

# ミレニアムの 台湾映画

焦 雄屏

## 一 新電影

——事実と虚構、都会と伝統、輸出と投資

台湾新電影（台湾ニューシネマ、台湾ニューウエーブ）のうねりは一九八〇年代の初期に巻き起こった。一九八〇年代というのは台湾が社会や政治における変化を極めた時代であり、国民党が大陸から台湾に移って強力な統治を行なってから三〇年になってきた時代である。その権力基盤が揺らぎ、戒嚴令の解除、党批判の合法化、海峽兩岸の往来の新たな雪解け、高度に工業都市化された文化の形成、海外への観光旅行の自由化、さらには輸入の拡大等により、台湾の庶民は驚くほどの思想的な変革を経たといえる。

これらの激変に呼応したのは「電影」および「劇場」の改革であった。この二つの運動はそれ以前の時代の形式や体質を断ち切ることによって、新たな時代における新たな観衆にアピールするものとなった。とりわけ台湾新電影はセンセーショナルな成熟した美学あるいは土着的な現実へのノスタルジーを表現することで、国際的に頭角をあらわし、外交的には不利な状況にありながら、芸術によるディスコース (discourse) をひたすらに追求している。

戒嚴令が解除（一九八七年）された前後に、台湾の人々の政治的自覚意識が啓蒙され、政治的な問題を回避していた歴史的な隙間に対して、ある種のいらだちを生み出した。様々な文章や写真が発表され、社会全体が熱を帯び、新たな歴史が形作られることになった。そして侯孝賢の『悲情城市』（一九八九）はエクリチュールによって形作られた歴史的使命感を、ピークに到らせている。すべての新電影作品群は、かつて過去数十年にわたって逃避主義的な映画作りがなされ、映像による歴史的な空白を形成してきたことを埋め合わせるように、過去を正面から振り返り、記憶をたどり、

自らの歴史を描く使命感を授けられた。

八〇年代の新電影の歴史的な焦燥は、少年時代を素材とする映画作りに向かわせ、一つは文学的感傷的に消え去っていく青春を懐古するものであり、一つは記憶におけるリアリティーな風格を發展させたものである。また九〇年代には、歴史を振り返り、郷愁に満ちた少年時代をテーマとし、人々の哀しみを叙事詩的な作風で強烈に描いた作品も少なくない。例えば王童の『無言的山丘』（邦題『無言の丘』一九九二）、『红柿子』（邦題『紅い柿』一九九六）、呉念眞の『多桑』（邦題『多桑』『Tosar』父さん 一九九四）、『太平天國』（一九九六）、萬仁の『超級大國民』（一九九五）、徐小明の『去年冬天』（一九九五）、楊徳昌の『牯嶺街少年殺人事件』（一九九〇）、林正盛の『春花夢露』（邦題『浮草人生』一九九六）、『放浪』（一九九八）。これらの作品には新電影によって打ち立てられたリアリティーの伝統が引き継がれ、個人的な回想を廻ることで台湾全体の歴史的な経験にスポットを与えるものとなっている。

## （一）虚構と歴史の交差

新電影リアリズムの伝統は、九〇年代に新たな挑戦を試みている。リアリズム性の限定、歴史的な教訓、フォーマリズムの美学などは、創作者に歴史に対する認識や注釈を与えている。侯孝賢の『戲夢人生』（一九九三）と『好男好

女』（一九九五）はともにきわめて優れた作品となっている。歴史についての記憶と回想との相互問答、過去と現実の対比、真実と虚構、そしてストーリーにおける反復的な対話は、古典的なリアリズム美であると称えられ、ポストモダン（Post-modern）の弁証的形式的な色彩を帯びるものへと変質している。こうして侯孝賢は少年時代の経験を回想し、それが台湾の郷愁となって描写されている。

