

2000年代の台湾映画産業と魏徳聖 —『ダブル・ビジョン』から『海角七号』までを中心に

阿 部 範 之

はじめに

21世紀以降の台湾映画を論じるとき、『海角七号—君想う、国境の南』（原題『海角七号』、魏徳聖監督、2008年；以下『海角七号』と称す）の記録的ヒットは、無視することができない事項にほかならない。毎年発行される『台湾電影年鑑』で、それぞれの年の台湾映画について複数のフィルムを挙げながら概括を行っている聞天祥は、このフィルムについて次のように述べている。

魏徳聖の『海角七号—君想う、国境の南』は、ここ二十年来で最もセンセーションを起こした映画現象である。台湾の観客は、この大スターのいない新しいタイプの映画に対して、熱狂的な反応を示した。上映第2週の興行成績で、前の週から121パーセント増という数字を生み出しただけでなく、さらに第3週で興行第1位に躍り出て、8週間その座を守るという驚くべき結果を残したのである。最終的に、計5億台湾元を超えるという、中華圏の映画として台湾史上最高の興行成績を挙げるとともに、台湾の観客が長期にわたって本土映画に対して抱いていた、無味乾燥で理解しにくいという印象も緩め、それによって、近年叫ばれている「台湾を愛する」というスローガンのもとで、最もよく響く「国民映画」となった。¹

『G R—同志社大学グローバル地域文化学会 紀要—』15・16, 2021, 31—59頁。
同志社大学グローバル地域文化学会 ©阿部範之

そしてこのフィルム以降、『父の初七日』（原題『父後七日』、王育麟、劉梓潔監督、2009年）、『大尾鱸鰻』（邱瓊寬監督、2013年）、『祝宴！シェフ』（原題『総舗師』、陳玉勳監督、2013年）といった台湾のローカルな題材を台湾語（閩南語）の大量のセリフとともに扱ったフィルム、さらにヘリコプターから台湾全土を撮影し、山河の美しさとともに環境問題の深刻さを訴えたドキュメンタリー映画『天空からの招待状』（原題『看見台湾』、齊柏林監督、2013年）などが次々にヒットを飛ばし、観客の本土意識を喚起する台湾映画の市場を生み出した（興行成績は、それぞれ4500万、4.3億、3.2億、2.2億元²）。こうした傾向は、2007年に公開され、台湾本島を自転車で一周するいわゆる「環島」ブームを起こした『練習曲』（陳懷恩監督、2007年）のように、兆候としては以前から見られてはいたものの、『海角七号』のヒットが起爆剤となって、その大きな流れを生み出したと言いきだろ。

また『海角七号』では、日本の植民地時代の記憶が、台湾の歴史の一頁として描かれていたが、これ以降、同じく魏徳聖監督の『セデック・バレ 第一部 太陽旗』（原題『賽徳克・巴萊（上）：太陽旗』、2011年）、『セデック・バレ 第二部 虹の橋』（原題『賽徳克・巴萊（下）：彩虹橋』、2011年）、魏が製作を務めた『KANO 1931海の向こうの甲子園』（原題『KANO』、馬志翔監督、2014年）、タイムスリップものの『ピース！ 時空を越える想い』（原題『大稻埕』、葉天倫監督、2014年）など、日本の植民地時代を扱ったフィルムは目に見えて増えるとともに、興行的にも高い数字を残した（興行成績はそれぞれ4.72億、3.18億、3.1億、2.2億元）。そのため、特に日本では、『海角七号』に関する研究や考察は、その日本描写に焦点を当てたものが目立つが³、本論では、フィルムの内容に目を配りながらも、その前提となる現実的な側面、すなわちフィルムの製作環境や、企画が実際に動き出し、完成するまでの具体的な生成過程、およびその後の台湾映画の動向に対し、より強い関心を向けたい。

『海角七号』が興味深いのは、かつて自主製作映画『七月天』（1999年）が高く評価された魏徳聖の商業映画初監督作であるにもかかわらず、そのヒットが、質の高さに基づくものと容易には言いがたい点である。郭力昕の以下の文章は、それを婉曲に伝えていよう。

商業的価値以外にも、クオリティやスタイル、さらには独自の観点や意見を持ってフィルムを撮ることに依然としてこだわる多くの監督は、おそらく心の中で次のようにこぼしているだろう。こんな非常に通俗的で、特色もなく、さらに思想性にも欠けたフィルムが、もしも台湾映画の今後の方向性を示す創作モデルとなるならば、それは心情的に耐えがたいものだ、と。⁴

実際のところ、『海角七号』は、台湾社会が抱える様々な問題に触れてはいるものの、それらは突きつめられることなく大団円を迎えるほか、日本の植民地統治期の歴史に対する深い洞察も見られない。さらに俳優たちの演技も巧みとは言えず、完成度だけで言えば、決して名作の部類には入らないものだろう。ただし、そのヒットに刺激を受けたかのように、『海角七号』以降には、より洗練度を増した商業的なフィルムが続々と登場し、それによって台湾映画の存在感が一定程度保たれてきたと見ることができる。台湾映画市場の興行成績において台湾映画が占める割合は、2006年は1.62パーセント、2007年は7.38パーセントであり、『海角七号』が公開された2008年は12.09パーセントと跳ね上がったが、2009年は2.14パーセントに落ちた。しかし2010年、『モンガに散る』（原題『艋舺』、鈕承沢監督、2010年）のヒットによって、その割合は再び7.31パーセントに上昇する⁵。当時、『モンガに散る』は台湾市場において、『海角七号』に次ぎ、『ラスト・コーション』（原題『色・戒』、李安〔アン・リー〕⁶監督、2007年）と並んで台湾映画歴代2位となる2.8億元という高い興行成績を挙げた。さらに翌年には、『セデック・バレ 第一部 太陽旗』、4.1億元を得た『あの頃、君を追いかけた』（原題『那些年，我們一起追的女孩』、九把刀監督、2011年）、『セデック・バレ 第二部 虹の橋』がそれぞれ高い興行成績を達成し、その記録を塗り替えることになる。

こうした状況を踏まえ、本論では、『海角七号』に至るまでの監督魏徳聖の経歴も参照しながら、2000年代から2010年代に至る台湾映画の製作環境の変化の中で、このフィルムの位置するところを見定めてみたい。その際、魏徳聖が撮影に大きく関わった『ダブル・ビジョン』（原題『双瞳』、2002年）

やその監督である陳国富についても言及する。

以下、初めに20世紀末以降の状況について簡単に整理した上で、議論を進めていく。

1. 20世紀末から21世紀前半の台湾映画

本節では、いくつかのフィルムやトピックを手掛かりに、『海角七号』以前の台湾映画の状況を簡潔に整理しておきたい。

21世紀に入る少し前、ある台湾と日本の合作映画が、輝かしい栄誉を手に入っていた。2000年に開催されたフランスのカヌ国際映画祭で、楊徳昌〔エドワード・ヤン〕監督の『ヤンヤン 夏の思い出』（原題『一一』、1999年；以下『ヤンヤン』と称す）が、最優秀監督賞を得たのである。しかしこのフィルムは、当時の台湾映画界に直接的な影響を与えたとは言いがたい。まず、台湾の映画業界に不信を覚える楊徳昌の意向もあって、このフィルムは、当時の台湾ではロードショー公開されずに終わったことが、要因の一つとして挙げられる。結局、『ヤンヤン』が台湾で初めて正式に上映されたのは、台北電影祭が監督と『ヤンヤン』を招待した2003年であった⁷。しかしそれ以前に、当時の台湾映画市場では、フィルムの価値とは無関係に、台湾映画への期待感が低下していた。楊徳昌や侯孝賢に代表される台湾ニューシネマに色濃い、芸術性を重んじる作風が、台湾映画において大きな潮流になり、1980年代から1990年代にかけて、リアリズムを重視し、セリフや説明の少ないシリアスなドラマが一般的になると、娯楽映画を好む主要な観客層は、台湾映画を積極的に避けるようになり、国際的な名声も、場合によっては逆効果となることがしばしばであった。

では台湾の観客は、何をしていたのか。当時、中華圏の映画で最も観客を集めていたと言えるのは、香港映画である。しかしそれ以上に圧倒的なシェアを誇っていたのは、ハリウッド映画にほかならない。今でもハリウッド映画の人気が高いことに変わりはないが、斉隆壬の整理によれば、台湾映画市場の興行成績において台湾映画全体が占める割合は、1999年が0.4パーセン

