The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	侯孝賢・朱天文『百年恋歌』(2005)におけるサイノフォンと「声」 : オラリティ、歴史表象、文化的アイデンティティ
Author(s)	呉, 穎濤
Citation	現代台湾研究. 2022, 52, p. 1-27
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/90757
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

【論文】

侯孝賢・朱天文『百年恋歌』(2005)におけるサイノフォンと「声」
—オラリティ、歴史表象、文化的アイデンティティ—

大阪大学　呉 穎 濤

はじめに

1. サイノフォン研究

特定の地域における多言語使い分けの現象とアイデンティティの複雑性といった問題を考える時、サイノフォン(Sinophone)という方法を連想することができるだろう。サイノフォン(華語語系)とは、さまざまな中国語圏の近代文学・芸術作品を研究するために、使用されるようになってきた言説的用語であり、分析対象に中華人民共和国を含むこともあれば(王徳威の提唱[(1)])含まないこともある(史書美の提唱[(2)])。南カリフォルニアに拠点を置くサイノフォン研究学会(Society of Sinophone Studies)によると、現在、サイノフォンは、周縁化された声、場所、実践を視野に入れることができる複数の意味を持つ特定のマーカーとして、華語語系のみならず、より一般的な人の移動や多言語の文脈の中で考えられている。サイノフォンという視角の関心点について、例えば、ディアスポラという枠組みの是非(歴史としてのディアスポラと価値としてのディアスポラ)、「中国性」を克服することの難しさ、言語によって決定されるアイデンティティに対する意識の強さと問題、場所に根ざした文化的実践、ルーツと移動ルートの間の弁証法などがある[(3)]。

遡ると、トランスナショナルな空間における中国文学を再構成する試みとして提唱された「華文文学」があるが、「華文文学」は中国(文学)と周縁(文学)の間に中心と周縁の格差が見られるものであった。サイノフォン文学批評とは、その権力構造からの脱出を試み、華人の文学に、マイナー文学、つまり規範的な「中国語」を母語としない人たちが中国語を用いて創作した、ポストコロニアル文学の一種としての新たな文学性を見出そうとするために造られた方法論的術語である[(4)]。サイノフォン研究の首唱者である史書美は、場所に根ざした日常的な実践と経験に重点を置き、サイノフォンを消滅過程にある言語的アイデンティティと定義している[(5)]。

本稿では、以上の見解に賛同しつつ、サイノフォンという視角を導入する理由そのものに注目することを通じて、「中国」の文化や政治に関わる人々の言語やアイデンティティを再考する文化的実践について検討する際のサイノフォンの有効性を強調する。自分の過去、現在、さらには未来の言語とアイデンティティに意識や疑問を持ち、それを様々な形で表現する者は、あらゆる文化的アイデンティティの人工性を思い知らされることになるだろ

う。サイノフォンがローカルな実践を重視するのは、ある場所や団体への帰属意識や親近感を構築する、一見すると確立されたように思える事実を、周縁性や危機意識を持つ極端な例といったレンズを通して問い直し、検討するためであるといえる。

2. サイノフォン・シネマと侯孝賢

「中国」とある程度関係がある映画作品に対するサイノフォン・シネマ研究について、Sheldon Luは次のように説明している。

> この分野では支配的な声は一つもない。サイノフォン・シネマで使用されている複数の言語や方言は、中国と中国らしさの分断を証明している。方言を話す人々はそれぞれ、特定の社会的階級の声であり、社会経済的発展の特定の段階を表し、中国と中国のディアスポラにおける異質に構成される混乱した集合体の中で、特定の段階の現代性を体現している。このような多様なアクセントは、実際には汎中国的な世界を構成しており、単一の地政学的、国家的な実体には収まりきらない多様なアイデンティティとポジショナリティの集合体なのである。世界(*Shijie*)や天下(*tianxia*)は、一つの普遍的な言語を話す独話的な世界ではない。サイノフォン・シネマの世界は、グループ、民族、国家の境界に絶えず挑戦し、再定義する、多言語、多方言のアーティキュレーションの場なのである[(6)]。

一般的に、映画とは映像と音声から構成される芸術であると考えられる。また、Damroschは「中国には国語ではなく国字があった」と論じており[(7)]、「中国語」を用いるが音声を重視する「中国語映画」とは、「国字」しかない世界、つまり「中国」の本質性に対する厳しい挑戦であると理解することができる。さらに、「中国性」への挑戦だけでなく、Luは、サイノフォンとは、地理的・言語的な範囲から中国を除外するものではなく、中国、台湾、香港、海外華人社会を含むものであると強調し、さらにサイノフォン・シネマを「グループ、民族、国家の境界に絶えず挑戦し、再定義する、多言語、多方言のアーティキュレーションの場」として捉えている。そうすると、サイノフォン・シネマに一つの映像作品を置くとすれば、その作品とそれが形成する世界観やアイデンティティは、一体如何なる様相を新たに呈するのだろうか。

サイノフォン・シネマという概念の射程を検証するためには、多言語を使い分けるという特徴を持った作品を見出さなければならないだろう。Luによると、「侯孝賢のような台湾のニューウェーブの映画作家は、さまざまな言語や方言を駆使して、中国と台湾の政治や歴史の複雑さを意識的に表現している[(8)]。」侯孝賢の作品は、内容の創作と演出形式の策定の両面において多言語に対する感度が高く、この部分に関して議論する価値は大いにあると思われる。

侯孝賢の映画は、彼自身が台湾の外省人第二世代であり、移住の経験があることのほか、

作品の中で漢字文化圏の様々な場所における言語的実践を注意深く観察している点で、より深く言及され、再検討されるべきであるといえる。Christopher Lupkeは、著書*The Sinophone Cinema of Hou Hsiao-hsien*(2015)の中で、侯の映画の言語的多様性を指摘している。侯の作品は、言語的・文化的に「争いの絶えない場所」[9]にあるため、彼の作品が置かれた複雑な政治的・歴史的環境と、彼の作品に見られる台湾国語（マンダリン）から台湾語(閩南語)、客家語から広東語・上海語、日本語、フランス語、英語に至るまで幅広い言語範囲を考慮する理論的枠組みの中で読み解かれなければならないということをLupkeは示唆している。そのため、史書美が提案したサイノフォン[10]という概念は、特に中国本土以外の、主に「多声的で多言語的な」中国語圏のコミュニティや文化における文学や映画制作を説明するのにふさわしい概念であると考えられるのである。

また、侯孝賢は、現地の言語実践を注意深く観察しているだけでなく、様々な異なる言語を作品の中で表現する方法についても非常に独創的である。本来映画とは、媒体の技術的な表現力を限界まで利用して、一見当たり前のように見える現実を効果的に問い直し、再検討させるような焦点を作り出す芸術である。侯孝賢はヴェネチア映画祭で金獅子賞を受賞した作品『悲情城市』(1989)において、聴覚障害とそれによる発話障害を持つ主人公の境遇を通じて戦後台湾の国民党統治時代初期の無言と沈黙に焦点を当て、政府の政治的弾圧下の社会を表現している。

作中では、物語に含まれる字幕や、筆談、日記及び手紙における文字が見られ、そして歌と日本語と複数の「中国語」のセリフが聞こえる[11]。井上裕子は、作品で「話される言葉は、その聞こえる言葉の背後に多くの情報が隠され、また聞こえない言葉である沈黙には深い情感が込められている」と指摘し、「書かれた文字には歴史や背景を語る機能とともに、また映像に劣らぬ言語の力が発揮されている」と評価している[12]。Andera Bachnerはさらに異なる「中国語」、中国の文字、そして映像という媒体の間の複雑で型破りな相互作用を演出することによって、映画における特徴的な沈黙の図式が中国語における音声と記述の間の相互作用の顕在化を果たしていると指摘している[13]。その結果、『悲情城市』は、様々な手法を通じてさまざまな中国語の音声を文字から分離させ、それによって言語やそれに伴う文化的アイデンティティの複雑性が考察される可能性をもたらした。

また、Lim(2014)は侯孝賢のフランス語映画「ホウ・シャオシェンのレッド・バルーン」(2007)における音声の制作と使用に注目し、中国文化が外国で伝播される現象を説明する際のサイノフォン研究の限界を示した[14]。作中における布袋劇のシーン[15]では、人形だけが見えながら、人形を操る操偶師(人形使い)の声の演出からその操偶師がフランス人だと分かる。Limは映画で表現されたフランス人が台湾布袋劇を学ぶ際に使用した「声」や彼らの有する台湾文化への帰属意識に対して、サイノフォンの概念を用いて説明する困難さを指摘している。Limは、サイノフォンよりも中国文化を深く理解する欧米人といった非華人の参与する「象徴世界(symbolic world)」を許す、杜維明の「文化中国論」[16]の方が、中国語のできないフランス人が母語で台湾的な文化を実践するという現象を説明しやすいということ

を論じている。しかし、台湾文化を学ぶフランス人のストーリーとはいえ、Limが示したトランスナショナル的な視角は、文化的アイデンティティの形成に見る困難さや動的状態に対しての感度がより低いものであるように思われる。だが、それは、文化の「現地性」よりも「トランスナショナル性」に注目した結果であり、侯孝賢が外国を主材とする物語を創作する上で、「観光者の眼差し」で撮影し、フランスへのステレオタイプを形成したということもあり得る(17)。ただし、Limの提唱した「サイノ(中国的、華的)」よりも「フォン(言語、音声)」の文化的アイデンティティへの影響力に注目する視角は紛れもなく、言語使用とアイデンティティの関係を読み解く重要な手がかりとなるだろう。また、Limの注目した耳や口を使用する言語や音声といった着眼点のほか、侯孝賢の映画における目や手を使用する文字や文章といったものは、言語や音声といかに区別され、作品に対していかなる効果をもたらしているのだろうか。

