劇の身振りを取り入れた白蛇の身体は、女性らしさを過度にアピールする。これら全ては、白蛇が積極的に男性の望む女性像を演じているように思われる。許仙は白蛇の攻勢に抵抗できず、色欲に陥れる軟弱な男性像として提示される。

後に白蛇を手本として学んだ女性らしさを試すために、青蛇は許仙を相手に選んで練習する。許仙は再び簡単に青蛇の誘惑に陥る。青蛇と白蛇に挟まれた許仙は積極性に欠けるほか、偽善と優柔不断の面も繰り広げる。例えば、二人の風呂姿を覗こうとすると、不意に青蛇の蛇尾を見てしまい、許仙は驚きのあまりに家から逃げ出した。酔っ払い姿を白蛇

に見つけられ、家に連れ戻され、目が覚めた後の許仙のショットに注目したい（図 78）。この際、カメラはミディアム・クロースアップで真正面から白蛇（左）と青蛇（右）の肩の隙間を通し、許仙の顔の表情を捉える。この挟むような構図を通して、白蛇と青蛇の顔色を窺いながら、おろおろと作り笑いをする許仙の意気地のなさが効果的に表されている。もう一つの例では、許仙が白蛇と青蛇に法海の脅威を伝えて、三人で逃走しようと願うシーンである。許仙は中間に跪いて、左奥の青蛇と右端の白蛇の左右を見ながら説得する（図 79）。しかし、青蛇も白蛇も彼の言うことを聞かずに顔を背けて立っている。許仙の無力さが、この構図で強調される。

図 78

図 79

また、「知識人の許仙は本性と人生論との矛盾を露呈する[245]」と監督徐克が述べるように、許仙のイメージには、彼が代表する儒教的思想への風刺と批判が込められる。この点は法海に金山寺に連れてこられた後の、法海の教訓に対する許仙の返答から端的に表わされている。

法：許仙、いいか、お前は欲に取り憑かれているのだ。色欲と物欲、これぞ煩悩だ。女の色かに迷い、二人の女を愛している。その色欲のために、妖怪に取り憑かれた。

許：いや、違う！私はそんな人間じゃない。たとえそうであっても、ほっといてくれ。煩悩の虜で結構。女を愛して何が悪いんだ！あんたは嫉妬しているのか？

白蛇に会う前の許仙は、「女におぼれるのは時間の浪費、勉学の邪魔だ」と説教し、生徒

[245]前掲，何思穎 何慧玲『劍嘯江湖： 徐克與香港電影』，161 頁.

の恋の邪魔に入ったが、彼は女の味を知った後、逆に「女を愛して何が悪いんだ」と堂々と言い張る。許仙の矛盾と偽善を鋭く風刺する。

青蛇と法海――強弱から対等へ

映画『青蛇』では、青蛇が成長するにつれて、ジェンダーの規範を飛び越えることになる。前述で取り上げた許仙を殺す場面がその最も顕著な例であろう。苑競瑋（2016）が的確に指摘するように、映画『青蛇』の最も貴重な点は、青蛇の自我と存在価値の探求を通して、彼女の視点から男女権力関係を再定義したことである[246]。つまり、青蛇と法海の感情を加えることによって、法海が代表する男性権威の「絶対性」が揺るぎ、従来の「白蛇伝」における硬直したジェンダー規範を突き破る可能性を示していることである。

監督徐克は法海の役について、「法海は人間の本質及び権利を圧制する強権を象徴する」[247]という寓意的な解釈をしている。したがって、映画において法海は高みから世間を見下ろすような姿勢が多く見られる（図 80-81）。また、「あの方には仏が宿っているわ」と白蛇の戒める言葉と相まって、法海と仏像が同じフレームに収める構図も随所に見られる（図 82-83）。法海のイメージを意図的に仏と結びつける監督の意気込みが読み取れる。したがって、映画中ではよくローアングルを用いて法海を撮る（図 84）。場合によっては、極端なローアングルもある（図 85）。

図 80

図 81

[246] 前掲，苑競瑋「従女性主義視角看『青蛇』中女性自体存在価値的追尋」，111 頁.
[247] 前掲，何思穎 何慧玲『劍嘯江湖： 徐克與香港電影』, 161 頁.

図 82

図 83

図 84

図 85

こうして、神性を持つ存在である法海と人間以下の蛇精である青蛇の間には、厳しい上下関係が存在することは容易に想像がつく。また、「支配する男」と「支配される女」という暗黙裡の二項対立図式が形成されることで、法海と青蛇の関係には二重の意味が読み取れるであろう。そして、物語が展開する中での二人の力関係の変化は注目に値する。

まず、青蛇が法海からの要求に応え彼に色仕掛けをするシークエンスを検討する。水面に立っている法海は傲慢にも水中に浸っている青蛇を見下ろす（図 86）。この構図は法海（神）と青蛇（妖）の上下関係をあからさまに表している。後の試練が始まるシーンで、青蛇と法海の位置関係は変わらないが（図 87）、一晩が過ぎた後に水面が上がり、法海は青蛇と同じように水中にいる（図 88）。水が下半身を呑み込むほど上がったことは、法海の情欲の上昇を象徴しているという指摘は多くなされてきた。その議論を踏襲すれば、青蛇の色仕掛けに陥り情欲を燃え立たせてしまうことによって、法海は仏の位置から人間に下がったとも言えるだろう。さらにジェンダーの視点から解読すれば、「あの方には仏が宿っている」「普通の人間とは違うの。情をお持ちじゃないわ」という法海への白蛇の高い評価も含めて、神格化された法海の面を青蛇は女性の身体で打ち壊すのである。

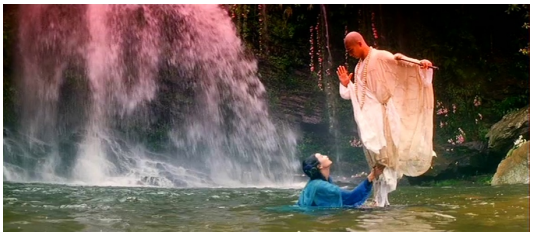

図 86

図 87

図 88

次に取り上げるシーンは白蛇が死ぬ場面である。白蛇は大洪水を起こして法海と対戦したが、出産のため気力を失い、止むを得ず戦いを中断する。子供を産んだ後、流れてきた雷峰塔の巨大な残骸がぶつかり、白蛇は死に至る。図 89 が示すように、雷峰塔が画面の中央に置かれて、白娘または観客の方に向かって接近し続ける。ついに図 90 のように画面の枠に納められないほど近づいてくる。迫ってくる雷峰塔に圧倒されているように、白蛇の姿はフレームの右下角からの枠外に追いやられている。この映像では、白蛇は社会の中で卑小であり、巨大な雷峰塔の方が力を持っているように、家父長制社会の権力のメタファーである雷峰塔は倒れたとしても依然として莫大な圧迫力を持っていること、そして女性は残酷に迫害されていることが示唆されている。

図 89

図 90

寺の中から許仙を連れ出してくる青蛇は白蛇の死を知った後、死後の世界でも白蛇と一緒いるべきだと考えて許仙を殺す。その瞬間を目撃した法海は激怒して、青蛇の悪行を批判する。すでに述べたように、法海の威厳を表現するために、映画の中ではよくローアングルで法海を撮っている。この場面も例外ではなく、カメラは下から上へと雷峰塔の残骸に立つ法海の顔を撮っている（図 91）。興味深いのはそれに続くショットの構図である。小青を調伏すると宣言しながら、法海は雷峰塔から小青の方へ飛び降りる。この映像においては、法海と雷峰塔はフレームの後景に配置してされており、法海は塔の残骸とともに小さく映され、フレームの前景にいる小青の後ろ姿が大きく映されている。フレーム内の二

人の占める空間は均等ではないことから、法海と小青との力関係の変化が示唆されている[248]。つまり、大きな空間を支配する小青は、法海よりも正当性を持っているということが見てとれる。また先ほど白素貞の死ぬ場面でははるかに大きく映されている雷峰塔が、ここで法海と同時に小さくなることは、両方が持つ権威が強く揺り動かされるという深い意味をほのめかしている。向かってくる法海に対して、青蛇は淡々とした口調で、「法海、あなたも大勢殺したよ。金山寺の僧はみんな死んだわ。あなたのせいで」と語る。僧侶たちの死体を目にした法海は素直に自分の過ちを認める。同時に向かい合った二人はツーショットで同じフレームに収められ、同じ水平線に立つことになる（図 93）。先ほどまで敵対関係にあった青蛇と法海が、同様の罪を犯したと認識したことで和解したことを画面は明確に示している。

図 91

図 92

図 93

映画の終盤では、青蛇が水に飛び込んで姿を消した後、一人残された法海は白蛇の新生児を腕に抱えながら、茫然と洪水に襲われた風景に目を向ける。彼の最後の三つのショットに注意したい。まずは超ロングショットで遠くから法海の姿を撮る（図 94）。身の周りの広大な環境に比べて、法海はかなり小さく映り出される。次にロングショットそしてハイアングルで法海を捉える（図 95）。最後に、逆光で法海の振り向く姿がシルエットで呈示さ

[248]映画の構図について、フレーム内の位置や登場人物が空間内を占める割合などは、多様な意味を作りだす。多くの空間を占めている方の人物が、他方の人物を支配していることがわかる。前掲，マイケル・ライアン メリッサ・レノス『Film Analysis 映画分析入門』，52 頁.

れる（図 96）。暗い映像は邪悪さや危険の象徴として使われているが[249]、ここでは法海の感情の状態を示していると考えられる。「妖怪は悪、退治すべきもの」という人生の信条が崩壊した後の法海の戸惑いを表している。上記の三つのショットを通して、神性を脱却しつつ人間化への道を進み始めた法海のイメージが描き出されている。一方で、法海の前から姿を消した青蛇は、自我の覚醒によってジェンダーの規範を脱する変幻自在性さえ獲得した。

図 94

図 95

図 96

[249] 前掲，マイケル・ライアン メリッサ・レノス『Film Analysis 映画分析入門』，119 頁.

第五章　語りの主体としての男性の回帰――大陸版『白蛇伝説』

「白蛇伝」映画に新たな展開を付け加えた一作は、中国大陸で制作された『白蛇伝説』（程小東（チン・シウトン）監督、2011 年）である。『白蛇伝説』の主要な関心事が白娘と許仙の恋愛かというと、それは疑問である。なぜなら、その点は、二人よりはむしろ、法海に置かれているように見えるからである。この映画の実態は、法海を巡る修行物語という方がより正確なのである。監督を務めた程小東[250]は香港を代表する監督で、アクション映画の優れた武術指導者としてすでに世界的に知られていた。そして、程小東は前章で取り上げた『青蛇』の徐克と緊密な合作関係を結んできた。徐克が関与した数多くの映画作品で、程小東は監督またはアクション監督を担当した[251]。

徐克と程小東の関係や、『青蛇』の次に制作された「白蛇伝」映画からも、『白蛇伝説』はよく『青蛇』に比較して論じられる。異なるキャラクターの目線から「白蛇伝」を現代風に語り直す、また法海を紋切り型の悪役から解放するという点で二作品は共通している。ただ、前章で論じたように、小青の角度を選んだ『青蛇』は、①女性の性欲の肯定、②男性キャラクターの「去勢」描写、③結末の小青が許仙を殺すというプロットによって男権社会への女性の反逆の完成、という三つの論拠から、女性視点を取っていることが明白である。それに対して、法海を主役に抜擢した『白蛇伝説』は、①女性への欲望の鎮圧、②法海、許仙といった男性役の美化、③白娘が雷峰塔に鎮められる結末、という三点から、『青蛇』の男性批判とは正反対に、語りの主体が再び男性に戻ったと言っていいだろう。このように、大陸で制作された『白蛇伝説』を、香港回帰前に撮られた『青蛇』と比較してみることは、体制の違いが映画製作に与える影響の違いを見る点からも、また伝統的物語がいかに時代に伴って変化を見せたかを確かめる点からも、興味深い問題を提出している。

---

[250] テレビの武術指導から映画界に進出し、「ザ・SFX 時代劇妖刃斬首剣」（82）で監督デビュー。主な監督作品に「チャイニーズ・ゴースト・ストーリー」シリーズ、「テラコッタ・ウォリア/秦俑」（89）など。アクション監督として参加した作品も多数ある。大胆なワイヤーワークやスリリングかつ美しいアクションを生み出したことで、世界的にも大きく知られることとなり、香港・台湾・中国といった中華圏のみならず日本、アメリカそして近年ではインドからも招聘され、ボリウッド進出を果たしている。

[251] 例えば、1990 年代頃アジアに風靡していた「チャイニーズ・ゴースト・ストーリー」三部作と「スウォーズマン」二作では監督兼武術指導を担当し、「男たちの挽歌」二作ではアクション監督をした。

第1節　大作映画としての『白蛇伝説』

2000年代以来の中国映画界では、国内で製作された大作映画が主流となっている。「中国大片」と呼ばれている大作映画は以下の特徴が挙げられる。興行収入を目的として、ハリウッド映画のスタイルをまねて、大量の資金を投入し、豪華なスター俳優陣を採用し、壮大な映像表現を用いて制作される[252]。『白蛇伝説』は中国大陸の資本と香港の制作チームとの共同制作で、国際マーケットを想定した大作映画である。2011年9月に中国・香港・台湾で立て続けに公開されたほかに、同年のヴェネチア国際映画祭に特別招待作品として上映され、また2012年7月から日本語字幕版を東京と大阪の指定劇場で公開され、同年12月に日本でDVDが発売された。

『白蛇伝説』はファンタジー、アクション、恋愛劇というジャンルとして位置づけられ、当時の最も優れたCG技術を駆使して制作された大作である。1.8億元の制作費が費やされたこの映画は、興行成績が約2.2億元を記録した[253]。程小東監督は、大作映画の時代をリードした張芸謀（チャン・イーモウ）監督の映画『HERO』（2002年）、『LOVERS』（2004年）、『王妃の紋章』（2006年）でアクション監督を担当した。それらファンタスティックなカンフー映画の制作に携わった経験と知恵を、『白蛇伝説』のアクションや視覚効果に活かした。上映された『白蛇伝説』全編の1800シーンのうち、1500シーンに特殊効果が使われ[254]、当時の中国語映画の中で最も多いと言われている[255]。2012年の香港電影金像奨のアクション賞と視覚効果賞にノミネートされるほど、視覚効果についての好評価を獲得した。

しかしながら、CGやアクションは好評されたが、作品の内容は猛批判を浴びた。中国で最も影響力の大きいロコミサイト「豆瓣（Douban)」での評価の点数は10点満点中4.7点で、『青蛇』の8.5点と比較すると遥かに不評となっている[256]。「ハリウッド映画のスタイルで中国伝承「白蛇伝」を演じた荒唐無稽な作品」、「中国の伝統文化を世界に宣揚すると言いながら中身は舶来品だらけ」といったロコミからも、こうした近年の中国商業大作に

---

[252]姚玉瑩「中国大片:戴着鐐銬跳舞」『中国報道』3（2007年）：116-119頁.

[253] 孟威「従撮像角度分析『白蛇傳說』」『電影評介』24（2011年）： 44頁.

[254] 程小東,王陳「程小東訪談：『白蛇伝説』里没流一滴血」『大衆電影』19（2011年）：34頁.

[255] 付彬彬「従《白蛇伝説》看中国電影商業策略」『電影評介』22（2011年）：55頁.