侯孝賢にみられる構造的な美学はその形式や言語が頼聲川の作品にも表れている。この劇場出身の監督は、繁雑な構造、雑踏する符号、異なった時空をもって、多くの意義をもったストーリーを構成する。その中で歴史・神話・現実が相互に交差し、台湾や中国の概念が纏わり、演劇と人生が重なりと対照を示している『暗戀桃花源』（一九九三）、『飛俠阿達』（一九九四）の二作は、九〇年代の新たな潮流を象徴している。その他にも余為彦『月光少年』（一九九三）、黄明川『西部来的人』（一九九〇）も単純な古典的リアリズムによる歴史と記憶を退けている。つまりリアリズムを超えた幻想、夢魘、曲折した回想、荒唐無稽な伝説は、回廊を漂う亡霊のように、歴史の遡及は真の輝きを放つことなく、生命の重みを負担することになる。柯一正の『藍月』（邦題『ブルー・ムーン』一九九七）は虚構と現実の錯綜を極致にまで至らせている。このオムニバス作品は全部で五部からなり、どのような組み合わせで放映するかで、

内容と人物関係が変化してくる。これは一つの現実的な挑戦であり、開放的な形式の直覚となっている。

## (二) モンタージユでつなされた都会の夢魘

九〇年代の創作者が八〇年代の古典的リアリズムの形式に回帰することなく、現実における経験に源を発していたことは、いうなれば農業社会への未練であり、少年時代への郷愁である。しかしながらメディアの過剰なる助長、荒唐無稽な政治経済、粗野で俗っぽい都会の文化は、一般人を惑わし身の置き所のないものになっている。秩序が崩壊し、倫理観が解体し、道徳が喪失する二〇世紀末において、台湾はあたかも暗流が逆巻く場のようにあり、つねに政治・社会・経済の嵐の影響を受けている。

ひどく心を傷つけられた庶民は、混乱した現実には慄き、歴史をしっかりと振り返る余裕すらない。生活の現実はいく度となく碎かれ、無秩序に錯綜し、事の順序や軽重が軽んじられ、その結果として破壊や壊滅、死亡、別離などの現象が生じている。それらは都会において、中下層の社会階層で発生し、悲観的・退廃的な世界観を形成している。

ロングテイク（長廻し）のリアリズム美学に捉えられたものは整った記憶の時空とは限らず、果てしない彷徨や、限らない消耗へと変化する——それゆえフィックスショット（固定した撮影による画面）は奢侈である。移動シヨツ

トがないことは大自然の開放や救いとならず、生命は残酷に荒れ狂ったものへと変化し、よりどころのない暴力があるだけである。このような作品には張作驥『忠仔』（一九九六）、何平『十八』（一九九三）、『國道封閉』（一九九七）、徐小明『少年吔，安啦！』（邦題『天幻城市』）、陳國富『只要為你活一天』（一九九三）、侯孝賢『南國再見，南國』（邦題『憂鬱な樂園』一九九六）、蔡揚名『阿呆』（一九九二）などがある。

もしロングテイクの美学でその姿を見せるのであれば、これらの作品はモンタージユでつなされた作風となり、生活における経験を切り離してエピソード風の形式へとなる。そこに満ちるものは、ヒステリックともいうべき焦燥感であり、でたらめで物悲しいともいうべき自嘲でもある。例えば王財祥『逃亡者的恰恰』（一九九六）、符昌鋒『絶地反撃』（一九九八）、瞿友寧『假面超人』（一九九七）、王小棣『我的神經病』（一九九七）、陳玉勳『熱帶魚』（一九九五）、『愛情来了』（一九九七）、邱銘誠『我的一票選總統』（一九九四）などがある。

## (三) 寂寥感と倫理的疎外感

都会の夢魘と商工業・文化の発展にともなったものは、隔絶された心理や徹底した疎外感である。このような意識や世界観を余すところなく描いているのが蔡明亮である。この監督はメガホンをとって以来、新電影の中心的な存在

であり、新たな道を切り開いた。『青少年哪吒』（邦題『青春神話』一九九三）から『愛情萬歲』（一九九四）、『河流』（邦題『ザ・リバー』一九九六）、『洞』（一九九八）に到るまで、蔡明亮作品には殺伐とした心理描写やカフカの文章にみられるような窮地に追い込まれた心理描写が描かれている。