侯孝賢は『悲情城市』で台湾の戦後数年のある短い期間を描いたが、『悲情城市』以降、彼は音声及び文字それぞれの処理を通じて、より長い期間を描くことによって台湾における文化的アイデンティティの形成と変遷に光を当てた作品を製作している。「ホウ・シャオシェンのレッド・バルーン」の前作である、台湾百年史を描いた『百年恋歌』(2005)はまさに、侯孝賢が「台湾文化」の「現地性」を如何なる手法で表現するのかという問いに対する重要な手がかりとなる。この作品では、1911年、1966年、そして2005年という台湾社会における三つの不安定な転換期に焦点を当て、それぞれの時代における男女の恋愛を描いている(18)。作品について、Andrea Bachnerが「1960年代、1911年、2005年というそれぞれの時代に合わせ、映画では手紙、音楽、テキストメッセージに焦点が当てられている」(19)と指摘するように、この台湾百年史は、視覚的媒体だけでなく、さまざまな「音声」や「文字」といった「言語媒体」を用いて描かれている。本稿ではサイノフォンの領域に結びついた概念を用いながら、『百年恋歌』で表現された「言語媒体」の分析を通じて、台湾における文化的アイデンティティの形成の過程とそれを描いた映画作品の持つ意義を明らかにしていくことを試みる(20)。

Ⅰ　『百年恋歌』(2005)

『百年恋歌』は、2005年の台湾の金馬奨において最優秀女優賞といった複数の賞を獲得し、同年のカンヌ国際映画祭コンペティション部門にも出品された。映画の中国語タイトルは『最好的時光』(最良の時)である。「最良の時」とは「素晴らしい時間であったということではなく、かけがえのないもので、そこにあったが永遠に失われてしまったものであり、私たちはそれを懐かしんで召喚することしかできず、それこそが素晴らしいことなのである(21)。」また、映画の脚本を書いた朱天文はそれに対して「侯孝賢が特別なのは、台湾の、あと戻りすることのできない一方通行のような最良の時をも、彼が同時に記憶してい

るからだ」と述べている[22]。『百年恋歌』は、『ミレニアム・マンボ』に続き2005年に制作された台湾を舞台とする作品である。この映画は、物語の新しい語り方として、三つのパートに分けられている。上述のような、台湾における失われた場所や歴史的出来事を映像で表現しようとする時、侯孝賢の従来のスタイルを考えると、台湾の歴史において存在したが失われた「言語」や「文化実践」、それらが消滅する過程を『百年恋歌』で見ることができるはずである。

『百年恋歌』の斬新な構成について、それは1997年に侯孝賢が制作したレコード『太陽』に収録された閩南語曲と関わっている。映画は「恋愛の夢」(1966年)、「自由の夢」(1911年)、「青春の夢」(2005年)という、時系列的には前後する三部構成となっており、脚本を担当した朱天文はその非線的な時間性は映像編集のもたらす感覚に関連していると述べているが、侯孝賢によれば、それは「港邊惜別」という歌によるものである。「港邊惜別」は「恋愛の夢」、「自由の夢」、「青春の夢」という順序の三部で構成されており、恋人達の熱愛から惜別までを描いている。

映画に話を戻すと、第一部「恋愛の夢」は、高雄に住む青年阿震がビリヤード場で出会った採点係の女性秀美に恋をするというストーリーであり、主人公とヒロインが再会し最も情熱的な瞬間で物語が終わるが、背後の駅がその美しい夢が間もなく終わりを告げることを思わせる。第二部「自由の夢」では、舞台は日本統治時代の台北・大稲埕に戻り、高級妓楼に出入りする既婚の知識人張と、彼と親密になる芸妓が自分を取り戻したいと願う姿を描いている。第二部では、主人公とヒロインはそれぞれが待ち望んできた自由を手に入れることができず、運命を受け入れたようなヒロインの悲しみを残して物語は幕を閉じる。続く第三部「青春の夢」では「現代」の台北に戻り、仲のよい恋人のいるヒロインの陳靖が、写真屋で働く同じく恋人のいる震と恋に落ちるという、もつれながらも中途半端な恋のストーリーを描く。第三部では、ヒロインの「裏切り」のため、一方はパートナーの自殺を招き、もう一方はパートナーとの愛が終わりを告げることになる。

注目すべきは、監督と脚本家の映画における「言語」の処理の仕方であると思われる。音楽、手紙などの文字情報や人物の会話を含め、映画には三種類の主な言語(意味を伝達する)媒体がある。また、この三種類の言語媒体はそれぞれ異なる種類の言語を通じてその意味を示している。三つそれぞれの言語媒体とそこで使用される言語については後ほど論じることにするが、映画において複数の「言語」が使用されることについて、該当する時期の社会状況をより忠実に表現するという目的以外に、監督が意図的に異なる言語を選んで使用し、特定の文化的意味を示す目的が存在するのではないかという点にまず着目し、詳しく見ていくことにする。

Ⅱ　先行研究

『百年恋歌』に対する先行研究は、映画で表される歴史的変遷に注目した研究が主流である。李振亞は女性を取り巻く「空間」の変遷に注目し、「三つの物語を時系列に並べることで、台湾の女性の近代化、女性空間の拡大とその境界線の破壊に関する侯孝賢のビジョンを提示している」(23)と指摘した。謝世宗はさらに、映画におけるそれぞれの時代の感覚の変化を考察し、「「恋の夢」には焦がれるような愛があり、「自由の夢」には追い求めるべき自由がある。「青春の夢」には恋愛要素はなく、出会いだけがあるように思われるが、〔中略〕、自由がありすぎてもはやそれは重要なものではなくなっているのである」と述べている(24)。

上記のような台湾における意識の変遷への考察は紛れもなく文化の現地性を考える上で有用となるが、映画における「台湾アイデンティティ」や特定の言語の使用とその制限といった問題を分析した考察は存在するだろうか。藤井省三は「現代台湾は民主化した自由で豊かな社会ではあるものの、青年たちは複雑な中国との関係により不安定なナショナルアイデンティティを抱き、不安定な恋愛関係の中を生きているのである」(25)と指摘し、1911年から2005年に至るまで台湾人が長く中国大陸との複雑な関係及び不安定なアイデンティティを抱えてきたことが、恋愛関係を通じて描かれているというテーマを明らかにした。中国大陸における出来事との比較を通じた不安定なアイデンティティの捉え方に注目する藤井論文の手法には非常に洞察力がある。

では、サイノフォンのアーティキュレーション(自己表現)を分析すると同時に、映画特有の芸術的手法である音や映像にも注意を払った分析方法は存在するだろうか。本稿で焦点を当てる「音声」と「文字」について、まず、林汶淇は「侯孝賢の個人的な思い出が浮き彫りにされた『最良の時』〔百年恋歌〕では、たった二曲で半世紀以上にも及ぶ台湾の植民地時代と植民地後の歴史が浮き彫りにされている」と指摘する。「歌を用いて物語の時間や奥行きを広げたり映画の歴史的内容を豊かにしたりすることで、侯孝賢は『最良の時』において先駆的な音の美学を示した」と論じた(26)。林の述べたその二曲とは、植民地時期における日本に関連した描写をもつ有名な曲で、物語の歴史描写における植民地時期の不在を補っているという。この発見の重要な点は、侯孝賢が映画における音声の制作とその使用に非常にこだわっているということを示したことである。更に、Andera Bachnerは映画の第二部「自由の夢」での音声と文字のアレンジメントを分析し、次のように述べている。

〔『百年恋歌』の〕第二部では、無声映画に立ち戻ったうえ新しい形式での演出がなされており、すべての台詞が挿入字幕(インタータイトル)の形で表示される。このパートはカラーで撮影がされており、「古い」映画を観ているかのような錯覚に陥るため、

それが奇妙な時代錯誤の模倣(ミメーシス)となる。字幕は中国語で書かれたエレガントな飾り模様である。ここでは音声は消されており、それが芸妓である主人公の女性が悲しみを「声にする」唯一の方法が琵琶に合わせて歌うことであるという事実を強調しているが、その音楽は物語の外で流されていると同時に、それが時に無声映画に慣習的な音の伴奏の代わりにもなる。無声映画のコンテクストは、外部のサウンドトラックによって映像と音を切り離し、主人公の歌を、音楽の構成に合わせた唇の動きが悲しみを表す無言のジェスチャーとなる一種の腹話術に変えている。映画評論家の間では、映画自体の視覚性を奪うための必要悪とされることの多い字幕は〔中略〕文字と映像の相互作用についての考察に変えられている。これは、文字が映像に接し、音声を翻訳するという言語媒体において、また言語媒体に対する考察として、特に重要である(27)。

Bachner論文は言語を目印としており、映画で表された中国語・漢文がそれを意味(signification)する上での複数の可能性を示した。Bachnerの指摘は映画の第二部「自由の夢」に見られる言語と文化的アイデンティティとの関係を理解する上で非常に役立ち、物語における複数の言語媒体の役割も明らかにしている。しかし、社会的な文脈への注目及びその意味する内容への分析が不在であるため、侯孝賢がそれらの特殊な表現手法を用いた意味や目的については未解明な点が残る。それゆえ、本稿では以下のようないたってありふれた問いを投げかけずにはいられない。まず、それぞれの時代において登場した言語の意味する歴史変遷は、映画という芸術作品を通じていかに表現されているのか。そして、監督が映画で使用する言語を選択し表現する際、それは如何なる思想や意図に基づくものであるのか。本稿ではこれらの問いを出発点とし、討究を深めていくこととする。

