

# 「台湾ニューシネマ」と台湾の脱植民地化、及び日本の脱帝国化について

——『悲情城市』と『多桑』を手がかりにして——

丸 川 哲 史

## 前提

政治学者、姜尚中は、かつての日本帝国の旧植民地と戦後の日本のあり様について以下のように、整理している。「(日本の)敗戦と米国の支配は、ある意味で戦前の日本によってつくられた「日本の東洋」を覆したのではなく、むしろ米国主導の「上から押し付けられた」地域主義という形ではあれ、戦前からの地域秩序を回復していたわけである。戦後の日本が、米国の庇護のもとにこの地域において圧倒的な経済力を回復したのも、そうしたアジアの地域の概念が新たな形態をとって生き続てきたからである<sup>(1)</sup>。」

イギリスやフランスの戦後と比較した場合に、戦後日

本は、皮肉にも敗戦とともに一挙に植民地を失ったがために、旧植民地からの脱植民地化の要求に直面せず、合衆国の極東戦略の一環に組み込まれる形で一国ナショナリズムへの衣替えを果たし得たということになる。まさに、そのことの帰結として、戦後の日本は、かつての帝国の記憶そのものを希薄化させる中で、実質的には脱帝国化の契機を見失ったままでもいえるのではないのか。そういった問題設定は、例えば、一九九七年から活発化している韓国、台湾、フィリピンの元従軍慰安婦による戦後補償の要求に門前払いを繰り返すことしかできない政府、司法当局の姿勢を考える時に、とりわけ重要なものと思われる。

しかし、すでに一九六〇〜七〇年代にかけて、タイな

どで起こった日本商品のボイコット運動や、フィリピンにおける日本の進出企業による労組の弾圧のニュースなどが日本に及ぶ中で、旧植民地からの日本の新植民地主義への抵抗のメッセージは、既に日本に届けられていた。

このような一九六〇年代から始まる日本企業のアジアへの進出は、台湾文学の中でも、一九七〇年代の初期において、すでに台湾に対する日本企業の（経済的）新植民地化の波及として捉えられていた。日本語にも翻訳されている黄春明の『さよなら・再見』<sup>(2)</sup>は、台湾への売春ツアーにやって来る日本人男性ビジネスマンのあり様を風刺的に描いたものとして有名である。戦後、再びアジアへと日本人が進出して行く中で、日本人（特に男性）の中では、戦後の台湾に対して、「台湾人は、朝鮮・韓国人と比べて親日的である」云々といった言説がまことしやかに流通することとなった。本稿は、このような植民地支配の形式の差異を探索することのない、またそれぞれの地域における脱植民地化のプロセスの違いを踏まえない民族本質主義的な言説への批判を意図したものである。また、こういった課題に隣接する問題として分析されなければならないものとして、台湾人（主に日本統治時

代の教育を受けた世代）が持っていると言われている日本時代へのノスタルジーの問題がある。ここから、台湾の脱植民地化における固有の困難さを分析する必要があるわけである。

今日、日本人自身が描く文化的な自画像にかかわって、あるいは旧植民地だった地域の認識にかかわって、意識の上での脱帝国化の必要性があるわけであるが、そのためには、まず台湾や朝鮮半島などにおける脱植民地化の過程の困難を分有して行くことが前提となるだろう。しかし、この脱植民地化⇨脱帝国化という試みは、現在まで十分に意識化されて来なかった課題かもしれない——本稿が書かれる動機は、ここに存在している。

「台湾ニューシネマ」とグローバル・  
ネイティブイズム

台湾におけるカルチュラル・スタディーズの理論家、陳光興は、論文「台湾ニューシネマ——文化運動、国家とグローバル資本」(“Taiwan New Cinema”: Cultural Movement, the State and Global Capitalism)において、台湾ニューシネマの変遷について以下のような整理

を行っている。「台湾ニューシネマの歴史は、ネイティヴィストの運動から生まれ、またそれを促進させ、究極的には、トランスナショナルな企業(別の複数の「台湾ニューシネマ」)ハリウッドに自身を挿入することによって、新しいネイション・ビルディングとステイト・メイキングのプロジエクトに飲み込まれ、そしてそれらに取って代わられた。」<sup>(4)</sup>

陳の図式によれば、台湾ニューシネマとは、大陸反攻の希望が途絶えた後に、政権の正統性を維持する戦略に従って、国民党が統治政策を土着化へとシフトし始めた一九七〇年代の終わりから始まった本土化運動の中から出て来たものであり、その後、徐々に海外のマーケットに敏感に反応する文化商品へとシフトして行った文化運動——ということになる。しかし、事態は、それほど単純ではない。同論文で陳も明らかにしているように、戦後タブー視されていた二二八事件<sup>(5)</sup>を始めて取り上げた『悲情城市』(一九八九)は、台湾で制作された段階では、今だに検閲への危惧が残されていたために、戦略的に海外へと出され国際映画祭の賞を手土産にして、台湾における検閲の壁を突破して来た経緯がある。つまり、『悲

