

## 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—

赤松美和子

はじめに

第1節 『悲情城市』から『海角七号』へ

第2節 『海角七号』と「日劇」

おわりに

(要約)

本稿は、魏徳聖監督作品『海角七号』を分析対象とし、その日本表象の手法、及びその意義を、日本時代の記憶の映像化の古典ともいうべき侯孝賢監督作品『悲情城市』、呉念真監督作品『多桑』との比較によって分析したものである。『悲情城市』、『多桑』における日本表象は、台湾史上に日本時代を現し、植民地という歴史の痛みを表すことで、台湾人のアイデンティティを構築する歴史解釈への意義があった。一方、ポストニューシネマとも称される『海角七号』の日本表象には、日本時代からの連続としての日本、及び1990年代以降のテレビを通して観た「日劇」等の日本との二重の側面が見受けられ、その重層性は現代台湾における日本像を体現したものだと考えられる。『海角七号』は、古典『悲情城市』を巧みに引用、変形しながら、日本時代を、歴史解釈のためではなく、ドラマの感情移入の装置として用いた作品だと考えられるのではないだろうか。

はじめに

2008年8月に台湾で公開された魏徳聖監督作品『海角七号』は、興行収入5億3千万台湾ドルを記録し、台湾映画として最高の興行収入を上げた<sup>1</sup>。注目すべきは、台湾映画史上、最も多くの人々に受け入れられたと考えられるこの映画のストーリーが、日本との深い関わりの中で進んでいくものだったことである。『海角七号』には既に多くの論稿があるが、日本との関係に着目した先行研究には、台湾映画における日本イメージの変遷を分析した林初梅「『日本』記憶的流転—《梅花》、《稻草人》、《多桑》与《海角七号》反映的時代軌跡」<sup>2</sup>をはじめ、台湾の歴史的な文脈に「野ばら」を置き、『海角七号』を媚日映画とする議論の要因について考察した星野幸代「台湾映画『海角七号』における日本—「野ばら」をめぐる—」<sup>3</sup>、また林ひふみ『中国・台湾・香港 映画のなかの日本』(明治大学出版会、2012年)、多田治「台湾映画と沖縄映画を照らしあう—『海角七号』と『悲情城市』、『ナビィの恋』と『ウインタマギルー』のアナロジー論」<sup>4</sup>などがある。

これら日本との関わりから論じられた『海角七号』論の中で、多田論文は、本稿と同じく、『悲情城市』と『海角七号』の時代、世代の差異に着目した論稿である。沖縄映画と台湾映画の類似性を述べつつ<sup>5</sup>、『悲情城市』と『海角七号』の時代的、世代的な差異について、「二十年ほどの世代・時代のタイムラグが、大きく作用している」<sup>6</sup>と指摘した上で、「八〇年代の侯監督は、

それまでの政府の管理や商業性重視を脱するために、台湾ニューシネマや電影宣言、そして『悲情城市』を通して、言語的多様性や日常性、芸術性を追求してきた。それは半ば必然的に、ポピュラーな観客が求めるハリウッド的なわかりやすさやエンターテインメント性とは、逆行していかざるをえないものであった。対して『海角七号』の魏監督の時代は、台湾映画が長く低迷し、台湾人が自国の映画をあまり見ず、ハリウッドをはじめ海外の映画に意識が向いている状況であった。それまでの芸術的な台湾映画とは一線を画し、わかりやすく台湾人がコミットできる作品をつくることは、『海角七号』の記録的なヒットには欠かせない要素であったろう<sup>7</sup>と評している。このように、多田論文は、『悲情城市』と『海角七号』の時代や世代の差異を、映画のストーリーや映画業界のおかれた状況などから推論している。本稿では、『海角七号』における日本表象の意味を、『悲情城市』、『海角七号』の作品を具体的に分析することで考えたい。

『海角七号』は、台湾最南端の街、恒春を舞台にした作品である。内容について、簡単にまとめておこう。主人公の阿嘉（范逸臣）はミュージシャンになる夢に破れ、台北から故郷の恒春に戻る。そのころ恒春では、日本人歌手中孝介のコンサートの前座バンドを地元の住民たちで結成する話が持ち上がっていた。阿嘉は、急遽素人同然の5人のメンバー（妻に逃げられた原住民の警察官の労馬、隣町の客家人で地酒のセールスマン馬拉桑、人妻に恋する修理工の水蛙、月琴の国宝級名手で郵便配達員の茂爺、教会でピアノ伴奏をしている日台ハーフの小学生大大）とバンドを結成することになり、無理やりバンドの取り纏め役をすることになったモデル志望で日本人の友子（田中千絵）と出会う。ある日、怪我をした茂爺の代わりに郵便配達を請け負った阿嘉は、「海角七号」という存在しない住所に宛てた日本からの郵便物を見つける。中には終戦直後に台湾を離れた日本人教師が思いを寄せた台湾人小島友子に宛てた7通のラブレターが入っていた。友子らの協力により、阿嘉は、7通のラブレターを、60年の時空を超えて、老婦となった小島友子に届ける。コンサートの成功と手紙の配達を経て、阿嘉と友子は深い絆で結ばれる。

以上の要約からもわかるように、『海角七号』は、戦後世代の視点から日本時代の台湾における日本人と台湾人の恋愛と引き揚げによる別れを物語の軸として描いた作品である。台湾における日本時代の記憶の映像化、という問題について考えた時、避けて通れないのは1980年代後半から90年代にかけての侯孝賢（1947年～）監督作品『悲情城市』（1989年）および『戲夢人生』（1993年）、さらには『悲情城市』の脚本家であった呉念真（1952年～）監督の『多桑』（1994年）といった作品の存在であろう。1969年生まれの魏徳聖が台湾における日本時代の記憶の映像化を試みる時、そこには、先行する侯孝賢や呉念真の作品の引用と変形があったと予想される。本稿ではこれらの作品を比較分析することによって、植民地時代の記憶を持つ戦前世代とも、植民地時代の残像が色濃く残る台湾を知る黄春明（1935年～）らとも、さらには戒厳令解除・民主化時期を最前線で体験し、台湾ニューシネマの代表的な監督である侯孝賢や呉念真らとも違う、いわば台湾ポストニューシネマ<sup>8</sup>の旗手とも言うべき魏徳聖の日本表象の手法とその意義を論じていきたいと思う。

