



Title	グローバル化時代の自己探求：李国修『三人行不行』シリーズにおける日本表象
Author(s)	黄，資繫
Citation	演劇学論叢. 2023, 22, p. 209-219
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/96496">https://doi.org/10.18910/96496</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# グローバル化時代の自己探求

—李国修『三人行不行』シリーズにおける日本表象<sup>(1)</sup>

黄 資絜

はじめに

この数年間、台日現代演劇の交流が活発化している。「亞細亞の骨」というユニットをはじめとする様々な集団・個人により、台日の現代演劇、特に若手劇作家の作品が互いの国に紹介され、上演されている。また国際交流を目的とし、政府の助成金を受けて取り組む共同制作作品、例えば『アフロディーテ～阿婆蘭～』(二〇一二)のような作品も見られる。

上記のような国際共同制作作品と比べると、前時代に制作された、日本要素を取り入れた台湾現代演劇は、一見非常に単純で平凡なものに見える。台湾の現代演劇は、一九八〇年代に実験演劇展から発足された「小劇場運動」の演劇を中心として発展してきた。<sup>(2)</sup>戒厳令の下に生み出された小劇場運動は、政治的、反抗的色合いが強かつたが、一九八七年の戒厳令解除とともに反抗する対象を失い、しばらく試行錯誤を繰り返した。また、九〇年代は世界経済がグローバル化しつつあった時期である。こうした状況を背景として、台湾の代表的な劇作家兼役者、そして演出家である李国修（一九五五—二〇一三）は、一九八七年から一九九九年にかけて、日本要素を意図的に取り入れた一連の戯曲『三人行不行』<sup>(3)</sup>五連作を作り上げ、時代の流れを反映する試みを行っていた。

台日間に交流がまだ少ない時期に、この劇作家が描いた日本は多少「本物」とかけ離れているが、当時、積極的に外国要素を取り入れた戯曲は数少なく、特殊な意味合いがあると考えられる。本稿は初步的考察を行い、「シティ・コメディ」<sup>(4)</sup>または『三人行不行』五連作の最初の二作品を主な対象として概観し、社会的状況の関連付けを試みる。また、同シリーズの他の作品や、同時代の映画と小説にも言及し、現代演劇の状況に照らし合わせながら、演劇に見

られたこの状況を大きな流れの一環として論じてみたい。

## 一 シリーズの始まりと民主化運動の展開

李国修は、台湾小劇場運動の先駆者とみなされるアマチュア団体「蘭陵劇坊」の最初のメンバーの一人で、八〇年代にテレビ番組の喜劇役者として周知された。彼は頬声川が主宰した「表演工作坊」に一時的に参加し、頬声川やもう一人の喜劇役者李立群と共に、劇団の旗揚げ公演『あの夜、我々は相声を語った』（『那一夜、我們說相聲』、一九八五）を作り上げ、自らの劇作家としての才能を見出した。八六年に、李国修は劇団「屏風表演班」を創立し、演出家、役者ならびに座付き劇作家として活動する。他の小劇団が試行錯誤していた九〇年代の中盤に、屏風表演班は既に表演工作坊と並ぶ大きな商業劇団にまで成長した。

喜劇役者の経歴を持つことから、外省人二世である李国修は喜劇に長けており、後には外省人の身の上話を扱う人情劇をも書いたが、殆どの作品の基調は喜劇的である。『シティ・コメディ』五連作は、李国修が得意とする喜劇の才能を發揮した作品であるが、最初はシリーズ作として作り上げる予定はなかった<sup>(5)</sup>。一番目の作品のタイトル『三人行不行』（一九八七）は、中国語の文節の区切りに

