

Title	足のない鳥の傷はいかに語られるのか：『欲望の翼』（ウォン・カーウァイ1990）におけるトラウマの表象
Author(s)	胡， 響楽
Citation	言語文化共同研究プロジェクト． 2023， 2022， p. 55-64
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/91529
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

足のない鳥の傷はいかに語られるのか

—『欲望の翼』（ウォン・カーウァイ 1990）におけるトラウマの表象—

胡 響楽

1. はじめに

『欲望の翼（原題：阿飛正傳）』（1990）は、香港映画界における異色な存在であるウォン・カーウァイ（王家衛）が監督した二作目の作品で、最初は上下二部作の構想¹であったが、一作目で資金を使い切った上、上映当時不評を買ったといった現実的な原因で、続編を世に問えず、一作で終わる。しかし、『花様年華（原題：花樣年華）』（2000）と『2046（原題：2046）』（2004）が完成された後、ウォン・カーウァイは「この三つの作品は60年代三部作として、いま完成された」（Lee & Lee 112）と、時代性を手掛かりに「60年代三部作」という文脈を作り上げる。60年代の香港を舞台とした、互いに絡み合う三部作は、人は如何に過去に向き合うべきかという問いを共有し、過去の喪失によって自我を見失い、どこへも到達できない人物は、三部作の中に繰り返し登場する。そこで、トラウマ²というテーマが浮上する。

問題系を共有する三部作であるが、その一方で、『花様年華』と『2046』の主人公であるモウワンは「愛情の病氣」³から回復し、未来へ歩き出すのに対して、『欲望の翼』の主人公ヨディは、死をもって人生から振り払えない苦しみの息根を止める。この点で、トラウマ回復の可能性を示す『花様年華』と『2046』とは線引きし、『欲望の翼』はトラウマをめぐる、その回復の不可能性と表象されることへの抵抗を語る作品となる。

香港の特殊な歴史状況を背景に、ウォン・カーウァイ映画を香港住民や移民者のアイデ

¹ ウォン・カーウァイはインタビューの中で、『欲望の翼』の最初の構想について、「この映画を発想した時、まず最初に決めたのは、二部構成の作品にしようということだった。第一部は1960年代初め、第二部は1966年という時代設定で、二部合わせて四時間ほどの作品を考えたいわけさ」（暉峻 10）と語っている。『欲望の翼』の構想に関する経緯について、ジミー・ンガイとのインタビュー「『欲望の翼』の総て ウォン・カーウァイとの対話」も参考になる。

² トラウマとは何かを明確に定義するのは難しいが、ここでは、宮地尚子の著書『トラウマ』の中の定義を引用し、本論文におけるトラウマの意味を明確にしておく。トラウマとは、「過去の出来事によって心が耐えられないほどの衝撃を受け、それが同じような恐怖や不快感をもたらし続け、現在まで影響を及ぼし続ける状態」（宮地 3）である。トラウマ記憶は認知的な枠組みに統合できない記憶として、その影響が広範囲（心理、身体、行動など）で見られると同時に、長く続くのである。

³ ウォン・カーウァイは『欲望の翼』の撮影が完成した後、「面白いことに僕の初めの構想では、何年も前の恋の後遺症にかかっている六十年代の〈恋人〉だったんだ。愛情は重い病気で、その殺傷力はとも長く持続する」（ンガイ 53）と、過去の恋を生き続ける人というテーマを表明している。この後製作された『花様年華』は、隣同士のモウワンとリーチェンが、自分の妻・夫と相手の夫・妻との不倫関係が発覚した後、配偶者の裏切りというトラウマを互いに癒す過程で、少しずつ近づく物語である。さらなる続編の『2046』は、リーチェンと決別した後、彼女のことを忘れられないモウワンが、それぞれリーチェンと何らかの共通点を持つ何人かの女性と恋する話を描いている。

ンティティなどの問題からアプローチする論考は、ウォン・カーウァイ映画研究の主流だと言えるほどで、『欲望の翼』に関する研究にも見られる。その一方で、「人と過去の記憶の関係」はウォン・カーウァイ映画における根源的なテーマの一つであるにもかかわらず、トラウマという視点からの先行研究は比較的少ない。カール・カッセゴールはウォン・カーウァイのいくつかの作品を対象として、「邂逅」と「空室」という可能性と不可能性の象徴として対立する二つのモチーフをトラウマ治癒の表象に結び付けて考察しているが、『欲望の翼』を研究対象として取り扱っていない。