トで、2000年が4.65パーセント、2001年は0.2パーセント、香港映画と中国映画の合計は1999年が3パーセントで、2000年が0.99パーセント、2001年が4.1パーセントであった⁸。そして残りの多くを占めていたのが、ハリウッド映画である。しかもアメリカは、台湾のWTO（World Trade Organization 世界貿易機関）加盟（2002年1月、WTO閣僚会議における承認は2001年11月）に合わせて、外国映画に対する公開本数の制限といった地場産業への保護策の撤廃を次々と要求し、1990年代以降、長い低迷期にあった台湾映画は、さらに危機的状況に追い込まれることとなった。

ただしこうした状況にあったのは、台湾映画だけではない。改革開放政策が始まった時期には活況を呈した中国映画も、市場経済の荒波の中で次第に低迷し、1990年代には、一部のフィルムが海外の国際映画祭をにぎわしてはいたものの、産業としては斜陽化の危機に瀕していた。さらに外圧を受け、『逃亡者』（原題*The Fugitive*、アンドリュー・デイヴィス監督、1993年）を皮切りに、それまでも公開されてきた、版權を中国側で買い取ったB級、C級のフィルムだけではなく、利益配分方式⁹によって高い収益を目指すハリウッドのフィルム（および香港を含む外国映画）の上映が、年間10本までという制限を伴って開始されていたことも、それに拍車をかけた。中国は台湾よりわずかに3週間ほど早く、2001年12月にWTOに加盟したが（閣僚会議による承認は同年11月）、それに関する事前の米中協議の時点で、利益配分方式による公開枠の拡大は不可避となり、中国映画界の危機感はいっそう高まった。ただし、中国側もただ手をこまねいていたわけではなく、映画業界に対して一定の保護策を講じつつ、様々な規制緩和を打ち出して競争力の強化を促した結果、民営企業の映画製作への参入や映画館のチェーン化などが実現していくことになる¹⁰。

こうした時代環境において、中国と台湾のWTO加盟に先立って製作された『グリーン・デスティニー』（原題『臥虎藏龍』、2000年）は、一つの新しいモデルとして脚光を浴びた。それまで文芸ものを得意としてきた台湾出身の李安が監督したこの中国語アクション大作は、徐立功率いる縦横国際影視などのほか、ハリウッドのソニー・ピクチャーズも製作に加わり、世界的にヒットを飛ばしただけでなく、アメリカの2001年第73回アカデミー賞で最優

秀外国語映画賞、最優秀撮影賞など計4部門でオスカーを獲得した。こうして香港、中国、台湾の人材が結集し、対抗すべきアメリカ映画界に足跡を残したこのフィルムは、カンヌで栄冠に輝いた『ヤンヤン』とは対照的に、中国と台湾それぞれの映画界で大きな反響を呼ぶに至った。

まず中国についていえば、『グリーン・デスティニー』に倣い、清代やそれ以前の中国大陸を主な舞台とした武侠アクションという映画ジャンルを明確に志向するとともに、海外市場にも比重を置いたフィルムが、複数作られた。例えば、張芸謀監督による『HERO』（原題『英雄』、2002年）、『LOVERS』（原題『十面埋伏』、2004年）は、ハリウッドのワーナーが配給を担当し、国内だけでなく、アメリカでも高い興行成績を得た。また陳凱歌も、「ハリウッドに対抗し、中国映画の生き残る道を切り開くことを目指し」¹¹て、『PROMISE 無極』（原題『無極』、2005年）を監督した。しかしVFX（Visual Effects）を駆使した大作映画の登場は、単にグローバル化に活路を見出さざるを得ない商業映画のロジックに従うものであっただけではなく、改革を促す政府の意向に沿うものでもあった。実際、それから製作、配給、上映など様々な面から、中国映画界の産業化が大きく進んでいくことになる。2003年に、香港と中国の間でCEPA（Closer Economic Partnership Arrangement 香港・中国経済貿易緊密化協定）が調印され、香港のフィルムや映画会社の大陸進出が後押しされたことも、その動きを加速させていく要因となった。

一方、台湾においては、国威発揚の観点から、監督李安のハリウッドでの偉業に対して、称賛の声が多く上がった。特に、2001年の9月、時の総統である陳水扁と李がともに台南第一高級中学の卒業生で、しかも陳が通っていた時代の校長が李の父李昇であったという縁もあって、陳水扁はわざわざ李の台南の実家を訪れ、彼に直接祝意を伝えてもいる¹²。ただし実際の台湾映画界に対する『グリーン・デスティニー』の影響は、限定的なものにとどまったと言うべきかもしれない。香港映画界で活躍していた胡金銓〔キン・フー〕監督による『俠女』（二部作、1971-72年）に代表されるように、台湾でもかつて、武侠アクション映画は有力なジャンルであった。しかし、21世紀初めの台湾では、このジャンルが再び花開くことはなく、主演の周杰倫〔ジェイ・チョウ〕の活躍が最大の売りの『カンフーダンク』（原題『功夫灌

籃』、別題『大灌籃』、朱延平監督、2008年)のようなフィルムで、部分的にその要素が散りばめられた程度であった。しかも『グリーン・デスティニー』は、主要キャストで台湾人の俳優とえば、ヒロインの恋人役を務めた張震、主人公である李慕白の知人で彼の剣を預かる役を演じた郎雄くらいで、主要なスタッフでも、プロデューサーの一人の徐立功、脚本を監督とともに務めた王蕙玲と蔡国栄が数えられる程度である。

そもそも、李安が台湾人であることは確かだとしても、『グリーン・デスティニー』は、台湾映画という枠組にとどまらない規模のフィルムであったからこそ、国際的な成功を収めることができたとも言える。そして、こうした映画製作のグローバル化傾向は、侯孝賢や楊徳昌、蔡明亮など、すでに世界的名声を得ていた監督のフィルム以外にも広がっていき、『きらめきの季節／美麗時光』(原題『美麗時光』、張作驥監督、2001年)、『ダブル・ビジョン』、『about love アバウト・ラブ／關於愛』(中国語題『關於愛』、下山天、易智言、張一白監督、2004年)のように、日本、アメリカなどとの合作映画も製作された。ただし、こうした流れは、海外の映画産業の側が新たな活路を求め、アジア映画への関与を一時的に強めたことに起因する面が強かったように思われる。そのため、人口約2000万人を超える程度の規模でしかない台湾市場が、彼らの主戦場になることはなく、台湾の映画製作環境がこれによって一変したとは言いがたい。

実際、これらのフィルムには、ニューシネマ以来の作家性の濃いフィルムが多く、商業性を明確に打ち出したフィルムは、数えるほどしかなかった。例えば、日本放送協会(NHK)が製作に加わった『きらめきの季節／美麗時光』の台湾での興行成績は、わずか241万元であった。それに対し、この時期、最も商業性を重視したフィルムと言えるのが、『ダブル・ビジョン』である。このフィルムは、台湾での興行成績が3636万元となり、台湾がWTOに加盟した2002年に公開された中国語映画の中で、第1位となった¹³。このフィルムは、『グリーン・デスティニー』と同じく、ソニー・ピクチャーズが製作に関与している点でも注目に値する。その意味で、『ダブル・ビジョン』は、グローバルな映画市場が初めから想定されたフィルムであり、台湾市場で挙げた高い興行収入も、投資額をすべて回収できる額ではなかつ

だが、台湾人のスタッフたちの手で、こうしたフィルムが製作された点は、注目に値する。例えば、このフィルムで脚本を務めた蘇照彬は、その後日本人俳優の江口洋介が主演の一角を務めた『シルク』（原題『詭糸』、2006年）を監督し、世界的なアジアホラー映画ブームを背景に、国際的な市場を狙った台湾の新たなジャンル映画の開拓に貢献したと言える。そして、のちに『海角七号』を監督する魏徳聖も、監督を務めた陳国富と事実上共同監督に近い形で、撮影に携わっているし、魏の監督作のほか、その後台湾映画の多くの話題作をプロデュースする黄志明も、このフィルムで製作を担当し、それが大きな経験となった、と述べている¹⁴。さらに、監督を務めた陳国富も、その後、中国と台湾双方を股にかけた活躍を続けることになる。

