

〈知〉を隠蔽されし者のまなざし

——台湾映画の担い手、呉念真が投げかけた問題

蕭幸君

■ 一本の映画から

みずからタブーを語る。いや、正確に言えば、時機を見逃さずにタブーとされてしまったことをはじめて公に開くことで、台湾映画は世界に迎え入れられたと言える。本国台湾で完全な形で公開されるかどうかさえも危惧され、フィルムの完成は海外の地でその作業を終えるという「悲情城市」の誕生は、絶えず「宙吊にされた郷愁」と「侵略者」というふたつの顔を併せ持つ日本の協力によつて遂げられた。海外での評価が功を奏して「悲情城市」が凱旋帰郷できようとは、誰も予測できなかった。まさにこの二本の映画が、台湾の民衆に「悲情」の旋風を起こし、台湾への回顧を促した。同時に、図らずもそれまでは娯楽であるはずの映画が瞬時、政治色を帯びるようになった。長年、台湾で対立してきた二つの大きなエスニック・グループ―「外省人」「本省人」―の紛争に巻き込まれ、「悲情城市」はみるみる歴史を記述するフィルムであるかに見紛われてしまった。そして遂には、誤った歴史のイメージが定着してしまうことを危惧する声や、歴史事実に対するという批判の声まであがった。

「悲情城市」は果たして、台湾の歴史を記述することに目的があつたのか。そうではないとすれば、なぜ本来娯楽を目的とする映画が、歴史を記述する役目を背負わされてしまったのか。いかに賞をもらった作品であろうと、例えば「シンドラのリスト」に描かれている内容そのまま

を史実だと思ふほど、台湾の人々は判断力が欠如しているわけではない。むしろハリウッド映画に毒され、娯楽作二辺倒の台湾映画市場に飛び込んだこの邦画が、物議をかもすようになったのは、台湾社会の土壌の持つ性質にあるといわざるを得ない。ドキュメンタリーフィルムではない「悲情城市」に史実を求めてしまう理性のなさ。いったい、なにが台湾の人々の判断力を狂わしたのか。

■ History Lost 失樂園

台湾はかつて「フォルモサ」、麗しき島だと呼ばれていた。いまとなれば、それはもはやはがゆい名称に成り下がっている。誰もが自由に行き来し、生活を営む樂園＝理想郷として夢想されたかつての台湾は、麗しき島という幻想境であつた。それでもこの「伝説」を、台湾の人々はどこか誇負するところがある。同時に、もう一つの「伝説」―「龍の伝人（龍の後裔）」―を、彼らは自らに課している。ところが、この二つの「伝説」は台湾の人々にとって、自認しつつもかつて所有したことはない幻である。「フォルモサ」も、「龍の伝人」も、外部の〈眼〉から与えられたものだからだ。原住民²は絶えず侵略を受け、搾取され、移民たちもまた外部からの統治者に抑圧される。「フォルモサ」という響きに込められたのは、樂園を望んでや

まない台湾の住人の希求であり、「龍の伝人」は所属の正当性を失った移民たちの仮の帰属である。

喪失という土壌に立つ台湾。歴史に穿たれた「喪失」という空白の風穴を埋める。恣意に抹殺された歴史の空白を埋める。それが「悲情城市」になにか「確かな」ものを求めるよう台湾の人々を駆り立てた理由かもしれない。だが、虚空となった歴史は造りなおすことはできない。ましてやそれを生きなおすこともできない。その不可能を、あたかも取り返しのつかないことを繰り返しなぞること、可能な事柄に転化できるという錯覚に陥いつた台湾の人々は、虚しき挙動に飽きもせず、なおも失った空白の日々を生きなおそうとする。「悲情城市」は、穿たれた風穴を埋めるべきものとして、人々に選ばれたのか。否、穿たれた風穴の存在を、麻痺状態にある忘却から呼び起したのが、「悲情城市」だったのに違いない。観客に訴えかける映画として、みずからひとときの楽園となる使命を棄て、苦痛の深淵にあることを人々に想起させたのだった。

