

博士論文

論文題目 白先勇小説翻案作品論——変奏する現代台湾文学——

氏 名 八木 はるな

目次

序章	4
白先勇とその作品	
白先勇小説の翻案について	
1980年代における映画脚本の創作及びその他	
先行研究概略と本論文の目的	
本論の構成	
第1章 エグザイルとしての在米中国人——1965年白先勇小説「謫仙記」から1989年中国映画『最後の貴族』へ	
はじめに	17
第1節 小説「謫仙記」	20
1. ヒロイン李彤中心の先行研究	
2. 「私」が発見した黄慧芬の孤独	
第2節 エグザイルとしての在米中国人——白先勇と映画『最後の貴族』	24
1. 映画『最後の貴族』をめぐる先行研究	
2. 小説「謫仙記」から映画版シナリオ『最後の貴族』へ	
(1) 「原郷」探求の旅へ出た李彤	
(2) エグザイルへの共感と共産党批判	
第3節 在米中国人子女イメージの変容——謝晋と映画『最後の貴族』	30
1. 謝晋監督と映画『最後の貴族』	
2. 専業主婦から職業婦人へ	
3. 今日における李彤たち	
結び	37
第2章 白先勇小説の台湾「本土化」をめぐる——1985年台湾映画『孤恋花』の意義	
はじめに	40
第1節 1970年小説「孤恋花」について	41
第2節 小説「孤恋花」の映画化について	42
第3節 映画『孤恋花』における時空間の「本土化」再考	45

1. 「天涯淪落の人」としての連帯感	
2. “悪役”としての無差別空爆	
第4節 白先勇の小説哲学と歴史認識——1970年代後半から1980年代前半を中心に……	48
1. 郷土文学運動と本土主義的台湾文学論形成への違和感	
2. 文化共同体としての「中国」	
3. 空襲の記憶、対日感情、戦争認識	
第5節 小結……	62
結びにかえて……	63
1. 林清介監督と映画『孤恋花』	
2. 台湾映画『孤恋花』の社会的意味	
第3章 オールド上海で生まれた台湾歌曲——台湾テレビドラマ『孤恋花』のなかの「孤恋花」	
はじめに……	68
第1節 2005年台湾テレビドラマ『孤恋花』について……	70
1. ドラマ概要	
2. 台湾歌曲「孤恋花」をめぐる改編	
第2節 曹瑞原と「孤恋花」……	74
第3節 白先勇翻案崑曲「青春版『牡丹亭』」との思想的共振性……	80
結び……	84
第4章 白先勇小説『孽子』の映画・テレビドラマ・舞台劇への改編にみる、台湾セクシュアル・マイノリティ言説の変容	
はじめに……	86
第1節 楊金海の役割変化……	89
第2節 観客の違和感……	92
第3節 舞台劇『孽子』における楊金海の役割——母性溢れる陽気なレズビアン……	94
結び……	96
終章 ……	98
参考文献一覧 ……	107

序章

本論文は、白先勇小説の翻案作品研究をととして、新たな白先勇論を構築せんとする試みである。翻案（Adaptation）については、おそらく「ひとつの物語からもうひとつの物語を作り出すこと」¹という定義が最も簡潔にしてわかりやすく、また、リンダ・ハッチオンが明らかにしたアダプテーションの本質は、それが原作のただの複製品・二次的テキストではなく、「派生的ではあるが新たにオリジナルな要素が加わることで変容した自律的な芸術形式である」ことだ²。つまり翻案研究とは、あらゆるテキストは二次的テキストであり「制作は常に再制作」であること³の確認、すなわち「オリジナル」の権威を相対する営みであると言ってもよい。また、翻案研究の重要な特徴の一つは、それが複数のテキスト間の引用関係を考察するインターテクスチュアリティ分析に止まるものではなく⁴、むしろ、従来はテキストの外部に置かれてきた受容者の反応をテキストの重要な動因として捉え、受容者がいかに「ひとつの物語からもうひとつの物語」が生まれる過程に“参加”するかを分析しようとする姿勢にある。

文学作品の翻案には、映画やテレビ、ラジオ等の電子メディアからテーマパークや仮想現実まで様々な様式があると言えるが、本論文ではさしあたり、正式に原作者より翻案権を取得したうえで、小説を映像及び演劇へと改編した作品に考察対象を限定したい。その理由は、本論文の主眼の一つが、翻案作品における原作者自身の作家性を考察することにあるからである。本研究の成果をもって、今後の白先勇小説の翻案研究、ひいては台湾文学・中国文学領域における翻案研究のさらなる展開へと接続できればと思う。

白先勇とその作品

白先勇は1937年8月16日（陰暦7月11日）、中国広西省（現、広西チワン族自治区）の南寧で生まれた。ちょうど盧溝橋事件が勃発し、日中戦争が全面開始した直後のことである。父は中国国民党（以下、国民党と略す）の広西派将軍・白崇禧、母は桂林の名家の令嬢・馬佩璋で、白先勇

¹ 宮脇俊文編『映画は文学をあきらめない——ひとつの物語からもうひとつの物語へ』水曜社、2017年。引用箇所は6頁。

² リンダ・ハッチオン [片渕悦久・鴨川啓信・武田雅史訳]『アダプテーションの理論』晃洋書房、2012年。引用箇所は「訳者あとがき」より、224頁。

³ 中村三春「〈原作〉の記号学——『羅生門』『浮雲』『夫婦善哉』など——」『季刊 iichiko』第111号、2011年7月、115-127頁。

⁴ 欧米のアダプテーション研究は、クリステヴァのインターテクスチュアリティ論、およびその実践と応用論考であるジュネットの名著『パランプセスト——第二次の文学』(G.Genette “*Palimpsests : Literature in the Second Degree*” 1982. 邦訳は1995年)の問題体系の継承と超越を目指して発展してきた。

は白家の第7子にあたり、三人の姉と四人の兄、二人の弟がいる。彼の誕生から1ヶ月後、白家は南寧を離れて桂林へ移り、約7年間を同地で過ごした。1944年11月に桂林が陥落すると重慶へ逃げ、日中戦争終結後には首都南京へ移ったが、46年夏には上海へ、その2年後には、国共内戦の激化にともない武漢（漢口）から広州へと南下し、49年秋に香港へと渡った。父の白崇禧が台湾入りしたのは1949年12月のことで、母と兄弟姉妹もその後に続いたが、白先勇だけは14歳になる1952年まで香港で暮らし続けた。

重慶で肺病と診断された白先勇は、上海でも郊外の別荘に隔離され、長いあいだ孤独な闘病生活を送った。やがて病状が回復し上海の南洋模範小学へ転入したが、本格的に学業に打ち込めるようになったのは香港に渡って以後のことだ。香港で白はまず九龍塘小学の第4学年に転入し、第5学年を半年早く終了して、さらには最終学年を飛び級し、試験免除でカトリック系教会中学 La Salle College（喇沙書院）に入り英語を学んだ。渡台後は台北の建国中学初中（中学校）に転入、同校の高中（高等学校）を卒業した後、一度は三峡ダム建設を志して成功大学水利系に入るも、次第に文学への情熱が勝り、1957年に台湾大学外文系（英米文学部）を再受験して入学した。同大学卒業後は1年半の兵役を経て63年に渡米、アイオワ大学 Writer's Workshop にて文芸創作の修士号を取得後、1965年から1994年までの約30年間、カリフォルニア大学サンタバーバラ校で中国文学を教えた。

母の馬佩璋が辞世したのは1962年12月、享年59歳だった。翌月に米国へ渡る白先勇を見送った父も、そのわずか4年後の66年2月に他界した。その後、白が最も慕っていた3番目の姉・先明も、1982年10月に精神病の末に逝去している。また1992年には白の高校時代からの親友であり生活の伴侶でもあった王国祥が、長い闘病生活の末に病没した。こうして彼にとっての身内が次々と辞世していくなか、白先勇自身もまた2000年夏に突然病に倒れ、緊急手術の末に一命を取り留めたのだった。その瀕死の経験が彼をして、積年の思いだった崑曲「青春版『牡丹亭』」の制作と父・白崇禧の伝記の完成へと向かわせたのである。他方、伴侶の王国祥が亡くなる4年前の1988年には、香港で刊行されていた『PLAYBOY』中文版の単独インタビューに答え、男性同性愛者という自身の性的指向を公表していた⁵。

⁵ 蔡克健「白先勇的文學告白」、香港『PLAYBOY』（中文版）1988年7月号、および台湾『聯合報』1988年7月28日に掲載。後に「訪問白先勇」と改題し、白先勇『第六隻手指』（台北・爾雅出版社、1995年、441-475頁）に収録。同記事には、「あなたはいつ自身に同性愛的傾向があると気がつきましたか？（你在什麼時候發現自己有同性戀的傾向？）」という記者の質問に対し、白が「それは生まれつきのものだと思います（我想那是天性的）」と答える様子が収録されている。なお、同誌をカミングアウトの場として選択した理由について、まず蔡記者への深い信頼があり、次にイギリスは自国においては同性愛の合法化を早々と実行したにもかかわらず、植民地香港では未だそれが違法とされる矛盾を指摘したかったからという（曾秀萍「從同志書寫到人生

白が本格的に文壇デビューしたのは1957年9月のことだ。夏済安が編集する『文学雑誌』に発表した短編小説「金大奶奶」がそのデビュー作と目されている。翌58年には台湾大学外文系の同窓と南北社という同人会を結成、60年には同じメンバーで現代文学雑誌社を設立して雑誌『現代文学』を創刊し、以後は「鬱金」「白黎」「蕭雷」といった複数の筆名を使い分けながら、同誌に短編小説を立て続けに発表していった。渡米後はしばしの創作休止期間を経たのち、64年1月に発表した短編小説「芝加哥^{シカゴ}之死」でもって『現代文学』の主要な書き手に復帰し、その後も在米中国人をテーマとした作品を数作続けて発表した。65年4月、台北に住む外省人⁶を材にとった「台北人シリーズ（台北人系列）」の1作目として「永遠の尹雪艷」を発表、71年には小説集『台北人』（台北・晨鐘出版）を刊行し、その5年後にデビュー作から『台北人』以前の作品をまとめた小説集『寂寞的十七歳』（台北・遠景出版）を刊行した。アイオワ大学を修了し、創作を再開した1964年から『台北人』完成の71年までのわずか5年余りで、白は実に20本もの短編小説を発表しており、最も旺盛な執筆期を迎えている。そのかわり60年代末からは論評や散文にも力を入れ始め、78年に自身初の散文集となる『驀然回首』（台北・爾雅出版）を刊行した。その後、経済的理由により73年9月で停刊していた『現代文学』が77年7月に復刊を果たすと、自身初の長編小説となる『孽子』をその復刊号から79年11月号まで連載し、途中からはシンガポールの漢語新聞『南洋商報』に移って81年5月4日から82年2月7日まで断続的に掲載した。同作は83年に台北の遠景出版社で単行本化している。『孽子』以後、白先勇は創作活動の幅を一気に広げていったように思う。82年には早くも小説「遊園驚夢」（1969）の舞台劇化を成功させ、とりわけ2000年以降は、崑曲「青春版『牡丹亭』」（2004）の企画・制作に尽力している。文芸面では歴史叙述に挑戦するようになり、父・白崇禧の伝記『父親與民國——白崇禧將軍身影集（上冊・下冊）』（2012、台北・時報出版）と『止痛療傷——白崇禧將軍與二二八』（2014、同）を、続けて上梓したことは記憶に新しい。他方、小説は長らく発表していなかったが、2015年12月、最新の短編「Silent Night」が『聯合新聞網』にウェブ公開されて話題を呼んだ⁷。米国在住の中国人を主人公とする同作は、白が1964年に「芝加哥之死」を発表して以来、長いあいだ断続的に取り組んできた「^{ニューヨーク}客シリーズ」の系譜に連なるものと言える。また、HIV患者の男性同性愛をめぐる物語という点では「Danny Boy」

観照——白先勇談創作與生活」曾秀萍『孤臣・孽子・臺北人：白先勇同志小説論』台北・爾雅出版社、2003年、335-351頁。初出は次の通り。同「白先勇談創作與生活」『中外文學』第350期、2001年、189-200頁）。

⁶ 台湾における「外省人」とは、1945年の日本敗戦及び光復以後、大陸各省から台湾へ移り住んだ漢人およびその子孫のことを言う。1895年に台湾が日本に割譲された時点ですでに台湾に住んでおり、45年以後も台湾に住む漢人及びその子孫たちを「本省人」と呼ぶ。

⁷ 2018年2月現在、「Silent Night」初出版は『聯合報新聞網』のウェブからは消えているが、同作は2016年1月、「上海文学獎」を受賞するとともに『上海文学』2016年第1期に掲載、また『小説月報』2016年第3期にも掲載されている。

(2001) や「Tea For Two」(2003) 等と同様で、21 世紀以後白がいかにかにエイズ問題を短編の主題とし、その表象に取り組んできたかが見て取れる。

白先勇小説の翻案について

白先勇文学の重要な特徴の一つは、その翻案の豊富さである。たとえば台湾・中国・香港において、現在までに映像または舞台劇（話劇または伝統歌劇）へと改編されたものを年代順に整理すると、表 1 の通りとなる。

【表 1：台湾・中国・香港における白先勇小説の翻案作品（映像・舞台劇への改編に限る）】

ジャンル	タイトル	公開年	制作地域	監督	備考
話劇（広東語）	遊園驚夢	1979	香港	黃清霞	香港大学「海豹劇団」
話劇（広東語）	謫仙記	1979	香港	麥秋	香港大学「海豹劇団」
話劇	遊園驚夢	1982	台湾	白先勇	
映画	玉卿嫂	1984	台湾	張毅	
映画	金大班的最後一夜	1984	台湾	白景瑞	
TV ドラマ	那片血一般紅的杜鵑花	1985	中国	胡偉民	
映画	孤戀花	1985	台湾	林清介	
TV ドラマ	謫仙記	1985	香港	未詳	
話劇	玉卿嫂	1986	香港	舒巧	
映画	孽子	1986	台湾	虞戡平	
話劇	遊園驚夢	1988	中国（広州）	胡偉民	
映画	最後の貴族	1989	中国	謝晋	原作「謫仙記」
話劇	孽子故事	1992	台湾	劉澤源	香港「様本劇団」
TV ドラマ	玉卿嫂	1997	台湾	黃以功	
映画	花橋榮記	1997	中国	謝衍	
連続 TV ドラマ	孽子	2003	台湾	曹瑞原	
話劇	金大班的最後一夜	2005	中国	熊源偉	監製：謝晋
連続 TV ドラマ	孤戀花	2005	台湾	曹瑞原	
映画	青春蝴蝶孤戀花	2005	台湾	曹瑞原	TV ドラマの映画版

越劇	玉卿嫂	2005	中国（上海）	徐俊	
連続 TV ドラマ	玉卿嫂	2006	中国	黃以功	
話劇	金大班的最後一夜	2008	台湾	未詳	
話劇	遊園驚夢	2011	台湾	黃以功	
話劇（上海語）	永遠的尹雪艷	2013	中国（上海）	徐俊	
話劇	孽子	2014	台湾	曹瑞原	
連続 TV ドラマ	一把青	2015	台湾	曹瑞原	

（本表は以下の両書を参考に、筆者作成。劉俊『情與美——白先勇傳』（2007、台北・時報出版）および柯慶明編『臺灣現當代作家研究資料彙編 43——白先勇』（2013、台南・国立台湾文学館）

一見してわかるとおり、女性を主人公とする短編小説群と男性同性愛を描く『孽子』をめぐる翻案の数が群を抜いて多い。また、白小説の改編を先駆けて行ったのが香港の学生劇団であったことも興味深い。1979 年、ちょうど第 1 回「中文文学週」の「中文文学獎」審査員として香港を訪れていた白先勇は、偶然にも同劇団の『遊園驚夢』を觀賞する機会を得た。その広東語の話劇から受けた啓発が、彼をして舞台劇『遊園驚夢』（1982）の制作へと駆り立てた。また、映画化が開始されたのは 1980 年代の台湾で、当時ニューシネマの勃興にともない文芸映画が流行した同地では、84 年を皮切りに 4 本の映画版が立て続けに放映されている。それに対して近年では、すっかり影を潜めた映画化にかわり、中国でも台湾でもテレビドラマ化が主流となっているが、他方で舞台劇への改編は変わらず断続的に行われている。さらに、特定の映像作家や舞台監督が繰り返し白先勇文学の改編に尽力してきたことも本表から見えてくる。すなわち、台湾における曹瑞原、中国における胡偉民や徐俊、舞台劇『遊園驚夢』の演出を任せられ、なおかつ台湾と中国の両方で「玉卿嫂」のテレビドラマ化を手がけた黃以功、そして中国映画界の第三世代を代表する謝晋がそれに当たろう。その他、本表には未記入であるが、1997 年に米ハーバード大学で英語版舞台劇『孽子』（監督は中国文学研究者の John. B. Weinstein）が公演されたことも付記しておきたい。また、中国では 2009 年に短編「金大班的最後一夜」（1968）を原作とする連続テレビドラマ『金大班』（鞠覺亮監督、范冰冰主演）放映され人気を博したが、翻案権の有無をめぐって原作者と対立し、兩岸で物議を醸したことも記憶に新しい⁸。

⁸ 白先勇と中国ドラマ『金大班』をめぐる論争の詳細は次の記事、URL 等を参照。「范冰冰《金大班》起糾紛 白先勇不知版權轉讓」『揚子晚報』、『中國新聞網』轉載版：
<http://www.chinanews.com/yl/mxzz/news/2009/01-21/1536274.shtml>（2017 年 11 月 1 日筆者閲覧）

ところで、白先勇自身はこうした表現媒体を跨いだテキストの変容を「変奏」と表現し⁹、しばしば自作小説の「変奏」を積極的に促してきた。それはなにも白が直接企画・制作した 82 年の舞台劇『遊園驚夢』に限ったことではなく、80 年代の映画化や、2000 年代のドラマ化・舞台劇化においても明白に確認できるのである。

1980 年代の映画脚本制作及びその他

1980 年代に公開された 4 本の台湾映画（『金大班的最後一夜』『玉卿嫂』『孤恋花』『孽子』）と 1 本の中国映画（『最後の貴族』）のうち、『孽子』以外の 4 作品に関して、白先勇は自ら映画シナリオを書いていた。いずれのシナリオにも、映画学博士号を持つ米国在住の友人・孫正国をはじめとする共著者がいるが、実際に彼らがどのような形で創作を進めていったのかは明らかになっていない。ただ、白先勇が自作小説をもとに映画のシナリオを書くという新たな創作領域に、実に主体的に踏み込んでいったことは確かであろう。たとえば、小説「玉卿嫂」（1960）の同名映画版は 1984 年の公開であるが、そのシナリオの原案が早くも 1971 年には白自身の手によって創作されていたという事実¹⁰は、その証左である。また、彼は 1983 年にエッセイ「小説與電影」を台湾で発表し、文学の映画化という翻案に対する深い関心を語っている。その中で白は、「総合式文学芸術」である小説と「総合芸術」である映画とは、多角視点や意識の流れ等を用いる点で極めて相似した二つの芸術形態であるとしたうえで、映画版の『戦争と平和』、『響きと怒り』、『異邦人』、『ヴェニスに死す』、『老人と海』、さらに数々のディケンズ原作映画や、『紅樓夢』の戯曲版等を例に挙げ、それらが「成功」または「失敗」した要因を独自に分析しながら、いわゆる正典文学を映画化することの困難さと意義深さを説くのだ¹¹。また、学生時代にはニューヨークの映画館で欧州の芸術映画や日本映画を観賞しては「映画の語り方や構造」を研究し、出版された映画脚本を見ては文学作品との叙述的相違を研究したという¹²。1980 年代以降、白先勇小説を映画化しようとする企画そのものは、すべて監督やプロデューサーが考案したものだったというが¹³、白先勇は常にその要望を快く受け入れるばかりか、むしろ自らも積極的に「変奏」を作り出そうと乗り出していった。現在、白

⁹ 李玉玲整理「白先勇口述 孽子の三十年變奏」施如芳『孽子貳零壹肆 劇場顯像』台北・國立中正文化中心、2014 年、12-14 頁。

¹⁰ 映画監督の陳耀圻（1938-）との共著。なお、映画『玉卿嫂』の脚本は、はじめに陳監督と白先勇による「陳白本」、次に但漢章監督による「但本」、そして孫正国と白先勇による「孫白本」、最後に張毅監督による「張本」の、計 4 パターンが作られた。映画化は「張本」に基づく。詳しくは次を参照。白先勇「『玉卿嫂』改編電影劇本的歷程與構思」『文訊』第 15 期、1985 年 12 月、93-97 頁。

¹¹ 白先勇「小説與電影」（初出は『中国時報』1983 年 9 月 15 日）白先勇『第六隻手指』台北・爾雅出版社、1995 年、123-135 頁。

¹² 筆者による白先勇氏インタビュー。2014 年 6 月 4 日、国立台湾大学文学院にて実施。録音あり。

¹³ 同上。

が 80 年代に書いたシナリオは、台湾の天下遠見出版社刊行の白先勇作品集全 12 巻（2008）に「電影文学劇本」として収録され、全文を閲読することができる。

2000 年代になり白先勇小説がテレビドラマへと改編され始めたときも、それに臨む白の姿勢はやはり積極的なものであった。ドラマ版『孽子』（2003）の制作時、監督の曹瑞原がプロットの改編や配役をめぐる白の仔細な提言を受け続けたこと、白の居住する米国から毎日大量のファックスが送られてきたという逸話は有名である。また、2005 年のドラマ『孤恋花』に対しては、ちょうど崑曲「青春版『牡丹亭』」の中国公演と重なり多忙を極めていたにもかかわらず、スケジュールの合間を縫ってドラマ版の打ち合わせに参加し、監督や脚本家に向かって積極的に提言するなど、白はその「変奏」の過程を傍観することは決してしなかった。

先行研究概略と本論文の目的

白先勇という作家について、また彼の文学については、極めて厚い先行研究の蓄積がある。2017 年現在、白先勇文学を論じた中国語の文献は、単著だけでも 10 冊以上あり、共著や大学院学位論文も含めればその数はゆうに 100 を超えている。むろん、その研究動向を整理した優れた論考も多数あり、台湾については、江寶釵「從白先勇現象探測台灣文學研究的潮流」（2004）と、曾秀萍「流離與生根——白先勇研究在台灣（一九六二～二〇〇八）」（2008）が¹⁴、中国については、劉俊「近三十年大陸白先勇研究述評——一九七九～二〇〇八」（2008）が、それぞれ詳しい¹⁵。とりわけ 2008 年に発表された二つの論考、曾論文と劉論文とを比べてみると、前者からは、欧米のクィア理論・文学理論を援用した白先勇研究が台湾でいかに主流化していったかが、後者からは、白の崑曲復興活動が中国における白先勇評価といかに関係しているかがわかり、興味深い。これらに対し、地域の区別をつけず台湾・中国・香港における中国語文献を網羅的に収録したのが、柯慶明編『臺灣現當代作家研究資料彙編 43——白先勇』（2013、台南・国立台湾文学館）である。同書は白先勇とその文学に関する先行研究のみならず、これまでに刊行された白作品のあらゆる繁体字版・簡体字版と各国語翻訳版の装丁一覧、さらには散文・評論・対談・講演を含むすべての白言説の初出一覧を「文学年表」として記載しており、ここから白の約半世紀にわたる文学営為の広がり俯瞰することができる。

¹⁴ 江寶釵「從白先勇現象探測台灣文學研究的潮流」江寶釵『白先勇與當代台灣文學史的構成』高雄・駱駝出版社，2004 年、1-20 頁。曾秀萍「流離與生根——白先勇研究在台灣（一九六二～二〇〇八）」柯慶明他『白先勇外集・白先勇研究精選』台北・天下遠見出版，2008 年、252-285 頁。

¹⁵ 劉俊「近三十年大陸白先勇研究述評——一九七九～二〇〇八」同上書、286-340 頁。なお、同稿は『中外文學』第 30 卷第 2 期（2001 年 7 月）収録論文「白先勇研究在大陸」の増補版。

同書を編集した柯慶明が「重要評論文章選刊」として選んだ評論は、記載順に、夏志清「白先勇論（上）」（1969）、葉維廉「激流怎能為倒影造像？——論白先勇的小説」（1968）、姚一葦「論白先勇的〈遊園驚夢〉」（1968）、歐陽子「白先勇的小説世界——《臺北人》之主題探討」（1976）、顏元叔「白先勇的語言」（1969）、叢甦「海外驚夢——「遊」劇錄影帶觀後隨想」（1984）、柯慶明「情慾與流離——論白先勇小説的戲劇張力」（2001）、簡政珍「白先勇敘述者與放逐者」（1997）、施懿琳「白先勇小説中的死亡意識及其分析」（2000）、朱偉誠「父親中國母親（怪胎）台灣？——白先勇同志的家庭羅曼史與國族想像」（2001）、山口守「白先勇小説中的鄉愁」（2001）であり¹⁶、1960年代後半に発表された初期の白先勇作品論を多く紹介することに重きが置かれている。つまり、まさしく白が「台北人系列」を発表し始めた頃、葉維廉（1968）が白小説と「中国伝統文学」との連続性を指摘し、姚一葦（1968）や顏元叔（1969）がその技巧上のモダニズムを分析し、夏志清（1969）が白小説に通底する歴史意識及び男性同性愛のテーマを読み解くといったように、学生だった作者をよく知る気鋭の先輩文学者たちが、白が作品を発表するやいなや、その文学的価値を多方面から発見していった様子がわかりやすく提示されている。その後、白先勇の作品研究は、1976年、白の同窓だった欧陽子が、新批評の手法で『台北人』を論じた『王謝堂前的燕子』（台北・爾雅出版）を上梓したことで、その最初の基盤が完成されたのである。

他方、中国の文学者による最も早い白先勇小説論は、袁良駿『白先勇論』（1991、台北・爾雅出版）であり、劉俊『悲憫情懷——白先勇評傳』（1995、台北・爾雅出版）がそれに続く。とりわけ袁の同書収録論文「「挖不完的寶藏」——論白先勇筆下的女性形象」は、今日からみれば過度に本質主義的・男性中心主義的な女性表象論で批判すべき点も多いが、その意味でも白先勇文学における女性表象を研究する際に、押さえておくべき基礎文献として重要だ。なお、台湾では女性作家の於梨華が「白先勇筆下的女人」（1968）¹⁷を発表して以降、白先勇による女性表象は高く評価され

¹⁶ 同書が収録する各論考の初出は次の通り。夏志清「白先勇論（上）」『現代文學』第39期、1969年12月、1-18頁。葉維廉「激流怎能為倒影造像？——論白先勇的小説」白先勇『遊園驚夢』台北・仙人掌出版社、1968年、1-10頁。姚一葦「論白先勇的〈遊園驚夢〉」『文學季刊』第8・9期合併号、1968年11月、84-90頁。歐陽子「白先勇的小説世界——《臺北人》之主題探討」白先勇『臺北人』台北・晨鐘出版社、1973年、5-28頁。顏元叔「白先勇的語言」『現代文學』第37期、1969年3月、137-146頁。叢甦「海外驚夢——「遊」劇錄影帶觀後隨想」『現代文學』復刊第22期、1984年1月、201-208頁。柯慶明「情慾與流離——論白先勇小説的戲劇張力」『中外文學』第350期、2001年7月、23-58頁。簡政珍「白先勇敘述者與放逐者」『中外文學』第302期、1997年7月、169-194頁。施懿琳「白先勇小説中的死亡意識及其分析」施懿琳『跨域、漂泊、釘根：台灣新文學論集』高雄・春暉出版社、2000年（同論文は『臺灣的社會與文學』台北・東大圖書公司、1995年収録論考の改訂版）。朱偉誠「父親中國母親（怪胎）台灣？——白先勇同志的家庭羅曼史與國族想像」『中外文學』第350期、2001年7月、106-123頁。山口守「白先勇小説中的鄉愁」『華文文學』2001年第1期、2001年1月、50-55頁。

¹⁷ 於梨華「白先勇筆下的女人」『現代文學』第37期、1969年3月、146-152頁。於はその中で「1960年代の中国で、女性を書かせて、彼に勝る作家は一人もおらず」、白の描く女性たちはみな「生々しくて、血があり肉があり、見て、聞いて、考えることのできる人間である。それは図でもなく、絵でもなく、平面的でない」

てきたが、それでも台湾ニュー・フェミニズムの勃興を経た 80 年代以降になると、それを批判的に読む試みが盛んになっていった。近年でも、たとえば蘇偉貞「為何憎恨女人？——《臺北人》之尹雪艷案例」（2009）のように、白の女性描写を鋭利な筆致で相対化する試みは続けられている¹⁸。

また 1990 年代になると、張小虹、葉德宣、朱偉誠ら気鋭の英米文学研究者による、西洋の文学理論・クィア理論を援用した斬新な白先勇小説論が次々と発表された¹⁹。とりわけ張小虹「不肖文學妖孽史——以《孽子》為例」（1997）は、『孽子』に潜むクィア性と、それゆえの強い攪乱可能性を指摘した大変重要な論考である。その一方で曾秀萍『孤臣・孽子・台北人』（2003、台北・爾雅出版）は、作者の言説とテキストの関係を探る手法にあらためて立ち返り、『孽子』の主題が、儒教的価値観をめぐる男性同性愛者の複雑な心理であることを論証した点で意義深い。

ところで、作家白先勇の生き様そのものに深い関心を寄せ、その伝記研究に尽力してきたのは、往々にして中国の研究者であったというのは興味深い。最も早くは 1994 年、王晋民が『白先勇傳』（台北・幼獅文化）を刊行し、続いて王玲玲・徐浮明が『最後の貴族：白先勇傳』（2001、北京・團結出版）を中国で刊行した。その後、前掲の劉俊が台湾で上梓した『情與美——白先勇傳』（2007、台北・時報出版）は、作家の生活と文学営為との不可分性を読者にあらためて確認させるものであり、白先勇作家論のひとまずの集大成と言ってよいだろう。その他の作家論としては、近年台湾で公開されたドキュメンタリー映画『他們在島嶼寫作（2） 姪紫嫣紅開遍——白先勇』（2015、目宿媒體、鄧勇星監督）も、103 分という限られた時間尺のなかで白の多彩な創作歷程を簡潔に見せてくれる良作である。

また日本における白先勇研究も、現在までに 3 本の博士論文が提出されていることから見れば²⁰、

と、白先勇の女性描写を激賞している。引用の原文は「在 20 世紀 60 年代的中國，沒有任何一位作家，刻畫女人，能勝過他的」（146 頁）および「都是活生生的，有血有肉，看得見、聽得到、覺得出的人：不是圖片，不是畫，不是平面的」（152 頁）。

¹⁸ 蘇論文は「永遠の尹雪艷」の女性表彰を精神分析によって解析しつつ、作者のミソジニーを指摘する。蘇偉貞「為何憎恨女人？——《臺北人》之尹雪艷案例」陳芳明・范銘如編『跨世紀的流離——白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集』台北・印刻文學生活雜誌出版、2009 年、165-197 頁。

¹⁹ 主なものに、朱偉誠「（白先勇同志的）女人、怪胎、國族——一個家族羅曼史的連接」『中外文學』第 312 期、1998 年 5 月、47-66 頁。同「父親中國・母親（怪胎）台灣？——白先勇同志家庭羅曼史與國族想像」『中外文學』第 350 期、2001 年 7 月、106-123 頁。張小虹「不肖文學妖孽史——以《孽子》為例」（初出は 1997 年 12 月「台灣現代小說史研討會」報告論文）、陳義芝編『台灣現代小說史綜論』台北・聯經出版、1998 年、165-201 頁。葉德宣「陰魂不散的家庭主魘魅——對詮釋《孽子》諸文的論述分析」『中外文學』第 283 期、1995 年 12 月、66-88 頁。同「兩種「露營／淫」的方法：《永遠的尹雪艷》與《孽子》中的性別越界演出」『中外文學』第 312 期、1998 年 5 月、67-89 頁。同「從家庭授勳倒警局聞訊——《孽子》中父系國／家的身體規訓地景」『中外文學』第 350 期、2001 年 7 月、124-153 頁。なお、葉德宣による一連の論考の功績の大きさは、曾秀萍、前掲論文「流離與生根——白先勇研究在台灣（一九六二～二〇〇八）」に整理されている。

²⁰ 黄宇曉「白先勇研究——「流浪する中国人」の民族的アイデンティティの探求」一橋大学大学院言語社会研究科博士論文、2006 年。小笠原淳「台湾現代小説におけるモダニズムの展開——白先勇のエクリチュール変遷をめぐって」神戸大学大学院人文学研究科博士論文、2012 年。久下景子「白先勇小説のコスモロジー——

現代台湾作家研究の中では極めて盛んであると言える。たとえば、小笠原淳「台湾現代小説におけるモダニズムの展開——白先勇のエクリチュールの変遷をめぐって」(2012)は、白が初期の小説群から『孽子』へとその小説技巧を洗練させていく様相を丹念に分析したもので、また、小説集『台北人』については山口守が、『孽子』については陳正醒が、それぞれその邦訳書の中で仔細な作品論を展開している²¹。

しかし作家研究であれ作品研究であれ、先達の研究者たちはこれまで、ある重要な点を看過してきたように思う。それは、白先勇小説の翻案と白先勇自身との関係性である。もっとも、白が1982年に台湾で自ら企画・制作した舞台劇『遊園驚夢』については、同年ただちに白先勇執筆の舞台劇シナリオを収録する文集『遊園驚夢』(1982、台北・遠景出版)が刊行されたこと²²、また近年には舞台劇DVD付きの文集『遊園驚夢二十年』(2001、香港・迪志文化)が刊行されたこともあり、すでに豊富な研究蓄積があると言えよう。たとえば、陳芳英「牡丹亭上三生路——從小説〈遊園驚夢〉到「青春版《牡丹亭》」」(2009)は、白先勇による崑曲『牡丹亭』の三つの翻案(小説「遊園驚夢」・舞台劇『遊園驚夢』・崑曲「青春版『牡丹亭』」)について、各テキストの成立経緯とその特徴を白先勇の創作営為という観点からまとめており²³、大変参考になる。また、何よりも2013年に刊行された『臺灣現當代作家研究資料彙編 43——白先勇』が「重要評論文章選刊」の一つに、著名な作家・叢甦(1939-)のエッセイ「海外驚夢——「遊」劇錄影帶觀後隨想」(1983)を選出していることがその証左だろう。しかしながら、80年代の映画版や2000年代のドラマ版を中心とする、白先勇自らが企画したのではない映像版・舞台劇版の翻案については、たとえば前掲の劉俊(2007)も「多種藝術形式的「變體」(1997-2006)」として整理するのみで²⁴、それを作家白先勇の文学営為として位置付けることはしてこなかった。また『臺灣現當代作家研究資料彙編 43——白先勇』(2013)も、白先勇が80年代に書いたシナリオの数々を、白の創作史の中に織り込むことはして

「逃亡」をめぐって」佛教大学大学院文学研究科博士論文、2012年。

²¹ なお、現在までに日本で翻訳出版された白先勇小説には次のものがある。中村ふじゑ訳「玉卿嫂の恋」「寂しき十七歳」「花橋栄記」「最後の貴族」(『最後の貴族』徳間書店、1990年)。野間信幸訳「永遠の輝き」「赤いつつじ」(『バナナボート——台湾文学への招待 発見と冒険の中国文学』JICC出版局、1991年)。池上貞子訳「満天にきらめく星たち」(『ユリイカ』1995年11月臨時増刊号「総特集：ゲイ短編小説アンソロジー」)。現代中国語講座「孩子王」クラス訳「花橋栄記」(『裏外・中台之間＝二つの家郷のはざままで』藍天文芸出版社、1999年)。山口守訳「最後の夜」(『台北ストーリー』国書刊行会、1999年)。道上知弘訳「国葬」(『植民地文化研究』第4号、2005年)。陳正醒訳『孽子』国書刊行会、2006年。山口守訳『台北人』国書刊行会、2008年。天野健太郎訳「ポケットに隠した手」(『Pen+』2015年10月号「特集：台湾カルチャー・クルーズ」)。

²² ただし、この舞台劇版シナリオは『現代文学』復刊第13期(1981年2月)にて初出。

²³ 陳芳英「牡丹亭上三生路——從小説〈遊園驚夢〉到「青春版《牡丹亭》」」陳芳明・范銘如編、前掲書『跨世紀的流離——白先勇の文學與藝術國際學術研討會論文集』235-275頁。他にも、張容甄「白先勇舞臺劇《遊園驚夢》劇本之研究」(台灣藝術大學戲劇系碩士論文、2013年)等の成果がある。

²⁴ 劉俊『情與美——白先勇傳』台北・時報出版社、2007年、233-242頁。

いない。

その一方、白先勇小説の翻案作品をめぐる論考それ自体は、決して少なくない。個々の先行研究については本論で言及するが、たとえば前掲の同志文学研究者・曾秀萍も『孽子』や「孤恋花」の翻案に着目しており、また近年では特に大学院修士論文のテーマに選ばれることも多いのが特徴である²⁵。そしてこうした先行研究には、形態の変質という視座からの映像論的分析、すなわち当時の映像監督たちが白先勇小説をどのように映像メディアの上で再創造したかを解析し、映像翻案とそれを受ける観衆との間のある種のコードを推論したものが多い。それに対して、白先勇と改編作品との関わりを考慮し、翻案作品にある原作者の思想を探究しようとしたものは、管見の限り、李公権「『孽子』與改編之研究」(2007)のみだと言えよう²⁶。李論文は、2003年のドラマ『孽子』をめぐり、原作者白先勇と監督の曹瑞原、並びにシナリオ担当の一人である陳世杰に単独インタビューを実施し、彼らの証言をもとに『孽子』の意義を考察したもので、とりわけ論文末尾に付記された80年代の白の映画シナリオをめぐる年表は、白のシナリオ創作行為を焦点化した最初の成果として評価できる。本論文は、これら個別の作品研究を踏まえたうえで、個々の翻案作品に通底する白先勇の作家性や思想を探究していく。それを通して、作家白先勇の新たな一面を描き出すことを目的とする。

また、台湾・香港・中国における版本の多さもさることながら²⁷、あれほど豊富な翻案があることが、白先勇文学の受容の広がりをも物語っている。本論文では、自作の翻案をめぐる原作者の創作行為を明らかにするのみならず、映像の翻案者たちが白先勇小説を受容・再創造していく様、また映像の観衆がその翻案を受容し、さらには自ら翻案制作に参加する様を浮かび上がらせたい。

本論の構成

本論では、大きく四つの異なる研究視座から白先勇小説の翻案作品を論ずる。一つ目は、白先勇

²⁵ 白先勇作品の翻案を論じた修士論文には次のものがある。李佳軒「從白先勇《孽子》到公視「孽子」Translating Nie Zi (1983) into Crystal Boys (2003)」中央大學英美與文學研究所碩士論文、2004年。李公権「『孽子』與改編影劇之研究」銘傳大學應用中國文學系碩士在職專班碩士論文、2007年。葉思嫻「性別、離散與空間——白先勇小説電影化研究」彰化師範大學臺灣文學研究所碩士論文、2011年。林宜孝「女同志書寫：白先勇小説〈孤戀花〉及其改編電影研究」輔仁大學大眾傳播學系碩士論文、2012年。吳孟翰「慾望大他者：80年代電影與小説的互文性——以〈孤戀花〉、〈我愛瑪莉〉、〈風櫃來的人〉為例」政治大學臺灣文學研究所碩士論文、2015年。

²⁶ なお、久下景子は映画『玉卿嫂』の白・孫シナリオと原作小説とを仔細に比較したが、同シナリオと『孽子』との興味深い関連性を指摘するにとどまるものと言える。久下景子「小説「玉卿嫂」と脚本「玉卿嫂」、『天理臺灣學報』第20期、2011年7月、41-55頁。

²⁷ 柯慶明編『臺灣現當代作家研究資料彙編43——白先勇』(台南・国立台湾文学館、2013年)45-73頁所収「作品目録及提要」を参照。

小説の翻案をめぐる白先勇自身の創作行為を明らかにする視点、二つ目は、白先勇小説の改編に携わる映像作家や舞台監督の意図や思想を解明する視点、三つ目は、そうした翻案者たちと白先勇自身との協働の様相を照らし出す視点、最後に、受容者の視点を補いつつ白先勇小説の翻案作品がもつ社会的意味を考える視点である。

第1章「エグザイルとしての在米中国人——1965年白先勇小説『謫仙記』から1989年中国映画『最後の貴族』へ」は、翻案映画『最後の貴族』に込められた制作側の意図を、第1・第2の視座から個別に考察し、重層的に浮かび上がらせようとするものである。ただし、本章は第1節でまず翻案映画の分析に先立ち、原作小説『謫仙記』の意味を問い直すことから始めたい。それを踏まえて第2節では、白先勇が同作の映画化に託した意図を探究していく。映画『最後の貴族』を監督したのは中国映画界の巨匠の一人、謝晋であるが、ここではその映画版シナリオを白先勇テキストの一つとして捉えることで、この翻案映画の再考を試みる。その後、視点をもう一度謝晋映画としての『最後の貴族』へ戻したい。1923年生まれ、謝晋監督は、改革開放後に大陸で台湾文学が解禁されるやいなや、まず白先勇文学を手に取り、その読書に没頭したという。そして初めて訪れた米国で『謫仙記』の映画化の着想を経て、自ら原作者との交渉へ赴いた。本章第3節では、謝晋監督における『謫仙記』改編の意味を、その在米中国人子女表象のあり様に着目しながら考察する。

第2章「白先勇小説の台湾「本土化」をめぐる——1985年台湾映画『孤恋花』の意義」では、全体を通して第1の視座に立ち、自作小説の翻案をめぐる白先勇の創作行為を探究する。台湾映画『孤恋花』（1985）は、同時期の白先勇原作映画である『玉卿嫂』や『金大班的最后一夜』に比べて、今日では白先勇自身も、林清介監督自身も、あまり饒舌には語らない作品である。その一方で、実はこの映画は極めて良好な興行成績を収めてもいた。本章では、映画『孤恋花』に流れる白先勇の思想を考察し、この翻案作品の意義を再考する。

第3の視座に立ち、白先勇小説の翻案をめぐる白先勇自身の創作行為と、映像作家たちの改編企図との交錯点、その協働の様相を照らし出したものが、第3章「オールド上海で生まれた台湾歌曲——台湾テレビドラマ『孤恋花』のなかの「孤恋花」」である。曹瑞原は、2003年の『孽子』から2015年の『一把青』に至るまで、台湾で白作品のテレビドラマ翻案を精力的に作り出した監督で、もはや白先勇文学の最も著名な翻案者といっても過言ではない。とりわけ「孤恋花」の映像化は、曹の積年の夢でもあったというが、では彼自身は「孤恋花」をどのように読み、2005年の台湾における同作のドラマ化の意義をどう捉えたのか。またドラマ版には、当時崑曲復興活動に尽力していた白先勇自身の思想といかように関係していようか。監督の思想や改編企図と原作者の思想との交錯点を明らかにしながら、21世紀の台湾における白先勇小説の翻案の意義の一端を考えた

い。

第4章「白先勇小説『孽子』の映画・テレビドラマ・舞台劇への改編にみる、台湾セクシュアル・マイノリティ言説の変容」は、第4の研究視座、すなわち受容者の視点を補って白先勇文学の翻案の意味を考えたものだ。白先勇の唯一の長編小説『孽子』は、2013年までに中国語版・各国語翻訳版を合わせて計17種類もの版本が刊行されており²⁸、その点から見ても、最も広範な読者を持つ白の代表作であることがわかる。同作の翻案は、台湾において3度作られてきた。最初は1986年に公開された映画版、次に2003年に放映されたテレビドラマ版、最後に2014年に制作された舞台劇版である。本章は2014年の舞台劇『孽子』の社会的意味を論じることにより目的をおき、まず三つの翻案版におけるセクシュアル・マイノリティ表象の変遷を追ったうえで、舞台劇をめぐる観衆の反応を分析する。その反応と白先勇を含む制作者の企図との交錯点を照らし出ししながら、同作における台湾セクシュアル・マイノリティ表象を検討していく。

終章では、はじめに各章の考察結果を整理した後、本論文をとおして見えてきた白先勇の肖像をまとめ、最後に白先勇文学受容論の展望を示して結びとする。

なお、こうして映像及び演劇作品を論じる以上、先行研究を踏まえたうえでのさらなる視覚芸術的方法論による作品分析が重要であることは否めないが、紙幅の関係によりそれは今後の課題とし、本論文ではひとまずシナリオからわかる物語内容の分析に重点を置き、小説の翻案研究を試みたい。

²⁸ 柯慶明編、前掲書『臺灣現當代作家研究資料彙編 43——白先勇』52-54頁を参照。

第1章 エグザイルとしての在米中国人——1965年白先勇小説「謫仙記」から1989年中国映画『最後の貴族』へ

はじめに

白先勇が短編小説「謫仙記」を発表したのは1965年7月のこと。同作は「^{ニューヨーク}客シリーズ」の首編として執筆された。また、早くもその2年後には、同作の名を冠した白先勇初の小説集『謫仙記』が台湾の文星書店より刊行されているように、同作は白先勇の初期代表作として見做すことができる。小説「謫仙記」の語り手は、マサチューセッツ工科大学を卒業後、現在はニューヨークでエンジニアとして働く「私」（陳寅）である。「私」の妻・黄慧芬と彼女の三人の親友たち——李彤、張嘉行、雷芷苓——はみな上海出身で、ウェルズリー女子大学の卒業生だ。1946年に四人揃って渡米した時、李彤は自分たちのことを「四大強国」（米英ソ中）にたとえ、自らを「中国」と称したという。現在の李彤はただならぬ美貌で周囲を虜にし、カクテルのマンハッタンを片手に踊り狂い、ギャンブルに明け暮れ、転職を繰り返し、ボーイフレンドを常に換えるような女性だったが、黄慧芬によれば、李彤は1949年の太平輪沈没事件で両親を亡くして以来、すっかり人が変わってしまったのだという。ある日、久しぶりに「私」の自宅を訪れた李彤は、5歳になる「私」の娘・莉莉に、母親の形見のダイヤの指輪をあげてしまった。その後、雷芷苓の子供の誕生日祝いに皆が集まっていると、突然、李彤が死去したという訃報が入る。イタリアの中国大使館によれば、李彤はベネチアの運河に身を投げ、遺書は残されていないとのこと。その帰り道、黄慧芬は「私」の隣で慟哭したのだった²⁹。

