

博士學位請求論文

台湾映画における日本の表象の変遷（1895－2015）

中央大学大学院文学研究科中国言語文化専攻博士課程後期課程

曾文莉

台湾映画における日本の表象の変遷（1895－2015）

第一章	序論.....	1
	第一節 本土思潮と台湾人のアイデンティティ.....	1
	第二節 論文の構成.....	3
	第三節 先行研究と論文の独自性.....	5
第二章	1895年－1945年の植民地台湾で撮影、制作された映画における日本の表象.....	8
	第一節 植民地台湾で撮影された記録映画.....	8
	第二節 植民地台湾で制作された劇映画.....	9
	第三節 この時期の映画における日本の表象.....	17
第三章	1950年代から1960年代に台湾で制作された劇映画における日本の表象.....	19
	第一節 戦後台湾における映画の発展（1945年から1969年まで）.....	19
	第二節 日本の表象が登場する映画.....	21
	第三節 この時期の映画における日本の表象.....	32
第四章	1970年代に台湾で制作された劇映画における日本の表象.....	34
	第一節 1970年代の台湾における映画の発展.....	34
	第二節 日本の表象が登場する映画.....	35
	第三節 この時期の映画における日本の表象.....	44
第五章	1980年代の台湾ニューシネマにおける日本の表象.....	47
	第一節 郷土文学と台湾ニューシネマ.....	47
	第二節 日本の表象が登場する映画.....	48
	第三節 台湾ニューシネマにおける日本の表象.....	59
第六章	ニューシネマ以外の1980年代の台湾映画における日本の表象.....	63
	第一節 ニューシネマ以外の1980年代の台湾映画の発展.....	63
	第二節 日本の表象が登場する映画.....	63
	第三節 ニューシネマ以外の映画における日本の表象.....	71
第七章	1990年－2007年の台湾映画における日本の表象.....	72
	第一節 1990年から2007年までの台湾における映画の発展.....	72
	第二節 日本の表象が登場する映画.....	73
	第三節 この時期の映画における日本の表象.....	86
第八章	2008年－2015年の台湾映画（ポストニューシネマ）における日本の表象.....	88
	第一節 2008年から2015年までの台湾における映画の発展.....	88
	第二節 日本の表象が登場する映画.....	89
	第三節 この時期の映画における日本の表象.....	105
第九章	結論.....	108
	第一節 台湾映画における日本の表象の変遷.....	108
	第二節 映画から見る台湾人のアイデンティティ.....	111
	第三節 今後の課題.....	117

## 第一章 序論

台湾は中国と比べて、また同じく日本の植民地であった韓国と比べても、より「親日」だと思われている。「親日」を意味する「哈日」という単語は、政策的に日本文化が制限されてきた台湾の造語だった。台湾における日本の表象の特殊性は言うまでもない。この特殊性はどのように形成されたのか？映画を媒介として探究したいと思う。

台湾が日本の植民地となったのは1895年、ちょうど映画が誕生した年だった。映画は日本の統治と同じ時期に日本人によって台湾に導入された。その後、台湾で映画は日本政府の審査や国民党政府の審査を経て、100年以上発展を続け、最終的に自由な制作が可能になる。映画に登場する日本の表象も「日本人が本島人に見せたい日本」から「中国人が本省人に見せたい日本」、そして「台湾人が見た日本」に移ったと言えるだろう。それと同時に、本島人が本省人になり、最後は台湾人になる過程も映画から観察できる。また、日本の表象の変遷と台湾人のアイデンティティーの変遷との関係、その過程で中国あるいは国民党政府がどのような役割を果たしてきたのかも探究したいと思う。

### 第一節 本土思潮と台湾人のアイデンティティー

台湾映画における日本の表象を研究するに当たって、最も難しい問題は台湾映画とは何かだろう。映画だけでなく、文学もそうだが、単純に国や民族で定義できないことこそが台湾の困難さである。広義で言うと、台湾映画とは、主に台湾の資本と人材によって制作された映画である。我々が台湾ニューシネマやポスト台湾ニューシネマを定義する時はこの基準が通用する。これらの映画の対日観は比較的はっきりしているので、台湾人のアイデンティティーと中国人のアイデンティティーの違いも明らかである。一般的に、映画に台湾人のアイデンティティーと関連する意識が現れるようになった主な理由は、1977年の郷土文学論戦の影響だと思われる。

具体的に言えば「本土思潮」、「台湾意識」、「台湾人のアイデンティティー」などの言葉が議論されるのは1970年代からだが、実は複雑な歴史背景により、台湾で生活する人々は昔からアイデンティティーに悩まされてきた。文人たちはこのようなアイデンティティーの悩みを文字で表現するので、我々も文学思潮によってアイデンティティーの変化を観察することができる。台湾の文学思潮の流れから見て、台湾人のアイデンティティーは何回かの変化があった。

まずは日本統治時期。この時期を代表するアイデンティティーと関係のある事件は台湾語文論戦である。1930年8月16日に黄石輝は『伍人報』に「怎樣不提倡郷土文學」という文章を発表し、台湾語で台湾経験を書くべきだと主張した。さらに翌年の7月24日には『臺灣新聞』に「再談郷土文學」という文章を発表し、台湾語文を構築する方法を多く提案した。彼の主張に賛成した人々、例えば郭秋生、黄純青、林鳳岐、莊垂勝たちも台湾語文を構築あるいは改造する方法を提出した。しかし反対者たち、例えば廖漢臣、林克夫、朱點人などは、台湾語がまだ幼稚で未熟で上品ではないので、文学作品の言語として使えないという主張をした。そして彼らは台湾語文より中国白話文を使ったほうがましだという意見も出した。双方とも、文学を創作する言語について各自の主張を持っているが、台湾語文を支持する側も中国白話文を支持する側も、日本の統治の下で、できる限り中国人意識を守りたいという立場は同じだった。台湾語で台湾経験を書くべきだと主張した人たちも、

台湾意識を強調したのではなく、日本語に対抗するためだった。つまり、この時期のアイデンティティーは主に中国で、日本と対立するものだった。

そして日本統治時期が終わり、国民党政府が台湾に来て、戒厳令を敷いた。1956年1月、中央常務委員会が「展開反共文藝戰鬥工作實施方案」を制定して、「反共」は正式に文芸政策となり、反共文学と懐郷文学が当時の文壇の主流になった。当然、すべての作家が文芸政策に迎合するために反共文学と懐郷文学を書いたわけではなく、多くの作家は自身の反共の立場や懐郷の感情によって創作した。しかし、当時の台湾の作家にとっては、反共の経験もないし、故郷を離れた哀愁もなかった。そのため、文芸政策に迎合するにせよ、自身の意識で書くにせよ、反共文学と懐郷文学を創作するのは主に中国本土出身の作家だった。台湾の作家の作品は数も少ないし、影響力もなかった。2005年10月28日、陳芳明は中山女子高校における講演でこう述べた。「1945年から1960年まで、台湾出身の作家はほとんどいなかった。執筆できるのは中国大陸から来た作家だった」。<sup>1</sup>また、鍾宗憲はこう語っている。「速やかな中国化という外省作家の要求は台湾作家の立場と落差がある。特に特殊な日本統治という背景の放棄を求められたことで、既存の歴史経験と切断され、再び外来文化による衝撃を受けた。無視され、吸収されてしまう不安と、民族的・地域的不均衡があった……そのため『郷土』に対する考え方に立場や尊厳による裂け目が生じる」。<sup>2</sup>このような問題はずっと存在してきた。最も有名な例として、1977年に朱西甯は『仙人掌』雑誌で「回歸何處？如何回歸？」という文章を発表した。彼は台湾の民族や文化に対する「忠誠度」と「純度」を疑っている。さらに2014年に至っても、選挙に勝ちたい政治家が、「皇民論」という勝手な議論を持ち出したことがあった。中国籍と台湾籍、外省人と本省人、その違いから生まれたアイデンティティーの落差は長く続いている。

台湾の文学思潮の流れをみると、1950年代の反共文学と懐郷文学への反動、加えて強い西洋文化の影響を受けて、その後は現代主義と存在主義が流行した。当時、一部の学者は台湾の現代主義が本当の現代主義であるかどうか疑いを示した。一方、存在主義の流行はほぼ異論がなく、多くの学者が認めた。その理由は存在主義が当時の多くの台湾青年たちが抱えていた悩みと一致したからだ。白先勇は言っている。「外来文化に衝撃を受け、アイデンティティーの危機が生じた。自分の価値観と信仰について改めて考えることになった」<sup>3</sup>外省の青年たちは中国で生まれて、台湾で育った。しかし彼らの親の世代は中国生まれ中国育ちだった。本省の青年たちは台湾で生まれて、台湾で育った。しかし彼らの親の世代は台湾生まれ日本育ちだった。「私」と「私の家族」の間には大きな経験の違いがあった。このような曖昧な状況の下で、人々は自分の存在、あるいは自分のアイデンティティーを意識的に考えた。1970年代に入り、国際社会が中華人民共和国を唯一の「中国」政府として認めるようになったため、台湾（中華民国）は国際的に孤立することになった。国民党政権が長期にわたって、台湾で行ってきた中国人としてのアイデンティティーを植えつける教育や文化政策は現実と大きな隔たりがあった。このような中国中心史観と台湾中心史観との衝突が、1977年の郷土文学論戦を引き起こした。郷土文学の論戦とはいえ、論戦の実際的な内容は各種の意識の対立である。文章を発表する人が多くなるにつれて、論戦のテーマが変わった。最初は郷土文学の定義だったが、途中で台湾意識や分離主義、最後は文学と政治との関係にまで議論が及んだ。テーマの変化とともに、論戦の両陣営の人たちが主張する中心的な思想も変わった。台湾郷土文学 vs 台湾での中国文学、郷土 vs 西洋化、文学の自主性 vs 文学の社会性、政府 vs 反政府、国民党 vs 党外組織、左派 vs 右派、中国民族主義 vs 台湾本土意識などである。

論戦のテーマや作家たちの立場は何度も変わったが、各種のテーマについて、具体的な結論は出なかった。唯一合意に達したのは、当時の政治的環境の下で、すべての論戦のテーマが中国中心史観に基づくということである。葉石濤は「台灣郷土文學史導論」で、台湾の郷土文学は台湾を中心にして、作家が台湾意識を持って書いた作品だと定義したので、台湾文学理論を構築した先駆者と呼ばれる。しかし彼も根本的に台湾文学を中国文学の一環であると見なす。陳正醜は次のように述べている。「葉石濤のこの姿勢は、台湾文学に示される中国文学全体との共通性を重視する陳映真の態度と比べた場合、相対的に台湾文学の特殊性に重点を置く形となっている。しかし、この二人の〈民族〉意識は、共に「中国」と「台湾」との二要素の重層性を基礎にしており、これを「中国」か「台湾」かという二者択一の方式で区分しようとするのは、十分な理解の妨げとなるであろう。」<sup>4</sup>また、黃儀冠は次のように述べている。「1977年以降、台湾文化は郷土から出発して、台湾を創作や発信の主体にした。当時の郷土の定義は曖昧だが、後に台湾の主体性について語る時の理論的基礎となった。」<sup>5</sup>1983年の台湾意識論戦に至って、ようやく明確に中国と台湾を分けて論じるようになった。長い間国民党が台湾で戒厳令を敷き、全面的に教育で宣伝してきた中国民族主義は、この時正式に挑戦を受けた。このような流れを非常に単純にまとめて言うと、台湾人のアイデンティティーは次のように変化した：「中国人 VS 中国人(台湾籍) VS 日本人(台湾籍)」→「中国人 VS 中国人(台湾人)」→「中国人(台湾人) VS 台湾人(文化的中国) VS 台湾人」。

以上述べてきた台湾人のアイデンティティーの変化において、日本は重要な役割を果たしていると思う。日本に関する経験の違いにより、台湾人のアイデンティティーは三つに分類できる。一つ目は中国で抗日戦争を経験したあと、国民党と一緒に台湾に来た人々。これらの人は台湾人のアイデンティティーと関係がない。彼ら、および国民党による中国人としてのアイデンティティー教育を受けた彼らの子供世代はいわゆる外省人である。二つ目は日本統治時期を経験した原住民と漢文化系の移民たちで、彼らのアイデンティティーはそれぞれ違う。彼ら、および国民党による中国人としてのアイデンティティー教育を受けた彼らの子供世代はいわゆる本省人である。これら国民党の中国人としてのアイデンティティー教育を受けた世代の人々が青年になった時期がちょうど1960、1970年代に当たる。彼らは日本に対して、親から受けた「帝国主義」と「植民支配者」のイメージ以外に、「文明」や「文化と経済植民」のイメージも持っている。三つ目は戒厳令解除後に生まれた世代で、外省人と本省人の差異がなくなり、日本に対してのイメージは昔の世代と違う。憧れや批判などの対象ではなく、経済や文化など各方面の国力が強い国である。このように、台湾人が抱いている日本のイメージから、その人のアイデンティティーを判断できる。

郷土文学論戦の影響を受けて、台湾ニューシネマに台湾意識あるいは台湾人のアイデンティティーが現れていることことは明確である。本論文では台湾ニューシネマだけでなく、台湾ニューシネマではない映画、台湾ニューシネマ以前と以降の映画におけるアイデンティティーの変化を明らかにしたい。台湾人のアイデンティティーが確立する過程で、中国と日本がどのような役割を果たしてきたのか、台湾と中国、日本の関係についても探究したいと思う。

## 第二節 論文の構成

まず、第二章では、植民地台湾における映画の発展を考察した後、植民地台湾で制作された映画に描かれた日本の表象を取り上げて分析する。ただし、現存している映画フィルムは2本だけだったので、主にスチール写真、チラシやポスターを参考資料とする。

第三章では、戦後台湾における映画の発展を考察した後、1950年代から1960年代に台湾で制作された映画に描かれた日本の表象が果たした役割を考察して、1945年以前の植民地時期や1972年の日台断交後との相違を明らかにする。当時は映画研究の観念が不足していたため、映像が保存されていない映画が多い。映像が残っていても、修復が必要なものもある。ただし、植民地台湾で制作された映画に比べれば、スチール写真や広告、鑑賞記録や映画評論などの数が比較的多く、信頼度も高い。また、1960年代に入ると、台湾の映画制作が最盛期を迎え、年間200本以上を記録した年もあった。当時は大手の映画会社だけではなく、小さな独立系の映画制作会社が数多く設立された。そのため、映画の制作、配給、上映、内容などの情報が不明確な作品もある。上述のような困難があるので、本章では映像が見られなかった映画についてはできる限り写真や資料を集めて分析するが、遺漏があるかもしれない。

第四章では、1970年代の社会状況や台湾映画の発展を考察した後、1970年代に制作された映画における日本の表象を取り上げて分析する。1970年代に入ると、台湾の国際社会における生存空間が狭まった。特に1971年10月25日に国連での中国の代表権が中華民国から中華人民共和国へと移り、中華民国は国連からの脱退を宣言した。このことを始まりとして、中華人民共和国は「中国」を代表する国家として多くの国に承認され、台湾は諸外国との断交ドミノが止まらなくなった。1972年9月29日、日本は中華人民共和国を「中国の唯一の合法政府」と承認し、国交を樹立した。これに対して、中華民国外交部は対日断交を宣言した。

第五章では、1980年代の社会状況や台湾映画の発展を考察した後、台湾ニューシネマにおける日本の表象を分析し、台湾ニューシネマの代表的監督の対日観を比較する。1980年代の台湾社会の発展と変化を論じる際に、台湾ニューシネマは重要な研究対象になる。その理由は、台湾ニューシネマに台湾意識あるいは台湾人のアイデンティティーが強く現れているからである。

第六章では、1980年代の台湾ニューシネマ以外の映画における日本の表象を取り上げて、台湾ニューシネマと比較する。映画における台湾人のアイデンティティーについて研究する場合、当然台湾ニューシネマに注目が集まるが、同じ時期に制作された台湾ニューシネマ以外の作品も看過することはできない。

第七章では、1990年代の台湾映画が低迷期を迎えた経緯を考察した後、1990年から2007年までに台湾で制作された映画における日本の表象を取り上げて分析する。1987年に戒厳令が解除され、社会的雰囲気や映画制作の環境が自由になったにもかかわらず、台湾の映画界は長い間低迷を続けた。ニューシネマが芸術性や国際性ばかり追求した結果、観客を失ってしまったという世論の批判もあったが、実際は1980年代半ばからの台湾の経済との関連の方が強い。

第八章では、2008年以降の台湾映画の発展や、合作映画の発展を考察した後、ポストニューシネマにおける日本の表象を観察し、中国との合作映画における日本の表象と比較してみる。長い間低迷を続けていた台湾映画界が好調に転じるきっかけとなったのは、2008年に公開された『海角七号』である。その後、一連の台湾の本土性をテーマとする映画が制作され、評価も興行成績も良かった。しかし2010年、海峡兩岸經濟合作架構協議(ECFA)

が締結されたことにより、合作映画が急速に発展し始めたことが、台湾映画に大きな影響を与えている。

第九章では、台湾映画における日本の表象の変遷を整理して、具体的な表象、抽象的表象、台湾化された表象など、多方面にわたる日本に関するイメージをまとめる。最後に映画から見た台湾人のアイデンティティーの変遷と、台湾における日本の特殊性について分析する。

### 第三節 先行研究と論文の独自性

本論文に関係する先行研究には以下のものがある。

#### 1、映画史や資料集

- ①呂訴上『臺灣電影戲劇史』<sup>6</sup>
- ②杜雲之『中華民國電影史』<sup>7</sup>
- ③葉龍彥『臺灣電影百年史日治時期臺灣電影史』<sup>8</sup>
- ④黃仁、王唯『臺灣電影百年史話』<sup>9</sup>
- ⑤葉龍彥『圖解臺灣電影史(1895-2017年)』<sup>10</sup>
- ⑥川瀬健一『植民地台湾で上映された映画 1899～1934』<sup>11</sup>
- ⑦川瀬健一『植民地台湾で上映された映画 1935～1945年』<sup>12</sup>
- ⑧李道明ほか『台湾紀錄片研究書目與文獻選集』<sup>13</sup>

#### 2、日本統治時期の映画に関する社会的研究や芸術的研究

- ①田村志津枝『はじめに映画があった—植民地台湾と日本』<sup>14</sup>
- ②三澤真美恵『殖民主地的<銀幕>—台湾総督府電影政策之研究(1895—1942年)』<sup>15</sup>
- ③三澤真美恵『「帝国」と「祖国」のはざま—植民地期台湾映画人の交渉と越境』<sup>16</sup>
- ④町田祐一『植民地台湾における映画利用について：国立台湾歴史博物館所蔵の教化・文化映画を中心に』<sup>17</sup>
- ⑤三澤真美恵編『植民地期台湾の映画—発見されたプロパガンダ・フィルムの研究』<sup>18</sup>
- ⑥若林正文編『台湾研究入門』<sup>19</sup>

#### 3、特定のジャンルの映画を扱い、台湾社会、台湾のナショナル・アイデンティティー、台湾と中国、日本の関係を研究対象とするもの。

- ①黄仁『悲情台語片』<sup>20</sup>
- ②門間貴志『アジア映画にみる日本 I 中国・香港・台湾編』<sup>21</sup>
- ③戸張東夫・ほか『台湾映画のすべて』<sup>22</sup>
- ④小山三郎『台湾映画—台湾の歴史・社会を知る窓口』<sup>23</sup>
- ⑤林ひふみ『中国・台湾・香港映画のなかの日本』<sup>24</sup>
- ⑥曲忠恕『1970年代中央電影公司抗戰愛國影片的歷史意義—一個民族主義觀點的分析』<sup>25</sup>
- ⑧李佳玲『1970年代抗日戰爭電影研究——以《英烈千秋》、《八百壯士》、《笕橋英烈傳》為

例』<sup>26</sup>

⑦王珞『拆解國族共同體—從 1970 年代的抗日愛國電影談起』<sup>27</sup>

⑧沼崎一郎『人類学者、台湾映画を観る—魏徳聖三部作『海角七号』・『セデック・バレ』・『KANO』の考察』<sup>28</sup>

#### 4、台湾映画における日本の表象に関する研究

①宮田さつき「台湾映像作品における日本・日本人像—侯孝賢作品を中心とした“良心的な日本人”像の考察」<sup>29</sup>

②葉嘉詠「侯孝賢電影中的日本想像」<sup>30</sup>

③赤松美和子「台湾ポストニューシネマの日本表象—『悲情城市』(1989 年) から『海角七号』(2008 年)へ」<sup>31</sup>

④赤松美和子「現代台湾映画における「日本時代」の語り—『セデック・バレ』・『大稻埕』・『KANO』を中心に」<sup>32</sup>

⑤徐叡美『制作「友達」：戦後臺灣電影中的日本 (1950s-1960s)』<sup>33</sup>

⑥赤松美和子「1960 年代の台湾映画における日本表象」<sup>34</sup>

⑦李衣雲『台湾における「日本」イメージの変化、1945-2003—「哈日 (ハーリ) 現象」の展開について』<sup>35</sup>

このうち日本の表象に関する研究について言えば、徐叡美と李衣雲以外は、主に特定の監督の特定の作品を扱っている。徐叡美は 1950、1960 年代の戦争に関する映画を中心にまとめ、日本の表象を二種類、日本統治時代を描いた「植民歴史映画」と日中戦争を描いた「抗戦歴史映画」に分類している<sup>36</sup>。ただし、戦争を背景としない劇映画における日本の表象には、ほぼ言及していない。ニュース映画については戦争中の日本に一切触れず、反共という共通な目的を持つと位置付け、「台日親善」つまり中華民国と日本の友好を宣伝していると分析した<sup>37</sup>。徐叡美の研究を踏まえ、赤松美和子も「1960 年代の台湾映画における日本表象」を発表した。映画の使用言語の差異と映画の制作過程などを考慮に入れて五つに分類している。中国語映画と台湾語映画では日本の表象の描き方にも大きな違いがあると述べ、特に台湾語映画のコメディ要素について指摘した<sup>38</sup>。

李衣雲は台湾における大衆文化の発展を詳しく考察し、ブルデューとシュッツの理論を用いて台湾における中国と日本のイメージの変化、日本の大衆文化が台湾で人気を得る理由を分析している。異国イメージの研究においては、実践経験やハビトゥスの刷り込みに基づく「実像」と、「実像」の基礎を備えない想像や自我の投射によって形成された「虚像」との差異が特に重要であることを指摘した。日本の大衆文化をテーマとする研究なので、映画に関する部分が少なく、主にテレビ、ドラマや漫画を扱っている。

本論文はこれらの研究を参照しながら、戦争を背景とする映画だけでなく、娯楽映画、恋愛映画、文芸映画など、あらゆるジャンルの映画における日本の表象を分析する。また、ニューシネマ以前と以後の映画に登場する日本の表象を比較して考察した。特に、戒厳令と日台断交のため、日本の表象が厳しく禁じられていたはずの 1950、1960、1970 年代の映画、ニューシネマと同時期のニューシネマ以外の映画、ポストニューシネマにおける植民地経験を描いていない映画など、これまで看過されていた映画における日本の表象をまとめたところに独自性がある。



また、先行研究がいくつかの作品を扱っているのに対して、本論文ではフィルムが現存する台湾の劇映画をすべて分析対象にした。フィルムが現存していない作品も、脚本、スチール写真、チラシやポスターなどを参考にして、日本の表象がある映画をできる限り研究対象として扱った。論文が扱う作品数が多いことが最大の特徴である。1895年から2015年までの600本くらいの映画を見て、その中の216本の映画を論文中で取り上げた。これによって映画で表現されている台湾人のアイデンティティーの形成に、日本がどのような役割を果たしているかが明らかになるだろう。

## 第二章 1895年－1945年の植民地台湾で撮影、制作された映画における日本の表象

### 第一節 植民地台湾で撮影された記録映画

現存の資料によると、台湾で制作、あるいは撮影された最初の映画は1907年の『臺灣紹介活動寫眞』である。1907年に台湾総督府の依頼を受けて、高松豊次郎らが台湾各地を巡って撮影した。同年の5月に上映された時、『臺灣日日新報』はこの映画の詳細について述べている。台北の撮影（計二十種）、蕃界の撮影（計五種）、当局者の苦心と蕃人の状態（計十九種）<sup>39</sup>、鉄道旅行と地方漫遊（計六十七種）、基隆港と金山（計九種）、合計百九種だという<sup>40</sup>。さらに、5月12日、14日、15日、16日の『臺灣日日新報』はこのうち主なものを選び、詳しく映画の内容を紹介した。また、高松豊次郎に対しては「其の献身的熱誠を以て世界に於ける模範的殖民地の此の臺灣を紹介すべく心血を灑いだ活動寫眞固より一點の申分あらう筈がない」と評価し、『臺灣紹介活動寫眞』を撮る目的については「今以て土匪と生蕃とを混同にして居る母国人に對つて我が新領土臺灣の文化は幾干程度に進んで居るか政治設備は如何風俗推移は如何殖産は如何工業は如何總て此等の實状を紹介するものは文字よりも繪畫よりも將た言辭よりも恐らく氏の活動寫眞に如くものはあるまいと信ずる」<sup>41</sup>と述べている。これらの記事から見ると、『臺灣紹介活動寫眞』は台湾人にも見せるが、主に日本人に見せるために撮ったものだと判断できる。その後、台湾総督府の主導のもとで、一連の記録映画が制作された。

1910年9月、総督府の支援を受けていた愛国婦人会台湾支部は、高松豊次郎が創立した同仁社に討蕃の映画の撮影を依頼する<sup>42</sup>。同年10月、同仁社は再び愛国婦人会台湾支部の依頼を受け、討蕃隊の実況映画を撮る<sup>43</sup>。1912年4月、高松豊次郎は前進隊活動写真を持って上京、貴衆両院議員や台湾関係者に見せた<sup>44</sup>。同年11月、同仁社はまた愛国婦人会台湾支部の依頼を受け、前進行動の映画を撮影する<sup>45</sup>。1916年、台湾総督府は始政記念の名義で台湾勸業共進會を開催、同仁社は共進會の映画を撮り、台湾で短期間上映した後、日本に持っていく<sup>46</sup>。

同仁社だけではなく、1917年から、総督府の支援を受けた台湾教育会が撮影機を手に入れ、多くの風景や交通、衛生方面の教化のための映画を撮り始める。李道明は次のように述べている。「映画制作の面では、毎年台湾教育会に属するカメラマンやスタッフによって約25本の映画を作った。また、日本の内地や外国から約20本の教育映画を購入した。1917年に萩屋堅藏がカメラマンとして雇われてから、1924年3月までの間に、台湾教育会は84本の映画を制作した。そのうち、14本(17%)は政治活動の記録、11本(13%)は地方の農産品や水産品、22本(26%)は都市、離島、風景や交通状況、5本は衛生觀念の宣伝や伝染病の予防、5本は運動会の記録（主に陸上競技）、4本は文化活動の記録である。教育と直接の関連がある映画は3本しかない。これは台湾教育会が映画を使う目的を再度説明している。1916年以前の愛国婦人会と同じく、教育目的よりは政治目的がまさっていた。」<sup>47</sup>この分類は再考の余地があるが、1917年から台湾で数多くの文化映画が制作されたことは明らかである。1921年から1922年にかけて、各政府部門も映画制作を始める。例えば新竹州警務部理蕃課は撫育資料として、馬武督社蕃人の収穫の状況を撮影した<sup>48</sup>。臺南州衛生課は「臺中高雄の衛生課と協議の結果三州聯合で經費約千五六百圓で虎列刺豫防宣傳活動寫眞のフィルムを作製することになった」<sup>49</sup>。このように、植民地台湾で制作され、あるいは撮影された記録映画はほぼ政府、または政府の支援を受けた団体が作るもので、当然時局映画や文化

映画が多かった。

台湾の資本と人材によって制作された劇映画もこの時期に登場する。しかし日中戦争が起こって、再び記録映画や文化映画、ニュース映画が多くなる。実のところ、『臺灣日日新報』は1923年に映画部を設立した時から、既に不定期でニュース映画を制作していた。李道明は次のように述べている。「1931年、『東京日日—大阪毎日映画会社』が台湾で支社を設立した後、ニュース映画は定期的に映画館で上映され始めた。この会社は日本国内で唯一教育映画を配給する組織なので、台湾総督府が社会教育で使用するための教育映画やニュース映画の主な供給源となった。1937年9月に、総督府が各地方政府に転貸し、巡回上映されたニュース映画あるいは『新聞特報』は、主に臺灣日日新報、大阪毎日新聞、讀賣新聞が制作した。1938年時点で、総督府が各機構から購入したニュース映画、または戦争に関する映画は約50本だった」<sup>50</sup>。『臺灣日日新報』は1936年の年末から定期的にニュース映画を制作する。

1937年、『南進台湾』が制作された。陳怡宏によれば、「実業時代社長・永岡涼風と財界之日本社主幹・梶本誠一が日本人に大日本帝国南進の礎石としての台湾を再認識させるため、『南進台湾』の制作を企画したもので、観光と産業がテーマである。まず総督府および地方州庁と交渉を進め、二ヶ月後にカメラマンを伴い台湾を訪れて、自然、人物、統治、教化、官業、産業、交通観光、国防などの八つのパートを撮影した」<sup>51</sup>。1940年には新版『南進台湾』も制作された。「こちらの新版『南進台湾』は七本のリールで構成されている。このリメイクは一九三七年の盧溝橋事件以降の情勢の変化によるもので、日本人に国防、産業および文化の各方面において、台湾に対してより広範な認識をもたせるためのものである。」<sup>52</sup>どちらにしても、明らかに日本人に見せるものであることがわかる。1941年9月、台湾総督府の支援で、映画制作、発行、上映などの権利をすべて握る「臺灣映畫協會」が創設された。1942年、『臺灣日日新報』の映画部と台湾教育会の映画部も合併され、「臺灣映畫協會」は当時唯一の映画制作ができる組織になる。

植民地台湾で制作、あるいは撮影された記録映画は数が多いが、大部分が散逸して残っていない。これらの映画はほぼ政府、または政府の支援を受けた団体が作ったので、映画における日本の表象は、比較的単純である。基本的に衛生観念、風俗習慣、産業知識などを見せる社会教育映画で、台湾人に見せるためのものではない。これらの作品は支配者と被支配者との対話ではなく、支配者間のコミュニケーションである。『臺灣紹介活動写真』も『南進台湾』もそうで、映画に登場するのは日本人が日本人に見せたい台湾の表象であり、台湾映画における日本の表象ではない。学校教育や討蕃を描く映画に登場する日本は教える立場で、本島人の手本だと推測できる。つまり映画における日本は清潔で、進歩的で、知的な表象である。

## 第二節 植民地台湾で制作された劇映画

現時点で、植民地台湾で撮影、あるいは制作された劇映画について語るならば、基本的に呂訴上の『臺灣電影戲劇史』と三澤真美恵の『殖民主地的<銀幕>—台湾総督府電影政策之研究(1895—1942年)』を参照しなければならない。呂訴上が挙げる14本の映画に、三澤真美恵の論考が挙げる2本の映画を加えて、植民地台湾で制作あるいは撮影された劇映画は16本だと思われる。以下、それらの作品を順次紹介する。

## 1、『佛陀の瞳』

呂訴上<sup>53</sup>によると、日本の主導で制作され、監督も主演も日本人だが、初めて台湾人が俳優として出演した映画である。『臺灣日日新報』に映画の概要<sup>54</sup>や台湾での撮影記録<sup>55</sup>が載っている。南京の町で極悪非道と言われている大官が廟に参拝した時、美しい少女に心を惹かれる。少女の父は大金をもらい、娘を大官に売る。喜んで酒を飲んでいる父の前に娘が姿を現わし、さらに娘の姿は佛陀の姿に変わる。父が佛陀の瞳を見ると、それは即ち娘の眼であった。急いで大官の家に行き、父は大官に告げた。その少女は実は大官の娘だった。十五年前、大官が町の法官だった時、無実の罪で彼を苦しめたので、彼は大官の娘を誘拐したのだ。それを聞いた大官は彼を切り殺す。しかし最後に、大官は佛陀の前で悔悟し、少女の父を殺した刀で自分の首を突いて死ぬ。

『臺灣日日新報』<sup>56</sup>によると、「劇の内容は佛陀の愛を欧米人に知らしめるのが目的」で、「日本にも未だ見ない気分劇を作るつもりです」と述べている。今のところ『佛陀の瞳』の上映記録がないため、台湾で上映されていない可能性もある。

## 2、『天無情』

1925年に上映記録が残っている。臺灣日日新報活動寫眞班が主導で、日本人以外に、台湾人も制作や出演に参加した作品である。『臺灣日日新報』<sup>57</sup>によると、『天無情』は「背景を北部の水郷にとり人身賣買の弊習を主として宗教的思想の衝突を鋭く描いた」、「本島在来の弊風を矯める悲劇」である。

## 3、『誰之過』

1925年に主に台湾人がメンバーの「台湾映画研究会」が結成され、同年度に『誰之過』を制作した。この映画は台湾人が出資、監督、撮影、脚本、出演している。主に台湾の資本と人材によって制作された最初の映画である。『誰之過』のストーリーは『臺灣日日新報』<sup>58</sup>に紹介がある。ヒロインは女性問題を研究する林で、金持ちの李がその美貌に惚れ込み、無理やり結婚しようとする。ヤクザの張が林を拉致した。最後は、林の恋人だった鉦山技師の劉が彼女を救い出す。

## 4、『情潮』

呂訴上は台湾で撮影された映画の一つとして『情潮』を挙げている。<sup>59</sup>資料が少ないため、出資は台湾人で、監督と撮影は日本人であることしか確認できない。『情潮』の制作会社は上海で創立されている。ほかにも出資者がいるかどうか、脚本、キャストなども不明で、台湾で撮影されたという記事も上映記録も見つかっていない。

## 5、『阿里山の俠児』

1927年に上映された『阿里山の俠児』は出資、監督、脚本、撮影、出演者が全部日本人だが、エキストラとして原住民が登場する。呂訴上の記録以外に、多摩美術大学のウェブ

サイトに詳しいストーリーが紹介されている。「阿里山で『蕃童教育』に生涯を捧げるクリスチャンの青木と、彼を慕い、尊敬しているツォー族の青年アオイが主人公である。青木は、阿里山の付近で突如発見された石油のトラブルに巻きこまれて、日本人に反感を持つバットに殺されてしまうが、青木の娘信子は、父の意志を受け継いで、独り阿里山に残る。ある祭りの夜、バットは山にある昔からの『迷信』を逆用して、日本に反逆を企てるが、アオイは自らの身を犠牲にして、『首狩り』の悪風を改めさせる。」<sup>60</sup>

『阿里山の侠児』の原作は岩崎秋良、映画評論家の岩崎昶である。彼は『阿里山の侠児』執筆当時のことについて、いくつかの感想を残した。高砂族については何も知らない、台湾へ取材には行ってない、原作はことわりもなく改竄された、実はインディアンを描くアメリカ映画『滅び行く民族』からヒントを得たなどと岩崎昶は語っている。<sup>61</sup>

## 6、『血痕』

1929年に上映された『血痕』は出資から監督、脚本、撮影、出演者まですべて台湾人によって制作された作品である。『血痕』に関する資料は呂訴上の記録以外にはほぼ残されていない。ヒロインの父は強盗殺人事件によって、命を落とす。ヒロインは男装して山地に入り、犯人を捜す。彼女の恋人も追いかけて行く。最後に二人はヒロインの父の復讐を遂げるというストーリーである。

## 7、『義人呉鳳』

1932年、台湾で生まれ育った安藤太郎は林石生らと日台合作で「日本合同通信社映画部台湾映画制作所」を設立した。最初の作品が『義人呉鳳』である。阿里山の蕃人には、祭りに人の首を供える風俗があった。役人の呉鳳はこの悪習を止めさせたいと考える。呉鳳に説得された蕃人は、昔取った首を供えることにした。しかし四十余年が過ぎると、もう供える首がなくなり、蕃人は新たに首を取ることを決める。それを知った呉鳳は、明日の昼頃、赤い服を着て、ここを通る者の首を取ろうと蕃人に言った。翌日、言われた通りにした蕃人が取った首を見ると、それは呉鳳だった。蕃人は声を上げて泣き、呉鳳を神として祀り、その後は人の首を取ることをやめた。

自分を犠牲にして原住民を教化するストーリーから見ると、『義人呉鳳』は明らかに理蕃宣伝映画である。主たる登場人物は呉鳳も含めて、中国人も原住民も日本人俳優が演じていて、エキストラだけが原住民である。監督、撮影、脚本なども全部日本人なので、李道明は「この映画の監督2名、撮影の池田専太郎、俳優の津村博、秋田伸一、湊明子、丘ハルミはすべて日本人である。また台北の『芳乃館』で日本人観客向けに封切りされた。そのため筆者はこの作品を台湾が制作した映画と思わないので、ここでは議論しない。」<sup>62</sup>と語っている。

2011年に上映され話題を集めた『セデック・バレ』と同じく首狩りの伝統を描く『義人呉鳳』は近年日本で数回上映された。2014年11月の東京国立近代美術館フィルムセンターにおける「映画監督千葉泰樹」企画、2015年12月のラピュタ阿佐ヶ谷における「映画探偵の映画たち」特集、2016年7月の大阪シネ・ヌーヴォーにおける「特集上映映画探偵+戦前SF映画」など。

## 8、『怪紳士』

1933年に上映された『怪紳士』は台北良玉影片会社が日本合同通信社映画部台湾映画制作所に委託して制作した、宝の地図を巡る探偵物語である。監督と撮影以外、俳優はほぼ台湾人で、唯一日本人が演じた役も「匪賊の黄」で、漢人役だと推測できる。貿易商の唐が殺された。彼の宝の地図を匪賊の黄が手に入れる。アモイ出身の金貸しの蔡に殺される前、黄が車の外に投げ捨てた宝の地図を、記者である周が拾う。周は匪賊を打ち倒して、唐の娘と一緒に宝を見つける。最後に、二人は結婚して、唐の家業を継ぐ。

## 9、『嗚呼芝山巖』

現存の資料によれば、1936年に上映された『嗚呼芝山巖』のストーリーには二つの可能性がある。まず呂訴上の記録によると、『嗚呼芝山巖』は芝山巖事件に基づく作品である。1896年に6人の教師が芝山巖学堂から下山しようとした時、抗日ゲリラに遭遇し、全員が殺された。6人の被害者は「六氏先生」と呼ばれ、台湾の教育のために犠牲になった英雄として、碑が建てられた。後に六氏先生をはじめ、台湾教育に殉じた人々を祀る「芝山巖神社」も創建された。もう一つの可能性は三澤真美恵が発見した柴山武矩の文章「映画君が代少年嗚呼芝山巖」に基づく<sup>63</sup>。それによると、『嗚呼芝山巖』は誤った道に踏み入った少年が日本人教師の指導により、生まれ変わる物語である。新しい資料が発見されない限り、映画のストーリーは確定できないが、どちらにしても、日本人教師の役割が大きいし、台湾における日本式教育の出発点と見なされている芝山巖学堂を題材にしていることから見て、この映画が日本人教師の偉大さを宣伝していることは間違いないだろう。

定説によれば、『嗚呼芝山巖』は、静香八郎が監督、総督府文教局が企画、北島現映が原作で、国粋映画社が制作したという。しかし国粋映画社についての資料はほとんどなく、監督の静香八郎については俳優としての資料しか残っておらず、監督としての記録はなかった。原作の北島現映は1932年から1942年まで、総督府文教局編修課の編修書記を務めていた。おそらく「総督府文教局が企画」というのはこのことである。

## 10、『君が代少年』

これは呂訴上の記録にない作品である。三澤真美恵が発見した柴山武矩の文章「映画君が代少年嗚呼芝山巖」<sup>64</sup>によると、映画は1935年の台湾大地震の際に、『君が代』を歌いながら死んだ少年の話に基づく作品である。村上政彦<sup>65</sup>はこの「君が代少年」の幼馴染みを取材し、確かに映画撮影があったという証言を得ている。他に、川瀬健一<sup>66</sup>の研究にも1936年1月に台北の芳乃館で上映されたという記録がある。タイトルは『君が代』で、制作会社は国粋映画社である。

## 11、『翼の世界』

これも呂訴上の記録にない作品である。三澤真美恵は、1936年に『翼の世界』の台湾ロケが行われたという記事<sup>67</sup>を発見した。マツダ映画社によると<sup>68</sup>、『翼の世界』は本来トーキー作品だが、マツダ映画社が所蔵しているのは地方巡回用の無声縮刷版である。主人公の

川田と親友朝倉は東京飛行場の操縦士である。朝倉は最新の“純国産東洋型第一号”の試験飛行をしたかったが、上官は川田に飛行を命じた。これを知った朝倉はこっそり飛行し、誤って格納庫に激突する。川田は親友のために、事故の全責任を負って福岡へ転任して行く。朝倉は、事実を書き残し自殺を図る。川田は、輸血をするために濃霧の中を駆けつけた。最後、命を取り留めた朝倉は、川田と共に飛行機に乗り飛び立って行く。

マツダ映画社のウェブサイトは以下のように解説している。「日本最初の本格的航空映画と銘打って公開された作品であり、日本航空輸送会社との大々的タイアップの下に、大連線、台湾線、福岡飛行場等でロケーションを敢行。当時、女流飛行家として人気を得ていた西村阜子も映画初出演している。当然ながら、航空会社の宣伝映画的色彩を強く帯び、欧米の航空映画が持つ空中撮影の迫力には到底及ばなかったが、新しい事柄に果敢に挑戦したその姿勢は大いに評価された。」<sup>69</sup>1936年に台北飛行場の第一期工事が完成し、日本の福岡第一飛行場との間で、本島と内地を結ぶ内台定期航空路の運行が開始した。このような背景およびストーリーから見ると、『翼の世界』は単純な航空会社の宣伝映画である。

## 12、『南国の歌』

製糖会社の令嬢、久美子は農場事務主任の山岡良太に想いを寄せている。しかし山岡は社宅の娘と恋に落ち、二人は南方を開拓しようという志を持つ。最後、山岡と社宅の娘は結婚して、台湾で奮闘する。

『南国の歌』についての資料は呂訴上の記録<sup>70</sup>以外、ほとんど残っていなかった。三澤真美恵は1937年の『キネマ旬報』や『臺灣公論』でいくつかの資料を見つけ、台湾ロケ当時の情報や製糖会社の宣伝であったことなどを明らかにした<sup>71</sup>。近藤経一が原作だという記録は三澤の指摘にもあるが、具体的には小説か脚本かも不明である。また、川瀬健一の研究によると台湾での上映記録はない。<sup>72</sup>

## 13、『望春風』

1938年に上映された『望春風』は1933年に発表された台湾の民謡を改編した作品である。映画フィルムは散逸したが、ストーリー概要は『臺灣公論』<sup>73</sup>に掲載されている。拝金主義の継母はヒロインの秋月を芸妓に売ろうとする。憤慨した清徳（秋月の恋人）はどんな苦学をしても出世してみせると、秋月と固い約束を交わして東京へ行く。しかし秋月の父が不慮の負傷で精神異常になったため、秋月は台北で芸妓になる。帰ってきた清徳は社長令嬢の恵美と親しくなるが、秋月と再会して二人の愛が甦える。それを知った恵美は日本女性の精神を発揮して自分の恋を諦め、秋月を自由の身にして清徳との愛を实らせてやろうと努力する。その心を知った秋月は愛する清徳の前途を考えて清徳を令嬢に譲ろうと考える。自分の存在が清徳の将来を邪魔すると思っ、秋月は鉄道自殺をした。秋月は清徳と令嬢の幸福を祈り、「望春風」を聞きながら瞑目する。

『望春風』の制作会社、第一映画制作所の所長の呉錫洋はこの映画を「台湾女性の皇民化」<sup>74</sup>だと語り、映画の広告にも「内臺融和教化映畫」と書いてある。しかしストーリーから見ると、皇民化や教化性は感じにくい。三澤真美恵は「それは日中戦争勃発前後の緊迫する状況のなかで植民地権力を懐柔し、みずからの主体性を確保する映画を制作するための『交渉』のためのキーワードだったのではないか。」<sup>75</sup>と述べている。

#### 14、『誉れの軍夫』

『誉れの軍夫』については資料がほとんどない。李道明の「永樂座與日殖時期臺灣電影的發展」は次のように述べている。『望春風』の後、安藤は再び第一映画制作所の国策宣伝映画『誉れの軍夫』(1938)を監督した。1938年5月、永樂座で封切りされている。それから間も無く、第一映画制作所は解散した。資金不足や日中戦争激化という状況で、安藤は再び映画を撮る機会がなかった<sup>76</sup>。『誉れの軍夫』の制作や上映に関する資料は『臺灣公論』に記録がある。呂訴上によれば、「この映画は台湾で撮影された後、安藤太郎が『望春風』と共に日本に持っていき、プリントや録音を行った。台湾における『誉れの軍夫』の上映は『望春風』より一ヶ月遅れた<sup>77</sup>。李道明の資料によると、『望春風』の上映は1938年1月で、『誉れの軍夫』は同年の5月だった。同じ安藤太郎が監督、同じ第一映画制作所の作品で、公開日も半年の差しかないのに、あまりにも残された資料の量が違いすぎる。『望春風』が大変な評判を呼んだにもかかわらず、同じ監督同じ制作所の『誉れの軍夫』は写真も広告も残っていない、さらに概要も不詳であることには違和感がある。

一般的に、この映画はタイトルや、制作年(1937年)に日中戦争が始まったという背景から、「台湾人が志願兵になり、南洋への出征するのは非常に光栄だと考え、地方の人々も彼らを熱烈に歓送することを奨励する物語である。」<sup>78</sup>と判断されている。しかし台湾において志願兵制度の検討が始まったのは1940年である。漢民族が中心の島民を中国戦線に投入するのは不安だが、南方戦線ならば問題がないと判断されたという<sup>79</sup>。結局、台湾において志願兵制度の導入発表は1941年で、正式に導入されたのは1942年である。一方、台湾総督府が部隊内で雑役に従事する軍夫や通訳を務める軍属の募集を始めたのは1937年だが、それは中国戦線の拡大によることで、南方戦線に投入するためではなかった。したがって、1937年に制作された映画が南洋への出征を宣伝することはないと判断できるだろう。映画と違い、『誉れの軍夫』という歌についての研究は少なくない。1934年に発表された台湾の民謡『雨夜花』は、1938年に栗原白也が新たに作詞して『誉れの軍夫』という軍歌に改編された。しかし、『望春風』のように、『誉れの軍夫』も歌から映画に改編されたものかどうかは不明である。

#### 15、『南方発展史海の豪族』

1942年に上映された『南方発展史海の豪族』の原作は長谷川伸の『浜田弥兵衛』で、三代将軍家光の時代のタイオワン事件に基づいて改編された作品である。台湾での支配を強めようとしたオランダ総督は日本人を追い払う。長崎代官配下の朱印船船長の浜田弥兵衛はオランダ総督に勇ましく立ち向かい、台湾の人々を解放する。浜田弥兵衛の仲間の津軽小四郎は原住民の信頼を得て、頭目の娘と結婚するという物語である。

タイトルからしても、さらに浜田弥兵衛の物語を選ぶことから見ても、台湾での統治を正当化したいという目的が明らかであった。原住民を教化し、中国商人に歓迎される描写もあるようで、この映画は南進政策を宣伝する国策映画と断言できる。蔡蕙光の研究によると<sup>80</sup>、日本の歴史教科書における台湾の記述は、小学校と公学校で違っていた。例えば小学校の「豊臣秀吉」の章節に台湾についての記録はないが、公学校の章節には台湾の記録がある。また日下部龍太の研究によると<sup>81</sup>、『公学校用日本歴史』は、文部省版歴史教科書



とほとんど同じ内容であるが、『公学校用日本歴史』のみに確認できる台湾史の記述として、鄭成功、および1874年の「征台の役」の二つがある。浜田弥兵衛については鄭成功の部分に記載がある。

「我が國人が海外へ出かけ始めたのは、鎌倉時代の末から室町時代にかけての頃で、臺灣の歴史がかすかに分るのも、同じ頃からです。もと臺灣に住つてゐたのは蕃人ばかりでしたが、此の時代から我が國人がだんだん来るやうになり、同時に明の方からも来るものがありました。けれども秀吉が使を出した頃は、この島のことはまだよく世に知られてゐませんでした。將軍秀忠の時代になつて、オランダ人は安平・臺南地方を占領し、ついでイスペイン人は基隆・淡水地方を占領しました。山田長政が暹羅へ行つて巧名を立てたり、濱田彌兵衛が臺灣へ来て、オランダ人を懲らしたりしたのは、此の頃のことです。」<sup>82</sup>

この教科書のみに確認できる台湾史について、日下部龍太は次のように述べている。『かすかに分る』や『世に知られてゐませんでした』は、日本側から見た判断であり、漢人に対して日本側の解釈を教授している。また、『蕃人（原住民）』を漢人と別次元に捉えていることが読み取れ、日本人である浜田弥兵衛の行動には『オランダ人を懲らした』という価値付けがなされている。<sup>83</sup>さらに、当時南進論が正式に国策とされた背景から判断すると、この映画は南進政策を宣伝する国策映画に違いない。

## 16、『サヨンの鐘』

1943年に上映された映画『サヨンの鐘』は実話に基づいて改編された作品である。台湾東北部にあるタイヤル族の集落に警察官として赴任していた日本人、田北のところに召集令状が届く。暴風雨の中、集合場所に向かう田北のために荷物運びをしたサヨンは、川を渡っている時に溪流に落ちて死んでしまう。この話は、出征する恩師を見送るために少女が命を犠牲にしたという愛国美談、つまり理蕃政策の成功や国のために殉じる精神などの宣伝となり、台湾総督府はサヨンを顕彰する鐘と碑も建てた。この事件に基づいた「サヨンの鐘」という歌や脚本、小説なども創作された。

清水宏が監督、李香蘭などの日本人が主演した映画『サヨンの鐘』は実話を大幅に改編している。集落に警察官として赴任してきた武田という日本人は教師も務めていて、ヒロインのサヨンは彼の学生、国語が流暢な蕃童教育所の優等生である。集落の青年男女は武田を敬慕し、さらに武田の指導によって、高砂義勇隊に召集されることを願い、国のために生命を投げ出す覚悟を決めている。サヨンの恋人、内地留学を終えて帰ってきたサブロは特にそうだった。しかし、サブロの幼馴染のモーナはサブロが内地から帰ってきた後、ずっと浮かぬ顔をしていて、さらにサブロに怪我を負わせる。モーナの恋人、ナミナは異変に気付いて、モーナがサヨンに想いを寄せているのだと思う。だが実のところ、モーナは自分が内地に行けなかったことが悔しくて、内地に行ったサブロに嫉妬していたのだった。ある日、集落に召集令状が届く。サブロは選に漏れたが、モーナは召集されることになった。大雨の夜、サヨンは万歳を叫びながら、召集された武田先生の一行を送る途中、溪流に落ちた。集落の子供たちはサヨンをしのんで、鐘の音に耳を澄ませながら、湖に向かってサヨンの名を呼び続ける。

2009年に川瀬健一が「台湾で『サヨンの鐘』は上映されなかった」<sup>84</sup>ことを明らかにする

まで、映画『サヨンの鐘』は台湾で上映された前提で研究や討論がされていた。しかし台湾で『サヨンの鐘』が上映されたという記事が『臺灣日日新報』、『臺灣新報』などにないと、川瀬健一は指摘した。さらに彼は1943年12月16日封切りの『山の娘サヨン』という映画の広告が『臺灣日日新報』に掲載されていること<sup>85</sup>を発見した。広告を見ると、元々『サヨンの鐘』の広告にあった「台湾総督府後援」という文字がなくなり、『山の娘サヨン』と改題されたことがわかる。この説を元に、林沛潔は上映当時の評論を多く引用して、『サヨンの鐘』が『山の娘サヨン』と改題された理由の一つは、皇民化政策の成功や原住民の愛国心などのアピール不足により、台湾総督府が望んだ政治的な宣伝効果が生まれなかったためであると分析した<sup>86</sup>。『サヨンの鐘』が『山の娘サヨン』と改題されて、1943年12月16日に台湾で上映されたことは事実だが、『サヨンの鐘』という題名で台湾で上映されたかどうかについては疑問が残る。林獻堂の『灌園先生日記』には、1944年7月6日に「夜は博正を連れて芭蕉市場に行き、映画『サヨンの鐘』を見た。」<sup>87</sup>という記録がある。また、1994年に高砂義勇軍だった高聰義が再び『サヨンの鐘』を見た時、「当時、高砂義勇軍に入隊してはるばる南洋に行く時、この映画の戦争の様子を見て、涙が溢れた。しかし後に戦場に行くと、勇ましい原住民たちは捨て駒だったことが分かった。死傷者は数知れない。自分も戦争の被害者だ。本当にペテンだった。」<sup>88</sup>と語った記録がある。高聰義は他の本でも似たような発言をして<sup>89</sup>、台北の公會堂（現在の中山堂）で『サヨンの鐘』を見たと言っている。李香蘭の人気のため、『サヨンの鐘』は台湾で撮影された時から多く報道された。したがって、『山の娘サヨン』として上映されたのに、観客の記憶に残ったのは『サヨンの鐘』だったという可能性もある。いずれにせよ、現存の資料から判断する限り、『サヨンの鐘』が台湾で上映されたかどうかについては疑問が残る。

上映当時の『朝日新聞』や『臺灣公論』に掲載された評論を見ると、高砂族の皇民らしい姿が全く描かれていない、サヨンの愛国美談と合致していない、サヨンと恩師の関係描写が希薄、青年男女の恋愛模様を中心にしているなど、不評である。しかし今から見ると、『サヨンの鐘』は確かに国策映画の枠の中にある作品だった。人々を戦場に駆り立てることや、挙国一致で戦争に望む雰囲気をつくることに役立ったと言える。恋愛関係の描写についても、『サヨンの鐘』は既存の映画のように「被支配者が支配者に想いを寄せる」形ではない。サヨンと武田先生との関係描写は少なく、実はモーナと武田先生との関係がより深く描かれた。「支配者の指導により、被支配者が皇民化される」文脈は明らかだ。映画でモーナは重要な役割を演じる。モーナが登場するシーンから、観客は原住民と内地人との仲の良さや、国のために戦場に立つ原住民の愛国心などを感じる。特に注目すべきなのは、『サヨンの鐘』のロケ地が事件の本当の発生地ではなく、霧社の近くにあった桜社という集落だということである。桜社は霧社事件で蜂起したセデック族の部落の一つだった。加えて役の名前をモーナとしているので、「霧社事件を起こした原住民が、今は皇民化され、愛国的な日本人として、戦争への参加を望んでいる」というような宣伝意図は十分に明確であった。

モーナに比べて、主人公であるはずのサヨンに対する描写は確かに不足している。主にサヨンの天真爛漫さや美しさを表すだけで、最も重要な溪流に落ちるシーンはさらに多くの批判を招いた。実際にあった出来事で、サヨンは荷物を運ぶ途中で溪流に落ちる。だが、映画の中でのサヨンは荷物運びをせず、「バンザーイ」と叫びながら先生たちを見送り、急に溪流に落ちた。映画の前半でサヨンの愛国心について強く描くこともないし、彼女の死も国のための犠牲とは言い難い。そのため、映画の最後に、総督府がサヨンを顕彰するた

めに鐘と碑を建てる描写も当然なかった。当時の評論を見ると、サヨンの死の必然性について疑問を持つ人は少なくなかった。この点から見ると、『サヨンの鐘』の改題も理解できないでもない。映画はサヨンの愛国美談と合致していないが、当時の国策とは合致している。ただそれがヒロインのサヨンではなく、脇役のモーナによって示されるだけだった。全体的に見ると、『サヨンの鐘』は皇民化の成果を呈示し、愛国心を鼓舞し、戦意高揚を目指す映画に間違いない。