次節では、この『ダブル・ビジョン』について、さらに議論を進める。

2. 『ダブル・ビジョン』

陳国富は1958年に台中で生まれ、高校を中退したのち、就職に有利という理由から英語を自学自習する中で、映画に興味を持ち始めた。彼は、映画を専門的に学んだ経験はなかったが、英語力も生かして様々な書物を涉猟し、次第に知識や理解を広げていき、外国映画を中心とする映画批評で名を馳せることになった。そして、のちに映画監督として大成する、当時フランスの映画雑誌『カイエ・デュ・シネマ』で映画批評を執筆していたオリヴィエ・アサヤスが台湾を訪れた際に同行し、その縁で、陳は、侯孝賢や楊徳昌といったニューシネマの監督たちと交流しはじめる。彼は、『恐怖分子』（原題『恐怖份子』、楊徳昌監督、1986年）など、彼らの映画製作にも関わるようになり、1988年には侯、楊らとともに合作社電影公司を設立している。そして陳は『国中女生』（1990年）で監督デビューを果たし、その後も数年おきに監督作を発表している¹⁵。

一方、1989年、日本企業であるソニーが、ハリウッドの有名映画会社であるコロンビアをコカ・コーラから買収したことが、当時アメリカで大きな話題となった。コロンビア・ピクチャーズ、トライスター・ピクチャーズ、ソ

ニー・ピクチャーズ・クラシックという3つのスタジオを抱える映画会社として誕生したソニー・ピクチャーズ¹⁶は、香港に子会社のコロンビア・ピクチャーズ・フィルム・プロダクション・アジア（中国語名：哥倫比亞電影製作〔亜洲〕有限公司、以下コロンビア・アジアと称す）を作り、20世紀末からアジアでの映画製作にも乗り出す。その社長に就任したバーバラ・ロビンソン（Barbara Robinson、中国語名：芭芭拉・羅賓森）は、かつて台湾で中国語や料理を勉強しながら英語を教えていた時期に、合作社電影公司以翻訳の仕事を手伝った経験があった。彼女は、新しい事業を行う上で、旧知の陳国富に協力を仰いだ。陳は、『グリーン・デスティニー』に対しても、社外から脚本に意見を示すなどといった仕事を行ったが、2000年から2005年までは、正式にコロンビア・アジアに加わり、アジア地域の映画製作を統括する役職を務めることになる。手掛けたフィルムは多数に上るが、その中には、当時はまだ新進の映画会社であった、王中軍と王中磊兄弟が率いる中国の華誼兄弟伝媒股份有限公司（当時は華誼兄弟太合影視投資有限公司）と共同で製作した『ハッピー・フューネラル』（原題『大碗』、馮小剛監督、2001年）、『カンフー・ハッスル』（原題『功夫』、周星馳〔チャウ・シンチー〕監督、2004年）、『ココシリ』（原題『可可西里』、陸川監督、2004年）もあった。こうした縁もあり、2005年に陳国富は、馮小剛らが所属する華誼兄弟に移ると、そこでも手腕を発揮し、その発展に大いに貢献することになる¹⁷。

しかし陳国富がコロンビア・アジア時代に手がけたフィルムは、みな中国との合作だったわけではなく、『ダブル・ビジョン』や『20 30 40の恋』（原題『20 30 40』、張艾嘉〔シルヴィア・チャン〕監督、2004年）といった、台湾を舞台とするフィルムも含まれる。そしてその中で、『ダブル・ビジョン』は、コロンビア・アジア時代に陳国富が唯一自ら監督したフィルムである。

このノワール調のクライムサスペンスは、『セブン』（原題*Seven*、デヴィッド・フィンチャー監督、1997年）を思わせる猟奇殺人事件を、FBI（Federal Bureau of Investigation 連邦捜査局）の捜査官と、梁家輝〔レオン・カーフェイ〕が演じる現地の警察官が共同で調査するという形式をとることで、英語によるセリフを多くし、中華圏以外の国々でも受け入れられやすいように設定がなされている。しかしその一方、被害者たちの背景には、汚職や武器取

引などといった当時の台湾のニュースや犯罪を連想させる要素が盛り込まれ、さらに事件の核心部分には、道教が重要なモチーフとなるなど、台湾および中国文化のエッセンスが各所に散りばめられている。また、主演の二人はアメリカと香港から招かれたが、その他の主なキャストは、劉若英〔レネ・リウ〕、戴立忍〔レオン・ダイ〕ら台湾の俳優たちが担うといったように、グローバルとローカルの双方への目配りが見て取れる。こうして台湾を主要な舞台としながら、ハリウッド的な体制の下で破格の2億元という製作費が投入されたこのフィルムは、台湾市場でも大いに支持された¹⁸。

このフィルムは、台湾の人々にとって身近なローカルの要素とともに、台湾を含め、広くハリウッド映画を好む人々をひきつけるジャンル性や近代都市にまつわる描写、そして中国語映画に関心を持つ層に響くような中国文化に関するエッセンスを含むものであり、まさにグローバル化の趨勢の中で、台湾映画が観客を多く集める上での道筋をかいま見せたようにも思える。ただし、当然ながら、ハリウッドのフィルムに対抗できるようなジャンル映画としてのクオリティを保つためには、巨額の資金が必要となる。しかし、当時の台湾映画産業がそれを独自に集めることは、現実的に不可能であった。一方、ハリウッドや日本など、海外の映画産業によるアジア映画製作への積極的な投資は、2000年代半ば以降、低調になっていく。結局、こうした外部の要因もあって、『ダブル・ビジョン』の示した路線は、2000年代の台湾映画では、前述した『シルク』を除いて、継承者や類似作は現れることはなかったと言わざるを得ない。

その後、日米などの先進国に代わって、重要性を増したのは、経済成長著しい中国との関係である。例えば、『グリーン・デスティニー』のあとに李安が手掛けた中国語映画は、グローバルな市場に適したアクション映画ではなく、1940年代の日本占領下の上海を主要な舞台とする、日本人に協力したいわゆる「漢奸（売国奴）」の大物と、彼に近づく女学生出身の女スパイを主人公にした『ラスト・コーション』であった。このフィルムは、過激な性描写が多いとはいえ、『グリーン・デスティニー』に比べれば、中華圏の市場がより明確なターゲットになっていたと見るができるだろう。中国、台湾ともに根強い人気を誇る張愛玲（1920-95年）が1979年に発表した同名

小説¹⁹を原作とし、巨額な資金を投じて作られた『ラスト・コーション』は、すでに触れたように台湾で大ヒットしただけでなく、中国でも1億3773万中国元²⁰の興行成績を挙げた。このフィルムでは、香港の大スター梁朝偉〔トニー・レオン〕が起用され、中国出身で当時新人の湯唯がヒロインに抜擢されたが、『グリーン・デスティニー』同様、台湾人キャストも一部含まれてはいるものの、それを除けば、台湾を連想させる要素は、ほとんど見られない。

ただ興味深いことに、上記のフィルムが製作された2000年代半ばには、低予算で作られたドキュメンタリー映画が、台湾市場で予想外のヒットを飛ばすという現象も起きていた。1999年の9月に発生した大地震のその後を追った『生命 希望の贈り物』（原題『生命』、呉乙峰監督、2003年）は、2004年に公開されて1041万元の興行成績を得、台南の農民たちの姿を映した『無米楽』（顔蘭権、莊益増監督、2004年）と、体操教室に通う幼稚園児など7人の子供たちと監督の兄であるコーチの奮闘を追った『ジャンプ！ボーイズ』（原題『翻滚吧！男孩』、林育賢監督、2005年）は2005年に公開され、それぞれ600万、300万元の興行成績を得た。特に『生命 希望の贈り物』は、郭力昕によれば、「2004年に台湾で公開されたすべてのジャンルの国産映画で、最高の収益を上げたことになる」という。その上で郭は、人気を集めたこうしたドキュメンタリー映画の特徴は、「センチメンタリズムと脱政治化」にあると指摘し、社会問題を深く掘り下げるのではなく、対象となる人々をヒューマニストとして描いて、観客に同情心や賞賛の気持ちを抱かせるだけにとどまっている、と批判している²¹。ただし、それでも台湾の現実を目を向けたこうしたフィルムが、一定の観客を集められるようになったことは、台湾における市場の変化の兆しと言えるだろう。

こうした点も踏まえ、次節では、『ダブル・ビジョン』のスタッフロールで、「策劃 (Executive Producer)」として名前が掲げられた魏徳聖に焦点を当て、検討を進める。