[256] 「豆瓣電影」サイトによる。『白蛇伝説』のページ：https://movie.douban.com/subject/4942778/；『青蛇』のページ：https://movie.douban.com/subject/1303394/。最終閲覧日：2018年10月7日。

共通する問題を指摘している意見が多い[257]。作品の改作については、物語の骨格が白蛇と許仙の愛情から法海の妖怪退治になったことに伴うストーリー展開上のバランスの悪さや登場人物のキャラクターの変更などの点が問題視され、集中砲火を浴びている。『白蛇伝説』が、法海の美化と白娘の「醜悪化」に対する様々な批評を踏まえた上で、しかし、その内容を鵜呑みにするのではなく、具体的にどのような改作が施されたのか、その改作の背後にある制作側の意図や潜在する社会意識を考えてみたい。

第2節　主役になる法海

香港での公開時のタイトルは『白蛇伝説之法海』、台湾でのタイトルは『法海:白蛇伝説』、そして英語題名も『The Sorcerer and The White Snake』となっており、いずれも法海が主役であることを明示している。また、世界的に有名なカンフースターでヒーロー役を多く演じてきた李連傑（ジェット・リー）が法海役を務めることで、この映画の法海の登場シーンは多くなり、積極的・肯定的に描かれたことは間違いない。

法海の悪役のイメージは、長い間中国民衆の心理に定着している。程小東監督はこれまで伝わっていた「不機嫌な顔立ちで正義ばかりを主張する機械的な」法海をそのまま描くことを嫌って、「プライベートでは感情的な面があって、合理的な動機のもとで行動を取る」という法海像を好んでいる[258]。よって、『白蛇伝説』において、法海は頑固な教条主義者ではなくなっており、「妖怪を人間の世界から退治すべき」という信条を持っていながらも、愛情の破壊者というよりはむしろ、民を妖怪の危害から守る慈悲深い守護者として設定されている。こうした法海の柔軟化は、新しく作られたキャラクター弟子の能忍との師弟関係の構築と、白娘との対立関係の改作を通して成し遂げられた。

弟子能忍との師弟関係

『白蛇伝説』には伝承の中に存在しない人物、法海の弟子である能忍という人物が新たに加えられている。能忍は日々法海に付いて人間界に巣食う妖魔たちを退治して回る。あ

[257] 例えば、蝙蝠の怪や、鼠の精などの妖怪の姿にはハリウッド映画にある既有のイメージを想起させ、それだけにあちこちにハリウッド映画の手法が垣間見える。（張旭「従経典到偽経典—論『白蛇伝説』的電影改編」『棗荘学院学報』 29(3)（2012 年）:67 頁）.

[258] 程小東，王陳「程小東訪談：『白蛇伝説』里没流一滴血」，34 頁.

る日、彼は蝙蝠の精に血を吸われて人間から徐々に妖怪へと変化するようになってしまい、心ならずも寺を去り、小青の導きで妖怪として生きることになる。能忍という役は、法海の人物造形に重要な役割を果たす。

第一に、法海と能忍との円滑な師弟関係を描くことで、法海の固有の厳めしいイメージに人情味を加える。まず、初登場のシーンで、画面の構図が二人の関係を暗示している。映画のオープニング・クレジットが始まる前に、法海と能忍が登場して、雪女を捕獲する激闘シーンが繰り広げられる。法海と能忍の登場シーンを、彼らの背後からカメラがトラッキングして撮り続ける(図1-2)。二人のショットはきれいなシンメトリーを保っている。この構図は最初から二人の安定した関係を示唆している。

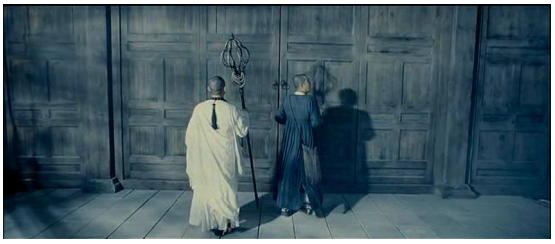

図1

図2

次に、法海と能忍の会話から、法海は慈しみを持ち、ユーモアもある性格に造形されるようになる。例えば、許仙の船に乗り合わせた法海と能忍は、次のような会話を展開する。

能忍：若者は夢を持たないとな。僕の夢は金山寺の住職になること！

法海：私はどうなる？

能忍：誤解ですよ。別に今すぐではなく…

法海：死ぬのを待ってるのか？

能忍：師匠、僕はそんなつもりじゃ…

（法海がなにかを推算する）

能忍：何をお数えに？

法海：あと何年で死ぬか。

能忍：いい天気だな…

法海：ごまかすな。お前の夢は？でかい夢だ。

能忍：いえ。僕の願いは和尚様が長生きされることです…

能忍を揶揄う法海は、伝承での堅苦しい高僧のイメージを打破し、親しみのある一面を見せる。『白蛇伝説』での法海に対する能忍の役回りは、白娘に対する小青の意義と類似している。「白蛇伝」の発展上、道徳化してしまった淑やかな白娘に代わって、小青は自由で率直な性格に描かれる傾向がある。小青はまだ人間の感情と欲望がわからない未熟な白蛇である。それと似て、能忍はまだ修行が足りない、感情に富んだ未熟な法海である。能忍は法海の潜んでいる人間らしい感情と性格をかき立てる。

第二に、人間と妖怪の境界に立つ人物として、能忍は法海の「人妖共に居るべからず」という信条を揺るがす。法海は妖怪に変化した能忍を受け入れることを通して、「妖怪にも善悪の区別があり、妖怪と人間は平和に共存できる」という悟りを達成する。

映画の前半で法海は妖怪退治に駆け回るなか、雪女には「お前は妖怪、人間とは添い遂げられん」、狐の精には「六道輪廻、それぞれの秩序を守るべし」と、世間の秩序を全うすることを己の使命だと信じている。その信念に亀裂が生じるのは次の場面である。白娘が許仙の両親に挨拶したいという願いに応えて、妖術で変化した屋敷で妖怪仲間を引き合わせる場面。法海はその妖術を見破り、妖怪たちを人間界から追い出そうとする。小青は白娘たちを援護するために法海との空中の対戦に挑むが、力及ばず法海によって致命的な一撃を受ける。そんな小青を、半人半妖の能忍が救う。法海は小青を庇った人物が能忍だと気付いた瞬間、危機一髪で放ちかけた法術の方向を無理矢理変えた。それが跳ね返り法海自身が空中から転落しそうになったが崖壁に掴まり、能忍と次の会話をする。

能忍：師匠、彼女を見逃して下さい。
法海：何を言うんだ。寺に戻れ。
能忍：師匠。もう戻れません。お元気で。

法海の理性では妖怪の小青を見逃すわけにはいかないが、弟子への愛情では彼の要求を拒絶するのに忍びない。法海と能忍の会話シーンでは、カメラはかなり近い距離から法海と能忍を撮る。法海の動揺と葛藤がクロース・アップされた後（図 3)、法海の肩なめショットが続く。後ろ姿で見せる法海と能忍の間に、小青が入っている（図 4)。フォーカスに

外れる法海の横顔が彼の心の動揺と迷いをうまく表している。法海と能忍の真ん中に小青が入るという構図は、これから法海と能忍の師弟関係に、小青が入ることを予示している。妖怪に対する態度が揺れ動き始めた法海は、のちの白娘との対峙を経て、仏法を悟ることができた。

図 3

図 4

白娘との対立関係

法海は相変わらず白娘と許仙の愛情を破壊する役で、白娘と敵対位置に立つ。二人の矛盾はストーリー展開の重要な原動力になっている。ただし、法海を画一的に愛情の破壊者である悪役として描かない以上、矛盾の要因は一方的に法海にあるわけではなく、双方の立場の違いから衝突が生じることになる。つまり、法海が代表する「公的秩序」と白娘が象徴する「私的欲望」の間に生じた齟齬こそ、悲劇の根本原因である。

では、具体的に、法海と白娘の初対面と、クライマックスの金山寺の水攻めと、二つの場面を分析し、『白蛇伝説』の異なる描き方を見極める。まず、法海と白娘の初対面の場面は次の通りである。町中の疫病を治す薬に苦心する許仙を見るに堪えなく、白娘は数百年の修行を費やして解毒薬を作る。許仙が町の人々に配る薬に霊力を感じ取った法海は、許仙の妻が妖怪だと見抜く。法海は許仙のところに薬を運んでくる白娘を待ち受ける。白娘は船を漕ぎながら橋の下をくぐるとき、橋の上に立っていた法海からの視線に気づく。

ここからは二人それぞれが見た主観ショットが編集される。日光に照らされる白娘が被動的な立場であること、そして彼女の不安と警戒がはっきり観客に明示されている（図 5、7）。法海の表情は陰になってわからないので、底が計り知れないほどの脅威感がもたらされる（図 6、8）。そして、橋上に立つ法海と橋下にいる白娘は、自然に視覚上の上下関係が形成される。図 8 は白娘が橋をくぐる寸前で見上げた POV ショットである。彼女の見た法

海の顔が黒い影になっており、巨大な圧迫感を醸し出している。実際、法海はこれから彼女と許仙の幸せな生活に影を落とす主因となる。このシーンは、法海と白娘の間にある緊張感を効果的に表現する。

図 5

図 6

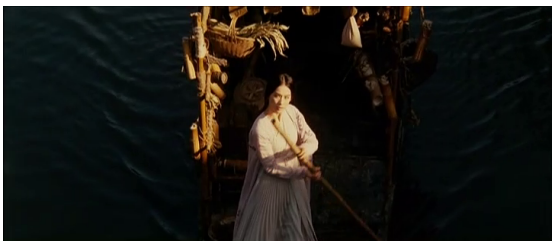

図 7

図 8

法海の追及に逃げられない白娘は、術比べにも負けてしまう。白娘を押さえつけて絶対的な優位に立つ法海は、彼女を直ちに調伏しない。白娘の民を救った行為に頭を下げてから、法海は白娘を次のように忠告する。

法海：本分を守らないと、人にも己にも害を加える。

白娘：私が誰を？

法海：分かるだろ。

白娘：許仙を愛してる。私が決して彼を傷つけない！

法海：人と妖怪は違う。一緒にいれば、彼の寿命を縮め、運気を下げる。

白娘：人の世は短く、真の愛も得難いわ。

法海：独占してるだけだ。

白娘：かまわない。彼は私といて幸せよ。お経でも唱えてれば、愛について疎いくせに。

法海：蛇だと知っても、許仙はお前を愛するか？

白娘：私は心から愛してる。

法海：ならば、彼を悲しませず、自ら身を引くことだ。民を救った礼に今日は見逃してやる。だが、今度会ったら、容赦しない。

法海の動機は、人間の秩序を守るという空洞的な説教から、妖怪は意図せずとも人間に危害を加えてしまうため本当の愛は占有ではなく相手のために自ら身を引くことであるというように、内容をより豊富にして説得力を増した。言い換えれば、法海が二人の愛情に反対するのは、仏法の執行者としての権力の行使というより、むしろ相手の立場に立って、この愛が一方の命に危害を加えるという彼の情理の現れとして位置付けられている。しかも、民を救ったお礼として、白娘を一度見逃す法海の行動は、信賞必罰を明確にし、観客の好感を誘うのである。

法海の忠告を聞いて、白娘の反応も彼の正しさを肯定しているようにみえる。図 9 が示しているように、法海から発する言葉により木の柱に囲まれて、彼女は画面の端まで追い詰められる。法海がその地を離れた後、白娘は画面の中心にいるにもかかわらず、白娘は超ロングショットかつハイアングルで撮られる（図 10）。周囲に落ちた木の柱と空間の広大さはと、彼女の小ささというアンバランスさが、法海の言葉が彼女に対して圧倒的な力を持っているということをよく描き出している。要するに、法海は道徳的優位に立ち、逆に白娘が道理をわきまえない立場に落ちてしまうと読み替えられるのではないだろうか。

図 9

図 10

クライマックスの水攻めの場面になると、白娘が己一人の欲望のため無実な民を巻き込むまで災難を引き起こした、という逆転のストーリー展開が見せられる。今までの水攻めの引金となるのは、法海が断じて白娘を許仙に会わせなかったからである。『白蛇伝説』で

は、法海の行為を最も正当化している。

まず、法海は許仙を強制的にではなく、彼の命を救うために寺に閉じ込める。寺の重宝である仙草を盗んだ許仙は、仙草の力で雷峰塔のなかに鎮圧されている悪霊たちに取り憑かれる。許仙の命が危ういところで、法海は彼の窃盗の罪を問わず、法力の羅漢陣を作って全寺の僧侶の力を合わせ、彼に取り憑いている悪霊を退治する。この改作を通じて、許仙を寺内に残させる法海の行為は何も不当ではなく、かえって法海の慈悲心が打ち出されている。

次に、白娘と小青が水攻めを引き起こしたのは、法海を誤解したからである。「呪いを解いてる最中だ。目下、生死の境。余計な手出しは無用。さもなくば、許仙に危険をもたらす、周囲にまで害が及ぶ」と告げる法海の説明を、白娘と小青は信用しない。「妖怪に惚れると、ろくな事がない」という法海の言葉に怒って、小青は「結局、姉と許仙を別れさせる気ね。彼を返さなければ、闘うまでだわ」と言って、闘い始める。「私情のために、民まで巻き込む」白娘と小青のほうが偏執かつ頑固で、理屈が通じない側になったと思わざるを得ない。

さらに、法海の隙を見て白娘は許仙を羅漢陣から連れ出したが、許仙が記憶を失ったことに気づき、次のように法海を怒鳴る。

白娘：私を忘れさせるなんて、どんな術を使ったの？

法海：悪霊が憑いたのに、本堂を破壊し、陣を破った。お前の無謀な振る舞いが原因だ。

白娘：何が羅漢陣よ、何が悪霊よ。勝手な言い訳だわ。私達を引き裂きたいだけ。卑劣よ。

上記の会話から、白娘の許仙への愛は賛美されるものではなく、一種の愛の執着が読み取れる。ここまで見てくると、観衆は法海への理解と共感に心を傾けているだろう。のちに白娘が放った何千匹の蛇に噛まれて、蛇毒の発作が起こり打撃を受けた法海は、溺水している僧侶たちを見て、水攻めの戦いを引き起こした自分にも責任があると深く反省する。「天の道にならい、仏法を守ってきた私が。なぜこのような目に遭うのか？固執しすぎたのでは？私は間違っていた」と自省する法海と、私憤を晴らすために闘いを繰り広げる白娘の対照は際立つ。法海の問いに答えるような仏様の力を得て、法海は立ち直る。ここの

カメラワークも、法海と白娘への異なる道徳判断を示唆している。法海のショットでは、カメラはよく極端なローアングルを使って、下から見上げるようにゆっくりと彼に接近して撮る。図 11 が示しているように、頭上から照らす陽射しによる法海の全身を覆う影は、彼の容貌を漠然とさせる。これは寺の仏像を拝む視覚の記憶を想起させ、法海が仏様の象徴となる。すなわち、法海が至上の権力者・世間の秩序・道徳的価値観を代表することは、この構図を通じて意味付けられる。一方の白娘は、相反するカメラワークが施される。彼女を見下ろすように、カメラはハイアングルで彼女を撮り、速いスピードで離れていく（図 12）。

図 11

図 12

映画のラストは、再び妖怪退治の道を歩みだす法海と、彼に追従する蝙蝠の精に変化した能忍とのショットで終わる（図 13）。「能忍、見慣れたら、結構、様になってるぞ」と、法海は能忍の妖怪姿を揶揄う。人妖共にいるべからずという考え方を飽くまで死守しようとしていた法海は、今や妖怪を受け入れて自身に同行させるまでに悟りを開く。法海が代表して公的秩序の寛容さと人情を表している。このラストシーンは映画のオープニングに呼応しており、首尾一貫した法海の物語が幕を閉じる。

図 13

要するに『白蛇伝説』では、白娘と許仙の恋愛は確かに物語のきっかけになってはいるが、物語全体としては、白娘と許仙の結びつきを阻止することで完成する法海の妖異観の変化、そして正否を問わず、法海と白娘がそれぞれ代表する価値観の対立がテーマとなっている。よって、従来「白蛇伝」に対する愛情至上の先入観を持ってこの映画を観る観客にとっては、さぞ反発を招くと想像しやすい。このことを踏まえた上で、この映画の白娘の人物造形について、次に見ていくことにしよう。

第3節　理想の女性像から個体に戻る白娘

『白蛇伝説』において、白娘が蛇の容態を多く示すことや、積極的に愛情を求める姿は顕著である。それは、本性/自我と素直に向き合う新しい白娘のイメージである。白娘の人物造形について、程小東監督は、今までの礼儀道徳に従う伝統的な女性として描かれた白娘像は「陳腐」だと判断し、「現代の若者の特性を白娘の性格づけに反映し、観客との距離を縮める」という考慮から、白娘を若い世代に似ている性格を持つように描いた[259]。そして、白素貞と許仙との恋情の描き方においても、「愛のために家出するなど、すべてのことを捨ててもいい」といった現代女性の愛情表現が投影していると監督が語っている。要するに、主役の座から降ろされる白娘は、従来なされてきたような伝統的な礼儀道徳に基づく女性の規範ではなく、それを逸脱して自我の欲望を貫く現代女性であるということが強調されている。

蛇の姿を厭わない表象

『白蛇伝説』では、迫真過ぎる蛇の姿で度々現われる白娘は非常に印象的なものとなっている。映画の冒頭で、白娘は上半身が人間の女性、下半身が蛇の様態で登場する（図 14）。端午の節句に、彼女を調伏してくる法海との戦いで、白娘は蛇の正体を現して対戦する。巨大な蛇身が現れるほか、巻き付ける姿や口を大きく開いて威喝する姿など攻撃的な面が生々しく描写される（図 15）。水攻めの場面では、大蛇の姿のほかに、数え切れないほどの小蛇を放つ白娘の姿も出てくる（図 16-17）。上記のように、女性と蛇の融合した半人半蛇の姿や、巨大な蛇の姿、無数の小蛇と共演など、視覚的に女性と蛇の結合した「蛇女」の

[259] 前掲，程小東，王陳「程小東訪談：『白蛇伝説』里没流一滴血」，35 頁.