情城市』を始めとする台湾ニューシネマは、むしろ順序としては、「台湾」をグローバルな市場(日本を含む)において認知させることによって、台湾のネイティヴィズムを活性化させたという言い方もできる。当然このようなことは、『悲情城市』だけに限られたことではなく、李安の『ウェディング・バンケット』(一九九三)が、合衆国などの配給において大成功を収め、むしろそれを切っ掛けとして台湾における爆発的な流行を生み出した経緯にも符合する。つまり、合衆国在住の比較文学者、史書美が指摘するように、合衆国との断交(一九七九)の後に、再び合衆国(の観衆)によって承認される台湾という文脈で、『ウェディング・バンケット』は、台湾での成功を勝ち取ったということであり、それは、また『悲情城市』にもあてはまることなのである。<sup>(6)</sup> 後で詳細に論じることになるが、『悲情城市』は、日本(の観客)によって承認されたい——そのような欲望が反映している作品とも言えるのである。

さらに陳は、同論文において「反語的なチームである、グローバル・ネイティヴィズムは、土着のエキゾティックなイメージとナショナルローカルな歴史と記号を商

品化することを通じて、「ワールド・シネマ」市場におけるセールスポイントとなった<sup>(7)</sup>と述べている。私たちは、陳が「グローバル・ネイティブイズム」と提起した、ネイティブの表象がグローバルなマーケットへと節合される局面において、さらにその歴史―地政学的コンテクストに注意する必要があるだろう。当然のこと、例えば合衆国と日本における台湾ニューシネマの消費受容は、一定程度共通する基盤を持ちながらも、また違った局面を持つものであると予想されるからだ。

例えば、日本における台湾ニューシネマの爆発的な受容の指標となるのは、一九九〇年の「びあ」主催の「侯孝賢映画祭」であったように記憶している。同映画祭のメインを飾ったのは、前年に撮られていた『悲情城市』であったが、概してフィルムに対する日本の映画評論家の態度は、その政治／歴史的なモメントについての論評を避け、専らフィルムの持つ「映画芸術」的側面に光を当てるものであった。確かに、この時期の侯孝賢を始めとする台湾ニューシネマの日本における受容の特色は、侯が現代都市を舞台にしたフィルム（『ナイルの娘』『好男好女』）では、日本における消費（観客動員）が低迷

したことから言っても、やはり陳が言う意味での「グローバル・ネイティブイズム」、つまり、ノスタルジーや異郷性、あるいはオリエンタルな表象が、第一世界における消費動向の中で大きな部分を占めていたことになる。

#### 『悲情城市』の受容／記憶の回復

しかし、台湾ニューシネマの受容の可能性においては、「グローバル・ネイティブイズム」の構図だけでは説明し切れないところがある。侯の『悲情城市』、『戯夢人生』（一九九三年）に代表されるような台湾ニューシネマの志向性には、台湾近現代史の捉え返しという課題が含まれており、当然それは、台湾人自身による植民地時代（あるいはポスト植民地期）に対する再定義への欲望が反映されたものであったということである。特に『悲情城市』は、一九八〇年代当時、台湾が民主化して行く文脈の中で、「一部共産主義者の扇動」ということでタブー化されていた二二八事件の記憶を、映画という大衆文化の局面で一気に再創造させる試みとなった。『悲情城市』は、制作二年前の「二二八和平日促進会」の結成（一九九七年二月）、そして戒嚴令の解除（一九八七年七

月)に連なる台湾社会の脱冷戦化、及び民主化(本土化)の流れから出て来た「記憶の取り戻し」の作業であったことは、何度でも強調しておかなければならないだろう(以後、二二八事件にかかわる資料が次々と発掘されて行くことになる)。

さらに『悲情城市』が放映された一九八九年以降の数年間、このフィルムの中の史実をめぐる議論は、いわば記憶にかかわる内戦といった状況を呈するものともなっていた。『悲情城市』の中で二二八事件にかかわる描写は、スクリーンの上で、省籍矛盾が強調されるような描写もあり論議を呼んでいた(本省人の強暴さを強調することで、政府の責任を回避するものではないかとの指摘など)<sup>(9)</sup>。しかしもう一方で、冷静に観るならば、二二八事件の原因の説明としては、国民党による失政の結果としての経済的混乱、あるいは植民地的とも言える独断的支配への批判意識が登場人物(インテリ分子)によって表明されている政治批判的フィルムでもあった。こういった政治批判のフィルムとしての『悲情城市』の側面は、そこに登場する知識青年の「台湾の立て直し」、あるいは脱植民地化への情熱を肯定するものであり、それ