## 第1節 『悲情城市』から『海角七号』へ

### 1. 叙事から叙情へ

侯孝賢監督作品『悲情城市』は、1989年にヴェネチア国際映画祭で金獅子賞を獲得し、『台湾』をグローバルな市場（日本を含む）において認知させることによって、台湾のネイティヴィズムを活性化させた<sup>9</sup>とされる記念碑的作品である。一方、約20年後に公開された『海角七号』は、「インターネットのブログや口コミを通じてその評判が広がり、瞬く間に話題とな」<sup>10</sup>り、ついに台湾映画として最高収益を上げた。『悲情城市』はグローバルな市場から、『海角七号』は台湾ローカル市場から、それぞれ成功に至る道筋は異なるもののいずれも台湾映画史において金字塔を打ち立てた映画である。そして、それがともに日本時代に着目した作品であることは看過できない。

『悲情城市』について、四方田犬彦は、「注目すべきなのは、みずから外省人の子である監督が日本人の帰還と大陸生の中国人の台湾移住とを、歴史の普遍の相の下に対等の事象として眺めていることだ」<sup>11</sup>と述べ、丸川哲史は、『悲情城市』、『戲夢人生』（一九九三年）に代表されるような台湾ニューシネマの志向性には、台湾近現代史の捉え返しという課題が含まれており、当然それは、台湾人自身による植民地時代（あるいはポスト植民地期）に対する再定義への欲望が反映されたものであった<sup>12</sup>とした上で、国民党への反感が示されている一方で日本へのノスタルジーが表明されている奇妙さについて指摘している<sup>13</sup>。

『悲情城市』は、日本時代を台湾近現代史の一部として映画に現した点において画期的であった。天皇の玉音放送と光明の誕生で始まる『悲情城市』は、日本植民地支配の終焉が新しい台湾の始まりとして描かれる。日本語、「赤とんぼ」、「ふるさと」、「幌馬車の歌」、静子のお辞儀、着物、竹刀など『悲情城市』における日本表象は、「歴史の普遍の相の下に対等の事象として」、「ノスタルジー」と言えるほど無批判にただ映し出される。1945年以降の台湾において、日本が映し出されること、その日本表象そのものが、台湾の歴史を引き裂き続ける植民者日本の暴力性を露わにし、歴史解釈へ問題を提起する。

『悲情城市』は、玉音放送により1945年を起点として語り始め、林家の3世代の大家族とその没落を、複数名同時にロングショットで撮り続け、1945年から49年までの混沌を描いた、いわば台湾現代史における叙事詩的作品である。一方、『海角七号』は、引き揚げ船の出航を描くことで、同じく1945年を出発点に語り始め、恒春の少女、青年、老人と3世代にわたる大家族のようなバンドメンバーを、それぞれのキャラクターを築き上げつつクローズアップで撮った叙情歌であり、コンサートの成功、恋愛成就などハッピーエンドのラブストーリーである。両作品はともに日本時代の終焉である1945年を語りの起点として選びながらも、それぞれ異なるストーリーを展開する。『悲情城市』は玉音放送をもって新しい台湾の歴史の起点を表し、『海角七号』は引き揚げによる男女の別れを起点とすることで悲恋の物語を語り始める。そこで、幾つか具体例を挙げながら、両作品の共通点に着目した上でそれぞれの差異について考えてみたいと思う。

### (1) 国宝級老人と4人の男たち

両作品にはともに国宝級の老人と彼を取り巻く4人の男たちが登場する。『悲情城市』は、布袋戲の国宝級芸術家李天禄（1910年～98年）演ずる阿禄老人を中心に、長男文雄、次男は『東京物語』の昌二と同じく戦地に赴いたまま未帰還、三男文良、四男文清の4人の息子たちから成る林家大家族を描くことを通して、1945年から47年の激しく揺れ動いた台湾社会を描いている。対して、『海角七号』において、郵便配達員でありバンドメンバー最長老である茂爺を演じた林宗仁（1947年～2011年）は「北管」の台湾国宝級奏者として知られ、その茂爺を取り巻くバンドメンバーの男たちは、当初は阿嘉、水蛙、勞馬、欧拉朗の4人であり、欧拉朗の怪我による離脱で3人となるものの、まるで『悲情城市』の次男が帰還したかのように馬拉桑の新加入により4人体制が保持される。このように『海角七号』では、『悲情城市』にみられた国宝級老人と4人の男たちという人物構成が執拗に模倣、引用されていると考えられるのではないだろうか。

では次に、その国宝級老人という聖人に視線を向けてみる。まず、『悲情城市』の阿禄は、李天禄の本名に基づいた名が与えられているものの、映画においては布袋戲の国宝級芸術家李天禄として振る舞うことはなく、『東京物語』の笠智衆演じる平山家の長老平山周吉のように市井に生きる林家の長老阿禄として存在する。だが、『悲情城市』の次に発表された『戲夢人生』は、国宝級芸術家である李天禄の半生を、李天禄自身が演じたものであり、『悲情城市』の阿禄老人を観る時、布袋戲の国宝級芸術家であり、歴史の生き証人である生身の李天禄を忘却することは最早不可能である。

一方、『海角七号』において茂爺を演じた林宗仁は、『海角七号』では日本語世代の役を演じているものの、実際には戦後生まれであり、「北管」の台湾国宝級奏者ということだが、知名度は決して高いとはいえず、市井に生きる楽師である。『海角七号』で、国宝級奏者林宗仁演じる茂爺は、「わしは国宝だ！」と自ら言い放ち、聖人の地位をテキスト内において自ら作り出す。この「わしは国宝だ！」発言は映画公開後台湾で流行したそうだ<sup>14</sup>。

茂爺は、自称「国宝」老人となることにより、自らを笑い貶め、絶対的なる権威をも皮肉っている。『悲情城市』の阿禄は茂爺として引用され、キャラクター化という変形をもって、国宝級老人なる聖人としての価値は下落し、商品としての価値は上昇した。

### (2) 最高権力者にはなれない粗暴な男

『悲情城市』林家4人兄弟の長男文雄（陳松勇）を見てみよう。文雄は、「小上海」を経営するローカルな侠客達のボスの存在ではあるが、家庭においても地域社会においても最高権力者には成れず、喧嘩っ早い粗暴な性格故に破滅してしまう。この文雄のキャラクターが引用されていると考えられるのが、『海角七号』の町議会議長で、阿嘉の母が交際していた洪国栄（馬如龍）である。洪国栄は、容貌が文雄に近いばかりか、気に入らないことがあると喧嘩腰に掛け合う粗暴な一面があり、ローカルなボスの存在でありながらも最高権力者にはなれないという共通点を持つ。

