

査読付論文

2008年-2015年の台湾映画における日本の表象

曾 文 莉*

要 旨

本稿は2008年から2015年までに上映された台湾映画を対象にして、それらの映画に描かれた日本の表象を取り上げて分析する。最終目的は映画の中の日本に関する表象の変化を研究することである。「台湾の一般大衆の意識」を扱うので、研究対象は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劇映画を選ぶ。研究対象とする映画における日本の表象は五つに分類できる：日本語が登場する映画、日本人が登場する映画、日本の流行文化が登場する映画、日本の精神や風格の影響を受けた映画、中国、台湾と日本の関係を描く映画である。最後に、この時期の台湾映画の中の日本に対する表象には二つの大きい変化が認められる。一つは表象が多様化したこと。もう一つは「日本」を特に意識することなく使われるようになったことである。

目 次

- I はじめに
- II 作品の選定
- III 映画に登場する日本の表象
- IV 考 察
- V おわりに

I はじめに

台湾ニューシネマの影響を受け継ぐ、ポストニューシネマと呼ばれる台湾映画は長い低迷を続けたあと、ようやく気迫あふれる作品を生み出した。一般的に、台湾ニューシネマというのは、1980年代から1990年代にかけ、従来の商業ベースの映画や政治宣伝的色彩の強い映画とは違い、写実的に台湾の日常や社会問題などを描く映画である。狭義に定義すると、1982年に楊徳昌、陶徳辰ら新人監督によって撮影されたオムニバス映画

『光陰的故事』が、それまでの台湾映画と風格的に異なる写実性を持っていたので、台湾ニューシネマの最初の作品と見なされる。そして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する。ところが、これが台湾ニューシネマの終わりを告げることになった。「電影宣言」が出された1987年に戒厳令が解除され、社会的雰囲気や映画創作などが自由になり、台湾映画もポストニューシネマの時代に入ったのだ。広義には、「電影宣言」を出した映画監督たちが1980年代から1990年代前後に製作した映画を、すべて台湾ニューシネマ作品と見なすこともある。

ポストニューシネマの時代に入ると、台湾で映画全体の興行収入が低くなった。映画製作を支持するために、1990年に政府が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¹⁾。台

* ソ ブンリー 文学研究科中国言語文化専攻博士課程後期課程
2016年10月5日 査読審査終了

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——侯孝賢、蔡明亮、李安、張作驥と林正盛の作品は国際映画祭で次々と受賞、しかし2001年、世界貿易機関に加入したため、映画法における外国映画の上映制限が全面撤廃され、台湾映画はさらに打撃を受けた。台湾映画の2001年の上映数は史上最低の10本だった²⁾。2002年に、台湾は正式に世界貿易機関に加入し、それから毎年二本か三本、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ていて、毎年の上映数は30本を越えなかった。このような台湾映画界を好調に転じた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。むしろ、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20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はない。

『海角七号』およびほかのポストニューシネマ映画の先行研究には、大体三つの方向がある。一つは台湾映画の発展状況を語る文章、例えば暉峻創三「奇跡の成長期を迎えた台湾映画」³⁾や郭力昕「『海角七号』の成功と台湾映画の未来」⁴⁾；一つは日本との関係について論じた文章、例えば林ひふみ『中国・台湾・香港映画のなかの日本』⁵⁾や赤松美和子「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」⁶⁾；もう一つはニューシネマとポストニューシネマとの関係について論じた文章、例えば孫松榮「輕歷史的心靈感應——論臺灣『後一新電影』的流體影像」⁷⁾や黃玉珊「台灣新電影到後新電影之路」⁸⁾など。

先行研究が特定の作品のみを扱っているのと違い、本稿は2008年から2015年までに上映されたすべての台湾劇映画を分析対象にし、それらの映画に描かれた日本の表象だけを取り上げて分析する。映画の中の日本に対する表象の変化を研究したい。

