

台湾映画『海角七号』（2008）の《野ばら》に見る「融和」

—— ライトモチーフに示される非優位的日本表象 ——

原 口 直 希

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻

〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 本稿は「融和」における日本表象への注目を通して作品に内在する台湾ナショナリズムの高揚をもたらすものの存在を明らかにするものである。

バックステージ・ミュージカルとして構成された『海角七号』において音楽は物語を駆動する役割を果たしている。そして《1945》と《野ばら》というライトモチーフの結合および《野ばら》の歌詞には日本人教師と台湾人小島友子の「融和」が見出される。

しかしそこでは音楽的特性を取り込む形で《1945》の主題が《野ばら》によって置換され、さらにラストシークエンスの音楽全体の配置は《1945》に対する抑圧的印象を与え、日本人教師の思いは《野ばら》の一部として示されている。他方で《野ばら》は一切の音楽的特性を失っていない。その結果《1945》は、非優位的日本表象ともいべきものになっており、そこには「融和」というよりもむしろ、ある概念がより高次の概念に包み込まれる包摂が見いだされる。

その結果『海角七号』には、エスニックグループ間の融和のみならず、日本人の包摂が看取される。そして作中に複数存在する日本の帝国主義的諸政策にまつわるモチーフ、および台湾ナショナリズムの起源を考えるならば、『海角七号』による台湾ナショナリズムの高揚は、エスニックグループ間の融和と日本人の包摂の相乗効果によってもたらされたと考えられる。

は じ め に

暉峻創三など複数の論者が指摘するように 2000 年代の台湾映画は台湾人観客から嫌われ、年間公開本数は 20 本前後、国内シェアは 0 % 台から 2 % 台にとどまるなど産業として壊滅寸前の状況にあった¹⁾。しかしながら 2008 年公開の魏徳聖監督による『海角七号』は全国的な社会現象を巻き起こし、台湾映画史上最高の興行収入をあげるに至った²⁾。

このように特異な様相を呈した『海角七号』の受容に関しては、台湾のナショナルフィルムセンター（国家電影中心）が一年毎に発行する『台湾電影年鑑』において当該年を概括する聞天祥が以下のように述べている。「魏徳聖の『海角七号』

はこの 20 年間で最もセンセーショナルな映画現象となった。〔中略〕台湾の観客が長く台湾映画に対して抱いていた、無味乾燥で難しいという印象も緩和し、近年の「愛台湾」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³⁾。ここで聞天祥が「愛台湾」や「国民映画」との語彙を用いている点に顕著のように、『海角七号』の受容においては台湾ナショナリズムの高揚がもたらされるという特徴があった⁴⁾。

他方で肝心の作品の内容に関しては、たとえば上述の『台湾映画年鑑』において映画批評家の郭力昕が『海角七号』の興行的成功に関する同時代の映画監督の心境について「このように多々通俗的で、特色に欠け、メッセージ性すらも欠落した作品が、もしも台湾映画における今後の模範と歩むべき方向性になるならば、それはなんと耐え難

いことであろうか⁵⁾と述べている。また野崎敏は『海角七号』を指してそれが何故台湾人からの高評価を得ているのかを理解できないと述べ、石坂健治もそれに同調している⁶⁾。これらに見られるように、『海角七号』は国内外の映画批評家および映画研究者といった専門家から先行する台湾ニューシネマに比して芸術性に欠けると判断され、作品の美学的要素が等閑視されてきた。その結果、『海角七号』の内容をめぐる議論の大半は魏徳聖の発言を敷衍するものに留まっている。

それでは魏徳聖がどのように発言してきたのかというと、たとえば2009年2月の『中国電影報』紙のインタビューにおいて以下のように述べている。「『海角七号』において私はある種の包容、融和といった感情を伝えたかった。〔中略〕作中における7人の主要人物は虹の7つの色を構成しており、皆がお互いを受け入れるときに虹は出現するのだ⁷⁾。さらに日本版DVDに収録されたインタビューでは、「60年前に叶わなかった恋を別の男女が叶えることで愛を昇華させている。観客に満足感を与えているんだ。愛の遺憾に、60年の時を経て新たな価値が加わった⁸⁾」と述べている。このように魏徳聖は作品のテーマとして「融和」を挙げ、7人の主要登場人物に呼応する7色の虹のモチーフを用いてそれを描こうとしたことを明らかにし、さらに60年前の日本人教師と台湾人女性小島友子の恋愛における「愛の遺憾」の昇華をも企図していたことを明かしている。

なお魏徳聖が「融和」をどこまで厳密に定義しているのかは定かでないものの、それは清朝期の分類械闘⁹⁾や戦後の省籍矛盾¹⁰⁾などの、台湾において社会的分断をもたらしてきたエスニックグループ間の対立の克服を指すものとして理解されている¹¹⁾。そしてたとえば2009年2月の『人間福報』紙の社説は、作中に登場する複数のエスニックグループに触れたうえで以下のように述べている。「今はまさに台湾が融和によって省籍の悲劇を終わらせ、互いを尊重することで省籍コンプレックスを解消し、感動によって心から手を繋ぎ合う大切な時期である。人々は遂に「愛台湾」と省籍には何の関係もないことをはっきりと見て取ったのだから¹²⁾。ここで「融和」に絡めて

「愛台湾」との語が用いられている点に顕著なように、台湾に根差した歴史、風土、文化などを核に据え、エスニックグループ間の対立を克服し、それぞれのエスニックグループがその特性を保持したまま台湾人として1つに「融和」することは、台湾人にとってのナショナルな課題であり続けてきた。そのため作中においてその「融和」が描かれているのであれば、『海角七号』を台湾ナショナリズムの高揚をもたらす作品と位置付けることができる。

しかしながら『海角七号』を単に「融和」を描く作品とすることに難しさを感じるのは、作中に牡丹社事件¹³⁾や植民地統治など日本の帝国主義的諸政策にまつわる事象がモチーフとして用いられ、その「融和」に日本人が含まれているように見えるためである¹⁴⁾。若林正丈が指摘するように台湾ナショナリズムは戦前の日本による植民地統治への抵抗を起源とし¹⁵⁾、上述のモチーフはまさにその抵抗すべき対象に当たる。一方において自らが帝国主義的に支配された事象が描かれながら、他方においてその支配者であった日本人も台湾の各エスニックグループと同様に皆で対等に「融和」するというのでは、台湾ナショナリズムの高揚はもたらされない。台湾ナショナリズムが高揚するには単なる「融和」を越えた何かがあるはずである。

これを受けた本稿では、なぜ日本人を含む「融和」により台湾ナショナリズムの高揚がもたらされるのかという問いに対して、日本表象への注目を通して、作品に内在する台湾ナショナリズムの高揚をもたらすものの存在を明らかにする。なおその手法としては、映画学の慣習に従い加藤幹郎のいう「理想的観客」¹⁶⁾を念頭に台湾人の「理想的観客」を想定し、既存の研究において等閑視され、議論の進展が遅れる原因となっている映画の美学的要素の分析を行う。また特に言及のない限り外国語の翻訳は筆者による¹⁷⁾。