『海角七号』では、粗暴な性格に加え、ボスの存在ながら最高権力者にはなれない洪国栄の立ち位置が非常にわかりやすく明示されている。例えば、町長の座を狙いながらも町議会議長という微妙なポジションにある。また劇中で、洪国栄は、「趣味は、ケンカ、殺人、放火」と自己紹

介することで自らの粗暴さをネタにし、「国宝」老人と同じく、自らを貶め、自身をキャラクター化している。

### (3) 日本人男性の欲望の対象としての台湾人女性ヒロイン

両作品には女性ヒロインが登場する。まず台湾人女性ヒロイン寛美と小島友子を取り上げてみたい。坂元ひろ子は、「侯孝賢の映画で描かれる少女や若い女性は、現在しばしば日本のテレビに登場するウーロン茶のコマーシャル・フィルムに連続する役割を果たしてもいると思う。そのCFでは、明らかに日本人男性にとっての願望を反映した、清楚無垢で健気、芯は強くともおとなしく、もの静か、従順で恥じらいがあり、というような懐古趣味的なイメージの少女」<sup>15</sup>だと指摘している。『悲情城市』の女性ヒロインである寛美の職業は「清楚無垢で健気」な白衣の天使である看護師であり、「芯の強さ」は、文清への一途な思い、また、兄寛榮の死を知って尚、乳児の口にご飯を運び続ける母の強さとして表され、声を荒げるどころか声を発する場面すらほほなく「おとなしい」彼女の胸の内は控え目に日記に綴られるのみである。

一方60年後に手紙を受け取る老婆小島友子は、『海角七号』の中で60年の歳月の不条理を感じさせることのできる唯一の人物であるが、60年の思いを語ることはなく、老婆の顔は一部のみ映し出されるもののクローズアップされることはない。その「おとなし」さは、男性教師の回想シーンに表れる少女時代の小島友子にも一貫している。未投函の手紙には、「髪型の規則も破るし、よく僕を怒らせる」(第1の手紙)と書かれ、小島友子のお転婆さが綴られているものの、日本人男性教師の記憶が作り上げたと考えられるスクリーンに映る小島友子は、「白いメリヤス帽」(第7の手紙)に白いコートという寛美を彷彿とさせるような白衣を身に纏った「清楚無垢」な姿であり、一言も発することなく「おとなし」く、男性教師を思うが故に「重い荷物を持って家出した」(第7の手紙)「健気」で「芯の強い」、「日本人男性にとっての願望を反映した」、「懐古趣味的なイメージの少女」として描かれている。

しかし、ただの『悲情城市』の「懐古趣味的なイメージの少女」の引用で終わらないのが『海角七号』である。その変形が表されていた人物が、もう1人の友子という日本人の友子である。友子は、白い下着を身に着けた「清楚無垢」な女性像は維持されていながらも、家族を含む背景が具体的に描かれていないため詳細は不明だが、台湾在住の日本人モデルであるものの仕事はなく、仕方なく欧米系モデルのマネージャーを務めている。その焦りのためか虚勢を張りすぐに怒りを露わにし、「芯は強くともおとなし」い女性とは言えず、「なんで私を苛めるのよ?」、「むかつく月!何見て笑ってるのよ」と泣き喚くなど「もの静か」な女性としては描かれていない。

このように『海角七号』において、『悲情城市』で表された日本人男性の欲望の対象としてのステレオタイプの「懐古趣味的なイメージの少女」像は台湾人女性の表象に引用され引き継がれながらも、一方では日本人友子のような現代女性が登場する。その現代日本女性友子は、台湾でも、そして恐らく日本でもモデルとして成功しておらず、欧米モデルのマネージャーという身分でかろうじてモデル事務所に席を置いているだけである。

『海角七号』において、日本女性は、憧れのヒロインとしてではなく、欧米モデルのマネージャーをしつつ台湾でなんとか生きていく一女性労働者として描かれているのである。

#### (4) 唱歌と音楽

『悲情城市』では「ふるさと」、「赤とんぼ」、また『海角七号』では「野ばら」といった日本時代の唱歌が挿入されているという点で共通している。ではこうした唱歌、音楽は両作品においてどのような効果をもたらしているのだろうか。

『悲情城市』では、「ふるさと」、「ローレライ」が歌詞はなくメロディのみ流れ、「赤とんぼ」、「流亡三部曲」、「幌馬車の歌」が歌われる。例えば、寛栄ら知識人青年たちが政治談議に燃える畳敷きの部屋の片隅で、寛美と文清はレコードから流れるドイツ民謡「ローレライ」をBGMに微笑みながら筆談で話している。甘美な「ローレライ」のメロディは、寛美と文清だけに柔らかな光のスポットライトを当てるかのように流れ、同画面上の政治論に白熱する寛栄たちを異化する。教室でオルガンを弾きながら「赤とんぼ」を歌う静子の傍らに立つ寛栄は、静子を見つめながらも「赤とんぼ」の斉唱に加わることはない。また、酒場で知識人青年たちが激昂し、窓を開け高らかに「九一八、九一八」と抗日曲「流亡三部曲」を合唱する場面では、同じテーブルに着きながらも、俯き合唱に加わらない寛美が、興奮状態の青年たちと対照的な存在として映し出される。さらに、政治犯とされた青年たちが牢獄で歌う「幌馬車の歌」は、歌う者、聾啞故に聞こえない文清、日本語故に聞き取れない看守たちの3つに画面を分断する。『悲情城市』における音楽は、画面を、画面に映る人々を、観る人々をもそれぞれ異化するアイロニーなのである。

対して、『海角七号』における音楽は、星野幸代が「『海角七号』のストーリーは音楽に牽引されるため、多くの曲が効果的に挿入されている」<sup>16</sup>と指摘している通り、音楽映画さながらに重要な役割を果たしている。注目すべきはそれらの音楽のほとんどが、単に聴くための曲のみならず、歌詞付きの歌であるということだ。反抗的な阿嘉が最初に微笑んだのは、仕方なく郵便配達をすることになり仕分け作業を行っている際中、茂爺が月琴で弾き語りする「野ばら」を聴いた時である。阿嘉は微笑みながらともに「野ばら」を口遊む。教会では、皆が小学生の大大の不安定なピアノ伴奏に合わせて聖歌を合唱する。母親が働くホテルのエレベーターで、大大がウォークマンを聴きながら「頭が変になるほど私を愛して」と歌う歌に、後から乗ってきた3人のおじさんたちが足でリズムを合わせる。誰も音楽を聴いていない騒がしいバンドオーディション会場は、「台北に行きたい」の歌でようやくまとまる。そして、『海角七号』の最後では、バンドコンサートは成功し、「野ばら」の大合唱で終わる。