この「謫仙記」は、白先勇小説の中では最も早くから翻案され始めた作品の一つだ。いずれも香港が最初で、1979年にまず香港大学「海豹劇団」によって粵語版の舞台劇が制作され、1985年には早くもテレビドラマ『謫仙記』が香港無線電視で放映されている。

その4年後の1989年、「謫仙記」は中国で映画化された。映画版のタイトルは『最後の貴族（最後の貴族）』、監督を務めたのは中国映画第3世代³⁰の巨匠・謝晋（1927-2008）である。制作は、1988年に上海電影製片廠の子会社として新設された上海巨星影業公司によるもので、本作は香港

²⁹ 本章では、白先勇『紐約客』（台北・爾雅出版社、2007年）所収の「謫仙記」を底本とする。なお引用箇所の日本語訳はすべて、白先勇〔中村ふじゑ訳〕『最後の貴族』（徳間書店、1990年）所収「最後の貴族」に拠る。

³⁰ 中国の映画監督は、そのデビュー時期によって呼称が変わる。1930年代の無声映画時代は「第1世代」、トーキー映画時代は「第2世代」、中華人民共和国成立から50年代までは「第3世代」、文革期から80年代は「第4世代」、80年代から90年代は「第5世代」、90年代以降は「第6世代」の監督と称される。

銀都機構公司との合資で作られた中港合作映画でもある。上海巨星影業公司是、当時としては初めて中央権力と距離を置くことを目的として設立された制作会社で、謝晋は同社の芸術総監督の座に就いていた³¹。また、これが中国の映画監督・謝晋と台湾の作家・白先勇との共作であること、ならびに両者がともに台湾のスター俳優林青霞（ブリジッド・リン、1954-）の李彤役抜擢を熱望していたことから、台湾メディアは『最後の貴族』を「台湾海峡兩岸映画人初の合作」³²として大々的に取り上げ、その動向を注意深く見守っていた³³。とはいえ、1989年当時、台湾における中国映画の上映は禁止されていたため、同作は89年11月より中国大陆のみで劇場公開された。なお、林青霞の主演抜擢も結局は反古となり、李彤役は林と同年生まれの中国人俳優・潘紅（1954-）が務めることとなった。また、中国映画としては初めて本格的な海外ロケを敢行した本作に対しては、海外メディアの関心も高く、映画制作時の1989年2月には早くも米『TIME』誌が『最後の貴族』を取り上げ、中国映画界が「観客を取り戻す」ためについに商業路線へと舵を切った、と分析している³⁴。なお、1990年1月には日本でもロードショー上映されたのだった。

後述するように、小説「謫仙記」から映画『最後の貴族』への改編に着目した先行研究は少なくないが、それらを参照しつつ、本章では、次の二つの点からこの翻案作品に込められた意味を再考したい。

一つ目は、「謫仙記」の映画化に対する白先勇自身の関与である。白は同作の中国における映画化を快諾した後、謝晋監督に次のように話していた。

自分の小説を骨組とし、人物は李彤を中心として、時代精神は小説に基づきながら、良い映画の脚本を改めて私が創作し、あなたに優れた映画をとってもらいましょう。³⁵〔下線は筆者による。以下同じ。〕

³¹ 謝晋と上海巨星影業公司の関係について詳しくは、次の記事を参照。閃永旭「謝晋組建巨星影業公司」『電影評介』1989年第4期、10頁。王齊「謝晋與巨星影業公司」『瞭望周刊』1989年Z1期、31頁。

³² 次の記事を参照。「台海兩岸影人首度合作——林青霞答應拍謝晋執導「最後の貴族」」、『聯合報』1988年6月29日。「海峡兩岸影人通電？最後の貴族擬要台灣大陸演員合作」、『聯合報』1988年5月17日。

³³ 台湾での『最後の貴族』をめぐる新聞報道は、次の通り。「青霞香江摘星光，謝晋請她演謫仙——白先勇作品改編，能否開拍漫漫談」、『聯合報』1988年3月23日。「高粱不比青霞紅，謝晋／吳天明都找他拍戲——是否當「最後の貴族」？尚未決定」、『中國時報』1988年5月28日。「「最後の貴族」力邀演出——林青霞打算赴大陸拍戲」、『中央日報』1988年6月29日。「林青霞說只願突破，不想惹禍」、『中國時報』1988年6月30日。「深圳又有星光燦爛，徐楓應邀領百花獎」、『中國時報』1988年7月2日。「最後の貴族換角，潘紅接替林青霞」、『聯合報』1988年8月7日。

³⁴ Lisa Beyer, "Reeling the Audience Back", *TIME*, 1989/2/27, p.46

³⁵ 萬瑾華整理「未來銀幕上的謫仙記 白先勇・謝晋」『文匯』1988年1月号、36-39頁。引用の原文は「我將以我的小説為骨幹，人物圍繞李彤，時代精神按原小説，重新創作一個很好的電影劇本，給你拍個大電影」（39頁）。

このように白先勇は実に明白に、「謫仙記」を自らの手で映画版へと書き換えていくこと、すなわち 1989 年の中国映画というコンテキストにおいて、自ら「謫仙記」を再創作することを宣言していたのである。以下ではまず、1965 年の小説「謫仙記」のテーマについて再考したうえで、映画版『最後の貴族』に、白先勇がいかなるメッセージを込めたかを追究していく。

二つ目は、謝晋が「謫仙記」の映画化を選択したその意図である。佐藤忠男は、映画『最後の貴族』を評し、次のように解説していた。

『最後の貴族』を見て痛切に思うことは、長い年月にわたって抑えに抑えられていた中国映画人のアメリカへの関心が、天安門事件直前の限定された自由化の時期に、堰を切ったようにあふれ出ているということであった。³⁶

実際に 1985 年、初めて米国を訪れた謝晋は、そこで「無数の中国人労働者たちが鉄道を造り、金鉱を開拓し、次から次へと血と汗を流していく」姿を想像し³⁷、現地での若い中国・台湾・香港人留学生たちとの交流を通して「祖国統一」の未来を予感する中で³⁸、白先勇小説「謫仙記」の映画化の着想に至ったという。つまり、映画『最後の貴族』は、謝晋が当時抱きはじめて在米中国人に対する強い関心と同情が発端となって作られたものだったのであり、佐藤の言う「中国映画人のアメリカへの関心」が大いに表現された映画だったことは確かなのだ。無論、そうした映画だったからこそ、米国メディアもこれを好意的に報道したものと思われよう。この点を踏まえ、本章第 3 節では、謝晋監督が「謫仙記」の翻案を通して、いかなる在米中国人子女イメージを創出したかという視点から、映画『最後の貴族』の意味を考えたい。

本論に入る前に、筆者が「謫仙記」の作品解釈にあたり、「エグザイル (exile)」という語を選択した理由を説明しておこう。エドワード・W・サイードはかつて、知識人というものは、常にエグザイルであり、かつ周縁に存在すべきであると主張したが、彼によれば、現代のエグザイルとは、日常生活のあらゆる面で自分がエグザイルであるということを実感せざるを得ないと同時に、交通

³⁶ 佐藤忠男「中国映画人のなかのアメリカ。」シャンテシネ 1『最後の貴族』東宝出版社、1990 年 9 月、8-9 頁。引用箇所は 9 頁。

³⁷ 謝晋「藝術家の心は相通的——在美國舉行電影展隨感」(1985 年執筆)、謝晋『我對導演藝術的追求』北京・中國電影出版社、1990 年、244-247 頁。引用の原文は「腦子裡也自然浮現出無數的華工在造鐵路、開金礦、前赴後繼流血流汗的形象……我曾給不少美國同行談起，這是十分動人的電影題材」の下線部 (244 頁)。

³⁸ 謝晋は「彼らが仲睦まじく共同作業をする姿から、彼らが祖国統一という見通しのもとで、まさにいま努力し、将来に備えていると感じられ、未来は十分明るいものだ (我從他們和諧的合作中感受到他們在要求祖國統一的前景下，正努力現在，準備將來，前景是十分樂觀的)」と述べる。同上、引用箇所は 247 頁。

の発達した今日では、むしろそれほど遠く感じられない故郷を切望するも、決してそこに戻ることはできないという中間状態の人々を指す³⁹。そして後に詳述するように、白先勇の発言には「流放者」や「流浪者」または「放逐者」という言葉が多く見られる。しかしこれらの語が使用される文脈が非常に相似していること、また白先勇自身が、まさにサイードが知識人に求めたような自発的・選択的な亡命行動をも含め、あらゆる原因で異国をさまようこととなった中間状態の人々を想定してこうした語句を用いていたと考えられることから、本章では白の言う「流放者」、「流浪者」及び「放逐者」という語句を選択的に「エグザイル」へと置換して解説している。

第1節 小説「謫仙記」

1. ヒロイン李彤中心の先行研究

1967年に白先勇初の短編小説集『謫仙記』が刊行されると、歐陽子はその序において、「謫仙記」は人類の特質の一つである「自己を破壊する傾向」を描いていること、そして「中国」を自称した李彤の自己破滅は「中国と中国伝統文化との解体」の象徴であると分析した⁴⁰。それ以後、同作の分析は李彤（＝「中国」）の人生及び彼女の自死の原因究明が中心となっていく。劉俊（2007）によれば、1964年発表の小説「芝加哥之死（シカゴの死）」にはじまる白先勇の「ニューヨーク客系列」は、東洋文化が西洋文化と衝突した際に上手く「遺伝子組み換え」ができなかった者の悲劇、すなわち「無漢魂（中国人魂を失った者）」の悲劇を一貫して描いており、「謫仙記」で両親を亡くした李彤も「もともと中国（東洋）では有していた自信、地位、探究心、及び尊厳」を失ってしまった孤独な「無漢魂」となり、しまいには「芝加哥之死」の主人公・呉漢魂よろしく自殺したのだという⁴¹。また劉は、西洋人男性の間でさすらい続ける李彤と、西洋人男性を相手に娼婦として生き抜く「謫仙怨」（1969）の主人公・黄鳳儀とを比較し、両作には「東洋／女性／弱者の売り手 vs. 西洋／男性／強者の買い手」という二項対立的構造があることから、これらを60年代の中国語文学の中では一早く文化植民地主義を示唆した作品として位置づけた。また「Danny Boy」（2001）などの近年の作品に比べ、60年代の白先勇小説には「20世紀的なナショナリズム（中国）の立場」が明確

³⁹ Edward W. Said, *Representations of the Intellectual: the 1993 Reith Lectures*, New York: Vintage Books, 1996, pp.48-49.

⁴⁰ 歐陽子「《謫仙記》序」、白先勇『謫仙記』台北・文星書店、1967年、1-6頁。引用の原文は「毀滅自己的趨向」（4頁）及び「中國與中國傳統文化的解體」（5頁）。

⁴¹ 劉俊、前掲書『情與美——白先勇傳』131頁。引用の原文は「轉基因」及び「他們原先在中國（東方）時所具有的自信、地位、精神追求乃至尊嚴」。なお、小説「芝加哥之死」は、主人公・呉漢魂が、米国シカゴにおいて6年間の苦学の末に英文学博士の学位をとるも、結局湖で投身自殺してしまう物語。彼の姓である「呉（wu 第2声）」は同音字の「無（wu 第2声）」に置換されて読まれている。

に見えることも指摘している⁴²。また、これに類似する論考をしたのが Michael Berry (2009) で、彼によれば、李彤＝「中国」の悲劇の結末は、第二次世界大戦後、戦勝国として英米ソと肩を並べた中国の、伝統文化の維持と同時に世界との一体化を求めて葛藤する姿の投影であるという⁴³。

他方、これらとやや異なる見解を示したのが黄宇暁 (2004) で、黄は、李彤の自殺はむしろ抗議の死であり、彼女の生き様は強い運命に対する抵抗・もがきを表象したものと考え。これは興味深い論点ではあるが、問題は黄がその論拠を、1988 年 1 月に上海で行われた謝晋監督との対談における白先勇の発言——「彼女は世間と妥協しない、いっそのこと灰になってしまっても。これは一種の焼身自殺です。李彤の最後は世界に対して降伏せず、彼女の死はこのようなニュアンスを持つべきでしょう。さもなければ、どうして平然と死に臨むことができたのでしょうか？観客にはこの点を理解させなくてはならないのです」⁴⁴——に置きながら、白が「観客」について言及した下線部を省略して引用せず⁴⁵、その重要性を看過してしまっている点にある。つまり、この白先勇の発言が原作発表から 24 年後の中国での映画化という事情に鑑みたものである以上、これを直接 1965 年の小説解釈に結びつけてしまうことに、筆者は大きな違和感を覚えるのだ。

いずれにしても従来の研究ではこのように、かつて「中国」を自称した李彤の変貌ぶりと、彼女の自死の原因をめぐる分析が中心であった。しかし果たして「謫仙記」は、本当に李彤だけの物語なのだろうか。

そもそもこの小説は、白先勇が姉の一人である先慧の友人のエピソードから靈感を得て創作したもので⁴⁶、男性の語り手「私」が、妻の親友である李彤の人生を自身や妻の見聞をもとに語るという叙述方法が採られている。語り手「私」は李彤と一定の距離を保つ立場にあり、その視点は極めて限定的だ。ゆえに物語は、李彤は果たして本当に身を投げたのか、それとも実際は事故死だったのか、さらにはその真因も明示されぬまま、「私」が慟哭する妻を目の当たりにして、彼女の孤独を悟るという極めて唐突な展開で終わる。つまり、この小説では、語り手「私」と彼の目に映じた

⁴² 劉俊「從國族立場到世界主義〈代序〉」白先勇『紐約客』台北・爾雅出版社、2007 年、1-12 頁。引用の原文は「仔細對照這些分屬不同時期的小說，或許可以發現、體現白先勇《紐約客》中的創作立場，經歷了一個從上個世紀的國族（中國）立場，到近年來的世界主義的變化過程」の下線部（3 頁）。

⁴³ Michael Berry [楊倩訳]「移民・愛国・自殺——白先勇和白景瑞作品中的感時憂國與美國夢想」陳芳明・范銘如編、前掲書『跨世紀的流離——白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集』143-163 頁。

⁴⁴ 萬瑾華整理、前掲対談記録「未來銀幕上的謫仙記 白先勇・謝晋」。引用の原文は「她不跟世人妥協，寧可燒成一把灰。這是一種自焚。李彤最後是對世界不投降，她的死要有這種味道。不然，好好的去死幹嘛？要讓觀眾瞭解這一點」（37 頁）。

⁴⁵ 黄宇暁、前掲論文、75 頁。黄の引用は次の通りである。「李彤は世間と妥協をしない、たとえ灰になるまで燃え尽きて。それは自焚であった。李彤の最後は、世界に対して降伏しないという表明であった。彼女の死はこのような意味合いを持っているのである。」

⁴⁶ 白は謝晋との対談（萬瑾華整理、前掲「未來銀幕上的謫仙記 白先勇・謝晋」）でこれを明かした。

李彤と黄慧芬の三人が、皆均しく主人公であると言っても過言ではないのだ。

2. 「私」が発見した黄慧芬の孤独

1974 年、白先勇は米ワシントンにおいて「流浪的中国人——台湾小説的放逐主題（放浪する中国人——台湾小説の放逐テーマ）」という講演を行った。そこで在米作家・於梨華の小説「又見棕櫚，又見棕櫚（また棕櫚に会い、また棕櫚に会う）」（1966）⁴⁷を取り上げ、同作が描く「無根世代」の「中国人」について次のように述べた。すなわち、彼らは「絶えず移動し続けるよりほかなく、ユリシーズのように、海上を漂うのだが、彼らの旅程に終点はなく、向かう先はなく、希望はなく、ただ一面の漆黒があるだけなので、必ず天涯を永遠にさまようことになる」、「精神的なエグザイル」である、と⁴⁸。また、同作の主人公・牟天磊が念願かなって金門島を訪れた際、対岸にある大陸の街並みを見ながら記憶の中の故郷を呼び起こす場面や、米国で中国語歌曲を聴いて嗚咽する場面に言及し、次のように述べたのだった。

中国のエグザイルは西洋の「ロスト・ジェネレーション」が、自分の本来持っていた文化と伝統を徹底的にひっくり返し、酒と女色に耽溺し、ただ目の瞬間を顧みるだけなのとは違い、むしろ精いっぱい「失樂園」を探し求め、あの奪われてしまった文化遺産を再び獲得したいと願っている。⁴⁹

白先勇はこのように、当時米国に溢れていた「西洋の「ロスト・ジェネレーション」」⁵⁰と、「中

⁴⁷ 於梨華（1931-）は上海に生まれ、1947 年に來台した外省人二世作家。台湾大学歴史系を卒業後渡米した。小説「又見棕櫚，又見棕櫚」は、米国の大学で初級中国語を教える主人公・牟天磊が、米国社会の冷淡さを嫌悪し、魂の帰属場所を求めて台湾へ戻るも、自身がもはや「台湾人」とは隔絶されていることを知り、深く絶望する物語。

⁴⁸ 白先勇「流浪的中国人——台湾小説的放逐主題」（1974 年 1 月にボストンアジア協会年会にて英語講演。中国語版は『明報月刊』第 121 期、1976 年 1 月掲載）白先勇、前掲書『第六隻手指』107-121 頁。引用の原文は「沒有根的一代」（112 頁）及び「他不只肉體不能接觸到國土，精神上也完全脫節。流放的中國人在文化上未能承繼過去，成了精神上的放逐者；台灣絕不能與家鄉比擬，於是只好不斷遷徙，像優里西斯一樣，飄洋過海，但他們的旅程卻沒有終點，沒有終向，沒有希望，只有黑漆一片，因此注定永遠要浪跡天涯」の下線部（114 頁）。

⁴⁹ 同上。引用の原文は「中國的流放者不像西方「失落的一代」，要徹底推翻自己本有的文化與傳統，沈迷酒色，只顧當前那一刻，他卻竭力找尋「失樂園」，希望重獲那給奪去了的文化遺產」（114 頁）。なお、この「中国のエグザイル（中国的流放者）」とは、「中国から来たエグザイル」すなわち「放浪する中国人（流浪的中國人／流放的中國人）」（同上注参照）と同義であるといえる。

⁵⁰ 一般的に「西洋の「ロスト・ジェネレーション」」といえば、1920-30 年代の米国におけるヘミングウェイ（1899-1961）やフィッツジェラルド（1896-1940）等の文学を指すが、ここで白先勇は、ロスジェネ文学を受け継いだ形で 1950-60 年代に一世風靡した、ジャック・ケルアック（1922-1969）を代表とする「ビート・ジェネレーション」の文学を念頭に置いていたと推測できる。というのも、1963 年から 2 年間所属していた

国のエグザイル」とを対照させている。そのうえで、すでに精神的・肉体的に故郷と隔絶されたにもかかわらず、まるで失樂園を探求するように郷愁の念を抱き続け、その結果、放浪せざるを得なくなっている「中国のエグザイル」の姿を発見するのである。

ここであらためて「謫仙記」の李彤の生き様を想起してみると、確かに彼女は恋人や仕事を次々と換え、忽然と消息を断ち、あてもなく欧州へ飛び立つなど、文字どおり「放浪」しているように見える。しかしより仔細に観察すれば、両親を亡くして以後、得意の麻雀を拒絶してポーカーや競馬に熱を上げ、バーで情熱的に踊りながら「こんなに胸がすっきりしたことは、今までなかった」と歓喜する一方、黄慧芬らと行った中華料理店では始終機嫌が悪く、しまいには母親の形見の指輪をあっけなく親友の娘に贈与してしまう李彤の生き様が浮かび上がる。そして、最終的に、自死する場所としてベネチアを選んだ理由も不明なまま、彼女は物語からあっけなく消失しまうのだ。このような点から見ると、李彤の放浪は「失樂園」を探し求めたり、「奪われてしまった文化遺産を再び獲得したい」というノスタルジーに満ちたものではなく、むしろ「西洋の「ロスト・ジェネレーション」」のように、「本来持っていた伝統や文化」を断絶しようとする放浪のあり方に近いといえる。つまり白先勇のいう「中国のエグザイル」とは、むしろ黄慧芬ら、李彤以外の三人の女性たち、あるいは男性の語り手・陳寅であって、李彤はその範疇から逸脱しているのではないだろうか。

しかし前述のように、先行研究は李彤に焦点を当てるばかりで、黄慧芬の描写についてはほとんど看過してきた。欧陽子（1967）は確かに、「私」が黄慧芬の涙を見て彼女の孤独を悟る、という結末の特異さに着目していたが、「彼〔白先勇：引用者注。以下同じ〕もまた「謫仙記」の慧芬のように、失われた中国（李彤）のために、極めて深く、また極めて空しい悲哀で胸がいっぱいになっていたのだ」⁵¹と結ぶに留まり、黄慧芬の生き方がいかに「中国のエグザイル」像を反映しているかには気づいていないようだ。あるいは「黄慧芬の突然の震えは、叙述者の内心の悲しみを転移したものである」と結論付けた簡政珍（1997）⁵²にも同様の点が指摘できる。繰り返すが、小説「謫仙記」は語り手「私」による他者の描写でありながら、主人公が定まらない小説ともであった。そこでは、語り手「私」の視点から、伝統を放棄していく李彤と、伝統への再帰を願いつづける黄慧

アイオワ大学 Writer's Workshop において、白先勇の指導教官であった作家のホームズ (J.C.Holmes) は、まさにビート・ジェネレーションの作家らと親交があり（劉俊、前掲書『情與美——白先勇傳』138 頁）、当時の白先勇は同時代の米国文化人を意識し、中国人作家としての自身を再認識していたと想像するに難くないからである。

⁵¹ 欧陽子、前掲論文「《謫仙記》序」。引用の原文は「我們感覺的出，他也像「謫仙記」裡的慧芬那樣，為著失落了的中國（李彤），心中充塞着一股極深沈而又極空洞的悲哀」（5・6 頁）。

⁵² 簡政珍、前掲論文、185 頁。引用の原文は「黃慧芬突來的抽搐，是敘述者內心哀痛的轉殖」。

芬との両方が対照的に描かれているのではなかろうか。李彤と黃慧芬という2人の女性はどちらもエグザイルであることには変わらないが、その生き方は実に対照的である。また、男性の語り手「私」に至っては、自身もエグザイルでありながら彼女たちの人生を外から傍観しているのである。さらに言えば、「流浪する中国人は、永遠に恐怖という脅威から抜け出すことはできず、前途の予測できないまま、絶え間なく逃亡する」⁵³と「無根世代」を分析した白先勇自身は、歐陽子の論じたように黃慧芬に投影されているのではなく、むしろ傍観者である男性の語り手「私」に投影されていたのではなかったか。

第2節 エグザイルとしての在米中国人——白先勇と映画『最後の貴族』

1. 映画『最後の貴族』をめぐる先行研究

小説「謫仙記」から映画『最後の貴族』への改編を論じた先行研究としては、中国で映画公開直後に執筆された劉登翰の評論「政治的の失落和心靈的の失落——從小説《謫仙記》看電影《最後の貴族》（政治的の失落と心靈のの失落——小説『謫仙記』から映画『最後の貴族』を見る）」（1989）が最も早い⁵⁴。また近年では、たとえば台湾の葉思嫻（2012）が、謝晋監督の『最後の貴族』とその息子の謝衍が撮った白先勇原作映画『花橋榮記』（1997）とを比べ、いずれも「中国」を牧歌的に演出することで、観客の共同体意識を召喚する作品であると論じている⁵⁵。だが管見の限り、こうした先行研究では、文学テキストと映像テキストの比較から、謝晋監督がいかに関「謫仙記」を映画化したかを考察されるばかりで、白先勇の関与した映画シナリオについては長らく考慮されてこなかった。本節では、そのシナリオに注目することで、映画『最後の貴族』に込められた意図の一つを読み解いていく。

なお、上述の劉登翰の批評を含め、謝晋映画としての『最後の貴族』をめぐる言説及び先行研究については、主に第3節で詳述する。

2. 小説「謫仙記」から映画版シナリオ『最後の貴族』へ

⁵³ 白先勇、前掲講演原稿「流浪的中国人——台湾小説的放逐主題」。引用の原文は「流浪的中國人，永遠擺脫不了恐怖的威脅，前程未卜，不斷逃亡」（120頁）。

⁵⁴ 劉登翰「政治的の失落和心靈的の失落——從小説《謫仙記》看電影《最後の貴族》」（1989年11月執筆、初出未明）、劉登翰『台灣文學隔海觀——文學香火的傳承與變異』台北・風雲時代出版社、1995年、125-134頁。

⁵⁵ 葉思嫻「性別離散與空間——白先勇小説電影化研究」彰化師範大学台湾文学研究所碩士論文、2012年。参照箇所は113-140頁。他に、莊宜文「白先勇小説改編電影中的1949年和離散經驗——以『最後の貴族』、『花橋榮記』和『青春蝴蝶孤戀花』為例」（『中央大學人文學報』第54期、2013年4月、61-93頁）など。

『最後の貴族』のシナリオに関しては、まず1987年6月に白先勇が謝晋監督と共同で書いた草稿「最後の貴族——電影劇本改編提綱」⁵⁶があり、次に白先勇と映画学博士号を有する脚本家・孫正国⁵⁷とによる『『最後の貴族』電影文學劇本』⁵⁸、最後に中国人作家の白樺（1930-）⁵⁹も参与した最終的な「電影完成本」⁶⁰という三つのテキストが公開されている。重要なことに、筆者の比較する限り、白先勇の関わった最初の二つと「電影完成本」とに決定的な異同はみられないため、本節では、白先勇・孫正国によるシナリオ「電影文學劇本」を底本に原作小説との相違を考察する。

(1) 「原郷」探しの旅へ出た李彤

映画版では、黃慧芬の夫である陳寅がもはや語り手「私」として機能しないために、小説を支配していた「私」の主観性が失われ、物語の主人公が李彤一人に絞られている。では、映画版で李彤はどのような人物として描き直されたのか。原作小説と白・孫シナリオを照らし合わせ、李彤をめぐる主な設定を比較すると、表2のようになる。

【表2：「謫仙記」と『最後の貴族』との文字テキスト比較表A】

	小説「謫仙記」	映画『最後の貴族』
①李彤の出生地	不明（上海？）	ベネチア
②李彤と陳寅との出会い	ニューヨーク： 「私」と黃慧芬の結婚披露宴	上海： 李彤の20歳の誕生日パーティー

⁵⁶ 白先勇「最後の貴族——電影劇本改編提綱」（1987年6月執筆）、白先勇『白先勇文集・第5巻「遊園驚夢」』広州・花城出版社、2000年、279-298頁。末尾に「本改編大綱は白先勇と謝晋との共著である（本改編提綱為白先勇與謝晋合著）」と付記。

⁵⁷ 出生年未詳。在米華人作家、脚本家。南カリフォルニア大学で映画学博士号取得。1980年代、白先勇小説の映画脚本化を多く手がける。詳細な創作歴は不明だが、ドキュメンタリー映画『作家身影』の第3シリーズ「華人女性作家」の企画責任者を務め、2001年3月には台湾ニューフェミニズムの旗手・呂秀蓮の小説を原作とするドラマ『這三個女人』の制作に携わった点に鑑みれば、彼の仕事は主に小説の翻案と女性表象を中心とするものだったと見受けられる。

⁵⁸ 白先勇・孫正国『『最後の貴族』電影文學劇本』、柯慶明等編、前掲『白先勇作品集Ⅷ 金大班の最後一夜及其他』、336-407頁。なお、この執筆時期は、謝晋との対談を経た後の1988年1月から、映画撮影開始の同年8月までと推定する。

⁵⁹ 白樺（1930-）は中国河南省信陽市生まれの詩人、劇作家。1949年に中国共産党入党するも、52年に反右派と見なされ除籍、55年には中国作家協会へ加盟、61年から上海にて映画脚本の執筆をはじめ、79年に共産党に再入党した。代表作は映画脚本「苦恋」（1979）で、これは翌年に映画化されたものの中国政府の命で上映禁止になった幻の映画として著名である（1982年、台湾の映画監督・王童が同名映画を制作）。なお、白樺が小説の映画脚本化に携わったのは『最後の貴族』が初めてであったという。作家白樺がいかに白先勇小説の改編に関わったかについては、今後考察したい。

⁶⁰ 張茜整理「第二部 最後の貴族・電影完成本」謝晋編『謝晋電影選集・女性巻』上海・上海大学出版社、2007年、130-216頁。

③李彤の恋人・鄭茂昌	香港人 骨董商 未婚（のちに突然香港に戻り結婚） 競馬好き	既婚者 李彤のパトロン 李彤と過ごすはずだったクリスマスの予定を家族のために急遽キャンセル
④ベネチアでの李彤	詳細不明	白系ロシア人と遭遇

（筆者作成）

このようにして、完全に李彤をヒロインとする映画版では、小説の語り手「私」の限定的視点からは決してわからなかった李彤の生い立ちや彼女の行動の動機が一つ一つ提示されていく。たとえば①のように、李彤が急にベネチアへ赴く理由が明らかにされる。さらに④の通り、映画版で李彤は自死の直前に 1 人の白系ロシア人男性と遭遇しているわけだが、この最終場面で描かれるのは、在米中国人である李彤とこの白系ロシア人男性がともにエミгранト経験者として意思疎通する様子、なおかつ彼女の投身自殺が、49 年の太平輪撃沈事件で溺死した両親への追従であるという真相だ。また②のシーンでは、李彤が実は陳寅を愛していたというプロットが展開され、李彤・陳寅・黄慧芬の三角関係が明示されている。また、③については、中国のある評者が次のような的確な指摘をしている。すなわち、両親を亡くし、愛した男性とも結ばれず、不倫という不毛な関係を続ける李彤の姿は、まさしく「家族」と相容れない、あるいは「家」から弾き出された人間の表象であり、そんな彼女の自死でもって終わるこの映画は、紛れもなく「家」無き孤独に耐えられなかった者の悲劇を描いたものである、と⁶¹。なるほど確かに、映画版で「家」を探し求めて自身の生地であるベネチアまで赴く李彤は、そこへ赴く理由が不明だけでなく、「伝統」を放棄し「家」のイデオロギーから離脱しようともがいていた原作の李彤とは、ほとんど正反対のイメージが付与されている。

この映画版における李彤の放浪を、「家」探しではなく、「原郷」探しの旅と捉え直して論じたのが、聶偉の論考（2010）である。聶は、謝晋映画を総合的に論じるなかで、映画『最後の貴族』の時代的・社会的意義を次のように説明した。すなわち、『最後の貴族』の主題には、1987 年 11 月に台湾から大陸への「探親（親類訪問）」が解禁されたこと、それにともない「離散（ディアスポラ）」の痛みが東アジア全体の歴史問題として認識され始めたことが実に深く関わっている、と。

⁶¹ 鄭向虹「妥協與衝突——『最後の貴族』意識形態讀解」『電影新作』上海・上海電影家協会、1990 年、58-59 頁。

第3節で詳述するように、謝晋監督の映画はこれまで、「家」と「国」との単純な置換モデル、すなわち主人公の「家」＝「国」への回帰をもって円満に帰結する物語が多く、これは80年代の中国映画界では「謝晋モデル」として批判されるまでになっていた。しかし『最後の貴族』では、主人公を「家」＝「国」から常態的に離脱させ、むしろ「原郷」探しの旅へと出しているのであり、政治的イデオロギー色の強い国家的離散ではなく文化的離散を描いた点にこの映画の意義と価値がある、と聶は述べる⁶²。

聶の指摘は実に鋭いが、映画版で描かれた「原郷」探しの旅に出る李彤像は、おそらく白先勇自身の翻案によるところが大きいのではないかと筆者は考えるのである。

(2) エグザイルへの共感と共産党批判

1966年に始まる文化大革命は、白先勇がそれまで有していた「我が民族における人文の伝統に対する自信」に、計り知れない揺さぶりをかけた⁶³。1980年、白は台湾の『中国時報』に「一部悲愴沉痛的流亡曲——讀〈反修樓〉談「北斗人」(悲愴で沈痛な亡命曲——「反修樓」を読み、「北斗人」を語る)」と題するエッセイを寄せ、当時の心境を次のように記している。

科学に反し、迷信を重んじ、異分子を攻撃し、腹を探り合い、個人を拷問し、周囲を巻き込み、権威を崇拜し、官僚に特権があり、是非を転倒し、白黒をひっくり返す——こうした中国人の持病は、この数十年来、尽きることのなかった革命運動が打倒してきた相手であるが、文革が来た途端、全部息を吹き返してしまった。⁶⁴

こうして深く絶望する白に一筋の希望を、いわば「我が民族における人文の伝統に対する自信」

⁶² 聶偉「泛亞視域中的家國模式與離散敘事——謝晋電影『最後の貴族』的典範意義」、聶偉『華語電影與泛亞視域』上海・復旦大學出版社、2010年、41-50頁。聶論文では自発的・選択的な移住、こうした移民たちが離散する過程で、新しい言語や文化団体に入っていくときの独特な「現地化」経験を分析する概念として「離散(Diaspora)」を使用。なお「原郷」とは、元来、離散した移民たちの故郷を指す人類学用語。名詞として用いた場合、民族文化の根底にできる民族的故郷や文化的故郷、あるいは精神的な「家」を指し、動詞として用いた場合、特定の地理・場所を超えた一種の原始的故郷に対する親情や、血縁・習俗・文化的アイデンティティへの回帰を指す。

⁶³ 白先勇「一部悲愴沉痛的流亡曲——讀〈反修樓〉談「北斗人」」(初出は『中国時報』1980年1月20日、後に『中報月刊』第2期、1980年2月掲載)柯慶明等編『白先勇作品集VI 樹猶如此』台北・天下遠見出版社、2008年、194-204頁。引用の原文は「我對我們民族人文傳統的信心」(202頁)。

⁶⁴ 同上評論、202-203頁。引用の原文は「反科學，尚迷信，黨同伐異，勾心鬥角，嚴刑私拷，九族株連，權威崇拜，官僚特權，指鹿為馬，顛黑倒白——這些中國人的老毛病，都是幾十年來，中國層出不窮的革命運動打倒的對象，文革一來，全部借屍還魂」。

を取り戻しうるきっかけを与えてくれたのは、香港の同人誌『北斗』⁶⁵とそのメンバーである「北斗人」たちとの出会いだった。冬冬⁶⁶をはじめとする「北斗人」たちはみな、文革の収束後、中国共産党の弾圧を避けて、海を泳いで香港へと亡命する道を選んだ元紅衛兵・下放経験者の青年詩人たちだ。白が彼らの存在を知ったのは1977年のことだったというが、79年に香港に赴いた際に、念願の面会を果たしたのだった⁶⁷。先のエッセイの中で、白は台湾人読者に向かって「北斗人」の詩作の価値を次のように説いている。すなわち、彼らの作品は、文革の悲惨さを訴えながらも「親情、愛情、友情——こうした階級を超えた古来不変の基本的な人間性」を描くものである、と⁶⁸。また翌年、白は米カリフォルニア大学で行った講演「從文學發展比較兩岸之異同（文学の発展から兩岸の異同を比較する）」（1981）においても、大陸の民間雑誌『今天』⁶⁹の重要性に言及しつつ、とりわけ方含（1947-）の詩作「在路上（路上にて）」を「文革中に放逐された知識青年たちの苦悩の月日を描く」ものとして高く評価した⁷⁰。さらに89年に発表したエッセイ「世紀性的漂泊者——重讀『桑青與桃紅』（世紀的な漂泊者——『桑青と桃紅』を再読する）」では、聶華苓（1925-）の長編小説『桑青與桃紅』（1976、香港・友聯出版）を読み解くにあたり、詩人北島（1949-）の組織した「中国流亡作家聯盟（中国亡命作家聯盟）」の活動との関連を示唆する⁷¹。「我々この民族は、苦勞を経験し尽くし、これまでに多くの感動的な亡命のメロディを奏でてきたのだ」⁷²——先のエッセイ（1980）でこう述べた白先勇は、文革以後世界各地へ離散していった大陸中国の亡命者たち

⁶⁵ 雑誌『北斗』は1977年6月に香港で創刊、ガリ版刷りで全9期まで刊行されたが、経済的理由により停刊。1979年10月、『北斗』掲載の作品から22編を収めた短編集『反修樓』が刊行、同書は同年に台湾・爾雅出版社からも刊行された。

⁶⁶ 冬冬（出生年不明）は広東省順徳生まれの詩人、雑誌『北斗』編集長。本名は蔡可風。代表作に「反修樓」（1979）等。

⁶⁷ 白はアメリカで余光中より寄贈された雑誌『北斗』を読み、いたく感銘を受けた。それがきっかけで中国から国外へ亡命した元紅衛兵の自叙伝を読み漁り、彼らと対面する日を待ち望んでいたと語る（白先勇、前掲「一部悲愴沉痛的流亡曲——讀〈反修樓〉談「北斗人」」195-197頁）。

⁶⁸ 白先勇、前掲「一部悲愴沉痛的流亡曲——讀〈反修樓〉談「北斗人」」201頁。引用の原文は「這些小説最突出的主題，竟還是親情，愛情，友情——這些超階級的亙古不變的基本人性」の下線部

⁶⁹ 『今天』は文革後の中国で民主化を訴えた北島ら紅衛兵世代の「新詩」を中心とする民間雑誌。1980年9月に発禁処分を受けるまで、ガリ版刷りで全9号を刊行。

⁷⁰ 白先勇「從文學發展比較兩岸之異同」（初出は1981年、米カリフォルニア大学バークレー校での講演原稿。同年6月に香港『百姓』第1期に掲載）柯慶明等編『白先勇作品集V 第六隻手指』台北・天下遠見出版社、2008年、371-379頁。引用の原文は「這個時期中國大陸地下刊物所登載的作品，尤其是其中的詩歌，有些我覺得絕不輸於三〇，四〇年代名家之作。有一首「在路上」，作者是方含，刊在地下雜誌『今天』上。這首詩描寫文革時被流放知識青年的苦難歲月」の下線部（373頁）。

⁷¹ 白先勇「世紀性的漂泊者——重讀『桑青與桃紅』」（原文英語、周兆祥訳。初出は『九十年代』第239期、1989年12月。後に「20世紀世界流亡潮的另一章」と改題し『中国時報』1990年1月9日に掲載）柯慶明等編、前掲書『白先勇作品集VI 樹猶如此』249-256頁。なお「中国流亡作家聯盟」は1989年に成立、その主要雑誌『流亡』は1993年に『傾向』と改名し刊行、2001年停刊。

⁷² 白先勇、前掲評論「一部悲愴沉痛的流亡曲——讀「反修樓」談「北斗人」」、204頁。引用の原文は「我們這個民族，歷盡憂患，曾經唱出多少部感人的流亡曲」。

の苦難と、自身のかつての大陸から台湾への亡命経験とを重ね合わせ、大陸からの亡命者に対しとりわけ深い同情を抱いていたのだろう。

また、1989年11月10日のベルリンの壁崩壊は、白先勇をして、20世紀における「周期的な亡命ブーム」⁷³の存在を実感させたという。

国際共産主義とナチス・ファシズム政権の出現、これら二つの極左極右の全体主義勢力は、まさに世界の亡命ブームを促す集合体である。ナチスの運動はドイツの敗戦により消失したが、共産主義は1917年のロシア革命の成功以来、大量の白系ロシア人を天涯奔走の道へと追いや、最近では数万という東ドイツ人が西ドイツへと逃げ、東欧の共産国家では次々とドミノ効果が生まれ、ここ70余年間ずっと、ヨーロッパ・アジア大陸では、共産党政権から逃れる亡命ブームが細々と続いているのだ。⁷⁴

この文章は1989年12月に発表されたものであるため、同年11月に公開された映画『最後の貴族』の制作時期とは多少の時間差がある。しかしそれでもやはりこの発言は、映画『最後の貴族』のあの唐突な結末シーン、すなわち李彤と白系ロシア人が遭遇するというプロットを挿入した理由が、白先勇の意図であったことを示唆するものである。つまり、白は映画版の中で、「共産党政権から逃れる」亡命者、エグザイルの同士として李彤と白系ロシア人との共鳴シーンを描くことで、原作よりも共産主義批判の色濃い物語を作り上げたのではなかろうか。映画『最後の貴族』に現れていた李彤の「原郷」探しの物語は、まさしく文革という悲劇を目の当たりにし、「国家」ではなく「我が民族」＝「原郷」をあらためて模索し始めた白先勇自身が、文革を経て中国国外を彷徨うエグザイルたちへの共感を込めながら、中国やロシアの共産党政権に追放された世界中のエグザイルたちの悲哀を強調するかたちで、創作し直した物語であるといえよう。小説「謫仙記」において「中国のエグザイル」の生き様を傍観する語り手「私」に白先勇自身の姿が投影されていたとすれば、映画『最後の貴族』においては、「原郷」を探して旅する李彤にこそ白自身の姿が重ねられていたのではなかろうか。

⁷³ 白先勇、前掲「世紀性的漂泊者——重讀『桑青與桃紅』」249頁。引用の原文は「周期性的流亡潮」。

⁷⁴ 同上、249頁。引用の原文は「國際共産主義以及納粹法西斯政權的興起，這兩股極左極右的極權極力，正是促使世界流亡潮的淵藪。納粹運動雖然因德國戰敗而消褪，但共産主義自從一九一七俄國革命成功驅使大批白俄奔走天涯，直到最近數萬東德人逃往西德，東歐共産國家紛起骨牌效應，這七十多年間，歐亞大陸，逃難共産政權的流亡潮一直不絕如縷」。

第3節 在米中国人子女イメージの変容——謝晋と映画『最後の貴族』

1. 謝晋監督と映画『最後の貴族』

それでは、上述のような含意をもつ中国映画『最後の貴族』は、謝晋監督にとってどのような意味を持ったのか。『最後の貴族』公開前年の1988年、彼は「形象大於思想——『最後の貴族』的藝術追求（イメージは思想よりも大なり——『最後の貴族』の芸術的 pursuit）」と題するエッセイを發表し、『最後の貴族』の制作企図を次のように述べていた。

映画をいざ撮り始める前に、私がもう一度強調しておきたいのは、私が長年一途に追求しても完全には到達できなかった『イメージは思想よりも大なり』という問題であり、性格を表現することは、思想を表現することである、と私は考えている。我が中国映画の中で、真に全国民を議論に湧かすことのできる性格のはっきりとしたイメージの映画は、まだ現れていないようだ。⁷⁵

このように謝晋は『最後の貴族』を「思想」ではなく「イメージ」の映画、すなわち「芸術的 pursuit」を実現するための映画である、と説明したのである。

謝晋（1923-2008）は、中国浙江省上虞に生まれ、映画専門学校に学び助監督を経て、1951年に監督デビューした。彼の作品で最も著名なのはおそらく「反思三部曲（反省三部作）」と称される『天雲山傳奇』（1980）・『牧馬人』（1982）・『芙蓉鎮』（1986）だろう。謝晋作品はその後の『鴉片戦争』（1990）等も含め、大衆電影百花獎や中国大陸版アカデミー賞と言われる金鷄獎を数多く受賞している。

謝晋が中国共産党に入党したのは1984年のこと。その2年後に公開された『芙蓉鎮』は、今なお謝晋の最高傑作と称される。その一方、同作も含めて謝晋映画は、基本的に各時代の中国共産党のイデオロギーに同調し、政治情勢や社会の道德觀念が個人に与える影響を強調しながら、善悪・強弱・真偽・美醜といった概念を二項対立的にはっきりと描き、個人と外部勢力との交錯を描くいわゆる「政治倫理メロドラマ」が多かった、と指摘されている⁷⁶。80年代後半には、陳凱歌（1952-）や張藝謀（1951-）といった元紅衛兵の若き監督たち、いわゆる第5世代の監督たちが斬新な手法

⁷⁵ 謝晋「形象大於思想——『最後の貴族』的藝術追求」（1988年9月執筆）謝晋編、前掲書『謝晋電影選集・女性卷』125-129頁。引用の原文は「在影片即將開拍時，我想再強調一下，我多年來一直追求而沒有完全能達到的「形象大於思想」這個問題，我認為表現性格，就是表現思想。我們中國電影能真正引起全國人民議論的性格鮮明的形象的影片，似乎現在還沒有出現」（126頁）。

⁷⁶ 王志敏「超越的界牌——重讀『最後の貴族』」謝晋編、前掲書『謝晋電影選集・女性卷』217-227頁。引用の原文は「政治倫理情節劇」（222頁）。

でより世界的な映画を撮り始めたため、いわゆる「政治倫理メロドラマ」や、あるいは前掲の聶偉（2010）が述べるような「家」と「国」とを単純に置換するような謝晋的作風は、「謝晋モデル」と揶揄され⁷⁷、中国映画批評界では厳しい批判に晒されるようになった。

こうした状況下にあつて、謝晋は自ら中国政府と距離を置くための制作会社・上海巨星影業公司の新設に与し、そのうえで同社において、『最後の貴族』という「イメージの映画」を撮り「芸術的追求」を行うと宣言したのだ。その意味で『最後の貴族』はまさしく中国映画界の謝晋映画批判に対する監督からの一種の応答であつた。