よって意味合いも変わる言葉遊びである。もしタイトルを見ると、二つの解釈はどれも通用するが、前者で示されたように、この作品の登場人物——最大「九人」が同時に舞台上にいる——は三人の役者（男性二人と女性一人）のみで演じ、すばやく役が変わることで面白さを生み出すドタバタコメディである。役者の演技が見どころであるため、劇の内容はむしろ重要ではない。ただ滑稽な寸劇をつなぎ合わせていてるのであって、各場面の間に必ずしも関連性があるわけではない。各シーンの内容は以下の通りである…①プロローグ、②S1..オフィスの男女の三角関係、③S2..前述の男女が一緒にドライブに行き、人を轢いてしまう、④S3..ラジオドラマ、⑤S4..公園で死体が発見され、事件の目撃者を探す、⑥S5..台北での路上風景、⑦ディスコでのエピローグ<sup>(6)</sup>。これらの寸劇の共通項は、「台北」という「シティ」で起こったということだけで、互いの因果関係は特に読み取れない。

『三人行不行』の初演は大人気を博し、翌年に李国修は二作目を制作した<sup>(7)</sup>。それは一作目と同様に台北生活をモチーフとした寸劇のコラージュで、内容も類似している…

①プロローグ、②S1・交通渋滞による人々の苛立ち、  
③S2・モダンダンスのようだが、実は民主化運動のデモ現  
場の混乱を表現している、④S3・ラジオドラマ、⑤S4・台  
北生活を贊美するためのスピーチコンテスト、⑥S5・映画  
館で上映の途中、警察が乱入し捜査を始める、⑦S6・三人  
の男女は山頂から台北を眺め、そのうちの一人の男性がこ  
れからアメリカへ移住することについて話す。<sup>⑧</sup>

これらの寸劇もまた、台北生活を断片的に記録したもの  
だが、政治的色合いが増していくのが読み取れる。その背  
景には、活発化した民主化運動がある。長期にわたり一党  
独裁を行つてきた国民党政府は八七年に戒厳令を解除した  
が、社会状況はあまり変わらず、新たな野党を結成するこ  
とも国民による総統選挙の開催も実現されなかつた。後に  
民進党などの野党を結成する政治運動家、いわゆる「党  
外」運動家は、大学生とともに様々なデモを行い、最終的  
に一九九〇年に台北の中正紀念堂広場で行われた「野百合  
学生運動」と呼ばれる歴史上最も大規模な学生運動に至つ  
た。<sup>⑨</sup>民主化の嵐に直面している台北市民の生活の面白さや  
困惑を記録する「シティ・コメディ」において、政治的色  
合いが増えていくのは自然であろう。

二作品における日本要素は共に「S3・ラジオドラマ」の  
場面で現れ、互いに連続性があり、どれも植民地時代を背

景とした滑稽劇である。一作目は太平洋戦争の末期に、台  
湾人である俊雄の元に召集令状が届いた話。彼の幼馴染で  
ある阿昆と彼女である文卿は駅まで彼を送るが、俊雄は文  
卿をこのまま阿昆に取られるのではないかと心配する。混  
雑する駅で、彼らは別れの挨拶をするが、列車秩序を維持  
する日本人兵士を巻き込み、団らざも兵士を死なせてしま  
う。二作目は、軍隊から逃げた俊雄が投獄される話。彼を  
助けようとする阿昆と文卿は日本人兵士に捕えられ、処刑  
される直前に間一髪で日本降伏のニュースが届く。すると  
兵士たちは自殺したり、混乱の中に仲間に誤射されたり、  
台湾人だけが全員無事に脱出した。この二つの話ではどれ  
も日本人がただの悪役として描かれており、また時代劇に  
もかかわらず現代語や現代風のお笑いを織り込んでいる。  
さらに、「ラジオドラマ」という設定のため、日本兵士や  
植民地時代の台湾人を演じるのは片言の日本語しかできな  
い台湾役者で、彼らが発する「日本語」台詞は、実は日本  
商品のブランドで組み合させたものなのである。

一見すると、二作品における日本要素はどれも深い意味  
を含まず、単に観客の笑いを誘うために使用されている。  
もしくは現代台湾社会にも色濃く残された、植民地時代の  
日本文化のパロディーにも見える。では、この状況を五連  
作の他の三作品に照らし合わせてみると、どうであろう

