

終焉と蘇生

——『キョンシー』における表象の再構築

林 穎汶

【要旨】 本稿では、2010年代の香港映画における恐怖とノスタルジアに関する映画的表象に着目し、1980年代の香港キョンシー映画へのオマージュが多く見られる『キョンシー』（ジュノ・マック監督、2013年）を分析する。特に返還後の香港において、本作を含む2010年代の香港映画は、アイデンティティ危機と向き合う一種の媒介としてどのように機能しているのかを明らかにする。第1節では、香港キョンシー映画の特徴、位置付けと主体性の危機を考察する。第2節では、香港映画におけるノスタルジアを検討する。第3節では、『キョンシー』における不気味なもの、恐怖の表象とノスタルジアがいかに再構築されているかを分析する。これらの分析を踏まえ、本稿は主に以下の2点を主張する。まず『キョンシー』での表象は、単純に過去を懐古するだけではなく、香港の歴史を再訪あるいは再構築することにより、自らの観点を生成し、歴史、政治、社会にわたる混沌たる返還後の香港文化のあり方を模索する方法である。そして、中国・香港の権力移行に伴う中心・周縁の構造的変化の中で、『キョンシー』は2010年代の数少ない香港ホラー映画の一つとして、不気味なもの、恐怖、ノスタルジアなど独自の表象を呈示し、香港映画の主体性を再確立する作品として考えられる。

はじめに

キョンシー（殭屍）映画は、香港映画特有のジャンルと題材と言っても過言ではない。1980年代に香港、台湾、日本でキョンシー映画ブームを引き起こした『靈幻道士（殭屍先生）』（リック・ラウ／劉觀偉監督、1985年）⁽¹⁾などの映画はキョンシーを取り上げ、「欧米圏の吸血鬼映画、中国の怪談話、香港独自のカンフー映画とコメディを融合させ」、高いハイブリッド性（hybridity）を示すと考えられている⁽²⁾。キョンシーの原語は「殭屍」であり、長い時間を経過しても腐敗せず、硬直した死体を指す。多くの場合、香港キョンシー映画の英語タイトルには、吸血鬼を意味する「vampire」が使われている⁽³⁾。しかし、キョンシー像を単なるドラキュラといった英語圏の吸血鬼像と混同してはならない。

デール・ハドソンは映画におけるキョンシー像と中国返還をめぐる政治的・社会的問題に直面した80年代の香港を考察し、キョンシーは「政治的、社会的、精神的不均衡の時代」に現れる「危機」の表象であり、幽霊といった見えない脅威の存在が、キョンシーのような物質的存在に変貌することによって、強まる懸念が表現されると指摘した⁽⁴⁾。もしそうであれば、90年代半ば以降にほとんど製作されていないキョンシー映画が、2010年代の香港において再び注目を集める現象を、どのように捉えれば良いのだろうか。

香港若手映画監督ジュノ・マック（麥浚龍）のデビュー作『キョンシー（殭屍）』（2013年）は、2010年代の香港において数少ない、成功したキョンシー映画である。マックは1980年代のキョンシー映画へのオマージュを込めて映画を製作したと述べたが⁽⁵⁾、本作は『靈幻道士』に見られたコメディ要素は完全に排除され、バイオレンス、サスペンスなどの傾向が強いダークホラーへと移行した。時代背景は清朝末期の中国から現代香港の旧型公共団地に移り、落ちぶれた俳優と道士、取り憑かれた家、忘却され、没落してゆくものの存在などが描かれている。70年代や80年代の香港キョンシー映画には、「湘西趕屍」などの中国の民間伝説や怪異な物語を記録した志怪小説を踏襲する傾向が強い⁽⁶⁾。それに対して、『キョンシー』には、過去の香港キョンシー映画、ホラー映画、日本のホラー映画（Jホラー）などからの影響が顕著であり、「多くのノスタルジックな、あるいは歴史的特徴が表現され、香港の幅広いホラージャンルにおける固有的特質を示唆している」と指摘されている⁽⁷⁾。

このような映画の表象の変容を促す理由を解明することを目的とし、本稿は『キョンシー』のテキスト分析を通じ、映画における恐怖とノスタルジアの表象を考察する。特に、2010年代の香港映画はどのように、香港人のアイデンティティ危機と向き合う一種の媒介として機能しているのかを明らかにする。第1節では、香港キョンシー映画の特徴、位置付けと主体性の危機を分析する。第2節では、香港映画におけるノスタルジアを考察する。第3節では、『キョンシー』における不気味なもの、恐怖の表象とノスタルジアがいかに再構築されているかを考察する。