### 第三節 この時期の映画における日本の表象

植民地台湾で制作、あるいは撮影された劇映画 16 本を資本面から見ると、三種類に分けられる。まずは台湾の資本と人材によって制作された映画、『誰之過』、『血痕』、『望春風』である。日本人が全くかかわらないということではないが、これらの映画は台湾の資本によって、台湾人が中心となって制作された。『望春風』の場合は安藤太郎と黄梁夢が共同監督なので、本来は台湾の資本と人材によって制作された映画から排除されるべきだろう。しかし安藤太郎は台湾で生まれ育った。台北一中を中退後、東京へ行き明治中学を経て明治大学を卒業した。東亜キネマで助監督もしている。まもなく台湾に帰って映画を撮り、台湾人と映画制作所を作った。このような安藤太郎の経歴に加えて、脚本も台湾人が書いているので、『望春風』を台湾の資本と人材によって制作された映画の範疇に入れるのは適切だと考える。

次は台湾と日本との合資によって制作された映画、『義人呉鳳』、『怪紳士』、『嗚呼芝山巖』である。これらの映画は合資だが、実際は日本人が中心となって制作された。『義人呉鳳』と『嗚呼芝山巖』は間違いなく合資であり、監督も脚本も日本人である。『嗚呼芝山巖』はキャストが不明だが、ストーリーから推測すると、『義人呉鳳』と同じく出演が日本人で、エキストラが原住民の可能性が高い。しかし『怪紳士』は少し曖昧である。『怪紳士』は台北良玉影片会社が日本合同通信社映画部台湾映画制作所に委託して制作した映画なので、合資ではない可能性もある。しかし台湾の独資だと判断できる資料がないし、脚本も不明なので、監督が千葉泰樹であることから、この分類に入れる。

最後は日本の資本と人材によって制作された映画、『佛陀の瞳』、『天無情』、『阿里山の俠児』、『君が代少年』、『翼の世界』、『南国の歌』、『南方発展史海の豪族』、『サヨンの鐘』である。これらの映画はさらに二種類に分けられる。一つは日本の映画会社が台湾ロケをして撮った映画、『佛陀の瞳』、『阿里山の俠児』、『翼の世界』、『南国の歌』である。『佛陀の瞳』と『翼の世界』は単純に台湾ロケを行っただけで、ロケ地を変えてもストーリーに影響はない。特に『佛陀の瞳』について、田村志津枝は次のように述べている。「『仏陀の眸』も台湾の現実とは関係ないサスペンスドラマで、悪行を働こうとした役人が突然光った仏像の瞳に恐れおののくという筋書きだったが、背景として中国風の情緒がある場所がつかわれた。台北郊外・板橋の富豪林本源家の庭園、大龍峒保安宮、圓山劍潭寺、大稻埕などである。」<sup>90</sup>そもそも映画自体の背景の設定は南京で、台湾の現実とは関係ない。直接台湾を舞台とする『阿里山の俠児』と『南国の歌』はよく国策映画、プロパガンダ映画だと言われる。しかし政府側の指導や支援を受けたことを証明する資料がない限り、国の方針に相応しい映画あるいは時局に迎合する映画と呼ぶ方が妥当だと考える。もう一つは台湾総督府の指導により制作された映画、『天無情』、『君が代少年』、『南方発展史海の豪族』、『サヨンの鐘』である。『天無情』は臺灣日日新報活動寫真班の主導で制作された作品で、『臺

『臺灣日日新報』は総督府の支援を受けた官報だった。『南方発展史海の豪族』と『サヨンの鐘』の制作には台湾総督府の名も記載されている。『君が代少年』については資料が不足しているが、柴山武矩の文章によると<sup>91</sup>、当時北島現映は地震の現地を撮影したという。地震後、政府が「君が代少年」を全面的に宣伝している点から判断すると、『君が代少年』の制作は総督府の指導を受けたと推測できる。

以上の分類に入らない『情潮』と『誉れの軍夫』は資料不足のため、分類しにくい。『情潮』を制作した、上海で創設された文英影片公司の出資者が台湾人だけかどうかは断定できない。また、当時上海にいたカメラマンが監督に雇われている。台湾ロケを行ったという確証も上映記事もない状況で、この映画が本当に台湾で撮影されたかどうかは疑問である。『誉れの軍夫』は安藤太郎が監督で、第一映画制作所の作品という資料からすると、台湾資本または合資によって制作された映画かもしれないが、資料不足のため断定できない。資料が少ない『天無情』、『情潮』、『誉れの軍夫』を除く13本の映画にはいくつか注目すべきところがある。まず、ストーリーが類似している。13本の映画のうち4本はヒロインの父が死ぬという設定である。5本の映画の主人公は教化の過程で犠牲になる設定である。『阿里山の侠児』、『サヨンの鐘』、『君が代少年』は日本人の先生が学生を教化し、学生は犠牲となる。『義人呉鳳』は大官が犠牲となり、原住民を教化する。『嗚呼芝山巖』は2つの可能性がある。先生たちが教化のため犠牲になる、あるいは先生が学生を教化する。

次は映画に登場する民族同士の関係である。ストーリー不明の『天無情』、『情潮』、『誉れの軍夫』を除く13本の映画のうち、日本人と原住民がともに登場するのは3本、日本人と漢人がともに登場するのは3本、漢人と原住民がともに登場するのは2本、日本人だけが登場するのは2本、漢人だけが登場するのは3本、原住民だけが登場するのものはない。日本人、原住民、漢人がすべて登場するものもない。内地人と本島人は映画の中で常に仲が良い。唯一殺された日本人は『阿里山の侠児』の青木牧師だけである。恐らく内臺融和の基本方針があるからだろう。したがって、『嗚呼芝山巖』のストーリーも事件を再現するものではないと思う。映画の中で原住民と漢人は敵対する場合がある。また、漢人は同民族でよく殺し合いをする。面白いのは、日本人、原住民と漢人が全部登場する映画が一つもないことである。李道明はこのように述べている。「以上の劇映画の内容を見るとすぐわかるはずだ。日本の統治当局や民間の映画関係者が原住民という題材に興味を持つ理由は異国情緒のほか、主に政策を宣伝するためだった。これらの映画の観客は明らかに漢人と日本人である。何基明監督は次のように語っている。『サヨンの鐘』は台湾の平地人に見せるべきだ。『生蕃』でも『愛国』になるのだから、平地人も遅れを取ってはならない」<sup>92</sup>。

植民地台湾で制作、あるいは撮影された劇映画における日本人の表象は単純である。特に女性はすべて優しい令嬢である。男性の方は比較的变化に富んでいる。学生を教化する先生、勇ましく戦う船長、心が広く義を重んじる操縦士と自分勝手に心が弱いその友達など。一方、植民地台湾で制作された記録映画における日本人は、清潔で、進歩的で、知的な表象として描かれている。

### 第三章 1950年代から1960年代に台湾で制作された劇映画における日本の表象

#### 第一節 戦後台湾における映画の発展（1945年から1969年まで）

戦後、国民党は日本統治時期の「台湾映画協会」と「台湾報道写真協会」を接收し、1945年に「臺灣電影製片廠」（通称臺製）を設立して、すぐにニュース映画を制作し始めた。また、1947年に国民党に属する配給会社「臺灣電影事業股份有限公司」が設立された。民営の映画会社は制作を止め、主に欧米、日本や中国の映画を輸入することになった。映画の輸入、制作や配給などについての規範となる「臺灣省電影審查暫行辦法」が1945年に公布されたが、当時の政治的な混乱の中で、実際に確実に執行するのは困難があった。1945年から1949年までに台湾で制作された映画は臺製のニュース映画しかなかったのだが、中国や香港から台湾へ撮影に来た劇映画は数本あり、これが台湾での劇映画の制作のスタートと見なされる。当時台湾で撮影した中国映画や香港映画には二種類がある。一つは単純に台湾でロケした『長相思』（1947）や『假面女郎』（1947）など。もう一つは台湾のストーリーを描く映画で、代表的な作品は『花蓮港』（1948）<sup>93</sup>と『阿里山風雲』（1949）<sup>94</sup>である。『阿里山風雲』は撮影中に中華人民共和国の成立があり、制作チームの中の二人だけは中国に帰ることを選び、他の人はそのまま台湾に残って映画の制作を完成した。そのため、『阿里山風雲』は台湾最初の国語映画、あるいは台湾最初の民営会社制作の映画だと言われている。

1949年、国民党政府が台湾に移る前に、「農業教育電影公司」（通称農教）と「中國電影製片廠」（通称中製）は先に台湾に移動した。1950年に農教と中製が合作で『悪夢初醒』を制作している。1954年、農教と「臺灣電影事業股份有限公司」は合併して「中央電影事業股份有限公司」（通称中影）が設立された。国民党に属する中影は国策を反映した劇映画、省政府新聞処に属する臺製はニュース映画や社会教育映画、国防部に属する中製は軍事教育映画を多く制作、台湾の三大公営映画会社となった。1950年から次々と国語映画を制作し始めた公営映画会社に比べると、民営映画会社の制作数は極めて少ない。台湾の民営映画会社はむしろ欧米、日本や中国をはじめ、香港制作のアモイ語映画も輸入して、台湾の映画市場を賑わせた。ただ同じ閩南語系の言語とはいえ、台湾で使われる閩南語とはやはり違う。民営映画会社は興行市場を狙って、1955年に台湾語映画を制作し始めた。1955年の『六才子西廂記』は初の台湾語映画と思われる。だが十六ミリ映画の『六才子西廂記』は上映設備の不足のせいで、台北で三日間上映されただけで、大きな反響を呼ばなかった。その後1956年に上映された三十五ミリ映画『薛平貴與王寶釧』は台湾各地で大人気を博して、台湾語映画ブームを巻き起こした。

1955年、公営映画会社も民営映画会社も大量に劇映画を制作し始めるとともに、新聞局の下に「電影檢察處」が設立される。「電影片檢查標準法則」も公布され、映画検閲制度が確立した。同年、蔣介石は正式に戦闘文芸<sup>95</sup>を宣言する。その後、公営映画会社は一連の国策を反映する映画を盛んに撮影するようになった。1950年から1960年まで、公営映画会社が制作した33本の劇映画の中で、主旨が明確に「民族主義的情緒や愛国主義を発揚し、反共を鼓吹する」ものは15本ある。政府側の資金援助もなく、健全な配給システム制度もない民営映画会社はより興行市場を重視するので、題材が多様で、人気を得た外国映画をすぐに改編することも多かった。特に歌謡映画は人気を得た。1956年の『薛平貴與王寶釧』をはじめ伝統芸能を題材とする時代劇や、同年の『雨夜花』をはじめ民謡を題材とする現

代劇は歌謡映画の二分類だった。ミュージカルのように、主人公の歌唱によって進行するタイプのほか、三、四曲が挿入歌の形で使用され、映画の一部分だけが歌唱シーンになるタイプもあった。台湾社会の事件に基づいた映画もある。例えば『運河殉情記』(1956)、『基隆七號房惨案』(1956)、『乞丐與藝旦』(1958)。女性を主人公にして、家庭と愛情の衝突を主題とする恋愛映画もあった。例えば『小情人逃亡』(1957)など。戦争を背景とする映画には『雨夜花』(1957)、『魂斷南海』(1958)などがあった。外国の映画を改編した作品にはアメリカのローレル&ハーディのシリーズに基づく『王哥柳哥遊臺灣』(1959)や、日本の『君の名は』(1953)に基づく『請問芳名』(1960)などがある。『王哥柳哥遊臺灣』は1960年代のコメディ映画ブームの先駆けになった。

言語面から見ると、1955年以降、台湾で制作された映画の主流は台湾語映画だった。当時台湾の国語映画市場を占めるのは香港が制作した国語映画である。中華人民共和国に対抗する目的も含めて、国民党政府は政策的に香港を同じ中華民国の地域と見なした。香港で制作された国語映画も「国産映画」ということになる。国民党政府による経済援助、あるいは許可をもらい、香港の映画会社は台湾人を使って台湾で映画を撮影、台湾で上映した。こういう場合、香港映画か台湾映画かの定義が難しい。これらの映画は中国映画と呼ぶのが一番適切であろうが、中華人民共和国の映画と区別するため、本稿では香港の国語映画、台湾の国語映画と呼び分けることにする。1955年、香港の大手映画制作会社國際電影懋業（通称電懋）が発行した雑誌『國際電影』は国民党系の『中央日報』の文書を転載した。

「今日香港の映画人は自由中国に忠実である。味方にすべきだし、助成すべきだ。しかし我々が味方にし助成すべきなのは彼らの事業である。安易に味方に引き入れてはいけない、国の役に立たないことに助成してもいけない。自由映画人の態度を見きわめよう。彼らは反共反ソにどのような貢献をしたのか？……。一步退いて、反共の教育意味がなくても、できるだけ自由中国を紹介するべきだ。自由中国は精励して国をよく治めようとして、各方面に著しい進歩があった。海外の人々、特に華僑は自由中国を知りたがっている。もし香港の映画人が台湾の建設、経済や農工業を背景にして映画を撮り、芸術で宣伝して、海外の人々に台湾を理解させるなら、これも一種の貢献だと言える。しかし彼らは最初から台湾で撮影したことがなかった。逆に何度も日本でロケをした。……。香港の映画関係者の話によると、彼らが日本でロケをする理由は、台湾の観客が日本の景色を好むからだ。この話を聞いて、香港の映画人の映画制作の目的にまた疑いを持った。……。明らかに、彼らの目的は台湾に売り込むことだ。台湾を彼らの主な市場にしている。もしも彼らの映画の内容が国民の教育に有益なら、台湾を彼らの主な市場にしてもかまわないが、彼らが紹介するのは役に立たない日本の景色だ。これは我々が味方にしたい香港の映画人の事業であろうか？」<sup>96</sup>

この文章を読むとわかるように、当時国民党政府が支援する香港の映画は反共反ソ、あるいは海外の人々に自由中国（中華民国）の発展を認識させる作品である。少なくとも台湾の国民教育などに有益な内容が必須だった。その後、1956年に『國際電影』に掲載された「台湾禁映六十部國語片」という文章には、香港の国語映画が台湾で上映を禁じられたことについての説明がある。主な理由は映画人が「附匪」、あるいは「匪區」（つまり中国）で撮影したためだという<sup>97</sup>。とにかく、香港の国語映画は台湾の資金、台湾の映画人によっ

て制作され、台湾でロケをするので、台湾の興行市場が欲しい場合は、国民党政府の映画政策や文化政策に迎合する必要があった。

1960年代に入り、台湾の映画制作は最盛期を迎えた。1963年に上映された李行監督の『街頭巷尾』に啓発を受け、当時中影の執行役の龔弘は「健康写実主義」の映画を撮ろうと方針を決めた。1964年の『蚵女』や1965年の『養鴨人家』は評価も興行成績も良かった。同時期、李行の提案で中影は瓊瑤の小説を映画化して、1965年に『婉君表妹』が上映され、瓊瑤の恋愛映画ブームを巻き起こした。「健康写実主義」の映画以外に、国策を宣伝する映画、例えば『還我河山』(1966)なども撮った。臺製と中製もやはり国策を宣伝する映画を中心に制作した。例えば『雷堡風雲』(1965)、『梨山春曉』(1967)など。先に述べたように、民営映画会社は公営映画会社より興行成績を重視するので、当時映画市場で流行っていた題材をすぐリメイクした。『舊情綿綿』(1962)や『台北之夜』(1962)などの流行歌謡映画のほか、『鹽女』(1968)や『再見阿郎』(1970)などの「健康写実主義」の映画も撮り、『煙雨濛濛』(1965)や『幾度夕陽紅』(1966)などの瓊瑤の恋愛映画も撮った。『007』シリーズ映画の影響を受けて、1966年から1968年まで、『女〇〇七』(1966)や『王哥柳哥007』(1966)などのスパイ題材の映画もあった。1966年の香港映画『大醉俠』が大人気を得ると、1967年には台湾の聯邦映画会社も『龍門客棧』を撮り、台湾で武侠映画のブームを巻き起こした。他に多くの外国映画、例えば『007』シリーズと日本の映画『座頭市』シリーズの影響を受けて撮った映画『豔謀三盲女』(1965)をはじめとする盲女シリーズもある。1969年に至って、初めて台湾での国語映画の生産量が台湾語映画を上回った。

## 第二節 日本の表象が登場する映画

### 1、『廖添丁』(1956)

日本統治時期の廖添丁の物語を改編した作品である。映画チラシによると、無理やり村の女性と結婚しようとする野村という日本の警察がいる。廖添丁は野村を殺して、逃亡途中に抗日組織や国民党同盟会と連絡を取り、抗日運動に参加した。最後、日本の警察に拷問された村の人々のために、廖添丁は自首した。

1962年から上映された『遊俠胡劍明』シリーズも廖添丁の物語を改編した作品であるが、廖添丁の犯罪者の身分や、警察と対抗する行為などは検閲を通すのが難しいので、改名したらしい。50年代に林清文が創作した新劇は『廖添丁』から『胡劍榮』に改名、『遊俠胡劍明』はその影響を受けた可能性がある。ただ映画チラシは残っていないし、当時の新聞広告を見ても日本と関係なさそうなので、映画に日本の表象がどのように示されているか、または完全に改作され日本の表象が登場しないのか、判断できない。

### 2、『黃帝子孫』(1956)

映画は現存している。教師である外省人のヒロインは本省人の学生の家を訪問した時、意外にも学生が一族の者だと知る。学生の祖父は家族の歴史を語った。清末に台湾に渡り、日本統治時期を経て、やっと光復を迎えた。この話の中で、日本のことが少し提起される。その後、香港やシンガポールから来た友達、ヒロインや学生たちが台湾観光をした時、台湾の歴史、例えば吳鳳や鄭成功の話が出た。最後、出身地が違うカップルたちは光復記念

日に集団結婚をする。立会人の祖父はそもそも台湾に移住して来た人も、大陸から来た人も、海外に移住した人も、みな黄帝の子孫だと強調する。

### 3、『碧海同舟』(1956)

黄仁によると<sup>98</sup>、光復後、年配の漁夫が日本統治時代の苦労した生活と現在の余裕のある生活について語る物語である。

### 4、『青山碧血』(1957)

日本統治時代の霧社事件に基づいて改編された作品である。日本の警察が原住民を強制的に集めて労働させ、暴力を振ったり、女性にわいせつなふるまいをしたりする描写がある。既に婚約者がいる原住民の女性を娶る場面で、女性は着物を着る。

### 5、『夜來香』(1957)

日本統治時期を背景とした映画である。日本統治時期、日本軍は台湾人を強制的に徴兵して南洋へ出征させる。主人公は徴兵され、ヒロインと別れた。主人公の母を養うため、ヒロインはホステスになった。戦後、台湾に戻ってきた主人公は本当の理由も知らず、ホステスになったヒロインを責め、悲しんだヒロインは出家した。最後に、後悔した主人公は一生未婚で過ごした。映画の中に、昔の戦争のニュース映画の映像が使われている。<sup>99</sup>

### 6、『基隆七號房慘案』(1957)

日本統治時期の実話に基づいて改編された作品である。映画チラシによると、主人公の吉村は愛人の静子と共謀して、彼の妻である竹美を殺した。登場人物のなかで、吉村一家（妻の竹美、娘の菊枝、息子の武雄）と愛人の静子だけが日本名で、他の人、例えばお手伝いさんや警察などは全部中国名である（阿蓮、阿松、陳刑事など）。チラシを見ると、畳、障子、着物が登場する。

### 7、『血戰噍吧啞』(1958)

日本統治時期の西来庵事件に基づいて改編された作品である。日本の統治に反抗しようと計画している主人公は中国と連絡を取り、中国側の出兵を要請した。しかしこのことが日本側に知られ、主人公が蜂起すると、一般の庶民も自主的に参加する。

### 8、『魂斷南海』(1958)

日本統治時期を背景とした映画である。主人公の貞二は強制的に徴兵され南洋へ出征した。貞二は中尉の中島からわいせつな行為を受けた美子を助け、二人は恋に落ちる。ある日、自分が中国人だと思っている貞二は華僑の食糧を奪い、日本軍に捧げるという命令に反抗して逃亡した。映画の最後、日本が投降して、貞二は台湾に戻り、息子と幸せな生活



を送った。映画チラシに詳細なキャラクターの描写がある。美子は「日本から来た」（這位小姐係來自日本）、堀田は「心根のやさしい司令官である。しかし日本軍閥の国策に恐れをなして、命令された通りに行動する。」（「堀田是日軍中一個心腸頗好的司令官、但懾於日本軍閥的國策、不得不推行命令）、中島は「悪事の限りを盡くす、最低の人物である。日本の軍閥の代表者で、中尉の地位にあるにもかかわらず、けだものにも劣る行いをする」（一個無惡不作、最壞最壞的壞蛋、邪惡的日本軍閥代表人物、官居中尉卻形同禽獸）という。

#### 9、『海南島戦後歸來』（1958）

日本統治時期を背景とした映画である。映画チラシによると、主人公の秋金は強制的に徴兵され巡査捕の名義で海南島へ赴任した。海南島内の国民党に属する保安隊と一緒に抗日行動に参加した。光復後、国防部の授賞式で秋金はヒロインと再会する。映画広告を見ると、「勇ましい同胞は大義をわきまえ、国に命を捧げた」（英勇同胞深明大義轉投祖國）、「一部のセリフは日本語である」（部分對白均日語）という記述がある。

#### 10、『紗蓉』（1958）

日本統治時期を背景とした映画である。原住民の少年少女の恋愛を描く。日本統治時期の映画『サヨンの鐘』をリメイクした作品なので、検閲を受けた時に、台湾人が日本統治時期のことを懐かしく思い出すのは、国策に反していると指摘された。最終的に、映画会社はストーリーを、原住民の青年男女の恋愛物語に修正した。しかし映画広告を見ると、「『サヨンの鐘』を改編」と書いてある。

#### 11、『血戦』（1958）

映画は現存している。日中戦争期の中国を背景とした映画である。国民党軍と日本軍との戦場での攻防を描く。日本軍は登場するが、軍服などだけを見ると、国民党軍か日本軍か識別できず、日章旗で判断するしかない。また、日本軍が登場する時間が極めて少なく、特定の人物やセリフなどもない。映画の主旨は国民党軍の勇姿や犠牲を描くことである。

#### 12、『萬華白骨事件』（1958）

日本統治時期の実話に基づいて改編された作品である。映画チラシによると、斉川徳次という職員は社長の妻栄子と不倫して、社長木越忠鉄を殺した。日本統治時期の話なので、日本家屋や着物、浴衣などが見える。登場する人物は主に日本人役で、犯人を捜査する警察だけが范警官という漢人である。

#### 13、『梅亭恩仇記』（1958）

日本統治時期の実話に基づいて改編された作品である。阿岩事件を改編したというが、事件の資料がほぼなく、詳しいストーリーは不明である。映画広告によると、夫を失った母に育てられた孝行息子が母のために、好色で金を欲しがると悪魔に復讐する物語だという。

着物や浴衣を着る男女、日本刀のような武器を使って戦う人がいる。

#### 14、『台南霧夜大奇案』(1958)

日本統治時期の実話に基づいて改編された作品である。林兼三事件を改編したというが、事件の資料がほぼなく、詳しいストーリーは不明である。映画広告によると、冷酷な林兼三が妻を殺した事件らしい。日本刀のような武器を持つ女性や畳の上に横たわった女性が登場する。

#### 15、『蕩婦與聖女』(1959)

乙未戦争（台湾平定作戦）を背景とした映画である。映画チラシによると、ヒロインの月華の父も夫も劉永福の黒旗軍に参加して犠牲となった。当時、日本軍は黒旗軍を隠匿したら、村人を全部殺せと命令をしたので、黒旗軍を庇う月華は村人の命を救うため、黒旗軍人と親密な行動をして愛人のふりをした。彼女は村人に浮気的な女性だと思われ、井戸に飛び込んで自殺する。光復後、ようやく彼女の身の潔白が証明される。

映画のスチール写真を見ると、撮影現場の道具、服装、建物などはすべて中国風である。雑誌『南國電影』<sup>100</sup>に中村小佐という日本軍を演じた葛小寶の映画のスチール写真が掲載されている。映画に日本軍が登場することは確実である。

#### 16、『嘆煙花』(1959)

張文環の小説『閩雛』(1942)に基づいて改編された『恨命莫怨天』(1958)と『藝姐の家』(1941)に基づいて改編された『嘆煙花』はどちらも日本統治時期を背景とした映画である。原著によると、『閩雛』は月里という女性の一生を描く小説であり、『藝姐の家』は彩雲という女性の一生を描く小説である。張文環の作品は基本的に抗日の設定がないので、反植民の直接的な描写はないと思われるが、映画が現存しないので、どの程度の改編か判断できない。

映画の広告には日本の表象が見えない。ただ『嘆煙花』のスチール写真には、日本人らしい人物が登場するし、飲食店の壁に「アイスモナカ」というカタカナが貼ってある。また、部屋の壁に「加藤商会」という文字と着物を着た女性が印刷されたポスターが貼ってある。

#### 17、『孤女的願望』(1961)

1958年に陳芬蘭は美空ひばりの「花笠道中」の台湾語版「孤女的願望」を歌った。そして1961年に、彼女は映画『孤女的願望』に主演した。ただし、黄仁によると、「ストーリーは日本映画ではなく、中国の話劇『秋海棠』を改編したものだ。外省人である監督張英は中国の軍閥時代を台湾の日本占領時代に、中国の軍閥を日本の軍閥に改作し、服装、道具、セッティングも完全に日本式だった。さらに歌曲も全部日本映画のものを使用している。台湾の作曲家葉俊麟は日本の曲を完全に台湾風に作り直し、とても流行した」<sup>101</sup>という。

#### 18、『舊情綿綿』(1962)

映画は現存している。ストーリーは日本と全く関係がない。ただ、映画に登場する保健所や酒場は日本式で、畳や障子がある。

#### 19、『兩相好』(1962)

映画は現存している。外省人家庭、漢方医の陳一家と本省人家庭、西洋医の黄一家の交際の物語である。日本と関係がある設定として黄一家の父が東京大学卒業の博士であること、子供が日本名（息子の武雄と娘の美智）である。それに対して漢方医の陳一家は祖先が清の侍医出身で、子供は中国名（長男増宏と次男増良）である。両家の子供が一緒にショーを見に行くシーンがあり、そのショーの内容は富士山の絵を背景にして、日本の音楽で日本の踊りを踊るといったものだった。

#### 20、『等你一年過一年』(1963)

映画は現存している。戦争のせいで、両親と離れ離れになった張志宏が、光復後、離散した親と再会する。主に光復後の物語だが、映画の最初に、日本統治時期を再現する短いシーンがある。物資の配給で差別される台湾人を描く。他に日本と関係がある設定は、主人公の里親の長男が南洋で戦死したことである。

#### 21、『敵後壯士血』(1963)

映画は現存している。日中戦争期を背景とした映画である。ある集団が山奥で日本軍と戦っているが、青年男女の恋話のせいで誤解が生じて、内部対立が起こった。年配者は日本人のせいで、一家離散し肉親を失ったのだから、敵は日本人だと叱責する。最後は、みんなが再び団結して、日本軍の火薬庫を破壊した。

#### 22、『楊萬寶』(1963)

日本統治時期の楊萬寶の物語を改編した作品である。楊萬寶については研究が少ないので、定説がない。映画のポスターを見ると、楊萬寶が脱獄して、追捕されるというストーリーらしい。日本人らしい人物が登場する。

#### 23、『思想枝』(1963)

ストーリーは日本と全く関係がない。ただし黄仁によると<sup>102</sup>、ヒロインには日本留学の背景がある。

#### 24、『最後の裁判』(1964)

映画は現存している。日本と唯一関係があるところは、主人公の父が日本統治時期に強

制的に徴兵され南洋へ出征したという設定である。徴兵されたせいで、光復後に台湾に帰ってきたが家族と離散してしまう。映画のエンディングに登場する主人公の父は、「日本の軍閥に強制的に徴兵されて南洋へ行った。それが悪夢の始まりだった。故郷を離れ、南洋の日本軍の労働キャンプで苦しい日々を過ごした」（被日本軍閥強迫徴調去南洋、那是一场悪夢的開始、離鄉背井、在南洋日軍的勞工營裡度著苦難的歲月）と語る。

## 25、『天字第一號』（1964）

映画は現存している。陳銓が創作した話劇『野玫瑰』を改編し、日中戦争期上海を背景とした映画である。日本軍の飛行機の爆撃で父を失ったヒロイン翠英は抗日運動に献身、スパイになり、漢奸の陳と結婚した。彼女は策謀をめぐるして、漢奸の内部闘争を煽り、情報を持ち去った。主な内容はスパイが漢奸を愚弄する過程と、抗日活動家同士の恋愛の葛藤である。ヒロインの父は「日本の軍閥は我々の東三省を強引に占領した。亡国の奴隷になりたくないで逃亡したのだ」と語り、日本軍閥を強調する。ヒロインが日本の警官に変装するシーンもある。

1946年の屠光啟監督の『天字第一號』も、陳銓の『野玫瑰』を改編した映画だった。1964年の張英監督の『天字第一號』には女性のスパイや漢奸などが登場するので、台湾でスパイ映画ブームが起こった理由は外国の『007』シリーズ映画の影響ではないと主張する学者もいる<sup>103</sup>。しかし二つの映画の制作時期には18年の差がある。また、当時台湾で制作された外国映画を改編した映画においては、男性の主人公を女性のヒロインに改作するのはごく普通のことだった。例えば『007』シリーズの影響を受けた『女〇〇七』（1966）、『〇〇七女超人』（1968）、香港の『大醉俠』の影響を受けた『女醉俠』（1967）、日本の『座頭市』シリーズの影響を受けた『女盲劍客』（1966）などがある。恐らく『007』シリーズの影響でスパイ映画の興行市場が重視されたことが先にあり、スパイという題材を考えたとき、張英はかつて中国で話劇『野玫瑰』を演出した経験を思い出したと推測できる。

## 26、『天字第一號續集』（1964）

太平洋戦争期の香港を背景とした映画である。映画チラシによると、ヒロイン翠英が香港に赴任したのに対して、日本は川島芳子を派遣した。翠英と川島芳子が戦う過程で翠英を助けた華僑の志成は、実は日本のスパイだった。翠英は知らないふりをして、志成に嘘の情報を提供して、日本軍との戦争で大きな勝利を得る。

## 27、『第七號女間諜』（1964）

映画は現存している。日中戦争期の上海を背景とした映画である。上海で日本軍や漢奸を殺し、軍火薬庫を爆撃した黒衣の刺客がいる。川島芳子が出動したが、刺客を捕まえることはできなかった。実は、刺客は山本少将の娘山本淑子を装った淑子の双子の姉、スパイの春梅だった。台湾の憲兵隊長だった山本は、無理やり彼女たちの母を娶り、妹春蘭を日本へ連れて行った。姉の春梅は祖父に連れられて中国に行き、スパイになったのだ。

映画の中で、日本と関係があるのは太陽のイメージである。映画の中の登場人物はすべて台湾語を話すので、日本の軍服を着ないと、例えば川島芳子の役が日本人かどうかは判

断しにくい。そのため川島芳子と日本軍が会議をする時、背景に大きな日章旗がある。それに対して国民党軍の集まるところには国民党の党徽が壁に掛かっている。また、スパイの間で身分を確認するため、合い言葉を言うシーンがある。日本の特務機関で活動している李浩然と日中親善促進会の幹事羅振華は二人とも国民党の特務だった。

李：「君はどんな花が好きか？」（説、你喜歡什麼花）

羅：「梅が好きです」（我最喜歡梅花）

李：「梅は全部で何色ある？」（梅花有幾種）

羅：「青、白、赤、3種類あります」（青白紅三種）

李：「梅はいつ枯れる？」（梅花會不會凋謝）

羅：「永遠に枯れません」（永遠不會謝）

淑子を装った春梅と羅振華が合い言葉を言うシーンもある。

春梅：「昔、私たちは梅が好きだったけれど、今は太陽が好き。あなたは日が昇るのが好きですか？日が沈むのが好きですか？」（過去我們都愛梅花、現在我們都愛太陽、你愛看太陽出來還是愛-看太陽落山？）

羅：「僕は日が沈むのが好きだ」（我...我喜歡看太陽下山）

春梅：「夏の太陽はいつ沈みますか？」（夏天的太陽什麼時候下山？）

羅：「六時四十分」（六點四十分）

春梅：「冬の太陽はいつ沈みますか？」（冬天的太陽什麼時候下山？）

羅：「五時五十分」（五點五十分）

春梅：「今は？」（現在呢？）

羅：「もう沈んだ」（已經下山）

春梅：「まだ昇るでしょうか？」（會不會再出來？）

羅：「永遠に昇らない」（永遠不會再出來！）

## 28、『不平凡的愛』（1964）

映画は現存している。『愛染かつら』シリーズを改編した台湾映画はいくつかあった。邵羅輝監督の『雨夜花』（1956）、徐守仁監督の『雨夜花下集』（1962）、鄭東山監督の『不平凡的愛』（1964）、『南國雨夜花』（1965）、陳揚監督の『雨夜花』（1969）、高仁河監督の『真雨夜花』。このうち映画が現存しているのは『不平凡的愛』だけである。

ストーリーや人物の性格設定などは『愛染かつら』シリーズと違うところもあるが、主な内容は同じで、愛し合う病院長の息子と子持ちの看護師が多くの困難を乗り越え、ついに結ばれる。ただし映画全体が台湾風に改作されたので、日本の表象は多く登場しない。配役はすべて『愛染かつら』シリーズと同じ日本名が使われている。主人公は浩三、ヒロインは勝枝、ヒロインの姉は静枝。勝枝の部屋は日本式で、畳や障子がある。

## 29、『孝女的願望』（1965）

映画チラシによると、ヒロイン芬蘭の父と養母が亡くなった後、生母は彼女と弟を一緒

に日本へ連れて行った。生母の夫は勝手に俊雄という男と芬蘭の結婚を決めたが、芬蘭には恋人がいる。そのことを知った俊雄は芬蘭の恋人を日本に連れて行き、芬蘭と結婚させる。映画は現存しないので、俊雄がどこの国の人なのかはわからないが、名前から判断すると、日本人の可能性もある。映画ポスターを見ると、ヒロインは着物を着て、鳥居の前に立っている。

### 30、『台湾英烈傳』(1965)

乙未戦争を背景とした映画である。映画チラシによると、日本軍の性暴力の被害にあうヒロインの静英は日本軍を殺して、抗日運動に投じる。彼女はわざと漢奸の息子と結婚し、夫を説得して抗日に参加させる。

### 31、『八卦山浴血記』(1965)

乙未戦争を背景とした映画である。『台湾英烈傳』の続編で、映画ポスターには、「廖世英刺桐脚謀殺北白川宮」という記述がある。映画チラシによると、丘逢甲の先導で、ヒロインの静英夫婦や抗日活動家たちは北白川宮が滞在する八卦山を攻撃する。

### 32、『霧社風雲』(1965)

日本統治時期の霧社事件に基づいて改編された作品である。日本の警察は病院に原住民の患者の治療を禁ずる命令を出し、日本の平民が原住民と接することも禁止する。一方、原住民は日本の警察に反抗しても、無実の日本の平民には絶対暴力を振るわない。さらに、原住民を鎮圧するため、日本軍は飛行機で繰り返し爆撃をしたり、毒ガス弾を使ったりして、婦人と子供を多く殺害した。

### 33、『送君心綿綿』(1965)

映画は現存している。日本統治時期を背景とした映画である。主人公の啓仁は教師で、看護師の碧蓮の恋人だ。啓仁は両親を戦争で亡くし、「空襲、戦争、僕の両親は爆弾のせいで亡くなり、僕は孤児になった。これらは全部日本軍のせいだ。さらに日本人はよく我々台湾人を虐める。」(空襲、戦争、造成我的父母被炸彈炸死、害我變成一個孤兒、這完全是日本軍所害、而且時常欺負我們台灣人)と語る。啓仁はよく台湾人に暴力を振るう促進會會長洋井を殴ったので、南洋での苦役を課される。光復後、やっと碧蓮と再会できた。映画に登場する日本人は促進會會長洋井と啓仁を捜査する警察である。よく暴力を振るう促進會會長洋井に対して、警察は礼儀正しい。啓仁の先生である劉博士に尊意を示す。洋井や劉博士は浴衣を着る。職場の建物の外には日章旗、家の中には畳がある。二人ともセリフの中で少し日本語を使う。洋井は「なに」、「バカヤロー」、劉博士は「どうぞ、どうぞ」と言う。

### 34、『泰山與寶藏』(1965)

映画は現存している。日本軍が敗戦直前にマレーシアで埋蔵した秘宝を探す物語である。日本と関係があるのは日本軍が宝を埋蔵するシーンのみで、主なストーリーはマカオとマレーシアで展開する。

35、『天字第一號第三集金雞心』(1965)

映画は現存している。太平洋戦争期の香港を背景とした映画である。日本軍は華中地域に空港を作り、重慶を空襲する計画を立てる。ヒロイン翠英は日本軍のために上演する劇団のメンバーになり、日本兵も漢奸も彼女に騙された。最後に、翠英は順調に日本の計画を破壊した。映画に登場する日本人は享楽にふけるし、騙されやすい。

36、『一江春水向東流』(1965)

映画は現存している。日中戦争期の中国を背景とした映画である。抗日宣伝隊に参加するため、主人公の陶は家族と離れ離れになった。途中、彼は同窓の王に説得され、香港に逃亡する。光復後、陶は上海に戻り、妻が浮気したと誤解した。母の説明で誤解が解けたあと、陶は川に身を投げた妻を救おうとしたが、結局二人とも亡くなってしまう。これは全部日本人のせいだと、陶の母は孫娘に語った。映画チラシでも、一家が離散し肉親を失うのは日本の軍閥のせいであることが強調されている。

37、『雷堡風雲』(1965)

映画は現存している。日中戦争期の中国を背景とした映画である。日本とほぼ関係はなく、主に共産党が国民党軍の内部闘争を煽る様子を描く。「あれらの匪賊と往来するな、やつらは抗日の名の下で、我々抗日の部隊を食いものにしている」(不要跟那些土匪来往、他們是打著抗日的幌子、專吃我們抗日的部隊)というセリフがある。

38、『難忘的車站』(1965)

映画は現存している。家が貧乏でホステスをしている翠玉と張國良という若者が恋に落ちる。しかし國良は母に反対されたため、結局は他の相手と結婚したが、翠玉とも付き合いを続けていた。このことが國良の妻に知られ、翠玉は國良から離れた。翠玉を失った國良は精神が狂ってしまい、日本に行って治療を受けた。最後に、國良の妻は死ぬ前に國良と翠玉を許した。日本との関連は二つある。まずは國良が日本に行って治療を受ける設定で、日本航空が出てくる。また、酒場は日本式で、畳や障子がある。

39、『天字第一號第四集假鴛鴦』(1966)

映画は現存している。日中戦争期の中国を背景とした映画である。ヒロイン翠英は男装して、日本軍の中に紛れ込む。最後に、彼女は日本の特務機関長の田中の下で働く漢奸を説得して、国民党と合作、捕まっていた国民党人を救い出す。

40、『天字第一號第五集大色藝姐』（1966）

日中戦争期の台湾を背景とした映画である。ヒロイン翠英は台湾に行って、台湾の抗日分子と合流する。日本の情報科科長山部が好意を寄せている芸者美紅の助けを得て、順調に日本軍の火薬庫を破壊した。

41、『間諜紅玫瑰』（1966）

映画は現存している。日中戦争期の中国を背景とした映画である。日本の大佐の娘千紅の本当の身分は黒衣のスパイだった。彼女は日本軍の活動を妨害し、情報を盗み、国民党の捕虜を救い出す。

42、『真假紅玫瑰』（1966）

映画は現存している。日中戦争期のアモイを背景とした映画である。黒衣のスパイ千紅は日本人がアモイに設置した毒ガス研究室を爆撃する。

43、『温泉郷的吉他』（1966）

映画は現存している。ストーリーは日本と関係がなく、ただ部屋に畳と障子が見える。ただし映画を見た日本人の感想を聞くと、『ギターを持った渡り鳥』シリーズに似ていると言う。『ギターを持った渡り鳥』シリーズを見たことがないと気づかない日本の表象だろう。

44、『王哥柳哥 007』（1966）

映画は現存している。ストーリーは日本と関係がないが、オープニングで主人公たちが畳の部屋で柔道を練習しているシーンがある。

45、『小姑娘入城』（1966）

映画は現存している。ストーリーは日本と関係がないが、ヒロインの家は日本料理店を経営しているので、料理長の和装や日本酒などが登場する。撮影地は今も有名な日本料理店「美観園」である。

46、『國際金塊間諜戰』（1967）

映画ポスターによると、この映画は台湾だけではなく、東京、ソウル、香港、マカオでもロケをした。

47、『愛妳到死』（1967）

映画は現存している。日本統治時期を背景とした映画である。主人公の克明は強制的に



徴兵され南洋へ出征した。二年間消息がないので、恋人の翠翠は病気にかかった。光復後、克明が台湾に帰ってきて、翠翠に会う前に、彼女は死んでしまった。

#### 48、『大某小姨』(1967)

映画は現存している。ストーリーは日本と関係がなく、ただ部屋に畳と障子が見える。

#### 49、『揚子江風雲』(1968)

映画は現存している。日本の宮本大尉とスパイの小林恵子は漢奸王凡に任務を命じる。しかし漢奸王凡と、王凡を助ける卓寡婦は実は中国のスパイだった。王凡は日本軍の元から中国のスパイ李鐵生を救い出し、卓寡婦は漢奸張威を説得して中国軍に加入させた。最後は、日本軍に勝利した。ニュース映画の映像が使われている。

以上のほかにも、日本の表象が登場する映画が二種類ある。まずは日台合作映画である。当時は日本側の映画制作の技術の方が進歩していたので、日台合作映画と言っても、主に日本が主導した。日本の映画会社の多くは戦争場面を撮るために台湾の公営映画会社と合作をした。民営映画会社との日台合作の場合、多くは台湾の民営映画会社が制作費を出し、日本側が監督、脚本家、制作チームを提供するパターンなので、映画に登場する日本の表象は以上取り上げた映画とは違う。これらを含めて論ずるのは適切ではない。

もう一種は日本の小説や映画をリメイクした作品である。黄仁によると<sup>104</sup>、日本映画の作品名を勝手に使ったもの、日本原作だと言いながら、実はごく一部の内容が日本映画あるいは日本の小説に基づいているだけのもの、さらに全く関係がないものもある。ほとんどは台湾で創作した偽物ということが普通だった。つまり、映画広告やチラシで日本の原作から改編されたと宣伝していても、実際の映像を見ないと判断できない。例えば一般的に『母子涙』(1957)は黒岩涙香の『野の花』から改編したと思われているが、『野の花』はイギリスの作家バーサ・エム・クレイ(Bertha M. Clay)の『A Woman's Error』を翻案した小説である。『孤兒怨』(1958)は小林宗吉の『女優奈々子の審判』から改編したと思われるが、『女優奈々子の審判』はアメリカの劇作家ベイヤード・ヴェイラー(Bayamon Schiller)の『The Trial of Mary Dugan』を翻案した作品である。『金色夜叉』(1963)は尾崎紅葉の『金色夜叉』の改編だという。監督林福地のインタビューによると<sup>105</sup>、本当に日本映画から改編したのは『金色夜叉』だけで、他は日本映画の作品名だけを使い、内容は台湾のストーリーだったという。林福地監督の映画は『金色夜叉』以外に、日本の映画を改編したと言われる『可愛的人』、『少女的祈禱』、『女性的復仇』があるが、ほぼストーリーが不明だった。広告やポスターからすると、『可愛的人』だけは日本式の学生服を着た少女、富士山、桜など明らかに日本の表象が見られるが、本当に日本の作品から改編したのかどうかの判断は難しい。

逆に日本の作品からの改編を明言しない場合もある。日本映画に詳しくないと、日本の表象を発見できないだろう。例えば『温泉郷的吉他』はこのようなケースである。とにかく、これらの日台合作映画や日本の小説や映画をリメイクした映画に登場する日本の表象は研究する価値があると思うが、本論文では扱わない。

### 第三節 この時期の映画における日本の表象

1950年代と1960年代に台湾で制作された劇映画の中で、日本の表象が登場する映画は三種類に分けられる。一つ目は中国の歴史経験を描く映画、二つ目は台湾の歴史経験を描く映画である。三つ目は日本の表象が特別な作用をしない映画で、日本の表象がなくても、他の国のものに代わっても、全く内容に影響がない。

中国の歴史経験を描く映画は比較的単純で、ほぼ日中戦争を背景とした映画である。『黄帝子孫』、『血戦』、『敵後壯士血』、『天字第一號』、『天字第一號續集』、『第七號女間諜』、『天字第一號第三集金雞心』、『一江春水向東流』、『雷堡風雲』、『天字第一號第四集假鴛鴦』、『天字第一號第五集大色藝姐』、『間諜紅玫瑰』、『真假紅玫瑰』、『揚子江風雲』が、この種類に入る。これらの映画に登場する日本の表象は主に二つある。一つは日本軍であり、一つは日本軍を示すために使われる日章旗である。当時の映画に登場する日本軍は日本語を話さないで、時々日本軍か国民党軍か判断できない。そのため、日本軍だと示したいとき、多くの映画は日章旗を使う。例えば日本軍が乗る車なら車に日章旗を貼りつけるし、日本軍が会議をする時には後ろの壁に日章旗が掛かっている。さらにスパイ映画では太陽が合い言葉として使われることから見ると、太陽で日本を示すのは一般的なことだった。これらの映画の中で、公営映画会社が制作したのは『黄帝子孫』、『敵後壯士血』、『雷堡風雲』、『揚子江風雲』の4本、協力したのは『血戦』だけである。この5本の映画に登場する日本軍は存在感が薄く、記憶に残る日本人役がない。主旨は抗日よりも、中国人の団結の強調にある。比べて見ると、民営映画会社が制作した映画に登場する日本の軍人は、セリフが多く登場時間も長い。これらの映画に登場する日本人の表象は固定化されている。まず、登場する日本人はすべて軍人やスパイである。次に、享楽を追い求め、女色を好む。そして騙されやすく、殺されやすい。数人の日本軍が銃を撃っても中国のスパイは弾を避けられるが、中国のスパイは一人で、瞬時に数人の日本軍を銃殺できる。また、日本軍が中国のスパイを拷問する設定が多く使われ、日本軍の残酷な一面を見せる表現となっている。日本軍の外見的イメージは、八字髭あるいはちよび髭を蓄えること、そして武器は日本刀や仕込み刀である。

台湾の歴史経験を描く映画の題材は比較的多様である。日本統治初期の抗日事件を背景とした映画には、『青山碧血』、『血戦嘯吧咩』、『蕩婦與聖女』、『台灣英烈傳』、『八卦山浴血記』、『霧社風雲』がある。日中戦争を背景とした映画には、『夜來香』、『魂斷南海』、『海南島戦後歸來』、『紗蓉』、『等你一年過一年』、『送君心綿綿』、『愛妳到死』、『最後的裁判』がある。戦争ではなく、植民地時代の生活を中心に描く映画には、『碧海同舟』、『嘆煙花』、『孤女的願望』がある。また、日本統治時期の社会事件に基づいて改編された映画には、『廖添丁』、『基隆七號房慘案』、『萬華白骨事件』、『梅亭恩仇記』、『台南霧夜大奇案』、『楊萬寶』がある。これらの映画に多く登場する日本の表象は日本人のほか、畳や障子、着物や浴衣である。中国の歴史経験を描く映画と違い、登場する日本人は日本軍だけではない。例えば『基隆七號房慘案』、『萬華白骨事件』、『梅亭恩仇記』、『台南霧夜大奇案』は平民の物語で、『魂斷南海』には日本人の看護師が登場する。これらの映画の中で、公営映画会社が制作したのは『蕩婦與聖女』だけである。中国の歴史経験を描く映画に登場する日本軍と、台湾の歴史経験を描く映画に登場する日本軍を比べて見ると、後者の方がより乱暴に見える。前者には拷問のシーンや撃ち合いのシーンがあるが、戦うのは両方とも軍人やスパイ

である。しかし後者の方では平民の台湾人が日本軍に殴られたり、強制的に故郷から追い出されたりする。しかし、『魂斷南海』のように心根のやさしい日本軍もいる。これは恐らく台湾の植民地経験を反映しているのだろう。乱暴な日本人もいれば、善良な日本人もいた。

日本軍の表象に共通しているのはあまり残酷な面を強調しないことである。中国のスパイを拷問したり、台湾の平民を殴ったりする描写はあるが、キャラクターデザインの角度から見ると、残酷な日本軍というイメージは作られなかった。同じ霧社事件に基づいて改編された作品を比べるとはっきりわかる。日本統治時代の『サヨンの鐘』（1938）は皇民化され、日本軍として戦った原住民を描いたが、『青山碧血』は日本の警察の残虐さと、日本人を殺して反抗する原住民の姿を描こうとした。しかし『青山碧血』は映画の検閲において大きな困難に遭遇した。友邦に対して不利な内容は両国の親善や反共のための合作に悪影響があり、国策に相応しくないと指摘された。映画会社は政府側の指示に従って、刺激的な場面をカットし、字幕で昔の日本軍閥の行動と現在の友好的な日本の人民とは違うのだと強調して、何とか上映許可をもらった。2011年、『セデック・バレ』が制作された。この映画に対しても、虐殺シーンが長すぎ、残虐すぎるという批判が見られた。1950年代の映画の検閲において反共は何より優先である。反共は国民党がいつか中国大陸に反攻して、統治権を奪回するための政策だった。彼らはそれによって台湾での統治を固めないといけない。この姿勢が映画からも観察できる。台湾での統治を固めるためには脱日本化の基本政策以外に、中国化を深めていくことが重要だった。

三つ目の分類、日本の表象が特別な作用をしない映画には、『舊情綿綿』、『思想枝』、『孝女的願望』、『泰山與寶藏』、『難忘的車站』、『温泉郷的吉他』、『王哥柳哥 007』、『小姑娘入城』、『國際金塊間諜戰』、『大某小姨』がある。これらの映画に多く登場する日本の表象として、日本人だけでなく、畳や障子、着物や浴衣がある。注目すべきなのは、この時期の映画に登場する畳や障子、着物や浴衣などが特殊な符号ではないことだ。例を挙げると、『舊情綿綿』や『王哥柳哥 007』に出てくる畳や障子の部屋は彼らの身分や職業と関係がない。一方、1980年代の映画の場合、例えば『海灘的一天』（1983）や『冬冬的假期』（1984）に登場する日本式の家は「医者」という職業に関連する。また、『萬華白骨事件』、『思想枝』、『難忘的車站』、『國際金塊間諜戰』の中の「日本に行く」という設定も特殊な意味がなく、日本ではなく他の国に設定しても映画の内容に影響がない。しかし1980年代の映画の場合、例えば『我這樣過了一生』（1985）や『桂花巷』（1987）などは悪い現状を変えるために日本に行き、良い結果を得たというストーリーが多い。

## 第四章 1970年代に台湾で制作された劇映画における日本の表象

### 第一節 1970年代の台湾における映画の発展

1960年代から盛んとなった映画制作は1970年代に入っても衰えていない。台湾の国家映画資料館が毎年出版している台湾電影年鑑<sup>106</sup>によると、1970年から1979年までの間に1825本の映画が制作された。そのうち、公営映画制作会社のものは62本だけで、全体の約三十分の一しかなかった。全体的に見ると、公営映画制作会社は主に国策を宣伝する映画を作り、民営映画制作会社は興行市場を重視する娯楽映画を大量制作した。

1950年代と1960年代の台湾において、国民党政府は「日本は中華民国の反共反ソの盟友」だと宣伝してきた。だが、沖縄返還に伴って尖閣諸島の施政権が日本に返還されることに對して、1971年から台湾で抗議デモが起こった。これは台湾で反日感情が高まる契機になったと思われる。1971年、台湾は国連を追放され、「中国」を代表する国家ではなくなった。1972年、米国のニクソン大統領が中国を訪問した後、14カ国が中華人民共和国を承認した。日本も中華人民共和国と国交を樹立し、台湾と断交した。

1970年代の台湾は国際的な孤立が深まると同時に、国内の民主化運動も盛んになった。戒厳令下の台湾において野党を結党することはできなかったが、国民党員ではない康寧祥や黃信介らが選挙に当選して、党外運動を支持した。1970年代半ばから80年代半ばには、多くの反政府運動、例えば中壠事件<sup>107</sup>や橋頭事件<sup>108</sup>などが発生し、多様な党外雑誌、『台湾政論』、『這一代』、『八十年代』などが発行された。1979年、『美麗島』雑誌社が設立され、党外各派の活動家が集結した。1979年12月10日、世界人権デーに高雄で行われた雑誌『美麗島』主催のデモ活動では、警官と衝突した主催者らが投獄された。この事件の後、政府は台湾の党外運動家を全員逮捕せよという命令を出した。

国際社会との断交によって、「中国」としての正統性が奪われたため、台湾において民主化運動が発生し台湾人のアイデンティティーが強くなった。このような背景の下で、1970年代に公営映画制作会社は主に抗日戦争に献身した中国人の気骨がある愛国者を描く映画を作った。抗日戦争の背景がなくても、抗日や愛国、または中国人の美德や民族の団結を描く内容は必ず含まれている。また、党外運動が盛んになり、台湾人のアイデンティティーが強くなる状況に対応するため、台湾と中国との血のつながりを訴え、故郷中国への思慕を描く「尋根」、すなわち「ルーツを探す」映画も多く作られた。

一方、民営映画制作会社は検閲のため、国策に迎合する映画も撮ったが、主な作品は興行市場を目標とする娯楽映画だった。娯楽映画の中にはストーリーラインと関係がなく、反日や愛国感情の描写がある。1960年代に引き続いて、1970年代の前半は拳や足技を使うカンフーが主体になった武侠映画と、瓊瑤の小説をリメイクした恋愛映画が流行した。「文藝電影」も多く制作された。これは必ずしも文芸作品をリメイクした映画ではなく、「武」のアクション武侠映画や「俗」の扇情的な恋愛映画と区別するための「文」芸映画である。1960年代に中影で健康写実主義の映画を撮った監督、例えば李行、白景瑞などは民営映画制作会社で文芸映画を多く作った。全体的に見ると、1970年代に多く制作されたのは抗日戦争映画、カンフー武侠映画と文芸恋愛映画である。これはよく「彈頭」(彈丸)、「拳頭」(こぶし)、「枕頭」(まくら)と例えられる。他に、1970年代末には学生映画や、軍隊生活を描く「軍教片」も流行した。

## 第二節 日本の表象が登場する映画

1970年代の日本の表象が登場する映画を紹介する前に、台湾と香港が合作した作品について説明しておきたい。香港の映画制作会社が制作した武俠映画には日本人がよく登場する。例えば『精武門』(1972)は日本人に復讐する武術家の物語である。『忠烈圖』(1975)は明朝の俞大猷の対倭寇戦の物語である。『中華丈夫』(1978)は中国と日本の武術界の戦いを描く。台湾と香港が合作した作品には日本人がよく登場する。当時、香港の映画会社が制作した映画を台湾で上映した場合の営業収入はすべてを香港に為替送金できなかったため、一部の収入が台湾に残った。そのため、これを資金にして台湾に制作会社を作り、台湾や香港の監督を招いて映画を撮ることがよくあった。

例えば香港の監督の張徹は台湾に招かれ、香港の邵氏映画制作会社(ショウ・ブラザーズ)の資本で長弓映画会社を設立した。そのため、この会社が制作した映画を台湾映画だと見なす資料もあるが、香港映画だと見なす資料もある。長弓映画会社は三年しか続かず、この間に日本と関連のある映画を3本作った。『八國聯軍』(1976)、『八道樓子』(1976)、『海軍突撃隊』(1977)で、いずれも映像が現存している。『八國聯軍』は八カ国連合軍の北京占領を描く映画で、日本軍が登場する。『八道樓子』は塘沽協定締結までの日中軍事衝突を描く映画で、日本軍が登場する。この二つの映画の監督は張徹で、脚本家は倪匡と張徹である。主演俳優は主に香港出身の狄龍、姜大衛、陳觀泰、傅聲、戚冠軍ら。つまり資本、監督、脚本家と主演俳優がすべて台湾出身ではないため、この二つの映画を本論文では取り上げない。映画の制作会社、発行会社、監督、脚本家や俳優を総合的に見て、取り上げるかどうかを決めたい。もう一つは『重建精武門』(1975)である。この映画は「精武門」という武術の道場における抗日の物語である。登場する日本人は日本刀ではなく、長い棒で戦う。この映画を台湾映画と見なす資料もあるが、制作と発行はすべて香港の会社だし、脚本家や半分の俳優は香港出身なのでやはり本稿では扱わない。