3. 魏徳聖と『海角七号』

3.1 『海角七号』以前の魏徳聖

1969年に台南で生まれた魏徳聖は、映画を専門に学んだ経験はなく、遠東工業専科学校（現在の遠東科技大学）電機科を卒業後、兵役中に、映画を専門に勉強した仲間話を聞いて、映画界に興味を持ったという²²。しかし映画業界が不景気だったため、先にテレビ業界に入り、知り合いを通じて映画の仕事を紹介してもらいながら、短編映画の自主製作を行っていった。その後、彼は楊徳昌の会社（原子電影公司）に入り、『カップルズ』（原題『麻將』、楊徳昌監督、1996年）では、撮影期間が長くなり、助監督が辞めてしまったため、脚本が書けるという理由で、急遽助監督を務めてもいる²³。ただし長編フィルムを見るかぎり、魏徳聖と楊徳昌の作風には大きな違いがあり、共通性は見えにくい。魏も、「正直なところ、最初から最後まで一度で見通せる芸術映画は一本もなくて、少し見ては映像を止めて、その後少し寝てから、起きて見終える」のが常なので、「月日が経つうちに、私はこの仕事に向いていないのではないか、とだんだんと思うようになった」が、そんなときに楊は、「君は映画の撮り方を学ぶ必要はない。ほかの人間が何を考えているのかは重要ではない。監督が何を考えているかは、君にとっては少しも重要ではない。重要なのは、君が何を考えているのか、だ」という言葉を彼にかけてくれたのだという。魏はそれに励まされ、表現にこだわるのではなく、自分が得意とする、ストーリーを語ることに力を入れるようになる²⁴。

そうして魏は1999年に、1994年に新聞局の優秀脚本に選ばれた自作の「売氷の兒子」をもとに、社会の底辺で生きるある家族の悲劇的なドラマを扱った16ミリフィルムによる『七月天』を撮る²⁵。このフィルムは、内容的に『海角七号』と距離があるが、魏や、彼と同じく楊徳昌のもとで映画作りを始めた鴻鴻²⁶らが、政府の補助金を獲得した短編映画を集めて開いた映画祭「純十六独立影展」（1999年）²⁷に出品され、さらに、受賞は逃したものの

同年の台北電影獎でもノミネートされている。鴻鴻は、このとき台北電影獎の執行長を務めていた陳国富に対し、『七月天』が受賞しなかったことで不満を述べると、その後陳もそれに同意したという。こうした経緯のあと、魏徳聖は、「君にちょっと見てもらいたい脚本がある。プレッシャーを感じる必要はない。ちょっと見てもらえればいい」と陳国富に言われ、渡されたのが『ダブル・ビジョン』の脚本であった²⁸。魏は、陳から監督の打診を受けたが、長編映画を撮った経験がなかったため、一般的な台湾映画のスケールを超える規模の企画に二の足を踏み、その依頼を断っている。結局、監督という名称を用いない形で、魏は『ダブル・ビジョン』の演出を行うことになったが、彼はそれによって、精神的な負担が軽くなり、健康な状態でカット割りなどの作業を行うことができた、と述べている²⁹。

このフィルムは、魏のその後の監督作とも『七月天』とも類似点が少なく、直接的な影響関係を見出すことは難しいが、ジャンル映画として一定の完成度を誇っており、魏の演出能力がある程度証明するものと言える。しかしそれ以上に、豊富な資金に基づく映画製作の経験が、彼のその後の方向性に大きく示唆を与えたと見ることができる。実際、次に彼が自分の初の長編監督作として製作を進めたのは、原住民を主人公とした歴史大作であった。

後に『セデック・バレ』二部作として日の目を見ることになるこの企画について、魏は、台湾の原住民に関するテレビ番組を見たことがきっかけとなり、今では忘れ去られようとしている霧社事件を原住民の視点から新たに解釈しなおす、という歴史映画の構想を抱いたと述べている³⁰。魏が脚本を書き始めたのは、『七月天』の撮影後、ポストプロダクションに入る前で、当時はこの企画を映画化できる確かな見込みがあったわけではなかった。しかし彼は、『ダブル・ビジョン』の製作に携わったことで視界が開け、資金さえあれば、映画を撮る上で不可能なことはなく、あらゆる技術的な問題も解決できることを肌で知り、資金集めを決意するに至る。そして無謀にも彼は、2003年に200万元を費やして、5分間の『セデック・バレ』の予告編を製作し、広く台湾の市民に向けて、資金の援助を求めることになる³¹。しかし当時は、数十万元しか集まらず、そのお金は慈善団体への寄付にまわり、いったんこの企画は凍結された³²。

3. 2 『海角七号』

『セデック・バレ』に代わり、魏徳聖最初の長編監督作となったのが、「二〇〇六年の夏、一か月でシナリオを書き上げ」、「台湾政府の新人監督向け補助金五〇〇万元（約一五〇〇万円）を獲得」³³した『海角七号』であった。陳儒修によれば、「『海角七号』は、『ハイ・コンセプト』映画であり、そのタイトルは簡潔で分かりやすく、また様々な想像と関心を引き起こすことができる」という。そしてこのフィルムの「ハイ・コンセプト」とは、「思いもかけない七人が、（中略）バンド公演を成功させられるか」、「六十年前、届かなかった七通のラブレター」というものである、と述べている³⁴。「ハイ・コンセプト」とは、1980年代から90年代に頻繁に用いられたハリウッドの用語で、「回りにどくなく、たやすく売り込みができ、容易に理解される物語をもっている」³⁵フィルムを指す用語である。また、多田治の言い方を借りれば、このフィルムは、「気軽に楽しんで観られるエンターテインメント的な要素を持たせながら、日本統治時代という台湾固有の歴史・記憶をベースにして、多様な背景をもつ台湾人がひとつに結束していくラストシーンが、人びとの感動を引き起こす」³⁶すもので、芸術性よりも商業性、あるいは大衆性を重視していることは確かである。

『海角七号』は、有名スターも登場せず、撮影も主にロケ地がそのまま使われており、ハリウッドの潤沢な資金に基づく『ダブル・ビジョン』や、壮大な企画で、製作費が3～6億元と概算されていた『セデック・バレ』をはるかに下回る規模のフィルムである。しかしそれでも、当初の予算では1500万元だった製作費は、最終的に一般の台湾映画の4～5倍にあたる5000万元にまで達し、そのため魏は、自宅を抵当に入れるなどして3000万元を調達したという³⁷。ただし魏は、1億元の興行成績がないと赤字になる計算だったが、台湾での1本のフィルムの興行成績は、およそ3000万から5000万元であったから、5000万元を超えれば成功だと思っていた、とも語っている³⁸。

このように損失を覚悟してまで、特に製作費をかけたのは、ラブレターを読み上げていると感じさせる日本語の声をともなって描かれる、日本による植民地統治の終わり日本人の引き揚げをイメージさせる埠頭や船のシークエンスである。魏は、このフィルムでプロデューサーを務めた黄志明が、資

金難を理由に強く反対したにもかかわらず、それを押し切って、こうした映像を実現させた³⁹。台中の酒造工場に設置されたセットをもとに⁴⁰、VFXを用いて撮られたこの映像は、『タイタニック』（原題 *Titanic*、ジェームズ・キャメロン監督、1997年）などのハリウッド映画のクオリティに比べれば、迫力やリアリティの点で劣ってはいる。しかし、ロケーションに基づくローカルな台湾の風景が続くメインのシークエンスとは異質の、ノスタルジックでメルヘンチック⁴¹でもある別世界に観客をいざなう効果は、多少なりともあったと言えるだろう。

ここで『海角七号』の物語の概要について、記しておきたい。

台北から台湾最南端の恒春に戻ったミュージシャンの阿嘉は、恒春鎮鎮民代表会の首席を務める継父の洪の斡旋で、不承不承ながらも、けがをした茂伯の代わりに郵便配達の仕事始める。そのころ、リゾートホテルでは、日本人歌手がメインのビーチコンサートが準備されていたが、町の活性化を望む洪は、前座で出演するバンドのメンバーを地元から選出するようホテル支配人に迫る。そして、売れないモデルの友子は、たまたま他のモデルたちの撮影のアテンドで現地にいたため、バンドのオーディションからコンサートまで立ち会うことになる。選ばれたメンバーは、阿嘉のほかは、原住民の警察官の勞馬や、月琴の名手と自称する茂伯、自動車修理工の水蛙、小学生の大大などの寄せ集めで、やる気のない阿嘉と友子も最初は激しく対立するが、互いの思いを理解し合う中で徐々にまとまりを見せ始める。一方、阿嘉は郵便物の中に、日本統治時代の地名「海角七号」に届いた小包を見つけていた。彼は、その中に入っていた手紙を読んだ友子から、それが、1945年に台湾から日本に引き揚げた日本人教師が、教え子の小島友子に書いたラブレターを、教師の家族が送ってよこしたものであることを聞かされる。コンサートの日、阿嘉は古いラブレターをすでに老年に達したかつての友子に届ける。そして、日本への帰国を伝える友子に、阿嘉は思いを告げ、そしてバンドは舞台に立つ…