これらの分析を踏まえ、本稿は主に以下の2点を主張する。まず『キョンシー』での表象は、単純に過去を懐古するだけではなく、香港の歴史を再訪あるいは再構築することにより、自らの観点を生成し、歴史、政治、社会にわたる混沌たる現在の香港文化のあり方を模索する方法である。そして、中国・香港の権力移行に伴う中心・周縁の構造的変化の中で、『キョンシー』は2010年代の数少ない香港ホラー映画の一つとして、不気味なもの、恐怖、ノスタルジ

アなどこのジャンルに独自の表象を呈示し、香港映画の主体性を再確立する作品として考えられる。

1. 香港のキョンシー映画とホラー映画

1.1 香港キョンシー映画の特徴

『キョンシー』はホラー要素が強い映画として認識されているが、香港のキョンシー映画は、必ずしも本作のような重苦しい雰囲気を持つとは限らない。むしろ、黄金期キョンシー映画には、高いハイブリッド性を持つホラーコメディ (horror-comedy) として定着した作品が多い。まずはコメディの部分について、キョンシー映画におけるユーモアは、言語 (ギャグ) と身体 (カンフー) によって表現される⁽⁸⁾。こういった様式は、70年代末期のジャッキー・チェン (成龍) などによるカンフーコメディと密接な関係を持つという指摘がある⁽⁹⁾。アンドルー・グロスマンは、80年代の香港キョンシー映画は改革が激しく求められた清朝末期に設定されることが多いと指摘し、硬直したまま動き回るキョンシー像は、時代遅れの中国政権を風刺するような、「独自の歴史的アレゴリー」を持つ表象であると主張した⁽¹⁰⁾。当時の文脈を踏まえると、1985年の「英中共同声明」⁽¹¹⁾や、1989年の「天安門事件」⁽¹²⁾などの歴史的な事件は、社会主義の中国と資本主義の香港の間の体制的、文化的な差異を露呈させ、香港における共産党政権への懸念を非常に強めたと考えられる。こういった時代背景の中で、清朝時代を連想させるキョンシー像は、中国を戯画化して「危険で滑稽な」他者と描く映画の表象の一つであると捉えられる⁽¹³⁾。加えて、ノエル・キャロルはホラーとコメディというジャンルを分析し、両方とも既存の文化的カテゴリー、概念、規範などに対する侵入と妨害 (transgression and jamming) であると論じた⁽¹⁴⁾。従って、キョンシー映画におけるホラーとコメディの要素は、中国返還が香港の現状にもたらした不確実性、不安と変化に直面しようとするアプローチとして考えられる。

香港映画史における初の本格的キョンシー映画として、『ドラゴン VS. 7人の吸血鬼 (The Legend of the Seven Golden Vampires)』(ロイ・ウォード・ベーカー、チャン・チャー監督、1974年)といったイギリスと香港の合作映画が挙げられる⁽¹⁵⁾。作品は興行的に失敗したが、最初にカンフーアクションとホラーを融合させたため、『靈幻道士』などのキョンシー映画の始祖として考えられている。その後、『靈幻少林拳 (茅山殭屍拳)』(ラウ・カーリオン/劉家良監督、1979年)は、「湘西趕屍」などの中国民間伝説を取り入れ、キョンシー映画の土台

を築いた。

1980年、ブルース・リーの映画で武術指導を務めたサモ・ハン・キンポー（洪金寶）は『妖術秘伝・鬼打鬼』を製作・出演し、カンフー、ホラー、コメディの要素をさらに混合し、香港キョンシー映画という独自のジャンルを創出した。本作以降、腐敗した死体が出して跳ねるといったキョンシーのイメージ、コミカルな場面やアクションシーン、清朝末期らしき時代背景、道士と道術によるキョンシー退治などの設定は、典型的なキョンシー映画の要素となっていた。本作をはじめ、ラム・チェンイン（林正英）が『靈幻道士』シリーズの多くに出演し、キョンシー映画の象徴的人物と考えられる。

しかし、90年代以降、キョンシー映画は衰退期を迎え、製作本数と影響力が減退する。2000年から2017年にかけて、キョンシーをテーマにした映画の本数は約10本であり⁽¹⁶⁾、興行収入も大幅に減少した。主な理由として、以下の点が挙げられる。まずは、70年代のカンフーコメディの延長線上にあるキョンシー映画は、功利的かつ商業的なアプローチで製作された結果、90年代に入ると、同じような俳優、設定、物語構造、技法などが使い尽くされ、独創性と深度に欠けた作品が多くなったと考えられる⁽¹⁷⁾。加えて、キョンシー映画における代表的な俳優、ラム・チェンインの死去により、最も成功した『靈幻道士』シリーズを踏襲することが困難になり、キョンシー映画の製作の持続性には大きな打撃として捉えられる⁽¹⁸⁾。2000年代、厳しい検閲制度を持つ中国市場の拡大、香港映画業界自体の縮小、ハリウッド映画による競争の激化などの要因により、キョンシー映画に止まらず、香港映画全体が影響を受けたと論じられている⁽¹⁹⁾。