ところが『最後の貴族』は、公開後ただちに、前掲の劉登翰（1989）により、失敗作の烙印が押されてしまったのである。劉は、そもそも歴史的・社会的な悲劇を描く白先勇小説「謫仙記」を選び、それを翻案して「性格のはっきりとしたイメージの映画」を撮るという目的自体が矛盾しているのだ、と厳しく批判する。その後、いわば「中共の喉と舌」とも言える各種メディアにおける映画評にも、たとえば、これは「理解しにくい朦朧詩」であるとか⁷⁸、謝晋は小説「謫仙記」を大幅に誤読している⁷⁹、といった否定的意見ばかりが並んだのだった。なかには、謝晋は「間違った階級の立場に立ってしまった」⁸⁰と極めて直接的に、監督が原作に溢れる国民党高官子弟への同情を肯定的に再現したことを批判するものもある。いずれにせよ『最後の貴族』は、謝晋映画をめぐるメディアの言説の中でもつぱら異端児扱いされるばかりで、監督の「イメージは思想よりも大なり」という意気込みは、全く評価されなかったのである。そのうえ不幸なことに、この映画は興行的にも成功を収めたと言ひ難かった⁸¹。対岸の台湾メディアは、この中台合作映画に対する中国映画界の冷遇を取り上げ、かの高名な謝晋監督が建国 40 周年の 1989 年に発表した作品でありながら、上流階級、資本主義、国民党といったテーマを扱う『最後の貴族』は、同年の大衆電影百花獎のノミネートすら果たせなかった、と伝えている⁸²。

⁷⁷ いわゆる「謝晋モデル」批判の発端は、1986 年発表の朱大可の論評「謝晋映画モデルの欠陥（謝晋電影模式的缺陷）」であつた。朱は、謝晋映画には「煽情性を最高目標とする古臭い美意識（以煽情性為最高目標的陳舊美學意識）」が溢れており、またその「古い道德觀は、現代意識と相成れなく、中国文化の變革過程においてゆゆしき不協和音を呈している（謝晋電影宣揚陳舊的道德觀，與現代意識格格不入，是中國文化變革進程中的一個嚴重的不諧和音）」と批判した。朱大可「謝晋電影模式的缺陷」『文匯報』1986 年 7 月 18 日。

⁷⁸ 王喜盛「廣大觀眾難於理解的朦朧詩」『電影評介』1990 年第 2 期、11 頁。

⁷⁹ 魏文平「『謫仙記』的誤讀——評影片『最後の貴族』」『電影評介』1990 年第 4 期、23 頁。

⁸⁰ 李廷橋「錯誤的同情——我看『最後の貴族』」『電影評介』1990 年第 3 期、15 頁。引用の原文は「可惜的就是導演把對主人公的態度搞錯了，用以前的話來講，就是站錯了階級立場」の下線部。

⁸¹ 1989 年のフィルム複写数を見ると、『最後の貴族』は 105 本であるが、中国映画ドラマ部門 150 作品のうち半数以上の 68 作品がそれを上回っている。また 1989 年の総観客動員数を見ても、『最後の貴族』は同部門の上位 10 作品にもランクインしていない。次を参照。「1989 年實際發行 35 毫米國產故事片節目，拷貝數量」及び「1989 年國產故事片發行放映前 10 名名單」『中國電影年鑑』北京・中國電影年鑑出版、1990 年、356-360 頁。

⁸² 「七部影片不准參賽百花獎」『聯合報』1990 年 2 月 28 日。他にも、藍祖蔚「最後の貴族賣力不討好」（『聯

近年になり『最後の貴族』は、ようやくその評価が見直されるようになった。前掲の聶偉 (2010) による文化的離散という論点提起は、その主要な成果の一つだ。現在は、当時の「謝晋モデル」批判の只中で作られた『最後の貴族』こそ、「謝晋映画の転換を示す一つの重要な標識」として見なすべきだという見解⁸³が定着しつつあるようだ。

しかし今、前節の考察結果を踏まえたうえで、謝晋監督にとっての『最後の貴族』の意味をあらためて考えてみると、あの「芸術的追求」という企図を説明した言葉の裏側には、白先勇の思想や改編意図に重ね合わせるようにして共産党政権の相対化を行おうとする、謝晋の強い意志があったことが見えてこよう。あの白系ロシア人と李彤との遭遇シーンが、謝晋も加わったシナリオ草稿「最後の貴族——電影劇本改編提綱」(1987)ですでに挿入されていたということが、何よりもその証左であろう。実際、この映画の日本での公開に先立ち、「李彤は母なる中国を離れた「白樺」であり、かつて全世界に離散していた白系ロシア人と同じです」と、謝晋は明確に説明してもらったのだ⁸⁴。

だが、謝晋が『最後の貴族』を制作した動機はそれだけではなかったのである。

2. 専業主婦から職業婦人へ

冒頭で述べたように、佐藤忠男はこの映画を見て、「中国映画人のアメリカへの関心が、天安門事件直前の限定された自由化の時期に、堰を切ったようにあふれ出ている」と感じたという。謝晋監督もまた 1990 年 1 月、日本での劇場公開にあたり、日本人観客に対しこの映画の見所を次のように説明していた。

1990 年の今日、新しいタイプの中国人が仕事や留学で陸続と海外に渡っています。私は『最後の貴族』のテーマは今日的意義を持つものであると思います。白先勇のどの作品にもさまざまなテーマが内包されていますが、「謫仙記」はアメリカへ渡った四人の中国娘の有為転変を通して人の世の無情を描きだしているのです。⁸⁵

謝晋は白先勇小説の中でも、複数の在米中国人留学生が登場する「謫仙記」こそ、「1990 年の今

合報』1991 年 4 月 5 日) 等が同様のことを伝える。

⁸³ 王志敏、前掲論文、218 頁。引用の原文は「謝晋電影轉型的一個重要標識」。

⁸⁴ 謝晋「小説『最後の貴族』について」白先勇 [中村ふじゑ訳] 前掲書、205-208 頁。引用箇所は 206 頁。なお「白樺 (hua 第 4 声)」とは「白華 (hua 第 2 声)」、すなわち共産主義国家・中国からの亡命者、いわば“白系中国人”を指す言葉だと考えられる。

⁸⁵ 謝晋「謝晋監督自作を語る。」シャンテシネ 1、前掲書『最後の貴族』2-3 頁。引用箇所は 2 頁。

日」の中国で翻案されるべき物語であると考えていたのである。つまり、彼が小説「謫仙記」の中で着目したのは、在米中国人子女たちの様々な生活風景であったのではないか。それは、謝晋によって「新しいタイプの中国人」を彷彿とさせるものだったのである。

小説「謫仙記」と映画『最後の貴族』を比べると、その子女イメージがかなり明白に変容していることがわかる。表3は、最終版シナリオ「映画完成版」を底本に、両テキストの子女表象を比較してまとめたものである。

【表3：「謫仙記」と『最後の貴族』の文字テキスト比較表B】

	小説「謫仙記」	映画『最後の貴族』
①渡米手段	飛行機	船
②大学	ウェルズリー女子大学	ニューヨーク市郊外の某大学（共学）
③李彤	服飾デザイナー副主任など高給職 未婚	モデル（自称） 未婚 不倫 売春容疑で逮捕される
④黄慧芬	就業（職業不明）→不眠症となり専業主婦へ 母親	出版社勤務 母親
⑤張嘉行	就業（職業不明）→専業主婦？ 母親	小学校の音楽教師 母親
⑥雷芷苓	就業（職業不明）→専業主婦？ 母親	大学准教授（生物学者） 未婚 中国にいる恋人を思い続ける

（筆者作成）

まず、①のように、飛行機よりも安価な手段である船で渡米した彼女たちは、②にあるとおり、名門女子大学で学費も高額なウェルズリー大学⁸⁶ではなく、ニューヨーク市郊外にある共学の大学へと通うようになった。たとえばこれがニューヨーク州立大学であると仮定すれば、一般的に、州立大学の学費はたとえ州外の学生であったとしても、ウェルズリー大学の半分程度で済むことから、両大学のイメージの違いは歴然としている。そのうえ、ウェルズリー大学といえば、かの蒋介石夫

⁸⁶ Wellesley College は 1875 年創立、マサチューセッツ州にある名門女子私立大学。教養学部のみで少人数教育を特徴とする。卒業生には宋美齡の他、ヒラリー・クリントン（1947-）等。

人・宋美齡（1897-2003）の母校としても知られる名門女子大である。つまり原作は、宋美齡を思わせるほどの名門女子大をあえて設定していたのに対し、映画版は、それを一般的な公立大学へと変え、観客の共感をはるかに得やすくしたのだ。子女たちの生活は、1989 年の中国で映画化されるにあたり、貴族レベルから中産階級レベルへと移行したのである。

また、映画版は冒頭から、李彤が開いた盛大な西洋式の誕生日パーティーにおいて、子女たちがハリウッド映画『風と共に去りぬ』（1939）を 7 回も観たと騒いだり、李彤が「私は外交官になりたい」と、意気揚々と父親に向かって宣言したりする場面がある。これらによって、彼女たちの渡米が、アメリカン・ドリームを憧憬する若者の、個人的で自発的な留学であることが示唆されているのだ。また、④・⑤・⑥からわかるように、大学卒業後の進路も大きく変更されている。原作における黄慧芬は、名門女子大を卒業後一度は就職したものの、過労のために不眠症を患い、結局は家庭を優先して専業主婦となっていた。張嘉行と雷芷苓にいたっては、その就業について一切言及されないばかりか、結婚を機に職を辞したものとすら思われる。それが映画版では、全員が具体的な職業を与えられ、それを手放すことなくキャリアを邁進する女性へと変身しているのである。映画版の黄慧芬は順調に希望の職種に就き、張嘉行は挫折を味わいながらも平凡な幸せを手に入れている。なかでも雷芷苓の変化は最も著しく、ある評者は次のように指摘している。

原作ではすでに結婚し、とても良い日々を過ごしていた雷芷苓を、仕事に心血を注ぎ、しかも 80 年代の在外留学生と同じように、お盆を運んだり、お皿を洗ったりしながら苦学する知識人女性へと書き換え（彼女たち 4 人がみな豊かな家の出身であり、ずっとお金持ちであることを忘れている）、さらに重要なことに、彼女はまだ独身なのだ。⁸⁷

確かに、雷芷苓は小説では裕福な家柄であったにもかかわらず、映画版ではまるで苦学生よろしくレストランでアルバイトをして学費を稼ぎ、生物学者になり大学准教授の地位を獲得していたのだ。その一方で、⑤に記したように、中国にいる恋人を思い続けて独身を貫くといった、母国との絆を大切にする女性としても描かれていた。

このような黄慧芬・張嘉行・雷芷苓の堅実な生活ぶりとは、李彤の奔放なそれとは明らかに対照的に描かれている。③に記したとおり、両親を亡くして以後の彼女は、外交官の夢を早々と捨てて、

⁸⁷ 魏文平、前掲評論『『謫仙記』的誤読——評影片『最後の貴族』』。引用の原文は「原作中本已結婚且日子过得蠻不錯的雷芷苓改寫成一個心血於事業，並且像八十年到的海外學子一樣，勤工儉學端盤子，洗碟子的知識女性（忘記他們四個都是貴婦千金，而且一直很有錢），更重要的是她還是獨身」（23 頁）。

モデル（実際に働いている場面はない）となり、しまいには売春の容疑で逮捕されてしまうほど、目まぐるしい速さで「淪落」していく⁸⁸。

以上のように映画版は、四人の子女それぞれの生活描写をとおして、在米中国人留学生・在米中国人女性の様々なキャリア選択、それに伴う苦労や挫折、ひいては「淪落」の様相を見せていくのだ。映画版の彼女たちは、貴族的というより中産階級的に、さらに踏み込んで言えば、1950年代の米国に暮らした国民党高官の子女というより、むしろ「80年代の在外留学生と同じように」生活している。とりわけ貧乏な苦学生から大学准教授にまで駆け上がった雷芷苓のような生き方は、まさしく「1990年の今日」に米国に溢れていた、中国人自費留学生の生活を彷彿とさせるのである。

3. 今日における李彤たち

『最後の貴族』が公開された1989年は、中国が空前の自費留学ブームに湧いていた時期でもあった。1976年、四人組逮捕によって文化大革命が終結し、鄧小平政権による改革開放政策が始まると、海外留学は、いわゆる四つの近代化——農業・工業・国防・科学技術の近代化——を推進する人材育成のための重要手段と見なされ、公費派遣や自費留学の制度が整備されるようになった。とりわけ自費留学は、非共産党系エリートにも開かれた留学ルートであったため、主に80年代以降になると、高学歴・高収入の切符として自費留学を目指す者が増え、さらに1989年6月4日に第二次天安門事件が発生すると、民衆のあいだで中国共産党政権に対する不信感と失望が増大し、いわゆる名目だけの留学で海外移住を図る者も増えた。こうして、高等教育を受けた中国人が続々と国外へ流れ、中国では「頭脳流出」問題が深刻化する。なかでも帰国率が格段に低かったのが、米国留学者だった⁸⁹。

90年代以降、このような自費留学ブームを背景に、中国では曹桂林『北京人在紐約（ニューヨークの北京人）』（1991）⁹⁰や、樊祥達『上海人在東京（東京の上海人）』（1992）⁹¹、周励『曼哈頓的

⁸⁸ 莊宜文は、前掲論文（2013）において「映画は一步踏み込んで李彤を客商売の女性へと淪落させた（電影更進步安排讓李彤墮落為風塵女郎）」と分析している。引用箇所は70頁。

⁸⁹ 1978年末から1989年末の20年間で約16万人が米国へ留学したが、帰国者はわずか3万人しかいなかった（次いで帰国率が低いのは、日本、カナダ、ドイツ、オーストラリア、フランス）という。白土悟『現代中国の留学政策——国家發展戰略モデルの分析』九州大学出版会、2011年。統計データについては229-531頁を参照。

⁹⁰ 曹桂林『北京人在紐約』北京・中国文聯出版社、1991年。なお、同作は1992年、中国国内でテレビドラマ（全28回、鄭曉龍・馮小剛監督、姜文主演）へと改編された。

⁹¹ 樊祥達『上海人在東京』北京・作家出版社、1992年。邦訳版は、樊祥達〔神崎龍志訳〕『東京の上海人』（東方書店、1996年）。同作は日中合作テレビドラマ（全25回、張弘・富敏監督、陳道明主演）へと改編され、中国では1996年に放送、日本では1992年に放送された。

中国女人（マンハッタンの中国人女性）』（1992）⁹²といった自伝的書物が次々と刊行され、いずれも大変な人気を博した。そのうちの周勵『曼哈頓的中国女人』は、自費留学によって見事アメリカン・ドリームを成し遂げた女性作者による軽快な自伝的エッセイだ。ニューヨーク州立大学時代の苦労話、仕事上の奇想天外な逸話、数学博士であるドイツ人の夫との結婚生活の諸々を織り交ぜながら、米国のビジネス界で勝ち組となるためのノウハウを読者に伝授していく。

一方、曹桂林『北京人在紐約』は、80年代初頭に米国へ出稼ぎに来た中国人夫婦を主人公とする小説である。その特徴は、前半のサクセス・ストーリーに比して、後半が、娘の家出と妻の情緒不安、夫の不倫による家族の分裂に会社の倒産という悲劇に満ちていることだ。小説の末尾も「ニューヨークは天国であり、地獄でもある」という、ある楽曲の歌詞が暗示的に引用されて結ばれる。主人公の男性が成功者から瞬く間に凋落していく姿から、読者は在米生活における様々な教訓を得ることができるだろう。とりわけ、家出して薬物中毒死してしまう主人公の娘・寧寧の物語は、中国の若者たちに送られた厳粛な警告として読まれうるかもしれない。また、樊祥達の小説『上海人在東京』もこれと同様で、主人公の極貧出稼ぎ生活を描くことで、想像上の留學生活と残酷な現実とのギャップや、自費留学の暗黒部分を浮かび上がらせている。

こうしてみると、映画『最後の貴族』における李彤の運命、すなわちギャンブルと酒に溺れ、既婚者の愛人となり、売春の容疑で逮捕されて「淪落」し、投身自殺で終わるという彼女の運命は、家出して孤独に死を迎えた、小説『北京人在紐約』の寧寧の運命に酷似しているように見える。しかも李彤と寧寧はともに、他の登場人物に比して英語に堪能であり、アメリカ文化に誰よりも深く染まっていた存在でもあったのだ。つまり、『最後の貴族』の中の李彤の極端な「淪落」イメージも、まるで過度の「西洋化」と、向上心を放棄したことの報いのように見える点で、在米中国人留学生に送られたある種の警告的描写だったのではなかろうか。対照的に、豪勢な貴族的生活ではなく、まるで『曼哈頓的中国女人』のような下積み生活を経て、努力の結果高い地位に就く雷芷苓や、堅実に就職して子供を産む黄慧芬と張嘉行の生き方は、在米中国人留学生に対して示された、一種の“お手本的生活”であったのではなかろうか。

また重要なことに、小説「謫仙記」がそうであったように『最後の貴族』の脚本もまた、李彤の自殺を知った黄慧芬が夫の隣で慟哭する場面で幕を閉じている⁹³。これに関して謝晋監督は次のように述べている。

⁹² 周勵『曼哈頓的中国女人』北京・北京出版社、1992年。

⁹³ 1989年の映画『最後の貴族』の映像版ではこのラストシーンはカットされており、映画は李彤の投身自殺をもって終わる。ところが1990年の日本公開版『最後の貴族』では、脚本どおりのラストシーンが上映された。映像削除の要因をめぐっては今後あらためて考察したい。

李彤の喪失感は今日まで「延伸」することができ、大学生はいったん国土を遠く離れると、彼女たちは苛酷な現実と直面し、曲折した生活の道に直面する。……〔中略の意。以下同じ〕映画の中の四人の女性は、異なる人生を歩み、黄慧芬や張嘉行の生活は悪くはないように見えるが、彼女たちもまた同じように喪失を体験しているのだ。⁹⁴

また、小説「謫仙記」の日本語版刊行に寄せた短いエッセイにおいても、彼は同様のことを強調していた。

李彤はすでに過去の人物ですが、80年代の今日、中国にはおびただしい数の李彤や黄慧芬や雷芷苓、張嘉行がきびしい現実と直面し、苦難の道を歩む祖国を離れ、信念を失い、空中に放り出されたように魂を失い、異郷の地で見果てぬ夢を見ています。⁹⁵

謝晋は、小説「謫仙記」の結末に50年代の在米中国人エグザイルの「喪失感」を読み取り、それを、自発的に祖国を飛び出し異郷で暮らす80年代の在米中国人留学生の苦悩に通ずるものとして捉えたのである。鄧小平の改革開放政策のもとで自費留学ブームに湧く中国社会にあつて、謝晋監督もまた、出稼ぎ生活の闇を訴えた『上海人在東京』や『北京人在紐約』と同じように、在米中国人留学生の苦悩を代弁しようとしたのだ。

結び

白先勇の短編小説「謫仙記」(1965)が描くのは、投身自殺を図るヒロイン李彤の悲劇的運命だけではない。彼女の悲劇と同等に、表面上は幸福に見えて実は深い孤独を抱える黄慧芬の生き様も、重要なテーマとして描かれている。同作は、伝統を捨てていく李彤と、伝統への再帰を願う黄慧芬のどちらをも、二人を等距離から見つめる傍観者の「私」の語りを通して、祖国から放逐された「無根世代」の中国人の姿として呈示しているのだ。そしてこの男性の語り手「私」にこそ、白先勇自身の姿が投影されていたのではなかろうか。

小説発表から24年後の1989年、「謫仙記」は中国映画『最後の貴族』へと改編された。この翻

⁹⁴ 利星整理「謝晋談不要害怕挨批」『電影評介』1989年第11期、8頁。引用の原文(謝晋の発言)は「李彤的失落感可以「延伸」到今天，一次大學生遠離國土，她們面對嚴酷的現狀，面對曲折的生活道路。……影片中的四個女性，有著不同的人生，儘管黃慧芬、張嘉行的生活看起來還可以，但她們也同樣有著失落」。

⁹⁵ 謝晋、前掲「小説『最後の貴族』について」207頁。

案映画は謝晋監督によるものであるが、重要なことにそのシナリオは、白先勇自身が創作したものでもあった。原作と映画版シナリオを比較すると、原作の李彤が「家」を離脱しようともがいていたのとは対照的に、映画版の李彤は「原郷」探しの旅をし続けていることがわかる。これを踏まえて 1989 年当時の白先勇の言説を紐解くと、彼が、文化大革命からベルリンの壁崩壊に至るまで、中国国外をさまようエグザイルや、さらには極端な全体主義的政権の弾圧によって国外逃亡せざるを得ない世界中の亡命者への共感を、幾度も訴えていた様子が浮かび上がる。白先勇は、彼らの苦難と自身のかつての中国から台湾への亡命経験とを重ね、いま「国家」ではなく「我が民族」＝「原郷」を探求するべきだというメッセージをこめて、もう一度「謫仙記」を再創作したのではなかったか。そして李彤がベネチアにおいて自死する直前に白系ロシア人と遭遇するという映画版特有のプロットは、二人を追放した共産主義政権に対する一種の非難の現れとして読めるだろう。また、このとき白先勇自身の姿は、もはや男性の語り手「私」を離れ、「原郷」を探す李彤に投影されているように。

以上のような含意を持つ映画『最後の貴族』を、もう一度謝晋映画として捉え直してみると、謝晋がこの翻案映画の制作を通して、いかに中共イデオロギーとの距離を表明したかが見えてくる。

しかしそれだけではなく、謝晋の眼目は「謫仙記」の「今日的意義」にも置かれていた。映画版では、李彤をはじめとする四人の子女たちは、もはや貴族階級の華麗な生活ではなく、中産階級的に地味な留学生活を送り、大学卒業後も専業主婦というよりは職業婦人の道を邁進していた。また堅実に就職する黄慧芬ら三人とは対照的に、主人公の李彤は明らかに「淪落」した形象として現れていたが、それも含めて四人の子女たちは、極めて 80 年代の在米留学生的な生活を送っているのだった。そうした改編を後押ししたのは、80 年代以降の中国における自費留学ブームというコンテクストである。90 年代以降の中国では、自費留学のサクセス・ストーリーや暗黒部分を描く自伝的書物が流行したが、映画『最後の貴族』からも、それらの流行作品と同様の物語やメッセージを読むことができる。つまり監督は、『最後の貴族』を通して、米国留学あるいは名目だけの留学で、実は出稼ぎをしていた多くの中国人たちに同情を示し、彼らの生き様・その苦悩を中国社会に伝えようとしていたのだ。

中国映画人・謝晋における「アメリカへの関心」は、米国で必死に生き続ける同胞への関心だった。そのことは、『最後の貴族』の制作会社であり、他ならぬ謝晋が芸術総監督を務めた上海巨星

影業公司において、同じく 1989 年の公開作として、一人の在米中国人女性留学生の人生を描く映画『到美國去』の企画が立ち上がっていたという事実からも窺えるだろう⁹⁶。

ところで、謝晋没後の現在、彼は「中国リアリズム映画の偉大な旗手」と称される他、その作品は常に「愛国主義的情趣に満ちた」ものだったと語られてもいる⁹⁷。では、こうして白先勇の思想に寄り添い、共産主義イデオロギーを相対化する一方で、米国で生きる同胞たちに深い同情を寄せて制作した映画『最後の貴族』は、果たして「愛国主義的情趣に満ちた」作品だったと言えるのだろうか。もっとも、映画版で描かれた李彤の「淪落」描写は、いわゆるアメリカン・ドリームの暗黒部分、それに対する一種の警告を思わせるものであることから、この映画は結果的に、当時の共産党政権による留学生帰国促進政策に合致するものでもあった。したがって、皮肉なことに、謝晋監督は『最後の貴族』の制作をもって中国政府との距離を明白にしようとしていたにもかかわらず、図らずも「中共の喉と舌」としての映画人の役割も演じてしまっていたことになる。

こうして白先勇と謝晋がそれぞれの思想や意図をもって、各々に「今日的意義」を追究し、1989 年の中国映画版「謫仙記」＝『最後の貴族』が完成したのだ。

⁹⁶ 次を参照。閃永旭、前掲記事「謝晋組建巨星影業公司」。王齊、前掲記事「謝晋與巨星影業公司」。

⁹⁷ 樊憲雷「謝晋的電影藝術之路」『藝術評論』2009 年第 1 期、76-80 頁。引用の原文は「謝晋的電影作品中，充滿著愛國主義情懷，具有深刻的思想內涵和鮮明的時代特徵，他堅持走現實主義的創作道路，深入生活，努力通過電影來反應中國的歷史變遷和社會進步，被譽為「中國現實主義電影的一面大旗」の下線部（76 頁）。

第2章 白先勇小説の台湾「本土化」をめぐる——1985年台湾映画『孤恋花』の意義

はじめに

1980年代、台湾映画界ではニューシネマ運動が隆興するなかで、文学作品の映画化も盛んに行われた。1983年、黄春明の小説を原作とする映画『兒子的大玩偶』（侯孝賢・曾壯祥・萬任監督）が公開されたのをはじめとし、朱天文原作の『小畢的故事』（1983、陳坤厚監督）や李昂原作の『殺夫』（1984、曾壯祥監督）など、著名な文学作品が次々と映画へ改編されていった。当時、このような一種の文芸映画潮流が巻き起こったのは、ニューシネマを中心とする80年代の台湾映画の復興運動に、文学作品がいわば「意外に強力な効果を与えるホルモン剤」⁹⁸としての役割を果たしたからだとされる。たとえば、1980年に中央電影公司に入社した作家の呉念真（1952-）は、すでに台湾の映画を見なくなった知識青年層を再び映画館に呼び込むために、まずは小説の名声を借りようとしたと述べる⁹⁹。また、当時の台湾ニューシネマの映画人たちが、風格や形式において監督の作家性を強調する一方で、文学作品の改編を通して映画の芸術的価値を高めようとしていたことも指摘されている¹⁰⁰。呉念真や朱天文（1956-）らによる映画シナリオの創作は、「ゆっくりと映画と文学の相互浸透を生み出」し、文学とニューシネマの強固な「同盟関係」をもたらしたという¹⁰¹。

白先勇の小説が映画化され始めたのもこの時期の台湾においてである。台湾ではまず1984年に映画『玉卿嫂』（張毅監督）と『金大班的最後一夜』（白景瑞監督）が公開され、85年には映画『孤恋花』（林清介監督）が、86年には映画『孽子』（虞戡平監督）が立て続けに公開された。重要なのは、『孽子』を除く3作品において、原作者の白先勇が、映画学博士の孫正国らと共著でシナリオを執筆していたことだ。本論文では前章の主に第2節において、白先勇がその執筆に携わったシナリオ「電影文學劇本」に着目して中国映画『最後の貴族』（1989）の意義を考察したが、本章はそれと同様の視点から、台湾映画『孤恋花』（1985）を取り上げ、白先勇が映画のシナリオに込めた思想を追究することで、この映画の有する意義を考察していきたい。

⁹⁸ 黄建業 [杉江叔子訳／星野幸代監修] 「台湾ニューシネマと文学との結婚——陰悪な夫婦か、仲睦まじい夫婦か」（星野幸代ほか編『台湾映画表象の現在——可視と不可視のあいだ』あるむ、2011年、3-16頁。引用箇所は7頁。

⁹⁹ 張文聰整理「呉念真（ウー・ニエンチェン）インタビュー」佐藤忠男ほか監修『台湾映画祭——資料集・台湾映画の昨日・今日・明日』財団法人現代演劇協会、1997年、96-100頁。

¹⁰⁰ 黄儀冠『從文字書寫到影像傳播——臺灣「文學電影」之跨媒介改編』台北・台灣學生書局、2012年、264-265頁。

¹⁰¹ 黄建業 [杉江叔子訳／星野幸代監修] 前掲論文。引用箇所は14頁。

第1節 白先勇小説「孤恋花」(1970)について

「孤恋花」は、白先勇が1970年3月に「台北人シリーズ」の10作目として『現代文学』第40期に発表した短編小説である。「孤恋花」の物語は、語り手「私」の意識の流れに従って、現在(1950-60年代の台北)と過去(1930-40年代の上海)という二つの時空を行き来しながら、次のように展開していく。冒頭、「私」は台北の自宅で同僚ホステス・娟娟の帰りを待っている。台北随一の酒家・五月花のマネージャーである「私」によれば、現在の五月花は、「外省人の私が女の子たちと一緒になんとかやって来たおかげで」それなりに繁盛しているという。そんな「私」はかつて上海に暮らし、萬春楼という妓楼で働き、同僚の五宝と同居していた。そしていま「私」が暮らす台北の金華街のアパートは、大陸から大切に運んで来た五宝の形見を売り払って、娟娟と暮らすために手に入れた家である。1年前に「私」は店で、誰よりも悲しげに「孤恋花」を歌う娟娟の姿を見た。彼女は宜蘭県蘇澳の出身で、その昔発狂した実母は彼女に襲いかかり、実父は彼女を強姦して妊娠させ、堕胎を強いたという。「私」にとって娟娟の運命は、14歳で揚州から売られてきた五宝の運命と重なって見える。五宝はヤクザの華三の暴行を受けながら、アヘン中毒の果てに自殺したが、娟娟もいま同じようにヤクザの柯老雄に捉えられ、モルヒネ中毒を起こしてしまっていた。だが五宝の死から15年後の中元節の晩、娟娟はついに柯老雄をアイロンで殴り殺し、自身も発狂してしまう。その事件から2ヶ月後、「私」は五月花で働く音楽家の林三郎と連れ立って、新竹の精神病院まで娟娟を見舞いにいく。娟娟の笑顔は実にあどけない。その帰り道、「私」は田んぼ道を歩きながら林三郎にお願いする、「ねえ、「孤恋花」を歌ってくれないかしら」と¹⁰²。

この小説のタイトルであり、物語を結ぶエンディングソングでもある「孤恋花」とは、著名な台湾本省人音楽家の楊三郎(1919-1989)¹⁰³が作曲し、同じく著名な本省人音楽家である周添旺(1910-1988)が歌詞をつけて、1952年に台湾で発表された台湾語の歌謡曲である。白先勇は、60年代初めに兄の一人と出かけた台北の酒家・五月花で、この台湾歌曲「孤恋花」を奏でる楊三郎本人と、上海出身のベテランホステス・紀大班とに出会い、それから約10年を経た後に、彼らをモデルに小説を書き上げたのだった¹⁰⁴。つまり小説「孤恋花」はそれ自体、著名な楽曲の引用・翻案に他ならないわけであるが、こうした楽曲の翻案は、他にも「一把青」(1966)や「遊園驚夢」(1966)

¹⁰² 本章では、白先勇『臺北人』(台北・爾雅出版社、2008年)所収の「孤戀花」を底本とする。日本語訳はすべて、白先勇[山口守訳]『台北人』(国書刊行会、2008年)所収「孤恋花」に拠る。

¹⁰³ 楊三郎(1919-1989)は台北県永和市生まれ、本名楊我成。18歳で内地留学し音楽を学ぶ。1940年より大陸中国へ遠征、45年帰台。50年より「中央廣播電台」入局、台湾語で数々のヒット曲を創作後、53年から65年までは「黒猫歌舞團」を結成し、台湾全土を巡業した。晩年は業界を離れ農場経営に勤しんだ。

¹⁰⁴ 次を参照。林皎宏整理「青春懺誰人愛，變成落葉相思栽——電視劇《孤戀花》座談會」『印刻文學生活誌』第20期、2005年3月、167-179頁。

など、白が「台北人系列」でしばしば採用した手法ではある。だが重要なことに、台湾歌曲の翻案作品というのは、後にも先にもこの「孤恋花」1作だけだった。

それゆえ「孤恋花」は、『台北人』のなかでも特異的に「本土色」が濃厚な作品として知られており¹⁰⁵、これまで朱偉誠（2005）や曾秀萍（2009）によって、要するにこの小説が描くのは、外省族群と本省族群の融和と、それを可能にする鍵としての性的少数者の越境・攪乱可能性である、と読み解かれてきた¹⁰⁶。というのも、この語り手「私」は、『台北人』の中では唯一「外省人」を自称する主人公であると同時に、レズビアンという性的指向を持つことを暗示された女性でもあったが¹⁰⁷、その語り手「私」は、冒頭で、娟娟との家を構えるために、五宝の形見を売ってアパートを購入したと明かしている。つまりこの外省人主人公は、五宝への愛情を本省人女性の娟娟に向かって注ぐ過程において、台北という土地に根を張って生きる覚悟を固めていくのである。また、重要なのは、語り手「私」が本省人男性の歌う台湾歌曲「孤恋花」を聴きながら新竹の田舎道を歩くという小説の結末だ。この結末によって、本作は外省人女性と本省人女性との融和のみならず、外省人女性と本省人男性との情誼をも補い、全体として「省籍融合のヴィジョン」を示している、と曾はいう¹⁰⁸。また、この結末を「男たちの挽歌をよそに、戦後台湾社会で地に足をつけて生きてゆく女性の自立宣言」であると解説した山口守（2008）は、『台北人』全体を通じて、下層社会で生きる女性がいかにたくましい精神力を持ちうるかという、ある種の階級・ジェンダーイメージが提起されていることを指摘した¹⁰⁹。

第2節 「孤恋花」の映画化について

映画『孤恋花』が台湾で公開されたのは1985年のこと。これは、台湾の龍祥公司がまず「孤恋花」の翻案権を取得し、そこに香港の新芸城（シネマ・シティ）が出資者として参画した台港合作映画で、監督には、前年に公開された映画『金大班的最後一夜』（1984）の制作にも関わっていた

¹⁰⁵ 蒲彦光「白先勇《臺北人孤戀花》主題試析」（『中國文學研究』第20期、2005年6月、319-352頁）等で指摘されている。

¹⁰⁶ 朱偉誠「〈孤戀花〉文本解析」朱偉誠編『臺灣同志小説選』台北・二魚文化、2005年、62-63頁。曾秀萍「流離愛欲與家園想像——白先勇同志小説的「異國」離散與認同轉變（1969～1981）」陳芳明・范銘如編、前掲書、77-85頁。

¹⁰⁷ たとえば、語り手は五宝の頬に口づけしながら「母親のような愛情を感じた」と語り、そんな「私」はかつて五宝と、女性間の愛情をほのめかす清代の彈詞小説『再生縁』を唄いながら、いつか「小清倌（半人前の芸妓）」とともに育てよう、と話したのだと明かす。これらのプロットは、語り手「私」と五宝の間の同性愛的な姉妹／母娘関係を象徴するものとして読める。最初にこの点を指摘したのは、歐陽子の次の論考。歐陽子「〈孤戀花〉的幽深曖昧含義與作者的表現技巧」（初出は『書評書目』第30期、1975年10月）歐陽子『王謝堂前的燕子』台北・爾雅出版社、2009年改訂版（初版1976年）、141-162頁。

¹⁰⁸ 曾秀萍、前掲論文。引用の原文は「省籍融合的願景」（81頁）。

¹⁰⁹ 白先勇〔山口守訳〕前掲書所収「解説」、257-277頁。引用箇所は275頁。

宜蘭生まれの本省人監督・林清介（1944-）¹¹⁰が抜擢され、折しも当時シネマ・シティ台湾支社に「左遷」させられていた呉宇森（ジョン・ウー、1946-）がプロデューサーとして加わっていた。また、映画『孤恋花』の台北市内の興行収入は1200万元、これは同年に台湾で公開されたシネマ・シティ作品のなかでは4番目に多かったという。さらに、同年に上映された176部の新作国語映画のうち、興行収入が1000万元を超える作品はわずか23部であったことから¹¹¹、『孤恋花』は興業面では相対的成功を収めていたと見てよいだろう。

ところで、シネマ・シティがこの映画の制作を名乗り出たのは、実は、文芸映画という新ジャンルに挑戦することで、喜劇映画一辺倒という従来の路線からの脱却を図る目論見があったからだだったという¹¹²。しかし、完成した映画は他の白先勇小説の映画版と比べても、やはり圧倒的に娯楽性が強かったため、『孤恋花』は公開後ただちに、映画批評家たちの厳しい批判にさらされてしまった。当時、気鋭の映画批評家だった黄建業（1954-）が1985年8月に発表した短評「不忍卒睹的「孤戀花」——兼談被商業扭曲的文學電影（見るに耐えない「孤戀花」——ビジネスによって歪められた文学映画について）」では、主に林清介監督の技法的な「後退」が厳しく非難され、昨今の「映画の商品主義」は文学を「搾取」している、という嘆きが発せられている¹¹³。また、同年の台湾金馬奨でも、84年公開の映画版『玉卿嫂』や『金大班的最後一夜』が非常に高い評価を受けたのに対し、85年の映画『孤恋花』は、いずれの部門でもノミネートにすら至らなかったのだ。こうした興行と批評の反比例については、芸術性の欠如と娯楽性の過多だけでは語りきれない部分があると筆者は考えるが、それについては本章の終わりに考察したいと思う。

それではこの1985年の台湾映画『孤恋花』は、どのような物語として創作されたのか。先に述べたように小説「孤恋花」は、1950年代後半から60年代前半頃の台北に生きる語り手「私」が、40年代の上海での出来事を、意識の流れに沿って叙述する物語であった。それに対して映画版は、1944年の台北と1970年代の台北という二つの時空間を舞台に、次のような物語が時系列に沿って展開していく。

主人公の雲芳（姚煒：俳優名。以下同じ）は、台北の遊郭・醉楓楼で働く人気ホステス。蘇州に

¹¹⁰ 林清介（1944-）は、台湾宜蘭県礁溪郷生まれ、国立師範大学美術系卒業。初期は美術教師を務めながら映画助監督や脚本家として活躍し、1980年に映画監督としてデビューを果たす。代表作に『學生之愛』（1981）、『台上台下』（1983）、『失蹤的人口』（1987）、及び王拓の小説を原作とする映画『金水嬌』（1987）等。『台上台下』で新芸城及び龍祥のプロデューサーである王應祥と共作した。

¹¹¹ 統計データは次を参照。溫智平「一九八五年北市國片票房排行」『中華民國七十五年電影年鑑』1986年10月、64-67頁。

¹¹² 「台港合作攝製孤戀花——陸小芬小彬彬挑大梁」『中國時報』1984年9月19日。

¹¹³ 黄建業「不忍卒睹的「孤戀花」——兼談被商業扭曲的文學電影」『我們的雜誌』第5巻、1985年8月、162-163頁。

生まれ上海に身売りされ、現在は台北で同僚の白玉（陸小芬）と同居している。この白玉とは、原作中の五宝と白玉楼の役割を足して半分にしたような登場人物で、原作の白玉楼が林三郎の想い人であったのと同様、映画版の白玉は内地留学帰りの音楽家・林三郎（蔡揚名）と恋に落ちる。ただし、その死因は大幅に変更されており、原作の五宝はアヘン中毒の末に自殺していたのに対し、映画版の白玉は米軍の空襲によって命を落としている。

後半は 1970 年代の台北へと時空が移る。映画版の雲芳は台北の酒家・五月花のマネージャーを務め、そこで原作と同様、白玉によく似た台湾人ホステス娟娟（陸小芬）と出会う。後半部分で原作と特に異なるのは、娟娟が実父ではなく継父の強姦によって妊娠し、墮胎はせず出産していたこと。また、雲芳と林三郎が田舎道を歩くラストシーンに、娟娟の息子の阿昌の姿が見られることである¹¹⁴。

小説「孤恋花」の特徴は、いわゆる「本土色」が濃厚で、なおかつ性的少数者の生き様を描く点にあったが、この梗概からわかるように、映画版では「本土色」がいつそう深められる一方、女性主人公たちの同性愛的感情は全く描かれなくなってしまった。たとえば、映画版の雲芳は来台の経緯を次のように語る。「[上海の妓楼の] 万寿楼にいたとき、やっと一人の台湾人と出会い、珊瑚の商売をしている人で、私をここへ連れてきたのだけれど、残念なことに彼はすでに結婚していたの」¹¹⁵。さらに、雲芳が林三郎と白玉の恋愛に屈託なく祝福を送るシーンも多々描かれることから、彼女は異性愛規範から逸脱する存在では決してないとわかる。

男性同性愛を正面から描いた小説『孽子』はこの翌年の 86 年に映画化されているが、第 4 章でも触れるように、映画版『孽子』は結局 21 枚ものフィルムをカットすることで新聞局の検閲をようやく通過したのだった。この点からみても、「孤恋花」の暗示的な女性同性愛描写を、85 年の映画の中で焦点化することの困難さが見て取れる。そのこともあって、これまでこの映画版『孤恋花』は、80 年代台湾映画として如何に女性を表象していたか、というジェンダー論的観点から分析されることが多かった。その代表的な論考は黄儀冠（2012）であり、黄は、1980 年代に台湾で制作された白先勇小説を原作とする映画のいずれもが、結局は「男性のまなざし (male gaze)」のもとでの「良い女 (良妻賢母)」像と「悪い女 (放蕩淫婦)」像に二極化された女性イメージの表出に過ぎ

¹¹⁴ 本章で論じる映画『孤恋花』の物語内容は、白先勇・孫正国「孤戀花」（柯慶明編、前掲書『白先勇作品集Ⅷ 金大班の最後一夜及其他』249-326 頁）を参照。以下「シナリオ」と略記。なお、実際の映画（最終版の林清介・孫正国版シナリオによると思われる。未公開。）では、後半の時代設定が「1970 年代の台北」から「1980 年代の台北」へ、酒家の店名が「五月花」から「東雲閣」へと変更されているが、本章では基本的に白・孫シナリオに従って論述する。

¹¹⁵ 引用の原文は「我在萬壽樓，好不容易遇見一個臺灣人，做珊瑚生意的，把我帶到這裏來，可惜他已經結過婚了」（シナリオ、274 頁）。

ないと述べ、殊に『孤恋花』に関しては、雲芳と林三郎が娟娟の息子阿昌と手を取り合って歩くあの結末シーンが、「一男一女一子」で形成される規範的な核家族の誕生、及び子供という「新しい生（次世代）の希望」の象徴であることを指摘している¹¹⁶。

それに対して、映画版における「本土色」の強化については、今日までその改編の意味が深く追究されてきたとは言い難い。先の黄儀冠（2012）は「映画へと改編された後、国民としての感懐と時代の変遷は商業制作経費に制限され、歴史感が弱められ、国家への思いが後退し、情欲が前に現れた」と概括するのみで¹¹⁷、呉孟翰（2015）もまた、前年の映画『金大班的最後一夜』が経費制約のために大陸での撮影が不可能だったことを根拠に、「本土化」の環境的必然性を述べるに止まっている¹¹⁸。だが、こうした時空間の「本土化」というプロットの改編は、果たして何らかの思想的意味を伴うものではなかったのか。畢竟、映画版での時空間の「本土化」は、本省人監督の林清介が抜擢される以前に、白・孫のシナリオで考案されていたのである。ならば白先勇は、1985年の台湾社会で、いかなる思いをもって「孤恋花」の物語を「本土化」したのか。以下では、まず映画版で時空間の「本土化」と言われるプロットを再考し、そのプロット改編と当時の白先勇の思想との関係性を探りたい。

第3節 映画『孤恋花』における時空間の「本土化」再考

1. 「天涯淪落の人」としての連帯感

映画版『孤恋花』のシナリオにおいて、主人公・雲芳の人物像は次のように設定されている。

女、24歳から50歳過ぎまでを演じる。蘇州人。幼くして娼妓に身を落とし、回り回って台北へ流れ着く。初めは「醉楓樓」の酒場女、後に「五月花」のマネージャー。あだ名は「総司令」で、勇敢で情に厚く、母性的で、向こう見ずな一面も持ち、世故に通じている。¹¹⁹

¹¹⁶ 黄儀冠「現代主義與異質發聲——白先勇小説與電影改編之互文研究」黄儀冠、前掲書『從文字書寫到影像傳播——臺灣「文學電影」之跨媒介改編——』259-310頁。黄が援用する“male gaze”とは、1975年に映画理論家のLaura Mulveyが、ハリウッド映画の基本的なスタンスを批判して提出した概念。次を参照。Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” Screen 16.3 Autumn 1975, pp6-18. 及びローラ・マルヴィ [斎藤綾子訳]「視覚的快樂と物語映画」『Imago』1992年11月号。

¹¹⁷ 黄儀冠、前掲論文、274頁。引用の原文は「改編成影片之後，國族感懷與時代變遷受限於商業製作經費，因而削弱其歷史感，家國之思退位，情慾現身」の下線部。

¹¹⁸ 呉孟翰「欲望大他者：80年代電影與小説的互文性——以〈孤戀花〉、〈我愛瑪莉〉、〈風櫃來的人〉為例」政治大學台灣文學研究所碩士論文、2015年、50頁を参照。

¹¹⁹ 引用の原文は「女，從二十四歲演到五十多歲。蘇州人。自小墮入風塵，輾轉流到台北，先為「醉楓樓」酒女，後為「五月花」經理，綽號「總司令」，豪情俠義，重感情，有母性，也有潑辣的一面，為人世故通達」（シナリオ、253頁）。

蘇州生まれの彼女は、上海で娼妓として暮らした後に台湾へ渡った。映画の冒頭（1944 年の台北）、24 歳の彼女が「上海を離れて「もう 7、8 年になる」と語ることから、彼女はまさしく盧溝橋事件が起きた 1937 年前後に、16 歳の若さで渡台した移民だとわかる。そして日本統治下の台湾で「酒場女」としてキャリアを積み、やがて高度経済成長の只中にある台北で、高級マンションの一室を購入できるほどの財産を築き上げるのだった。

シナリオでは、彼女が多言語話者であることがはっきりと示されている。とはいえ、「蘇州人」である彼女がいわゆる蘇州語を使ったり、上海出身の彼女が上海語を使ったりする場面があるわけではなく、むしろ、前半（1944 年）では、彼女が日本語・台湾語を着実に習得していることが、後半（1970 年代）では北京語・台湾語・日本語を巧みに使い分けてビジネスを成功させていることが、繰り返し示唆されている。すなわち、70 年代の酒家・五月花で接客する雲芳の台詞には、台湾語と日本語が北京語の間にしなやかに織り込まれ、日本語にいたっては、台湾生まれの娟娟よりもずっと流暢であることが強調されるのだ¹²⁰。こうして戦前に日本語を習得し、1970 年代の台湾で北京語・台湾語・日本語の 3 言語をある程度自在に操る彼女の姿は、いわゆるエリート本省人的と言えようか。ともかく 70 年代において、50 数歳となった主人公は、すっかり台湾に土着化しているように見える。