Ⅲ　侯孝賢の映画手法と言語表象

１．制約と自由

David Bordwellは侯孝賢の芸術スタイルを「制約」(constraint)という概念で捉え、次のように指摘した。

いくら侯が彼のインスピレーションの源として中国文化を引き合いに出したとしても、この点において彼は西洋芸術の還元主義的な傾向に収まっており、それはストラヴィンスキーの「芸術家の自由度は手ごわい障害物を設定したときほど増す」という言葉にも象徴されている(28)。

台湾ニューシネマの代表者の一人である侯孝賢に特徴的な長回しは、当初は美学的な意

図によるものではなく、プロではない俳優に自然な演技をさせるためのものであった[29]。同様に、『悲情城市』における「沈黙」は台湾の言葉を話すことができない香港の俳優である梁朝偉のために設定された演出である。しかし、このような「制約」はしばしば侯の映画に予想外の視覚的・聴覚的効果をもたらしている。長回しや沈黙はどちらも感情表現に優れたものであり、そのような「制約」が、徐々に侯孝賢の作家主義的な要素の一部となっている。侯孝賢によれば、元来、『百年恋歌』の企画段階での題目は「あなたの記憶の中の音楽」[30]であったが、音楽の要素以外に、三つ全てのエピソードにおいて、プライベートな空間、手紙やテキストメッセージへの注目という「制約」を加えている。これによりある種のパラレリズムが生まれ、異なる時代における言語の選択と使用についての比較・分析を容易にした。

２．音楽の言語、記述の言語、会話の言語

原題は「あなたの記憶の中の音楽」[31]であったと述べられているが、『百年恋歌』でスポットが当てられている時代と侯自身の記憶の範囲が一致している訳ではない。侯の述べた映画における「大切な思い出」とは、実は必ずしも侯自身の過去の経験とは限らず、記憶の中の音楽とそれらをめぐる台湾の歴史断片というテーマにつながっていると考えることができる。この三部構成の映画において、選ばれた三つの時代の恋物語を通じて台湾の百年の歴史を描く際、挿入音楽として、蔡小月の南管「茶糜架」(泉州語)、古い洋楽「煙が目にしみる」(Smoke Gets In Your Eyes)「雨と涙」(Rain and Tears)(英語)、文夏の「港邊惜別」、「戀歌」、「星星知我心」、「媽媽我也真勇健」(閩南語)、凱比鳥の「Sew up」「Blossom」(英語)といった曲が使用されている。それに加え、「自由の夢」での挿入字幕(インタータイトル)、公式文書及び手紙、「恋の夢」でのラブレター、「青春の夢」でのテキストメッセージといった記述的な媒体で映画の語りが構成されている。また、それらは音楽内における言葉としてではなく、漢文や中国語の書かれた言葉として表されている。そして、「自由の夢」では無声となっているが、その他の部では主人公たちの会話は主として台湾国語と

表　『百年恋歌』における言語とその媒体

物語＼言語媒体	音楽の言語	記述の言語	会話の言語
1911年「自由の夢」	泉州語(物語外、口パク)	漢文(毛筆)	文言文と白話文の混在(挿入字幕)
1966年「恋愛の夢」	閩南語、英語(ラジオの放送、物語外)	近代中国語(ボールペン)	台湾国語(公用語)、閩南語(地元語)
2005年「青春の夢」	英語(歌う)	近代中国語(注音入力法)	台湾国語(日常)、閩南語(家族と)

出所）筆者作成。

なっており、閩南語も時折聞こえる。合わせて見ると、映画における三つの部にそれぞれ三種類の言語媒体が見られることになる。整理すると、各部それぞれの言語媒体とそこで使用される言語は以下の表のようになる。

表に示すと、映画に現れている台湾の各時期における言文不一致の現象が明らかになる。社会言語学用語である「ダイグロシア現象」(diglossia)を用いて上記のような言語状況を理解することができる。ダイグロシア現象とは、言語コミュニティ(a speech community)の中に「二つの異なる機能レベルの言語品種」(language varieties)が存在することを指し、それらは異なる「用途」に応じて、「高」品種に分けられ、さらに「言語使用」によって、「低」品種に分けられる(32)。映画では「自由の夢」においてダイグロシア現象が比較的顕著になっているといえよう。手紙などの文書の言語が公式的な「高」品種の文言文であるとすると、会話での言語は無声となっているが、その日常的な口語を「低」品種として見ることができ、それを示す挿入字幕も半白話・半文言となっている。この現象は1966年にもまだ見られ、2005年にも少し残っている。一方、音楽における言語は会話や文書の言語とはまた異質なものであるように思われ、上述のようなダイグロシア現象による分析は困難である。音楽における言語は常に主人公たちの使用言語とは異なっており、何より、侯孝賢が映画で使用する音楽、会話や文書の内容を決める際、なぜ以上の言語を選んだのかという問いについてまず考える必要がある。

３．リテラシーとオラリティ

映画における音楽が「物語の時間と奥行きを広げた」という林汶淇の指摘は、音楽が物語の理解にふかくかかわっていることを示している。その音楽は「文」である記述形式のものとは異なり、「声」である会話形式のものとも異なる、意義を伝達するもう一つの「声」の媒体として「声」の概念を連想させる。バフチンの多声性に関する議論などを参照すれば、「声」の概念は、差し当たり「静的なコトバに相対する概念で、具体的に発話された、もしくは空想の対話で、価値、評価を伴った生きたコトバ」と定義することができよう(33)。静的なコトバに相対する動的コトバというのはオラリティ(声の文化)の有する重要な特徴であると考えられる。また、音楽、口承文学やフォークロアといった理論的・抽象的・反射的な知識の獲得・伝達を目的とした「声の文化」と、文字や印刷機を多用する「文字の文化」との間にはかなりの知的差異があるといえよう(34)。オラリティとリテラシーの違いに関して、Walter J. Ongはオラリティについて、「分析的ではない」、「伝統主義的」、「人間的な生活世界への密着」、「感情移入的あるいは参加的」、「状況依存的であって、抽象的ではない」として、その声の文化の表現と思考の特徴をまとめている(35)。さらに、侯の述べた「永遠に失われてしまった」、「懐かしんで召喚することしかできない」記憶と「声の文化」としての音楽との関係は、Walter Benjaminの「物語作者」という概念に合致すると思われる。

侯孝賢は『百年恋歌』の創作経緯について、次のように語っている。

人生の中で、いつまでも残る数々の大切な思い出は、名付けようもなく、分類のしようもなく、また特に重要な意義があるわけではない。だが、それらはいつも僕の心にまとわりついて消えない。〔中略〕そういう思い出をずいぶん長いこと置きっぱなしにしたまま借りをつくっていて、その借りはどうしても返す必要がある。そして、ただ映画に撮るしかないのだ。僕はそれを『最好的時光(最良の時)』と名付けよう[36]。

そうすると、「永遠に失われてしまったものであり、私たちはそれを懐かしんで召喚することしかできない」[37]という意味を持つ『最良の時』は個人的な経験を伝える欲望とその不可能性の両者を示している。Walter Benjaminによれば、「口伝」を重視する「物語作家」は、「自分の個人的な経験や伝聞の経験を引き出し、その経験を物語の聴衆の経験に翻訳する」ことで「経験を伝える能力」を持ち、実際に「聴衆の経験と一体になる」ことができると述べている。近代社会では、コミュニケーションの主流は「情報」であり、「情報」は耳に届くまでにすべて「わかりやすく説明」されているのである。これに対し、物語の技術では、「語る際に解釈を避け」、「出来事の心理的な因果関係を読者に押し付けることを避け」、「作品を読者の解釈に委ねる」ことが求められる[38]。1911年から2005年にかけての物語を描いた『百年恋歌』はまさしく台湾社会の歴史的変遷の縮図といえよう。

以上のような「声」の概念と比較して、『百年恋歌』では、記述物や会話に加え、音楽は如何なる役割を持っているのだろうか。具体的な課題は、物語において経験を伝える言語媒体と情報を伝える言語媒体を大まかに区別し、経験を伝える言語媒体がどのように衰退し、時代が進んでどの媒体に取って代わられたのかを観察することである。つまり、1911年、武昌蜂起、辛亥革命の象徴する「中国」の近代化、1966年、冷戦中期、中国大陸における文化大革命と台湾における中華文化復興運動の開始、2005年、民進党主席陳水扁の再選後、中国が積極的な対台湾政策を始め国民党主席連戦が中国を訪問し、台湾における政治的二極化が顕著になるといった歴史的・政治的変化の中で、音楽といった「経験を伝える」声の文化は映画において如何なる変遷を見せ、会話および記述の言語とどのように関係しているのか。そして、それらが台湾の文化及び台湾人のアイデンティティに対して持つ意義はどのようなものかということに着目する必要がある。

ここで、サイノフォンの視角が大いに役に立つのではないだろうか。侯のニューシネマ時代における作品から『珈琲時光』(2003)までは、日本統治期の傷の疼きも含めて比較的日本との関係を描いた台湾映画が多いが、物語内の時代を見ると『百年恋歌』は、唐代伝奇小説に着想を得た『黒衣の刺客』(2015)につながるような中国性のかなり濃い映画を撮るに至る転換点とも考えられる。サイノフォンの視角を通じて、『百年恋歌』に見られる「台湾」における「中国」との距離感や、さらなる「台湾アイデンティティ」それ自体の複雑性を明らかにすることができるだろう。また、映画において三つの物語は時系列に沿わない順序で構成されているが、本稿では歴史的変化との比較を通じて言語の使用の意義とそ