『悲情城市』における音楽が、異化効果をもって感情に流されることを許さずむしろ痛みを感じさせるものとして機能している一方で、『海角七号』における音楽は、画面に映る人々を繋げ、観客をも同化させるカタルシスとして機能しているのである。

#### (5) 文字言語（日記と手紙）の音読による語り

『悲情城市』の語りは、先述した「清楚無垢で健気、芯は強くともおとなし」い寛美の日記と、寛美が文雄の長女阿雪から受け取った手紙によってなされる。一方、『海角七号』の語りは、日本人男性教師が引き揚げ時に書いた小島友子宛の手紙の音読による。両作品ともに、日記、手紙といった文字言語の音読による語りを採用している点において共通している。

井上裕子が「情報伝達における音声言語の未全」と「文字言語の十全」について論じた論稿「侯

孝賢『悲情城市』のなかの言語——文字と音声について——の中で、「『悲情城市』では会話の場面における言語の不在、つまり『沈黙』も音声言語の機能の一端を担っている」<sup>17</sup>と指摘しているように『悲情城市』では沈黙が重要な機能を果たしている。故にストーリーは理解し難い部分がある。寛美の日記と阿雪の手紙は、控え目ながら感情を書き留めることはあるものの激昂する感情を吐露することはなく、淡々とした記録であり、沈黙を制御するようにストーリーの理解を助けてくれる。

それに対して、『海角七号』の語りは、日記、手紙といった文字言語を取って音声化する点は、『悲情城市』に共通するものの、書き手は男性であり、書き留められたのは、事実よりも感情である。日本人男性教師は、友子に自分の思いを直接伝えることも、手紙を投函することもできず60年間沈黙しながら、ラブレターをもって友子への思いを饒舌に語り、一方的に免罪を請う。

星野幸代は、『海角七号』が「『日本に媚びるストーリー』という議論を呼んだ」要因について、「『君にはわかるはず。君を捨てたのではなく、泣く泣く手放したということ』(第四の手紙)」という言葉は、日本語世代の本省人から日本人に突きつけられた『なぜ私たちを捨てた』という現実の問いに呼応してしまう<sup>18</sup>からだと言っている。台湾における日本人教師の特異なイメージについて、鈴木満男は「台湾の人々の『日本教育』に対する高い評価が、特定の日本人教師のなつかしい思い出と分ちがたく結びついている」<sup>19</sup>と述べているが、『海角七号』において、「泣く泣く手放した」と書いたのは、既にこの世にはいない日本人教師である。

「多桑」世代の「日本はなぜ台湾を捨てたのか」という問いに対する答えを、『海角七号』は、引き揚げによる悲恋のドラマにすり替え、日本語世代の思慕の対象として最も相応しいと考えられる日本人教員に語らせているのだ。

#### (6) 結婚と葬礼——『悲情城市』『多桑』にあり、『海角七号』にないもの

四方田犬彦は「『悲情城市』にはこれまで侯孝賢が手掛けてきた主題という主題が、さながら大海に至る溪流のように流れこんでいる」<sup>20</sup>と指摘したうえで、7つの主題について言及し、最初に「死と再生」<sup>21</sup>、続いて「葬礼と結婚」<sup>22</sup>を挙げている。『悲情城市』と『海角七号』に共通して描かれているものに、結婚がある。『悲情城市』では、林家の先祖の前で文清と寛美の婚礼の儀式が挙げられ、『海角七号』では、婚礼後の披露宴の場面のみが映し出される。両作品にはともに結婚が描かれているものの、『悲情城市』は林家がレストランを営んでいるにも関わらず披露宴の場面は描かれずただ儀式のみが描かれる。一方、『海角七号』では婚儀の場面はなく、新郎新婦さえも映されずただ宴会のみが映されるのである。葬礼は、『海角七号』には出てこない。

そこで、『悲情城市』、『多桑』にあり、『海角七号』にないものについて考えたい。先述した文清と寛美の婚儀は、長男文雄の死、葬礼の直後に行われる。文雄は、喧嘩に巻き込まれ拳銃で撃たれてあつげなく命を落とす。『多桑』では葬礼の場面はなく、「とうさん」の死のみが描かれる。死因は病室の窓からの飛び降り自殺だが、その死に至るまでの炭鉱での仕事に因る肺病の苦しみは、止めどない咳、生活苦、自尊心を傷つける入院生活、行けなかった富士山、皇居への旅など痛みをともない映し出される。投身自殺後に心臓マッサージを受ける「とうさん」の血と泥にまみれた足は、死が生の傍にあることを映し出す。

『海角七号』は日本人男性教師の死により彼の娘が手紙を発見したことにより始まる。だが彼の死が映し出されることはない。『悲情城市』、『多桑』に描かれて、『海角七号』にはないもの、それは死の痛み、死の影であり、死が生の際らにあることであり、『悲情城市』における音楽が感情に流されることを許さず違和感として存在し異化させる機能を持ち得たように植民地という暴力により引き裂かれた歴史の痛みである。台湾ニューシネマを牽引してきた監督たちにとって、植民地の、植民地の後に残された歴史の痛みという真実を映し出す『悲情城市』、『多桑』を撮ることは、台湾人のアイデンティティを構築するためであったと考えられる。『海角七号』にはその意義は見受けられない。

以上、6つの例を挙げて、『悲情城市』と『海角七号』の共通点を探り、その差異について、『海角七号』が『悲情城市』を引用、変形、変換したという視点から分析を試みた。大家族から地域社会へ、生身の人間からキャラクター化へ、ロングショットからクローズアップへ、叙事から叙情へ、バッドエンドからハッピーエンドへ、異化から同化へ。こうした類似と相違をどう読み取るべきなのか、次項では、ポストニューシネマである『海角七号』の日本表象について分析する準備として、ニューシネマの監督たちの世代との日本への関わり方の差異を整理したい。