は当然、放映当時、国民党への批判を主とした民主化運動の進展に影響を与えずにはおかなかったのである。

さらに別の論議として、フィルムの中で処刑される政治犯によって口ずさまれていた「幌馬車の唄」(日本語)をめぐって、脚本の元ネタとなっている一九五〇年当時基隆中学の校長鐘浩東が蒙った「基隆中学光明報事件」(一九四九年八月—一九五一年二月)<sup>(10)</sup>、あるいはその後の山地ベースを拠点とした共産主義者による「鹿窟武装基地事件」(一九五二年—一九五三年三月)<sup>(11)</sup>との間に著しい時間的短絡が指摘されるなど、二二八事件前後の時間の経過をめぐって様々な言及が為されたようである。<sup>(12)</sup>ここで、一九四七年の二二八事件と「基隆中学光明報事件」「鹿窟武装基地事件」などが時間的に短絡してしまった理由として、当時の状況において二二八事件は、公認される可能性が高かったのに対して、一九四九年以降の白色テロ<sup>(13)</sup>共産主義者の粛清については、未だに公的な謝罪、また公的な資料編纂が為されていないなどの事情が推察される。

そして、一定の時間が経過した一九九七年二月、政府主催による二二八和平記念碑の設立に関して、その

「碑」に対応する「文」が、二二八事件の受難者、遺族を中心とする反対によって一九九九年二月まで掲げられずにいたことも、二二八事件をめぐる記憶の闘争が燃り続けていることの証左となっている。要するに、二二八事件の記憶の再創造とは、単に過去の記憶を回復するというだけでなく、現在まで続く国民党政権の正統性への批判的吟味をも含むものであり、そのために、それは、誰がどういう形で歴史や記憶を掘り起こすのかという極めてヘゲモニックな課題となっているのである。

\*

一方日本人においても、台湾ニューシネマの経験とは、かつて日本が台湾を植民地統治した記憶の痕跡を浮上させ、かつての（現在の）帝国の経験を再定義する契機になり得たはずだった。しかし、こういった記憶の再創造という課題において重大な意義を引き受けるはずの『悲情城市』には、ある決定的な弱点があったと言わざるを得ない。それは、日本時代に対する甘美的とも言えるノスタルジーの問題である。例えば、フィルムの中で、光復直後、かつての支配民族であった日本人の引き揚げに

当たって、台湾人教師による回想は、かつての公学校における記憶を極端に美化してしまっている。かつての公学校とは、何よりも日本語を押しつけ、台湾人を皇民化するための装置であったはずである。問題点として言えるのは、時間の順序として、二二八事件の後ではなく、つまり国民党への反感がはっきりして来る以前にそのような日本へのノスタルジーが表明されている奇妙さである。後に『多桑』を論じる部分で詳述することになるが、日本時代へのノスタルジーは、国民党による失政、つまり脱植民地化の挫折の後にもたらされるものと考える方が整合的なのではないかと思うのである。

さて、日本における台湾ニューシネマの導入の有り様を概観した場合に、歴史・地政学的コンテクストにおける記憶の再創造化の試みについては言及されず、むしろ曖昧化される傾向が強かったような印象を受ける。そういった傾向は、例えば、一九九七年の台湾映画祭（東京）のパンフレット中に書かれた佐藤忠雄の評論「台湾映画と日本」の中にも色濃く漂っている気分でもある。そこでは、〈台湾らしき〉〈田園風景〉〈映画的艺术性〉といった要素は、日本における農村的風景への郷愁にも

重ね合わせられるように叙述され、台湾社会の特色としての(日本の)植民地の遺産を美的ノスタルジーとして消費することを薦めているかのようである。しかし実際のところ、台湾ニューシネマが撮られ始めた一九八〇年代始めにおいて、侯の『川の流れに草は青々(在那河畔青草青)』(一九八二)の主題が河川汚染であったように、既に台湾の農村社会における環境破壊は、根底的に農村社会の有り様を変えてしまっていた。こういったことは、これに先行する宋澤萊の小説『打牛浦村』(一九七八)が、商品経済の浸透によって農作物が安く買い叩かれ、主人公の農民が精神的に荒廃して行くことを主題としたこととも符合している。だからこそ、台湾ニューシネマは、この時期、壊れ行く伝統的な(台湾らしさ)へ田園風景を記録する欲望に憑かれていたのかもしれない。しかしこれ以後、一九九〇年代半ばに入ると、必然的に(台湾らしさ)へ田園風景」といった主題は、飽和状態になり、影を薄くして行くことになる。代わってエドワード・ヤン、あるいは、蔡明亮(ソアイミリアン)などによって撮られた現代的センスが、徐々に日本では高く評価されることになって行く。