以下、1970年代に台湾で制作され、日本の表象が登場する映画について紹介する。

### 1、『重慶一號』(1970)

映画は現存している。主人公劉文麟の主導で、中国軍やスパイが一連の任務を遂行する物語。日本軍の車やオフィスには日章旗が飾られている。主人公の母は日華親善委員会の委員なので、日本人と会う時に着物を着るシーンがある。映画に登場する岡本や西村などの日本人は簡単に殺される。また、美人スパイに簡単に惚れてしまう。

### 2、『一封情報百萬兵』(1970)

映画は現存していない。上映予告と雑誌記事が残っている。雑誌記事によると、日中戦争中、日本軍は山奥に秘密基地を作った。情報を守るため、中国の建築労働者をすべて殺した。唯一の生存者が女性スパイと協力して、基地を破壊するというストーリーである。

### 3、『長江一號』(1970)

映画は現存している。日中戦争中、鈴木大尉をリーダーとする六人の日本軍は長沙に潜

入して、情報員として潜伏している合木中佐を手伝い、情報を盗み、中国のスパイの卓寡婦と王凡を殺そうとする。実のところ、王凡はすでに中佐の正体を見破っており、卓寡婦と協力して落とし穴を作り、日本軍の任務を失敗に終わらせる。

この映画に登場する日本軍は中国に潜入しているので、日本軍の建物やオフィスに日章旗を飾っているが、外見は特に日本人らしい特徴がなく、中国語を話す。ただ、映画のオープニングで日本軍に任務を与える長官は八字髭を蓄え、「中国語で話しなさい」（用中国語講）と命じる。他に特徴が二つある。まずは映画の中で漢奸商人が財物をむさぼり、女色を好むことが描かれる。日本軍も女性が接待する酒場で遊ぶが、目的は情報を得るためだった。もう一つの特徴として映画のオープニングで六人の日本軍が中国人と練習試合をして勝つシーンがある。日本人の強さを見せるシーンは珍しい。

#### 4、『雙槍王八妹』（1971）

映画は現存している。抗日のゲリラ部隊のリーダーだった黄八妹という人物の物語を基にした作品である。母親が日本軍に焼死させられた黄八妹はゲリラ部隊を組織し、日本軍と対戦して何度も勝利した。国民党政府は彼女を司令官に任命する。彼女は匪賊や漢奸に対して容赦しないが平民に慈悲深いので、数多くの民衆がゲリラ部隊に参加した。最後に、黄八妹はゲリラ部隊を率いて、日本軍がいる奉賢城に進攻して勝利を収めた。しかし多くの人が犠牲になった。黄八妹は戦死した少年を抱え上げる。生き残った人たちが黄八妹と少年に敬礼するシーンで映画は終わる。戦死者の様子を描く作品は多くあるが、戦争の残酷さを直接的に表す映画は珍しい。

映画に登場する日本軍は八字髭あるいはちよび髭を蓄えて、日本語も中国語も話す。享楽を追い求め、女色を好むし、性格が凶暴で、平民を焼死させたりする。飲食店は畳や障子の部屋で日章旗と掛け軸が飾られ、日本の曲が流れる。日本軍の会議室にも日章旗と日本刀が飾られている。

#### 5、『金玫瑰』（1971）

映画は現存している。日中戦争中、日本軍は宝物を中国から日本に運ぶが、日本軍の動きは毎回中国に知られていた。実は、吉田少佐が疑っていた山本司令官の愛人の美枝子は中国のスパイの金玫瑰だったのだ。

#### 6、『盲俠血滴子』『漢駝』『盲俠鬥白狼』（1972）

1972年には『座頭市』をリメイクした三本の映画が制作された。『盲俠血滴子』、『漢駝』、『盲俠鬥白狼』で、いずれも映画は現存している。映画に登場する座頭市の本当の身分は、吳劍虹という剣士の弟の吳劍輝で、小さい頃に日本へ連れ去られ、帰ってきた中国人である。髭を蓄え、仕込み刀を持ち、和服を着る。座頭市を演じた俳優は勝新太郎のソックリさんの日本人だった。

#### 7、『大悪寇』（1974）

映画は現存している。しかし今のところは英語版しか見ていないので、中国語版のアップレコで日本語があるかどうか確定できない。制作会社は香港巨鵬電影公司 (HongKong Soc Film Productions) である。Roy は田鵬の英語名なので、この会社は台湾の田鵬が作った可能性がある。監督、脚本、主演がすべて田鵬なので取り上げることにした。大日本開発株式会社によるアヘンの密輸に絡む事件を描いている。スパイの楊と高はアヘンの密輸集団を壊滅させる任務を受ける。彼らはある男の行方を捜しながら、日本人らを次々と撃破し、アヘンの密輸集団の一味をすべて殺した。

登場する日本の軍人は軍服を着て、軍刀を持つ。日本の商人とその配下は着物を着て、下駄を履き、日本刀を持つ人もいるし、洋服を着る人もいる。着物を着る日本人は八字髭あるいはちょび髭を蓄える。日本人の集まる場所には畳、障子や日章旗の掛け軸が見える。日本の軍人は性格が残酷で、通りかかった農民を自分の椅子代わりにする。日本の商人は女性に性暴力を加える。

#### 8、『英烈千秋』(1974)

映画は現存している。抗日戦争の英雄である張自忠將軍の伝記映画である。張自忠は軍団を率いてチャハルで日本軍部隊を撃破した後、北平市長に任命された。盧溝橋事件後、張自忠は日本側と交渉して、時間を稼いだが、人々に漢奸と思われた。その後、彼は北平を離れて、各地で日本軍と戦った。最後は日本軍からの投降の呼びかけを拒否して自決したが、その後に援軍が来て、日本軍を撤退させた。

映画に登場する日本軍は日本刀を持ち、八字髭あるいはちょび髭を蓄える。重要な脇役として登場する松井太一郎以外は、日本語を話す。北平特務機関長である松井太一郎は張自忠に敬服して、「喜峰口の英雄」と呼ぶ。さらに投降しなかった張自忠に、敬礼しながら言った。「総司令官の英霊が永遠に不滅であることを祈ります。我々の愚かな軍政府が殺人の武器を捨て、戦争の苦痛から脱することができるようにお導きください」(願總司令英靈不滅、指點我們愚蠢的軍政府放下殺人的武器、脫離戰爭的痛苦)。また、張自忠が自殺した後、「気をつけ！中国の軍神に敬礼」と言う。松井太一郎と対照をなす登場人物は、沂州付近で張自忠と交戦して負けた板垣征四郎である。他の日本の軍人に自決すべきだと言われる。日本軍以外に、着物を着た女性たちも見物人として登場する。他に、日本軍の象徴として日章旗や旭日旗が飾られている。

映画の最後に張自忠は「委員長万歳！」と叫んだ後、「中正劍」らしい形の刀で自決した。このプロットで映画の政治的目的がはっきりわかる。実際の張自忠は自決したのではなく、戦場で銃撃を受けた後、日本軍によって刺殺されたという。「中正劍」は蒋介石が黄埔軍官学校の卒業生に与える刀である。張自忠は黄埔軍官学校の卒業生ではないので、中正劍を持っている可能性はない。さらに、張自忠は馮玉祥の西北軍の出身だから、「委員長(蒋介石)万歳」を呼んで中正劍で自決するプロットには無理がある。

2017年、『英烈千秋』は中国の中央テレビ6チャンネルで放送された。共産党員が張自忠の情報を日本軍に密告するシーンと、映画の最後に張自忠が「委員長万歳！」と叫ぶシーンが削除されたが、国民党と共産党の双方にとって、この映画はイデオロギー的に好ましいことがわかる。映画全体を見ると、日本軍の侵略や残酷さより、中国人の気骨や忠勇を主に表現している。日本人が中国人の精神に敬服するシーンもあった。張自忠は映画の主人公に相応しい人物だったと考えられる。張自忠は勇将として日本軍からも高く評価され

た人物であるからだ。張自忠は馮玉祥の西北軍出身で、今は中国でも評価されている。さらに映画に登場する重要な脇役である張自忠の娘、張廉雲は1946年に共産党に加入し、その後も活躍した。恐らく2017年に『英烈千秋』が中国で放送できた理由の一つはこの役にも関係があると推測できる。しかし文化大革命の時期に、張自忠はやはり「蔣匪軍」として汚名を着せられた。そのため、1974年に国民党政府は、張自忠と蒋介石の繋がりを強めて映画を作った。その当時の政治環境で、共産党員である張廉雲を登場させることもおかしくはないと思う。

映画の主要なテーマは、反日や抗日ではないと思うが、共産党員が張自忠の情報を日本軍に密告するプロットから見ると、日本と中華人民共和国との国交樹立を意識して作られた映画だと言えるだろう。

## 9、『戦地英豪』(1975)

第一次長沙作戦（中国側の呼称は第二次長沙会戦）の前に、中国のスパイが日本の基地に潜伏して、一連の任務を遂行する物語。主人公の楊子豪とヒロインの趙燕玲は任務遂行のため、上海で情報を集める。子豪の家は当地で運送業をしているので日本軍に毒ガス爆弾の輸送を頼まれるが、楊家は輸送する爆弾をゲリラに渡す計画を立てた。しかし楊家の一人がこの計画を日本軍に密告したので、日本軍は爆弾を別のトラックと列車で運んだ。列車を止めるために、ゲリラと協力して子豪らは鉄橋を爆破した。列車は川に転落し、日本軍の計画は失敗する。

映画に登場する日本軍は日本刀を持ち、八字髭あるいはちょび髭を蓄える。中国語も日本語も話せる。

## 10、『吾土吾民』(1975)

制作会社は香港の馬氏影業だが、監督の李行と脚本の張永祥は台湾人なので取り上げる。映画は現存している。ジャン・ルノワールの『自由への闘い』(1943)をリメイクした映画である。

日中戦争期、日本軍に占領された中国のある県で起こった出来事を描く。ある日、日本軍の火薬庫が破壊された。木村大佐は校長の杜興漢と彼の学生たちを疑い、全員逮捕しようと県長の朱安奎に命じた。だが実のところ、学生の抗日運動のリーダーは県長の息子の朱友賓だった。朱友賓は日本語を勉強し、日本に留学に行きたいと言い、親日派のふりをする。牢獄にいる学生たちは誰も主謀者の名前を言わなかったので、全員銃殺された。最後に、朱友賓は日本軍の軍服を着て、田中司令官を殺すが、自分もその場で殺された。このことを知った校長も絶食して死んでしまう。

映画に登場する日本人は木村大佐、田中司令官とほかの日本軍である。木村大佐と田中司令官は二人とも軍服姿でちょび髭を蓄え、日本刀を持つ。重要人物として登場するのは木村大佐である。木村大佐の父は南満州鉄道で働いていたので、小さい頃ハルビンに住んでいた。彼は映画の中で唯一中国語が話せる日本人である。彼の話によると、小さい頃、隣家の中国人の男の子とよくケンカをした。しかしある日、彼はその子に命を救われ、二人は親友になった。その親友は今、東北で抗日ゲリラ隊のリーダーをしている。映画の中で、木村大佐は何度も中国が好きだと言い、そして校長の節操を高く評価し、敵でなけれ



ば、友達になりたいと言う。しかし、木村大佐が抗日運動のリーダーを探し出すため、学生を殺せと命じるシーンもある。

ほかに登場する日本の表象としては畳、障子、着物や部屋に飾られている日本人形がある。日本軍が乗るバイクや車には日章旗が飾られている。

#### 11、『黒龍會』(1976)

映画は現存している。ヒロインは日本のスパイ組織の黒龍会の命令で天津に行き、愛新覚羅溥儀を日本に連れて行こうとする。川島芳子と彼女の行動を阻止しようとする抗日分子の戦いを描く。映画には多くの日本人が登場する。黒龍会の人々は和服を着て、日本刀を持つ。日本軍は軍服姿でちょび髭を蓄え、日本刀を持つ。日章旗の腕章をつける人もいる。日本軍の建物やオフィスには鎧、日章旗と旭日旗が飾られている。日本人の多くは、悪賢く女色を好むイメージである。

また、川島芳子が働いている日本料理屋は掛け軸や床の間がある畳の部屋で、着物を着ている女給がいる。飲食中に相撲の取組を見るシーンもある。琴や尺八による日本の曲が流れる。

#### 12、『梅花』(1976)

映画は現存している。太平洋戦争期の台湾に暮らす林家の父親は、日本軍に抵抗して殺害された。このことを契機に、林家の息子、聚光と聚勇、そして彼らの周りの人々の抗日物語を中心にして、いくつかのプロットが同時に進行する映画である。父親が亡くなった後、長男の聚光は抗日戦に参加するため、友人たちと船に乗って台湾を離れた。映画の中では「台湾を離れて中国に行った」という明確な表現がなく、彼らは「外地に行った」という言い方をしている。長男の妻の文英は中学校の先生である。当時、台湾人青年の多くが徴兵され南洋に送られた。文英は学生を守るために、夫の友人の池田大尉に助けを求める。だが彼女は日本人に身を売ったと人々に誤解された。潔白を証明するため、彼女は川に身投げして死んでしまった。そこで、聚光夫婦の友人の小恵が彼らの子供を養うことになる。小恵に好意を寄せる聚勇は日本人の発電所で働いている。彼はいつも下駄を履いていて、日本人に腰が低い。わざと発電所長の娘に近づき、日本人の信頼を得た。最後に、彼は発電所を爆発させて、自分も死んでしまう。映画の最後に日本が敗戦し、池田大尉は切腹した。

映画に登場する日本軍の中で、重要な脇役として登場するのは池田大尉である。髭がなく、日本刀を持つ彼は中国に留学した経験があり、聚光夫婦と仲がいい。何度も聚光夫婦に日本側の情報を漏らし、台湾人に好意を持っている。池田大尉と対照をなす人は、ちょび髭を蓄える司令官である。旭日旗が飾られた事務室で会議をするシーンがある。池田は「我々が徴用した台湾兵は一人も戻らなかった」（我們所徵調的台灣兵都一去不返）、「我々が徴用したのは十五歳くらいの少年で、戦力にならない」（我們所徵調的都是在十五歳左右、年紀太小不宜作戰）などの発言をしたが、司令官は受け入れなかった。面白いことに、二人は中国語で会議をしている。日本軍を演じるエキストラは中国語と日本語の単語を混ぜて話す。ほかに登場する日本人は発電所長の娘と、剣道場の子供たち。発電所長の娘は着物を着て下駄を履き、中国語も日本語も話す。剣道場の子供たちは着物や剣道着を着て、

竹刀を持つ。道場の背景は富士山である。子供たちは中国語も日本語も話す。映画に登場する日本人は短い日本語しか話さない。「はい」、「見て見ろ」「そうね」くらいである。

映画に登場する台湾人の中で聚勇だけが簡単な日本語を話せる。彼だけが日本の下駄を履いている。聚勇は発電所長の娘とデートした時にこう言った。「僕ら台湾人はね、大したことがない人間だけど、頭が良いよ。両手さえあれば、何でもできる」(我々台湾人啊、雖然沒有什麼稀奇、可是腦子好得很、憑著兩手什麼都幹得了)。一方、聚勇と対照をなす聚光が池田にこう言った。「あなたは中国に何年間も住んだのだから、私たち中国の年寄りの考え方をよく知っているはずだ」(你在我們中國住了這麼多年應該了解我們中國人老一輩的觀念)。しかし「外地」にいる時、聚光がこう言った。「これは我々台湾青年が国に忠誠を尽くすいい機会だ！」(我々台湾青年盡忠報國的好機會)。また、「外地」にいる人々も「蒋主席のために身を捧げる！」(誓死為蒋主席赴湯蹈火)、「中華民國の国民の李明義は命をかけても任務を果たす！」(中華民國國民李明義誓死達成任務)と言う。聚勇と聚光のこれらのセリフは、「我々中国」、「蒋主席」や「中華民國」などを繰り返して強調し、「中国大陆」を「外地」に言い換えた。これは当時の台湾の問題を反映している。

映画の中で、教師である文英はこう言った。「さっき私が言ったのは、中国人として知っておくべきことです。特にあなたたちは国家の未来を担う人材なので、さらに身をもって両親に範を示さなければなりません。両親に我々の神聖な抗日戦争はどんな状況か教えるのです」(我剛剛告訴你們的是每一個中國人都要知道的、尤其你們是國家未來的棟樑、更應該要以身作則去影響你們的父母、讓他們知道我們神聖的抗戰到什麼地步)。このセリフだけ見ても、中国史観で中国人のアイデンティティを用いて映画を撮ったことがわかる。日中戦争が勃発した後、台湾では皇民化運動が展開されたので、中学校の先生がこのような内容を教えることはないだろう。さらに、当時の台湾人が中国に行き抗日活動に参加することはあるが、「神聖な抗日戦争」という見方は恐らく中国史観の文脈にあるものである。このような「中国人であること」を強調した中国史観は、当時国民党の映画検閲制度下において台湾で制作された映画の常態であった。

だが、当時の現実には中華人民共和国が政治的に「中国」として国際社会に認められていた。台湾を離れて世界と接した時に、中華民國の「中国」という身分はすでに存在しない。「外地」にいる時に「中国人」と言うなら、「中(華人民共和)国青年」と区別できないので、「台湾人」と言うしかない現実があった。観客の立場から言うと、60年代の映画に登場する「台湾同胞」は日本の植民地台湾を経験した台湾人であったが、『梅花』に登場する「台湾青年」は、「外地」にいる「中(華人民共和)国青年」と区別するための台湾人であり、植民地経験がない外省人も含まれることになる。無論、本当の歴史から言うと、日中戦争時代に「外省人」は台湾にいなかった。しかし映画の中で、林家は中国式の家に住み、漢服を着、中国語を話し、蒋主席や中華民國に対する愛情を示しているため、これが日本統治時代の台湾だとは思えない。つまり、制作者は植民地時代の台湾という場所を用いて、1970年代の台湾の雰囲気や状況を反映させ、想像上の集合的記憶を作り上げたと言えるだろう。

また、聚勇という人物を見ると、当時の制作者が無意識のうちに台湾人のアイデンティティを示したことがわかる。映画に登場する兄弟、聚光と聚勇は明らかに「外省人」と「本省人」を比喻している。漢服を着て、池田に中国語を話す聚光が台湾にいる時には中国人だと自称するが、抗日のために「外地」に行くと「台湾人」になる。下駄を履き、少し日本語を話し、日本人の下で働く聚勇は台湾にいる時に日本人に対して「台湾人」だと自称する。おそらく「外省人」である監督と脚本家にとっては当たり前のキャラクターデ

ザインであり、無意識のうちに映画で台湾人のアイデンティティーを表現することになったのだろう。

### 13、『八百壯士』(1976)

映画は現存している。1937年、第2次上海事変で最後の戦闘となった「四行倉庫の戦い」を描く。中国のガールスカウトの楊恵敏は商人や民衆が寄付した食糧や飲み水を四行倉庫に届けた。そのおかげで、四行倉庫を守る88師524団は4日間にわたって日本軍の数度の攻撃に耐え、友軍の退却を援護することができた。

映画に登場する日本軍は軍服姿で八字髭あるいはちよび髭を蓄え、すべて日本語を話す。重要な役がなく、「日本軍」という大まかなイメージで登場する。逆に日本の占領地で登場する日本軍に媚びる中国人は平民や子供に暴力を振るう。着物を着た女性エキストラが登場する。日本の占領地や爆撃機には日章旗が貼ってある。戦場、会議室や松井石根の演説する場所には旭日旗が飾られている。

抗日戦争を描く映画とは言え、映画に日本人や日本軍は特に多く登場しない。日本人の残酷さの代わりに「漢奸」の乱暴さを描いた。それと対照をなすのは中国人の団結と軍人の勇敢さである。映画で重要なプロットの一つは楊恵敏が戦火の中で中華民国の国旗を四行倉庫に届け、それを揚げるシーンである。中国の民衆だけではなく、外国人たちも感動して、中華民国の国旗を振る。1971年に国連からの脱退、1972年にニクソン大統領の中国訪問と上海コミュニケの発表を経験した中華民国が、映画によって民衆の団結を訴える意図が明らかである。

### 14、『密密相思林』(1977)

映画は現存している。日本統治時代、台湾出身の父は日本に留学して、日本人の母と結婚して、ヒロイン外山賢子が生まれた。母が亡くなった後台湾に戻り、父は阿里山で林業会社を経営する。原住民青年の那谷里とヒロインは互いに惹かれていたが、日本軍が林業会社を接収することになり、父の部下が惨殺された。結局ヒロインは日本名を捨てて中国名の陳玉貞を名乗り、中国人としてシンガポールに移住した。数十年後、ヒロインは台湾を再訪して、那谷里と再会した。

映画は中国人の団結や、台湾と中国との血のつながりを訴えることを主な目的としている。日本軍が林業会社を接収する時に、ヒロインの父は日本軍に「俺は中国人だ！」(我是中國人)と言った。また、日本軍が林業会社の人を殺した後、原住民の族長は日本軍に向かって、「ここは中国だ！」(這裡是中國)と言う。那谷里の漢人の先生は死ぬ前に「中国は土地が広くて人口が多い。お前らが奪うことはできない」(中國地方大、人多、你們拿不走)と言った。那谷里がヒロインに「僕は日本人を恨むが、君は恨まない」(我恨日本人、但我不恨妳)と言うと、ヒロインは「私は中国人でありたい」(我要作一個中國人)と言う。とにかく原住民も漢人も日台のハーフも、みな自分は中国人なのだという強烈な意識を持っている。映画に登場する人はみな流暢な中国語を話す。

ヒロインが住む家は日本家屋で、彼女も着物を着る。日本軍は軍服で登場する。

### 15、『海軍突撃隊』(1977)

『海軍突撃隊』の監督は張徹で、脚本家は1948年に中国から台湾に来た張永祥である。この映画は長弓映画会社と、国営の中國電影製片廠が合作した作品なので取り上げる。1937年8月、上海で中国の魚雷艇が日本の巡洋艦出雲を攻撃した事件を描く。中国の魚雷艇は日本の巡洋艦より数が少ないので、直接攻撃するのではなく、他の方法を考えた。愛国商人の宋三が彼らの意図を知り、日本軍に協力するふりをして彼らを助けた。政府が軍用機や軍艦を出動させ、撮影に協力している。

映画に登場する日本の巡洋艦や租界には日章旗や旭日旗が飾られている。赤煉瓦の壁に「大東亞共榮圈」という文字が書いてある。登場する日本軍は財物をむさぼり、女色を好み、簡単に殺されやすい。中国の商人の招待で、日本軍が女性が接待する酒場で遊ぶシーンがある。日本軍は八字髭あるいはちよび髭を蓄え、中国語を話す人もいるし、日本語を話す人もいる。セリフがあり、髭を蓄えていない日本軍も登場する。また、中国の商人も日本語が話せる。

#### 16、『笈橋英烈傳』(1977)

映画は現存している。第二次上海事変（中国側は淞滬會戦と呼ぶ）の時、空軍戦闘機部隊の指揮官である高志航は日本の艦隊や戦闘機と戦う。戦役を経て多くの軍人が犠牲となった。

日中戦争を背景とする映画だが、日本人は重要な役を与えられず「日本軍」という大まかなイメージで登場する。日本軍は八字髭を蓄える人もいるし、髭がない人もいる。軍服姿ですべて日本語を話す。日本軍の会議室には日章旗が飾られている。軍艦には日章旗や旭日旗が飾られている。戦闘機には日章旗や旭日旗がないが、日の丸が描かれている。全体的に見ると、中国軍人の勇敢さを宣伝し、中華民族のために犠牲になった軍人の中華民国に対する愛情を表現する映画である。

他に、ある戦役で戦闘機が墜落するエピソードがある。投降を拒否して「中華民國万歳」と叫んだ後自決した中国の空軍のパイロットのために、「支那空軍勇士の墓」を作り、「支那空軍勇士の遺霊に対し、敬礼！」（字幕：向中國空軍勇士之精神敬禮）というシーンがある。

#### 17、『強渡關山』(1978)

映画は現存している。日中戦争中、中国の偵察機が攻撃を受け、日本の占領地に墜落した。村長夫婦や村民たちは航空兵を庇ったが、日本政府に雇われた村長の息子がこの事件を調査しに来る。結局村長の息子は説得され、航空兵と協力して罾を作り、当地の日本軍を殺害する。日本軍は登場するが具体的なイメージが示されない。軍服姿だが、日本軍だとわかるような特徴がない。

#### 18、『火鳳凰』(1978)

映画は現存している。主人公の金亮文のおじさんは孫文に従って辛亥革命に参加した後、地元に戻り、武術の道場を開き、「護國會」というグループを主宰していた。しかし、赤い

服を着て、赤いマスクをした日本人が道場に潜入して、「護國會」のメンバーを次々に暗殺した。潜入者を探し出すことを巡ってストーリーが展開する。実のところ、赤い服を着て、赤いマスクをした人は日本人ではなく、日本人の手下の「漢奸」だった。一人は金亮文のおじさんのふりをした男で、もう一人は「護國會」の軍師の姚先生である。本当の日本人は、偽のおじさんの従者のふりをした山田という人物だった。

偽のおじさんと山田が話すシーンでは、中国語の中に日本語の単語が混ぜて使われる。「金亮文は我々の最大の敵だ」(金亮文是我們最大最大的 tekida)、「お前が死んだら解決できるか？」(你死掉就解決 dekiruka)。ほかに簡単な日本語の単語、「バカヤロー」、「お前は豚だ」、「うるさい」などが出てくる。軍師の姚先生は日本語を話さないが、最後のシーンで、漢服のまま日本刀を使う。

#### 19、『望春風』(1978)

映画は現存している。1945年、日本に留学していた台湾の秦秉忠は中国から来た五人の軍人と台湾の抗日分子を率いて、神風特別攻撃隊を粉砕する「望春風計画」を実行する。行動の日、神風特別攻撃隊の基地内で、『荊軻刺秦王』というタイトルの歌仔戯を上演。これを機に司令官を殺した。歌仔戯の上演と同時に、抗日分子は基地に進攻して、戦闘機を破壊した。

日章旗を飾っている会議室で議論するシーンがある。日本軍は台湾に対して二つの態度を見せる。一つは武力で鎮圧すべきだと主張する人たちで、もう一つは親台派である。特に親台派の司令官は台湾の伝統芸能の歌仔戯が好きで、歌仔戯の女優と恋に落ちる。最後に、この女優は司令官を殺した。中国人の団結を訴える抗日映画と言える。

#### 20、『春寒』(1979)

映画は現存している。日本統治時代、ヒロインの林秀蘭の父は林業会社を営んでいる。ある日、林業会社を接収するため横山少佐が来る。秀蘭は徐長榮という青年と恋仲だったが、横山少佐は秀蘭に一目惚れした。嫉妬する横山少佐は徐長榮を強制的に南洋へ出征させる。さらに秀蘭に性暴力を加えようとしたが、村の人が彼を殺した。その後、日本は敗戦して、数少ない台湾兵が南洋から戻ってきた。徐長榮も戻ってきたが、重傷のため亡くなったので、二人は冥婚をした。

映画に登場する日本軍は軍服姿で日本刀を持ち、性格が残酷で村民たちをひどく殴打する。身分と関係なく日本語も中国語も流暢に話す。重要な脇役の横山少佐は軍服を着ているが、髭がない。足の不自由な人で、松葉杖を持つ。秀蘭に執着心を持ち、平民に苛酷である。しかし横山少佐を演じる俳優の劉尚謙が美男だったので、インターネット情報によると、中国の観客は横山少佐に対して好感を示している<sup>109</sup>。

映画の前半で強制的に南洋へ出征させられる台湾人は「僕は日本人を恨む。僕らを南洋に連れて行って、大砲の餌食にするんだ」(我恨日本人、他們把我們帶到南洋當炮灰)と言った。映画の中でヒロインの父が日本語のラジオ放送を聞くシーンがある。「ラジオをお聞きの皆様、日本の皇軍は太平洋戦場において勝利を重ね、大東亜共栄圏の理想が間もなく実現されそうです。続きまして……」それに対してヒロインの父は「こいつら日本人は、

中国大陆でも南洋でも戦争に負けて、我々台湾の青年を南洋に送り、大砲の餌食にしている。大東亜共栄圏なんて、大ホラ吹きだ！」(這些日本人阿、在大陸、在南洋、到處都在吃敗仗. 把我們台灣的青年送到南洋去當砲灰. 還吹什麼牛! 大東亞共榮圈) と言う。

## 21、『香火』(1979)

映画は現存している。清の時代、主人公の林永源の親は中国から台湾に移住して幸せな日々を送っていたが、下関条約が結ばれた後、父は抗日運動に参加して死んでしまった。時が経ち、林永源は医師を目指して日本に留学した。日本で知り合った友人の貞子の父親は中国に敬意を払う日本人だし、貞子本人も永源に好意を寄せる。しかし永源が好きなのは中国人留学生会で知り合った梁恵如だった。ある日、永源が中国人だという理由で日本人に襲われた時、助けてくれた人は中国人留学生のト興漢で、恵如の婚約者だった。後に、抗日分子である興漢は、日本の情報機関によって殺されてしまうが、死の直前に恵如の事を永源に託した。永源と恵如は貞子の父親の力を借りて中国に戻るが日本軍に襲われ、二人は離れ離れになった。恵如は軍隊に入り、日本軍との戦闘で深い傷を負って病院に運ばれた。そこで軍医として働いている永源と再会した。しかし永源には既に妻と子供がいた。日本軍の全面降伏のあと、恵如は列車に乗って病院を離れた。

映画に登場する日本人は日本軍と貞子親子である。日本軍は八字髭を蓄え、日本刀を持っている。

### 第三節 この時期の映画における日本の表象

1970年代に台湾で制作された劇映画を見ると、『座頭市』をリメイクした三本の映画、『盲俠血滴子』、『漢駝』、『盲俠鬥白狼』を除いて、日本の表象が登場する20本の映画は大きく二種類に分けられる。一つ目は中国の歴史経験を描く映画で、二つ目は台湾の歴史経験を描く映画である。前者は15本あり、後者は5本ある。

中国の歴史経験を描く映画は日中戦争を背景とした映画である。はっきりと日中戦争の戦役を描く映画もあり、特に時間や場所を明言していない作品もあるが、映画を見ると日中戦争時期だと判断できる。主なプロットは中国での抗日戦役、中国のスパイの抗日任務または日本のスパイに対する捜査である。『重慶一號』、『一封情報百萬兵』、『長江一號』、『雙槍王八妹』、『金玫瑰』、『大惡寇』、『英烈千秋』、『戰地英豪』、『吾土吾民』、『黑龍會』、『八百壯士』、『海軍突擊隊』、『笕橋英烈傳』、『強渡關山』、『火鳳凰』はこの分類に入る。これらの映画に登場する日本の表象は三つある。一つは日章旗と旭日旗、一つは日本軍、一つは日本語である。

まずは日章旗と旭日旗。1950、1960年代の映画に登場する日本軍は日本語を話さないの、時々日本軍か国民党軍か判別できなかった。そのため、日本軍だと示したいとき、多くの映画は日章旗を使う。しかし1970年代に入り、日本語を話す日本軍がたくさん登場してきたので、日章旗の腕章や車に貼られる日章旗が大幅に減少した。一方、会議室、軍艦、戦闘機などに日章旗だけでなく旭日旗も飾られているシーンがこの時期の映画には多く登場する。

次に、日本軍の表象に変化があった。『大惡寇』に商人が登場する以外、他の映画にはすべて軍人やスパイが出てくる。1950、1960年代のような享楽を追い求め、女色を好み、簡

単に殺される日本軍もいるが、『英烈千秋』、『吾土吾民』、『笈橋英烈傳』のように中国人の勇敢さや節操に敬服する日本軍も登場する。日本軍の外見的イメージも少し変わり、重要な脇役で髭を蓄えていない日本軍も増えた。言語的には、日本語だけ話す、または日本語と中国語を混ぜて話す日本軍が増えた。

全体的に見ると、日本軍は日中戦争の背景で必ず登場する要素で、中国人の勇敢さを際立たせる脇役のような存在である。『雙槍王八妹』、『大悪寇』、『黒龍會』以外の映画に、日本軍の残酷さは描かれていない。日本軍より「漢奸」の方が憎むべき対象になっている。映画の中で日本語を話すのは日本人だけではなく「漢奸」も同様である。中国の歴史経験を描く15本の映画の中で、漢奸あるいは、漢奸のふりをして他人に誤解される人物が登場する映画は9本ある。1960年代の中国の歴史経験を描く12本の映画の中には4本あった。

台湾の歴史経験を描く映画は植民地台湾を背景とした映画である。『梅花』、『密密相思林』、『望春風』、『春寒』、『香火』はこの分類に入る。中国の歴史経験を描く映画の主題は単一の戦争であるが、台湾の歴史経験を描く映画は少し違う。『梅花』、『望春風』、『香火』の主なプロットは日中戦争を背景とした中国人と台湾人の合作による抗日であり、『密密相思林』は原住民も漢人も日台ハーフも中国人だという主旨を強調している。『梅花』は中国に行き中国人と一緒に戦う、『望春風』は中国から来た軍人と一緒に戦う、『香火』は日本で中国人と一緒に戦う、『密密相思林』では漢人の先生の教えを受けた原住民が自分も中国人だと言う。これら四つの作品は「ルーツを探る」映画とも言われ、抗日意識より、中国人の団結や、台湾と中国との血のつながりを訴えることが主な目的だと言える。『望春風』の「中国から来た軍人と一緒に戦う」というプロットは『天字第一號第五集大色藝姐』(1966)にもあったが、『梅花』と『香火』のように中国に行くというプロットはなかった。唯一民営映画制作会社が作った『春寒』はこの四つの映画と違い、主なプロットは抗日や中国人の団結ではなく、恋愛であるように見える。しかし、平民に対する日本軍の残酷さや、強制的に南洋へ出征させられた台湾人の経験も描かれている。五つの映画の共通点は台湾人に好意を持つ日本人が登場することだ。『梅花』には中国留学の経験がある池田大尉と台湾青年に好意を寄せる発電所長の娘が登場する。『密密相思林』では日台ハーフのヒロインが日本名を捨てて中国名を名乗る。『望春風』には台湾の伝統芸能の歌仔戯が好きな親台派の司令官が登場する。『春寒』にはヒロインに執着心を持つ横山少佐が登場する。『香火』には中国人に好意を持つ貞子の父親と主人公に好意を寄せる貞子が登場する。日本人の登場以外の日本の表象は少ない。『梅花』では主人公が履く下駄以外に植民地台湾を連想させるものがない。『密密相思林』では日台ハーフのヒロインが住む日本家屋と彼女が着る着物が登場する。『望春風』には日章旗が飾られている会議室がある。『春寒』と『香火』は日本軍以外に植民地台湾を連想させるものが登場しない。

日本と断交した後、中国の歴史経験を背景とした映画の制作本数が極端に多くなったわけではない。1950年代は2本、1960年代は12本、1970年代は15本である。1960年代と制作数の差はほぼないが、映画の内容の差は大きい。1960年代の中国の歴史経験を描く映画は日中戦争を背景としていても、大半は娯楽性を求める映画であり、中国のスパイが情報戦で賢く敵を倒すという内容だった。だが、同じく日中戦争を背景とする1970年代の映画は、主に実際に戦役で犠牲になった歴史上の人物の物語をリメイクして、軍人の偉大さと愛国心を描く内容である。一方、台湾の歴史経験を描く映画は明らかに減少した。1950年代は14本、1960年代は10本に対して、1970年代は5本しかない。しかも映画の題材も単調になった。1950年代、1960年代のほうが題材が多様である。日本統治時代の生活経験、

台湾の原住民や漢人の抗日事件、痴情のもつれによる社会事件を描く映画、また日中戦争を背景として南洋に徴兵された台湾人を描く映画などがあった。しかし1970年代になると、主に台湾と中国との血のつながりを訴える内容である。しかも『春寒』以外の映画は、台湾の歴史経験とはいえ、反植民活動や植民地の苦痛などを描かず、むしろ日中戦争を主に描いている。「中国人」から教えや啓発を受け、「中国人」の力を借りて植民地台湾人が抗日運動に参加するストーリーで、台湾を離れて抗日運動に参加するプロットもある。ストーリーも映画の舞台装置も台湾の歴史経験を連想させることが難しい。



## 第五章 1980年代の台湾ニューシネマにおける日本の表象

### 第一節 郷土文学と台湾ニューシネマ

1970年代に入り、台湾の経済と政治は不安定な状況になった。経済面について言えば、国内では産業の転換期となり、国際的には石油危機があった。政治面について言えば、国内は1975年に蒋介石が亡くなり、「党外」の活動も選挙を通じてさらに大きな支持を得て、だんだん組織化されていく。国際的には1970年にアメリカが尖閣諸島の施政権を日本に返還すると決めたこと、1971年に国連が台湾を締め出したこと、1972年にニクソン大統領が中国を訪問したこと、そして日台断交など、台湾の外交は大きな打撃を受けた。このような経済と政治の不安定の下で、台湾の人々は外資、西洋化、経済植民、帝国主義など複雑でお互いに繋がっている諸問題について再考するとともに、「本土」に関心を寄せるようになった。

この「本土思潮」のブームの影響で1977年に郷土文学論戦が起きた。黄儀冠は次のように述べている。「ニューシネマが台湾の主体性について描く時、郷土文学は理論的基礎を提供した。台湾の経験を構築するという重要な意味において、80年代のニューシネマやほかの映像の制作者が黄春明の郷土小説を新解釈によってリメイクしたことは、この世代の映画制作者が台湾での成長の経験を回想する時に、台湾文化に対する認識の象徴となった。……。さらに、これらリメイクされた文学映画は台湾ニューシネマの代表作になり、台湾人を代表する表象を作り上げた。」<sup>110</sup>つまり、映画に台湾人のアイデンティティーと関連する意識が現れるようになった主な理由は、1977年の郷土文学論戦の影響だと思われる。台湾の文学思潮や郷土文学論戦については序章で述べた。とにかく郷土文学と台湾ニューシネマは密接な関係性を持っている。台湾社会の発展と変化を論じる際に、台湾ニューシネマが重要な研究対象になる理由は、まさにここにある。

台湾ニューシネマの外面的な特徴は、生活している土地の日常と現実の様子を描くこと、内面的な特徴は個人的な経歴や成長を思い出して反省することである。さらにニューシネマの多くが郷土小説を改編し、ニューシネマの代表作と呼ばれることも特徴と言える。「生活している土地の日常と現実」、「個人的な経歴や成長」、「郷土小説」、これらはすべて「台湾」を強く意識させる。

一般的にニューシネマの最初の作品は1982年に楊徳昌、張毅、柯一正、陶徳辰が監督した四話からなるオムニバス作品『光陰的故事』と思われる。しかし映画の風格だけではなく、上映当時の事情も含めて考えると、1983年に侯孝賢、萬仁、曾壯祥が監督した三話からなるオムニバス作品『兒子的大玩偶』こそニューシネマの始まりの作品だとする評論家もいる。一方、ニューシネマの終わりをはっきりしている。狭義では、1987年に発表された「民國七十六年台湾電影宣言」がニューシネマの幕引きだったと思われる。しかし映画の風格からすると、ニューシネマ時期に重要な位置を占めた監督たちが1990年代初めに撮った映画も、通常ニューシネマと呼ばれる。映画の上映された時期、風格、監督など各方面の要素を総合的に考えて、本章では1982年から1992年までのニューシネマの代表作と思われる映画をすべて研究対象にする。

実のところ、1987年以前と以降の映画の風格は大きく違う。前者は写実的な手法で成長の経験を描くが、後者のテーマは主に歴史に対する関心や社会批判になった。その代表作

は王童の台湾近代史三部作、侯孝賢の『悲情城市』、楊徳昌の『牯嶺街少年殺人事件』などである。しかし、風格に相違があっても、この時期の優れた作品を撮った映画関係者はほとんどニューシネマと同じであるし、ニューシネマの代表作と見なされる映画も多い。そのため、狭義の1987年に限らず、1992年までの作品を研究対象とする。

1992年にする理由は、ポストニューシネマを代表する監督である李安と蔡明亮の長編映画デビュー作が1991年と1992年に発表されているからだ。李安と蔡明亮は楊徳昌と侯孝賢の成果を継承して、国際映画祭で多くの賞をもらった。彼らの映画の風格はニューシネマを代表する楊徳昌や侯孝賢とは明らかな違いがあるが、知名度と象徴的な地位は同じ程度だった。李安と蔡明亮はニューシネマとポストニューシネマを区別する上で、特別な意味を持っている監督だと言っても過言ではないと思う。

以下、日本の表象がある映画について紹介する。

## 第二節 日本の表象が登場する映画

### 1、『光陰的故事』（1982）邦題：時の物語

映画は現存している。若手監督4名によるオムニバスで、それぞれ小学生、中学生、大学生、成人の日常生活を描いている。日本が登場するのは第一話『小龍頭』と第二話『指望』である。第一話『小龍頭』の中には、主人公が漫画『小龍頭』を読む場面があり、表紙に小島郁生著と書いてある。第二話『指望』には、テレビに「イギリスのビートルズが東京の武道館で三日連続の公演を行った。」（英國的披頭合唱團在東京武道館一連三天演出）というニュースが流れているシーンがある。

### 2、『兒子的大玩偶』（1983）邦題：坊やの人形

映画は現存している。三人の監督によるオムニバス映画で、侯孝賢の「坊やの人形」、曾壯祥の「シャオチの帽子」、萬仁の「りんごの味」の三部作で構成されている。日本の表象が登場するのは「坊やの人形」と「シャオチの帽子」である。

侯孝賢の作品は「坊やの人形」。主人公の妻は妊娠したが、貧しく、子供を産むことに不安がある。ある日、主人公は日本の雑誌でサンドイッチマンという職業を知った。家族を養うため、彼はピエロの化粧と服装で、街を巡って映画館の宣伝をする仕事に就いた。この仕事のおかげで、主人公は家族を養うことができたが、滑稽な格好や化粧をして、人々に軽視されることは辛かった。映画の最後、息子はピエロの化粧をした父の姿しか認識できなくなった。「坊やの人形」において日本は進歩的な表象として登場して、主人公の人生を変える。ある時期の台湾にとって、日本は新しい文化の中心地であり、西洋の文化は直接台湾に入るのではなく、日本を通じて、台湾に広まった。映画が描くように、台湾人は日本の雑誌で欧米のサンドイッチマンという職業を知ったのである。

曾壯祥の作品は「シャオチの帽子」。日本製の最新式圧力鍋の販売をする林建發と王武雄は田舎に行商に出る。ある時、王武雄は常に帽子をかぶっている美少女シャオチを見て、気になって帽子を脱がすと、頭のとっぺんがただれて毛がなかった。一方、いい仕事に就けない林建發は妻の家族に見下され、一生懸命に圧力鍋を売ろうとする。宣伝のため、豚足をお客の目の前で煮ていると鍋が爆発、大怪我をする。表面的にはきれいに見えるもの

の裏には醜い傷が隠れている。のどかな田舎に効率を求める圧力鍋は必要ないかもしれない。急速に発展する社会への批判が込められている。日本は進歩的な表象として登場する。販売員の養成クラスで日本製の圧力鍋の特性を説明するエンジニアは、中国語に日本語の単語を混ぜて話す。

### 3、『風櫃來的人』(1983) 邦題：風櫃 (フンクイ) の少年

映画は現存している。台湾の離島ポンフー島に暮らしていた若者たちが、都会の高雄に出て共同生活をする中で、大人へ成長していく姿を描く作品である。主人公の阿清がテープを聞きながら日本語を勉強するプロットがある。脇役の錦和は工場の物を盗んだことを知られた後、日本に行って漁師になろうとする。

### 4、『海灘的一天』(1983) 邦題：海辺の一日

映画は現存している。ヒロイン林佳莉の人生を、彼女の家族や友人との関係も交えながら描く。ヒロインの父は日本式の教育を受けて、医学を学ぶために同級生の陳とともに日本に留学した。台湾に帰って診療所を開く林の家も、陳の家も、日本語で名前を呼んでいる。ヒロインの兄の林佳森は「もり」、陳の息子の陳哲夫は「てつお」と呼ばれる。子供は親に対して「父さん」、「母さん」と呼びかける。また、ヒロインの実家は日本式の家屋で、掛け軸、盆栽と日本刀を飾っている。家では下駄を履き、畳で寝る。ヒロインの生け花の先生は日本人である。セリフは主に日本語であり、一言だけ中国語が混じる。ヒロインの夫が行方不明になる前の最後の情報によれば、彼は会社の大金を持ち逃げして、日本に行ったという。

対照してみると、「権威的な父」対「家出する娘」、「田舎の小さな診療所」対「都市の大病院」のように、『海辺の一日』に登場する日本の表象は「伝統的な古さ」を示している。陳平浩は次のように述べる。「佳莉の父親は日本の教育を受けた町の医者である。その権威的父親の形象の裏には軟弱さと幼稚さが隠れている。ベートーベンの曲を聞いたり、看護婦に悪ふざけをしたりする行為は、彼にとってはただのストレス解消の方法だ。残酷なことに、父権社会が現代の資本主義社会に変わり、新しい大病院が出来て、町の古い診療所は経営することができなくなった。危篤状態になった時、この昔は尊敬された町の医者も大病院に行かなければならない。自分では何もできなかった。これは父権社会のルールに合っている。つまり実力至上で、弱者は淘汰されるのだ」<sup>111</sup>日本の教育を受けた権威的なヒロインの父はヒロインの兄、およびその恋人とも対照を示す。ヒロインの父は勝手に息子の結婚相手を決めた。息子は父に反抗できず、恋人と別れた。映画の最後で、父と息子は病気で亡くなり、息子の恋人は海外に留学して、有名な音楽家になった。

### 5、『油麻菜籽』(1984)

映画は現存している。廖輝英の小説『油麻菜籽』が原作で、二世代の台湾の女性の苦しみを描く作品である。ヒロインのお爺さんは日本の教育を受けた医者で、父親も日本の教育を受けている。ヒロインに英語を教える時に、日本式の英語を話す。

## 6、『玉卿嫂』(1984)

映画は現存している。白先勇の小説『玉卿嫂』を原作とする作品で、日中戦争中のある女性の悲しい恋の話である。ヒロインが雇われて子守をする家の子供は「父は北で日本鬼子と戦う時にこういう車に乗った」(我爸爸在北地打日本鬼子就搭這種車)と語る。

## 7、『冬冬的假期』(1984) 邦題：冬冬(トントン)の夏休み

映画は現存している。小学校を卒業した冬冬は、母親が病気で入院したため、夏休みの間は妹と一緒に祖父の家で過ごすことになる。冬冬の祖父は厳格な医師で、中国、日本、西洋の三様式の混じった家に住んでいる。映画の最初に卒業生が中国語の『仰げば尊し』を歌うシーンがある。エンディングソングは『赤とんぼ』。主人公は友達と東京ディズニーランドについて話す。

## 8、『我愛瑪莉』(1984)

映画は現存している。黄春明の小説『我愛瑪莉』が原作で、アメリカに媚びる台湾人を風刺する作品である。ある人物は日本に留学した経験があり、人の名前に必ず「さん」をつけて呼ぶ。

## 9、『青梅竹馬』(1985) 邦題：台北ストーリー

映画は現存している。価値観の違いを感じるようになる恋人たちの物語である。主人公は日本の表象となる少年野球の選手だった。主人公の恋人は対照的に、ずっとアメリカに移民したいと思っている。主人公の身近に「学生時代の野球の監督」がいる一方、ヒロインの親戚の中には「すでにアメリカに移民した姉」がいる。主人公はカラオケ好きで、ヒロインはダーツができるバーが好きだった。最後に、主人公はヒロインを愛する男に刺され、道端に倒れた。「台北の下町である迪化街で布地問屋を営んでいる主人公」対「不動産会社で働くキャリアウーマンのヒロイン」、「日本式のカラオケが好きな主人公」対「アメリカ式のダーツバーが好きなヒロイン」、「台北で生活したい主人公」対「アメリカに移民したいヒロイン」、すなわち『台北ストーリー』に登場する日本の表象は「伝統的な古さ」の表象となっている。

## 10、『童年往事』(1985) 邦題：童年往事—時の流れ

映画は現存している。侯孝賢の自伝的映画で、中国から台湾に移住した家族を描く。侯孝賢が日本映画、特に小津安二郎の影響を強く受けていることは、多くの評論家が指摘している。その最もよい例として挙げられるのがこの作品である。しかし侯孝賢本人の話によると、彼は『童年往事—時の流れ』を撮った後、ナント三大陸映画祭に参加する時、当時映画祭の芸術監督を務めていたマルコ・ミュラーの推薦で、初めて小津安二郎のことを知ったという。したがって、小津安二郎の影響ではないかもしれないが、固定されたカメラの角度や画面上の構成などから見ると、二人の監督の風格や撮影技法は確かに似てい

る。

撮影技法以外に、『童年往事一時の流れ』が日本映画の影響を強く受けたと言われる主な理由は日本家屋だと思う。日本家屋というと、縁側も引き戸も特徴だが、特に畳は伝統的な日本を代表するイメージがあり、畳で撮られたシーンはより日本的だと感じさせる。『童年往事一時の流れ』で畳と対照をなすのは主人公の祖母である。祖母は中国から台湾に移住してから、常に荷物を持って、主人公を連れて、中国に帰る道を探していた。ある日、祖母は昔のように荷物を持って主人公を連れて、中国に帰る道を探そうとした。しかし大きくなった主人公は祖母と一緒に中国に帰る道を探すより、友達と遊ぶことを選んだ。映画の最後、孫たちは祖母の死にしばらく気付かなかった。祖母は中国に帰ることができず、敵だった日本人が台湾に残していった日本式の家の畳の上で死んだ。映画は長い時間、畳の上に倒れている祖母の遺体を映している。

「祖母と一緒に中国に帰る道を探す主人公」から、「中国に帰る道を探さなくなった主人公」、そして最後に「しばらく誰も気付かなかった祖母の死」、これらのストーリーラインをつないで見ると、侯孝賢が言いたいことは明らかである。これは「故郷に戻れず、根を失った親世代」と「新しい土地で郷土の記憶を作った子世代」との巨大な落差を示している。映画の最後、侯孝賢はナレーションでこのように語る。「今でも、私はよく祖母の大陸に戻る道のことを思い出す。私だけが祖母と一緒にその道を歩んだのかもしれない（一直到现在、我還常常想起祖母那條回大陸的路、也許只有我陪祖母走過那條路）これは外省人第二世代の青年の「経験したことがない故郷」への執着心を表している。映画の主人公は父も母も祖母も見送ったが、親世代の郷愁は彼の記憶に残っていて、故郷へ帰れなかった遺憾の気持ちも彼が引き継いだ。彼は実際に経験したことはないが、祖母とともに想像の故郷へ帰る道を歩いていた。

#### 11、『我這樣過了一生』（1985）邦題：ある女の一生

映画は現存している。蕭颯の小説『霞飛之家』を原作として、艱難辛苦をなめつくしたヒロインの一生を描く。適齢期を過ぎたヒロインは、子供が二人いる男性と見合い結婚する。結婚後、双子が生まれ、貧しさのため、夫婦は日本に出稼ぎに行く決心をした。最初は大金持ちの華僑のお手伝いさんをして、後にレストランで不法就労する。数年後、お金を貯めて台湾に戻り、自分のレストランを開業した。しかし最後にヒロインは癌に侵され入院する。

日本に出稼ぎに行った時、長男は学校で日本人のクラスメートと揉めて、「学校の日本人は僕のことをシナ人と罵る」（學校裡的日本人罵我是清國奴）というセリフがある。後に長男は日本人女性を妻にする。妻のセリフは少なく、全部中国語である。ヒロインの夫は「僕の三番目のおじさんは南京が陥落した時、日本人に殺されたんだ。死体さえ見つからなかった」（我三叔就是讓日本人進南京的時候給殺掉的、連屍首都找不到）と語る。

#### 12、『戀戀風塵』（1986）邦題：恋恋風塵

映画は現存している。鉦山の村で育った幼なじみの阿遠と阿雲は互いに好意を寄せていた。中学卒業後、貧しい家計を助けるため共に台北に働きに出た。二人は苦勞をしながらもお互いに励まし合い、恋情が芽生える。しかし阿遠のもとに兵役の知らせが届いた。毎

日手紙を書き続けることを約束したが、最後に、阿雲は手紙を届けていた郵便配達員と結婚することになった。

阿遠の父は日本統治時代に生まれて、日本の教育を受けた人である。「公学校を卒業したらすぐ光復を迎え、話す言葉はあいうえおから、ウタロウになった」(公校卒業便遇到台湾光復、あいうえお變成ウタロウ)というセリフがある。父の友人は父のことをタケと呼ぶ。ほかに、阿遠のバイト先の社長が日本兵として南洋に行った経験を話すシーンがある。

### 13、『恐怖份子』(1986) 邦題：恐怖分子

映画は現存している。少女の淑安は1本のいたずら電話をかけた。この少女によって、カメラマンとその恋人、女性作家と医師の夫、その元恋人など、何の接点もなかった人たちの間に奇妙な連鎖反応がもたらされる。

執筆に行き詰まっていた小説家の郁芬は小説が賞をもらった後、テレビの取材を受けた。その時、受賞作は日本の推理小説の影響を受けていると語る。

### 14、『尼羅河女兒』(1987) 邦題：ナイルの娘

映画は現存している。母を亡くしたヒロインの暁陽の兄妹三人は、遠い任地にいる警官の父と離れ、お爺さんと暮らしている。兄の経営するレストランで働く阿三に想いを寄せるが、阿三はヤクザの情婦と恋に落ちた。これを契機に、兄と阿三は一連の不運に直面する。

暁陽が「ナイルの娘」(王家の紋章)という日本の漫画を夢中で読むシーンがある。漫画そのものも映画の中に出てくる。さらにヒロインの『王家の紋章』に関する独白がある。

### 15、『桂花巷』(1987) 邦題：桂花小路

映画は現存している。蕭麗紅の小説『桂花巷』を原作として、孤独で辛苦をなめつくしたヒロインの一生を描く作品である。十二歳の時に親が亡くなり、十六歳の時に弟が亡くなったヒロインは恋人と別れ、金持ちの家に嫁入りした。そのまま幸せに暮らせると思ったが、息子が五歳の時に、夫が亡くなった。女一人で家業を継ぎ、息子を日本に留学させ、立派に育てたヒロインは死ぬ前に自分の孤独の一生を回想する。

映画に日本人が登場する。夫を亡くしたヒロインが妊娠するプロットがある。未亡人なのに妊娠したことを隠すため、息子とヒロインは日本に行き、産んだ子供を他人に引き取ってもらった。このヒロインが生んだ私生児を引き取って育てる日本人夫婦がいる。「きつと可愛がってあげます。お願いします。ご安心ください。赤ちゃん抱いて帰りましょう。」という日本人の夫のセリフがある。ほかに、ヒロインの家に来て、古い絵を鑑賞する山口さんという日本人がいる。セリフはない。

また、端役がこう語る。「昨日、父が言った。その人は江海おじさんだ。日本から戻ったばかり。昔はうちの村の漁師だった。今は日本で暮らしていて、とても金持ちだ。この船を買うお金も彼が出してくれた」(我爸爸昨天說他就是江海伯、剛剛從日本回來的、以前也是在我們這裡打漁、現在在日本很有錢。這艘王船的錢就是他捐的)かつてヒロインと相思相愛だった恋人の江海も日本に行ったことがわかる。