## 2. 日本時代を聞いた世代と「日劇」を観た世代

植民地統治終了後60余年の現在における日本時代への記憶や解釈は、当然ながら、世代や、少青年時代を過ごした環境に大きく左右されると考えられる。「はじめに」において、『悲情城市』と『海角七号』には20年のタイムラグがあることについて指摘した。監督の世代に着目してみると、『悲情城市』監督侯孝賢は1947年広東生まれ、翌年には台湾に移住している。『多桑』監督の呉念真は1952年台北県生まれである。2人は戦後直後の日本時代の影響が色濃く残された台湾で育っている。『悲情城市』の歴史意識の多くは、呉念真に依拠していると考えられるが、彼らが得た日本時代の情報は、教科書やメディアからではなく、恐らく「多桑」世代から感じ取り、伝え聞いた上で収集したものだったと予想される。

一方、『海角七号』に魏徳聖は、1969年生まれの第3世代であり、親世代から直接日本時代の記憶を聞くことはなかったであろう。1969年生まれの魏徳聖が20代であった90年代、台湾社会の変化にともないテレビメディアの状況も多様化していく。1991年に衛視中文台が日本のトレンドドラマを放映し日本ドラマ（以下、「日劇」<sup>23</sup>）の流行を築いている<sup>24</sup>。1993年の有線電視法制定によるケーブルテレビの合法化にともない、テレビチャンネル数は増え、1994年の日本映画とビデオの輸入と放映自由化を受け、95年に「緯来日本台」、97年には「JET日本台」など98年には12の日本専門テレビ局が開局した<sup>25</sup>。

こうして魏徳聖監督たちの世代は、20代の時に、「日劇」の流行に遭遇したと考えられる。例えば、魏徳聖と同じ1969年生まれで、中国語圏のインターネット文学の流行を築いた第一人者である作家痞子蔡の小説に表れる日本表象をみてみよう。「雨衣」は、1999年に、日本人と台湾人の語学交換を通した淡い恋愛を描いた短編小説である。主人公の智弘は、台湾人の友人に、雨子と語学交換をしないかと勧められ、次のように断る。「俺は日本語を勉強しない」、「第一に俺

は日本が好きじゃない、第二に日本語を勉強しても役に立たない」、「『嫌い』なのではなく、ただ『好きじゃない』だけだ」<sup>26</sup>。作中では、智弘の日本との接触について、「雨子と会うまで、一人の日本人とも会ったことなく、日本の情報は、全てテレビ、本、漫画とほかの人の意見から」<sup>27</sup>だと書かれており、雨子の「蔡さん、あなた…日本人が嫌いなの?」<sup>28</sup>という質問に対して、「もともと戸惑っていたんだけど、中国現代史を履修して、理由がやっとわかったんだ」<sup>29</sup>と答えている。

智弘の目の前に現れた生身の日本人女性である雨子の姿は次のように描写される。「きらきらした目、白い肌、それから吸血鬼に匹敵する二本の八重歯」<sup>30</sup>。3万字程度の短編小説にも関わらず、「八重歯」の描写は15回、さらに雨子の「90度のお辞儀」の描写は十数回に及ぶ。智弘は、雨子に好感を抱き、日本語を学ぶようになる。しかし、雨子に思いを告げることなく雨子は帰国する。魏徳聖監督と同年の作家の作品である「雨衣」に表れる日本は、日本時代を伝え聞いたものというより、「テレビ、本、漫画」などメディアを通して得た情報を基にしており、雨子は、『悲情城市』の静子のようなお辞儀をする古典的な日本女性像と、1980年代のアイドルのような「八重歯」のかわいい日本女性像を合成させた人物像として描かれている。

「雨衣」は一例に過ぎないが、台湾ニューシネマ世代にとっての日本イメージの原形が、親など周りの大人たちから聞いた日本時代の記憶或いは自分たちが感じた日本時代の残像であるのに対し、魏徳聖たちの世代にとってより至近な日本は、「日劇」などテレビやメディアを通して観たものであると推測できるのではないだろうか。

## 第2節 『海角七号』と「日劇」

### 1. 歴史解釈よりもドラマ

『海角七号』は、『悲情城市』、『多桑』において暴力として表象された植民者日本の沈黙を、出せなかったラブライターとして語るにより免罪させ、また、日本人女性と台湾人男性の恋愛を歌とともに成就させ、浄化しようとする。日台恋愛映画『海角七号』の語りと歌を通して得られるカタルシスは、日本による植民地統治及び戦後処理の暴力、何より60年にわたる沈黙という暴力を隠蔽する。『海角七号』は、それらの暴力に対する、日本の(リアルの)応答を得ることに見切りを付け、出せなかったラブライターというフィクションを語ることによって自ら応答する。『悲情城市』、『多桑』の日本表象が提起した苦い歴史の痛みを、『海角七号』は、日本との対話を諦め、自己完結の日台恋愛物語を語るにより、甘い記憶へと変換する。

魏徳聖は、日本時代について、「どんなに歴史を勉強しても実感としてわかりません。日本が統治していた時代を愛して良いのか憎んでよいのかさえもわからない」<sup>31</sup>と述べている。また、日本時代の台湾への関心について、「みんな関心はあるのだが、ただ言わないだけ」<sup>32</sup>だと語り、『賽徳克・巴萊(セデック・バレ)』(2011年)に関する質問の中で、「私は記録映画の方法から歴史を解釈しません。ストーリーを語る方向で撮ります、歴史解釈のためではなく」<sup>33</sup>と述べている。

藤井省三は、引き揚げ船内で日本人教師が左手で手紙を書いていることについて、「徴兵され

て三八式歩兵銃を右手で打たなければならない時代の教師が左利きということはありませんでした」<sup>34</sup>と指摘し、リアリズム映画としての『海角七号』に疑問を呈した上で、「メルヘンや童話という視点からも読み解く必要があるのだ」<sup>35</sup>と言及している。また、星野幸代は、「第一通目の手紙より『ぼく』は『貧しい教師』であり……『君はまだ中学一年生だったころ』（第四の手紙）と呼びかける。今日これを読めば、『ぼく』は中学校教師であり、『小島友子』は中学校の教え子であろうと推測されよう。但し戦前台湾では高等教育は男女別学で、男子は中学校か高等学校、女子は四年制の高等女学校に通った。とすれば、小島友子は高等女学校の生徒、もしくは卒業生と考えられる」<sup>36</sup>と指摘していることから考えても、魏徳聖が『海角七号』を撮るにあたって、歴史的な考証を綿密に行ったとは考えにくい。さらに魏徳聖は、「愛の遺憾と憎しみの遺憾。台湾人は日本に対して矛盾した感情を抱いている。愛するべきなのか恨むべきなのか。ならば『セーダッカバライ』で憎しみの原点を描き、『海角七号』で愛の原点を描こう」<sup>37</sup>と語っている。日本時代は、歴史解釈のためではなく、ドラマ製作における感情移入のための素材として用いられたのではないか。そこで、『海角七号』の歴史的考証は行わず、次項では、その語り方について考えていく。