また、映画版の重要人物の一人、音楽家の林三郎は、モデルとなった楊三郎のように、内地留学中の最後の約 3 年間は、日本の楽団員として中国大陆へ赴き、各地を演奏して廻っていた¹²¹。彼と雲芳は出会って間もなく意気投合するのだが、興味深いのは、この二人の共鳴のあり方である。1944 年の台北で、三郎はいわば大陸事情に通じた稀少な台湾人として雲芳の郷愁を刺激する。しかしそれだけではなく、彼が「[大陸では] 私は台湾人であると彼らに言ったが……彼らは私を日本人として扱うことしかなかった」と、自らのアイデンティティ・クライシスを告白するとき、「[雲芳と三郎の] 二人は、「同じく是れ天涯淪落の人」という知己の感をもつ」ようになるのだ¹²²。

2. “悪役”としての無差別空爆

¹²⁰ シナリオには、雲芳の日本語は「流暢な日本語（流利的日語）」、娟娟の日本語は「生硬な日本語（生硬の日語）」と記載されている

¹²¹ 楊三郎は 1940 年から日本敗戦までの 5 年間、日本の音楽団とともに中国遠征に出かけている。

¹²² 原文は「我告訴他們我是台灣人，（苦笑的聲音）可是他們都把我當成日本人」、および「三郎與雲芳並肩走在小徑上談心，兩人有「同是天涯淪落人」的知己之感」の下線部（シナリオ、276-277 頁）。「同是天涯淪落人」は、白居易『琵琶行』の一節「同時天涯淪落人，相逢何必曾相識」を典故とする言葉。外地に流れ落ちた者同士、あるいは似た境遇を持つ人（彼此都是流落在外或有著相同際遇的人）の意味。台湾政府『教育部重編國語辭典修訂本』を参照。

また映画版の大きな特徴の一つは、それが植民地期台湾を舞台としながらも、決して残虐な統治者としての日本人像を描かないことにある。むしろ物語の“悪役”として弾劾されるのは、空爆という無差別な軍事行為そのものなのだ。

映画版に登場する唯一の日本人は、台湾で建設工事を請け負う日本企業・紅丸で働く親方大工の男性で、名を山本という。映画の冒頭（1944年）、同業者の台湾企業・徳記が犯した重大なミスに対して山本は激昂しているが、「アニキ」と呼ばれる台湾人（本島人）ヤクザの阿圳が仲裁に入ることによって、事態はあっさりと解決し、また愉快的な宴席が続けられる。この些か荒唐無稽な一場面では、日本人（内地人）の山本よりも台湾人（本島人）ヤクザの阿圳こそが利発な「アニキ」であって、リーダーシップを有する者であることが示されているが、言い換えれば、山本の無害さが強調されているわけである。また後半（1970年代）になると、今度は山本が鰻の貿易商となって再登場する。阿圳の息子である柯老雄は、父親の誼みを利用して山本と儲け話を企み、マネージャーの雲芳も流暢な日本語で彼を手厚くもてなす。重要なことに、柯も雲芳もともに山本を「友人（朋友）」扱いし、そんな山本はむしろ、原作中の日本人客のように娟娟ら台湾人ホステスたちを愚弄する様子もない。つまり、この映画は全体として、“無害で友好的な一般市民”としての日本人イメージを強調しているのだ¹²³。

また、主人公・雲芳の対日感情も、彼女の過去に鑑みれば、異様なほど泰然たるものに見える。すなわち、彼女はかつて日本軍の空爆によって家族を亡くし、上海に身売りされたにもかかわらず、抗日戦争開始直前に日本統治下の台湾へ渡り、日本人向けの遊郭で働きながら日本語を習得し、日本人客を笑顔で迎えるほどのしなやかさを有していたのだ。

他方、シナリオには、米軍の空爆行為が描出される、あるいは主人公たちがそれに言及する場面が全部で六つ描かれている。なかでも白玉の命を奪った大空襲はとくに丁寧に描写されているが、そこでは重要なことに、ヤクザの阿圳と連れ立って店に入ろうとした複数の日本人客が、一斉に爆死する様子まで描かれている。また、三郎の父親も爆死したために林家は没落し、三郎は戦後しばらく母親と妹を連れて南部を転々とした、とその苦労話が明かされる。雲芳にいたっては、いつか遊郭を辞めて白玉と「玉芳食堂」を開業することが夢だったが、あの米軍の空襲が「私たちの夢を全て爆破してしまった」¹²⁴と、娟娟に向かって語っているのである。これらの描写はすべて、1944

¹²³ 映画の中盤、奇しくも林三郎とその友人が「山本五十六大将」の墜死事故を話題にする場面がある。真珠湾攻撃を題材とした日米合作映画『トラ！トラ！トラ！』（1970）が台湾で公開されたのは1974年のこと。この映画が描く山本五十六像、すなわち聡明な軍人にして戦争反対派のモラリストという英雄的イメージは、当時の台湾でもある程度定着していたことだろう。あるいは『孤恋花』はそれを塗り替えるべく、“無害な隣人”的日本人としての「山本」を配置したのかもしれない。

¹²⁴ 引用の原文は「把我們的夢想統統炸掉了」（シナリオ、291頁）。

年の台北に暮らす市井の人々——それは日本人も含めて——が被った空爆被害の甚大さを表すものだろう。しかもそれは主人公にとっては、かつて蘇州で体験したあの精神的苦痛、すなわち最愛の家族を失う苦痛の再来に他ならない。空爆は、それが日本の対中国侵略行為であろうと米国の対日本軍事行動であろうと、主人公たちのような小市民の命を大量に奪う。この映画を通して際立ってくるのは、無差別空爆行為そのものの残虐性なのだ。そしてこのような戦争表象は、日本統治時代末期の台北という時空設定があればこそより行いやすくなるものだろう。

次節では、こうした翻案が生まれた当時の原作者白先勇の思想的傾向を探っていきたい。

第4節 白先勇の小説哲学と歴史認識——1970年代後半から1980年代前半を中心に

1. 郷土文学運動と本土主義的台湾文学論形成への違和感

1970年に「台北人シリーズ」の最終章「国葬」を書き終え、翌年に小説集『台北人』を出版した白先勇は、その後は小説の筆をしばし擱き、文芸批評やエッセイの執筆に注力し、対談や講演も頻繁に行うようになった。とりわけ70年代後半からの白の文章には「小説とは何を描くべきか」をめぐる小説哲学的なものが多い。そして当時彼がそうした行動をとった背景としては、1970年代台湾における「郷土回帰」潮流の中の郷土文学運動、並びに第1章でも言及した文化大革命の衝撃を指摘できる。後述するように、両者の重なりの中で白先勇は「中国文学」全体の行く末について深く思案し始めたものと考えられる。

70年代に入ってから、台湾は「保釣運動（釣魚台を守る運動）」の熱狂とその終息（1971）、中華民国の国連脱退と中国代表権の喪失（1971.10）、「上海コミュニケ」による米中関係の正常化（1972.2）、日中国交正常化に伴う対日断交（1972.9）など、わずか2年半ほどの間に重大な政治事件を立て続けに経験した。他方、アメリカはグローバル資本主義経済の発展のために共産主義陣営との対話へと舵を切る一方で、台湾内には輸出加工区を設け、多くの多国籍企業を誘致し、台湾をグローバル資本主義経済社会へと組み込んでいった¹²⁵。また60年代に始まった高度経済成長以来、台湾の農村人口は激減し、都市部の中産階級が急増したが、こうした政治・経済的状況下で台湾の知識人たちは、いわゆる民族意識を発揚し、台湾というこの土地がいかなるものか、台湾はどこへ向かうべきか、ということを考え始めたのである。山口守（2001）は、1970年代台湾の状況について、当時は舞踊から茶館、文学に至るまで、様々な文化空間が帰属意識によって再認識・再発見されたとする呂正恵の指摘を踏まえ¹²⁶、「70年代初頭は、主体的台湾にせよ中国的台湾にせ

¹²⁵ 陳芳明 [下村作次郎ほか訳]、前掲書『台湾新文学史（下巻）』112頁を参照。

¹²⁶ 呂正恵「七、八十年代台灣郷土文學の源流與變遷——政治、社會及思想背景的探討」邵玉銘・張寶琴・庾

よ、台湾への帰属意識の一大昂揚期であった」と総括している¹²⁷。要するに 70 年代台湾はまさに「郷土回帰」の文化潮流¹²⁸に湧いていたのであって、文学界での郷土文学運動はその最たる象徴であった。

70 年代からの郷土文学運動は、ほとんど「現代主義文学」批判から始まったと言っても良いだろう。最初に批判されたのは現代詩の詩人たちで、1972-73 年の「現代詩論戦」は畢竟、いかなる文学も必ず「民族性」と「社会性」を持つべきであるという批判と反省の言説であったという¹²⁹。その「現代主義文学」批判が小説の分野にまで拡大したのは 73 年 8 月、外省人戦後第一世代の文学者・尉天驄¹³⁰らが創刊した『文季』においてである。「文学は生活に対する反応でなくてはならないばかりか、より重要なのはやはり如何にしてこうした反応を通して現実の中で自己を教育するかである、と我々は考える」¹³¹という創刊号「発行詞」の宣言からは、まさに「現代主義文学への反省と不満を」「現実主義」文学創作の主張という形で明確に示し始めたことが見て取れる¹³²。同誌の編集長はいわゆる郷土文学派として著名な王拓¹³³が務め、またその創刊号では、欧陽子作品が

弦編『四十年來中國文學』台北・聯合文學出版社、1995 年、147-161 頁。

¹²⁷ 山口守「郷土文学から台湾文学へ」黄春明ほか〔山口守編訳〕『鹿港から来た男』国書刊行会、2001 年、343-354 頁。引用は 351 頁。

¹²⁸ 蕭阿勤「抗日集體記憶的民族化：台湾一九七〇年代的戦後時代與日據時期台灣新文學」『台灣史研究』第 9 期、2002 年 6 月、181-239 頁。なお、同論文日本語訳は次を参照。蕭阿勤〔和泉司訳〕抗日集団的記憶の民族化——台湾一九七〇年代戦後世代と日本統治期台湾新文学」吳密察・黄英哲・垂水千恵編『記憶する台湾——帝国との相剋』東京大学出版会、2005 年、31-75 頁。引用箇所は順に 46-47 頁、48 頁。

¹²⁹ 同上論文、49 頁。

¹³⁰ 尉天驄は 1935 年生まれ、文芸批評家、作家。原籍は江蘇省碭山県。49 年に來台、政治大学中文系を卒業、のちに同校教授を務める。大学在籍時の 59 年 5 月、王藍・陳紀滢より雑誌『筆匯』を引き継ぎ『筆匯（革新号）』として刊行（61 年 11 月、第 2 巻第 12 期で停刊）。66 年 10 月には『文學季刊』を創刊、姚一葦、劉大任、黄春明、七等生、陳映真、施叔青らの作品を中心に掲載した（70 年 2 月、第 10 期で停刊）。71 年 1 月『文季』双月刊を創刊、黄春明や王禎和の作品を載せる他、第 1 期「編集手記」に「一人の芸術家はまず自身を現実生活の中に置くべきである（一個藝術家首先應該把自己置身於現實生活中）」と記述（71 年 3 月、第 2 期で停刊）。73 年 8 月、本論文中で触れる『文季』季刊を創刊（74 年 1 月、第 3 期で停刊）。その後、83 年に創刊した『文季』文学双月刊は「中国意識」を強調する点で、同時期に台湾の主体性を強調した『台湾文芸』（1964-2003）と対照的だった。なお、66 年刊行の『筆匯（革新号）』から 83 年刊行の『文季』文学双月刊まで、尉天驄が携わった一連の雑誌を「文學季刊」と総称することもある（以上、中華民国文化部『台湾大百科全書』所収「文學季刊」（<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=2250>）を参照（2018 年 3 月 11 日筆者閲覧）。代表作に、小説集『到梵林墩去的人』（1970）、評論集『文學札記』（1971）『民族與郷土』（1978、83 年巫永福評論獎受賞）『理想的追尋』（1985）、編著『郷土文學討論集』（1978）、散文集『天窗集』（1976）『眾神』（1976）『棗與石榴』（2006）『回首我們的時代』（2011）等。

¹³¹ 『文季』第 1 期、1973 年 8 月、1-2 頁所収「発行詞：我們的努力 and 方向」。引用の原文は「我們認為文學不但應該是生活的反應，更重要的還是如何透過這些反應在現實中教育自己」。

¹³² 蕭阿勤〔和泉司訳〕前掲論文、50 頁。

¹³³ 王拓（1944-2016）は、基隆八斗子生まれの作家・政治運動家。本名王紘久。台湾師範大学卒業、政治大学中国文学研究所修了。1970 年 6 月、『純文学』第 42 期に掲載された小説「吊人樹」でもって作家デビュー。その後、小説集『金水嬌』（1976）『望君早歸』（1977）を刊行。78 年 12 月に予定されていた国民代表選挙に立候補、選挙中止後も「党外」運動を続け、インタビュー集『黨外的聲音』（1978）を刊行。79 年、『美麗島』に参加するとともに雑誌『春風』を創刊。同年 12 月の美麗島事件で逮捕され、禁固 6 年の刑を受けた。

痛烈に批判される一方、黄春明の新作「莎啞娜拉、再見（さよなら・再見）」が大々的に掲載されたのだった。

では、こうした70年代初頭の郷土文学運動の中で、白先勇作品はどのように読まれ、批評され、再検討されたのだろうか。序章で述べたように、白の小説に関しては、60年代後半から70年前半までの間に、夏志清、葉維廉、顔元叔、姚一葦ら主に西洋文学の大家たちによって技巧上のモダニズム、中国古典文学との連続性、歴史意識の表れ等が指摘され、1976年に欧陽子が『台北人』の新批評分析を完成したことで、その作品論的評価は一定程度定まっていた。しかしその一方、白先勇が初の小説集『謫仙記』（1967）を刊行すると、その2年後に先の尉天驄は「社会棄児型である七等生、黄春明らと比べ、白先勇は感情面にせよ意識面にせよ、どれも濃厚な『貴族風味』を有している」、と辛辣な書評を寄せていた¹³⁴。尉がこの書評を「最後の貴族（最後の貴族）」と名付けたのは「あるいは彼〔白先勇〕は、我々の作家のうちでは最後の貴族となるかもしれない」からであり、最後は「白先勇の作品から我々は確かに過去の、目下の中国の一面を見るのである」と述べ、彼は論を締めくくっている¹³⁵。要するに尉は、「我々の作家」が乗り越えるべき「過去の、目下の中国」表象として、言うならば一種の反面教材として、白先勇小説を紹介していたのだ。また、1969年には、客家系本省人作家の林伯燕（1936-）が『幼獅文藝』に『遊園驚夢』（1968）評を寄せているが、林はまず「白先勇の小説は下層社会と無関係だ」と一喝した後、「最も肝要なのは、彼が書く『台北人』（全六篇）のその重点が台北と大陸の時空上の隔離感という悲哀に限られ、純粋な『台北』ではないことだ」と述べており¹³⁶、いわば、これら外省人たちの物語が「台北人」として括られることに対する不満を露わにしていた。

ひょっとしたら1970年、白先勇が特異的に「本土色」を匂わせる「孤恋花」を執筆し、『台北人』として単行本化する際にこれを全体の中盤に置き換えた（本来の10作目ではなく8作目）のは、上のような現実主義派からの批判言説に対する応答の証なのかもしれない。しかしいずれにしても、1971年4月に『台北人』が刊行されて半年後、尉天驄は早くもこれを批判したのだった。曰く、そもそも「我々が生活の中から力を生み出すことができるのは、決して感傷によってではなく、個人の苦痛が作る反省を通してである」のだが、『台北人』が描くのは「大変遺憾」なことに「今は

¹³⁴ 尉天驄「最後の貴族：謫仙記、白先勇著、文星書店出版」『文學季刊』第6期、1968年2月、125頁。引用の原文は「比之社會棄児型の七等生、黄春明等人，白先勇無論在感情上、在意識上，都帶有濃重的『貴族味』」。

¹³⁵ 同上評論。引用の原文は「而也恐怕只有白先勇才能夠畫出這些人的面貌，這樣他也許將成為我們作家中最後的一個貴族了」及び「在白先勇的作品中我們的確看到過去的、目前的中國的一面」。

¹³⁶ 林伯燕「論『遊園驚夢』——兼致葉維廉先生」『幼獅文藝』第181期、1969年1月、162-178頁。引用の原文は「白先勇小説和下層社會無關」及び「而且，最主要的，他寫了的『臺北人』（共六篇）其重點只限於台北跟大陸在時空上隔離感的悲哀，而不是純粹的『臺北』」（164頁）。

昔に如かず」という感傷に過ぎなかった」と。さらに「現在、この『台北人』という集の中で、我々はすでにこの時代の衰朽の一面を見たとし、作者の哀傷にも感銘を受けた。我々が望むのは、作者にとってそれが告別となること、皆にとっては、それが一つの鏡となることだ」（下線部は筆者）とし、小説は「自己を救う道」や「再生と新生」を描くべきだと訴える¹³⁷。つまり彼は『台北人』を反面教材的に読む立場をより明白にしたのだ。なお先述のとおり、この約2年後に尉は「現代主義文学」を乗り越えるための「現実主義文学」というテーゼを『文季』創刊号「発行詞」に打ち出している。

一方で『台北人』は順調にその発行部数を伸ばしたようで、1974年12月発行の『文芸月刊』は、刊行から3年ではや10版に達した『台北人』の人気ぶりに注目し、異なる3名の『台北人』論を一括掲載している¹³⁸。興味深いのはその全てが、これまで白先勇小説を高く評価してきた夏志清や葉維廉、歐陽子等の言説に検討を加えながら『台北人』を批判的に読み直そうとしたものであることだ。たとえばある者は、海外生活が長い白先勇には台湾の現実の一部分しか見えておらず、外省人の生活がすべてこれほど感傷的で衰朽したものであるはずはなく、この物語集に「台北人」を冠するのも、これを「衆生相」と評する¹³⁹のも問題だと批判する。また、このように『台北人』人気を揶揄する者もいた——「どんよりもの寂しく衰朽たる一面の光景、病にやつれた全編頹廢変態趣味の作品、これらはまた我々がいまこの時に必要とするものだろうか」（下線部は筆者）¹⁴⁰。すでに様々な政治事件を経験した「いまこの時」=1974年に「我々」に必要なのは、自分たちをわかりやすい形で鼓舞してくれる作品である、とこの論者は説くのである。

さらにその約1年後、同じく『文芸月刊』に掲載された評論・何田田「論《臺北人》（白先勇著）的人物和主題（『台北人』（白先勇著）の人物と主題を論じる）」の論調は、より峻烈なものだった。何はまず、白が描く「台北人」は「自身で自身を埋葬する失敗者」であり「大陸から来台した

¹³⁷ 尉天聰「自囿」『大學雜誌』第47期、1971年11月、59-61頁。引用の原文は順に「我們能夠從生活中生出力量，並不是由於感傷，而是透過個人的痛苦所作的反省」、「這些人物，大都飽經了繁華和動亂，眼看著「那個憂患重重的時代」作者史無前例的巨變，但是很遺憾的是：從大陸到臺灣這一過程所給予他們的，却只不過那一點「今不如昔」的感傷而已」の下線部（60頁）、及び「我們希望：對作者來說它是一次告別，對大家來說，它是一面鏡子，雖然，有人說：一個孩子哭得最傷心的時候，是他斷奶的那些日子，我們仍盼望經過這一番洗禮，大家都能像馬拉末筆下的小人物那樣，尋找出自救之道，開始再生和新生」の下線部（61頁）。

¹³⁸ 唐飈「穿鑿與多事的文評家——「台北人」之再探討」、葉飛虹「遊「台北人」之園・驚白先勇之夢」、連坤「一羣衰朽病態的「台北人」」。以上すべて「大家談：主題：白先勇的「台北人」」として一括掲載。『文藝月刊』第66期、1974年12月、110-126頁。このうち葉論文と連論文が、『台北人』が1971年4月の初版刊行から74年8月までの間に10版に達したことに言及している。

¹³⁹ 晨鐘出版社は1973年4月、歐陽子「白先勇の小説世界——「台北人」之主題探討」を新たに収録した『台北人』を刊行。同論考において『台北人』は「衆生相」を描いたものと論じられている。

¹⁴⁰ 連坤、前掲論文、126頁。引用の原文は「灰濛濛一片蕭颯衰朽景象、病懨懨滿紙頹廢變態氣味的作品，又豈是我們此時此刻所需要的」。

「貴族」階級」に過ぎないと指摘するだけでなく、「あるいは彼が『台北人』の各篇を書いたのは、全て文学のための創作というわけではなかった」、「白先勇の人物は彼の主題を表現するためにゾンビダンスを踊る傀儡に過ぎない」とさえ述べて、これまでの批判的論考では保留されてきた白文学の芸術性をも否定する。また、昨今の『台北人』人気に対しては、「米国にいる他の一部の中国人が、対岸の火事を見学する心境で『台北人』を評論し、白先勇が台北の人々の死期の遠からぬことを宣告したことに對して絶妙なる預言的佳作と言うのも、不思議なことではない。なぜなら彼らはそもそも一つ穴の貉の『天涯淪落の人』だからである。だが、台北の人々が意外にも『台北人』を經典の作として奉って持ち上げているのは、実に不可解で、考えれば考えるほどわけがわからない」と苦言を呈すほか、次のように語気を強めて論を締めくくる。「白先勇には暗黒を呪う逆流を暴露する権利がある、しかし、彼には人心のために希望や意志を残す義務もあり、我々この「憂患重々たる時代」に生まれた中国人から見れば、白先勇は明らかに彼の権利を心ゆくまで享受しているが、その義務を尽くそうという気持ちはないのだ」¹⁴¹（下線部は筆者）。この論者の詳細は未詳だが、いずれにせよこの時、現在の「憂患重々たる時代」にある台湾の現実を「希望や意志を残す」形で描かなければならないという、いわゆる「現実主義文学」的立場から白先勇を批判する声が次第に強くなっていった様子が見て取れる。

では白先勇自身は、こうした 70 年代台湾の「郷土回帰」的気運と『台北人』に対する「現実主義文学」提唱派からの批判言説をどのように捉えていたのか。白はまず、1970 年 9 月から 72 年 7 月にかけて欧陽子作品論、並びに当時の台湾文壇における欧陽子作品に対する批判への異論を立て続けに発表した後¹⁴²、74 年 1 月には第 1 章で言及した講演「流浪的中国人——台湾小説的放逐主題」をワシントンで行っていた（中国語版は 76 年 1 月に香港『明報月刊』に掲載）。そして 76 年、外省人文学者・高全之（1949-）の著書『當代中國小説論評』の書評を発表し、同書の黄春明

¹⁴¹ 何田田「論『台北人』の人物和主題」『文藝月刊』第76期、1975年10月、21-28頁。引用の原文は順に「他之以偏概全的將這一羣自己埋葬自己的失敗者統稱之為『臺北人』」（23頁）及び「臺北人」既非指臺北地區，甚至也不是以「人」為對象，而是指的大陸來臺的「貴族」階級の下線部（27頁）、「或者因為他寫『臺北人』各篇，並非全然是為文學而寫作」（21頁）及び「白先勇の人物只不過是為表現他的主題而跳殭屍舞的傀儡」（24頁）、「身在美國的其他的一部份中國人，以隔岸觀火的心情來評論『臺北人』，說白先勇宣判臺北的人死期不遠是絕妙的預言佳作，也不足為怪，因為他們原本就是一鼻孔出氣的『天涯淪落人』」；可是，身在臺北的人居然把『臺北人』奉為經典之作大捧而特捧，確實令人不解，愈想愈糊塗」（27頁）、「白先勇有權利暴露咒詛黑暗的逆流，可是，他卻也有為人心保留希望和意志的義務，對我們這生於『憂患重重的時代』的中國人來說，白先勇顯然盡情地享受了他的權利，而無心要盡那份義務」（27頁）。なお、論者が「我々この『憂患重々たる時代』に生まれた中国人から見れば…」と述べるのは、『台北人』の献辞「紀念先父母以及他們那個憂患重重的時代（先の父母及び彼らのあの憂患重々たる時代を記念して）」に対する皮肉であろう。

¹⁴² 次の二つがある。白先勇「評歐陽子小説」『中國時報』1970年9月26日～27日（なおこれは翌年にタイトルを「崎嶇的心路」と改められ、歐陽子の小説集『秋葉』（1971、晨鐘出版社）の序として収録）。白先勇「談小説批評的標準——讀唐吉松〈歐陽子《秋葉》有感〉」『中國時報』1972年7月16日～17日。

論に対して次のように異を唱えたのだった。

論者〔高全之〕は黄春明を「郷土作家」と称するが、これは不幸な「美称」だと思う。郷土色のある文学が良い文学とは限らない。黄春明のいくつかの作品が成功しているのは、郷土色のおかげと言うよりも、黄春明が台湾の村や町の人物を深く認識し理解しているからだ。……彼は彼らを一つの階級とみなして理想化せず、あくまでも彼らに抽象的な美德や罪惡を加えている。ゆえに彼の小説人物は、血肉がある「人」であり、「郷土の人物」である必要はなく、郷土色は彼の小説人物の背景でしかない。¹⁴³

そのうえで昨今の台湾文壇に対しては、次のような問題意識を持つとする。

台湾の文壇では現在「社会写真」の作風が流行している。字面のとおりに解すれば、いかなる社会現象も、写実的手法で書いた作品は、すべて「社会写真」と称し得る。しかし、一部の人々の「社会写真」に対する期待はずっと高いようで、文学作品を借りて社会の闇を摘発し、社会問題を改良するかのようで、いわゆる「社会抗議」に近い。……20・30年代、中国文壇は高らかに「プロレタリア文学」を唱え、社会の闇を暴露し、「工・農・兵」を賛美した。……「プロレタリア文学」のジレンマは、小説人物を社会階級全体とみて処理し、階級全体の長所や短所を諸個人の身の上に加えたことにある。しかし……プチブル階級の人々に虚栄心があれば、農民にも虚栄心があり、軍人が勇敢であれば、知識人も時に勇敢になる。プロレタリア文学の中の小説人物は、往往にして抽象的な階級観念に止まり、複雑な人間性を持つ真の人間ではない。しかし小説の一大課題は複雑な人間性を研究することであり、したがって、プロレタリア文学の作品が表現する人生というのは、往々にして公式化され、簡略化された人生である。¹⁴⁴

¹⁴³ 白先勇「我看高全之的「當代中國小說論評」（初出は『中国時報』1976年4月28日）白先勇、前掲書『驀然回首』55-63頁。引用の原文は「論者常把黃春明稱為「郷土作家」，我覺得這是一項不幸的「美稱」。有郷土色彩的文學不一定就是好文學。黃春明有些作品成功，不一定得力於他的郷土色彩，而是因為黃春明對於台灣的郷鎮人物有深刻的認識與瞭解的緣故。……他沒有把他們當作一個階級來理想化，硬加給他們一些抽象的美德或罪惡。因此，他的小説人物，是有血有肉的「人」，而不必要是「郷土人物」，郷土色彩只是他小説人物的背景」（58頁）。

¹⁴⁴ 同上評論。引用の原文は「台灣的文壇現在流行「社會寫實」的作風。如果按字面解，任何社會現象，以寫實手法寫成的作品，都可稱為「社會寫實」。然而有些人好像對於「社會寫實」的期許要高得多，似乎是要藉文學作品揭發社會黑暗，改良社會問題，近乎所謂「社會抗議」。……二十、三十年代，中國文壇高唱「普羅文學」，暴露社會黑暗，歌頌「工、農、兵」。……「普羅文學」的困境，是將小説人物當作整個社會階級來處理，把整個階級的優點或缺點加諸個人身上。但是……小資產階級的人有虛榮心，農人也有虛榮心，軍人勇敢，有時知識分子也會變得勇敢。普羅文學中小説人物，往往只是一種抽象的階級觀念，而不是具有複雜人性的真人。而小説

また、台湾文壇での自身の作品の評価、とりわけ『台北人』をめぐる批評のあり方については、同年 8 月、香港での胡菊人（1933-、『明報月刊』の編集長）との対談の中で、次のような感慨を語っていたのだった。

私が没落した貴族を描いていると批評する人もいるが、私はそうでないと思う。……あるいは旧社会というのは、新社会の目から見ればその罪悪は非常に深いのもかもしれないが、旧社会の人間もやはり人間であり、過去を描くのが良くないと言うなら、では、現代をどう描くというのか、現代も同様に過ぎ去っていくのである。¹⁴⁵

とりわけ最後の発言には、白が当時台湾文壇に対して抱いていた違和感が強く現れている。香港において彼は、68 年の尉天驄の『謫仙記』評から 75 年の何田田の『台北人』論に至るまで、繰り返し生産された「貴族風味」言説に、そして「過去」より「現代」を描くべきという「現実主義文学」論的立場からの批判にはっきりと異論を唱えていたのだ。ゆえにその少し前に表明された「台湾の文壇で」「流行している」「社会写真」の作風」に対する違和感も、当時の台湾の「現実主義文学」論に対する異論として読める。つまり台湾で「現実主義文学」的立場の声が「現代主義文学」批判を強めながら大きくなるにつれ、次第にある種排他的な「現実主義文学」的「郷土文学」論が形成されていくことを、白は危惧していたのではないか。「60 年代の多くの台湾作家のなかで「郷土」と「現代」は共存し、「郷土」的な内容がしばしば「現代」的な技巧様式で表現された」¹⁴⁶——2000 年に来日した際、60 年代に『現代文学』に集結した「郷土作家」である黄春明や王禎和の作品をめぐり、彼がこう強調したのは示唆的だ。ちなみに、尉天驄らが『文季』で「現実主義文学」を声高に唱え始めて 1 ヶ月後、1973 年 9 月に白の創刊した『現代文学』は経済的理由により停刊に追い込まれていたのだった。

第一大課題就是研究複雜的人性，因此普羅文學的作品，呈現的人生，往往是公式化、簡單化了的人生」（60 頁）。

¹⁴⁵ 劉道紀錄「與白先勇論小說藝術——胡菊人白先勇談話錄」（対談は1976年8月21日に香港假日飯店で行われた。初出は『明報月刊』第132期、1976年12月。後に『聯合報』1976年12月28～29日に掲載）白先勇、同上書『驀然回首』119-163頁。引用の原文は「白：有些人批評我寫沒落的貴族，我覺得不是……」（150頁）から「白：……或許舊社會，在新社會的眼光看是罪惡重重，但是舊社會的人還是人，若說寫過去就不好，那麼，怎麼寫現代，現代也一樣會過去」（151頁）。

¹⁴⁶ 白先勇 [池上貞子訳]「60 年代台湾文学——「現代」と「郷土」——」『日本台湾学会報』第 3 号、2001 年 5 月、131-138 頁。引用箇所は 136 頁。なお中国語原文は、白先勇「六〇年代台灣文學：「現代」與「郷土」」白先勇、前掲書『樹猶如此』182-193 頁所収。

上の一連の発言からちょうど1年後の77年4月、雑誌『仙人掌』第2期に「郷土文学」をめぐる5本の評論が一括掲載されたのをきっかけとして¹⁴⁷、台湾文壇は郷土文学論戦に沸くことになる。この論戦では、白先勇作品は貴族的・頹廢的で、台湾「郷土」の「現実」を描いていないという主張が繰り返されるが¹⁴⁸、この論戦中の議論で特に着目すべきは、やはり葉石濤「台湾郷土文学史導論」（1977）であろう。これは葉にとって「台灣的郷土文学」（1965）¹⁴⁹に続く2作目の郷土文学論で、台湾本土で創作された文学を「台湾郷土文学」として捉え、その歴史的系譜を構築せんとするものである。ただし注意すべきは、この論考が「台湾郷土文学」の対立項に「亡命文学」を置き、後者を些か排他的に扱って憚らないことである。「明らかに、いわゆる台湾郷土文学は台湾人（台湾に住む漢民族及び原住種族）が描いた文学でなければならない」、「台湾作家は……根強く揺るがない「台湾意識」を持たねばならない、さもなければ台湾郷土文学は「亡命文学」となってしまうのではあるまいか？」と、葉は論じる¹⁵⁰。さらに吳濁流『アジアの孤児』についても、「これは帰る場所のない台湾知識人があちこち放浪し、漂泊し、安居の地を探す小説だが、本当に台湾人には帰

¹⁴⁷ 陳芳明『台灣新文學史』聯經出版、2011年、547頁。5本の評論は以下の通り。王拓「是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」（「現實主義」文學であって「郷土文学」ではない）」、尉天驄「什麼人唱什麼歌（どんな人間がどんな歌を歌うのか）」、蔣勳「起來接受更大的挑戰（さらに大きな挑戦を受けて立とう）」、朱西甯「回歸何處？ 如何回歸？（どこへ、どのように戻るのか？）」、銀正雄「墳地裡哪來的鐘聲（墓場のどこかで鐘が鳴る）」。日本語訳は、陳芳明〔下村作次郎ほか訳〕『台灣新文學史（下巻）』東方書店、2015年、140頁を参照。

¹⁴⁸ たとえば、蔣勳（1947-、西安生まれの外省人作家・画家・詩人）は、王拓が1977年9月に刊行した小説集『望君早歸』に「序」を寄せ、陳映真と白先勇とを比較して次のように述べている。「彼〔陳映真〕が白先勇という没落エリート家庭の代表者と最も異なるのは、やはり彼の「世界を改革する意識と情熱」である」、陳の作品は「白先勇のあのような中原エリート家庭の腐爛・墮落・死・病態世界から一步跳躍したものである」。蔣勳「臺灣寫實文學中新起的道德力量——序王拓「望君早歸」」尉天驄編『郷土文學討論集』台北・遠流・長橋聯合發行部、1978年、471-481頁。引用の原文は、「他最不同於白先勇這個沒落權貴世家的代表者的還在於他那「改革世界的意識和熱情」。這種改革的意識和熱情，無論如何「不徹底」、如何「空想」、如何在「實踐」和「認識」之間「互相背反」、如何「導致他們在行動上的猶豫無力和苦悶」，却是跳躍出白先勇那一類中原權貴世家腐爛、墮落、死亡、病態世界的第一步」の下線部（473-474頁）。

また、胡秋原（1910-2004、湖北省黃陂生まれの史学家・文芸評論家、国民党員）は、白先勇の小説は「大陸では少数の権勢ある高官貴人、あるいは名高い女が台湾に来て、過去の状況を感じ懐するというお遊びである。他のいわゆる郷土作家は、台湾の普通の小人物、農民や労働者などを描いている」と批評した。夏潮月刊「談民族主義與殖民地經濟——訪胡秋原先生」（初出は『夏朝』第20期、1977年11月、原題「訪胡秋原先生談民族主義」）尉天驄編、前掲書、561-577頁。引用の原文は「有人談近期來臺灣文學，就提到白先勇。我看了他幾篇文章，文筆還不壞，很俏皮。但是他寫的都是他所熟悉的生活環境，寫大陸上少數有權有勢的達官貴人或名女人來到臺灣，感懷過去的情形這一套玩意。另外一些所謂郷土作家，則描寫了臺灣普通的小人物，農民、工人等等」の下線部（575頁）。

¹⁴⁹ 葉石濤は1965年11月、評論「台灣的郷土文學」を『文星』第97期に発表。これは、戦後最も早く「郷土文学」について議論した例で、後の台湾文学史編成へと続く葉の一連の文学営為の出発点となった論考である。

¹⁵⁰ 葉石濤「台灣郷土文學史導論」（初出は『夏朝』第14期、1977年5月）尉天驄編、前掲書、69-92頁。引用の原文は「很明顯的，所謂臺灣郷土文學應該是台灣人（居住在臺灣的漢民族以及原住種族）所寫的文學」及び「儘管臺灣作家作品的題材是自由毫無限制的，作家可以自由地寫出任何它們感興趣及喜愛的事物，但是他們應具有根深蒂固的「臺灣意識」，否則臺灣郷土文學豈不成為某種「流亡文學」？」の下線部（72頁）。

る場所がないのか？ この種の知識人の彷徨や疎外感は、当時のあらゆる台湾人民の心の声なのか？」と、これは農民や労働者が「顧みる暇のない」「贅沢」な苦悶を描くに過ぎない、と批判的検討を加えている¹⁵¹。

もっとも、1977年の葉論文で提起される「台湾人民」や「台湾意識」あるいは「台湾郷土」とは、まだ「中国人意識」に内包されるものでしかない。美麗島事件を経た80年代になってようやく、「台湾意識」を核とする台湾郷土文学論が「台湾人意識」を核とする台湾文学論へと昇華していくのであり¹⁵²、その記念碑となったのが1987年2月に上梓された葉の『台湾文学史綱』（高雄・文学界雑誌社）であった。それでは、この「台湾人意識」と「台湾郷土文学」を軸とする「台湾文学史」観の構築を目指す同書の中で¹⁵³、白先勇小説の評価はいかにと言えば、まず『台北人』に関しては、言い古されたように貴族階級の没落、そして彼らに頼って生活するものの没落と、ひいては新生までを描くものとするが、やはり全体を「退廃と失意」の一点に要約する向きがある。また同書は、外省人であれ本省人であれ二世世代の作家については、何よりも台湾本土に根を張って生きる意識を持つか否かを問うているが、殊に白先勇作品については、皮肉にも白の講演「流浪的中国人」（1974）を援用する形で、「無根と放逐」の意識が抜きがたくある」と結論づけている¹⁵⁴。つまり、同書のなかで白先勇文学は、芸術的価値と前衛性、並びに西洋小説の紹介に尽力した功績と影響力は高く評価されつつも、台湾本土の現実を描く台湾文学の「主流」的系譜からは、一種の異端的存在として除外されてしまっているのだ¹⁵⁵。ちなみにその後、葉の文学観を継承しつつそれを発展させた

¹⁵¹ 同上論文、90頁。引用の原文は「這是描寫沒有歸宿的臺灣知識分子到處流浪、漂泊、尋找安居之地的小説，但是真的臺灣人是沒有歸宿的嗎？這種知識分子的徬徨和疏離感是否為當時所有臺灣人民的心聲？吳濁流的這篇小説毫無疑問的正確地刻畫出臺灣知識分子的精神歷經路程，亦說到了臺灣人民在日本殖民者統治下的苦悶和痛苦，但被損害最慘重的農民是否感覺到同樣的苦悶？事實上這些勞動者在這篇小説裏並沒有位置，他們也無從參與這被放逐的流亡生活，恐怕他們也無暇顧及這種「奢侈」的苦悶吧？」の下線部。

¹⁵² 主に次を参照。蕭阿勤、前掲論文。葉石濤〔中島利郎・澤井律之訳〕『台湾文学史』研文出版、2000年、287-303頁所収「解説」。

¹⁵³ 葉石濤『台湾文学史綱』の中で次のように明言している。「郷土文学は、七〇年代に歴史の舞台に改めて輝かしく登場し、台湾文学の主流となると、さらに「郷土文学」の呼称を捨てて、歴史的淵源をもつ台湾文学に合流した」（葉石濤〔中島利郎・澤井律之訳〕前掲書、145頁）。なお、陳芳明は葉の文学史観を次のように解説する。「彼はリアリズムを台湾文学の主流と捉える姿勢にゆるぎはなかったものの、各種の文学的実験や新機軸は拒まない、包容力を視野の広さを持っていた」（陳芳明〔下村作次郎ほか訳〕前掲書、86頁）。

¹⁵⁴ 引用箇所は、葉石濤〔中島利郎・澤井律之訳〕前掲書、131頁、及び119頁。

¹⁵⁵ 当時気鋭の本省人文学評論家だった高天生（1956-）も80年代、白先勇作品を「台湾文学の異数（台湾文学の異数）」と表現した。高天生「可憐身是眼中人——試論白先勇の小説」（初出は『中国論壇』第2巻第9期、1981年8月）高天生『台湾小説與小説家』台北・前衛出版社、1994年新版（初版1985年）、131-141頁。

なお、同様の観点から『台湾文学史綱』の特色を批判的に検討した論考に、彭小妍（1999）「等待暗黒逝去，光明來臨的日子——論葉石濤《台湾文学史綱》」（『台湾文学經典研討會論文集』所収）がある。彭論文は、同書が台湾を「移民社会」としつつ白先勇らの描く「無根と放逐」を「移民」の心象の一つと捉えないのは作者の矛盾ではないか、と指摘した（葉石濤〔中島利郎・澤井律之訳〕前掲書所収「解説」参照）。しかし2001年、同氏が『聯合文學』葉石濤特集に寄せた論考では、同様の問題点をあげつつ、むしろ「いかなる文学史の

彭瑞金『台湾新文学運動四十年』（1991、台北・自立晚報出版社）では、まさに中島利郎が指摘するように、白先勇や歐陽子への評価はさらに厳しいものとなっている¹⁵⁶。

他方で白先勇自身は、1977年の郷土文学論戦の発生以後は台湾文壇について直接的な発言をすることは控え¹⁵⁷、むしろ文革を経験した「中国文学」の今後をめぐり、香港や台湾で自身の思想を語ることに注力していったのだった。

2. 文化共同体としての「中国」

『現代文学』の創刊メンバーで在米作家の陳若曦（1938-）が、香港『明報月刊』に一連の文革小説を発表したのは1974年のこと。陳は「祖国」である中国の共産主義に憧憬し、66年に大陸へ渡った。しかしそこで文革を経験し、73年には香港へ脱出、翌年から「尹縣長」をはじめとする6編の小説を書き、文革の内実を告発したのである。それが小説集『尹縣長』として76年に台湾で単行本化した時、白先勇はいち早く同書の書評を『中国時報』に発表し、台湾社会に文革の悲劇を伝えた一人でもあった¹⁵⁸。そして対米断交の直後、あるいは台湾民主化運動の勃興前夜にあたる1979年8月、香港で行われた第1回「中文文学周」において、白先勇は講演「社會意識與小説藝術——五四以來中國小説的幾個問題（社会意識と小説芸術——五四以来の中国小説の幾つかの問題）」を行い、香港の聴衆に向かって次のように語っていた。

五四以来、社会写実主義を主流とする中国現代小説で、凡そ成功した作品は、いずれも社会意識が、芸術表現との間で、一種の協調と均衡を獲得した産品です。……もし小説が強烈な社会意識だけを顧み、表現芸術を無視しはじめていたら、この類の作品は、我々が今日読めば、往々にして時代遅れで、読むに耐えないと感じるのです。……最近、私は大陸中国の「社会主

編成にも、その綱領（agenda）があり、いかなる新たな綱領の出現も、みな政治的・社会的環境の変遷と密接に関係している」こと、そして葉がのちに「郷土文学」の画一的な作風を内省していたことを強調する。彭小妍「死亡／復甦・黑暗／光明——《台灣文學史綱》與本土化」『聯合文學』第206期、2001年12月、22-25頁。

¹⁵⁶ 彭瑞金〔中島利郎・澤井律之訳〕『台湾新文学運動四〇年』東方書店、2005年。中島は「解説」（415-424頁）で次のように総括する。「〔葉石濤『台灣文學史綱』と〕異なる点は、戦後の叙述が格段に詳細になっていることに加え、本土文学史観がより前面にわたって押し出されていることだ。特に台湾の地に根づいた文学の正当性を繰り返し強調し、逆に台湾の地に定着しようとしないう、漂泊と流亡の文学、例えば聶華苓、於梨華、白先勇、歐陽子等に対する評価はかなり厳しい」。

¹⁵⁷ もっとも本論文53頁で引用したような「20・30年代、中国文壇は高らかに「プロレタリア文学」を唱え、社会の闇を暴露し、「工・農・兵」を賛美した」という白先勇の主張は、余光中「狼來了」等、77年の郷土文学論戦時の主要の火種となった発言の論点と重なって見えるが、その問題の追究はここでは喫緊の課題ではないと考える。

¹⁵⁸ 白先勇「烏托邦的追尋與幻滅」（初出は『中國時報』1977年11月1日）白先勇『驀然回首』台北・爾雅出版社、1978年、103-118頁。

義悲劇文学」「傷痕文学」「地下文学」を多く読み、とても感動的な作品もありました。しかしそのなかの小説は、芸術的視点から批評するならば、あの重大で強烈な社会意義を担うにはやはり技巧は不十分です。¹⁵⁹

そして、文革中に大陸から香港へ逃れた元紅衛兵の青年作家たちや、この「中文文学周」で選出された新人作家たちの作品を高く評価しながら、最後に「香港が中国文学の3番目の基地となることを希望します」¹⁶⁰と述べて、講演を締めくくったのである。

このように「社会意識」の過剰性を批判し「表現芸術」の重要性を説く姿勢は、明らかに、先のような台湾文壇における「社会抗議」に近い「社会写真」の「流行」への批判と通ずるところがある。1960年に白らが開始した台湾モダニズム文学運動は、畢竟、文学の政治化に対する抵抗運動であったと考えられているが、それが70年代になると、まず文革という衝撃のうえに郷土文学論に湧く台湾文壇に対する強い違和感が重なって、白はいかなる立場であれ特定の政治イデオロギーによって文学を批評する行為そのものに対し、いっそうの拒絶感を持つようになったのではなかろうか。そして、そうした小説哲学をもってこそ「中国文学」の「蘇生」が可能だと白先勇は考えていた。彼が第1章で言及した「北斗人」作家たちと対面し、深い感銘を受けたのはこの直後のことだ。その後香港から台湾入りした白は、とりもなおさず台湾ナショナリズムの萌芽期を迎えようとしていたその地で、「白先勇與青年朋友談小説（白先勇、青年たちと小説を語る）」（1979）と題する交流イベントを行い、青年読者に向かって先の講演と同様の話をしたのである。

今年は五四運動から60年、各方面の動向——台湾方面もそうで、新生世代が起き上がり、みな台湾の本土生まれ本土育ち、土地に対するアイデンティティ、土地に対する感情、社会に対する……我々とは全く異なっています。台湾において見れば、一つの新たな方向があります。大陸から来た者、香港にいる者、大陸内にいる者、彼らにも一つの新たな方向があります。……私は中国文学が生命の新たな動力をもってゆつくりと蘇生し、前に向かって大きな流れと合流