1. エスニックグループ間の「融和」と音楽

ここで『海角七号』のあらすじを確認する。

1945年12月25日、日本人教師は敗戦に伴い

恋仲にあった台湾人女性の小島友子を台湾に残して引揚船で日本へ向かい、その途上で自身の思いを7通の手紙に綴る。時が下り2007年夏、首都台北でミュージシャンとなる夢に破れた阿嘉が南部の恒春へ帰郷すると日本人歌手中孝介の前座バンドを結成する話が持ち上がっていた。急遽阿嘉は素人同然の5人とバンドを結成し、さらにマネージャーとして売れないモデルの日本人トモコ¹⁸⁾も加わる。個性の強いメンバーは衝突しつつも理解を深め、その過程で阿嘉とトモコは一夜を共にする。一方、臨時郵便配達員となった阿嘉は「海角七番地」という存在しない住所への日本からの郵便物を見つけ、そこには日本人教師が小島友子に宛てた7通の手紙が入っていた。ライブ直前、阿嘉は老婦小島友子へ手紙を届け、さらにステージ上で阿嘉とトモコの恋愛は成就する。そして自宅にいた老婦小島友子が手紙を読み始めると画面は1945年へ切り替わり、少女小島友子が日本人教師を探すも引揚船は出港し、映画は幕を閉じる。

このように『海角七号』は、2007年の台湾で素人バンドがライブの成功を目指して奮闘するさまを描いたバックステージ・ミュージカル¹⁹⁾に、バンドリーダーの台湾人阿嘉とマネージャーの日本人トモコ、1945年の日本人教師と台湾人小島友子という2組のカップルによる恋愛が絡められた映画である。バックステージ・ミュージカルとして構成されているために音楽が物語を駆動する点、および2つの恋愛が共に日本人と台湾人によるものである点は、他の映画に比した『海角七号』の特徴となっている。これに対して本稿では以下の2つの理由により後者の日本人教師と小島友子に注目していく。1つ目は映画の最初と最後がこの2人のシークエンスで構成されていることによりその描写は映画全体の意味に影響を及ぼすと思われるため、そして2つ目は小島友子がミシェル・シオンのいう「無言の人」に該当するためである。シオンはトーキー映画において一切の声を発することのない登場人物「無言の人」について、「[映画の]探求の鍵となる究極の一言を隠していると推測されるものの、それを口にするのではない」と述べ²⁰⁾、それが映画の重要な秘密を

抱えた特殊な人物であることを指摘している。そのため小島友子を中心として日本人教師との関係性に注目することは、作品の根幹に関わる探求となることが予想されるのである。

『海角七号』は2007年をメインパートとするため1945年の日本人教師と小島友子の描写は限られており²¹⁾、さらに1945年のパートには登場人物による発話が存在しないという特徴があるため、両者の関係性を発話に代表される言語情報に依拠する形で読み取ることとはできない。確かに日本人教師にはオフの音²²⁾でのモノローグによる手紙の朗読が存在するため言語情報自体は存在するものの小島友子との対話が存在するわけではなく、また上述の通り小島友子は一切の発話のない「無言の人」として描かれている。そのため両者の関係性は言語情報以外のものから読み取られる必要がある。他方で1945年のパートは常に音楽が付随し、詳細は次節以降に譲るものの、そこでは音楽を通して両者の関係性が描かれているように見える。そのため本稿ではその音楽に注目していくのだが、それに先立ちまず本節では、そこに至るまでの2007年のパートにおける音楽を通した「融和」の描写を確認する。

2007年のパートにおける「融和」に関しては、たとえば謝世宗がクライマックスとなるバンド演奏のシークエンスについて以下のように指摘している。「全曲を通して混声合唱状態を呈しており、1人の独占舞台ではない。すべてのメンバーに歌唱する機会があることで、初めて多様なエスニックグループが平等に共存する方法となる」²³⁾。

ここで具体的にバンド演奏のシークエンスを確認する。バンドメンバーがステージに上がると、まずドラム担当の水蛙が前面に出てスティックを観客席に投げ入れ、次いでボーカルの阿嘉が観客と共にカウントダウンを行い1曲目《無楽不作》の演奏が始まる。演奏が2コーラス目に入ると突如としてギターの労馬、ベースの馬拉桑、キーボードの大大といったメンバーも歌いだし、本来のボーカルである阿嘉は他のメンバーにマイクを譲り、自身はメガホン型の拡声器で歌い続ける。演奏終盤の間奏では水蛙によるドラムが楽曲を引っ張り、最後はタンバリンを担当する茂伯の音

が前面に出て、そのタンバリンが観客席に投げ込まれることで演奏が締めくくられている。このシークエンス以前の練習場のシーンにおいて、茂伯は阿嘉を除く他のメンバーに対して「お前ら明日、弾くだけで満足か?」、「お前、歌も上手いのには歌わないのか」と問いかけており、ここではそれに呼応する形で労馬、馬拉桑、大大の3人の歌唱が行われているほか、水蛙と茂伯による観客との応答も行われている。つまりここでは歌唱と演奏により楽曲の進行を主導する役割、および観客と応答する役割のどちらも、リーダー兼ボーカルの阿嘉1人ではなくメンバー全員によって担われている。その結果として確かに謝が指摘するようにそれぞれの平等な共存を見て取ることができる。

しかしながらこの共存をもって「融和」とするには不足が感じられる。単なる共存ではなく1つにまとまるという含意を有する「融和」の場合には、音声の様相も無視できない。たとえば1曲目では初めてステージ上で演奏する素人同然のメンバーにもかかわらず、歌唱面では女子小学生メンバーの大大の歌声が他のメンバーに比して1オクターブ上を歌うことで広義のユニゾン²⁴⁾となり、また演奏面では種類の異なる複数の楽器により高音から低音まで異なる音色と旋律が組み合わさると同時に1つの楽曲として成立しており、演奏面と歌唱面の両方において耳に心地よいハーモニーが構築されている。

続く2曲目の《国境之南》においては、それぞれのメンバーが次々にエレキギター、エレキベース、シンセサイザー、ドラムセット、タンバリンといったロックバンドとしての楽器から、アコースティックギター、電子コントラバス、鍵盤ハーモニカ、コンガ、月琴といった、ロックバンドにはふさわしくないものの自らが日常的に用いている楽器へと持ち替えて演奏することで、それぞれ異なる個性の持ち主であることが意識される。さらにここでは1曲目と異なり、メンバー全員がステージ前方に横並びになって演奏することで異なる個性の共存を感じさせる。この横並びに関しては音楽担当の呂聖斐が、魏徳聖から6人のバンドメンバーをステージ前方で演奏させ、そこに演劇的な要素を加えたいとの要望を受けていたことを

明らかにしており²⁵⁾、さらに冒頭で示した魏徳聖の発言にあるように、作中では7つの色がそれぞれの個性を保ちつつ共存する虹が「融和」における重要なモチーフとして用いられている。もちろん必ずしも台湾人観客が横並びでの演奏を魏徳聖の思惑通りに受け取るとは断言できないものの、「融和」を意識させる描写がなされていることは事実である。そしてここにおいても特に器楽演奏の音声は、メンバー個々の個性を思わせる楽器により奏でられた異なる音色の複数の旋律が組み合わさることで、1つの楽曲として成立している。