## 16、『稻草人』（1987）邦題：村と爆弾

映画は現存している。日本統治時代の台湾の農村で、村人がアメリカ軍が落とした不発弾を見つけ、報償を得ようとその爆弾を運んで行く過程を描いている。

映画の背景は日本統治時代なので、多くの日本の表象が登場する。特に映画のオープニングとエンディングは中国の表象と日本の表象が著しい対照をなし、王童の日本観が明らかになる。映画のオープニングは、数人の日本の軍人が犠牲になった台湾人兵士の家族に敬礼をし、日本の国旗で覆われた遺骨を渡すシーンである。軍人の一人は「賞状、涂阿海、漢人、昭和十九年三月一日、南洋にて、壮烈なる戦死をいたせり、国のため忠を尽くせし、功により一等兵に進級させ、遺骨は手厚く故郷に送り返し、ここに本賞状を授与する。陸軍少将山下純一、昭和十九年十月四日」というセリフを言う。このシーンで使用される音楽は日本の軍歌と中国の楽器チャルメラ（唢呐）の組み合わせで、映画の最初から当時二つの文化の影響を受けていた台湾の特殊な雰囲気が描かれる。オープニングについて、王童は次のように述べている。「私が最初に使った手法は死亡だ。犠牲、不満、不幸、そして少し尊重も含まれている。強制的に徴兵されて、異国で戦死した台湾人兵士に対して、日本人は莊嚴かつ真剣に遺骨を家族に返そうとする。台湾人は心の奥底に様々な不満を持っているが、やはり莊重に死者を迎え、伝統的な中国式の葬儀を執り行なう。一つは儒家的で、死者を尊敬する。一つは道家的で、天意を受け入れる。私は映像で正確に両者の差を伝えようとした。」<sup>112</sup>これで王童の日本に対する基本的な見方が分かる。日本は強制した側だが、日本兵として戦死した台湾人を尊重する気持もある。

映画のエンディングで、不発弾を運んだ村人たちは報償を得られず、逆に海へ捨てろと命じられる。海で爆弾が爆発した後、大量の魚が浮き上がった。報償はもらえなかったが、普段食べたくても食べられない魚をたくさん手に入れたという結末である。村人の一人はこう言う。「これからは三日に一回爆弾を爆発させれば、俺らは食べきれないほどの魚が手に入る」（以後三天炸一次、我們就有吃不完的魚了）。王童は次のように述べている。「これはとても悲しい言葉だが、ちっぽけな人生における最も卑しい願いでもある。空中で戦う日米両軍には見えない人間の生活だ。台湾人は他人が捨てた物や施してくれた物で生きているが、これらの他人からの施し物は下手に扱うと、死を招くかもしれない。」<sup>113</sup>台湾は日米の施し物、つまり経済的援助あるいは政治的支持などを求めるが、これは極めて危険な行為で、死を招くかもしれない。この「死を招く」というのは、中国からの戦争の脅威だと解釈できる。現実においては台湾独立を阻止するために、中国は爆弾によって軍事的威嚇をしている。だが映画において、「死を招く」を象徴するのはアメリカ軍が落とした爆弾で、「死を招く」理由は台湾人が日本人から報償をもらいたいからである。

『村と爆弾』には一人の巡査が登場する。巡査は日本語も中国語も流暢に話せるし、よく日本語の歌を歌っている。映画だけ見ると判断できないが、王童の話によると巡査の役の設定は台湾人で、日本式教育を受け、徹底的に自分は日本人だと思っている。彼は太陽を天皇の象徴として信仰していて、日光をふせぐために、爆弾に覆いをかけた。もう一人、台湾人の日本兵が登場する。この食べ物を盗んだ脱走兵は捕まった時に、日本の軍歌を歌った。この行為で、自分の愛国心を表そうとしたのだ。「脱走兵が捕まった後に歌で意気を示そうとしたのは、実は笑うべきことだ。精神がどれだけ高貴であっても、飢えた胃腸の欲望には勝てない。理想の人生と現実の人生はここでぶつかり合い、忘れられない火花を

散らす。」<sup>114</sup>『村と爆弾』に登場する台湾人は日本に同化し、日本を愛しすぎるせいで、逆に荒唐無稽な行動をする。一方、日本の兵士たちは多様なイメージで登場する。映画の最初で遺骨を届ける軍人たちは相手を尊重する態度を表す。小学校の先生は子供たちに向かって、「……我々大日本帝国は戦争を恐れませんが、太陽の力に集中したら、倒せない敵はないはずです。……」と情熱的に演説する。軍部の山本という日本人は農民に対して乱暴だが、地主の林さんに対しては礼儀正しい。駐在所の所長は爆弾が怖いので、刀と銃を持ち出して、爆弾を運ぶ村人と巡査を威嚇する。

『村と爆弾』に登場する子供たちはすべて日本語が話せる。大人は日本語を聞き取ることができるが、中国語で返事する場合が多い。子供が母に日本語で質問して、母が中国語で返事するシーンがある。映画の中で、日本語が話せる大人の台湾人は巡査と脱走兵のほか、地主の林さんという人物がいる。戦争のため、彼は土地を売って、日本に移住するつもりだったが、当時日本も同じく戦争中で、安全ではなかった。彼はすでに逃げるところがなかった。荒唐無稽な行動をする巡査と脱走兵、逃げるところがない地主の林、これらの日本語が話せる、比較的教養のある人々と比べると、逆に同化しなかった村人たちは物質的 생활が貧しいが、精神的に豊かに生きている。彼らは愚かで貧乏だが、知恵を絞って、小さい利益を得て満足する。例えばある男は白砂糖をもらうために、日本の苗字に改名した。自分だけ苗字を変え、息子は変えなかったので、家族の苗字を受け継ぐことができるし、白砂糖ももらえる。王童のもう一つの日本統治時代の台湾人の生活を描く作品『無言の丘』に登場する人々は社会の底辺にあり、まったく悲惨な日々を過ごしていた。『村と爆弾』はわざと日本に同化した台湾人と同化しなかった台湾人の差を強調したのだと考えられる。王童は述べている。「農民に比べると、警官は知識も、地位もある階層だが、彼の主張や知識は笑うべきではないか？『村と爆弾』の前半には、拡大鏡で太陽の強い殺傷力を示すシーンがあった。吳炳南という警官は日本の思想を受け入れ、太陽の威力を信じているので、山奥で誰にも見られていない時、日光をふせぐために、最も神聖である制服を脱ぎ、爆弾を覆ったり、爆弾に水をかけたり、いろいろと不思議で幼稚な行動をする。」<sup>115</sup>

『村と爆弾』には二つの重要な日本文化、太陽と富士山の表象が登場する。太陽を描くシーンは二つある。一つは前に述べた爆弾を日光から覆うシーンで、もう一つは拡大鏡で太陽光を集めるシーンである。王童は述べている。「映画の中で、鉄製の器具を供出させるために、学校側が民衆に宣伝するシーンがある。元々脚本に拡大鏡で太陽の強さを示す設定はなかった。私は拡大鏡を使おうと思いつき、一種の象徴的符号になった。日本の国旗は太陽を表していて、天皇はまるで太陽のようだ。拡大鏡自体にエネルギーはないが、太陽に利用されると紙を燃やすことができる。戦争しようとしたのは日本人だが、台湾人は拡大鏡のように利用され、熱エネルギーを作り出したのだ。」<sup>116</sup>一方、富士山については、爆弾を運ぶ途中で、村人たちと巡査が写真館に入り、富士山を描いた背景ボードの前で記念写真を撮る。村人の一人は「なんと、富士山は笠のような形だったんだ」（原來富士山長得像斗笠啊）というセリフを言う。そもそも脚本には富士山を描いた背景ボードの前で記念写真を撮る設定がなかった。王童は語る。「このシーンを追加するきっかけは、私が農民の笠を見た瞬間、急に富士山に似ているなと感じたことにある。日本人にとって富士山は精神を託す象徴なので、富士山をバックにして写真をとることで、重層的な解釈を提供できる。」<sup>117</sup>彼は象徴的な比喩を使って、映画に内面的な意味を与えた。これらの象徴的な比喩自体は批判性が弱いので、観客は解釈することが難しいかもしれない。例えば太陽を信仰し過ぎる巡査は本当にでたらめな人なのか？富士山を描いた背景ボードの前で記念写真



を撮ることにどんな意味があるか？

17、『沙啲娜拉・再見』（1987）邦題：さよなら再見

映画は現存している。元教師の黄秋雄は台北の商社で働き、日本語ができるので、上司に日本人客の接待を命じられた。黄秋雄は売春観光に来た観光客たちを複雑な気持ちで故郷の温泉に案内する。退役軍人である運転手は日本人を嫌うが、温泉のオーナーは日本人を歓迎する。夜の宴会へ黄秋雄の父が来た。植民地時代に生まれた父は日本人にひどい目に遭わされたが、それでも懐かしさで観光客と一緒に軍歌を歌い出した。後にやってきた娼婦たちの中に教え子がいるのを見た黄秋雄はやりきれない気持ちになる。翌日、台北へ向かう列車の中で、日本に留学したいという青年が観光客たちに話しかけた。黄秋雄は通訳するふりをして自分が話したいことを話し、日本人を批判し、日本に媚びる台湾人も批判した。

登場する日本人は女色を好み、礼儀が悪い。無意識に自分が人より優れているという態度を示す。日本人役はすべて日本人俳優が演じ、大和屋笠が顧問を務めている。日本人のイメージは以前の映画と大きく変わらないが、黄秋雄の父が語る台湾人の日本に対する気持ちは以前の映画では見られない。植民地時代にひどい目に遭わされても今は懐かしく思う台湾人の気持ちを描く。その理由は説明されないが人に深く考えさせる。

18、『悲情城市』（1989）邦題：悲情城市

映画は現存している。日本統治時代の終わりから、国民党が台湾に来るまで、主人公の林一家とその周辺の人々を中心として、台湾社会を描く。

映画には大量の日本の表象が登場する。映画のオープニングは昭和天皇の玉音放送が流れる中、林一家の長男の妻が男の子、すなわち「光明」と名付けられた初孫を出産する場面だった。陳平浩は次のように述べている。『『悲情城市』の冒頭シーンは映画の言葉で歴史を叙述する典型である。ここで侯孝賢は画面が音声と呼応する形を使う。パチパチという雑音とともに玉音放送がラジオから流れてきて、原爆で敗戦した日本の天皇がつぶやくような声で無条件降伏を宣言する。同時に、カーテンの後ろから出産している女性の叫び声が聞こえる。これは母性に溢れた、豊かで新しい勝利の賛歌である。だが画面は真っ暗だ。空襲警報のせいで布に包まれた電球は、『やっとな電気が通じた』という罵声の後、光を放つ。音声の二項対立は画面の光と闇に対応しているが、映画のオープニングの映像は陰鬱で暗い。遠くから雷のような前奏曲が微かに聞こえ、叙事詩のような悲壮感が漂う。そして黒い背景に白い文字で『悲情城市』というタイトルが画面に出る。光と闇は簡単に一刀両断にできないと預言しているようだ。歴史も二分法を用いて説明することはできない。日本の植民時代は終わったが、二・二八の悲劇がゆっくりと幕を開けている。』<sup>118</sup>

昭和天皇の玉音放送は映画の二つの設定と対照をなす。まずは前に述べたように、昭和天皇の玉音放送が流れる中、林一家の長男の妻が男の子を出産する場面である。長男の正妻は娘しか生まなかつたので、血統を継ぐために長男は妾を囲う。この点から見ると、林一家が伝統的な中国文化を重んじていることは明らかである。ほかにも新年に香をたいて儀式を行ったり、風水を信じたりする。しかし映画の最後で、林一家の男たち、高齢の父と四人の息子、その子どもたちはみな悲惨な結末を迎える。「小上海」という飲食店を経営

している長男は上海人に殺された。次男は日本統治時代に南洋に徴用されたまま、帰ってこない。三男は日中戦争の時に上海で日本軍の通訳を務めたので、戦後に入獄し、頭がおかしくなった。釈放された後やっと正気を取り戻したが、密告によって、漢奸の疑いでまた逮捕された。厳しい拷問を加えられたようで、血まみれで家に戻ってきたが、再び精神錯乱になった。幼い頃の事故で聴力を失い、口がきけない四男は最後に逮捕されて、消息を絶つ。精神錯乱になった三男以外、林一家に残った男は息子たちを失った高齢の父と、小さいのに父親を失った長男や四男の息子たちだった。映画は林一家を借りて、伝統的で文化的な中国が台湾で日に日に衰えることを示していると言える。

もう一つ玉音放送と対照をなすのは映画の後半に登場する陳儀のラジオ放送である。当時の台湾社会は昭和天皇の玉音放送と陳儀のラジオ放送に対して正反対の反応をした。昭和天皇の玉音放送の後、台湾の知識人はみな喜んで祝ったり、集まって宴会をしたり、中華民国を熱烈歓迎する歌を歌ったりして、「今は祖国と一緒にになった」（現在は祖國啦）と歓呼の声を上げた。宴会で、陳儀や国民党に対する不満を語る一方、『流亡三部曲』という中国の抗日の歌を歌いながら、祖国に対する憧れや関心を示した。これらの知識人のアイデンティティーは中国人のものである。中国人が祝福ムードに酔っている時に、日本人の小川一家は引き揚げる準備をしていた。小川一家の娘の話によると、父親は台湾を離れたくなくて、家出までしようとした。これは当時の一部の日本人の台湾に対する感情を示している。

映画の後半、二・二八事件が発生して、陳儀のラジオ放送が流れる。「台湾の同胞へ、台北市では昨日、27日の夜に、闇煙草の取締りを行う過程で誤って人命が失われた。この事件については、すでに適切な処置がとられた。誤って殺人を犯した者は、法廷において、厳しく審判を受ける」（臺灣同胞、臺北市在前一天晚上、二十七日夜裡、因查緝私煙誤傷了人命。這件事、我已經處置了。緝私煙誤傷人命的人、我已經交法院嚴格訊辦…）昭和天皇の玉音放送の後の楽しさもあり、寂しさもあった社会の雰囲気と比べると、陳儀のラジオ放送が流れた後の社会の雰囲気は完全に緊張に包まれ殺気がひしひしと感じられる。映画の最初で中華民国を熱烈歓迎する歌を歌ったり、歓呼の声を上げたりした知識人たちは指名手配され、多くの人々は外国に逃亡した。逮捕された人々は冷静に服装を整え、「生前に祖国を離れ、死後祖国に戻った。生死は天命であり、私は無念無想だ」（生離祖國、死歸祖國。死生天命、無想無念）という遺言を残して、泰然自若として死地に赴いた。ほかの牢獄につながれた人たちは『幌馬車の歌』を歌いながら、彼らを見送った。国民党に抵抗する知識人は、「家族に言わないで欲しい。死んだと思ってくれればいい。私は祖国の美しい将来のために身を捧げる」（不要告訴家裡、當我已死、我的人已屬於祖國美麗的將來）と書いた手紙を残して、山に逃げ込んだ。これらのシーンを見ると、当時台湾にいた知識人たちの考えは既に変化していたことが分かる。彼らが憧れていた「祖国」、つまり「中国」は政治的な中華民国ではなく、政権を握っている国民党でもなく、伝統的な中国文化の概念に過ぎなかった。

『悲情城市』に登場する日本の表象は多い。前に述べた玉音放送、『幌馬車の歌』、日本人の小川一家以外に、日本式の家屋、日本語が話せる台湾人などがある。映画に登場する台湾出身の人たちは、主役はもちろん、脇役も端役もほぼすべての人が日本語を話せる。そして映画の中で、よく日本語の呼称で人を呼ぶ。○○さん、○○先輩、父さん、兄さんなど。日本語で名前を呼ぶことも多い。例えば文清は「ぶんせい」、寛榮は「ひろえ」、寛美は「ひろみ」。このような日本語、広東語、北京語、台湾語などの言葉が混じっている言

語使用状況は当時の時代感覚を反映するのに大きく役に立つ。しかし映画に登場する日本の表象は多いとはいえ、実のところ弱められていると言えるだろう。

まずは実際の時代背景より、映画に登場する日本人の数も、登場する時間も少ない。小川一家三人のうち、父と兄は娘の話の中で提起されたり、思い出の画面にチラッと登場するだけだ。実際に登場して、セリフがあるのは娘一人である。小川一家の娘は引き揚げる前に、台湾の友人に竹刀、着物と桜の詩を贈り、「遠い日本で、寛美ちゃんのきれいな着物姿を思い浮かべるわ」と語る。彼女にとって、台湾の友人の着物姿は永遠に想像するものに過ぎない。この「想像」の概念は日本と台湾との関係の比喩だと解釈できる。実際に国民党の統治の下で、日本統治時期の記憶はまさに小川一家の娘のように消えた。日本も台湾も、お互いに歴史認識が欠けている。日本人は「台湾は親日だ」、台湾人は「日本は中国より台湾のほうが好きだ」という見方をしているが、これは想像上の偽の認識だと言えるだろう。桜の詩には、「君は思うままに/飛び立って行け/俺もすぐ行くから/皆/一緒だ」(「同運的/櫻花/盡管飛颺去吧/我隨後就來/大家都一樣。')と書かれている。詩をもらった台湾の知識人はこう言った。「日本人が望むのは、満開の桜と一緒に散って土に返ることだ。人生はこうあるべきだと、彼らは思っている」(日本人最欣賞 SAKURA 開到最滿的時候、一起同枝入土的情景、他們認為人生就應該如此)日本人が書いて、台湾人に贈ったこの詩は当時の台湾に生活していた人々の運命を描いている。自分は中国人だと思っていたのに国民党の統治の下で差別された台湾人と、日本人であるのに日本に戻って差別された日本人が、「皆/一緒だ」、「同運的」という意識を持った。Ethnic Identity が形成されたことはないが、違う民族が共通の経験に基づく記憶を持ち、彼らの間に特殊な帰属感が形成されたと言えるだろう。植民地支配と被支配を経験した後の歴史認識の不足だけでなく、この特殊な帰属感も、現在の台湾人が日本人に対して複雑な感情を持つ理由の一つであると思う。

映画の中の日本の表象は中国と対照をなすもので、日本と台湾との関係ではなく、台湾と中国、そして台湾人のアイデンティティーの変化を描くために使われたものだった。日本の歌『幌馬車の歌』と中国の歌『流亡三部曲』の対照は言うまでもない。昭和天皇の玉音放送と対照をなすのは伝統的で中国文化を象徴する林一家と、国民党政権を代表する陳儀のラジオ放送である。

小川一家の娘は「想像」と、桜の詩「同運的」という概念で日本と台湾との関係を語った。一方、林一家の長男は、「我々この島の人間は最も悲惨だ。日本人になったり、中国人になったり、食いものにされ、抑圧され、誰にも労ってもらえない」(我們本島人最可憐、一下日本人、一下中國人、眾人吃、眾人騎、沒人疼)と台湾人の立場を語る。長男が言う「本島人」は日本統治時期の内地人と区分する本島人の概念を脱して、日本人や中国人と対立する概念になった。映画の後半では、二・二八事件により中国人と台湾人との対立が高まり、耳と口が不自由な四男は列車に乗るとき、武器を持って、中国人を探す台湾人に会う。「お前はどこの人？」と台湾語で聞かれた四男は台湾語で「僕は台湾人だ」と答えたが、発音が不自然なので疑われた。長男が言う「本島人」から四男が言う「台湾人」まで、台湾人のアイデンティティーの変化が見られると思う。

#### 19、『牯嶺街少年殺人事件』(1991) 邦題：牯嶺街少年殺人事件

映画は現存している。1961年に台北で起こった16歳の少年が14歳の少女を殺害した事件に基づく作品である。映画に登場する少年少女たちは、大半が外省人の家庭で、引き揚

げた日本の軍人らが残した日本家屋に住む。家の屋根裏で日本刀や日本人女性の写真などを見付ける。そのほか、「日本と8年戦ったが、今暮らすのは日本家屋で、耳にするのは日本の歌だ」というセリフもある。映画の中では日本の表象がアメリカの表象と対照的に示される。例えば日本刀に対して銃、日本人女性の写真に対してアメリカの歌手のポスター、日本の歌に対してアメリカの歌などである。

## 20、『無言的山丘』（1992）邦題：無言の丘

映画は現存している。日本統治時代の台湾の鉱山で生活している鉱夫と娼婦の人生を描く。

『無言の丘』に登場する日本人は全部悪役である。最も登場時間が長い日本人は柴田という鉱山の経営者で、最初はとても優しくて礼儀正しいイメージだったが、実際は残酷で乱暴な人で、よく他人を殴ったり蹴ったりする。琉球出身の娘との結婚を望む日本と台湾のハーフの青年に「例えあの娘が琉球の人間だとしても、お前のような奴があを嫁にする資格はない」と言う。人種差別者であることは明らかだ。他に、出納係の宮本と福祉課の金城という鉱山を管理する人たちが、鉱夫を殴ったり蹴ったりするシーンがある。そして『無言の丘』に登場する鉱夫と娼婦の運命も『村と爆弾』の村人とは違う。同じく社会の底辺にあるが、『村と爆弾』の村人は知恵を絞って、小さな利益を得て、幸せを感じていた。『無言の丘』の鉱夫たちはこっそりと金を持ち出そうとして、日本人に知られ、手元の金だけでなく、すでを買春に使った金まで全部賠償させられた。貯金を全部取り上げられたせいで、数人の娼婦が自殺した。映画の最後に鉱夫たちは夜に金を盗むため坑道へ行き、巡回中の日本人に発見される。その時爆発事故が起こって、鉱夫たちも巡回中の日本人も死んでしまった。唯一生還した鉱夫の阿脛は頭がおかしくなる。映画の登場人物の中で、比較的良い結末を迎えた人物は二人しかない。一人は娼婦の阿柔である。三人目の夫も爆発事故で死んでしまった阿柔は、子供たちを連れて、農村に帰ろうと決める。もう一人は福州出身の鉱夫の愍溪である。彼はこっそりと金を持ち出すことに失敗した後、金がなくても故郷に戻りたいと言って出て行く。『無言の丘』は掘り出した金で自分たちの田畑を買おうと思って、農村から出てきた兄弟の話から始まる。そして最後は農村に帰ろうと決めた阿柔と故郷に戻った愍溪だけが、新しい人生を迎えた。

『無言の丘』には台湾人でも日本人でもない人物が二人登場する。一人は売春宿の雑用係の紅目で、一人は琉球出身の女性の富美子である。紅目の母親は売春宿の娼婦で、父親は日本人らしい。彼は自分のことを他の台湾人より地位が高いとか、自分と鉱山の経営者の柴田とは親しい間柄だと言い張っている。鉱夫たちがこっそりと金を持ち出す行為を告発すれば、富美子と結婚させると、柴田は紅目に言ったが、柴田は約束を守らなかった。最後に紅目は柴田を殺して、自分も殺された。琉球出身の女性の富美子は雑用係として売春宿で働いている。ずっと娼婦にはならないと頑張っていたが、紅目の告発により貞操を奪われてしまう。最後は娼婦になり、病死した。『村と爆弾』の巡査や脱走兵と比べると、『無言の丘』の紅目と富美子は日本人により近いが、彼らの結末はさらに悲惨だった。『無言の丘』に登場する主な人物は鉱夫の阿脛と娼婦の阿柔以外、全員が死んでしまう。

王童のほかの作品『村と爆弾』、『バナナ・パラダイス』などが一貫してアイデンティティーの問題をテーマにしている点から見ると、『無言の丘』も同じ意図の下で撮られたのではないか。廖朝陽は次のように述べている。「紅目、富美子、阿脛はそれぞれの違う方法で

鉦山という『国際社会』の新しい帰属意識を受け入れた(あるいは忍従した)。植民地化と、それが残した傷跡を受け入れた。」<sup>119</sup>確かに日本人と台湾人だけでなく、福州からきた鉦夫や朝鮮からきた娼婦など、各地の人が鉦山に集まって、小さな社会を組み立てている。廖朝陽はさらにこう述べる。「時間と空間は同質的に延長するという概念が『現代』の民族観の典型的な考え方であるとすれば、『無言の丘』は経験の内容が作り出す時間と空間の変化を重視し、民族国家という形態を捨て、歴史の記憶を経験した後に形成されたエスニック集団を超えて共通する帰属意識を重視する。プレモダニズムへの後退ではなく、現代秩序の限界を突破し、直接形式や現代を超えて、民族の空間を広げる試みである。」<sup>120</sup>

『村と爆弾』と違い、『無言の丘』には太陽、富士山などの日本の文化的表象が見られない。映画に登場する最も重要な象徴は金である。謝世宗は次のように述べている。「映画の英語タイトルは“Hills of No Return”で、金瓜石というところは一旦入ると戻れない場所だという意味である。植民者の制御によって成功の可能性が閉ざされていることも原因の一つだが、さらに重要な原因は鉦夫たちが稼いだお金を全部売春宿に使うので、金と富を生産性のある資本に転換できないことだ。坑道/産道には宝も死も潜んでいる。黄金という言葉に二つの意味があるように、貴重な財産を指すと同時に、全く価値のない排泄物も指している。」<sup>121</sup>そして、謝世宗は次のように結論づける。「歴史の探求において、『無言の丘』は特定のエスニック集団を対象を限定していない。昔のことにかこつけて現代を批判する意図もある。資本主義社会における台湾人の貪欲さや、法の抜け穴をつく習慣を諷刺し、市場関係の非人間的な状況も批判している。」<sup>122</sup>この角度から見ると、『無言の丘』の中心的テーマは植民地支配者日本と被支配者台湾の関係ではなく、人間と社会と民族との関係である。

### 第三節 台湾ニューシネマにおける日本の表象

台湾ニューシネマにおける日本の表象をまとめておきたい。日本人が登場する映画は7本ある。日本語を話す台湾人が登場する映画は10本ある。日本式建築が登場する映画は6本ある。日本の歌が登場する映画は4本ある。日本と関係のある話題が登場する映画は9本ある。

日本人	『海灘的一天』、『我這樣過了一生』、『沙啲娜拉再見』、『桂花巷』、『稻草人』、『悲情城市』、『無言的山丘』
日本語を話す台湾人	『兒子的大玩偶』、『海灘的一天』、『風櫃來的人』、『油麻菜籽』、『我愛瑪莉』、『沙啲娜拉再見』、『戀戀風塵』、『稻草人』、『悲情城市』、『無言的山丘』
日本式建築	『海灘的一天』、『冬冬的假期』、『童年往事』、『悲情城市』、『牯嶺街少年殺人事件』、『無言的山丘』
日本の歌	『冬冬的假期』、『沙啲娜拉再見』、『稻草人』、『悲情城市』
日本と関係のある話題	『光陰的故事』、『玉卿嫂』、『冬冬的假期』、『我這樣過了一生』、『沙啲娜拉再見』、『戀戀風塵』、『恐怖份子』、『桂花巷』、『悲情城市』

映画に登場する日本人の表象は人物の設定が平板で単調である。軍人や商人なら悪役、平民なら善人という簡単な設定にすぎない。登場する人物の職業も限られている。大体は軍人、教師、商人だった。また、日本人のセリフはほぼ日本語だった。異色なのは『稻草

人』である。時代背景は日本統治時代の台湾なので、当時の農民たちは台湾語と日本語しかわからないはずだが、映画の中の農民は主に北京語で話し、台湾語を兼用する。さらに日本人の巡査の北京語はとても流暢だった。このような時代背景に相応しくない言語の使用状況は、1980年代の映画では滅多にない。したがって、1980年代の映画における、日本語のセリフの使用には意味があると思われる。特に日本人ではない人物が日本語を使う場合はそうである。

ニューシネマに登場する日本語を話す台湾人は二種類に分けられる。一つは日本統治時期を経験している台湾人で、一つは日本に留学した台湾人である。後者の場合は、セリフの中に日本語の単語が混じることで留学の背景を表現する。このような日本に留学した人物は、映画に効果と意味を与える。例えば、『我愛瑪莉』に登場する日本に留学した脇役が日本を崇拜するイメージは、主人公の西洋を崇拜するイメージと対照になっている。『海灘的一天』には日本式の教育を受けたヒロインの父が登場して、「日本式の教育を受けた＝権威的、高圧的」というイメージを植え付ける。ヒロインと彼女の兄が権威に対して、違う選択をしたことも際立つ。このように、ニューシネマに登場する日本語を話す台湾人は、映画にとって必要性和意味がある。

台湾ニューシネマにおけるもう一つの特徴は、「台湾人が日本に行く」というストーリーの設定が見られることである。『海灘的一天』、『風櫃來的人』、『青梅竹馬』、『我這樣過了一生』、『桂花巷』がこれに該当する。悪い現状を変えるために日本に行き、良い結果を得たというストーリーが多い。例えば『我這樣過了一生』の主人公夫婦は日本に行って、大金を稼いで、台湾に戻った後レストランを開いた。『桂花巷』のヒロインは息子を日本に留学させた。息子は日本で成功して、情報がよく新聞に載る。かつてヒロインと相思相愛だった脇役も日本に行って、大金を稼いで、金持ちになった。以前の映画においてはこのようなプロットが見られなかった。

台湾ニューシネマに登場する文化的な日本の表象は多い。以前の映画にも見られた富士山と桜の花以外に、『光陰的故事』と『尼羅河女兒』には漫画、『兒子的大玩偶』には雑誌と圧力鍋、『青梅竹馬』にはカラオケと野球が登場する。一方、以前の映画において多く見られた日章旗は大幅に減少し、旭日旗は全く登場しない。これは恐らく映画のジャンルが大きく違うからだろう。1970年代の映画は主に歴史経験を描いていたので、戦争のシーンが多かった。ニューシネマのテーマは個人的な経験と反省が中心なので、戦後生まれの青年たちが接する日本のイメージは大きく異なる。

最後に、台湾ニューシネマの代表的監督、王童(1942～)、侯孝賢(1947～)、楊德昌(1947～2007)の対日観をを比較してみよう。台湾ニューシネマの代表的監督は変動する社会の中で育てられた。1949年、小学校入学前に、彼らは家族と一緒に台湾に来た。つまり彼らは台湾で育ち、学校で中国史観の教育を受けて、家でも完全に中国式の観念の中で生活していた。この世代の子供が青年になったのは1970年代で、台湾だけでなく、世界的にも政治や経済がきわめて不安定だった。彼らは現実と自己認識の矛盾に直面した。中華民国は「中国」ではなくなり、ずっと敵であった中華人民共和国が国際社会に承認されたのだ。全く社会的共通経験がない親世代と違って、これらのいわゆる外省人第二世代の青年と同じ世代の本省人は二十年にわたる集団的記憶を持っている。現実と自己認識の矛盾を抱え、中国ではなく台湾での生活経験を持つ。この生活経験に基づく共通認識を持っている台湾ニューシネマの代表的監督の日本観を分析し、その世代の人々の日本、中国、台湾に対する認識を明らかにしたい。

まずは王童である。王童の1981年から2015年までの13本の映画の中では、『村と爆弾』(1987)、『無言の丘』(1992)、『赤い柿』(1995)、『風の中の家族』(2015)の4本に日本の表象が登場する。王童の映画を全体的に見ると、日本の表象は歴史をテーマとする作品にしか登場しない。これは侯孝賢や楊徳昌と比較すると大きく違う特徴である。侯孝賢と楊徳昌の映画には日本でなくてもいい設定で、指示的意味のない日本の表象が時々登場する。これは日本の文化や日本人が台湾で、普通に存在するようになったことを示していると思われる。一方、王童の映画に指示的意味のない日本の表象は一切ない。これは王童の出身と関係があると推測できる。彼の父は抗日の名将と言われた王仲廉で、母方の祖父と祖母は中国の芸術の愛好者または画家であった。このような家庭教育に加えて、侯孝賢と楊徳昌が2歳の時に台湾に来たのと違い、王童は6歳の頃に台湾に来たので、生まれ育った中国の影響がより強いと言える。人間の記憶は大体3、4歳から残ると言われているから、侯孝賢と楊徳昌はずっと日本の痕跡が見える台湾で生活していたに等しい。そのため、彼らの映画に指示的意味のない日本の表象が、普通に登場してもおかしくない。しかし王童にとっての国や家に対する記憶は中国のそれであり、台湾ではなかったため、必要がない時にはあえて日本の表象を使わないのだろう。

王童の映画のもう一つの特徴は、台湾に移住した国民党軍人の生活を描く作品にほぼ日本の表象が出ないことである。『赤い柿』も『風の中の家族』も日本の表象が一つしかなかった。元々美術監督であった王童は映画に時代感覚を出すため、綿密な資料調査と美術考証を行っている。日本統治時代を背景とする映画には、当然日本の表象が多く登場する。例えば『村と爆弾』に登場する日本兵の服装は今村昌平と佐藤忠男を通じて、わざわざ東宝株式会社から貸してもらったというエピソードもあった。これほど美術考証を大事にする監督なのに、国民党が台湾に撤退した後を背景とする映画にほぼ日本統治の痕跡が見えないことはやや違和感を抱かせる。『赤い柿』と同じく、1960年前後の、やや地位が高い外省人の生活を描く映画、楊徳昌の『牯嶺街少年殺人事件』と比べて見ると、後者には日本の表象が多く見える。『牯嶺街少年殺人事件』は1991年に上映、『赤い柿』は1995年に上映されたので、王童の映画にほぼ日本の表象が出ない理由は映画審査などの外的要因ではなく、個人的な対日観だと推測できる。

次は侯孝賢である。侯孝賢の1981年から2015年までの20本の映画の中では、『坊やの人形』(1983)、『風櫃の少年』(1983)、『冬冬の夏休み』(1984)、『童年往事—時の流れ』(1985)、『恋恋風塵』(1987)、『ナイルの娘』(1987)、『悲情城市』(1989)、『戲夢人生』(1993)、『好男好女』(1995)、『憂鬱な楽園』(1996)、『ミレニウム・マンボ』(2001)、『百年恋歌』(2005)、『黒衣の刺客』(2015)の13本に日本の表象が登場する。また、他にも日本と関係する映画が2本あるが、研究対象とはしない。まず『フラワーズ・オブ・シャンハイ』(1998)は日本の女優、羽田美智子を起用したが、完全に中国人役として登場し、特別の意味があって日本の俳優に中国人遊女を演じさせたわけではなかった。侯孝賢によると、当時三分の二の資金を出した松竹株式会社は日本での上映を考えて、日本の俳優を推薦した。侯孝賢はこれを受け入れ、羽田美智子を起用したのであった。特別の意味がないので研究対象から外した。もう一つは『珈琲時光』(2003)である。これは侯孝賢が松竹株式会社から依頼されて、小津安二郎生誕100年を記念して制作した作品であるので、研究対象から外した。

乗り物を使って空間を移動するのは侯孝賢の映画の特徴である。空間を移動することによって変化が生じ、二項対立のまま、ストーリーが進む。居場所がなくなった人物が空間を移動して、精神を託す新しい場所を探すというテーマは侯孝賢が外省人の第二世代の出

身であること、つまり個人的な経験と関係があると思う。侯孝賢の映画に登場する日本の表象を全体的に見ると、「精神を託す」のに成功した例もあり、失敗した例もあるが、結果を問わず日本は常に精神を託すための新しい場所になっている。例えば『風櫃の少年』の錦和、『悲情城市』の次男、『ミレニウム・マンボ』の捷哥とビッキー、『百年恋歌』の第二編「自由夢」の知識青年と梁先生などである。また、『童年往事—時の流れ』と『好男好女』においては、精神を託す新しい場所は日本ではなく中国である。しかし精神を中国に託す場合は、全部失敗してしまい、結局台湾で死ぬ結末になる。例えば『童年往事—時の流れ』に登場する主人公の祖母などである。

日本の表象は精神を託す新しい場所になる以外、空間を移動することにより生じた二項対立、つまり「新と旧」、「進歩と伝統」、「都市と自然」、「希望と絶望」などの一方の象徴になる。日本の表象が「進歩的、都会的な新しさ」の象徴になっている映画は『坊やの人形』と『風櫃の少年』である。日本の表象が「古さ」の象徴になっているものには二種類ある。一つは台湾経験の「古さ」で、もう一つは中国経験の「古さ」である。日本が台湾経験の「古さ」の象徴になっている映画は『戯夢人生』である。日本が中国経験の「古さ」の象徴になっている映画は『童年往事—時の流れ』、『悲情城市』、『好男好女』、『百年恋歌』である。「新しさも古さもある」のは『ミレニウム・マンボ』である。映画の中の北海道は東京と比べると、田舎で大自然も多いので、日本は「古さと大自然」の表象になるが、ヒロインの本当の故郷基隆に代わって新しい故郷になったという点から見ると、「新しさ」の表象でもある。

最後は楊徳昌である。楊徳昌の1982年から2000年までの8本の映画の中では、『光陰的故事』(1982)、『海辺の一日』(1983)、『台北ストーリー』(1985)、『恐怖分子』(1986)、『牯嶺街少年殺人事件』(1991)、『エドワード・ヤンの恋愛時代』(1994)、『ヤンヤン夏の想い出』(2000)の7本に日本の表象が登場する。楊徳昌の映画に登場する日本の表象の特徴は、日本がいつも西洋、特にアメリカと比べられる立場に置かれることで、「伝統的な古さ」の表象となっている。これは彼の米国留学経験の影響だと推測できる。最初、楊徳昌はフロリダ大学で計算機工学の修士号を得たが、やがて映画に興味を持つようになり、南カリフォルニア大学に入学した。

楊徳昌の四つの映画における日本の表象は、西洋と対照的で、明らかに「古さと伝統」を示している。さらに、これらの表象は結局のところ死に結びつく。『海辺の一日』の父は病気で亡くなった。『台北ストーリー』の主人公はヒロインを愛する男に刺された。『牯嶺街少年殺人事件』の主人公は日本家屋で見つけた日本刀で人を殺した。『ヤンヤン夏の想い出』のティンティンは彼氏に捨てられ、その彼氏は別の女の子のために殺人を犯した。

王童、侯孝賢、楊徳昌を比べて見ると、三人の映画に登場する日本の表象とその意味はだいぶ違う。王童の映画において指示的意味がない日本の表象は一切なかったし、歴史をテーマとしない映画に日本の表象は一切なかった。そのため、彼の映画に登場する日本はほぼ植民地支配の表象である。侯孝賢の映画に登場する「進歩的、都会的な新しさ」という表象も、楊徳昌の映画のような指示的意味のない日本の痕跡も、王童の映画には見られない。侯孝賢の映画に登場する日本の表象は多元的である。「進歩的、都会的な新しさ」もあるし、「歴史的、伝統的な古さ」もある。これは侯孝賢の映画のテーマ自体がそもそも多元的であることと必然的に関係している。楊徳昌はさらに独特である。都市をテーマとする映画しか撮らなかったので、楊徳昌の作品に登場する日本の表象は植民地支配のイメージが比較的少ない。日本は主に西洋と比べられるので、侯孝賢の映画に登場する「進歩的、



都会的な新しさ」ではなく、正反対の「伝統的な古さ」の表象になるのだと考えられる。

## 第六章 ニューシネマ以外の 1980 年代の台湾映画における日本の表象

### 第一節 ニューシネマ以外の 1980 年代の台湾映画の発展

1980 年代の台湾映画と言えば、やはり台湾ニューシネマに注目が集まる。1980 年代前半、ニューシネマは広く人気を得たし、興行収入もよかった。しかしこれは一時的な繁栄に過ぎなかった。興行市場を重視する民営映画制作会社も一時期郷土小説を多くリメイクし、『金大班の最後一夜』(1984)、『嫁妝一牛車』(1985)、『孽子』(1986) などの文芸映画を作ったが、興行収入が低かった。結局コメディ映画、ヤクザ映画など、ギャグや暴力やエロを見せる娯楽映画をたくさん作った。また、郷土小説をリメイクした文芸映画の失敗により、台湾映画に自信を失った多くの台湾の投資家は資金を香港映画に注いだ。その上、経済的に豊かになった台湾社会はホームビデオ時代に入り、映画館に行く人がだんだん減っていた。

台湾ニューシネマが芸術性や国際賞ばかり追求した結果、観客を失い、台湾映画の低迷状況を導いたと言う見方もあるが、実際はそうではない。娯楽映画の粗製乱造もあるし、多様なメディアが利用できるような社会も、この結果を招いた一つの理由である。特に 1986 年から、外国映画の輸入制限が撤廃され、ハリウッド映画が一気に入ってきた。さらに 1990 年代には、台湾政府が GATT や WTO などの国際組織に加盟したので、一步進んで、プリントフィルムの数量の制限や上映の映画館数の制限も緩和された。そのため台湾映画の低迷は必然の結果だと言える。

本章ではこれまで看過されてきたニューシネマ以外の 1980 年代の台湾映画に注目し、その中に登場する日本の表象をニューシネマと比較して分析してみたい。

### 第二節 日本の表象が登場する映画

#### 1、『大湖英烈』(1980)

映画は現存している。植民地台湾で羅福星が指導した抗日運動「苗栗事件」を映画化した作品である。羅福星は同盟会の命令により台湾で抗日分子を密かに集めて抗日運動を展開した結果、日本の警察に捕まり民衆の前で処刑される。

登場する日本軍の建物や車には日章旗が飾られている。日本軍は着物や軍服姿で日本刀を持ち、八字髭あるいはちよび髭を蓄えて、中国語を話す。日本軍以外に、台湾で生活する着物姿の日本の平民も登場する。以前の映画にも一人か二人かのエキストラが日本の平民として登場することがあったが、数が少ないので植民地台湾だと思えなかった。『大湖英烈』では、台湾人と日本人が混ざって生活する植民地台湾の様子を描いた。例えば船を降りた時に日本人は検査を受けずに優先的に通過できるが、台湾人は厳しく検査を受けるというシーンがある。台湾人と日本人の差別待遇以外に、台湾人の中でも出身による争いがあることも描いた。映画では何度もルーツを忘れないということが強調され、人々は会うたびに出身地のことを語る(広東、泉州など)。特に閩南人と客家人との争いが描かれている。主人公の羅福星が客家人なので、閩南人の呉覚民は羅福星を拒否して、自らの力で抗日運動を展開した。

1970年代の映画と似たところは、中国から来たリーダーが抗日運動を組織することである。台湾の歴史教科書は、羅福星の出身について触れず、一般的には台湾人と見なされている。しかし彼は17歳まで広東で生活していて、18歳の時に台湾に来て、3年間住んだあと、また広東に戻った。

『大湖英烈』は以前のプロパガンダと同じく「我々中国人」を強調する意図があるが、台湾で生活する漢人の真の姿も描かれていた。映画の中には「台湾人」、「中国人」、「漢人」が混在している。日本人は華をもって華を制する（以華制華）との方針を打ち出すシーンで、このように言う。「配下の中国人を偵察隊長に抜擢したい」（幫我們做事的那個中國人、我想升他為偵查隊長）。また、小学校の先生は、「あなたは漢人だから、漢文をちゃんと学ぶべきだ」（你是漢人、漢人就要把漢文學好）と言った。主人公の羅福星は言う。「下関条約が台湾人の自由と幸福に鍵をかけてしまった」（一個馬關條約就鎖住了台灣人的自由和幸福）。台湾という言葉は以前は単純に地域的に中国大陸と区別するためだけに使われていたが、ここで台湾は内実を伴った言葉として使われている。以前は中国との二元対立でしか成立しない概念だったが、この映画ではより一歩進んで、台湾で生活する漢人の本質を描くと同時に、台湾人という概念の中に閩南人や客家人などを含んでいる。

原住民が登場しないことは残念だが、おそらく当時はその地域の抗日活動に原住民が参加していなかったからだろう。

## 2、『原郷人』（1980）

映画は現存している。日本統治時代に生まれた作家の鍾理和の自伝小説を映画化した作品である。鍾理和と妻の鍾平妹は同姓だった。台湾の風習では同姓の結婚は人々に受け入れられないので、二人は満州へ行く。鍾理和は運転手や石炭の商売をしながら創作をし、本を出版した。日本が敗戦した後、鍾理和夫婦は台湾に帰った。満州での生活経験のおかげで鍾理和は中学校の国語教師になる。しかし間もなく肺病に罹患し、44歳で亡くなった。映画の前半は満州での生活を描き、後半は台湾での生活を描いている。

映画に登場する日本の表象は一つしかない。鍾理和が運転するタクシーの日本人の乗客である。スーツを着て、乱暴な言葉遣いをする男である。鍾理和が運転するタクシーには三人が乗っていた。日本人の男、中国人の娼婦と娼婦の女将。鍾理和、日本人の男、女将は日本語を話す。この日本人以外に、日本の表象はない。

『原郷人』は使う言葉にこだわっている。鍾理和と他人との会話に中国、台湾、日本の関係が示されている。まず、最初に父親が鍾理和と妻の結婚に反対した時、鍾理和の兄は「原郷（故郷）に行けば、こんな風習ないよ」と言った。鍾理和は兄の話聞いて、妻を連れて満州に行こうと考え、妻に言った。「まず日本と朝鮮を経由して満州に行こう」（我們先去日本朝鮮再去滿州）。しかし妻は不安で「よそへ行ったら一人も知り合いがない」（到了外面一個人也不認識）と言う。このことを知った鍾理和の母親は「よそへ行ったら元気に暮らして、お母さんに心配させないでね」（到了外面好好過日子、別讓媽擔心）と言った。これらの会話を見ると、台湾では意識的に「中国」をさけて「外面（よそ）」または「原郷（故郷）」と呼ぶことがわかる。中国のことを「外地」と呼ぶ『梅花』（1976年）も同じ手法で言葉の問題を処理していた。

しかし満州に着いた後は違う。鍾理和は妻にこう言った。「僕は日本の教育を受けたが、楽しく読む本は我々中国の本だし、付き合う人々は中国人だ」（雖然我受日本教育、可是我

喜歡讀的書是我們中國的書、所接觸的人是中國人)。鍾理和は満州の裴大爺と中国、台湾、日本について話し合う。

「君がよく口にする原郷というのはどういう意味かね？」

(你常給我提起原郷這兩個字、原郷的意思是)

「原郷は元々の故郷という意味です。僕の父は言いました。もともとの故郷は中国だ」

(原郷就是原來的家郷、我父親告訴我、原郷就是指我們中國)

「しかし今、我々が立っている土地は中国を代表できない」

(可是我們現在站的這塊土地不能代表中國)

「わかります、ここは満州です」

(我知道、這是滿州)

「そうだ、君たちの台湾と似たようなもので、日本の掌の中から逃れられない」

(恩、跟你們台灣差不多、都沒脫離日本人的掌控)

これによって、この映画に登場する「中国」が政治的意味ではなく、文化的な意味の中国であることがはっきりわかる。特に 1980 年代の政治的現実もあるので、地域的な意味での中国大陸のことを「外面」または「原郷」と呼び、「中国」とは呼ばなくなったのである。

満州で初めて本を出版した鍾理和は妻にこう言った。「いくつかの小説が収録された。大部分は昔北京で見たいろいろなもの、周りの人や出来事を書いた小説。家郷の台湾を描いたものもある」(幾篇小説、大部份是寫我們在北平所看到的形形色色、都是我們身邊的人和事情。也有寫台灣家郷的)。「原郷」が中国であるのに対して「家郷」は台湾だという。しかし中国人のアイデンティティーを持っている鍾理和は、日本の植民地台湾出身なので、「原郷」の人に他者として扱われる。保安隊長はこう話した。「鍾理和？台湾人なのか？」(你叫鍾理和、是台灣人?)「はい、台湾から来ました」(是、我是從台灣來的)「台湾の人はみんな日本の教育を受けているから、日本語を話せるんだろう？」(你們在台灣的人都受過日本教育、你會說日本語?)。保安隊長は鍾理和を通訳として雇おうとしたが、鍾理和は断った。映画の前半が終わるところで日本は敗戦を迎える。満州で石炭の商売をしていた鍾理和の店に中国人が来て、こう言った。「お前が台湾人ってことは知ってるよ。聞け、日本人は降参したんだ。お前らの後ろ盾はもうおしまいだよ。お前ら台湾人がここに来たのは日本人のおかげだ」(我知道你是台灣人、告訴你日本人已經投降了、你們的靠山也完蛋了、你們台灣人到我們這兒來、是沾了日本人的光阿)。これらのプロットで「原郷」の人は台湾を他者と見なしている。これは以前の映画にはほぼ見られなかった視角である。漢人と原住民との衝突や、外省人と本省人との衝突を描く場合でも、最後は必ずお互いを理解して団結していた。

また、鍾理和は同じ台湾出身の台南人と話した時、このようなことを言った。「台湾はアメリカの爆撃機にめちゃくちゃ攻撃されて、台南も高雄も爆弾を落とされた」(台灣讓美國人的飛機炸的亂七八糟的、台南高雄都挨了炸彈)。植民地台湾を背景とする映画の中で、単純化された「台湾」という概念ではなく、台南や高雄などの地名が出て来るのは珍しい。「台湾」という言葉が内実を伴った概念に変化していることがわかる。

全体的に見ると、中国人のアイデンティティーを宣伝するプロパガンダ映画であるが、以前の映画と比べて見ると、台湾のアイデンティティーが感じられる。日本を選ぶか中国を選ぶかという時、鍾理和は中国人のアイデンティティーを持ち、満州に行った。しかし

満州に行き、彼は現実を見て、自分は中国人として受け入れられないことを知った。そのため、日本が敗戦した後、鍾理和夫婦は子供を連れて台湾へ帰った。映画の後半では、日本や中国のことは一切語られず、家族の感情や台湾での生活が主に描かれる。特に台湾の緑豊かな農村と、映画の前半の雪深い満州は対照的である。

### 3、『茉莉花』（1980）

映画は現存している。日中戦争中、ある学校の先生と生徒は避難する途中に日本軍と遭遇して、多くの人々が殺された。高先生と女子生徒たちは日本軍に捕まり、医療隊の看護婦となる。そして彼女たちは日本軍から数回の性暴力を受けた。ある女子生徒は反抗して日本兵を殺したため、軍隊の公娼にするという命令が出た。生徒を救うため、高先生は自分の身を佐々木大佐に捧げた。医療隊の小林医官は彼女たちに同情し、台湾出身の日本兵、東北出身の医療助手や捕虜となった中国兵と連合して、生徒たちを連れて高先生を救い出した。しかし小林医官は最後に本郷大尉に殺される。

映画に重要な脇役として登場する日本軍は三人いて、それぞれ性格が違う。佐々木大佐が代表するのは帝国の侵略者である。女色を好むだけでなく、自分の傷よりも、捕虜の治療を優先した小林医官を死刑に処そうとする残忍な性格である。佐々木大佐と違って、本郷大尉は捕虜の中国兵や女子生徒に不当な扱いをすることなく、模範的軍人である。小林医官は軍人ではなく、医者として戦地に赴き、日々苦悩している。彼は高先生に対してこのように語った。「僕はこの戦争が嫌いだ。侵略者である自分が嫌いだ」（我厭惡這場戰事、厭惡自己作為一個侵略者）、「僕は日本人です。毎日皇軍を治療して再び戦場に送り、他人を壊滅させ自分も壊滅させている」（我是日本人。我每天醫治日本皇軍、再把他們送回戰場去毀滅別人、也毀滅了自己）。1970年代の映画には、中国人の節操に敬服する日本軍が登場したが、帝国主義を嫌う日本軍が見られるのは『英烈千秋』（1974）一本だけだった。『茉莉花』の小林医官のように帝国主義を嫌い、中国人を救うキャラクターは見られなかった。

もう一つ注目すべきなのは映画の中に「漢奸」がないことだ。1970年代の映画では、中国の歴史経験を描く13本の映画の中で、漢奸あるいは、漢奸のふりをして他人に誤解される人物が登場する映画は8本あった。『茉莉花』の中には、医療隊で小林医官の助手として働く東北人がいるが、彼は熱心に捕虜となった中国人を助ける。

### 4、『怒犯天條』（1980）

映画は現存している。ヤクザの周さん（周桑）の人生を描く。日本の表象は二つある。まず、周さんはいつも日本刀で戦う。次に、主人公の名前を日本語で呼ぶ。周さんの親友でヤクザだった保仁はヤクザをやめて、息子に武雄という名をつけた。こちらは中国語で発音する。

### 5、『一九〇五的冬天』（1981）

映画は現存している。日露戦争中、李維農は中国から日本に留学し、絵画、音楽、演劇を学ぶ。芸術に熱中する李維農と違って、李維農の親友の趙年は政治活動に熱心で、中国の革命にも関心を持つ。李維農は新劇のためにお金を使いたかったが、家は破産した。李

維農の日本人の愛人、秦子は李を支援するために、身を売りお金を得る。しかし李維農はこのことを受け入れられず、結局彼女と別れてしまう。

この映画は余為政が監督し、監督の弟で映画人の詹宏志と主人公を演じた王俠軍が出資して、エドワード・ヤンが脚本と制作助手を担当した作品である。台湾では上映されていない。

#### 6、『風兒踢踏踩』(1981) 邦題：風が踊る風が踊る

映画は現存している。ヒロインは撮影アシスタントで映画の撮影のために田舎へ行き、盲人の主人公と恋に落ちる。映画の中で、服を売るエキストラがこのように宣伝する。「舶来品だ、海を渡ってきたんだ。繊細でふわふわ、日本の製品だ！日本人の太ももよりすべすべだよ」（進口的進口的、過鹹水的、細柔柔、軟綿綿、日本的日本的啦、比日本人的大腿還細緻呢）。

#### 7、『Z字特攻隊』(1981) 邦題：特別奇襲戦隊Z

映画は現存している。台湾とオーストラリアとの合資によって制作された。第二次世界大戦中、日本軍に占領された南太平洋のある島に、飛行機が墜落した。この飛行機に重要な人物が乗っていたので、オーストラリア、ニュージーランド、イギリスはZ特攻隊を組織して派遣した。島内の人の手を借りて、重要な人物を救い出す。

映画に登場する日本軍はとても残酷で、婦人を拷問したり、子供を殺そうとしたりする。セリフは英語吹き替えたが、背景音の日本軍たちの会話は日本語である。

#### 8、『俏如彩蝶飛飛飛』(1981)

映画は現存している。主人公とヒロイン一家は詐欺にあって、仕方なく一緒に暮らすことになり、最後は二人が恋に落ちる恋愛映画である。

主人公がカフェで日本語のレッスンを受けるシーンが四回ある。日本語を学ぶ理由を聞かれた時に主人公はこう答えた。「日本で働きたい。あっちは儲かるし、大学に入るのも試験を受けなくていい」（去日本打工阿、那裏賺錢容易、而且上大學也不用考試）。家でテープを流して日本語を練習するシーンがある。古い家なので、障子がある。家のすぐ隣の店の看板に「愛神アイシンクラブ」という文字が書かれている。

#### 9、『迷你特攻隊』(1982) 邦題：ドラゴン特攻隊

映画は現存している。台湾と香港との合資によって制作されたコメディ映画である。香港の制作だが、監督の朱延平と脚本の韋辛は台湾出身なので研究対象として扱う。第二次世界大戦中、日本軍は連合軍将校を捕虜にした。任務を命じられた主人公は個性的なメンバーを集めて特攻隊を結成して、将校を救出する。アマゾネス、幽霊、キョンシー、ナチスなども登場する。日本軍は少しだけ登場する。途中で侍姿の敵が車の上に乗って暴れるシーンがある。

この映画は当時流行っていた『続・夕陽のガンマン』(1966)、『マッドマックス 2』(1981)

などの外国映画のシーンを模倣している。7人で徒党を組むところも「七人の侍」からの借用だと思われる。

#### 10、『終戦後の戦争』（1982）

映画は現存していないが、スチールと雑誌記事が残っている。2020年3月10日にツイッターでSR(@sP8r7wkINVIc2H)氏はこう述べた<sup>123</sup>。「台湾から映画関係の荷物が届いたので、中を開けてみたら驚愕。鶴田浩二、梅宮辰夫、新藤恵美、錦野旦らが主演した幻の台湾映画『終戦後の戦争』の雑誌記事が緩衝材として使われていた...!」。そこでSR氏に連絡して雑誌記事の内容を入手し、映画のあらすじを確認できた。

日中戦争末期、天皇が終戦宣言をした後、江蘇省にいた鈴木忠義は三人の日本兵、三人の台湾人日本兵を率いて、中国の国民党軍に弾薬を渡す任務を与えられる。しかし途中で土匪に遭遇した。最後は国民党軍が戦闘に参加して弾薬を奪い返した。