黄志明によれば、このストーリーの原型となっているのは、ロック音楽と学園もののジャンルを融合させたハリウッドのコメディ映画『スクール・オブ・ロック』（原題 *School of Rock*、リチャード・リンクレイター監督、2003

年)であったという⁴²。魏も、『海角七号』について、もともと音楽を主題とするドラマというところから構想がスタートし、そこに恋愛の要素が加わったものであると述べている⁴³。そのため、実際のミュージシャンから主要キャストを選んでいくことになったが、そうした点から、魏ののちの監督作『52Hzのラブソング』(原題『52赫茲我愛你』、2017年)との連続性を指摘することもできるだろう。また、ロケ地となる舞台には、伝統楽器である月琴で有名な台湾南部の恒春が選ばれた⁴⁴。

ただし、『海角七号』には、さらにもう一つ重要な要素が加わることになる。魏は、ある郵便配達員が二年間かけて宛先不明の日本からの手紙を届けた、というテレビのニュースを見たことから、若い郵便配達員が、日本の植民地時代の住所に送られたラブレターを届ける、というプロットを思いついたのである⁴⁵。こうして、台北で成功をつかめなかったミュージシャンが、故郷で現地の人々と新たな音楽を奏でることで、都会とは異なる地方の価値が再認識される、というコンセプトが固まるとともに、かつて日本の植民地であった台湾の古い記憶が、ライトな形で織り交ぜられることになった。この要素は、大量の資金を投入して撮影された上述の再現映像が何度も挿入されることで、観客には強く印象づけられるが、主人公たちによるドラマの進行とは、実のところ直接の関係はない。しかしラブレターの文面が、阿嘉が書いた歌の歌詞に反映されたように、この過去の恋のエピソードが、彼と日本人女優の田中千絵が演じるヒロイン友子との恋愛に、奥行きを与える機能を果たしているのは、確かであろう。

日本人の友子は、もともとモデルとなる夢を求めて台湾にとどまっているだけで、不満があれば仕事においてこの地から立ち去ろうとする、いわば部外者にすぎない。彼女は、初期の段階では、バンドの仕上がりを冷笑的に眺めており、現地の人間とは温度差がある。だが、同じく初めは乗り気でなかった男性主人公との関係が深まり、彼が預かっていた古い手紙を読むあたりから、彼女は、輪の中に自然と加わっていく。さらに、コンサートのメインゲストとして招かれた日本人歌手を演じる中孝介は、再現部分で日本人教師役も演じているが、現実の部分では、あたかも『ヤンヤン』でイッセー尾形が演じた大田⁴⁶のような振る舞いで、日本人の女性主人公に接し、最後

に男性主人公が歌う北京語（国語）の「野ばら」⁴⁷に、日本語の歌詞で歌を重ね、様々な折り重なった物語に美しい調和を与える。魏は、虹は、いつの時代でも色と形が同じであること、そして七つの色は、対立せず、相互に包み込むものであることから、このフィルムで表現しようとするものを象徴する重要なモチーフであったと述べているが⁴⁸、それを空に見出し、友子に告げる役割を演じるのも、この日本人歌手であった。

こうした日本人だけでなく、『海角七号』では、台湾の現実を映すように、人物や文化の多様性が、意図的に盛り込まれている。例えば、月琴のような中国大陸発祥で、台湾に根づいた文化のほか、讚美歌のようなキリスト教由来の西洋文化も紹介され、メンバーにも原住民や客家、また漢族でもブルーワーカーの修理工が加わっている⁴⁹。登場人物たちの会話も、北京語と台湾語を中心に、日本語や英語など、多言語が飛び交う形となった。それが最終的に、音楽を介して一つに融合するその高揚感が、このフィルムの大きな魅力の一つであるのは確かだろう⁵⁰。

ただし、それが高揚感を生むことになるのは、その実現が困難に見えたからでもある。監督によれば、このフィルムの主な登場人物たちは、それぞれが傷を抱えていて、「彼らの不満や挫折、夢が『海角七号』の中で爆発する」⁵¹。これは、台湾社会の現実を象徴的に描いていると見ることもできるかもしれない。ただ私は、同時に監督が、傷を持ったこのフィルムの主要な登場人物たちは、みな監督の影を持つ者たちだと述べている点にも注目したい⁵²。いわば、このフィルムにおいて、悪戦苦闘しながらハッピーエンディングに向かおうとしているのは、映画人生をかけて初の商業映画監督作を完成させようとする魏徳聖の姿そのものでもあるのではないか。

そうした視点に立てば、フィルムのモチーフのいくつかが、魏自身と重なることに気づく。魏徳聖は台南出身だが、台北から夢破れて故郷の恒春に戻るフィルムの男性主人公は、まさに映画産業の中心でもある台北から遠く離れた南部の地方で、映画を撮る監督の立場と一致する。彼が助監督を務めた『カップルズ』、事実上の共同監督として深く参与した『ダブル・ビジョン』は、いずれも台北を舞台とした、犯罪など都会の暗部に関わるフィルムであった。しかし、失敗すれば二度と監督をする機会が訪れないかもしれない

ような状況下で、何とか資金を集めてフィルムの製作準備を進めていた魏がこのとき選んだのは、まったく別の道だった。魏は、洗練された映像や、高尚な語り口を捨て、スター不在の出演者たちや現地のエキストラらによって半ば即興的に作られる、世代を超えたローカル性あふれるハッピーエンディングのドラマに運命を賭け⁵³、そして思いがけず、興行的に大成功を果たしたのである。

もちろん、魏やプロデューサーたちには、それなりの目算はあったのかもしれない。実際、魏徳聖は、脚本を書いた後、ビジネスに関する色々な資料を参考にしながら、観客が納得できるモデルが何かを考えた上で、どの程度まで自分がそのモデルを実現できるかしっかりと算盤をはじいたことで、期待する基本の興行成績である5000万台湾元は、クリアできるのではないかと自信を持った、と述べている⁵⁴。また、配給を担当したブエナビスタ（博偉）は、独自の調査をもとに、口コミを重視し、台湾の数十の都市で試写会を実施するという、台湾ではそれまで例のなかった宣伝活動を行っており、それが功を奏した可能性もある⁵⁵。だが、このフィルムが台湾映画市場において、中国語映画としては歴代最高の興行成績をたたき出し、一種の社会現象となることは、おそらく誰も予想できなかったであろう。これには、公開された2008年の8月下旬において、2007年のアメリカの脚本家組合のストライキが遠因となって、人気を呼ぶハリウッド映画の公開が非常に少なかったことや、二つの巨大台風が台湾を襲う予報が外れて台風休暇をもてあそぶ人が多かった、といった偶然が重なったことも大きかったかもしれない⁵⁶。しかし確かなのは、『海角七号』の公開開始から間もなく公開された『Orz ボーイズ!』（原題『囧男孩』、楊雅喆監督、2008年）をはじめ、台湾市場における台湾映画への注目度が一気に高まるとともに、台北中心だった映画興行にも変化が生まれ、中南部の市場も拡大傾向を見せ始めたことである。かつて台湾全土の興行成績は、台北周辺が半分、残りの地域が半分を占めると言われてきたが⁵⁷、『海角七号』⁵⁸のあと、こうした台湾のローカル色が強いフィルムを中心に、台北以外の地域で、以前より観客が多く映画館を訪れるようになったのだ。

こうした状況の中で、魏徳聖は、資金集めに依然苦勞しながらも、一度は

あきらめた企画、すなわち台湾独自の歴史や文化に根ざした『セデック・バレ』二部作を完成させ、大ヒットに導くことになる。

3.3 『セデック・バレ』以降

『セデック・バレ』は、日本による台湾併合から、霧社事件前後に至る時期の台湾原住民、特にセデック族と日本人植民者たちとの関係および両者の対立を描く上で、中国語（台湾語、北京語）がほとんど話されず、セデック語など原住民の言葉と日本語とが中心言語となる世界を作り上げた。もちろん1945年以前には、台湾でも日本語映画が製作されていたし、植民地統治が終わって以降は、多くの台湾語映画が製作され、客家語の映画も作られた。さらに2008年には客家の人々を主人公に、日本による台湾支配への抵抗の歴史を題材とした『1895』（洪智育監督、2008年）のように、『セデック・バレ』の先駆けと言えるようなフィルムも撮られている。しかし『セデック・バレ』は、漢族が観客の多くを占める台湾市場に足場を置く商業映画でありながらも、冒頭や一部の登場人物を除き、漢族あるいは中華の要素が極力排除された点で、非常に特異なフィルムと言えるだろう。