1.2 香港ホラー映画と恐怖の表象

80年代、90年代のキョンシー映画は、コメディの要素を持つ一方、観客に恐怖と不気味さを味わわせることによって、多様なホラー映画の中のサブジャンルとなっていたと考えられる。従来のキョンシー映画は、カンフー、コメディ要素を取り込み、強いメッセージ性より高い娯楽性を求めると考えられる。これに対し、『キョンシー』は題材への熟考、ゆっくりとしたペース、キャラクター主導の物語構造により、アレゴリーとしてホラー映画の可能性を示し、より斬新でアートシアター的な、越境的アプローチを用いていると考えられている⁽²⁰⁾。キャロルがアートホラー（art-horror）論で提唱したように、怪物といった恐怖の表象は、極端に興奮を刺激し、感覚の限界を試すものというより、恐怖と嫌気といった情動を喚起させ、隠喩的手段となると考えられる

(21)。『キョンシー』などのように幽霊、死体、道術、超自然の力による怪奇現象を扱い、香港における恐怖心や危機感を表現するアプローチは、2000年代の香港ホラー映画にも多く見られる。例えば、『THREE／臨死（三更之回家）』（ピーター・チャン／陳可辛監督、2004年）、『美しい夜、残酷な朝（三更2）』の香港篇『Dumplings（餃子）』（フルーツ・チャン／陳果監督、2004年）、『The EYE【アイ】（見鬼）』（オキサイド・パンとダニー・パン／彭氏兄弟監督、2002年）といったホラー映画は、中国とより密接に絡み合うようになった香港を舞台とし、返還後の香港に潜在する中国に対する恐怖心と欲望を、新たな幽霊像によって表象したと論じられている⁽²²⁾。

これらの作品では、香港人が長年にわたり馴染んできた、都会的な生活空間は、幽霊、怪物、死、過去などに取り憑かれたものとして描写されている。返還に関する公的な言説と進歩史観に反し、主権返還によって緊密化した人口移動、曖昧化した境界線、中国人移民の越境、前近代的慣習の介入などが、映画での「香港＝家」を不穏な空間へと変容させる⁽²³⁾。このような表象は、ポストコロニアル香港が疎遠であった「母国」へ回帰する際に、植民地であった過去と国家の一部としての現在、社会主義の中国と資本主義の香港、「祖国」に対する不安と欲望など、様々な対立によって形成された、独自の複雑な表象として考えられている⁽²⁴⁾。

さらに、「汎アジア的ホラー映画（pan-Asian horror）」といった製作戦略は、2000年以降の香港ホラー映画の大きな特徴と考えられる。前述したホラー映画の作品群は、香港、日本、韓国、タイ、シンガポールなどのアジア諸国による共同製作であり、ピーター・チャンらが作った製作会社アプローズ・ピクチャーズ（Applause Pictures）とパン兄弟による企画・製作が重要な役割を果たした。加えて、90年代以降に大きな成功を収めた「Jホラー」の影響は、香港ホラー映画にも顕著に見られる⁽²⁵⁾。こうして、作品における国や文化の固有性と越境性、アジア映画のネットワークの形成、地域性と国際性の間の相互関係などが、絶えず議論されてきた⁽²⁶⁾。

1.3 主体性の危機

『キョンシー』が多くの映画評論で言及される理由は、衰退した香港キョンシー映画を蘇らせただけでなく、2010年代における香港ホラー映画の主体性を再確定するからだと考えられる。返還後の香港映画は、黄金期と言われる1990年代に比べ、2000年代以降の製作本数と興行収入が著しく減少している⁽²⁷⁾。2003年に香港と中国本土の間で経済貿易緊密化協定（CEPA）を締結し