れによる「台湾」における「中国」との距離感ないし「台湾アイデンティティ」そのものの複雑性を明らかにするため、時系列による順序を採用し分析を行う。

Ⅳ　言語の使用・選択と「声」

１．1911年「自由の夢」

朱天文は、映画における第二部分である「自由の夢」は、連雅堂と芸妓王香禪の関係を元にした物語であると語っている[39]。物語では、芸妓は高級妓楼(芸妲間)で幼い頃から楽器を習い、千年以上の歴史を持つ泉州の南管音楽を歌う。清朝末期の台湾に住む既婚の知識人が、その妓楼に長く通い、芸妓と深い関係を築いていく。芸妓は身請けを切望していたが、知識人はその芸妓の「妹」の身請けと結婚を援助する。芸妓は知識人の身請けを待ち続け、ある日、彼女は我慢できずそのことを彼に聞く。しかし、知識人はそれに応えず、武昌蜂起の後、日本を経由し上海に去ってしまう。同時に、10歳にも満たない少女が妓楼で南管の練習をしている姿が描かれており、時代が再び繰り返されることを思わせる。

1911年、辛亥革命が成功した時、台湾の文人たちは日本の統治下にあり、心は中国大陸に憧れるばかりであったため、大陸における革命の成功は彼らの大きな励みとなった[40]。ただし、物語の内容だけを見ると、それが中国大陸に対する憧れまたは文化的アイデンディティを示しているものとわかるが、侯孝賢の表現と、それに応じたコンテンツの様々なニュアンスを精査しなければ、その表現の持つ真の文化的意味や複雑さを知ることはできないだろう。

「自由の夢」では、侯孝賢は通用語である当時の口語を無声で表現することを通じて、その他の言語の特質を明らかにしようとする意図があると思われる。つまり、今日の言語が通じない百年前の台湾に対して、この会話への制約が、逆に言語の処理への新たな自由度をもたらしているということである。陳培豊によれば、「1895年のこの時点では、台湾島には十数種類の言語が混在しており、互いに意思疎通を図ることができず、思想を伝える手段としては、恐らく漢字の中国語しかなかったと思われる。しかし、すべての言語話者の中で、清朝の公用語である北京語を使える者はごくわずかだった[41]。」1911年の時点において、日本の植民統治を15年ほど経て、言語が混在する現象はまだ見られるが、日本語が徐々に一種の通用語となり、漢文を書く台湾人も多くなってきた。朱天文の脚本には、亡命者(映画での梁啓超)と林献堂との筆談が書かれているが、これは歴史上の実際の出来事である[42]。従って、監督は登場人物の対話を当時の言語環境に合わせて無声映画化したのである。これは、単に当時の筆談の雰囲気を再現するためだけでなく、より広範囲な言語の問題を考慮したものであり、例として次のようなことが挙げられる。まず、映画では、脚本に書かれていたような筆談のシーンは実際には登場しない。知識人同士の交流では、筆談はおろか対話すらなく、知識人は妓楼で宴会をしている間、黙ってお茶を飲み、芸妓

の歌う南管音楽である「荼靡架」を楽しんでいるだけだ。映画の中では、この曲は画面外の声で演奏されている。歌の言語は泉州語(古閩南語)で、歌詞は口語とは異なる「読書音」[43]という発音で歌われる。2000年代に活躍した台湾の女優は閩南語を話すことができたが、それは千年以上前の閩南語(泉州語)とは違うものだった。女優はBachnerが「腹話術」と呼ぶように、口パクでしか曲を演じることができず、この手法は見ている者に強い距離感を感じさせ、1)映画の中で表現されている状況は「本物」ではないかもしれないということ、2)過去の「経験」を現代の映画技術で再現するのには限界と困難があること、という二つの意味を持つようになる。しかし、これは侯孝賢の持つ多くの映画技術の氷山の一角に過ぎない。

知識人たちの宴会の後、芸妓は知識人を自分の部屋(閨房)に連れて行き、二人は話し始める。この映画は無声映画であるため、登場人物の声を知るすべはないが、広東語を話す観客には、監督や脚本家もそう述べているように、彼らが広東語を話していることがわかる。同時に、彼らが広東語の台詞を話しながら、画面には挿入字幕が表示される。俳優が話す広東語あるいは当時の台湾の通用語であった日本語や閩南語に関わらず、挿入字幕では人物の言語は半文言文・半白話文の中国語に翻訳されている。無声映画という設定と広東語の使用については、言語の使用が不可能であったことと関わっている。朱天文によれば、「当時は、全員が台湾語〔閩南語〕と日本語を話さなければならなかった。それを無理やり喋らされていたら、せっかくの映画が観難くなってしまうし、言葉のせいで当時の雰囲気も台無しになってしまう[44]。」侯孝賢は更に次のように説明した。

> そして、彼らの第二言語であり、母語ではなく、噛み合わせがはっきりしているので、広東語を話すときの顔は、凛とした古風な顔をしている。仮に、彼らに北京語［台湾国語］を話させようとすると、今の若者のような声になるが、下手をすると、言葉を飲み込んでしまい、はっきりと聞き取れず、顔の表情にも影響が出る。/サイレント映画の難しさは、純粋なイメージだけに集中しなければならないことである。なぜなら、音がないとき、焦点は人物、ボディランゲージ、表情、目、鮮やかさ、明瞭さにあり、俳優にそれを求めなければならないからである[45](筆者注: /は改行を示す)。

古風な感覚を表現するため、当時の台湾の通用語ではない中国大陸の重要な言語である広東語を使ったのは、監督と俳優が中国大陸にルーツを持つことに関連して、現代台湾社会ではもはや交流に使われなくなった言語、つまり広東語を用いようとしたことが考えられる。そして、その広東語を理解できるものにするため、広東語から翻訳した当時の台湾や今日の台湾でもある程度理解することができる中国語を古風な板紙に表示させ、挿入字幕として使用した。しかし、仮に主人公たちが広東語を話せるのなら、母語が広東語である梁啓超と他の台湾の知識人のように筆談をする必要がなく、更に深い交流をすることができるはずである[46]。しかし、映画では広東語は特定の空間、つまり芸妓の閨房において

しか使われていない。その上、その広東語の「声」が無声にされたことは、その考えが知識人の幻想の域を出ないものであったということを示しているだろう。

映画では、知識人が梁啓超に台湾を案内したのちの芸妓との会話において、「梁氏は説いた/30年以内に/中国は日本の支配から我々の国民を救うことはできないだろう[47](筆者注：/は改行を示す)」という言葉が字幕で表示される。その直後、芸妓は知識人との会話で身請けの話題を出す。しかし翌日、芸妓の「妹」が身請けされ、彼女が正式に妓楼を離れた後、芸妓はついに自分の将来のことを知識人にたずねる。だが、知識人は言葉を濁し、それに応えなかった。芸妓は泣きながら、場面が変わり、次の場面で芸妓は悲愴の面持ちで「荼靡架」を演奏している。「荼靡架」の歌詞は、愛する人への女性の失望を表現したものであり[48]、芸妓の感情と合致するものである。

清朝時代には、多くの広東系移民が海を渡って台湾にやってきた。これらの移民は主に小作人となり、その小作人が所帯を持つと、家計を支えるのが容易ではなく、家族が多すぎるため、「余った」娘たちを金銭と引き換えに養女として他家に与えていた。彼女たちは幼い頃から家事や農作業、召使いなどの労働者として使われ、成長すると映画でも見られるような「芸妲間」と呼ばれる妓楼に、扶養家族の収入を補うため芸妓として派遣される者もいた[49]。中国に見出した「自由」に憧れているが、中国大陸からやってきた梁啓超からの援助を得られない知識人と、知識人の語る妓楼の外の話に垣間見た「自由」に憧れながら知識人からの身請けを得られない芸妓が、「自由の夢」における二重構造を形成している。両者はともに自身の生活空間に対して不満を持っており、生活空間外の世界への憧れが彼らの不安定な存在様式を形成している。

しかしながら、彼らは二つの異なる言語で自分の気持ちを表現している。知識人は中国大陸へ渡ろうとし、手紙で芸妓に次のように書いた。

> 数日前に東京に着いた/梁先生にはもう会った/明日は上海に行く/馬関の春帆楼を訪れて/梁先生の詩を思い浮かべ/涙が出ている/ここが悲しい場所だとわかっている/到着した船に乗っても振り返る/十七年の間にどれだけのことがあったか/春帆楼の下の夕波と哀れ[50](筆者注：/は改行を示す)

「涙が出ている」と書かれているが、画面では句読点が見られないため、語気のわからない、冷たくも思える漢文しか見ることができない。それに対して、手紙を読む直前、芸妓は新しく来た小さな養女の歌う泉州語の南管音楽の声を聞き、口だけを動かしてその曲を歌いはじめる。李振亞によれば、小さな養女は「世代から世代へと受け継がれる時間の凍結した不動性」及び「女性の運命」と「中国の運命」がどちらも変わることがないということを象徴している[51]。また、本来南管は、中国大陸の泉州で生まれた民間音楽である。映画に登場するような一対一の伝承方法は、1960年までの台湾ではまだ主流であり、音楽が伝承され練習される(館閣という)特定の空間が、文化の閉鎖性を決定づけていた[52]。南

管を歌うヒロインの生の「声」が聞こえてこないということは、口承文化の経験が伝わってこないということ、あるいは侯の述べた懐かしんで「召喚することしかできない」記憶であるということを意味する。

最後に、朱天文によれば、辛亥革命の後、台湾の大地主や文人たちが大陸に祝いに行くなどして、熱狂的な盛り上がりを見せたことがあったが(53)、歴史的に見ればそれは、政治的意義の大きいものではなかった。仮に、朱天文の述べたように知識人の人物像は連雅堂を基にしているというのが事実であれば、歴史上、彼は台湾に漢文を普及させ、日本の支配に抵抗したにもかかわらず、後に漢文で台湾の新聞において日本政府を支持したことになっている(54)。そうすると、結局、大稲埕の芸妓と同じように知識人も自分の望む生活を手に入れることはできず、外の世界や中国大陸への憧憬が幻想に過ぎないものであったことを暗示しているのである。