### 『多桑』における「日本」の影

台湾ニューシネマの中で、日本人が論じることにも最も神経を使わざるを得ない作品として『多桑』(呉念真/一九九五)というフィルムがある。この作品の最大の特徴となっているのは、日本人が一人も登場しないのにも関わらず、最も「日本」の影が濃いフィルムになっていることである。このことは、このフィルムの中の映画内映画として、日本映画(『君の名は』)が上映されている事態とも関連するだろう。つまり、このフィルムは、日本による植民地時代を直接経験することのない世代による記憶の再構成という問題機制を、「上映」という人工的な手つきによって浮かび上がらせようとする——そのような自己言及的な身振りが提示されていることである。このフィルムの英題が「A Borrowed Lie(借りられてきた一生)」となっていて、ことから推察されるように、監督の呉念真(侯の『悲情城市』の脚本を担当)は、まさに主人公「とうさん」をいわば亡霊的存在として描こうとしたわけである。この時、「とうさん」は、時代のメインストリームから取り残された敗残者の存在として、

父権的なものの象徴であるよりも、むしろ父権の不可能性を指し示す記号として機能しているのだと言えよう。

この「とうさん」の中華民国嫌いとそこから派生する日本虜兵は、二二八事件という脱植民地化の挫折から派生して来るものであることは、再度強調しておかなければならない。現に「とうさん」が、故郷を追われて坑夫となったのは、二二八事件の犠牲者を銜の真中で吊ったからだと説明されている。ここで二二八事件発生の原因として、台湾の脱植民地化のプロセス、つまり台湾の脱日本化と中国への復帰という課題を担ったのが、台湾人(植民地化の記憶を持つ)自身ではなく、大陸から来た(「抗日」の記憶を持つ)国民党政権によってなされた特異な事情を想起する必要がある。つまり、「日本」的要素は、端的に政権によって排除されようとしたわけであり、そのこと自体には問題がないかもしれないが、その「日本」を排除することが、現に存在する日本の要素を抱えてしまっていた本省人自身を政治―社会の中心から排除してしまったところに大きな問題があったと言えるだろう。

『多桑』を精神的な手法で読解する理論家、廖朝陽によれば、「とうさん」にとつての「日本」とは、日

本帝国主義への実際的な忠誠を表現するものではなく、脱植民地化の失敗のトラウマ、歴史の空白ともいえる記憶の場所を充填するためのフェティッシュ(物象化された欲望の対象)だということになる。廖は、以下のように持論を述べている。

「ここにおいて、このように指摘する必要がある——マイナーな主体の立場から言えば、他者の記号秩序の下での駆け引き的な「対抗」関係以外に、他に選択があるわけではない——既に述べたマイナーなもの、その主体の存在とは、本来的に、欠如の際立った露呈であり、記号の位置における補填不可能な空洞である。だからこそ、大文字の他者の内容を借りなければ、マイナーな主体は、アイデンティティを持つことが出来ないのである。：日本帝国が敗れた後、連清科(とうさん)は、時流に乗ってアイデンティティを更新することができず、永久に引き取り手のない帝国の遺失物となって、主体とトラウマの矛盾が産み出す時間のズレを顕現させるのである。」<sup>(15)</sup>

「とうさん」は、「主体とトラウマの矛盾が産み出す時間のズレを顕現させる」媒介的存在、つまり脱植民地化の失敗のトラウマを顕在化させることによって、むしろ



脱植民地化のやり直しを今に生きる者たちに要求する者  
 在なのだと言えよう。例えば、フィルムの中で、主人公  
 の連清科(とうさん)は、彼の孫が戦後(光復後)国民  
 党によって導入された国語(標準中国語)しか解せず、  
 台湾語が話せなくなっている現状に対して「外省人の言  
 葉をしゃべりやがって」と憤っている。しかし、フィ  
 ムの流れからするならば、その場面は、決して排斥的な  
 情動を組織するものではなく、専ら「とうさん」自身の  
 敗北感を表現しているのである。つまり、精神分析的に  
 言えば、この孫は、孫ではありながら、現在の台湾にお  
 ける国語(標準中国語)による言語公共権の成熟を代表  
 し、「とうさん」は、祖父でありながら、むしろ幼少性  
 を表現してしまうのである。ここには、『多桑』とい  
 うフィルムにおける戦略的な意味するもの/意味されるも  
 ののズレの生産があると言えよう。こういった文脈で、  
 『多桑』は、単に記憶の空白を埋めるだけのフィルムで  
 はなく、不断に現在の時点から過去の記憶を映画的に再  
 構成し、再文脈化させていく「装置」でもある。しかし  
 だからこそ言うべきか、ここに『多桑』というフィ  
 ルムが持ってしまった、日本における受容の危険性がある。