か。九三年から九九年までに制作された続編の三作品は、「一人多役」という演技的ルールを一應は保っているが、内容には決定的な違いがある。三作品の物語は、郭という家族の動向を中心に展開し、今までなかつたストーリーの一貫性を生み出す。ここではあらすじを概観していく。三作目は、台湾にある郭家族の古宅が道路建設で売り払われた話から始まる。<sup>(11)</sup> 家長である郭本源は、その収益を兄弟全員に分けるため、北京在住の末弟、定遠に会いに行く。しかし内戦の時に共産党員錢忠党の養子となつた定遠はすっかり共産党員になり、兄と相容れず、郭本源は弟に財産を分けることを躊躇する。また錢忠党は昔、香港で愛人を作つており、そこにマリーという娘がいる。マリーと夫はまだ離婚していないが、それぞれに愛人がおり、マリーの相手は郭本源の娘婿ビーターである。最後に、郭家とその縁者たちは共にシンガポール旅行へ行き、全員で家族のように共に写真を撮る。四作目は、郭本源がカナダ在住の外省人、ピーターの家族を訪問し、後に彼らも台湾へ遊びに来るという話が主旨となる。アジアでの紛争とは無縁で、西洋で優越な生活を送りながら台湾のすべてを批判するピーターの家族に対し、日本植民地時代を経験した郭本源とその長兄は、わざと日本歌や台湾語を披露し、対抗心を示す。五作目は、元零戦パイロットである日本人川田が郭

本源に案内役を頼み、戦中に撃ち落とした中国戦闘機のパイロット（台湾在住）を探そうとする件から展開する。<sup>(12)</sup>

上記の粗略なあらすじからでも、三作品の指向性が前作とかなり異なることは明白である。台北だけに焦点が当たられた前二作品と違い、この三作品では北京や香港、カナダなど世界中に住む華人の生活も対照として取り入れた李国修の意図が窺える。また、作品の内容は華人地域における大事件とも連動する。例えば三作目はマリーなどの人物たちが陥つている未来のない男女関係によつて、九七年に回帰すべく香港の状況を象徴し、ラストシーンは九三年にシンガポールで行われた辜汪会談のパロディーとなつている。四作目は、九六に台湾海峡危機<sup>(13)</sup>のため生じた海外移住ブームと関連する。三作品の主題が台北生活から華人の歴史的事件へ転向することで、前の二作品と比べ日本との関連性がますます希薄になるはずだが、日本要素はどの作品にも欠かさず使用されている。一部の作品、例えば三作目において、日本要素の出現は些か強引であり必要性を感じられないが、劇作家は依然として日本要素を作中に取り入れている。五連作に貫いた「日本描写」は、果たしてどのような役割を果たすのか。

## 二 日本描写と台湾アイデンティティ

と判明できる。

李国修が意図的に作中に描き続けた日本表象は、当時の他の文芸作品からでも読み取れる。この状況は国際情勢の変化と関連し、特に中国の台頭からもたらされた影響が大きい。張誦聖は台湾小説分野の状況を考察し、中国の経済成長や改革開放とともに、八〇年代中盤から台湾作家が海外で頻繁に中国作家と遭遇すると論じている。これまで台湾作家は中華圏の唯一の代言人として自称してきたが、現に同じ中華圏の背景を持つ「正統な代表者」である中国作家と遭遇するのである。彼らと競争できるよう、台湾作家は積極的に自分の文化と歴史の独自性を強調しなければならず、最終的にそれが日本植民地時代を含めた「ノスタルジックな記憶」と帰結してきた。<sup>17</sup> 邱貴芬も映画と小説両方で同じ状況を見出し、九〇年代中盤から「新たに掘り出された日本による植民統治の記憶」は単なる負の遺産だけではなく、台湾の歴史の独自性、つまり「台湾アイデンティティ」を確立するために使用される側面が近年の作品には浮かび上ると論じる。<sup>18</sup> また、邱が例として挙げる小説作品から見ると、「台湾歴史」または「日本描写」を題材としたブームの発生は九〇年代から二〇一〇年にかけて