しかし、娯楽性を棄てた「悲情城市」が世界に迎え入れられたのは、台湾においてそうであったように、苦痛の記憶を呼び起すという使命を否応なく背負ってしまったからではない。自然光で捉えたりアリティに満ちた映像が、人工的に造り出された映像美に慣れた観衆を、より身近な感動に導いたからである。娯楽性の棄却がかえって別の娯楽性を呼び、虚構の所為が史実に成り代わることを強いられる。裏返せば、別種の娯楽性を提供する可能性が、この映画の醍醐味となっているのだ。しかし、これは、予想外のことではなかった。

■「悲情城市」が表出したもの

「悲情城市」が史実を語る。そうした期待が込められるようになったのは、動乱の時代に、統治者の入れ替わりに翻弄され続けた台湾住人の姿、そして忘却を強いられた人々が口を噤んできた台湾の「2・28事件」³を扱ったからである。

「2・28事件」は、ただ「本省人」と「外省人」の衝突で始まり、蒋介石が送り込んだ軍隊による台湾人の大量虐殺という惨劇で終わるものではない。その後の、台湾人の生き方を根本的に変えた終焉なき事件なのである。なぜなら、軍の虐殺するターゲットは、日本教育を受けた人々に限らず、反抗を企て、影響力を持つと思われる「知識人」層全員であったからである。さらに、商売を営む程度の読み書きのできる者も虐殺の手を逃れられないという場合もあり、まったくの無差別や誤認による虐殺など、一般の民衆にも魔の手が伸びていた。この事件によつて、台湾の「本省人」は「語る」ことを止め、〈知〉に背くことが生きながらえる唯一の道として考えるようになった。

戒厳令が解除され、まだ人々が「自由」に不信だったときに公開された「悲情城市」は、図らずも多くの役割を背負うことになる。ひとつは、「2・28事件」というタブーを語ったことである。ひとつは、「2・28事件」に限らず、抑圧されてきた台湾の人々の代弁者となったことである。そして、もつとも重要なことは、〈台湾〉不在の状況を大衆に知らしめたことである。「本省人」にせよ、「外省人」にせよ、この事件によつて胸の奥底に深い傷を負っている人々が存命していながら、語るができないというところ。その人々の代弁者となったのは「悲情城市」であった。沈黙し〈知〉を拒否することで命を守ってきた人々は、忘却を強いられ、その抑圧は長

期に及んでいる。その不満を吐き出すきっかけを、この映画は与えた。これらが「悲情城市」に対して、人々が「史実」を求めるようになった要因と考えられる。

「悲情城市」の脚本は、呉念真⁴と朱天文二人によって共同執筆されたものである。監督侯孝賢の視点も含めれば、少なくとも台湾住人の大半を占める本省人と外省人、客家人の立場を、それぞれ異なる視点によって捉えることになる。誤解のないよう一言を付しておく、ここでは呉念真、朱天文、侯孝賢に、それぞれの省籍の視点を代表させようと意図するのではない。互いの「空白」を補うほどではないが、同じく台湾の生活者として、それぞれが馴染み親しんできた本省人、外省人と客家人文化の入り混じった見方が同時に、「悲情城市」には顕われている。また、その違いが映画創りの姿勢にもつながり、台湾での反響と、海外における「悲情城市」についての評価を異にする要因になったと考えられる。例えば、田村志津枝『台湾発見 映画が描く「未知」の島』に、このようなエピソードが紹介されている。

呉念真は『恋恋風塵』について、自分は、少年の一生懸命さをもっとだしたかったのに、侯孝賢監督は、あの木をどう撮ろうか、あの山をどう撮ろうかということに熱中していたと語ったことがある。人情に重さをおきがちな呉念真と、それさえ自然もふくめた周囲の事象と相対化させてしまう侯孝賢監督との資質のちがいがいま見えておもしろい。⁵

この呉念真と侯孝賢とのエピソードに、田村は「資質のちがい」という

見方を示しているが、実際はどうだろうか。『恋恋風塵』をめぐる侯孝賢と呉念真との、このような姿勢の違いは「悲情城市」に、どのような影響をもたらしたかについて考えてみたい。