II 作品の選定

研究対象は劇映画に限り、ドキュメンタリーを除外する。一般に、台湾のドキュメンタリーは映画祭とテレビで公開するのが常態で、劇場で公開するほうが珍しい。台湾国際ドキュメンタリー映画祭の担当者である林木材は、台湾のドキュメンタリーは独立した産業ではなく、一つのテレビ番組の類型や、一つの映画の類型として存在すると語っている。「紀錄片作為一種電視節目或電影類型，仍必須依附在電影工業或電視產業之下。舉例來說，紀錄片可由電視台出資拍攝並播放，搏取收視率與廣告商青睞，或再製為影音商品販售長銷，但台灣的情況是除了公共電視，客家電視台，原住民電視台有自製或委製紀錄片的例子外，沒有任何一家商業電視台願意投入。許多以製作科普，生態或文史電視紀錄片的傳播製作公司，雖製作出了節目作品，但除了在公視，數位頻道或地方台冷門時段播出一年內二次外（通常是早上九點或深夜重播），鮮少其他播映機會，長銷機率或外銷的可能性低，幾乎不可能回收，製作方皆靠興趣與補助苦撐。又或者紀錄片在電影工業的體系下，完成之後在院線戲院中上映，以票房回收，近年像是《不老騎士》，《看見台灣》都是例子，但後期宣傳所需資金與成本非常龐大，大多由企業或基金會支持，從國藝會歷年所補助226部紀錄片中（含常態與專案），僅有林育賢的《翻滾吧男孩》，吳汰紘《尋情歷險記（新娘訓練班）》，沈可尚的《築巢人》，李靖惠《麵包情人（尋夢家園）》小規模上映，顯示紀錄片上院線，是台灣紀錄片中的極少數，更像是特例。」⁹⁾

また、政治大學新聞系副教授の劉昌徳は、調査に基づいて、次のように述べている。「目前台灣紀錄片不僅最主要資金來於來自政府的各類獎補助，就連最主要的映演管道，也多與公部門有所關連。其中，當前最重要的公共電視常態性紀錄片放映時段的《紀錄觀點》，從1999年以來，維持每週一小時，每年有26部左右的播映數量；其中，公視

自製約佔23.3%，委製約39.7%，餘下37%則為購置。作為公部門經費挹注的公共電視台，不但在資金上，同時在映演管道上，對本地紀錄片工作者來說都具有相當的重要性。除了公視之外，目前國內另一個主要的紀錄片映演管道，就是受到公部門直接或間接資助的影展活動。當中最具規模且集中在紀錄片類型的影展，便是『紀錄片雙年展』，從1998年以來，平均每屆放映40部國內紀錄片。其次則為國立台南藝術大學的『烏山頭影展』，每年平均放映30部紀錄片，但當中許多為該校學生作品。最後則是包含『女性影展』，『民族誌影展』，『地方志影展』與『鐵馬影展』等，每屆分別都各約放映10部左右之紀錄片。」¹⁰⁾

これらの研究から、台湾のドキュメンタリーは一般に劇場ではなく、映画祭とテレビで公開されていることが分かる。劉昌徳がまとめた資料¹¹⁾によると、2003年に製作されたドキュメンタリーは92本、2004年は80本、2005年は96本あるが、劇場で上映されたものは2003年が6本、2004年が4本、2005年が3本だった。本稿は本来、2008年から2015年までに上映されたすべての映画を分析対象にすべきであるが、ドキュメンタリーは公開の形態が明らかに劇映画とは違う。また、DVD化された作品が少ないため、研究対象として資料を集めるのも困難である。したがって、今回はドキュメンタリーを研究対象から除外した。

次に、劇映画の選定について説明する。台湾人の日本に対する表象を研究するため、作品の選定は厳格にした。広義に解釈すると、台湾映画というのは主に台湾人と台湾の資本によって製作された映画、あるいは台湾を描く映画のことである。しかし台湾人の日本に対する表象を研究するなら、「台湾人の意識」がキーポイントだと思う。そのため、広義の台湾映画ではなく、台湾人が作った、台湾人の意識を表現する映画のみを研究対象とする。一般的に言うと、映画で描く社会的事象や意識内容を決定するのは監督、脚本家と出資会社である。この三者、特に監督と出資会社は