蔡明亮を代表とする新しい監督たちは新電影の第二のうねり（台湾ニューシネマ第二世代）である。彼らは新電影の初期の監督にみられたような使命感や歴史に対する執着があるのではなく、集団的な記憶の桎梏の中で懸命にもがき、個人の内なる世界や欲望の葛藤の表現に重点を置いている。これらには新電影のロングテイクの特性が踏襲されているが、蔡明亮の描く空間はモンタージュのコラージュ（collage）の風格があるといえる。彼の映画では、主演の若者たちはそれぞれが独自の空間をもち、互いに往来を求めない姿を演じている（『愛情萬歲』、『河流』など）。彼らは一人では寂しいが、一方でその隔絶は彼らに安心感を与えるものとなり、もし偶然に他人の空間に足を踏み入れてしまふと、目を覆いたくなるほどの災難や傷害がふりかかるのである。『愛情萬歲』の最後の数分間の啜り泣きや『河流』のはらはらするような愛情表現のシーンは、人間の尊厳が失われた時を表現しているともいえる。

蔡明亮の空間の意識は、彼の二〇世紀末の殺伐として隔絶された人間関係に対する宣言である。たとえ同一の屋根

の下にすむ家族であつても、各々が独自の小さなスペースをもち、普段は見知らぬ関係となるのである。倫理や伝統には農業社会の時代における精神的な帰依はみられることなく、一旦秩序が崩壊すると、モラルは崩れ去るものなのである。『河流』にみられる父子関係の崩壊、林正盛『放浪』（一九九八）にみられる姉弟関係の崩壊、易智言『寂寞芳心俱樂部』（一九九五）と林正盛『美麗在唱歌』（一九九七）の同性愛は、反逆のストーリーであるともいえ、礼儀や道徳、倫理との大きなギャップを描写した。

新電影の旗手である楊徳昌が、九〇年代の作品の中で同様のテーマを扱っている。彼の『獨立時代』（邦題『エドワード・ヤンの恋愛時代』一九九四）、『麻將』（邦題『カッブルズ』一九九六）はともに中国伝統の儒教思想の硬直化、虚偽化あるいは愚昧ともいふべき点に対して、『犬儒式』ともいえる嘲笑を加えた。二作はともに都会に生活する知識分子の今日の台湾社会に対する憤懣を描いたものであり、それまでの新電影のリアリズム、舞台劇方式による閉ざされた空間と組み込まれた構造を放棄し、多くのキャラクターを散りばめ、上層社会における金銭・政治・権力ゲームともいえる側面を痛切に描いた。

#### （四）台湾映画の海外配給

楊徳昌と同様に、作品の中で中流階級の感性を表現して

いる李安監督は、わりと通俗的なコメディータッチを採用し、九〇年代の台湾の社会秩序をスケッチしている。彼の作品である『推手』（一九九二）、『喜宴』（邦題『ウェディング・パンケツト』一九九三）、『飲食男女』（邦題『恋人たちの食卓』一九九四）は、楊徳昌と同じように社会の伝統的価値観の崩壊をスケッチしているが、李安は儒教思想の忠孝礼節や家庭倫理観を擁護して、社会制度の崩壊の償いとしてゐる。

李安にみられる社会制度崩壊の大きな要因は、現代の都市社会と密接に関連する現代思潮、西洋的生活方式やその社会自身にある。西洋人が東方社会に侵入して、秩序や価値観を紊乱しているが、儒教的な心持ちで大いに憂えることで個人における価値観の失望感を免れることができるとしている。

李安のテンダーネスともいえる哲学は、ハリウッド式のシチュエーションコメディの美学を組み合わせ、九〇年代に世界的な人気を博し、台湾映画界において最も優れた海外配給作品となった。彼の映画は西洋文化と東洋文化のクロスオーバーをテーマとして、『台湾プロデュース』の作品を世界に広め、さらに『理性與感性』（一九九五）、『氷風暴』（一九九七）という二つの秀作を撮っている。

李安の登場によってもたらされたのは、西洋式の映画製作である。李安の撮る映画には常にアメリカ人スタッフが含まれ、アメリカ式の製作手法をとり、また西洋における

プリセールス・配給等の方式を採ったことは、旧来の手工業的側面の強い台湾映画界にかなりの刺激を与えた。例えば張艾嘉の『少女小漁』（一九九四）、『今天不回家』（一九九六）、劉怡明の『袋鼠男人』（一九九四）、尹祺の『在那陌生的城市』（一九九五）などは同じような路線でプランニングされた。