そして3曲目の《野ばら》においては、茂伯の月琴がその主旋律を奏で始め、次いで労馬がハーモニカで続き、そしてバンドの演奏、さらにステージ前方に並び立つ阿嘉と中孝介による日本語と中国語の二言語二重唱へ繋がっていく。なかでも中孝介の歌声は特徴的である。作中において中孝介は癒し系歌手として紹介され、ライブ直前のリハーサルで中孝介の歌声を聞いた阿嘉が力まずに歌う必要のないことを悟るなど、その歌声は癒しを感じさせる特徴的な歌唱法によるものとなっている。森勢などが指摘するように奄美大島にはファルセット²⁶⁾を多用して、地声ーファルセットー地声と瞬間的にその声質を変化させる「グイン」と呼ばれる歌唱法が存在し、島唄と呼ばれる民謡を歌唱する際の重要な要素となっている²⁷⁾。そしてここでは阿嘉と中孝介により同一のオクターブにおけるユニゾンが行われるものの、「グイン」が習慣化されファルセット系の発音が基調となる中孝介の歌声は、阿嘉の歌声と混ざり合って完全に1つになることはなく、それぞれが併存しつつも1つにまとまって聞こえる効果がもたらされている。

また、《野ばら》は旋律と伴奏²⁸⁾が明確に分かれたホモフォニー²⁹⁾として知られ、村田千尋が指摘するように、その「伴奏はリズムを刻み、和声的に支えはするが、伴奏が旋律をなぞるということはない」³⁰⁾。また田島昭洋の指摘にあるように、その主旋律は歌唱部が担うことで知られている³¹⁾。そしてここでは歌唱部に当たる主旋律が、中国語を発することのできないメンバー愛用の月琴、およびステージに上がることでできなかったメン

バー愛用のハーモニカにより演奏されることで、その音声はそれらのメンバーの歌唱を思わせるものになっている。

このようにバンド演奏のシークエンスでは音声を通して「融和」が看取される。しかしながら、音声から「融和」が看取されるのはあくまでも台湾内部のエスニックグループに関する部分であり、日本と台湾に関してはやや様相が異なっている。日本側に関していえば、森勢などが指摘するように「グイン」は奄美大島出身の歌唱者以外が用いることのない奄美大島に固有の歌唱法で³²⁾、それを用いる中孝介は日本というよりも奄美大島を代表する存在として看取されるため、中孝介の日本語歌唱を日本の代理表象とすることは難しい。もちろんその歌声から中孝介の出身地を特定できる台湾人観客は多くないと予想されるものの、作中において阿嘉が歌唱における新たな認識を得ているように、その歌声が一般とは異なる特徴的なものであることは容易に理解される。また台湾側に関していえば、作中において日本人と台湾人を隔てる境界として機能しているのは中国語ではなく台湾語であるため³³⁾、中国語により台湾を代理表象することはできない。

これらに見られるように、『海角七号』では2007年のパートにおいて音声を通して「融和」が見いだされる。しかしながらそれはあくまでも台湾内部のエスニックグループ間に限定されたもので、日本と台湾に関してはやや様相が異なり、「融和」とは言い切れない部分がある³⁴⁾。音声を通して「融和」は日本と台湾に関する部分に難しさを残しつつ、ラストシークエンスとなる1945年のパートへと繋がっていく。そしてそこでは、日本人教師と小島友子の「融和」が描かれていると予想される。

2. ライトモチーフとその構造

ここで具体的にラストシークエンスを確認する。直前のバンド演奏のシークエンスにおける《野ばら》の日中二言語二重唱がオフの音で流れながらディゾルブで老婦小島友子を背後から捉えたショットへ繋がり、小島友子が小包を開け手紙を

読みだすとオフの音で《野ばら》の日本語二重唱が流れ始め、再度ディゾルブで1945年の引揚船出港直前の港のショットへと繋がれる。そこでは引揚船を見送る人々のなかで白ずくめの洋装に身を包んだ少女小島友子が周囲を見回している。やがて《野ばら》の日本語二重唱が終わると、オフの音での器楽曲が始まり汽笛が鳴る。するとオフの音で日本人教師の娘から小島友子への日本語での手紙の朗読が始まり、日本人教師を捉えたショットと小島友子を捉えたショットが繰り返されながら、日本人教師の死とその手紙が「心の絆の思い」を多分に含むものであったと語られる。朗読が終わると同時に再度汽笛が鳴り船が出港していくと、オフの音で《野ばら》の日本語児童合唱が流れ始め、「台湾光復」の垂れ幕が掲げられるなか、港に立つ武装した中華民国兵と小島友子、群衆を捉えたショットで映画は幕を閉じる。

このようにラストシークエンスでは登場人物による発話が存在しない。他方ではほぼ常にオフの音での音楽が付随し、《野ばら》の日中二言語二重唱、《野ばら》の日本語二重唱、器楽曲、《野ばら》の日本語児童合唱と続いている。ここまで《野ばら》は、日本統治期に教育を受けた日本語世代の小島友子と、同世代の茂伯の登場時にのみ用いられていることから日本統治期を象徴する音楽となっていた。なかでもこのシークエンスでは、その冒頭で手紙を読む老婦小島友子の衣服に野ばらとともれる細かい花柄の刺繍がなされていること、さらに曲の終わりで3回繰り返される「野なかの薔薇」との歌詞に合わせて異なるアングルから画面中央に捉えた小島友子へと近づくショットが繰り返されていることから、《野ばら》は小島友子のライトモチーフ³⁵⁾として機能していると言える。他方で小島友子と対になる日本人教師の場合には、その登場時には常に《1945》³⁶⁾という器楽曲がオフの音で付随することから、《1945》は日本人教師のライトモチーフとして機能していると言える。つまりラストシークエンスには登場人物による発話が存在しない一方で、登場人物の音楽的表象としてそれぞれのライトモチーフが用いられている。

ライトモチーフについてはミシェル・シオンが

以下のように述べている。「それぞれに特徴的な「ライトモチーフ」を各人物、各状況に与えることで、舞台上の出来事を「音付けする」と同時に、その出来事に平行して起こることをことごとく音で語るのにも役立つ」³⁷⁾。そのため小島友子と日本人教師の関係性をライトモチーフという観点から分析することは、一定の妥当性があると言える。

ここで具体的にそれぞれの楽曲を見ていくと興味深い特徴が見出される。《1945》は、映画冒頭で日本人教師のモノログと共に流れるバージョンが後続する同曲の基本になっている。この曲の主調は変ロ長調 (B flat major) である。まずグロッケンシュピール (以下、グロッケンと記載) による8分音符を繰り返す前奏によって始まり、次いで第7小節のアウトタクト³⁸⁾からピアノによる主題へ入る。主題は2小節から成るモチーフが4回繰り返されて第14小節まで続き、第15小節からは再度グロッケン風の8分音符による繰り返しへと戻る。この主旋律はヴァイオリン1・2、ヴィオラ、チェロの弦楽4部による合奏に支えられている。なお音楽学においてモチーフは以下の内容を指す。

それ自体である表現性を知覚させる、最小の音楽的単位である旋律断片、あるいは音型という。通常、主題のなかにふくまれるもので、数個の音よりなるのが普通であるが、2音でも、充分、動機 [=モチーフ] としての機能

をもつことができる。また、強弱、音色など十全の表現性を伴い、その表現を決定的に印象づけるものであれば、たとえ1音でも動機であり得る。³⁹⁾

ここでは2小節から成る a とその反復 a', およびその変奏 a1 とその反復 a1' というモチーフが用いられ、a-a'-a1-a1' の順で配置されている (譜例1)⁴⁰⁾。