た結果、香港映画は中国本土で配給・上映される際、輸入映画ではなく「国産映画」として承認され⁽²⁸⁾、市場開拓や資金調達にとってより有利になった⁽²⁹⁾。その一方で、中国大陸の検閲制度⁽³⁰⁾や中国市場に配慮した結果、表現の自由への影響が懸念される。ホラー映画は検閲制度の下、「科学の精神に逆行する封建的迷信を擁護する」ものとみなされる可能性があるため、ビジネスリスクの高いジャンルに変容した⁽³¹⁾。よって、純粋な香港のローカル題材を扱う映画や、ホラー映画といった従来香港映画の得意なジャンルは、中国市場に受け入れられることが難しくなった⁽³²⁾。また、香港映画が合作映画へ移行する傾向が強くなり、物語の構成、人物設定、製作過程、上映システムなど、あらゆる面で香港映画を変容させている。こうした変容の中で、香港映画の主体性喪失への懸念が次第に高まっている。

このような「ポストCEPA」の時代において、キョンシー、悪霊、道術などの迷信的要素と暴力を扱った『キョンシー』は、香港、台湾、マレーシア、タイ、シンガポール、欧米などで上映された。香港は本作の興行収入全体の六割を占めている⁽³³⁾。中国本土では、『キョンシー』は2016年以降に、動画配信サービスによって視聴可能となった。理由として、動画配信の検閲制度⁽³⁴⁾がより緩和されていることと、全ての物語は主人公の妄想であるという結末が、中国映画のイデオロギーに反していないことが挙げられる⁽³⁵⁾。しかし、公開当初に、作品ではカットされた部分が多かったと指摘されている⁽³⁶⁾。加えて、本作と他のキョンシー映画は、インターネット上の配信に限定され、劇場公開は未だにされていない。本作に対する中国の受容性について、マック自身はインタビューで下記の通りに述べた。

中国大陸は間違いなく大きな市場である。しかし、広範囲で見ると、全ての国に市場がある。『キョンシー』の中国進出は厳しいが[...] 単一方向に進むというより、自分が望む通りに創作しているかのほうが最も重要である。⁽³⁷⁾

こうして、『キョンシー』は「中国[市場]を回避し、ローカリストとグローバルリストのアプローチを両方取り入れた」⁽³⁸⁾、「汎アジア映画のネットワークの中で香港ホラー映画を再配置する」⁽³⁹⁾映画として評価されている。

2. ノスタルジアと香港映画

2.1 ノスタルジアとは

『キョンシー』にはホラー要素以外に、ノスタルジアの表象も多く見られる。ノスタルジア (nostalgia) とは、1688 年前後にスイスの精神科医、ヨハネス・ホーファーが2つのギリシャ語「nostos (帰郷)」と「alogos (心の痛み)」を組み合わせて作った造語であり、帰郷の切望の苦しい感覚や感情を表す⁽⁴⁰⁾。元来、ノスタルジアは兵士が故郷を離れている時に現れる不安や悲しみなどの精神的「病気」と考えられ、ホームシックを指す言葉であったが⁽⁴¹⁾、現在では一般的用語として、過去の記憶を想起する際に感じた「感傷と思慕を伴う懐かしさ」という複合感情として認識されている⁽⁴²⁾。

現代社会でのノスタルジアは、精神医学や心理学の分野だけでなく、個人の記憶から集団の歴史観の形成まで、社会と文化の趨勢を指すものになった⁽⁴³⁾。近年、ノスタルジアは映画、テレビ番組、雑誌、音楽、ファッション、町づくり、観光など、幅広い大衆文化や文化産業によって表現されている。例えば、戦後の昭和、60年代の香港など、ある時代や歴史が「古き良き時代」と捉えられ、懐古され、美化される例がある。ここで特に注意すべきなのは、ノスタルジア表象に関する批判である。フレドリック・ジェイムソンは、ポストモダニズムと消費社会の批判において、映画的、美学的言説としてのノスタルジアは、パステイーシュ (pastiche) といった模倣の手法、過去へのステレオタイプの表現などにより、複雑で興味深い創意工夫を生み出す一方、表面的な模倣による歴史感覚と意味の喪失、文化の断片化、深みのなさ (depthlessness) などをもたらすと批判した⁽⁴⁴⁾。また、スヴェトラナ・ボイムは現実と想像が混同されるというノスタルジアの危険性を論じた。ボイムは「反省的ノスタルジア (reflective nostalgia)」と「回復的ノスタルジア (restorative nostalgia)」とを区別し、場合によっては過去に対する内省的、批判的視点が呈示される一方、喪失された故郷を復活させようとする思想は、ナショナリズムなどのイデオロギーの核心につながると考えた⁽⁴⁵⁾。

大衆文化におけるノスタルジアは、歴史認識のアプローチと捉えると、歴史の平面化や感傷にとどまる恐れがあると指摘されている。しかし、香港の文脈におけるノスタルジアは、混乱の時代の中で自身の歴史やアイデンティティを探る方法になりうると考えられる。