文芸作品における日本描写のブームは、しばしば政治的立場と混同されしており、とりわけにそれは親日的姿勢を表明した李登輝總統の任期中に顕著であった。当時、与党であつた国民党内部では、李登輝が代表する本土派と外省派が対立していた。李登輝は九四年に司馬遼太郎のインタビューを受けた際、「外省人＝反日」と「本省人＝親日」という二項対立図式を前面に出し、自分の政権と今までの「中國からやって来た国民党政権」との線引きをし、日本との連帯関係を提起することで本省人の共感を喚起した。彼の主張は、台日双方のマスコミに大きな影響を与えた。特に日本社会における固定観念を形成させた。<sup>20</sup> 最も代表的なのは、小林よしのりの漫画『新・ゴーマニズム宣言SPECIAL・台湾論』（二〇〇〇）であろう。上記の二項対立図式をさらに強化したこの漫画は、翌年に台湾でも翻訳され、大きな批判を呼んだ。<sup>22</sup>

しかし文芸界においては、この簡単な二項対立図式に当てはまらないことが多々ある。本稿で論じた李国修は外省人二世であり、他の例としては台湾ニューシネマを代表する監督、同じ外省人二世である侯孝賢があげられる。同時代に彼の映画『戯夢人生』（一九九三）は、時代背景を殖民地時代と設定し、他の作品でもしばしば植民統治の記憶に

言及する<sup>(23)</sup>。候と常に共同作業を行い、脚本を担当する小説家朱天文もまた外省人一世であり、彼らは日本要素を多用している。だが、これらの作家による日本描写は「親日」や「植民地時代へのノスタルジア」と同一視できず、日本要素を使用することで、過去の植民統治政府や現在の日本国に対する作家の立場は賛美的なのか、もしくは批判的なのかは一定ではない。例えば『三人行不行』シリーズは明白な例であろう。前二作品における「ラジオドラマ」の場面で、日本人兵士はただ滑稽的な悪役として描かれて、召集令状をもらったことや投獄されたことなどの出来事も、植民地時代へのノスタルジアを喚起させるわけではない。しかしこれらの描写を通して、劇作家は自身が外省人一世でありながら台湾歴史に対して熟知していること、または台湾人作家としての帰属意識を表明できる。

なお、『三人行不行』シリーズは小説分野の状況と異なる部分もある。小説の状況を論じた際に、前述した研究者の分析対象は長編歴史小説であるため、殆どの作品は写実的手法で書かれる。小説の内容は、以前に語られなかつた植民地時代の状況を還元し、できる限り再現することを目指している。一方で、「シティ・コメディ」と呼ばれた『三人行不行』シリーズは、タイトルで示されるように、現代「シティ」に起こることに焦点を当て、植民地時代の

話は断片的にしか表現されない。また、既に言及したが、台湾役者によって演じられた登場人物は、植民地時代の「本物の台湾人」を再現するより、むしろ片言の日本語や日系ブランド名で「偽物」であることを露呈する。例えば俊雄が処刑される場面で、彼の最後のもがきは下記のように役者Cによつて演じられる。

C：（俊雄を演じて天を仰ぎ）あ……（意味のない日本語を叫ぶ）wakamodo' suzuki' penchi' roraiba……  
wadakusi……made in Japan……（すぐに役が変わつて日本人兵士を演じ、日本語で）なに！？くそ野郎！<sup>(24)</sup>

日本語の代用品として、わざと現代生活でよく使用される日系商品のブランド名を羅列した劇作家は、どのような意図を持っていたのだろうか。以下では、李国修の他の戯曲と時代背景の影響から考察を進めたい。

### 三 虚像としての「日本」

『三人行不行』シリーズの二作目と三作目の間に、李国修は戯曲『救國株式会社』（一九九一）を書いた<sup>(25)</sup>。劇の内容は、日本人女子大生井口真理子が台湾で殺害された事件を

パロディー化し、政府機関の怠慢、歴史に対する人々の無知を風刺する。また、台日関係にも焦点を当て、登場人物である刑事は台湾で使用される様々な日系商品を挙げ、「台湾で過ごすのは日本で過ごすようだ、そう思わないか?」<sup>(25)</sup>と問う。この段落を上記「ラジオドラマ」の場面と合わせて見ると、劇作家は日系商品が台湾で氾濫した状況に対して、大きな疑問を抱いていると読み取れる。その背景は、九〇年初頭から十年間にわたるアジア諸国における日本大衆文化商品、例えばテレビドラマ、J-POP、漫画などの流行——台湾では「哈日」<sup>(26)</sup>と呼ばれる風潮——に関連すると考えられる。