¹⁵⁹ 白先勇「社会意識與小説藝術——五四以來中國小説的幾個問題」（1979年8月に香港第1回「中文文学周」で講演。初出は『明報月刊』第166期、1979年10月、及び『中国時報』1979年10月8日掲載）白先勇『第六隻手指』台北・爾雅出版社、1987年、151-165頁。引用の原文は「五四以來以社會寫實主義為主流的中國現代小説：凡是成功的作品，都是社會意識，與藝術表現之間，得到一種協調平衡後的產品。……如果小説只顧表現強烈的社會意識，而忽略起表現藝術，這一類的作品，我們今天看來，往往感到過時，不耐讀」（162頁）から「……最近我讀到不少中國大陸的「社會主義悲劇文學」、「傷痕文學」、「地下文學」，有的非常令人感動。但其中小説，如以藝術眼光來批評，技巧還是不足擔負那樣重大強烈的社會意義的」（164頁）。

¹⁶⁰ 引用の原文は「希望香港變成中國文學的第三坐鎮」。

しは始めているのを感じます……もしかしたら、あなたたちはここでは思わないかもしれないけれど、私は外で若い人たちの作品を見て、我々とは全く違うと思ったのです。¹⁶¹

聞き手である青年たちは、おそらく 60 年代生まれの台湾人読者と推測されよう。白がここで「本土生まれ本土育ち」の彼らには「我々とは完全に異なる」郷土意識があると述べるのは、いわば台湾アイデンティティの萌芽があることの確固たる肯定だとも言えよう。そのうえで、その台湾アイデンティティをいわば狭義の台湾ナショナリズムによる「台湾文学」へと収斂させてしまうのではなく、それを「中国文学」における一種の台湾的特徴、いわゆる「台湾性」として認識し、さらに大陸中国・香港との対話及び相互理解を通してこそ「中国文学」の「蘇生」がある、と白は説いていたのではなかろうか。ここから、70 年代以降になると、いわゆる「文化中国」¹⁶²の概念に限りなく近い、政治的イデオロギーを超えた文化共同体としての「中国」のあり様を追求しようとする白先勇の姿が浮かび上がってくるのである。彼は文化共同体としての「中国人」がみなで協力して構成する「中国文学」というヴィジョンを提起していたのだ。

3. 空襲の記憶、対日感情、戦争認識

米華断交、美麗島事件が発生した1979年から3年経った1982年、今度は日本政府の提出した教科書改訂案が、東アジア全体に新たな波紋を起こした。1983年に発表された白先勇のエッセイ「豈容青史盡成灰（どうして青史が灰になるのを許せようか）」は、この日本の新しい教科書問題をめぐる作者の憤りを露わにし、日本政府を強く批判したものである。そのなかで白は、台湾の政府はドキュメンタリー制作などを通して抗日の歴史をより積極的に語り継ぐべきであるとし、また、83年9月刊行の『現代文学』復刊第21期を「抗戦文学専号」としたのは「戦後第一世代の青年読者が……我々国家の苦難の歴史を体得する」¹⁶³ことを目指したものだとして説明する。その他、米国人記者セオドア・ホワイト（Theodore White）の“*Thunder Out of China*”（1946）における国民党と抗日

¹⁶¹ 王法耶・潘秀玲記録「白先勇與青年朋友談小説」（1979年9月14日、時報副刊編集室にて対談。初出は『台灣時報』1979年9月25日～27日）白先勇『明星咖啡館』台北・皇冠出版社、1987年（第3版。初版は1984年）、249-279頁。引用の原文は「今年是五四運動六十年，各方面動向——台灣方面也是，新生代起來，大家在台灣土生土長，對土地的認同、對土地的感情、對社會……跟我們完全不一樣。在台灣看來，有一個新方向；大陸出來的、在香港的、在大陸裏邊的，他們也是有一新方向。……我感到中國文學的生命有新的動力慢慢在復甦了，往前與洪流匯合起來……也許，你們在這兒不覺得，我在外面看的年輕人的作品，我覺得跟我們是完全不同」（253頁）。

¹⁶² いわゆる「文化中国（Cultural China）」とは、中国思想家の杜維明が1989年、論文“Cultural China：The Periphery as the Center”（文化中國：邊緣中心論）の中で提起した概念で、国家としての「政治中国」ではなく、儒教的価値観の及ぶ地域に存在する文化共同体としての「中国」を捉えようとする新儒家的思想。

¹⁶³ 引用の原文は「希望戦後一代的青年讀者……去體認我們國家苦難的歷史」。

戦をめぐる記述に強く反駁する等¹⁶⁴、本エッセイは全体的に憤怒と非難の色が濃い。ところがそれだけでなく白は最後に、1963年に自身が初訪日した時の思い出に触れ、次のように述べてもいた。

中日戦争は、中日両国の人民の大悲劇である。文化や文字がこれほど近い二つの民族がまさか残虐な殺し合いをするとは。……中日戦争および台湾への50年間にわたる植民統治は、我々の日本に対する気持ちを矛盾に満ちたものにさせる。日本の精緻な文化と物質文明は、我々を羨望させ、その感情は禁じ得ない。しかしながら、歴史の傷跡もまた、常にかすかに痛み、我々は疑いと恐怖の念でいっぱいになるのである。日本を憎むのも日本に媚びるのも正しい道ではなく、理性的考察と理解が常に最も肝要なのだ。¹⁶⁵

こうして白は、日本政府の戦争責任を厳しく弾劾しつつ、「中国人」が日本そのものを闇雲に憎むことも日本の経済帝国主義に迎合することもどちらも道理的ではないと警告を鳴らし、「中日両国の人民の大悲劇」を理性的に考察し後世に伝達するべし、と強く訴えかけるのである。

また、同年に『聯合報』に発表したもう一つのエッセイ「第六隻手指」（1983）では、幼少期の戦争体験を次のように振り返っていた。

日本人の空襲は、一つの爆弾で、一人の左官を粉々に砕き、一本の足を木の上まで飛ばした。我々はそのあまり縁起のよくない古い家に住んでいたが、その理由はただ、警報から逃れるために、防空壕が近かったからで、日本軍機は常に来襲し、一晩中恐怖は続いた。……私は怖いとは感じなくて、風洞の山頂に二つの赤玉——空襲のサイン——が掛かるのを見て興奮していた。また学校に行かなくてもよくなったからだ。¹⁶⁶

¹⁶⁴ 白先勇は次のように述べている。「彼〔ホワイト〕は当時の状況を次のように報道した。兵士は栄養不足で、徴兵制度は不合理で、少数の官吏は腐敗しいい加減だった。あるいは抗戦後期においてその真実性はあるかもしれないが、抗戦前期に中国軍と人民が勇敢に抵抗した事跡はどうなるのか？」引用の原文は「他報導當時的狀況：士兵營養不良，衛兵制度不合理，少數官員腐敗顛覆。在抗戰後期容或尤其真實性，但抗戰前期中國軍民英勇抗敵的事跡呢？」。

¹⁶⁵ 白先勇「豈容青史盡成灰」『聯合報』1983年11月27日。引用の原文は「中日戦争，是中日兩國人民的大悲劇。兩個文化文字如此相近的民族竟至互相殘殺。……中日戦争以及台灣五十年的殖民統治，使得我們對待日本心理矛盾重重。日本の精緻文化及物質文明，使得我們羨慕嚮往，情不自禁；然而歷史的傷痕又時常隱隱作痛，使得我們疑懼滿腹。仇日媚日都非正途，理性的考察與了解仍屬首要」。

¹⁶⁶ 白先勇「第六隻手指——紀念三姐先明以及我們的童年」（初出は『聯合報』1983年8月17日）白先勇、前掲書『第六隻手指』3-28頁。引用の原文は「日本人空襲，一枚炸彈，把個泥水匠炸得粉身碎骨，一條腿飛到樹上去。我們住在那棟不太吉祥的古屋裏，唯一的理由是為了躲警報，防空洞就在鄰近，日機經常來襲，一夕數驚。……我倒並不感到害怕，一看見風洞山頂掛上兩個紅球——空襲訊號——就興奮起來：因為又不必上學了」（4頁）。

このエピソードは、正直な子供心を実にユーモラスに表現しながらも、日本軍の空襲が昼夜を問わず行われ、さらに左官のような一般市民が大量に惨殺された事実を鮮明に伝えるものである。

この次に白先勇が日中戦争について深く語ったのは、それから30年以上経った今日、2015年5月22日に台北の世新大学で開かれた記念講座「戦争與記憶——抗戦勝利70周年系列講座（戦争と記憶——抗日戦争勝利70周年シリーズ講座）」においてのことだった。この日の白の講演は、80年代に述べていた彼の歴史認識を理解するに重要な手がかりを与えてくれるので、時代は異なるが、少し言及しておきたい。

白がまず集団の歴史記憶として特に強調したのは、日本の侵略を受けた「我々」だけでなく、侵略者である日本人も含め日中両国が経験した二度の大戦の歴史を忘却してはならないということ。

「このように過去の教訓を学ばない人類は絶え間なく、自分の過ちを繰り返して犯す。……中日抗戦ならば、我々は大いに警戒し、警戒レベルを大いに上げる。日本人も同じだ」と、白は言う¹⁶⁷。また個人の戦争記憶については、空爆と避難をめぐる幼少期の過酷な体験を丹念に語るとともに、やはり1963年に初訪日した時のことに触れ、自身の対日感情を次のように述べていた。

私が初めて日本へ行った1963年、……〔銀座を歩く若者たちには〕全く戦争の様子がなかった。その時心の中で思いました。どうしてこれらの日本人を憎めようか？彼らの責任ではないのだ、と。……彼らの父親・祖父世代が大きな間違いを犯し、我々の国家に大災難をもたらした。……歴史上どれほど不公平なことか。でもどのように言えますか？誰に向かって清算を求めるのですか？¹⁶⁸

こう語る白が繰り返し強調するのは、畢竟「我々自ら」が過去の災禍を忘却すべきではないということだ。「我々自らあれほど大きな戦争をやって、かたじけなくも戦勝国になっている」¹⁶⁹と、

¹⁶⁷ 白先勇「我們生命中的八年抗戰」『戦争與記憶：抗戦勝利七十周年系列講座』台北・世新大学、2015年5月22日。参照URLは、<https://www.youtube.com/watch?v=71VPfJ07ITI&feature=youtu.be> および <http://www.shu.edu.tw/News.aspx?sID=20215>。（いずれも、2017年7月19日筆者閲覧）。引用の原文は「這麼不會學過去的教訓人類就是在不斷地犯，重複自己的錯誤。……如果是中日抗戰，我們會大大地警惕，大大地提高警惕。日本人也一樣」（すべて筆者による聴き取り及び字幕による。引用にあたり適宜句読点を挿入。以下同様。）

¹⁶⁸ 同上。引用の原文は「我一次到日本的時候1963年……完全沒有那些戰爭的，那時候我心中有著：怎麼去仇恨這些日本人呢？不是他們的責任。……因為他們的父輩祖輩犯了那麼大錯誤，把我們國家帶來那麼大災難……歷史上多麼地不公平。但怎麼說呢？向誰去算帳？」

¹⁶⁹ 引用の原文は「我們自己打了那麼大一仗，還忝為戰勝國」。

本講演は「我々自ら」が一種の歴史的健忘症になっていくことに対する強い警告でもって結ばれている。

以上から二つのことが見えてくる。まず、白にとっては幼少期の壮絶な空襲体験が戦争の原風景であること。そして、（文化共同体としての）「中国」に生きる「我々」は単純な被害者・加害者の言説にとらわれることなく、日中戦争を「日中両国の人民の大悲劇」、ひいては「我々自ら」が起こした戦争として捉え、その記憶を語り継ぐ義務がある——こうした戦争認識を、白が80年代から一貫して持ち続けているということだ。

第5節 小結

では、話を再び映画『孤恋花』に戻そう。この翻案では、物語の時空間が大幅に「本土化」されていた。ただしその実体は、蘇州人の主人公が台湾に来て急速に土着化していくなかで、東京から中国へ赴き、アイデンティティ・クライシスに陥った台湾人との間に「天涯淪落の人」という紐帯を発見するという物語であった。また“無害で友好的”な市井の日本人を描き、米軍を含む無差別空爆行為それ自体への弾効が実に顕著な作品でもあった。こうした翻案は、当時の白先勇の小説哲学や歴史認識と次のように関わっていよう。

まず、空爆という軍事行為を物語の“悪役”にしたことについて、これはまさに、80年代に入り日本政府が戦争責任を忘れたかのように振る舞い始めた時、早急に発せられた戦争批判であったと考えられよう。ただし80年代の台湾にあって、帝国日本を露骨に批判するのではなく、むしろ市井の日本人の“無害で友好的”な側面を強調し、その一方で、戦争を抑止するための米国の軍事行動が、結局は無辜の命を大量に奪う無差別殺人行為に他ならなかったことを告発したのだ。

さらにこの空爆描写は、70年代から80年代に白先勇が深めた思想、すなわち文化共同体として「中国」の連帯を求める思想と無関係ではないだろう。先の分析のとおり、70年代、白先勇作品は「郷土」の深刻な「現実」を描かないものとして批判された。80年代には「無根と放逐」という理由で、台湾（本土）文学史のなかの一種の異端として位置付けられた。それに対して白自身は、むしろ政治的イデオロギーを超えた文化共同体としての「中国」の追求を深め、中国・香港・台湾で「中国文学」の「蘇生」を果敢に訴えていた。つまり、台湾で台湾ナショナリズムの気運が醸成され始めた頃に、白は文化共同体としての「中国人」の連帯を唱えていたのである。この点に鑑みれば、空爆という戦争表象それ自体が、あるいは大陸と台湾の戦争記憶を結びつけるための隠された仕掛けだったのではないかと考えられる。80年代、台湾における歴史記憶は「外省人の抗日戦争の記憶」か「本省人の植民地支配経験の記憶」かに二者択一化されがちで、ともすれば外省人の歴

史記憶がしばしば「よそ者」として疎外される向きすらあったというが¹⁷⁰、この映画は、空襲被害という大陸・台湾の共通体験でもって両者の戦争記憶を手繰りよせんとしているかのようだ。

他方で、蘇州人の主人公と台湾人とが「天涯淪落の人」として共鳴するプロットも、他ならぬ本土主義的ナショナリズムの昂揚に対する懸念を反映した、白による痛切なアイロニーであろう。想起したいのは、70年代の台湾における『台北人』人気を批判した何田田（1975）が、海外留学組の「現代文学派」、すなわち葉石濤にならって言えば「亡命文学」の担い手たちを、「一つ穴の貉の「天涯淪落の人」」であると冷笑していたことだ。それに対してこの映画は、台湾本土で生まれ育った三郎も、台湾で難なく土着化していくように見える移民の雲芳も、みな「一つ穴の貉の「天涯淪落の人」」であることをアイロニックに主張するのである。この翻案を通して白先勇が示したかったのは、「天涯淪落の人」の集合体という台湾社会の縮図だったのではないか。

結びにかえて

小説「孤恋花」が発表された1970年から、映画版『孤恋花』が制作される1985年までの間に、台湾は、台湾民族主義的気運の高まりと「郷土回帰」の文化潮流の到来（郷土文学運動とそのピークとしての郷土文学論戦）、美麗島事件から台湾ナショナリズムの発揚と民主化運動の始まりを経験していた。そして映画『孤恋花』が公開された翌年、民主進歩党が結成され、87年2月には葉石濤『台湾文学史綱』の刊行でもって「台湾文学」が一つのいわゆる国民文学足りうることが示された。長期戒厳令が解除されるのはその5ヶ月後、翌88年には本省人初の中華民国総統が誕生するに至る。そうした時代に作られた映画版『孤恋花』は、原作とは大幅に異なり、日本統治期台湾から始まる物語へと成り変わっていた。しかしそれは単に、時局を反映した大衆迎合のための「本土化」ではないと考えられた。映画版は、まず空襲描写による戦争批判を意図したもので、さらには台湾の本土主義的ナショナリズムの昂揚に抗って「中国人」の連帯を願う白先勇の思想が投影されたものでもあった。すなわち、空爆という戦争表象によって兩岸の戦争記憶の連結が示唆され、主人公たちが「天涯淪落の人」として連帯感を覚えるプロットは、当時の台湾で強まる本土主義言説に対する痛切なアイロニーであったと考えられる。

本章の結論を踏まえてここでは最後に、林清介監督にとって『孤恋花』とは何だったのかを考察し、また、この映画が有した社会的意味を推論したい。

¹⁷⁰ 王甫昌〔松葉準・洪郁如訳〕『族群——現代台湾のエスニック・イマジネーション』東方書店、2014年。

1. 林清介監督と映画『孤恋花』

先に述べたように、『孤恋花』はその興行的成功とは裏腹に、映画批評界からは酷評され、いわば“駄作”の烙印を押された作品であった。興味深いのは、こうした映画批評界での否定的評価を監督の林清介自身も受け入れているように見えることだ。というのも管見の限り、今日まで林が『孤恋花』に言及することは非常に少なく、質問を受けても、ただ名優たちの間の強い競争意識に苦労したという思い出を語るばかりだからだ¹⁷¹。林が映画『孤恋花』を自身の一つの失敗作として位置付けるかのように見えるのはなぜだろう。

まず、映画『孤恋花』のために白先勇が孫正国と制作したシナリオと、最終的な映画版（最終的なシナリオは林清介と孫正国によるものとされる。未公開）との間に、プロットや人物設定とセリフ、主要場面のカメラワークの面で決定的な相違は見受けられないことから、林監督がいかに白・孫シナリオに従って忠実に撮影したかがうかがえる。他方、先述したように、当時シネマ・シティは、従来の喜劇路線からの脱却を企図し、初の文芸映画『孤恋花』に強い意気込みをかけたが、実際には、姚煒、陸小芬、蔡揚名、柯俊雄といった大物スター俳優が集められただけで、むしろ制作費不足は深刻化し、監督の要求の多くは実現できずに終わってしまったという¹⁷²。また、ある台湾メディアは次のような逸話を伝えてもいる。ある日、エキストラの人数不足に憤慨した林監督がついに現場を去った。その間はプロデューサーの呉宇森（ジョン・ウー）が代わりにメガホンをとったが、監督が戻った後も呉は現場に介入し続けていた、と¹⁷³。以上の情報から推察されるのは、シナリオを用意する原作者の要求と香港映画プロダクションの思惑との狭間に立たされた林監督に、自由な創作空間はほとんどなかったのではないか、ということだ。それだけでなく、本論の考察結果を踏まえれば、林清介監督が『孤恋花』をかくも消極的に評価する所以を、次のようにも推察できるだろう。すなわち、1985年当時、すでに『学生之愛』（1981）などの数々の学生映画のほかに、『台上台下』（1983）などの本省人女性を描いた作品でも定評のあった本省人映画監督の林清介は、時空間の「本土化」が施された映画版『孤恋花』においても、高い期待をもってその監督を任された。しかし実際には、この映画のプロットはむしろ郷土主義や本土主義に強い揺さぶりをかけ、あらためて「中国人」としての歴史記憶の融合を願うものであったために、林監督との思想的齟齬を免れえなかったのかもしれない、と。というのも、林監督の作品は往々にして「社会意識が比較的濃厚である」と評されているが¹⁷⁴、彼はその「社会意識」のほとんどを、あるいは台湾の学校教育

¹⁷¹ 龍傑娣整理「學生・電影，林清介」『電影欣賞』第52期、1991年7月、31-36頁。

¹⁷² 「林清介孤戀花中客串酒客」『聯合報』1985年4月25日。

¹⁷³ 同上記事及び次の記事を参照。「林清介重執孤戀花導筒」『聯合報』1985年4月24日。

¹⁷⁴ 龍傑娣整理、前掲「學生・電影，林清介」35頁。この記事では、林清介映画研究では第一人者である陳飛

に対する鋭いメスとして、あるいは台湾で生まれ育った女性たちに送るエールとして發揮してきたからだ。林は、当時の映画界で圧倒的少数派だった本省人監督として、“本省人の物語を撮る”という強い使命感を有していたと見受けられ、たとえば学生映画にしても、眷村以外の本省人の子供たちの物語を映し出すことに力を注いだという¹⁷⁵。『孤恋花』の後には、台湾の人身売買問題に切り込んだ『失蹤人口』(1987)や、郷土派作家・王拓の小説「金水嬌」(1975)の映画化を手がけており、とりわけ王拓の同作は、1940-50年代、台湾の貧しい農村で、雑貨売りをしながら四人の息子を育て上げた金水嬌(金水のところの叔母さん、すなわち金水の妻の意味)のたくましさを描いた小説で、林監督はこれを読んでいく感動し、すぐにでもこれを映画化したいと切望したという。しかし美麗島事件で王拓が投獄されたために、87年ようやく完成に至ったのだった¹⁷⁶。それは、「大企画の映画を引き受けると、致命傷になることがある」と¹⁷⁷、受け身だった自身を猛省するばかりの『孤恋花』に対する態度とは実に対照的で、林がいかにか台湾本土の「現実」を抉り出す王拓文学と、その「社会意識」のあり方に共感していたかがわかって。皮肉なことに、白先勇が批判した文学の過剰な「社会意識」こそ、おそらく監督が求めたものであったのだ。それに加え『孤恋花』では、自ら時代の変化を意識し、ある思想や意図をもって原作物語を変えていくという白先勇の姿勢が、前年の『金大班的最後一夜』に比してもずっと顕著だった。あるいは林は、そうした一人の外省人作家の“変奏ぶり”に強い違和感を抱いたのかもしれない。

2. 台湾映画『孤恋花』の社会的意味

『孤恋花』における、米軍の無差別空爆行為の残虐性を前景化するようなプロットは、当時の台湾において非常に重要な意味を持ったと言えるだろう。というのも、『孤恋花』が興行的に成功できたのは、近親相姦や強姦と妊娠、狂的な殺人といった「扇情的素材」や¹⁷⁸、また80年代の台湾映画で主流となった、性・暴力・社会秩序・女性の敵討ちを材にとった映画であったこと¹⁷⁹、ある

實が述べた「社会意識が比較的濃厚である」という見解を、林監督自身が肯定しながら引用している。

¹⁷⁵ 趙麗娜『青春依舊升起——林清介學生電影中的青少年世界』台北・遠景出版、2015年、40頁。

¹⁷⁶ 陳飛寶「林清介電影作品賞析」『電影欣賞』第52期、1991年7月、37-39頁。なお、王拓「金水嬌」は1975年8月、『幼獅文藝』第260期にて発表された。

¹⁷⁷ 龍傑娣整理、前掲「學生・電影、林清介」34頁。引用の原文は「有時接一個大計畫的電影，也許是個致命傷」。

¹⁷⁸ ちなみに黄建業は小説「孤恋花」までも極めて否定的に論じている。彼はそもそも同作が「白先勇小説の最も精彩な二つの側面を欠いている」ため、映画『孤恋花』は「先天性貧血の危機」にあったが、小説中には「宣伝に使える扇情的素材が少なからず忍び込まれており(暗藏不少可被用作宣傳的煽情素材)」、それが映画界にセールスポイントとして買われた、と述べる。黄建業、前掲論文、163頁。

¹⁷⁹ 吳孟翰「慾望大他者：80年代電影與小說的互文性——以〈孤戀花〉、〈我愛瑪莉〉、〈風櫃來的人〉為例」政治大學台灣文學研究所碩士論文、2015年。

いは白先勇の知名度と香港シネマティの人気もさることながら、やはり最大の要因は、その大胆な空爆描写にあったと考えられるからだ。

米軍の台湾空襲は 1943 年 11 月 25 日、新竹航空隊への爆撃で始められた。同年 1 月 11 日には高雄及び沿岸部が爆撃されたが、まだいずれも標的は日本の軍事拠点に絞られ、被害者数も多くなかった。その後、台湾沖航空戦の時期にあたる 44 年 10 月より、数日間にわたって集中的な空襲が行われる。しばしの休止期間を経て 45 年 1 月に再開、この頃から公共施設や市民生活の場への爆撃が増え、とりわけ同年 2 月から 6 月にかけて米軍機はほとんど毎日襲来し、台湾の人々はそれを「定期便」と呼んでいたという。最も被害が甚大だったのは 1945 年 5 月 31 日の台北大空襲で、3 千人を超える死者数はそれまでの台湾での全ての空襲の死者の合計を上回り、このとき 1 万人以上が家を失った¹⁸⁰。この 1 年半の間、空襲を受けた地域は、台北州・新竹州・台中州・台南州・高雄州・花蓮港庁・台東庁から澎湖庁に及ぶ。だが周知のとおり、こうした空爆被害については、第二次世界大戦が終わってなお半世紀近くもの間、表立って語られることはなかった。戦勝国であり米国の同盟国でもある中華民国政府は、当時米軍の無差別空爆行為によっていかに多くの台湾人が犠牲になったかということ、すなわち空爆による台湾側の被害を一貫して黙殺し続けたのである。2000 年の政権交代後によりやく一部の教科書で記述されるようになり、2007 年には台北二二八纪念馆で「台北空襲展」が開催されるに至ったが、それ以前の台湾でとりわけ若い世代が、そうした台湾の歴史について知る機会はいずれもなかった。

そうした国民党体制下で、他ならぬ米軍の空爆によってヒロインが死に、台湾側の被害の甚大さを真正面から描き切るような映画が上映されれば、本省系台湾人の観客はきっと大いに瞠目したに違いない。ちなみに『孤恋花』の舞台は 1944 年の台北であるが、台湾総督府防衛本部防空部の統計によれば、同年 10 月 12 日から 17 日にかけての台湾航空戦にともなう集中爆撃のうち、台北州の被害が最も大きかったのは 12 日の空爆で、全島死傷者数 1098 名のうち台北州の死傷者数は 462 名、そのうち本島人の死者数は 132 名、負傷者は 235 名にのぼったとされる。また、同日の全島建物被害数 2290 棟のうち台北州の住家で 798 棟、非住家で 98 棟が数えられていることから¹⁸¹、この空襲による民間被害の甚大さが窺い知れる。『孤恋花』の空爆シーンは、そうした実態を的確に表現したものと言えよう。むしろ「1944 年の台北州」に限らずとも、台湾の本省人観客はこの『孤恋花』の空爆シーンを見て、あるいは高雄州での空襲を、あるいは台中州や台南州の空襲を思

¹⁸⁰ 洪致文「第二次世界大戦中の台湾への空襲」財団法人政治経済研究所付属東京大空襲・戦災資料センター編『第 4 回シンポジウム「帝国——イギリス・台湾空襲を検証する」報告書』2011 年、39-53 頁。

¹⁸¹ 臺灣總督府防衛本部防空部『本島空襲状況：昭和十九年自十月十二日至十月十七日六日間』臺灣總督府、昭和 19 年。

い起こし、人生で二度も空爆によって最愛の人を奪われるこの映画の主人公に、深い同情を寄せたかもしれない。また、1980年代の台湾社会では、日台の強固な経済関係を梃子とする現代日本社会への関心の高まり、台湾ナショナリズムの昂揚にともなう日本時代懷旧ブーム、あるいは79年に台湾と断交し、極めて功利主義的な対中政策を採り始めた米国政府といわゆる“アメリカ帝国主義”に対する批判的なまなざしが生まれていたことを考えれば、米国の空爆を物語の悪役に配し、まるで帝国日本に免罪符を与えるかのごとく、東アジアの連帯を描くこの映画は、多くの本省系台湾人にとって感情移入しやすいものだったのではなかろうか。

他方、台湾映画界は、米軍の無差別爆撃行為によって台湾がかくも深刻な被害を受けたという事実、すなわち国民党的歴史観における重大タブーに正面から挑むようなこの映画を見て、大いに面食らったのではないか。『孤恋花』にすぐさま否定的評価を下した黄建業（1985）は、映画言語の後退性を指摘し、文芸映画の商品主義化を嘆くだけではなく、「[映画版の時空の改編は]ただ時代を変更したというだけでなく、より重要なのは、それが大陸から台湾へ渡って来たという歴史的意義を希薄化したうえで、本土の描写を強化したことである。また、時空を改変したことに伴い人物も変えている……実際こうした改変が悪いとは限らない……だが実に不幸なことに、「孤恋花」の改編は物語のレベルに止まり、人物と時代の関係のより深い説明ができていない。この種の改編は物語を語るレベルに限定されるだけで、より深遠な主題を展開することはできない」¹⁸²と、とりわけ時空間の「本土化」については辛辣に批判していた。いずれにしても、1985年の台湾映画界において、映画『孤恋花』のなかの国民党的歴史観への大胆な挑戦は全く触れられることすらなかったのである。しかしその一方で、『孤恋花』の直球の空爆被害描写は、当時の台湾人観衆の思いを代弁するものであった。それが『孤恋花』の社会的意味だったのではなかろうか。

¹⁸² 黄建業、前掲論文「不忍卒睹的「孤戀花」——兼談被商業扭曲的文學電影」。引用の原文は「這個改動不只改換了時空，更重要的是，它淡化了從大陸來臺的歷史意義，並加強了本土的描述。另一方面由於時空的改換，人物也跟著變換……事實上這些改動並不一定壞……但不幸得很，「孤戀花」的改編只停留在故事的層次，未能再深一層去詮釋人物時代的關係。這種改編遂只能局限在講故事的層次，而無法展現出更深遠的主題了」。

第3章 オールド上海で生まれた台湾歌曲——台湾テレビドラマ『孤恋花』のなかの「孤恋花」

はじめに

白先勇の小説「孤恋花」(1970)は2005年、台湾において連続テレビドラマへと改編された。監督を務めたのは曹瑞原(1961-) ¹⁸³で、彼はその2年前に『孽子』のテレビドラマ化を成功に導いていたことから、台湾テレビ界ではすでに“白先勇文学の名翻案者”として知られた監督だった。曹は、またしても脚本家の陳世杰(1966-)や音楽家の陳小霞(1954-)など、『孽子』の制作時とほぼ同様のメンバーを集めて二度目の白先勇小説改編に挑んだのだ。ただし2年前とは異なり、曹監督はドラマ版『孤恋花』を完成させてまもなく、ドラマのシーンを再編集して映画『青春蝴蝶 孤恋花』を制作しており、同作はドラマ版の放映とほぼ同じ時期に台湾でロードショー上映された。もっとも、こうした「テレビ映画」(テレビから生まれた映画)は監督が理想とする映画制作の形ではなかったばかりか、経済的負担も大きかったというが、監督自身はそれでも「最初に私を感動させた」原作の精神の再現に努めた、と語っている ¹⁸⁴。

とはいえ、2005年の白先勇原作の台湾映像作品として、より多くの人に視聴され、幅広い影響力をもったのは、やはりドラマ版『孤恋花』の方だと考えられるだろう。ドラマ版と映画版はそれぞれ、2005年の台湾版エミー賞と言われる金鐘獎と、台湾版アカデミー賞と言われる金馬獎の複数部門でノミネートされて話題を呼んだが、結局映画版の金馬獎受賞はならず、ドラマ版のみが金鐘獎主演男優賞他4部門でグランプリを獲得したのだった。また特筆すべきは、このドラマが実は2005年の台湾新聞局主催「創意影音計画」の一つに選ばれていたこと、そのため曹監督は、同局より約2000万円の補助金を受けていたということだ。同企画に選出されたもう一つの作品は、東方白(1938-)の小説を原作とした連続テレビドラマ『浪淘沙』(葉金勝監督)で、2005年の金鐘

¹⁸³ 曹瑞原(1961-)は台湾彰化県生まれの映画・テレビドラマ監督／プロデューサー。世新大学廣電系を卒業後、カメラマン時代を経て、公共電視の単発テレビドラマを数多く手がける。代表作はドラマ『孽子』(2003)、映画『飲食男女——好遠又好近』(2012、李安監督作品の翻案)、舞台劇『孽子』(2014)等。曹の生い立ちについては本章第2節でも詳述。

¹⁸⁴ 2008年に開かれた座談会で曹は次のように述べた。「先生〔白先勇〕は実は『孤恋花』の映画の完成を望んでいなかったと信じる……私はすでに先生の原作の精神を掴んでいるとずっと思っていたし、その精神は最初に私を感動させたものだった。途中は多くの細かいプロットを失い、しかもあの映画を見るたびに、先生に対して深く深く深く恥じるのだが(我相信老師其實不願意《孤戀花》電影完成……我一直覺得我已經盡量抓住老師的原駐精神，而那個精神也是一開始感動我的東西。雖然中間丟失了很多細節，而且我每次看那個片子，我對老師就有好深好深好深的愧疚)」。白先勇・曹瑞原・白睿文「孤戀花影——白先勇與曹瑞原論創作和改編細節」白睿文・蔡建鑫編『重返現代』台北・麥田出版、2016年、156-168頁。引用箇所は上記原文の下線部。

奨ではまさにこの二つが「二冠」となって、各部門の賞を総なめしたのである（ただし最優秀作品賞は『浪淘沙』が受賞した）。また、ドラマ版『孤恋花』は、同年のアジアテレビ祭（亞洲電視節）にも出展されて多いに注目を浴びた¹⁸⁵。他方、台湾での視聴率に関しても、その詳細な数字は不明であるものの、2005年4月より中華電視及び緯來戲劇の週末夜9時枠で放映されたこと、さらに同年6月には公共電視で、2008年11月からは三立都会台で再放送されたことに鑑みれば、台湾では実に多くの視聴者を獲得したものと推察できる。つまり2005年の台湾テレビドラマ『孤恋花』は、まず台湾当局の支持を得て制作され、複数のチャンネルで放送を重ねて多くの視聴者を獲得したうえ、台湾のみならず東アジアのテレビ界からも喝采された作品だったのだ。

ところで、曹監督が2003年に『孽子』をドラマ化した際、原作者の白先勇は、プロットから配役に至るまで実に詳細な指示や提言を、監督に出し続けたという¹⁸⁶。2005年の『孤恋花』に至っては、白は曹を深く信頼しつつも、やはり脚本会議に参加し¹⁸⁷、後述するように、とりわけ物語前半に関しては、作家の蕭颯（1953-）¹⁸⁸を脚本家として推薦したり、鍵となるプロットを考案したりするなどして、意欲的に自作小説の改編に関わっていた。当時、白先勇は自身の演出する崑曲「青春版『牡丹亭』」の中国公演に奔走していたが、そうした白の崑曲復興活動と「孤恋花」のドラマ化はまさに同時進行で展開していたのである。

本章では、2005年のドラマ版『孤恋花』が有する意味を監督と原作者それぞれの視点から考察し、この翻案がいかなる思想や意図のもとに誕生したものであったのかを明らかにしたい。もっとも、たとえ物語がドラマ版の再編集であろうと、いかに映画としての影響力が低かろうと、あるいはいかに監督がその出来栄を深く反省していようと¹⁸⁹、同年公開の映画版『青春蝴蝶 孤恋花』もまた、白先勇「孤恋花」の一つの独立した翻案テキストであることに変わりはないだろう。また、白先勇より脚本執筆を直々に託された作家の蕭颯が、原作者と監督との間で果たした役割も十分考慮されなければならないだろう。本章は、今後より射程の広い翻案論を展開するための、一つの土

¹⁸⁵ アジアテレビ祭では、監督の曹瑞原及び主演の袁詠儀（アニタ・ユン）が監督賞、主演女優賞部門にノミネートされた。

¹⁸⁶ 曹瑞原「影像與文學的對話——《孽子》、《孤戀花》電視劇之創製」柯慶明編『白先勇的藝文世界演講手冊』台北；國立臺灣大學出版中心、2009年、59-75頁。

¹⁸⁷ 白先勇が「脚本会議」に参加する様子は、DVD『孤戀花——光影幕後』（台北・止奔影像、2005年）により確認できる。

¹⁸⁸ 蕭颯（1953-）は、台湾台北市生まれの小説家・脚本家。本名蕭慶餘。出生後まもなく外省人家庭の養子となり、原籍は南京市。台北市立女子師範専科学校卒業、銘傳大学応用中国文学系修了。1968年より創作を開始し、台湾を代表するフェミニズム作家の一人となる。代表作に『我兒漢生』（1979）、『霞飛之家』（1980）等があり、その多くが映画化されている。白先勇原作映画『玉卿嫂』（1984）の監督・張毅の元配偶者であり、1986年、『中国時報』に夫と『玉卿嫂』の主演女優・楊惠姍との不倫関係を暴露するエッセイ「給前夫的一封信」を発表し、話題を呼んだ。

¹⁸⁹ 注釈184を参照。

台づくりを目指すものである。

第1節 2005 年台湾テレビドラマ『孤恋花』について

1. ドラマ概要

小説「孤恋花」については前章で物語の大筋と読解について確認したので、ここではドラマ版『孤恋花』の粗筋を簡単に紹介するのみとしよう。ドラマ版は全 16 話 763 分から成り、物語は 1948 年の上海と 1958 年の台北とで時系列に沿って展開する（以下、前半の第 1 話から第 8 話までを上海編、後半の第 9 話から第 16 話までを台北編と称する）。

上海編 8 話は、基本的に台湾人である林三郎（庾宗華）の視点から語られる。いずれの回も次のような三郎のナレーションから始まっている。

1948年の初春、僕は一面廢墟の東京を去った。台湾は二二八を経験したばかりで、祖父はしばらく台湾に戻らないほうがいいと考えており、僕も春子〔三郎の実家の童養媳〕との結婚から逃れるため、さらには夢寐に見る祖国の姿を知り、終生の音楽への想いを果たすために、上海にやって来た。しかし、ここで僕の頭には、むしろ当時の上海に対する最も深い記憶が刻み込まれたのだった。¹⁹⁰

冒頭、上海に到着した三郎はさっそく従兄の誘いを受けて上海一のダンスホール・百楽門へ赴いた。彼はそこで、百楽門トップダンサーの雲芳（袁詠儀）と、雲芳と同居する若い歌手の五宝（李心潔）とに出会い、たちまち五宝の歌声に惚れてしまう。その五宝は、実は家族の借金のためにヤクザに追われる身でもあった。三郎はやがて五宝に恋をするが、実は雲芳も五宝を深く愛しており、彼女は五宝を救うために自ら男性客に身体を売ることさえしていた。二人の強烈な愛情の間で揺れ動く五宝。やがて国共内戦が激化すると、三郎は五宝を連れて台湾へ帰ろうと画策する。しかし五宝は逡巡の末に、最後は雲芳と上海に残る道を選ぶのだった。

続く台北編になると、主な視点人物は雲芳へと切り替わる。全 8 話すべての冒頭で、彼女は次のように語る。

¹⁹⁰ DVD『孤恋花』止奔影像、2005 年、第 1 話。引用の原文は「1948 年初春時候，我離開了廢墟一片的東京。台灣則剛經歷二二八，祖父認為暫時不適宜回台，而我也為了逃避與春子的親事，更為了見識夢寐中的祖國，和實踐我畢生的音樂嚮往，我來到了上海。但是，卻在這裡，烙印下了我對當時上海最深沉的記憶」。なお、引用箇所は筆者の聴き取り及び字幕による。以下、ドラマ版の引用については同様。

1949 年、国民党政権は上海の軍備を解いて撤退した。あのときの動乱はこの世の大災禍としか形容できない。避難してきたら、何もかもが無くなった。何もかもを失ってしまった。五宝さえも。台北にはこうして住み続けているが、最初は近いうちに帰れるものと思っていたのに、あっという間に、これほどの年月が過ぎてしまうなんて、誰が思っただろうか——上海はもうずっと前から夢の中でちらっと現れるだけのものになっていた。¹⁹¹

基本的に台北編の物語は、原作に極めて忠実に展開していく。台北の酒家・東雲閣¹⁹²でマネージャーとして働く雲芳と、気の触れた母親に首元を噛まれ、実父に強姦されて妊娠・墮胎まで経験したという新米ホステスの娟娟（蕭淑慎）、そして娟娟を麻薬漬けにして強姦する台湾人ヤクザの柯老雄（高捷）がおり、そこに林三郎の物語が絡み合ってくる。1958 年の台北、三郎と 10 年ぶりの再会を果たした雲芳は、彼に五宝が内戦中に病死したことを告げ、その遺骨を引き渡した。その後、政治的理由で失業した挙句、五宝の死を知って絶望し、視力まで急速に失いはじめた三郎をみかねて、雲芳は彼を東雲閣の「流し（那卡西）」として雇い始める。最終話も原作と同様、娟娟は柯老雄をアイロンで殴り殺すものの、自身も発狂して精神病院へ入ることになる。ドラマは、娟娟の見舞いを終えた雲芳が、すでに全盲に近い三郎に「孤恋花」を歌ってもらいながら、田舎道をゆっくり歩いていく場面で幕を閉じる。

この 2005 年のドラマ『孤恋花』の第 1 の特徴は、女性同性愛を焦点化したことにある。上海編には、雲芳の感情が高ぶり五宝と情熱的に接吻する場面があり、台北編には、雲芳が知り合いの夫婦に向かって「私が好きなのは女性です（我喜歡的是女人）」とカミングアウトする場面もある。ドラマ版は、台湾の外省人であった女性主人公について、大陸と台湾での経験を大量に肉付けし、その生涯をより多彩に描き出すとともに、レズビアンであるという彼女の性的指向を、原作よりもずっと鮮明に輪郭化しているのだ。

またドラマ版の第 2 の特徴は、先の概要からも明らかなように、雲芳と対になるもう一人の主人公として、台湾人の林三郎がいることだ。曾秀萍（2006）は、この点について次のように分析した。すなわち、三郎の視点は、大陸出身で性的マイノリティである雲芳を他者として見つめるもので、そこには少なからず曹監督や蕭颯ら台湾人制作者の視線が投影されているのではないかと。原作とは

¹⁹¹ 同上、第 9 話。引用の原文は「1949 年國民政府撤守上海，那場動亂也只能人間浩劫來形容了。一場難逃下來，什麼都沒有了。什麼都丟光了。連五寶。台北就這樣住下來，原來還以為不久就可以回去了，誰知道一睜眼，居然就這麼多年過去了，上海早就成為夢裡驚鴻一瞥可見了」。

¹⁹² ドラマ版で再現された「東雲閣」は、日本式のナイトクラブ（北投に多かった芸妓付き旅社のイメージに近い）であるが、これは延平北路に実在した西洋建築風の高級クラブ「東雲閣」とは大きく異なる。

異なるあの極めて華麗な上海表象は、他でもなく三郎の祖国コンプレックスの表れである。彼は台湾の自然や気候について五宝に語って聞かせることで、彼女を台湾に憧憬させ、台湾人としての誇りを回復している。また彼は、恋敵である雲芳に対しても、階級・ジェンダー・セクシュアリティの位相で自身の優位性を保つことで、祖国コンプレックスを解消しているのではないか。また、台北編で不倫の末に再婚した三郎の義姉の生き様が描かれるのは、まさしく規範を逸脱することの肯定であり、本作は全体として、ジェンダー、セクシュアリティ、階層、省籍等の様々な障壁を乗り越えた、21世紀の多元化的な「家（家園）」の肖像を描いている、と¹⁹³。

こうした曾の指摘は非常に鋭いが、同時に、ある重大な改編を看過してしまっている。それは、本作の表題であり主題歌でもある「孤恋花」という台湾歌曲をめぐる改編である。

2. 台湾歌曲「孤恋花」をめぐる改編

そもそも「孤恋花」は原作の中で、いかなる楽曲として描かれていたのか。語り手の「私」によれば、これは日本統治時代の台北で、盲人の音楽家・林三郎が、白玉楼という一人のホステスの死を偲んで作った楽曲であった。三郎は白玉楼を愛していたが、彼女は不運にも癲癇の発作を起こして川に落ちて死んでしまったという。原作の中で「孤恋花」の歌詞が引用されるのは、「私」が娟娟を見つける時と、「私」が三郎と並んで歩く最後の場面の2箇所である。したがって楽曲「孤恋花」の果たす役割は次のように解釈できる。すなわち、外省人の「私」にとって、恋人を喪失した悲しみを歌った「孤恋花」は、台湾というこの異郷に自己同一化するための重要な触媒である、と¹⁹⁴。ところが、これが85年の映画版になると、時代背景が大幅に変更された関係で、二人の台湾人女性によって脈絡と歌い継がれる、由緒正しき台湾本土の曲という意味以外は持ち得なくなってしまうのだ。

他方、2005年ドラマ版の中の「孤恋花」は、台湾人の三郎が1940年代の上海で、恋に落ちた中国人女性・五宝のために作った楽曲だった。三郎の知る五宝は常に百楽門のステージで、李香蘭の「夜來香」に周璇の「夜上海」や「永遠的微笑」など、40年代上海の流行歌を華麗にカバーして歌っていた。彼はその美しい歌声に触発されて、いつか彼女に歌われる日を夢見ながら、この全編台湾語の歌を作ったのである。三郎は、作りかけの「孤恋花」を五宝に披露して次のように語る。

¹⁹³ 曾秀萍「從「台北人」到「雙城記」——《孤戀花》的城市再現、性別政治與家園認同」『2006年第5屆國際青年學者漢學會議論文集』台北・輔仁大學、2006年。

¹⁹⁴ 林宣孝、前掲論文、94頁を参照。

三郎：〔『孤恋花』の最初のメロディをハーモニカで演奏して〕……これは僕が自分で作った曲なんだよ、まだ完成していないけど。

五宝：自分で作ったの？ 本当に素敵な曲。聞いていると泣きたくなる〔『孤恋花』メロディをハミング〕。

三郎：知ってた？ 君の声って本当に美しいんだよ。僕がこの曲を完成させて歌詞をつけたら、君に歌ってほしいんだけど、いいかな？

五宝：私？ 私にはできないでしょう。

三郎：絶対できるよ。この曲は君と出会ってから作ったんだ。君が靈感を与えてくれたんだよ。君の声——僕はこれまで西洋音楽の中で、こんな親しみを感じたことは一度もなかった。まるで親戚に出くわしたみたいだ。

五宝：あなたはただ西洋の音楽だけを好きなんだ、とずっと思い込んでいた。

三郎：以前はそうだった、間違いなく。でもここ数年でだんだんとわかってきたんだ。創作とは、自分の生まれた文化から離れがたいものなんだってことを。¹⁹⁵ 〔下線は筆者による。以下同じ〕