なかでもその主題は特徴的であり、変ロ長調の主音 B b (変ロ) から見て4つ目の E b (変ホ) と7つ目の A (イ) という2つの音の欠落したヨナ抜き長音階で構成されている。劉麟玉が指摘するように、ヨナ抜き長音階は日本統治期の義務教育課程における音楽教育の大半を占めるものであり⁴¹⁾、また戦後は日本の歌謡曲・演歌などの受容を通して日本の音楽の特徴として知られている。これに対して作中では、物語世界内および物語世界外の音として挿入されるバンドメンバーを中心とした人物による歌唱は基本的にすべて七音音階にもかかわらず、《1945》と日本人歌手の中孝介《それぞれに》はヨナ抜き長音階で構成されている⁴²⁾。その結果、作中ではヨナ抜き長音階により日本との結びつきが示されていることが看取される。

他方で《野ばら》は、日本統治期に教育を受けた茂伯や小島友子の登場の際に用いられ、たびたび日本語で歌唱されることにより日本の歌のように思われるものの、実際にはゲーテの詩にシュー

譜例1 《1945》(0:00:02-0:00:52, 主旋律部分のみ)

ベルトが曲をつけた西洋由来の歌曲であるために七音音階が用いられている。確かに台湾において《野ばら》は、日本統治期に近藤朔風による訳詞が付けられて日本語の唱歌として広まった。しかしながらその出自が西洋の歌曲であるために、戦後もドイツ文学者の周学普による中国語の訳詞が付され、長く義務教育課程の指導内容に含まれており、それを裏付けるかのように2009年には、1969年生まれの魏徳聖と1978年生まれで主演を務めた范逸臣が、共に小学校で《野ばら》を歌ったと発言している⁴³⁾。このように台湾における《野ばら》は、日本統治期以降も西洋由来の童謡として再度人口に膾炙した歌となっている。そして《野ばら》がこうした来歴を有するからこそ、日本統治期の教育を受けた茂伯と戦後の教育を受けた阿嘉という異なる世代の台湾人が共に歌唱することのできる歌となっている。

このように作中では日本人のヨナ抜き長音階に、台湾人が西洋的な七音音階で対置されている。そしてこうした《1945》と《野ばら》のあり方は、台湾人は日本による植民地統治ではなくそれを通じた西洋的近代化を受け入れたという、民主化以降の台湾における支配的な歴史観に合致している⁴⁴⁾。その結果、本来は西洋由来の歌曲である《野ばら》が台湾人小島友子のライトモチーフとなること、および《1945》が日本人教師のライトモチーフとなることは、共に違和感なく観客に受け入れられることになるのである⁴⁵⁾。

3. ライトモチーフに見る「融和」

さて、ラストシークエンスでは《野ばら》の日中二言語二重唱、《野ばら》の日本語二重唱、《1945》と楽器のみによる《野ばら》の器楽曲、《野ばら》の日本語児童合唱と続く。器楽曲以前の2回の《野ばら》では月琴とピアノが共に主旋律を奏でているものの、器楽曲以降はグロッケンとピアノが同様の役割を担うなど、器楽曲を境にその音楽は顕著に様相が異なっている。

この器楽曲に関しては、魏徳聖のアマチュア時代からコンビを組み続け、『海角七号』においても音楽を担当する駱集益のインタビュー記事に

において、しばしば起こる駱集益と魏徳聖の意見の衝突においてそれを乗り越えた際に望外の結果が得られた例として以下のように記載されている。

『海角七号』を例にとれば、映画の最後で60年前に戻った際に、元々駱集益は直接《1945》に繋げたいと考えていたが、魏徳聖は《野ばら》をメインにすることを望んでいた。そのため駱集益は《野ばら》を管弦楽版とする以外に、その曲中に《1945》を取り入れるという難題を与えられた。〔中略〕最終的に《1945》の2つのセンテンス〔原文は「兩句」〕で始まって《野ばら》へ移り、中間部では2つの旋律が重なり合うという形になった。⁴⁶⁾

器楽曲に関して具体的に楽曲を確認すると、直前まで流れていた日本語二重唱の《野ばら》がへ長調の主音F(へ)へ回帰し終止形で終わると、8分休符を挟んでグロッケンによる8分音符の繰り返しが始まり、第3小節の箇所では汽笛が鳴って日本人教師の娘のモノローグが始まる。その後もグロッケンによる8分音符は繰り返されて第4小節まで続き、第5小節のアウフタクトからピアノによる《1945》が始まる。《1945》はその伴奏の和声を考慮すると、直前の《野ばら》以降続いてきたへ長調(F major)から並行調の二短調(D minor)に移っており、第8小節においてG(ト)音で終わる。第8小節までの《1945》を見る限り、駱集益の発言にある「2つのセンテンス」が、aのモチーフ直前まで続くグロッケンによる8分音符のモチーフ⁴⁷⁾とaで構成される主題を指すことは明白である。そして第9小節からは遠隔調である変ホ長調(E flat major)へ転調し、《野ばら》の主題が同じくG(ト)音で始まり、それをチェロがオクターブ下でなぞって補強している。このように、ここでは《1945》から《野ばら》へと、その旋律が途切れることなく連続的に繋がっている。そして《1945》と《野ばら》が日本人教師と小島友子のライトモチーフである以上、ここにはライトモチーフの結合とも言うべきものが見出される。そしてそれは二短調から変ホ長調へという



譜例2 器楽曲（2：04：02-2：04：46，主旋律部分のみ）

遠隔調への転調，および二短調と変ホ長調の共通音のG（ト）音を媒介とした主題同士の滑らかな移行という2つにより，旋律が途切れることなく連続的に繋がれているところが特徴的である（譜例2）。

一般に遠隔調への転調は，「すばやい移行が行われると，ほとんど常に衝撃的で表現に富んだ性格をもつようになる」⁴⁸⁾ ため，何らかの劇的な事象の発生を思わせる。次いで音楽における主題とは，「通常，個性的な旋律を含んでおり，時にはそれを完全な音楽表現として作品から独立した形で知覚することができる。また，作品独自のものでない場合（特に「主題（テーマ）と変奏」の場合など）でも，その作品に固有性を与える」⁴⁹⁾ ものであり，その楽曲の個性を代表する。そしてここでは遠隔調への転調により1945年の日本と2007年の台湾という離れた時空間の連続という劇的な事象の発生を思わせると同時に，主題同士の調的な共通音による滑らかな移行によりそれらをライトモチーフとする日本人教師と小島友子の物語における連続性が作り出されている。

さらに作中で歌われる《野ばら》には，1番の歌詞のみが繰り返されるという顕著な特徴がある。しかしながら本来その歌詞はドイツ語，日本語，中国語のすべてにおいて3番まで続く。ここで本来の歌詞を以下に示す。

1 番：童は見たり，野なかの薔薇。清らに咲ける，その色愛でつ，飽かずながむ。

紅におう，野なかの薔薇⁵⁰⁾。

2 番：手折りて往かん，野なかの薔薇。手折らば手折れ，思出ぐさに，君を刺さん。紅におう，野なかの薔薇。

3 番：童は折りぬ，野なかの薔薇。折られてあわれ，清らの色香，永久にあせぬ。紅におう，野なかの薔薇。⁵¹⁾

上述のように《野ばら》は台湾において広く知られた歌であるため1番の歌詞のみが繰り返される点は台湾人観客の注目を集めており，たとえば林ひふみは同時代の台湾における議論について以下のように述べている。「台湾では公開直後から「日本語では二番以降も歌っている」という説がまことしやかに語られ」ており，それは「一番では単に少年がばらの美しさを讃えるだけなのに対し，二番では少年が「君を折るよ」とばらに話しかけ，ばらは「そうしたら私はあなたを刺します。私のことを忘れないように」と答える。そして三番ではとうとう少年がばらを折ってしまい，ばらは死んで，美しさは永遠に失われてしまう」という「映画には出て来ない二番以降の歌詞を含めた『野ばら』全体が，教師と女生徒の関係を，日本と台湾の関係を表していると受けとめ」られたからだという⁵²⁾。