「哈日」<sup>(28)</sup>という名称が最初に出版物に使用されたのは九六年である。だが、現象としての発端は九〇年代の初頭にテレビドラマをはじめとする日本大衆文化の流行であり、同時に日系商品や日本への口ケ地巡回ツアーなども若者の間で人気になったことである。この突如として発生した若者の哈日熱狂は当時に強い批判を招いており、批判者は新たなグローバル消費形態の台頭を察しながらも、若者のアイデンティティが混乱すると指摘している。例えば廖炳恵は、「共通的感情の構造」という観点を唱える。哈日を單に消費現象としては解釈し切れないと廖は述べており、一見関連のない親日的本土派政治家と哈日の若者、前者は日

本伝統文化や生活様式を消費し、後者は流行り文化で包装された同じものを消費するため、両者は実は本質的にあまり変わらず、植民地時代から継承してきた好みを共有する<sup>(29)</sup>。言い換えれば、廖は哈日現象が脱植民地化の不完全さを呈すると断言している。

近年、哈日現象をより緻密に分析する論考が出版されている。李衣雲は、植民時代における日本文化の受容状況と九〇年代以降の大衆文化の両方を検証し、異なる観点を生み出す。政治的側面や精神論に偏った従来の研究と比べ、李衣雲の論考は機能的側面も重要視し、七〇年代末から台湾経済が急成長している一方、戒厳令の下に創作自由が規制されて余暇の需要が満たせないため、日本文化商品を受容しやすかつたと指摘している。それらの商品輸入は政府に禁止されるが、莫大な経済利益をもたらすため長い間アンダーグラウンドで流通し、その後九三年にテレビ番組をはじめとした日本文化商品の輸入が次々と解禁されるとともに、消費者の膨大な需要が一気に顕在化していく。<sup>(30)</sup>しかし、文化商品を通じて作り出された「日本」のイメージは、単なる一種の虚像や信頼できるブランドとして台湾の消費者に認識され、必ずしも眞実の日本国と対応するものではない。哈日現象を通して、台湾における「日本」のイメージは、非日常的な現実逃避のツールとして使用された

り、または日本文化を制限してきた国民党政府への反発を示す——多くの場合それが「台湾アイデンティティ」を表明すること——ために使用されたり、様々な機能を持つている<sup>(註)</sup>。

李衣雲が論じた、哈日の若者が「日本」イメージを機能的に使用する現象は、前述した「ラジオドラマ」の場面でも読み取られる。また、四作目では、郭家兄弟がわざと外省人の前で彼らの理解できない日本語で話し合ったり、日本歌を歌つたりするなど、日本要素を台湾アイデンティティの表明や反発する手段として使用している。一方で、「日本」は実のところ虚像であることも所々に露呈される。前の二作品に登場する日本人の人物像はかなり滑稽化、また単純化されている。例えば、牢獄でも刺身を給食として供給したり、いざとなると切腹したり、仕事に対して融通が利かない生真面目さがあつたり、非現実的に表現されている。より写実的に書かれた五作目では、元零戦パイロット川田は、過去の歴史をずっと忘れない真面目な性格の持ち主であり、歴史感が欠如した台湾人と相反する美德の象徴として描かれる。一見すると、川田の人物像は前作となり異なるが、全シリーズにわたって日本人の登場人物は善人であろうが悪人であろうが、性格の複雑さや曖昧さを一切持たないステレオタイプとして描かれている。

元より喜劇の登場人物は類型化される傾向が強く、李国修が上記のような人物像を作り出すのも理解できるが、根本的理由としてこれらの描写は「日本」を如実に反映するためではないからであると考えられる。台日交流が始まつたばかりの九〇年代に、日本人である他者は日系商品の介在によってのみ存在しており、その実像は一般的にはあまり認識されていなかつた。したがつて、日本人の登場人物もまた、日系商品のように消費できる素材となつてくる。人々が生活用品を通して親近感を持つこの「身近な他人」は、実際に出現する可能性が極めて低いため、逆に自由に想像、論議する余地を与えてくれる。「日本」の虚像を用いて、李国修は、実は台湾人の有様を表現している。つまり、日本人が融通の利かない生真面目な性質であると表現する一方で、台湾人は迂闊でありながら物語の最後まで生き延びる、などの台湾人物像を作り上げている。このように、虚像として描かれた日本人の登場人物は、「外部」からの対照として存在し、「シティ」で生活する台湾人像をより明白に映し出す機能を担つてゐる。

