

グローバル化する東アジア映画と

鍾孟宏監督作の中の家族

阿部 範之

はじめに

台湾映画は、『海角七号——君想う、国境の南』（『海角七号』魏徳聖監督、二〇〇八年）の突然の爆発的なヒット以降、ローカル色の濃いフィルムを中心に台湾の映画市場で再び人気を集めるようになったが、この時期は、中国大陸市場を射程に入れた台湾映画および中台合作映画の製作も盛んに行われていた。こうした動向は、かつて台湾と香港の国語（北京語）映画のみを対象とするなど、国民党の政治姿勢を強く反映する映画賞であった金馬奨にも影響を与えていたと言える。一九六二年に創設された金馬奨は、政治や社会の変化に応じて様々な改正を重ねていった。そ



してついに中国大陸のフィルムも幅広く対象に加えられ、二〇一六年や二〇一八年には最優秀長編劇映画と最優秀監督賞という主要な賞の双方で受賞したように、その存在感は明らかに増していた。しかし二〇一八年に最優秀記録映画賞を獲得した『私たちの青春、台湾』（『我們的青春、在台湾』二〇一七年）の監督傅榆のスピーチに対し、これを台湾独立に関する発言と捉えた大陸の映画関係者たちが激しく反発する事態が起きた。翌年以降、金馬奨には大陸からの参加がほぼ皆無となったが、こうした状況下で開催された二〇一九年、長編劇映画、監督、主演男優、助演男優の部門で最優秀賞に輝いたのが、鍾孟宏監督の『ひとつの太陽』（『陽光普照』二〇一九年）であった。さらに、新型コロナウイルス感染症（COVID-19）の流行が台湾でも見

られるようになった二〇二一年、『ひとつの太陽』に続く鍾孟宏の監督作『瀑布』（二〇二一年）は、長編劇映画、主演女優、オリジナル脚本、オリジナル映画音楽の部門で最優秀賞を得ている。この二作はいずれも、アメリカのカデミー賞国際長編映画賞の候補作として台湾から推薦され、『ひとつの太陽』は最終候補一五作品の一つにも選ばれている。

鍾孟宏がこれまで監督した長編劇映画は、いずれも台湾を舞台とし、大陸出身の娼婦、家庭内での殺人、やくざ同士の抗争といった、大陸での公開を難しくさせる要素が盛り込まれてきたが、そうした中で、芸術性や社会性にシニカルな笑いも加わる独自の作風が構築されてきたと言える。ただしその一方、大陸や香港を含め、台湾以外の地域で鍾孟宏についての認識が十分深まっているかは疑問である。それは日本も同様で、二〇二三年六月現在、鍾孟宏の監督作は、近作二本がNetflixで鑑賞できるものの、フィルムの上映はほぼ映画祭のみに限られ、映像ソフトの販売もされておらず、紹介される機会が圧倒的に不足しているのが現状である。

こうした点を踏まえ、鍾孟宏の監督作について検討を行っていくが、紙幅の関係でそのすべてを詳細に論じることはできない。そこで本論では、近年世界的に話題となった東アジア関連の多くのフィルムと鍾孟宏の監督作との共

通点と言える、家族の主題に焦点を当ててみたい。

一

近年アメリカのカデミー賞やフランスのカンヌ国際映画祭で受賞した東アジアに関連したフィルムを概観して気づかされるのは、親子二世代または三世代の家族が物語の主体をなすものの多きである。顕著な例は、『パラサイト 半地下の家族』（ポン・ジュノ監督、二〇一九年、以下『パラサイト』と略す）、『ミナリ』（リー・アイザック・チョン監督、二〇二〇年）、『エブリシング・エブリウェア・オール・アット・ワンス』（ダニエル・クワン、ダニエル・シャイナート監督、二〇二二年）であろう。是枝裕和監督作はそれらと比べれば異色であり、『万引き家族』（二〇一八年）では血縁のない家族が描かれ、『ベイビー・ブローカー』（二〇二二年）では子供を手放す母や養子縁組といったトピックが扱われているが、家族に対する関心の強さは同様である。一方、『ドライブ・マイ・カー』（濱口竜介監督、二〇二一年）では家族の影は比較的薄い、それでも主人公と死んだ妻との関係、そして生まれてすぐ亡くなった子供の不在が、主人公の人物像を形作る上で重要な要素となっている。男性刑事と女性容疑者との関係がドラマの主軸である『別れる決心』（パク・チャヌク監

督、二〇二二年）は、主人公たちに子供がなく、家族を題材としたフィルムに含めることは難しいが、二人の出会いの契機は容疑者の夫の死であるなど、彼らが独身者でないことが物語の展開を大きく左右していた。そうした点に引きつけて考えれば、『ノマドランド』（クロエ・ジャオ監督、二〇二一年）は、夫を失い、ともに暮らした家屋から離れ、車に居住する主人公を描くことで、家／家族という主題を新たな視点から扱っている点から見て、ささらに、家族の関係に重点が置かれるという点からすれば、これらの受賞作よりも、『フェアウェル』（ルル・ワン監督、二〇一九年）や『シャンチャーテン・リングスの伝説』（デスティン・ダニエル・クレットン監督、二〇二一年）、シンガポールを舞台とする『クレイジー・リッチ！』（ジョン・M・チュウ監督、二〇一八年）といった、東アジア系の俳優が主要なキャストを占めるアメリカ映画のヒット作の方がより明確で意識的であると言えよう。

家族という集団は世界中に存在し、いかなる個人もそれと全く無関係に存在することが難しいものである以上、フィルムの中で描かれる機会が多いのは当然のことではある。さらに東アジアでは、社会の中で家族のつながりが規範化され、制度として機能している面も確かにあるため、個人と家族との葛藤のドラマが構築しやすいとも言える。しかしだからといって、あらゆるフィルムが家族を中心に

物語を展開しているわけではない。東アジアにおいても、例えば犯罪、アクション、あるいは恋愛やファンタジーなどといったジャンルのフィルムでは、家族に関する描写がなかったり、断片的であったりするものも数多い。それにもかかわらず、欧米のマーケットを視野に入れ、その支持を集めることに成功した東アジア関連のフィルムにおいて、「家族」が不可分の要素であるかのように取り扱われているのは、奇異な現象にも映る。

ここでポン・ジュノの監督作を例にすれば、初期の『ほえる犬は嘔まない』（二〇〇〇年）や『殺人の追憶』（二〇〇三年）では、主人公たちの家族に関する描写は限定的であったが、それに対し、カンヌで上映された『グエムル漢江の怪物』（二〇〇六年、以下『グエムル』と略す）、『母なる証明』（二〇〇九年）、そしてパルムドールを受賞した『パラサイト』における家族の比重は明らかに大きい。これに関してイ・ヒャンジンも、『グエムル』以降のポン・ジュノ映画において一貫しているテーマとモチーフは家族である。（中略）彼らが立ち向かう敵は、グローバル資本主義が生み出した怪物、つまり独裁者、いかなれば不平等な階級社会そのものであり、多くの貧困家庭を寄生虫に貶めた寄宿なのだ」と述べている。ただしそれに補足すれば、上記の三本はいずれも韓国を舞台に全篇が撮られているが、韓国とアメリカを舞台にした『オクジャ Okja』（二