『多桑』の危険性は、矛盾するようであるが、台湾と  
 日本の歴史―地政学的配置関係の非対称性を顕在化させ  
 もするし、また隠蔽する方向にも機能してしまう点にあ  
 る。歴史的コンテクストが明示されたプレゼンテーシ  
 ンによって、フィルムは、光復後(戦後)の日本語世代  
 にとつての脱植民地化の困難として共有され、元日本軍  
 属や元従軍慰安婦の戦後補償などと隣接する問題として  
 意識されてしかるべきものであった。しかし、例えば、  
 日本で『多桑』が上映された時、これを精力的に論評し  
 たのは、むしろ日本の植民地支配の歴史的負債を軽減さ  
 せようとする保守派の雑誌ばかりであったという事実が  
 ある。ここでは、『多桑』を論評し、何某かの主張を行  
 っている典型的な保守言説の二つの例を取り上げておく。  
 ①「…台湾人にとって何を意味するが故に、日本教育に  
 対する礼賛が今なお消えずに残っているのか。いくつか  
 の解答が直ちに思い浮かぶ。日本教育が〈近代〉と〈法  
 治〉を代表していたから、というのがその一つ。…とこ  
 ろが最近になって、いっそう根本的な解答に想い到了た。  
 〔日本教育が台湾本省人の自己規定、つまり、"den-  
 てん"を意味するのではないか〕というのがそれで

ある。<sup>(16)</sup>」

② 「——と考えて来ると、問題は我々日本人の場合とそっくりそのままであることが分る。：我々もまた戦前の生の真実を、占領軍の検閲によって、また独立後は占領軍による検閲の方針を忠実に引き継いだ一部の知識人集団によって、全面的に否定され、非難された。台湾におけるほど過酷な形はとらなかったにせよ、我々の家族の、また地域社会の、精神的靱帯がこうむった損害はひどかった。<sup>(17)</sup>」

①は、日本の植民地支配は、むしろ台湾人にとって感謝されているものだという乱暴な説を開陳しようとするもの。また②は、台湾／日本の歴史―地政学的配置の非対称性を全く無視しながら、これまた極めて乱暴な想像的転移（あるいは、転移の失敗）を為し遂げようとするものである。両者に共通な気分は、中国嫌いと反共という二点であり、典型的な冷戦構造の思考を化石化しているだけでも言える。ここで問題なのは、このような冷戦構造的な思考の中でこそ、多くの日本人が台湾を反共の防波堤にすることを是認し、進出企業にとっての労働力後背地（新植民地）とし、さらには、「売春ツアー」の

地としてイメージ化できたのである。つまりこのような思考は、帝國的ノスタルジーを戦後的に再生産させるとともに、現実的な力として台湾が植民地的状況から脱出することを妨げていたと言えるだろう。

要するに、文化受容の問題として、歴史―地政学的な非対称性をむしろ顕在化されるようなプレゼンテーションが、『多桑』を導入する側に必要だったということであり、またこのフィルムを享受する側からの（特に日本の脱帝国化を主張する側からの積極的な）介入が必要だったということに尽きるだろう。

#### 脱植民地化と「女性」

本稿で取り上げた『悲情城市』と『多桑』は、どちらも、台湾の戦後（光復後）を題材としており、台湾が脱植民地化して行くプロセスにおける挫折の経験を主題として描いたものである。この二つのフィルムは、実際に当時を生きた世代の観客から、その歴史叙述の正確さについて批判的見解も含めた反響を得ることになるが、もう一方で、特に『悲情城市』に関する評価として、フェミニズム的な角度からの批判も目立っていた。映画評論

家、迷走は、一九九一年に「女性は、歴史への参入がでないのか?」『悲情城市』の女性の役割を論じる」という評論の中で、『悲情城市』の中の男性登場人物が、ことごとく悲劇の主人公として傷つき、死を遂げるものとして描かれているのに比して、女性登場人物たちは、日常をつづった日記的なナレーションを吐く以外では、常に控えめなポジションに留まり、常に男性たちを見守る立場に押し込められているとの指摘を行っている。<sup>(18)</sup> 迷走の視角を敷衍するならば、政治的な弾圧、あるいは社会的混乱に巻き込まれる中で死を遂げる男たちを見届ける女性たちとは、いわば『悲情城市』というフィルム of 戦略性において、専ら暴力の記憶を担保、再生産し、そして生き延びる存在として描かれているのだと言えよう。そして、その暴力の記憶を担保し、再生産する側に特化した女性たちは、フィルムが作り出すイメージ空間において、いわば記憶を再生産する役割とともに、子孫(家族)の再生産をもなる者として二重の再生産を引き受けることになる。ここに、『悲情城市』における「女性」の表象をめぐる最大のアンビバレンスがあるのだと言えよう。後に詳述するが、ここでの最大の問題は、脱植民