### おわりに

九〇年代はグローバル化時代であり、台湾文芸界にも大

きな影響を与えており、それが李国修の『三人行不行』シリーズにも見られる。まずは中国作家の台頭とともに、台灣作家は台灣への帰属意識またはアイデンティティを表現する必要性を感じ、作品中に積極的に日本要素を取り入れる。この風潮は戯曲『三人行不行』シリーズにも反映され、日本要素や植民地時代の話を通じて劇作家が自らの出自を反映することができる。また、作中における日本人登場人物の造形は複数な様相を呈しているが、どれも類型化されている。これら的人物像は、當時流行していた日系商品から作り上げた虚像であり、本物の日本は反映されていないが、外国人である他者の描写を通して、劇作家は台灣人に対する観察を表現することができる。これもまた、一種の台灣アイデンティティが確立する過程である。

五連作に欠かせない日本表象は、當時の劇作家が限られた情報から想像力を駆使して作り上げたものであり、しばしば現実における日本と乖離しているが、戯曲の中では、台湾アイデンティティを確立させるための重要な要素である。國際交流がまだ少ない時代に、『三人行不行』シリーズに見られたこの状況は、一種の特殊な台日関係の様相とも言えよう。

## 注

(1) 本稿は台灣國科會研究計畫補助金 (NSTC11-2410-H-110-084) による一部の研究成果である。

(2) 鍾明德『台灣小劇場運動史・尋找另類美學與政治』、書林出版有限公司、二〇一八年、三頁。林鶴宜『臺灣戲劇史』増修版、國立臺灣大學出版中心、二〇一五年、三二二—三一七頁。

(3) 作品のタイトルは言葉遊びを含むため、中国語のまま表記する。

(4) この分類は劇団によるものである（屏風表演班『屏風20紀念特刊暨【第三十四回作品】撼動版 女兒紅』パンフレット、二〇〇六年、一四九頁）。

(5) 李立亭『O.H.? 李國修!』、時報出版社、一九九八年、一五六頁。

(6) 李国修『李国修戯劇作品集5：三人行不行I』、印刻出版社、二〇一二年。

(7) 五連作それぞれのタイトルや英語表記、上演年代は以下の通りである：『三人行不行』(Part I of Can Three Make It, 1987)、『三人行不行II——城市之慌』(Part II of Can Three Make It? City Panic, 1988)、『三人行不行III——O.H.—三岔口』(Part III of Can Three Make It?: Oh! Three Diverged Paths, 1993)、『三人行不行IV——長期玩命』(Part IV of Can Three Make It?: Play Hard, 1997)、『三人行不行V——空城狀態』(Part V of Can Three Make It?: Empty City, 1999)。（屏風表演班、前掲書、一四九頁）