雑誌記事には髭がない軍人の軍服姿と女性の着物姿が載っている。記事内容を見ると、中国共産党ではなく、蒋介石をリーダーとする国民党軍の力で日中戦争に勝利を収めたと述べている。「恐らく知る人は少ないだろう。日本が敗戦した後、そして中国大陸に残された二、三百万の日本軍民は誰のおかげで日本に戻れたのか、日本が国を復興して、戦後の廃墟から今の経済大国になれたのか。」（可能也很少人知道日本戰敗以後、陷身在中國大陸的兩三百萬日本軍民是誰給他們恩惠才能重回日本、重建家園、在廢墟中成為今日的經濟大國）。『終戦後の戦争』は土匪の凶暴さ、日本軍の信用や法律を守る精神を描いている。最も重要なテーマは、八年の抗戦は中華民國の勝利だということだ（『終戦後の戦争』演出匪徒的猙獰面目、頌揚日軍守信守法的精神、最重要的主題是：八年抗戰的勝利是中華民國的。）

雑誌記事の内容は、中国共産党を敵視する立場から日本を盟友と見なしていることがわかる。これは1950年代、1960年代の抗日映画によくあるプロットである。

#### 11、『大追撃』（1982）

映画は現存している。台湾と香港との合資によって制作されたコメディ映画である。香港の制作だが、監督の虞戡平と脚本の張毅は台湾出身なので研究対象として扱う。日中戦争中、特別攻撃隊の宮本は任務の遂行ができなくて、山本中尉に罰せられることを恐れ、戦争を嫌う炊事兵の小次郎と一緒に逃げた。しかし、中国軍に出会ってしまう。二人は日本人ではないと言い張って、中国軍に加入した。その後二人は、日本軍と中国軍の戦争がすでに終わったことを知る。

コメディ映画なので、日本軍のイメージも滑稽である。軍服姿で八字髭あるいはちよび髭を蓄え、日章旗の模様の鉢巻をつけている。日本人だけを食べる人食い族に遭遇して、日本軍も自分は日本人ではなく中国人だと言う場面がある。日本軍だけではなく中国軍も宮本と小次郎にばかにされる。

#### 12、『孽子』（1986）

映画は現存している。白先勇の小説『孽子』を原作とする作品で、台北の新公園のゲイ

コミュニティの様々な同性愛者の人生を描く。

主人公の一人である小玉には会ったことがない父がいる。日本にいる華僑であるその父を探すため、小玉は船に乗って日本に行く。東京でロケをしているので、東京の街の映像が見える。

### 13、『宵待草』(1987)

映画は現存している。小さい頃に両親を失った張鴻嘉は母・豊美と父・明靖の死について調べた。母の父は吉田という台湾に駐屯する日本軍だった。豊美は台湾の医者・明靖と恋に落ちたが、父が決めた結婚相手の坂口がいたので、二人は駆け落ちをした。明靖の父も息子と日本人との結婚に反対していたが、妊娠した豊美を受け入れた。その後明靖は反日組織に加入して逮捕されてしまう。坂口の助けで一度は釈放されたが、反日行動を続けた明靖は結局日本軍に殺された。銃を持っていたため、豊美は家族に犯人と誤解され、息子と引き離され、精神異常になってしまう。母が活着していることを知った鴻嘉はその行方を探した。最後に息子と再会した豊美は正気を取り戻す。

### 14、『旗正飄飄』(1987)

映画は現存している。台湾と香港との合資によって制作された映画である。第二次世界大戦中、フライング・タイガース（アメリカの義勇軍）が中国に派遣された。中国側はスパイの秦鳳に、フライング・タイガースとの連絡、および石油を購入する日本人に関する情報調査の任務を与える。秦鳳は歌手として、日本軍がよく通う星クラブに潜入し、川島芳子も中国に来ていることを知った。最後には、多くの人や組織の力を借りて、日本軍を殺し、「あなたは日本軍の川島芳子ではなく中国の顯玕だ」（愛新覺羅顯玕は川島芳子の本名）と言って川島芳子を説得した。

この映画に登場する日本人は多く、セリフがある人も多い。日本軍は軍服姿の人もいるし、洋服を着る人もいる。髭がない人もいるし、八字髭あるいはちよび髭を蓄える人もいる。重要な脇役は髭がなく、スーツを着る人が多い。主に日本語で話すが、たまに中国人と話す時に中国語を使う。会議室には旭日旗の絵が、武器や車には日章旗が飾られている。

司令官も高橋課長も軍服姿で髭を蓄えて、女色を好む。佐々木副課長は洋服姿で髭がなく、秦鳳に女性を尊重する人だと評価された。佐々木副課長は秦鳳のことが好きになって、中国に情報を売り、秦鳳を連れてアメリカに行こうとしたが、宮崎副官にばれたので殺された。宮崎副官は軍服姿で髭がない。基本的に日本軍は銃を使うが、宮崎副官だけは日本刀を使う。日本軍に買収された樋口という日系アメリカ人は洋服姿で髭を蓄えて、女色を好む。樋口はレストランでもめ事に巻き込まされて、アメリカ人に殺された。

### 15、『大頭仔』(1988)

映画は現存している。ヤクザの吳進成の伝記が原作である。主人公のあだ名は「大頭」で、配下に「あたま」(ATAMA) と呼ばれる。主人公の親分の武雄は「たけさん」(TAKE 大) と呼ばれる。ヤクザが畳と障子がある和室に集まるシーンがある。

#### 16、『第一次約會』(1989)

映画は現存している。四名の高校生の成長の物語である。主人公は日本式の家屋に住んでいる。

以下、日本人役が登場するが研究対象としない作品について少し説明する。

#### 『終身大事』(1981)

中国生まれで香港に移住したキン・フー（胡金銓）が台湾で撮った映画である。監督も脚本も出資会社（金銓電影公司）もキン・フーで、内容は香港のコメディ映画に近いので扱わない。

台湾に健康ドリンク剤を輸出するため、広告担当者の募集がある。しかし既婚者という条件があったため、独身主義である主人公の上司らは無理やり主人公を結婚させようとする。映画に登場する日本人は製薬会社の社長の松本である。実は彼が作った健康ドリンク剤は水と化学成分を混ぜたもので体に有害だった。

#### 『搏殺』(1981)

監督の李作楠と脚本の丁善璽は中国生まれで台湾に移住したが、俳優はほぼ香港人であるし、制作会社も香港の天平影業公司である。映画のストーリーラインは香港で展開し、映画自体も香港で撮られたので、香港映画と見なしてよいだろう。

香港のホテルで日本人の客、松田が襲われて、彼が持っていたダイヤが奪われた。捜査官、松田の娘、松田の甥、商人のヒロシ、私立探偵など多くの人々がダイヤの行方を探すことを巡ってストーリーが展開する。出演者として多くの日本人が登場する。

#### 『再會吧!東京』(1981)

映画は現存していない。この映画については、新聞記事とポスターだけが残っている。ポスターには、日本の俳優の青木秀美、岡田和子、谷野百合子の名前があり、着物姿の女性、富士山、鳥居と桜が描かれている。1981年3月26日の新聞に以下の記事がある。「新聞局映画事業所所長の蔣倬民は述べている。国語映画において外国語を使用する場合は適当に抑えないと、検閲を通過しない恐れがある。最近、『再會吧!東京』と『大湖英烈』は新聞局の検閲で日本語のセリフの使用が多すぎると判断された。差し戻しとなったあと、国語に吹き替えて、上映が許可された。現行の法規では国語映画における外国語の使用量の目安は明確に定めていないが、この2つの映画の検閲が今後判例となるかもしれない」。

124

ポスター記事によると、日本人の役、日本語など日本の表象が登場することがわかる。しかし映像やシナリオが残っていないのでストーリーがわからないし、日本との合資によって制作されたものかどうか判断できないので研究対象としない。

#### 『愛你入骨』(1981)



映画は現存していない。映画のスチールだけが残っている。スチールによれば、日本の俳優の宝田明、鶴田浩二、賀田裕子と高橋頑太が出演している。着物姿と富士山の絵が載っている。

### 第三節 ニューシネマ以外の映画における日本の表象

1970年代の日本の表象が登場する映画は内容が単純で、中国の歴史経験を描くものと、台湾の歴史経験を描くものしかなかった。しかし1980年代は様々な映画がある。ニューシネマの中には個人の成長経験を描く映画、植民地支配を描く映画、社会や都市の変化を描く映画がある。ニューシネマ以外の映画はさらに多様である。ロマンスもあればコメディ映画もある。日本の表象は戦争や植民地経験に限られていない。同じ戦争が背景でも様々なテーマがある。台湾の歴史経験を描く『大湖英烈』もあるし、戦争娯楽映画の『Z字特攻隊』、『迷你特攻隊』、『大迫撃』もある。1970年代の風格を受け継ぐ『茉莉花』や『旗正飄飄』もあれば、残留日本兵を描く『終戦後の戦争』、台湾人のアイデンティティをテーマとする『原郷人』もある。ほかに、ロマンス娯楽映画の『風兒踢踏踩』、『俏如彩蝶飛飛飛』、『宵待草』、ヤクザを描く娯楽映画の『怒犯天條』、『大頭仔』、同性愛者を描く『孽子』、学生成長を描く青春映画『第一次約會』、自主制作映画の『一九〇五的冬天』もある。

ニューシネマと比べて見ると、同じ時期の映画だが、日本に対する態度は違う。ニューシネマにおいて軍人と商人は悪役だが、ニューシネマではない映画においては、女色を好む、残酷な日本軍もいれば、戦争が嫌いで逃亡する日本兵もいる。さらに中国人を救うために犠牲になる日本の医官もいる。また、「進歩的」なイメージは共通しているが、ニューシネマにおいてはアメリカや日本の経済植民、その象徴である外来の商品に疑いを持つ。一方、ニューシネマではない映画において、日本からの商品は良質だと思われる。台湾ニューシネマのテーマは個人的な経験と反省が中心なので、登場する日本の文化的な表象は多い。しかし、ニューシネマではない映画はほとんど戦争が背景だから、日本の文化的な表象があまり見えない。

もう一つの相違点は「台湾人が日本に行く」というプロットである。台湾ニューシネマにおいては、悪い現状を変えるために日本に行き、良い結果を得たというストーリーが多い。しかしニューシネマではない映画において「台湾人が日本に行く」場合に目標や結果は様々である。『一九〇五的冬天』の主人公は日本に留学したが天涯孤独になった。『俏如彩蝶飛飛飛』の主人公は日本で金儲けをしたい。『孽子』の小玉は日本に行き父親を探すが、結局は見つからなかった。特に注目すべきなのは、これらの映画における父親の不在あるいは、責任を持たない父が多く見られることである。その中には、「日本人の父」、「日本にいる父」も含まれる。小玉のように日本に行き父親を探すプロットはその後の映画にも見える。

相違点だけでなく、共通点もある。ニューシネマに登場する日本語を話す台湾人は、映画にとって必要性和意味があり、映画に効果と意義を与えている。これはニューシネマではない映画も同じである。時代背景に相応しくない言語の使用は1980年代以降の映画では滅多に見られない。外国語のセリフは意図的に使われている。

## 第七章 1990年－2007年の台湾映画における日本の表象

### 第一節 1990年から2007年までの台湾における映画の発展

1986年に、台湾ニューシネマを代表する映画関係者たちは「電影宣言」を出した。宣言では、商業ベースの映画とは違う種類の映画、つまり芸術的、あるいは文化的意義がある映画の重要性を強調している。「電影宣言」が出された翌年、1987年に戒厳令が解除され、社会的雰囲気や映画創作の環境などが自由になったが、台湾の映画界は長い間低迷を続けていた。ニューシネマが芸術性や国際性ばかり追求した結果、観客を失ってしまったという世論の批判もあったが、実際は1980年代半ばからの台湾の経済との関連の方が強い。

そもそも映画配給についての規範となる「國外電影片輸入管理辦法」が1954年に公布されて以降、台湾における外国映画の輸入本数、量産するプリント数と、放映できる映画館のブッキング数は制限されていた。しかしアメリカの映画配給会社がスーパー301条を用いて抗議し、政府は台湾本土の映画会社と話し合った結果、1985年に外国映画の輸入本数制限を解除した。1990年に台湾はWTOの前身であるGATTへの加盟を申請したため、外国映画のプリント数や映画館のブッキング数も緩和された。ハリウッド映画を全面的に受け入れた結果、1990年代以降、台湾映画は低迷期を迎えた。

また、1990年代の台湾におけるテレビチャンネルの増加も映画産業に大きく影響を与えた。初期の台湾のテレビ放送は「無線テレビ」と呼ばれる3局（台視、中視、華視）のみの放送だった。1970年代からはすでに違法の「有線テレビ」があったが、1993年に「有線放送テレビ法」（有線廣播電視法）が実施された。最盛期には300チャンネルにも及び、2000年以降も常に80チャンネルくらいを保っている。当時、これらの違法な「有線テレビ」は海賊版のホームビデオ（録影帯）を多く放送していた。

全体の興行収入が低くなった映画制作を支持するために、1990年に政府は補助金システムを作ったが、効果がなくて、映画の上映数は1989年の81本から一気に1990年の33本に激減した<sup>125</sup>。台湾映画界が大きく低迷を続けている中で、台湾映画を支える何人かの監督—蔡明亮、李安、張作驥、林正盛などの作品は国際映画祭で次々と受賞している。しかし前述したように、テレビの普及と、WTOの前身であるGATTへの加盟のために映画法における外国映画の上映制限が撤廃されたことにより、台湾映画はさらに打撃を受けた。毎年2、3本興行収入も評価もいい映画があったが、全体的に低迷を続け、毎年の上映数は30本以下だった。台湾映画の2001年の上映数は史上最低の10本だった<sup>126</sup>。このような台湾映画界が好調に転じるきっかけとなったのは、2008年に公開された『海角七号』である。この映画に対する評価は極端な賛否両論に分かれたが、『海角七号』はほぼ二十年ぶりに観衆の関心を台湾映画に強く引きつけた。その後も台湾映画全体の興行収入を向上させるきっかけとなった作品であることに間違いない。

ニューシネマから2008年のポストニューシネマまでの間の映画はニュー・ニューシネマ（新新電影）と呼ばれる。戒厳令の解除により、映画制作も自由になった。この時期の映画制作者にはニューシネマの風格を受け継いだ蔡明亮、張作驥などもいるし、芸術性と商業性のバランスを保つ李安、林正盛、陳玉勳などもいる。

2000年代に入り、『照る照る坊主』（2000）をはじめとする学生たちの恋愛を描く青春映画、『藍色夏恋』（2002）、『僕の恋、彼の秘密』（2004）、『花蓮の夏』（2006）、『言えない秘密』（2007）、『夏のしっぽ』（2007）などが多く作られた。これらの青春映画は当時低迷し

ていた台湾映画界において比較的興行成績がいい作品である。また、2007年の『練習曲』は台湾でロードムービーのブームを巻き起こした。

## 第二節 日本の表象が登場する映画

この時期の映画はすべて現存している。日本で公開された映画には邦題を付した。

### 1、『兄弟珍重』(1990)

『大頭仔』(1988)の続編である。主人公の武雄が出獄した後の人生を描く。確認できたのは中国語吹き替え版なので、もともとのセリフが日本語か中国語か台湾語かわからない。かつてテレビでオリジナル版が放送されたという記録はあるが、現存しているかどうか確認できない。

### 2、『感恩歲月』(1990)

王貞治の伝記小説を原作とする映画である。映画のストーリーは日本で展開する。東京や京都でロケをした。中国語に吹き替えた日本映画のような作品である。

### 3、『皇金稻田』(1992)

第二次世界大戦中、井上少佐をリーダーとする日本軍はある洞窟に隠れている田詩という中国の少年を発見した。スパイと疑われた田詩は井上少佐に拷問されても口を割らない。井上少佐は田詩の強い精神に引かれ、田詩に性暴力を加えた。最後に田詩は切腹してしまう。

日本軍を描く映画なので、全セリフのうち七割は日本語である。井上少佐はとても残酷で、武士道精神に狂っている。爪を剥がしたり、濡れタオルで水責めしたり、残忍な手段を使う。井上少佐と対照をなすのは通訳を務める稲川中尉である。稲川中尉は井上少佐を恐れながらも、田詩を助けようとした。1990年に稲川は中国に行き、自分のせいで死んだ人に懺悔する。

この映画は詳しく拷問の場面を描いた。以前の映画の中には、ほぼ拷問の内容を見せるものはなかった。日本人以外に、日章旗や日本刀も登場する。「七生報国」と書かれた鉢巻も登場する。

### 4、『戲夢人生』(1993) 邦題：戲夢人生

日本統治時代に生まれた李天祿(布袋戲の芸人)の半生をもとにした映画である。

映画のオープニングに「1895年、日清戦争で中国は敗戦し、下関条約を結んで、台湾、澎湖を日本に割譲した。これ以降第二次世界大戦終結まで、日本は台湾を五十年間統治した」(一八九五年中日甲午戦争、中国戦敗、簽訂馬關條約、割讓台灣、澎湖給日本。自此日本統治台灣五十年、至第二次世界大戦結束。)という字幕が出る。この時代背景を示すための日本の表象、例えば日本語、日本式家屋や日本の音楽などが多く登場する。その中で最

も注目すべき表象は日本人である。

『戯夢人生』に登場する日本人は多い。登場時間が長いのは警察の川上課長と久保田隊長で、二人は正反対のイメージで登場する。川上課長は出身を問わず、人を平等に扱う。台湾は自分の第二の故郷だと言って、台湾に対する好感を示す。久保田隊長は毎日酒を飲んでいて、台湾人を差別する。林文淇は次のように述べている。『戯夢人生』における中国ナショナリズムの弱さは、李天祿と日本人との関係を見ればはっきりとわかる。中国ナショナリストにとって、日本は台湾を侵略した異族であるが、日本時代に生まれ、日本の統治の下で育てられた李天祿にとって、日本人は「植民者」という概念に帰属する集団ではなく、自分と同じような個人だった。そのため、彼は公平無私な警察の川上課長を尊敬すると同時に、台湾人を差別する「不潔な」久保田隊長を軽蔑する。日本人は彼の普通の生活の一部であり、布袋戲の人形と同じ、あるいは彼の妻、子供、愛人の素珠とも同じだった。」<sup>127</sup> 日本統治時代生まれの李天祿にとって、日本は侵略者の表象ではなく、ずっと普通に存在していた統治者である。映画に登場する日本は植民支配者の象徴ではなく、ただ単に当時の政権にすぎない。これは中国人の観点から見た日本の表象と完全に違う。

登場する日本人のほか、当時の日本政府が制定し実施した政令にも象徴的意味がある。『戯夢人生』に描かれた政令は三つあった。一つ目は辮髪を切ることである。民衆を無料で劇に招待するが、劇を見ているうちに民衆の辮髪を切る。これは手段を選ばない文化的暴力だと悪い意味に解釈することもできるし、比較的穏当な手段を選んだといい意味で解釈することもできる。二つ目は六ヶ月未満の稚鮎を釣るのを禁止するという政令である。日本が持続可能な開発を考えて台湾を植民地経営していることがわかる。三つ目は古米を燃やすことである。ある日、農民たちは食糧を燃やす日本兵を見て、取り囲んで殴った。だが実のところ燃やしたのは黒くなった古米だった。食べると健康に悪いかもしいので、村人に配らずに燃やしたのだといい意味で解釈することができる。しかし、民衆から多くの物資を徴用し、食べられなくなるまで溜めておいて、むだにしてしまったという悪い意味で解釈することもできるだろう。

## 5、『阿爸的情人』(1994)

主人公の林阿地はかつて、徴兵され南洋に送られ、生殖能力がないため、養子を迎えた。養子は林阿地を慕っていたが、軍人になったので、ずっと家にはいない。林阿地は息子の妻とその一歳の娘と一緒に暮らしている。林阿地は息子の妻に抑えられない性的欲望を抱き、そこで悲劇の幕が開いた。

林阿地はよく夢で戦場の事を思い出す。戦場で日章旗が燃やされるシーンがある。夢の中で、林阿地は大きい日章旗の前に座り、切腹しようとする。彼は台湾語で言った。「僕は光榮な死をもって、天皇に謝罪します。…(しばらく沈黙)…台湾語が聞き取れますように」(我以這光榮的、向天皇謝罪。…(沈黙)…希望你聽得懂台語)。

林阿地は、「台湾人は日本軍として徴兵され、ジャワ島に送られて、アメリカ軍と戦った。軍隊で僕は田中と呼ばれた」(台灣人被抓去做日本軍伕、送去爪哇打美國人。在部隊裡大家都叫我 TANAKA) と語る。林阿地が軍艦マーチを歌うシーンと、和服姿で竹刀を使って剣道の稽古をするシーンがある。

養子の話によると、両親が亡くなった後、彼は林阿地の息子になり、「村の人たちは僕が宮本武蔵に連れ去られたという噂を広めた。僕は宮本武蔵よりお父さんのカンフーの方

が強いと思う。」(村里的人都傳說我被宮本武藏帶去學功夫了,我覺得阿爸的功夫比宮本武藏還厲害)と語る。

#### 6、『多桑』(1994) 邦題：多桑 父さん

監督の呉念眞の自伝的作品である。中国人としての教育を受けた子供が、日本人としての教育を受けた「父さん」を理解できるようになるまでの心境の変化を描く。妻や子供たちに日本語で「父さん」と呼ばれるセガは、鉱山で働いていた。給料が出れば金を持って酒場で飲んだり、映画を見に行ったりする。日本の教育を受けた父さんの願いは憧れの日本へ行くことだったが、一生鉱山で働いたため肺病を患い、夢を果たすことなく死んでしまう。1991年、長男の文健は父さんの遺骨を抱いて日本へ赴き、富士山と皇居を訪れた。

日本統治時代に16年間を過ごした父さんは台湾語と日本語しか話せず、人にはいつも「俺は昭和4年生まれだ」と言っていた。セガのほかに、「nobu」と「akiko」という日本名を持つ友達がいる。父さんも父さんの友人も、台湾語と日本語を混ぜて話す。父さんは、「日本にはいいものがたくさんある」(日本有很多東西都很好)と語る。よくラジオをつけて日本の放送を聞く父さんは、ラジオの調子が悪くなった時に、「何回も言っただろう、安かろう悪かろうって。日本製なら10年使っても壊れない」(老講不聽、便宜沒好貨、偏不信。人家日本製的、用上十來年也不會壞)と言う。また、アメリカのエロ本を見る長男に、「日本の女の方がいいぞ、ずっと上品だから」(還是日本的比較好、日本的比較秀氣)と言う。

長男の文健以外の長女と次男は、父さんと仲が良くない。ある日、父さんは国旗の「青天白日」を赤く塗ってしまった。娘に非難されて、父さんは怒って言った。「太陽は赤でなくて何色だっていうんだ。白い太陽なんて誰も見たことがない」(太陽不是紅色是什麼色?鬼才看過白色的太陽)、「日本の国旗を見てみろ」(你看人家日本國旗什麼顏色的)。娘は言い返した。「日本、日本って、お父さんは漢奸だ、汪精衛だ!」。またある日、次男がテレビで台湾と日本の対戦するスポーツ中継を見ている時、「日本人をやっつけろ」(打死日本人)と言うと、父さんは怒り出す。

長男の文健は家族の中で、唯一父さんのことを理解しようとする。父さんは台湾語で孫に話しかけるが、文健の通訳が必要だ。父さんは言った。「二人の台湾人が、外省人の息子を産んだ。話が通じない」(兩個台灣人、生一個外省兒子、說話不通)。文健はこう返事した。「将来、日本語を学ばせるよ」(我以後會叫他讀日文系)。

お父さんは婿入りしたので、文健と兄弟の苗字が違う。彼は「江皮連骨」である。江家の苗字を名乗ってるが、骨は連家の人だという意味である。「皮は中国人の皮だが日本人の骨」を持つ父さんとの対照で使われている表現だと言えるだろう。

映画の中盤に二・二八事件の話が出てくる。父さんの継母によると、父さんが尊敬する医者が処刑された。医者に線香を上げたお父さんは目撃され、捕まらないように地元を離れた。そのため、父さんは生涯国民党を憎んでいる。しかし映画の後半で、重病の父さんは日本に行くため、初めて「中華民國」のパスポートを作った。国民党政府に対する悪い印象があるからこそ、お父さんは日本が懐かしく、日本に対する記憶を美化する。

また、日本映画『君の名は』(1953)を見るシーンがある。活動弁士は映画館で台湾語に通訳するが、主人公の春樹と道子の名前は日本語で発音する。

7、『獨立時代』(1994) 邦題：エドワードヤンの恋愛時代

親友同士のチチとモーリー、この二人の女性と周辺の人たちをめぐる群像劇である。食卓で、日本との商売の話題が出る。

8、『飲食男女』(1994) 邦題：恋人たちの食卓

台北の5つ星ホテルの料理長を務める父親の朱氏と娘3人は、毎週日曜の夜に円卓に集まり、夕飯を食べる。この家族4人がそれぞれに抱える人生の悩みを描く。朱家の外観は日本家屋だが、屋中は完全にリフォームされている。

9、『熱帯魚』(1995) 邦題：熱帯魚

誘拐事件に巻き込まれた少年と誘拐犯一家の不思議な交流を描く。受験を控えた中学生のアチャンは誘拐事件に遭遇した少年のワンと一緒に連れ去られてしまう。しかし主犯格の頼は交通事故で死んでしまい、手下のアケン困ったあげく、少年らを実家に連れて帰る。とりあえず身代金をもらおうとする誘拐犯の家族は少年らに勉強させ、海に遊びに連れていく。夏休みのような不思議な時間を過ごした少年らはまるで家族の一員のようになった。

手下のアケンは主犯格の頼のことを「頼さん」と呼ぶ。アケンとアケンのおじさんは警察を避けるために、少年らを船に乗せる。おじさんは釣った魚を刺し身にした。わさびを欲しがるとワンに対して、おじさんは「日本料理屋にいると思ってるのか！」(你以為這裡是日本料理店喔)と言った。。

10、『超級大國民』(1995) 邦題：スーパーシチズン 超級大国民

1950年代、戒厳令と白色テロの台湾。植民地時代に生まれた主人公、教師のコーは読書会に参加したことを理由に逮捕された。拷問に耐えきれなかったコーは医者である友人のタンの名前を漏らしてしまい、タンは死刑に処せられた。16年後出獄して、十数年間施設で暮らすコーは残された時間があまりないことに気がつき、タンの墓を探して謝罪しようと、昔の友人や警察を訪ねる旅に出る。

コーは友人の「游」(「油」と同音字なので「アブラ」と発音する)を訪ねる。コーとアブラは国民小学校の同級生で、同じく徴兵され南洋へ出征した。アブラはコーと話をしたことが理由で8年間入獄した。コーとアブラは台湾語と日本語を混ぜて話す。「国民小学校の三年生の遠足の時に菊本デパートに行った」(原文は日本語)、「僕らの村から五人が選ばれ、一緒に南洋へ出征した。村の人々は日の丸の旗を持ち、駅まで見送ってくれた」(一起去南洋出征、我們村挑五個人、全村大小拿 hinomaru hata、到車站幫我們送行)と語る。また、アブラは「天に代わりて不義を討つ、忠勇無双の我が兵は、歓呼の声に送られて」と軍歌を歌う。

コーが林という記者を訪ねた時に、林はこう語る。「ある日、僕は台南の安平古堡に行った。そこで出会った中年男性が言った。『もし鄭成功がオランダとの戦争に勝たなかったら、今の僕たちはオランダ人だった』。その男性の母が続けて言った。『もし第二次世界大戦で

日本人が負けていなかったら、今の私たちは日本人のままだった。そうだったらいいのにな。なぜ外国人になりたがるのか？ちっとも台湾人としての尊厳がない」（我有一次去台南安平古堡參觀、遇到一個中年人說：『假如當年鄭成功沒有打贏荷蘭人、我們就是荷蘭人了。』他媽媽接著說：『要是第二次世界大戰日本沒有戰敗、我們現在就是日本人了。不知道有多好啊』怎麼只想要做外國人？一點台灣人的尊嚴都沒有。）

映画の中に、コーの過去を描く場面がある。彼は教師で、畳、障子、盆栽などが飾られている日本家屋に暮らす。また、コーは過去に自分が逮捕され、拷問された場所を再び訪問する。そして、思想犯の刑場とされた馬場町についてこう言った。「人々はこの多くの青年の血が流れた土地で、歌ったり踊ったりしている。今、馬場町を知っている人はいない。ここは青年公園と呼ばれている」（很多人在當年流著青年鮮血的土地上、唱歌跳舞、滿線春風、他們說現在早就沒有人知道馬場町了、這裡叫青年公園）。拘禁された場所についてはこう語る。「獅子林、日本統治時期の本願寺で、五十年代の警備司令部の保安処だ」（獅子林、日本時代的 honganzi、五十年代警備總司令部的保安處）。

最後に、ようやく見つけたタンの墓の前で、コーは「陳さん、すみません」と頭を地につけて謝った。

#### 11、『好男好女』（1995）邦題：好男好女

女優の梁静の現在の生活、過去の記憶、そして映画の中で演じられる劇中劇の三つからなる。劇中劇は鍾浩東と蔣碧玉の物語を描く小説『幌馬車の歌』を改編したものである。

『好男好女』に登場する日本の表象は二つある。一つは小津安二郎の『晩春』の映像の引用で、侯孝賢は次のように述べている。「私は『晩春』が好きだ。原節子が好きだ。彼女こそ好男好女だ。『晩春』はほかの小津の映画と同様、題材は似たり寄ったりだが、人生に対して一種の態度を持っている。映画が提供したのは答えではなく、反省だ。日本人がその当時を生きていた状態であり、一種の味わいである。自分を振り返り、この世に生きることの意味を考えさせる。」<sup>128</sup>

もう一つは具体的な存在ではなく、無形の侵略者の象徴としての日本である。鍾浩東、蔣碧玉と友人たちは中国に渡って抗日戦争に参加しようとするが、日本のスパイと疑われて捕まえられた。取り調べのとき、言語が通じないので、罪に問われそうになるシーンがある。謝世宗は次のように述べている。「実際は藍博洲の記録によると、鍾浩東本人は北京語が話せた。審判の時の通訳は北京語と広東語の媒介をした。しかし侯孝賢が作った虚偽のストーリーは逆にある歴史の真実を伝えている。大陸人と台湾人は言語（それにとともなう文化）の差により不信感がある。ここでの違う言語（北京語と台湾語）は違うエスニック集団の提喩（synecdoche）である。」<sup>129</sup>映画において、日本はこの隔たりを示す表象である。

#### 12、『红柿子』（1996）邦題：赤い柿

監督の王童の自伝的作品である。国民党軍の司令官の家庭が、台湾に渡って、台湾で生きていく物語である。特におばあさんを中心に描く。

王一家は日本家屋に住む。おばあさんと孫たちはよく畳の上で集まる。映画が好きなおばあさんが孫と映画館を通りかかった時に、『宮本武蔵 巖流島の決斗』の手描きの映画看

板があり、孫がおばあさんに宮本武蔵と佐々木小次郎の戦いについて説明するシーンがある。

#### 13、『忠仔』(1996) 邦題：チュンと家族

穏やかではない環境の下で育った少年のチュンを中心としたある家族を描いた作品である。映画の中で、チュンの父はチュンの友達のことを「浮浪貢(phū-lōng-kòng)」と言う。この単語は日本語の「浮浪者」に由来する。

#### 14、『河流』(1996) 邦題：河

主人公のシャオカンが水死体のエキストラを演じた。それ以来、彼の首は痛み始め、だんだん悪化していく。愛人を持つ母、ゲイサウナに出入りする父とシャオカン、つながることでかえって孤独を抱え込む家族三人を描く。

映画の中で、シャオカンの母が日本のアダルトビデオを見るシーンがある。

#### 15、『太平天國』(1996)

台湾のある村で、駐留米軍が軍事演習を行う。主人公の阿盛の弟は日本の工場で働いているが、事故で指を切断してしまう。阿盛は弟にこう言った。「お前の指が切断されたのに、一言も謝まらなかった。日本人は我々アジア人を軽蔑しているんだ。アメリカ人だったら、恐ろしくて腰を抜かすくせに」(你看你手指被切斷、連一句抱歉都沒有說,日本人最看不起我們亞洲人、碰到美國人、當場就一褲子大小便)。

映画の中で、阿盛のおばあさんが演習の音を聞くと、日本語で「空襲警報！空襲警報！」と叫ぶシーンが二回ある。また日本語に由来する台湾語「看板」(khâng-pāng)と、後退するの意味の「バック」(bak-kuh)が出てくる。

#### 16、『忍者兵』(1997)

子供たちが忍者学院に通って、忍者になるコメディ映画である。忍者学院の屋内は日本式で、間仕切り、欄間、畳がある。先生たちは和服を着て、子供たちは白い忍びの装束を着ている。ほかに、日本刀や手裏剣も登場する。

#### 17、『徵婚啓事』(1998)

ある日、ヒロインの杜家珍の恋人が姿を消してしまう。彼女は自分の生活を変えるため、新聞に結婚相手を募集する広告を出す。そしてカフェで様々な男性とお見合いをする。

ヒロインの見合い相手の一人は陳武雄という刑務所に入っていた男だ。もう一人は飯島愛のアダルトビデオが好きな男性である。

#### 18、『俠盜正傳』(1998)



日本統治時代の廖添丁の物語を改編した作品である。廖添丁は日本軍に追跡されるが、友人の紅龜と、初恋の相手である聞鶯の助けで逃亡する。

紅龜は日本人のばくち場で働く。「あかいかめ」と自称して、下駄を履いている。芸者の聞鶯は台北庁の庁長と結婚した。最後に廖添丁を助けるために庁長を殺して、自分も自殺した。

登場する日本の軍人は軍服を着て、軍刀や銃を持つ。日本語を話し、台湾人を「ちゃんころ」と蔑称する。性格が残虐で、女性に性暴力を加えたり、平民や子供を殺したりする。庁長は台湾人の妻を愛するが、他の台湾人に情け容赦がない。日本軍の会議室には旭日旗が飾られている。

日本軍以外に、スーツを着た日本の商人と、着物を着て酒場で働く女性も登場する。酒場と庁長の家は日本家屋である。

#### 19、『果醬』(1998) 邦題：Jam/ジャム

カイとジャジャは車を盗むが、実はヤクザのホアがこの車を使って男を殺害していた。テレビでこの車を探すニュースを見て、カイとジャジャは車を発見したふりをして、警察に情報を提供した。そこで、彼らは車の本当の持ち主のシュエと知り合う。映画はこの盗んだ車を巡って展開する群像劇である。

ホアの親分は掛け軸が飾られた床の間、畳、障子がある和室で登場する。カイの部屋には暖簾が飾られている。

#### 20、『條子阿不拉』(1999)

警察である主人公の阿不拉の人生を描く。主人公の苗字は「游」で、「油」と同音字なので「阿不拉」というあだ名をつけられた。日本語の「あぶら」という発音で呼ばれる。

#### 21、『天馬茶房』(1999) 邦題：天馬茶房

台北の大稻埕の喫茶店「天馬茶房」を舞台に、日本統治時代末期から国民党政府が轉移してきて、二・二八事件が起こるまでの時期を描く。天馬茶房は文芸人や作家などがよく集まって、時事問題、将来の抱負や中国に対する関心を語り合う場所だった。二・二八事件がこの店のすぐ前で起こったため、台湾の歴史的な名所になっている。映画は日本帰りの音楽家と劇団の女優との切ない恋を描くとともに、政権交代に伴う台湾の変化、中国人との様々な衝突、台湾の歴史の転換点となった二・二八事件も描く。

映画の前半は日本統治時代末期を描くが、登場する日本人は一人の巡査だけである。戦況が厳しくなって、台湾語の新劇が上演禁止になる。「天馬茶房」の経営者は台湾の新劇の活動家を兼ねる活動弁士の詹天馬である。彼は有名な知識人で、日本政府と民衆の間の取り持ち役を務めている。日本の巡査も彼のことを友人と思い、「天馬茶房」の常連客になったのだ。

天皇の玉音放送が流れる中、民衆の喜びと、青天白日旗が描かれ、政権交代が示される。しかし、やってきた国民党軍と、日本語や日本文化が浸透している台湾人との間には軋轢が生じる。引き揚げる前に、詹天馬と会うため巡査は茶房に来た。日本人と日本語で話す

店員を見て、不満に思った国民党軍は店で乱暴な態度をとり、外まで追いかけて巡査を殺した。

映画は新劇の『閩鷄』を借りて台湾人の運命を語る。『閩鷄』は張文環の小説を舞台脚本に改作したものである。日本統治時代に、『閩鷄』は上演禁止となったが、『咕咕雞』という名前に変えて、上演が続けられた。台湾語による上演で、劇場の外には見張りの人がいた。日本の巡査が来ると、俳優は急いで着物を着て、日本語の曲を歌う。しかし戦況の悪化のため、『咕咕雞』も最後まで演じられなかった。

国民党がやってきた後、劇団は改めて新劇を演じようとするが、やはり台湾語の上演に対する締め付けがあり、『咕咕雞』の上演中に国民党軍により解散を命じられる。映画の最後、1947年2月27日に、国民党軍が闇タバコを販売する本省人女性に対して暴行を加える事件が起きる。その日の夜、劇団は主人公とヒロインが共同創作した『幸福進行曲』を上演していた。国民党軍が銃を構えて、劇場を占領し、主人公は殺されてしまう。

主人公のアシンは日本に留学して、中国にも行ったことがある音楽家である。映画の前半で、帰国したばかりのアシンは友人と会う。友人はアシンの中国旅行に強い関心を示すが、アシンは「中国については言うことがない」（中國哪有什麼好說的）と答える。劇団のメンバーたちはアシンが持ってきた「三民主義歌」を熱心に聞くが、アシンは複雑な表情をした。当時、多くの台湾の知識人は中国に対して美しい想像を抱いていたが、実際に行き帰ってきたアシンの心情は複雑だった。

また、アシンの家には、日章旗の下に「国語の家」と書いてある札が掲げられている。アシンは日本に留学した経験があり、知り合った日本の友人についてこう語った。「ある日、彼女の部屋に小さな日章旗が飾られているのを見た時、僕は突然気付いた。彼女は日本人だ。日本は彼女の祖国だ、と」（有一天，我看到她在房間內插一面小小的日本國旗時，我才突然間發現：『她是日本人，日本是她的祖國』）。日本に留学して、中国にも行ったことがあるアシンは自分が日本人でもなく、中国人でもないことを悟る。

## 22、『運轉手之戀』（2000）邦題：運轉手の恋

運轉手の主人公はある日、交通の取り締まりをしていた婦人警官に一目惚れする。宮沢りえが出演しているが、台湾人の役を演じた。日本と関連があるのは題目の「運轉手」と、映画の中で運轉手のことを「うんちゃん」と呼ぶことだけである。

## 23、『沙河悲歌』（2000）邦題：沙河悲歌（しゃーは一えれじー）

七等生の小説『沙河悲歌』が原作で、伝統芸能の歌仔戲の戦後台湾における盛衰を描く。主人公の家や酒場は日本家屋で、畳や障子などがある。元々主人公の名前は一郎だったが、戦後「文龍」に変えた。弟の二郎は改名しない。

## 24、『一一』（2000）邦題：ヤンヤン 夏の思い出

少年ヤンヤンの成長と、ヤンヤンの父のNJ、母のミンミン、姉のティンティン、叔父さんのアディ、それぞれの苦悩を描く。映画に登場する日本の表象は二つある。まずは日本人の大田である。NJは日本のゲーム会社の代表である大田の接待役を任せられた。最

最終的に二つの会社の取引は失敗したが、N Jと大田は友情を結んだ。注目すべきなのはN Jと大田がお互いの母語ではなく、通訳を介するでもなく、直接英語で話し合うことだ。映画に登場する大田は、ほとんど以前の台湾映画には見られなかった日本人のイメージを示している。浮世離れした雰囲気、時には哲学的なセリフを言う。しかし、N Jと太田の関係性は、やはり伝統的な台湾人と日本人の結びつきを連想させる。

もう一つの表象は日本のシーンである。日本と台北は対照的に撮られている。父のN Jは出張のチャンスを借りて、初恋の人と東京へ旅行に行く。彼らがデートをするのと同様に、N Jの娘ティンティンも彼氏と一緒に台北の街でデートをしていた。東京と台北で、娘と父は同じ道を歩んでいる。N Jは数十年前に初恋の人を捨てた。そして数十年後、娘は初恋の彼氏に捨てられる。

## 25、『千禧曼波』(2001) 邦題：ミレニアム・マンボ

水商売をしているビッキーと彼女が人生で出会った男性たちとの関わりを描く。これらの男性は『ミレニアム・マンボ』に登場する日本の表象、北海道と関連性がある。まずはビッキーの初恋の相手豪豪の話である。16歳のビッキーはクラブで豪豪と出会った。豪豪のためにビッキーは高校を中退する。仕事をせず、毎夜クラブに通い、しかも麻薬を使用している豪豪を養うために、ビッキーは仕方なく水商売を始めた。ビッキーは「母と一緒に基隆に帰ろうと言ったが、私は帰りたくなかった。でも、どうすればいいのかわからなかった」(我媽叫我跟她一起回基隆、可我不想回去、我也不曉得應該怎麼辦)と語る。基隆はすでに故郷としての意味を失い、社会の底辺に落ちたビッキーは精神が不安定になり、新しい故郷を探そうとした。この時彼女は竹内兄弟、捷哥と出会った。

竹内兄弟と出会ったのは台北のバーだった。竹内兄弟は北海道の夕張出身のハーフで、父は台湾人で、母は日本人だった。北海道について話をしているうちに、映画の画面は台北のバーから竹内兄弟の北海道の実家になり、竹内兄弟がビッキーと一緒に、祖母が煮込んだおでんを食べるシーンになる。このシーン以外に、夕張は映画の結末にも登場する。豪豪と別れた後、ビッキーは水商売の客であるヤクザの捷哥と付き合っていた。ある日、捷哥は事件に巻き込まれ、東京に逃亡した。ビッキーは捷哥の連絡を受けて、東京に行ったが、捷哥は見つからない。映画の画面は東京のホテルから北海道の夕張に移り、竹内兄弟とビッキーと一緒に「ゆうばりキネマ街道」を散歩するシーンに変わる。

『ミレニアム・マンボ』に登場する夕張は基隆の代わりにビッキーの故郷になった。夕張は自然が豊かで平和でゆっくりと過ごせる。一方、台北や東京は都会で騒々しく生活のプレッシャーがある。夕張をなぜ選んだかははっきりとわからないが、『憂鬱な樂園』と比べて見ると、理由が推測できるかもしれない。侯孝賢の映画において、『憂鬱な樂園』と『ミレニアム・マンボ』は似ている要素が多いので、常にセットで論じられる。登場する人物は男性二人と女性一人の組み合わせで、都市が背景となり、ヤクザが出てくる。『憂鬱な樂園』の主人公たちは南国へ移動する。日本から見ると台湾は南国で、台湾の中で、台北から嘉義に向かうことも南への移動になる。これに対して『ミレニアム・マンボ』は、東京から夕張に移るシーンがあり、ヒロインの移動の方向は北である。台湾から見た日本は北国で、日本の中では、東京から夕張に向かうことも北国への移動になる。侯孝賢は 第四回「ゆうばりファンタスティック映画祭」の審査員を担当したことがあるので、その縁で夕張をロケ地に選んだ可能性がある。

26、『夢幻部落』(2002) 邦題：夢幻部落

三人の主人公のプロットが一つにつながる。山の部落を離れて都市に出稼ぎに行ったタイヤル族の男のワタンは、工事中の事故で足に障害を負い、部落に戻った。10年後、かつて落とした財布を取り戻しに行くと、財布の中には元恋人の里夢の写真が入っていた。彼は元恋人を探し、本屋にたどり着く。里夢は本屋のオーナーと結婚して双子を産んだが、離婚していた。

里夢の娘のシュエシュエは母と兄のことを語りたくて、テレフォンクラブを利用する。しかし彼女の話聞いてくれる人はシャオモーという青年だけだ。日本料理店に勤めるシャオモーは、夜ごとテレフォンクラブに行く。彼の外省人の父は脳卒中のせいで体が不自由だった。本省人の母は夫と子供を捨て、東京へ行ってしまった。シャオモーの夢は東京へ行って母親を探すことだ。最後に、シュエシュエとシャオモーは一緒に山村に行くことを約束した。

日本料理店に勤め、日本語の勉強をするシャオモー以外に登場する日本の表象は温泉旅館である。テレフォンクラブを通じて知り合った年上の女性はシャオモーを連れて温泉旅館に行く。二人が浴衣を着て、畳の上で話し合うシーンがある。

映画の中で、山村の人は都市に憧れるが、都市は彼らを悲しませる場所でもある。都市の人は日本に行きたいが、その夢を果たすことはできない。

27、『愛情靈藥』(2002) 邦題：愛情靈藥 B. T. S

オタク青年、エロ本屋の主人、日本のバンドのファンの女の子、日本のテレビ局チームなど、多くの人物が登場する。

映画の冒頭シーンで「台湾不良高校生 改造大作戦」という日本のテレビ番組が流れる。「台湾、それは深く日本の文化の影響を受けている国。車に始まり、ウォークマン、漫画からテレビドラマまで、台湾で目にする物のすべてに日本の流行の影が見える。しかし日本と同じく、台湾にも、その豊かな姿の裏側に多くの社会問題が……」。ナレーションとともに、ソニーの看板、サンリオのグッズ、ファッション雑誌、招き猫、フィギュアの映像が流れる。

日本のテレビ番組の四人のスタッフ、有倉、岡田、ルナ、ルミがいる。ルナとルミは名前と服装から見ると、日本の女性グループ PUFFY (パフィー) の亜美と由美を原型にしていることがわかる。入れ墨をしている有倉は若い時、住吉連合会に加入していたが、愛する女性、小出雪のために暴力団から離脱した。重病にかかった雪が有倉と一緒に台湾へ旅行に行きたいと言ったので、有倉は台湾ロケを計画した。

ほかに登場する日本の表象は日本のエロ本と、「犬丸」という日本刀である。

28、『藍色大門』(2002) 邦題：藍色夏恋

台湾の制作会社とフランスの Pyramide Productions の合資による映画だが、監督、脚本、俳優は台湾人であるし、ストーリーも台湾で展開するので研究対象として扱う。

女子高生のモンは、親友のリンが水泳部のチャンに恋していることを知る。リンの代わ

りにチャンに声をかけた。しかしチャンはモンが自分に気があると思い、モンに好意を抱き始める。女2人と男1人による恋愛物語である。

映画の中で、好きな人の名前をインクが無くなるまで書き続けると結ばれると信じるリンは、チャンの名前を書き始めるが、途中から「木村拓哉」に変わる。

### 29、『不散』(2003) 邦題：楽日

閉館の決まった「福和大戲院」という映画館の最後の日を描く。登場する日本人の客は色目を使って館内を歩いている。日本語のセリフは二つある。「俺、日本人なんです」、「さよなら」。

### 30、『給我一支貓』(2003) 邦題：猫をお願い

主人公の黒樹は自分の前世が日本人だと信じている。彼は友人の土匪の紹介で「夢中見」という読書会に参加した。読書会のメンバーと黒樹は新世紀を迎える前に奇妙な日々を過ごす。

武田真治が演じる黒樹と北村豊晴が演じる土匪は台湾人役で、中国語を話す。映画の後半に黒樹の日本語のナレーションがある。黒樹の名前の中国語の発音は「ヘイシュー」だが、字幕では kuroki と表記される。黒樹は自分の前世は武田鉄雄という侍だと思っている。日本のテレビドラマ「ロングバケーション」を見た後、木村拓哉の髪型を真似した。

ほかに、はっぴを着た人が運営している屋台が登場する。

### 31、『台北二一』(2004)

結婚を怖がるアホンと、結婚したいシャウジン、7年付き合っているカップルの物語。

アホンは不動産屋の営業マンで、日本語ができる。彼は台湾映画が好きで台湾の古い家を買おうと思っている日本人の俊を担当する。彼らは日本語で大切なものや金銭観について話し合った。アホンは、俊はお金持ちだからこそ、古迹や自然を大切に思うのだと思う。俊は逆に、台湾人はお金だけを重視していると言う。

### 32、『最好的時光』(2005) 邦題：百年恋歌

3組の男女の恋愛を描くオムニバス映画である。日本の表象は第1話の『恋愛夢』と第2話の『自由夢』に登場する。『恋愛夢』の最初には、兵役を控えた青年が片思いの相手に手紙を渡すシーンがある。その女性の名前は春子で、日本語読みでハルコと呼ばれる。

第2話の『自由夢』は日本統治時代の知識青年と遊女との物語で、サイレント映画である。日本統治時代の物語だが、登場人物の服装は漢服で辮髪があり、遊女が弾く楽器も中国の伝統楽器で、時代感覚が日本風でない。日本の表象は知識人と遊女の対話の中に示される。戊戌の政変が起きた後、日本に亡命した梁という革命家の先生が台湾に来たことを知識青年は遊女に語る。「梁先生が書いた詩を読み、私は非常に感動した」(梁先生寫的詩令我感動非常)、「梁先生は言った。中国には、今後三十年のうちに、我々を日本人の統治から救い出す能力はない」(梁先生說、三十年內中國絕無能力援救吾民脫離日人統治)。こ

これらの話や引用された詩から、梁という革命家は梁啓超、知識青年は林獻堂だとわかる。映画の最後に、遊女は知識青年に「あなたに聞きたい。私の人生を考えたことがあるの」(我想問你、可想過我的終身)と言うが、知識青年は沈黙のまま立ち去った。彼は既婚者で、以前何回も妾を囲うことに反対だと公言していたので、遊女を受け入れることができなかったのだ。3ヵ月後、辛亥革命が起こり、知識青年から手紙が届く。手紙には「私は東京に着いて、梁先生と会った。明日は上海に行く。春帆楼に遊び、梁先生の詩を思い出して、涙が出た」(我日前抵東京、已晤梁公、明將赴滬。此行遊馬關春帆樓、思及梁公詩、悵然淚下)と書いてあった。鄧小樺は次のように述べている。「その自由を追求する時代において、中国は帝国主義に抵抗し、自由を追求するのと同時に、台湾を陰の部分に残すしかなかった。陰の部分には形がなく、誰も気付かない。知識青年が遊女に書いた手紙のようなものだ。二人は数か月も遠く離れていたが、彼の手紙に書いてあるのは全部国家の大事で、彼女のことは何も触れていない。梁啓超が下関条約について書いた詩だけしかなかった。」

130

登場人物が当時の台湾の状況の比喻になっていることは明らかだろう。梁先生は自分を顧みるひまさえない中国人である。知識青年は、きれいごとを言うだけで、実際には自分のことしか考えない国民党員である。遊女は、中国人にとって屈辱的存在であると同時に、心を痛ませる存在でもある台湾人を指している。

### 33、『心靈之歌』(2005)

台北のラジオ局で働く録音技師がブヌン族の村に行き、純朴な人たち、美しい伝統音楽や大自然に触れて、価値観が変わる物語である。簡単な日本語の単語、「もう一度」などが出てくる。

### 34、『經過』(2005) 邦題：時の流れの中で

故宮博物院が出資した映画である。故宮で働く静と作家の東横は、「寒食帖」を見るために台湾に来た島英一郎と出会う。

島英一郎が初めて登場する場所は日本料理屋や日本の居酒屋が多くある台北の街である。「和風スナック」、「酔ってらっしゃい(酔愛)」などの看板が見える。日本料理屋の従業員は流暢な日本語を話す。北京に一年間留学したことがあるので、中国語も話せる。

実は、島英一郎の祖父は日本で「寒食帖」の修復を担当した人だった。死ぬ前にもう一度台湾に行って「寒食帖」を見たいと言っていた祖父の代わりに台湾に来たのだ。

### 35、『天邊一朵雲』(2005) 邦題：西瓜

AV男優の小康がある女性に好意を寄せる。AV男優であることを隠して女性に接近する。AV女優の夜桜すももが日本のAV女優役を演じている。

### 36、『山猪 飛鼠 撒可努』(2005) 邦題：イノシシ ムササビ サキヌ

パイワン族の撒可努(Sakinu)の同名の自伝的小説を原作とする。パイワン族のサキヌ

は営林署の職員となり、故郷の森を守っている。しかし政府は彼らの村落の地域に高速道路を通すことに決める。計画の撤回を求めるために、サキヌたちは担当官を現地視察に連れて行き、パイワン族の伝統的な生活文化の意味を知ってもらう。

映画の中で、かつて山奥に住んでいたパイワン族が植民地時代に日本人に追い払われて、平地に移住したこと、日本人に強く抵抗し激しい闘いをしたことが紹介される。

### 37、『戀人』(2005)

阿倫は愛する秀秀が他の男と結婚したので、自分を愛する安琪と付き合う。6年後、阿倫は夫と別れた秀秀を見かけて、前後の見境もなく家を捨ててしまう。

安琪は恋が叶うことを祈るため、石切夕張神社に行こうと考える。しかし最後には阿倫の帰りを待つことに決めたので、日本に留学する予定だった秀秀が安琪の代わりに石切夕張神社に行く。映画の最後は、石切夕張神社でのロケのシーンである。

### 38、『插天山之歌』(2006)

日本統治時代に生まれた作家の鍾肇政の『插天山之歌』と『八角塔下』を原作とする。日本統治時代末期、台湾人留学生の陸志驥は東京で抗日運動に参加したため、特高の桂木に追われる身となる。彼は台湾の山奥に逃げ込んだが桂木も追ってきた。逃亡中の陸志驥は同じ客家人である奔妹に惹かれて結婚した。彼は原住民の青年と閩南人の老人から様々な生活の知恵や真理を学ぶ。

映画の中で、台湾に暮らす各民族が描かれる。客家人は山に居住することが多く、漢人としての意識が比較的強い。山で自由に生きている奔妹と、抗日運動に参加する陸志驥はそれを象徴している。客家人は伐採や樟樹栽培などの林業に従事するが、原住民は狩猟、潜水や釣りなどが得意だ。原住民の達其斯はこれらの技能を陸志驥に教えた。閩南人の張凌雲は知識人である。日本の警察に監視されている彼は、かつて夢を抱いて中国に行ったが、失望し興ざめして帰ってきた。張凌雲は陸志驥に、台湾人としてのアイデンティティを教える。

主人公の陸志驥は抗日運動に参加するが、映画のテーマは反日ではなく、台湾人のアイデンティティである。映画の中で日本と関連するプロットは二つある。一つは陸志驥が学生時代に日本の教官や先輩にいじめられることだ。監督は『八角塔下』のプロットを用いて、主人公が抗日意識を募らせる原点を描いたということだが、ほかの植民地時期を描く映画と比べると、モチベーションが弱い。もう一つは特高の桂木である。しかし登場する時間が少ない。実は原作には、日本と関連するプロットがもっとある。例えば達其斯と陸志驥は最初のうち閩南語で交流するが、後に日本語も使う。また原作では、日本の敗戦後、逮捕されていた陸志驥は釈放され自由になった時、不意に日本の軍歌を歌い始める。悲喜交々の彼の複雑な気持ちを表すプロットである。しかし映画では、日光を浴びる山と赤ん坊の誕生によって、台湾の将来を示している。映画は意図的に日本と関連する内容を削除した。

一方、映画の中には直接台湾人のアイデンティティを示すプロットがある。奔妹が「どうして日本人はあなたを捕まえるの？ 私たちも日本人でしょう？」（為何日本人要抓你？ 我們不是日本人嗎？）と聞くと、陸志驥は答えた。「僕たちは日本人ではない。ただ占領され

ているだけだ。いいか、僕たちは台湾人だ」(我們怎麼會是日本人?我們只是被他們管的、你知道嗎?其實我們是台灣人)。実は原作を見ると、「僕たちは台湾人だ、中国人でもあるのだ」(我們是台灣人、也是支那人)と書いてある。監督は意識的に「中国人である」ことを削除したのだ。