上海に来た三郎は、時の流行歌を見事にカバーする五宝の歌声に強く惹かれ、それに対し「まるで親戚と出くわしたみたい」な親密さを覚えたのだ。彼は上海に来てはじめて「自分の生まれた文化」の美点を発見し、そこに創作の源を探し求めるようになったのである。

だが結局「孤恋花」は、上海で完成したまま日の目を見ることなく、台湾に持ち込まれることになった。三郎はもともと、二二八事件後の混乱回避を名目に、主には封建的家族制度への嫌悪感から上海遊学を選ぶような自由な青年だったが、49年に帰台して以後は、気概ある反体制派の本省人音楽家として、台北でも一目置かれる存在になっていく。たとえば、台北でラジオパーソナリティの職を得た彼は、每晚「雨夜花」（1934）など台湾語の歌謡曲を果敢に流し続け、台湾人聴衆の支持を集めていた。また「時代感のある旋律のなかに私たち台湾のローカルカラーを表現しなければならない」¹⁹⁶という信念をもつ彼は、他の本省人文化人たちの期待を一心に背負い、中山堂でリサ

¹⁹⁵ 前掲DVD『孤戀花』第5話。引用の原文は「三郎：這是我自己作的曲子，還沒完。／五寶：你自己作的？真的很好聽。聽著就叫人想哭。／三郎：妳知道嗎？妳的聲音真的美，等到我這首曲子寫好以後再寫上詞，由妳來唱好不好？／五寶：我？我不行吧。／三郎：妳一定行啊，這首曲子遇到妳以後才寫的。也是妳給我的靈感。妳的聲音，是我過去在西洋音樂中，從來不曾感受到那樣的親切，就好像遇到親人一樣。／五寶：我一直以為你只喜歡西洋音樂。／三郎：從前是这样子沒錯，但是這一兩年我逐漸認識到，創作是很難離開自己生產的文化」。

¹⁹⁶ 引用の原文は「雖然我們寫歌要永恆性和國際觀，但是流傳度和普遍性也應該注意，也就是說應該在時代感的旋律裡面，表現出我們台灣的地方特色。比如說融合民間的歌仔戲，南管等等，這樣聽眾才會共鳴，才會感動」。

イタルを開催するほどの人気ぶりであった。そしてそのリサイタルで、三郎は涙を流しながら「孤恋花」を歌うのである。この曲が生まれた背景を、彼は観衆に向かって次のように語った。

今日紹介するこの曲「孤恋花」は、僕が上海で一人の若い女性と知り合って生まれた靈感によるものです。彼女の運命はとても不遇なものだったけれど、彼女の美しさ、そして純真さを、僕はこの先一生忘れないでしょう。とりわけ彼女のあんなにも優美な歌声、それはなおのこと僕が通り過ぎてきた西洋音楽には、全くなかった感銘でした。まるで家族と同じで、あんなにも親しく、あんなにも近かった。¹⁹⁷

三郎が台北で回顧する五宝の歌声は、もはや「親戚」ならぬ「家族」に喩えられ、その親密さはいっそう強調されている。

つまり1940年代の上海文化、いわゆるオールド上海の文化に触れるなかで、台湾人の三郎は中国人の五宝に「家族」的親密さを覚えたわけである。ドラマ版で創造された三郎の物語とは、日本の植民地台湾で育ち、東京を経由して西洋文化に憧憬するばかりだった青年が、オールド上海に降り立ったことで、「自分の生まれた文化」へと回帰していく物語ではなかったか。台湾歌曲「孤恋花」の成り立ちめぐる改編をとおして、大陸の中国文化と台湾本土の文化との間の境界が曖昧にされ、両者の間がなだらかなグラデーションと化している。また、それを可能にしたのはオールド上海という場所だったのだ。

次節ではまず、こうした翻案に込められた意図を曹瑞原監督の言葉から考察する。

第2節 曹瑞原と「孤恋花」

曹瑞原は1961年、台中彰化県の本省人家庭に生まれた。祖父と父親はともに植民統治期に内地留学経験があるエリートで、母親も教師を務めていたが、父は瑞原が6歳の時に他界したために、母は三人姉妹と彼を女手一つで育て上げたという。そんな曹家が暮らした八掛山の教員寮は、かつて

の下線部（前掲DVD『孤戀花』第9話）。なお、本台詞は閩南語で発話される。

¹⁹⁷ 前掲DVD『孤戀花』第10話。引用の原文は「今天要介紹的這首《孤戀花》，是我在上海的時候認識了一個年輕的女孩子所產生的靈感。雖然她的命運很坎坷，但是她的美麗，還有她的天真是我這一生永遠都不會忘記的。尤其是她那麼優美的歌聲，更是我在過去西洋音樂中，都不曾有過的感受。就好像家人一樣，那麼地親，那麼地近」。

日本軍の宿舎だった場所で、瑞原は生まれた時から日本統治期の名残を肌で感じつつ、外省人家庭に囲まれて成長したのだった。幼い頃からスポーツ少年だった彼は、1980年代に台北の世新大学へ進んだ後も、もっぱらスポーツに明け暮れる日々を送っていた。しかしあるとき政治大学の友人が薦めてくれた『台北人』を読み、一夜にして文学青年へと変身を遂げる。大学時代を通して白先勇小説を愛好し、授業で最初に出た制作課題でも、白の『寂寞的十七歳』から1篇を選んで映像化したというほどそれに一途にのめり込んだという。また同じ頃、隣人の外省人教師が孤独のあまり自死する事件があり、さらに大学卒業後にカメラマンとして働いていた頃、いわゆる「老兵」たちが着の身着のまま道路建設に勤しむ写真を大量に見た経験から、外省人への同情をいっそう強めたと語っている¹⁹⁸。

ただし曹瑞原が白先勇文学にかくも熱中したのは、それが外省人（とその子弟）を中心とした作品であるからばかりではない。むしろ白の小説にある圧倒的な「映像的想像力」が、曹を深く魅了したのだ¹⁹⁹。なかでも短編小説「孤恋花」は、彼の創作欲を最も強く刺激した一篇だった。白先勇に初めて会った時、曹がまず申し出たのは『孽子』ではなく「孤恋花」の映画化だったというから興味深い。

最初に白先生と会った時、私がまず提案したのは「孤恋花」で、当時は二段式の映画を撮りたいと思っていた。すなわち、上海は40年代女性の物語で、更に現代の21世紀女性の物語へと跳んで、同じ俳優が演じるかもしれないが、両者の間に必然的な関連はなく、二代のlesbianの物語である。²⁰⁰

あるいは後年に別の場所で述べたのは、彼は当初、「50年代上海の一組のダンサーの同性間の愛情、そのあと同様の俳優が90年代に跳び、同じ俳優で、同様に恋人で、同じく一組の女性同性愛だ

¹⁹⁸ 曹の生い立ちについては主に次を参照。曹瑞原、前掲「影像與文學的對話——《孽子》、《孤戀花》電視劇之創製」の63頁及び73頁。また、外省人への同情をめぐるエピソードについては次を参照。莊宜文「逆空飛行——專訪曹瑞原導演」『印刻文學生活誌』第148期、2015年12月、82-87頁。

¹⁹⁹ 曹瑞原、前掲「影像與文學的對話——《孽子》、《孤戀花》電視劇之創製」。曹は白のことを「華人作家の中で、最も映像的想像力に満ちた作家（華人作家裡頭、最充滿了影像想像的作家）」と表現する（70頁）。

²⁰⁰ 林慶蓉・鄧湘雲訪問記録「一個時代性的故事——曹瑞原導演談改編「孤戀花」」『印刻生活文學雜誌』2005年3月。164-166頁。引用の原文は「最早一次跟白老師碰面的時候，我先提的是「孤戀花」，當時想拍成兩段式電影：上海是一段四〇年代女性的故事，再跳到現代二十一世紀女性的故事，可能是以同樣的演員來演出，但中間沒有必然的關聯，而是兩代lesbian的故事」（164頁）。

が、彼女たちの置かれた環境は異なっている」ような映画を撮りたかった、ということだ²⁰¹。この二度の発言中の時代設定には明らかな不一致があるものの、いずれにしても両発言から読み取れるのは、曹瑞原が「孤恋花」のいかなる点を重要だと考えていたかである。すなわち、何よりもそれが女性同性愛を描く点、そして彼女たちが1940年代／50年代の上海に生きたという点に、監督は重きを置いていたのだ。つまり、監督は原作の主題を忠実に映像化しようと考えていたわけではない。彼は、1950-60年代の台北を舞台に、異郷に根を張ろうとする外省人女性の強さを映したり、本省人と外省人の「省籍融合のヴィジョン」を暗示したりすることには、もとより力点を置いていなかったのである²⁰²。

結局、この話を聞いた白先勇が、先に『孽子』の改編をするよう提案したために、「孤恋花」を映画化したいという曹監督の夢はいったん保留にされた。そして2年後、『孽子』のドラマ化を成功させた曹は、ようやく「孤恋花」の改編にとりかかったわけだが、結局、彼の当初の希望は叶わず、「孤恋花」は原作どおりの時空設定でもって、映画よりも先にテレビドラマ化されることになったのだ。

短編小説を長編ドラマへと改編する際には大幅な物語の加筆が必要になるが、実はそれに関して白先勇は次のような提案をしていた。

私は上海に3年住んだことがあり、しかもそのとき住んでいた地域は、以前日本人が住んでいた場所だった。その一帯は上海在住の台湾人が少なからず住んでいて、私にインスピレーションを与えてくれたので、私は彼〔曹瑞原監督〕に、この二つをまとめることも可能だろう、と話した。台湾人が上海にいて、台湾人が台湾へ戻るというふうに。だから我々は三郎の一家をひと繋ぎにしたのであり、実際、楊三郎も確かに上海へ行っていたし、それで全てが繋がった。²⁰³

もともと、白が実際に上海に住んだのは1946年から48年の2年半ではあるが、いずれにせよ、

²⁰¹ 白先勇・曹瑞原・白睿文、前掲「孤戀花影——白先勇與曹瑞原論創作和改編細節」160頁。引用の原文は「五〇年代上海一對舞女之間的同性情感；然後同樣的演員跳到九〇年代，一樣的演員，一樣是戀人，一樣是一對女同志，但她們所處的環境不一樣了」。

²⁰² そうであればこそ、監督は映画版『青春蝴蝶 孤恋花』のラストを、雲芳が高雄で百樂門時代の同僚と再会する、という極めて唐突なシーンに置き換えたのだろう。

²⁰³ 曹瑞原、前掲「影像與文學的對話——《孽子》、《孤戀花》電視劇之創製」71頁。引用の原文は「我在上海住過三年，而且我住的區域是以前日本人住的地方，那一帶也有不少在上海的台灣人，所以給了我一些靈感，我就跟他說，也很可能把這兩個括起來：台灣人在上海、台灣人回到台灣來。所以我們就把三郎的那一家串起來，事實上楊三郎的確去過上海，所以通通都連起來了」。

当時肺病のために家族と離れ、郊外の別宅に暮らす彼の寂寞を癒したのは、まさに台湾出身で上海に暮らした林有泉医師だったというから興味深い²⁰⁴。このように原作者は自ら、自身の幼少期の記憶と楊三郎の伝記を根拠として、台湾人の上海をめぐる物語を軸とする、新たな「孤恋花」の創造を提案していたのである。

おそらくこの提案を受けて、曹監督はこのドラマ版に新たな意義を発見したのではないだろうか。ドラマ版の意義を、曹は後に次のように語った。

これも華人の近代史を完成させる作品であり、その大きな動機は、華人の世界について言えば、我々はあのような歴史を共に経験してきたのに、映像作品では誰もそれを完成させていないからだ。中国でも台湾でもこの題材に触れるフィルムは多少あるが、連結していない。台湾が撮るのはどれも「播遷來台」から始まっているし、中国側はあの歴史をいわゆる「解放」で終わらせている。それらを繋げるような作品は、これまで一つもなかったのだ。²⁰⁵

近代の戦乱が中国人に与えた影響はとても大きいのに、誰もそれに関する作品を完成させていない。『孤恋花』は、近代華人に属する共同経験を完璧に表現した一つの映像作品だと思う。

206

ここで曹の言う「華人」とは、中国人も台湾人もすべて包括する共同体概念として理解できる。彼は台湾人観衆に向かって「我々」＝「華人」という新たな我々意識の構築を促しているのであり、それが、曹監督が発見した「孤恋花」ドラマ化の新たな意義なのだ。その試みは、台湾では長らく“彼ら＝外省人の歴史”と見なされてきた白先勇文学を、“我々＝華人の歴史”すなわち“我々の物語”として描きなおす試みとも言い換えられよう。さらに監督は次のようにその意気込みを語る。

²⁰⁴ 白先勇の上海時代については次を参照。白先勇「上海童年」（初出は『收穫』1999年第4期）白先勇、前掲書『樹猶如此』100-103頁。また林医師については、白先勇、前掲「第六隻手指——紀念三姐先明以及我們的童年」を参照。

²⁰⁵ 曹瑞原「我導。【孤戀花】」林皎宏主編『孤戀花』台北・遠流出版、2005年、頁数記載なし。引用の原文は「這也是完成一個華人近代史的作品，其中很大的動機是因為，就華人世界而言，我們共同經歷了那樣一個歷史，但是在影視作品裡並沒有人把它完成出來。在中國、在台灣雖然都會有一些影片碰觸過這個題材，卻沒有連結。台灣這邊拍的，都是從「播遷來台」講起；中國他們將這段歷史，會結束在所謂「解放」。從來沒有一部作品，把他們連繫在一起」。

²⁰⁶ 林慶蓉・鄧湘雲訪問記錄、前掲「一個時代的故事——曹瑞原導演談改編「孤戀花」」166頁。引用の原文は「近代的戰亂對中國人影響很大，卻沒有人完成相關的作品。我認為『孤戀花』是一部，把屬於近代華人共同經驗完整呈現的影視作品」。

我々の記憶は破壊され続けていると思う。私がいう記憶とは、我々が残してきた建築や服飾などのことで、これらのものが破壊され続けている。もしかしたら、我々は自分たちの文化にもう自信を持てないのかもしれない。だがそれは自信がないのではなく、我々に記憶がないからだと思う。記憶があれば情が生まれよう。ゆえに我々はそうした記憶を再建していかなければならない。²⁰⁷

「我々の記憶」＝「我々が残してきた建築や服装など」あるいは「自分たちの文化」とは、まさに我々＝華人としての記憶や文化のことだろう。台湾においてこうした発言をすることは、外省人の中国大陆をめぐる記憶や文化を、我々＝華人のそれとして捉えようと呼びかけることと同義である。ドラマ版は三郎の物語と「孤恋花」の成り立ちをめぐる改編をとおして、台湾文化と中国文化の間の境界を曖昧にし、両者をグラデーション化していたが、それは他でもなく華人意識や華人文化の寓意であったといえまいか。ただしそのグラデーションは、オールド上海において初めて可能だった。なぜならば、台湾人観衆に華人という想像の共同体を召喚させるには、煌びやかなオールド上海イメージが重要である、と監督は考えていたからである。

すでに指摘されているとおり、ドラマ版は、原作の描く40年代上海が、実は非常に陰鬱なイメージに満ちたものがあったことを忘れさせるくらい、煌びやかなオールド上海イメージを作り上げていた²⁰⁸。曹自身、自分は「40、50年代の上海の熱狂的なファン」であり、「あの経験したことの無い、今はもうなき繁華な世界、「十里洋場」の世界を作り上げられるかどうかを試してみたかった」²⁰⁹、「あの年代を経験したことはないが、あの年代に浸ってみたいくてしょうがなかった」²¹⁰とその個人的動機を告白しているが、同時にそれが単なる自己実現に止まるものではないことも強調している。

²⁰⁷ 白先勇・曹瑞原・白睿文、前掲「孤戀花影——白先勇與曹瑞原論創作和改編細節」162頁。引用の原文は「我覺得我們的記憶一直被搗毀，我所謂的記憶是我們存留下來的建築、服飾等等，這些東西一直被搗毀。或許我們對我們的文化不再有自信，可是我覺得不是沒有自信，而是因為我們沒有記憶，有了記憶就會有情感。因此我覺得我們需要重建那樣的記憶」。

²⁰⁸ 語り手「私」は百楽門のダンサーではなく萬春楼という妓楼の娼婦／セックスワーカーであったし、彼女の語りから浮かび上がる上海イメージも、妓女としての経験や五宝の自殺など陰鬱な雰囲気にも満ちていた。この点については、曾秀萍の前掲論文「從「台北人」到「雙城記」——《孤戀花》的城市再現、性別政治與家園認同」に指摘がある。

²⁰⁹ 曹瑞原、前掲「影像與文學的對話——《孽子》、《孤戀花》電視劇之創製」71頁。引用の原文は「我自己對那個年代——對40、50年代上海的癡迷，總覺得很想要試試我有沒有能力去拍這樣一個我沒有經歷過已經不存在的繁華世界、十里洋場的世界，我很〔想？〕試試看自己能不能把它完成」。

²¹⁰ 白先勇・曹瑞原・白睿文、前掲「孤戀花影——白先勇與曹瑞原論創作和改編細節」162頁。引用の原文は「雖然我沒有經過那個年代，可是我就是很想去沈浸在那個年代」。

我々は常々40年代の上海を一つの独特な時空間だと思ってきた。見えるのは、あのバロック式の華麗な建築、美装美食、それはロマンチックで優雅で、栄華に満ちた一つの時代なのだ。

211

ここから、彼がオールド上海の「栄華」を、華人が共通して憧憬する文化、いわば“華人の共有財産”として認識している様子が浮かび上がる。そのうえで、監督が100%台湾資本による制作にこだわったという事実は極めて重要だ。2000年代初頭の台湾では、いわゆる「上海経済^{フィーバー}熱」²¹²の加熱にともない「上海文化熱」が再熱し、そのなかでも特に連続テレビドラマにおいて、オールド上海の「繁華な世界」の再現が盛んに試みられたというが、これらは一律に中国資本との合作ドラマでもあった²¹³。そのなかで、監督自ら多額の負債を抱えてまでして、完全なる台湾資本を貫いた『孤恋花』は極めて特異な作品といえよう。

つまり、台湾人である自分たちが、我々＝華人という包括的な我々意識をもち、“外省人の歴史”を“華人の歴史”として描きなおすこと、そして台湾人が自分たちの力だけで“華人の共通財産”であるオールド上海の文化を完全に再現し、我々＝華人の文化的「自信」の回復に一役買うこと——監督の使命感は、台湾社会あるいは東アジア各国・世界に対して、華人意識を主体的に構築し、華人社会をリードしていく台湾人の姿を見せることにあったのではなかろうか。

211 林慶蓉・鄭湘雲訪問記録、前掲記事「一個時代代故事——曹瑞原導演談改編〈孤戀花〉」164頁。引用の原文は「我們總覺得40年代的上海是一個很獨特的時空，看到的是那種巴洛克式華麗的建築，豐衣美食，是一個很浪漫的、很優雅的、很繁華的年代」。

212 台湾経済の中国依存を反映した、上海での経済活動に対する熱狂的視線。火付け役となったのは、上海在住の「台商」として名を成した陳彬で、彼がわずか2年の間に上梓した5冊の上海ビジネス関連書籍——『我的上海經驗』（2000）、『移民上海——我的台湾經驗遇上海派作風』（2000）『立足上海』（2000）『上海商機』（2001）『大陸教育商機』（2001）——は、いずれもベストセラーとなった。詳しくは、許秦秦『時／空的重組與再現——臺灣文學與城市論述』（台北・秀威資訊、2009年）を参照。

213 主に楊乃甄（2012）を参照。楊によれば、台湾で「上海文化熱」が始まったのは1949年以後のこと。当時、魯迅等の五四文学を禁書とする一方、中国の近代性を象徴するものとして、張愛玲などの海派文学が盛んに出版された。そこで李欧梵のいう「上海モダン」的イメージ、すなわち主体性をもって男性を操る女性たちと、彼女たちが暮らす洗練された都会というのが、大衆の上海イメージとなり、その「上海モダン」イメージは白先勇文学にも見られる（符立中『上海神話：張愛玲與白先勇圖鑑』台北・印刻文學生活雜誌出版、2009年）。2000年代初頭のテレビドラマで再現されたオールド上海はみな、こうした「上海モダン」的イメージで、台湾ではそれらのドラマの影響で、いわばハイパーリアル（hyperreal）な上海イメージが大衆の間に定着したという（楊乃甄「當代台灣「外省懷舊電視劇」的文化政治」國立台灣大學社會科學學院新聞研究所碩士論文、2012年、89-95頁）。その意味においては、曹瑞原の『孤恋花』は当時の「上海文化熱」を反映したドラマの典型パターンであるとも言える。

またドラマ以外にも2000年代初頭の「上海文化熱」を表すものとして、2001年10月号の『聯合文學』（第204期）の「上海專號（上海特集）」があげられる。同誌は王安憶ら中国・台湾の著名な文学者がオールド上海の文学・建築・映画等をめぐって綴った文章を多く掲載している。

第3節 白先勇翻案崑曲「青春版『牡丹亭』」との思想的共振性

先に述べたとおり、短編「孤恋花」のドラマ化にあたり白先勇は、このドラマの鍵ともいえる上海篇の物語の創出に深く関わっていた。台湾人が上海に住み、1949年に上海から台湾へ戻るというプロットを提案したのは白自身であったし、おそらく40-50年代の上海に生きたレズビアンを撮りたいという監督の思いを聞いてだろうか、上海篇の脚本家には、自身と交流の深いベテラン女性作家・蕭颯を直々に指名するほど、その成功を重視していた²¹⁴。

こうして「孤恋花」それ自体も三郎がオールド上海で作った台湾歌曲へと改編されたわけだが、そうした翻案は果たして白自身の思想といかように関係していようか。本節では、同時期に制作されたドラマ『孤恋花』と崑曲「青春版『牡丹亭』」との間の思想的共振性を、白の崑曲復興をめぐる言説を追って探っていきたい。

ドラマ『孤恋花』が台湾で制作された頃、白先勇はちょうど崑曲「青春版『牡丹亭』」の巡回公演のために中国大陆を奔走していた。「青春版『牡丹亭』」は、白が企画した3作目の『牡丹亭』で²¹⁵、2004年4月29日から台北の国家戯劇院で全10回公演され、その後は中国・香港・マカオのほか欧米諸国での公演も果たしており、たとえば2009年には、はや150回を超える公演数を記録していたという²¹⁶。注目したいのは、台北での初公演を控えた2003年12月、台湾で同作の制作企画を語った白が、次のように述べていたことだ。

台湾文化の遺伝子の中には極めて厚い中国文化のDNAがある。どう言おうとも、台湾の宗教、台湾の戯曲はみな中国文化だ。でもそれは台湾という島にやって来て、確実に変化した。……そもそも台湾文化は多元文化である。もとよりオランダ、日本、アメリカ等の要素を有していて、それらはとても素晴らしい。……台湾文化がここまで多く変化するの、それが多元

²¹⁴ ちなみに蕭颯は、オールド上海の文化に対する親近感を実に饒舌に語る作家だった。幼少期に上海人家庭に囲まれて暮らし上海家庭料理を食べて育ち、上海語も解し、ひいては彼らの30年代上海をめぐる懐旧話を聞いて育ったこと、さらに魯迅や張愛玲作品、『海上花列伝』の中の上海イメージに接したこと、から、「上海は私にとって決してそれほど見知らぬものではありません、特に30年代の上海は（上海對我來說並不那麼陌生，尤其是三〇年代的上海）」と述べている。蕭颯「我編。『孤戀花』」（林皎宏主編、前掲書、頁数記載なし）を参照。

²¹⁵ 白が最初に企画制作した崑曲『牡丹亭』は1983年、台北の國父紀念館で2回公演された。二度目は1992年、この時の『牡丹亭』は台北國家戯劇院にて4日間連続公演を果たした。劉俊、前掲書『情與美——白先勇傳』343頁を参照。

²¹⁶ 王童「《青春版牡丹亭》的演出與《牡丹一百》的攝製」柯慶明編、前掲『白先勇的藝文世界演講手冊』141-159頁。150頁参照。なお、映画監督の王童は「青春版『牡丹亭』」の美術・衣装を手がけている。

文化だからだ。多元文化はとても入り乱れているので、一緒に置いても主菜が出来るとは限らない。ゆえに必ず何か主旋律となる味、一つの主軸が必要で、それが中国文化なのだ。²¹⁷

さらには、台湾人はその地理的・歴史的背景から大陸よりも「世界的」で「比較可能」な視野を持つため、心を「海のように」寛容にして「あらためて中国文化を研究し、それを台湾特有の視野から注釈し直し、作り直していくべき」であり、崑曲「青春版『牡丹亭』」はまさしく「台湾における中国文化の再建」の試みであると宣言する²¹⁸。そのうえで、次のように続けるのは重要だ。

〔現在は〕政治問題のせいで大陸文化に対してタブーがあったり、中国と言うだけで怖がられたりするが、政治と文化とは別々のもので、中国共産党は全く関係がない……台湾の新文化は多元的であるべきだ。しかし中国文化のDNAはとても重いのだ。²¹⁹

つまり2004年になると、前章で検討した1970-80年代頃の言説に比してもかなり直接的に、白は、いわゆる「政治中国」と「文化中国」的なものの区別を、台湾人に訴えかけるようになったのだ。

ここで、この「中国文化のDNA」発言をめぐる白先勇の思想の核心を理解するために、1998年まで遡ってみたい。白先勇が崑曲の演出に携わり始めたのは80年代半ば以降であるが、彼はカリフォルニア大学の職を辞した94年前後から、崑曲関連の講演や対談の数を増やし、自身の活動の意義を頻繁に説くようになった。そして1998年、彼は『明報』ウエスト・カナダ版にエッセイ「中國需要一次新的五四運動——與小說家白先勇談中國文化的危機與出路（中国には一度新たなる五四運動が必要である——小説家白先勇と中国文化の危機と活路を語る）」を發表し、そこで「集合的中華民族文化意識」という概念を提起した²²⁰。これは、ユングのいう「集合的無意識」（英：Collective

²¹⁷ 莊素玉「白先勇：台灣再造中國文化」『天下雜誌』第128期、2003年12月1日。212-216頁。引用の原文は「台灣文化遺傳因子裡有深厚的中國文化的DNA，再怎麼說，台灣的宗教、台灣的戲曲都是中國文化的。但是它到台灣這樣一個島以後，它一定有變化，……台灣文化本來就是一個多元文化，本來就有荷蘭、日本、美國這因素在裡頭，這因素是真的好的。……台灣文化之所以那麼多變，就是因為它是多元文化。多元文化亂七八糟，放在一起不一定成為一個主菜，一定要有一個主調味、一個主軸在那裡，那就是中國文化」（212-213頁）。

²¹⁸ 同上、215-216頁。引用は原文「台灣應該有更大的抱負，應該是中國文化在台灣再造。台灣要用比較健康比較包容的，不該是排除，應該要把中國文化重新研究，然後再用台灣特別的視野，重新詮釋、重新再造，……台灣是個島國，他有很世界性的看法。台灣的視野有比較性，右邊有日本美國，左邊有大陸，各種資訊看法。臺灣人眼光應該看很大很遠，台灣是個小島，但氣度不應該小，應該像個海洋」の下線部。

²¹⁹ 同上、216頁。引用の原文は「因為政治問題對大陸文化有所忌諱、提到中國很害怕，因為政治文化問出來，跟中國共產黨毫無關係，……台灣的新文化應該是很多元，但是DNA中國文化很重的」。

²²⁰ 丁果「中國需要一次新的五四運動——與小說家白先勇談中國文化的危機與出路」（初出は『明報』ウエスト・カナダ版、1998年8月1日）、白先勇『樹猶如此』台北・聯合出版、2002年、221-229頁。引用の原文は「我有一個想法，無論是兩岸的中國人，還是東南亞或者北美的華人，都有一種集體的中華民族文化意識，就是容格所說的集體的文化潛意識」の下線部（224頁）。

unconscious) を援用した概念で、すなわち、個人の経験如何ではなく遺伝等によって継承される、より本質的で集団的な文化アイデンティティを指すものと理解できる²²¹。また、翌年に行われた香港嶺南大学での講演においても、白は同様の思想を次のように語っていた。すなわち「五四運動から文化大革命まで、およそ半世紀もの間、中国人は自分たちの文化を徹底的に破壊してきた」、そのため今「我々は自分たちの文化の源を発見し、それを世界の文化へと繋げていくべきである」と²²²。したがって先の2003年の発言は、彼がこの「集合的中華民族文化意識」を、台湾において極めて直接的に提起した証として捉えられる。

白がこのとき、台湾における「中国文化のDNA」や「集合的中華民族文化意識」の存在をかくも強調しながら、台湾での崑曲復興を重視したのは理由があった。その約4ヶ月前、白はマレーシア出身の文学者・林幸謙²²³の取材に答え、次のように述べていた。

文化は実際一つ精神安定剤なのだ。文化という精神安定剤なくしては、民族全体がいつそう放浪してしまうのではないか？……台湾の現在の教育改革は方向性がなく、教育が政治化されているうえに「脱中国化」まで目指されている。これは台湾教育界最大の苦境である。²²⁴

この「台湾の現在の教育改革」とは、当時の陳水扁政権が進めていた教育界の「台湾＝本土化」政策を指していると考えられよう。たとえば、2002年度の新学年から小学校で週1、2時間の母語教育が必修化され、李登輝政権下の97年より必修科目となった「認識台湾」が、2003年には「歴史」「地理」「公民と道徳」とともに「社会」の学習領域に統合された。そしてこの「台湾＝本土化」教育政策の最大の特徴は、その国民教育的性質にあり、この政策はすなわち台湾大のナショナ

²²¹ ユングの「集合的無意識」については次を参照した。A・スティーヴンズ [鈴木晶訳] 『ユング』 講談社、1995年。C・J ホール、V・J ノードバイ [岸田秀訳] 『ユング心理学入門』 清水弘文堂、1974年。

²²² 白先勇「世紀末的文化觀察」(1999年2月、香港嶺南大学で貴重講演。初出は『明報月刊』第401期、1999年5月) 白先勇、同上書、173-181頁。引用の原文は「從一九一九年「五四」運動到文化大革命，差不多半個世紀以來，中國人對自己文化的破壞那麼徹底」(175頁)、及び「我們要重新發現自己文化的源頭，然後把它銜接上世界性的文化」(181頁)。

²²³ 林幸謙(1963-)は、マレーシア生まれの詩人・文学研究者。原籍は福建省永春。マレーシア大学中文系を卒業後1989年来台、政治大学中文系を修了し、香港中文大学中文系にて博士号を取得。現在は香港浸會大学副教授。修士号は白先勇文学研究で取得しており、後に張愛玲研究などに従事。創作は詩・散文を主とし、時報文学獎など受賞多数。白先勇はかつて、林の散文集『狂歡與破碎：邊陲人生與顛覆書寫』(1995)に対する書評「邊陲人的自白——林幸謙《狂歡與破碎》」のなかで、世界各国の華人への同情を語っていた(『聯合報』1995年4月25日)。

²²⁴ 林幸謙「文化飄泊與文化解體的世紀——白先勇談中華傳統文化的失落與重建」『文學世紀』第29期、2003年8月、32-36頁。引用の原文は「我想，文化實際上是一顆定心丸。如果沒有了文化定心丸，整個民族是不是將更加飄泊？」(34頁)および「台灣目前教育改革的情況是沒有方向，教育被政治化了，而且還要「去中國化」，這是台灣教育最大的困境」(36頁)。

ル・アイデンティティの形成という意図を孕んでいた。むしろそれによって従来の「中国性」教育が全廃されたわけではなく、むしろ「今日の台湾では「中国性」の教育と「台湾性」の教育が重層的に存在している」と指摘されているが²²⁵、いずれにしても白先勇は、台湾大のナショナル・アイデンティティ形成が目指される一方で、台湾における「中国文化」的要素が一律に排除されていくことを懸念したのだろう。当時の白は、「国民党時代には中国伝統文化をうまく保存していたが、いまの「脱中国化」的傾向は無意識的な自傷行為である」²²⁶と、民進党政権のやり方を露骨に批判することもあった。

また興味深いことに、この2003年の崑曲をめぐるインタビュー記事は、実は白が「台湾の文化発展の動向を憂慮したために」自ら『天下雑誌』に取り付けたものであったという²²⁷。2000年初頭、陳政権は、政治面では台湾独立を掲げて中国政府との対立を深める一方、経済面では「戒急用忍」から「積極解放・有効管理」へと政策を転じ、台湾企業の中国投資の増加と対中輸出の拡大を促した²²⁸。そして先に触れた「上海経済熱」が巻き起こった。上海＝台北間の直行チャーター便が就航し、台湾での人民元両替が可能になったのも、2005年のことだ。こうした時代にあって、白の記事が掲載された2003年12月号の『天下雑誌』も、当然ながら中国ビジネスに焦点を当てた記事で埋め尽くされていた。同記事は、冷え切った政治関係を横目に、日々中国人と現実的な交渉をしなければならぬ多くの台湾人に対して、「中国文化」を台湾文化の構成要素として捉える視点、いわば文化的な“中国”を台湾において内部化する視点を与えたものと言える。

ドラマ『孤恋花』で台湾人の三郎は、オールド上海文化を介して、中国人の五宝に「家族」的親密さを覚えていた。そして彼は「自分の生まれた文化」へと回帰し、台湾歌曲「孤恋花」を作り出していた。これはまた、台湾人の三郎がオールド上海を媒体として「自分の生まれた文化」の新たな構成員である「中国文化」と出会い、「自分の生まれた文化」をより多元なものとして認識していく物語とも言えまいか。「孤恋花」の成立をめぐる改編には、同時期に崑曲復興活動に邁進してした原作者との思想的共振性を、確かに感じられるのだ。

²²⁵ 山崎直也『戦後台湾教育とナショナル・アイデンティティ』東信堂、2009年、第5章を参照。

²²⁶ 石燕紫「白先勇評台湾去中国化——奔走於兩岸三地傳播中國文化的義工」『亞洲週刊』第22卷51期、2008年12月28日、27-28頁。引用の原文は「國民黨時代對中國傳統文化有很好的保存，現在的「去中國化」趨勢無意自殘」。

²²⁷ 同上記事を参照。引用の原文は「由於憂慮台灣的文化發展動向」。

²²⁸ 台湾企業の対中投資額については、次を参照。行政院大陸委員會『兩岸經濟統計月報』2005年版、147号 (<http://www.mac.gov.tw/public/MMO/MAC/兩岸經濟統計月報no.14711.pdf>) (2017年1月22日筆者閲覧)。

結び

本章では、2005年のドラマ版『孤恋花』に込められた意味を、台湾歌曲「孤恋花」の成立をめぐる改編に着目して分析した。曹瑞原監督は、上海在住の台湾人が1949年に台湾へ戻る、という翻案プロットを白先勇自身から提案され、『孤恋花』を通じて“華人の歴史”を描くという新たな意義を見出した。それは台湾人に“我々＝華人”というより包括的なアイデンティティの構築を促し、来台以前の外省人の歴史を、我々＝華人の物語として捉え直すことを呼びかけるものでもある。そうした監督の意図は、台湾文化と中国文化を緩やかなグラデーションで繋ぐという台湾歌曲「孤恋花」をめぐる改編のかたちに投影されている。監督はさらに台湾人が華人意識を持つための重要な緒として、“華人の共通財産”であるオールド上海の「繁華な世界」の再現にこだわり、なおかつそれを完全なる台湾資本でやりきることにこだわった。オールド上海の時空間も含めて、我々＝華人の「記憶を再建」し、華人の文化的「自信」を取り戻す一大プロジェクト——それを台湾人が自分たちの力だけで行うことに、監督は深い意義を感じていたのだ。

他方、台湾人を軸とする物語の挿入をはじめとし、上海編の創出に積極的に関わっていた白先勇は、同時期に、台湾における崑曲復興活動の意義を説明するなかで、多元なる台湾文化の一構成員である「中国文化」の存在を抹消してしまわぬよう、台湾社会に訴えていた。つまり「脱中国化」路線を突き進む台湾政府の文化政策にはっきりと異論を唱えていたのである。そのような白の思想性もまた、ドラマ版の翻案と確かに共振するものだろう。すなわち、上海編の台湾人の物語は、まさしく一人の台湾人青年が、オールド上海を媒体として「自分の生まれた文化」の新たな構成員「中国文化」と出会い、「自分の生まれた文化」をより多元なものとして認識していく物語としても読めるからである。

要するに、ドラマ版『孤恋花』は、2005年の台湾という時空間にあって、台湾人として華人文化を牽引する役割を引き受けようとする曹瑞原監督の使命感と、崑曲の復興を通して「台湾における中国文化の再建」を目指す白先勇の思想とが交錯するかたちで誕生した翻案であったといえよう。

それでは、こうしたドラマ『孤恋花』を、台湾の視聴者はどのように見たのだろうか。管見の限りでは、少なくとも若い台湾人視聴者のなかには、台湾人の娟娟よりも中国人の五宝のほうに自然と深く感情移入した者が複数いたようだ。たとえば、このドラマの大ファンだと言うある女子大生は、次のような感想を曹監督や白先勇に直接語っていた。すなわち「このドラマを見ると容易に五宝を愛してしまう。……もし本だけしか読んでいなかったら、気持ち全体が娟娟に寄り添いたくな

るが、テレビを見た後では、自分の気持ち全体が五宝に寄り添っていることに気づいた」、と²²⁹。三郎が「家族」と喻えた五宝に対し、深く感情移入をした若い台湾人視聴者たちの多くは、自然とこのドラマを「我々＝華人の物語」として受容していたのかもしれない。あるいは、台湾文化の内なる構成としての「中国文化」、すなわち「中国文化 DNA」の重みを感じ取った者もいたのであろうか。『孤恋花』から 2 年後、2007 年頃の台湾では、いわゆる「台湾人意識」が著しく発展する一方で²³⁰、周杰倫の「七里香」やアイドルグループの S.H.E の「中国語」など、台湾ポップソング界でも、顕著な「中国風」ブームが巻き起こったというから興味深い²³¹。その気運の少し先にあった台湾ドラマ『孤恋花』が、2005 年とそれ以後の台湾でいかに受容されたかについては、今後とも考察を続けていきたい。

²²⁹ 曹瑞原、前掲「影像與文學的對話——《孽子》、《孤戀花》電視劇之創製」70 頁。引用の原文は「看這齣戲很容易就會愛上五寶……如果只看書的話，會整個人都投在娟娟的身上，可是看了電視之後，發現我整個人是投在五寶的身上」。あるいは（映画版に対する感想ではあるが）「正直に言えば、五宝の役の方が好き。彼女と娟娟はある程度似ているかもしれないけれど、五宝はもっと単純なのだ。身分や環境ではなくて、心の面が（坦白説，我比較喜歡五寶的角色，她與娟娟或許在某個程度上有些相似，但我覺得，五寶更為單純，並非以身世背景而言，而是心理層面）」という感想も見られる。次を参照。『凱莉的異想世界』

（<http://kyliegarden.pixnet.net/blog/post/446083469-%5B電影隨想%5D-----《青春蝴蝶-孤戀花》>）（2017 年 1 月 22 日筆者閲覧）。

²³⁰ 國立政治大學選舉研究中心「臺灣民眾臺灣人/中國人認同趨勢分佈（1992 年 06 月～2016 年 06 月）」

（<http://esc.nccu.edu.tw/app/news.php?Sn=166#>）を参照（2017 年 1 月 7 日筆者閲覧）。

²³¹ 藍慧「中國風驚豔台灣南洋流行曲中國元素崛起」『亞洲週刊』第 21 卷第 28 期、2007 年 7 月 22 日。同記事によれば、たとえば台湾・東華大学副教授の須文蔚（1966-）はこの現象を次のように分析した。「政治は分裂しているが、文化は自己同一化し、こうした中国風映像現象は引き裂かれた傷口を縫い合わせる。政治が引き裂かれるなか、流行文化が安定をもたらす（政治分裂，但文化認同，這種中國風影視現象縫合了一些撕裂的傷口。在政治撕裂中，流行文化帶來安定）」。なお同誌は、上の記事とそれに続く 7 篇の記事——「台灣電台節目主持人談中國風流行歌曲」「引發台灣政治風暴的歌曲」「施人誠小檔案」「專訪 S.H.E 的《中國話》專輯企畫統籌兼作詞人」「專訪：著名流行音樂作詞人方文山」「周杰倫歌詞成考題」「超越政治的文化軟實力」——を「カバー特集（封面專題）」とし、台湾流行歌における「中国風」ブームを報ずる。

第4章 白先勇小説『孽子』の映画・テレビドラマ・舞台劇への改編にみる、台湾セクシュアル・マイノリティ言説の変容

はじめに

『孽子』は、白先勇の唯一の長編小説である。同作は、まず1977年7月から1980年11月にかけて『現代文学』復刊にて掲載された後、1981年5月8日からシンガポールの『南洋商報』に連載の場を移して82年2月7日に終了、1983年に台北の遠景出版社より単行本として刊行された。同作は台湾における「同性愛文学の興隆のスタートをきる記念碑的作品」として知られ²³²、台湾ではこれまでに3パターンの翻案が作られてきた²³³。その一つ目は、1986年に公開された同名映画である。制作は群龍影業公司、監督は虞戡平(1950-)、脚本は孫正国、主演は孫越、蘇明明、邵昕、李黛玲などで、戒厳令下の時代にあつて、新聞局の検閲により21枚のフィルムが削除されたといひ、現在でも完全版を見ることはできない。ようやく公開に至ったものの、台湾映画界での評価は厳しく、その年の台湾金馬奨には、わずか李黛玲が助演女優賞にノミネートされたのみであった。ただし、同作は「ロサンゼルス第1回LGBT映画祭」での開幕作品に選ばれるなど、海外でも大きな反響を呼んでいる²³⁴。続いて2003年2月から3月にかけて、台湾で同名連続テレビドラマ全20集が放映された(20時より大胆な性描写をカットしたものが放映され、0時より完全版が再放映された²³⁵)。制作は公共電視、監督は曹瑞原(1961-)、脚本は陳世杰(1966-)及び王詞仰(1966-)、主演は范植偉、庾宗華、丁強、柯俊雄などで、このドラマ版は、平均視聴率がわずか0.3%と芳しくなかったものの、公式ホームページへの投稿数および再放送の回数からみれば、公共電視開局以来の大ヒット連続ドラマと言え、このドラマの高い話題性が、原作小説の画期的な売れ行きにもつながったと言われる²³⁶。また、その年の台湾金鐘奨においては、連続ドラマ番組賞や連続ドラマ監

²³² 白水紀子「解説」、垂水千恵・白水紀子・黄英哲編『台湾セクシュアル・マイノリティ文学(3)「新郎新“夫”」ほか6編』作品社、2009年、279-292頁。

²³³ 台湾以外では1997年、米国で舞台劇「Crystal Boys」が上演された。制作は「ACTS(外賣劇團)」、監督は中国文学研究者のJohn B. Weinstein(呉文思)、主演は中華系米国人の学生らが務め、Howard Goldblatt(葛浩文)の訳本(Gay Sunshine Press, 1995)をもとに英語の脚本が作成された。公演会場となったAdams House Pool Theatreは、ハーバード大の学生宿舎Adams Houseにある劇場。制作当時、監督のWeinsteinはまだ台湾を訪れたことがなかったが、小説『孽子』を通して「台北」を想像し、舞台のなかでそのイメージを再現した。次を参照。呉文思(John B. Weinstein)「我的《孽子》：用白先勇的眼睛來看台北」『聯合報』2003年2月28日。

²³⁴ 虞戡平「上一個世紀的《孽子》」『聯合報』2003年2月28日。

²³⁵ 曾秀萍「演戲的瘋，看戲的傻？」曾秀萍『孤臣・孽子・臺北人：白先勇同志小説論』台北；爾雅出版社、2003年、409-422頁。416頁を参照。

²³⁶ 曾秀萍、前掲論文「演戲的瘋，看戲的傻？」によれば、『孽子』公式ホームページの「討論區」には30万

督賞、連続ドラマ主演女優賞など複数の部門で受賞を果たした。2014 年には、同名の舞台劇が制作され、2 月 7 日から 16 日まで台北の国家戯劇院で、5 月 23 日から 25 日まで高雄の文化センター至徳堂で、計 11 回公演された。制作は国立中正文化センター及び創作社、監督は曹瑞原、脚本は施如芳、主演は莫子儀、唐美雲、丁強、柯淑勸などで、かつて大流行したあのテレビドラマと同じ監督ということもあり、話題性は非常に高く、チケットは完売し、大盛況の内に幕を閉じた。

張小虹・王志宏「台北情慾地景——家／公園的影像置移」（1995）は、『孽子』の翻案に着目した最初の論考である。両者は 1986 年の映画版がいかに異性愛規範を強化するための作品であったかを暴き出した²³⁷。張小虹の原作に対する読みは、その 2 年後に発表された「不肖文學妖孽史——以《孽子》為例」（1997）において明白に示されている。同論文は、同作のゲイ少年たちが「妖孽」を敢えて自称する描写のなかに、規範の逸脱者としての自己肯定、すなわちクィアネスを読み込み、同作を台湾クィア文学の先駆として位置付けたものだ²³⁸。しかし 1986 年の映画版において、物語は異性愛規範の論理に従って書き換えられてしまった。たとえば、ゲイ少年たちの小児愛的傾向は抹消され、性産業の仲介人であった楊師範はお役御免となり、我が子よりも情欲を選んだ李青の母親が最も深い罪を負わされるというように。それは新公園に存在した一種の「不倫性」を浄化し、ホモフォビアによる異性愛体制を「再領土化」したに過ぎない、と張小虹・王志宏は強く批判したのである。