地化というテーマ設定において、台湾人女性の身体が、日本文化的要素を戦後(光復後)へと伝える媒介として機能してしまっている点である。日本時代の遺産、日本の要素(日本語などを含む)を一貫して抑圧して来た国民党による中華民族イデオロギーを相対化しようとするこのフィルムの欲望は、むしろ台湾人の中の日本的要素を素朴に肯定してしまう結果に繋がってしまったのである。さらにそのことを補うかのように、『悲情城市』における「女性」の表象は、フィルムの消費への配慮からか、男性観客に好まれる「封建」的イメージを押しつけられてしまっている。

近代中国をジェンダー的視点から読み直す企てを行っている坂元ひろ子は、『悲情城市』に登場する日本人女性、台湾人女性が「清楚無垢で、健気、芯は強くともおとなし」い、オリエンタルな記号として描かれていることを指摘し、さらに、それらの女性と最近のウーロン茶のCMなどに登場する「女性」とのフェティッシュな連続性に注意を促している。<sup>(19)</sup> 先の陳の構図に従えば、まさにこのような「女性」の表象こそが、ネイティブの記号として、男性観客の消費の欲望を促す大きなモメントに

なっている、ということになる。

先述したように、『悲情城市』の問題性が最も鮮明に現れているのは、日本人が内地に引き上げて行くシークエンスにおける過度に甘美的とも言える「日本」へのノスタルジーである。玉音放送が流れ、日本人が内地へと引き上げて行く中で、日本人女性が日本精神の真髓(めいずい)でもあるかのような竹刀を台湾人の女性に託し日本に帰って行くシークエンスが『悲情城市』に出て来るが、それは、まさに小津安二郎風の演出が施された、懐かしい「文化人類学的」な日本の儀礼——日本女性と台湾女性が正座して別れの挨拶を交わす——において為されている。そして、その竹刀を託された女性は、この後、まさに「清楚無垢で、健気、芯は強くともおとなしい、あの『日本的女性』が転移したような振るまいを反復してしまうのである。この部分において、『悲情城市』が、無意識にはあれ、台湾と日本という二つの地域を最も念頭において制作されたフィルムであることの問題性が浮かび上がって来るのである。結果として『悲情城市』は、本省人、日本統治時代の日本へのノスタルジーについて、その後の脱植民地化の挫折(二二八事件、白色テ

oretic)を媒介とした歴史的な遠近法のもとに説明するのではなく、専らそれをエスニシティの転移として説明してしまつたのである。

ここで脱植民地化の過程における「女性」の表象の問題性を、異性愛者男性の政治的想像空間における無意識として読み解くならば、「日本」が乗り移つた台湾人女性を欲望する台湾人男性の欲望とは、つまり、日本植民地時代との連続の相にあるものとしての台湾を想像し、そして、それを愛したい/支配したい——ということになるのか。こういった分析の前提として、そのような欲望は、光復後(戦後)、本省人男性が、「真の」台湾の支配者になれなかったという精神的挫折から由来するものであると説明できるだろう。ただし、こういった問題を第三世界に普遍的なポスト植民地状況に置き直して考えて見ると、このようなアレゴリーの使用は、脱植民地化の必要性を雲散霧消させてしまうのみならず、さらには女性を所有の対象とするネイティブの男性中心主義を再強化することに結びついてしまう。ポストコロニアル文学の研究者、エリケ・ポーマーによって指摘されているように、植民地期(ポスト植民地期)において、ネ

イティブ男性一般は、精神分析学的に女性化(つまり去勢化)されていると言われるわけだが、だからこそ反植民地闘争、あるいは後の脱植民地化において、彼ら男性は、「女性」の表象を植民地(再植民地化)における物言わぬ身体へと特化しつつ、自らはそのネイティブランド(女性として身体化された領土)の主人となるべく、マチズモ的主体性に固執するのである。またガヤトリ・スピヴァックなど、近年のポストコロニアル理論家によって明確化されて来ているように、このようなネイティブ男性のマチズモ的感性をどのように解体して行くのか、そのことがまさに脱植民地化という課題における新たな視点として要求されているのである<sup>(21)</sup>。

スピヴァックが述べているように、反植民地闘争の最中において、「女性」の表象は、植民地支配者男性とネイティブ男性との間の政治的無意識の中で争われるフェティッシュ的形象のみならず、特にネイティブ男性にとって共同体の連続性(再生産)を保証する媒介、あるいは反乱の記号として利用されてしまう<sup>(22)</sup>。つまり、『悲情城市』に見られるようなジェンダー化された「語り」のパターンの反復は、植民地化/脱植民地化をめぐる批判