## 2. 「日劇」の影響から『海角七号』を考える

林ひふみは「台湾映画『海角七号』を読み解く」において、『海角七号』の日本語について、「どうしてこれほど大量の日本語が台湾映画の中で聞かれるのだろうか」<sup>38</sup>という問いを立て、「植民地時代に端を発する作品だから、というのはもちろん一面の真実だが、おそらくより重要なのは、魏監督や阿嘉らの世代が、理解できない大量の日本語を聞いて育ったという事実だ」<sup>39</sup>と答えている。こうした日本時代の連続としての日本のみならず、直接的には連続していないと思われる1990年代以降の「日劇」、アニメ、漫画、日本文学、J-POPなどの輸入、それに関連する哈日族の出現などサブカルチャーとしての日本も、『海角七号』には多く現れる。『スラムダンク』、『国境の南、太陽の西』（村上春樹）、中孝介などである。

許榮哲は、『海角七号』の冒頭について、阿嘉が「城門（屏東「西門」）をくぐった後に、スクリーンが明るくなり、物語が始まる。城門の画面は日本人作家川端康成の『国境の長いトンネルを抜けると雪国であった』を思い起こさせる……宮崎駿『千と千尋の神隠し』、侯孝賢『恋恋風塵』も同じような方法がとられている」<sup>40</sup>と述べている。侯孝賢映画の影響については先述したが、『海角七号』を読み解く上で、こうした台湾でも広く知られている日本文学、アニメ、「日劇」からの影響の分析も不可欠であろう。そこで、本節では、「日劇」の影響から、『海角七号』を読み解いてみたい。

例えば、第1節で『悲情城市』の寛美と比較した『海角七号』に登場する唯一の日本人女性である友子は、モデルを志しているが芽が出ず、今では芸能プロダクションで雑用係のように働いており、他の登場人物たちと同様に自分の夢に挫折しながらも自分の弱さをさらけ出すことができず、虚勢を張り他人とぶつかる。友子は、『悲情城市』の寛美のような「もの静か」な女性ではなく、「雨衣」の雨子のような「八重歯」で、「お辞儀」をする硬直した典型的な日本女性像で

もない。友子は、台湾でも1992年に衛視中文台で放映され2002年までに4度再放送された『東京ラブストーリー』<sup>41</sup> (1991年)の「自由奔放な言動が魅力的」<sup>42</sup>な赤名リカ以降の「日劇」のヒロインのように、わがままでお転婆で泣いたり喚いたりする等身大の女性として描かれている。

台湾では、先述したように1992年以降「日劇」が多く放映され、人気を博した。そうした影響は、先に挙げた「雨衣」にも具体的に見受けられる。以下、抜粋する。「台視で毎週火曜の夜十時に日劇『東京ラブストーリー』が放映されていた。雨子は、好きで、完治とリカの会話が中国語なのを観る度にずっと笑っていた」<sup>43</sup>。1999年に書かれた「雨衣」にみられる「日劇」は、画面を通して一方的に観る対象である。だが、5年後に痞子蔡が発表した小説『亦恕与珂雪』(2004年)には、次のようにさらに踏み込んだ形で「日劇」に関する描写が現れる。『「昨日夢に野島伸司が出てきて言うんだ、私は日本最高の脚本家だけど、アジアでは二番目だろう」『じゃあ誰がアジアで一番なの?』と訊いたら、『野島伸司は言った、君だよ!』って』<sup>44</sup>。野島伸司(1963年～)は、『101回目のプロポーズ』(1991年)、『愛という名のもとに』(1992年)、『高校教師』(1993年)などを書いた「日劇」の代表的な脚本家である。このように「日劇」に晒された世代の表象には「日劇」の影響が見られる可能性が高いのではないかと予測し、さらに『海角七号』を分析してみよう。

『海角七号』は、1945年の引き揚げ時の船上の映像と日本人教師の手紙を読むナレーションにより始まり、続いて冒頭50秒から場面は現代台北へと移る。その後、台北でミュージシャンを目指すことに見切りをつけた阿嘉がギターを叩き壊してから、城門をくぐり恒春でのストーリーが始まる3分35秒までの約3分弱の間、台北の街を走り恒春に南下するバイクの映像が続く。

主人公がバイクで疾走する場面は、『憂鬱な樂園』(1996年)、『百年恋歌』(2005年)の第3話「青春の夢」の冒頭や終焉など侯孝賢が現代を撮った映画にも見られる。『海角七号』の阿嘉は、『百年恋歌』の震のように台北を疾走し、その後、『憂鬱な樂園』の高のように南下する。

侯孝賢『憂鬱な樂園』、『百年恋歌』のカメラは、約2分間の間、バイクに2人乗りした主人公たちとエンジン音を、一定の距離を保持しながら真正面から向き合いひたすら撮り続けることにより、自由さ、危うさ、欲求不満など主人公たちの心象を露わにする。

一方、『海角七号』では、バイクを運転する阿嘉の姿はもちろん、阿嘉のカメラアイにより、サイドミラーに映る101や西門町など都市台北の様子、また南下する過程では城門に至るまで台湾の西海岸の美しさなど、カメラを通して、阿嘉の心象のみならず、観客に様々な情報を提供し、語り続ける。様々な角度からの映像を駆使し、雄弁に語るバイク場面による物語の導入は、例えば、台湾で10回も再放送されている『東芝日曜劇場・Beautiful Life～ふたりでいた日々～』(2000年、以下『Beautiful Life』と略す、中文名『美麗人生』<sup>45</sup>)と偶然にも一致している。主人公で美容師である沖島柊二(木村拓哉)が、都内をバイクで走り、難病に侵され車椅子生活を送っている町田杏子(常盤貴子)が運転する車に出くわす場面である。バイクに乗った沖島柊二の姿はもちろん、カメラは、時に沖島柊二のカメラアイとなったり、サイドミラーに映る国会議事堂をはじめ東京の名所や町田杏子の運転する車などを撮り続ける。沖島柊二がバイクで東京都内を走る場面を様々な角度から映すことにより、沖島柊二が地下鉄で通勤するサラリーマンではないことや、都心が生活エリアであることなど様々な情報を視聴者に提供する。この冒頭のバイクの場