それから 14 年後、映画版を台湾映画史の角度から再検討することでその価値を見出そうとしたのが、陳儒修「電影《孽子》的意義」（2009）である。陳論文はまず、映画版公開の 1986 年という年が、台湾初の合法野党・民主進歩党が結成年であった点を指摘する。そして深刻なエイズ・パニックが襲った当時の台湾において、同性愛を正面から扱う映画を作るという虞監督の創作営為は、紛れもなく民主化達成の気運とともにあったのだ、とその社会的意味を主張した。また、映画の観客はそもそもスクリーンの中の対象をまなざす観察者に過ぎないが、台湾映画史上初の同性愛映画『孽子』は、そうした映画の構造を最大限に活かした画期的作品であったという²³⁹。しかしその一方で同年には、前掲の黃儀冠によって、1980 年代に立て続けに公開された 4 本の白先勇原作映画

もの人が押し寄せ、このとき原作小説も、純文学としては初めて金石堂書店の売り上げランキング首位に輝いたという。

²³⁷ 張小虹・王志宏「台北情慾地景——家／公園的影像置移」陳儒修・廖金鳳編『尋找電影中的台北』台北・萬象圖書、1995 年、104-125 頁。なお、本論文では、張小虹『慾望新地圖：性別・同志學』（台北・聯合文學出版、1996 年）78-100 頁所収の同論文を参照。

²³⁸ 張小虹、前掲論文「不肖文學妖孽史——以《孽子》為例」。

²³⁹ 陳儒修「電影《孽子》的意義」陳芳明・范銘如編、前掲書、278-290 頁。

——『玉卿嫂』(1984)・『金大班的最後一夜』(1984)・『孤恋花』(1985)・『孽子』——に通底する「男性のまなざし」(male gaze)の存在が暴かれたのだった²⁴⁰。

また、2003年にテレビドラマ版『孽子』が放映された時も、真っ先に『聯合報』に批判的論考を発表したのは、先の張小虹であった。張はまたしても、小説が描いていた新公園の様々な「恥辱」(＝「不倫性」)、そしてむしろクィアであることを武器に変えて清々しく生き抜くゲイ少年たちの様子を歪めてしまっている、と原作に宿るクィアネスを注視しない改編のありように、厳しい評価を下した²⁴¹。また、ドラマ版『孽子』に関しては、大学院修士論文のテーマとして扱われることも少なくなく、異性愛規範を強化した翻案作品としてそれを批判的に論じたものや²⁴²、原作者・監督・脚本家へのロング・インタビューを実施して、同ドラマの意義を肯定的に見直した論考などがこれまでに揃っている²⁴³。

それに対し、2014年の舞台劇『孽子』に関しては簡単な紹介や批評があるだけで、同劇の持つ意味を十分に検討したものは管見の限りでは見当たらない²⁴⁴。本章の目的は、上述のような先行研究の成果をもとに、『孽子』の改編作品の特徴をあらためて整理しつつ、舞台劇『孽子』の社会的意味を追究することにある。

映画版・テレビドラマ版・舞台劇版におけるそれぞれの『孽子』を並べてみると、小説中のある重要人物が、改編のたびに、しなやかに変化していることに気がつく。その人物とは、李青らゲイ少年が属する「ギャング」のリーダー²⁴⁵、楊師範こと楊金海である。以下、各時代・各媒体における楊金海の形象変化に対する分析を通し、2014年の舞台劇『孽子』によって付与された物語の新たな意味を明らかにしていきたい。

第1節 楊金海の役割変化

小説『孽子』のなかの楊金海は、「深紅のきつぎつのプルオーバーシャツを身に着けていて、で

²⁴⁰ 黄儀冠「性別駢馬異質發聲：白先勇小説與電影改編之互文研究」陳芳明・范銘如編、前掲書、292-327頁。なお同論文は後に、黄儀冠の前掲書(2012)259-310頁に収録。“male gaze”については、注釈116を参照。

²⁴¹ 張小虹「《孽子》的恥辱踐履」『聯合報』2003年3月1日。

²⁴² 李佳軒「從白先勇孽子到公視孽子」國立中央大學英美語文研究所碩士論文、2004年。

²⁴³ 李公權「《孽子》與改編之研究」銘傳大學應用中國文學系碩士在職專班碩士論文、2007年。

²⁴⁴ たとえば、間ふさ子「白先勇「孽子」の脚色について——映画・テレビドラマ・舞台劇——」(『福岡大学人文論叢』第46巻第2号、2014年9月、309-332頁)は舞台劇にも言及しているが、小説から変更された内容および制作側の意図の紹介を中心としている。

²⁴⁵ 曾秀萍によれば、ゲイ男性たちの集まる台北新公園は、従来言われてきたような「国家」や「家」の象徴などではなく、もっと流動的で表面的な団体、すなわち『水滸伝』以来の「ギャング(幫派)」の系譜上のイメージだという(曾秀萍、前掲書、157-168頁)。

っぷり太ったお腹が、箍をはめられたように丸々と体の前に突き出されている一方、テカテカ光る黒いオーロンのズボンには、おしりをぎちぎちに包んで体の後ろに盛り上がらせている」ような中年男性で、新公園に入ったばかりの「私」は、楊を観察して「まるで、前後に一つずつ大きな風船をぶら下げているかのようである」とか、「動くたびに体の前後のボールのような肉とかわが小刻みに揺れ、代わるがわる波打ち始め」などと述べ、その身体的特徴を強調していた。かつてバーやホテルで働いた経験をもつ楊金海は、「物腰が穏やかで如才なく」、英語や日本語も少し話せるうえに、「見聞が広く、コネが豊富だったので、多くの飲み屋や旅館にはどこにでも彼の情報網があった」という。楊は中国山東省の煙台に生まれたが、台湾に移住した後は父親が経営するスナック「桃源春」を手伝い、その店を大繁盛させた。パートナーは「原始人の阿雄仔」であり、癲癇を患う阿雄仔を「義理の息子」のように溺愛している。そして「私」の目に映る楊金海は、常に「至極威厳があった」のだった²⁴⁶。

1986 年の映画『孽子』では、傅老人・郭老・楊師範という三人物の役割が統合されており、楊金海は、写真家をしながらゲイ少年たちを従え、彼らに住む場所を提供する中年のゲイ男性だった。重要なのは、楊の振る舞いが明らかに規範的な女性ジェンダーを装っていることだ。あの原作で描写された「威厳」は、もはや彼の身体を離れ、映画版で新たに追加された女性登場人物「蔓姨」（楊金海の同居人であり仕事のパートナー）の身体へと転化されたようにすら見える。また、楊金海の部屋には男性器のオブジェが飾られており、それが息子に会いに来た李青の父親をひどく震撼させるという場面もある。そしてこの映画は、楊金海の死をきっかけに李青と父親とが和解することで幕を閉じるのだった。

ところで、映画版の楊金海を演じた外省人俳優の孫越（1930-）は、『孽子』公開の3年前、同じく虞戡平監督のヒット作『搭錯車』（1983）で、金馬奨主演男優賞を受賞した経歴をもつ大物スター俳優だった。そんな孫越の名は『孽子』の主演として掲げられ、映画のポスターの中央にも、頭にタオルを巻いて白粉を塗り、髪串を持った楊金海の姿が大きく描かれた。こうしてみると、楊金海こそがこの映画の事実上の主役であったように思われるが、その主役は映画版のなかで、規範的な女性ジェンダーの役割を担っており、まさにゲイ男性のステレオタイプのイメージを正面から拡散するものだった。

後に虞戡平監督自ら語ったように、映画『孽子』が制作された 1986 年は、深刻なエイズ・パニ

²⁴⁶ 本章において、原作小説については、白先勇『孽子』台北・允晨出版社、1990 年（増訂 1 版）を底本とする。日本語訳はすべて白先勇〔陳醒醒訳〕『孽子』国書刊行会、2006 年に拠る。引用箇所は 17-20 頁。

ックが台湾を覆い始めていたときであった²⁴⁷。そうした社会的状況下で、物語の舞台を 1980 年代へと変更し、「あなたのために「孽子」がその神秘的なガラス窓を開きます」²⁴⁸というキャッチコピーを付けた同作は、「正常＝健康な我々」が「異常＝病的な彼ら」を覗き見・観察するための作品へと変容したのだ²⁴⁹。小説刊行からわずか 3 年後、楊金海は、1980 年代の台湾大衆社会において想像される性的マイノリティのイメージ、すなわち“エイズウイルスを持ちうる男性同性愛者”のイメージに従って、あっさりと変化したのである。

2003 年になり、テレビドラマ版のなかで再現された楊金海は、原作と同じように、山東人らしい北京語を話すようになった。また、彼はゲイという性的指向をもちながら、かつて異性愛結婚と離婚を経験した一人の父親でもあった。劇中では、楊の愛娘と元妻とが登場し、娘の予期せぬ妊娠と結婚をめぐる、家族の心温まるメロドラマが展開される。その他にもテレビドラマ版では、たとえば小玉のパトロン老周に妻子がいたり、呉敏のパトロン張氏に異性愛者の妹がいたりするなど、同性愛者と対峙する異性愛者の家族が、李青の父親に限らず多く登場している。こうした改編は確かに、1990 年以降における「主流社会の「同志」に対する強い興味」²⁵⁰を反映して、「大衆に近づき、観衆の感情と困惑とを口に出し」、「観衆に同情と了解とを学ばせ、訳も分からず軽蔑する態度をやめさせる」意図によるものなのだろう²⁵¹。つまり 2003 年のドラマ版は、物語の舞台を再び「あの安全な、まだエイズの侵略を受けていない 1970 年代」へと引き戻しつつ、「小説にあった「色情の連邦」を浄化」しながら²⁵²、2003 年の台湾社会で、あたかも同性愛者と向き合う異性愛者に送る一つの教本を作り出すように、楊金海の表象を書き換えたのではなかろうか。このように『孽子』が映画やドラマへと改編され、物語に新たな社会的意義が見出されていくとき、楊金海はしばしば真っ先に書き換えの対象となり、各時代のセクシュアル・マイノリティ言説に従って異なる役割を担わされてきたのだ。

²⁴⁷ 虞戡平、前掲記事を参照。

²⁴⁸ DVD『孽子』群龍影業公司。引用の原文は「孽子為您打開那扇神秘的玻璃窗」。

²⁴⁹ 張小虹・王志弘、前掲論文。なお、黃儀冠（2009、2012）も「主観的なカメラワークを通して、事実上は観衆を「安全な距離」から覗き見させていた（透過主観鏡頭的擺設，事實上讓觀眾在「安全距離」下進行窺視）」と強調している。

²⁵⁰ 伊里紀錄・整理「青春的行旅——與白先勇談《孽子》現身公視——」『中國時報』1993 年 2 月 25 日。引用の原文は、朱偉誠の発言「台灣 90 年代同志運動訴求的對象卻不只是同志而已，因為主流對同志興趣很強，因此，如何呈現就是一個重要的議題」の下線部。

²⁵¹ 許建崑「孤絶與再生——從白先勇筆下到曹瑞原鏡頭下的《孽子》」『東海大學文學院學報』第 49 卷、2008 年 7 月、225-244 頁。引用の原文は「他試圖向大眾靠近，說出觀眾的情感與困惑，凸顯人性的自覺，使觀眾開始思考，學會同情與諒解，而不再持顛覆、鄙夷的態度」（240 頁）の下線部。

²⁵² 黃道明「酷兒政治與台灣現代「性」」台北・遠流出版、2012 年。引用の原文は「如果說公視《孽子》的叫好不叫座可視為同志運動拓展同性戀可見度的一項重要里程碑，那麼這項成就的達成，可以說是以完全淨化小說原著裡的「色情邦聯」為代價，……電視劇版則又將《孽子》擲回到那安全的、尚未受到愛滋病侵擾的 1970 年代」の下線部（178 頁）。

2014 年、楊金海は舞台劇版『孽子』のなかで、自らをトムボーイと称するレズビアンの本省人女性へと変身した。新たに楊を演じることとなったのは、「唐美雲歌仔戲団」の座長として知られる歌仔戲役者の唐美雲（1964-）である。監督の曹瑞原は、全くの思いつきからこの配役を決めたと述べており²⁵³、重要人物の書き換えには極めて慎重であった白先勇も²⁵⁴、この時はそれほど難色を示すことなく、すぐさま監督の提案を受け入れたという²⁵⁵。舞台劇版の楊金海は、あたかも本省人であることを証明するかのように、かなり多くの場面で閩南語を話した。そしてゲイ少年たちは、中年のゲイ男性ではなく、歴史的にいっそう周縁に追いやられてきたと言えるレズビアンの女性に率いられ、彼女をいっそう慕ったのだった。

上述のような唐美雲の起用をめぐる監督の直感と原作者の態度とには、ジェンダーおよび族群ポリティクス²⁵⁶における明らかな「政治的正しさ」への配慮が見てとれる。楊金海がレズビアンの本省人女性へと変わることについて、白先勇は「母鶏が雛鳥を引き連れるというのは、大いにありうる」と観衆に説明していることから²⁵⁷、男性を率いて立つ女性リーダーの出現を非常に好ましく思っていた様子がわかる。

また、約 10 年前の 2003 年、あのテレビドラマ版『孽子』が大ヒットした理由について、白先勇は「外省人の悲哀も、本省人の哀情も描き、台湾人の心の声に十分寄り添っていた」からだと考えていた²⁵⁸。しかし一方で、2003 年のドラマ版に対しては、台湾大学の朱偉誠から、「外省系のエリート家庭や落ちぶれた家庭が比較的多く現れ、エスニック・グループにおいては外省籍の「同志」

²⁵³ 曹は唐美雲の起用について、全くの「インスピレーション」だったと振り返る。彼はある日、制作現場の近くに京劇の名優・魏海敏のオフィスがあると聞き、不意に唐美雲のことを想起した。その瞬間から、唐美雲による楊金海、という配役が頭から離れなかったという（『《藝想世界》訪談《孽子》舞台劇導演曹瑞原，演員莫子儀」https://www.youtube.com/watch?v=UHOC7QSoY_k（2015 年 4 月 20 日筆者閲覧）を参照）。

²⁵⁴ 白先勇は、原作の精神を捉えることと人物を掌握することが、改編の二大原則だと考えている。たとえばテレビドラマ『孽子』では、冒頭で李青と性的関係を持った人物が、中年の警備員から友人の男子学生へと変更されたが、これは白にとって「原則に反する」改編だったため、大変憂慮したという。李公樞、前掲論文、386-397 頁所収「附録 1：訪白先勇教授紀實」を参照。

²⁵⁵ この提案について、脚本家の施如芳は「この話が出るなり、白先勇先生は本当に目を輝かせて、すぐさま賞賛の声をあげた」と振り返る。次を参照。施如芳「貼回原著的心 擦能神完氣足地跳動」、施如芳『孽子貳零壹肆 劇場顯像』台北・國立中正文化中心、2014 年、21-23 頁。引用の原文は「此話一出，白先勇老師真的是兩眼放光，立刻拍案稱妙」（23 頁）。

²⁵⁶ 「族群」とは「ethnic group」の訳語。外省・本省人概念に「族群」を当てはめて論じられ始めたのは 1986 年の民進黨結成以後のこと。民進黨は「四大族群（福佬・客家・原住民族・外省）」の相互平等をとえ、それを台湾の多文化性の拠り所とした。王甫昌〔松葉準・洪郁如訳〕前掲書を参照。

²⁵⁷ 李玉玲整理「白先勇口述 孽子の三十年的變奏」、施如芳、前掲書『孽子貳零壹肆 劇場顯像』12-14 頁。引用の原文は「為《孽子》增添一點母性的部分，母雞帶小雞，大有可為」（14 頁）。

²⁵⁸ 施如芳、前掲「貼回原著的心 擦能神完氣足地跳動」、23 頁。引用の原文は「十年前，他向我分析過《孽子》電視劇轟動全台的原因，除了這群孩子們身世可憐外，另一個關鍵，他認為是這個故事「既有外省人的悲哀，也有本省人的悲情，十分貼近台灣人的心聲」，白老師坦承，他寫小說的時候沒想這麼多，但小說家的敏銳直覺，讓《孽子》恍若寓言，點到了本省人、外省人之間怨偶般的微妙關係」の下線部。

の描写に偏って、本省籍の「同志」とはあまり関係がありません。私が知りたいのは、もし原住民や客家グループの「同志」たちが新公園で活動しなかったならば、彼らはどこにいたことができたのか？ということです」と、実に鋭利な疑問を投げかけられたこともあった²⁵⁹。こうした経験から、『孽子』の翻案においては、登場人物の省籍をまず書き換えてこそ大衆に受容されるということを、原作者自身が強く感じたものと考えられる。そして舞台劇版『孽子』においては、白先勇は自らの手で、酒場「安楽郷」の最大のパトロンを、かつて上海映画界を牽引した元二枚目俳優の「盛公」から、かつて台湾映画界で一世を風靡した台湾語俳優の「楊桑（楊サン）」へと書き換えたのだった²⁶⁰。

このように、2014 年の楊金海は、ジェンダー、族群ポリティクスにおける今日の「政治的正しさ」を配慮した、非常に現代的な人物へと成り変わっていた。では、こうした楊金海を見て、観客はどのように感じていたのだろうか。以下では、舞台劇『孽子』をめぐる専門家の意見を中心に、観衆の反応を分析していきたい。

第2節 観客の違和感

演劇批評を専門とするウェブサイト『表演芸術評論台』²⁶¹には、舞台劇『孽子』に関する短い論評が計 6 本掲載されている。論者の多くは演劇に造詣が深い専門家であるが、そこでは、楊金海の省籍について「楊師範の名は「師範」、周囲の知り合いや友人の多くが党軍と政府の中の人物で、特に時代背景を民国 50 幾年に設定したのだから、楊師範はどちらかといえば外省族群であるはずだと思う」と、安易な書き換えに対する違和感を表明しながら「なぜレズビアン女性が、これほど頭を使ってまでゲイ男性グループの面倒を見たいと思うのか？」という鋭い疑問を投げかけるものや²⁶²、「舞台の上では、1970 年という戒嚴令下の時代に「同志」が真に直面していた警察の取り

²⁵⁹ 伊里紀錄・整理、前掲文章、407-408 頁。引用の原文は、朱偉誠の発言「戲裡點出了年紀、世代的議題，也存在著階層的問題，呈現比較多外省權貴和落敗家庭，族群上較著墨於外省籍同志，跟本省籍同志較沒有關係，我好奇的是，如果原住民、客家族群同志不在新公園活動，那麼他們會在哪裡？」の下線部。

²⁶⁰ 施如芳、前掲「貼回原著的心 擦能神完氣足地跳動」23 頁。

²⁶¹ 『表演藝術評論台』（<http://pareviews.ncafro.org.tw>）は、文化芸術界と商業界の連携を目的として設立された国家文化芸術基金会の内部組織「藝企網」（www.anb.org.tw）が、建弘文教基金会及び信源企業股份有限公司の協賛を得て運営する半官半民のウェブサイト。

²⁶² 劉育寧「無所衣櫃的青春島《孽子》」国家文化芸術基金会・建弘文教基金会・信源企業股份有限公司運営ウェブサイト『表演藝術評論台』、2014 年 2 月 14 日（<http://pareviews.ncafro.org.tw/?p=9424>）（2015 年 4 月 20 日筆者閲覧）。引用の原文は「首先從設定來說，劇本中將其設定為女同志（tomboy）但並未交代為何以為女同志會願意如此花心思的照顧者一群男同志？」の下線部、および「楊教頭名為「教頭」，其身邊的知交好友多有軍、政中人，特別是時代背景設在民國五十幾年，我想楊教頭應該是較為外省族群的」。

締めりや駆逐が、通俗的に飾り立てられた。これは主流の価値に合わせた観衆のご機嫌取りと、二重の醜悪化——「同志」の名を偽った反「同志」の行い——ではなかったか」と、あまり時代考証がなされたとは思えない同性愛者を取り巻く環境の描写を厳しく批判するものなど、否定的な意見が目立つ²⁶³。また、こうした論評のほとんどは舞台の公演と同時期に発表されたが、そのウェブページの総閲覧回数および Facebook と連携した共感指数を見ると、先のような批判的論評においてこそ、その数は圧倒的に高くなっている点が特徴的だ²⁶⁴。つまり、舞台劇版のなかで大幅に改編された楊金海像に対しても、一方ではそのジェンダー、族群ポリティクスにおける「政治的正しさ」への制作者の配慮を理解しながら、他方でまたその形象に対して拭いきれない違和感を抱いていた観衆が多かったのではなかろうか。

舞台劇『孽子』が開演してまもなく、果たして張小虹は「このような『孽子』で、どうしてまだ監督が必要なのか？」という論評を発表し、同劇を厳しく批判した。張は「監督の靈感を得た筆は、『孽子』にあった男根的父親（王將軍・傅老人）と肛門的父親（楊師範）との対比における思惑を、完全にひっくり返した」と、小説との違いに対して不満を露わにしながら、2014 年の舞台劇版は「売春を斡旋する楊師範を「浄化」し、また楊師範をあっさりと、男気を語るレズビアン女性へと、母性愛のあるお姉さんへと変身させた。小説『孽子』のクィアな王国・クィアな家族は、すなわち異性愛父権体制の暗闇へと放逐された存在であり、その「クィアネス」は決して「男に変わって女に変わって性的指向を変える」というランダムな組み合わせではないということに気づかずにはいられない」と述べ、とりわけ舞台劇版の楊金海をめぐるセクシュアリティの安易な書き換えを強く非難したのだ²⁶⁵。

²⁶³ 葉根泉「閹割淨化的舞台劇版本《孽子》」同上ウェブサイト、2014 年 2 月 17 日 (<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=9445>) (2015 年 4 月 20 日筆者閲覧)。引用の原文は「如同劇中小寶對「安樂鄉」gay bar 報導的狗仔消息，編導透過劇中角色譴責這些污名化的同志，在舞台上對於身處 1970 戒嚴年代同志所須真實面對警察取締驅趕的通俗化粉飾，難道不是一種附和主流價值的討好觀眾，與雙重醜化——假同志之名行反同志之事」の下線部。上述の劉育寧や葉根泉は、同ウェブサイトの「特約評論人」や「專案評論人」、すなわち演劇専門家であるが、この他一般の社会人や大学院生によって投稿された論評のなかにも、舞台劇『孽子』への批判が散見される（白斐嵐「黑暗王國成遺跡《孽子》」同上ウェブサイト、2014 年 2 月 17 日 (<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=9439>) (2015 年 4 月 20 日筆者閲覧)、および許韶藝「空缺席的劇場，缺席的孽子《孽子》的三个不在場」同上ウェブサイト、2014 年 3 月 5 日 (<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=96280>) (2015 年 4 月 20 日筆者閲覧) を参照)。

²⁶⁴ 上述の劉論評の総閲覧数は 6,241、Facebook 共感数は 14,000 で、葉論評の総閲覧数は 5,604、Facebook 共感数は 703 であった。他の論評の総閲覧数は多くても 3,000 余り、Facebook 共感数は 200 から 300 程度なので、それらがいかにも多くの人々に読まれ、共感を得たかがわかる。

²⁶⁵ 張小虹「有這樣的《孽子》，為何還需要導演？」台新銀行文化藝術基金會運営ウェブサイト『ARTALKS』2015 年 2 月 12 日 (<http://talks.taishinart.org.tw/juries/chh/2014021210>) (2015 年 4 月 20 日筆者閲覧)。引用の原文は「導演的神來之筆，完全翻轉了《孽子》在陽物父親（王將軍 傅老爺子）與肛門父親（楊教頭）的對比用心，更無視於在台灣同志文化的想像與實踐中，老 gay 與老 T 豈可隨導演一句「雌雄同體」就可如此任意大搬風。但劇場《孽子》不信，既要「淨化」拉皮條的楊教頭，還讓楊教頭乾脆搖身變成講義氣的女同志、

白先勇小説およびクィア理論研究の大権威ともいえる張小虹が、舞台劇版をこれほどまでに酷評したことで、メディアや観衆のあいだでは波紋が広がった。複数の台湾ネットメディアは、5月の高雄公演を前に、張小虹の見解とそれに対する白先勇の返答とを報じ、あらためて舞台劇『孽子』の見所を宣伝している²⁶⁶。また、この論評が載ったウェブページの総閲覧数は14,000を超え、23本ものコメントが寄せられたことから²⁶⁷、張の意見がいかにより多くの人々を思考させ、共感を呼び起こしたかがわかる。さらに、舞台劇公開と同時に刊行されたシナリオ『孽子——貳零壹肆・劇場顯像』（2014）には、同作を論じた短評がいくつかあるが、なかには肯定的な評価をするだけではなく、「自虐から自己享樂へ、結局社会の開放によってクィアの「孽子」たちは取るに足らないものとされてしまったのか？あるいは時代の更迭によって、人々は悲劇の水準を失ってしまったのか？」²⁶⁸と、舞台劇版におけるセクシュアル・マイノリティ表象を明らかに批判するものもあった。次節では、こうした観衆の反応を手がかりに、舞台劇版の楊金海に課された役割を再考したい。

第3節 舞台劇『孽子』における楊金海の役割——母性溢れる陽気なレズビアン

ゲイの中年男性であったはずの楊金海を「国家文芸獎」女優の唐美雲が演じることで、舞台劇『孽子』の話題性は一層高まった。国営機関が発行する演劇専門誌『PAR 表演藝術』では、「男性を演じるのではなく、男装した母親を演じる」、「子供たちを可愛がって、楊師範の母性が溢れ出る」という見出しのもと、新しい楊金海は「父親の威厳」と「母親の気遣い」を兼ね備えた人物であると解説している²⁶⁹。こうした「母性の溢れる楊金海」というイメージは、制作者自身によってもしばしば強調されてきた。2014年1月号の『聯合文学』は、原作者白先勇や曹瑞原監督とともに、唐

有母愛の大姊大。小説《孽子》的怪胎王國 怪胎家族，乃是放逐於異性戀父權體制的黑暗存活，其「怪胎性」決不是「變男變女變性向」的隨機組合，不可不察」の下線部。

²⁶⁶ 白先勇は、アンケート調査の結果、観客の満足度が高かったことと、8回の台北公演を通して感涙した観客が多くいたことに触れ、張小虹に対し「私はこれまで理論を気にしたことはありません」、「私が気にするのは観客の反応です！」と反論した。

次を参照。何定照「孽子舞台劇被批 白先勇：觀眾用累股票」『聯合新聞網』2014年5月17日

(<http://udn.com/NEWS/READING/REA8/8659308.shtml>) (2015年4月20日筆者閲覧)。

汪宜儒「白先勇：相信觀眾的眼淚」『中時電子版』2014年5月17日

(<http://www.chinatimes.com/newspapers/20140507000488-260115>) (2015年4月20日筆者閲覧)。

²⁶⁷ この論評の総閲覧数は14,864、Facebookの共感数は33,000である。これは、同サイトで張小虹が発表した他の演劇評と比べても、圧倒的に多い。

²⁶⁸ 周慧玲「從孤臣到酷兒。《孽子》傳唱三十年」、施如芳、前掲書『孽子貳零壹肆 劇場顯像』140-141頁。引用の原文は「從自譴到自歡，究竟是因為社會開放反讓酷兒孽子們變得渺小？又或者是因為時代更迭，令人們失去了悲劇的高度？」(141頁)。

²⁶⁹ 陳淑英「黑暗王國裡的苦口婆心——唐美雲 變回女兒身巧扮楊教頭」『PAR 表演藝術』第253期、台北；国立中正文化中心、2014年1月、44頁。引用の原文は「不是反串 卻扮演男裝「母親」、「心疼孩子 楊教頭母性漫溢」および「在眾青春鳥小鳥襯托下，唐美雲既要演繹父親的威嚴，還要有母親的關愛」の下線部。

美雲にも単独インタビューを行っているが、唐はそこで、自分は「男らしい」楊師範に欠けている「母性的な部分」を補ったのだと話す²⁷⁰。また、先にも引用したとおり、原作者の白先勇も「母鶏が雛鳥を引き連れるというのは、大いにありうる」と、新公園のゲイ少年グループを擬似母子にたとえて説明していたのだった。曹瑞原監督は、次のように語っている。

『孽子』はとても男性的な劇で、女性の登場人物は多くありません。李青の母親のように、運命に翻弄され、悲劇に満ちた人物がいるだけです。唐美雲は劇中で、積極的な性格でいながら、母性の温かさをも備え、自身の家庭から放逐された子どもたちの面倒を見ます。そうして、あの男性でいっぱいだったテキストに、別の新しい意味を付与しました。²⁷¹

この監督の言葉からわかるのは、劇中の楊金海が「母性の溢れる女性」であるだけでなく、悲劇的な母親像（＝李青の母親）の対極としての、喜劇的な母親像をも背負っていたということである。

しかも楊金海は、喜劇的な母親であると同時に、喜劇的なレズビアンでもあった。唐美雲は同劇パンフレットの中で自身の役柄を次のように紹介した。

私はよくこんな冗談を言います。『孽子』の愛情劇は若者が演じて、私が楊師範を演じるのは、つまり「騒ぎ」に來たのであって、劇の中ではタンゴやワルツまで踊って、場面を盛り上げる役なのだ、と。……たとえ安樂郷が妖窟だと報道されて閉店を余儀なくされても、彼はやはり樂觀的に立ち向かいます。²⁷²

要するに、舞台劇『孽子』における楊金海の重要な役割は「場面を盛り上げる」ことに他ならなかったのだ。言い換えれば、レズビアンとしての楊金海は、常に明るく「騒ぎ」、いかなる困難に直面しても樂觀的態度を保つことのできる陽気なキャラクターであることが期待されたのである。

舞台劇『孽子』の制作者は、レズビアン（特にトムボーイ）の女性に対して、ある種の道化のよ

²⁷⁰ 李屏瑤採訪「從扮演理解生活珍貴——專訪「楊教頭」唐美雲」『聯合文學』第351期、2014年1月、100-101頁。引用の原文は「白老師曾經講過，楊教頭的陽剛的角色裡，就是少了一個母性的部分，我，就是來補那個部分」の下線部。

²⁷¹ 李岳整理「曹瑞原口述 在經典的文本裡做出新的味道」施如芳、前掲書『孽子貳零壹肆 劇場顯像』、17-19頁。原文は「《孽子》是一部很男性的戲，其中女性的角色不多，只有李青的母親那樣，被命運擺弄，充滿悲劇性的角色。唐美雲在戲中具主動性格，且帶著母性的溫暖，照顧這群被自身家庭放逐的孩子們，讓這個充滿男性的文本，多了些不同的新意」（18頁）。

²⁷² 舞台劇パンフレット『貳零壹肆 兩廳院年度制作 孽子』台北・國立中正文化中心、2014年、17頁。原文は「我常開玩笑，《孽子》感情戲由年輕人來演，我飾演楊教頭就是來、「鬧」的，戲裡還要跳探戈和華爾滋，負責把場面炒熱。……即使安樂鄉被報導是妖窟被迫歇業，他還是樂觀以對」。

うな振舞いを要求するような、陽気なレズビアンであることを強要するような演出を行っていたとは言えまいか。それが、2014 年の『孽子』が新たに付与した、物語の一つの意味ではなかろうか。

結び

舞台劇『孽子』の開演を前に、2014 年 1 月の『聯合文学』の中で、白先勇は次のように語った。

いま世界各地で、同性愛者たちの婚姻合法化を勝ち取るための運動が、怒涛の勢いで展開しています。これは世界の同性愛者たちの、人権平等に対するさらなる要求です。家庭を持つことは人類の最も原始的で基本的な欲望であり、同性愛者も例外ではありません。……「多様な家庭」や「同性婚」が台湾社会において公に議論される現在、『孽子』が舞台へと移ることに、いっそう特別な意義があるのです。²⁷³

こうして原作者によって舞台劇の意義が注釈された後、同誌では、セクシュアル・マイノリティを自認する複数の文筆家が、小説『孽子』との出会いと自身のセクシュアリティと向き合う過程から、現在の「同志」運動までを語ったエッセイが続くのである²⁷⁴。そしてこの舞台劇は、台北プライド・パレードの映像とともに毎回公演を終え、現在の主流なセクシュアル・マイノリティ言説と明白に接続されていた。

このような舞台劇『孽子』が有していた意味をより深く追究するために、本章ではまず、劇中で最も大胆に変更された人物である楊金海の形象を整理・分析した。

原作小説のなかで、ゲイ少年たちを率いる楊金海は、強い山東アクセントと肥満した身体を持つ、極めて威厳のある中年男性だった。彼は 1986 年になると、極端に「女性的」に振舞う男性へと成り変わり、2003 年には、娘を愛する心優しい父親へとしなやかに変化した。こうした楊金海の変容は、閉塞的な社会のなかで同性愛者をひどく恐れたり、民主的な社会のなかで同性愛者への関心を急に高めたりした、異性愛者の主流イデオロギーに沿った書き換えであると考えられよう。いっぽう 2014 年になり、レズビアンの本省人女性へと変身した楊金海は、族群・ジェンダーポリティ

²⁷³ 白先勇「《孽子》三十」『聯合文学』第 351 期、2014 年 1 月、40-41 頁。原文は「此刻世界各地同性戀者爭取婚姻合法的運動正在如火如荼的展開，這是世界的同性戀者對於人權平等進一步的要求。組織家庭是人類最原始最基本的欲望，同性戀者亦不例外……正值「多元家庭」「同性婚姻」成為臺灣社會公共辯論議題之時刻，《孽子》搬上舞台，更具特殊意義」（41 頁）。

²⁷⁴ 次を参照。許佑生「一場文學與人生的革命」『聯合文学』第 351 期、112-113 頁、および許正平「以同志之名：孽子時代」同上雑誌、113-114 頁。

クスにおける「政治的正しさ」を明らかに背負っていた。

しかし、2014 年舞台劇『孽子』の観衆の反応を調べてみると、これに対して厳しい批判を突きつける専門家は決して少なくなく、また台湾の大衆の多くもそうした否定的意見に共感している様子が見受けられた。すなわち、舞台劇『孽子』を観た台湾人の多くは、族群やジェンダーポリティクスにおける「政治的正しさ」を配慮しすぎることによって同性愛者が歩んだ歴史そのものへの敬意が払われないことや、商業性を重視した結果、原作小説の描く複雑なセクシュアリティの様相が「浄化」されて見えなくなってしまうことへのある種の違和感を共有したものと思われる。

その一方で、舞台劇版の制作者および国営メディアによって繰り返し強調されたのは、2014 年の舞台劇『孽子』における楊金海の役割の重要性であった。すなわち、熱血な女性リーダーであり道化でもある楊金海＝唐美雲は、母性の溢れる陽気なレズビアンという、一種のセクシュアル・マイノリティイメージを舞台上で表出していたのである。こうしてみると、舞台劇における楊金海の書き換えは、一方でジェンダー・族群ポリティクスにおける「政治的正しさ」を配慮したものでありながら、他方でまた、女性、レズビアン、あるいはトムボーイとして生きる人々に対して、いわば「母性」と「陽気」の兼備を強要する作品であったといえまいか。それこそが、2014 年の台湾舞台劇版『孽子』がもつ社会的意味の一つではなかろうか。

終章

本論文は白先勇小説の翻案作品を四つの異なる研究視座から論じていった。四つの異なる研究視座とは、1) 白先勇小説の翻案をめぐる白先勇自身の創作行為の追究、2) 白先勇小説の改編に携わる映像作家や舞台監督の意図や思想の考察、3) そうした翻案者たちと白先勇との協働の様相の探求、4) 受容者の視点を手がかりとした白先勇小説の翻案作品がもつ社会的意味の考察、に分けられる。以下、少々長くなるが各章の考察結果をもう一度整理したい。

第1章では、小説「謫仙記」から中国映画『最後の貴族』への改編を中心に、白先勇の自作小説の翻案をめぐる創作行為の一端を明らかにするとともに、謝晋監督の改編意図をより仔細に検討した。「謫仙記」は、白小説の中でもいち早く翻案が作られた作品である。1979年の香港大学「海豹劇団」による粵語話劇化、85年の香港でのテレビドラマ化に続き、1989年にはタイトルを『最後の貴族』と改めて大陸中国で映画化された。この映画は、中国映画界の巨匠・謝晋監督作品として、また台湾海峡兩岸初の合作映画、中国映画史上初の本格的国際派映画として、中国大陆、台湾のみならず、米国や日本でも注目された（ただし台湾ではまだ上映が叶わなかった）。

本章では『最後の貴族』論への導入として、まず小説「謫仙記」の物語の含意を再考することから始めた。ヒロインの李彤を中心とする従来の「謫仙記」論に対し、筆者が提起したのは、李彤の劇的人生展開の傍で表向きは幸福そうな黄慧芬が、深層で抱えていた孤独というテーマである。「謫仙記」に描かれているのは、祖国を出て放浪する、あるいは祖国を放逐された「無根世代（沒有根的一代）」の二人の中国人女性なのだ。伝統を捨てていく李彤と伝統への再帰を願う黄慧芬、そして二人の生き様を等距離から傍観する語り手の「私」。この傍観する男性の語り手にこそ、作者白先勇の影が窺えよう。

これに対して映画『最後の貴族』が描くのは、主人公李彤の「原郷」探求の旅である。この改編の背後にあったのは、原作者白先勇のあるジレンマだったと考えられる。というのも彼は文化大革命収束以後、その衝撃を強調するとともに、以後はベルリンの壁崩壊に至るまで幾度も、中国国外をさまようエグザイルたちや、さらには極端な全体主義的政権の弾圧によって国外逃亡せざるを得ない世界中の亡命者たちへの強い共感を示し続けたからだ。白のなかで、彼らの体験は、大陸から台湾へと亡命した自身の経験と重なっていく。そして、いま「国家」ではなく「我が民族」＝「原郷」を探求するべきだというメッセージをこめて、自ら「謫仙記」の物語を再創造したのだ。そして映画版特有の実に印象的な結末、すなわち李彤がベネチアで自死する直前に白系ロシア人と遭遇するというあの最終場面は、彼ら二人を追放した共産主義政権に対する一種の批判とすら読める。

ここでは「原郷」を探し求める李彤にこそ、白先勇自身の姿が投影されている。

このような『最後の貴族』を、中国メディアはやはり激しく非難した。もっとも、謝晋監督の制作意図は、当時のいわゆる「謝晋モデル」批判を受けて、これまでの中共イデオロギー同調路線から脱却することにあつたわけで、そのことは、監督自身がこれを「イメージの映画」とであると繰り返し強調していた点から明らかだ。だが今この翻案映画に流れ込む原作者の思想に鑑みれば、謝晋の制作意図が、共産党政権を相対化すること、ひいては中国政府への一種の抵抗の表現であつたことも鮮明に浮かび上がってこよう。

それと同時に謝晋監督が強調したのは、この映画の「今日的意義」であつた。その「今日的意義」は、李彤や黄慧芬ら四人の在米中国人子女の表象のあり様と関わっている。つまり、映画版の彼女たちの最大の特徴は、原作のように華麗な貴族階級の生活を送るのではなく、むしろ中産階級的に地味に暮らし、大学卒業後も専業主婦ではなく、具体的な職柄を与えられた明白な職業婦人となっていたことだったのだ。また、脇役の黄慧芬ら三人が実に堅実に働き続けるのとは対照的に主人公の李彤にはいわゆる「淪落」の烙印が押されていたが、その点も含めて子女たちの生活ぶりは、実際 1980 年代に米国で暮らした中国人留学生たちのそれを思わせるところがある。

このような改編は、80 年代後半の中国で実際に自費留学ブームが起きていたことと無関係ではなかろう。90 年代になると中国では自費留学の光と影とを描く文芸作品が人気を集めたが、『最後の貴族』もまたそのうちの一つで、監督はおそらく米国留学、または名目だけの留学で実際は出稼ぎに勤しむ多くの現代中国人に同情を寄せて、四人の子女たちを 80 年代中国人留学生さながら演出したのだろう。もっとも、映画版の李彤の描写は、明らかに当時のアメリカン・ドリームに対する一種の警告的意味を帯びていると言えようし、その点でこの映画は畢竟、中国政府による留学生帰国促進政策のための宣伝の一端を担った。つまり監督はこの時、一方で白先勇と協働して共産党政権を相対化し、それへの抵抗を示したが、また一方では期せずして「党の喉」の映画人の役割を演じてしまっていたわけである。ここに映画『最後の貴族』のジレンマがあり、現在謝晋映画が総じて「愛国主義的情趣に満ちた」と評される所以があるのかもしれない。

第 2 章では、第 1 の視座から、小説「孤恋花」から映画『孤恋花』（1985）への改編をめぐり、その根底に流れる白先勇の思想・意図を探究した。映画『孤恋花』は台湾の龍祥公司与香港のシネマ・シティの出資による台港合作映画で、当時の台湾映画界では極めて稀少だった本省人映画監督の林清介が監督を務め、プロデューサーには当時シネマ・シティ台湾支社にいた呉宇森（ジョン・ウー）が就いた。台湾における興行成績は極めて良好なものだったが、当時の台湾映画批評界は、商業主義的文芸映画としてこれを酷評している。

映画版の大きな特徴の一つは、時空間の「本土化」である。それを分析すると、映画版は 1) 蘇州人すなわち大陸からの移民である主人公が、台湾人との間に「天涯淪落の人」という紐帯を発見する物語であり、2) 残虐な帝国日本像ではなく“無害で友好的”な市井の日本人だけを描くかわりに、米軍を含む無差別空爆行為を“悪役”に配した作品だった。

まず、二つ目の点については、1980 年代にあつて、日本政府が戦争責任を忘れたかのように振る舞い始めたとき、帝国日本を露骨に批判するのとは別の仕方で、すなわち戦争を抑止するための米軍の軍事行動ですら結局は無辜の命を大量に奪う無差別虐殺に他ならなかったという事実を強調することで発せられた、戦争批判のメッセージであつたといえる。また、どちらの点にも、当時の台湾文壇に対して強い違和感を抱く一方で、文化共同体としての「中国」の追求を深めていった白先勇自身の思想の影が見られる。つまり、そもそも米軍の空爆という戦争表象は、いわば大陸と台湾の戦争記憶を連結させるため、言い換えれば「外省人の抗日戦争の記憶」か「本省人の植民地支配経験の記憶」かに二者択一化されがちだった台湾人の戦争記憶を、どうにか手繰り寄せようとする試みだったと考えられ、なおかつ、主人公と台湾人の「天涯淪落の人」というプロットは、過度に本土主義的なナショナリズム言説に送られた痛切なアイロニーだったと考えられる。1985 年の台湾映画版『孤恋花』は、空襲描写により戦争批判をし、本土主義的言説を相対化して「(文化的) 中国人」の連帯を示唆する物語だったのだ。

本章ではさらに上述の結論を踏まえて、最後に、1) 林清介監督と映画『孤恋花』との関係、2) 映画『孤恋花』の社会的意味を考察した。

『孤恋花』はその興行的成功とは裏腹に映画批評界では酷評されたが、林監督もその批判的言説を内面化していたように見える点は興味深い。それは一つには、香港の大手映画制作会社と原作者白先勇のシナリオのもとで、監督の創作自由度が制限されたからだったかもしれない。だがそれだけではなく、本土主義的な台湾ナショナリズム言説に揺さぶりをかけ、あらためて「中国人」としての歴史記憶を表象しようとするような映画版の物語に、本省人監督の林清介は、やはり共感できないばかりか、それに対して大きな違和感を抱いていたのではなかろうか。本省人監督として本省人の物語を撮ることに使命感をもち、郷土文学作品に深い共感を寄せた林は、皮肉にも、当時の白先勇が否定した「社会意識」のあり方こそを求めていたのだろう。

それにしても映画『孤恋花』が米軍の空襲をヒロインの死因として前景化し、台湾側の被害の甚大さを正面から描き切ったことは重要だ。同作の興行的成功の最大の要因は、まさにこの点にあると考えられるだろう。すなわち、米軍の空爆による台湾側の被害を政府が未だ黙殺し続けていたその時代、この映画は台湾本省人たちの良き代弁者となり、彼らの不満のはけ口として機能したもの

と考えられる。

第3章では、2005年の台湾テレビドラマ『孤恋花』をめぐり、第3の研究視座から、曹瑞原監督の企図と白先勇の思想とが交錯する様を探った。このドラマは、東方白小説原作のドラマ『浪淘沙』とともに2005年の台湾新聞局主催「創意影音計画」の一つに選出された作品で、当局から約2000万円の補助金を受けていた。2005年の金鐘獎では両作が「二冠」となって各部門賞を総なめし、『孤恋花』は主演男優賞他4部門でグランプリを獲得している。また『孤恋花』は同年のアジアテレビ祭にも出展された他、台湾での放送時間帯及び再放送の回数から、幅広く視聴者を獲得したものと推察される。要するに本作は、当局の支持のもとで制作され、多くの視聴者を獲得し、台湾のみならず東アジアのテレビ界から喝采された作品だったのだ。

本章で着目したのは、この作品のタイトルであり主題歌でもある台湾歌曲「孤恋花」の変容である。ドラマ版のなかの「孤恋花」は、台湾人の三郎が百楽門の歌姫・五宝の歌声にインスピレーションを受けて、上海で完成させた台湾語の歌謡曲であった。また三郎は帰台後、反骨精神溢れる反体制派の本省人文化人としてもはやされるが、その一方で、上海での五宝との出会いを「家族」との遭遇にたとえ、涙ながらに「孤恋花」を歌い上げてもいた。要するにドラマ版では「孤恋花」の誕生エピソードの改編をとおして、中国文化と台湾文化の間に緩やかなグラデーションが描かれているのだ。それは、ドラマ版を“彼ら＝外省人の物語”ではなく“我々＝華人の物語”として描こうとする、曹監督の意図の投影であると捉えられる。また彼は、台湾人がこれを受け入れやすいように“華人の共有財産”であるオールド上海の「繁華な世界」の再現にこだわった。さらにそれを完全なる台湾資本で行うことにもこだわったということから、台湾人が主体的に華人意識を構築し、華人社会をリードする姿を示すことに、監督は強い使命感を抱いていたものと思われる。他方で、これを台湾人が上海で「家族」と出会い、「自分の生まれた文化」の多元性を認識していく物語だと捉え直せば、このドラマ版には、他ならぬ原作者白先勇自身の思想の影を見ることができる。畢竟、上海に生きた台湾人の物語を考案したのは白自身だったのであり、このドラマ版にも台湾内部にある「(文化的)中国」の重みを訴える彼の思想性が深く関わっているのだろう。台湾ドラマ『孤恋花』は、曹監督の使命感と白先勇の思想とがこのように交錯したところで作られたのだ。