理論や実践的分析の欠如に結びついてしまうのではないかとという危惧を生み出すのである。つまりここに、サイドが暗示していたような脱植民地化Ⅱ脱オリエンタリズムの困難さが潜在している。サイドは、「いかにしてオリエンタリズムが完全に形式化され、ついには自己複写を繰り返すまでになったのかを、調べなくてはならない<sup>(23)</sup>」と述べているが、この「自己複写」の機制の中には、被植民者(ネイティブ)の自画像の確定において、必然的に異性愛者男性の欲望の対象としての「女性」が、いわば抵抗のための(主体ではなく)媒介項としてのみ動員される事態を含むことになる。ここから、脱植民地化とは、必然的に(自己複写としての)自己オリエンタリズムからの解放を伴わなければならないプロジェクトとしてジェンダー的要素を課題とせざるを得ないのである。最後に忘れてはならないことは、そのような異性愛者男性から見られた被植民者女性へのオリエンタルな眼差しとは、台湾ニューシネマのグローバルな受容を通じて台湾人男性だけではなく、日本人男性観客による帝國的な眼差しの再生産へと節合されてしまったのではないかという疑いである。ここに脱植民地化という課題が、国

境（旧帝国―旧植民地）を越えた文化受容において、必然的に脱帝国化の試みへと繋がる（繋がりなければならぬ）側面が存在するのである。

若干の補足

本稿は、台湾ニューシネマの制作とその受容の関係を歴史―地政学的コンテクストにおいて論じる中で、「日本」のイメージの取り扱われ方について、それをポスト植民地（帝国）期にかかわる記憶の政治学<sup>ポリティクス</sup>として追求してきた。

本論では十分に展開できなかった問題として、戦後（光復）直後において、本省人の経験は、主に植民地被支配のそれであるが、台湾を統治した国民党政権の経験は、専ら抗日戦争の経験であったということ念頭におかなければならないだろう。一九四九年以降、国民党による権威主義的体制は、日本的な文化要素を徹底的に排除（脱植民地化）したわけだが、それは、主に本省系知識人によって行われたのではなく、むしろ外省系の知識人、及び為政者の手によって担われてしまった経緯がある。ここには、台湾が、朝鮮半島のように丸ごとの植民

地化ではなく、中国から一部だけ分離・植民地化された歴史―地政学的コンテクストが孕まれている。こういった事態を別角度から言えば、韓国の場合には、朴正熙など、日本統治時代に日本側にいた人間が、その後、韓国の権威主義的体制の中核を占めるようになっていったがために、それを目の当たりにしていた民衆の中で根強く反日感情が維持され続ける事態が想定されるだろう。これに対して台湾の場合には、国民党による権威主義的体制の創出によって、本省人知識人男性にとっての「日本」は、（自分自身とともに）徹底して周縁化されるに及んで、むしろノスタルジックなイメージを帯びるようになって行ったのである。

このように、台湾の脱植民地化における独特の歴史―地政学的コンテクスト、あるいはその政治無意識的領域を理解することなくして、日本と台湾の関係を語ることはできないわけである。必要なのは、異文化受容を契機とした再帝国化の流れ――台湾における「日本」へのノスタルジーを利用し、その「日本」に再同一化することで、歴史―地政学的な被対称性を曖昧化させようとする日本の傾向――に抵抗することである。

- (1) 姜尚中『オリエンタリズムの彼方へ』岩波書店 一九九六年四月 p.146
- (2) 黄春明『まよなら・再見』(アジアの現代文学——台湾) 田中宏訳、福田桂二訳、めこん 一九七九年九月 (初出『莎約娜啦・再見』は、『文季』第一期一九七三年八月)
- (3) 陳光興は、ネイティヴィスト(土着主義)というタームについて、それを分析的なデザインに資するものとして取り扱っているおり、この論考においてもポジティブな価値、ネガティブな価値の両方に使用しているようである。
- (4) 陳光興「台湾 ニューシネマ——文化運動、国家とグローバル資本」(“Taiwan New Cinema”: Cultural Movement, the State and Global Capitalism) [一九九七年七月二三日の大阪におけるアジア・カルチュラルスタディーズ・インポジウムにおける発表原稿] p.1
- (5) 一九四七年二月二八日に起きた、憲兵隊によるタバコ売りの老女に対する暴行から発した全島の暴動と、その後の国民党政権による虐殺事件総体を「二二八事件」と称する。一万八千人以上の人々が虐殺・処刑されたと言われている。(p.263-263を参照)
- (6) 史書美、一九九九年九月一八日、東京外語大学におけるワークショップ「脱植民地化の欲望、グローバル化した市場——台湾 ニューシネマとネイティヴィズムの政治」における発言。
- (7) 陳光興「台湾 ニューシネマ——文化運動、国家とグローバル資本」(“Taiwan New Cinema”: Cultural Movement, the State and Global Capitalism) p.8
- (8) 一九九〇年代前半では、以下のような二二八事件にかかわる資料集が出版されている。  
鄧孔昭編『二二八事件資料集』稻郷出版社 一九九一年二月
- 陳芳明編『台湾戦後史資料選——二二八事件專輯——』自立晚報分化出版 一九九一年三月  
台湾省文献委員会編『二二八事件文献輯録』正中書局 一九九一年十一月  
陳永興編『二二八學術研究討論文集』二二八民間研究小組 一九九二年二月  
賴澤涵総主筆、行政院研究二二八小組『二二八事件研究報告』時報出版 一九九四年
- (9) 陳儒修『台湾新電影的歴史文化経験』萬象図書 一九九四年十二月 p.84 参照。
- (10) 基隆中学の校長、鐘浩東ら数人(教師四名、職員三名、学生三名)が、光明報という左傾化した新聞を発行していたとの嫌疑によって、逮捕処刑された事件。(藍博洲、『白色恐怖』楊智出版 一九九三年五月 p.103 参照)
- (11) 中国共産党の命を受けた「台湾省工委会」によって、台北縣鹿窟に「小延安」(ゲリラ基地)建設が進められていたが、保密局によって主席、蔡孝乾が逮捕され、また基地への包囲突入により消滅した事件。百三十名あまりが、それに付随して自首、二十名が処刑された。(藍博洲、『白