○一七年)の主人公は祖父との二人暮らしで、両親や兄弟の不在を埋めるように愛情を注いできた「スーパードッグ」のオクジャの奪還劇がフィルムを中心に据えられている一方、敵役と言えるミランダ社のCEOの家族間の関係は歪んだものになっている。さらに象徴的なのは、フランスのグラフィックノベルを原作とし、ほぼ全篇セット(世界中を駆け巡る鉄道の内)で撮影された『スノーピアサー』(二〇一三年)において、欧米系の英語話者の俳優たちが圧倒的多数を占める中で数少ないアジア人俳優であるソン・ガンホとコ・アソンが、父と娘という家族の役柄におさまっている点である。

イは続けて、「ポン・ジュノのグローバルな家族ドラマは、力を失いつつある家父長に対する不憫さと、皮肉さを感じさせる」とした上で、「ポン・ジュノが敬意を表するアジアの映画監督たちの作品も、こういった血縁主義的な家父長制社会の位階秩序と暴力性を批判的にとらえている」と述べ、「古典映画」ではキム・ギヨン、黒澤明、木下恵介、今村昌平、侯孝賢、同時代の監督では是枝裕和、黒沢清、阪本順治のフィルムをいくつか挙げながら、「これらの作品は人びとにとって最も身近である地域性が、結局はグローバルな映画としての普遍性を高めてきたというアジア映画の系譜を示している」と指摘する。しかしこうした系譜の存在が認められるとしても、その一方で、この

節の最初に挙げた現代のフィルムの中には、東アジア社会に広く存在すると見られる家族主義ないし家父長制を地域文化の一つの典型的な特徴と捉え、時にそれを批判しながらも、結局はそのイメージを基本的に裏書きすることで、グローバル化した映画市場に入り込めたものもあつたのではないだろうか。

例えば、加藤幹郎はポン・ジュノ監督作の『グエムル』について、「四人の家族の家族愛だけがもつばら怪物退治の原動力となるしかない。『グエムル』は社会が、いかにその構成単位である個人や家族をサポートしない脆弱な制度的存在でしかないかを如実に描き出すのである」と示した上で、さらに以下のように述べている。

社会悪を象徴的かつ現実的に表象する『グエムル』は、しかし社会悪に拮抗しうる家族愛を自明の大前提とすることで、古典的ハリウッド映画が採用する善悪二元論的、メロドラマ的図式にのっとってしまふ。怪物に生き餌として拉致された娘を救い出すために、家族構成員が一致団結する。それは家族愛がかならずしも自明ではないという現実から目をそらすことになる。たしかに『グエムル』においても家族崩壊の可能性は完全に否定されているわけではない。主人公の家庭には妻(怪物にさらわれた娘の母親)は存在しない。おそらく主人公のあまりの能天気さに愛想をつか

した妻は映画の物語がはじまるまえからすでに家族を見捨てている。彼女は映画のなかで不在の妻（母親）として表象されるだけである。主人公の家庭にひびが入っていることは明らかなのだが、それにもかかわらず家族愛は怪物の出現前も出現後も無謬の大前提とされる。また映画中盤に登場する両親をもたない幼い兄弟は家族崩壊の象徴的存在であり、また幼い子供たちを保護することができない社会機構の脆弱さを告発するものとなっている。にもかかわらず幼い子供が主人公の娘を象徴的母亲とし、また最終的に娘を失った主人公を父親とすることによって家族愛がより広い文脈で当然視されることとなる。

加藤はさらに「少女のこうした象徴的母亲化もまたメロドラマ的図式にのっとっており、個人と個人の関係が社会悪と対峙することをおして家族愛へと翻訳されることになら」とした上で、次のように分析を行う。

こうして徹頭徹尾、社会悪に對置して家族愛が強調されるのが『グエムル』の特徴である。社会悪と家族愛は善悪二元論的に、たがいに相手との敵対的關係をおしてはじめて自己が存立しうる關係となる。しかし現実には児童虐待をはじめ、我が子を殺す母親さえ存在するのだから、『グエムル』において自明の大前提と化した家族愛は物語論的にしか機能しえない。

『グエムル』が現実の社会悪を批判するために、家族愛を自明の大前提としたことは、現実の家族や個人と個人の關係様態を精確に探究することにはならないのである。

こうした観点に照らして、『グエムル』以降のポン・ジュノ監督作を概観すれば、『母なる証明』の母子の關係の複雑さをのぞけば、主人公の家族において、成員同士の紐帯が当たり前のように機能していることが確認できよう。そのほか、冒頭で挙げた現代の東アジア関連のフィルムにおいても、二世代、三世代がそろう家族において、その關係性が決定的に崩される局面は、公権力が介入する『万引き家族』のみに限られる。もちろん『スノーピアサー』でも子供を取り戻そうとする非アジア系の母親が登場したように、わが子に對する親の思いといったものは、世界的に広く存在が認められる感情ではある。その点で、グローバルな映画市場において、こうした家族のつながりの描写が、東アジア関連のフィルムの受容や理解を円滑にする上で一定の貢献を果たしていることは間違いない。しかしそれが東アジアの家族の姿を的確にとらえているかは、また別の話である。

例えば、是枝監督の『万引き家族』や『ペイビー・ブローカー』、あるいはそれ以前の『誰も知らない』（二〇〇四年）は、いずれも家族の概念自体を鋭く問い直すもの

で、伝統的なホームドラマとは明らかな差異を有するが、ただしそこで扱われている家族の姿が、総じてかなり特殊なものである点は否めない。一方、鍾孟宏のフィルムに登場する家族は、標準的な核家族（両親と子供）をベースとしており、身近にあつても不思議ではないと言えるものばかりである。その上でさらに興味深いのは、それらには必ず、何らかの形で成員の不在が見られ、そこに至る経緯に様々な問題や葛藤が読み取れることが多い点である。次節以降、こうした家族の描写に注目しながら、鍾孟宏の監督作について分析を進めていく。

二

鍾孟宏は一九六五年に台湾南部の屏東の農家に生まれ、家族の強い勧めもあり、国立交通大学（現国立陽明交通大学）で情報科学を学んだが、二年生の時点でコンピュータを専門にしないことを決意したという。そのころに映画への興味が生まれ、家族の反対を押し切つてアメリカに渡り、シカゴ美術館附属美術大学の大学院修士課程で映画製作を学んだ⁵⁾。