李安の作品は海外の映画市場において興行的に大ヒットし、一方で一九八〇年代よりもさらに台湾映画監督の国際的な評価を高めることとなった。侯孝賢・楊徳昌が長期にわたり台湾映画の代名詞となつているほか、蔡明亮・林正盛も頭角を表している。彼らは輝かしい国際的な興行成績を示し、中国映画界が危機的な状況に置かれているのとは対照的である。

台湾社会は政治的に幾度となく切迫した状況に置かれ、またエレクトロニクスやメディアが急速に発達し、様々な娯楽手段の台頭していく一方で、映画事業は旧態的な配給制度などが改善されない等の原因により、台湾映画の興行成績は縮小し、映画事業の存続には厳しい課題が山積みされている。

## (五) 大陸への投資

台湾映画が意気消沈としている状況をみて、多くのバイヤーはその資金を外国に向けている。九〇年代の投資は香

港映画に向けられ、徐克・李連傑・周星馳・周潤發の映画は台湾商人の大量の資金提供を受けている。九〇年代中期以後、大陸では有名な監督を投資の対象として利益を得ようとする現象が生まれ、台湾商人も次々とそれにならった。年代会社の投資した張藝謀『大紅燈籠高高掛』（邦題『紅夢』）、湯臣会社の陳凱歌『霸王別姬』（邦題『さらばわが愛霸王別姬』）、『風月』（邦題『花の影』）、龍祥会社の黄建新『驗身』、呉子牛『南京一九三七』、許安進協和会社の姜文『陽光燦爛的日子』（邦題『太陽の少年』）などは台湾映画が中国大陸との合作の方向を切り開いた代表作である。我々は二二世紀の大陸と台湾の新たな関係の訪れを刮目して待ち、また映画は政治経済の大きな枠組みの中でふさわしい位置を求めていくのである。

大陸映画は一般に政治意識の問題を回避しており、例えば資本提携した作品の『大紅燈籠高高掛』・『風月』・『霸王別姬』・『驗身』、大陸で撮られた『五个女子和一根繩子』・『飛天』などは、作品の背景を過去の時代に求め、国民党・共産党という歴史的な解釈に触れるのを避けている。これらの作品は台湾の本土意識が強くなった九〇年代には、その社会的潮流とは適合せず、興行成績においても目立ったものを残せなかった。

## 六 記録映画の勃興

商業的映画が苦戦を強いられ、興行成績が振るわず、投資が困難な状況は、映画業者に別なルートを探ることを余儀なくさせた。その中で記録映画（ドキュメンタリー）の製作は新たな発想の転換となり、私が五部の記録映画をプランニングし、その監督として徐小明・閔錦鵬・許鞍華に記録映画の撮影をお願いしたのははじめ、テレビ会社の投資や中外合作の模範となった。私と徐小明がプロデュースした『侯孝賢畫像』はフランスの会社との合作であり、フランスの Olivier Assayas 監督が指揮にあたった。これらの記録映画は技術的にも多くの実例を示し、まず16ミリフィルムで撮影し、後に35ミリに引き伸ばして、経費の節減をはかり、手軽な方法で、敏捷に撮影の臨場感を掴んでいる。このような技術的な開発は、新聞局（ニュース局）で通過した記録映画補助のプランと合わせ、台湾において記録映画の製作が劇映画と対等になる可能性を示している。

劇映画の監督が記録映画の監督を担当することは、前述した九〇年代の歴史および真実の交差に呼応するばかりか、非常に稀な個人的な感性を伴うことにもなる。これらの四部の記録映画は台湾における従来のテーマやニュース性を強調した記録映画とは異なり、強烈なパーソナリティーが反映されている。とりわけ『香港情懷…念你如昔』および