よく映画の意識内容で揉める。とくに2010年に兩岸經濟協力枠組協定が締結された後、台湾映画は中国での上映本数の制限がなくなり、中国で上映できるように映画の製作や編集に配慮する出資会社が多くなった。もし監督が映画内容においての主導権を持ちたいなら、自分で会社を作るしかない。しかし、これはきわめて難しいことだ。当然資本が一つの問題であるが、最も大変なのは台湾の映画法の制約である。

台湾の映画法は1983年に制定され、2001年、2002年4月、6月、2003年、2008年と2015年に、合計6回修正されたことがある。第六条、第八条、第十条と第十八条の規定により、映画の製作、発行と上映を含むすべての映画事業と映画工業（映画スタジオや撮影設備など）の会社設立登記に許可証が必要となり、さらに第七条、第九条、第四十三条と第四十四条により、毎年一本の映画を製作、あるいは発行しないと、許可証は撤回される¹²⁾。この許可証のシステムは多くの問題を引き起こした。映画監督が私財をなげうって自分で会社を作っても、年一本の映画を製作することができず、許可証が撤回されることが多い。そのため、大きい映画会社に妥協、さらに「借牌」する問題があった。「借牌」というのは、許可証を持つ映画会社の名義で映画を作ったり国の補助金を申請したりすることである。許可証を持つ映画会社でないと、補助金を申請することはできないが、名を借りれば、映画会社からの影響を受けるのも当然のことだ。1997年に、中央電影公司与揉めて、陳國富監督が公開書簡を送った事件は監督と映画会社の「借牌」をめぐる有名な例である¹³⁾。

もう一つの「借牌」は外国の映画会社が許可証をもらわず台湾の映画会社の名を借りるケースである。例えば徐立功（縦横國際影視の理事長）は映画『不能說的秘密』についてこのように語っている：「這是香港製片江志強的片子，但他公司沒有拍片許可證，所以在台灣不能發行，就商量用我

公司名字，因此只是名義上是縱橫的。」¹⁴⁾本稿の研究作品を選ぶ時，台湾人でない監督と脚本家を排除するのは簡単だが，「借牌」であるかどうか判別することは難しい。本稿では，映画の出資会社が台湾で会社設立の登記をした外資系企業であれば，研究対象にすることとした。逆に，監督，脚本と俳優がすべて台湾人でも，台湾以外の資金が入っているものは，研究対象にしない。例えば2015年に上映された『我的少女時代』の出資会社は華聯國際多媒體股份有限公司，玉春雷娛樂文創股份有限公司，臺灣映藝娛樂股份有限公司と華策影業（天津）有限公司である。華策影業（天津）有限公司は台湾で会社設立の登記をした企業ではないので，『我的少女時代』は研究対象にしない。

これらの許可証に関する法律の条文は2015年にやっと廃止されたが，2015年以前の映画を研究する時には注意すべきことである。各方面から資料を収集し，対照してみると，2008年から2015年までに公開された227本の台湾映画は140本の「台湾資本のみの映画」と87本の「台湾以外の資本が入っている映画」に分類できる。前者のうち51本の映画は日本の表象が登場する。次はこれらの映画の日本の表象について分類分析する。

Ⅲ 映画に登場する日本の表象

前章で述べた条件を満たし，「研究対象」となった映画における日本の表象を分析した結果，日本の表象が登場する映画は五つに分類できると思う。以下，各類型の代表的な作品を例示し紹介する。

1. 日本語が登場する映画

日本語が登場する映画は更に四つに分類できる。

(1) 日本語のあだ名をもっている台湾人

- (a) 『艋舺』：本省人ヤクザの親分は日本語の名前をつけている。例えば「ゲタ」と「マサ」

である。

- (b) 『白天的星星』：米多力というおじさんは小さな部族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「米多力 (midori)」と呼ばれる。
- (c) 『球來就打』：主人公の黃清海のあだ名は烏米 (うみ) であり，それは名前に「海」という字があるからだった。同じ理屈で，陳景森のあだ名は「森」の字を日本語で読んで「Mori」になった。
- (d) 『世界第一麥方』：主人公の親友である朽胖の名前は日本語のシヨクパン (食パン) に由来する。