しかし当時の台湾では、娯楽映画を好む主要な観客層が台湾映画を積極的に避ける傾向にあり、台湾映画界は長い低迷期に陥っていた⁶⁾。そのため鍾孟宏は一九九四年の帰国

以降、広告業界に身を置くことになる。彼はコマーシャルフィルムを次々と手掛け、さらに二〇〇三年には、彼が担当した陳綺貞のミュージックビデオ（「躺在你的衣櫃」）が第一四回金曲獎の最優秀ミュージックビデオ賞にノミネートされるなど、映画以外の業界で活躍を見せていた⁷⁾。しかし二〇〇二年に甜蜜生活製作公司を設立した彼は、広告業と並行して自主映画の製作も行い、新鋭の映画人に与えられる金穗獎の優秀短編映画賞を三作のドキュメンタリーで受賞し、さらに自身にとって初の長編監督作となる『醫生』（二〇〇六年）で、台北映画祭最優秀ドキュメンタリー映画賞を獲得する。

モノクロームフィルムで撮影された『醫生』は、台湾出身でアメリカ在住の温碧謙医師とその周囲の人々、例えば彼の妻や、ペルーから小児がんの治療を受けに来た少年セバスチャンとその家族たちにもカメラを向けているが、それとともに、かつて温医師の家で撮影されたホームビデオが何度も挿入され、温医師の息子温昱和（英語名フェリックス）や彼の姉の姿も映る。しかし実は、フィルムの撮影時において、昱和はすでにこの世になかった。温医師や妻は、彼が死に関心を抱いていたことをにおわせ、後悔をにじませながらも、自殺した息子のことを冷静に語る。そのことは、つらい治療を受けるセバスチャン、および彼に生きてもらいたいと願うペルー人家族の姿と対の関係をなす

もののようにも見えるが、このフィルムは昱和やその家族に批判的な姿勢は決して取らない。少年の自殺という事件の表層を取り上げるのではなく、ホームビデオの映像や彼の絵画、エピソードなどをたどりながら、一人の人間としての彼の存在に迫り、不可知の死に興味をもって決しておかしくない一三歳の少年の内面を浮かび上がらせることで、鍾孟宏は、息子の死を受け入れて生きる温医師に寄り添っているとも言えるだろう。

このフィルムは、現在のところ、鍾孟宏の長編監督作としては唯一のドキュメンタリーであるほか、撮影の都合上、彼が自分で撮影監督を務めていないなど、それ以降のフィルムとの違いは大きい。しかし、その後の『4枚目の似顔絵』(『第四張画』二〇一〇年)では、エンドロールの最初に「For Felix Wen」(温昱和のために)と記され、彼の描いた絵もフィルムの中で複数使用されているほか、『失魂』(二〇一三年)では、温医師が救急担当の医師役として特別出演するなど、その後の監督作とのつながりは様々な形で見て取れる。そして特に注目したいのは、欠落を抱えた家族の姿が、この時点ですでに明確な形で表れている点である。

三

『医生』に続く鍾孟宏の監督作は、以降のフィルムと同様、彼が脚本、撮影監督も務めた長編劇映画『停車』(二〇〇八年)である。奇しくも二〇〇八年は、魏德聖や楊雅喆、鈕承沢、林書宇といった、その後台湾映画界で活躍する監督たちがそろってデビューを果たした年で、若い映画人を支える環境が徐々に整い始めた時期と言えるかもしれない。『停車』は、興行的には成功とは言えなかったものの、第六一回カンヌ国際映画祭の「ある視点」部門で上映されたほか、同年の金馬獎では国際映画批評家連盟賞と最優秀美術設計賞を得ている。

このフィルムでは、張震や桂綸鎧、高捷、戴立忍、杜汶沢など著名な俳優が多く起用され、一つのトラブルを皮切りに、本来接点をもたない様々な人間同士の交流や折衝の連鎖が生まれる多層的なストーリーが描かれている。張震と桂綸鎧が演じる夫婦はぎくしゃくした関係にあるが、母の日に食事をする約束をし、夫の陳莫は妻のためにキーキを買い、駐車スペースに停めた自分の車に戻る。しかし、愛車の脇に別の車が違法駐車をしていたため、その車の持ち主を探そうと、近くの古びた建物を何度も訪ねるはめになる。その過程で彼は、父(この役も張震が演じる)が死

刑となり、母も病死した幼い少女とその祖父、かつてヤクザであった片腕の床屋、売春をあっせんする男と彼に自由を奪われている大陸出身の娼婦、香港出身で借金取りに追われている仕立て屋といった人物たちに遭遇する。何度か車を出せない状況に陥り、なかなか帰宅できない彼であったが、最後には、売り物にならない失敗作のケーキ一つを携え、さらに少女と仕立て屋も乗せて車を走らせることになる。

『停車』は、台湾の外からやってきた仕立て屋や娼婦の来歴、そこに絡むやくざの世界など、一般人であればあまり遭遇する機会がないような、都会に潜む陰の部分に光を当てているが、家族にまつわるエピソードもその中に組み込まれている。主人公たちは子供が授かれば夫婦の関係が好転すると信じ、不妊治療を行うがうまくいかずイライラを募らせている。一方、少女のいる家庭では、その後病死する少女の母の治療のため、金を必要とした少女の父が誘拐事件を起こして死刑となっていた。少女の祖母は目が不自由で、しかも少女の父が遠方で働いていると思っていたため、突然来訪した主人公を少女の父と思ひ込む。主人公は成り行き上、その男のふりをする事になり、さらにフィルムを終盤、再びこの家を訪問した際には、この祖父から頼まれ、少女を連れて行くことになる。

この最後の展開は、リアリズムの観点からすれば突拍子

のないものに映るが、常軌を逸したような出来事が次々と起こるこの夜の台北の空間では一つの寓話として受け入れることもできるだろう。ここでは、欠落を抱える二つの家族（不妊、両親の死去）が交わることで、欠落は埋められた形となる。しかし、一見不自由なく過ごしているかのような床屋の失われた片手のように（彼はたばこを吸うのに不向きを感じている）、欠落が完全に解消されるかどうかは定かではない。

ただしこの家族のモチーフは、『停車』では様々な人物のドラマの中の一要素にとどまっていた。それに対し、鍾孟宏の次作『4枚目の似顔絵』では、欠落を抱える家族の姿がフィルムを中心にすえられる。

四

『4枚目の似顔絵』は、鍾孟宏が金馬奨ではじめて最優秀監督賞に輝いたフィルムである。その主人公は一〇歳の無口な少年小翔で、物語の前半は父が死に、その後一人で暮らす貧しい生活とともに、彼と大陸出身の学校の用務員との交流が描かれる。そして中盤以降は、実の母親に引き取られた彼が、継父と新しく生まれた赤ん坊の弟と四人暮らしをする日々が中心となる。小翔は、新しい家族の中で自分がよそ者であると自認しているが、若いチンピラと親