『香港情懷・去日苦多』は自伝的カテゴリーに属し、叙情に溢れ、自己の記憶の呟きや対話を通して描かれており、この点は台湾新電影における自伝描写の伝統を踏襲している。

伝統的な記録映画の方面では、胡台麗により九〇年代における人類学領域の創作方式で『穿過婆家村』が撮られ、フィールドワークと結びつき、民族誌研究の趣向を長期にわたった研究蓄積の素材で描いている。また李道明は過去の記録映画の風格を引継ぎ、長期にわたり文字と映像をもって台湾史を開拓し、例えば『台湾人撒古流』は非常に明瞭な企画となっている。また大量の短編記録映画の発掘では、ある民族（金門人など）の農耕の様子などを継続的に撮り、本土の自覚を高める記録映画のフィールドにスポットをあてるものとなった。なおいくつかのテレビ用ビデオ（Vシネマ）として撮られた記録映画もあり、機材が手軽になったために各地で撮られているが、本論文の範疇には加えないものとする。

## 二 歴史から現代への転換とポストモダン

九〇年代後期、台湾映画は最も厳しい冬の時期に直面することになり、映画マーケット、映画評論、国際映画祭、映画セールスなどにおいて再三の打撃を受けた。

国内市場においては、台湾映画は映画館およびその観客

の大部分を失った。映画館は数字的には再び増加傾向を示しているが（近年の新興シネマコンプレックスの建設により）、増加している映画館はすべてハリウッド映画の拠点となり、国産映画の放映拠点を吸収してしまっている。これは政府がアメリカと貿易交渉をした後に、ハリウッド映画を大きく開放することとなり、ハリウッド映画を輸入する際に五八本のプリントの同時輸入を許可したことによる（従来の数十年間においてはわずか三本、数本のプリントの輸入のみ許可）。さらにテレビの新技术の変化による（有線テレビは三つの有線テレビ局から九〇あまりのチャンネルを持つようになり、また台湾の有線テレビの普及率は七三%を占めてアジアで最も高く、多くのチャンネルで専門的に映画が放映される）。これによつて映画館の観客を奪われ、レンタルビデオ業界にも打撃を与えた。これらの種々の要因により、台湾映画を放映する劇場をみつけることができなくなり、また台湾映画では観客を確保できないという苦境に陥り、台湾映画は低コストで、素人俳優を使つて撮影する方式がとられるようになり、評論家の新電影に対する興味を失わせるものとなった。

台湾新電影（ニューシネマ）は八〇年代の初めに起こり、社会的民主思潮の高まりに呼応し、例えば『悲情城市』、『兒子的大玩偶』（邦題『坊やの人形』）などの作品は、短期間で大衆に受け入れられた。これらの映画は本土に対する

意識の萌芽、政治が長期的に抑圧された後の反発的感情などが入り混じり、個人的美学のスタイルが加わり、国産映画における通俗劇の伝統を変革させた。しかしながら台湾新電影は急速な社会環境の変革に続くものとはならず、また映画がメディアのもたらす流行文化と若年世代の嗜好についていけなくなり、さらに映画が本土の政治的風潮の先鋒ではなく、評論家による言論や文章による批判も生まれてきた。

台湾映画は国内において白い眼で見られるばかりでなく、国外においても順調なものであるといえない。九〇年代初期に中国映画ブームによって礼遇を受けたような状況が再現されることはない。幾度となく映画賞を受賞した李安の『喜宴』『飲食男女』が世界市場で飛ぶようにヒットしたことはすでに過去の出来事なるうとしている。中国映画が世界市場において荒波を受けている状態で、芸術的に高い質を強調する台湾映画は、すべての中国映画が引き潮状態の中にあつて、その矢面に立たされている。

台湾映画は必ずや大きな変化を遂げていく。九〇年代初期と九〇年代後期の映画のテーマ・美学・世界観は相当なる変化を呈している。何人かの監督は創作上の新たな試みを始め、若い新監督は新電影で打ち立てられた伝統を放棄し、斬新なものを企画し、別の途を模索している。台湾映画の第二のうねりが既に形成されている。

## (一) 眼光——現代

台湾新電影の代表的人物である侯孝賢は、台湾映画において歴史プロセスの変化を描写する模範とされてきた。彼の『悲情城市』（一九八九）、『戲夢人生』（一九九三）は少年時代の自伝的色彩をもつことを越えて、映画が台湾人としての身分やルーツを検証することであった。また台湾の歴史を遡及して現在の台湾人の身分を解明しようとする侯孝賢の努力により、九〇年代初期における他の台湾映画の作風に道を開いた。呉念真『多桑』（一九九四）、『太平天國』（一九九五）、萬仁『超級大國民』（一九九六）は、このような気風を踏襲しており、歴史的な事件や家族の回想の中から台湾の近代史を検証している。