2.2 香港映画におけるノスタルジア

香港映画の文脈におけるノスタルジアについて、張宇博はウォン・カーウァイ（王家衛）の三部作『欲望の翼（阿飛正伝）』（1990年）、『花樣年華』（2000年）、『2046』（2004年）が60年代の香港を舞台とし、香港人としてのアイデンティティ形成の経緯が描かれていると述べた⁽⁴⁶⁾。また、レイ・チョウは『ルージュ（胭脂扣）』（スタンリー・クワン／關錦鵬監督、1987年）を取り上げ、アイデンティティの危機に直面する現代香港において、ノスタルジア映画が想像の共同体にとって、不確実な時代に対する仮のオルタナティブ言説として捉えられる可能性を考察した⁽⁴⁷⁾。さらに、洛楓は『ルージュ』などの作品を「懐旧映画」と名付け、映画といったマスメディアによる集団的なノスタルジアの指向を2点に要約した。1点目は、過去の記憶の美化、肯定により、現状の問題点に対する逃避、反省、攻撃など、様々な態度を示すことである⁽⁴⁸⁾。2点目は、香港「自身の歴史やアイデンティティをたずね求め、探ることによって、混乱した現状を整理し、ある程度理解できるよう求める」媒体として、集合的記憶と歴史意識の形成に結びつけることである⁽⁴⁹⁾。

2.3 2010年代の香港映画とノスタルジア

これらの既存研究における分析対象は主として返還前の香港のノスタルジア映画であるが、こうしたノスタルジア傾向は2010年代に入っても継続している。例えば、2010年に製作された『歲月神偷（Echoes of the Rainbow）』（アレックス・ロウ／羅啓銳監督）⁽⁵⁰⁾は、1960年代の香港で靴屋を経営して生計を立てる4人家族の物語であり、庶民の生活を通じ、当時におけるイギリス植民地政府の統治、香港の左派運動、中国大陸の文化大革命の影響などの歴史的側面を描写する。また、『七十二家租客（72 Tenants of Prosperity）』（パトリック・コン／葉念琛監督、2010年）⁽⁵¹⁾、『為你鍾情（Frozen）』（デレク・クォック／郭子健監督、2010年）、『東風破（Merry-Go-Round）』（ヤンヤン・マク／麥婉欣監督、2010年）、『燃えよ！じじいドラゴン龍虎激闘（Gallant）』（デレク・クォック、クレメント・チェン／鄭思傑監督、2010年）など、コメディからカンフー映画まで、多様なジャンルにおけるノスタルジア意識の強い作品が多く存在し、興行的に成功を収めた。このように、香港の歴史、香港人アイデンティティのルーツなどを意識し、過去の記憶を再現あるいは再構築する試みを示す香港映画が、2010年代に多く製作・上映され、社会、文化、商業など、幅広い分野でノスタルジアの高い受容性が見受けられる。

2.4 方法としてのノスタルジア映画

前述のような映画的傾向が形成される背景には、香港返還後の一連の出来事が促す強いノスタルジアとローカル意識がある。1997年、香港が中国に返還されて以降、中国との融合と経済協力が加速する。その一方で、2003年の国家安全条例に反対する約50万人規模のデモ運動などが次々と発生し⁽⁵²⁾、連携の緊密化によって生じた制度の差異と社会問題が深刻化していく。こうした状況の中で、「本土意識」⁽⁵³⁾と称する香港への愛着心と帰属意識が次第に高まった。特に、2010年に向けて多くの都市再生事業が行われたのと同時に⁽⁵⁴⁾、香港で80年代に生まれた世代を中心に⁽⁵⁵⁾、多様な人たちによる社会運動が次々と発生していった。こうして、植民地であった過去と中国化が進む現在の間に挟まれる香港では、歴史的文化財、集合的記憶の保護に対する関心と香港文化の主体性の喪失に対する危機感が、民間レベルで次第に高揚していく。