しくなり、彼にとつて兄貴分または親しい友人のような存在となる。だが実は、小翔には行方不明となっている兄がおり、次第にその兄の夢を見るようになる。小翔は夢のこゝとを母や若いチンピラに話し、チンピラは占術師のところへ小翔を連れていったりもするが、その後、継父が自分の目には見えないもの、そこにこの兄がいると感じて語りかける場面で、画面に彼らしき少年の姿が映し出される。この継父の語りによつて、母が詐欺罪で投獄されている間に継父が兄を殴つて死なせてしまつていたことが明らかになる。継父は、小翔に兄のことについて黙つておけるように告げ、小翔が口答えすると彼を激しく蹴り飛ばす。それからカメラは、サンダルが埋め込まれているコンクリートの塊がテトラポットの間にある様子を映し出し、そこに兄が埋められていることを示唆するが、フィルムの中でこの事件が解決に至ることはない。

二〇一〇年は、ローカル色を出したフィルムが台湾で人氣を集めた年であるが、『4枚目の似顔絵』は、時折ブラックユーモアの要素を含ませながらも、乾いたタッチで地方の暗い現実を映し出して行く。それを特に象徴するのは、フィルムの中に頻出する荒涼とした風景やさびれた建物の数々である。前半では用務員と小翔が金目の物を探す廃屋が、後半では、隕石が地球にぶつかった家と称されるチンピラの住む家がその代表例だが、それ以外でも登場人物た

ちの生活空間のほとんどは寒々とした色合いで表現され、南国の明るいイメージとは全く別の台湾の現実が示される。そしてそれと呼応するように、主人公の家庭も、温かさや安らぎ、親密さなどとは縁遠いものとして描かれる。フィルムは主人公の父の死から始まり、やがて父と離婚した母を迎えにやってくるが、この母親は中国大陸出身という設定で、少年の父との間に愛情といえるようなものがあつたかどうかは不明である。しかし彼にとつて最も脅威となるのは、母と再婚した継父の存在である。この主人公には、死んだ父と兄を引き継ぐように、継父、および継父と母の間に生まれた弟が存在するが、主人公と弟の間にはフィルムにおいてほとんど何の接点も生じない。欠落は形としては解消したかのようでありながら、実際にそれを補っているのは、赤の他人である二人の人物（初老の用務員、兄貴分のチンピラ）の方である。このフィルムの中で家庭は、大人になるまで身を置くことを強いられる場所として描かれ、ポジティブなイメージは、込められずに終わる。

五

ただし鍾孟宏のフィルムでは、一般的な家族形態が幸福な日常を生むわけでもない。二〇人の台湾の映画監督が台湾をテーマに撮つた約五分間の短編を集めたオムニバス

フィルム『10+10』(王童、侯孝賢ほか監督、二〇一年)で鍾孟宏が描いたのは、学校でのいじめとその顛末であるが、主要な舞台となるのは、いじめた側の生徒の家である。最初のシークエンスでは、学校のトイレとおぼしき場所で、バケツをかぶせられた少年が一人の少女と二人の少年に恐喝を受けており、そこから舞台はマンシヨンの一室に移る。少年とその両親が食卓を囲んでいる最中に、いじめられた子供の父親代わりの男(この役を『4枚目の似顔絵』で継父を演じた戴立忍が演じる)が、仲間とともに押し入り、両親を縛り上げたうえで、少年にヘルメットをかぶせ、バットで毆打する。¹⁰この短編のタイトルの「回音」(こだま、返信などの意)が示すように、平和なはずの空間に突然他者が闖入し、暴力が起動するという異常な事態も、観客にとってはいじめに加担したことへの当然の報いのように感じられ、二つの家族のどちらにも感情移入しにくい状況が作り出される。しかし、これまでのフィルムとの関連で注目したいのは、いじめた側の生徒の家族構成がふつうの核家族のように描かれる一方、いじめられた生徒の家族に関して、暴力をふるう男が、自分が少年の実際の親ではないとわざわざ話している点である。こうした設定は、鍾孟宏のフィルムにおいて、欠落を含む家族構成が意識的に導入されていることを強く示唆する。

そして、この短編に続く鍾孟宏の長編作『失魂』¹¹でも、

家族構成の中に不在が導入されているが、様相は大きく異なる。物語は初め台北から始まる。日本料理店で働く阿川は仕事中心をさばいたあとに卒倒し、病院を経て、職場の同僚たちの手で蘭の栽培をしている山あいの彼の実家に運び込まれる。しかしその様子はおかしく、ほとんど前触れなく姉を殺したあと、仕事から戻った父に「彼女が誰だか本当にわからない」、「この体が空いていたから私は入ってきた」、「彼(阿川)は行ってしまった」と口にする。しかし父はすぐに姉の死体を隠そうとし、さらに彼女を探しに台北からやって来た姉の夫を殺し、シヨベルカーを使って彼の車を土の中に埋めるなど、証拠隠滅をはかる。その後阿川は、消えた姉夫婦の消息を訪ねに台北から来た警察官を殺し、阿川のかつての同級生で地元の警察で働く小呉にも傷を与えるが、父は小呉に対し、事件は全部父がやったことにするよう言い含める。一年後、農園を引き継いだ阿川は、精神状態の不調のため療養院に入れられている父のもとを訪ね、二人の会話でフィルムは終わる。

鍾孟宏によれば、『4枚目の似顔絵』の興行成績が良くなかったこともあり、自分も好んで見ているジャンル映画を撮ってみようと思ったことがこのフィルムの出発点であったという。¹²実際、このフィルムには部分的にホラー映画やサスペンス映画の要素が含まれてはいる。しかし『失魂』が主に描いているのは、阿川が意識を失い、その肉體

に別のアイデンティティが入り込むことで起こる異常な事態であり、全編にわたって濃厚なのは、精神と肉体の分離、現実と夢の交錯といった一種哲学的な色彩で、一般的なジャンル映画のようなわかりやすい展開を示すことはない。ただその中でも、家族の物語は確かに形を成している。舞台となる人里離れた霧の立ちこめる山中には父が一人で暮らしていたが、台北にいた阿川がここに帰り、姉や姉の夫も集まると、家族の間に一家団欒とは真逆の事態が生じる。その背景として、病気で苦しむ自分の妻（すなわち阿川の母）を父が殺害し、それを少年だった阿川が見ていたという過去の記憶の存在が示されるが、その一方で、父は息子と久しぶりに一緒に過ごせることを喜んでいるようなそぶりも見せ、息子に対する父親の特別な感情もあらわになる。この父と息子の不条理な関係は、母や姉の不在によってさらに強く浮かび上がってくる。

このように、『失魂』において鍾孟宏は、社会や常識から切り離された人間の存在を探究する中で、家族に関しても、伝統的ないし規範的なイメージを疑い、それを解体する試みを行ったと言えるのではないか。