本部分では、登場した言語はいずれも「中国大陸」への憧れに関わっている一方、それらはいずれも空間の特定性と再現の不可能性という特徴を有している。芸妓と知識人の広東語は無声にされ、言語の使用空間は閨房の中だけである。知識人の漢文は直接映し出されず、広東語と同様に挿入字幕を通じて翻訳されている。妓楼に長く住んでいる芸妓の感情を表す南管音楽の泉州語は唯一翻訳されず、なじみのないままに聞こえており、その上歌う人物すら芸妓本人ではないということが示されている。そうすると、本部分にはWalter Benjaminが言うところの「経験の伝達不可能性」がよく表されているといえる。現代人は、1911年の台湾知識人に起こった出来事やそこにあった交流を文字で理解することはできても、芸妓の音楽や歌い方、表現した感情を完全に理解することはできず、想像や模倣によって再現するしかないのである。次の段に述べる、映画における第一部分である「恋愛の夢」は、1966年の、中国大陸における文化大革命と台湾における中華文化復興運動の開始時期であると同時に、アメリカの影響の下、資本主義やポピュラーカルチャーといった西洋文化の栄える時代である。映画においてその時代の言語がいかに処理されているのか次に詳しく見ていくことにする。

２.1966年「恋愛の夢」

「恋愛の夢」では、1966年の高雄とその周辺を舞台に、ビリヤード場で遊んでいた青年阿震が採点係の女性に恋をする。しかし、女性は青年の好意に応えず、青年はその後再び新しく来た採点係の女性秀美に恋をし、ついに返事を得る。青年は台北へ行き軍に入隊することになるが、休暇中に彼は秀美に会うため高雄のビリヤード場に戻る。だが、秀美は元のビリヤード場の仕事を辞め、嘉義に移り別のビリヤード場で働いていた。青年が嘉義のビリヤード場に着いた後、秀美が十日前に仕事を辞めたことを知る。青年はさらに秀美の新営の実家を訪れ、彼女が虎尾鎮のビリヤード場にいることを彼女の母から知らされる。青年は秀美に会いに行き、部隊に戻る時間に間に合わなくなってしまう。

本部分においても、台詞への制約を利用するという侯のスタイルが見える。その制約に

ついて、朱天文によると、「映像芸術のいわゆる「映画感」〔中略〕は、実は映像の魅力を使ってストーリーを語るもので、セリフはあまり関係がない。セリフは別物で、とても難しいものである[55]。」また、言語の使用について朱は「〔自由の夢〕以外の二つの部の言語は、基本的にリアリズム的な視点から考えられている。これが台湾の現実であり、もともと複数の言語が〔混在していた〕[56]」と述べている。自由の夢における朱天文の設計した挿入字幕の中国語の台詞は物語の展開に対して重要な機能を持っているが、「恋愛の夢」ではリアリズム的な理由から複数の言語が存在し、視覚的なものとは区別されている。そうすると、台詞と(声や文を含む)他の言語媒体が如何なる意味を持っているのかについて考える必要がある。

「恋愛の夢」では、阿震がビリヤード場で初めに出会った採点係の女性春子にラブレターを書いた後、手紙を受け取った彼女はそれをしばらく読んだ後封筒に戻して引き出しに入れてしまう。その直後、映画ではテーマソングともいえる「港邊惜別」が流れる。「港邊惜別」は日本植民地時代の閩南語曲であり、「港邊惜別」が流行した理由について、陳培豊によれば、「封建制度に阻まれた夫婦がやがて別れるという悲劇的なテーマがある。そのため、舞台は違っても、曲は愛情至上主義をテーマにした「閨怨」〔恋人と別れた人がその寂しさをうらむこと〕というジャンルに沿ったものになっている[57]。」そうすると、「恋愛の夢」のはじまりには実は「閨怨」という意味での「自由の夢」とその部分における重要な曲「荼靡架」との連続性が見られる。だが、「恋愛の夢」では、物語は「閨怨」から恋愛と移動のどちらの自由も得られるように展開していく。

その後、春子に代わって新しく採点係になった秀美が掃除をしていた際、偶然にもその手紙を見つけて読んでしまう。手紙を読む時、秀美を後ろから撮影し、一緒に手紙を読んでいるかのような視覚効果を与えている。手紙の内容は以下の通りである。

春子さん

勝手ながら、この手紙を書かせていただきました。
兵役に行くことになりました。昨日家族から手紙が届いて、兵役通知が届いたのでできるだけ早く帰ってきてとのことです。
時間が経つのは早いもので、この２年間で大学に合格できなかったこと、母が亡くなったこと、将来がどうなるかわからないことなどを考えています。私がこのような話をしているのは、旗后で過ごしたこの時間が、私にとって最も幸せな時間であったことに感謝したいからです。
あなたからのご連絡を心よりお待ちしております。
やすらかに

あなたの知っている人より
二月二十...

P.S. 恋歌という曲があり、歌詞はこんな感じです
あなたを恋しく思う、あなたを恋しく思うよ。
あなたと離れて３年になる...[58]

手紙を読むシーンでは、秀美が手紙を読んでいる間、画面の外から阿震が手紙を読み上げる声が流される。この声は、阿震が手紙を書いた当時伝えようとしていたことを表しているのか、それとも秀美が手紙を読んだ時に阿震が伝えようとしたことを想像しているのかは明らかではない。明らかになっているのは、文字が言葉で表現され、さらに音で表現されるという翻訳のプロセスである。例えば、この手紙には「春子」と書かれているが、「春子」という一見日本的な名前の発音をその言葉のみから判断することは難しい。この手紙が書かれたのは1960年代の高雄であり、「春子」は当時の台湾の標準語(国語)では「チュンズ」、閩南語では「ツゥンズゥ」と発音されていたのではないかと推測される。それに加え、日本の植民地時代の影響も忘れてはならない。その結果、その文字は阿震の声で「ハルコ」と発音されたのである。

また、春子へのラブレターの最も重要な目的の一つは、歌の「歌詞」で愛を表現することである。その曲は「恋歌」という思慕をテーマとした曲であり、離別の哀れをテーマとする「港邊惜別」と共に侯の1997年のレコードに収録されている。秀美がラブレターを読んだ直後、映画の背景にはその閩南語の曲が流れる。そして、曲が流れつづけ、別の日になり、阿震はビリヤード場に戻って秀美と出会う。春子から返事がもらえなかった阿震は閩南語で秀美に春子の行方を聞いた。春子が台中に行ったと知った阿震は不機嫌そうな様子を見せるが、夜になり秀美とビリヤードをするようになって、使う言葉が台湾国語になったのである。物語当時1966年には、国民党の国語推進政策の下、方言はさまざまな場で徐々に禁止されていったため、この言語選択の転換が生活の変化そのものを示している。

その後、台湾がまだ「反攻大陸」という目標を掲げている時代において、阿震は台北で軍隊に入隊しなければならなくなり、秀美にラブレターを書く。手紙に乗せて気持ちを伝えるために使用されていた曲が、英語楽曲の「雨と涙」に変わったこと以外、言語的な多様性は少なくなった。これは、当時の台北がアメリカンポップス等欧米の影響を受けていたことを反映しており、地元のラジオ局でもアメリカンポップスの曲が流されていた。時代設定について、侯は「第一部の舞台は1966年、文化大革命が始まったばかりの年だが、1966年の私は、ビリヤードやストリートファイト、小説などで埋め尽くされた政治的空間の中で生活していた」と述べている[59]。また、1966年は台湾における中華文化復興運動の開始期である。だが、侯によると、「台湾は基本的に資本主義で、経済を盛り上げようとし、アメリカのものを推奨し、ハリウッド映画を見て、米軍のラジオ局ではアメリカとほぼ同調するようなポップソングを流している」という背景があった[60]。ビートルズを「雨と涙」のリードボーカルと勘違いしていたという事実は、当時のアメリカンポップスが実に新し

いものであったことを示しているだろう。

また、1960年代の台湾における英語の最大の社会的機能は大学入試にあった[61]。失敗してはいるが、大学入試を二回受けた阿震はある程度の英語を理解することができると考えられる。そして、アメリカ文化を宣伝する、という政治的な機能を持つ米軍のラジオ局から英語の曲を聴き、その「声」の経験を秀美へのラブレターに書き込む。歌詞を見ると英語楽曲「雨と涙」はシンプルな告白の歌だと読めるが、ビリヤード場で働く秀美には英語がわからない可能性があり、その内容は秀美にとって理解がたやすいものではないのではないだろうか。しかし、春子へのラブレターを読んだ秀美は自身へのラブレターを読んだ後、笑って阿震に返事を書いた。彼女はまた複数のビリヤード場を転々とし、それがヒロインの外の世界に対して持つ好奇心を表している。阿震の英語楽曲の経験の伝達は、ちょうどその心理を満足させるものであったことが推測される。

本部分における言語の使用には一定の自由度が見られる。日本語と英語が僅かに見られ、阿震の手紙の言語は会話の台湾国語と基本的に一致しているが、阿震が台湾国語を話すのはビリヤード場で二回のみである。一回目は秀美に出会った日であり、二回目は台北から高雄のビリヤード場に戻り秀美の行方をたずねる時である。そうすると、台湾国語の使用は新しい生活方式を象徴しているともいえよう。しかし、阿震が台北から地方へと秀美をたずねた際や、秀美に会った後などは常に閩南語で話している。特に、本部分最後のシーンでは、英語楽曲「雨と涙」が背景に流れながら、秀美と阿震は帰り道について閩南語で相談している。これらのことから、当時の国語推進政策といった国民党政府による影響よりも、欧米文化の地方への浸透という面に着目した侯孝賢の視点がうかがえる。ただし、「雨と涙」は物語外の音という形で表されている。従って、物語の全編に渡って、当時の人々が新しい生活様式を受け入れながらも、生まれ育った土地や親密な関係に戻った時、最も慣れ親しんだ行動様式に戻ってしまう様子が反映されている。そして、映画の第三部「青春の夢」の舞台となる2005年の台湾では、既に戒厳令が解除され、選挙運動や政治活動が活発に行われる自由な時代に飛躍しているが、それに応じて映画における言語は如何なる変化を見せたのか、次の部分で分析していくことにする。