「悲情城市」に海外での評価を獲得させたのは、「あの木をどう撮ろうか、あの山をどう撮ろうか」と考え、映画の撮り方にこだわる侯孝賢の姿勢によって創りだされた新しい映画のあり方である。だが、台湾の人々に共鳴の嵐を呼び起したのは、「少年の一生懸命さをだした」と考え、表現のテクニクよりも、なにか心に押しこめられた感情や情緒そのものを表出したいという希求に、一歩でも近づきたいと思う呉念真の姿勢である。

いかに映画のワンシーンを創りだすかに没頭する侯孝賢と、いかに心を伝えるかに腐心する呉念真との組み合わせで、「悲情城市」は観る者の要請に、それぞれ違った側面を提供している。さらに、朱天文という小説家の視点の参入で、「悲情城市」において描かれた台湾の歴史についての場面場面が、過分な偏りなく、よりバランスのとれたものに仕上がったといえよう。しかしこのことは、「悲情城市」公開後、これまでそれぞれが抑圧されてきた感情の捌け口のなさに苛立つ本省人、そして外省人の両方から不満が漏らされる要因のひとつになっている。対立する両者は、それぞれ自分の側に立つて、物言いをして欲しかったのだ。ところが、そのような「本省人」「外省人」の対立する姿勢を映画において描きながら、成敗することなく淡々と事象を語っていくことに終始する「悲情城市」の姿勢が、逆に両方から批判を浴びる度に、無言の反駁を呈している。そもそも多種多様の民族がともに生を営む場である台湾に、一つのエスニック・グループに偏った選択をすることはできない。仮にそれが無理やりに台湾に連れ込まれ、帰郷の願を果たせずに台湾で生を終えることにならざるを得なかつ

た者だとしても、ともに台湾の生活者である事実には変わりがない。いつまでも出自にこだわっていがみ合うことが、いったいどのようなものを産み出し得るのか。対立は、悲しく歴史を繰り返すだけではないか、と。そのような、出自に関係なくして助け合って生きていく人々の姿は、その後の侯孝賢の映画に限らず、他の呉念真の脚本にも多く見られる。

■〈台湾〉探し——呉念真が投げかけた問い

台湾映画といえば、侯孝賢やエドワード・ヤンなどの名がかならず挙げられるのに比して、呉念真という名前はどれだけ知られているのだろうか。しかし、あの有名な「悲情城市」はおろか、「無言の丘」「坊やの人形」「戯夢人生」など七〇作品以上にも及び、数知れず多くの映画の脚本を担当したのは、ほかでもない、この舞台裏の担い手である呉念真である。

呉念真は一九五二年に台湾で生まれた。一九五二年とは、台湾での日本の植民地統治時代が終焉し、中国からやってきた蒋介石政権が始まって三年経った年である。つまり、父親の世代と違い、呉念真が受けた教育は、中国文化に関わる中国語教育、中国文化全般を内容とするものであった。とくに、このような中国文化を中心とした教育において、日本は侵略戦争を起こし、虐殺を行った野蛮なイメージに満ちた国である。それが、それまで日本語教育を受けてきた世代を親として持つ者にとって、自己の親に批判的なまなざしを向けざるを得ない理由だった。そのようなへはがゆい世代〉として呉念真が生まれているわけである。儒教を中心とした中国文化の教育に、親を敬うように教えられながらも、敵国だった日本教育にたつぷりと浸った親に、絶えず批判と敵意を向けざるをえず、子

のまなざしは日本と中国に引き裂かれ、矛盾と衝突に満ちている。彼の周りで渦巻く矛盾は、〈台湾〉の欠落にある。台湾にいながら、〈台湾〉を語ることのできないはがゆき、そして日本と中国の文化の裂け目に滑り落ち、その〈台湾〉の不在に彼は気づいた。このような状況を背景に、小説家、そしてシナリオライターとしての呉念真が誕生したのである。