造型は飽きないほど多く出てくる。

図 14

図 15

図 16

図 17

これほど白娘の蛇姿を現わす映画は『白蛇伝説』しかない。これまでの「白蛇伝」が示してきた以上の激しい暴力・破壊への意志と、巨大な蛇という形象が持っている原初的な恐怖の力が視覚的に見せられる。また、おぞましい情念の渦巻く女の欲望の強烈さを象徴するようにも見える。もちろん、特撮に目の肥えた観客を満足させるために、特殊視覚効果の見せ場として増やされたことは否めない。しかし、映画は物語を視覚化にする媒介として、スクリーンに現す姿が直観的に人物のイメージに関わるため、蛇の姿が白娘の人物造形の基調に深く関わると考える。

今までの「白蛇伝」映画のなか、多数の作品は白娘が蛇の姿を現わす場面を控えめにしている。『白蛇夫人』では、白娘は端午の節句の場面のみに蛇の姿を現わす。『白蛇伝』(62年）の場合、映画では白娘子の美化を重視したため、純粋に夫を愛して支えるという人間的な美徳を与え、出来るだけ白娘子の妖術使いの場面を控える。しかし、白娘子がいくら人間に近づいても、蛇である事実は変えられない。蛇でなければ、「白蛇伝」はただの人間恋愛物語になってしまい、中国人が期待する物語の怪奇性と面白さが失われるからである。映画の中で、白娘が蛇の姿で現れる場面は端午の節句の一箇所のみである。この場は物語の怪奇性を見せるクライマックスでもあるため、ここで蛇の形象という視覚的、直観的な

イメージが必要になる。そして、蛇のサイズが大きいほど、「千年蛇精」という中国における白蛇の伝統的なイメージに合い、観衆にショックを与える効果もある。当時容易に手に入らない大型の蛇を準備したほどである。『青蛇』の場合、白娘が人間の体に変化した後、如何に切迫した状況にあっても、彼女は終始人間の形を守り通す。そして、小青が白娘の役割を取って代わり、許仙の前に二回ほど蛇の正体を現すように改作した。白娘の終始一貫した人間女性の身体は、彼女がうまく人間社会の道徳規範に同質化した証拠である。白娘と小青の対照が本能と規範を対立する寓意であると解釈した。

一方、日本版『白夫人の妖恋』は白娘の愛の執念に主題を置いているため、端午の節句のプロットのほか、白娘が魂となって許仙を追いかけ、蛇になったり人間の姿になったりする場面を追加した。要するに、多かれ少なかれ、蛇の姿は白娘の女性像に関わるので、各作品において蛇の正体を現わす場面は周到に用意されている。豊田版の蛇と比べて、中国の映画(特に『白蛇伝説』)が示す大蛇がずっと大きくて強いと今泉は指摘しているが[260]、『白蛇伝説』では現代CG技術の発達によって、より自由で迫真的な蛇の姿を作り出すことが可能になったからである。ただし、蛇の姿を現わす回数の増加が女性の愛の執念への強調と結びつく点では、『白蛇伝説』は『白夫人の妖恋』に共通している。

観念としてのキスシーンと愛情

『白蛇伝説』において、白娘と許仙の恋愛描写は反復されるキスの場面に力点が置かれている。一回のキスを通して互いに恋心が芽生えるファンタジーの設定である。薬を採りに険しい崖を登っている許仙は、小青の悪戯で湖に落ちる。白娘は許仙を救うために、人間の女性に変化して、水中で彼と口づけをして空気を送る。このキスをきっかけに、許仙は命の恩人である女性に恋心を抱く。二度目キスが行われるのは、再会の時である。白娘は許仙に自分のことを思い出させるため許仙を川に突き落とし、水中のキスを再び行う。三度目は、白娘が雷峰塔に鎮圧された後、仏の許しを得て許仙と最後に会うところである。悪霊に取り憑かれたためすべての記憶を喪失した許仙に対して、白娘は別れのキスを交わす。許仙の記憶はそのキスによって戻る。これら三つのキスの場面に顕著なのは、いずれの場面においても、白娘が積極的に許仙にキスをし、それによって許仙が受動的に二人の

[260] 前掲，今泉容子「白蛇伝映画における女の表象」，57 頁.

絆を確かめることである。接吻は白娘の個人の自由意志に基づく愛の表現であることを強く意識したものである。

白娘の積極的な愛情表現について、若者の恋愛観に迎合するためだと捉える先行研究が散見される。その代表として、閆寧は「白娘は淑徳の女性規範から脱出し、愛情のために馬鹿げたことをしても、道理をわきまえなくても構わず、生き生きとしている女性になった」と述べ、白娘の「衝動、軽率、感性至上」といった愛情表現は、「80 後、90 後」[261]と呼ばれる中国の若者の性格を反映すると指摘している[262]。前述の監督自身の言葉と合わせて、白娘と許仙の愛情になんとか現代的な要素を与えようと工夫したことは間違いないだろう。とはいうものの、『白蛇伝説』を解釈する際に、この映画の受容を考えずに、閆寧の意見をそのまま受け入れるわけにいかないこともまた確かである。例えば、主に「80 後、90 後」の若者が使っている映画レビューサイト「豆瓣」での評論において、白娘の積極的な愛情表現についての批判的な意見は多くみられる[263]。そして映画批評記事の攻撃の矛先は、キスの表現そのものにも向けられる。一度のキスで深い愛情が生じるのは不自然なものにしか見えず、物語上の必然性と論理性が足りないままキスを繰り返し登場させ売り物にするのは商業主義的に過ぎる、など様々な批判が寄せられることになった[264]。ここでは、この映画におけるキスシーンの設定の合理性について深く立ち入るつもりはない。しかし、一つ明白になったのは、製作者が現代の若者たちに親近感を持たせることを意図した愛情表現や性格の投影は期待はずれとなったということである。ここでは、映画のテクストにおけるキスの表現の描き方を分析して、『白蛇伝説』が伝える現代愛情の表象を考えてみたい。次に、そのような観点から、『白蛇伝説』の三つの接吻の場面を分析する。

最初の接吻の場面は、人間の女性に変化した白娘が湖に飛び込むところから始まる。落水した許仙の辺りに近づいた白娘は、湖の底に落ちていく許仙を抱き、口をかざす。キスの始まりをミディアム・クロースアップで示した後、二人の回旋しながら浮上していく姿を捉える超ロングショットが続く（図 18）。これにより、接吻をしている二人がいる夢のよ

---

[261] 1980、90 年代生まれの世代を指す。

[262] 閆寧「従電影『白蛇伝説』看文化経典の現代伝播」『電影文化』7（2012 年）：31 頁.

[263] 「豆瓣電影」サイト：https://movie.douban.com/subject/4942778/reviews（2018 年 9 月 26 日閲覧）

[264] 『白蛇伝説』を批判する記事の中で蒋建強は、「一回のキスで愛が芽生えるという場面設定は、明らかに現在の社会文脈において用いた商業主義的な策略である」と述べ、「このキスシーンがもし現在の恋愛習慣に迎合したというならば、確かに今の世俗的・商業的な時代における人々の恋愛心理と論理に合うかもしれない。ただし、キスシーンもこの時代の愛情表現の滑稽さと軽薄さを反証している」と評価している。（蒋建強「『白蛇伝説』的民間文化淵源与商業影片的時代操作策略」『電影文学』23（2012 年）：64-65 頁）。また賈薈冊は、白娘と許仙の恋愛の発端が露骨で突然だと指摘している。（賈薈冊「『白蛇伝説』：商業立意基礎上的接受忽視―兼与『青蛇』対比研究」『電影文学』7（2012 年）：72-73 頁）

うな水中世界が観客に見せつけられる。その後、二人の顔のクロース・アップに切替わる（図 19)。許仙が意識を取り戻したタイミングで、白娘は少し離れて、許仙と向き合う。ここから、二人のショット・リバースショットがこの場面が終わるまでに繰り返される（図 20-21)。交互に繰り返し映される顔のクロース・アップによって二人の目線の交わりが示され、彼らの愛情の芽生えとこれからの恋愛関係の発展が暗示されている。また、この場面では、笛や箏、チェレスタなどの楽器によるこの映画の主題歌「許諾」のメロディーが流れている。キスが水中で美しく描かれること、純粋でロマンチックなサウンドトラックと結び付けられることなどは、現代の観客の目には、恋愛から性的な匂いを拭い去り、過剰に理想化したものと映るかもしれない。

図 18

図 19

図 20

図 21

次に、二度目の接吻の場面を見ておこう。ここでも、二人の恋愛の理想化とキスを結びつけることの方が重視され、接吻のエロティックな意味は抑えられているように思われる。白娘が小青の仲介を得て元宵節の夜に町に出て許仙と再会する。目の前にいる白娘が意中の人であると知らず、許仙は自分には好きな人がいると言って、白娘からの熱い告白を断る。許仙から意中の人の詳細を聞いて自分であることを知った白娘は、許仙の記憶を呼び起こすために、もう一度口づけを実行する。許仙を川に中に突き落とした後、白娘は飛び込んで許仙に近寄る。ここの編集は最初のキスの場面とほぼ同じような処理を取っている。離れたところから二人の水中の姿を捉える超ロングショットの後（図 22)、二人の顔のクロース・アップがこの場面が終わるまで続く（図 23)。またも、二人のショットが交互

に繰り返される（図 24-25）。この場面では、白娘の恋心を抱いている嫣然たる笑顔や、許仙がキスを通して白娘が意中の人であると知り喜ぶ様子などが丁寧に描写される。互いを愛し合う二人は、この場面で双方の気持ちを確かめる。

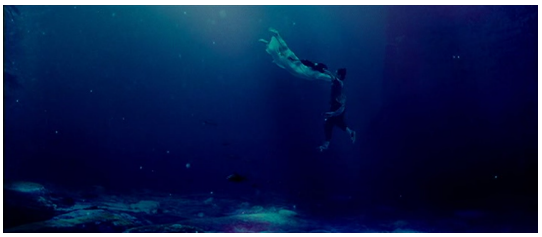

図 22

図 23

図 24

図 25

以上の二度のキスの場面において、視覚的な特徴として際立つのは、カメラが常にクロース・アップで接吻中の彼らの顔を比較的ゆっくりと捉えることである。そして白娘が許仙から顔を離し、彼をじっと見つめるようになってから、二人のショット・リバースショットが繰り返される。そして、場面全体を通じて映画の主題歌のメロディーが流れている。二つの水中のキスの場面では、接吻そのものというよりはむしろ、彼らの愛情の確立や確認を示すことのほうが重視されている。すると、彼らの接吻は、エロティックなものというよりはむしろ、彼らの愛情の純粋さを強調するためのものであると考えられるのである。

続いて、三度目のキス場面に移ろう。雷峰塔からようやく出された白娘は、許仙との最後の会話を交わす。二人の記憶をすべて忘れた許仙に、白娘が心を痛めながら、「悲しまないで、泣いてはダメ。泣くのは私だけ。私を覚えてなくてもいい。私が覚えてるから」と告げる。ここで注意すべきことは、以前法海が彼女に「彼を悲しませず、自ら身を引くことだ」と忠告したことを、白娘自身が受け止めるようになり、愛情への献身を悟ることである。続いて、この場面の愛のテーマを最もよく表しているのが、白娘の「どんな苦難があろうと、たとえ死んでも、私は後悔しない」との言葉である。その言葉の後に、白娘が許仙に接近し、キスをする。ここでのキスもやはりクロース・アップで撮り続けられる（図

26)。許仙の回想のシーン（水中のキス）が挿入されてから、記憶を取り戻した許仙の横顔のクロース・アップが現れる（図 27)。許仙が記憶を思い出した瞬間、白娘が雷峰塔に吸い込まれ、二人は引き離される結末を迎える。三度目のキス場面で、映画の主題歌「許諾」の伴奏が流れているが、引き離されるタイミングで、主役の二人が歌うデュエットバージョンに切り替わる。こうして、二人の果たせない愛情の美しさと切なさがピークを迎えることになる。キスの場面の反復によって、男女の情愛がより強くなるとともに、白娘と許仙のロマンチシズムを最高潮に盛り上げて見せたのである。

図 26

図 27

さらに、水中のキスシーンが映画のエンディングにおいても再び反復されるのである。それは、白娘が閉じ込められた雷峰塔のロングショットの上に、白娘と許仙の水中のキスの画面が徐々にオーバラップされる場面である（図 28-29)。スーパーインポジションという映画の独特な手法によって、二人の愛情の清さと悲哀を表している。水中のキスが二人の愛情を象徴するモチーフのようなものになっていることがわかる。

図 28

図 29

このように、三回のキスシーンは恋愛の「情始」「情定」「情終」といった三つの節目に設定されることによって、白娘と許仙の愛情を締めくくる。全般的に、この三つのキスの場面における唇を合わせる動作は、現代中国においてプライベートな性愛に関わるイメージではなく、特別な事情（命を助ける、記憶を呼び起こす、別れを告げる）の意味合いの

持つものとして見られている。キスを「二人の理想の愛情」と結び付けるあまりに、顔のクロース・アップ、ショット・リバースショットといった具体的な表現技法のレベルでキスのエロティシズムが失われている、すなわち、観念的なキスになっていると思われる。

比較するために、この映画のもう一箇所のキスが行われるベッドシーンも述べていこう。許仙が白娘が妖術で変化させた実家を訪ね、動物の精たちが化けた家族に挨拶した後、二人は許仙の屋敷で性的関係を結ぶ。白娘がベッドに寝そべるような体勢で、二人が互いに顔を近づけ、接吻する。二人の顔がともにクロース・アップされる（図 30）。接吻からほどなく、カメラは少し離れて白娘を肩まで捉える（図 31）。このベッドシーンは三つのキスの場面のどれよりも短いが、衣装が乱れて肩あたりの肌を露出している白娘、そして彼女の顔の表情と二人の身体によるやり取りによって、性愛的な意味合いを十分に表している。

図 30

図 31

以上述べてきたように、『白蛇伝説』の三つのキスの場面では、キスが象徴的なイメージとして、肉感的な情動をもたらすことはなく、よりいっそう観念的な要素を醸し出しているのである。こうした恋愛描写は、18 年前に香港で製作された『青蛇』の描き方と比べると、大きく立ち遅れているように思える。この違いは、イギリス統治時代の香港と社会主義の中国大陸とのイデオロギーの差異から来ていると考えられる。

中国文化や日本文化を含む東洋文化に属する地域では、身体接触を回避する傾向が旧来からあった。しかしながら、民国期（1912-1949）で次第に輸入された西洋の文化と共に、キスは「恋愛」を象徴する意味深い行為として捉えられるようになった。特に、キスシーンを使用することを避けない外国映画の流行は、キスの普遍化を促した[265]。しかし、1949 年に中華人民共和国が成立することに伴って、映画は商業的な娯楽から大衆教育の重要な手段と位置付けられることとなった。映画にはブルジョア的な要素が排除され、プロパガ

[265] 蘇全有「論民国時期的接吻習俗」『大連大学学報』 39(1)（2018 年）：47-54.