３．2005年「青春の夢」

第三部の「青春の夢」では、「今日の台湾」に戻り、舞台は台北である。この部分では、登場人物たちの関係が最も複雑になっている。ロック創作歌手の女性陳靖とデジタル写真現像店店長の震との間に始まる恋物語であるが、二人は以前からそれぞれ関係の安定した恋人を持っていた。陳靖は、「club 70」のウェイトレスMickyと同性愛関係にあり、震は西門町の古着屋「17」の店員Blueと異性愛関係にあるため、陳靖と震との関係は一種の不倫の愛であり、関係が長い方の恋人たちからの清疑心や嫉妬心に悩まされる[62]。その中での同性愛の設定について、侯は「今日の台湾では何もかも許される。バイセクシャルも可能だ[63]」と述べている。それは台湾の政治的環境にも関わっている。また侯は次のように語

っている。

政治家はポピュリズムを行い、人々の感情を操作する。そして、人々はそれ〔政治家が約束したこと〕が事実ではないことを知り、非常に虚しくなる。2005年、陳水扁の汚職が明るみに出始めた。さらに隠蔽するためにポピュリズムを煽り、緑〔民進党〕の支持者は大打撃を受けた。相対的に青〔国民党〕の支持者も過激になった(64)。

2005年、民進党主席陳水扁は台湾総統に再選されたが、民進党は立法院で過半数を獲得することができなかった。一方で、中国が積極的な対台湾政策を始め国民党主席連戦が中国を訪問するなど、台湾における政治的二極化が顕著となった時期でもある。侯によれば、2005年の台湾は政治操作によって幻想のようにも見える過度な自由が社会に形成された。その結果、台湾人は生活に対する虚しさを感じるようになり、その虚しさは「青春の夢」における人物たちの共通感覚といえよう。例えば、朱の脚本によれば、陳靖は生まれながらにして命の危険にさらされている人物で、てんかんを患い、バイセクシャルで、「￥」マークのような十字架のタトゥーを入れていた。映画では陳靖の自己紹介のページに「未熟児/早く出すぎた自我/代償が大きい、/多くの箇所が骨折、心臓に欠損孔がある〔中略〕/胸元には「￥」の烙印/いくら出す？魂を売るわ/過去も未来もない、飢えた現在があるだけ…(65)(筆者注: /は改行を示す)」といった文句が書かれている。

ここで重要なのは、この記述の媒体であると思われる。「青春の夢」においても、「恋愛の夢」でも見られたような台詞が少ないという現象が見られる。始まりから主人公たちがセックスをするまで、二人が発した台詞は五つにも満たず、対話がなかった。そのシーンが終わったあと、震は陳靖を送る。そして、震は麺を買って職場に戻り、麺を食べながら、陳靖の個人サイトを閲覧し始めた。それが上に挙げた陳靖の自己紹介の文句の登場場面である。そうすると、震が陳靖の背景をまったく知らなかったということがうかがえる一方、陳靖は通常生活での会話に困難があるため、インターネットにおける文字情報で自己表現をするほかないということがわかる。

次のシーンでは、陳靖がThe Wallというライブハウスに出演し、以下はその際歌った「blossom」という英語の歌の歌詞である。

目を開いて、耳を開いて、脳をチェックして、自分が何者なのか、自分が何者なのかを自覚して。あなたの気持ちは誰にも決められない。恐れずに心の奥底を解放して。あなたが見た色、あなたの姿形は、あなたが今まで知らなかった秘密を明らかにするかもしれない。だから、自分に正直になったときにはお祝いしよう。あなたが自分の気持ちを無視する必要がないことを祝福しよう。あなたの気持ちが私とは違うと感じたとき、あなたはそれを祝うのだ(66)

歌詞はあまりに抽象的なものであるが、自身の感覚や経験を重要視しており、自己解放を提唱する内容が見て取れる。一方、外からの抑圧も表現されている。では、なぜ陳靖は自分に馴染みのない英語という言語を用いて、「自己解放」の歌を歌おうとするのだろうか。2005年には、The Wallを含む台北市内の多くのライブハウスが政府によって営業を禁止された。2006年、ライブハウス合法化の運動が開始され、ライブハウスのステータスが「芸術的・文化的パフォーマンスの空間」と初めて定義される(67)。ライブへの出演、通用語ではない英語の使用及び自分の特別さを見つけようとすることは、全てある種の脱日常性への欲望を示している。

また、陳靖の創作の過程を見ると、言語の問題がさらに明らかになるものと思われる。陳靖は同性愛の相手Mickyを連れて自宅に戻り、部屋で「sew up」という歌を創作する。陳靖はパソコンで歌詞を以下のように入力している。

昔撮った写真
灰色の目の微笑みは
途絶えるだろう、そんな残酷な声が
まだ生き生きとしている、まるで一羽の鳥のように(68)

コンピュータの画面には、彼女が注音入力法を使っていることが映し出される。林初梅によれば、注音入力法や注音符号は中国の普通話と台湾の国語(台湾華語)を区別する重要な特徴である(69)。しかし、陳靖は注音入力法の台湾国語で歌を創作しながら、祖母と話す際には、閩南語(朱天文の脚本によると客家語)を使用している。それは「青春の夢」において唯一閩南語を使用するシーンである。注音入力法が表した台湾の文化的・言語的アイデンティティは、閩南語によってさらなる複雑性が与えられているのである。

さらに、映画の最後には、英語の歌「sew up」がバックに聞こえている。以下はその歌詞である。

私たちが昔撮った写真、灰色の目の微笑みは途絶えるだろう、そんな貧弱な音がまだ鳥のように感じられる。山は遠すぎず、高すぎず、それは彼らの心ではない。壊れた体を歌う香港の歌が、運命を縫う、彼らの心を癒す(70)

このことからもわかるように、陳靖の曲作りのアプローチでは、中国語で歌詞を考え、それを英語に翻訳してから歌うというものである。仮に、台湾独特の中国語がある種の文化的アイデンディティを表すのなら、陳靖が経験を伝達する媒体ともいえる歌を歌う時、その文化的アイデンディティを拒絶しているものと考えられる。さらに、最後の「sew up」はバックグラウンドミュージックとして流れ、歌う人物も陳靖ではなくなっている。それは、「自由の夢」にも見られた「腹話術」に類似している。陳靖の経験は確実なもののよう

に見えるが、その経験もまた、「腹話術」のようなある種の距離感によって、非現実的な感覚がもたらされている。

また、陳靖の恋人であるMickyは、裏切られた悲しみからビルから飛び降りて自殺しようとし、遺言を言いながらテキストメッセージという文字情報にして陳靖に送る。

> 12時45分よりも前に出かけたのね。携帯〔手基〕を置いて行ったのはきっとわざとね！！わざと私に近所に出かけただけだと思わせるために！！最後の不在着信は12時45分だった/だからその前に出かけたのね！！今３時33分になった、あなたが出かけてもう３時間以上になる、/私が４時に起きると知ってて。もう嘘は聞きたくない、もう待ちたくない、あなたのせいでこうなったのよ/私の愛があなたの愛よりも大きすぎたのよ、後悔するわよ、織香みたいに死んでやる！！！！(71)(筆者注: /は改行を示す)

この遺言は三つの意義を持っている。1)「手基〔手機〕」のスペルミスを一度読んだだけで直さなかったのは、注音入力法で素早く入力した結果である；2)彼女の世界観は、数時間メッセージを見ないことが許されないほど速いということである；3)陳靖と会っている時に上手くコミュニケーションを取ることができず、彼女自身の重要な感情をインターネット上のメッセージで伝えなければならなかったということである。今日の台湾の若者について、侯は「我々台湾の若者たちなどは、感覚が麻痺してしまっている。インターネットが発達し、現代の時間はあっという間に過ぎ、歴史もあっという間に圧縮されていく(72)」と述べている。彼女の最後の言葉を陳靖が知るには遅すぎ、彼女が窓の外を見ると、大きな音がして、それがMickyの自殺を暗示している(73)。陳靖は泣き出してしまい、その後カメラがパン(フレーミングを水平方向に移動)して、バイクの後部座席に乗っている陳靖が映し出され、その顔は無表情である。バイクが忠孝橋を渡ったところで映画は終わる。

「青春の夢」では、言語を自由に使うことができる時代であるはずだが、人と人が対面で会う際、感情や想いを伝えることに困難を抱えているように思われる。陳靖は性行為をする相手に対しても自らの背景や疾患のことを全く教えないが、インターネットというバーチャル空間ではそれを記している。また、最も慣れ親しんだ空間である家においても、閩南語を話す祖母や台湾国語を話すMickyともほとんど話さないが、震とはテキストメッセージで連絡をとっている。さらに、陳靖は閩南語と台湾国語を日常的に使うが、音楽を創作する際には台湾国語を使用しわざわざそれを英語に翻訳して英語で歌っている。つまり、本来経験を伝えるために作られた音楽が、最も親しい言語であるはずの閩南語や台湾国語では歌われないということであり、その上、映画の末尾では陳靖が作曲した歌は陳靖ではなく別人の声で歌われている。それはさらに人物と音楽の間の距離感、または映画の観客と人物の間の距離感を形成する。一方、比較的会話の多いMickyは結局陳靖との関係といった現状に耐えられず、遺言を口で一度読むが、それをテキストメッセージという文字