呉念真の野心は明白である。小説で消え去ろうとしたものを語り、映画で失ってしまったものを映し出すことである。民衆に最も身近な伝播手段である小説と映画を用いて、彼は凍結した記憶を融解しはじめた。それはまるで〈台湾〉の不在に気づいた者が果たすべき責務を果たしているようにも見える。七八年に依頼されて書いた「香火」の脚本から九七年の自作映画「太平・天国」までの二十年間近く、彼は七〇以上の脚本を書き、ただひたすら不在だった〈台湾〉を探し続けていた。この作業を通して、彼はいつたい、なにを見、そしてどのような問題を投げかけようとしたのか。

■「多桑／父さん」——〈子〉のまなざしから「国民国家」への問い

「多桑／父さん」は呉念真の自伝的な作品である。鉱夫だった呉念真の父親は、日本教育を受けた年代の者である。すべての台湾人のように、蒋介石政権の参入によって、彼は日本人から中国人になったことで、親子の決定的な世代の断絶が生じた。「多桑／父さん」に、このことを非常に象徴的に描いている場面がある。

小学校に通い、国民党によって定められた教育を受けている子供たちが国旗を描くシーンだが、子供たちは中華民国の国旗⁶を画用紙一面に描くが、それを見た父親は、国旗を描くなら真中に大きな赤丸を描くべきも

のだ、と言う。これに対して当然のように子供たちは反発するが、双方とも態度を改めないまま、両者は常に平行線をたどる。当時の台湾の家庭のなかでは、似たような対立が絶えなかった。一見してただの親子喧嘩に見えるこの場面は、実に多くの問題を孕んでいる。台湾人の父と子の対立Ⅱ日本と中国の対立という構図になっているととれるからだ。

一家族の親子の対立が、このように国家同士の対立になってしまうのは皮肉としか言いようがないが、それが台湾の家族のなかでは、いかにも自然な出来事のようにみえる。小学生に国旗を描かせるという程度のこと、は、支配者によって作られた国の教育政策の一環としては、ごく日常的に行なわれることだ。この場面が孕んでいる問題の本質はどこにあるのか。

第二に、日本と中国との対立にもっとも多くの犠牲を払っているのはいうまでもなく台湾であるが、なぜ台湾人家族の親子までが対立することになるのか、という矛盾が浮き彫りにされている。第二に、この台湾家族の親子の対立は、そのまま「国民国家」への問いにもつながる。戦争によって勝手に譲り渡された台湾は、日本に対する中国敗戦の戦利品となったばかりでなく、今度は第二次世界大戦で敗れた日本が、台湾を中国に「返す」という行為によって台湾をふたたび戦争の代償にしまったのだ。さらに、今度は中国の内戦で、毛沢東と蒋介石との政権争いに巻き込まれ、台湾は蒋介石政権が消滅したいまでも、なお中国と「対立」するところろに位置づけられる。父と子の対立は、支配する〈父〉と支配される〈子〉の対立という構図が浮かび上がる。第三に、他者の争いを自己の争いに転化された台湾それ自体の存在は消尽し、欲望の媒介者としての「台湾」は、着地するところなく宙に吊られる。中国の国旗か、日本の国旗か、あるいは毛沢東か蒋介石か、そのいずれの選択にも、「台湾」の不在は明らかで

ある。複雑な問題が絡み合っていることを巧に表象したこの場面は、残念ながら、日本のNHKで放送された際、カットされている。

台湾の生活者でありながら、「台湾」の不在を現実として受け入れることはなにか。呉念真は「多桑／父さん」で自分の父親という一個人の歴史を描くことで、この問いを投げかけている。この場合、国家とは抑圧を与える主体でしかありえなかった。

〈子〉のまなざしが指向する方向が、現実の父親の背中から、支配する〈父〉へと変わったとき、〈子〉は、過去における〈台湾〉の不在からはじめて、現在の〈台湾〉を志向することになる。その転換のプロセスを、呉念真はどのように表現したのか。