こういった文化とアイデンティティの危機に対し、ノスタルジアは香港の主体性を再構築する方法の一つとして捉えられている。特に注目すべき点は、ノスタルジア表象を創出する若者の方法である。彼らは必ずしも真実を再現するとは限らないが、積極的参与により、独自の表現で共同体の歴史を再理解する。朗天は香港映画でのノスタルジアと若者の参画を肯定しつつ、「若い世代は当時の歴史的記憶を有していないが、独自の方法で「集合的記憶」を構築し、結果として香港政府の歴史文化財の保存方針を変えることに成功した」と指摘し、2010年に製作されたブルース・リーの伝記映画『ブルース・リー（李小龍）』（イップ・ワイマン、マンフレッド・ウォン／葉偉民、王文雋監督、2010年）などの映画は、歴史と矛盾する表現があるものの、評価すべきことは過去に対する若者の敬意と追憶の志であると述べた⁽⁵⁶⁾。それに加え、ヴィヴィアン・リーは1997年以降の香港映画におけるノスタルジア志向を「ポスト・ノスタルジック（post-nostalgic）」と名づけ、「返還後」の時代が実際に到来し、かつての想像がもはや時代遅れになった現在において、新たな文化的、社会的、政治的文脈の中のノスタルジア傾向とその重要性を考察した⁽⁵⁷⁾。

3. 『キョンシー』におけるノスタルジア表象

『キョンシー』は、落ちぶれた俳優チン・シユウホウ（錢小豪）が香港の旧型公共団地の2442号室に引っ越す物語を描いており、そこを死に場所にしたい彼は、霊幻道士の家系に生まれた道士ヤウ（阿友）や異なる背景を持つ住民たちと出会う。ある日、団地内にキョンシーが出現し、チンとヤウは戦いに卷

き込まれてしまう。苦戦した結果、キョンシー退治に成功したが、チンとヤウは重い負傷を被ってしまう。映画の最後、これらは全てチンの死の直前の妄想であることが判明した。

ミラナ・シトとユンヂョン・チェンは『キョンシー』などの2010年代の香港映画を、「不安の映画 (a cinema of anxiety)」と見なし、ある種のヌーヴェルヴァーグ映画 (SAR New Wave、SARは香港特別行政区を意味する) と区別する⁽⁵⁸⁾。こういった不安は、返還前から中国共産党政権に対する恐怖として蓄積してきた。返還後にさらに、中国との融合による文化的景観と生活様式の消失によって、不安は深刻な懸念と消えてゆくものへの追憶に発展していく。このような背景を踏まえ、『キョンシー』におけるノスタルジア、恐怖と不気味さの表象は、香港人アイデンティティ、文化、歴史に対する危機感や喪失感と、記憶の継承・保存への強い意識が反映されていると考えられる。

3.1 香港映画黄金期の終焉

映画は冒頭から悲劇的雰囲気に入れられ、香港映画黄金期への追憶と哀悼を表象する。ゆっくりと進行する移動ショットは、キョンシー退治によって崩壊した団地、死亡した中年女性のムイ、重傷を負うヤウとチンを映し、共倒れという結末が先に語られる。次に、チンのモノローグが以下のように開始する。

俺は13歳で貧民街を出た
16歳で映画に主演 一度は成功を手に入れた
だが今思えば 全ては生活のためだった
今さらごみだめに舞い戻るとは…
映画は滑稽だと人は言う だが人生の方が滑稽だ

こうして、キョンシーの消滅と共に、チンの俳優人生と命が終焉を迎え、黄金期の香港キョンシー映画の消失を象徴する。続いて、チンは「俺は言った。もし俺が記憶を失ったら、もう一度笑い方を教えてくれ、と。笑顔は疲れる」と語り、かつてのキョンシー映画とユーモアといったアプローチは、返還後の深刻な現状に対してもはや通用しなくなったことを示唆する。かくして、『キョンシー』は完全にホラー映画へと変貌した。

次に、チンの昔の衣装は、香港映画黄金期の終焉を追悼するノスタルジア表象として考えられる。映画の冒頭において、彼が団地に辿り着き、自らの命を絶とうとするシーンがある。彼は鞆から古い衣装や道具などを丁寧に出し、息

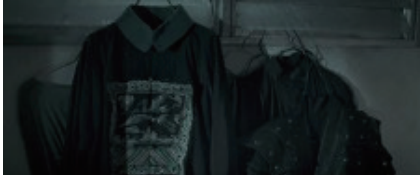


図1 チンが持つ古い衣装や道具



図2 香港映画黄金期を代表する記念写真

子の最後のボイスメッセージを聴き、自殺を図る。これらの衣服は映画の衣装に見え、左側は『靈幻道士』でキョンシーが着る清朝時代の衣服であり、右側はチンが『マスター・オブ・リアル・カンフー 大地無限（太極張三豊）』（ユエン・ウーピン／袁和平監督、1993年）に出演した際に着た衣服である（図1）。映画の衣装は、チンが俳優として最も活躍していた1980年代という香港映画の黄金期を象徴する。しかし、『キョンシー』において、服は画面上で暗い緑というダークトーンに染められ、活気のない死物として壁に掛けられる。こうして、衣装はかつてアジアや国際の舞台で注目を集めた黄金時代の香港映画への追憶を表しながら、香港映画黄金期の終焉を惜しむノスタルジアの表象として捉えられる。