#### 39、『松鼠自殺事件』(2006)

既婚者のメイは同僚の大島との不倫関係を夫に知られて、職場にいられなくなる。辞職したメイと大島は一緒に南アメリカの島へ旅行に行く。

窪塚洋介が演じる大島は台湾で暮らす日本人なので、大島もメイも日本語と中国語を混ぜて話す。監督によると、そもそも脚本の設定では主人公は台湾人だった。窪塚洋介が演じることになったので、日本人という設定になったという。

#### 40、『沈睡的青春』(2007)

青青が経営している時計屋に、中学校のクラスメートだった子涵が毎日同じ時間にやって来る。ある日、しばらく来なくなった子涵が心配で、青青は昔の卒業アルバムを取り出して住所を調べ、子涵の家を訪ねた。なんと子涵はすでに十年前に亡くなっていた。ミステリータッチの恋愛物語である。

青青の家の近くの駅に、願い事が書かれた竹筒の絵馬がぶら下げられている。

#### 41、『練習曲』(2007) 邦題：練習曲

聴覚障害のあるミンシァンは1週間の自転車の旅に出て、台湾の文化や歴史を再発見する。映画の中に、サヨン記念公園でガイドが客にサヨンの伝説について紹介するシーンがある。日本統治時期、学生たちに慕われていた日本人の教師に召集令状が届いた。悪天候の中下山する際に、恩師を見送りに行った少女のサヨンが足を滑らせて川に落ちてしまうという話である。原住民のおばあさんたちが「サヨンの鐘」を歌うシーンがある。

#### 42、『夏天的尾巴』(2007) 邦題：サマーズ・テイル ～夏のしっぽ～

4人の高校生の友情を描く。ディーン・フジオカがサッカーに夢中で落ちこぼれの日本人の転校生の朗を演じる。主に中国語を話す、日本語も少し混じる。

### 第三節 この時期の映画における日本の表象

1990年から2007年の台湾映画における日本の表象について、まとめておきたい。日本の表象が登場する映画のテーマは多様である。歴史をテーマとする映画は、『皇金稻田』を除くと、すべて台湾の歴史経験を描いている。日本統治時期を背景とする映画には『戲夢人生』、『最好的時光』、『俠盜正傳』、『天馬茶房』、『插天山之歌』がある。戦後台湾を背景とする映画には『好男好女』、『阿爸的情人』、『多桑』、『超級大國民』、『红柿子』、『太平天國』、『沙河悲歌』がある。ほかに、会話の中で日本統治時期に言及する映画は『山豬 飛鼠 撒



可努』と『練習曲』である。

外省人家庭を描く『紅柿子』を除くと、これらの映画には日本家屋が見えない。貧しい台湾人は日本家屋に住まないからである。ニューシネマにおいて、台湾に来た国民党員は日本家屋に住んでいた。日本人によって建てられた日本家屋は、国民党の官僚や学者のための寮として接收されたからだ。

ほかには、歴史がテーマではなく、現代社会を背景とする映画がある。これらの映画に登場する日本の表象はいくつかの種類がある。日本家屋、畳や障子などが登場する映画はヤクザと関連する。例えば『兄弟珍重』や『果醬』である。また例えば『飲食男女』は、飲食店や酒場が出てくる。日本の大衆文化も登場する。『多桑』、『好男好女』、『紅柿子』の日本映画、『感恩歲月』の野球、『藍色大門』と『給我一支貓』の木村拓哉などである。日本の伝統文化では、『戀人』の神社、『沈睡的青春』の絵馬、『忍者兵』の忍者などがある。

以前の映画になかったものはエロ本、AV女優、アダルトビデオなどのアダルト文化である。登場する映画は『河流』、『徵婚啓事』、『愛情靈藥』、『天邊一朵雲』など。1980年代に「有線テレビ」が違法だった時期から、日本のアダルトビデオを放送するチャンネルがあった。1993年に「有線放送テレビ法」が実施された後は、アダルトビデオ放送も合法になった。一般的な有線チャンネルの受信料以外に、さらに料金を払うと、暗号化されているチャンネルで、安く日本のアダルトビデオが見られた。「有線テレビ」の普及とともに日本のアダルトビデオも流行した。また、日本のテレビ番組やドラマだけを放送する専門チャンネルも現れて、日本の大衆文化への関心が高まった。特にテレビドラマの影響が大きい。

また、テーマを問わず日本語が登場する。日本人役、あるいは日本統治時代に生まれた台湾人は、『戲夢人生』、『阿爸的情人』、『多桑』、『超級大國民』などで当然日本語を話す。ほかに台湾人が日本語を話す映画として『太平天國』、『熱帶魚』、『心霊之歌』がある。日本語に由来して台湾語となった日本語が登場する映画は『忠仔』、『條子阿不拉』、『運轉手之戀』である。戒嚴令が解除されて、台湾本土を対象として撮られた映画が増えたので、日本語に由来する台湾語も多く登場する。これら日本語に由来する単語は、日本の植民地時代を経験した台湾の独自の文化だと言える。

これらの映画に登場する日本人は多様である。会社員、留学生、観光客、会社員、日本のテレビ局チーム、ゲーム会社の代表などが登場する。それぞれ違う個性を持ち、ステレオタイプな日本人ではない役が見られる。日本軍だけは単一のイメージで、『天馬茶房』以外の日本軍は残酷である。映画のテーマが多様になったので、以前の映画と比べると日本軍の登場が少なくなった。

『多桑』、『夢幻部落』、『戀人』は日本に行くプロットがあるが、いいイメージではない。『多桑』のお父さんと、『夢幻部落』のシャオモーは日本に行く夢を果たせなかった。『戀人』の秀秀は日本に行ったが、孤独だった。『千禧曼波』のビッキーと捷哥は東京に逃亡し、最後は北海道にたどり着いた。台湾人が日本に行くプロットだけではなく、日本人が台湾に行くプロットもある。以前の映画における日本人は植民統治のために台湾に来たので、特殊なプロットがなく、歴史的背景だけだった。2000年の『一一』を始めとして、日本人が台湾に行くプロットがある。『一一』の太田と『台北二一』の俊は台湾人と対等に交流し、知性的で台湾人にいいアドバイスをする役柄である。『愛情靈藥』の有倉と『經過』の島は愛する人の夢を叶えるために台湾に来る。

## 第八章 2008年－2015年の台湾映画（ポストニューシネマ）における日本の表象

### 第一節 2008年から2015年までの台湾における映画の発展

2010年、中国は海峡兩岸經濟合作架構協議(ECFA)を締結し、台湾映画の輸入割り当て規制が撤廃されることになる。台湾との合作映画は中国映画の興行収入の分配比率と同様なので、これをきっかけに、台湾と中国との合作映画は急速に進展する。

実はECFAが締結される前に、すでに合作映画が制作されていた。1990年代は台湾映画全体の興行収入が低かった。台湾の投資者は資金を香港に移した。多くの映画制作会社、例えば「湯臣電影事業有限公司」は台湾から香港に移転し、「學者股份有限公司」は香港に「天幕電影有限公司」を設立した。同じ時期に、中国側の合作映画を担当する「中國電影合作製片公司」も香港で支社を設立したので、合作映画が急速に発展し始めた。

1990年代から、台湾も中国との映画合作を解禁した。ただし、すべて台湾資本、または台湾系の香港の映画会社の出資でなければならず、俳優の出身地による出演者の制限もある。ECFAが締結された後、中国側も映画合作に対して、出資額、中国の俳優の出演者数などの比率に制限を設け、脚本の内容についても、中国と台湾の関係に触れるものを規制した。それでも、台湾と中国との合作映画の制作数は年々増加する。<sup>131</sup>しかし制作された後、上映できなかった映画もあるので、合作映画の全体をまとめるのは困難である。

合作映画の経験があるプロデューサーの黃志明は中国との合作映画（合拍片）と撮影協力映画（協拍片）について以下のように語っている。<sup>132</sup>合作映画は制限が厳しく、資金や中国の俳優の出演者数についての制限がある。また、事前に中國電影合作製片公司に申告して、脚本などが検閲を通らないと、撮影許可はもらえない。内容の審査について言えば、中国の「貧しさ」や「迷信」などに触れていると、上映許可はもらえるが、合作映画ではなく、撮影協力映画になる。『言えない秘密』（2007）は台湾制作の映画なので合作映画の条件に当てはまらない。しかし映画の発行は中国政府の資本で作られた「香港銀都机构有限公司」に任せたので、最終的には合作映画として中国で上映された。上映許可をもらうために、わざと「台湾」の要素を避ける場合もある。例えば『言えない秘密』は台湾の淡江中学校で撮られたが、編集によって「台湾」ではなく、中国の町で展開する物語だという設定にして、結局は合作映画としての上映許可をもらった。

検閲のために、多くの脚本が影響を受け、台湾映画における日本の表象も消えていると判断して、本論文では中国だけではなく、香港、日本、フランスなどの外国との合作映画を研究対象としない。

2008年に公開された『海角七号』は、ほぼ二十年ぶりに観衆の関心を台湾映画に強く引きつけた。台湾人であるからこそ理解できるセリフのニュアンスを観衆は読み取った。そのため、もともと台湾で主流の文芸性が強い映画や青春映画以外に、2008年からは台湾文化をテーマにした、奮闘する平凡な庶民たちの家族愛を描く映画（コメディを含む）がブームを巻き起こす。奮闘、家庭、喜劇などの特性があるので、毎年正月映画として公開された。夜市を題材とする『雞排英雄』（2011）、「陣頭」という台湾の廟の祭でのパフォーマンスを題材とする『陣頭』（2012）、台湾のヤクザを描くコメディ『大尾鱸鰻』（2013）などである。

また、2007年に上映された『練習曲』以降、台湾では一連のロードムービー、『流浪神狗人』（2008）、『帶一片風景走』（2011）、『野蓮香』（2012）、『到不了的地方』（2014）などが

作られた。実は『練習曲』の前にもすでにロードムービーがあったが、『練習曲』の後は特に自転車ブームが起こった。ロードムービーに類するものとして離島へ旅する映画も多く制作された。

## 第二節 日本の表象が登場する映画

この時期の映画はすべて現存している。日本で公開された映画には邦題を付した。

### 1、『牆之魘』（2008）

1950年代、木村は太平洋戦争の前に教師として台湾へ行く。読書会で左翼思想を宣伝し、台湾の労働者阿義に慕われるようになった。その後、国民党に追われたため、阿義は壁を二重にして、木村をその中に匿った。八年間、木村は壁の中から出ることが一度もなかったが、阿義の妻阿貞と不倫関係になった。木村は自らを恥じて壁の中から出てきて、妻の不倫を知らないふりをしている阿義に懺悔した。怒り狂った阿義は木村を殺した。最終的に、阿義は一人で三つの身分—木村、木村と一緒に理想を話す阿義、現実の阿義—を兼ねて生活を続けていく。これはマジックリアリズムのエンディングである。

非常に興味深い作品で、人によって多くの解釈がある。この映画は白色テロ時代に十八年間、弟の家の壁の中に匿われた施儒珍の実話から改編したものだった。映画はこの人物を台湾人でなく、日本人にしたところに含意があると思う。政治的な意図を読み取る観点と、人間的な悲劇とみる観点に大きく分かれる。日本の表象としては、二つの意味がある。まず阿貞と不倫関係になり、そして懺悔した行為だ。ずっと聖人のように敬愛されていた木村は国民党に捕まりたくないで、壁の中に入り、外界と接することができなくなった。最後に、長期間の重圧に耐えられず、壁の中から出た瞬間、木村は神から人になった。そして真相に直面した阿義は精神が崩壊した。ここに日本と台湾の崇拜と被崇拜の関係、それを強めた国民党の役割、事実を知らないふりをする台湾とその崇拜関係の崩壊という連鎖反映が示されている。もう一つはエンディングで三つの役割を兼ねる阿義の象徴的意味である。最後に、木村の代わりに壁の中に入った阿義は明らかに日本の影響を受けた台湾人を象徴している。

### 2、『情非得已之生存之道』（2008）邦題：ビバ！監督人生！！

主演を兼ねる監督の鈕承澤の半自伝的映画である。演出家兼俳優のドウズが、政治や社会の腐敗を描くドキュメント映画を制作する過程の悩みを描く。

映画の中で、主演俳優が逃げてしまい、新しい俳優をキャスティングする時に、「クソ！ジェリー・イエンにしよう！それが一番いい！日本で売れば、海外市場も手に入る」（我々他媽找言承旭、最好、我們還可以賣日本、整個海外都有了）というセリフがある。日本が海外全体を代表することを示していると言えるだろう。

### 3、『九降風』（2008）邦題：九月に降る風

野球の大ファンの高校生たちを主人公にした青春映画。映画の中で、男子高校生二人が

屋台で野球の試合を見ながら対話するシーンがある。彼らが話すのは郭李建夫が阪神タイガースに入団したことだ。1992年、バルセロナオリンピックの野球の試合の準決勝で日本を相手に投げ勝ち、翌年、彼は阪神タイガースに入団した。

また、「飯島愛がこんなに早く引退したのは残念だ」（飯島愛這麼早退休太可惜了啦）と語るシーンがある。少年の一人はアダルトビデオのものまねをして「やめて」と言う。少年たちは日本のフィギュアを机の上に置いている。

#### 4、『蝴蝶』（2008）

主人公である一哲の祖父は戦後台湾に留まった日本人で、母は蘭嶼出身の原住民女性だった。一哲の父は妻と子供を見捨てて、一人で日本に渡り、ヤクザになった。後に一哲の弟は刃傷事件を起こして、父がいる日本に逃亡した。弟の代わりに入獄した一哲がようやく刑期を終えて南方澳に帰ると同時に、父も20年ぶりに台湾に帰ってくる。映画の最後で、一哲は父親を殺す。

一哲兄弟は日本人と原住民の血を引いているという設定で、台湾人を象徴していると言える。日本人と原住民のハーフなのに、日本語も原住民語もできず、外省人でも本省人でもないのに、中国語と台湾語を使っている。これは明らかに台湾人のアイデンティティの分裂を比喻している。日本人であることを自認する父は日本語の通じない息子に対して台湾語を使わないし、子供が小さいころから親としての義務も放棄した。日本と台湾の間を勝手に行ったり来たりして、母の自殺にも責任がある。これは完全に日本と台湾との関係に置き替えてもよい。

#### 5、『海角七號』（2008）邦題：海角七号 君想う、国境の南

台湾の恒春で日本から歌手の中孝介を招いてコンサートが開かれることになる。そのコンサートの前座バンドを地元で募集し、アガを中心に6人の地元バンドが結成された。アガは台北でミュージシャンの夢が叶わず、故郷の恒春に戻り郵便配達の仕事をしている。彼は日本統治時代の住所「高雄州恒春郡海角七番地」に出された小島友子宛の郵便物を見つける。前座バンドのマネージャーも友子という名前の日本女性だった。映画は1940年代と現代の台湾の二人の「友子」の恋愛物語を描く。

以前の映画に登場した日本の女性は大和撫子らしく、穏やかで男性に尽くすイメージだったが、『海角七號』の現代の台湾に登場する友子は気が強く、外見に気を使う女性である。職業女性としての責任感も強くて、一生懸命で頑張り屋だ。

映画の中で、都市の台北は冒頭にだけ登場するが、田舎の恒春とは対照的である。アガも友子も台北で失意に陥ったが、恒春に行き慰められた。恒春は伝統と本土を象徴する場所で、この「伝統と本土」は二つの方面から描かれる。まず恒春では各民族が仲良く暮らしている。前座バンドのメンバーはのんびりした閩南人、ルカイ族の警察官、原住民の酒を売る客家人、日本統治時代に生まれた郵便配達員、日本人と台湾人のハーフがいる。日本語が話せる茂伯は「野ばら」を歌う。

もう一つは「日本」を用いて「台湾の歴史経験」が示されていることである。実のところ日本統治時代の雰囲気は保たれている場所は、おそらく恒春ではなく、台湾文化協会が設立された台北の大稻埕だろう。しかし『海角七號』の中では、国民党統治の象徴である

台北と対照をなすのは日本統治の風情が溢れる恒春である。ただ都市化を批判するだけなら、恒春の本土性だけを強調すればいい。つまり地元バンド結成のストーリーラインだけで映画が成り立つ。しかし、日本統治時代の物語も恒春とつなげているところに、監督の国民党統治に対する批判の意図が見える。日本に対する批判は一言もなく、友子を捨てる日本人教師によって示されるだけだ。国民党統治に対する批判は映画の冒頭、アガが台北を離れる時口にする中国語の罵り言葉で表現される。結果的に、国民党統治のひどさが強調され、日本統治時代が美化されたというようにも受け取れる。

また、映画の中で茂伯以外に日本語が話せる台湾人はハーフの大大の母親である。彼女は、「日本人は約束を果たさない」と思い、日本人を嫌っているが、なぜか日本語が話せる。モデルの友子が探している小島友子は実は彼女の祖母である。彼女は友子にこう言った。「私、おばあちゃんにとってもひどいことをしたの。だからもう会わず顔がないの。」映画の中でははっきり述べていないが、大大の父親は日本人である可能性が大きい。映画上映後に出版された脚本を見ると、彼女は過去に日本の男性に遊ばれて、私生児として大大を産んだことがわかる。彼女も彼女の祖母も、日本人の恋人に棄てられたのだった。この点からも、監督が国民党統治のひどさのために、日本統治時代を美化したという意図が明らかで、決して日本の植民地支配を懐かしく思っているわけではないことがわかる。

#### 6、『花吃了那女孩』（2008）邦題：キャンディレイン

レズビアンを描く4編からなるオムニバス映画である。その中で日本と関係があるのは第二編の「看不見攻撃的城市」。ヒロインのUは台湾の中華料理店のコックだが、日本のカップラーメンが好きで、日本に行く計画をしている。一見どうでもいい人物設定だが、監督のインタビューによると、これは意識的な設定である。監督は次のように述べている。「二人の関係には四種の可能性があります。一緒にいると嬉しい、一緒にいると嬉しくない、一緒にいないと嬉しい、一緒にいないと嬉しくない。そもそも、これは台湾と中国との四つの関係性の隠喩です。」<sup>133</sup>つまり映画の第二編「看不見攻撃的城市」の主旨は台湾と中国が「一緒にいると嬉しくない」ということだ。映画中のUはパートナーのリンに会う前から、すでに日本に対して好感を持っていたが、気の強いリンと付き合った後、日本に行く決意を固めた。これは、台湾が親日になる理由を比喩的に描いていると解釈できると思う。

#### 7、『一八九五』（2008）邦題：一八九五

1895年の下関条約により、日本が台湾を接収した時に起きた客家人を中心とした抗日運動を描いている。

主に登場する日本人は近衛師団長の北白川宮能久親王と陸軍軍医として随行する森林太郎である。映画の前半では大きな抵抗もなく粛々と接収が進む。全体の雰囲気は穏やかで、北白川宮と森林太郎の対話も台湾の美しさや豊かな物産をめぐって展開する。しかし、北白川宮が微熱を発した時、空気が一変した。南進を始めた日本軍は、ゲリラ戦を挑んで来た客家義勇軍のために、大きな犠牲を出す。厳しい戦況に、「これは接収ではない、戦争だ」と北白川宮は言った。

北白川宮が捕虜と面会するシーンもある。「十九歳、まだ若い。私はお前の敵ではない。それどころか、お前の勇気に敬服している。戦争を早く終わらせ、平和に共存できるよう

にしたい」と北白川宮は説得を試みる。反抗する捕虜にも冷静かつ穏やかに対応した。森林太郎が捕虜に乱暴する日本兵を止めるシーンもある。しかしその後、女や年寄りまでが義勇軍に参加したため、良民とゲリラの区別が出来ず、日本軍は多くの死傷者を出し、特務曹長までが戦死した。この状況に対して、「総督府は抵抗するものには、その場で厳罰と処刑を命令しております、つまり賊軍良民を問わず、すべて一網打尽にせよとのこと」と部下からの報告があった。

旅団長の山根信成の到着とともに、北白川宮は無差別掃討の命令を出した。一つの村のあちらこちらに遺体が見える場面もある。北白川宮は森林太郎に「私はかつて京都の寺に軟禁されて、涅槃経を読んだ時、地獄について描いた部分があった。今でもそれを思い出すと恐ろしい。しかし、その光景が今私の眼前に展開されるとは、思ってもいなかった」と言った。北白川宮は沈痛で切ない様子を示す。日本の掃討作戦は国際的にも非難され、抵抗した側は同情を得た。森林太郎は「本島はわが領土となりました。台民たちも国民であり、こんな殺傷行為はやはり」と言ったが、北白川宮は賊軍を八卦山に誘い込み、大砲で戦いを一気に終わらせることを決意した。

同時に、日本軍は風土病に苦しみ、戦病死者を出した。「母に戦死したと伝えていただけませんか？お願いします」と言って、死んだ軍人もいた。北白川宮の体温も上昇した。戦死者より何倍もの戦病死者がいたことで、森林太郎は「殿下、私には戦争というものが分からなくなりました」と言う。最後、日本軍は八卦山の戦いに勝ったが、北白川宮は重病にかかった。目を閉じる前に彼は桜を見た。しかしそれは錯覚であり、彼が見たのは桜ではなく、ただの落ち葉だった。

映画全体を見ると、北白川宮は最も複雑に描かれた人物だと言える。最初は意気軒昂で、台湾を接収してきた。物産などにも詳しいし、山桜を植えようとして、台湾統治に期待している様子だった。途中で客家義勇軍の抵抗にあって、日本側に死傷者が出たが、彼は冷静に対応し、捕虜に激怒することなく、司令官の身分に相応しい態度を示す。映画の後半で、北白川宮は総督府の命令に従い、無差別掃討の命令をしたが、良心の呵責に苦しむシーンはいくつかあった。映画の中で何度も「早く戦争を終わりにしたい」というセリフが見られ、彼のもどかしさが感じられる。北白川宮と比べると森林太郎の性格設定は単純で、主に慈悲心を表現している。これは彼の文人と医官の身分に相応しい。日本を糾弾するところは三つある。一つは捕虜に粗暴な振る舞いをする日本軍だ。しかしこういう粗暴な日本軍もいれば、映画の後半には戦病死する日本軍もいた。日本を非難する場面は少なく、映画全体は時代に翻弄された庶民、あるいは階級が低い人々を描いている。ほかに日本軍が無差別掃討の命令を出した後、一つの村のあちらこちらに遺体が見える場面と、日本の掃討作戦が国際的に非難されたと語られる場面がある。しかし、この二つのシーンは事実に基づいており、映画の中でも数秒間で終わるシーンなので、全体的には淡々と描かれていると言えると思う。

## 8、『停車』(2008) 邦題：停車

主人公夫婦の結婚生活に危機が訪れる。関係を修復するために主人公はケーキを買おうとしたが、二重駐車されて車が出られなくなってしまう。その車の持ち主を捜す奇妙な一晚を描く。

主人公は車の持ち主を捜す途中で、昔ヤクザだった理髪店の店長と出会う。彼の店の壁

に小林悟監督の作品『肉体のパラダイス』のポスターが貼ってある。

#### 9、『絶命派對』(2009)

セレブ達の集まったパーティーで人々が死んでいくサスペンス映画である。小澤マリアが演じるモデルは日本語と英語を話す。監督の話によると、最初は台湾のモデルに依頼したが、セクシーなシーンが多いので断られた。そのため小澤マリアを起用したという。

#### 10、『爸…你好嗎?』(2009) 邦題：お父さん、元気?

父をめぐる10編からなるオムニバス映画である。第4話『期待』の中で、息子の性転換手術に戸惑う日本のお父さんが登場する。

父親が台湾へ行くことに反対しても、彼はすべてを放棄して、台湾人の妻と子供のために台湾に移住した。女装した息子が性転換手術を受けると告白した時、彼は息子に「ちゃんと考える、ちゃんと考えるんだ」(你要考慮清楚、你要考慮清楚喔)と言い、ベランダに行き泣いた。

さらに謝る息子に「大丈夫だ、父さんは言っただろう、父さんは悲しまない。父さんが母さんとばあちゃんにちゃんと説明するから」(不會啦、爸爸有說過、爸爸不會難過、知道嗎。我會好好跟你媽媽、跟阿嬤說的)と言いながら、両手をひろげて息子を抱きしめた。優しく、愛に溢れた父親の表象は珍しいが、苦しみに耐える強さは日本人らしい。

#### 11、『帶我去遠方』(2009)

優しい兄の阿賢と、色覚障害がある妹の阿佳、二人の成長を描く。主人公阿賢の初恋の相手として、森という日本から来たバックパッカーが登場する。

#### 12、『對不起我愛你』(2009)

女優の田中千絵の実話に基づいて改編された作品である。田中千絵が本人役で出演している。中国語を学ぶために台湾へ行った日本人が、ある日映画のヒロインにキャスティングされた。映画撮影が終わった後、彼女は高雄への旅に出て、疲れを癒す。

#### 13、『艋舺』(2010) 邦題：モンガに散る

極道に足を踏み入れた少年たちの波乱万丈の運命を描く。映画の中で、少年たちの父はそれぞれ本省人系ヤクザと外省人系ヤクザの親分である。本省人系ヤクザの親分は日本語の名前、「ゲタ」と「マサ」で呼ばれる。名前だけではなく、スタイルも日本式である。銃は卑怯者の武器だと考えるゲタ親分はいつも下駄を履き、日本刀を持っている。彼らがいつも通っている宴会をする場所も、和服の店員がいて、畳と障子など、完全に和風な作りである。外省人系ヤクザの親分は対照的である。中国語の名前で呼ばれ、スーツを着ていて、銃を使う。

主人公の一人である蚊子は富士山と桜の絵葉書を持っている。「それはあなたのお父さん

が日本にいた時に送ってきたの」と、蚊子の母親は言った。蚊子は自分が生まれる前に日本に行き、わずか三か月で亡くなったお父さんに憧れる。蚊子の夢は日本に行って桜を見ることだ。しかし蚊子は日本に行って桜を見る夢を叶えられず、死の前に見たのは桜のように散る自分の血だった。

#### 14、『眼涙』(2010)

過去に容疑者を拷問した老刑事が罪を贖う物語である。映画の中で、アダルトビデオ女優に触れる時に松島かえでの名前が出てくる。また、映画の中で経歴の長い警察は「〇〇哥」あるいは「先輩」と呼ばれる。

#### 15、『第 36 個故事』(2010) 邦題：台北カフェ・ストーリー

カフェを開いた姉妹が客と物々交換して、様々な人と出会う物語である。中孝介が母親のために古い歌の本と物々交換で歌う日本人観光客として登場する。彼は「ふるさと」を歌う。

#### 16、『父後七日』(2010) 邦題：父の初七日

父の死から葬儀までの7日間をユーモアラスに描く。主人公の一人の小荘が道士の阿義と二人で阿義が書いた詩を読んでいるとき、二人の対話に急に日本語の単語が出てくる。「你這樣不行啦再稍微、元気です」、「元気です？わかりました」。このシーンから次のシーンに転換、おばさんたちは小荘のお母さんのことを話している。なんと昔、阿義は小荘のお母さんを好きだった。しかし、小荘のお母さんは地元を離れたくて、一人で台北に行ってしまった。このシーンで背景音楽として「怨み節」が流れる。

#### 17、『第四張畫』(2010) 邦題：4枚目の似顔絵

父親を亡くした10歳の小翔は、長く離れて暮らしていた中国出身の母のもとに身を寄せる。しかし継父は暴力を振るう人だった。さらに父の代わりに面倒を見てくれた用務員は退職が決まった。小翔は苦境に立たされる。

小翔の面倒をみる学校の用務員は小さい頃に上海にいた時の話をする。回想シーンで日本の軍歌が流れる。

#### 18、『當愛來的時候』(2010) 邦題：愛が訪れる時

高校生の来春は愛人の娘だった。一家の大黒柱である本妻、婿養子の父、愛人である実母、自閉症のおじさん、そして妹と祖父まで、みんなが一緒に暮らしている。この複雑な大家族は来春の妊娠や来春の父の突然死をへて、お互いを理解し、新しい命の誕生を迎える。

来春の家族は台湾式居酒屋を経営している。店はボロボロで、装飾もあまりない。唯一の装飾のある空間はヤクザが使う部屋である。装飾といっても、ただ壁に日本のビールの



ポスターが貼ってあるだけだ。ヤクザと警察が店に来て、店が一体どちらにみかじめ料を払うかという相談をする時に和服を着た女性のポスターが見える。

座ると運が悪くなるテーブルに座っている客を見て、来春は話しかけた。全く運が悪くなることを恐れない客の職業を尋ねると、客は死体に化粧を施す「禮儀師」だと答えた。来春が「あなたは日本映画の『おくりびと』みたいな人なの？」（你是說像日本有一部電影叫送行者那樣嗎）と聞いたのに対して、客は「映画とは違う。本物だ」（不是電影、是真的）と言った。映画の全体を見ると、来春はずっと離合集散の繰り返しを経験している。「來『當愛來的時候』」があれば「去『送行者』」もある。

#### 19、『彈簧床先生』（2011）

スプリングマットレスを売る男の浮気を描く。夫を亡くした女親分が登場する。彼女はよく和服を着て、日本料理を食べる。

#### 20、『翻滾吧！阿信』（2011）邦題：ジャンプ！アシン

一度は諦めたが、再び体操の世界に戻ろうと奮闘する選手の物語である。主人公の部屋の壁には斉藤由貴の「卒業」のポスターが貼ってある。スクーターに工藤静香の写真がプリントされている。また、体操をやめた時、主人公は裏社会の人と出会う。日本式の温泉でヤクザの親分が登場するシーンがある。

#### 21、『那些年、我們一起追的女孩』（2011）邦題：あの頃、君を追いかけた

作家を兼ねるの監督九把刀の同名の自伝的小説を原作として、少年の恋愛と成長を描く。映画の中で、学生たちが日本のアダルトビデオを見るシーンがある。大学寮でルームメイトと一緒にアダルトビデオを見るときに、「飯島愛は年取った。小沢まどかの方がいい、大浦あんなもいける」（飯島愛太老了、小澤圓看起來比較可口、大浦安娜也不錯）というシーンがある。

映画に登場する漫画は「ドラゴンボール」、「スラムダンク」と『少年快報』の三種がある。『少年快報』は1989年末に発刊された週刊少年漫画雑誌である。当時日本の『週刊少年サンデー』、『週刊少年ジャンプ』、『週刊少年マガジン』、『週刊少年チャンピオン』をミックスして作った海賊版雑誌だった。1992年、台湾の新しい著作権法ができたので、停刊になった。当時は日本の漫画が特に流行っていた時期で、学生たちが「井上雄彦が数週間前に交通事故で死んだって！」（聽說井上雄彦前幾個禮拜出車禍死了）というセリフもあり、漫画家の噂話も多かったようだ。

また、学生たちが「ドラゴンボール」を読んで、漫画の中の天下一武道会のルールを借りて、喧嘩大会を行うというプロットがある。

#### 22、『賽德克・巴萊（上）太陽旗』（2011）邦題：セデック・バレ 太陽旗 、『賽德克・巴萊（下）彩虹橋』（2011）邦題：セデック・バレ 虹の橋

1930年、日本統治時代の台湾で起こった原住民セデック族による抗日事件—霧社事件を

描く映画である。抗日事件を描く映画だが、映画全体に反映されているのは今の台湾が直面している問題だと思われる。

『セデック・バレ』が台湾で上映された後、一部のタウツァ群の人が、映画に登場するテム・ワリスの設定に対して不満を示した。歴史事件を描いた映画がいくら歴史を研究し、学者の力を借り、さらにセデックの証言に基づいていると言っても、映画は映画である。歴史は同じ時点で記録しても違うものになる。歴史は各自の解釈で作られるもので、各自の解釈が歴史あるいは史実の一部だとも言える。この角度から見ると、映画自体が抗日であるかどうかは問題でなくなる。漢人である監督の立場と視点で解釈した霧社事件であり、その視点から見た各民族の様相だと思う。同じセデックでも、一部のタウツァ群の人は、この映画はタウツァに悪意があるという意見を出している。監督自身の話によると<sup>134</sup>、漢人教育の影響で悪くなったテム・ワリスの形象を意識的に変えたいと思ったが、実際は効果が予想したほど出なかったと言う。第2部で、「私は私の祖先のために戦う」とテム・ワリスが小島に言うシーンと、テム・ワリスが息子と虹の橋について話すシーンに、監督が言ったような意味が含まれているのだろうが、それはセデックの信仰に対する認識がなければ理解できないと思う。普通の観客は、テム・ワリスが個人的な理由で味方蕃になったと感じるだろう。これは映画のほかの部分で示されている多元的な対抗という視点と違い、単純な善と単純な悪の対抗に見える。タウツァ群の問題について、映画を撮る前に監督はトゥグダヤ群、タウツァ群、トロック群の人たちと面談したようだが、結果的に示されたのはやはりセデックの複雑で独特な歴史観と歴史ではなかった。このように、ただの一つの映画の脇役の設定でも、違う民族の立場で解釈すると紛争になる。それは各民族の人が各自のアイデンティティーを持っているからだ。このように、同じ土地で生活しているにも関わらず、同じアイデンティティーと同じ目標を持ってないことは今の台湾が抱える最も厳しい問題の一つである。

テム・ワリス以外の『セデック・バレ』の設定についても同じことが言える。時代が変わっても、台湾の民族間の対立構造は変わらない。例えば、この映画で1930年以降の場面には、酒を買う金を少し渡せば原住民に危険な仕事をさせることを許す日本人巡査、原住民の家政婦を罵倒する日本女性、長官がくるので蕃人を踊らせようとする巡査が登場する。それと反対に漢人の雑貨屋の店主は原住民にやさしい。酒を掛売りしてやるし、原住民語が話せる。台湾人でないとこの皮肉は分からないかもしれない。ここに見える日本人と原住民の関係は、実は現在の漢人と原住民との関係に似ている。むろん政策と時代の進歩とともに少しの改善はあるが、認めないといけないのは今の台湾に依然として漢人の原住民に対する差別と偏見が存在するということである。

また、映画の中にモーナ・ルダオと花岡二郎が対話するシーンがある。その対話は今の台湾が直面している問題の比喩だと思う。「死んだ後あなたは日本の神社に入るのか、それとも我々祖先の国へ行くのか」とモーナ・ルダオは花岡二郎に言ったが、その場で花岡二郎は返事できなかった。これはアイデンティティーの問題を象徴する。「内紛こそが人に卑しめられる原因だ」とモーナ・ルダオは言った。これは台湾内部の各民族の紛争を指している。最後に、「文明的な生活ができるし、野蛮な狩猟をしなくてもいいし、日本に統治されるのはよいことではないのか」と言った花岡二郎に対して、モーナ・ルダオは「狩場もなくなり、セデックもいなくなり、二十年後の子供は全部日本人になってしまう」と返事した。これは明らかに中国との統一を暗示している。

『セデック・バレ』が台湾で上映された当時、この映画は一体反日なのか親日なのか、

話題になった。台湾は歴史的な背景によるアイデンティティーの問題があるので、大きく異なる観点が出てくることは予想できる。面白いことに、映画を見た中国人の感想を聞くと、これは親日だという人が多い。日本人を美化し過ぎている、セデックは民族精神がないなどの評価がよく見られる。日本人の感想を聞くと、反日だと思う人が比較的多い。特に登場する日本人巡査はステレオタイプの日本人にすぎない、役柄の悪人ぶりが誇張されているという感想がある。だが私は誇張ではないと思う。時代の雰囲気と権力不平等の下で、人間性が露になったのだ。あの時代だけではなく、実は今の時代にも似たような人間がいるのではないか。台湾を近代化させたのは植民地支配のおかげだという説があるようだが、それはないと断言できる。植民地支配を肯定することはありえない。それはこの映画が文明と野蛮を強調していることからわかる。何が文明か、何が野蛮か、それを最終的に定義するのは力がある側である。刈った首で家を飾るトゥグダヤ人が野蛮で、子供を殺す日本人は文明的だと言えるか。1930年代に登場する日本人巡査は、日本の植民地で台湾の教育や医療などが進歩して文明的になった、と語る。しかし文明的になったとはいえ、トゥグダヤ人は幸せではなかった。むしろ野蛮であった時のほうが幸せだった。もしも選択の自由があれば、彼らはきっと野蛮と見なされたセデックの文化を選ぶだろう。最後にトゥグダヤ人は祖先の国へ行く道を選び、野蛮な手段で戦いを挑む。したがって、『セデック・バレ』の中心テーマは抗日、台湾人のアイデンティティー、植民地支配などではなく、むしろ自由の追求だろう。特に映画が意識的に示すのは選択の自由だと思う。そもそも日清戦争以前、清朝が実際に統治していたのは台湾の西半分で、東半分は原住民が自由に生活している地域だった。当時のセデックは、人も、土地も家も、全部理由もなく、選択の余地もなく、日本のものにされてしまった。選択することなく、文明を教えられた。表面上は選択の自由があるように見える。例えば部族の存続のため、モーナ・ルダオは戦いではなく、屈服を選んだ。花岡一郎や花岡二郎は日本人になることを選んだ。しかしこのような「迫られた」選択の結果、映画の最後で彼らは全員死の道に到った。これも経済的に中国に依存すぎる台湾の現状を比喩しているのかもしれない。

## 23、『皮克青春』(2011)

医者之家に生まれ、バイオリンを学ぶ少年が、ある日ギターに魅せられる。ポピュラー音楽を嫌う祖父、かつてギターを放棄した父、ロックが好きになった少年、親子3世代の衝突と愛情を描く。

主人公の阿森の祖父は日本式教育を受けた台湾人で、地元で有名な医者である。本人の考えを聞かず、無理矢理息子を医者にさせた。さらに息子が医者になってからも、よく息子の診断に口を出したり、患者の薬を変えたりする。さらに孫の進路も勝手に決めた。映画の中で祖父が北村という日本人の楽器店オーナーと日本語で話すシーンがある。

「歡迎光臨。」

「北村君。」

「お久しぶりです。」

「孫が毎日来てないかね。」

「あ…はい、毎日来てますよ。」

「孫が来たら、もう入れないでくれ。」

「別に俺が呼んだわけじゃない、彼が自分で来るんだよ。」  
「子供は分からないんだ、未来を邪魔しないでくれ。」  
「彼は自分がやってることをわかってるよ。」  
「これからどうなる、医者にならずに、楽器店を開くのか。」  
「これは俺の個人的な問題だ、あんたに関係ない。」  
「オイ、日本に帰って、敬語を忘れたのか。」  
「あんたこそ、そんなに日本語がうまいのに、なんで日本に移り住まない。」

北村は楽器店を経営していて、店に小さな練習室があり、そこを阿森のバンドに貸している。北村は一見すると口が悪く、金銭欲が強い人だが、実は音楽が好きで、才能のある阿森に惜しみなく高価な楽器を貸す。

#### 24、『燃焼吧！歐吉桑』（2011）

映画のタイトルは「歐吉桑（おじさん）」だが、中身は日本と関係する要素が一つもない。監督のインタビューによると、『歐吉桑』は日本人や本省人の中年男性（原文は「台籍老男人」）が親しみやすいので、このタイトルにした。<sup>135</sup>「歐吉桑」という単語はもちろん日本語に由来するが、現在の若者にとってもはや台湾語になっていると思う。

#### 25、『不一樣的月光：尋找沙韻』（2011）

北京のある監督が、台湾の日本統治時代のサヨンの遭難事件に関する映画を撮りたいと考える。サヨンは慕っていた日本人の教師を見送る途中に、河に流されてしまった原住民少女である。台北の小茹は北京から来たカメラマンと一緒にサヨンが遭難した南澳のタイヤル族の部落を訪ねる。

映画の中に、伝説を再現するシーンがある。日本人の教師は部族の人々の話の中で、面倒見の良いイメージで登場する。

「ここまででいい」  
「先生、送ります」  
「いや、ここから先は俺一人で行く」  
「先生」  
「みんな本当にありがとう、元気でな」

最終的に、サヨンの遭難事件に関するプロジェクトは実現しなかったが、小茹は多くの貴重な映像を撮った。サヨンの物語は日本統治時代に『サヨンの鐘』、国民党の権威統治時代に『紗蓉』という題名で映画化されている。『不一樣的月光：尋找沙韻』においては、話の中に登場する北京の監督が撮ろうとしたが成功しなかった。これは原住民の運命や、アイデンティティーの解釈権がいつも他民族の手に委ねられていることを嘆く意味が込められていると考えらる。

#### 26、『女孩壞壞』（2012）

映画の中に日本人の監督が登場する。その役を演じたのは本物の監督である北村豊晴だった。映画の中ではとてもロマンチックな監督で、話し方が婉曲で几帳面な性格である。

#### 27、『Z-108 棄城』（2012）邦題：Z108 地区～ゾンビ包囲網～

台湾初のゾンビ映画。登場する日本人は申太郎という殺人鬼と仲村という記者である。

#### 28、『白天的星星』（2012）

あるアメリカの若者が山中のタイヤル族の村を訪れる。雑貨店を経営する中年の女性は秘密の理由があって、彼に英語を教えてもらうことを望む。

映画の中に、米多力というおじさんが登場する。小さな村の唯一の郵便配達員である。郵便配達員はすべて緑の制服を着ていたのでみんなから「米多力 (midori)」と呼ばれている。

#### 29、『手機裡的眼淚』（2012）邦題：父の子守歌

東日本大震災を背景として、研修医のマサヒロとリリー、患者である教授、三人のそれぞれの一日を描く。

東日本大震災が起きて、マサヒロは日本の宮城で教師をしている姉と連絡が取れなくなる。彼は台北の病院に研修医として勤める台湾と日本のハーフである。姉の安否が心配で仕事に身が入らず主任医師に注意を受けた。同時に、マサヒロに怪しい電話が数回かかってきて、知らない子供がパパと呼びかける。

後に、スズキという女性から連絡があり、電話の真相が判明する。スズキ夫妻の五歳の娘サヤカは重病にかかっていた。大好きなパパがいるのでサヤカは頑張って大変な治療を受けることができた。ところが、少し前、父親のスズキは交通事故で亡くなってしまった。娘の病気を心配する妻はこの事実を言えず、パパは出張していると告げて、娘にマサヒロの電話番号を渡していたのだ。

#### 30、『騷人』（2012）

もうすぐ世界の終わりが来ると信じている主人公の二人は「ノアの方舟」を作ろうと計画し、その過程を撮影してインターネットにアップロードした。その映像は世界で大ヒットした。日本も含めた多くの国のニュースで報道されたという。

#### 31、『球來就打』（2012）

主人公の黄清海は八百長試合をしたことを後悔しながら高校の野球部の監督を務めている。

登場する日本人は田中という居酒屋の店主で、妻は台湾人である。昔は甲子園に出場したことがあり、店の壁に「興南十二年ぶり甲子園へ」と「首里、健闘及ばず」という記事

が載った新聞が貼ってある。彼の息子田中凱は主人公がコーチをする野球チームの選手である。

もう一つ日本と関係があるのは多くの登場人物の綽名だ。例えば黃清海の綽名は烏米（うみ）であり、それは名前に「海」という字があるからだ。同じ理屈で、陳景森の綽名は「森」の日本語読みから「Mori」になった。ヤクザの親分のBadaも恐らく日本語の「バット」からの綽名だと思われる。台湾ではバットのことをBadaと呼ぶし、Bada親分は登場した時に、「やめたいのか？」という日本語のセリフを話す。また、浴衣を着るし、部屋の装飾も日本式で、日本刀と日本の鎧が見える。

### 32、『西門町』（2012）

西門町で展開する恋愛を描く。映画はガイドと観光客との日本語の対話から始まる。

「ここ台北天后宮は西門町にある代表的なところです。百年以上の歴史がありますよ」

「え、すごいですね、写真をとってもいいですか」

「はい、どうぞ」

「つれてきてもらわなかったら、こんな場所があるなんてわからなかったよ」

「そうですね、見過ごした人結構いますよね」

「ちょっとぶらぶらしていてもいいですか」

「はい、もちろんです」

日本と関係がある人物は三人いる。一人は日本の山口組の台湾代表を自称する阿尼基というタトゥー店のオーナーである。町内会長や自治会長のような存在だ。二人目はフィギュア店のオーナーでゲイの雄媽だ。阿尼基の友達である雄媽は少し日本語が分かる。「天天くだもの、天天やさい、知ってる！」（天天は毎日という意味）というセリフがあった。意味が通じなくても「知ってる」という単語は彼の口癖だ。三人目はよく西門町でふらふらしている阿尼基の手下の阿華だ。阿華の夢は日本に留学することで、「日本に留学する時は、絶対に小萌を連れて行って桜を見るぞ」（我去日本留學的時候一定要帶小萌去看櫻花）と言う。最後は小萌を助けるために、紙で偽の桜吹雪を作っている時に殺される。

### 33、『甜。秘密』（2012）邦題：すこし恋して、ちょっと愛して

4人家族のそれぞれの恋愛を描く。映画の中で、4人家族の父と互いに好意を寄せ合っている女性がいる。この女性のフィアンセとして登場する日本人がいる。北村という男は優柔不断で融通がきかない。登場場面は少ないが、台湾人から見ると、一種の日本人らしい日本人だと思う。北村以外の台湾人も、「お願いします」、「すみません」など理由なく急に日本語のセリフを言う。「お願いします」も「すみません」も台湾人なら誰でもわかる日本語だからだろう。

### 34、『變身』（2013）

日本の特撮の影響を受けた映画である。10年間ずっと鐵男が演じてきたヒーローと、彼

の相方が演じてきた怪獣の人気がなくなったので、テレビ局は新しいヒーローを作りたいと考える。

主に登場する日本人は真田という日本中瀛制作会社の特撮部門の部長である。偉そうな態度で台湾のテレビ局の撮影所のセットとヒーローの衣装をあざけた。made in japan を誇りに思っている。しかし能力もあり、新しいセットと衣装を作り、新しい特撮とヒーローを生み出して大ヒットさせた。もう一人登場する日本人は怪獣の妻だ。怪獣夫妻はラーメン屋を経営している。

### 35、『大尾鱸鰻』(2013)

大尾という田舎者がちょっとしたことで急にヤクザの親分になるコメディ映画。大尾は親分になると、履物が革靴から下駄に変わる。

### 36、『我不窮、我只是沒錢—香蕉傳奇』(2013)

台北で商売に失敗した青年たちが地元の旗山に戻り、バナナ栽培を始める物語。中島という日本人は陳董という外省人と一緒に日本にバナナを輸出する商売をしている。中国語で質問する日本人に日本語で答える陳董は日本人に媚びているように見えるが、途中で状況が一変して、日本人より陳董のほうが優勢になる。最後に、中島は青年たちを助けて陳董を打倒する。

### 37、『天后之戰』(2013)

嘉義の東石高校の野球部の物語。野球部のマネージャーの琪琪の父は昔、日本のプロ野球の選手だったという設定がある。

### 38、『世界第一麥方』(2013) 邦題：27°C 世界一のパン

実在するパン職人吳寶春の人生に基づいて作られた映画。吳寶春は日本語の料理本を読みたくて日本語を学んだ。2002年に日本からパンの国際試合のチャンピオン菊鼓師匠と徒弟の神崎が台湾にやってきた時、寶春は日本語で対話する。寶春を菊鼓師匠が褒めたので、神崎は少し嫉妬し、私にライバルはいないと言う。

菊鼓師匠は寶春と神崎を、小津師匠のところで修行させた。神崎はプライドが高いが、菊鼓師匠と小津師匠の指摘には謙虚に耳を傾ける。パンの国際試合の前に寶春が行方不明になったことに対して神崎は「どたんばで逃げたな？」と言う。これは傲慢というより、裏表のある性格を示している。

寶春の親友である朽胖の名前は日本語のショクパン（食パン）に由来する。寮の壁に何枚か日本のアイドルのポスターが貼ってある。

### 39、『失魂』(2013) 邦題：失魂

ある日、阿川は仕事中に突然意識を失った。その後、魂が乗っ取られたように残酷な人

格になってしまうというサスペンス映画である。

阿川は日本料理の調理師で、映画の最初に彼が魚をさばいている様子のフォーカスシーンがある。おそらく、この場面のために日本料理の調理師という設定にしたのだろう。魚は半身になってもまだ口を動かしている。神経の作用で体は生きているように見えるが、実は死んでいる阿川の常態を隠喩したのだと思われる。

#### 40、『戀戀海灣』(2013)

台北に移住したあと再び南部の地元に戻ったヒロインは、幼馴染の青年と恋に落ちる。映画の最後に、主人公の男女が石垣島で偶然再会するという設定がある。船で世界旅行をするのがヒロインの夢なので、石垣島ではなく、ほかのところで再会してもストーリーに影響はない。

#### 41、『鐵獅玉玲瓏』(2014)

台湾の伝統芸能の獅子舞のチームが国際試合に参加する。映画の中で、日本は試合に参加する七か国の一つである。

#### 42、『大稻埕』(2014) 邦題：ピース！ 時空を越える想い

気ままな大学生佑熙が大学教授とともに、1920年代の日本統治時代の大稻埕にタイムスリップしてしまう。彼らは当時の文化の中心である大稻埕で、多くの歴史事件に巻き込まれる。

映画に登場する日本の警察は横暴で、人をバカにする。悪役として戯画化されているようだ。コメディイなのでわざと現実味のない設定にしたのかもしれない。

#### 43、『到不了的地方』(2014)

死別した父との思い出を探す青年と、トビウオと一緒に泳ぎたい青年、二人は夢を叶えるために台湾各地を巡る。

山本という日本兵が伝説の中の人物として登場する。山本は原住民の姫と恋をするが、日本側も原住民側も反対した。二人は千歳吊橋から飛び降りて心中した。

千歳吊橋は久美部族と望郷部族をつなぐ吊り橋である。「望郷」という名は日本と関係がある。千歳吊橋に立つと玉山が見えるし、吊り橋の周りには多くの梅の花がある。そのため冬に、山頂部のみ降雪した玉山と風に吹かれて散った梅の花を見ると、まるで日本の富士山と桜吹雪のように見える。故郷に思いはせるという意味で「望郷」と名を付けたと言われている。映画の中には桜吹雪のように梅の花が散るシーンがある。

#### 44、『逆轉勝』(2014) 邦題：逆転勝ち

かつてビリヤードのチャンピオンだった選手が、ビリヤード界に復帰する物語である。ビリヤードの国際試合がアメリカや日本などのニュース番組で報道されるシーンがある。



#### 45、『車拵』(2014)

中国人の趙中と台湾人の心怡は北京で恋に落ちたが、結局様々なすれ違いから別れた。復縁したい趙中は心怡を連れ戻そうと台湾に行く。しかし趙中は心怡の家族に不満を持つ。例えば日本の軍歌を聞いている心怡の祖父を見て、なぜ植民地にされたのに日本に好意を持つのかと批判した。心怡は台湾人の歴史を理解できない趙中と喧嘩する。しかしこのとき心怡は妊娠していることに気付いた。

趙中の祖父と両親も台湾に行く。趙中の祖父は昔の戦争のことについて心怡の祖父と何度も話をした。最後に、趙中の祖父が忠烈祠で解放軍の軍歌を歌った時、心怡の祖父も一緒に歌った。心怡の祖父は国共内戦で捕虜となり解放軍に入ったことを告白する。「それならば、あなたは日本軍にも、国民党軍にも、解放軍にも参加した経験があるのですね。」(這麼說你當過日本兵、當過國民黨兵、還當過解放軍阿)「僕は日本軍でも、国民党軍でも、解放軍でもありません。ただの台湾のさつまいも軍です。<sup>136</sup>誰のために戦うのか、何のために戦うのかも知らなかった。言葉では表せない運命です」(我不是什麼日本兵、不是什麼國民黨兵、不是什麼解放軍、我只不過是一個台灣的番薯兵。不知道為誰打仗、也不知道為何打仗。這是一種沒有辦法形容的命運)

#### 46、『KANO』(2014) 邦題：KANO～1931 海の向こうの甲子園～

日本統治時代に、弱かった嘉義農林学校野球部が日本人監督の指導のもとで、日本の甲子園大会に進出した実話に基づく作品。異なる民族が一丸となったチームがだんだん強くなっていくとともに、烏山頭ダムもやっと完成する。

映画に登場する日本人は、優しさと厳しさを併せ持つ近藤監督、親身になって生徒を見守る濱田先生、農民に尽くし学生を激励する八田與一、甲子園を目指す夫と学生たちを支える近藤監督の妻、野球部のことを気にかける島内校長、ライバルの嘉農を尊敬する錠者博美など、優しい人ばかりである。唯一の敵役らしい記者も後に嘉農の試合に感動した。新聞記者たちはインタビューの中で「元からそんなに黒いのかな?」、「君たちみんな農夫なんですか?」、「野蛮な高砂族は日本語が理解できる?」と言う。台湾にいる内地人ではなく、本土にいる日本人が差別的な発言をするのだ。しかし、やはり映画の最後は嘉農の試合を感動的に描いている。

台湾人の選手と日本人の監督の葛藤や対立が描かれていない点と、霧社事件に全く触れていない点是不自然であるという指摘がある。<sup>137</sup>霧社事件が起こったばかりなのに、『KANO』がほぼそれに触れないことは日本を美化し媚びるものだという批判を招いた。しかしプロデューサーを兼ねる脚本の魏徳聖はパンフレットでこのように語っている。「僕が映画で描きたかったのは、台湾と日本の政治的な歴史や背景ではなく、人が人を動かす時のひたむきな目線なんです」。霧社事件の直接の原因は、日本人巡査が原住民の若者を殴打したことで、事件の背景にあるのは、やはり原住民に対する差別や民族的な優越感である。嘉農の近藤監督はまさにその逆だった。霧社事件のように植民統治で台湾人を差別する日本人がいた一方で、近藤監督のように人種を問わず選手たちに同じ態度で接する日本人もいた。結果的に、『KANO』は統治による差別の実態を弱めたと言えるだろう。だが植民統治の時代には不平等や差別と同時に、友好的な一面もあった。『KANO』は以前の日本統治時期を背景

とする映画と違って、かつて台湾が友好的に統治されたという一面を描いている。

#### 47、『很久沒有敬我了妳』（2015）

南王部落の老若男女で組んだ合唱隊が、台湾の文化的中心である国家两厅院で歌うまでを描く。

主人公が女友達に「アミ族のハーフですか？」（你有阿美族血統嗎？）と訊ねた時、雰囲気と和ませるために、他の友人は「いや、アミ族よりも、日本人に似ているわ」（我看不像阿美族、比較像日本人）と言う。特に意味がないセリフだが、深く考えると面白いことがわかる。原住民に似ていると言われれば不愉快になると勝手に思って、日本人に似ていると言ったのだ。日本人に似ていると言われると褒められる感じがする。これは単純な美的感覚の問題なのか、あるいは一種の差別なのか、興味深いところだ。

#### 48、『沙西米』（2015）邦題：サシミ

日本で女体盛りを供する料理店を営んでいた高振明は妻の良子と別れて台湾に戻る。ある日、良子と同じ顔の浅野夏美が演じるアダルトビデオを見て、振明は夏美に手紙を送った。エイズにかかった夏美は死ぬ前に振明に会うため台湾へ行く。

日本人の妻がいたので、振明は日本語が話せる。他に登場する日本人として、アダルト女優の夏美のマネージャー、アダルトビデオの監督、日本のヤクザがいる。

#### 49、『缺角一族』（2015）邦題：欠けてる一族

質問されてから5秒考えないと言葉が出てこない青年が、この病気を克服するため旅に出る。

青年は口を開く勇気を出す練習のためにヒッチハイクをしようとして、「無料搭車」（「搭車」は車に乗るの意味）という看板を持ち、道に立つ。止まったトラックのドライバーに「君は日本人かい？どこに行くの？中国語がわからない？じゃすみません、さよなら！」（你日本人喔？阿你要去哪裡？聽不懂中文？那就すみません、さよなら！）と言われる。

#### 50、『愛琳娜』（2015）

労働者の家庭に生まれた愛琳はバイオリンの先生になり、金持ちの夫を探そうとするが、彼女の人生は計画通りにならない。愛琳の父の日本統治時代の幼馴染である優子が台湾にやって来た。父が四十年間働いた工場に行き、一緒に「赤とんぼ」を歌う。