ンダという性格が強まった。文化大革命[266]の十年間はもちろんだが、1978 年社会体制の改革と対外開放政策を推し進め始めてから 40 年が経過した現在の中国においても、映画を含む文化産業は検閲体制の下に置かれている[267]。そのため、映画における情欲シーンは教育上の配慮が行わなければならず、その好例として 1949 年から 1980 年までの 31 年間、国産映画ではキスシーンが排除されてきた事実が挙げられる[268]。

人々に対する強い影響力を持つ映画を対象とする検閲制度の実施は、中国が代表するような社会主義イデオロギーの国家にのみ存在するとは限らない。戦時下の日本においても、軍国主義的な体制によって個人の感情を抑圧する国策に合わせて、日本映画の場合も日本で公開された外国映画の場合も、露骨な性的描写はもちろん、接吻はおろか、手をつなぐ場面さえ許されなかった[269]。そして敗戦後のアメリカ軍による占領期において、日本映画を対象とする GHQ（連合軍総司令部）の検閲方針は、戦前・戦時とまったく逆の価値観を唱え、「自由と民主主義」の啓蒙を積極的に奨励することになった。接吻の場面は個人の自由意志に基づく恋愛の象徴として、日本映画に取り入れられることが奨励された。このように、検閲制度の実施によって、映画における接吻などの恋愛描写にはイデオロギー的な配慮が行なわれているのである。

改革開放の政策が実施して以来、中国はスポンジのようにアメリカを始めとする外来の文化を吸収し、融合してきた。急激な社会の変化に呼応するように、中国大陸の人々は新しいモラルと生き方を求め、価値観も大きく変わった。蘇る個人の欲望と公的秩序の衝突も社会問題の一つとして浮上してくる。個人が自発的で自由な意思に基づき行動をとるが、その前提条件に、国家の権力や公的秩序に服従することがある。現行の映画関連の政策法規「電影管理条例」[270]第 25 条によると、定められた計 10 原則のなか、「国家の統一」「国

---

[266] 文化大革命は 1966 年から始まり、1976 年に終結する、「毛沢東思想を絶対的なものとし、経済に対して政治を最優先し、従来の中国伝統文化や資本主義諸国の文化を、封建主義・資本主義・修正主義的というレッテルのもとに排除しよう」というものであった。文化大革命の十年間、中国国内で製作されたのはわずか 70 数本のプロパガンダ映画のみであり、外国映画の上映も、北朝鮮、アルバニア、ルーマニアなどの社会主義国の映画に限られていた。（劉文兵,『日中映画交流史』（東京大学出版会, 2016 年）, 138 頁）

[267] 現在の中国では、映画の撮影、配給、上映及び輸出入は、すべて政府の許可が必要である。この許可を得るために、脚本段階、試写フィルム段階、完成フィルム段階と三段階分けて、国家の映画審査部門の審査を受けなければならない。（楊紅雲「中国映画経営の現状に見る政府方策の問題点」『名古屋外国語大学外国語学部紀要』40（2012 年）：296 頁）.

[268] 新中国の接吻映画第一号は、1980 年制作した『不是為了愛情』（向霖監督、峨眉電影制片廠）である。キスシーンを審査で通すために、ヒロインを外国人の女性に演じてもらうように工夫した。しかし、30 秒のキスシーンを 3 秒に短縮することでようやく上映することができたというエピソードが残っている。（六月六「新中国電影第一個千辛万苦的吻」『政府法制』3（2010 年）：26 頁）

[269] 平野共余子『天皇と接吻―アメリカ占領下の日本映画検閲』（草思社, 1998 年）, 33-34 頁.

[270] 2001 年 12 月 12 日の国務院第 50 回常務会議によって決定され、2002 年 2 月 1 日から実施された。

家の安全」「民族団結」「社会秩序」「社会安定」「社会道徳」「法律」「行政法規」「国家が規定する禁止事項」など、公的秩序に言及する内容は７つもある[271]。映画における個人の欲望の現れとして、相変わらず男女の恋愛がよく取り上げられる。映画の検閲においても、「黄」（エロチック）の内容が特に重要視される内容の一つである[272]。キスシーンが完全にスクリーンから排除された時代と比べると、2010 年代の中国映画ではキスがさほど特異な場面でなくなった。しかし、スクリーンに映し出される接吻表現にはエロティックな意味よりも、むしろ愛情の純粋さやプラトニックな男女関係が強調されるように考えられる。『白蛇伝説』におけるキスの場面も例に漏れず、映画の中でキスが繰り返されればされるほど、愛情が一種の形骸化された理想として描かれ、空洞化されていく構造になっているのである。

プロットの改作

白娘のイメージが理想的な女性像から離れたものになったのは、歴代の「白蛇伝」が重要視する二つのプロットの改作にも関わっている。夫の命のために命がけで仙草を盗む「盗草」と子供が出産する「産子」のプロットである。

『白蛇伝説』では「盗草」というくだりが残っているが、許仙が負傷した白娘を助けるために、雷峰塔の中にある仙草を盗み取るように書き換えられた。端午の節句に大蛇の姿に変わった白娘と法海が戦っているところ、事態は切迫し、許仙は法海からもらった法刀を大蛇に刺す。事後、その大蛇が妻だと知った許仙は自分の過ちを後悔し、彼女の命を助ける方法を考える。鼠の精に死者を甦らせる仙草の所在を教えてもらった後、許仙は思い切って「どんな困難があろうと、素素〔白娘〕を救う」と決意し、崖の上にある雷峰塔に向かう。

この場面の編集方法に注意すべきところは、許仙のアクションと異なる場所にいる白娘のショットが交互に編集される中で、それをつなぐ手法としてディゾルブが多く使われることである。許仙が雷峰塔に登るショットの上に、小青に抱かれている半人半妖の白娘の姿が重ね合わせられて出てくる（図 32-33）。次第に白娘のイメージの方が鮮明になっていく（図 34）。その後、今度は白娘のショットの上に、許仙が登る姿がオーバーラップされて

[271] 前掲，楊紅雲「中国映画経営の現状に見る政府方策の問題点」，296 頁.
[272] 前掲，楊紅雲，「中国映画経営の現状に見る政府方策の問題点」，296 頁.

鮮明になっていく（図 35）。このような二つのイメージを重ねるオーバーラップが 4 回ほど繰り返して出る。許仙のアクションと白娘の間にある関係性と緊張感が示されている。すなわち、許仙の行為が白娘の命に関わる極めて重要な行いであるということを、数回のディゾルブによるクロス編集を通して強調している。

図 32

図 33

図 34

図 35

『白蛇伝説』の許仙は、今までの性格の弱い書生のイメージから一変し、健やかで女色に惑わされない正直な性格になる。映画の序盤に初めて姿を現す許仙は、薬草を取るために険しい山を平気で登っていき、同行の仲間たちを励ましたり、手を伸ばして助けたりする。外見上の際立った特徴は、日焼けした小麦色の肌と、鍛えられた強健な身体になっている。元宵節の夜に、小青の働きによって川の上の東屋で白娘と会った許仙は、白娘からの積極的な愛情攻勢を前にしても心を動かされずに、意中の人がいると言って端正な態度で断る。美しい女性に対して清く正しい聖人君子でいる許仙は、のちに白娘がその意中の人であると気付き、「君の口づけで、運命の出会いを感じた。あの一瞬で、天にも昇る心地になった。この先もずっと、どんな時でも、僕は君のそばにいる。君を幸せにするため」という情愛が深い睦言を語る。そして、白娘の蛇体を目撃して大きなショックを受けたにもかかわらず、許仙は動揺せずに妻への愛情を一貫して示し、命がけで仙草を盗み取る。このように、『白蛇伝説』の許仙は、「白蛇伝」での動揺しやすく弱い知識人という人物から、「人妖が結ばれない」という運命と抗争するため自分の力で妻を守ろうとする強い主体性を持つ現代の好青年へと変化した。

「盗草」の改作は、大きく白娘のイメージに影響を与えている。まず、もともと、この場面は白娘の献身の愛と勇敢を褒め称える重要な場面だった。しかし、この救命行動の主体を許仙に変え、客体を白娘にすることによって、受動的に許仙の助けを待つしかない白娘の代わりに、主導権を握る許仙が褒め称えられることになる。次に、男性役の美化に伴って、白娘が矮小化される。許仙が動揺しない頼もしい恋人であれば、白娘と許仙の関係には何の動揺も隙間もない。物語における矛盾は法海と白娘の対立関係にある。しかし、法海もまた大愛を持つ寛容な執法者であるので、その矛盾の根源は法海から白娘へ傾くことを余儀なくされる。

もう一つの改作は、「産子」のプロットを完全に削除されたことである。人間の子を授かが白娘のイメージに重要な意義を持つことは、すでに第三章で言及した。それは①白娘の愛情の肯定、②白娘が蛇妖から人間に、そして妻から母親に昇格した二重の身分の転換が遂げたという二点で、白娘の人格的完成度を高める。中華文化圏で作られた多数の「白蛇伝」の映画作品は「産子」のプロットを取り入れたことから[273]、『白蛇伝説』の特異性が際立つ。一個前の作品『青蛇』では、白娘の欲望のある一面が強調されるが、彼女が子供を産むことによってすでに人間になったことを、法海の「蛇が人間の子を？人間に生まれ変わっていた」というセリフが裏付ける。人間である以上、法海と白娘との対立が直ちに解消する。今度は法海が雷峰塔に打たれそうな白娘に手を差し伸べて彼女を助けようとする。白娘は子供を高く上げて、法海に「子供を先に助けてください」と叫んで渡す。その直後、白娘は流れてきた雷峰塔の残骸に飲み込まれて死ぬ。このように、『青蛇』も「産子」のプロットを加えることで、白娘の人間化が成就した。それに対して、『白蛇伝説』は白娘が母親になる可能性にも触れていない。白娘は夫を支える賢明な妻や子供を愛する母親という常套的な女性像から脱却して、自分自身の欲望に注意を向けるようになる。理想的な女性としての性格を失った白娘は、自らの欲望にどこまでも忠実に、ただ本能が命ずるままに行動し、世間と常識を無視して生きようとする姿勢が強調される。

現代の中国大陸で作られた商業映画である『白蛇伝説』と 55 年も前に製作された東宝版の『白夫人の妖恋』は時代も社会の体制も全く異なるにもかかわらず、「産子」のプロットを削除し白娘のイメージから母性性を脱却させる点、また理性を喪失するほど執拗に愛情を求める白娘を描いているという点において、奇妙な一致を見せているということは注目

[273] 日本と韓国の作品を除いた 15 本の作品中（同じシリーズの作品は一つとして計算する）、3 本が産子のプロットを取り入れなかった。附録 2 映画作品リストに参照。

に値する。

第4節　現代大陸における「白蛇伝」の新しい解釈

大衆によく知られた古典物を改変するには、ある種の危険性が伴う。熟知された物語の内容を下手に改変してしまうと、その新しい解釈と物語の感動を楽しむために映画を観に来た観客の関心をそいでしまうからである。『白蛇伝説』を観に来た観客も例に漏れず、白娘と許仙の現代版悲恋物語と新技術による視覚効果を観るために訪れ、年齢層も若い世代に集中していた。ところが、『白蛇伝説』における物語の主軸は愛情ではなくなり、白娘も従属的な役割しか果たしていない。法海の妖怪退治ばかりが強調され、肝心の白娘と許仙のロマンスが後景に押しやられているのである。法海の困惑と悟りは、『青蛇』では副次的な要素だったが、『白蛇伝説』になると、それが男女のロマンスという本来の主題を逆説的に圧倒してしまうのである。

「白蛇伝」にもともと存在する人物である法海と許仙に加えて、能忍が登場することによって男性役の比重が著しく大きくなった。そして、男性役それぞれの性格が多様となり美化される。「白蛇伝」の二大クライマックスである「盗草」と「水漫金山寺」は、白娘の愛情への献身を褒め称える場面から、許仙の逞しさと法海の柔軟化を見せる場面に完全に転倒した。このような男性役が重視・美化されるにつれて、一方の白娘は女性の理想からかけ離れたイメージに仕立て上げてしまう。さらに、男女双方の力関係は均衡を失い、勢いが白娘（女性）の側から法海（男性）の側へと傾いたようにみえる。

『白蛇伝説』に表現されている白娘と法海の対立は、従来の民衆と権力者との階級間の対決というよりは、むしろ現代社会の中に展開する私的な欲望と公的な領域における価値との対決といった方が、よりよく本質を捉えられると思われる。程小東監督は、「法海は警察のような身分だが、彼自身は白蛇に同情する。しかし、白蛇は確かに法律を犯したので、法海は止むを得ず彼女を雷峰塔の中に収監した」と的確に形容している[274]。ゆえに、歴来の「白蛇伝」物語に必ず登場する雷峰塔とは公的な構造と力の本質は変わらず、そこに社会の秩序を維持する法律という一面が追加されただけである。私的な欲望を主張する白娘はこの塔のもとに鎮圧され閉じ込められることになったのだと考えられる。

さらに興味深いことに、この映画の結末において、白娘が形式的に鎮圧されたことに留

[274] 前掲，程小東，王陳「程小東訪談：『白蛇伝説』里没流一滴血」，34 頁.