確かに2番以降の歌詞は，バラの棘や少年による剪裁など不穏な雰囲気感を漂わせるものであり，仮にそれを男女の恋愛の比喩として読むならば，決してその関係性における肯定的な意味内容とは

なっていない。そのため林が述べる見方が成り立たないわけではないものの、映画テキストに沿って考えるならば、重要なのはむしろ少年が野ばらを飽きずに眺めているという内容が歌詞において繰り返されている点であろう。なぜならばそれは、作中における日本人教師の態度に符合するからである。

日本人教師は作中で複数回なされるモノローグにおいて、小島友子の写真を持ち帰って小島友子のことばかりを思っている（1:25:29-1:27:17）、人生の分岐点のたび小島友子の姿が浮かび上がり別れの際も人ごみの中に立つ小島友子の姿が見えたと言り返すなど（1:30:34-1:34:16）、その歌詞に符合する内容を語っている。

またここでの映像は、『1945』の主題が流れるタイミングで甲板上において嘆息する日本人教師のロングショット、そして日本人教師の肩越しに港の小島友子を捉えたロングショットへ繋がり、以降はミディアムショットで港を見つめる日本人教師、船を見つめる小島友子、港を見つめる日本人教師、船を見つめる小島友子、と日本人教師と小島友子の切り返しが続く。さらに二の足を踏む小島友子の足のショットを挟んで、港を見つめる日本人教師、船を見つめる小島友子、港を見つめる日本人教師と続き、甲板上的の作業員と荷物のミディアムショット、港の群衆の中にいる小島友子へ寄っていくロングショットというショット構成になっている。このようにここでの映像は、日本人教師が小島友子を見つめていることが看取され

るものであり、その歌詞に符合している。

これらに見るように日本人教師と小島友子のライトモチーフは遠隔調関係により対照的に、しかし滑らかに結合されていた。そしてそれは1945年の日本と2007年の台湾という離れた時空間、および日本人教師と小島友子の物語における連続性を作り出していた。また日本人教師のモノローグにおいて語られる内容やそこでのショット構成は、少年が野ばらを飽きずに眺めているという《野ばら》の歌詞に符合し、『野ばら』は小島友子のライトモチーフであるため、それは小島友子が日本人教師の思いを受け入れたことを思わせる。このようにここでは日本人教師と小島友子の「融和」が看取されるのである。

4. 非優位的日本表象

しかしながらこの「融和」が、融和との語をもって表されるべき事態かといえば疑問符が付く。そのライトモチーフの様相には、日本人教師と小島友子の力関係における明確な優劣が見いだされるからである。ここで再度ライトモチーフの結合についてしてみると、それは『1945』の主題が《野ばら》により置換される形で成されている（譜例3）。

これに対して上述の通り器楽曲直前の日本語二重唱の《野ばら》は終止形で終わっている。さらにここでの映像は、日本人教師と小島友子の最初の切り返し、および最後のショットが日本人教師

譜例3 器楽曲（2:04:02-2:04:46、主旋律部分のみ）

の視点ショットになっている点に顕著なように、単に日本人教師が小島友子を見つめていることが看取されるだけでなく、日本人教師は視点の主体となっている。そしてそうであるならばそこに重ねられた音楽も、譜例3の第1小節から第8小節で《1945》の演奏が始まっている以上、そのままの旋律を維持することが自然である。本来、《1945》の主題は2小節から成るモチーフが a-a'-a1-a1' の順で繰り返されるものであり（譜例1）、それは作中を通して一貫しているため、観客はここでも a1-a1' の到来を期待する。ところがここでは図1に示すように、a1-a1' へ繋がるのが期待される位置に《野ばら》の主題が来ることで、a1-a1' が《野ばら》の主題に置換されているのである（図1）。仮に置換されずに《1945》が継続された場合、《野ばら》と《1945》は対等なものとして理解されるが、そうはなっていない点にこの個所の特異性が認められる。しかもここでは作中において唯一《1945》にのみ用いられているグロッケンが、同じく《1945》にのみ用いられている8分音符の繰り返しの音型を伴いながら、《野ばら》の主旋律を終始奏で続けていく。他方でバンド演奏のシークエンスにおける「融和」に見られるように、作中において楽器の音色はそれぞれの人物の個性を象徴するものであった。この

ようにして《1945》の主題は途中で切断され、その個性が《野ばら》に取り込まれるかたちで、《1945》の後続部分は《野ばら》に置換されている。

ここでラストシークエンスの音楽全体を時系列に沿って俯瞰すると、図2ようになる。ラストシークエンスは日中二言語二重唱の《野ばら》、日本語二重唱の《野ばら》、器楽曲、日本語児童合唱の《野ばら》と続き、《1945》は繰り返される《野ばら》に前後を挟まれる形で用いられている。また《1945》と楽器のみの《野ばら》を合わせた器楽曲が43秒であり、特に《1945》は22秒であるのに対し（2:04:38-2:05:00）、それ以外は最も短いものでも75秒以上の長さを有するなど、器楽曲は時間的に最も短い。このように《1945》の配置は抑圧された印象を与えるものとなっている⁵³⁾。

そのうえ日本人教師の思いは《野ばら》の歌詞によって示されている。他方で音楽的に《野ばら》が属するジャンルであるリートは、「[リートとは詩と音楽の結婚である]と昔からよくいわれてきたように、[中略] 詩と音楽が共同作業する独特の芸術分野」⁵⁴⁾とされており、歌詞は《野ばら》を構成する一要素である。そのため日本人教師の思いは《野ばら》の一部として示されるこ

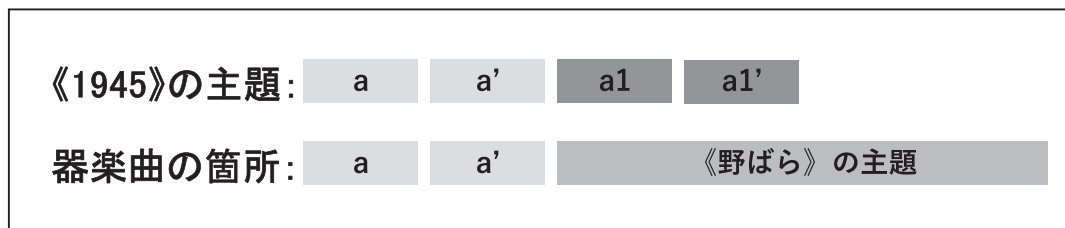


図1 《1945》および器楽曲の主題概念図

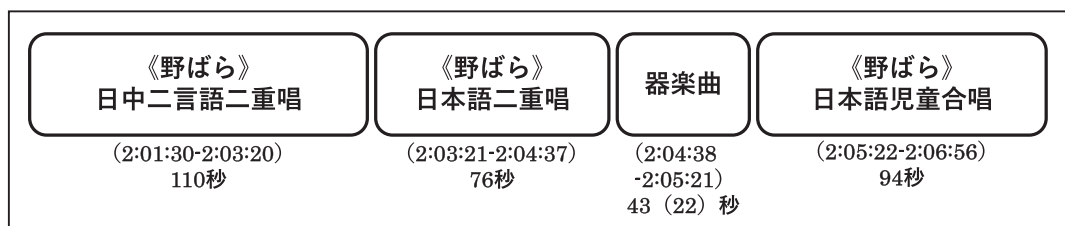


図2 ラストシークエンスの音楽

とになる。

既述の通り「融和」には単なる共存ではなく1つにまとまるという含意があり、それは《野ばら》において達成されている。しかしここでは《1945》の主題が《野ばら》によって置換され、しかもそれはグロッケン音色、および8分音符の繰り返し音型という《1945》の音楽的特性を取り込む形でなされている。さらにラストシーケンスの音楽全体を俯瞰すると、その配置は《1945》に対する抑圧的印象を与えるものであり、日本人教師の思いは《野ばら》の一部分として示されている。他方で《野ばら》は一切の音楽的特性を失ってはいない⁵⁵⁾。その結果ラストシーケンスにおける《1945》は非優位的日本表象ともいえるものになっており、そこには「融和」というよりもむしろ、ある概念がより高次の概念に包み込まれることを意味する、包摂が見いだされるのである。