ウォン・カーウァイ映画における特殊な時代に身を置く人物たちの心理状態と香港の歴史的状況との関連性は否めないが、デヴィッド・ボードウェルが「これらの失恋を描いた映画（『花様年華』までのウォン・カーウァイ映画）を香港の歴史的状況の抽象的な寓話として取り扱えば、若い恋愛に対する我々の感覚、その特徴的なジレンマ、感情、行動へのウォン・カーウァイの訴えを見失う危険性がある」（Bordwell 178）と述べているように、映画自体への注目を疎かにはしたくない。過去に囚われる人たちというモチーフを、社会的・歴史的文脈の中で捉える前に、映画内部におけるその意味を徹底的に考察すべきではないだろうか。

上述のように、ウォン・カーウァイ映画におけるトラウマの表象に関する先行研究は存在するが、『欲望の翼』について一考の余地があると考えられる。本稿は、『欲望の翼』における時間の表象、および、映画技法とトラウマ体験後の症状としての二重の意味でのフラッシュバックに着目し、そこに見られるトラウマの表象を考察し、映画という媒介を通じて表象しにくいトラウマに接近する可能性を抽出することを試みる。

2. 停滞フィールドに入った腕時計と回り続ける掛時計

ブルネットは、『欲望の翼』において、「ウォン・カーウァイは政治的な要素を取り入れながら、彼の最も重要なテーマである愛と時間に取り掛かっている」（Brunette 16）と述べている。映像表現の特徴として、ほの暗い室内と夜間の場面の積み重なりで構成された『欲望の翼』では、昼と夜の区別が分からないほど仄暗い画面の中で、空気が停滞しているような感じがし、時間が経過していくという感覚は無限に弱められる。熱帯雨林の湿った空気が噴き出してくると思わせるようなぼんやりとした緑色っぽい映像は、映画冒頭と末尾に出現する森の中で方向感覚も時間感覚も失ったように彷徨うという密閉的な空間を醸し出す。

それと同時に、シーンとシーンとの間の転換が極めて飛躍的であるモンタージュは、物語内の時間の流れを把握できないものにする。黄莉は、ウォン・カーウァイ映画では、物語の時間と空間の断片化によって、その線形的な叙述が攪乱され、今どこにいるのか分からないという非現実感が生じると述べている（黄 35）。こうしたコラージュ的な映像編集の中で、時間の直線的な流れが攪乱され、人物たちが身を置く空間における時間の流れが

ひどく遅延しているという錯覚を生じさせる。

『欲望の翼』の映像表現に見られる停滞感は、登場人物たちの時間感覚にも及んでいる。也斯は、『欲望の翼』における時空間を論じる際に、「彼（ヨディ）の時間は科学的・現実的な時間ではなく、心理的な時間である」（也 26）と述べている。三部作に共通するモチーフの一つとして、繰り返し出てくる時計は、『欲望の翼』においてさらに建築物に設置された掛時計と人物が持つ腕時計とに細分することができる。結論から言えば、『欲望の翼』では、腕時計は内的な「心理的な時間」を、壁にかけてある時計は均質で外的な「科学的・現実的な時間」をあらわしている。ヨディが付けたあの腕時計はまさに彼の心理的な時間を示す装置である。

『欲望の翼』では、掛時計は繰り返しクローズアップでその存在が強調されるにもかかわらず、そこに表示された時間は人物たちにとって参照する価値がないようである。人物たちはそれに目を向けることなく、いつも腕時計で時間を確認している。

映画冒頭で、ヨディはスー・リーチェンを「僕の腕時計を見て」と誘い、二人でヨディの腕時計を見つめる私的な一分間を共有することで、「一分間の友達」になった。それと同時に、店の壁に掛けてある時計がクローズアップされ、秒針が機械的に回って、0秒を指した。ここでは、この「1960年4月16日の午後3時前の一分間」はまだ一義的にごく普通の物理的時間の一分間に見える。しかし、二つのショットに分割され、腕時計（図