(2) 簡単な日本語のセリフ

- (a) 『父後七日』：主人公の一人の小莊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，元氣です」「元氣です？わかりました」。
- (b) 『西門町』：台湾人の雄媽は阿尼基という日本人の友達がいるので少し日本語が分かる。「天天くだもの，天天やさい，知ってる！」というセリフがあった。「知ってる」という単語は彼の口癖だ。
- (c) 『甜，秘密』：「麻煩一下，お願いします」，「すみません，我的早餐咧」など理由なく急に日本語のセリフが出てくる。
- (d) 『缺角一族』：質問に対して5秒考えないと言葉が出てこないという主人公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」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「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。

(3) 日本語が話せる台湾人

- (a) 『一八九五』：日本軍の通訳。

- (b) 『賽德克・巴萊』：日本語教育を受けた原住民。
- (c) 『大稻埕』：日本語教育を受けた漢人。
- (d) 『牆之魘』：左翼思想を宣伝する木村を慕う労働者阿義。
- (e) 『海角七號』：日本統治時代に日本語教育を受けた茂伯；日本から帰ってきて、キーボードを担当する大大の母親。
- (f) 『皮克青春』：日本語教育を受けた主人公の阿森の祖父。
- (g) 『西門町』：観光客の通訳。
- (h) 『我不窮，我只是沒錢－香蕉傳奇』：日本人と商売する外省人。
- (i) 『世界第一麥方』：日本語の料理本を読みたいたので日本語を学んだ主人公。
- (j) 『沙西米』：妻が日本人だった主人公。
- (4) 日本語の歌
- (a) 『牆之魘』：木村という日本人は太平洋戦争の前に教師として台湾へ行き、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。彼らは常に「インターナショナル」を歌う。
- (b) 『海角七號』：日本語教育を受けた茂伯が「野ばら」を歌うシーンがある。
- (c) 『第36個故事』：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。
- (d) 『愛琳娜』：優子というヒロインの父の幼馴染が台湾に来た。父が40年間働いた工場に行き、一緒に「赤とんぼ」を歌う。
- (e) 『父後七日』：ある女性が地元を離れたくて、一人で台北に行った、というシーンで背景音楽として「怨み節」が流れる。
- (f) 『第四張畫』：主人公である10歳の小翔の面倒をみる学校の用務員がいる。用務員は小さい頃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。
- (g) 『車拼』：昔、日本軍であったヒロインの祖父が日本の軍歌を聞くシーンがある。
- (h) 『不一樣的月光』：原住民の部族のお爺さんは死ぬ前に、山奥の故郷にもう一度行きたいと思って、危険な山を登り、故郷に向かう。途中で、お爺さんは日本語の歌を歌った。
2. 日本人が登場する映画
- 登場する日本人の職業と身分によって、以下のように分類できる。
- (1) 職業別
- (a) 軍人：『一八九五』『賽德克・巴萊』『大稻埕』『到不了的地方』
- (b) 教師：『牆之魘』『不一樣的月光』
- (c) 観光客：『第36個故事』『帶我去遠方』
- (d) 店のオーナー：『皮克青春』『西門町』『變身』『球來就打』
- (e) 医者：『手機裡的眼淚』
- (f) 商人：『我不窮，我只是沒錢－香蕉傳奇』
- (g) AV女優：『沙西米』
- (h) 歌手：『海角七號』
- (i) モデル：『海角七號』『絕命派對』
- (j) 監督：『女孩壞壞』
- (k) 記者：『Z-108棄城』
- (l) テレビ局の部長：『變身』
- (m) パン作り職人：『世界第一麥方』
- (2) 身分別
- (a) 祖父：『蝴蝶』
- (b) 父：『蝴蝶』『手機裡的眼淚』『爸…你好嗎？』
- (c) 母：『手機裡的眼淚』
- (d) 子供：『手機裡的眼淚』
- (e) 恋人（夫や妻）：『帶我去遠方』『甜．秘密』『變身』
- (f) 殺人鬼：『Z-108棄城』
- (g) 道行く人：『百日告別』