まらず、彼女が自発的に公的秩序に屈服する場面が加えられる。その場面が次である。金山寺の水攻めの戦いで、白娘は仏の力を借りた法海によって雷峰塔に収監され、許仙との別れを強いられる。水攻めの「罪」を償うために「懲罰」を余儀なくされるが、その「罪」は自らの「愛」ゆえの結果であると、もう一度許仙に会うために罪を認めると白娘自身が語る印象的なシーンが挿入されている。雷峰塔に収監された場面で、白娘は塔内の壁に描かれた仏像に対して、以下のような台詞を言う。

> 私達の愛が偽りの愛だとでも？仏の慈悲は、どこにあるの？彼にひと目会わせて、ひと目だけ。罰は受けます。阿弥陀仏。

白娘が独り言を語るように見えるが、白娘のショットと彼女が見た仏像のショットが交互に繰り返される編集方法により、二人が会話しているようなイメージが作り出される。その中で、仏像の視点から見る白娘のショットと白娘の視点のショットが二人の力関係を視覚的に表している。ハイアングル俯瞰ショットで撮られる白娘と、ローアングルとバストショットで捉えられる仏像からは、弱く小さい白娘と強大な仏のイメージが際立って対照的に表されている（図 36-37）。先ほどまで堂々と夫婦愛を主張して仏の慈悲を求めていた白娘は、この超ロングショットに至って一気に勢いを失ったようにも見える。その直後の「罰は受けます」と言って頭を下げて「阿弥陀仏」と念仏を唱える白娘のクロース・アップは、台詞からも、跪いて俯向く白娘の身体表現からも、彼女が仏の権威に屈伏して従順する雰囲気を強化している（図 38-39）。

図 36

図 37

図 38

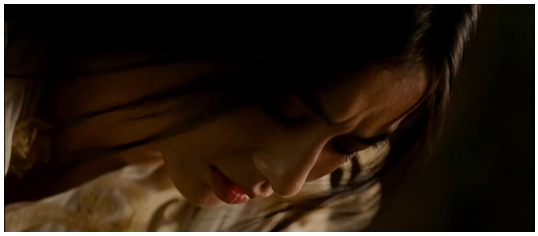

図 39

情念を貫いてきた白娘は結局、公的な秩序に従わなければならない境地に迫られる。許仙に一目会いたいと切に願う白娘は、結局私的な欲望を叶えるために、公的秩序に従って懲罰を受ける。彼女がいくら問い掛けても沈黙していた仏像は、白娘が罪を認めるとようやく変化を起こす。壁画の仏像の上から一束の光が差し込み（図 40）、それと同時に曇った空にも一束の光が射す。その光景を見る法海は仏の意思を悟り、塔の一角を持ち上げて白娘を解放する（図 41）。つまりこの場面は、個人が社会の秩序を認めたことで、公的秩序から許容範囲内の慈悲が下ることを端的に示すものであろう。

図 40

図 41

二人の愛の絆を裂こうとした法海は、ここでは完全に手助け役に変化する。この点は、日本版『白夫人の妖恋』『白蛇伝』、または韓国版『白蛇夫人』にも共通している。ただし、中華文化圏以外の日本と韓国においては、法海の持つ統治階級や公的権威の象徴という複雑で政治権力的な意味は共感されない。そのため、日本版も韓国版も、法海はただの仏法に造詣が深い高僧として造型され、醜悪化する必要もなければ、美化する必要もない。大陸版『白蛇伝説』の法海は、徹頭徹尾冷酷な法の執行者から、善心を込めて教え諭す温厚な有徳者や、世間に大愛を持つ慈悲深い聖人に変貌する。これは中国文化圏における従来の「白蛇伝」で多く描かれてきた白娘と法海の善悪二元対立の図式を崩壊させることにもなる。程小東監督はインタビューで、「この映画の人物は法海を含めてみんな良い人で、すべての衝突が誤解から生じたのである」[275]と語っている。要するに、物語の衝突/矛盾は誰か片方の責任によるものではなくなり、それぞれ違う立場の欲求が噛み合わないことからきたというのである。そして、法海を主役として選んだ『白蛇伝説』は、異なる角度から「白蛇伝」を新しく解釈している。現代社会の多元性と寛容性を求める新しい探求が見ら

[275] 前掲，程小東，王陳「程小東訪談：『白蛇伝説』里没流一滴血」，34 頁.

れる一方、物語の根幹は種族を超えた愛情への賛美から、法海の代表する公的秩序への謳歌に巧妙に転換された。

終章

「白蛇伝」の物語は、近世から 21 世紀の現在まで約四百年にわたって中国社会の中に空気のように遍在し、人々の価値観と世界観を構築し、傍証してきた。物語の発展プロセスにおいて、ヒロインの白蛇のイメージは絶えず豊富にされてきた。本論文では、「白蛇伝」の変遷プロセスの一環と、戦後の 1950 年代から現代までに制作された「白蛇伝」映画を対象とし、作品に描かれる女性像の分析を中心にして、映画のテクストと各作品をめぐる言説分析を通じて、異なる文化または異なる時代において女性表象がどのように変化したかを考察した。また、各作品の間に存在する影響・受容関係についても分析を試みた。

第1節　各章のまとめと結論

背景としての中国の「白蛇伝」の発展とその後の映画化された経歴を整理した上で、第一章では、日本の 1950 年代の白蛇伝映画『白夫人の妖恋』と『白蛇伝』を取り上げて論じた。1949 年以降、日中両国の国家関係は断絶したにも関わらず、なぜ日本初のブルーバック撮影技術を用いた特撮映画や日本初の長編カラーアニメといった日本映画史に残る重要な二つの映画を、中国民話「白蛇伝」をテーマに制作することを決めたのか。この問いに答えるために、映画史の先行研究と関係者の言説資料を検証した。当時の日本映画界が置かれていた時代背景という観点で考察を試みた結果、1950 年代における日本映画の東南アジア市場への進出の狙いと、国際進出によって結ばれた成果だとまとめた。その背景を整理した後、映画の多くのショット分析を通して、白娘と小青の女性表象を考察し、また改編の内容も明確にした上で、その女性像と改編にはどのような背景があったかについて検討した。

映画『白夫人の妖恋』は、白夫人の夫に対する強い愛情を描くことを中心に、恋愛に幸福を見出す人間性の本質や、現代女性の主体性に基づく愛情の本質を追求することを主題とする。男女の恋愛の本質は、美化される理想ばかりではない。恋愛には甘美と苦痛がともない、愛と欲という本能は人間の複雑で暗い面をもあらわにすることをこの映画は表現しているようである。アニメ『白蛇伝』は、子供への教育上の配慮から純愛物語を主題化し、プロット、キャラクターと人物関係を単純化した。白娘が人間になり、許仙と結ばれて幸せな生活に旅立つという改編から、愛情への献身と恋愛の勝利がこの作品の主張と言

える。二作品では、中国「白蛇伝」に不可欠な「雷峰塔」の意味を弱める傾向と、女性が二つの表象として現れることが共通している。まず、共通している結末の改作について、中国と海を隔てた日本では、中国文化圏における雷峰塔の複雑で政治権力的な意味に共感し難いということが原因の一つである。ところが、林房雄の原作小説の結末、すなわち白娘と許仙が人間として結ばれて船に乗って新しい生活を迎える内容とも異なった『白夫人の妖恋』の結末には、豊田監督の愛情の一番美しい形は心中であるという主張が窺える。一方のアニメ『白蛇伝』は林房雄の小説の結末を採用していることから、小説から影響を受けていることが考察できた。次に、二作品とも女性を「無口」で愛情のために全てを捧げる白娘と、冷静な判断力と反抗する力を持っている小青という、二つの対照的な女性像を描いた。

日本版『白夫人の妖恋』『白蛇伝』が相次いで公開された僅か 2 年後の 1960 年に、韓国映画史上の代表的な監督の一人である申相玉によって、『白蛇夫人』が製作された。第二章では、韓国版『白蛇夫人』を取り上げ、作品をめぐる制作背景を述べた上で、白娘の身体表象の変化に焦点を当てながら、映画のテクストを詳細に検討した。映画の始まりでは、白娘の身体表象と言動に許仙を代表とする男性を惹きつけようというエロティシズムが感じられる。しかしながら、白娘は許仙と結婚した後、エロティックなイメージを断ち切り、儒教的規範に属する献身的な妻になる。申相玉監督の儒教社会的規範への賛同が反映される一方で、当時の韓国社会における儒教的な道徳規範に基づく女性像への回帰が提唱されている傾向を、申相玉監督が機敏に読み取った。そのため映画のなか、白娘のイメージは社会の主流を占める伝統的な女性観と合致するように変化した。また、『白蛇夫人』では日本の二つの「白蛇伝」映画を模倣したシーンが数多く登場した。それによって、『白蛇夫人』は、二つの日本版が引き起こした「白蛇伝」ブームが思いもよらぬところで結実した成果だと分かった。

第三章で扱ったのは、日本との合作映画『白夫人の妖恋』の後、1962 年に香港のショウ・ブラザーズが独力で制作した映画『白蛇伝』である。黄梅調映画とよばれる新しいジャンルの初期作品の一つとして『白蛇伝』が興行的に成功したのは、黄梅調映画を通じて形成された想像の「文化中国」という意識が、戦後の香港や台湾を含む東南アジア地域の華人コミュニティに強い共感をもたらしたことが決定的な要因だと主張した。日本版『白夫人の妖恋』と韓国版『白蛇夫人』との比較を行いながら、邵氏の『白蛇伝』の独特な場面の分析を通して、恩義に報いる品格や勇気と献身を兼備した人妻の理想女性像、そして

母親の要素が加入していたことが考察できた。さらに、『白蛇伝』で描かれた白娘の姿には、創作者たちが抱いていた想像上の中国へのノスタルジアが重ねられていたことが明らかになった。また、白娘に関わる三つの人物関係に注目して論じた結果、白娘と許仙の間に強固な愛情および信頼関係が築かれ、白娘と法海が善悪敵対の関係で一貫し、白娘と小青は始終姉妹のような親しい関係に設定されることが分かった。各関係の調整は、白娘の美化を目的としたことが見られた。

そして、日本映画『白夫人の妖恋』が 1962 年香港映画『白蛇伝』にもたらした影響について、主に物語と場面構成から分析した。物語の面では、雷峰塔が存在しない結末が顕著である。場面構成の面では、円谷英二による特撮シーンをそのまま挿入することや、酷似しているフレーム構図がありながらも、邵氏版『白蛇伝』独自の改編も見られる。邵氏版は東宝版の影響を受けていながらも、中華系の観客に受け入れられるかを標準として取捨選択を行った結果、物語の大筋は熟知されているストーリーで保つ一方で、白娘を道徳の備えた理想的な女性像として描いた。

続く第四章では、現代の香港で作られた映画『青蛇』を取り上げ、表象される女性像、女性間の関係、男女の力関係変化という三つの点に注目し、映画のテクストや映像を綿密に分析し、原作小説の該当内容を交えながら言及しつつ、映画の独自性を導きながら、いかに小青、白娘の〈女性表象〉が構築されるかについて論じた。まず、小青と白娘とのイメージは、彼女たちの身体の視覚表象の相違を通じて、本能（感性）と規範（理性）という二項対立的に構造化された。次に、小青のジェンダー意識の啓蒙と超越をめぐって、白娘との関係を、模倣から否定、そして超越の三段階から論じた。白娘と許仙の恋愛関係の傍観者である小青は、白娘の行動を見て自身の女性としてのジェンダー意識が啓蒙され発展し、最終的には白娘を超えて、「規則」と伝統的なイデオロギーの枠から解放された自己像を達成した。最後に、白娘と許仙、小青と法海の男女間の権力関係を考察した。白蛇と許仙の関係において、従来の能動/男、受動/女という二項対立図式が逆のパターンに変えられ、能動的な女性と受動的な男性の構図になった。また、小青と法海の感情を加えることによって、法海が代表する男性権威の「絶対性」が揺るぎ、『青蛇』は従来の「白蛇伝」における固定化したジェンダー規範を突き崩すことになった。

最後の第五章では、2011 年に中国大陸からの出資を受けた香港の制作チームによって製作された大作映画『白蛇伝説』を対象とし、法海の目線から「白蛇伝」を語り直すときの女性像の変化を分析した。主役の座から降ろされた白娘は、従来の伝統的な礼儀道徳に基

づく女性の規範ではなく、それを逸脱して自我の欲望を貫く現代女性であるということが強調されている。蛇の姿を厭わない視覚表象からも、白娘の愛の執念を強調していることが見える。また、作品の男性役は登場する比重が多くなり、それぞれの性格に潤色を加えられて美化されるようになった。真善美になる法海、勇ましい男になる許仙、終始善良である能忍に対して、白娘は強烈な情念を貫く個人の欲望の代表者となった。白娘と許仙の愛情表現において、キスの場面が反復して出る。しかし、性的表現に厳しい中国側の映画検閲に合わせるため、キスシーンにはエロティックな意味が削ぎ落とされ、愛情の純粋さとプラトニックな男女関係が強調される。二人の愛情が一種の形骸化された理想として描かれ、空洞化されていく構造になっている。『白蛇伝説』に表現されている白娘と法海の対立は、現代社会の中に展開する私的な欲望と公的な領域における価値との対決と捉えられる。この一見気軽な娯楽映画を吟味することによって、大陸版では「白蛇伝」物語の根幹を、愛情への賛美から公的秩序への謳歌に転換したという結論を導き出した。

以上の内容は本博士論文の主な内容である。こうして中国本土に端を発した「白蛇伝」の物語の流れが、日本、韓国、香港といった東アジアをひと回りして、半世紀の後にもう一度「白蛇伝」の変遷を映画的に豊かにすることになった。序章において示されたように、「白蛇伝」映画の変遷プロセスでは主に以下の二つの問いが意識されていた。「白蛇伝」映画の越境がもたらした受容と作品間の影響関係はどのようになるのか。また、物語の解釈と人物造型にどのように各地域・時代特有のコンテキストを反映するのか。上記の二点を持って、本論文で行なった一連の分析を整理すると、以下のようにまとめられる。①戦後の白蛇伝映画からみるアジア映画交流の一端、②異なる文化と時代によって変貌する女性の表象、という二つの方面から結論づけることができる。

戦後の白蛇伝映画からみるアジア映画交流の一端

1950 年代、ハリウッドやヨーロッパの映画祭が代表する西洋文化に立ち向かうため、アジア映画振興を志した日本映画界は、同時代の香港、韓国、フィリピンといった東南アジア諸国の市場開拓や映画資本・技術交流に力を入れた。その成果として、東南アジア映画製作者連盟の結成とアジア映画祭の実施が達成された。アジア映画祭は、日本、香港、韓国の映画技術の発展と市場の拡大という交流の場を提供した。アジア映画における交流と

技術向上に伴い、二大代表である日本と香港とのあいだで、合作映画、技術・人材の貸出といった手段による連携が盛んに行われた。その成果の一つとして、合作映画『白夫人の妖恋』が製作された。アニメ『白蛇伝』も企画の段階では、香港と共同で製作する話があった。

しかし、映画祭を主導した日本映画が 1960 年代から衰退期に入るとともに[276]、この映画祭の主要部門の受賞は香港と韓国映画が独占することになった[277]。1962 年に初めてソウルで開かれたアジア映画祭は、香港最大の制作会社ショウ・ブラザーズと韓国最大の制作会社シン・フィルムとの合作を果たした場所であった。香港と韓国がともに映画産業の全盛期を迎えた 1960 年代において、緊密な合作関係を結んだショウ・ブラザーズとシン・フィルムの間で、映画の技術と人材の交流が盛んに行われた。

シン・フィルムは 1960 年と 1969 年に「白蛇伝」に関わる映画『白蛇夫人』と『蛇女』を製作した。また、ショウ・ブラザーズは 1962 年に『白蛇伝』を製作した。一見して閉鎖的に時系列化された個別の作品を比較して、映画テクストを細緻に検証することによって、これらの作品が日本版からの影響を受けたことが明らかになっている。

韓国版『白蛇夫人』のなかに、日本の二つの「白蛇伝」映画を模倣したシーンは数多く登場する。『白蛇夫人』のエンディングは、白娘が雷峰塔に鎮まれるという中国原典で重視している結末を削除し、日本アニメ版における白娘と許仙が生きて結ばれ船に乗り新生活を迎える結末を取っている。最後のシーンの構図も明らかに日本のアニメ版を意識している。香港邵氏版は物語と場面構成において、日本実写版の影響を受けていることがわかった。邵氏版の結末では、従来の伝説や演劇の定番である雷峰塔が登場していない。主人公の二人は死後、魂となって一緒になり、仙境に行って幸福な生活を実現する。雷峰塔が削除されたことと、二人の魂が他界で結ばれること、ひいてはロングテークで二人の愛情成就を撮るカメラワークが、明らかに日本実写版から影響を受けた。特に興味深いのは、日本実写版のクライマックスである水攻めの特撮シーンが、邵氏版を経由し、申相玉版『蛇女』にも使われたことである。この特撮シーンの引用は、戦後日本映画が香港、韓国の映画にもたらした影響のまさに具体的で可視的な好例であろう。国境を越えた「白蛇伝」映画の影響はアジアに大きく円を描くように回り、その影響が韓国に流れたり中華文化圏の

[276] 前掲，李英載『トランス/ナショナルアクション映画』, 221 頁.