図1 『欲望の翼』 00:05:29



図2 『欲望の翼』 00:05:34



図3 『欲望の翼』 00:43:37

1) と掛時計（図2）という二つの装置で計られることによって、その両義性が生み出されるための余地が秘かに残しておかれる。

その一分間の両義性は、リーチェンが警官のタイドに自分の心の傷を曝け出すシーケンスで顕現する。警官タイドの「この一分間から彼のことを忘れよう」という慰めの言葉に対して、ヨディに復縁を断られたことで苦しむリーチェンは「一分間という言い方はやめて」と叫び出す（00:43:32-00:43:37）。次のショットで背景となる鉄扉の上に掛かっている掛時計は12時を指している（図3）。掛時計の鐘の音は24時間制で計量された時間が一つの原点に回帰することを提示しており、ヨディが自分の世界に出現する前の生活状態に一刻も早く戻るべきだというリーチェンへの催促のように不吉に聞こえる。それと同時に、一日の終わりを宣告した時計の下で、建物の管理者は鉄の引き戸を締めて時計は見えなくなる。リーチェンは茫然と時計のあたりを見上げながら、「一分間は短い思ったが、実はたとえ一分間でもとても長い時もある」と心情を吐露する（00:43:43-

00:43:53)。ここでは、記憶に囚われたリーチェンと人を待たず流れ続ける時間との対比から、映画の最初のシーンの二つの装置（腕時計と掛時計）によって計られたあの一分間の両義性が浮かび上がり、内的時間と外的時間という二つの時間体系が平行に並んでいる。腕時計は人の身体の延長としてその一部となり、私的な時間感覚を具現化する外部装置である。それに対して、公的空間における建物の壁面に設置された掛時計は誰にも何にも左右されず、等速に流れ続ける物理的な時間の象徴である。つねに未来へ進んでいく外的時間を前にして、トラウマ的な記憶を抱える人は過去の時点に引き戻され続けるしかなく、無力で眇たる存在であることが鮮明に際立つ。

また、「一分間の友達」というモチーフが繰り返される中で、時間感覚は恒常的な速度で流れ続けるのではなく、記憶によって変速されることが示唆されている。テオは、『欲望の翼』の中の掛時計の意味を論じる際に、「シュルレアリスムとの関連性は、掛時計と腕時計に与えられた重要性において再び浮かび上がる。『欲望の翼』の金属時計は反復的な存在、サルバドール・ダリの名作「記憶の固執」で描かれた溶ける時計のように象徴的であり、時間の柔軟性を示す」（Teo 36-37）と指摘する。

友達でいたその一分間はヨディにもリーチェンにも永久のものであるにもかかわらず、次に続くシーンにおいて、リーチェンに「私たち知り合ってからどのくらい時間が経ったの」と聞かれた時、ヨディは「結構長かった、覚えていない」と曖昧に答える（00:07:04-00:07:10）。永遠の一分間と束の間の年月、一見すれば矛盾に満ちたこの時間感覚は、時間の尺度が均質なものでなく、記憶の節点によって延びたり縮んだりする柔軟性に富むものであることを示している。そのため、一分間が無限に延長されることもあれば、長い年月が記憶に練り上げられず過ぎ去ってしまうこともある。

では、実母を探し続けるヨディの内的時間はどのようなのだろうか。リーチェンと同じようにその一分間に停滞しているのか。それとも前へ進んでいくのか。まずは内的時間の隠喩である腕時計が出てきた場面に焦点をあわせよう。腕時計が最初に画面に現れるのは、先に言及したヨディとリーチェンが一分間の友だちになるシークエンスである。二回目は、ヨディがルルと知り合った夜である。ベッドに横たわって茫然と上を見ていた時、ルルに時間を尋ねられたヨディは、腕時計を一瞥した後、「三時だ」と無気力に言う。ここで注目すべきなのは、午後三時も午前三時も腕時計では同じに見えることである。ヨディの身体の延長としての時間表示装置のダイヤルでは針はいつも三時を指している。

一人でフィリピンへ赴いたヨディは実母に面会を拒絶され、泥酔状態で道路に横たわっていた時に、警官から船乗りに転じたタイドに拾われる。このシークエンスにおいて、モチーフとしての腕時計が再び姿を現す。しかしながら、今回時間確認の小道具として登場するのはヨディではなく、タイドの腕時計である。腕時計を失くしたヨディはタイドに時間を聞き、彼は自分の腕時計をちらりと見て「三時半だ」と答える。

テオは、映画の中で頻繁に提示される三時という時刻について、三時は映画が始まる時

刻であり、それと同時に、三時は六時の半分であり、夜の帳が降りて、恋の病が重症になる半ばの時刻であると、その意味を解釈する（Teo 37）。また、李焯桃も「午後の三時にしても、夜明けの三時にしても、昼あるいは夜は既に半分を過ぎているので、それは花が咲き終わった時刻の感覚の暗喩である」（李 124）と、「終焉の時刻」としての三時のイメージを指摘する。