このように魏徳聖は、『ダブル・ビジョン』の撮影を経たのち、『海角七号』と『セデック・バレ』において、中国（を含む世界）とは異なる台湾の独自性に光を当て、そのあり方や文化の価値を称揚することで、多くの台湾人観客をひきつけ、台湾映画の新たな魅力を広く認識させたと言える。ただしその一方、台湾でのヒットを承けて中国でも公開されたものの、『海角七号』の興行成績は2300万中国元、二部作を一つにまとめた『セデック・バレ』の中国版は1662万中国元と、決して低いとは言えないが、台湾ほどの興行成績を挙げるには至らなかった。その理由として最も大きいと考えられるのは、台湾人以外にとってなじみ深いとは言えない、そのローカル性の強さにほかならない。

もちろん多くの台湾映画にとって、最も重要なのは台湾市場であろう。しかし2010年に発効したECFA（Economic Cooperation Framework Agreement 海峽兩岸経済合作架構協議）によって、外国映画の公開数の制限枠から台湾映画が外れることになり、台湾映画にとって中国は、より明確に計算しうる市

場に変化したのも事実である。しかも例えば、台湾市場における全公開作の興行成績の総計は、2008年が24億8556万、2009年が30億4214万、2010年が28億1338万台湾元だったのに対し⁵⁹、中国の映画市場は、2008年が43億、2009年が62億、2010年が102億中国元と⁶⁰、規模で台湾を圧倒するとともに、成長も著しかった。2008年から2010年における中国元1元の価値は、レート換算すると台湾元の4～5元に相当するから、軽く見積もっても、中国市場の規模は、台湾の約10倍以上であり、さらにその数字は拡大基調にあった。これは、映画産業に従事する者たちにとって、決して座視できるものではない。

しかし、魏徳聖のフィルムの例もあるように、台湾でヒットしたフィルムであっても、すべてが中国市場で同様に観客を集められるわけではない。例えば、台湾の夜市を描いた『ナイトマーケット・ヒーロー』（原題『鶏排英雄』、葉天倫監督、2011年）は、台北および周辺地域では5180万9370台湾元と、2011年の中国語映画で第4位の興行成績を記録したが⁶¹、中国では129万中国元にとどまった。ただ、作家の九把刀が、自身の経験に基づく小説を映画化した『あの頃、君を追いかけた』⁶²のような例もあった。このフィルムは、台湾でも4億台湾元を超える予想外の大ヒットとなったが、さらに当時、香港市場でも6186万香港ドル⁶³と、台湾映画として史上最高の興行成績を挙げただけでなく、中国でも7650万中国元を稼ぎ、中国においてノスタルジックな学園青春ものというジャンルの需要を掘り起こす役割を演じた。そして、台中の合作映画を中心に、台湾と中国という二つの市場に受け入れられるジャンル映画の製作が、その後積極的に見られるようになる。

ただし魏徳聖は、そうした動きに追従したとは言いがたい。『セデック・バレ』二部作に続く彼の監督作『52Hzのラブソング』は、ミュージカル風の恋愛映画であり、ジャンル映画の一種に入らざろうし、『海角七号』の主要キャストのカメオ出演も楽しく、決して悪い出来だとは言えない。魏徳聖はインタビューで、『KANO』の製作が終わった後、歴史ものに疲れ、小規模で楽しい映画を作りたいという思いからこのフィルムに着手したと述べている⁶⁴。しかし台北電影委員会の協力のもと、台北やその周辺を舞台にし、その魅力を映し出すことに力点が置かれたほか⁶⁵、キャストもみな台湾で活

動するミュージシャンや俳優ばかりで、幅広い地域の観客を射程に入れたフィルムではなかった。例えば、このフィルムには、台北市長（2014年～）の柯文哲が特別主演しているが、台湾の観客以外で、それに気づくことができるのは、きわめて少数だろう。結局、このフィルムは、明確なターゲットを定めることができず、中国では137万中国元、さらに台湾でも4627万台湾元と、過去の彼のフィルムに比べ、大幅に低い興行成績に終わった。

その後、魏徳聖が取り組んでいるのは、『セデック・バレ』で描いた時代をさらにさかのぼった台湾の歴史であるが、実はこれも、『海角七号』以前から彼が温め続けてきた企画である⁶⁶。報道によると、「1624年を背景に、3本の劇映画とドキュメンタリー、アニメーション各1本の計5作品を制作する計画」で、「劇映画ではそれぞれ、シラヤ族の狩人、漢人の海賊、オランダ人宣教師を主人公とし、当時の台湾における異なるエスニックグループの物語を描く。総製作費は45億元（約162億円）を見込む。そのうち劇映画3作は、2024年、2025年、2026年の12月31日に1作ずつ上映する予定」であり、撮影開始は2021年8月と伝えられている⁶⁷。

このように、魏徳聖は、政権が変わり、社会や経済の動きに変化が生じても、台湾独自の題材に取り組み続けていると言えるかもしれない。しかし、この遠大な計画が無事に日の目を見るかは、未知数であり、台湾映画市場および産業の今後の動向に大きく左右される可能性は高いだろう。

おわりに

WTO加盟に代表される台湾経済のグローバル化の進展に際し、対応を迫られた台湾映画は、ローカルな要素をフィルムに組み込むことで、台湾市場での存在感を高めるに至った。その萌芽の一つが『ダブル・ビジョン』であり、最大の成功例が『海角七号』である。容易に想像できるように、こうしたフィルムが受け入れられたのは、台湾人意識の高まりが大きな要因であるだろう。2000年から2008年まで続いた民進党政権が終わりを迎えても、その流れは変わったとは言えない。2008年に総統に就任した国民党の馬英九は、

対中関係の改善を推し進めたが、その一方で、そうした意識の変化にも配慮している。小笠原欣幸は、馬英九総統の時代に台湾人としての自己認識が強まった、とした上で、さらに次のように述べている。

馬英九は、総統選挙を戦うため2007年に国民党の路線を「台湾化」に切り替えた。(中略) 2008年と2012年の総統選挙の争点は、「統一か、独立か」ではなく、中華民国・台湾が国家であることを前提に、台湾は中国とどうやってつきあうかが問われた。馬英九は選挙戦で「台湾優先」、「私も台湾人」と訴えた。民進党は、「それは選挙目当て」、「詐欺」と批判したが、台湾の方向を問う総統選挙で統一を主張する候補はいな^マこと、そして「中国」はネガティブな意味で言及されることの効果は大きい。馬政権登場後、「台湾アイデンティティ」がさらに強固になり、統一支持が増えないというのは当然の帰結と言ってよい。⁶⁸

『海角七号』が公開された2008年は、まさに馬英九が総統選挙に勝ち、国民党が政権に復帰した年であった。川上桃子と松本はる香は、「2008年、2012年の総統選挙における馬英九の勝利の背後には、急速な経済発展を遂げ、台湾の産業・企業に不可欠な生産拠点、さらには広大な市場へと発展した中国との関係改善を望む台湾社会の現実的な選択があった」とするとともに、「馬英九政権期の8年は、台湾が中国との関係において直面するディレンマが先鋭化し、台湾社会が『パンと愛情』、『自立と繁栄』のあいだで大きく揺れ動いた時期でもあった」⁶⁹とする。そして『海角七号』や『セデック・バレ』が、台湾の社会や文化、歴史に基づく新たな商業映画の道を開拓した一方、それとは異なる、中国市場を意識した商業映画もまた、別の発展の可能性を探ることになるのだ。いわば、WTO加盟後に高まった台湾映画のグローバル化の流れは、アメリカや日本といった先進国が中心となる世界から、言語や文化の共通性が強くみられるとともに、経済的関係が深く、人の移動も多い中国を中心とするものへと、シフトしていったと見ることができる。

『海角七号』のヒットは、確かに、台湾市場に力点を置いたローカル化した内容のフィルムの製作を台湾映画産業内部で活発化させる大きな原動力となった。ただしそれはある意味、グローバル化、さらに中国との経済関係緊密化に向かう台湾社会の変化と裏表の関係にあるとも言えるだろう。つまり、ハリウッド映画が市場に君臨し、さらに中国映画の勢いが増していくという情勢下で、台湾的な題材自体がニッチ化し、独自の商業性を備えることになった。そしてそれに対し、台湾の映画製作者が力を注ぎ込むことで、そうしたローカル性の強いフィルムが、さらに観客をひきつけ、共感を呼ぶようになったのではないか。

その意味で、次に検討すべきは、台中合作映画に代表される、中国映画産業および市場を重視したフィルム群と、台湾映画産業および市場との関係になるが、紙幅の関係で、それについては、他日改めて論じることとする。