面は、約3分10秒に及ぶ。偶然かもしれないが、『海角七号』と『Beautiful Life』は、冒頭において、主人公が運転するバイクの場면을約3分以上撮り続け、ストーリーの導入として様々な情報を語っている点において共通している。

『海角七号』と同じく海辺で撮られた「日劇」『ビーチボーイズ』（1997年、中文名『海灘男孩』）は、台湾でも4回再放送されたドラマである<sup>46</sup>。物語は、南の島から届いた瓶に入った「BEACH BOYS」からの手紙で始まり、最後は、広末涼子演じる真琴が書いた「BEACH BOYS&GIRLS」からの手紙を南の島の子どもたちが受け取り終わる。劇中、稲森いずみ演じる前田春子はいつもある手紙を待っており郵便配達員の公三が来るたびに、「私には？」と問いかけ、「悪いね。春ちゃん今日はないのよ」と言われても、「来るといいな。私にはさああの郵便配達の公三くんがキューピットなんだ」（第1話）と来るはずのない手紙を待っているのだ。

李明璁は、『Beautiful Life』や『東京ラブストーリー』など「日劇」のロケ地を巡る台湾の若者の旅に着目し<sup>47</sup>、「日劇」のロケ地に旅行に行く若者たちのアイデンティティについて論じた論稿の中で、「若者たちは、鑑賞、旅行という文化の越境を繰り返し実践する過程で、多かれ少なかれ自身のアイデンティティに変化を及ぼす」<sup>48</sup>と指摘している。

もちろん、バイクの場面から始まるドラマ、映画は、日台のこの2作に限ったことではなく、多くの国のドラマや映画で既に使用された手法であろうし、手紙の配達をドラマ化したものは、『海角七号』、『ビーチボーイズ』に限らず無数にあると考えられる。また、『Beautiful Life』、『ビーチボーイズ』も様々な作品の影響を受けて作られたものだと考えられ、筆者は、魏徳聖監督が、1990年代以降の「日劇」をどのように消費したのか知らない。

だが、『海角七号』監督の魏徳聖らの世代が、メディアを通して「日劇」に出会い、或いはその後「韓劇」ブームを迎え、「日劇」鑑賞を身近な選択肢の1つとして生き、「日劇」に影響を受けた世代であることは間違いないのではないか。「日劇」は、日本時代の連続としての日本の記憶とは異なり、本省人、外省人を問わずメディアを通して視聴を取捨選択できる日本でもある。

丸川哲史は、『多桑』について、「この作品の最大の特徴となっているのは、日本人が一人も登場しないのにも関わらず、最も『日本』の影が濃いフィルムになっていることである」<sup>49</sup>とした上で、「とうさん」を、「亡霊的存在として描こう」<sup>50</sup>としたと述べているが、日本人のみならず、『多桑』では、日本映画や電化製品など日本はわずかしか映し出されておらず、それらは「とうさん」と同じく、時代遅れの「亡霊」として表される。

日本時代を親世代から感じ取り、伝え聞いた上で、情報を収集し表現したニューシネマを牽引した世代とは異なり、ポストニューシネマの旗手である魏徳聖の世代にとっての日本は、憑いて離れない「亡霊」というよりも、日本時代からの連続、非連続を含め、メディアを通して取捨選択が可能であり、身近に過剰に溢れた選択肢の1つとして存在しているのではないだろうか。魏徳聖は、「みんな関心はあるのだが、ただ言わないだけ」だった日本時代を、引き揚げにより「捨てたのではなく、泣く泣く手放した」悲恋という感情移入のための装置として用い、視聴者の欲望に答えたドラマとして再構成したと考えられるのではないだろうか。

## おわりに

本稿では、魏徳聖監督作品『海角七号』を分析対象とし、日本表象の手法、及びその意義を、日本時代の記憶の映像化の古典ともいべき侯孝賢監督作品『悲情城市』、呉念真監督作品『多桑』との比較を通して分析してきた。

『悲情城市』、『多桑』における日本表象は、台湾史上に日本時代を現し、植民地統治の暴力性、並びに植民地後にも残存する歴史の痛みを表すことで、台湾人のアイデンティティを構築する歴史解釈への問題提起と意義があったと考えられる。一方、台湾ポストニューシネマとも言われる魏徳聖監督作品『海角七号』の日本表象には、日本時代からの連続としての日本、及び1990年代以降のメディアを通して観た「日劇」等における日本との二重の側面が見受けられ、その重層性は現代台湾における日本像を体現していると考えられる。

『海角七号』は、古典『悲情城市』を巧みに引用、変形しながら、日本時代を、歴史解釈のためではなく、語るためのドラマへの感情移入の装置として利用した新しい「日劇」、つまり「日本時代劇」だと言えるのではないだろうか。

## 注

- 1 『「海角七号 君想う、国境の南」日本語版パンフレット』（マガザム、2009年12月）。
- 2 『海翁台語文教学季刊』第8期、2010年、15-22頁。
- 3 『言語文化研究叢書』第9号、2010年、31-42頁。
- 4 星野幸代・洪郁如・薛化元・黄英哲編『台湾映画表象の現在——可視と不可視のあいだ——』（あるむ、2011年）、105-133頁。
- 5 多田論文は、「台湾映画における『悲情城市』と『海角七号』の関係は、沖縄映画における二つの代表作、『ウインタマギルー』（高嶺剛監督）と『ナビィの恋』（中江裕司監督）の関係にとってもよく似ている」（124頁）とした上で、「四作品のアナロジー的な関係」（同上）を、『悲情城市』、『ウインタマギルー』二作品に共通する特徴は、「先駆的な内発性の表現、歴史的な事件を素材、土着言語、スローな時間と風景、客に媚びない」（同上）であり、この二作品の影響を受けた『海角七号』、『ナビィの恋』には、「後発のポピュラーな恋物語、リゾート地の里帰りと移住、わかりやすさ、エンターテインメント性」（同上）という特徴があるとしている。
- 6 同上、122頁。
- 7 同上、123頁。
- 8 「台湾ポストニューシネマ」という言葉を用いるに当たり、孫松栄「軽歴史的心靈感応——論台湾『後・新電影』的流体影像——」（『電影欣賞學刊』第7巻第1号、2010年3月）、137-156頁、「美学与庶民:2008台湾“後新電影”現象」国際學術研討会（中央研究院中国文哲研究所、2009年10月開催）を参照した。
- 9 丸川哲史「「台湾ニューシネマ」と台湾の脱植民地化、及び日本の脱帝国化について——『悲情城市』と『多桑』を手がかりにして——」（『一橋論叢』第123巻第3号、2000年）、514頁。
- 10 早川健文「異例のヒット映画（『海角七号』）で台湾映画の人気復活への期待」（『中国経済』2008年11月号）、96頁。
- 11 四方田犬彦「『悲情城市』と台湾の真実」（『新潮』第87巻第5号、1990年5月）、179頁。
- 12 丸川、前掲論文、515頁。
- 13 同上論文、517頁。
- 14 「国慶日早聴茂伯 晚眺翠鳳舞白蛇国慶大会「国宝」林宗仁緊張背台詞 瘦了兩公斤 国慶晚会明華園動員百人 台北賓館成道具」（『聯合報』2008年10月9日）。
- 15 「中国現代文化論とポストコロニアリズム言説」（複数文化研究会『複数文化』のために ポストコロニアリズムとクレオール性の現在』人文書院、1998年）、79頁。