ここでは、三時という時刻に潜むメッセージの分析はさて置き、ヨディの腕時計が示す時刻と他の人の腕時計が表示する時刻の差異に目を向けよう。掛時計が象徴する物理的時間が波立つ海のようにヨディをゆらゆらと押し進めるとすれば、腕時計は海面の下に潜りこんだ錨として、心の底のどこかに突き刺さり、浮遊物としてのヨディの心理的時間軸における位置を示す。テオは「錨を持たずに人生を漂う若者がこの映画のテーマである」

（Teo 34）と述べている。しかし、人生を図る尺度の一つとしての内的時間では、ヨディはむしろずっと前の時点に錨を下ろした。タイドの腕時計が三時を過ぎて前へ進んでいくことができるのとは対照的に、ヨディの腕時計はいつも同じところを指している。即ち、ヨディの内的時間は映画の最初から止まっており、停滞フィールドに入っているのである。

美術を担当するウィリアム・チャンは「彼（ウォン・カーウァイ）のすべての映画は、実際、時間についてのものだと言える。（中略）時計が映画の中でどういう意味を持つのか、何の象徴なのかといったことも、僕らは一切話したことはない。創作のプロセスの中で、彼がある場面でやろうとしていることを聞き、そこに時計があった方がいいなと感じられたら用意するまで。一方で、僕が他の場面でも時計を用意したりもして、結果的に多くの場面で時計が登場したわけだけど、それは決して何かのシンボルとして登場しているんじゃない」（暉峻 237）と、ウォン・カーウァイ映画を構成する一要素とみなされる時計の象徴性を否定し、即物的な存在でしかないと結論づける。それにもかかわらず、『欲望の翼』に登場する時間装置から派生してきた、トラウマを抱える人に内在する時間と現実的な時間とのずれという文脈を読み取ることは可能であろう。

3. 三人称の「フラッシュバック」

では、ヨディの人生はいつから停滞フィールドに入ったのか。その問題の答えを探すためには、より前の時点に遡らなければならない。

ヨディと養母のレベッカとの微妙な親子関係はこの作品における重要なテーマの一つである。ヨディがレベッカは自分の生母でないという事実を知った時点から、二人の間の数年間も続く葛藤の幕が開く。ヨディは実の母を探すために、レベッカに実母の居場所を何年度も問い詰めるが、彼女はヨディが自分のもとから去っていくことを恐れ、断り続ける。二人の関係は苦境に陥り、お互いに傷つけ合いながら脆い繋がりを維持している。

「なんで親切にしてくれないことができないの」というレベッカからの詰問に対して、ヨ

ディは「親切にしてほしいなら、最初から実の母でないことを知らせるべきじゃないかな。何も言わなかったらこんなことにならずに済むのに」と答える（00:53:09-00:53:37）。

ここでは、このヨディの答えを手がかりとして、レベッカが自分の実の母でないと知らされた時点で、実母に見捨てられたというトラウマが彼の心に生じたと暫定的に推測しよう。映画に描かれたヨディの自分を墮落させるという自己破壊的行為にしても、安定した親密な関係が構築できないという異常な対人関係にしても、生母に見捨てられたことによるトラウマ反応として読み取れる。西澤哲によれば、トラウマ経験が帯びる再現性は PTSD の診断基準に記載されたトラウマの反復性/侵入性症状に留まらず、対人関係など広い範囲で顕在する（西澤 45-51）。ヨディが一方向的に終わらせた二人の女性との親密な関係は、明らかに捨てる—捨てられるというトラウマティックな母子関係の再現である。テオは『欲望の翼』の物語を「愛への憧れ」という一言で概括する（Teo 34）。ヨディは自



図4 『欲望の翼』 01:24:23

分を捨てた母親の愛を求めながら、自分を育てた養母、自分に恋慕する女性たちをいかにも無情に捨てる。登場人物はみんな他人の愛を求めているが、結局誰もが空虚感の中に立ち尽くしたまま、物語が終わる。『欲望の翼』はまさに遺棄の連鎖として成り立っている。