「多桑／父さん」の主人公は、富士山と皇居を見ることが生涯の望みだったが、病で倒れ、ついにその望みを果たせないまま亡くなってしまう。日本に対する感傷的であるほどの懐かしさが全篇に底流していることに起因して、日本礼賛の映画として捉えられることがしばしばである。しかし、果たしてそうだろうか。仔細に見ると、「多桑／父さん」は日本を、中国と対立する国家として捉えるのではなく、また日中対立した結果によって台湾に入植した宗主国として、捉えるのではない。呉念真の「多桑／父さん」において表象された日本への憧れに擬似した感情は、ほかでもなく、まさに生身の父親のまなざしに沿った、子のまなざしである。それはかつて父を否定した子の前言撤回によって、〈父〉に対する〈子〉のまなざしをいったん、父に対する子のまなざしに戻すことで、はじめて欲望の媒介者になった〈台湾〉を、二重三重に絡み合った他者の呪縛から解放することができるのである。

「多桑／父さん」に表わされているのは、日本への全面肯定でも全面否

定でもない。地道に生身の父親の「感情」に寄り添うことで、不在だった〈台湾〉の息遣いを探り、その蘇生から現在の〈台湾〉へ向かうのである。彼が読み解いたものは、決して情緒的なものではない。侯孝賢が指向する映像美のように、台湾の人々の遭遇した問題を早急に知的に相対するのではなく、一個人の境遇を描くことに徹した映像作業は、みな一度「感情」に沈殿したものを掘り起こし、それを解することから始めなければ、問題の糸口は見つからないものなのだ、呉念真は知っているからだ。

そのような、一個人の境遇を描くことで、あるひとつの全体像をあぶり出す呉念真の作業は、「無言の丘」にもよく表れている。

■「無言の丘」が語ったこと

「無言の丘」に主役として登場しているのは、台湾本省人の兄弟だが、女主人公には、夫を亡くした台湾本省人の女性阿柔（アジウ）と、身売られた沖縄の少女、富美子（ふみこ）が配されている。そして、脇役ではあるが、売春宿で育った日本人と台湾人の混血少年、紅目仔（アンバツ）というキャラクターが非常に印象深い。

日本では、映画祭をのぞいて、めったに上映されることのないこの映画について少し説明しておく。「無言の丘」は、一九九二年、呉念真脚本、王童監督の作品である。一九二〇年代の台湾の金鉱で働く人々を描くこの作品には、一攫千金を夢見て、地主と結んだ小作人の契約を破って金山にやってきた台湾本省人兄弟を軸に、台湾やその周辺の国々から流れてきた労働者、出稼ぎの者、夫を亡くし、重労働だけでは大勢の子供を養っていけず、食品や金銭と引き換えに肉体売る女性、また、先にも触れ

たように売春宿に身売りされてきた沖縄の女性、捨て子だった日本人と台湾人の混血少年、そして潔癖症の日本人鉱山長、日本語を流暢に操る台湾人と沖縄人の従業員など、実に多種多様の人間模様が詰めこまれている。

ここに集まつてきた男たちは、金を掘る重労働がおもな仕事であるが、女たちの多くは、男の家族として家事に従事するか、売春宿で身売りをするかである。ところが、男たちの黄金夢はことごとく朽ち破れ、死ぬものは死んでゆき、精神に病む者は抜け殻となり、一攫千金は夢のまま雲散霧消する。残った者は、遅しく生きていく女性たちばかりである。抑圧や差別を超越して、ただ強靱に生きていく。怒りを感じるときは、彼女たちは罵るのである。そして、その怒りが悲しみに転じたとき、その悲しみをぐつとこらえて、生きるための肥やしにするのである。沈黙は黙認ではなく、さらに長い道程に備えるための糧なのである。命あつての自由。呉念真筆下の女性たちは、なぜかみなそのような生命力に漲っている。例えば、「多桑／父さん」に出てきた彼の母親、恋人に駆け落ちの約束を破られた女性、「悲情城市」の林家一族の女性たち、とりわけ、男たちのほとんどが死に絶えた後の状況において、淡々とした口ぶりで過去を語る語り手の女性がそうである。また「恋恋風塵」の女主人公も、弱々しく見えても、頼もしく自分の幸せ探しをする。水のように、器の形によつてその姿を変え、ただひたすら存続していくその女性たちは、あたかも〈台湾〉そのものに見える。

だが、「無言の丘」の富美子は、これらの女性像とは無縁なところにいる。沖縄からやってきたこの少女は、台湾人の男たちには日本人の娘さんとして憧れの的になっているが、日本人には日本人として認められていない。