また、チンが助けられた後、一人部屋の中で過去の物を凝視するシーンは、過去への言及、懐古と哀悼をさらに強調する。このシーンで、チンの息子のボイスメッセージが、壊れかけた電話で再び再生される時、彼は古い物の上に置かれている昔の記念写真を哀しい表情で見つめる。写真には、ラム・チェンイン、リッキー・ホイ、ユン・ワー（元華）など『靈幻道士』に出演した俳優たちや（図2）、香港映画黄金期を代表するスターたちと子供時代のチンが映る。このようなシーンにより、80年代の香港映画界とチンの実際の俳優人生が回想され、現実にチンが14歳の若さでデビューし、多くの映画人と共に数多くカンフー・アクション映画に出演した歴史が再認識される。

3.2 キョンシー映画の衰退と道士像の変容

続いて、本作は靈幻道士の変容を描写することによって、キョンシー映画の衰退を表象する。『靈幻道士』などの典型的なキョンシー映画での道士は、道教の司祭の服や中国の武道服を着用する（図3）。彼らの外見、言動、性格、知識などが伝統的（中国的）であり、欧米の文化やマナーに無知な部分が強調されることによって、コメディ効果をもたらす。しかし、『キョンシー』において、道士ヤウは道教の服の代わりに、常にパジャマとスリッパを着用して登



図3 『靈幻道士』における道士像



図4 『キョンシー』における道士像

場するため、庶民としての印象がより目立つ（図4）。また、彼が地元の食堂で自分の家系を追憶するシーンにおいて、道士の衰退と伝統の喪失を語る。ヤウは、自分の祖先が餅米を持ち歩き、キョンシー退治の道士として、「いい米屋と付き合い、米を安く仕入れた」という、「古くから代々受け継がれた関係」があったと語る。しかし、時代が現代に移行し、彼の代に達すると、「……キョンシーは消滅した、他の道士もなくなった」。従って、ヤウは餅米を炊き、団地で安い食堂を経営する店主に転身する。こうして、ヤウは、道士という伝統的な職業がもはや現代社会に存在しないと嘆き、キョンシー映画という香港独自の映画ジャンルが、1990年代に最盛期に達した後、衰退を迎えたことを連想させる。

3.3 昔の香港生活や共同体の表象

三つ目は、昔の香港生活や共同体を懐古する表象である。『キョンシー』の冒頭のシーンで、チンが引越し先の旧型公共団地に辿り着き、正方形の中庭から空を見上げる。カメラのテイルトアップショットとグレートーンによって、三方を高層ビルに囲まれた空間の閉塞感と不気味さが表現される。しかし、こういった団地の中で、チンはヤウに助けられ、近所の老婦人のメイ（梅姨）に親切に接してもらう。映画の中盤、彼は惨劇の記憶に苦しむ2442号室の元住民、フォン（楊鳳）を助ける存在になる。こうして、旧型公共団地の設計により可能になった隣人同士の近い距離感と助け合う関係が強調される。このような住宅地の原型として、1970年に建設されたツインタワー型の団地が考えられる。こうした団地の設計は、1980年代半ばに採用されなくなったため、現存数が少ない。加えて、社会と設計の現代化によって、現在の住宅地は以前より孤立しやすい環境になっている。このような歴史的な文脈に照らすと、『キョンシー』における公共団地の表象は、ピエール・ノラが「記憶の場 (lieu de mémoire)」として概念化した、集団的記憶と共同体の帰属意識が形成される場として捉えられる⁽⁵⁹⁾。本作における団地は、不気味且つ周縁的な雰囲気



図5 『靈幻道士』におけるキョンシー像



図6 『キョンシー』におけるキョンシー像

漂わせながら、昔の団地ならではの人情味を持ち合わせた、ノスタルジックな場所を想像させる。

4. 『キョンシー』における恐怖と不気味さの表象

4.1 キョンシー像の変容

『靈幻道士』などの80年代や90年代のキョンシー映画と比較すると、『キョンシー』における恐怖と不気味なもの表象は、外面的脅威から内面的不安に変貌したと考えられる。返還前、キョンシーといった恐怖の存在は、清朝時代の衣装による伝統的な外見、親族の死体の異変、古来の道術、中国の民間伝説などによって構築され、ある種の前近代の「中国性 (Chineseness)」と密接に結びついていると捉えられる (図5)。