しかし、映画最後のフラッシュバックはヨディがそれより早い時点でトラウマの呪いにかかっていたことを明るみに出す。ヨディの誕生を描く過去の回想場面において、二階にいる婦人は円環状をした手すりに沿って足を運び、カメラが彼女の移動に伴って時計回りの方向へ回る（図4）。楊氷は、婦人の足取りは秒針の、手すりの円環は時計の文字盤の隠喩である、と指摘している。さらに、生まれたばかりのヨディが看護婦から養母に渡された瞬間に、カメラが止まる。その休止は、ヨディは「生まれた時から命の時計が止まっていた」ことを示唆しているとする（楊 113）。即ち、ヨディの人生は実母に捨てられ、養母に託された時刻から、彼のいつも三時のところに止まる腕時計が示しているように停滞フィールドに入ったのだ。

また、楊は、ヨディが列車で銃撃される場面とそれに続く誕生の場面との関係性に注目し、「ヨディが『致命傷』を負ったのは、彼の生まれた時であった。ヨディが腹部を撃たれたことも、彼が母体から離れた時に、致命傷を負っていることを暗示している」（楊 113-114）と述べている。出産時の臍帯切断を連想させる腹部の外傷は、トラウマという

言葉の最初の意味である「傷」に回帰すると同時に、実母に見捨てられたというトラウマの存在を実体化する。さらに、臍帯の切断という出産に伴う母体との物理的な分離と、その後すぐ養母に渡されることによる母子関係の中断。ヨディにとって、生まれる時点で実母との分離は二重化されている。

ヨディが生死の境を彷徨う時刻に起きたフラッシュバックは映画表現としての回想であるだけでなく、トラウマの侵襲的症状としても捉えられる。下河辺美知子は、PTSD（心的外傷後ストレス症候群）という診断名に含まれる post（「の後」）が示しているように、過去から現在へという過去のトラウマ的経験と現在の症状の因果関係を強調する意識がトラウマ治療の根底に流れている、と指摘している（下河辺 25）。瀕死を触発条件としたフラッシュバックを通じてトラウマの正体を垣間見せることは、それがいかに致命的で深刻なものであるかを際立たせる。その一方で、長年の症状を招いた病因の所在によりやく辿り着き、トラウマ治癒へ向かう前提条件を備えたことをも示す。しかし、すべてはもう手遅れである。トラウマの治癒の希望とその宿命的な不可能性が混じり合い、フラッシュバックの形でヨディを襲う。死の瀬戸際に立つヨディにはもうトラウマから回復する時間はない。瀕死と新生を象徴する対照的な二つのシーンの繋ぎ合わせは、ヨディが抱えるトラウマの宿命的な治癒不能性を寓意的に浮き彫りにする。

しかし、あのフラッシュバックは本当に死に瀕したヨディの意識に浮かび上がったものなのか。映画全体を見れば、主観ショットがあまりないことで、観客のヨディに対する感情移入の可能性は遮断されている。ヨディが死ぬ前を見たフラッシュバックも、彼の一人称視点で描かれるのではなく、依然として中立するカメラの目で記録されている。瀕死状態のヨディにフラッシュバックが起きたという文脈（ヨディは「僕は人生の最後に何が見えるのかを知りたい。だから死ぬとき絶対目を閉じないのだ」と語る（01:24:52-1:25:02））を作りながら、トラウマの症状としてのフラッシュバックが当事者の一人称でなく、三人称の語り手によって語られるのはいかにも不自然に見える。しかし、トラウマ表象のパラドックスの存在を忘れてはいけない。異物のまま認知枠組みに統合できないという特質がトラウマの表象不可能性を決定している。そのため、むしろここで一人称のフラッシュバックというものは存在するはずがない。ウォン・カーウアイはまさに首尾一貫した客観視点とこの客観的フラッシュバックを通じて、トラウマの表象不可能性を表象しているといえる。

フラッシュバックに続いて、映画冒頭部と呼応する、再び出現した鳥の目で俯瞰されたような熱帯雨林のショットに合わせて、ヨディはナレーションで何度も繰り返された「足のない鳥」の話をもう一度語り始める。ところが、今度は彼はそれまで語ったバージョンと異なる結末をつける—「実はその鳥はどこへもいかなかった。彼は最初から死んでいた」（01:26:00-01:26:16）。今まで構築されたイメージヨディは自分の居場所を探し続ける「足のない鳥」—はただの幻想にすぎなかったという事実が不意に暴き出される。そ