3. 日本の流行文化が登場する映画

映画に見える主な日本の流行文化は以下の五つである。

(1) AV

- (a) 『九降風』：映画で高校生たちは「飯島愛這麼早退休太可惜了啦」と語る。
- (b) 『眼淚』：AV女優に触れる時に松島かえでの名前が出てくる。
- (c) 『那些年，我們一起追的女孩』：日本のアダルトビデオを見るシーンがある。大学寮でルームメートと一緒にアダルトビデオを見るときに、「飯島愛太老了，小澤圓看起來比較可口，大浦安娜也不錯」というセリフがある。
- (d) 『彈簧床先生』：監督のインタビューによると¹⁵⁾、わざと映画の背景を飯島愛が亡くなった頃に設定したようだ。

(2) アイドルのポスター

- (a) 『翻滾吧！阿信』：スクーターに工藤静香の写真が印刷されている。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。
- (b) 『世界第一麥方』：主人公の寮の壁に何枚か日本のアイドルポスターが貼ってある。

(3) 漫画

- (a) 『那些年，我們一起追的女孩』：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』と『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、「聽說井上雄彦前幾個禮拜出車禍死了」というセリフのような漫画家の噂話も多かったようだ。

- (b) 『百日告別』：交通事故で，婚約者を失ったヒロインは義弟に婚約者の遺品を返すシーンで，返す物の中に『神の雫』などの漫画がたくさんある。それを見て，『将太の寿司』を読みすぎたせいで兄は料理人になったと，義弟は言う。

(4) 野球

- (a) 『九降風』：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。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。
- (b) 『天后之戰』：野球部のマネージャー琪琪の父は昔，日本のプロ野球の選手だったという設定がある。
- (c) 『球來就打』：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12年ぶり甲子園へ」と「首里，健闘及ばず」という記事を載せた新聞が貼ってある。

(5) 映画

- (a) 『當愛來的時候』：座ると運が悪くなるテーブルに座っている客をみて，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「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「不是電影，是真的」と言った。食べ終わったあと，居酒屋を出た客は車にぶつかった。ここで『送行者（おくりびと）』を出したのは日本の象徴ではなく，映画のタイトルと主題の関連だけだと思う。

4. 日本の精神や風格の影響を受けた映画

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。

(1) 全体的な映画の風格

- (a) 『變身』：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氣がなくなったので、テレビ局は新しいヒーローを作ろうとする。
- (b) 『總舖師』：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の美食を食べた後の大げさなりアクションは日本の漫画に影響を受けているという。
- (c) 『愛情無全順』：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。
- (d) 『百日告別』：監督は村上春樹に大きく影響されたと語っている。この映画もいくつかのシーンの風格が『ノルウェーの森』に似ているという評価があるようだ。

(2) ヤクザ

- (a) 『停車』：昔はヤクザだった理髪店の店長が登場する。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。
- (b) 『艋舺』：本省人ヤクザの親分は日本語の名前をつけるだけではなく、スタイルもまったく日本式である。例えば、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、たたみと和式の障子など、完全に和風な作りである。

- (c) 『當愛來的時候』：ヒロイン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。
- (d) 『彈簧床先生』：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。
- (e) 『翻滾吧！阿信』：日本式温泉でヤクザの親分が登場する。
- (f) 『球來就打』：ヤクザの親分のBadaは登場した時に、「やめたいのか？我聽說你想辭職」という日本語のセリフを話す。また、ゆかたを着るし、部屋の装飾も日本式で、日本刀と日本の鎧が見える。
- (g) 『大尾鱸鰻』：田舎者が急にヤクザの親分になり、大尾と呼ばれている。大尾は親分になると革靴から下駄に変わった。