お わ り に

本稿の目的は、なぜ「融和」により台湾ナショナリズムの高揚がもたらされるのかという問いに対して、「融和」における日本表象への注目を通して、作品に内在する台湾ナショナリズムの高揚をもたらすものの存在を明らかにすることであった。これに対して本稿では日本人教師と小島友子のライトモチーフに注目し、日本人教師がヨナ抜き長音階の《1945》であるのに対して、台湾人の小島友子は七音音階の《野ばら》で対置されていることを見いだした。そしてこうした《1945》と《野ばら》のあり方は、民主化以降の台湾における支配的な歴史観に合致するものであり、それゆえに台湾人観客にとって違和感なく観客に受け入れられるものとなっていた。

さらにラストシーケンスでは器楽曲の箇所におけるライトモチーフの結合および《野ばら》の歌詞に、日本人教師と小島友子の「融和」が見出された。しかしそこでは《1945》の音楽的特性を取り込む形で《1945》の主題の一部が《野ばら》によって置換され、さらにラストシーケンスの音楽全体の配置は《1945》に対する抑圧的印象を

与えるものであり、そして日本人教師の思いは《野ばら》の一部分として示されていた。他方で《野ばら》は一切の音楽的特性を失ってはいない。その結果《1945》は非優位的日本表象ともいえるものになっており、そこには「融和」というよりもむしろ包摂が見いだされた。

このように『海角七号』の「融和」には非優位的日本表象が内在し、そこには融和というよりも包摂が見いだされ、日本人は台湾人の枠内に包摂されている。つまり『海角七号』では単なるエスニックグループ間の融和のみならず、日本人の包摂が認められる。決して作中において日本人が台湾人に敵対的な存在として描かれているわけではないものの、複数存在する日本の帝国主義的諸政策にまつわるモチーフ、および台湾ナショナリズムの起源を考えれば、『海角七号』による台湾ナショナリズムの高揚は、エスニックグループ間の融和と日本人の包摂の相乗効果によってもたらされたと考えられるのである。

〔付記〕本稿は京都大学映画メディア合同研究室第2回シンポジウム(2022年10月2日)での口頭発表を発展させたものであり、その執筆に当たっては木下千花教授をはじめ様々な方からコメントをいただいた。特に音楽学に関する部分に関しては、上田泰史准教授から多くの示唆に富んだご意見をいただいた。貴重なコメントをくださった方々に深く感謝申し上げます。

注

- 1) 暉峻「熱き台湾映画新世代の映画人たち」65頁
- 2) 台湾には「重北軽南」と形容される北部重視の傾向があり特に首都台北への一極集中が激しく、それは高等教育機関に学ぶ学生やその卒業生、研究者や文化人といった知識階級、いわゆる社会的エリート層の台北への集中を意味する。たとえば林ひふみはこれを踏まえて「台北〔に暮らす〕・外省人・エリート」たちは『海角七号』に感情的な反発を示す」との指摘を行っている(林「台湾先住民映画としての『海角七号』(1)」34頁)。しかしながら項貽斐が指摘するように、当時の中華民国総統であり「台北・外省人・エリート」を代表する馬英九もメディアを通じてたびたび『海角七号』を称賛するコメントを発表しており(項「『海角七号』効応造成的媒体現象観察」60-1頁)、林の指摘は必ずしも成り立

- つとは言えない。たとえば藍祖蔚が、従来台湾映画の興行収入は台北市が半分、それ以外の地域が半分を占めると言われてきたものの、『海角七号』以降そうした傾向に変化が見られると指摘している点に顕著なように（藍「電影大路苦行記」64頁）、むしろその受容においては特定の属性を有する人々というよりも、ある種普遍的に台湾人からの支持を集めていた。
- 3) 聞「2008台湾電影」18頁
 - 4) たとえば陳儒修は2008年6月のアメリカMLBにおける台湾人投手の王健民の負傷、同年8月の北京五輪の野球における台湾チームの中国チームに対する敗北、さらに国民党と民進党の政治的闘争、台湾プロ野球における賭博事件などにより、同年夏の台湾人は無意識のうちにナショナリズム的なもののはけ口を探し求める状況にあったことを指摘している（陳「『海角七号』における時間と空間との交錯」93頁）。たしかに同時代の台湾には、対外的には北京五輪とそれに伴う中国の国威発揚、対内的には2期8年にわたり総統職を務めた陳水扁の汚職スキャンダルとそれに伴う民主化運動への失望という、対外・対内の大きく2つの要因による台湾ナショナリズムの高揚を求める風潮が存在しており、『海角七号』はそうした風潮に応える形で受容され興行的成功を遂げていた。
 - 5) 郭「『海角熱』退烧之後」53頁
 - 6) 石坂ほか編『アジア映画の森』28-9頁
 - 7) 中国電影報「魏德聖：『海角七号』的印証堅持很重要」
 - 8) 日本版特典ディスクに収録された「インタビュー 魏德聖監督」における発言。
 - 9) 主として農業資源獲得のために閩南系・客家系・先住民、もしくはそれぞれの同郷の集団間における武装した人々による対立を指す（若林『台湾の政治』31頁）（王『族群』27頁）。
 - 10) 戦前の時点で大陸から台湾へと移住していた閩南系本省人と客家系本省人が、自身を1つの族群と意識して、戦後に大陸から移住した外省人を「他者」とみなすことを指す（若林、前掲、49頁）（王、前掲、61頁）。
 - 11) 台湾には「四大族群」と呼ばれる閩南系、客家系、先住民系、外省人系の4つのエスニックグループが混在していた（王、前掲、51頁）。
 - 12) 人間福報「『社論』告別省籍情結」
 - 13) 日本において1871年の琉球漁民殺害事件および1874年の台湾出兵と記述される一連の事象を指す（郭「牡丹社事件中殺害琉球漂民之凶手及其動機」69頁）。
 - 14) たとえば上述の『人間福報』紙も日本人の存在を挙げている（人間福報「『社論』告別省籍矛盾」）。
 - 15) 若林「現代台湾における台湾ナショナリズムの展開とその現在の帰結」143-4頁
 - 16) 加藤は「理想的観客」について以下のように述べている。「この観客は、初見でありながら、1本のフィルムのすべてのショット、すべてのシーンの視覚的、聴覚的相関関係に高度に自覚的な実践家である。はじめてその映画を見ながら、それが自分のうちに巻き起こす感情の奔流に身をまかせ、しかも各ショット、各シーン、各シーケンスの構成を映画の全体的文脈のなかで適確に反芻しながら見る（聴く）ことのできる観客」（加藤『映画とは何か』18頁）。
 - 17) 論及シーンの経過時間は2008年に台湾の得利影視股份有限公司から販売されたDVD『海角七号——Cape No. 7』に依拠し、「（時間：分：秒）」のように記載する。また慣例に倣い漢字は可能な限り日本の常用漢字に改め、該当する字がない場合には原文の繁体字を用いる。
 - 18) 漢字では友子との表記になるものの、小島友子との混同を避けるため本稿ではトモコと表記する。
 - 19) バックステージ・ミュージカルとはショービジネスの裏側、つまり舞台裏を描くミュージカルを指す。
 - 20) Chion, “The Voice in Cinema,” 97.
 - 21) 2007年のパートにおいて日本人教師は1945年の映像が多少挿入されているものの、小島友子は老婦となった後ろ姿がわずかに示されるのみである。
 - 22) シオンは映画の音を以下3つに分類している。①フレーム内の音（画面の中に音源が見える音）、②フレーム外の音（音源は見えないが、当該場面と同一の時空間から発せられている音）、③オフの音（映画音楽、またナレーションなど、別の時空間にある不可視の音源からの音）（シオン『映画にとって音とはなにか』31-3頁）。
 - 23) 謝「好萊塢叙事：『海角七号』的烏托邦」112頁
 - 24) 「複数の演奏者あるいは声部が、同音あるいは同旋律を奏すること。そのさい、厳格に同じ高さで奏する場合と、異なったオクターブにわたって奏する場合とがある」（浅香編『新訂標準音楽辞典トータル索引』、2032頁）。
 - 25) 呂「另一些考慮」251頁
 - 26) 「仮声あるいは裏声という、男声においては声区の一番高い音域にある。下から胸声、中声、頭声、これが普通の声であるが、その上に急に細く力の弱い声区がある。これが仮声すなわちファルセットである。女声においては、これは認められず頭声をもっとも高い音域をなす」（浅香編、前掲、1553頁）。
 - 27) 森勢ほか「奄美大島民謡風の歌唱デザインを支援するシステム」1245頁
 - 28) 「もっとも一般的な意味では、重要性の異なる諸要素から成る音楽構造のなかの従属的な部分を指す」（柴田・遠山総監修『ニューグローブ世界音楽大事典 第14巻』30頁）。
 - 29) 「同じように響く幾つかの声あるいは楽器の音の意。〔中略〕現在では通常、旋律と伴奏和声が明確に分かれた声部書法、あるいはすべての声部が同じリズムで動く声部書法（これは「和音様式」と呼ばれることもある）を指して用いられ、数声部が独立して、あるいは模倣し合いながら