[277] 例えば、映画祭の創設を主導した大映は、1960 年代に急速に進行した映画の観客数の減少に大きな打撃を受けた。1971 年に、ついに多大な負債を抱えて倒産した。（佐藤忠男『日本映画史〈3〉』（岩波書店，1995 年），46 頁）

「白蛇伝」に逆流したりと、各地で「白蛇伝」映画を開花させた。1950 年代から 60 年代の日本、香港、韓国の「白蛇伝」映画を考察することによって、戦後アジア映画のネットワークの一端を窺えることができた。

映画研究者の四方田犬彦は「映画の歴史とは特権的な監督たちの「作家」の歴史ではない、それは制作と配給と興行が複雑に絡み合って構成される多元的な歴史であって、そこでは監督個人であるよりも、個人を越えたジャンルの文法がより本質的な形で映画の全体像を担うこととなる」[278]と述べている。四方田の言論を援用すると、「白蛇伝」映画をめぐる探求は、日本や韓国、香港などの単独な作品あるいは個別の地域に注目して論じるだけではなく、より広いアジア映画の枠組みで検討し直すことによって、多くの示唆を与えてくれるだろう。

異なる文化と時代によって変貌する女性の表象

本論文から浮かび上がる戦後の日本から現代の中国大陸までの白蛇伝映画における女性像の特徴を、次の二点からまとめることができる。異文化比較の視点から、1960 年代前後に日本、韓国、香港で製作された「白蛇伝」映画における女性像の特徴を見極め、その表象を通して当時の社会心象が読み取れた。もう一つは、1962 年に香港で製作された『白蛇伝』と現代の香港と大陸で製作された二つの映画との比較を通して、女性像の変化から時代や社会体制の要素が垣間見えた。

異文化における女性像の違い

日本版『白夫人の妖恋』では、強い愛情を抱く白娘のイメージが印象的である。白娘が執拗に男を追いかけるような造型の背景には、日本の伝統的な人蛇の恋の物語の「執念深い女主人公」の文化がある一方で、伝統の否定的なイメージと違って積極的な意味を賦与している。白娘の表象は、日本古来の蛇物語にある退治すべき怖い女主人公のイメージから、哀れで同情すべき存在に変化している。夫に強い愛情を抱く白娘の表象は、戦後の日本人男性が希求する女性像であることを明らかにした。夫を立てるという白娘の女性像の

[278] 前掲，四方田犬彦『アジアのなかの日本映画』，40 頁.

裏には、儒教の従属的な女性像が無意識に働いていると考える。一方、アニメ『白蛇伝』における白娘の表象は個性に乏しいが、愛のために全てを捧げるところが実写版と共通している。また、両作品とも小青が現代的な性格の持ち主として描かれたことから、戦後近代化によって形成された世界共通の新しい女性像を重ねていたことが分かった。日本伝統の「執念深い」印象を引き継ぐ白娘と現代社会の主体的な小青の対比は、戦後の日本における女性観を反映している。

申相玉版『白蛇夫人』と邵氏版『白蛇伝』も日本版の「白蛇伝」映画から影響を受けているが、場面設計や特撮シーンの引用といった技術の方がメインとなり、白娘の表象は日本版と違うものになっていると言っていい。申相玉版では、日本の実写版の道徳から逸脱するイメージがなく、アニメ版の可憐な純情少女とも大きなズレがある。申相玉版の白娘の表象は、セクシュアリティーと儒教的な女性像という二律背反のように見なされる面を兼ねている。白娘の性的魅力は告白の場面のみに現れ、その後の彼女は儒教的規範に属する貞淑な妻になった。プロットの改作を通して、夫のいる「家」に尽くす妻というイメージのほかに、町の人々に代表される「社会」のために貢献する女性像が作りあげられている。白娘は「忍耐」「自己犠牲」「献身」「内助の功」という徳性を備え付け、伝統的な道徳規範に基づく理想的な女性として描かれる。

邵氏版『白蛇伝』は戦後形成された華人コミュニティーの古典中国への郷愁の喚起を目的にしたため、白娘は伝統文化に相応しい理想的な女性として描かれている。邵氏版は、白娘を人情深く、勇気と献身する姿勢を持ち、さらに寛容さと貞節を兼備した人妻の理想像にまで高めるために、場面構成の添削と人物関係の設定において様々な工夫をした。邵氏版と申相玉版は「白蛇伝」の改作上、白蛇を人間化し、道徳化する傾向は共通している。さらに、邵氏版と申相玉版（リメイク版の『蛇女』）のいずれもが、白娘が「母」の生産的な力を有し、子供に対する深い愛情を持つ「母親像」への展開が見られる。

このような類似性には、次の時代背景が無視できない。1960 年代に近代化を推進してきた韓国では、それ以前に抑圧され排除されてきた伝統的な価値観に目が向けられるようになり、伝統的な道徳規範に基づく女性像への回帰が提唱されていた。一方の香港では、戦後の華人共同体を対象として、中国伝統文化へのノスタルジーを掲げた民間伝承と伝統戯曲が結ばれた「黄梅調映画」という新しい文化商品が風靡していた。申相玉版と邵氏版で描かれる伝統文化に符合する理想的な女性像には、韓国社会の本質に宿る儒教の道徳的理念が中国文化圏に根付いている儒教的倫理観に通底しているものがある。

時代変化がもたらした女性表象の変貌

白娘をめぐる理想化の傾向は最初の白蛇伝映画『義妖白蛇伝』にすでに現れ、邵氏版に至っては慣例のように固まっていた。いうまでもなく、道徳的に正しい白娘には、それに対応するかのように、夫婦愛の深い許仙、忠心な小青、悪人の法海が設定されることになる。しかしながら、現代のアダプテーションに至っては、従来になかった解釈が施され、キャラクターに多様性が与えられるようになる。『青蛇』と『白蛇伝説』は、中華文化圏における既成の白娘のイメージ、すなわち献身的な妻、夫のために我を捨てる理想的な女性像というイメージを打ち破り、女性が自ら欲望を主張するようになった。

1993 年に徐克が『青蛇』を発表したとき、彼が打ち出した新たな機軸とは、女流作家である李碧華の同名原作小説の女性視点に従って、白娘と許仙との恋情において傍観者である小青を主役として登場させたことにあった。語り手の変化によって、物語は白娘を中心とした恋愛話から小青の妖怪が人間に生まれ変わって成長する話になる。映画の中で、白娘と小青との女性間の関係は、従来の主従関係や姉妹関係より複合的な意味を持つようになる。未知から悟りへと成長していく小青が許仙と法海を誘惑するという新たなプロットによって、女性の視点からの男性中心社会への批判や両性関係の虚偽性を露呈することができた。こうして、『青蛇』は「白蛇伝」物語が携えていた伝統的パラダイムを見事に読み替えることに成功した。この変換ゆえに、綿々と続いてきた封建権力により迫害される女性の悲劇物語は、見事に現代の両性関係の生々しい真実や人間相互の不安と不信を暴く物語として更新され、新しい生気を与えられることになった。

2011 年に大陸の出資を受けた香港の名監督の程小東によってリメイクされた『白蛇伝説』は、『青蛇』と似ている手法を用いて、異なるキャラクターの目線から「白蛇伝」を現代風に語り直し、法海を紋切り型の悪役から解放する。ところが、法海を主役に抜擢した『白蛇伝説』は『青蛇』の男性批判とはまったく対照的な作風を見せ、語りの主体が再び男性に戻った。法海の美化及び男性役の活躍に伴って、白娘は理想的な女性像から離れ、従来の伝統的な女性観から逸脱して自我の欲望を主張する現代女性の個体に変貌した。そして、法海が代表する「公的秩序」と白娘が象徴する「私的欲望」の間に生じた齟齬こそ、悲劇の根本原因である。私的な欲望を主張する白娘は鎮圧されるに止まらず、自発的に屈服する行為を強いられる。このような改作は、香港が中国に返還された 1997 年以降、中国大陸

という特殊な文脈のなかで、香港の映画製作者が表現の重点を意識的もしくは無意識的に移動していることを示している。

上述してきたように、「白蛇伝」映画における女性のイメージは、文化的な記憶や政治的・社会的状況によってその都度影響され、変化し続けている。

第2節　研究の意義と今後の課題

本論文は日本、韓国、香港、大陸の「白蛇伝」映画を研究対象とし、映像分析にもとづいたショット分析の方法を用いて、女性像を中心に考察した映画研究である。映画学に限定することなく、近年の映画研究における一つの潮流になりつつある学際的な研究方法を取ることで、映画をより広い交錯的な空間で捉えて読み解くことを試みた。このような領域横断的なアプローチを通して、テキストを中心としてきた「白蛇伝」研究に学際的な貢献を果たすことができれば嬉しく思う。

また、ドラマを含めたほかの「白蛇伝」映像作品も多数存在しているが、紙幅の限りで本論文では触れる余裕がなかったため、それらの作品に関して今後分析を展開していく余地があると考えられる。これから新しい映像作品が世に送られるたびに、また新たな研究視点も生まれうる。この後、これらの本格的に研究されていない映像作品を、より精緻に考察していく必要がある。中国大陸、香港、台湾の「白蛇伝」現代映像作品にまで対象を広げ、制作時代や制作地の文化の差異に基づく人物像の違いについての研究を今後の課題とする。本論文で試みた映画を媒介とする女性像の考察は、「白蛇伝」研究における将来のさらなる研究の進展へとつながるものであることを願いつつ、筆を置きたい。

参考文献

＜映像資料＞（年代順）

『白夫人の妖恋』(1956 年). 豊田四郎監督.池部良,山口淑子,八千草薫主演.販売元：東宝株式会社（DVD、2015 年 7 月発売）

『白蛇伝』(1958 年). 藪下泰司監督. 森繁久彌、宮城まり子主演（声の出演）.販売元：東映ビデオ、(DVD、2013 年 6 月発売)

『白蛇夫人』(原題『백사부인』) (1960 年).申相玉監督.崔銀姫,申星一主演. 販売無し,韓国映画データベース（VOD 閲覧、2018 年 3 月 12 日、https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/00603)

『白蛇伝』(1962 年). 岳楓監督. 林黛,杜雷主演.販売元：台湾亜悦股份有限公司（DVD、2014 年 4 月発売)

『蛇女』(原題『사녀』) (1969 年).申相玉監督.吳英一,金惠貞主演. 販売無し,韓国映画データベース（VOD 閲覧、2018 年 3 月 12 日、https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/01842)

『青蛇』(1993 年）.徐克監督.王祖賢,張曼玉主演.販売元：美亞影碟（DVD、2004 年 3 月発売)

『白蛇伝説』(2011 年).程小東監督. 李連杰,黄聖依,蔡卓妍主演.パラマウント ジャパン（DVD、2013 年 12 月発売)

＜作品＞

馮夢龍編. 1936.『警世通言』（三桂堂本）. 生活書店

松枝茂夫・入矢義高・今西凱夫訳. 1970.「白夫人がとこしえに雷峰塔に沈められたこと（第二十八話）」『中国古典文学大系〈25 巻〉宋・元・明通俗小説選』. 平凡社. 150-180 頁.

黄図珌. 1987[1738]. 「看山閣楽府雷峰塔伝奇」, 傅惜華編.『白蛇傳集』 上海古籍出版社. 281-338 頁.

方成培. 1987[1771]. 「雷峰塔伝奇」, 傅惜華編. 『白蛇傳集』 上海古籍出版社. 339-419 頁.

辛島驍・林房雄・八住利雄. 1956.『白夫人の妖恋 ： 小説・原作・シナリオ』. 大日本雄弁会講談社.

林房雄. 1969[1948].「白夫人の妖術」『日本文学全集. 第 66（林房雄・檀一雄集)』. 集英社, 152-196 頁.

張恨水. 2002[1955],『中国経典情話－白蛇伝』. 吉林文史出版社.

張恨水, 常石茂訳. 1956. 『白夫人の恋―完訳・白蛇伝 小説』. 河出書房.

田漢. 1955.『白蛇傳』. 作家出版社.

李碧華. 2001.『霸王別姫 青蛇』. 花城出版社.

＜日本語文献＞

青木正児. 1979[1938]「小説「西湖三塔記」と「雷峰塔」」『青木正児全集・第七巻』, 春秋社.

赤井敏夫. 2006.「分節化された映像―インド娯楽映画ダンスシーンをめぐって」,『映像学』77:43-61 頁.

赤上裕幸. 2013. 『ポスト活字の考古学―「活映」のメディア史 1911 - 1958』. 柏書房.

浅野三平. 1987. 「「蛇性の婬」の源流」『上田秋成の研究』. 桜楓社.

晏妮 . 2016. 「混淆するチャイナカラーの分流－昭和戦後期の日本映画はなぜ「中国表象」を必要とするのか」. 谷川建司編, 『戦後映画の産業空間: 資本・娯楽・興行』. 森話社. 209-235 頁.

イ・ヒャンジン. 2008. 「性とセクシュアリティの表象―母への鎮魂歌―」. 田中かず子編, 『アジアから視るジェンダー』. 風行社.

今泉容子. 2015. 「白蛇伝映画における女の表象―日本文化圏での開花―」『国際日本研究』7:47-62 頁.

――. 2004. 『映画の文法―日本映画のショット分析』. 彩流社.

――. 1997. 『日本シネマの女たち』. 筑摩書房, 東京.

李英載. 2016. 『トランス/ナショナルアクション映画』. 東京大学出版会.

岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編. 1999. 『「新」映画理論集成② 知覚/表象/読解』. フィルムアート社.

植田渥雄. 1979. 「「白蛇傳」考――雷峰塔白蛇物語の起源およびその滅亡と再生」石川忠久編『中国文学論叢』. 小林印刷, 196-213 頁.

鵜月洋. 1967. 『雨月物語評釈』. 角川書店.

越智和弘. 2002. 「女性というイメージの誕生」. 『言語文化研究叢書』1 : 1-15 頁.

門間貴志. 1996. 『アジア映画にみる日本〈2〉韓国・北朝鮮・東南アジアほか編』. 社会評論社.

川田耕. 2014. 「「白蛇伝」にみる近代の胎動」『京都学園大学経済学部論集』23 (2) :35-57 頁.

韓燕麗. 2014. 『ナショナル・シネマの彼方にて―中国系移民の映画とナショナル・アイデンティティ』. 晃洋書房

関口美幸. 2017. 「「白蛇伝」登場人物考(2)許仙 : ″色″から″情″へ」『拓殖大学語学研究』136:23-35 頁.

――. 2016. 「「白蛇伝」登場人物考(1)白娘子 : 蛇妖怪から良妻賢母へ」『拓殖大学語学研究』134:53-70 頁.

キム・ミヒョン編. 根本理恵 訳. 2010[2006]. 『韓国映画史 開化期から開花期まで』. キネマ旬報社.

邱淑婷. 2007. 『香港・日本映画交流史』. 東京大学出版社.