六

『医生』から『失魂』までの鍾孟宏の監督作について検

討を行った張靄珠は、それらの主題は「家を成り立たせているものは何なのか」と「私は誰なのか」という問いとその探究であると述べた上で、時代が変わり、政治や社会が秩序を失ったことで、家族がバラバラになったり、ずれが生じたり、あるいは崩壊したりして、家族に頼ることができなくなっている状況、そして家族のプライベートな空間と公共的な空間とが分かれず、ずれて不安定となった状態が描かれているとする⁽¹³⁾。こうした張の指摘は、鍾孟宏のフィルムを、アイデンティティや帰属の観点から、あるいは台湾社会に対する認識をもとに議論する必要性を示したもので、検討に値する。ただし『失魂』に続く鍾孟宏の監督作『ゴッドスピード』（『一路順風』二〇一六年）は（さらにその後の『ひとつの太陽』と『瀑布』も含め）、こうした主題についてまったく触れていないわけではないものの、比較的距離をとっているように映る。こうしたフィルムでは、ふぞろいな家族のあり方がアイデンティティに深く結びつけられるのではなく、むしろ家族の形態にとらわれず、それを受け入れていく道筋が示されていると言えよう。

『ゴッドスピード』以降、鍾孟宏の監督作の製作には、著名な映画プロデューサーの葉如芬が加わるようになったが、彼女は鍾孟宏を「芸術の形式を備えたジャンル映画を撮ることができる数少ない台湾の監督⁽¹⁴⁾」と称している。ただこれは、現時点では『ゴッドスピード』に最も当てはま

る指摘だろう。主演の二人が台北から台湾の南部に移動するタクシー運転手とその客を演じ、彼ら以外の主要な登場人物の多くがやくざであるこのフィルムは、ロード・ムービーとやくざものとの融合と見ることが出来る。ただしその一方で、運び屋が写真でしか父の顔を知らず、香港出身のタクシー運転手は妻と息子、義母と暮らすが決して幸せとは言えないように、「我が家が一番」(Home sweet home)といった価値観に疑問を投げかける態度はここでも一貫している。

フィルムは、戴立忍演じるやくざの大宝が、タイで地元のやくざに殺されそうになる場面から始まる。大宝は、その時の話を友人のやくざの度哥の根城である、廃墟となった遊園地のボーリング場で彼に向けて話している。異様に長いソファアに座る彼らの話が続く中で、覚醒剤の取引の話題が出たことを承けて、フィルム開始からしばらく経って、『4枚目の似顔絵』でもチンピラを演じた納豆が若い運び屋として登場する。彼はタクシーで台北から南部まで移動することになるが、許冠文演じる運転手にしつこく追られ、彼の古びた車を利用することになる。途中トラブルはあったものの廃墟に着いた運び屋は、度哥に品物の覚醒剤を渡すが、その最中に度哥らが手下たちの裏切りにあつて殺され、運び屋と運転手は、車のトランクに入れられ、どこかへと連れ去られる。度哥らを殺した二人が大宝たち

につかまると、運び屋と運転手は解放される。運び屋は銃創の治療を獣医師のもとで受けたあと、大宝の指示で金と品物を受け取る。しかしその後、大宝を乗せた車は、運転していた子分が突然気を失ったため横転し、大宝は何とか車から這い出たものの、車は子分を乗せたまま炎上する。翌朝、運び屋は、疲れてタクシーの中で休んでいた運転手のもとへ戻ってきて彼に金を渡し、二人で小籠包を味わう。

このフィルムで最も派手な要素は、やくざ同士の抗争を描く場面ではあるのだが、度哥と大宝、大宝と子分の間でかわされるようなとりとめのない会話こそが、フィルムの基調をなしている。運転手と運び屋による二人芝居の部分がその最たるもので、金をめぐる醜い言い争いもありながら、徐々に二人は身の上を語るようになり、親交を深めていく。例えば、運転手はトランクに入れられた状態のときに、前年の自分の誕生日に、家族で有名な小籠包の店(撮影は鼎泰豊の信義店の前で行われている)に行くが、彼がお金のかからない遠くの駐車場に車を停めて戻ると、妻たちはすでに食べ終えており、テイクアウトの食べ物を用意することもなく、不満げに彼を待っていた、という思ひ出を語る。エンディングは、悲哀を感じさせるこのエピソードに応じたものにほかならない。

このように『ゴッドスピード』は、やくざ映画として始まり、彼らの組織のつながりのもろさや不安定さを示しな

がら、最後は家から遠く離れた二人のささやかな宴で終わる。轟夕紀夫によれば、ロード・ムーヴィーには次のような傾向が指摘できるという。

映画の中の「旅（逃走）する二人」にとつて、「家」に辿りつくことはその「ゴール」を意味しない。実際、そうやって終わりを迎えるフィルムは稀なのだ。なぜか？ ロード・ムーヴィーは本質的に「反」ホームドラマ」という方向性を内包しているからだ。「家」ではなく「路上」でのドラマを捉えるためにカメラが外へと飛び出した。むしろ「家」に安住せず（できず）、そこから遠ざかっていく所作こそがドラマを生成していくのである。

実際、彼らは、自分たちが住む台北から離れた場所で、普通であれば出くわさないような事件に巻き込まれ、都会では目にしないような場所に身を置く。例えば、トラックから解放されたあと、二人は運転手のタクシーで、限られた道しかない湿地帯から出ようとするが、まるで迷路に入り込んだかのように、なかなか抜け出すことができない。また、やくざたちがいた廢墟も、この水辺の風景と同様に、台湾における周縁的な領域の存在を印象づけるものがある。こうして運び屋と運転手は、異郷で多くの奇妙な経験を共有する。運転手は、香港から台湾に来て、家族はいるものの満ち足りた生活は送れず、自分が所有している

言えるのはおんぼろの車だけ、という人物である。一方、運び屋の若者は運転手との会話の中で、彼が生まれた日に、写真一枚を残して彼の父が出ていったことを語る。しかし運転手は彼に同情するのではなく、そのことにとらわれ続けている彼に対し、大事なものは「後来」、すなわち生まれではなく、そのあとだ、と叱咤する。そして最後、温かい家庭をもたない二人は、家や故郷から遠く離れた場所で、無事再会を果たし、新しい朝を迎えるのである。このように『ゴッドスピード』で家から遠ざかっていく主人公たちを描いた鍾孟宏だが、次の監督作では再び家族の主題と向き合うことになる。

七

『ひとつの太陽』は、台北に住む父母と息子二人の家族を中心に物語が展開される。その概要は以下の通りである。主人公の家族の次男は、自らの仕返しを目的として、友人の菜頭とレストランに乗り込む。菜頭は黒輪という相手の男の手首を切り落とし、それによって、次男と菜頭はそれぞれ少年院に送られる。父阿文は次男に冷たく、学業優秀で医大を目指して予備校に通う長男に期待をかけている。しばらくして、次男の子供を妊娠した少女小玉が家を訪れる。母は、両親がバス事故で亡くなったあと未婚の叔