注

- 1 聞天祥「2008台湾電影：屬於新銳的一年」（『2009年台湾電影年鑑』国家電影資料館、2009年）、18頁。なお参考までに記すと、2001年から2010年までの台湾元対日本円の為替レートの数値は、およそ2.6から3.9の間を推移している。
- 2 本論文では、特に注記した場合をのぞいて、台湾映画の台湾市場における興行成績は、以下のサイトを参照し、通貨の単位は台湾元とした。なお数字はいずれも概数である。「票房」『中華民國剪輯協會ホームページ』<http://neweforu.weebly.com/24433352223489224773332873603926009.html>（閲覧日2020年9月2日）。
- 3 例えば、以下のものを参照。星野幸代「台湾映画『海角七号』における日本—『野ばら』をめぐって」『言語文化研究叢書』第9号、2010年3月、31-42頁；林ひふみ『中国・台湾・香港映画のなかの日本』明治大学出版部、2012年、238-259頁；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、2013年6月、40-54頁。
- 4 郭力昕「『海角熱』退燒之後—台湾電影的格局与未来」（『2009年台湾電影年鑑』）、53頁。
- 5 黄勻祺「2000年後台湾電影產業的轉向—去在地化与再次在地化」『当代電影』2012年第10期、130頁。ただし原文では2010年の値が「7.13パーセント」となっていたため、以下のホームページからダウンロードできるデータをもとに修正した。

- 「歴年文化統計資料查詢（全国電影票房）」『文化部 文化統計ホームページ』
https://stat.moc.gov.tw/HS_UserItemResultView.aspx?id=9（閲覧日2020年8月11日）。
 ただし2020年9月11日現在、このサイトでは2016年以前の情報が見られなくなっている。
- 6 本論では、中国系の人名は基本的に漢字で表記した。ただし日本において、西洋人式のファーストネームを含んだ言い方や広東語発音に基づくカタカナ表記が一般的な人物の場合、漢字表記の後にカタカナでそれを付記した。
- 7 聞天祥『過影—1992—2011台湾電影総論』書林出版、2012年、122頁。
- 8 斉隆壬「2005～2008台湾電影与新新導演顕像」『電影芸術』2009年第3期、53頁。
- 9 これは、中国市場で得られる利益について、配給側と製作側であらかじめ割合を設定し、それに応じて配分する方式を指す。
- 10 以上、阿部範之「監督の領分—中国映画産業の動向と陳凱歌作品の変遷を巡って」『GR—同志社大学グローバル地域文化学会 紀要—』第13号、2019年10月、8-9頁。
- 11 同上、12頁。
- 12 「総統拝会李安及其父親李昇（中華民國90年4月24日）」『中華民國總統府 公式ホームページ』、<https://www.president.gov.tw/NEWS/2722>（閲覧日2020年8月9日）。
- 13 聞天祥『過影—1992—2011台湾電影総論』、158頁。
- 14 「製作総体検：製片經理黃志明」（黃婷『双瞳 研究読本』台湾国際角川書店、2002年）、39頁。詳細については、以下も参照。「【製片】黄志明—為台湾電影写歷史的人」（麦立心著、許斌撮影『夢想叫我起床—如果没有夢，人生剩什麼？台湾電影人的熱血故事』遠流、2017年）、24-27頁。
- 15 以上、陳国富「華語電影的另類教材—陳国富筆談」『当代電影』2014年第7期、31-35頁；「陳国富芸術年表」『当代電影』2014年第7期、41-43頁。
- 16 野副正行『ゴジラで負けてスパイダーマンで勝つ—わがソニー・ピクチャーズ再生記』新潮社、2013年、154頁。
- 17 以上、同上、168-169頁；陳国富「華語電影的另類教材—陳国富筆談」、32頁；「『風声』再起—陳国富」『台湾光華雜誌』2009年12月、<https://www.taiwan-panorama.com/Articles/Details?Guid=a91d97cd-961c-46d9-8552-a8ef97296120&CatId=8>（閲覧日2020年7月16日）。
- 18 以上、小野、魏德聖、黄志明「台湾電影的『賽德克・巴萊』—楊德昌『麻將』、陳国富『双瞳』到魏德聖与黄志明『海角七号』、『賽德克・巴萊』的世代傳承」（小野、陽光衛視『翻滾吧，台湾電影：看台湾電影人如何十年翻身，翻出台灣人特有的熱血奮闘精神』麦田出版、2011年）、82-83頁。なお上記によれば、2001年の台湾市場における台湾映画の興行成績の合計は、1000万元にも満たなかったという。
- 19 この小説については、楊德昌も映画化を検討していたことが知られている。なお小説の日本語訳は以下を参照。アイリーン・チャン『ラスト、コーション 色・

- 戒』南雲智訳、集英社文庫、2007年。
- 20 以下も含め、本論文における中国大陸の映画興行成績のデータは、特に注記した場合をのぞいて、『芸恩endata』の「数据榜单」(<http://www.endata.com.cn/BoxOffice/index.html>)を参照した(閲覧日2020年9月8日)。なお2007年における中国元対日本円の為替レートの数値は、およそ14から15の間を推移している。
 - 21 以上、郭力昕「センチメンタリズムと脱政治化：現代台湾におけるドキュメンタリー文化の問題」(桜田直美訳)『Documentary Box』25号、2005年8月、<https://www.yidff.jp/docbox/25/box25-2.html>(閲覧日2020年9月3日)。
 - 22 魏徳聖、連偉翔「試別人不敢試の一魏徳聖訪談」『電影芸術』2009年第3期、75頁。
 - 23 以上、小野、魏徳聖、黄志明「台湾電影的『賽徳克・巴萊』—楊徳昌『麻将』、陳国富『双瞳』到魏徳聖与黄志明『海角七号』、『賽徳克・巴萊』的世代伝承」、74-77頁。
 - 24 以上、以下のインタビュー集を参照。蕭菊貞『我們這樣拍電影』大塊文化、2016年、209頁。
 - 25 聞天祥『過影—1992—2011台湾電影総論』、107-110頁。
 - 26 鴻鴻と楊徳昌の関係については、以下を参照。鴻鴻「彼は真の意味で未来のために映画をつくる監督でした」(聞き手・構成：伊藤文紘、通訳・翻訳：馬君馳)(田中竜輔、山本純也編『エドワード・ヤーン—再考／再見』フィルムアート社、2017年)、46-77頁。
 - 27 これに関しては、以下も参照。鄭秉泓「再見純十六，向台湾独立影像致敬」『鳴人堂』2016年9月30日、<https://opinion.udn.com/opinion/story/10012/1993901>(閲覧日2020年9月7日)。
 - 28 小野、魏徳聖、黄志明「台湾電影的『賽徳克・巴萊』—楊徳昌『麻将』、陳国富『双瞳』到魏徳聖与黄志明『海角七号』、『賽徳克・巴萊』的世代伝承」、80-81頁。
 - 29 同上、84-85頁。
 - 30 魏徳聖、連偉翔「試別人不敢試の一魏徳聖訪談」、78頁。
 - 31 以上、小野、魏徳聖、黄志明「台湾電影的『賽徳克・巴萊』—楊徳昌『麻将』、陳国富『双瞳』到魏徳聖与黄志明『海角七号』、『賽徳克・巴萊』的世代伝承」、90頁。
 - 32 曾芷筠「用叛逆完成不可能的任務—『賽徳克・巴萊』導演魏徳聖」(王昀燕主編、放映週報編輯群著『紙上放映—探看台湾導演本事』書林出版、2014年)、367頁。
 - 33 以上、林ひふみ『中国・台湾・香港映画のなかの日本』、240頁。
 - 34 以上、陳儒修「『海角七号』における時間と空間の交錯」(小出道也訳)(星野幸代ほか編『台湾映画表象の現在—可視と不可視のあいだ』あるむ、2011年)、94-95頁。
 - 35 スティーヴ・ブランドフォード、バリー・キース・グラント、ジム・ヒリアー