グスタボ・メルカード著，株式会社Ｂスプラウト訳．2013.『Filmmaker’s Eye -映画のシーンに学ぶ構図と撮影術:原則とその破り方-』.ボーンデジタル.
小島瓔礼編著.1991.『蛇の宇宙誌』.東京美術.
坂田愛美.2005.「田漢の京劇『白蛇伝』の改作について」『東京大学中国語中国文学研究室紀要』8：25-55 頁.
坂本佳鶴恵．1997．『「家族」イメージの誕生―日本映画にみる「ホームドラマ」の形成』．新曜社.
佐藤忠男.1995.『日本映画史　第２巻』.岩波書店.
ジェイムズ・モナコ．1983．『映画の教科書―どのように映画を読むか』．フィルムアート社.
ジョンバージャー．1986［1972］．『イメージ Ways of Seeing―視覚とメディア』．PARCO 出版.
諏訪春雄．1992.「中国江南の蛇信仰と日本」『調査研究報告』37:22-36 頁.
『世界大百科事典　22』.2009.平凡社.
『世界文化大百科事典：ジュピター』．1973.世界文化社.
曾秋桂.2010.「異文化接触による物語変容―『白蛇伝』から『崖の上のポニョ』へ」『比較文化研究』94:197-211 頁.
竹内博編,円谷英二著.2010.「色彩映画の特技」『定本円谷英二随筆評論集成』.ワイズ出版.
竹内好.1952.「戦争及び平和と現代の恋愛」『中央公論』67(10):275-280 頁.
田中優子.1990[1986].『江戸の想像力』.筑摩書房.
谷口義介.2014.「馮夢龍と黄圖秘のあいだ ： 白蛇傳・小説から戯曲へ」『学林』58:78-103 頁.
――.2012.「白夫人と法海 ： 白蛇傳變遷史(2)」『学林』55:106-144 頁.
――.2011.「白夫人と青青 ： 一つの白蛇傳變遷史」『学林』53・54:455-483 頁.
――.2004.「蛇捕り名人の戴先生--白蛇傳成立の一こま」『学林』40: 54-68 頁.
鄭琮樺，野崎充彦，加藤知恵 訳．2017．『韓国映画 100 年史――その誕生からグローバル展開まで』．明石書店.
津堅信之．2016．『ディズニーを目指した男 大川博』．日本評論社.
堤邦彦.2006.『女人蛇体―偏愛の江戸怪談史―』．角川学芸出版.
程季華，和代森川訳.1987.『中国映画史』．平凡社.

ディヴィッド・ボードウェル,クリスティン・トンプソン著, 飯岡詩朗・板倉史明・野圭介・北村洋訳.2007.『フィルム・ アート-映画芸術入門-』.名古屋大学出版会.
『東映十年史: 1951 年-1961 年』.1962. 東映十年史編纂委員会編.
富永一登. 2013. 『中国古小説の展開』. 研文出版
長谷正人, 中村秀之.2003. 『映画の政治学』. 青弓社.
日外アソシエーツ編. 1993.『現代韓国人名録』.
『日本大百科全書　巻 2』.1994.小学館.
『日本特撮・幻想映画全集』.1997.勁文社.
平野共余子. 1998. 『天皇と接吻―アメリカ占領下の日本映画検閲』. 草思社.
福田清人.1952.「小説における恋愛描写の変遷」『中央公論』67(10): 239-244 頁.
『東宝特撮映画全史』,1983, 東宝株式会社.
扈賢賛, 根本理恵 訳. 2001. 『わがシネマの旅―韓国映画を振りかえる』. 凱風社.
洪世峨.2013.「厨川白村『近代の恋愛観』への考察」『専修国文』92:1-18 頁.
マイケル・ライアン, メリッサ・レノス著, 田畑暁生訳. 2014. 『Film Analysis 映画分析入門』. フィルムアート社.
松浦恒雄. 2009.「田漢『白蛇伝』の現代性」『野草』83 : 25-44 頁.
丸井貴史. 2012. 「「雷峰怪蹟」試訳（上)」. 『金沢大学国語国文』 37:54-68 頁.
森岩雄. 1976. 『映画製作の実際』. 紀伊國屋書店.
森山重雄. 1958.「民話と文学の方法――白蛇伝と「蛇性の婬」（上）」『日本文学』7(2):1-18 頁.
矢島翠.1979.『出会いの遠近法』.潮出版社.
山口康夫. 2009[2004]. 『日本のアニメ全史――世界を制した日本アニメの軌跡』.テン・ブックス.
山口淑子, 藤原作弥. 1990. 『李香蘭 私の半生』. 新潮社.
山口建治.1998.「民話と小説―白蛇伝の場合―」『中国通俗文芸への視座』（神奈川大学中国語学科）,東方書店, 181-207 頁.
柳沢三郎.1957.「「白蛇伝」の変遷に関する覚書」『日本文学』6(5) : 67-76 頁.
楊紅雲. 2012. 「中国映画経営の現状に見る政府方策の問題点」. 『名古屋外国語大学外国語学部紀要』40: 277-300 頁.
四方田犬彦. 2003. 『アジア映画の大衆的想像力』. 青土社.
――. 2001. 『アジアのなかの日本映画』.岩波書店.

――. 2000.「李香蘭の復活」『日本の女優』. 岩波書店.
劉韻超. 2015.「日本映画における中国古典の受容と変容―映画『白夫人の妖恋』と『白蛇伝』を中心に―」『国際文化研究』21：129-140.
劉文兵. 2016. 『日中映画交流史』. 東京大学出版会.
――. 2004. 『映画のなかの上海： 表象としての都市・女性・プロパガンダ』. 慶應義塾大学出版会
林穂紅編. 1997.『チャイニーズ・ポップスのすべて　香港・台湾・中国』. 音楽之友社.
ルイス・ジアネッティ著, 堤和子, 増田珠子, 堤龍一郎訳. 2003.『映画技法のリテラシー〈1〉映像の法則』. フィルムアート社.
――, 堤和子, 増田珠子, 堤龍一郎訳. 2004.『映画技法のリテラシー〈2〉物語とクリティック』. フィルムアート社.
ローラ・マルヴィ. 1998［1975］.「視覚的快楽と物語映画」, 斉藤綾子訳, 岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編,『「新」映画理論集成① 歴史／人種／ジェンダー』. フィルムアート社.
魯迅. 1984[1924]. 「雷峰塔の倒壊について」『魯迅全集 1 墳/熱風』. 学習研究社.
渡邉大輔. 2014. 「初期東映動画における教育映画の位置 -主に国際化路線との関わりから」. 『演劇研究： 演劇博物館紀要』 37: 97-114 頁.

『カリキュラム』
「白夫人の妖恋」92（1956 年 8 月）
『キネマ旬報』
永田雅一「東南アジア映画製作者連盟の結成」80（1954 年 1 月）
八住利雄「白娘の恋」135（1955 年 12 月）
「『白夫人の妖恋』を見る」149（1956 年 7 月）
「日本最初の長編アニメ「白蛇伝」をめぐって」216（1958 年 10 月）

＜中国語文献＞

白惠元. 2013.「「白蛇伝」電影的邵氏伝統―以 1926 年天一公司影片『義妖白蛇伝』為中心」. 『電影芸術』5:119-122 頁.

車敏娥. 2012.『媒体転移過程中的互文性 ―以李光洙的小説〈夢〉（1947），申相玉的電影〈夢〉（1967），裴昶浩的電影〈夢〉（1990）為中心』（修士論文）. 延辺大学.

陳文勝. 2016.「電影『青蛇』音楽芸術特色分析」.『知音励志』13：158 頁.

陳律薇. 2013. 「流光飛舞亦真亦幻―論徐克電影『青蛇』音楽的意境美」. 『電影文学』2：142-143 頁.

陳輝. 2009. 「人与“妖”的千古絶唱―評徐克電影之『青蛇』」. 『世界華文文学論壇』1：64-66 頁.

陳煒智. 2005.『我愛黄梅調－絲竹中国古典印象』. 牧村図書.

――. 2003, 「絲竹中国・古典印象――邵氏黄梅調電影初探」, 黄愛玲編『邵氏電影初探』, 香港電影資料館, p48-49.

陳風. 2012. 「『白蛇伝説』:以人性的旗幟模糊善悪観」. 『電影評介』1：58-59 頁.

程季華, 李少白, 邢祖文（編著）. 1963. 『中国電影発展史 第一卷』, 中国電影出版社.

戴錦華. 2004. 『電影批評』. 北京大学出版社.

竇欣平. 2005.『戯恋人生』. 現代出版社.

杜維明. 1997.『文化中国的認知与関懐』. 稲郷出版社.

范金蘭. 2003.『白蛇傳故事型變研究』. 台湾萬卷樓圖書.

傅葆石. 2011. 「想像中国：邵氏電影」傅葆石、劉輝編, 『香港的「中国」：邵氏電影』. 牛津大学出版社(中国)有限公司.

付彬彬. 2011. 「従『白蛇伝説』看中国電影商業策略」. 『電影評介』22：55.

傅惜華編. 1987[1955]. 『白蛇傳集』. 上海古籍出版社.

高艶芳. 2014.「中国白蛇傳経典的建構与闡釋」（博士論文）. 華中師範大學.

韓旭東. 2016.「論『青蛇』的性別視点与女性主義色彩」, 『梧州学院学報』26(29:60-64 頁.

何思穎, 何慧玲 編. 2002. 『劍嘯江湖：徐克與香港電影』. 香港電影資料館.

賈薈冊. 2012. 「『白蛇伝説』：商業立意基礎上的接受忽視―兼与『青蛇』対比研究」. 『電影文学』7：72-73 頁.

蔣林芳, 劉郁琪. 2015. 「論『青蛇』従小説到電影的主題流変」. 『電影評介』2:32-34 頁.

蔣建強. 2012. 「『白蛇伝説』的民間文化淵源与商業影片的時代操作策略」. 『電影文学』23：64-65 頁.

李艶平. 2016. 「電影『青蛇』中的女性主義」. 『電影文学』15:115-117 頁.

李焯桃, 何慧玲, 許維文 編. 2009. 《浪漫演義 電影工作室創意非凡廿五年》, 香港國際電影節協會.
劉琪. 2015. 「電影『青蛇』中的禅味与人性之窺探」. 『芸海』8: 83-84 頁.
劉新敖. 2012. 「普世価値与個体欲求的内在悖論—電影『白蛇伝説』的文化寓意解読」. 『 綏化学院学報』 32(6): 133-135 頁.
梅慶生, 張炎敏. 2009. 「華語電影『霸王別姬』与『青蛇』的主題 的主題闡釋」. 『浙江万里学院学報』3:15-18 頁.
孟威. 2011. 「従撮像角度分析『白蛇伝説』」. 『電影評介』24 : 44 頁.
聶焱. 2013. 『「白蛇伝」故事在影視中的改編研究』 (修士論文). 山西大学
——. 2009. 「浅析『青蛇』中的女性形象」. 『文学教育』6:55-57 頁.
彭妍, 張夏凡. 2012. 「試論『白蛇伝説』中的法与情」. 『電影文学』8: 77-78 頁.
銭静方. 1916. 「白蛇伝弾詞考」『小説叢考』. 商務印書館.
闕鐳. 2013. 「影片『青蛇』写意情色鏡頭的運用」. 『芸術百家』8:336-338 頁.
任志芳. 2012. 『20 世紀中後期邵氏戯曲電影研究』 (修士論文). 山西師範大学.
佘亜柳. 2015. 『民間伝説「白蛇伝」在鏡像語境中的豊富与嬗変』 (修士論文). 河北大学
石琪. 2006. 「青蛇—蛇精有趣 特技太乱」. 『香港電影新浪潮』, 復旦大学出版社.
孫祖欣. 2010. 「李碧華小説電影改編的両個走向—以『霸王別姬』和『青蛇』為例」. 『東南大学学報(哲学社会科学版)』2 : 47-50 頁.
孫皓. 2017. 『春香伝 : 从文学到電影』 (博士論文). 吉林大学.
譚本龍, 彭健. 2016. 「論影視劇中許仙形象之新変—以『青蛇』『新白娘子伝奇』『白蛇伝説』為例」. 『電影評介』15: 40-42 頁.
田漢. 1996[1955]. 「白蛇伝」『経典京劇劇本全編』. 国際文化出版公司.
——. 1983. 『田漢論創作』. 上海文芸出版社.
——. 1983[1955]. 「『白蛇伝』序」『田漢論創作』. 上海文芸出版社.
王玉. 2016. 『唱我逍遙調 : 黄霑的歌影江湖』, 貴州人民出版社.
王玥. 2009. 「人生如此, 浮生如斯—評電影『青蛇』重複叙事背後的深層内涵」. 『大衆文芸(理論)』15 : 63-64 頁.
汪龍斌. 2015. 『韓国電影産業的奠基者－申相玉和“申電影”公司研究』 (修士論文). 厦門大学.

王高娃. 2017. 「民間文学重構―以電影『白蛇伝説』為例」. 『中国校外教育』3: 65－71 頁.
王静. 2012. 「『白蛇伝説』的人性観」. 『電影文学』10: 97-98 頁.
王蕾. 2014. 『“白蛇伝説”在影視作品中的改編』（修士論文). 湖南師範大学.
『香港電影　1993-1995』, 1996 年, 香港影業協会出版.
謝春紅. 2012. 「電影『青蛇』中青蛇至真至情形象賞析」. 『電影文学』13 : 32-33 頁.
閆寧. 2012. 「従電影『白蛇伝説』看文化経典の現代伝播」. 『電影文化』7: 30-31 頁.
楊新磊. 2012. 「「白蛇伝」的二十三个影視版本及其多維探究」『文化芸術研究』5(1) : 177-187 頁.
暘晟等編著. 1984 年, 『中国電影演員百人伝』, 長江文芸出版社.
楊紅. 2012. 「多元与包容 : 『白蛇伝説』的後現代主義解読」. 『電影文学』12: 96-97 頁.
姚玉瑩. 2007. 「中国大片:戴着鐐銬跳舞」. 『中国報道』3 : 116-119 頁.
苑競瑋. 2016. 「従女性主義視角看『青蛇』中女性自体存在価値的追尋」. 『西部広播電視』18 : 110-111 頁.
張海燕, 高靖生. 2013. 「従仏法観点看仏化電影的成就―以『青蛇』和『白蛇伝説』的比較為例」. 『衡陽師範学院学報』34(5):76-79 頁.
張瓊, 郭琳. 2010. 「『青蛇』電影音楽分析」. 『電影文学』24:130-131 頁.
張鉄君. 2009. 「『青蛇』 : 無処不在的困惑」『長城』10:156 頁 .
張燕. 2006. 『映画 : 香港制造』. 北京大学出版社.
張旭. 2012. 「従経典到偽経典―論『白蛇伝説』的電影改編」.『秦荘学院学報』29(3):67 頁.
鄭培為, 劉桂清 編. 1996. 『中国無声電影劇本』. 中国電影出版社.
朱媛. 2012. 「従『青蛇』看電影原声的美学効果」. 『大衆文芸』5 : 166-167 頁.
朱艶芸. 2011. 「性別主義的消解与重構――試論『青蛇』従小説到電影的主題流変」.『湖南工業大学学報（社会科学版）』16(3):58-60 頁.

『大公報』
「白蛇傳首演大獲好評」1961 年 12 月 22 日, 第 1 版.

『南国電影』
「邵氏今年度第一部綜藝體豪華七彩輝煌鉅製－白蛇傳」1962 年３月号,49 期,4-5 頁.
「白蛇傳中的蘇州市街」,1962 年 4 月,50 期.16-17 頁.
1964 年 12 月,82 期.2 頁.

『電影雙週刊』
No.379.津津. 1993. 「張曼玉談眾導演」.

『申報』
19114 号 1926 年 5 月 21 日, 21 版;
19116 号 1926 年 5 月 23 日, 25 版;
19434 号 1927 年 4 月 20 号, 18 版.