- 動くポリフォニーないしは対位法的な書法と対照を成す」（柴田・遠山総監修『ニューグロープ世界音楽大事典 第17巻』107頁）。
- 30) 村田『シューベルトのリート』38頁
 - 31) 田島「シューベルトの『野ばら』の音楽的解釈」73頁
 - 32) 森勢ほか、前掲、1245頁
 - 33) 2007年のパートにおいて、台湾式の中国語で話し、台湾の事情にも精通したトモコは、その来歴からすれば不自然なほど台湾語に関する一切の発話も理解も拒絶しており、ここからは台湾語が日本人のトモコと台湾人を隔てる境界として機能していることが読み取られる。この詳細は別稿において論じる予定である。
 - 34) ただし映像を中心に見ると、2007年のパートではライブ演奏のシークエンスにおける日本人の描写に単なる「融和」を超えたものが見いだされる。この詳細は別稿において論じる予定である。
 - 35) 「ライトモチーフは、ある人物、事物、場所、想念、精神状態、超自然的な力、その他の要素を、劇的な作品において表現あるいは象徴することを目的としている」（柴田・遠山総監修『ニューグロープ世界音楽大事典 第19巻』73頁）。
 - 36) 映画本編にはクレジットされていないものの、映画公開後に販売されたオリジナルサウンドトラックCDでは主題曲の1つとして《1945》のタイトルで収録されている。
 - 37) シオン、前掲、143頁
 - 38) 「楽曲や楽句などの最初の小節線の前にあってその小節の下拍を導く1つの音符や音符群」（柴田・遠山総監修『ニューグロープ世界音楽大事典 第8巻』504頁）。
 - 39) 浅香編、前掲、1211頁
 - 40) 管見の限り『海角七号』に用いられた楽曲の楽譜や楽器に関して公式に公開されたデータは存在しない。そのため譜例はピアノ演奏者用に販売されている朱ほか編『七番町之琴愛日記』を参考にしつつ、『海角七号』の聴取に基づき筆者が作成した。なおその聴取に当たり一橋大学大学院言語社会研究科博士課程の鳥井田詩乃の助力を得た。
 - 41) 劉『植民地化の台湾における学校唱歌教育の成立と展開』176-8頁
 - 42) なお台湾において先住民は他のエスニックグループとは異なる音楽文化を有することが知られており、作中においても先住民の労馬が歌う《Mainu Sun 哪裡去，你？》は、他の全ての曲と異なりヨナ抜き短音階で構成されている。また茂伯がバンドの練習に初参加する際、練習場で月琴をつま弾きながら歌う鼻歌はヨナ抜き長音階で構成されている（1:00:25-1:00:40）。他の楽曲がクレジットされ、サウンドトラックとしても販売されたものであるのに対し、茂伯の鼻歌はそうではなく、また約15秒の短いものでもあるため、作中における楽曲の範疇に含めるか否かは意見の分かれるところだが、茂伯が日本語世代であり作中において日本語を発話する存在であることから、日本との繋がりという点で本稿の議論には支障ないものと考えた。
 - 43) 日本版特典ディスクに収録された「2009年9月29日 来日記者会見」における発言。
 - 44) こうした歴史観については、陳『同化の同床異夢』に詳しい。
 - 45) たとえば莊佳穎は、『野ばら』の来歴が台湾における近代化の過程に合致するものであることを指摘している（莊「尋找失落的恋人」106頁）。
 - 46) MUZIK編集部『MUZIK』第26号、67-8頁
 - 47) 上述の通りモチーフとは、それ自体で表現性を知覚させる旋律断片もしくは音型であり、実際に8分音符によるこの音型とそれを奏でるグロックンは《1945》にのみ用いられ、それは《1945》を特徴づけるモチーフの1つとなっている。
 - 48) 遠山・海老沢編『ラルース世界音楽事典』上巻258頁
 - 49) 柴田・遠山総監修『ニューグロープ世界音楽大事典 第8巻』210頁
 - 50) 作中ではここで「野なかの薔薇」と2回繰り返される歌詞が用いられている。
 - 51) 堀内・井上編『日本唱歌集』136頁
 - 52) 林「台湾映画『海角七号』を読み解く」110-1頁
 - 53) バンド演奏のシークエンスにおいても、映像面において日本人トモコが映像内映像となることで抑圧的印象をもたらず描写がなされており、それは非優位的日本表象へ繋がるものであった。この詳細は別稿において論じる予定である。
 - 54) 浅香編、前掲、2100頁
 - 55) 《1945》は旋律と音色に音楽的特性が認められるのに対し、ピアノや月琴、ハーモニカなどによって演奏される《野ばら》は音色を音楽的特性とはしておらず、それは旋律と歌詞に認められる。