- (8) 李国修『李国修戯劇作品集6・三人行不行II——城市之慌』、印刻出版社、二〇一三年。丸畠み数字は筆者による。
- (9) 彭百顯『大歲月——臺灣政治經濟500年』、宇河出版社、二〇一八年、六六八頁。
- (10) 三作目は前の二作品と同様に三人の役者を起用するが、四作目では六人の役者で十八人の登場人物を演じ、五作目では七人の役者で二十一人の登場人物を演じる。
- (11) 出版された三作目の台本は、九三年の「初演版」と二〇〇四年の「時代版」二つのバージョンがあり、内容は異なる。初演当時の社会状況を反映するため、本稿は初演版を用いる（李國修『三人行不行III——OH!三岔口』、文建会一九九五年）。
- (12) 李国修、前掲書（文建会、一九九五年）、『李国修戯劇作品集7・三人行不行III——OH!三岔口』（印刻出版社二〇一三年）、『李国修戯劇作品集8・三人行不行IV——長期玩命』（印刻出版社、二〇一三年）、『李国修戯劇作品集9・三人行不行V——空城状態』（印刻出版社、二〇一三年）。
- (13) 李登輝総統の任期中である九三年に、シンガポールで台湾政府の代表辜振甫と、中国政府の代表汪道涵が行つた会談である。双方は、互いの異なる政治的立場を先送りして経済的交流を推進していく、という目標を共に宣言した。これは長い間対立してきた台湾政府と中国政府との画期的な合意であるが、早くも九六年に台湾海峡危機が起つた。
- (14) 第三回の台湾海峡危機とも呼ばれる。九六年に台湾は歴史上初の總統選挙を行い、九五年に中国の反対を無視して米国訪問した李登輝元總統の支持率が最も高かつた。警告を送るた
- (15) 歴史事件との関連性については、徐瑋佑『李國修「三人行不行」系列作品研究』（台北芸術大学、修士論文、二〇一八年）で詳しく分析している。
- (16) 三作目初演版における日本要素は、マリーの義妹の夫「大阪」と呼ばれる男性が、日本人と香港人のハーフという設定である。時代版には、「大阪」がマリーの婚約者になり、彼の出自も日本人と台湾人とのハーフに変更された。
- (17) 張誦聖『文学場域的変遷——当代台湾小説論』、聯合文学、二〇一一年、九二一九四頁。
- (18) 邱貴芬「在地性論述の発展與全球空間——郷土文学論戰三十年」「思想」(6)、二〇〇七年、八七一一〇三頁。
- (19) 邱貴芬「千禧作家與新台灣文学伝統」、「中外文学」第50巻第2期、二〇一二年、一五一四六頁。
- (20) 川島真、清水麗、松田康博、楊永明『台日関係史』、高村繁、黃偉修訳、台湾大学出版中心、一九九一—二〇〇頁。
- (21) 当時の日本の状況について、笠沼俊曉には詳しい論述がある。九〇年代、日本は経済の不振から民族の自尊心を再構築する需要があつたため、台湾側から持ち出した二項対立式を容易に受け入れた。また笠沼は、日台双方は実は一種の共謀関係だと分析し、互いに一見すると自分のアイデンティティを作り出すという共通の利益があるよう見えるが、双方の共謀によつて隠匿、無視された歴史の真相もあると指摘している。（笠沼俊曉『流転的亞洲細語——当代日本列島作家如何

(22) 書写『台湾、中国大陸』、遊撃文化、一〇一〇年、七二一八三頁)  
論集『反思《台灣論》・台日批判圈的内部対話』陳光興、李

朝津編、台湾社会研究季刊社、一〇〇五年)には、一部の関連する批判と論考を収録している。

(23) 例えば『恋恋風塵』(一九八七)は八〇年代の話であるが、主人公のアルバイト先の店主が、台湾出身の日本人兵士の太平洋戦争体験に言及する。

(24) 英字の箇所は原文のまま。また、「日本語で」と表記する台詞も中国語で書かれている。(李国修、前掲書『李国修戯劇作品集6・三人行不行II——城市之慌』、七五頁)

(25) この作品に用いられた演技は『三人行不行』と異なり、一人多役ではなく基本的には写実演技が使用される。しかし主題は類似した都会の話であるため、多くの先行研究は本作を「シティ・コメディ」シリーズとともに分析する。

(26) 李国修『李国修戯劇作品集16・救国株式会社』、印刻出版社、二〇一三年、一〇四頁。

(27) 中国語「哈」は口語で使用される動詞であり、その雰囲気の中に浸み込むという意味である。

(28) 作家陳桂杏がペンネーム「哈日杏子」で出版した四コマ漫画『早安！日本』(1)（尖端出版社、一九九六年）である。

(29) 廖炳惠「台湾流行文化批判」「当代」第一九四期、当代雜誌社、二〇〇〇年一月、七六一九五頁。

(30) 李衣雲「台湾における「日本」イメージの変化、1945-2003：「台湾（ハーリー）現象」の展開について」、三元社、一〇一七年、一〇四一一〇五頁。

(31) 同書、一四四一—一四七頁、二八七頁。