＜英語文献＞

Chung, Steven. 2014. "Split Screen Korea: Shin Sang-ok and Postwar Cinema". University of Minnesota Press.

Gan, Min. 2010. “The phantom returns: on Lilian Lee’s three supernatural stories” (Master of Arts). The University of Iowa.

Hsu, Jen-Hao. 2012. “Queering Chineseness: The Queer Sphere of Feelings in Farewell My Concubine and Green Snake”. Asian Studies Review, 36(1):1-17.

Idema, Wilt L. 2009. "The White Snake and Her Son". Hackett Publishing.

Yau, Wai Ki. 2008. "Parody and Nostalgia: contemporary re-writing of Madame White Snake" (Master of Arts). University of British Columbia.

Yi, Hyo-in, translated by Colin A.mouat. 2011, "Korean Film Directors: Shin Sang-ok". Seoul Selection. Kindle version.

附録Ⅰ 「白蛇伝」に関する文学作品

1-1. 中国側

No.	作品名	作者	刊行年	種類	備考
1	『清平山堂話本』「西湖三塔記」	洪楩(編)	明嘉靖年間：1522～1566 年	話本	「白蛇伝」の前身といわれる説がある
2	『雷峰塔』	陳六龍	明萬歴年間：1573～1619 年	戯曲作品	亡佚
3	『警世通言』巻二十八「白娘子永鎮雷峰塔」	馮夢竜	明天啓 4 年 1624 年	白話短編小説	白蛇伝の小説としての完成体とされる
4	『西湖佳話』巻十五「雷峰怪蹟」	墨浪子	清康熙年間：1662～1722 年	小説	「白娘子永鎮雷峰塔」のダイジェスト版
5	『西湖拾遺』「鎮妖七層建寶塔」	陳樹基	清乾隆年間	小説	おおむね「雷峰怪蹟」の焼き直しである。ただし、ところどころ字句を改めており、青魚の名は青青から小青になっている
6	『看山閣楽府雷峰塔伝奇』	黄図珌	清乾隆 3 年 1738 年	戯曲作品	
7	旧鈔本『雷峰塔伝奇』	陳嘉言父女	清乾隆初年	戯曲作品	原文をみることができないので、その要領をえた梗概が阿英著『雷峰塔伝奇叙録』(『阿英全集』2003 年) に収められているので、それによる。
8	『雷峰塔伝奇』	方成培	清乾隆 36 年 1771 年	戯曲作品	

9	『雷峰塔奇伝』	玉山主人	清嘉慶 11 年 1806 年	小説	
10	『綉像義妖伝』	陳遇乾	清嘉慶 14 年 1809 年	語りもの(弾詞)台本	いわゆる白蛇伝もののうちもっとも委曲をつくした内容で、かつ最高の結實だ、と評している。『弾詞考證』
11	『白蛇全伝』	夢花館主	清	小説	
12	『前白蛇伝』四十八回 『後白蛇伝』十六回	佚名	雷峰塔倒壊前民国 13 年(1924 年) 9 月末以前	小説	上記『白蛇全伝』を原本として改編したもの
13	『金鉢記』	田漢	1943 年	京劇シナリオ	
	『白蛇伝』 ＊1 度目の改作		1952 年		
	『白蛇伝』 ＊2 度目の改作		1955 年		
14	『白蛇傳』	張恨水	1955 年	小説	常石茂に翻訳され、1956年に『白夫人の恋 ： 完訳・白蛇伝 小説』として河出書房によって出版された。
15	『青蛇』	李碧華	1986	小説	

＊このリストは川田耕「白蛇伝」にみる近代の胎動」(『京都学園大学経済学部論集』2014 年 3 月）及び谷口義介「白夫人と青青――一つの白蛇傳変遷史」(『学林』第 53・54 号、2011 年 12 月）を参考して作成したものである。

1-2. 日本側

No.	作品名	作者	刊行年	種類	備考
1	『雨月物語』巻四「蛇性の淫」	上田秋成	1776 年	読本	
2	『白夫人の妖術』	林房雄	1948 年	小説	

附録 II 「白蛇伝」の映画作品

No.	作品名	発行年	制作地	発行会社	制作	備考	産子プロット
1	『義妖白蛇伝』上編	1926	大陸	上海天一影片公司	監督：邵醉翁 主演：胡蝶・呉素馨ほか	戦乱で無くした	有
2	『義妖白蛇伝』下編						
3	『仕林祭塔』	1927					
4	『仕林祭塔』	1934/12/20	香港	南粤影片公司		広東語	有
5	『荒塔沈冤』	1939	大陸	上海華新影片公司	監督：楊小仲 主演：陳燕燕、童月娟ほか		有
6	『夜祭雷峰塔』	1949/6/5	香港		監督：陳平 主演：張恬游、林妹妹ほか	原作：『雷峰塔奇傳』 広東語	有
7	『白蛇伝』	1952/4/3	香港	富華影片公司	監督：王天林、洪叔雲　主演：于素秋、白雲ほか	北京語	無
8	『新雷峰塔』	1952/7/17	香港		監督：謝虹 主演：鄧碧雲、黄超武ほか	広東語 現代劇	無
9	『白蛇伝』	1955/8/20	香港	泰山影業公司	監督：周詩禄 主演：羅艶卿、羅剣郎ほか	戯曲映画（粤劇） 下集『仕林祭塔』	有
10	『仕林祭塔』	1955/12/11	香港	大南影片公司		上集『白蛇伝』	

11	『白夫人の妖恋』	1956/6/22	日本	東宝と香港ショウ・ブラザーズ	監督：豊田四郎、脚本：八住利雄、原作：林房雄 『白夫人の妖術』、主演：池部良・山口淑子・八千草薫ほか	1957 年 3 月に香港で北京語版が上映された。同年の5月に広東語版も上映された。	無
12	『白蛇伝』	1958/10/22	日本	東映	監督：藪下泰司、脚本：藪下泰司 、出演者：森繁久彌、宮城まり子		無
13	『白蛇夫人』（原題『백사부인』）	1960/10/2	韓国	Shin Films	監督：申相玉 主演：崔銀姫、申星一、 韓銀珍、崔三		無
14	『断橋産子』	1962/1/17	香港	超明影業公司	監督：王風 主演：于素秋、麦炳栄ほか	戯曲映画（粤劇）	有
15	『白蛇伝』	1962/10/2	香港	香港ショウ・ブラザーズ	監督：岳楓 主演：林黛、杜雷ほか	戯曲映画（黄梅戯） 北京語	有
16	『仕林祭塔』	1962/12/5	香港	興発影業公司	監督：陳皮 主演：新馬師曽、冼剣麗ほか	戯曲映画（粤劇） 別名 『歌唱仕林祭塔』	有
17	『蛇女』（原題『사녀』）	1969/2/16	韓国	Shin Films	監督：申相玉 主演: 呉英一、	申相玉の前作『白蛇夫人』の	有

					金惠貞、白一燮、李鄉ほか	リメイク版	
18	『白蛇大鬧天宮』	1975	台湾		監督：孫陽 主演：嘉凌、江彬ほか		有
19	『真白蛇伝』	1978/9/15	香港	第一影業公司	監督：司馬克（李翰祥仮名） 主演：林青霞、秦祥林ほか	台湾発行； 台湾撮影/実行監督：陳誌華	有
20	『白蛇伝』	1980	大陸	上海電影制片廠	監督：傅超武 主演：李炳淑、方小亜ほか	戯曲映画（京劇） 原作：田漢『白蛇伝』	有
21	『青蛇』（邦訳：青蛇転生）	1993/11/4	香港	思遠影業公司	監督：徐克 主演：王祖賢、張曼玉ほか		有
22	『白蛇伝説』	2011/9/28	大陸	中国巨力影視伝媒公司	監督：程小東 主演：李連杰、黄聖依、蔡卓妍ほか		無

＊このリストは楊新磊「「白蛇伝」的二十三个影視版本及其多維探究」『文化芸術研究』5(1)（2012 年 1 月）:177-187 頁、香港電影資料館の「港産電影一覧（1914-2010）」を参考して作成したものである。

附録Ⅲ 図版出典一覧

序章

図版 1　　『申報』 19114 号 1926 年 5 月 21 日，21 版

図版 2　　『申報』 19116 号 1926 年 5 月 23 日，25 版

第一章

図版 1～27　『白夫人の妖恋』1956 年、豊田四郎、東宝株式会社（DVD、2015 年 7 月発売）

図版 28～36　『白蛇伝』1958 年、藪下泰司、東映ビデオ、（DVD、2013 年 6 月発売）

図版 37　　『東宝特撮映画全史』（東宝株式会社，1983 年），471 頁

図版 38　　『白蛇伝』1958 年

第二章

図版 1～21　『白蛇夫人』（原題『백사부인』）1960 年、申相玉、韓国映画データベース（VOD、最終閲覧日：2018 年 3 月 12 日、https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/00603）

図版 22　　『地獄花』（原題『지옥화』）1958 年、申相玉、韓国映画データベース（画像、最終閲覧日 2018 年 11 月 18 日、https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/00367）

図版 23　　『離れの客とお母さん』（原題『사랑방 손님과 어머니』）1961 年、申相玉、韓国映画データベース（画像、最終閲覧日：2018 年 11 月 18 日、https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/00668）

図版 24～26　『白蛇夫人』1960 年

図版 27　　『白夫人の妖恋』1956 年

図版 28　　『白蛇夫人』1960 年

図版 29　　『白蛇伝』1958 年

図版 30～32　『白蛇夫人』1960 年

図版 33　　『白蛇伝』1958 年

第三章

図版 1～24　『白蛇伝』1962 年、岳楓、台湾亜悦股份有限公司（DVD、2014 年 4 月発売）
図版 25　　『白夫人の妖恋』1956 年
図版 26　　『白蛇伝』1962 年
図版 27　　『白夫人の妖恋』1956 年
図版 28　　『白蛇伝』1962 年
図版 29　　『白夫人の妖恋』1956 年
図版 30　　『白蛇伝』1962 年
図版 31　　『白夫人の妖恋』1956 年
図版 32　　『白蛇伝』1962 年
図版 33　　『白夫人の妖恋』1956 年
図版 34　　『白蛇伝』1962 年
図版 35　　『白夫人の妖恋』1956 年
図版 36　　『白蛇伝』1962 年
図版 37　　『蛇女』（原題『사녀』）1969 年、申相玉、韓国映画データベース（VOD、最終閲覧日：2018 年 3 月 12 日、https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/K/01842）
図版 38　　『白夫人の妖恋』1956 年
図版 39　　『白蛇伝』1962 年
図版 40　　『蛇女』1969 年
図版 41　　『白夫人の妖恋』1956 年
図版 42　　『白蛇伝』1962 年
図版 43　　『蛇女』1969 年

第四章

図版 1～96　『青蛇』1993 年、徐克、美亞影碟（DVD、2004 年 3 月発売）

第五章

図版 1〜41 『白蛇伝説』2011 年、程小東、パラマウント ジャパン（DVD、2013 年 12 月発売）

謝辞

本論文は、筆者が筑波大学大学院人文社会科学研究科に在籍中の研究成果をまとめたものである。そもそも「白蛇伝」に関心を持つに至ったきっかけは、1980 年代後半に生まれた筆者が子供の時から繰り返し放送されていた「白蛇伝」のテレビドラマを観て、この物語に親近感を抱いたからである。のちに、広島大学で博士前期課程（修士）に入り、修士論文の研究テーマで煩悶していたところ、偶然「白蛇伝」の翻案作である上田秋成の「蛇性の淫」を読んだことがきっかけとなり、日本で制作された二つの「白蛇伝」映画について調べた。資料を調べるうちに、日本における「白蛇伝」の受容に興味を持ち始め、それをテーマとして修士論文を完成させた。修士論文執筆中に最も関心を持ったのは、日本映画の改作とヒロインの表象である。しかし、映画研究の素人であったため、作品の読み方が分からなかった。その際、現在の指導教官である筑波大学の今泉容子先生の先行論文を参考にさせていただき、それがきっかけとなり、筑波大学の今泉先生の指導の下で白蛇伝映画について研究を進めることを決めた。

本博士論文を完成させるにあたり、本当に多くの方々の助けをいただいたので、この場をお借りして御礼を申し上げたい。まず、現在、博士後期課程でご指導いただいている今泉容子先生である。三年前、初めて博士後期課程への進学について相談したとき、今泉先生が面識の無い私に対して優しく答えていただき、試験の日程などを親切に教えていただいた。そして、映画研究について基礎知識を持っていなかった私に、筑波大学の授業を聴講する機会を特別に与えていただいた。その後、入学試験に合格して、研究生という期間を経ることはなく、直接に正規の大学院生になった。映画の研究を進むことには、まず研究生時代を経て映画の文法を習わないと難しい。しかし、基礎知識を備えなかった私を認めてくださって、筑波大学で研究する機会を与えていただいた。まず上記のことに心より御礼申し上げる。それから、この映画研究の門外漢であった私に、授業や個人指導を通して映画の分析方法を一から教えてくださり、映画研究の醍醐味を教えていただいた。そして、今泉先生が率いる幾つかの研究活動に参加させていただいたおかげで、他の学者や一般市民の前で積極的に自分の研究をアピールすることも学んだ。一年一度にハワイで開かれる国際会議に参加させていただき、英語プレゼンテーションの技術と英語論文の書き方などの指導も受けさせていただいた。今泉先生が特別に指導してくださったお陰で、毎回

身が引き締まる思いだが、慣れない英語で各国の学者たちの前で研究発表を行うことができた。この国際会議で得たものは、私にとって一生ものの財産である。また、つくば駅前に隣接する筑波大学のサテライトオフィスで行われる公開講座のイベントが年に二回しかないが、今泉先生が企画した「映画を通した異文化理解」プログラムに参加させていただき、一般市民に向けて自分の研究内容を紹介する貴重な機会を与えていただいた。これらの体験を通して、研究活動は一人で没頭して行うことだけではなく、他人に紹介することやアピールすることも大事であり、研究は楽しいことであるということに気づいた。その他、研究の所用資料を調査するために香港に出向く際にも、今泉先生には香港大学図書館への紹介状を書いていただき、多大なるご協力をいただいた。それで、博士論文の執筆に当たってもご指導を賜り、有益なご教示を賜ったことに心より御礼申し上げる。論文執筆中に躓き研究の方向を見失った時にも先生はいつも適切な方向性を示してくださり、書ける内容をとりあえず全部書き出そうと温かく励ましてくださり、さまざまなご支援をくださった。締め切りを設定していただいたことは停滞していた考察を一歩ずつ前に進めるための契機となり、論文執筆のプロセスでも、たくさんの刺激と助言をいただいた。先生は未熟な学生をいつもおおらかに受け止めてくださり、余計な遠慮は人生の悔いとなるという人生のアドバイスを常に教えてくださった。先生から賜った数々の学恩に、感謝してもし尽くせない。

また、副指導教官として有益な助言とご指導をいただいた同研究科徳丸亜木先生、平石典子先生、そして論文の審査を引き受けてくださった白戸健一郎先生にも感謝を申し上げる。諸先生がくださった数多くのご指摘に対して本論文はまだ十分に応えられていないが、いただいたご指摘を忘れずに、少しずつでも答えることができるよう、これからの研究に精進していきたい。

日本の留学生活で最初にお世話になった大学院修士時代の恩師である広島大学の河西英通先生と現在慶応義塾大学の太田淳先生にも厚く御礼を申し上げる。修士課程において、二人の先生は多大なるご支援と有益な助言を与えてくださった。

最後に、今日に至るまでの私の生き方を温かく見守ってくれた両親と弟に、この場を借りて感謝したい。

劉　　慧

2019 年 1 月