(3) 桜と死

- (a) 『一八九五』：近衛師団長である北白川宮能久親王は最初、意気軒昂で台湾を接収しにきた。物産などにも詳しいし、山桜を植えようとして、台湾を治めることに意欲的だった。映画の最後、重病にかかった北白川宮は目を閉じる前に桜を見た。しかしそれは彼の錯覚であり、彼が見たのは桜ではなく、ただの落ち葉だった。
- (b) 『艋舺』：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。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った自分の血だった。

- (c) 『賽徳克・巴萊』：美しい山桜に見惚れた日本軍は森に隠れた原住民のことに気づかなかった。日本軍と急に現れた原住民は激しく戦った。
- (d) 『西門町』：よく西門町でふらふらしていて、日本人の阿尼基の手下である阿華という人物がいる。阿華の夢は日本に留学することで、「我去日本留學的時候一定要帶小萌去看櫻花」と言った。最後はヒロインの小萌のため、紙で偽の桜吹雪を作っていた時に殺される。

5. 中国、台湾と日本の関係を描く映画

台湾と日本の関係、さらに深く見ると中国、台湾と日本の関係を描く映画がある。内容とテーマについて分析することに重要な意義があると思うので、少し詳しく紹介したい。

(1) 『牆之魘』

1950年代、木村は太平洋戦争の前に教師として台湾へ行き、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。8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。

「お腹の子は誰なのか知ってるんだろう？俺は先生と呼ばれる資格がないんだ」

「先生、你別再說了，你別亂說，那個孩子是我的，你才是有資格領導我們。先生，你一定要振作阿。」

「みんなの指導者になる資格がないんだよ」

「嘘つき、嘘つき、嘘つくな」

「もうダメなんだよ」

「馬鹿野郎，你為什麼要做這種事情？你為什麼要做這種事情？你難道都忘記了你來台灣的目的是為了什麼！你躲在裡面那麼多年了，你是為了什麼！我們的理想，你都忘記了嗎！」

「もうあんたの知ってる木村昭平はいないんだよ，今日の前にいるのはろくでもない人間だ」

「嘘つくな，嘘つくな！馬鹿野郎，馬鹿野郎，馬鹿野郎，馬鹿野郎！你是我的木村先生，你是我的木村先生！」

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——を兼ねて生活をしていく。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18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。映画は台湾人でなく、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えられたくないので、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応が表されている。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指している。

(2) 『蝴蝶』

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。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。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きた。映画の最後で、一哲は父親を殺す。一哲は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ーの分裂を比喩している。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。

(3) 『花吃了那女孩』

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「看不见攻撃的城市」。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ことが分かる。監督は次のように述べている。「兩個人之間的关系有四種可能，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关系有四種可能。」¹⁶⁾つまり映画の第二編「看不见攻撃的城市」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あう前から、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。

(4) 『賽德克・巴萊』

1930年、日本統治時期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考える。

『セデック・バレー』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。歴史上の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が、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¹⁷⁾、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のある人でないと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ずるだろう。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、映画を撮る前に実のところ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複雑なセデックの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・ワリスの設定以外に、『セデック・バレ』のほかの設定を観察してもわかる。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、映画で1930年になると、少しの酒を買う金を渡せば原住民に危険な仕事をさせてもよいという日本人巡査、原住民の家政婦を罵倒する日本女性、長官がくるので番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点である。

さらに、映画の中でモーナ・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」と聞いた花岡二郎にたいして、モーナ・ルダオは「狩場もなくなり、セデックもいなくなり、20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、一時的に話題になった。台湾は歴史的な背景により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嫌な日本人にすぎない、役の悪人ぶりが誇張ではないかという感想がある。個人的に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。あの時代だけではなく、実は今の時代で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あれば、子供を殺す日本人は文明的だと言えるか。1930年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み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。そのため、『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、植民地支配などより、むしろ自由である。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、東半分は原住民が自由に生活しているところだった。当時のセデックにとって、人も、土地

も家も、全部理由なく、選択の余地もなく、日本のものになった。選択することなく、文明を教えられ、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部死の道に到った。これも経済的に中国に依存しすぎる台湾の現状を比喻しているのだろう。