高嶺の花として憧れの的になつていながらも、どこか親しみを感じさせる身近な存在である。沖縄と台湾、そして日本との微妙な距離感を寸毫たがわず、呉念真はうまく捉えた。日本人女性は肌のきめが細かく、甘え上手だという理由で、男たちは早くから彼女の水揚げを待ち望んでいた。彼女の命を消尽するその男たちの熱望ぶりは、異郷の女性に対する興味以上のものがある。日本という近くて遠い存在が、彼女の身体を媒介により実体化できるからだ。

「無言の丘」に頻繁に出てくる売春宿は、日本の遊廓という表象のしかたで出てくる。なかの女性たちは、着物を身につけ、似合つてもいないおしろいを顔二面に載せ、贗物の日本人女性に扮して、格子越しに客を引くのである。いったい、これは日本文化の優位性を示しているものなのか、あるいは日本の負の文化を見せているのか、きわどいところである。日本女性として見られている富美子に異様な執念を燃やす男たちは、明らかに日本への憧れを欲望に絡み合わせている。日本を象徴するものの特権化とまでは言わないが、少なくとも、そのような日本の優位性と無関係ではない。だが、その弱みに付け込んで日本風にした売春宿が表出したものは、もはや単純に日本文化の優位性だけで片付けられるものではない。そこにはもつと複雑な、人間の欲望を幾重も絡み合わせたなにかがひそんでいる。それは、もつとも癒しがたい傷の渦なのか。あるいは、正の文化も負の文化も絶えず消費し、呑みこんでは吐き棄てる場なのか。台湾、沖縄、韓国からやつてきた女性たちが同じところに集まり、あたかも国の境も民族の壁もなかったかのように、やつてくる客もまた国籍に関係なく、女たちを買っていく。異なる文化の裏には、共通する人間の生の営みがある。国家間や民族間の軋轢は、泣き笑いする買売春行為のなかでだけ、どこ

か別世界のことのようである。だが、むろんそれは一種の錯覚である。そこには歴然とした上下関係が存在しており、支配者と被支配者という構図が依然として残る。

慎ましく初々しく、そして蜉蝣のように命儚い沖縄の少女と、図太く生き抜いていく台湾人女性阿柔は、雲泥の差を感じさせるほど対照的な存在である。このような、薄命と強靱な生命力との対比は、いったいなにを意味するのだろうか。異郷の女性を台湾人女性と同様に主軸に据えることで、なにか意図されることがあるのか。また、少女の出身地を沖縄に設定することで、いったいどのようなものを導き出そうとしたのか。友情ともつかぬ恋ともつかぬ関係のままで、台湾人男性とつかの間のぬくもりを共有してのち、この世を去っていく少女は、その一瞬の交歓を通して、いったいなにを見るのか。お互いのことを知らず、意志の疎通ができないはずの二人に、なにか運命共同体のような関係を感じさせることだけは確かである。束の間の幸せによつて、まるでこれまでの不幸を帳消しにしたかのように、微笑を浮かべて死んでいく沖縄の少女は、故郷と似た匂いの身近にあるのを見つけたに違いない。彼女が儚いのは、きつと故郷の土からあまりにも長く離れすぎたせいであろう。台湾のことだけではなく、「無言の丘」の監督王童と脚本を担当した呉念真の、沖縄への視線がじりじりと差し込むのが、沖縄少女の存在を通して強く感じられる。

台湾、沖縄、そして韓国、中国と日本。「無言の丘」の問題提起は、明らかに台湾にとどまっていなかった。「悲情城市」の公開から三年後に封切られたこの作品は、台湾の内部から周囲へと視野を広げていった。〈台湾〉を語ることは、沖縄を語ることであり、韓国を、中国を、そしてもちろん日本を語ることもある。いくら〈台湾〉のことを語っても、これ