- 『フィルム・スタディーズ事典—映画・映像用語のすべて』杉野健太郎、中村裕英監修・訳、フィルムアート社、2004年、275頁。
- 36 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『ウンタマギル』のアナロジー論」(星野幸代ほか編『台湾映画表象の現在—可視と不可視のあいだ』)、107頁。
- 37 「『海角七号』喜歡、還是非常喜歡？」『南方周末』2008年10月30日号、D21面。
- 38 以上、魏德聖、連偉翔「試別人不敢試的—魏德聖訪談」、76-77頁。
- 39 小野、魏德聖、黃志明「台湾電影的『賽德克・巴萊』—楊徳昌『麻將』、陳国富『双瞳』到魏德聖与黃志明『海角七号』、『賽德克・巴萊』的世代傳承」、86頁。
- 40 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、2015年、272頁。
- 41 藤井省三は、『海角七号』の中のリアリティに欠ける部分に注目し、このフィルムは「メルヘンや童話という視点からも読み解く必要がある」と述べている。これについては、以下を参照。藤井省三「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』(特集：台湾—走向世界・走向中国) Vol.36、2012年3月、139-140頁。
- 42 唐梅文「專訪『海角七号』製片黃志明」(『2009年台湾電影年鑑』)、49頁。
- 43 魏德聖(口述)「自己做球給自己」(果子電影資料提供、大塊文化編集『海角七号和他們的故事』mark073、大塊文化、2008年)、10頁。
- 44 魏德聖、連偉翔「試別人不敢試的—魏德聖訪談」、76頁。
- 45 「『海角七号』喜歡、還是非常喜歡？」、D21面。ただし、このニュースのもとになった郵便配達員の丁滄源によると、費やしたのは二年ではなく、実際には二日だったという。これについては、以下を参照。「海角七号本尊 丁滄源送信40年」『中華電視公司』2008年10月20日、
<http://news.cts.com.tw/cts/entertain/200810/200810200255009.html> (閲覧日：2020年12月10日)。
- 46 楊徳昌は、大田という人物は、『ヤンヤン』の主人公であるNJにとって天使のような存在であるという見解を示しているが、それについて陳儒修は、「NJが大田に出会ったとき、NJの人生は様々な問題でいっぱい、大田は何か解決策を講じてくれたわけではなく、NJに自分のことについてちょっと話し、またNJの直面している状況に理解を示しただけであったが、そんなさりげない振る舞いが、彼らをすぐさま長年の友人のようにする」と述べている。これについては、以下を参照。陳儒修「見たもの、聞いたものを信じてよいか?—『ヤンヤン 夏の想い出』の構造と対比」(星野幸代訳)(星野幸代ほか編『台湾映画表象の現在—可視と不可視のあいだ』)、57頁。『海角七号』において、友子と日本人歌手が交流する場面はあまり多くないが、会場に向かう車の中で、彼が友子の疲れに気づき、空に虹を見出す短いシークエンスは、言葉を介さずとも、相手の心境を理解すること

- ができる大田=天使のような、一般人とは異なる存在として、彼を描いてみせていると言える。
- 47 これに関する論考として、以下を参照。星野幸代「台湾映画『海角七号』における日本—『野ばら』をめぐって」、31-42頁。
 - 48 魏徳聖、連偉翔「試別人不敢試的—魏徳聖訪談」、77頁。なお、『セデック・バレ』二部作においても、虹は重要なモチーフとなっている。
 - 49 同上、76頁。ちなみに、魏徳聖自身はキリスト教徒であり、屏東出身の彼の妻は客家である。
 - 50 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『ウンタマギルー』のアナロジー論」、107頁。
 - 51 以上、魏徳聖、連偉翔「試別人不敢試的—魏徳聖訪談」、76頁。
 - 52 以上、同上、76頁。
 - 53 魏徳聖は、『セデック・バレ』の予告編は、私にとって小さな賭けだったが、『海角七号』のときは、負けたら生涯何もかも失うような、命を賭けた勝負だった、と述べている。これについては以下を参照。蕭菊貞『我們這樣拍電影』、210頁。
 - 54 同上、211-212頁。
 - 55 李亦中、郭咏萱『『海角七号』風靡宝島探究』『当代電影』2009年第6期、54-55頁。
 - 56 陳儒修『『海角七号』における時間と空間の交錯』、92-94頁。
 - 57 例えば以下を参照。藍祖蔚「電影大路苦行記」（同主筆『光影上路：高雄 電影 故事』高雄市電影館、2013年）、64頁。
 - 58 『海角七号』の興行成績の合計は、約5億3000万元とされるが、台北および周辺地域における2008年の興行成績は、下記のサイトによれば、約2億3069万元となっており、台北以外での割合が比較的高かったことが分かる。これについては、以下を参照。「2008台北市電影票房排行榜」（2008年12月29日）『Wayback Machine』、<https://web.archive.org/web/20090312015007/http://www.taipeiibo.com/2008.htm>（閲覧日2020年9月25日）。
 - 59 王清華「2010年中外電影市場総覧」（『2011年台湾電影年鑑』国家電影資料館、2011年）、42頁。
 - 60 ジェトロ・コンテンツ産業課「中国コンテンツ市場調査（6分野）」（2012年11月）『日本貿易振興機構（ジェトロ）ホームページ』、https://www.jetro.go.jp/ext_images/jfile/report/07001145/report.pdf、12頁（閲覧日2020年9月3日）。
 - 61 王清華「2011年中外電影市場総覧」（『2012年台湾電影年鑑』国家電影資料館、2012年）、50頁。
 - 62 このフィルムに関しては、以下の拙論を参照。阿部範之「九把刀、郭敬明の監督作品と2010年代の中国映画産業」『野草』第101号、2018年10月、124-144頁。
 - 63 「2011年全年十大最売座非香港影片」『HONG KONG BOX OFFICE LIMITED』、

- <https://web.archive.org/web/20180308041642/http://www.hkbo.com.hk/top10.html?year=2011>（閲覧日2020年9月12日）。
- 64 「專訪《52赫茲 我愛你》導演魏德聖」『YouTube 台北市電影委員會チャンネル』（2017年1月23日）、<https://www.youtube.com/watch?v=t3vEdtqBXXA&list=UUegZtq43QsbmWjkKXqWccnQ&index=130>（閲覧日2020年9月12日）。
- 65 「《52赫茲我愛你》打造台北幸福城市 捷運進站音樂浪漫上線」『台北市電影委員會ホームページ』（2017年1月17日）、<https://www.filmcommission.taipei/tw/MessageNotice/NewsDet/4932>（閲覧日2020年9月12日）。
- 66 この企画の構想が固まっていく過程については、2001年7月から2002年2月までの日記を主とする、以下の魏德聖の著作を参照。魏德聖『黄金魚将・撒母耳—魏德聖的蟄伏与等待』遠流、2014年。
- 67 王心好「ウェイ・ダーション監督「台湾三部曲」、永瀬正敏にオファー」（名切千絵編集）『フォーカス台湾ホームページ』<http://mjapan.cna.com.tw/news/aart/202009030001.aspx>、2020年9月3日（閲覧日2020年9月4日）。
- 68 小笠原欣幸「馬英九政権期の台湾の対中認識と政策」『小笠原ホームページ』2014年2月22日、<http://www.tufs.ac.jp/ts/personal/ogasawara/analysis/taiwansviewandpolicytowardchina.pdf>、3頁（閲覧日2020年9月1日）。
- 69 以上、川上桃子、松本はる香「中台関係のダイナミズムと台湾の政治経済変動」（序章）（同編『中台関係のダイナミズムと台湾—馬英九政権期の展開』アジア経済研究所、2019年）、19頁。

魏德聖和21世紀00年代的台灣電影產業： 以《雙瞳》和《海角七號》為主

阿 部 範 之

本文旨在以導演魏德聖的經歷為線索，討論在21世紀00年代台灣電影拍攝環境發生變化的情況下獲得巨大成功的影片《海角七號》應該如何定位的問題。那個年代，在台灣市場最受歡迎的是好萊塢影片，而台灣影片所占的市場份非常有限。2000年所拍攝的《臥虎藏龍》，雖然導演李安是台灣人，但突破台灣電影的束縛，在全球的體制下進行拍攝而在世界上大獲成功。更具台灣風格的影片《雙瞳》是作為好萊塢亞洲戰略的一部分拍攝的影片，它兼顧了全球性和地域性。令人遺憾的是，像這樣的影片並不多見。參加過該片創作的魏德聖試圖運用他的經驗，拍攝一部以原住民為題材的大片，但未能如願。而後他拍攝了一部更加注重商業性、大眾性的、以台灣南部為拍攝背景的影片《海角七號》。為了反映台灣的現實，《海角七號》着重刻劃人物和文化的多樣性，最終借助音樂使之渾然一體，其令人振奮的感覺是這部影片的巨大魅力所在，從中也可以看出導演第一次挑戰商業影片所付出的努力。這部影片在商業上取得很大的成功，但它在中国市場未能取得與台灣相同的業績。《海角七號》的成功，的確已成為台灣電影業激活影片創作的巨大推動力，使其重点放在台灣市場，實現地域化。然而在某種意義上也可以說，它與面向全球化、進而密切與中國的經濟關係的台灣社会所發生的變化是密不可分的。