IV 考 察

先に述べたとおり、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。その表象が映画全体にとってどれほど重要であるかは別問題だが、表象が多様化したことは明らかな事実である。比較してみると、昔のようにいくつかの固定的な主題の映画ではなくなった。人物の性格や職業も、例えば軍人、教師あるいは買春者という単調な設定ではない。今は役作り、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：『父後七日』と『甜。秘密』には、中国語と日本語が混ざるセリフがあり、『海角七號』、『皮克青春』、『西門町』、『世界第一麥方』などの映画には日本語が話せる台湾人が登場する。『一八九五』と『艋舺』の桜が散ったシーン、『到不了的地方』と『西門町』の桜吹雪のシーンは美術的に日本の影響を受けている。『變身』の特撮というテーマと『總舖師』の登場人物の演技は直接日本映画から取り入れたものだろう。『艋舺』、『彈簧床先生』、『翻滾吧！阿信』、『球來就打』にヤクザの役が登場するシーンのセッティングは日本風で、衣装も日本風である。特に役作りにおいては、きちんと複雑な人間性を描く役が増えた。例えば『牆之魘』に登場する教師の木村が壁に入る前と、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の心境の複雑な変化である。『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の身分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、ある程度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、昔の映画に登場する日本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。他に、昔の映画に登場するステレオタイプの日本人と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る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熱心で、町内会長や自治会長のような存在だ。昔の冷たい日本人の表象とは違う。

今の台湾映画に登場する日本の表象は多様化しただけでなく、一般大衆にとって、昔より「日本」を意識させないこともわかる。今の台湾映画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。表象自体が「日本」を特に意識させないのだろう。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全部普通に中国語にしても、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。な

ぜかという、「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だろう。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。台湾の外来語のようなものになった。日本語における、「サンキュー」のような使い方だ。「サンキュー」は元々英語だが、日本では日本語として使っている場合が多い。『帶我去遠方』の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「我們他媽找言承旭，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。

日本の表象が昔ほど「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も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、台湾製の漫画も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¹⁸⁾。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¹⁹⁾。こうして自然に「漫画＝日本の漫画」のイメージができてきている。世新大學教授の蕭湘文の研究には「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』」²⁰⁾という記述がある。「漫畫迷」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。

V おわりに

まとめてみると、2008年から2015年の台湾映画の中の日本に関する表象には二つの大きな変化がある。一つは表象が多様化したことである。1970年代の映画では、日本の表象は主に政治的な宣伝映画に登場し、当然日本人の性格も職業も単純な設定だった。この時代の日本の表象は単に「植民地の支配者である残酷な日本帝国」に過ぎない。代表的な作品は『英烈千秋』、『戦地英豪』など。1980年代になると、日本の表象は少し変わった。「植民地」や「帝国」の表象より、「文明」や「文化侵略」などの表象のほうが多い。例えば『海灘的一天』に登場する日本の表象は礼儀正しい教育と豊かな生活であり、『兒子的大玩偶』に登場する日本の表象は急激な現代化と抑圧的な生活である。2008年以後に公開された映画の日本の表象はさらに多様化した。役作り、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。

もう一つの大きな変化は、日本の表象が「日本」を特に意識することなく使われるようになったことである。今の台湾映画に登場する日本の表象は一般大衆にとって、昔のように強く「日本」を意識したものではなくなっているようだ。比較対象となる2008年より以前の映画については、稿を改めて詳述する予定である。