- 16 星野、前掲論文、31 頁。
- 17 井上裕子「侯孝賢『悲情城市』のなかの言語——文字と音声について——」（『北海道大学大学院文学研究科研究論集』第10号、2010年）、230 頁。
- 18 星野、前掲論文、37 頁。
- 19 鈴木満男「台湾映画『多桑（父さん）』のメッセージ」（『諸君！』第28巻第4号、1996年4月）176 頁。
- 20 四方田、前掲論文、184 頁。
- 21 同上。
- 22 同上。
- 23 日本における狭義のトレンディドラマは、1988年の『君の瞳をタイホする』（フジテレビ）から1990年の『恋のバラダイス』を指すらしいが（岡田恵和「トレンディドラマとはなにか（一）」、『図書』、2005年1月、35頁参照）、「トレンディドラマというと、どんなドラマを思い浮かべるだろうか。ちょっと周りの人に聞いてみたところ、『東京ラブストーリー』と答える人が多かった」（岡田恵和「トレンディドラマとはなにか（二）」、『図書』、2005年2月、32頁）というように、1991年以降のドラマもトレンディドラマとして認識されている。また、台湾では当初はトレンディドラマを「趨勢劇」として輸入したものの、後に「偶像劇」に改名し、それらに『東京ラブストーリー』や『101回目のプロポーズ』なども含まれており（李天鐸・何慧雯「遙望東京彩虹橋：日本偶像劇在台湾的挪移想像」、李天鐸『媒介擬想：日本流行文化在台湾与亚洲（第一期）』台北、遠流出版社、2002年、17頁）、特に区別していないように思われる。さらには「韓国偶像劇」、「台湾偶像劇」なども現れたため、本稿では、以下、1992年以降に台湾に輸入された日本のドラマを「日劇」と呼ぶことにする。
- 24 蔡雅敏「日本偶像劇行銷宣傳研究」（国立台湾師範大学大衆傳播研究所修士論文、2002年、1頁）。
- 25 同上。
- 26 「雨衣」（『7-ELEVEN之戀』台北、麦田出版、1999年）、58 頁。
- 27 同上、67 頁。
- 28 同上、69 頁。
- 29 同上、69 頁。
- 30 同上、55 頁。
- 31 平野久美子「映画『海角七号』に、台湾の人々はなぜ涙するのか」（『文藝春秋』2009年4月）168 頁。
- 32 「魏德聖 新井一二三 海角看見另個台湾」（『聯合報』2011年2月28日）。
- 33 同上。
- 34 「台湾映画『海角七号』におけるメルヘンの論理——西川満の日本引き揚げ後第一作「青衣女鬼」との比較研究」（『中国21』第36巻、2012年）139 頁。
- 35 同上論文、139-140 頁。
- 36 星野、前掲論文、37 頁。
- 37 「日本での特別披露試写会に先立つインタビュー（2009年9月29日、新宿・明治安田生命ホール）」（林ひふみ「台湾映画『海角七号』を読み解く」、『明治大学教養論集』第452号、2010年）、88 頁。
- 38 林ひふみ、前掲論文、101 頁。
- 39 同上。
- 40 許宗哲「国片史上最好的開頭《海角七号》」（「閲読芸文」『聯合新聞網』2011年9月23日。<http://udn.com/NEWS/READING/X4/6607300.shtml#ixzz1rDovs9XR> 2012年10月4日アクセス）。
- 41 林瑞端「媒介、消費与認同：台湾青少年收看日本偶像劇之效果研究」（世新大学傳播研究所修士論文、2000年）9 頁。
- 42 オフィス蔵『懐かしのトレンディドラマ大全』（双葉社、2009年）、142 頁。
- 43 前掲「雨衣」、84 頁。
- 44 『亦怨与珂雪』（[http://www.jht.idv.tw/novel/novel32\\_12.htm](http://www.jht.idv.tw/novel/novel32_12.htm) 2012年10月4日アクセス）。
- 45 JET 総合台 2000年4月、JET 総合台 2000年5月、台湾電視 2000年6月、JET 総合台 2000年12月、八大戲劇台 2004年11月、八大戲劇台 2006年6月、緯來日本台 2008年11月、緯來日本台 2009年9月、国興衛視 2011年12月、民視無線台 2012年1月（<http://dorama.info/drama-129.html> 2012年4月25日アクセス）。
- 46 超級電視台 2000年8月、国興衛視 2001年10月、国興衛視 2002年7月、JET 総合台 2004年8月（「日本偶像劇場」<http://dorama.info/drama-93.html> 2012年10月4日アクセス）。
- 47 李明聰「這裡想像、那裡實踐：『日劇場景之旅』与台湾年輕人的跨文化認同」、邱泫雯『日本流行文化在台湾与亚洲（第二期）』（台北、遠流出版社、2003年）、44、57 頁。

---

48 同上書、42 頁。

49 丸川、前掲論文、518 頁。

50 同上。

#### 〔付記〕

本稿は、科研基盤 (C) 23520421 「台湾現代文学におけるセクシュアリティおよび日本表象のポリティクス」(研究代表者: 垂水千恵) による研究成果の一部であり、日本台湾学会第 14 回学術大会第 3 分科会「現代台湾文学・映画における日本『再』表象のポリティクス」における報告をもとにしたものである。貴重なアドバイスをくださった垂水千恵先生、白水紀子先生、張文薫さん、ありがとうございました。