いっぽう、この物語に対する台湾の視聴者の反応を考察してみると、管見の限りでは、少なくとも若い台湾人視聴者のなかには、娟娟よりも五宝のほうに自然と深く感情移入した者が複数いたようだ。当時、中国人である五宝に感情移入をした台湾人の若い視聴者のなかには、換骨奪胎された台湾歌曲「孤恋花」表象を通じて、あるいはこれを“我々＝華人の物語”として受容したり、ひいては台湾文化の中の「文化的(中国)」について考え始めたりした者もいたのかもしれない。

第4章では、第4の視座に立ち、舞台劇『孽子』の性的マイノリティ表象の検討を中心に、現代における白先勇小説の翻案が有する意義の一端を考察した。小説『孽子』の中でゲイ少年たちを率いる楊師範こと楊金海は、原作から映画へ、さらにテレビドラマから舞台劇へと改編される過程で、常に真っ先に、そして最も大胆に改変されてきた役柄だった。たとえば原作中の楊は、山東アクセントの強い国語を話し、肥満した身体を持つ、主人公の李青にとって「極めて威厳のある」中年男性だった。ところが1986年映画版になると、彼は極端に「女性的」に振舞う男性へと変わり、2003年ドラマ版では、娘を愛する心優しい父親へとしなやかに変化していた。こうした楊金海の改変は、閉塞的な社会のなかで同性愛者をひどく恐れたり、民主的な社会のなかで同性愛者への関心を急に高めたりした、異性愛者の主流イデオロギーに沿った書き換えだと考えられる。

2014年の舞台劇版で、楊金海の配役に抜擢されたのは「国宝級」の歌仔戲役者・唐美雲だった。このとき楊がレズビアンの本省人女性へと変身する様子には、ジェンダーおよび族群ポリティクスにおける「政治的正しさ」への制作側の明らかな配慮を見てとれる。そしてこの舞台劇は現在の性をめぐる主流の政治運動と明白に接続されてもいた。たとえば白先勇は舞台劇版の初演を前に、次のようにこの作品の意義を説く。「いま世界各地で、同性愛者たちの婚姻合法化を勝ち取るための運動が、怒涛の勢いで展開しています。これは世界の同性愛者たちの、人権平等に対するさらなる要求です。家庭を持つことは人類の最も原始的で基本的な欲望であり、同性愛者も例外ではありません。……「多様な家庭」や「同性婚」が台湾社会において公に議論される現在、『孽子』が舞台へと移ることには、いっそう特別な意義があるのです」。この文章が掲載された2014年1月号の『聯合文学』には、さらに性的マイノリティであることを公表する著名な文筆家たちが、小説『孽子』との出会いと自身のセクシュアリティと向き合う過程、および現在の「同志」運動に対する感慨を語るエッセイが続く。そのうえこの舞台劇は、毎回の公演を台北プライド・パレードの映像とともに終えていたのである。

だがこうした同作に対する批判的意見は少なくなかった。一般観衆の多くも、専門家たちの辛辣な批評に共感を示していることが窺える。舞台劇『孽子』の観衆は、族群およびジェンダーポリティクスにおける今日的な「政治的正しさ」へのあからさな配慮には、歓迎と同時に違和感を感じずにはいられなかった。いっぽう、白先勇や監督、俳優の唐美雲ら制作者たちと台湾の国営メディアが声を揃えて強調したのは、舞台劇における楊金海の役割、すなわち母性の溢れる女性でありながら陽気なレズビアンでもあるという楊のキャラクターであった。つまり、この舞台劇『孽子』は、一方でジェンダー・族群のポリティクスにおける「政治的正しさ」に配慮しつつ、他方でまた、女性、レズビアン、トムボーイとして生きる人々に対して「母性」と「陽気」の兼備を強要してしま

うものでもあったのだ。これが2014年の『孽子』が有する社会的意味の一つではなかったか。

さて、以上の考察をとおして見えてきたのは、第1に、時代の洗練に自ら飛び込み、変奏を楽しむ作家・白先勇の姿である。白先勇は1952年の文壇デビューから現在に至るまで、文学創作に力を入れる一方で、二次創作すなわち翻案という文学営為にも多くの時間を割いてきた。とりわけ80年代以降にその傾向は強く、彼は自作の翻案に関与すると同時に、中国伝統劇の翻案にも力を注ぎ始めた。崑曲「青春版『牡丹亭』」の意味を、彼は次のように語っている。

我々が見ようとするのは最も美しく古い芸術であり、これは勝手に変えてはならず、保存し続けなければならないが、保存して硬化してしまってもいけない、博物館の文物となれば、時代ごとに異なる注釈を与えられ続けるのだ。²⁷⁵

白が今日、崑曲「青春版『牡丹亭』」の企画・制作に従事するその目的は、まずもって、この中国伝統歌劇に「時代ごとに異なる注釈」を与え、古典として生き延びさせることにあったのだ。

リンダ・ハッチオンはアダプテーションを、「主題と変奏がそれぞれ変異をともしつつ反復されること」、「新しい時代や異なる場所に適合するためにストーリーが進化し変異した姿」と、生物学的類似によって定義したうえで、次のように述べていた。すなわち「遺伝子と同様、変異のおかげでその「子孫」あるいはアダプテーションにおいて、ストーリーは新しい環境に適応する。そしてその中でもっとも適したものは、ただ生存するだけでなく、繁栄もするのである」(傍点は著者)、と²⁷⁶。白先勇はまさしく中国伝統劇の崑曲を、その保存のみならず繁栄を目指して現代化したものと言えるが、その精神は、彼が「変奏」と表現した自作小説の翻案作品においても貫かれていると捉えられよう。「時代ごとに異なる注釈」によって白先勇文学の意義が脱構築されていく過程に、白は自ら参画するばかりか、往々にしてそれを促す原作者でもあったのである。要するに白先勇は、白先勇文学が博物館の陳列品となり「保存して硬化」してしまうのを回避し、むしろ自らそれを粘土のように捏ね回して変奏させる、そうした文学運動を止めないのだ。自作の中に存在する、発表時には「解消されなかった要素、時代や状況とのズレ、解消しない対立」²⁷⁷が、異なる

²⁷⁵ 莊素玉「白先勇 台灣再造中國文化」『天下雜誌』第128期、2003年12月1日、212-216頁。引用の原文は「我們要看的是最美最古老的藝術，這是不能亂變，要保存下來的，保存下來僵化也不行，變成博物館的文物，永遠有每個時代不同的詮釋」(214頁)。

²⁷⁶ リンダ・ハッチオン [片渕悦久・鴨川啓信・武田雅史訳] 前掲書、引用箇所は順に208頁、219頁、40頁。

²⁷⁷ 大橋洋一「未来への帰還——アダプテーションをめぐる覚書」岩井和男・武田美保子・武田悠一編『アダプテーションとは何か——文学／映画批評の理論と実践』世織書房、2017年、25-48頁。引用箇所は40頁。

時代と場所の文脈に触れて呼び覚まされる過程を楽しみ、しばしば時代の洗練の中に作品共々自ら飛び込んでいく。白先勇はそうした文学精神をもつ、動態的な作家なのである。

白先勇小説はこれまで、そうした原作者の精神のうえに翻案者＝監督との対話が重ねられ、柔軟に変奏し、繁栄してきた。その繁栄をめぐる試行錯誤の過程には、むしろ受容者との対話も含まれる。たとえば、舞台劇『孽子』をめぐる理論家からの否定的意見に白先勇は強く反駁したが、それでもきつと、そうした「物語の参加者」(ハッチオン)との対話を通して、数年後にはまた別の『孽子』の翻案が試みられるに違いなかろう。

ちなみに、白先勇が敬愛する小説家チャールズ・ディケンズの作品は、生き生きとした会話や、独特の話し方をする個性的な人物がいることで極めて「演劇的」と言われ、なおかつその絵画的な描写、見せ場となりそうな場面などは、実は少なからず「翻案向き」に創作されたものであったという²⁷⁸。また、古典小説『紅樓夢』の魅力として白先勇が幾度も強調したのは、できるだけ会話表現を駆使して人物の個性を立ち上がらせるという、曹雪芹の小説技巧についてだったことも想起される²⁷⁹。さらに、白先勇のことを「最も映像的想像に溢れた華人作家」と表現した曹瑞原監督の言葉も考慮してみれば、あるいは白は、ディケンズや『紅樓夢』にならうかたちで、半ば意識的に「翻案向き」の小説を創作していたのかもしれないとも推察されうる²⁸⁰。この点については、白が尊敬して止まなかった劇作家テネシー・ウィリアムズとの間テキスト性を含めて、また稿をあらためて検討していきたい。

本稿をとおして見えてきたのは、第2に、文化共同体としての「中国」の重みを次第に噛み締めていく思想家・白先勇の姿である。1970年代から80年代にかけて、白はアメリカの西海岸で「中国文学」を講じ、「中国文学」について考えながら、文化共同体としての「中国」がバラバラに崩れていく様を同距離から眺め、心を痛めたのではなかろうか。すなわち、台湾では本土主義的文学論が勃興して「放浪する中国人」が排斥され、中国では文革によって「中国文学」が根本から破壊されていく様を。そして2000年以降、台湾ナショナリズムの気運のなかで「脱中国化」イデオロギーが強まると、彼はいつそう文化的「中国」の分断を懸念した。このような思想は、おそらく白先勇の生を支える重要な心理的支柱であり、彼が関わった自作の翻案作品には、そうした原作者の

²⁷⁸ 同上書、19頁。

²⁷⁹ 2013年2月から2014年1月にかけての2学期間、台湾大学で開講された「白先勇人文講座——紅樓夢導讀」を参照。全45回は下記URLより閲覧可: (<http://ocw.aca.ntu.edu.tw/ntu-ocw/index.php/ocw/cou/102S206>) (2017年9月10日筆者閲覧)。及び参照: 白先勇『白先勇細説紅樓夢(上冊・中冊・下冊)』台北・時報出版、2016年。

²⁸⁰ 白先勇がアイオワ大学時代、いかにPercy Lubbockの“The Craft of Fiction”(パーシー・ラボック『小説の技術』(1921)を経由してディケンズの小説技巧を模倣したかは、小笠原淳、前掲論文「台湾現代小説におけるモダニズムの展開——白先勇エクリチュールの変遷をめぐって」の第2章で詳しく分析されている。

思想の影が張り付いている。

このことは、翻案を司る監督にとってそれぞれ異なる意味をもった。たとえば 80 年代、1923 年の中国に生まれた謝晋は、中国共産党的イデオロギーを相対化しつつ、愛国心を発揮するための足かかりを見た。だが同時代の台湾で、台湾本土に根ざした映画を撮ることに使命感を抱いていた林清介にとっては極めて共感しにくいものであった。他方で 1966 年に台湾で生を受けた曹瑞原にとっては、台湾における華人意識の構築という意義に繋がる重要な視点だった。白先勇小説の翻案作品の多くはこうして、文化共同体としての「中国」を追求する原作者の思想に対し、監督が寄り添ったり反発したりして作られてきたのだ。

最後に、白先勇文学の受容という観点から、本稿の考察結果をまとめたい。翻案研究をとおして考える受容には、中心的翻案者による受容と、最終的な受け手による受容の 2 種類がある。白先勇小説の映像作品を中心に翻案を考察した本論文において、前者はすなわち、中国映画『最後の貴族』の監督謝晋、台湾映画『孤恋花』の監督林清介、台湾テレビドラマ『孤恋花』及び映画版『青春蝴蝶 孤恋花』と『孽子』のドラマ版・舞台劇版の監督を務めた曹瑞原の三人が、いかにして白先勇文学を受容したかという問題であり、後者はすなわち、1980 年代の映画版から 2000 年代のテレビドラマ版、2010 年代の舞台劇版に至るまで、各時代の観衆がいかに翻案を通して白先勇文学を受容してきたか、という問題であると言えよう。では、まず中心的翻案者がいかに白先勇文学を受容したかと言えば、本論文では、謝晋と曹瑞原の二人がそれぞれ、白先勇文学をいかに解釈し、白先勇文学の中のいかなる物語・テーマがこの時代・社会に必要であるのかと取捨選択的に考え、白文学を各時代の大衆のためのテキストへと再創造していったのか、という受容の一端を示すことができたのではないかと思う。たとえば 1989 年当時、すでに中国映画界の巨匠たる地位をものにしていて謝晋監督は、改革開放後にはじめて台湾文学を、おそらく共産党政権に対する抵抗の緒を求めて白先勇小説を手に取り、その中の「謫仙記」から、中国人の米国私費留学の光と闇という今日のテーマを見出した。他方、1966 年生まれの曹瑞原にとって「孤恋花」はもとより、オールド上海出身のレズビアン物語であったからこそ、強く惹かれるものだった。そのうえで、原作者との対話を重ね、台湾人に華人意識を構築させるという新たな物語の意義を発見したのだ。

一方、翻案作品の観衆がどのように映画版・テレビドラマ版・舞台劇版の白先勇作品を見ていたかと言えば、本論文が指摘した一つの論点は、舞台劇『孽子』を観て、なおかつインターネットユーザーである台湾人観衆の多くが、「政治的正しさ」を考慮した大幅な改編に対し、少なからず違和感を抱いていたということだ。この事実は、台湾における『孽子』受容の次のような様相を表していよう。すなわち、台湾人が『孽子』の改編に接し、それを評価するとき、その重要な指針の

一つとなるのは、90年代以降の張小虹らの営みを中心とするクィア・リーディング言説との関係性である。殊に2014年舞台劇版の観衆の多くが期待していたのは、この“クィア文学の先駆け文学”である『孽子』が有する前衛性の確認と、1970年代のセクシュアル・マイノリティが置かれた苦境の追体験であり、興味深いことに、その一方で、原作者白先勇はむしろ時代の流れに沿った原作物語の変奏を促し、21世紀的な『孽子』のあり方を模索していたのだ、と。その他にも、たとえば1985年の台湾映画『孤恋花』は、当時の批評家からは酷評されたものの、その大胆かつ考証的な空襲描写は、確実に台湾人観衆の心を掴み、その興行的成功の主要因となっていたと推察された。空襲被害という「中国人」共通の歴史体験を、「中国人」の戦争記憶の風化防止のために、さらには「中国」の連帯という祈りを込めて描き出す——映画版にはこうした白先勇の思想が流れ込んでいたと考えられたが、むしろ多くの台湾人観衆にとってこの“空爆映画”は、民主化と台湾ナショナリズムの気運に沸くこの時代に、国民党的歴史観の矛盾を暴くために現れた、一種の風雲児的存在として映ったのではなかろうか。台湾では、1970年代の郷土文学運動から80年代の本土主義的な台湾文学論の編成に至るまで、白先勇小説が、非「現実主義文学」であるとか台湾本土に立脚しない「無根と放逐」の「亡命文学」といった理由で批判されたが、その批判を受けたうえで極めてアイロニカルに「本土化」された1985年の映画版『孤恋花』は、結果的に当時の台湾人民をして、むしろ「台湾本土」の「現実」に寄り添う白先勇文学との印象を持たせたのではなかろうか。また、この「孤恋花」は2005年になると、今度は台湾テレビドラマという文脈で、まず2003年版『孽子』の対としての女性同性愛物語へ、そして我々＝華人という共同体意識を啓蒙し、ひいては台湾の中の「中国文化」を探求する物語へと変奏していった。結果的に、台湾人の娯楽よりも、オールド上海の愛らしい歌姫として造形された中国人五宝に深く魅了された観衆は少なくなかったようだが、その事実から推察されうるのは、2005年の台湾に生きる若者の多くは、白先勇文学を「中国文化」と向き合うための手立てとして認識しているのではないか、ということだ。

このような見立て・展望をもとに、さらなる白先勇文学受容論を展開することを今後の目標としたい。

参考文献一覧

1. 書籍・学位論文

日本語（五十音順）・英語（アルファベット順）

岩井和男・武田美保子・武田悠一編『アダプテーションとは何か——文学／映画批評の理論と実践』世織書房、2017年。

小笠原淳「台湾現代小説におけるモダニズムの展開——白先勇のエキリチュール変遷をめぐって」神戸大学大学院人文学研究科博士論文、2012年。

王甫昌〔松葉準・洪郁如訳〕『族群——現代台湾のエスニック・イマジネーション』東方書店、2014年。

葛兆光〔辻康吉監修・永田小絵訳〕『中国再考——その領域・民族・文化』岩波書店、2014年。

久下景子「白先勇小説のコスモロジー ——「逃亡」をめぐって」佛教大学大学院文学研究科博士論文、2012年。

黄宇曉「白先勇研究——「流浪する中国人」の民族的アイデンティティの探求」一橋大学言語社会研究科博士論文、2006年。

黄春明ほか〔山口守編訳〕『鹿港から来た男』国書刊行会、2001年。

小山三郎編『台湾映画——台湾の歴史・社会を知る窓口——』晃洋書房、2008年。

財団法人政治経済研究所付属東京大空襲・戦災資料センター編『第4回シンポジウム「帝国——イギリス・台湾空襲を検証する」報告書』2011年。

佐藤忠男ほか監修『台湾映画祭——資料集・台湾映画の昨日・今日・明日』財団法人現代演劇協会、1997年。

ジェラルド・ジュネット〔和泉涼一訳〕『パランプセスト——第二次の文学』水声社、1995年。

呉密察・黄英哲・垂水千恵編『記憶する台湾——帝国との相剋』東京大学出版会、2005年。

白土悟『現代中国の留学政策——国家発展戦略モデルの分析』九州大学出版会、2011年。

臺灣總督府防衛本部防空部『本島空襲状況：昭和十九年自十月十二日至十月十七日六日間』台湾総督府、昭和19年。

垂水千恵編『台湾セクシュアル・マイノリティ文学（4）クィア／酷児論集：父なる中国、母（クィア）なる台湾？（ほか全七篇）』作品社、2009年。

垂水千恵・白水紀子・黄英哲編『台湾セクシュアル・マイノリティ文学（3）「新郎新“夫”」ほか6編』作品社、2009年。

陳芳明〔下村作次郎ほか訳〕『台湾新文学史（上）（下）』東方書店、2015年。

十重田裕一『横断する映画と文学』森話社、2011年。

戸張東夫・廖金鳳・陳儒修『台湾映画のすべて』丸善ブックス、2006年。

西川直子『現代思想の冒険者たち 第30巻 クリステヴァ——ポリロゴス』講談社、1999年。

野崎歓編『文学と映画のあいだ』東京大学出版会、2013年。

松永正義ほか『彩鳳の夢——台湾現代小説選Ⅰ——』研文出版、1984年。

宮脇俊文編『映画は文学をあきらめない——ひとつの物語からもうひとつの物語へ』水曜社、2017年。

白先勇・張系国・朱天文ほか〔山口守編訳〕『台北ストーリー』国書刊行会、1999年。

白先勇・張系国ほか〔山口守監修〕『バナナポート：台湾文学への招待』JJCC出版局、1991年。

白先勇〔陳醒醒訳〕『孽子』国書刊行会、2006年。

白先勇〔中村ふじゑ訳〕『最後の貴族』徳間書店、1990年。

白先勇〔山口守訳〕『台北人』国書刊行会、2008年。

樊祥達〔神崎龍志訳〕『東京の上海人』東方書店、1996年。

彭瑞金〔中島利郎・澤井律之訳〕『台湾新文学運動四〇年』東方書店、2005年。

星野幸代ほか編『台湾映画表象の現在——可視と不可視のあいだ』あるむ、2011年。

山崎直也『戦後台湾教育とナショナル・アイデンティティ』東信堂、2009年。

山口守編『講座 台湾文学』国書刊行会、2003年。

葉石濤〔中島利郎・澤井律之訳〕『台湾文学史』研文出版、2000年。

リンダ・ハッチオン〔片渕悦久・鴨川啓信・武田雅史訳〕『アダプテーションの理論』晃洋書房、2012年。

若林正文『台湾の政治：中華民国台湾化の戦後史』東京大学出版会、2010年。

A・ステイーヴンズ〔鈴木晶訳〕『ユング』講談社、1995年。

C・Jホール、V・Jノードバイ〔岸田秀訳〕『ユング心理学入門』清水弘文堂、1974年。

Edward W. Said, *Representations of the Intellectual: the 1993 Reith Lectures*, New York: Vintage Books, 1996.

中国語（ピンイン順）

- 白睿文・蔡建鑫編『重返現代』台北・麥田出版、2016年。
- 白先勇『謫仙記』台北・文星書店、1967年。
- 白先勇『臺北人』台北・晨鐘出版社、1971年。
- 白先勇『驀然回首』台北・爾雅出版社、1978年。
- 白先勇『寂寞的十七歲』台北・遠景出版、1984年（第11版。出版1974年）。
- 白先勇『遊園驚夢』台北・遠景出版、1985年（再版。初版1982年）。
- 白先勇『明星珈琲館』台北・皇冠出版社、1987年（第3版。初版1984年）。
- 白先勇『孽子』台北・遠景出版、1987年（第10版。初版1983年）。
- 白先勇『寂寞的十七歲』台北・允晨出版社、1990年（增訂1版）。
- 白先勇『孽子』台北・允晨出版社、1990年（增訂1版）。
- 白先勇『第六隻手指』台北・爾雅出版社、1995年。
- 白先勇『白先勇文集 第五卷 遊園驚夢』廣州・花城出版社、2000年。
- 白先勇『遊園驚夢二十年』香港・迪志文化出版、2001年。
- 白先勇『樹猶如此』台北・聯合出版、2002年。
- 白先勇『臺北人』台北・爾雅出版社、2002年（典藏版）。
- 白先勇『白先勇說崑曲』台北・聯經出版、2004年。
- 白先勇『紐約客』台北・爾雅出版社、2007年。
- 白先勇『臺北人』台北・爾雅出版社、2008年。
- 白先勇編『父親與民國——白崇禧將軍身影集（上冊・下冊）』台北・時報出版社、2012年。
- 白先勇編『現文因緣』台北・聯經出版、2016年。
- 白先勇策劃『姘紫嫣紅牡丹亭——四百年青春之夢』台北・遠流出版、2004年。
- 白先勇總策劃『曲高和眾：青春版《牡丹亭》的文化現象』台北・天下遠見、2005年。
- 白先勇總策劃『色膽包天《玉簪記》——琴曲書畫崑曲新美學』台北・天下遠見、2009年。
- 白先勇總策劃『白先勇 青春版《牡丹亭》』香港・迪志文化出版、2007年。
- 柯慶明編『臺灣現當代作家研究資料彙編 43——白先勇』台南・國立台灣文學館、2013年。
- 白先勇・廖彥博『止痛療傷——白崇禧將軍與二二八』台北・時報出版社、2014年。
- 蔡源煌『海峽兩岸小說的風貌』台北・雅典出版社、1989年。
- 曹桂林『北京人在紐約』北京・中國文聯出版社、1991年。
- 曾秀萍『孤臣・孽子・臺北人：白先勇同志小說論』台北・爾雅出版社、2003年。
- 陳朝政「台商在兩岸的流動與認同——經驗研究與政策分析」東吳大學政治學系博士論文、2005年。
- 陳芳明『台灣新文學史』台北・聯經出版、2011年。
- 陳芳明・范銘如編『跨世紀的流離——白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集』台北・印刻文學生活雜誌出版、2009年。
- 陳飛寶編『台灣電影史話』北京・中國電影出版社、1988年。
- 陳若曦『尹縣長』台北・遠景出版社、1976年。
- 陳世杰・王詞仰『孽子劇本書（上集・下集）』台北・公視基金會、2004年。
- 陳義芝編『台灣現代小說史綜論』台北・聯經出版、1998年。
- 冬冬他『反修樓』香港・北斗出版社、1979年。
- 范銘如『眾裡尋地：臺灣女性小說縱論』台北・麥田出版、2002年。
- 樊祥達『上海人在東京』北京・作家出版社、1992年。
- 符立中『上海神話：張愛玲與白先勇圖鑑』台北・印刻文學生活雜誌出版、2009年。
- 符立中『白先勇與符立中對談：從台北人到紐約客』台北・九歌出版社、2010年。
- 高天生『台灣小說與小說家』台北・前衛出版社、1994年（改定版）。
- 黃道明『酷兒政治與台灣現代「性」』台北・遠流出版、2012年。
- 黃儀冠『從文字書寫到影像傳播——臺灣「文學電影」之跨媒介改編』台北・台灣學生書局、2012年。
- 紀大偉『台灣同志文學史：台灣的發明』台北・聯經出版、2017年。
- 江寶釵『白先勇與當代台灣文學史的構成』高雄・駱駝出版社、2004年。
- 焦雄屏編『台灣新電影』台北・時報出版社、1988年。
- 柯慶明『臺灣現代文學的視野』台北・麥田出版、2006年。
- 柯慶明等編『白先勇作品集Ⅰ 寂寞的十七歲』台北・天下遠見出版社、2008年。
- 柯慶明等編『白先勇作品集Ⅱ 臺北人』台北・天下遠見出版社、2008年。

柯慶明等編『白先勇作品集Ⅲ 孽子』台北・天下遠見出版社、2008年。

柯慶明等編『白先勇作品集Ⅳ 紐約客』台北・天下遠見出版社、2008年。

柯慶明等編『白先勇作品集Ⅴ 第六隻手指』台北・天下遠見出版社、2008年。

柯慶明等編『白先勇作品集Ⅵ 樹猶如此』台北・天下遠見出版社、2008年。

柯慶明等編『白先勇作品集Ⅶ 遊園驚夢』台北・天下遠見出版社、2008年。

柯慶明等編『白先勇作品集Ⅷ 金大班的最後一夜及其他』台北・天下遠見出版社、2008年。

柯慶明等編『白先勇作品集Ⅸ 青春版牡丹亭』台北・天下遠見出版社、2008年。

柯慶明等編『白先勇作品集Ⅹ 王謝堂前的燕子』台北・天下遠見出版社、2008年。

柯慶明等編『白先勇作品集Ⅺ 現文因緣』台北・天下遠見出版社、2008年。

柯慶明他『白先勇外集・白先勇研究精選』台北・天下遠見出版社、2008年。

柯慶明編『白先勇的藝文世界演講手冊』台北・國立臺灣大學出版中心、2009年。

李歐梵〔毛尖譯〕『上海摩登：一種新都市文化在中國（1930-1945）』北京・北京大學出版社、2001年。

李公樞「《孽子》與改編之研究」銘傳大學應用中國文學系碩士在職專班碩士論文、2007年。

李佳軒「從白先勇孽子到公視孽子」國立中央大學英美語文研究所碩士論文、2004年。

李爽學『三看白先勇』台北・允晨文化、2008年。

林蛟宏主編『孤戀花』台北・遠流出版、2005年。

林幸謙『生命情節的反思』台北・麥田出版、1994年。

林宣孝「女同志書寫：白先勇小說〈孤戀花〉及其改變電影研究」輔仁大學大眾傳播學系碩士論文、2012年。

劉登翰『台灣文學隔海觀——文學香火的傳承與變異』台北・風雲時代出版社、1995年。

劉俊『悲憫情懷——白先勇傳』台北・爾雅出版社、1995年。

劉俊『情與美——白先勇傳』台北・時報出版社、2007年。

劉紹銘『小說與戲劇』台北・洪範書店、1977年。

劉再復『放逐諸神：文論提綱和文學史重評』台北・風雲時代出版、1995年。

龍應台『龍應台評小說』台北・爾雅出版社、1985年。

盧非易『台灣電影：政治經濟美學（1949-1994）』台北・遠流出版社、1998年。

梅家玲『從少年中國到少年臺灣：二十世紀中文小說的青春想像與國族論述』台北・麥田出版、2013年。

聶華苓『桑青與桃紅』北京・中國青年出版社、1980年。

聶偉『華語電影與泛亞視域』上海・復旦大學出版社、2010年。

歐陽子『王謝堂前的燕子』台北・爾雅出版、2009年（改定版。初版1976年）。

彭瑞金『台灣新文學運動四十年』台北・自立晚報出版社、1991年。

阮溫凌『海峽悲歌——白先勇論』上海・上海三聯書店、2015年。

邵玉銘・張寶琴・痾弦編『四十年來中國文學』台北・聯合文學出版社、1995年。

施如芳『孽子貳零壹肆 劇場顯像』台北・國立中正文化中心、2014年。

施淑『兩岸文學論集』台北・新低文學出版社、1997年。

石曉楓『兩岸小說中的少年家變』台北・里仁書局、2006年。

王晉民『白先勇傳』台北・幼獅文化、1994年。

王玲玲・徐浮明『最後的貴族：白先勇傳』北京・團結出版社、2001年。

王玲玲・徐浮明『最後的貴族：白先勇傳』台北・風雲時代出版、2004年。

尉天聰編『鄉土文學討論集』台北・遠流・長橋聯合發行部、1978年（4月21日再版。初版は4月1日）。

吳孟翰「慾望大他者：80年代電影與小說的互文性——以〈孤戀花〉、〈我愛瑪莉〉、〈風櫃來的人〉為例」政治大學台灣文學研究所碩士論文、2015年。

吳亭蓉「蕭颯及其小說的三種主題研究」國立成功大學中國文學研究所碩士論文、2002年。

謝晉『我對導演藝術的追求』北京・中國電影出版社、1990年。

謝晉編『謝晉電影選集・女性卷』上海・上海大學出版社、2007年。

許秦蓁『時／空的重組與再現——臺灣文學與城市論述』台北・秀威資訊、2009年。

楊乃甄「當代台灣「外省懷舊電視劇」的文化政治」國立台灣大學社會科學學院新聞研究所碩士論文、2012年。

葉思嫻「性別離散與空間——白先勇小說電影化研究」彰化師範大學台灣文學研究所碩士論文、2012年。

葉石濤『台灣文學史綱』高雄・文學界雜誌社出版、1987年。

隱地『白先勇書話』北京・文化藝術出版社、2009年。

隱地『回到七〇年代：七〇年代的文藝風』台北・爾雅出版社、2016年。

余光中總編『中華現代文學大系——臺灣1979-1989』台北・九歌出版社、1989年。

俞鴻村總編『台灣歌謠創作大師：楊三郎紀念專輯』台北・台北縣立文化中心、1992年。

於梨華『又見棕櫚、又見棕櫚』台北・天地圖書、1980年。

袁良駿『白先勇論』台北・爾雅出版社、1991年。
趙麗娜『青春依舊升起——林清介學生電影中的青少年世界』台北・遠景出版、2015年。
張容甄「白先勇舞臺劇《遊園驚夢》劇本之研究」台灣藝術大學戲劇系碩士論文、2013年。
張小虹『慾望新地圖：性別・同志學』台北・聯合文學出版、1996年。
周勵『曼哈頓的中國女人』北京・北京出版社、1992年。
朱偉誠編『臺灣同志小說選』台北・二魚文化、2005年。

2. 雜誌・新聞・パンフレット等

日本語（五十音順）

『最後の貴族』東宝出版社、1990年9月。
『文学』第15巻第6号（特集：文芸映画の光芒）2014年11・12月。
『三田文学』第75巻第44号（特集：映像と文学）1996年2月1日。

中国語（漢語拼音順）

『PAR 表演藝術』第253期（特別計畫：《孽子》2014劇場扮幕後特輯）、2014年1月。
『電影評介』1988年第9期～2002年第22期（11月）。
『電影新作』1989年第6期・1990年第1期。
『電影文學』2008年第22期（11月）・2010年第2期（1月）・2011年第17期（9月）。
『電影藝術』1989年第12期。
『聯合文學』第204期（上海專號）、2001年10月。
『聯合報』1982年1月～2008年12月。
『聯合晚報』2002年1月～2005年12月。
『聯合文學』第351期（專輯：白先勇和《孽子》）、2014年1月。
『聯合文學』第381期（學長的文學——白先勇與現代主義）、2016年7月。
『南洋商報』1981年5月～1982年2月。
『天下雜誌』第128期、2003年12月1日。
『文訊月刊』第15期（電影與文學專號）、1984年12月。
『現代文學』（台北・現代文學社）第1～51期、1960年3月～1973年9月。
『現代文學』復刊（台北・現代文學社）第1～22期、1977年7月～1984年3月。
『亞洲週刊』第14巻第9期（封面專題：二十萬台商百萬票源）、2000年2月28日。
『亞洲週刊』第16巻第19期（封面專題：新上海人締造新傳奇）、2002年9月29日。
『亞洲週刊』第21巻第28期（封面專題：中國風驚豔台灣南洋流行曲中國元素崛起）、2007年7月22日。
『貳零壹肆 兩廳院年度制作 孽子』台北・國立中正文化中心、2014年。
『印刻文學生活誌』第124期（封面專輯：白先勇）、2013年12月。
『印刻文學生活誌』第148期（封面專輯：白先勇）、2015年12月。
『印刻文學生活誌』第31期（專輯：白先勇）、2006年3月。
『印刻文學生活誌』第105期（專輯：白崇禧與民國）、2012年5月。
『文季』第1期、1973年8月。
『中國電影年鑑』1990年。
『中国時報』1984年～2005年。
『中華民國七十五年電影年鑑』1986年10月。
『中外文學』第350期（專輯：永遠的白先勇）、2001年7月。
『中央日報』1986年1月～2002年12月。

3. 記事・論文等

日本語（五十音順）・英語（アルファベット順）

井芹真紀子「フレキシブルな身体：クィア・ネガティヴィティと強制的な健常的身体性」『論叢クィア』第6号、2013年9月。
岡本輝彦「戦後台湾における日本語教育の歴史的変遷」『別府大学日本語教育別府大学』第3期、2013年3月。
久下景子「小説『玉卿嫂』と脚本『玉卿嫂』」、『天理臺灣學報』第20期、2011年7月。
陳正醒「白先勇『孽子』覚書」『紀要・文学科』（中央大学文学部）、第93期、2004年3月。
中村三春「〈原作〉の記号学——『羅生門』『浮雲』『夫婦善哉』など——」、『季刊 iichiko』111号、2011年7月。

月。

白先勇 [池上貞子訳] 「満天にきらめく星たち」『ユリイカ』第27巻第13号 (臨時増刊、ゲイ短編小説アンソロジー) 1995年11月。

白先勇 [池上貞子訳] 「60年代台湾文学——「現代」と「郷土」——」『日本台湾学会報』第3号、2001年5月

間ふさ子「白先勇「孽子」の脚色について——映画・テレビドラマ・舞台劇——」(『福岡大学人文論叢』第46巻第2号、2014年9月。

山口守「白先勇氏インタビュー」『ユリイカ』第32巻第11号、2008年8月。

Lisa Beyer, "Reeling the Audience Back in" *TIME*, Feb27, 1989, p. 46

Tu Wei-ming, "Cultural China: The Periphery as the Center" *Daedalus*, Vol. 120, No. 2, The Living Tree: The Changing Meaning of Being Chinese Today (Spring, 1991), pp. 1-32.

中国語 (ピンイン順)

白先勇「評歐陽子小説」『中國時報』1970年9月26日～27日。

白先勇「談小説批評的標準——讀唐吉松〈歐陽子《秋葉》有感〉」『中國時報』1972年7月16日～17日。

白先勇「文學心靈的敬重」『文訊』第287期、2009年9月。

白先勇「Silent Night」『上海文学』2016年第1期、2016年1月。

白先勇・趙萊靜「關於改編《孤戀花》的通信」『上海戲劇』1990年第4期。

曾秀萍「從「台北人」到「雙城記」——《孤戀花》的城市再現、性別政治與家園認同」『2006年第5屆國際青年學者漢學會會議論文集』台北・輔仁大學、2006年。

陳飛寶「林清潔電影作品賞析」『電影欣賞』第52期、1991年7月。

陳建仲「曹瑞原」『聯合文學』第253期、2005年2月。

鄧慧蘋「白先勇印象記」『世界電影』第187期、1984年5月。

鄧如怡「專訪：作家白先勇 中國瑰寶舞向全球化」『亞洲週刊』第17卷第37期、2003年9月14日。

樊憲雷「謝晉的電影藝術之路」『藝術評論』2009年第1期。

何田田「論「台北人」的人物和主題」『文藝月刊』第76期、1975年10月。

簡政珍「白先勇的敘述者與放逐者」『中外文學』第26卷第2期、1997年7月。

黃建業「不忍卒睹的「孤戀花」——兼談被商業扭曲的文學電影」『我們的雜誌』第5卷、1985年8月。

藍祖蔚「孫正國雙喜臨門」『聯合報』1987年12月7日。

李晶「女性請港及女性命運的影像呈現——解讀電影《孤戀花》」『安徽文學』2012年第7期。

李屏瑤・王健任「《孽子》舞台劇後的反思」『聯合文學』第354期、2014年4月1日。

李薪「讀白先勇《臺北人》之後—— 一根小刺」『青年戰士報』1975年12月10日。

連坤「一羣衰朽病態的「台北人」」『文藝月刊』第66期、1974年12月。

林伯燕「論『遊園驚夢』——兼致葉維廉先生」『幼獅文藝』第181期、1969年1月。

林皎宏記錄・整理「青春誰人能愛，變成落葉相思栽——電視劇《孤戀花》座談會」『印刻文學生活誌』第20期、2005年3月。

林慶蓉・鄧湘雲訪問記錄「一個時代的故事——曹瑞原導演談改編「孤戀花」」『印刻文學生活誌』2005年3月。

林幸謙「文化飄泊與文化解體的世紀——白先勇談中華傳統文化的失落與重建」『文學世紀』第29期、2003年8月。

林幸謙「第三性原罪與救贖——白先勇談同性戀者的時代挑戰」『文學世紀』第29期、2003年8月。

林幸謙「白崇禧將軍的悲劇英雄形象——歷史記憶與白先勇的父親追憶」『文學世紀』第29期、2003年8月。

劉亮雅「在全球化與在地化的交錯之中：白先勇、李昂、朱天文和紀大偉小說中的男同性戀呈現」『中外文學』第375期、2003年8月。

劉波「謝晉與白先勇的第一次握手」『文史春秋』2009年第2期。

劉子鳳「電視圈的孤臣孽子 曹瑞原——完成，比較較得失更重要！——」『聯合文學』第257期、2006年3月。

龍傑娣整理「學生・電影，林清介」『電影欣賞』第52期、1991年7月。

呂正惠「重估」白先勇《臺北人》「傳奇」『文星』第104期、1987年2月。

苗曉霞・陳芳「作家應該擁抱人生——白先勇先生專訪」『明報月刊』第516期、2008年12月。

木春「追憶，對謝晉導演的採訪」『西部廣播電視』2008年第11期。

彭惠仙「薪傳要先傳心：廖槍枝與白先勇對談文化傳承」『新活水』第24期、2009年6月。

彭小妍「死亡／復甦・黑暗／光明——《台灣文學史綱》與本土化」『聯合文學』第206期、2001年12月。

蒲彥光「白先勇《臺北人孤戀花》主題試析」『中國文學研究』第20期、2005年6月。

石燕紫「白先勇評台灣去中國化——奔走於兩岸三地傳播中國文化的義工」『亞洲週刊』第22卷51期、2008年12月28日。

孫正國「談文學改編電影」『聯合報』1986年8月7日。

湯舒雯整理「多少年前的鐘聲——陳芳明 VS. 齊邦媛」『印刻文學生活誌』第71期、2009年7月。

唐飏「穿鑿與多事的文評家——「台北人」之再探討」『文藝月刊』第66期、1974年12月。

塗翔文「《青春蝴蝶孤戀花》從電視變電影的先天失調」『中華民國九十五年電影年鑑』台北・國家電影資料館、1996年。

萬瑾華整理「未來銀幕上的謫仙記 白先勇・謝晉」『文匯』1988年1月号。

王浩威「荒涼中，尋不著的歸宿 王浩威說書——《孽子》」『張老師月刊』1999年8月1日。

王齊「謝晉與巨星影業公司」『瞭望周刊』1989年21期。

王拓「是「現實主義」文學，不是「鄉土文學」」『仙人掌』第2期、1977年4月。

王昱敏「空間中的性別與意識形態——《孤戀花》影視改編研究」『當代電影』2017年7期。

尉天聰「最後的貴族：謫仙記、白先勇著、文星書店出版」『文學季刊』第6期、1968年2月。

尉天聰「自囿」『大學雜誌』第47期、1971年11月。

夏祖麗「白先勇訪問記」『書評書目』第42期、1976年10月。

蕭阿勤「抗日集體記憶的民族化：台灣一九七〇年代的戰後時代與日據時期台灣新文學」『台灣史研究』第9期、2002年6月。

許建崑「孤絕與再生——從白先勇筆下到曹瑞原鏡頭下的《孽子》」『東海大學文學院學報』第49卷、2008年7月。

楊金郁「把心靈的痛楚變成文字——在洛杉磯和白先勇對話」『幼獅文藝』第394期、1986年10月。

伊里紀錄・整理「青春的行旅——與白先勇談《孽子》現身公視——」『中國時報』1993年2月25日。

葉德宣「陰魂不散的家庭主魘魅；對詮釋《孽子》諸文的論述分析」『中外文學』第283期、1995年12月。

葉德宣「兩種「露營／淫」的方法：《永遠的尹雪艷》與《孽子》中的性別越界演出」『中外文學』第312期、1998年5月。

葉飛虹「遊「台北人」之園・驚白先勇之夢」『文藝月刊』第66期、1974年12月。

於梨華「白先勇筆下的女人」『現代文學』第37期、1969年3月。

袁則難「兩訪白先勇」『新書月刊』第5期、1984年2月。

袁則難「城春草木深——論《孽子》的政治意識」『新書月刊』第5期、1984年2月。

詹悟「論小說的主題：兼評白先勇《臺北人》」『青年戰士報』1979年11月28日。

張小虹「《孽子》的恥辱踐履」『聯合報』2003年3月1日。

朱大可「謝晉電影模式的缺陷」『文匯報』1986年7月18日。

朱偉誠「（白先勇同志的）女人、怪胎、國族：一個家族羅曼史的連接」『中外文學』第312期、1998年5月。

莊宜文「白先勇小說改編電影中的1949年和離散經驗——以《最後的貴族》、《花橋榮記》和《青春蝴蝶孤戀花》為例」『中央大學人文學報』第54期、2013年4月。

莊宜文「逆空飛行——專訪曹瑞原導演」『印刻文學生活誌』第148期、2015年12月。

4. 映像資料・WEB サイト

中国語（ピンイン順）

鄧勇星監督、映画『他們在島嶼寫作（2）姘紫嫣紅開遍——白先勇』目宿媒體、2015年。

曹瑞原監督、連続テレビドラマ『孽子』公共電視、2003年。

曹瑞原監督、連続テレビドラマ『孤戀花』止奔影像、2005年。

曹瑞原監督、映画『青春蝴蝶 孤戀花』止奔影像、2005年。

曹瑞原監督、メイキングビデオ『孤戀花幕後製作特輯』止奔影像、2005年。

林清介監督、映画『孤戀花』新藝城、1985年。

謝晉監督、映画『最後的貴族』上海巨星影業、1989年。

謝晉監督、映画『最後的貴族』日本ヘラルド映画、1990年。

虞戡平監督、映画『孽子』群龍影業、1986年。

白先勇「我們生命中的八年抗戰」『戰爭與記憶：抗戰勝利七十周年系列講座』台北・世新大學、2015年5月22日。<https://www.youtube.com/watch?v=71VPfJ071TI&feature=youtu.be>.（2017年7月19日筆者閲覧）。

曹瑞原、莫子儀「《藝想世界》訪談《孽子》舞台劇導演曹瑞原，演員莫子儀」
https://www.youtube.com/watch?v=UHOC7QSoY_k（2015年4月20日筆者閲覧）

陳鼎貳「漫談白先勇小說的改編電影——《青春蝴蝶孤戀花》」『後・現代文學』2010年12月4日。

(<http://after-modern-literature.blogspot.jp/2010/12/blog-post.html>) (2018年2月7日筆者閲覧)
何定照「孽子舞台劇被批 白先勇：觀眾用累股票」『聯合新聞網』2014年5月17日
(<http://udn.com/NEWS/READING/REA8/8659308.shtml>) (2015年4月20日筆者閲覧)
『凱莉的異想世界』(<http://kyliegarden.pixnet.net/blog/post/446083469-%5B電影隨想%5D-----《青春蝴蝶-孤戀花》>) (2017年1月22日筆者閲覧)。
国家文化芸術基金会・建弘文教基金会・信源企業股份有限公司運営ウェブサイト『表演藝術評論台』
(<http://pareviews.ncafroc.org.tw>) (2015年4月20日筆者閲覧)
世新大学『戦争と記憶：抗戦勝利七十周年系列講座』、2015年5月22日。
<http://www.shu.edu.tw/News.aspx?sID=20215>. (2017年7月19日筆者閲覧)
汪宜儒「白先勇：相信觀眾的眼淚」『中時電子版』2014年5月17日
(<http://www.chinatimes.com/newspapers/20140507000488-260115>) (2015年4月20日筆者閲覧)
行政院大陸委員會『兩岸經濟統計月報』2005年版、第147号 (<http://www.mac.gov.tw/public/MMO/MAC/兩岸經濟統計月報no.14711.pdf>) (最終アクセス日：2017年1月22日)。
張小虹「有這樣的《孽子》，為何還需要導演？」台新銀行文化藝術基金會運営ウェブサイト『ARTALKS』2015年2月12日 (<http://talks.taishinart.org.tw/juries/chh/2014021210>) (2015年4月20日筆者閲覧)。
政治大學選舉研究中心「臺灣民眾臺灣人/中國人認同趨勢分佈 (1992年06月～2016年06月)」
(<http://esc.nccu.edu.tw/app/news.php?Sn=166#>) (2017年1月7日)
「袁詠儀的扮相頗佳，但對普通話的掌握不足」。「我看孤戀花」『Sputnik 史普尼克』2005年7月15日
(http://blog.roodo.com/sputnik_pc/archives/281352.html) (2016年1月9日筆者閲覧)。
Wawa「推薦好電影：孤戀花觀後有感」『Exquisite Life』2005年5月29日
(<http://wawa.pixnet.net/blog/post/2365474>) (2016年1月9日筆者閲覧)。