これらの作品は、物語を遡り回顧する方法をとり、はっきりとしたホームドラマの枠組みをもって、悲喜こもごも、台湾人の身分やルーツが同一であるのかを論述している（清朝の移民であるのか、日本の植民地であるのか、国民党の反共基地であるのか）。しかしながら戒嚴令が解かれた後は、戒嚴令の時期において台湾人の身分を語ることがタブーとされた風潮が失われ、過度の政治的活動を映画に持ち込むことを大衆は好まなくなり、映画製作者も次々と作品のスタイルを変えていった。侯孝賢の『好男好女』（一九九五）において半分は政治的テーマを扱いながら（蔣碧玉な



ど台湾から大陸へ赴いた抗日分子の運命を探索、半分は現代の若者の生活と情感を描いている。これは侯孝賢の転換期の作品であるといえ、次の『南国再見、南国』（一九九六）は台湾人の身分やルーツをテーマとすることを完全に捨て、現代の若者の苦境や困惑を描写することに努めた。

この映画の暁のラストシーンにおいて、主役の若者がなくした車のキーを探すのは、彼ら自身が喪失した状況を象徴している。侯孝賢の次の作品である『海上花』（一九九八）では、さらに現実との関係を断ち切り、民国初期の妓女の想像的な世界を描き、これに到って台湾映画と台湾における歴史的ルーツ探求の問題は完全に分離することになった。

一方、政治的なテーマを依然として掲げているのが、侯孝賢と同世代の萬仁である。彼の新作の『超級公民』（一九九八）は政治的な反対運動の歴史にスポットを当て、歴史的な回顧をもって現実との交差を描いている。『超級公民』のメロデーは哀しみ・嘆き・批判であり、戒厳令が解かれた頃の台湾映画の息吹や明るさとはかなりの隔たりがある。新世代の監督たちの眼光は現代に向けられ、でたらめともいえる社会的現象を反映している。例えば王小棣の『我的神經病』（一九九六）、陳玉勳の『熱帶魚』（一九九五）、『愛情來了』（一九九七）、符昌鋒の『絕地反擊』（一九九七）、瞿友寧の『假面超人』（一九九七）、陳以文の『果醬』（一九九八）である。これらの作品は前世代の監督が家庭を描く

ことにスポットを当てていたことに反し、多くの登場人物による複雑なエピソード的構造をとり、都会（台北）の金銭・愛情・友情などの関係を様々にスケッチしている。またこれらの映画は都会的な手抜かりのない性格に染まり、前世代の監督たちのように悲劇（社会生活劇）として理想主義の喪失や尊厳の維持を描写するようなことはない。新世代の監督たちはジョークを交えて（*tongue-in-cheek*）、都会の異常や無気力を風刺し、彼らはロマン主義的な理想や信仰を信じることなく、個人的な情感や人間関係の崩壊を暴露していく（*debank*）。

その中でも柯一正の『藍月』（一九九七）はそれが徹底して描かれ、テーマと形式が結びつき、都会の男女の愛情・友情が様々に異質な設定（*mutation*）をなしている。このオムニバス映画は五つのそれぞれの結末を持つ物語から構成され、上映の時にその五本の順序や本数を変えることにより、一二〇通りの異なった物語の構成・結末を組合せることができ、映画観客は二回以上見たとしても「藍月」の時以外は同じ映画を見ることはありません」という宣伝コピーと同じことを味わえるのである。

## (二) ポストモダンの都会の美学

台湾新電影はロングテイクの美学に標榜され、テーマが変化して以後も、新たなシックエンスの風格を持つように

なっている。その中で、王小楙・陳玉勳・瞿友寧・符昌鋒・陳以文はテレビコメディや都会の漫画文化の影響を受け、ショットにはパンフォーカスを使うことはない。彼らはクローズアップされたねじれ、色彩的なテンポの誇張や軽さ、造られた動画・唐突さや不調和といった要素を用いて、ポストモダンにおける都会の知性への反発・アンバランスなどの異質な要素を表現している。モンタージュによるカラージュ (collage) やビデオ (music video) とのビジュアルな構造は、漫画やアニメによる世界観であり、現代の日本・韓国など多くの国で見られる共通の特徴であり、西方の評論家はクエンティン・タランティーノの創作と通じる点を挙げている。