母のもとで育った小玉を家に預かることにする。一方、長男は同じ予備校に通う女性と親しくなり、ふつうに過ごしているように見えたが、自宅のある団地から身を投げ、葬式が執り行われる。次男は小玉と結婚し、少年院を出てからは、自動車の洗車を主な生業として更生をはかっていた。しかしその後菜頭が次男につきまとい、金を要求したり、危ない仕事を強制してきたりするようになる。ある夜、次男は菜頭の指示で何かの取引に行かされ大金を受け取るが、乗ってきた車の中にはずの菜頭は消えていた。後日、次男は取引の場にいた男たちにつかまり、金を返した際に、菜頭が死んだと聞かされる。その場面のあと、長男の墓参の帰りに登った山の上で、父は母に、次男が心配で仕事を休んで見張りをしていたこと、そして菜頭と息子が乗った車を追い、菜頭が一人でいたところを車で轢いて殺したことを打ち明ける。最後、母と次男は長男の部屋の整理を終えると、次男の誘いで外に出て、陽光の下、自転車二人乗りをする。

このようにフィルムは、比較的明るさを感じさせる場面で終わりを迎えるが、これをハッピーエンディングと呼ぶことは難しい。もちろん菜頭は、次男につきまとい、半ば無理やり議員事務所の銃撃までさせているのだから、悪役と位置づけることもできよう。しかしそもそも菜頭は、自分のためではなく次男の復讐のために罪を犯し、それに

よって次男の倍の三年もの間、少年院に入ったという経緯をもつ。菜頭は、次男が少年院を出たあと面会に来なかったことや、裁判所で罪を自分にすべてなすりつけようとしたことをなじるが、次男はそれにまともに反論することができず、不承不承彼の要求に応えることになる。一方、阿文は、フィルムの前半で黒輪の父から賠償金の支払いを懇願されるが、やったのは菜頭だ、の一点張りで冷たく拒否する。そのため、賠償金のために菜頭の家が抵当に出され、菜頭の唯一の身内である祖母は施設に入れられることになる。フィルムの後半、阿文は菜頭のところへ話をつけに行くが、菜頭の言うことはいちいち筋が通っていない、阿文は返す言葉がない。実際、菜頭は極悪非道のようにでて、その言葉にはほとんど嘘がない。彼は最後車の外でタバコを吸っていたときに、阿文に車で轢かれることになるが、次男の仕事場で預かっている高級車の中ではタバコは吸わない、という次男との約束を彼が守らなければ、こうした結末にはならなかったはずである。

さらに言えば、主人公でありながら、このフィルムで阿文は好感がもてるような人物として描かれてはいない。陳以文は、自分が演じた阿文という人物を次のように分析している。

ある程度、映画の中の阿文は、この家は自分によって守りつなぎとめられていると思っているが、皮肉な

ことに、彼は家のすべての人に耐えがたい思いをさせている。この種の二面性は、まさに光と影のようで、一つの方向にだけ存在することが難しい。この父親は、この家を支える上で自分が最も苦心していると考えているが、しかし彼の性格、考え方、行為が、この家をゆつくりと崩壊させている。こうしたことは多くの家庭に存在している。

阿文は、次男を認めず、自分には息子は一人だけだ、という言葉を口にする。英語題の「A Sun」は、「太陽」のことだけでなく、この「息子(Son)」のことを指すものでもあるだろう。期待を寄せていた長男が自殺し、その言葉通り息子が一人だけになったとき、最後にはその彼を守ろうとするわけだが、そのとき犠牲になるのは、身寄りのない菜頭である。このように『ひとつの太陽』は、単純な家族愛の謳歌には背を向け(菜頭を殺したのは「家族愛」にほかならないだろう)、矛盾や葛藤を抱えた人々の集まりとして家族を捉えている。

それをまた別の形で具現化しているのが、これまでのフィルムと同様、家族が抱える様々な欠落の存在である。このフィルムで主人公たちが最初に家族として登場するのは、次男が事件を起こしたあとの裁判所の場面だが、ここに長男の姿はない。次男が少年院に収容されたあと、それを補うように妊娠した次男の恋人が訪れるが、それからま

もなく長男が自殺をする。その後次男は結婚をし、子供が生まれるが、次男が少年院を出て家に戻ると、今度は父が家に居づらくなり、職場に寝泊まりするようになる。そして二人が和解をしたあとは次男が家を出、フィルムの最後に次男と母は長男の遺品の整理をする。このように家族は常に何かを欠いた状態であり続ける。結局、父母と二人の息子の四人がフィルムの中で同じ空間を占めるのは、長男の葬式の場に限られる。

長男の死は、『医生』の温医師の息子の死を想起させるが、『医生』同様、その関心は死の真相ではなく、その死を受け入れ、生きていく家族の姿の側にあると言える。『ひとつの太陽』の原題は「陽光普照」(「日の光があまねく照らす」)であるが、このフレーズは、長男の葬式のあと、親しかつた予備校生の女性が、彼から来たメールのことを長男の母に語る場面で用いられる。動物園に行ったときに日陰に隠れる動物にモヤモヤしたが、うらやましくも思った、みな日陰を見つけている、自分も日陰に隠れられたらいいのに僕だけが隠れる場所もなく、日の光があまねく照らすのだ、というのがメールの内容であった。次男からは疎まれていたものの、誰にでも優しく、何の問題も抱えていないように見られていた長男の死は、明確な兆候を伴わないままに訪れる。しかし長男は自らその胸の内を吐露することはなかったが、予備校のいくつかのシーン、特に講

師に反論し、講師から席を立つように言われ、部屋を出ていく場面などを通して、彼がその環境に違和感を覚えているであろうことは見て取れる。また彼は、シャワーを浴び、歯を磨き、部屋を整えてから自殺をはかった点から、その死は偶発的なものではなかったと言えるが、こうしたことは、家族の彼に対する無理解や無関心さを印象づけるものでもある。一方、逆に彼は、死後に父の夢の中に現れ、父と次男の融和を演出することになる。父は長男の夢を見たあと、その幻影を追うように路地を歩き、次男が夜中働くコンビニにたどり着く。次男が少年院を出たあと、父と次男は口を利かず、ほとんど顔を合わせないままであったが、こうして長男に導かれるように二人は会い、話をする。さらに言えば、彼が自殺したことで、次男は葬式の中で、結婚前に面会することができなかつた恋人と視線を交わすことができた。長男の自殺は結果的に、生きる家族たちのつながりを深めるものとして機能したのである。

こうした点のほかに、長男の死は、社会において理想とされるコースを黙々と進むような人生の歩み方に対する問いかけにもなっている。実際これを引き継ぐかのよう

に、次の監督作である『瀑布』では、一見理想的に思える境遇から「転落」した主人公が、どのように人生を新たな方向に進めていくかがテーマの一つとなっており、このフィルムの英語題である『The Falls』もそれと呼応してい

るように見える。¹⁹⁾ 具体的には、グローバル企業からスーパーマーケットの業務へと職場が移り、高級マンションから庶民的な集合住宅に転居する、といった形でそれは示されるが、ただしフィルムではそれが否定的にも、また悲劇的にも描かれてはいない。むしろそれは、主人公である母子が夫／父の不在を受け入れていく過程において、彼女たち二人の関係を好転させる契機となっていく。