情報で陳靖に伝えている。

侯孝賢の映画設定からは、彼の述べた「何もかも許される」時代に、人々がかえって自らの言語を使わないことを選ぶ、またはかえって自らの言語を自由に使えなくなってしまうという状況をうかがうことができる。陳靖のような人物は生まれた時から体に欠陥があるが、かえって他の人よりもこの不安定な社会に適応しているといえ、それは脚本を担当した朱天文の小説に常に見られるモチーフとも合致している(74)。つまり、言語・文化の正統性や本質が失われたという意識が、若者に一種の慰めを与えていることを示しており、ある種の言語的・文化的シェルター(国語や自分の家、安定した関係に対する、英語、違法なライブハウス、一時的な関係など)のイメージが、「今日の台湾」におけるライフスタイルそのものに刻まれているということだ。このような本質やルーツを喪失・拒絶するという意識は、明らかに現代社会における経験や物事に対する感覚そのものよりも重みがあり、それは、問題となっているものを人々が強く認識しながらもそこで生きる方法を見出していることを特徴づけ、その意識が、現代台湾における生活の耐え難い虚しさ、根無し草のような感覚を和らげているといえるだろう。

Ⅴ　言語の使用がもたらした場の感覚と文化的アイデンティティ

最後に、映画で表現された言語使用の観点から見たサイノフォン研究の注目する文化的アイデンティティについて説明しておく。サイノフォン映画が、Sheldon Luの述べたような「グループ、民族、国家の境界に絶えず挑戦し、再定義する、多言語、多方言のアーティキュレーションの場」(75)であるならば、さまざまな視覚的、聴覚的手法を通じて多言語性や多方言性が表現された『百年恋歌』はその中における最良の例の一つであると思われる。サイノフォン研究が、史書美の定義した「現地性」(place-basedness)というローカルにおいて特有の言語や経験がもたらす現地の特性を通じて外部の他者から自己を区別する研究であるとすれば、サイノフォン映画はさらにサイノフォン研究の概念を更新しそれに挑戦するものであろう。なぜならば、『百年恋歌』には、「現地」(place)に対する静的側面よりも動的側面が強く表れているからである。映画では、確かに複数の箇所において台湾と中国大陸との間の関係や区別といったものが見られたが、監督はそれらの政治的背景を物語に登場させず、各々の部分の舞台、つまり1911年の大稲埕、1966年の高雄、2005年の台北における多言語的文化実践に着目しつつ、他者との矛盾や衝突を強調する「現地意識」に対する描写よりも、人と環境との間の相互作用を強調する「場の感覚」(Sense of Place)に対する描写が多いのである。

「場の感覚」は、Yi-fu Tuanが提唱した人文地理学における重要な概念である。Tuanによれば、人々が住む空間(space)は、人々が特別な意味を与えることによって、人々の場(place)へと変化する。物理的または地理的に定義された空間であることとは別に、場とは、

人々が感情、記憶、信念、そしてそれに対応する態度や行動を表現できる場所でもある。つまり、いわゆる「場の感覚」とは、人々と「場」の間の深い感情的なつながりを具現化したものであり、人々とその環境との相互作用の産物なのである[76]。「自由の夢」では、芸妓と知識人と大稲程の形成する場の感覚を表現するため、古風な板紙による挿入字幕、ロパクではあるが広東語と南管音楽、漢詩などが用いられており、その場の感覚は中国大陸の文化への憧れという形で表されている。しかしながら、その場の感覚は映画が制作された時代つまり2005年の台湾においてはすでに衰えたものであるため、それをどのように見せても偽物であるように思われるのである。一方、「恋愛の夢」は、青年と恋人と高雄周辺の場の感覚を強烈に感じさせている。ヒロインは複数のビリヤード場を転々とするが、常に台湾南部を離れておらず、青年も、新しい生活の象徴ともいえる台湾国語による会話や英語の音楽を用いようとしながら、台湾南部に戻りヒロインに再び会う時、やはり閩南語を使うことを選択している。英語による音楽は常に物語の外における背景音楽という形で用いられており、それは主人公たちの、アメリカの文化と高雄周辺の場の感覚それぞれとの間の距離を示している。そして、「青春の夢」では、台北の極端な自由とそれに伴う虚無感が、テキストメッセージといったバーチャルなコミュニケーション、違法なライブハウスにおける英語音楽の演奏、会話の欠乏といったものによって表現されている。

こうしてみると、『百年恋歌』では、政治的事件が人物たちに与える影響も時折見られるが、それは侯孝賢の映画において最も関心が持たれる話題ではないことがわかる。政治性に着目する作品、例えば朱天心の「古都」といった個人記憶と政治的介入による記憶の抹消に目を向けた作品は、ある種の二元対立を通して単一的で明らかな文化的アイデンティティを示しており[77]、そのような作品は史書美の述べる「現地性」(place-basedness)を説明し補足することに役立つであろう。謝世宗によれば、侯孝賢と朱天心の政治的立場は似ているが[78]、朱天心とは対照的に、侯孝賢は人と人との相互作用よりも人々と環境との相互作用に着目していると考えられる。それゆえ、侯孝賢映画における文化的アイデンティティは、登場人物が特定の場において行使した自由とその場が彼らにもたらした制約という二重過程を経て形成されたものであろう。そうすると、本稿で論じた自由と制約という侯孝賢の映画手法は、実際の社会的現実を表現するために用いられ形成されていったと同時に、映画の内容にもまた直接関係している。従って、『百年恋歌』は、台湾百年史を描きながら、台湾における各々の場所が人々にもたらした自由と制約に注目することを通して、台湾人の文化的アイデンティティの形成とその変遷を覗き見ることを可能にするという意義を持った作品であるといえよう。

むすび

Sound and Script in Chinese Diaspora(2010年)において、Jing Tsuは、母語話者(native speaker)は生まれながらにして言語に対する親近感を持っているわけではなく、特定の文脈の中で言語を学び、慣れ親しみ、使いこなす必要があると指摘している。また、母語と土地、母語と血とのつながりは、実際には人間が構築したものであると同時に、その言語のもたらした帰属意識(linguistic nativity)やそれに従って現地の文学ないし文化を構築する現地意識の感覚は、本質的には社会化による産物なのである(79)。『百年恋歌』のケーススタディーから見えたのは、それに類似した言語の使用と選択のメカニズムである。映画では、さまざまな交流がもたらした言語の共有という意識を認めつつ、特定の場において経験や感情を伝える際、複数の言語を選択する自由を提示すると同時に、それに対する国際的・政治的背景、社会環境や技術による影響、場所による雰囲気といった制約を示している。従って、「消滅過程にある言語的アイデンティティ」(80)としてのサイノフォンは、このような自由と制約の開示というメカニズムを通じて明らかにすることが可能になる。さらには、そのメカニズムの変遷に注目する歴史物語は、まさしくある場所における文化的アイデンティティの形成とその変容を理解するのに有用な考察対象だと見なすことができる。

従って、人やそれを取り巻く環境に見られる制約と自由は必ずしも対立するものではなく、どちらも特定の時間や場所における個人意識を形成する重要な要素といえよう。３部構成の『百年恋歌』では、侯孝賢の制約と自由の芸術手法が内容にも影響を与え、映画における登場人物たちも制約と自由に常に直面していた。本作で見られたように、彼らが特定の言語や文化、生活を選択する際に、そういった制約や自由がはっきりと立ち現われてくる。さらには、『百年恋歌』だけでなく、サイノフォンという視角からさまざまな作品を考察する際、そういった制約や自由を見いださなければ、作品を透かして見る「文化」や「アイデンティティ」の複雑性を明らかにすることは難しくなるのではないだろうか。『百年恋歌』がサイノフォン映画の傑作であるといえる点は、その複雑性をもたらした制約と自由を巧みに表現していることであるといえよう。

付記　本稿を執筆するにあたり、大阪大学宮原曉教授、京都光華女子大学澤井律之教授にはご指導とご助言を頂いた。並びに査読者の方々に細部にわたって貴重な教示を頂いた。また、作品の分析について、マイナー文学研究会の岡野翔太さん、林貴哉さん、李宗泰（クリス）さんには大変お世話になった。ここに記して深謝の意を表する。原稿を校正して下さった西谷有理沙さんにも感謝申し上げる。