らの国々ことを語っていないければ、空白が埋まる日は決してやってこない。同じ空間に並置した形でなければ、見えてこない問題点があるのだ。また、台湾の問題を、台湾のなかだけでは決して解決できないこと、そして、台湾の問題だけを解決しても、本当の解決にならないことを、提示しているように思われる。その問題点に注目するよう、「無言の丘」は福州から台湾にやってきた男を入念に描き、沖縄の少女を主役に据えたのだった。呉念真らの視線は、果たしてどこまで遠く見つめているだろうか。

■〈知〉を隠蔽されし者のまなざし

何義麟『二・二八事件「台湾人」形成のエスノポリティクス』⁷の後書きにこのようなことが書かれている。

一九八七年に戒厳令が解除されるまでの台湾社会において、二・二八事件はタブーであった。もちろん、中国史が「国史」とされていた学校教育においても台湾の歴史をともに学ぶことはなかった。台湾史に無知であった私は、大学で専攻した日本語をとおして、日本の植民地時代のことに興味を持ち始め、それとともに植民地時代に日本の教育を受けた世代の台湾人との付き合いも密接になった。彼ら年配の台湾人は、台湾社会の民主化に伴い、以前よりも積極的に身をもって体験した歴史を語ってくれた。この時、もつとも印象に残ったのは、戦後台湾の政治変動を「日本が中国に代わった（日本換中国）」とする表現であった。私は学校教育で、戦後台湾の中国復帰を「光復」であり、これは失地回復の栄光であると教えられてきたため、中国を日本と同

様に外国のように見なす「日本が中国に代わった」という言葉をなかなか受け入れられなかった。しかし、台湾史に関する知識が増すにつれて、この言葉の奥底にある経験・感情がわかってきた。台湾の学校教育では今でも「光復」という言葉が使われているが「光復」とは国により押し付けられた公式の歴史解釈であり、「日本が中国に代わった」という言葉こそが年配の台湾人の歴史意識であると思う。⁸

呉念真よりも十年後れた世代の何義麟が、台湾の歴史の「空白」に気づいたのは、台湾から海外の日本へ出て、外から台湾を振り返る視点を獲得したからだ。台湾では、誰もが似通った内容の教科書で中国の歴史、地理、文学、思想、哲学などを学んでいるため、大半の者は、台湾について語られないその「異様さ」に気づかないままにいる。そして、「われわれ中国人は」と、よく口に出して一家言を披露する。何義麟のように、海外に出て気づく者も少なくないが、呉念真のように、身近にある「声」に耳を傾けることで気づく者もいる。形こそ異なれ、〈台湾〉の不在を知った者たちは、なぜか何ものかに突き動かされるかのように、台湾の歴史について追究するようになっていく。ところが、このような様相は、台湾の人々に限らず、韓国、沖縄、日本の一部の人々にも共通している。たとえば、日本の研究者溝口雄三にも、何義麟の後書きにあるような内容と似た記述が見られる。

「……」われわれは、中学生の時に戦争に敗れて、それまでの教科書は間違っていたというので、そのいわゆる間違ったところに墨を塗らされた世代なんです。つまり中学校一年生の時に世界は一回ひっくりかえつ

たわけです。それまで正しいとされていたことが全部嘘であったという。「……」私たちは、幼少時代、少年時代には漫画や映画や雑誌などを通して、アジアへの優越感を植え付けられ、しかもそれと並存するかたちでアジアの植民地を白人の手から解放するという使命感も植えつけられていました。そういう私たちの中のねじれが、大学に入って中国革命の実態や中国の抗日戦争をはじめアジア諸国の日本軍に対する抵抗などにふれることによって、幼少時代、少年時代の無邪気で無自覚な偏見や差別意識が自分の中でいわば原罪のようにあると自覚された。

9

むろん、この溝口の発言は、日本人側からアジアへ向けてのものであるため、「間違ったところに墨を塗られた世代」「それまで正しいとされていたことが全部嘘であった」というような表現を採っているが、そこに共通しているのは、国による歴史の押し付けであり、自国の歴史の「空白」に気づいた者としての行動である。溝口の場合は、日本をめぐるアジア諸国の歴史を研究することだが、東アジアの歴史、文化の諸相を追いかけている丸川哲史も『リージョナリズム』¹⁰の後書きに、違った文脈ではあるが、歴史のある「空白」について発言している。気づく者たちは、皆ある義務を自らに課して、それに駆り立てられて行動する。〈知〉った者は、〈知〉らなかつた者へ櫟を渡してゆくこと、知らしめてゆくこと。研究であれ、記述であれ、気づいたことをある形にして残すことである。