八

『瀑布』には、それまでの鍾孟宏の監督作とは異なる印象を与える要素がいくつが存在する。一つは、物語の最後のニュース報道で遺体の発見が言及されはするものの、激しい暴力の描写がなく、主要人物が死ぬこともない点である。これについて鍾孟宏は、芸術史などの研究者で、彼のフィルムのプロデューサーを長く務めている妻の曾少千から、暴力や死のない映画を撮ることはできないかと言われたことがきっかけとなったと述べている。また、これまでは主要な人物の多くを男性が占めていたが、このフィルムでは、賈静雯が演じる母と王淨が演じる娘という二人の女性

が主人公となっている。さらに、二〇二〇年以降、台湾を含め、世界中が新型コロナウイルスの影響を受けたが、『瀑布』では、登場人物がマスクを身につけたり、隔離を

余儀なくされたり、病院での行動に制限が求められたりするなど流行初期の状況が盛り込まれている。ただしこのフィルムでも、物語の中心にあるのは家族のあり方にほかならない。

物語の概要は以下の通りである。立派なオフィスで働く管理職の羅品文は、夫と離婚し、ローンが残る高級マンションに高校生の娘小静と暮らしている。しかし小静の同級生がコロナウイルスの陽性者となり、二人で自宅での隔離生活を始めた前後から、品文に精神疾患の症状が現れ、幻覚が見えたり、別れた夫への思いが強まったりするようになる。そしてある晴れた夜に、品文は、娘が暴風雨の中を出かけて行ったと思ひ込み、彼女を探しに行つてそのまま入院することになる。品文はまもなく自宅に戻り仕事にも復帰するが、会社から解雇され、さらに料理中にボヤ騒ぎも起こす。品文はやけど治療のあと精神病棟に移り、小静は医師から母のことを理解することが一番大事だと言われる。退院後、小静は母に寄り添い、だんだんと二人の絆が強まっていく。品文はスーパーマーケットの仕事に就き、娘の勧めに従い、家も売却する。引っ越しの夜、品文は、耳の中で鳴る機械のような音が滝の音であったこと、そしてそれが突然止まり、小川の音に変わったことを小静に語る。二人の新しい生活は順調に思えたが、大学入試のあと、学校の友人や教師たちと川にパーベキューへ出かけ

た小静は、無警告のダムの放流を原因とする水難事故に会う。スーパーの支度をしながら娘の帰りを待つていた品文は、教師からの電話でそのことを知る。テレビのニュース番組を見ていた品文は、救出された何人かの少女の中の一人を見て「小静」とつぶやく。

フィルムは、大まかに言つて四つの変化をたどっている。一つは台湾におけるコロナ対策の推移である。フィルムの冒頭は流行の初期で、人々の疑心暗鬼の状態が示されるが、主要な人物が罹患することもなく、品文がスーパーマーケットの仕事始めてまもなく、ロックダウン解除のニュースが職場の休憩室のテレビに映し出される。もう一つは、品文の精神状態の変化である。彼女はフィルムの冒頭から、気がたつていたり、落ち着かない様子を見せたりしていて、いつから不調に陥っていたかは定かでないが、やがて症状が悪化し、治療のため入院する。そして退院後、働く環境も変わる中で、少しずつ平穏をとり戻していく。こうした精神の不調という要素は、『失魂』の阿川および精神科に通院する阿川の父に関して描かれたことはあったが、『瀑布』ではその描写に現実感があり、精神疾患自体決して特異なものではないことが示される。三つ目の変化は、主人公たちの住まいである。初めに暮らす高級マンションは外壁の修繕のため青いシートに覆われており、品文がそれに不満を漏らす場面もあるが、スーパーの

仕事を始め、「今のママ、いい感じだよ」と小静に言われるようになったところにシートがついに外され、部屋に光が差し込む。ちょうどこれはロックダウンの解除の時期と重なっており、マンシヨンの覆いがとられる映像はマスクを外す様子にも似ている。そしてそれを契機とするように、品文は夫と暮らした思い出とローンが残るこの家を売却し、家賃の安い住宅に転居することを決意する。

そしてもう一つの変化が、家族の関係である。鍾孟宏は品文について、フィルムの初めでは、きれいな恰好をしており、自家用車を運転して娘を学校に送っているが、車中で口うるさく娘を叱ってばかりいたのに対し、フィルムの終盤、出かける娘をバス停まで見送る場面では、車はずでに所有してはおらず、身につけているのも地味な服ではあるが、子供もリラックスしている、とその違いについて言及している²⁰。このように、冒頭では母と娘の関係はあまりよいものには見えなかったが、母が精神疾患によって入院したことで、監督の言葉で言えば「王淨が母親の役割に転じ、王淨が賈靜雯の面倒を見るようになる」。そして娘は、自分の父を最終的に（かつて夫婦喧嘩をしていたときの母の言葉を借りて）「ただの精子提供者」と呼ぶ一方、品文を気に入って引越しの手伝いまでしてくれたスパーの主任と母との関係を温かく見守る様子を見せる。小静の父親は、他のフィルムの父親たちに比べると、居丈高

な態度を見せることもなく、一見良識のある男性に映る。しかし母と離婚する以前に、その後再婚する女性との間に子供がすでにいたことを知った小静は、彼に頼ることを拒み、関係を断つことを選ぶ。これまでも鍾孟宏のフィルムで、父親が肯定的な存在として描かれることはなかったが、『瀑布』では、父親の影がない家族の形が明確に示され、それが彼女たちにとって望ましいものとして表現されている。

このように鍾孟宏は『瀑布』において、女性の転落というメロドラマ的な主題を転倒させ、家父長制から距離を置いた新たな家族の姿、あるいは彼女たちの連帯のドラマを提示していると言えるだろう。

終わりに

洪郁如によると「核家族と三世代世帯は台湾の最も普遍的な家族形態で」、「一九八〇年代以来、核家族世帯は約五割、三世代世帯は約三割程度で安定的に推移している」という²¹。それに対し、田村慶子は一九九四年と二〇一〇年における家族の基本統計数字を比較し、「高齢者とその配偶者、子ども、親戚など親族との同居比率は驚くほど高い」としながらも、「台湾の家族が小型化していること」、「つまり、一世帯当たり平均人数はかなり減少して単身世帯が

増え、未婚者が増大し、少子化が急激に進展している」という変化を指摘する²³⁾。さらに大友優子らの研究では、日本と比べ、「離婚率の増加を背景に台湾の方がひとり親世帯の割合は高い」といったデータも示されている²⁴⁾。以上からもうかがえるように、現在の台湾では家族のあり方が多様化する傾向にあり、鍾孟宏の描く家族の姿は、こうした台湾社会の現状に即した面も少なくない。