符昌鋒および王財祥 (『給逃亡者の恰恰』(一九九六)) はともに広告界からきた監督である。二人の映像はコマースヤル美学とそのビジュアル化された映像の影響を受けている。『絶地反撃』は、自省の美学であり、香港ヒーロー映画の通俗美学 (Kitsch) を取り入れ、モノクロ撮影の工夫を凝らし、反伝統的な効果を醸し出している。『給逃亡者の恰恰』はアクション性を強調するカットティングの風格をもち、全編がMTVの延長のようであり、天地を揺るがすようなテンポのあるビジュアル映像であり、台湾新電影における冷静に自己を内省する (introspective) 映像の伝統を覆すものとなった。

『愛情万歳』(一九九四) でヴェネチア映画祭金獅子賞を獲得した蔡明亮は、九〇年代後期以後、徹底したリアリズムで都会文化における伝統的華人家庭の破壊を浮き彫りにした。『河流』(一九九七) と『洞』(一九九八) は、個人の内なる世界を描写し、蔡明亮は世紀末の都会において人間関係の疎通を信ずるものではない。あらゆる倫理観(家庭、隣人) は有形または無形の空間的な隔絶をもち、人類はみな自己が形成する小さなスペースの中に存在し、閉所恐怖症 (claustrophobia) ともいうべき症状に陥っている。ポストモダンにおいて都会では伝統的な家庭倫理・モラルが跡形もないのである。『河流』の父子においては、鬱憤を晴らす日々がラストには悲劇へと向う。『洞』の登場人物は互いに接触することが不可能となり、あらゆる人間関係が幻想や意識の中だけで存在し、社会において人間関係が喪失する中で、メディア(テレビ) だけが残されることになる。蔡明亮のビジュアルの美学は、舞台劇および劇場における訓練の影響を受けている。ミニマリズム (minimalism) の形式、空間の配置、フィックスショットによる凝視によって、工業都市における人間の疎外や隔絶を映像として解析している。蔡明亮の独自の世界観と台湾新電影の集団意識は背馳するものであり、『寂寞芳心俱樂部』(一九九六) もその路線に沿ったものである。

### (三) 儒教精神の再検討

台湾新電影は八〇年代から九〇年代初期にかけて一致した美学の伝統があり、記録映画にみられるような客観的ななりアリズムがあり、台湾の歴史・文化のプロセスを回顧し、多くが農業社会的な家庭倫理に溢れることを強調し、血縁・地縁関係と儒教的なモラルをもつて精神的な依拠としていた。

しかしながら社会の大きな変化により、伝統的封建社会におけるパーソナリティーや人間関係は、ひびやよじれが生じて、それを映画監督が描写した。林正盛の『春花夢露』(一九九五)、『美麗在唱歌』(一九九七)、『放浪』(一九九八)という一連の作品は、新電影美学の伝統(ロングテイク、非専門俳優の登用、自伝的色彩、ホームドラマを主軸)を若干残しているが、彼の作品における人間関係は、前世代監督にみられるように家庭倫理観の精神的な支えに忠実ではない。かえって、人倫の道がもたらした嫌気・苦痛・羞恥などの荒涼としたメロデーがこの三部の作品には溢れている。抑圧された個人の心情や家庭的情感における窒息感、林正盛の作品に含まれる痛烈な批判となっている。都会と現実とは伝統的家庭観を引き裂くが、結局主人公の放浪しようとする欲求は、伝統的な倫理観への嫌悪と関係している。

儒教的な社会構造に対して最も反感を表し、正面から非難したのは楊徳昌である。彼の『獨立時代』(一九九五)と

『麻將』(一九九六)、『一一』(二〇〇〇)は、伝統的中国封建価値観の虚偽や不自然・見せかけ (pretension) を鼻であしらっている。二つの作品では都市の多くの登場人物の境遇を透かし、表面的な道徳の文言を嘲笑している。