呉念真の場合は、映画をその手段に選んだ。そして、あくまでも人々の感情に寄り添ったかたちで、問題を発掘していく。「本省人」と「外省人」の軋轢、民族の壁、世代の断絶、民主化の問題などなどである。映像は

あくまでも擬似客観の状況しか造り出せないが、大衆に判断の権利を渡すことで、より広い客観性を獲得できるだろう。過去の当事者ではない以上、必ず、何らかの欠落や視点の分裂を免れないにしても、こうしたかたちを通して、問題を投げかけていくことで、新たに見えてくる地平もある。その前に、まず〈知〉ることである。彼は言う。

日本映画から日本のことを知った。

台湾映画を観て、台湾のことを知ってほしい。

呉念真

注

1 「Schindler's List」一九九三年六六回アカデミー賞作品賞受賞、ステイブ・ン・スピルバーグ監督。

2 日本植民地時代では、「高砂族」と呼ばれていた台湾の先住民だが、「先」という表現を避け、みずから「原住民」と称しているため、それに従う。

3 何義麟『二・二八事件「台湾人」形成のエスノポリティクス』に詳しい。東京大学出版会、二〇〇三年三月二五日。

4 七七年に輔仁大学夜間部入学中、小説「看戲去囉」が聯合報小説獎第三位に入選。七八年、徐進良監督の依頼で、「香火」の脚本を執筆するのを皮切りに、呉祥輝の小説「拒絶聯考的小子」を脚本化、シナリオライターとして活躍。八〇年、大学在籍中のまま、中央電影公司に入社。八二年、「同班同學」で第一八回金馬獎最優秀脚本賞受賞。主要作品に、「老師・斯卡也答」（八二）、「苦恋」（八二）、「海灘的三天（海辺の一日）」（八三）、「児子的大玩偶（坊やの人形）」（八三）、「天下第一」（八三）、「老莫的第二个春天（老

兵の春」(八四)、「殺夫(夫殺し)」(八四)、「父子関係」(八六)、「恋恋風塵(恋恋風塵)」(八六)、「桂花巷(桂花小路)」(八七)、「海峡兩岸」(八八)、「落山風」(八八)、「魯冰花(魯冰花)」(八九)、「悲情城市(悲情城市)」(八九)、「客途秋恨(客途秋恨)」(八九)、「兄弟珍重」(九〇)、「上海假期(上海の休日)」(九二)、「極道追跡」(九二)、「阿呆」(九二)、「無言的山丘(無言の丘)」(九二)、「戲夢人生(戲夢人生)」(九三)、「異域II之孤軍」(九三)などがある。また「多桑／父さん」(九四)、「太平・天國」(九七)を監督。エドワード・ヤンの「麻將(カップルズ)」(九六)、「二(ヤンヤン 夏の想い出)」(〇〇)に俳優として出演している。

5 第三章「戦後世代が描く台湾」、一〇七頁。

6 赤を地に、青天を表わす藍に白日の象徴を表わす十二の光をあしらったものだが、一般的に言われているのは、孫文が創立した国民党の旗である「青天白日」旗に、革命を重ねられ、自由を手にするために革命同士が流した血を象徴する赤を地にしたという。

7 東京大学出版会、二〇〇三年三月二五日。

8 何義麟『二二八事件「台湾人」形成の 에스ノポリティクス』、東京大学出版会、二〇〇三年三月二五日、三八一〜三八二頁。

9 孫歌『アジアを語ることのジレンマ 知の共同空間を求めて』、岩波書店、二〇〇二年六月二五日、二〇五〜二〇六頁。(対談『溝口雄三・孫歌「歴史に入る」方法——知の共同空間を求めて」における溝口の発言。』)

10 『思考のフロンティア リージョナリズム』岩波書店、二〇〇三年一〇月一七日。