【注】

(1)David Der-wei Wang, “Introduction: Worlding Literary China,” in David Der-wei

Wang, ed., *A New Literary History of Modern China*, Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 2017, pp.1-28.
(2)Shih Shu-mei, *Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific*, Berkeley: University of California Press, 2007.
(3)Society of Sinophone Studies, About Us(https://www.sinophonestudies.org/about-us-1).
(4)山口守「中国文学の本質主義を超えて ： 漢語文学・華語語系文学の可能性」(『中国 ： 社会と文化』第30号、2015年７月)pp.22-23。
(5)Shih, *op.cit.*, pp.31-32.
(6)Sheldon Lu, "Dialect and Modernity in 21st-century Sinophone Cinema," *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 49, 2017 Spring (https://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Lu/index.html).
(7)David Damrosch, "Scriptworlds: Writing Systems and the Formation of World Literature," *Modern Language Quarterly* 68, No.2, June 2007, p.207.
(8)Lu, *op. cit.*
(9)Christopher Lupke, *The Sinophone Cinema of Hou Hsiao-hsien,* Amherst: Cambria Press 2015, p.3.
(10)Shu-mei Shih, "Introduction: What Is Sinophone Studies?," in Shih, Shu-mei, Chien-hsin Tsai, and Brian Bernards, eds., *Sinophone Studies: A Critical Reader*, New York: Columbia University Press, 2013, p.10.
(11)田村志津枝『台湾発見映画が描く「未知」の島』(朝日新聞社、1997年)p.66。
(12)井上裕子「侯孝賢『悲情城市』のなかの言語 ： 文字と音声について」(『研究論集』第10号、2010年12月)p.233。
(13)Andrea Bachner, *Beyond Sinology: Chinese Writing and the Scripts of Culture,* New York: Columbia University Press, 2014 (E-book).
(14)Lim Song Hwee, "The Voice of the Sinophone," in Audrey Yue and Olivia Khoo, eds., *Sinophone Cinemas*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, pp.62-76.
(15)このシーンでは、ヒロインであるSuzanneが「求妻煮海人」という布袋劇のリハーサルの中で、主人公の張羽と毛女と呼ばれる化け物に声をあてている。Suzanneはフランス語で台湾の布袋劇の声を真似て、二人のキャラクターを無理なく切り替え、混乱がないようにしている。
(16)Tu Wei-ming, "Cultural China: The Periphery as the Center," *Daedalus* 120, No.2, 1991, pp.1-32.
(17)謝世宗『侯孝賢的凝視』(群學、2021年)pp.273-289。
(18)藤井省三「侯孝賢が台湾百年史映画を創るとき――『百年恋歌』における歴史の記憶」『侯孝賢の詩学と時間のプリズム』(あるむ、2012年)p.58。
(19)Bachner, *op.cit.*
(20)本稿での映画への分析は、ホウ・シャオシェン〔侯孝賢〕『百年恋歌』(竹書房、2007年)(DVD)に基づく。
(21)侯孝賢「導演的話」「最好的時光」網站
(http://www.swtwn.com/filmsdetail/2005/ThreeTimes.htm)。
(22)朱天文(樋口裕子、小坂史子訳)『侯孝賢と私の台湾ニューシネマ』(竹書房、2021年)pp.175-177。
(23)李振亞「馳騁台北天空下的侯孝賢――細讀《最好的時光》的〈青春夢〉」(『FaAj電影欣賞

學刊』第10巻、第1-2期、2013年)p.20。
(24)謝、前掲書、p.209。
(25)藤井、前掲論文、p.58。
(26)林汶淇「音樂夢: 《最好的時光》 的歌曲調度與歷史回訪」(林文淇、沈曉茵、李振亞編)『戲夢時光』(財團法人國家電影中心、2014年)p.166。
(27)Bachner, *op. cit.*
(28)David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, Berkeley: University of California Press, 2005, p.192.
(29)James Udden, *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2017, p.45.
(30)白睿文『煮海時光：侯孝賢的光影記憶』(印刻、2014年)p.256。
(31)同上書、p.256。
(32)Charles Ferguson, "Diglossia," in Pier Paolo Giglioli, ed., *Language and Social Context: Selected Readings*, London: Penguin, 1972, pp.236; 245.
(33)小坂貴志「文化的生成過程を媒介する「声」の役割 ： 応答性、異質性、関係性を読み解く」(『多文化関係学』第７号、2010年)p.96。
(34)菊池久一『「識字」の構造：思考を抑圧する文字文化』(勁草書房、1995年)p.41。
(35)ウォルター・オング(桜井直文、林正寛、糟谷啓介訳)『声の文化と文字の文化』(藤原書店、1991年)pp.82-123。
(36)朱、前掲書、pp.176-177。
(37)侯、前掲サイト。
(38)Walter Benjamin, "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov," in Hannah Arendt, ed, *Illuminations: Essays and Reflections*, Berlin: Schocken, 1969, pp.83-91.
(39)白睿文、前掲書、p.371。
(40)陳培豐『想像和界限：臺灣語言文體的混生』(群學、2013年)p.6。
(41)白睿文、前掲書、p.256。
(42)同上書、p.91。
(43)施炳華「南管曲詞校釋念讀」(台灣說唱、2018、p.11)
(https://taiwanopera.moc.gov.tw/index/zh-tw/lyrics)。
(44)白睿文、前掲書、p.373。
(45)同上書、p.371。
(46)梁啓超の広東語使用と言語観、参照齋藤希史『漢文脈の近代』(名古屋大学出版社、2005年)pp.97-121。
(47)原文「梁先生說　三十年內/中國絕無能力援救/吾民脫離日人統治」。
(48)林、前掲書、p.159。
(49)陳惠雯『大稻埕查某人地圖 ： 大稻埕婦女的活動空間近百年來的變遷』(博揚、1999年)pp.50-51。
(50)原文「我日前抵東京/已晤梁公/明將赴滬/此行遊馬關春帆樓/思及梁公詩/悵然淚下/明知此是傷心地/亦到維舟首重回/十七年中多少事/春帆樓下晚濤哀」。
(51)李、前掲文、p.27。
(52)楊桂香『台湾の南管』(白帝社、2004年)pp.58-61。
(53)白睿文、前掲書、p.257。

(54)林元輝「以連横爲例析論集體記憶的形成、變遷與意義」(『台灣社會研究季刊』第31期、1998年9月)pp.10-12。
(55)白睿文、前掲書、p.374。
(56)同上書、p.373。
(57)陳培豊『歌唱台灣』(衛城出版、2020年)(電子書)。
(58)原文春子小姐/很冒昧寫這封信給你。/我要去當兵了，昨天收到家裡寄來的信，說我的兵役通知單來了，要我儘快回家。/時光飛逝，想想自己這兩年大學沒考上，母親去世，未來的日子芒芒不可知，跟你說這些是想謝謝妳，這段在旗后的日子，是我最快樂的時光。/衷心盼望能收到妳的回音/敬祝/安康/知名不具/二月二十……/P.S. 有一首戀歌，歌詞是這樣的/思戀你，思戀你啊/你我離別三年啦……」
(59)Hou Hsiao-Hsien, “Cinema and History: Critical Reflections,” in Petrus Liu, trans., *Inter-Asia Cultural Studies* 9, No.2, 2008, p.178.
(60)白睿文、前掲書、p.257。
(61)平井清子「戦後台湾英語教育の発展過程の概観」(『北里大学一般教育紀要』第24巻、2019年３月)p.14。
(62)藤井、前掲論文、p.56。
(63)白睿文、前掲書、p.257。
(64)同上書、p.257。
(65)原文「早產兒/太早破出的自我/代價是昂貴的,/多處骨折,心臟破洞〔中略〕/胸口烙〔¥〕/開個價錢吧,我要賣靈魂/沒有過去，將來，只有肌餓的現在…」。
(66)原文「Please open your eyes, open your ears, check your brain, to realize what you are, to realize who you are. No one can decide how you feel. Don’t be afraid to liberate deep inside your mind. The color which you’ve seen, the shape which you are in, may reveal the secret you’ve never known before. So celebrate when you’re honest to yourself. So celebrate when you no [sic] need to disregard how you feel. So celebrate when you feel different from mine [sic]...」参照沈曉茵「馳騁台北天空下的侯孝賢：細讀《最好的時光》的〈青春夢〉」『光影羅曼史：台港電影的藝術與歷史』(國立中央大學出版中心、2020年)(電子書)。
(67)簡妙如「台灣獨立音樂的生產政治」(『思想』第24期、2013年)p.115。
(68)原文「以前拍的照片/灰色眼睛的微笑/也許停止，如此殘酷的聲音/仍栩栩如生，好像一隻鳥一樣」。
(69)林初梅「台湾華語の現在と行方―台湾人アイデンティティの一要素としての可能性を探る」林初梅、黄英哲編『民主化に挑んだ台湾: 台湾性・日本性・中国性の競合と共生』(風媒社、2021年)p.286。
(70)原文「the picture we took before, the smile of grey eyes may rest, such poorly sound still be felt like a bird. The mountain is not too far, is not too high, is not their heart. The Hong Kong song of broken body part sew up the fate, cure up their heart」参照沈、前掲書。
(71)原文「你應該在十二點四十五分以前出門的，你留下了手基，我想你是故意的！！故意讓我知道你只在附近只出去一下！！你手基最後一通未接電話是十二點四十五分/所以你應該是在那之前出門的！！現在三點三十三分了，你出去超過三個小時了，/你知道我四點會醒，我不想再聽你的謊言不想再等你，你都這樣逼我/你知道我愛你比你愛我的多，你會後悔的我會死的就像織香！！！！」

(72)王敬翔「從地緣情感到文化想像力――張小虹訪談朱天文、侯孝賢」(『印刻文學生活誌』第104期、2012年4月)pp.199-200。
(73)Dag Sødtholt, “The Complexity of Minimalism: Hou Hsiao-hsien’s Three Times,” *Sense of Cinema*, No. 39, 2006 (http://sensesofcinema.com/2006/spotlight-on-hou-hsiao-hsien/three_times/).
(74)「自由の夢」における文人と政治参与の描写と「青春の夢」における若者の虚無感と同性愛の描写といった内容は胡蘭成(1906-1981)からの影響と朱天文自らの文学美学に関連している。参照羅鵬「朱天文與電影陰影」『裸觀：關於中國現代性的反思』(麥田、2015年)p.312; 王德威「台灣, 女作家, 邊緣詩學」『哈佛新編中國現代文學史(下)』(麥田、2021年)pp.326-327等。
(75)Lu, *op. cit.*
(76)Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
(77)呉穎濤「朱天心の《古都》における記憶と忘却―パリンプセスト、消去、在地性批判―」(『アジア太平洋論叢』第23号、2021年3月)pp.3-20。
(78)謝世宗「侯孝賢的末世圖像與時間意識：從《尼羅河女兒》、《南國再見, 南國》到《千禧曼波》和〈青春夢〉」(『東吳中文學報』第36期、2018年11月)p.166。
(79)Jing Tsu, *Sound and Script in Chinese Diaspora,* Cambridge: Harvard University Press, 2011.
(80)Shih, *op. cit.*(2), pp.31-32.