#### 51、『百日告別』（2015）邦題：百日草

監督自身の経験を元に作られた作品である。同じ交通事故で、婚約者を失った女性と、妊娠中の妻を失った夫がいる。女性は一人で婚約者が計画した新婚旅行に出かけた。実際に妻を失った監督は北海道に行ったのだが、映画の中でヒロインは沖縄に行く。暖かくてにぎやかなところに行くと、逆にもっと孤独感が強まると監督は述べている。<sup>138</sup>

ヒロインは沖縄で坂を上っている時、沖縄弁で話すお婆さんに出会った。甘いものを食べられないのに飴を持ち歩くお婆さんはヒロインに飴をくれる。沖縄の旅行が終わった後、義弟に婚約者の遺品を返すシーンがあり、その中に『神の雫』などの漫画がたくさんあった。それを見て、『将太の寿司』を読みすぎたせいで兄は調理師になったと、義弟は言う。

監督は村上春樹に大きく影響を受けたと語っている。この映画についても、いくつかのシーンの雰囲気は『ノルウェーの森』に似ているという指摘があった。

## 52、『愛情算不算』

日本から帰国した女性と、アメリカから帰国した男性との恋愛物語。ヒロインは日本に住んでいるカメラマンという設定である。

以上の映画は日本の表象が登場する映画である。ほかに、具体的な日本のもの、日本語、日本人が登場するわけではないが、精神面で日本の影響を受けたと思われる映画がある。

『総舗師』（2013、邦題：祝宴！シェフ）は具体的な日本の表象は出てこないが、監督の話によると、映画の中に登場する料理評論家たちが美食を味わった後の大げさなリアクションは日本の漫画に影響を受けているという。

『愛情無全順』（2014）には具体的な日本の表象は出てこないが、主人公がオタクだという設定がある。台湾で言う「宅男」はすでに日本のオタクと全く違うイメージになったが、最初にこの単語とイメージが台湾に入ったのは日本のドラマの影響だった。

### 第三節 この時期の映画における日本の表象

2008年から2015年までの映画（ポストニューシネマ）における日本の表象をまとめておきたい。2008年から2015年までに公開された227本の台湾映画の中で、台湾人が監督と脚本を担当し、台湾の資金しか入っていないものは140本ある。そのうち、約三分の一に日本の表象が登場する。1990年代と同様に、それらの映画のジャンルやテーマは多様なので、登場する日本人も多様である。軍人、教師、観光客、幼馴染、店のオーナー、商人、アダルトビデオ女優、歌手、俳優、モデル、監督、記者、殺人鬼、テレビ局の部長、パン作り職人など。『大稻埕』にだけ敵役としての日本人が登場する。ほかの映画ではそれぞれの役柄を務めている。

役作りにおいては、複雑な人間性を描くものが増えた。例えば『牆之魘』に登場する教師の木村は壁に入る前と、阿義の妻阿貞と不倫関係になり、自らを恥じて壁の中から出てきた後で心境に複雑な変化が見られる。『一八九五』に登場する北白川宮能久親王も、映画の前半は冷静で司令官に相応しい態度を示しているが、映画の後半では総督府の無差別掃討の命令に従わざるをえなくなって、良心の呵責に苦しむ。映画の中に何度も「早く戦争を終わりにしたい」というセリフがあり、彼のもどかしさを感じられる。一人の人間であると同時に軍人でもある彼が苦しむことを詳しく描いたところが、以前の映画に登場した日本の軍人のイメージとは違う。これらの役柄は簡単によい表象と悪い表象に分けることはできない。より深い人間性が見える。また、以前の映画に登場したステレオタイプの日本人とは全然違う性格の役が増えた。例えば『爸…你好嗎？』には、息子の性転換手術に

戸惑う日本のお父さんが登場する。優しく、愛に溢れた父親の表象は、昔の台湾人が知っていた厳格な性格の父親の表象ではない。『西門町』に登場するタトゥー店の日本人オーナーは活動的で、町内会長や自治会長のような存在だ。以前の冷たい日本人の表象とは違う。

言語面から見ると、日本語を話せる台湾人が1990年代より多く登場する。日本語教育を受けた台湾人はもちろん、通訳や商売をするために日本語を使う人たち、さらに日本語教育を受けた背景がないのに簡単な日本語のセリフを話す台湾人がいる。「元気です」、「知ってる」、「お願いします」、「すみません」などの言葉は普通に台湾で通じる日本語である。また、日本語の綽名をもっている台湾人も登場する。ヤクザと野球関係者が多い。特にヤクザの場合は、西洋化した外省人のヤクザと対照的に、『艋舺』、『當愛來的時候』、『彈簧床先生』、『翻滾吧！阿信』、『球來就打』、『大尾鱸鰻』の中で登場する本省人のヤクザは日本風である。

また、日本の大衆文化が1990年代から多く登場するようになった。『九降風』、『眼淚』、『那些年、我們一起追的女孩』、『彈簧床先生』の中のアダルトビデオとアダルトビデオ女優、『九降風』、『天后之戰』、『球來就打』、『KANO』の野球、『那些年、我們一起追的女孩』、『百日告別』の漫画、『翻滾吧！阿信』、『世界第一麥方』の日本のアイドルなどである。大衆文化が多く見えるようになった反面、日本の伝統文化は見えなくなった。唯一残るのは桜である。以前の映画でも、日本の象徴として登場した桜は、ポストニューシネマでは死亡とつながる表象となっている。『一八九五』では北白川宮が目を閉じる前に桜を見た。『艋舺』では蚊子が死の前に自分の血が桜のように散るのを見た。『賽德克・巴萊』では、美しい山桜に見惚れた日本軍と急に現れた原住民が激しく戦った。『西門町』の阿華は紙で偽の桜吹雪を作っていた時に殺される。

ポストニューシネマでは役作り、言語、美術スタイル、映画の風格、撮影現場のセッティングなど、各方面に日本の表象が登場する。そして、一部の日本の表象は単に「日本」を代表するだけでなく、一種の台湾人の共通経験になっていることもわかる。これらの表象は以前ほど「日本」を意識させない。ポストニューシネマに登場する日本の表象の中には、日本人でなくてもいい役と、日本語でなくてもいいセリフがしばしば見られる。例えば『父後七日』には「你這樣不行啦再稍微（中国語）、元気です（日本語）」、「元気です？わかりました（日本語）」というセリフがある。また『甜。秘密』には「麻煩一下（中国語）、お願いします（日本語）」、「すみません（日本語）、我的早餐咧（中国語）」というセリフがある。たとえこれらのセリフをすべて中国語にしても、映画に対して何の影響もない。しかし、もし日本語ではなく、韓国語、タイ語、ベトナム語などにすると、映画は不自然になる。「元気です」、「わかりました」、「お願いします」、「すみません」、これらの日本語は台湾人なら誰でもわかるが、他の外国語に変わると、ほとんどの人が聞き取れないからだ。台湾人にとって、これらの日本語は、日本語として意識されていない。一種の外来語のようなものになっている。

『帶我去遠方』では主人公阿賢の初恋の相手として、森という日本から来たバックパッカーが登場する。また『Z-108 棄城』の中に登場する日本人は申太郎という殺人鬼と仲村という記者である。これらの役はただ外国人であればいいが、映画では日本人に設定している。これは、長い間台湾人にとって、「海外＝日本」のイメージが強かったからだ。『情非得已之生存之道』には「日本で売れば、海外市場も手に入る」というセリフがある。日本だけで海外全体を代表するような使い方と言えるだろう。

日本の表象が以前ほど「日本」を意識させないもう一つの例は、映画に登場するアダルトビデオと漫画である。台湾には、台湾製のアダルトビデオや欧米から輸入されたアダルトビデオもあるが、映画に登場するアダルトビデオとAV女優はすべて日本の作品と日本人である。これは台湾人にとって、「アダルトビデオ＝日本のアダルトビデオ」のイメージが強いからだ。漫画も同様である。台湾には、台湾製の漫画や欧米から輸入された漫画もあるが、映画に登場する漫画は日本の漫画しかない。台湾人にとって、「漫画＝日本の漫画」のイメージが強いからだろう。資料によると、日本から輸入された漫画は長い間台湾の漫画市場の八割ないし九割を占めている。1992年から1997年に台湾で出版された漫画のうち、90.7%は日本の作品の翻訳、6%は台湾人による創作、2.2%は香港から輸入、残りの1.1%は他の国の作品の翻訳だった<sup>139</sup>。2014年に至っても、台湾で出版された漫画の8.6%が台湾人による創作、91.4%が外国の作品の翻訳で、その中の75%が日本から著作権を取得したものだ<sup>140</sup>。こうして自然に「漫画＝日本の漫画」のイメージができて上がっている。世新大學教授の蕭湘文の研究には「多くの漫画ファンは漫画ファンというより、むしろ日本漫画ファンという方が適切であろう」（許多漫畫迷表示與其說他們是漫畫迷、不如說他們是『日本漫畫迷』<sup>141</sup>）という記述がある。「漫画迷」と言っても、好きなのは日本の漫画だけなのだ。台湾人にとって、日本の漫画はすでに漫画全体を代表するものとなっている。

2008年から2015年にかけて毎年二本か三本、日本、イタリア、タイ、ミャンマー、スウェーデンなどの国との合作映画が撮られたが、日本との合作映画以外には日本の表象が見られない。残りの外国資金が入っている映画は中国や香港との合作である。これらの映画はすべて中国と台湾との関係を通じて、恋愛、結婚、旧友の捜索、国共内戦など、様々なストーリーが展開する。主人公とヒロイン、または主人公が二人がいる場合は必ずそのうちのその一人が中国人という設定が必要である。

台湾人が監督と脚本を担当し、台湾の資金しか入っていない映画と比べて見ると、これらの映画には日本の表象が登場しない。例えば脇役の父、あるいは妻、店のオーナーや観光客など、台湾資金だけの映画にはよく日本人が出てくるが、外国資金の映画は違う。もう一つの例はヤクザの日本の表象としての要素が弱くなって、外省人化、つまり中国化していることだ。どちらも2012年に公開された二本の映画を比べて見よう。同じ俳優楊烈がヤクザの親分を演じたが、『球來就打』では浴衣を着て日本語のセリフを話す。さらに部屋の装飾も日本式で、日本刀と日本の鎧がある。一方、『貧民英雄』の親分は簡単な書を飾った部屋に登場する。並んでいるのはスーツを着た部下たちである。映画の後半には親分が人民服を着るシーンもある。台湾語をしゃべるのに、かなり外省人的な感じがする。政治的な配慮から日本の話を避けているように思われる作品もある。2014年11月に公開された『車拼』と2015年2月に公開された『大囍臨門』はストーリーが似ていることで話題になった。どちらも中国の男性と台湾の女性との結婚を巡るストーリーだが、『車拼』の主旨は中国、日本と台湾との複雑な現状を描くことにある。一方、『大囍臨門』は政治的な要素を一切消した、ただのコメディ映画だった。

このように、外国の資金が入っている映画にはほぼ日本の表象が登場しない。唯一日本の表象が登場するのは前に述べたように青春時代を描く映画である。例えば大学生を描く『大宅們』の中では、男子寮の壁に漫画、アニメと水着女性のポスターが貼ってある。高校生を描く『我的少女時代』の中には、主人公が内田有紀と酒井法子が好きだと言うシーンがある。これらの表象は「日本」というよりも、台湾人にとっての「青春」を示している。

## 第九章 結論

### 第一節 台湾映画における日本の表象の変遷

#### 1-1 日本人

1950、1960年代の映画に登場する日本人はすべて軍人やスパイである。享楽を追い求め、女色を好む。そして騙されやすく、殺されやすいイメージだった。

1970年代の映画に登場する日本人は、中国の歴史経験を描く映画か台湾の歴史経験を描く映画かにより、イメージが違う。中国の歴史経験を描く映画では、以前と同じような享楽を追い求め、女色を好み、簡単に殺される日本軍もいるが、中国人の勇敢さや節操に敬服する日本軍も登場する。そして、日本兵の中国経験を強調する（ハルビンでの生活経験や中国での留学経験）。日本軍は日中戦争の背景で必ず登場する要素で、中国人の勇敢さを際立たせる脇役のような存在である。

一方、台湾の歴史経験を描く映画では台湾人に好意を持つ日本人と日本軍が登場する。1958年に上映された『魂断南海』の中にも登場したが特例だった。1970年代になると、5本の映画に登場し、頻度が高くなった。恐らく、1971年に国連から脱退、1972年に日本と断交したことにより失われた自信を、映画の中で日本に認められることによって取り戻し、「中華民族」の自尊心を保とうとしたと推測できる。『八百壮士』にはアメリカ人とインド人が中国人の節操に感動して拍手が止まらないシーンもある。さらに詳しく見ると、日本人の好意は、台湾人に対しては恋心で表現され、中国人に対しては敬意で表現される。これはまさに対日経験の違いによるものだろう。台湾人と交流する日本人と、中国人と交流する日本人は、違うイメージがあるので、映画における機能も違ってくる。意図的かどうかかわからないが、はっきりと二種類のパターンに分けて創作されたことがわかる。

日本の表象が登場する映画に、日本人が必ず登場する1970年代と比べて、1980年代の映画では日本人の登場が減少した。日本の表象が登場する20本のニューシネマのうち、日本人が出るのは7本で、16本のニューシネマではない映画のうち、日本人が出るのは10本である。映画の類型は多様になり、戦争映画の減少とともに日本軍の登場も減った。人物の設定が平板かつ単調で、軍人や商人なら悪役、平民なら善人という簡単な設定にすぎない。しかし同じ時期のニューシネマではない映画においては、女色を好む、残酷な日本軍もいれば、戦争が嫌いで逃亡する日本兵もいる。さらに中国人を救うために犠牲になる日本の医官もいた。

#### 1-2 具体的なもの

日本家屋、畳や障子、着物や浴衣、日本刀、日章旗や旭日旗などの具体的なものは植民地時代の映画から登場してきた。もちろん、植民地時代の映画に登場するこれらの表象は特殊な符号ではなく、ただ歴史の遺留品である。

国民党政府は台湾での統治を固めるために、脱日本化の基本政策を実施したと言われる。徐叡美の研究によると、当時の映画の題名やセリフは日本風なものを避けなければならず、日本式の服、日本語、日本の歌などはカットされることが多かった。さらに、映画に日本の文化の痕跡、例えば日本刀、着物、障子、畳などが登場することも禁じられたという<sup>142</sup>。

しかし実際に映画を見ると、第三章に述べたように、日本刀、障子や畳、着物や浴衣がよく出てくるし、日本映画の題名や曲をそのまま使ったものもあった。実は日本語も完全に排除されたわけではない。『嘆煙花』の中ではカタカナが壁に貼ってあるし、『海南島戦後歸來』や『送君心綿綿』には日本語のセリフが少しある。また、例えば『兩相好』や『可愛的人』のポスターには富士山が描かれている。黄仁によると<sup>143</sup>、「当時は日本色が濃すぎると、日本映画を詐称していると見なされ、厳しく禁じられた。しかし多くの例外がある。例えば『孤女的願望』は多くの日本語のセリフがあり、日本の歌を歌い、まるで台湾語版の日本映画だ。にもかかわらず上映許可をもらえた」という。人間が映画の検閲をするので、それが日本の文化だと気づかない場合もあり、厳密に検閲が行われていない場合もあったのだろう。この時期の映画に登場する畳や障子、着物や浴衣などは特殊な符号ではない。例を挙げると、『舊情綿綿』や『王哥柳哥 007』に出てくる畳や障子の部屋は彼らの身分や職業と関係がない。つまり、これは台湾の歴史経験として日本統治の痕跡が示されたのである。

しかし1970年代になると、日本の表象が特別な意味を持たない映画はない。可能性は二つある。まず、戦後25年が経過し、日本統治時期のもの、例えば建物や音楽などが取り壊されたり忘れられたりしたため、映画からも消えたのかもしれない。また、断交後、日本との関係が悪化し、検閲や社会の雰囲気や考慮して、意識的に避けた可能性も考えられる。したがって、1980年代に登場する畳や障子、着物や浴衣などの符号は意図的に使われたことがわかる。例えば『海灘的一天』や『冬冬的假期』に登場する日本式の家は「医者」という職業に関連する。

日本家屋の登場を見れば、表象の意味は明らかである。1950、1960年代は特殊な符号ではなかった。歴史の遺留品で、時代を示す意味しかない。1970年代は酒場など日本の軍人や商人が登場する場所で、地位や財力を示す。1980、1990年代は官僚、公務員、教師や医者の家、またはヤクザが登場する場所となり、やはり地位や財力を示す。当時、台湾に移った国民党員は日本家屋に住んでいた。日本人によって建てられた日本家屋は、国民党の官僚や学者のための寮として接收されたからだ。貧しい台湾人は日本家屋に住まないで、逆に台湾の植民地経験を描く映画、例えば『稻草人』、『多桑』などの台湾の底辺にいる人たちの家は、日本家屋でなく、畳や障子などもない。

日章旗や旭日旗についてまとめると、1950、1960年代の映画に登場する日本軍は日本語を話さないで、時々日本軍か国民党軍か判断できない。そのため、日本軍だと示したいとき、多くの映画は日章旗を使う。

1970年代に入ると、日本語を話す日本軍がたくさん登場してきたので、日章旗の腕章や車に貼られる日章旗が大幅に減少した。一方、会議室、軍艦、戦闘機などに日章旗だけでなく旭日旗も飾られているシーンが多く登場する。これは日本との断交と関係があると推測できる。さらに以前の抗日映画には登場したことがなかった「大東亜共栄圏」もこの時期の二つの映画に出てくる。これによって日本に対する政府の態度がわかる。実は台湾の映画の中に、旭日旗が頻りに登場するのは、この時期だけだった。1980年代に入ると、個人の成長や本土の経験をテーマとするニューシネマにおいて、戦争や日本統治はただの時代背景になることが多く、戦場や日本軍が登場しなくなり、当然旭日旗も出てこなくなる。そのため、台湾人の旭日旗に対する認識も低くなった。例えば2019年9月30日、韓国の国会が2020年の東京オリンピックの際に、旭日旗を競技場へ持ち込むことを禁じる措置をオリンピック委員会に求めたという報道があった。これについて、台湾は反響を見せなか

った。

1990年代には、歴史をテーマとする映画が減少し、日章旗の登場も少なくなった。代わりに日本の大衆文化、漫画、ドラマ、アダルトビデオ、野球などが大量に登場する。しかし2000年以降、韓流ブームが起こったため、日本の文化的影響力は弱まった。新しい流行に取って代わられたのだ。これはまさに台湾の日本に対する好感が政治的理由ではなく、単に大衆文化を追求する表現だったことを証明している。

### 1-3 抽象的なもの

植民地時期の映画に登場する日本は清潔で、進歩的で、知的な表象として描かれている。この表象は1950年代から1970年代までの映画では完全に消えてしまい、1980年代に再び登場する。「都会的な新しさ」のイメージは共通しているが、ニューシネマにおいてはアメリカや日本の経済植民、その象徴である外来の商品に対する疑いがある。一方、ニューシネマではない映画において、日本からの商品は疑いなく良質だと思われる。日本が欧米と対照をなす時には、「都会的な新しさ」のイメージではなく、「伝統的な古さ」の表象になる。日本の植民地支配は台湾の歴史であるので、『青梅竹馬』や『一一』の中の「日本」のように、この「伝統的な古さ」は台湾とのつながりが密切である。現在の台湾において、西門町は「都会的な新しさ」の日本、大稻埕は「伝統的な古さ」の日本を代表する。

また、1950年代の映画には「日本に行く」というプロットがある。これには特殊な意味がないので、日本以外の国に設定しても映画の内容に影響はない。1970年代に入ると、「日本に行く」プロットが全くなる。1980年代のニューシネマにおいては、悪い現状を変えるために日本に行き、よい結果を得たというストーリーが多い。しかしニューシネマではない映画において台湾人が「日本に行く」場合の目標や結果は様々である。1990年代の映画においては、「日本に行く」プロットがあるが、よい結果ではない。また、台湾人が日本に行くだけでなく、日本人が台湾に行くプロットもある。ポストニューシネマにおける「台湾人が日本に行く」というプロットは、よい結果を得るためではなく、夢や特定の目標を叶えるためだ。例えば『艋舺』の主人公が日本に行きたい理由は、会ったことがない父の痕跡を探りたいからである。『世界第一麥方』の主人公は特別なパンの作り方が学びたい。『西門町』の脇役は日本のアイドルになる夢がある。『百日告別』のヒロインは亡くなったフィアンセが立てた新婚旅行の計画を実現するために日本に行った。

### 1-4 台湾化された日本の表象

日本は台湾の歴史経験として台湾の文化と融合して、台湾を他者と区別する時に使われる。これは香港映画に登場する台湾のヤクザのイメージを見ればわかる。『古惑仔之猛龍過江』(1996)の中に登場する台湾のヤクザは下駄を履き日本刀を使う。『一个字頭的誕生』(1997)に登場する台湾のヤクザは原住民らしい服装をしていて、少し日本語の単語を混ぜて話す。『謎城』(2015)に登場する台湾のヤクザは暇な時に野球をする。つまり、日本の表象が台湾化され、台湾を代表する表象の一つとなっている。これらの日本的要素は、日本ではなく台湾を連想させる。台湾映画においても、『悲情城市』や『艋舺』の中で、日本刀を使い、日本語の単語を混ぜて話す台湾のヤクザと対照をなすのは、銃を使い、スーツを着る中国のヤクザである。『夢幻部落』の中で、体が不自由な外省人の父と対照をなす



のは、日本に行く本省人の母である。

日本語由来の言葉も台湾化された。台湾では通用しているが、日本では通じない単語がある。例えば『超級大國民』、『條子阿不拉』に登場する「游」という人物の綽名は、「アブラ」と発音する。しかし日本では通じない。ほかに、日本語発音の「アサブル」という台湾語は、日本語の「朝風呂」に由来して、まともでないという意味である。「アタマコングリ」という言葉は頭がコンクリートのように固いという意味である。また、台湾で独特の使い方をしている言葉もある。『運轉手之戀』の中で、運轉手は「うんちゃん」と呼ばれる。日本では侮蔑の意を伴って使われることもあるが、台湾の「うんちゃん」には悪い意味がない。『愛情無全順』の中に登場する「オタク」は、台湾ではあまり外出しない人を指す。『天邊一朵雲』の中に登場する「女優」は、台湾でAV女優だけを示す。このように、台湾では日本に影響された言葉が使われている。

日本の言葉が台湾化されたもう一つの例は、武雄という名前だ。武雄という人物が登場する映画は8本ある。『基隆七號房慘案』(1957)の吉村武雄は日本人、『兩相好』(1962)の黃武雄は医者の子、『怒犯天條』(1980)の武雄はヤクザの子、『兒子的大玩偶』(1983)の王武雄は販売員、『大頭仔』(1988)の武雄は「たけさん」(TAKE 大)と呼ばれる親分、『兄弟珍重』(1990)の武雄は出所した前科者、『徵婚啓事』(1998)の陳武雄も出所した前科者、『不能沒有你』(2009)の李武雄は潜水士である。外省人と対照をなす本省人、あるいはヤクザと関連するものに武雄という名前をつける。

ポストニューシネマでは「日本」の指示的意味が弱くなった。例えば同じ「日本の雑誌/写真」という表象が登場するが、『兒子的大玩偶』の主人公は日本の雑誌の頁を切り取って、壁に貼っていた。このシーンは「先進国日本」を強く印象づける。一方、『翻滾吧！阿信』の主人公がスクーターと壁に日本のアイドルの写真を貼るシーンは、時代を指示する以外の意味を持っていない。

「日本」の意味が弱くなったからこそ、これらの表象は単に「日本」を代表するだけではなく、一種の共通経験になっている。例えば青春時代を描く映画に登場する漫画、アイドル、アダルトビデオなどは日本の大衆文化であるが、映画においては「日本」というよりも、台湾人にとっての「青春」を示していることがわかる。さらに言えば、これらの表象は台湾人だけではなく、この方面の日本の文化の影響を受けた国の人々にとっての共通経験になったのかもしれない。

## 第二節 映画から見る台湾人のアイデンティティー

台湾人のアイデンティティーについて語る時、対日観は常に提起される問題である。それは歴史的経験の違いにより必然的にもたらされた結果だと言える。1945年に台湾に住んでいた人々と、そうでない人々は当然日本に対する歴史認識が違う。単純化して言えば、中国人の対日経験は抗日戦争であり、台湾人の対日経験は植民地支配であった。1950年以降、国民党は政権基盤を固めるため、中国に帰属意識を持たせようと、中国の歴史認識に沿う教育を行い、台湾全体の共通認識を作ろうとした。これは当時の歴史教科書を見ればわかる。1949年12月に中華民国政府が台湾に撤退してから1987年に戒厳令が解除されるまで、台湾の小学校から高校までの歴史教科書は中国史と外国史、この二分野しかなかった。台湾本島の歴史は中国史の明、清、中華民國の章に散見されるだけだった。1997年の歴史教科書にやっと「認識台灣」という名前の章節ができて、台湾の歴史を中国史から

独立した形で教えるようになった。それまで、台湾の歴史は中国史の一部として認識されていた。当然、台湾の日本植民地時代の歴史への言及はごくわずかで、反対に抗日戦争の記述は多かった。台湾で国民党が政権基盤を固めようとするなら、植民地時代の不平等や暴政などを強調するべきだったが、実際はそうではなかった。

台湾の日本植民地時代が消えたのには二つ理由がある。まずは、やはり歴史認識の問題である。中国の歴史認識から見ると、台湾は中国の広い領土の小さな一部にすぎず、位置的にも中国の政治の中心から離れていて、長い中国史の中で記述が少ないのは当然である。日本に対する共通認識を作るときも、当然台湾の角度ではなく、中国の角度で見るので、植民地時代よりも、抗日戦争を多く教科書にのせた。

もう一つは国際環境の影響であった。当時、国民党政権の中華民国が「中国」として、台湾を支配する正統性が国際社会、主にアメリカから承認を得ていた。東西冷戦の中で、アメリカの援助を受けるためには、政治的妥協をせざるをえなかった。国民党が「反共親米（親日）」から「反日親中」の立場に変わった一方、意外にもかつて党外組織であった民進党が国民党の「反共親米（親日）」の道を受け継いだことは、今でもよく議論になる。この事実からも、台湾人のアイデンティティーについて語る時の対日観の重要性がわかる。

## 2-1 国民党政府によって構築された中国人のアイデンティティー

第2次世界大戦後、中国で国民党と共産党の内戦が起こり、国共内戦で敗れた国民党は台湾に逃れ、中華民国臨時政府を樹立した。50年に及ぶ日本統治時代を経た台湾を支配し、政権基盤を固めるため、文化の再構築の重要性は明らかだった。台湾において、これは既存の日本文化を消し、中国文化を再構築することを意味する。台湾に進駐してからの蒋介石の一連の発言、例えば1952年の講演を見ると、「国家民族」や「反共反ソ」が当時の文化政策の指針となっていたことがわかる。1950年に国民党の支援で中国文芸協会と中華文芸獎金委員会が作られ、獎金で文化政策に相応しい文芸作品を募った。映画制作も当然その文芸作品の中に含まれていた。特に1960年代までのテレビはまだ普及していない時期において、映画は最も影響力が大きい大衆文化だったと思われる。

1952年の日華平和条約締結から1972年の日中共同声明により、日本と中華人民共和国が国交を樹立するまでの時期に当たる。「民族主義的情緒や愛国主義を発揚し、反共を鼓吹する」文化政策の下で、この時期に制作された日本の表象が登場する映画の目的はやはり中国人の団結や反共を提唱することである。台湾に移住して来た人も、大陸の人も、海外に移住した人も、みな黄帝の子孫である。中華の子孫後裔である中国人は団結すべきだと主張する。日中戦争を背景とする映画は、偉大な蔣委員長の賢明な指導で反共反ソは必ず成功するし、すぐに大陸を光復できると強調する。植民地支配を背景とする映画は、日本に強制的に徴兵されて不幸になった台湾人が、国民党の統治で幸せを取り戻したことを描く。しかし日本に対しては、日本人民も日本の軍閥を恨んでいるのだから、日本人民は我々の友達だと強調する。とにかく、映画の主旨はそれぞれ違うが、国民党の統治の正当性、反共の方針を宣伝し、民族の団結を訴え、台湾の中国化を進めることが主な目的だったと言えるだろう。

## 2-2 「中国」から「本土」に転向する台湾のアイデンティティーの萌芽

1970年代、国際社会の情勢変化により、中華民国は「中国」の身分を失った。国民党政府は長年、台湾における統治の正当性を主張し、政権基盤を固めるため、台湾の中国化を進めてきたのに、国民党政府自体が「中国」ではなくなった。中国化された台湾に住む「中（華民）国人」は身分が否定され、自分のアイデンティティーについて再考を迫られた。政治だけではなく経済面でも産業の転換期や石油危機があり、外資、西洋化、経済植民、帝国主義など複雑にからみ合う諸問題について再考するとともに、「本土」に関心を寄せるようになった。「本土」に関心を寄せる表現の一つとして郷土小説が多く創作され、「本土思潮」のブームの影響で1977年に郷土文学論戦が起きた。この「本土思潮」ブームは1980年代の台湾ニューシネマに大きな影響を与える。台湾ニューシネマには台湾意識、台湾人のアイデンティティーが反映されることになった。実は1970年代の映画にも、台湾人のアイデンティティーは少しだけ姿を見せている。映画に登場する台湾人、中国人と日本人の交流、台湾と中国の対日経験を見ればそれがわかる。

まず、中国の歴史経験を描く映画に登場する日本人と中国人の関係をみると、敵である日本人以外に漢奸の存在がある。日本軍より憎むべき漢奸がよく映画に登場する。だが台湾の歴史経験を描く映画には出てこない。例えば台湾人の巡査なども漢奸とは見なされない。これは中国人と台湾人の歴史的な違いによるものである。台湾は合法的に割譲されたので、親日分子は漢奸ではなく、「皇民」あるいは「皇奴」だ<sup>144</sup>。台湾人も中国人であれば漢奸のはずだが、やはり漢奸と皇民の違いがある。さらに民族の団結に不利であるとか、社会の雰囲気が悪い影響があるなどの理由で「皇民」、「皇奴」という言葉は映画でほぼ使われない。同じ道理で、植民地台湾で中国人を「シナ人」<sup>145</sup>と呼ぶこともあったが映画では使われない。これらの言葉に対して敏感な反応をしている点から見ても、イデオロギーの差がわかる。1970年代、中華民国は中国ではなくなる危機を迎え、中国人でいられなくなった台湾人は、アイデンティティーを自然に形成するようになった。映画の中で、中国人の愛国心や節操、蔣委員長に対する忠誠を見せること、台湾人と中国人との血のつながりを訴えることも、側面的に台湾人と中国人の違いを表していると言える。本当に台湾人も中国人であれば、映画の中でこれらの点を必死に強調する必要はないだろう。

中国の歴史経験を描く映画では台湾人が登場しない。つまり、これまで数多く撮られてきた日中戦争を背景とした映画が描く歴史は台湾と関係がないという事実を無意識的に表しているのだ。しかし台湾の歴史経験を描く映画では台湾人が中国に行くというプロットが見える。例えば1970年代の『梅花』、1980年代の『原郷人』、1990年代の『好男好女』などである。『原郷人』は鍾理和の自伝的小説をリメイク、『好男好女』は鍾浩東の伝記をリメイクした映画である。植民地台湾人が中国に行くことは歴史的事実であるが、中国の歴史経験を描く映画では全く言及がない。国民党が台湾で政権基盤を固める立場からは「植民地台湾人も中国人だから中国を愛する」というプロットを多く宣伝するはずだが、中国の歴史経験を描く映画には登場しない。その理由を推測してみると、身分の確定が難しいからだろう。中国人の物語だったら、「我々中国人」の身分は問題がなく、当時の「匪區」にいた人を無視すればいい（悪役にする場合もある）。しかしそこに台湾人が加わると、「匪區」の「中国人」とは別の呼称を定めなければならなくなる。台湾にいる時は「我々中国人」と言い張ってもよいが、中国に行ってから中国人を主張すると区別ができなくなる。「中国人」が「中国」に行って「中国人」と一緒に抗日するという論理は通じるかもしれないが、やはり異様なテキストになる。中国の歴史経験を描く映画ではこの問題を避けてもよいが、台湾の歴史経験を描く映画において、この問題は解決する必要がある。『梅花』の場

合、地理的な問題を省略して「外地」と呼んでいる。台湾にいる時は中国人だが外地に行くと台湾人になる。当時の国際情勢の中で中国人の身分を放棄し、台湾人という身分を考えなければならなくなった現実を反映したとも言えるだろう。台湾にいる時に日本人に対しても中国人ではなく「台湾人」だと自称するシーンは、言うまでもなく台湾人のアイデンティティーを示している。中国人のアイデンティティーで作った映画なのに、無意識的に台湾人のアイデンティティーが現れている。そこに当時の社会の実情が反映されているのではないか。

## 2-3 台湾人のアイデンティティーの開花期

「本土思潮」ブームを巻き起こした1977年の郷土文学論戦は、1980年代の台湾ニューシネマに大きな影響を与えた。中国の土地、歴史や物語を描く以前の映画と違い、台湾ニューシネマは生活している土地における個人的な経歴や成長を描く。映画の中には、想像や記憶の中国ではなく、台湾の日常と現実が現れている。これらはすべて台湾を強く意識させる。したがって、台湾ニューシネマには台湾意識、台湾人のアイデンティティーが反映されることになった。

1980年代の台湾社会は自由で開放的になり、戒厳令も解除された。映画の視点も中国人の経験から拡大した。一番特徴的なのは、視点が日中戦争から第二次世界大戦に変わった映画があることだ。1970年代の『英烈千秋』などにも日本以外の外国軍が登場したが、ただのエキストラだった。1980年代に入ると『z字特攻隊』や『旗正飄飄』で、外国軍は主要な存在の一つとして登場する。単純に中国人の経験であった日中戦争から脱したと言える。

ニューシネマ以前の映画を見ると、多くは中国中心史観で撮られていた。例えば「台湾四大抗戦片」と呼ばれる抗日映画がある。この四つの映画の背景を見ると、『英烈千秋』は盧溝橋事件、『八百壯士』は四行倉庫の戦い、『笕橋英烈傳』は第二次上海事変を描く。唯一植民地台湾を背景とする『梅花』も台湾を連想させるものはなかった。実は1970年代の植民地台湾を背景とした映画では、台湾の伝統芸能の歌仔戲が登場する『望春風』以外に、台湾を連想させるものはなかった。中国人と台湾人が力を合わせて抗日することを強調していた。中国人としての抗日であり、台湾人のことを無視していた。しかし1980年代の映画には台湾特有の歴史経験を踏まえたプロットが見られ、台湾を感じさせる。ニューシネマでは言うまでもなく台湾に目が向けられた。特に『悲情城市』は、はっきりと視点が台湾中心史観に変わったことを観客に示した最初の映画だった。主人公の「我是台灣人」というセリフが、映画の主旨を完全に表現していた。

ニューシネマではない映画でも、台湾に移民してきた漢人たちを描く『大湖英烈』や、日本人でも中国人でもない台湾人を描く『原郷人』は、本当の台湾人の様子を示している。中国と区別するために単純化されていた台湾人という概念がより内実を伴うようになった。ニューシネマとは違う観点から台湾のアイデンティティーを表現したと言える。これらの映画の中には出資、監督や脚本が外省人のものも含まれている。台湾に関心を持って撮った映画もあるが、意図せずに当時の台湾社会で高まった本土の思潮あるいは台湾のアイデンティティーに影響された映画もあるだろう。

## 2-4 台湾人のアイデンティティーによる植民地支配に対する再解釈

1990年代、中国の歴史経験を描く映画は一本しかなかった。外省人を描く映画は主に、中国に戻れない外省人の寂しさと、台湾での生活に溶け込む外省人の二世を描く。中国の歴史経験を描く映画は台湾の映画制作者の興味を引かなくなり、観客を得ることなく消えたと言える。

以前の台湾の歴史経験をテーマとする映画は、よく中国人の団結や、台湾と中国との血のつながりを訴えていた。しかし1990年代に入り、台湾の歴史をテーマとする映画は台湾人のアイデンティティーについて語るようになる。これらの映画、例えば『天馬茶房』、『超級大國民』、『多桑』などを見ると、日本の植民地を経験したことにより、台湾人は中国または国民党政権に差別されている。これをきっかけに中国人ではなく、台湾人のアイデンティティーが目覚めた。そこで、映画の中の日本が美化された理由がわかる。

日本の表象を詩的に、美しく描いた代表的な映画は、日本人が台湾人に「同じ運命」を示す桜の詩を贈ったことを描く『悲情城市』である。しかし『悲情城市』は、日本の表象の登場がとても少ない。『多桑』は初めて日本人のアイデンティティーを持つ台湾人を主人公として描いた映画である。日本統治時期を父さんはどのように過ごしてきたのか、婿入りまでしたので貧しかったはずだし、日本の統治において利益を得た人でもなさそうだが、なぜ父さんは日本を誇りに思うのか、観客は一切知らされない。ただ映画の後半で、二・二八事件の時、父さんが尊敬する医者が処刑されたことがわかる。これはすべての台湾人が共感できることだ。1997年に台湾の歴史の教科書が作られるまで、台湾の歴史について知る機会はほぼなかった。日本統治時期の歴代の総督は誰か、どのような政策が実施されたのか、教えてもらえなかった。台湾における最大の抗争である二・二八事件と白色テロの時に、多くの台湾の知識人が殺されたことだけを知っていた。国民党政府の悪夢があるからこそ、父さんは日本を懐かしみ、日本に対する記憶を美化する。しかし中国人としての教育を受けた子供は、日本人としての教育を受けた父さんを「漢奸」と呼ぶ。『多桑』は台湾におけるアイデンティティーの変化と、日本が美化された理由を描くことに成功している。

2008年からのポストニューシネマでは、アイデンティティーの問題を描く映画がない。つまりアイデンティティーはすでに台湾の社会問題ではなくなったと言えるだろう。代わりに、台湾と中国との政治関係をテーマとする映画が増えた。

## 2-5 台湾における日本の特殊性

日本は台湾の歴史経験の中で台湾の文化と融合して、台湾が中国とは異なるアイデンティティーを構築する時に重要な役割を果たした。

日本統治時期の台湾にいた漢民族の知識人はナショナル・アイデンティティーとエスニック・アイデンティティーを区別していた。日本政府はナショナル・アイデンティティーを強調したので、民族を問わずみな天皇陛下の臣民となった。当時の教科書を見ると、日清戦争における清国と、中華民国の成立における現代シナが同時に存在している。当時の台湾の文人は漢民族のアイデンティティーを持つ日本の国民だった。もちろん実際には日本人と同じではないことを知っているし、二等国民として扱われて不平不満を抱いていた。しかし中国を慕う文人が中国へ赴いても他者として扱われる（『原郷人』、『好男好女』）。少数の文人はこの事実気付いたが、大衆はやはり中国に対して幻想を抱いていた（『天馬茶

房』)。

日本が敗戦した後、当時の台湾社会は欣喜雀躍したが、日本文化に馴染んでいる台湾人を、国民党政府は厳しく批判した。中国語ができない、あるいは日本に奴隷化されたという理由で、公職や公営企業からほぼ台湾人は排除され、外省人が任用された。政治の場だけでなく、文芸の場も同様で、台湾のエリートや知識人は発言権を失った。期待が裏切られたことによる落胆と怒りと不信感、そして外省人による剥奪が大きかったため、台湾人は中国に幻滅した。国民党政府に対する不満によって中国人のアイデンティティーに抵抗感が生み出された。差別意識、治安の悪化、経済の混乱など、多くの問題が重なった結果、二・二八事件が起こった。この事件を契機に台湾人は国民党政府が日本政府と同じ植民地支配者であることを悟った。台湾人は依然として二等国民であり、チャンコロ（清國奴）から日本の奴隷（日本皇奴）になっただけだった。二・二八事件は台湾人のアイデンティティーの形成の原点と思われる事件である。その後、国民党による白色テロと呼ばれる権威統治が40年続いた（『悲情城市』、『天馬茶房』）。

国民党政府は政権基盤を固めるため、中国に帰属意識をもたせようと、中国の歴史認識に沿う教育を行い、台湾全体の共通の記憶を作ろうとした。漢民族本位の民族主義を立ち上げるため、台湾の独特な経験や文化が否定された。したがって、中国の統治ではない日本統治の歴史が教科書から排除された。また原住民の起源は中国からの移住者だという「原住民の西來說」を支持した。<sup>146</sup>さらに原住民の抗日経験を中国人の抗日経験と見なす（『密密相思林』）。国民党政府がエスニック・アイデンティティーを強調したことは明らかである。台湾人が日本に奴隷化されたという批判もエスニック・アイデンティティーに基づく考え方である。しかし当時、台湾人が中国に幻滅したのは自分が漢民族だと認められないからではなかった。そもそも台湾でナショナル・アイデンティティーとエスニック・アイデンティティーは区別されている。国民党政府に不満を感じた主な理由は、国民党の到来とともに、社会全体が非常に混乱し、政府の無能さが露呈したからだ。さらに支配者としての優越感を抱いていた国民党政府が多くの台湾人を殺害して、武力鎮圧した二・二八事件が起こった。このナショナル・アイデンティティーとエスニック・アイデンティティーの区別は、現在の中華人民共和国と台湾にも適用できるだろう。

国民党政府が主導した中国化と脱日本化により、台湾人はアイデンティティーの喪失の危機感を覚えた。中国人と違うのは植民地経験で、脱日本化は脱台湾化と同じことになる。したがって教科書で教えてくれなくても、台湾人は日本統治時代の記憶を守る。反日教育は行われず、日本は友邦という観念が作り上げられる。さらに国民党の暴行や無能が、日本統治時代の安定や秩序を際立たせ、日本統治時代の記憶が美化された（『天馬茶房』、『多桑』）。歴史の事実と背離することもあったが、中国人のアイデンティティーに抵抗するために記憶を新しく作ったとも言える。この再生産した記憶には、台湾の独自性を示す意味がある。

戦後、白色テロ、戒嚴令の解除などを一緒に経験した本省人と二世、三世の外省人は共通の記憶を持ち、台湾人のアイデンティティーを構築した。さらに1992年、戸籍法が修正された後、子供の原籍は出生地になったので、台湾では法律的に「外省人」がいなくなった。アイデンティティーの問題がなくなったので、日本の歴史的意味も弱まった。たとえば民族間の問題を描くとしても、中国の視角から見る本省人と外省人の問題ではなく、台湾本土に住む漢民族と原住民、閩南人と客家人の問題を描くようになった（『大湖英烈』、『一八九五』）。原住民は単純化された異民族として登場しない。タイヤ族、ブヌン族、パイワ

ン族、セデック族など各族が描かれる（『賽徳克・巴萊』、『很久沒有敬我了妳』）。また、新住民<sup>147</sup>や移住労働者も登場する（『停車』、『台北星期天』）。

もう一つの台湾のアイデンティティーは映画のテーマに表れている。2000年以降、台湾の土地や独自の文化に注目が集まり、台北以外の都市、田舎や離島を旅する映画が多く制作されている。実のところ旅行映画はすでに1950年代から制作されていた。しかし2000年以降の旅行映画の特徴は、ドラマ性が弱まり、郷土性の空間を選び、人物が土地に癒され、精神的に成長することを描くところにある（『練習曲』、『缺角一族』）。また、長い間軽視されていた台湾文化を描く映画（『父後七日』、『總舖師』）、台湾の有名人の物語を描く映画（『世界第一麥方』、『翻滾吧！阿信』）もある。

### 第三節 今後の課題

これまで台湾の劇映画における日本の表象について研究してきた。今後はこれを基礎として研究範囲を広げたいと思う。

#### 3-1 台湾のドキュメンタリー映画における日本の表象

2000年前後から、対日経験を題材とする台湾ドキュメンタリー映画が多く制作されるようになった。霧社事件を題材とする『GaYa：1930年の霧社事件與賽徳克族』（1999）、『餘生—賽徳克・巴萊』（2012）、『霧社川中島』（2012）など、台湾人日本兵をテーマとする『山林的記憶』（2000）、『不知為誰而戰—高砂義勇隊影像故事』（2000）、『綠的海平線』（2006）、『赤陽』（2007）、『路有多長』（2009）、『從新幾内亞到臺北』（2011）など、台湾での慰安婦を題材とする『阿媽的秘密』（1998）『蘆葦之歌』（2014）など、日本統治時代の日本人を題材とする『灣生回家』（2015）『海的彼端』（2016）など、戦争以外の日本統治時代の経験を題材とする『跳舞時代』（2003）、『日曜日式散步者』（2015）などである。

対日経験が題材ではないが、日本が登場するドキュメンタリー映画もある。『土地到哪裡去了』（1996）は原住民が土地の使用権を主張する作品である。『給親愛的孩子』（2015）は環境保全を呼びかける作品で、映画の中に日本統治時代のドキュメンタリー『南進台灣』の一部が使われている。『雲之國』（2015）は与那国島を撮るドキュメンタリーである。『印樣白冷圳』（2018）は白冷圳ダムの物語で、「白冷圳の父」と称えられている磯田謙雄技師が登場する。

これらの台湾ドキュメンタリーのほか、日本人が制作した台湾関係のドキュメンタリーもある。台湾に長期滞在していた柳本通彦は台湾人日本兵ををテーマとして5本のドキュメンタリー、「私は日本のために戦った～台湾『ことぶき村』の老人たち」、「魂は消えず—台湾・霧社の義勇兵」、「二つの慰霊碑—台湾・霧社事件を追う」、「ニッポン人よ 貯金を返せ—台湾花連老兵の叫び」、「花連三勇士—陛下勲章が泣いています」を撮り、台湾と日本のテレビ局で放送された。台湾と日本のつながりに注目する酒井充子は「日本語世代」と呼ばれる人々が日本に抱く思いを描く『台湾人生』（2009）、戦後の台湾を題材にした『台湾アイデンティティー』（2013）、台湾の東部・台東に暮らす人々の生活を描く『台湾萬歳』を制作した。

これらのドキュメンタリーに登場する日本の表象について、今後研究を進めていきたい。

### 3-2 韓国の劇映画における日本の表象

台湾と韓国は歴史的な背景が似ている。第二次世界大戦終結まで、日本の植民地だった。戦後は同じく独裁政治を経験した後、民主化の道を歩んだ。しかし対日の姿勢は違う。映画を通じて、理由を解明してみたい。戦後韓国が制作した最初の映画は『자유만세』(1946)である。独立運動に参加した主人公が日本の警察と戦った後に犠牲となるまでを描く。台湾と違って、韓国映画は早い時期から対日経験を描いている。今後は代表的な韓国映画に登場する日本の表象を整理し、台湾映画に登場する日本の表象との比較を課題にしたい。



- 
- <sup>1</sup>黃大魚文化藝術基金會。https://reurl.cc/0q6Wey。原文「1945 年到 1960 年台灣幾乎沒有本地作家、執筆寫作的都是大陸來台的作家」（2020 年 5 月 2 日アクセス）
- <sup>2</sup>鍾宗憲「鄉土其實是一種認同(代序)」黃景春編『大陸學者論台灣鄉土文學』上海大學出版社、2012 年、7 頁。原文「臺省作家的立場因為與外省作家要求迅速祖國化的觀點出現落差、特別是被要求揚棄日治背景的特殊性形同與既有的歷史切割、所以又再度面臨外加性文化的衝擊。被忽略、被收編的憂慮、在民族的與區域的不協調中……於是『鄉土』的認同有了立場與尊嚴上的裂痕」
- <sup>3</sup>白先勇『驀然回首』爾雅出版社、1978 年、77 頁。原文「受到外來文化的衝擊、產生了所謂認同危機。對本身的價值觀與信仰都得重新估計」
- <sup>4</sup>陳正醜「台湾における『中国意識』と『台湾意識』—最近の文学・思想界での論争を中心に—」『中国研究月報』439 号、1984 年。
- <sup>5</sup>黃儀冠『從文字書寫到影像傳播—台灣「文學電影」之跨媒介改編』台灣學生書局、2012、230 頁。原文「一九七七年以降台灣文化從觀照鄉土出發、以台灣創作主體及發聲主體、雖然當時所指的鄉土定義模糊、但它為日後台灣的主體性提供理論的基礎及論述的框架。」
- <sup>6</sup>呂訴上『臺灣電影戲劇史』銀華出版部、1961 年。台湾映画史研究に関する、最初の著作である。ただしその内容の一部は 1941 年に出版された市川彩の『アジア映画の創造及建設』の記述からの引用であった。
- <sup>7</sup>杜雲之『中華民國電影史』行政院文化建設委員會、1988 年。
- <sup>8</sup>葉龍彥『臺灣電影百年史日治時期台灣電影史』玉山社、1998 年。
- <sup>9</sup>黃仁、王唯『臺灣電影百年史話』中華影評人協會、2004 年。
- <sup>10</sup>葉龍彥『圖解台灣電影史(1895-2017 年)』晨星、2017 年。
- <sup>11</sup>川瀬健一『植民地台湾で上映された映画—1899(明治 32)年～1934(昭和 9)年』東洋思想研究所、2010 年。
- <sup>12</sup>川瀬健一『植民地台湾で上映された映画—1935(昭和 10)年～1945(昭和 20)年増補改訂版』東洋思想研究所、2014 年。
- <sup>13</sup>李道明『台灣紀錄片研究書目與文獻選集』行政院文化建設委員會委託國家電影資料館研究計劃、2000 年。
- <sup>14</sup>田村志津枝『はじめに映画があった—植民地台湾と日本』中央公論新社、2000 年。
- <sup>15</sup>三澤真美恵『殖民地下的<銀幕>—台灣総督府電影政策之研究(1895—1942 年)』前衛出版社、2002 年。
- <sup>16</sup>三澤真美恵『「帝国」と「祖国」のはざま—植民地期台湾映画人の交渉と越境』岩波書店、2010 年。
- <sup>17</sup>町田祐一『植民地台湾における映画利用について：国立台湾歴史博物館所蔵の教化・文化映画を中心に』東京大学出版会、2017 年。
- <sup>18</sup>三澤真美恵編『植民地期台湾の映画—発見されたプロパガンダ・フィルムの研究』東京大学出版会、2017 年。
- <sup>19</sup>若林正文編『台湾研究入門』東京大学出版会、2020 年。
- <sup>20</sup>黃仁『悲情台語片』萬象圖書、1994 年。
- <sup>21</sup>門間貴志『アジア映画にみる日本 I 中国・香港・台湾編』社会評論社、1995 年。
- <sup>22</sup>戸張東夫・ほか『台湾映画のすべて』丸善出版、2006 年。
- <sup>23</sup>小山三郎『台湾映画—台湾の歴史・社会を知る窓口』晃洋書房、2008 年。
- <sup>24</sup>林ひふみ『中国・台湾・香港映画のなかの日本』明治大学出版会、2012 年。
- <sup>25</sup>曲忠恕『1970 年代中央電影公司抗戰愛國影片的歷史意義—一個民族主義觀點的分析』國立臺灣師範大學、2014 年。
- <sup>26</sup>李佳玲『1970 年代抗日戰爭電影研究——以《英烈千秋》、《八百壯士》、《笕橋英烈傳》為例』國立屏東大學、2015 年。
- <sup>27</sup>王珞『拆解國族共同體—從 1970 年代的抗日愛國電影談起』國立交通大學、2018 年。

- <sup>28</sup> 沼崎一郎『人類学者、台湾映画を観る—魏徳聖三部作『海角七号』・『セデック・バレ』・『KANO』の考察』風響社ブックレット、2019年。
- <sup>29</sup> 宮田さつき「台湾映像作品における日本・日本人像—侯孝賢作品を中心とした”良心的な日本人”像の考察」『人文学論叢』7号、愛媛大学人文学会、2005年。
- <sup>30</sup> 葉嘉詠「侯孝賢電影中的日本想像」『文化研究學會 2008年會：樂生怒活—風格運動、生活政治與私眾社會』文化大學大眾傳播學系、2008年。
- <sup>31</sup> 赤松美和子「台湾ポストニューシネマの日本表象—『悲情城市』（1989年）から『海角七号』（2008年）へ」『日本台湾学会報』第15号、日本台湾学会、2013年。
- <sup>32</sup> 赤松美和子「現代台湾映画における「日本時代」の語り—『セデック・バレ』・『大稻埕』・『KANO』を中心に」所澤潤・林初梅編著『台湾のなかの日本記憶 戦後の「再会」による新たなイメージの構築』三元社、2016年。
- <sup>33</sup> 徐叡美『制作「友達」：戦後臺灣電影中的日本（1950s-1960s）』稻香、2012年。
- <sup>34</sup> 赤松美和子「1960年代の台湾映画における日本表象」『大妻比較文化：大妻女子大学比較文化学部紀要』第18巻、2017年。
- <sup>35</sup> 李衣雲『台湾における「日本」イメージの変化、1945-2003—「哈日（ハーリ）現象」の展開について』三元社、2017年。
- <sup>36</sup> 前掲書、198 - 200頁。
- <sup>37</sup> 前掲書、108 - 110頁。
- <sup>38</sup> 前掲書、16頁。
- <sup>39</sup> 『臺灣日日新報』1907年5月5日。
- <sup>40</sup> 『臺灣日日新報』1907年5月7日。
- <sup>41</sup> 『臺灣日日新報』1907年5月12日。
- <sup>42</sup> 『臺灣日日新報』1910年9月28日、10月11日。
- <sup>43</sup> 『臺灣日日新報』1910年10月13日。
- <sup>44</sup> 『臺灣日日新報』1912年4月3日。
- <sup>45</sup> 『臺灣日日新報』1912年11月5日。
- <sup>46</sup> 『臺灣日日新報』1916年7月7日。
- <sup>47</sup> 李道明「戦前與戦時臺灣教育會與殖民政府の電影運用」台湾電影研究學術網站、<http://twcinema.tnua.edu.tw/ct/>（2018年5月2日アクセス）原文：「在自製影片方面、臺灣教育會每年由自己的攝影師與工作人員制作出大約25部影片。此外、該會也會自日本內地或國外購買約20部教育影片。從1917年菘屋堅藏被內聘為攝影師起、到1924年3月止、臺灣教育會總共自製了84部影片。其中、14部(7%)為政治活動的紀錄、11部(13%)是關於地方農漁產品、22部(26%)描述城市、離島、風景或交通情形、5部與推行衛生觀念或防範傳染病有關、5部則記錄了運動比賽（主要是田徑賽）、4部為文化活動的紀錄。直接與教育相關的影片其實只有3部。這再次說明臺灣教育會使用電影的目的、和1916年以前的愛國婦人會一樣、政治性多過於教育性。」
- <sup>48</sup> 『臺南新報』1923年11月15日。
- <sup>49</sup> 『臺南新報』1921年5月7日。
- <sup>50</sup> 李道明、前掲書。原文：「1931年當『東京日日—大阪毎日電影公司』在臺灣設立分社後、新聞片開始固定出現於電影院中。該公司是日本境內唯一一家發行教育影片的機構、因此也成為臺灣總督府所有提供社會教育使用的教育影片與新聞片的主要來源。到了1937年9月總督府轉租給各地方政府進行巡迴放映的新聞影片或『新聞特報』、主要是由臺灣日日新報、大阪毎日新聞與、讀賣新聞所制作的。到1938年時、總督府向每家機構購買的新聞片或有關戰爭的影片約有50卷。」
- <sup>51</sup> 陳怡宏（片倉健博訳）『南進台湾』が展示する「統治者の視点」、三澤真美恵編『植民地期台湾の映画—発見されたプロパガンダ・フィルムの研究』東京大学出版会、2017年、154頁。