資本主義の様々な現象、国際的商業集団の支配、本土文化の拡大が、儒教的価値観に対する最も大きな風刺をなしている。楊徳昌は茶番劇 (farce) に近い風刺 (satire) の方法で台北の都会人を鏡に映し出し、社会的な腐敗や醜陋を反映する。楊徳昌は、早期の作品の『海灘的一天』(邦題『海辺の一日』一九八二)、『恐怖份子』(邦題『恐怖分子』一九八七)などでもその一端がみられ、以前から映画哲学者といわれる。しかしながら『一一』(二〇〇〇)では、中年のわりと柔らかな心情が描かれ、青年期の憤懣や軽蔑が、中年の溜息や哀しみへと転換している。台湾社会の偽善・墮落を見抜く気持ちで描写しているが、主人公は適当に妥協する生活哲学も身に付けている。

特筆すべきは侯孝賢の新作『海上花』である。この作品は中国で現代化が訪れる以前に、真の人間関係・男女関係がいかに伝統的封建的人倫の道を脱して、自由で鋭敏な本質を現しているかを描いている。道徳観が及ばない妓女の世界において、男性の金銭・権力・欲望、女性の生存・競争・策略などが赤裸々に描かれている。そこで描かれる世界は、彼が過去の作品の中で強調してきた家庭の人倫の道とはい

ささかの関係もなく、金銭と愛情によって築かれる関係は永としまに変わらず、また彼の信ずる理想主義と自然な感情が目に見えない美学に取って代わられている。あたかもそれらの美しいファッション、セットあるいは閉鎖的な映画製作所の空間の中で、真の恒久的価値を持つかのようなのである。

侯孝賢は一貫してシックエンスシヨットの美学を保ちながら、これは彼の抽象的な作品であるともいえる。なぜなら現実の描写を飛び越え、中国社会の原始的な男女および社会関係を語っているからであり、これらは張愛玲や上海とは必ずしも大きな関係があるのではない。彼の作品の変化は台湾新電影の伝統がすでに新たな段階にステップアップしていることを物語っており、映画で台湾の歴史を描写することはすでに過去のことになりつつあり、映画と台湾社会および芸術の関係は、改めてその定義づけをする必要がある。

## 訳注

翻訳にあたっては、主に以下の文献を参照した。

黄寤蘭主編『當代中国電影一九九五〜一九九七』時報文化出版、一九九八年

黄寤蘭主編『當代中国電影一九九八』時報文化出版、一九九九年

林文淇・沈曉茵・李振亞『戲戀人生 侯孝賢電影研究』麦田出

版、二〇〇〇年

劉新生『二十世紀中国電影藝術流変』新華出版社、一九九九年  
列孚主編『一九九八香港電影回顧』香港電影評論学会、二〇〇〇年

佐藤忠男『アジア映画』第三文明社、一九九三年

佐藤忠男編著『アジア映画小事典』三書房、一九九五年

四方田犬彦『電影風雲』白水社、一九九三年

四方田犬彦『映画史への招待』岩波書店、一九九八年

周蕾(レイ・チョウ)著、本橋哲也・吉原ゆかり訳『プリミ

ティヴへの情熱——中国・女性・映画』青土社、一九九九年

大和晶・中田圭『香港電影最後烈火』シネマハウス、一九九七年

張駿祥・程季華主編『中国電影大辭典』上海辭書出版社、一九九五年

中国電影藝術研究中心・中国電影資料館『中国電影圖誌』珠海出版社、一九九五年

『朝日ワンテームマガジン』16 侯孝賢『朝日新聞社、一九九三年  
植草信和・輿水晶子・篠崎典子・小山ひとみ・小林亜古編』キネマ旬報臨時増刊』一九九七年一月一日号、キネマ旬報社

『ウエディング・パンケット』シネマスケアとうきゅう、一九九三年

『多桑』シネマスケアとうきゅう、一九九五年

『愛情萬歳』プレノンアツシユ、一九九五年

『憂鬱な楽園』松竹事業部、一九九七年

(原題『世紀末的台湾電影』、邦訳 藤森 猛)