の衝撃的な発見はトラウマの所在の捉えがたさの表象である。トラウマの特徴はその遅滞性にある。即ち、トラウマティックな出来事が起こる最中には、それはトラウマとして認識されず、その後トラウマとして体験されるのである。そのため、「トラウマの本質は、現在苦しんでいる症状がどこから発しているかをつきとめられないことにある」（下河辺 20-21）。映像の形で観客に示されたフラッシュバックは、ヨディが経験したものと同一ではないにもかかわらず、そのフラッシュバックの中で、観客はヨディとともにトラウマの在り処である衝撃的な事実を発見する。ヨディの主観ショットを介するのではなく、三人称の視点を保ちながら、観客にヨディの主観を覗き込ませることができる。今まで思い込んでいた「真実」が一気に覆されることを通じて、トラウマを抱える人のそれに対する盲目性とトラウマへの近づきがたさが巧妙に表されている。

下河辺はトラウマを抱える人の時間感覚について以下のように説明している。「PTSD患者たちの身体は生物体として見たとき、直線的に配置された時間の中で生活を営んでいる。しかし、その精神は、過去と現在とが混在する無時間空間の中にさまよっている」（下河辺 23）。外部の時間が直線的に流れ続けるにも関わらず、トラウマを抱えたヨディはどこへも到達できない。最初に論じた腕時計に戻るが、ヨディが実母の住居から帰ってからいつも身につけていた腕時計を失くしたのは、彼の内的時間には停滞フィールドから脱出して前へ進む可能性がないことを暗示しているだろう。「足のない鳥」は内的時間が停滞したまま、治癒不能なトラウマを負い、移動し続ける列車の中で永眠につく。

4. おわりに

本稿は、『欲望の翼』に見られるトラウマの表象可能性について考察した。生母に見捨てられたという過去を書き直す可能性を探し続け、人生の最期にトラウマの宿命性に気づくというヨディの絶望な物語は、トラウマの捉え難さを抉り出す。

映画の中で、ヨディは自分のことを「足のない鳥」⁴のイメージに重ね、その物語を繰り返し語る。この生まれながらの喪失は、生まれる時点で経験した、二重化された母子分離によるトラウマ=傷として捉えられる。それと同時に、60年代という時代の産物である「阿飛」⁵の一人として、ヨディの実母・母体、即ち人間としての自分の根源への執着は、アイデンティティなしという社会的存在としての位置付けの欠落にも繋がるだろう。ヨディの短い人生を貫いたトラウマは、実母に見捨てられたという個人的な喪失経験と、

⁴ ウォン・カーウアイによれば、「足のない鳥」のモチーフは、「テネシー・ウィリアムズの『地獄のオルフェウス』からの言葉だ」（暉峻 23）。映画において、「足のない鳥は飛び続け、疲れたら風の中で眠り、そして生涯でただ一度地上に降りる。それが死ぬ時だ」という物語がヨディによるナレーションとセリフの形式で、三回も登場するが、最後の一回では、ヨディはそれに違う結末をつける——「実はその鳥はどこへもいかなかった。彼は最初から死んでいた」。

⁵ ニコラス・レイの青春映画『理由なき反抗（原題：Rebel Without a Cause）』（1955）の香港での公開タイトルは『阿飛正傳』であり、それも『欲望の翼』の原題の由来である。「阿飛」という言葉は香港でも『理由なき反抗』の公開によって初めて生まれた言葉だ。（中略）「阿飛」とは、あまり仕事もせず、兄弟親戚づきあひもなく、独立心旺盛で反逆精神に溢れた、そういう生き方をしている人間のこと」（暉峻 22）。

60年代の香港で生きる人々が抱える共通経験或いは集団性トラウマという、二つの側面を持っている。

また、『欲望の翼』は一羽ではなく、「足のない鳥」の群れの話である。映画で上海方言を話す唯一の人物として、養母のレベッカも上海から香港へ、またアメリカへ転々と飛び続ける鳥である。ウォン・カーウアイは「足のない鳥」というモチーフに凝縮されたヨディとレベッカの人物像を60年代の縮図として取り上げている。

僕はこの“飛ぶ”ということをもう一度思い出してほしかった。『欲望の翼』に出てきた役柄のうち、二人のキャラクターが現代香港から消えてしまっている。一人は阿飛、もう一人はその養母役、つまりレベッカ・パン（潘迪華）の演じた役柄。この役柄は、新中国成立とともに上海から飛んできた人なんだ。その意味では、この映画には二羽の鳥が飛び続けていると言える。（中略）『欲望の翼』はそういう人たち、そういう精神を描いた映画なんだ（暉峻 23-24）。