- 色恐怖』楊智出版。一九九三年五月 p. 108-115 参照)
- (12) 鐘紀東「付録四／一條前行的路——觀報告劇〈幌馬車之歌〉有感」藍博洲『幌馬車之歌』時報文化出版(一九九一年)所収 p. 147-150 を参照。
- \* 『悲情城市』の脚本家の一人、呉念真は、戦後台湾の代表的反体制作家、陳映真が主催する雑誌『人間』にコミットしており、同じくその『人間』に集っていた藍博洲が八八年に取材した鐘浩東事件を下敷きにして『悲情城市』の脚本に向かったものと想定される。また、日本の台湾研究者、田村志津枝によれば、フィルムの中で歌われた「幌馬車の唄」は、呉念真と共同執筆したもう一人の脚本家、朱天文の母親が覚えていたもので、それをスタッフが覚えて撮影の時に歌ったものとされている(田村志津枝『悲情城市の人々』晶文社。一九九二年一月 p. 198-199 参照)。
- (13) 映画評論家、佐藤忠雄は、一九九七年東京で行われた台湾映画祭にかかわるパンフレット『台湾映画祭』の中の評論「台湾映画と日本」において、『冬の夏休み』や『悲情城市』の中で日本の唱歌が歌われたり、古い日本式の家屋が頻出することに注目し、「その風情が本当に懐かしい」(p. 13) と述べている。
- (14) 宋澤萊『打牛浦村』台湾当代小説精選 4 新地文学出版。一九八九年八月(初出は、『台湾文藝』革新第五期。一九七八年三月)。
- (15) 廖朝陽「現代的代現…従電影(多桑) 看主体与歴史」『中外文学』(中外文学月刊社)第二十七卷・第三期。一九九八年八月 p. 20
- (16) 鈴木満男「台湾映画「多桑」のメッセージ」『諸君』(文芸春秋) 28 (4) 一九九六年四月 p. 176
- (17) 同上 p. 179
- (18) 迷走「女人無法進入?——談〈悲情城市〉中の女性角色」『新電影之死』(戦争機器叢書) 所収。迷走、梁新華編。唐山出版社。一九九一年五月 p. 135-140
- (19) 坂元ひろ子「中国現代文化論とポストコロニアリズム」『言説』(「複数文化」のために) 人文書院 所収。一九九八年十一月 p. 69-90 主に p. 79 を参照
- (20) 博埃默 (Elielke Boehmer) 『殖民与後殖民文学 (Colonial and Postcolonial Literature)』(盛寧訳) Oxford University Press 牛津大学出版社。一九九八年 p. 246-247
- (21) ガヤトリ・C・スピバーク「サバルタンは、語るこゝとができるか?」上村忠雄訳『みずび』(みずび書房) 一九九八年四月、五、七月号、特に第四章 (p. 16-20) を参照。
- (22) ガヤトリ・C・スピバーク「サバルタン研究——歴史叙述を脱構築する」『サバルタンの歴史』R・グハ他所収。竹中千春訳。岩波書店。一九九八年十一月 p. 328-339 を参照。
- (23) エドワード・W・サイード『オリエンタリズム(上)』今沢紀子訳。平凡社。一九九三年六月 p. 45 参照。
- 〔一九九九年十一月九日 受稿〕  
〔一九九九年十二月二日 受理〕  
(一橋大学大学院博士課程)