- 
- <sup>52</sup>同上書、155 頁
- <sup>53</sup>呂訴上、前掲書、2 頁。
- <sup>54</sup>『台湾日日新報』1924 年 4 月 2 日、3 日。
- <sup>55</sup>『台湾日日新報』1924 年 5 月 2 日、3 日。
- <sup>56</sup>『台湾日日新報』1924 年 3 月 30 日。
- <sup>57</sup>『台湾日日新報』1925 年 5 月 13 日。
- <sup>58</sup>『台湾日日新報』1925 年 9 月 11 日。
- <sup>59</sup>呂訴上、前掲書、5 頁。
- <sup>60</sup>多摩美術大学ウェブサイト <http://www.tamabi.ac.jp/idd/tau-history/asaoka.html> (2018 年 4 月 16 日アクセス)
- <sup>61</sup>田村志津枝前掲書、189—194 頁。
- <sup>62</sup>李道明「永樂座與日殖時期臺灣電影的發展」台灣電影研究學術網站、<http://twcinema.tnua.edu.tw/ct/> (2018 年 5 月 2 日アクセス) 原文：「於該片的 2 位導演、攝影師池田專太郎、演員津村博以及秋田伸一、湊明子、丘ハルミ都是日本人、且在臺北『芳乃館』針對日本觀眾進行首映、因此筆者不把它視為臺灣自製電影、此地不予討論。」
- <sup>63</sup>柴山武矩「映画君が代少年嗚呼芝山巖」『臺灣教育』410 期、1936 年 9 月 1 日。
- <sup>64</sup>同上資料。
- <sup>65</sup>村上政彦『「君が代少年」を探して—台湾人と日本語教育』平凡社、2002 年、頁 220。
- <sup>66</sup>川瀬健一『植民地台湾で上映された映画—1935(昭和 10)年～1945(昭和 20)年増補改訂版』東洋思想研究所、2004 年、27 頁。
- <sup>67</sup>『臺灣藝術新報』第二卷第十二号、1936 年 12 月。
- <sup>68</sup>マツダ映画社ウェブサイト [http://www.matsudafilm.com/matsuda/c\\_pages/c\\_e\\_44j.html](http://www.matsudafilm.com/matsuda/c_pages/c_e_44j.html) (2018 年 5 月 2 日アクセス)
- <sup>69</sup>同上。
- <sup>70</sup>呂訴上、前掲書、11 頁。
- <sup>71</sup>三澤真美恵『「帝国」と「祖国」のはざま—植民地期台湾映画人の交渉と越境』岩波書店、2010 年、292、293 頁。
- <sup>72</sup>川瀬、前掲書。
- <sup>73</sup>『臺灣公論』第 2 卷第 7 号、1937 年 7 月。
- <sup>74</sup>『臺灣公論』第 2 卷第 9 号、1937 年 9 月。
- <sup>75</sup>三澤真美恵、前掲書、85 頁。
- <sup>76</sup>李道明「永樂座與日殖時期臺灣電影的發展」台灣電影研究學術網站、<http://twcinema.tnua.edu.tw/ct/> (2018 年 5 月 2 日アクセス) 原文：「《望春風》之後、安藤再為第一映畫制作所執導國策宣傳電影《光榮的軍夫》(1938)、於 1938 年 5 月在永樂座首映。之後不久、第一映畫制作所就結束營業了、而安藤在缺乏資金奧援及中日戰爭如火如荼進行的情勢下、未再有機會執導任何影片。」
- <sup>77</sup>呂訴上、前掲書、13 頁。原文：「該片在台灣攝製完成後、連同《望春風》一併由安藤太郎帶回日本洗印及錄音。《榮譽的軍夫》在台灣的放映時間、較《望春風》約遲一個月。」
- <sup>78</sup>黃仁、王唯『臺灣電影百年史話』中華影評人協會、2004 年。原文：「情節激勵台灣人志願當日本兵出征南洋視為非常光榮、地方人士熱烈歡送。」
- <sup>79</sup>近藤正己『総力戦と台湾—日本植民地崩壊の研究』刀水書房、1996 年、47、48 頁。
- <sup>80</sup>蔡慧光『日治時期臺灣公學校的歷史教育—一歷史教科書之分析』國立臺灣大學、2000 年、64 頁。
- <sup>81</sup>日下部龍太「日本統治下台湾の初等教科書に見られる社会観形成の論理」『社会科研究』第 74 号、全国社会科教育学会、2011 年、39 頁。
- <sup>82</sup>『公学校用日本歴史 (第一種)』台湾総督府文教局、1923 年、31、32 頁。
- <sup>83</sup>日下部、前掲論文、39 頁。

<sup>84</sup>川瀬健一「台湾で『サヨンの鐘』は上映されなかった」『台湾映画 2009 年』東洋思想研究所、2009 年。

<sup>85</sup>川瀬健一「李香蘭 台湾では上映されなかった映画『サヨンの鐘』③」川瀬健一ブログ、<https://blogs.yahoo.co.jp/toyo2012s/33227165.html> (2018 年 5 月 2 日アクセス)

<sup>86</sup>林沛潔『臺灣文學中的「滿洲」想像及再現 (1931-1945)』秀威資訊、2015 年、153~161 頁。

<sup>87</sup>林獻堂『灌園先生日記』中央研究院數位文化中心、臺灣日記知識庫、[http://ascdc.sinica.edu.tw/single\\_resources\\_page.jsp?id=S26](http://ascdc.sinica.edu.tw/single_resources_page.jsp?id=S26) (2018 年 6 月 12 日アクセス) 原文:「夜率博正到芭蕉市場、觀映畫『サヨンの鐘』」

<sup>88</sup>李展平『尋訪台灣生命原鄉』聯經出版公司、2000 年、頁 70、71。原文:「當年遠赴南洋充高砂義勇軍時、看此片征戰氣氛、淚流滿面。後來上戰場、才發現英勇原住民弟兄充炮灰、死傷不計其數、自己更是戰爭受害者、真是一場騙局。」

<sup>89</sup>蔡慧玉『走過兩個時代的人—臺籍日本兵 (口述歷史專刊 1)』中央研究院台史所、1997 年、274 頁。

<sup>90</sup>田村、前掲書、188 頁。

<sup>91</sup>柴山、前掲資料。

<sup>92</sup>李道明「近一百年來臺灣電影及電視對臺灣原住民的呈現」原住民族文獻網站、<http://ihc.apc.gov.tw/Journals.php?pid=610&id=666> (2018 年 5 月 2 日アクセス) 原文:「由以上這些劇情片的內容看來、可以很輕易地了解日本統治當局及民間電影人士對臺灣原住民題材之所以會感興趣、除了異國情調的因素之外、主要仍是著眼在宣揚政策上面;其觀看對象明顯的是以漢人、日人為主。何基明導演即表示:《沙韻之鐘》是要讓臺灣平地人看到:連『生蕃』都如此『愛國』、那平地人怎能落在其後呢!」

<sup>93</sup>2015 年に「王珏回顧影展」で上映。『花蓮港』は戦後台湾に戻ってきた二人の青年と台湾原住民少女の恋愛を描く物語である。頭目の娘は中国留学を終えて帰ってきた漢人医師と恋に落ちて、頭目に叱責された。少女は頭目が将来息子の嫁にするために引き取られた女の子だったのだ。頭目の息子は日本兵として南洋へ出征した経験があり、平地の漢人を嫌っていた。映画の最後に少女は自殺したが、彼女の犠牲によって父や兄は漢人青年と和解する。彼女の葬式のシーンは、各民族が力を合わせ、共に台湾を建設しようという宣伝になっている。

<sup>94</sup>2014 年に「台湾影劇的頭籌—張英 101」回顧影展で上映。現在は不完全版しか残っていない。呉鳳の物語に基づいて改編された作品である。

<sup>95</sup>中国大陆反攻への戦意高揚の意図をもって創作される作品を指す。

<sup>96</sup>「台湾外匯對香港電影的一個反應—自由影人製片目的何在?」『國際電影』1955 年 10 月第 1 期。原文「今天在香港的自由影人、都忠於自由中國、我們要爭取、要扶助、但我們爭取的是他的工作、扶助的是他的事業、不能做盲目地爭取、也不能做無貢獻於國家的扶助。我們看看自由影人的表現在哪裡?他們對於反共抗俄的工作有什麼貢獻?……。再退一步說、即使不有反共的教育意義、但多多介紹自由中國總是應該的、自由中國勵精圖治、各方面有顯著進步、海外人士、尤其華僑亟欲了解自由中國、如果他們以台灣的建設、經濟、工農業為背景、拍成影片、寓宣傳於藝術之中、使海外人士自國片中認識台灣、未始不是一種貢獻。但他們自始就未到台灣拍過影片、反而一再去日本拍外景。……。據香港影界透漏:他們之赴日拍片、是因為台灣觀眾歡迎日本的野景、從這句話、我們又要懷疑香港自由影人製片的目的是什麼?……。顯然的、他們的製片目的是銷售台灣、以台灣為他們的主要市場。假如他們的影片、內容有助於國民教育、即以台灣為主要市場、亦無可厚非、偏偏是介紹一些無補實際的日本野景、請問這是我們要爭取的自由影人的工作嗎?」

<sup>97</sup>「台湾禁映六十部國語片」『國際電影』1956 年 5 月第 8 期。

<sup>98</sup>黃仁、王唯、前掲書、137 頁。

<sup>99</sup>黃仁『新台灣電影:台語電影文化的演變與創新』台灣商務、2013 年、107 頁。

<sup>100</sup>『南國電影』1963年10月第68期。

<sup>101</sup>黃仁『日本電影在臺灣』秀威資訊、2008年、299頁。原文：「故事並非取自日片、而是中國話劇《秋海棠》改編、導演張英是外省人、將北方軍閥時代背景改為台灣日據時代、中國軍閥改變為日本軍閥、服裝、道具；佈景完全日式、而且歌曲的樂譜全部來自日本片、台灣作曲者葉俊麟將日本歌曲改變為完全台灣風味、非常流行。」

<sup>102</sup>黃仁、王唯、前揭書、342頁。

<sup>103</sup>侯凱「从话剧《野玫瑰》到电影《天字第一号》——中国间谍电影的类型生成及余脉追寻」『当代电影』当代电影杂志社、2016年第3期。

<sup>104</sup>黃仁、前揭書、266頁。

<sup>105</sup>黃仁、前揭書、256頁。

<sup>106</sup>各年の台灣電影年鑑の内容は国家映画資料館のホームページで確認できる。

<sup>107</sup>1977年の台湾統一地方選挙の際、投票所の一つである中壠国小で不正投票が疑われたが、政府は積極的に調査をしなかった。そこで憤慨した市民が警察局を包囲、衝突の中で警察が発砲し、市民二人が死亡した。

<sup>108</sup>1978年8月、元高雄県長の余登發とその息子の余瑞言が中国共産党のスパイだとして政府に摘発された。このことが人々の不満を招き、1979年1月22日に高雄県橋頭郷でデモ活動が起きた。台湾で戒厳令が施行されてから、最初の政治デモである。

<sup>109</sup>中国のウェブサイト「豆瓣电影」や「微博」で探せば確認できる。例えば

[https://www.weibo.com/5049748895/AyXE6h0qE?type=comment#\\_rnd1595580524098](https://www.weibo.com/5049748895/AyXE6h0qE?type=comment#_rnd1595580524098)。(2020年10月30日アクセス)

<sup>110</sup>黃儀冠、前掲書、234頁。原文「郷土文學事實上為新電影在形構台灣的主體性時、提供理論的基礎及論述的框架。在建構台灣主體經驗的重要意義上、八十年代新電影或其他影像工作者重新詮釋、改編黃春明的郷土小説、就成為這一代電影創作者回顧台灣成長經驗時、對於台灣主體文化的認同象徵。……。更進一步、這些被改編的文學電影、成為台灣新電影的經典作品、形構成代表台灣人的象徵圖像」

<sup>111</sup>放映週報「『海灘的一天』裡的城市迷宮」

[http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE\\_N0=226](http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_N0=226) (2017年9月5日アクセス)

原文「佳莉的父親、一位日本郷紳教養的小鎮醫師、撐持起來的威權父親之體面架式的背後、卻是軟弱而幼稚的；聽貝多芬和調戲女護士、對他來而言都只是紓解、逸樂、和遊戲。殘酷的是、當這個父權社會轉型至現代資本主義社會、新式大醫院興起、打垮了老舊的小鎮診所、臨病危孱弱之際、昔日備受尊敬的小鎮醫師、還必須進入這些大醫院接受診察、自己卻已無能為力。這合乎父權社會的運作邏輯、也就是強者至上、弱者淘汰。」

<sup>112</sup>藍祖蔚「王童七日談：導演與影評人的對談手記」典藏藝術家庭、2010年、112頁。原文「我的破題手法是：死亡。裡頭包含了犧牲、冤枉、倒楣、還有一點尊重。日本人對於被強迫出征、以致戰死異域的台灣士兵還是莊嚴、認真地把亡靈骨灰送返家人；台灣人即使心中有諸多委屈、對於死者亦是很莊重地迎接、以很傳統的中國式葬禮來迎接。一個是儒家式的禮敬死者、一個是道家式的承受天意、我試圖用著很精準的畫面來說清楚雙方的差異。」

<sup>113</sup>同上、113、115頁。原文「這是多辛酸的一句話、卻也是渺小人生最卑微的心願啊、那是在天上作戰的美日雙方都看不到的人間生活、台灣人就靠著別人丟棄或施捨的一點東西過活、但是這些別人施捨的小東西一旦搞不定、卻是會死人的」

<sup>114</sup>同上、134頁。原文「逃兵被逮後、想用唱歌言志、其實是可笑的、因為精神再高貴、卻抵不過腸胃的欲求呼喊、理想化的人生與真實的人生就在這裡擦撞出讓人難忘的火花。」

<sup>115</sup>同上、131頁。原文「相較於農人、警察算是有知識、有地位階層的人、但是他的主張與知識是不是可笑的呢？《稻草人》前頭曾用了放大鏡呈現太陽的強烈殺傷力、吳炳南這位警察接受日本思想、相信太陽威力、所以才會在深山野外、無人看見的時候、脫下最神聖的制服上衣來替炸彈遮陽、甚至替炸彈澆水、做出種種不可思議的幼稚動作。」

<sup>116</sup>同上、123頁。原文「電影中校方在鼓勵民眾繳納鐵器的宣傳動員戲上、劇本中原本並沒有

放大鏡這場戲、我就想到了用放大鏡來做道具、完成一種象徵符號。因為太陽是日本國旗的象徵、天皇就如太陽般、放大鏡本身沒有能量、只要被太陽利用了、就能導致紙片燃燒、日本人要打仗、台灣人就像是利用的放大鏡、透過放大鏡來產生熱能燃燒。」

<sup>117</sup>同上、139 頁。原文「這場補戲的緣起在於我看見農人的斗笠時、突然發現農人的斗笠造型與富士山好像、富士山又是日本人的精神寄託、在富士山前合影、可以提供多層次的解讀」

<sup>118</sup>放映週報「三明治人侯孝賢：重看『悲情城市』與『好男好女』」

<[http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE\\_N0=276](http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_N0=276)>2017 年 9 月 5 日アクセス。

原文「『悲情城市』片首第一場戲已然屬於純粹使用電影語言來敘事寫史的經典；侯孝賢此處採取了畫面(sight)與聲音(sound)交互辯證的形式：收音機裡炒豆聲夾雜著玉音放送、因原爆而戰敗的日本天皇喃喃低語著無條件投降的宣言、同時、門帘後傳出婦女產子的吶喊、一曲母性的、豐饒的、新生的、勝利的昂揚頌歌。而畫面中則是一片漆黑、因空襲警報而以布巾包裹住的燈泡、終於在『電到現在才來』的咒罵中大放光明。雖然音軌部分的二元對立似乎可以在畫面中的光明與黑暗中找到呼應或顯像、但此一開場戲中的光影效果卻是一片抑鬱籠罩的灰暗。而遠方悶雷般的隱約前奏此時陡然綻放成史詩般的悲壯、緊接著黑底白字的片名字卡『悲情城市』、似乎預言了光明與黑暗並非可以一刀斬劃、正如歷史不可能非黑即白、台灣脫離日本殖民時代、而二二八的悲劇才緩緩揭開序幕。」

<sup>119</sup>廖朝陽「『無言的山丘』：土地經驗與民族空間」『在文學研究與文化研究之間：朱炎教授七秩壽慶論文集』書林、2006 年、214 頁。原文「紅目、富美子、阿冠各自以不同的方式接受(或承受)了礦村『國際社會』的新認同、接受了殖民與自殖民所留下的傷痕」

<sup>120</sup>同上、218 頁。原文「如果時空的同質延伸是『現代』民族觀的典型構想、『無言的山丘』重視經驗內容所造成的時空摺曲、捨棄民族即國家的形式共群、偏重由歷史記憶所形成的跨族群認同、其實已經不是向前現代倒退、而是含有突破現代秩序的侷限、直接走向形式之後、現代之後展開民族空間的企圖。」

<sup>121</sup>謝世宗「悲慘世界中的喜劇視境：試論王童的臺灣三部曲」『清華學報』第 41 卷第二期、國立清華大學、2011 年、391 頁。原文「電影的英文名稱“HillsofNoReturn”意味著金瓜石是個一旦進入就無法返回的地方、原因之一是殖民者的控制排除任何發大財的可能、但更重要的原因是礦工們將所賺到的錢消耗在妓院中、因此無法將金子／財富轉換成具有生產力的資本(capital)。因此、礦坑／陰道蘊藏著寶藏、也孕育著死亡、就如同『黃金』一詞本身就是雙關語(pun)、既指涉珍貴的財寶、也指涉毫無價值的糞便。」

<sup>122</sup>同上、頁 393 頁。原文「『無言的山丘』對歷史的探索不限於特定族群、並有借古諷今的意圖、既諷刺資本主義社會下臺灣人的貪婪與鑽法律漏洞的習性、又批判市場關係的非人性化」

<sup>123</sup>SR (@sP8r7wkINVIc2H) のツイッター：<https://twitter.com/sp8r7wkinvitc2h> (2020 年 11 月 1 日アクセス)

<sup>124</sup>黃建業ほか『跨世紀台灣電影實錄 1898-2000』國家電影資料館、2005 年、頁 851。原文「新聞局電影事業處處長蔣倬民表示、國語電影中夾用外語、最好適可而止、以免於送檢時無法獲得通過。最近兩部國語電影《再會吧東京》、《大湖英烈》都在電影中使用日語對白、在送檢時被新聞局認為有過量之嫌、而退回重新配製國語聲帶後才獲審查通過。蔣倬民並表示、現行電影法規雖未明確規定國片中可夾用外語的數量程度、但這兩部片的檢查情況可能成為日後判例的參考。」

<sup>125</sup>財團法人國家電影中心「電影大事記」

<<http://www.ctfa.org.tw/history/index.php?id=1101>> (2020 年 6 月 7 日アクセス)

<sup>126</sup>王清華 (2003-11-30)「2002 年台灣電影市場」。

<[http://www.taiwancinema.com/ct\\_7255\\_258](http://www.taiwancinema.com/ct_7255_258)>台灣電影網 (2020 年 6 月 7 日アクセス)

<sup>127</sup>林文淇「戲、歷史、人生：『霸王別姬』與『戲夢人生』中的國族認同」『華語電影中的國族寓言與國家認同』國家電影資料館、2010 年、61 頁。原文「『戲夢人生』中、國族意識的薄弱、在李天祿與日本人的關係上表現得再明顯不過。對中國國族主義者而言、日本在台灣

的存在是異族的入侵；對在日本時代出生、從小在日本統治下長大的李天祿而言、日本人並非是一個集體的日本認同——殖民者。他們是與他相同的個人。所以他可以敬重公正無私的警察課長川上、同時卻看輕有種族歧視又『衛生不好』的隊長久保田。日本人毋寧就是他生活的一部分、一如布袋戲、或是他的妻子、小孩、與女友素珠一樣。」

<sup>128)</sup> 中時晚報副刊「悲情三部曲完結篇一訪『好男好女』導演侯孝賢」

<[http://cutawayshot.blogspot.jp/2015/09/blog-post\\_6.html](http://cutawayshot.blogspot.jp/2015/09/blog-post_6.html)>(2017年9月5日アクセス)  
原文「我很喜歡『晚春』、很喜歡原節子、她就是好男好女。『晚春』及其他小津電影一樣、題材都大同小異、但對人生有一種態度、它提供的不是答案、而是反思、是日本人生活在那個時候的活動狀態、一種滋味、反省自己、人活在世上是怎麼回事。」

<sup>129)</sup> 謝世宗「後現代、歷史電影與真實性：重探侯孝賢的『好男好女』」『中外文學』第38卷第四期、國立臺灣大學出版中心、2009年、35頁。原文「事實上根據藍博洲的記載、鍾浩東本人會講北京話、審判中的翻譯人員所互譯的其實是北京話和廣東話。然而侯孝賢虛擬的情節卻傳達出某種歷史真實性；大陸人與台灣人因為語言（以及伴隨語言而來的文化）的隔閡無法彼此信任、在此不同語言（北京話與台語）分別作為不同族群身分的提喻（synecdoche）」

<sup>130)</sup> 獨立媒體「最好的早已來臨：侯孝賢『最好的時光』」

<<http://www.inmediahk.net/node/72133>> (2017年9月5日アクセス)

原文「在那段追尋自由的歲月中、在中國本身抵抗帝國主義、尋求自由的同時、台灣就要留在那個陰影部分之中。陰影部分是不會賦形、無人在意的、就像書生寫給藝旦姐的信一樣：二人離別數月、他的信裡、全是家國、半個字都沒有提到她。只有一首哀馬關條約的梁啟超詩。

<sup>131)</sup> 台灣文化部文化統計を参照。

<sup>132)</sup> 放映頭條「兩岸市場與合拍電影的新思維專訪資深製片黃志明」

<[http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\\_No=315](http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=315)> (2019年9月16日アクセス)

<sup>133)</sup> 曾芷筠、林蕙君 (2008—09—04)「一棟公寓、女同性戀的四種溫柔纏繞《花吃了那女孩》導演陳宏一專訪」<[http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\\_No=210](http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=210)> (2017年9月5日アクセス) 財團法人國家電影中心。原文：兩個人之間的關係有四種可能、就是在一起很快樂、在一起不快樂、不在一起快樂、不在一起不快樂。這幾種關係本來想隱喻台灣跟中國的關係有四種可能。

<sup>134)</sup> 黃一娟、游文興『電影。巴萊-《賽德克。巴萊》幕前幕後全紀錄』遠流、2011年、70頁。

<sup>135)</sup> 阮愛惠 (2011—11—12)「電影《燃燒吧！歐吉桑！》不要永遠只想自己」(2017年3月12日アクセス) (<<http://www.merit-times.com.tw/NewsPage.aspx?Unid=243916>>人間福報。

<sup>136)</sup> 台湾の形がサツマイモに似ているので、本省人を「サツマイモ」と俗称する。一方、外省人はタロイモと呼ぶ。

<sup>137)</sup> 小野純子によると、『KANO』の中には霧社事件に関係するシーンが二つある。一つは日本の記者が「野蛮な高砂族」と言うこと、もう一つは1944年の嘉義駅でカメラで抜かれる台湾人兵士の顔に入れ墨があることである。小野純子「台湾映画『KANO』の語り」『名古屋市立大学人間文化研究』、25号、2016年1月。

<sup>138)</sup> 涂亞庭、陳昱昊 (2015—11—23)「《星空》導演沈寂4年 將最痛往事拍成新片：不論多殘忍的故事、我總是希望它裡面有溫暖」<<http://www.storm.mg/lifestyle/66094>>風傳媒。(2017年3月12日アクセス)

<sup>139)</sup> 古采艷「台灣漫畫工業產製之研究：一個政治經濟觀點」、國立中正大學、1998年。

<sup>140)</sup> 文化部「102年暨103年臺灣出版產業調查報告」

<<http://tpi.culture.tw/files/219/546291B3-BEF9-4A14-8B14-DDB035EDC17A>>台灣出版資訊網。(2020年7月25日アクセス)

<sup>141)</sup> 蕭湘文「漫畫的消費行為與意義：漫畫迷與非漫畫迷之比較」『民意研究季刊』、213期、2000年。

<sup>142)</sup> 徐叡美『制作「友達」：戰後臺灣電影中的日本 (1950s-1960s)』稻香、2012年、176 - 179

---

頁。

<sup>143</sup>黄仁、王唯、前掲書、121頁。原文：「日本色彩太濃、會被認為冒充日本片、也要嚴禁。但有許多例外、例如一部《孤女的願望》、說一大堆日語、唱日語歌、簡直就是日本片的台語版、居然准予上映。」

<sup>144</sup>2019年、国民党の蔡正元は台湾人も漢奸なのに漢奸罪を免れたと発言した。中国人のアイデンティティーで台湾人を漢奸と見なしたのであるが、中国人と台湾人の違いを示したとも言える。実際に「台湾人漢奸」をグーグルで検索すると、中国人が民進党を批判する時によく使われていることがわかる。

[https://www.setn.com/News.aspx?NewsID=628685&fb\\_comment\\_id=2133594320074120\\_2136654783101407](https://www.setn.com/News.aspx?NewsID=628685&fb_comment_id=2133594320074120_2136654783101407) (2020年6月20日アクセス)

<sup>145</sup>2009年に上映された日本のドキュメンタリー映画『台湾人生』の中で、日本統治時代生まれの台湾人は、中国人のことをシナ人と呼んでいる。また、日本統治時代の作家の文学作品の中でも中国をシナと呼ぶことがある。

<sup>146</sup> 許維徳の研究を参照。『族群與國族認同的形成：台灣客家、原住民與台美人的研究』國立中央大學出版中心、2013年。

<sup>147</sup> 台湾では台湾人と結婚して台湾に移り住んだ海外籍の人たちのことを「新住民」と呼ぶ。結婚せず台湾籍を取得した人たちも「新住民」と呼ぶことがある。



## 参考文献

### 日本語資料

- 赤松美和子「台湾ポストニューシネマの日本表象—『悲情城市』(1989年)から『海角七号』(2008年)へ」『日本台湾学会報』第15号、日本台湾学会、2013年。
- 赤松美和子「現代台湾映画における「日本時代」の語り—『セデック・バレ』・『大稻埕』・『KANO』を中心に」所澤潤・林初梅編著『台湾のなかの日本記憶 戦後の「再会」による新たなイメージの構築』三元社、2016年。
- 赤松美和子「1960年代の台湾映画における日本表象」『大妻比較文化:大妻女子大学比較文化学部紀要』第18巻、2017年。
- 川瀬健一『植民地台湾で上映された映画—1899(明治32)年～1934(昭和9)年』東洋思想研究所、2010年。
- 川瀬健一『植民地台湾で上映された映画—1935(昭和10)年～1945(昭和20)年増補改訂版』東洋思想研究所、2014年。
- 日下部龍太「日本統治下台湾の初等教科書に見られる社会観形成の論理」『社会科研究』第74号、全国社会科教育学会、2011年。
- 小山三郎『台湾映画—台湾の歴史・社会を知る窓口』晃洋書房、2008年。
- 近藤正己『総力戦と台湾—日本植民地崩壊の研究』刀水書房、1996年。
- 田村志津枝『はじめに映画があった—植民地台湾と日本』中央公論新社、2000年。
- 陳正醜「台湾における『中国意識』と『台湾意識』—最近の文学・思想界での論争を中心に—」『中国研究月報』439号、1984年。
- 戸張東夫・ほか『台湾映画のすべて』丸善出版、2006年。
- 沼崎一郎『人類学者、台湾映画を観る—魏徳聖三部作『海角七号』・『セデック・バレ』・『KANO』の考察』風響社ブックレット、2019年。
- 林ひふみ『中国・台湾・香港映画のなかの日本』明治大学出版会、2012年。
- 宮田さつき「台湾映像作品における日本・日本人像—侯孝賢作品を中心とした“良心的な日本人”像の考察」『人文学論叢』7号、愛媛大学人文学会、2005年。
- 三澤真美恵『「帝国」と「祖国」のはざま—植民地期台湾映画人の交渉と越境』岩波書店、2010年。
- 三澤真美恵編『植民地期台湾の映画—発見されたプロパガンダ・フィルムの研究』東京大学出版会、2017年。
- 村上政彦『「君が代少年」を探して—台湾人と日本語教育』平凡社、2002年。
- 門間貴志『アジア映画にみる日本I 中国・香港・台湾編』社会評論社、1995年。
- 李衣雲『台湾における「日本」イメージの変化、1945-2003—「哈日(ハーリ)現象」の展開について』三元社、2017年。
- 若林正丈編『台湾研究入門』東京大学出版会、2020年。

### 中国語資料

- 王珞『拆解國族共同體—從1970年代的抗日愛國電影談起』國立交通大學、2018年。
- 許維德『族群與國族認同的形成：台灣客家、原住民與台美人的研究』國立中央大學出版中

- 心、2013年。
- 曲忠恕『1970年代中央電影公司抗戰愛國影片的歷史意義——一個民族主義觀點的分析』國立臺灣師範大學、2014年。
- 侯凱「从话剧《野玫瑰》到电影《天字第一号》——中国间谍电影的类型生成及余脉追寻」『当代电影』当代电影杂志社、2016年第3期。
- 古采艷「台灣漫畫工業產製之研究：一個政治經濟觀點」、國立中正大學、1998年。
- 黃一娟、游文興『電影。巴萊-《賽德克。巴萊》幕前幕後全紀錄』遠流、2011年。
- 黃儀冠『從文字書寫到影像傳播——台灣「文學電影」之跨媒介改編』台灣學生書局、2012。
- 黃景春編『大陸學者論台灣鄉土文學』上海大學出版社、2012年。
- 黃建業『跨世紀台灣電影實錄 1898-2000』國家電影資料館、2005年。
- 黃仁『悲情台語片』萬象圖書、1994年。
- 黃仁、王唯『臺灣電影百年史話』中華影評人協會、2004年。
- 黃仁『日本電影在臺灣』秀威資訊、2008年。
- 黃仁『新台灣電影：台語電影文化的演變與創新』台灣商務、2013年。
- 蔡慧玉『走過兩個時代的人——臺籍日本兵（口述歷史專刊1）』中央研究院台史所、1997年。
- 蔡蕙光『日治時期臺灣公學校的歷史教育——歷史教科書之分析』國立臺灣大學、2000年。
- 謝世宗「後現代、歷史電影與真實性：重探侯孝賢的『好男好女』」『中外文學』第38卷第四期、國立臺灣大學出版中心、2009年。
- 謝世宗「悲慘世界中的喜劇視境：試論王童的臺灣三部曲」『清華學報』第41卷第二期、國立清華大學、2011年。
- 蕭湘文「漫畫的消費行為與意義：漫畫迷與非漫畫迷之比較」『民意研究季刊』、213期、2000年。
- 徐叡美『制作「友達」：戰後臺灣電影中的日本（1950s-1960s）』稻香、2012年。
- 杜雲之『中華民國電影史』行政院文化建設委員會、1988年。
- 白先勇『驀然回首』爾雅出版社、1978年。
- 三澤真美惠『殖民地下的〈銀幕〉——台灣總督府電影政策之研究（1895—1942年）』前衛出版社、2002年。
- 葉嘉詠「侯孝賢電影中的日本想像」『文化研究學會 2008年會：樂生怒活——風格運動、生活政治與私眾社會』文化大學大眾傳播學系、2008年。
- 葉龍彥『臺灣電影百年史日治時期台灣電影史』玉山社、1998年。
- 葉龍彥『圖解台灣電影史(1895-2017年)』晨星、2017年。
- 李佳玲『1970年代抗日戰爭電影研究——以《英烈千秋》、《八百壯士》、《笕橋英烈傳》為例』國立屏東大學、2015年。
- 李展平『尋訪台灣生命原鄉』聯經出版公司、2000年。
- 李道明『台灣紀錄片研究書目與文獻選集』行政院文化建設委員會委託國家電影資料館研究計劃、2000年。
- 呂訴上『臺灣電影戲劇史』銀華出版部、1961年。
- 廖朝陽『『無言的山丘』：土地經驗與民族空間』『在文學研究與文化研究之間：朱炎教授七秩壽慶論文集』書林、2006年。
- 林沛潔『臺灣文學中的「滿洲」想像及再現（1931-1945）』秀威資訊、2015年。
- 林文淇「戲、歷史、人生：『霸王別姬』與『戲夢人生』中的國族認同」『華語電影中的國族

『寓言與國家認同』 國家電影資料館、2010 年。

#### 新聞

『臺灣日日新報』

『臺南新報』

#### 雜誌

『臺灣藝術新報』

『臺灣公論』

『南國電影』

#### ウェブサイト

台灣電影研究學術網站。 <http://twcinema.tnua.edu.tw/ct/>

多摩美術大学ウェブサイト。 <http://www.tamabi.ac.jp/>

川瀬健一ブログ。 <http://toyo2012sa.livedoor.blog/>

原住民族文獻網站。 <https://ihc.apc.gov.tw/>

放映週報。 <http://www.funscreen.com.tw/>

財團法人國家電影中心。 <http://www.ctfa.org.tw/>

台灣電影網。 <http://www.taiwancinema.com/>

文化部網站。 <http://tpi.culture.tw/>

付録:日本の表象が登場する台湾映画リスト

	映画会社	監督	出演
1922			
佛陀の瞳	田中輸出映画製作所	田中欽之	島田嘉七、劉喜陽
1925			
天無情			
誰之過	臺灣映畫研究會	劉喜陽、張孫渠、 陳華階	連雲仙、張孫渠
1927			
阿里山の侠児	日活株式会社	田阪具隆	浅岡信夫、小杉勇
1929			
血痕	百達製作公司	張孫渠	張如如、陳華階
1932			
義人呉鳳	日本合同通信社映畫 部臺灣映畫製作所	安藤太郎、千葉泰樹	津村博、秋田伸一
1933			
怪紳士	良玉影片公司	千葉泰樹	王雲峰、紅玉
1936			
嗚呼芝山巖	國粹電影社	静香八郎	陳寶珠
翼の世界	日活株式会社	田口哲	島耕二、黒田記代
1937			
南国の歌	日活株式会社	首藤寿久	高木永二、石井美笑子
1938			
望春風	臺灣第一映畫製作所	安藤太郎	陳寶珠、彭楷棟
誉れの軍夫	臺灣第一映畫製作所	安藤太郎	
1942			
南方發展史海の豪族	日活株式会社	荒井良平	嵐寛壽郎、澤村國太郎、原健作
1943			
サヨンの鐘	松竹映画	清水宏	李香蘭(山口淑子)、 近衛敏明、大山健二
1956			
廖添丁	華利電影公司	唐紹華	黃志青、翁典雅
黃帝子孫	臺灣省電影製片廠	白克	戴綺霞、陳麗娟
碧海同舟	中央電影公司	宗由	唐菁、李影、黃曼
1957			
青山碧血	華興電影製片公司	何基明	洪洋、何玉華
夜來香	華光影業製片廠	房勉	李蕾、白虹、洪芳
基隆七號房慘案	南洋影業公司	莊國鈞	張麗娜、康明

1958			
血戰嘍吧嘍	華興電影製片公司	何基明	歐威、林琳、洪洋
魂斷南海	大同影業公司	白克	林楓、游娟、白漪
海南島戰後歸來	愛國影業社	魏中民	陳劍平、藍麗
紗蓉	華利電影公司	熊光	葉綠、鍾林
血戰	邵氏電影公司	田琛	周經武、井森
萬華白骨事件	大茂公司	莊國鈞	小雪、康明
梅亭恩仇記	南洋影業公司	莊國鈞	吳萍、張麗娜
台南霧夜大奇案	興亞影業社	白克	康明、白蘭、林琳
1959			
蕩婦與聖女	中央電影公司	田琛	穆虹、黃宗迅
嘆煙花	玉峰影業公司	林搏秋	張美瑤、凌雲
1961			
孤女的願望	萬壽影業社	張英	何玉華、凌雲
1962			
舊情綿綿	永達影業公司	邵羅輝	洪一峰、白蓉
兩相好	自立電影公司	李行	魏平澳、犀斗、穆虹
1963			
等你一年過一年	台聯影業公司	梁哲夫	陳揚、小雪
敵後壯士血	天南影片公司	王引	張美瑤、王引
楊萬寶	義興電影公司	蔡秋林	矮仔財、白蘭
思想枝	中興影業公司	林福地	游娟、劉明
1964			
最後的裁判	中興影業公司	高仁河	游娟、小龍、楊渭溪
天字第一號	萬壽影業社	張英	白虹、柳青、柯俊雄
天字第一號續集	萬壽影業社	張英	白虹、李虹、柯俊雄
第七號女間諜	台聯影業公司	金龍	柳青、林琳、陳揚
不平凡的愛	新光影業	鄭東山	游娟、石軍、何玉華
1965			
孝女的願望	電塔公司	林福地	金玫、小雪、柯俊雄
台灣英烈傳	美都影業公司	蔡秋林	柯俊雄、白蓉、康明
八卦山浴血記	美都影業公司	蔡秋林	柯俊雄、白蓉
霧社風雲	三環影業公司	洪信德	丁香、川原、月春鶯
送君心綿綿	台聯影業公司	梁哲夫	白蘭、陳揚、易原
泰山與寶藏	台聯影業公司	梁哲夫	高鳴、夏琴心、柳青
天字第一號第三集 金雞心	中天公司	張英	白虹、武家麒、易原
一江春水向東流	中央電影公司	張英	劉華、柯俊雄、李虹
雷堡風雲	中央電影公司	李嘉	張美瑤、葛香亭
難忘的車站	永達影業公司	辛奇	金玫、何玉華、石軍

1966			
天字第一號第四集 假鴛鴦	中天公司	張英	柯俊雄、白虹、陳揚
天字第一號第五集 大色藝姐	中天公司	張英	白虹、柯俊雄、陽明
間諜紅玫瑰	台聯影業公司	梁哲夫	白蘭、柳青、陳揚
真假紅玫瑰	台聯影業公司	梁哲夫	白蘭、柳青、陳劍平
溫泉鄉的吉他	黑松影業公司	周信一	黃秋田、陳雲卿
王哥柳哥 007	豐聯影業公司	吳飛劍	李冠章、矮仔財
小姑娘入城	黑松影業公司	吳飛劍	黃三元、張清清
1967			
國際金塊間諜戰	建華影業公司	張一湖	汪玲、朱牧、金振奎
愛妳到死	新亞電影公司	徐守仁	蔡揚名、陳雲卿
大某小姨	永新影業公司	吳飛劍	蔡揚名、何玉華
1968			
揚子江風雲	中國電影製片廠	李翰祥	李麗華、楊群
1970			
重慶一號	台聯影業公司	梁哲夫	關山、張小燕
一封情報百萬兵	聯邦影業公司	張永祥	關山、葛香亭、歐威
長江一號	聯華影業公司	梁哲夫	李麗華、楊群
1971			
雙槍王八妹	全球兄弟影業公司	李費蒙	梁鳳儀、陳浩
金玫瑰	利銘影業公司	楊安	李麗華、何藩
1972			
盲俠血滴子	富華影業公司	屠忠訓	陳佩玲、陳鴻烈
漢駝	Koyee Film Company	岳秀	恬妮、江彬、易原
盲俠鬥白狼	台旭電影事業公司	李影	勝龍、田野
1974			
大惡寇	巨鵬電影公司	田鵬	田鵬、易原
英烈千秋	中央電影公司	丁善璽	柯俊雄、甄珍
1975			
戰地英豪	中央電影公司	劉藝	上官靈鳳、秦祥林
吾土吾民	馬氏影業	李行	王引、鄧光榮、林鳳嬌、秦漢
1976			
黑龍會	大星電影公司	丁善璽	嘉凌、張翼、郎雄
梅花	中央電影公司	劉家昌	柯俊雄、張艾嘉
八百壯士	中央電影公司	丁善璽	陳鴻烈、柯俊雄、林青霞、張艾嘉、秦漢
1977			

密密相思林	中央電影公司	張佩成	李菁、梁修身
海軍突擊隊	邵氏電影公司	張徹	劉永、戚冠軍、姜大衛、傅聲、狄龍
笕橋英烈傳	中央電影公司	張曾澤	梁修身、李菁
1978			
強渡關山	中央電影公司	張蜀生	梁修身、柯俊雄、胡茵夢
火鳳凰	中央電影公司	徐天榮	上官靈鳳、姜大衛、岳華、羅烈
望春風	中央電影公司	徐進良	嘉凌、楊麗花、白鷹
春寒	樺梁公司	陳俊良	鳳飛飛、梁修身、劉尚謙
香火	中央電影公司	徐進良	柯俊雄、梁修身、楊麗花、嘉凌
1980			
大湖英烈	中央電影公司	張佩成	劉永、嘉凌
原鄉人	大眾電影公司	李行	秦漢、林鳳嬌
茉莉花	新亞電影公司	陳俊良	王冠雄、邵佩玲、張艾嘉
怒犯天條	白氏電影公司	白景瑞	胡慧中、柯俊雄、梁修身
1981			
一九〇五的冬天	詹宏志、王俠軍	余為政	王俠軍、秦之敏
風兒踢踏踩	金世紀影業公司	侯孝賢	鳳飛飛、鍾鎮濤
z 字特攻隊	中央電影公司	金鰲勳	柯俊雄、張艾嘉
俏如彩蝶飛飛飛	大眾電影公司	陳坤厚	鍾鎮濤、沈雁
1982			
光陰的故事	中央電影公司	陶德辰、楊德昌、柯一正、張毅	張艾嘉、石安妮、李立群、李國修
迷你特攻隊	正明影業	朱延平	鄭少秋、林青霞、成龍、王羽
終戰後的戰爭	永氏影業	韓保障	鶴田浩二、周瑞舫、馬沙、蔡弘
大追擊	新藝城影業	虞戡平	曾志偉、陶大偉、李立群、孫越
1983			
兒子的大玩偶	中央電影公司 三一股份有限公司	侯孝賢、萬仁、曾壯祥	陳博正、楊麗音、崔福生、卓勝利
風櫃來的人	萬年青影業公司	侯孝賢	鈕承澤、張世、庹宗華、林秀玲
海灘的一天	中央電影公司	楊德昌	張艾嘉、胡茵夢

1984			
油麻菜籽	萬寶路影業公司	萬仁	柯一正、蘇明明
冬冬的假期	萬寶路影業公司	侯孝賢	陳博正、古軍、李淑楨、林秀玲
我愛瑪莉	金海影業公司	柯一正	李立群、陳博正
1985			
青梅竹馬	萬年青影業公司	楊德昌	侯孝賢、蔡琴
童年往事	中央電影公司	侯孝賢	田豐、梅芳、游安順、辛樹芬、
我這樣過了一生	中央電影公司	張毅	楊惠姍、李立群
1986			
戀戀風塵	中央電影公司	侯孝賢	辛樹芬、王晶文、李天祿
恐怖份子	三一股份有限公司 中央電影公司	楊德昌	繆騫人、李立群、金士傑
孽子	群龍影業公司	虞戡平	孫越、蘇明明、邵昕
1987			
尼羅河女兒	學甫有限公司	侯孝賢	楊林、陽帆、高捷、李天祿、
桂花巷	中央電影公司 嘉禾電影公司	陳坤厚	陸小芬、任達華、林秀玲、庾宗華
稻草人	中央電影公司	王童	張柏舟、吳炳南、卓勝利、楊貴媚、文英
沙啞娜拉·再見	印象股份公司	葉金勝	鍾楚紅、劉榮凱、邱淑宜、丹陽
宵待草	台灣電影製片公司	楊文淦	張純芳、慕思成、湯志偉
旗正飄飄	中央電影公司 湯臣電影公司 嘉禾電影公司	丁善璽	林青霞、呂秀菱、柯俊雄、巴戈
1988			
大頭仔	鴻泰電影事業公司	蔡揚名	萬梓良、恬妞、陳震雷、陳松勇、蔡岳勳
1989			
悲情城市	年代有限公司 侯孝賢電影社	侯孝賢	李天祿、陳松勇、高捷、梁朝偉、辛樹芬
第一次約會	中央電影公司	王正方	石雋、張世、章志華、謝祖武
1990			
兄弟珍重	金格影藝公司	蔡揚名	萬梓良、陳松勇、恬妞、楊慶煌



感恩歲月	中央電影公司 華松電影事業公司	何平	馬景濤、鈴鹿景子、 石雋、梁修治、午馬
1991			
牯嶺街少年殺人事件	楊德昌電影有限公司 中央電影公司	楊德昌	張震、張國柱、鄧安 寧、金燕玲、金士傑
1992			
無言的山丘	中央電影公司 嘉禾電影公司	王童	澎恰恰、楊貴媚、黃 品源、文英、陳仙梅
皇金稻田	福元影業公司	周騰	邵昕、林建華、戴立 忍
1993			
戲夢人生	年代國際公司 歡樂無線公司	侯孝賢	李天祿、林強
1994			
阿爸的情人	能能電影事業公司	王獻筮	李立群、范瑞君、郭 子乾
多桑	龍祥電影製作公司 長澍視聽傳播公司	吳念真	蔡振南、蔡秋鳳
獨立時代	原子影視傳播公司	楊德昌	陳湘琪、倪淑君、王 維明、鄧安寧
飲食男女	中央電影公司 雄發電影事業公司	李安	郎雄、歸亞雷、張艾 嘉、楊貴媚、吳倩蓮
1995			
熱帶魚	稻田電影工作室公司	陳玉勳	文英、林嘉宏、連碧 東、林正盛、阿匹婆
超級大國民	萬仁電影公司	萬仁	林揚、蘇明明、柯一 正、陳秋燕
好男好女	侯孝賢電影社 松竹映畫	侯孝賢	伊能靜、高捷、林強
1996			
紅柿子	中央電影公司	王童	陶述、石雋、張世
忠仔	鴻榮影業公司	張作驥	盧嬰、劉勝忠、蔡燦 得、邱秀敏、蔡明修
河流	中央電影公司	蔡明亮	苗天、李康生、陸弈 靜、陳湘琪、楊貴媚
太平天國	聯登國際股份公司	吳念真	林正盛、江淑娜、楊 宗憲、白明華
1997			
忍者兵	延平影業公司 學者電影公司	朱延平	吳孟達、郝劭文、翁 虹、林小樓、許效舜
1998			

徵婚啓事	中央電影公司 台灣電影文化公司 春暉影業公司 縱橫國際影視公司	陳國富	劉若英、金士傑、鈕承澤、陳昭榮、施易男、顧寶明
俠盜正傳	揚名影視公司 長宏影視公司 學者公司	蔡揚名	林志穎、羅時豐、柯受良、徐若瑄、吳樂天、釋小龍
果醬	小大聯合製作公司 陳以文電影公司	陳以文	蔡信弘、六月、徐淑媛
1999			
條子阿不拉	中央電影公司	李崗	柯受良、于莉、蔡振南、陳昭榮
天馬茶房	青蘋果有限公司	林正盛	林強、戴立忍、陳淑芳、蕭淑慎、龍劭華
2000			
運轉手之戀	中央電影公司 城市國際電影公司	陳以文 張華坤	宮澤理惠、屈中恆、太保、蔡燦得、唐從聖、戴立忍、柯一正
沙河悲歌	中央電影公司	張志勇	黃耀農、蕭淑慎、陳博正、趙美齡
一一	原子影視傳播公司 1+2 SEISAKU TINKAI	楊德昌	吳念真、金燕玲
2001			
千禧曼波	侯孝賢映像製作公司	侯孝賢	舒淇、段鈞豪、高捷
2002			
夢幻部落	綠光全傳播公司	鄭文堂 鄭靜芬	尤勞、尤幹、莫子儀、吳伊婷、戴立忍、馬志翔、李烈
愛情靈藥	南方電影公司	蘇照彬 李豐博	光良、劉虹嬅、戴立忍、陳昇、黃嘉千
藍色大門	徐小明電影公司 吉光電影公司	易智言	陳柏霖、桂綸鎂、梁又琳、仇政、明金成
2003			
不散	泓孕霖電影公司	蔡明亮	李康生、楊貴媚、陳湘琪、三田村恭伸、石雋、苗天、陳昭榮
給我一支貓	麥田電影公司 中央電影公司	吳米森	武田真治、關穎、張毓晨、王曉書
2004			
台北二一	一同電影公司 中央電影公司	楊順清	林孟瑾、蔡信弘、藤井俊充、郎祖筠

2005			
最好的時光	三視多媒體網路公司	侯孝賢	舒淇、張震、梅芳、 廖淑珍
心靈之歌	風車電影公司	吳宏翔	張鈞甯、邱凱偉、小 馬、謝承鈞
經過	綠光全傳播公司	鄭文堂	桂綸鎂、戴立忍、田 豐、蔭山征彥
天邊一朵雲	沄沄霖電影公司	蔡明亮	李康生、陸弈靜、陳 湘琪、楊貴媚
山豬 飛鼠 撒可努	光盛製作公司 優士電影公司	張東亮 徐順理	亞榮隆·撒可努、楊智 真、沈世朋、柯欣傑
戀人	宇晴電影公司 縱橫國際影視公司	王明台	藍正龍、李康宜、萬 芳、徐貴櫻
2006			
插天山之歌	黑巨傳播事業公司	黃玉珊	莊凱勛、安代梅芳、 陳秉宏、陳炳臣
松鼠自殺事件	麥田電影公司	吳米森	窪塚洋介、顏穎思、 許瑋甯、張瀚
2007			
沈睡的青春	佳映娛樂國際公司	鄭芬芬	郭碧婷、張孝全、劉 亮佐、鍾欣凌
練習曲	縱橫國際影視司 奇霏影視製作公司	陳懷恩	東明相、楊麗音、洪 流、吳念真
夏天的尾巴	驕陽電影公司 綠光全傳播公司	鄭文堂	張睿家、鄭宜農、藤 岡靛、林涵
2008			
牆之魘	派對園電影公司	林志儒	游安順、黃采儀、蔭 山征彥
情非得已之生存之道	紅豆製作公司	鈕承澤	鈕承澤、張鈞甯、修 杰楷、蔡信弘
九降風	威像電影公司 影市堂公司	林書宇	鳳小岳、張捷、初家 晴、王柏傑
蝴蝶	張作驥電影工作室 中環國際娛樂公司	張作驥	曾一哲、陳佩君、程 毓仁、詹正筠、謝月 霞
海角七號	果子電影公司	魏德聖	范逸臣、田中千繪、 應蔚民、林曉培
花吃了那女孩	紅色製作公司	陳宏一	林嘉欣、王心凌、路 嘉欣、許安安
一八九五	青睞影視製作公司	洪智育	溫昇豪、張書豪、楊 謹華、李佳穎

停車	甜蜜生活製作公司	鍾孟宏	張震、桂綸鎂、高捷、杜汶澤、戴立忍
2009			
絕命派對	三和娛樂國際公司	柯孟融	張睿家、朱蕾安、黃志瑋、小澤瑪莉亞
爸…你好嗎？	張作驥電影工作室	張作驥	陳慕義、高捷、紀培慧、張捷
帶我去遠方	藍月電影公司 吳念真企劃製作公司	傅天余	林柏宏、游昕、李芸妘、梅芳、周詠軒
對不起我愛你	一條龍虎豹國際娛樂 翻滾男孩電影公司 佳映娛樂國際公司	林育賢	田中千繪、吳懷中
2010			
艋舺	紅豆製作公司 影一製作所公司	鈕承澤	阮經天、趙又廷、陳漢典、柯佳嬿、鈕承澤、馬如龍
眼淚	醉夢俠電影公司	鄭文堂	蔡振南、鄭宜農、黃健瑋、房思瑜
第 36 個故事	積木影像製作公司	蕭雅全	桂綸鎂、張翰、林辰唏
父後七日	蔓菲聯爾創意公司	王育麟 劉梓潔	王莉雯、吳朋奉、陳家祥
第四張畫	本地風光電影公司 甜蜜生活製作公司	鍾孟宏	畢曉海、戴立忍、郝蕾、納豆、關穎、金士傑
當愛來的時候	張作驥電影工作室	張作驥	李亦捷、呂雪鳳、何子華、林郁順、高盟傑
2011			
彈簧床先生	義大文創產業公司 泛喬公司	戴泰龍	邱彥翔、張心妍、林尹鈺、黃文星
翻滾吧！阿信	一種態度電影公司 翻滾男孩電影公司 影一製作所公司	林育賢	彭于晏、柯宇綸、林辰唏、陳漢典、龍劭華、夏靖庭
那些年、我們一起追 的女孩	群星瑞智國際娛樂 台灣索尼音樂娛樂	九把刀	柯震東、陳妍希、郝劭文、蔡昌憲
賽德克·巴萊	中影公司 果子電影公司	魏德聖	大慶、林慶台、馬志翔、溫嵐、羅美玲、徐若瑄、田中千繪、安藤政信、河原佐武、曾秋勝

皮克青春	中影股份有限公司 炎陽電影製作公司	陳大璞	張克帆、曾宇謙、石峰
燃燒吧！歐吉桑	亮相館影像文化公司	黃建亮	黃騰浩、黃河、周詠宜、乾德門
不一樣的月光：尋找沙韻	華映娛樂公司 氧氣電影公司	陳潔瑤	方志友、曹世輝、尤勞·尤幹、張金振、蔭山征彥
2012			
女孩壞壞	奇妙時光電影公司	翁靖廷	賀軍翔、陳嘉樺、林盈臻、方志友
Z-108 棄城	黑象國際影視公司	錢人豪	姚采穎、戎祥、張嘉年、高捷
白天的星星	想亮影藝公司 柏合麗影業公司	黃朝亮	林美秀、陳慕義、紀亞文
手機裡的眼淚	虹點影像公司 張世儔影音全創作	張世儔	朱芷瑩、蔭山征彥、黃健瑋、范瑞君
騷人	奇幻娛樂國際公司 販賣基電影事業公司	陳映蓉	王柏傑、瑞莎、阿部力
球來就打	鬥陣影像工作室	尹祺	黃少祺、周采詩、楊烈
西門町	允想國際影業公司	王瑋	安心亞、郭品超、黃秋生
甜。秘密	紅花鐵馬映像所公司 大觀影視公司	許肇任	隋棠、李烈、鍾鎮濤、馬志翔
2013			
變身	麻吉電影公司 喜陽影片製作公司	張時霖	陳柏霖、郭雪芙、陳庭萱、邱彥翔
大尾鱸鰻	柏合麗影業公司 寬銀慕電影製作公司	邱瓊寬	豬哥亮、郭采潔、楊祐寧、王彩樺
我不窮、我只是沒錢—香蕉傳奇	活寶影業公司	張蜀生 聶華勳	黃文星、李康宜、張嘉年、王泓文
天后之戰	天后之戰公司	林立書	倪安東、劉香慈、許效舜、林美照
世界第一麥方	雨龍三景影視製作公司	林正盛	李國毅、孟耿如、王彩樺、高盟傑
失魂	甜蜜生活製作公司	鍾孟宏	張孝全、王羽
戀戀海灣	南方天際影音娛樂	陳以文	金小曼、吳中天、龍劭華
2014			
鐵獅玉玲瓏	田秦文創娛樂公司 好孩子國際娛樂公司	澎恰恰	澎恰恰、許效舜、姚元浩、柯佳嬿

大稻埕	青睞影視製作公司 晴天影像公司	葉天倫	豬哥亮、宥勝、簡嫚書、隋棠、李李仁
到不了的地方	縱橫國際影視公司 眾星國際公司 李鼎國際文化公司	李鼎	林柏宏、張睿家、庹宗華、張本渝
逆轉勝	明藝國際媒體公司 相信音樂國際公司	孔玟燕	溫尚翊、黃姵嘉、王識賢、劉以豪
車拼	萬仁電影公司	萬仁	王樂妍、陳博正、蘇明明、顏正國
KANO	果子電影公司	馬志翔	永瀨正敏、大澤隆夫、坂井真紀、曹佑寧、陳竹昇、游安順
2015			
很久沒有敬我了妳	角頭文化事業公司 麥田電影公司	吳米森	戴立忍、侑紀、胡德夫
沙西米	華聯國際影音公司	潘志遠	李康生、波多野結衣、紀培慧
缺角一族	三匠影視公司	江豐宏	陳嘉樺、林柏宏、林美照、蔡振南
愛琳娜	好台電影公司 七霞電影公司	林靖傑	陳怡蓉、莊凱勛、丁于絜、莫子儀
百日告別	原子映象公司 原子電影製作公司	林書宇	林嘉欣、石錦航、張書豪、李千那
愛情算不算	晴天影像公司	林君陽	周幼婷、張翰、禾浩辰、高英軒、陸弈靜