家族が暮らす家という空間は、世界中に遍在するものでありながら、外部からはその内実が見えづらい閉鎖的な領域でもある。そうした角度から見れば、家はまさに他の世界から見たローカルな空間を象徴する場となりうるものである。鍾孟宏が一貫して家族の物語を描き続けるのは、映画のグローバル化が進む中で、画一化に抗い、独自の視点を貫こうとする態度の表れでもあるのではないか。そしてそれによって彼は、普遍的な魅力をもちながらも、複雑で多様な台湾の現実根ざしたフィルムを作り上げ、高い評価を受けてきたと言いうことができよう。ただ同時にそれは、鍾孟宏のフィルム、および彼が牽引する台湾映画が、世界の映画市場の中で容易には認知あるいは理解されない要因の一つでもあるかもしれない。

ただし、鍾孟宏の描く世界は、家族の問題のみに集約されるわけではなく、見る者を多様に刺激する要素にあふれている。それについては他日改めて論じることとする。

〔付記〕本研究は、JSPS 科研費 JP23K00348、JP21K00109 の助成を受けたものである。

注

- 〈1〉 金馬獎に関しては以下の拙論を参照。阿部範之「二〇〇〇年代以降の台湾映画における中台市場への眼差し——金馬獎、文創、新型コロナを巡って」『ユリイカ』第五三巻第九号、二〇二一年八月、一六五—一六六頁。
- 〈2〉 イ・ヒャンジン「グローバルシネマとしてのポン・ジュノ」『ユリイカ』第五二巻第六号、二〇二〇年五月、七〇頁。
- 〈3〉 同右、七〇—七二頁。
- 〈4〉 加藤幹郎「ポン・ジュノの日常生活世界——個人と社会」『ユリイカ』第四二巻第六号、二〇一〇年五月、一六六—一六七頁。
- 〈5〉 「優人物／鍾孟宏 透過鏡頭視窓看世界 電影即生活的導演」『嘘！ 星聞』二〇二一年一月八日、<https://stars.udn.com/star/story/10090/5873363>（二〇二三年六月二三日参照）。
- 〈6〉 これについて以下の拙論を参照。阿部範之「二〇〇〇年代の台湾映画産業と魏德聖——『ダブル・ビジョン』と『海角七号』を中心に」『GR——同志社大学グローバル地域文化学会 紀要』第一五一—一六号、二〇二一年三月、三四—三五頁。

- 〈7〉程婉婷「論作者導演鍾孟宏作品中的荒原意識与詭異氛圍」(国立清華大學修士論文)、二〇二〇年七月、三三頁。
- 〈8〉なお鍾孟宏は、撮影監督としての名義に「中島長雄」を使用した時期もある。
- 〈9〉これについては以下を参照。黄怡玫・林文淇「在都市的黑夜撥雲見日——『停車』導演鍾孟宏」林文淇・王玉燕主編『台灣電影的聲音——放映週報VS台灣影人』書林、二〇一〇年、一一八—一二七頁。
- 〈10〉なお鍾孟宏のフィルムでは、別のフィルムと関連性のある設定やモチーフ、セリフなどが多く用いられるが、この暴力シーンに類似した場面は、鍾孟宏ののちの監督作『ゴッドスピード』に登場している。
- 〈11〉なおこのフィルムは、二〇一四年のアメリカのアカデミー賞外国映画賞の候補作として台湾から推薦された。
- 〈12〉「左眼直視生命残酷、右眼窺見人性温暖——『第四張画』『失魂』導演鍾孟宏」王昀燕主編、放映週報編輯群著『紙上放映——探看台灣導演本事』書林、二〇一四年、一六〇—一六二頁。
- 〈13〉張靄珠『全球化時空、身体、記憶——台湾新電影及其影響』国立交通大学出版社、二〇一五年、三七八頁。
- 〈14〉王曉玫『陽光普照』為生命取暖——鍾孟宏、用鏡頭探索台灣電影的無限可能『報道者』二〇一九年一〇月二五日 <https://www.twreporter.org/director-mong-hong-chung-a-sun> (二〇二三年三月二十四日参照)。
- 〈15〉このエピソードは、鍾孟宏が乗ったタクシーの運転手

から聞いた話が原型となっている。それについては以下を参照。鍾孟宏『我不在這裡 就在往那裡的路上』原点出版、二〇二二年、三三—三八頁。

- 〈16〉轟夕紀夫「ふたりの旅路」遠山純生編『追憶のロード・ムービー』エスクアイアマガジンジャパン、二〇〇〇年、五〇頁。
- 〈17〉これに関しては、以下から示唆を受けた。黄唯碩「鍾孟宏電影的黑幫形象——黑色美学、男子氣概与底層文化」(国立中正大學修士論文)、二〇二二年三月、一〇三頁。
- 〈18〉王、前掲ウェブサイト。
- 〈19〉これに関しては、以下から示唆を受けた。陳平浩「(不)工整的建築、不对称的臉——鍾孟宏的『瀑布』(上)」『電影評論』七〇三期、二〇二一年一月一日、<https://funscreen.far.org.tw/article/9147> (二〇二三年五月九日参照)。
- 〈20〉Ina Chou「陽光普照」鍾孟宏導演新作『瀑布』——疫情下的家庭故事、讓賈靜雯、王淨颯出演技新高度的電影——『VOGUE TAIWAN』二〇二一年一〇月七日、<https://www.vogue.com.tw/entertainment/article/%E8%B3%88%E9%9D%9C%E9%9B%AF-%E7%8E%8B%E6%B7%A8-%E7%80%91%E5%B8%83%E9%9B%BB%E5%BD%B1-the-falls> (二〇二三年三月二十八日参照)。
- 〈21〉「鍾孟宏談論『瀑布』的叙事以及結尾的用意——你過了這門檻，事實上還有更多的門檻」『Hypersphere』二〇二一年一月一日、<https://www.hypesphere.com/news/18975>

(二〇二三年三月一八日参照)。

〈22〉 温温凱【二〇二一金馬獎】專訪『瀑布』導演鍾孟宏——疫情時代各種巨大的無常之下，人類該如何彼此理解与共存？』『The News Lens 關鍵評論』二〇二一年一〇月二八日。 <https://www.thenewslens.com/feature/golden-horse-awards-2021/158194> (二〇二三年三月二二日参照)。

〈23〉 洪郁如「台湾の家族の変容」比較家族史学会編『現代家族ベディア』弘文堂、二〇一五年、三八頁。

〈24〉 田村慶子「重い家庭の負担からの逃避——台湾の家族と女性」田村慶子、佐野麻由子編著『変容するアジアの家族——シンガポール、台湾、ネパール、スリランカの現場から』明石書店、二〇二二年、八〇―八一頁。

〈25〉 大友優子・山西裕美・大友康博「日台の社会構造、家族構造の変動とひとり親世帯の支援施策に関する比較研究」『佛教大学総合研究所共同研究成果報告論文集』五号、二〇一七年三月、二四五頁。