注

- 1) 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>〉
- 2) 王清華 (2003-11-30)「2002年台灣電影市場」, 〈http://www.taiwancinema.com/ct_7255_258〉台灣電影網
- 3) 暉峻創三 (2012)「奇跡の成長期を迎えた台湾映画」『交流』2012年2月号, 交流協会.
- 4) 郭力昕 (2014)「『海角七号』の成功と台湾映画の未来」小山三郎・ほか編『新編 台湾映画—社会の変貌を告げる (台湾ニューシネマからの) 30年』見洋書房.
- 5) 林ひふみ (2012)『中国・台湾・香港映画のなかの日本』明治大学出版会.
- 6) 赤松美和子 (2013)「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』2013年15号, 日本台湾学会.
- 7) 孫松榮 (2010)「輕歴史の心霊感應——論臺灣『後—新電影』的流體影像」『電影欣賞學刊』28卷2期總號142, 國家電影中心.
- 8) 黃玉珊 (2011-10-25)「台灣新電影到後新電影之路」〈<http://yushan133.pixnet.net/blog/post/36231911>〉黑白屋電影工作室.
- 9) 林木材 (2016-06-03)「耕耘的旅程：回望國藝會與紀錄片20年」〈http://www.ncafroc.org.tw/research-content.asp?Act_id=109〉國家文化藝術基金會.
- 10) 劉昌德 (2009-05-11)「給紀錄片工作者一支『電視』魚竿」〈<http://docworker.blogspot.jp/2009/05/blog-post.html>〉紀工報.
- 11) 劉昌德 (2011)「台灣紀錄片的產製, 消費, 與勞動：作為公部門的影視外包工作及其影響」新聞學研究, No. 107pp. 63, 64.
- 12) 立法院法律系統 <http://lis.ly.gov.tw/lglaw/help/help101.htm>
- 13) 滕淑芬 (1999-11)「一億二千萬救國片？——輔導金的分配哲學」〈<https://www.taiwan-panorama.com/>〉台灣光華雜誌.
- 14) 林亮奴 (2010-12-10)「台灣電影推手的愛戀人生 金馬獎終身成就獎徐立功專訪」〈http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=329〉財團法人國家電影中心.
- 15) 馬來魔 (2010-10-01)「關於那些愛情鳥事：專訪【彈簧床先生】導演戴泰龍」〈<http://halar.pixnet.net/blog/post/32184539>〉哈拉影城.
- 16) 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〉財團法人國家電影中心.
- 17) 黃一娟, 游文興 (2011)『電影. 巴萊—《賽德克. 巴萊》幕前幕後全紀錄』遠流, p. 70.
- 18) 古采艷 (1998)『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.
- 19) 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.
- 20) 蕭湘文 (2000)「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.

參考資料

日本語資料

- 赤松美和子 (2013)「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』2013年15号, 日本台湾学会.
- 郭力昕 (2014)「『海角七号』の成功と台湾映画の未来」小山三郎・ほか編『新編 台湾映画—社会の変貌を告げる (台湾ニューシネマからの) 30年』見洋書房.
- 暉峻創三 (2012)「奇跡の成長期を迎えた台湾映画」『交流』2012年2月号, 交流協会.
- 林ひふみ (2012)『中国・台湾・香港映画のなかの日本』明治大学出版会.

中国語資料

- 黃一娟, 游文興 (2011)『電影. 巴萊—《賽德克. 巴萊》幕前幕後全紀錄』遠流.
- 蕭湘文 (2000)「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.
- 孫松榮 (2010)「輕歴史の心霊感應——論臺灣『後—新電影』的流體影像」『電影欣賞學刊』28卷2期總號142, 國家電影中心.
- 劉昌德 (2011)「台灣紀錄片的產製, 消費, 與勞動：作為公部門的影視外包工作及其影響」新聞學研究, No. 107.
- インターネット資料
台灣光華雜誌 〈<https://www.taiwan-panorama.com/>〉
紀工報 〈<http://docworker.blogspot.jp/>〉

財團法人國家電影中心 〈<http://www.funscreen.com.tw/>〉

台灣電影網 〈<http://www.taiwancinema.com/>〉

東京俱樂部 〈<http://blogs.yahoo.co.jp/>〉

哈拉影城 〈<http://halar.pixnet.net/>〉

黑白屋電影工作室 〈<http://yushan133.pixnet.net/>〉

天下雜誌 〈<http://opinion.cw.com.tw/>〉

國家文化藝術基金會 〈<http://www.ncafroc.org.tw/>〉

臺灣博碩士論文知識加值系統 〈<http://ndltd.ncl.edu.tw/>〉

台灣出版資訊網 〈<http://tpi.culture.tw/>〉