さらに、ヨディと絡みがあった二人の女性の運命は、「愛情の病気」から回復を遂げるかどうかによって分岐していく。回復したスーリーチェンは働いているチケット売り場に残るが、回復できなかったルルは「足のない鳥」に化し、この街を飛び出す（『2046』において、ルルはまだ回復できず、ヨディを探すために飛び続ける）。ヨディが生まれる時点の分離で先天的な「足のない鳥」になったとすれば、ルルはヨディに傷つけられることで、後天的な「足のない鳥」として、残りの人生の中で飛び続けるしかできない。

60年代への懐旧を示唆する映画として、『欲望の翼』では、「60年代の出来事をわざと取り込んでいないし、ロケ撮影のシーンにおいても60年代の社会的文化のアイコンをわざと画面に捉えていない」（也 24）。時代背景を60年代と明確にするのは、ヨディの「一分間の友達」宣言でしかない。

撮影を担当したクリストファー・ドイルによれば、実母を探すためフィリピンへ出発する前に、ヨディが友達のサブに自分の車を贈るシーン、また豪雨の中でルルが自分はフィリピンに行きたいとサブに叫ぶシーンで降る雨は、香港で戦後最大の被害が出た台風「温黛（wanda）」という歴史的に特筆される災害を原型としたものである（舒 362）。

豪雨の中に立つ人物たちはその時、この雨が60年代の香港の重要な出来事として歴史に残るとは知らない。彼らがこの雨を皮切りにそれぞれ人生の転換点を迎えることを知らないのと同じように。現在は常に把握できないものである。その意味はそれが過ぎて、記憶・歴史になってから初めて浮上する。1960年4月16日の午後3時の一分間前の、ヨディと友達になる直前のリーチェンが、その一分間がこの後どれほど恐ろしい呪文になるのかを知らないのと同じように。物語と無関係に見える偶然の雨は、実は時代の流れそのものの具象化として捉えられるだろう。60年代という時代の痕跡は、その普通すぎる背景

と思われる雨のように、フィルムの根底に潜み、人物たちの運命を染める。人々が「足のない鳥」になる理由はそれぞれ異なるかもしれないが、60年代は「足のない鳥」を孕むゆりかごだったと言えるだろう。

『欲望の翼』はこうした時代に身を置く「足のない鳥」たちの物語であろう。

映画作品/引用文献

【映画作品】

『欲望の翼』、ウォン・カーウアイ監督、1990年、DVD（ジェネオン・ユニバーサル、2012年）。

【引用文献】

下河辺美知子『トラウマの声を聞く—共同体の記憶と歴史の未来』、みすず書房、2006。

暉峻創三『香港電影世界—アジア・ウェイヴ』、メタログ、1997。

西澤哲『トラウマの臨床心理学』、金剛出版、1999。

宮地直子『トラウマ』、岩波書店、2013。

楊氷「過去という夢とその住民たち：ウォン・カーウアイの『欲望の翼』（1990年）を中心に」、『人文学論集』28、大阪府立大学人文学会、2010、91-120頁。

ンガイ、ジミー『ウォン・カーウアイ』小川昌代（訳）、キネマ旬報社、1996。

也斯「王家衛電影中的空間」、黃愛玲、潘國靈、李照興（編）『王家衛的映畫世界』、三聯書店（香港）有限公司、2015、22-33頁。

李焯桃「世紀末的遺憾」、黃ほか（編）、122-125頁。

黃莉「論王家衛電影的后現代主義特色」、華中師範大學、2008。

舒琪「慘綠的年代：深入《阿飛正傳》的攝影 專訪杜可風」、黃ほか（編）、360-365頁。

Bordwell, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (Second edition), Harvard University Press, 2011.

Brunette, Peter. *Wong Kar-wai*, University of Illinois Press, 2005.

Cassegard, Carl. “Ghosts, Angels and Repetition in the Films of Wong Kar-wai”, *Film International*, Vol. 3, No. 4, Intellect, 2005, pp. 10-23.

Lee, Silver Wai-ming and Lee, Micky (eds). *Wong Kar-wai: Interviews*, University Press of Mississippi, 2017.

Teo, Stephen. *Wong Kar-Wai*, British Film Institute, 2005.