引用文献

【日本語】

- 浅香淳編（1991）『進訂標準音楽辞典トウソ索引』、音楽之友社
- 石坂健治・市山尚三・野崎歓・松岡環・門間貴志（2012）「アジア映画の現在形」、石坂健治・市山尚三・野崎歓・松岡環・門間貴志監修、夏目深雪・佐野亨編集『アジア映画の森』、13-41頁、作品社
- 王甫昌／松葉隼・洪郁如訳（2003=2014）『族群：現代台湾のエスニック・イマジネーション』、東方書店
- 加藤幹郎（2001）『映画とは何か』、みすず書房
- 黄俊傑／白井進訳（2007=2008）『台湾意識と台湾文化：台湾におけるアイデンティティーの歴史の変遷』、東方書店
- シオン、ミシェル／川竹英克・Josiane PINON 訳

- (1985=1993)『映画にとって音とはなにか』, 勁草書房
- 柴田南雄・遠山一行総監修 (1994)『ニューグローブ世界音楽大事典 第8巻』, 講談社
- 柴田南雄・遠山一行総監修 (1995)『ニューグローブ世界音楽大事典 第19巻』, 講談社
- 柴田南雄・遠山一行総監修 (1996a)『ニューグローブ世界音楽大事典 第14巻』, 講談社
- 柴田南雄・遠山一行総監修 (1996b)『ニューグローブ世界音楽大事典 第17巻』, 講談社
- 田島昭洋 (2002)「シュペルトの『野ばら』の音楽的解釈」, 『人文論叢』第30巻, 63-78頁
- 陳儒修／小出道也訳 (2011)「『海角七号』における時間と空間の交錯」, 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』, 89-104頁, あるむ
- 陳培豊『同化の同床異夢』(2001), 三元社
- 暉峻創三 (2013)「熱き台湾映画新世代の映画人たち」, 『キネマ旬報』第1635号, 64-71頁, キネマ旬報社
- 遠山一行・海老沢敏編 (1982=1989)『ラルース世界音楽事典』上巻, 福武書店
- 林ひふみ (2010)「台湾映画『海角七号』を読み解く」, 『明治大学教養論集』第452号, 79-119頁
- 林ひふみ (2011)「台湾先住民映画としての『海角七号』(1)」, 『明治大学教養論集』第472号, 33-61頁
- 堀内敬三・井上武士編 (1958)『日本唱歌集』, 岩波書店
- 宮田さつき (2011)「愛憎を繋ぐ虹の架け橋: 台湾映像作品にみる日本と台湾人」, 弓削俊洋編『中国・台湾における日本像: 映画・教科書・翻訳が伝える日本』, 33-60頁, 東方書店
- 村田千尋 (1997)『シュペルトのリート: 創作と受容の諸相』, 音楽之友社
- 森勢将雅・村主大輔・馬場隆・片寄晴弘 (2013)「奄美大島民謡風の歌唱デザインを支援するシステム: グインレゾネータ」, 『情報処理学会論文誌』Vol. 54 No. 4, 1244-53頁
- 李登輝 (1999)『台湾の主張』, PHP 研究所
- 劉麟玉 (2005)『植民地下の台湾における学校唱歌教育の成立と展開』, 雄山閣
- 若林正文 (2003)「現代台湾における台湾ナショナリズムの展開とその現在の帰結」, 『日本台湾学会報』第5号, 142-60頁
- 若林正文 (2021)『台湾の政治: 中華民国台湾化の戦後史 [増補新装版]』, 東京大学出版会

【中国語】

- 郭伯佾 (2016)「牡丹社事件中殺害琉球漂流民之凶手及其動機」, 『実践博雅学報』23期, 68-90頁, 台北
- 郭力昕 (2009)「海角熱退烧之後: 台湾電影の格局与未来」『2009年台湾電影年鑑』53-57頁, 財団法人国家電影資料館, 台北
- 藍祖蔚 (2013)「電影大路苦行記」, 『光影上路: 高雄・電影・故事』, 64-9頁, 高雄市電影館, 高雄
- 呂聖斐 (2008)「另一些考慮」, 大塊文化編『海角七号と他們的故事』, 251頁, 大塊文化, 台北
- MUZIK 編集部 (2008)「『海角七号』, 音楽片裡裡温感動: 專訪『1945』作曲家 駱集益」, 『MUZIK』第26号, 66-69頁, 台北
- 聞天祥 (2009)「2008 台湾電影: 屬於新銳的一年」, 『2009年台湾電影年鑑』, 16-26頁, 財団法人国家電影資料館, 台北
- 項貽斐 (2009)「『海角七号』効応造成的媒体現象觀察」, 『2009年台湾電影年鑑』58-61頁, 財団法人国家電影資料館, 台北
- 謝世宗 (2015)「好萊塢叙事: 《海角七号》の烏托邦」, 『電影与視覚文化』, 98-114頁, 五南圖書出版, 台北
- 中国電影報 (2009)「魏德聖: 《海角七号》の印証堅持很重要」, 『中国電影報』2009年2月19日付第25版, 北京
- 朱怡潔・邱哲豊・何真真編 (2008)『七番町之琴愛日記: 鋼琴樂譜全集』, 麦書國際文化事業, 台北
- 莊佳穎 (2014)「尋找失落的恋人——台湾電影中的日本印象」, 『台湾師大歷史學報』第51期, 87-128頁, 台北

【英文】

- Chion, Michel, 1982, *La Voix' au cinema*, Paris: Editions de l'Etoile/ Cahiers du cinema. (Gorbman Claudia, trans., 1999, *The Voice in Cinema*, New York: Columbia University Press.)

【web サイト】

- 人間福報 (2009)「『社論』告別省籍情結」, 『人間福報』電子版2009年2月16日付, (2021年8月3日閲覧, <https://www.merit-times.com/newspage.aspx?unid=114090>)

【DVD】

- 魏德聖 (2010)『海角七号: 君想う, 国境の南』130分, マクザム
- 魏德聖 (2008)『海角七号: CAPE No. 7』130分, 台北, 得利影視股份有限公司

**The “Reconciliation” of “The Wild Rose” in the Taiwanese film “Cape no. 7”:
*A combination in leitmotif derives a non-dominant representation of Japan***

Naoki HARAGUCHI

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Summary This paper seeks to clarify the existence of heightened Taiwanese nationalism inherent in the work through a focus on the Japanese representation in “reconciliation.”

In “*Cape no. 7*,” which is structured as a backstage musical, music plays a driving role in the story. The combination of the leitmotifs of “1945” and “*the Wild Rose*” and the lyrics of “*the Wild Rose*” reveal the “reconciliation” between the Japanese teacher and Taiwanese Tomoko Kojima.

While the theme of “1945” was replaced by “*the Wild Rose*” in a way that incorporated the musical characteristics of “1945,” the overall arrangement of the music in the last sequence gave a repressive impression to “1945,” and the Japanese teacher’s thoughts were shown as part of “*the Wild Rose*.” On the other hand, “*the Wild Rose*” also has not lost any of its musical characteristics. As a result, “1945” has become something of a non-dominant representation of Japan, and rather than “reconciliation,” there is subsumption, which means that a certain concept is subsumed into a higher concept.

As a result, “*Cape no. 7*” shows not only reconciliation between ethnic groups, but also the subsumption of Japanese people. Considering the multiple motifs related to Japan’s imperialist policies in the work and the origin of Taiwanese nationalism, it is thought that the heightened Taiwanese nationalism in “*Cape no. 7*” was brought about by the synergistic effect of the reconciliation of ethnic groups and the subsumption of Japanese people.