ところが、『キョンシー』においては中国性に関する表現が大幅に減少し、作品の中心ではなくなった。その代わりに、キョンシーのイメージは亡くなった夫を蘇らせようとする老婦人の執念、凄惨な事件で死亡した双子の悪霊の力、道士ガウの邪術によって構成される。外見的に、キョンシーは黒い衣服を着用し、大量の古銭で口が封印されている (図6)。衣服と邪術は中国的に見えるが、水子供養、怨霊などはむしろ日本、東南アジアの文化にも存在し、ある種の汎アジア映画の特徴が表現される。また、キョンシーを恐怖の表象にするものが、外部からきた他者や、人を怪物化する能力ではなくなり、家の内部における喪失 (トンの死去、フォンの家族の崩壊、道士ガウの病気など)、搾取と暴力 (性的暴力を受けた双子の少女の怨霊化)、欲望 (ムイがトンを蘇生させたい執念) などこそ、恐怖の怪物を生み出す誘因となった。

4.2 不気味な家と崩壊した家族像

前述したように、『キョンシー』における家族の崩壊は、恐怖の表象を構築する要素の一つとして考えられる。三つの家族、つまり①チン・シュウホウの



図7 怪物化したチンの家族



図8 恐怖の空間に変容したフォンの家

家族、②ムイとトン、③フォンの家族は、それぞれの理由で崩壊・怪物化を迎える。例えば、①の場合、チンは落ちぶれてしまい、家族と離れることになった。彼が家を回想する際に、家族で食卓を囲むシーンが頻繁に現れる（図7）。白とグレーしかない家において、チンは不気味なものと化した妻と息子に手を掴まれ、赤い血が絶えず三人の手から出てくる。②において、トンは事故で死亡したが、本当の理由は、道士ガウが延命するために供養した水子が、不気味な姿で階段に現れたからである。トンはガウの邪術とムイの執念によって、魂なき凶暴なキョンシーに変容した。③の場合、フォンは夫が生徒である双子の少女に性的暴行を加えた後の凄まじい結末を目撃し、精神を病んだ。彼女の家は、悪霊化した双子に取り憑かれ、恐怖の空間に変容した（図8）。

これらの恐怖の表象は、全て家の喪失と関わると考えられる。この点を理解する論考として、フロイトが呈示した不気味さ（uncanny）の概念が挙げられる。不気味さの原文は「unheimlich」であり、中には「unheim = 家でない」といった語根が含まれる。こうして、不気味さは、家のように居心地が良く、親近感が湧く、熟知しているものとは対照的に、気味が悪いほど親しみのない、異常かつ不可解なものとして理解しうる⁽⁶⁰⁾。こういった概念を元に、エスター・チャンは香港映画における不気味なもの正体は「慣れ親しんできたものが、得体の知れない存在として回帰し（what is familiar returns as the unfamiliar）」、恐怖、脅威、家の喪失を引き起こすことであると指摘した⁽⁶¹⁾。第1節の考察に基づき、香港ホラー映画における不気味さと家の喪失に関する表象は、独自の歴史的文脈を持ち、香港の主体性の危機と密接に関連すると考えられる。

しかし、返還直後の香港ホラー映画とは対照的に、『キョンシー』における不気味な家と家族の崩壊については、外部や他者の侵入というより、内部が侵食されていくことこそ、深刻な不安と脅威が現れる理由と捉えられる。こうした内部における恐怖の表象に対し、シトとチェンは、香港社会学者の呂大樂による『四代香港人』を取り上げ、香港社会の権力構造と世代間格差が、どのように本作で体现されているかを分析した。本作でのキョンシーと家の崩壊は、

過去の世代の権力と欲望（道士ガウの呪術やムイの執念）、現在の世代（チン、フォン）の無力や不安、未来の世代（パク、双子の少女）の犠牲の表象として捉えられている⁽⁶²⁾。こうした論考の背後に、2000年以降に絶えず議論されてきた「地産覇権（土地本位制の経済構造）」、「財閥独裁（巨大不動産業者による独占）」などといった香港内部における深刻な格差問題がある⁽⁶³⁾。『キョンシー』における意図的な社会批判は顕著でないものの、マック監督という若手世代の視点によって新たに構築された「香港＝家」像は、共同体の内部の崩壊と喪失に対して強い不安と危機感を表現し、第2節で言及したように、返還後に次第に高まっていくローカル志向とそれに関する言説と、ある程度一致していると考えられる。

4.3 越境する恐怖の表象

本作における恐怖と不気味なものの表象には、海外のホラー映画へのオマージュが多く見られ、従来のキョンシー映画と比較すると、映画的美学を意識した越境性と統一感を持つと考えられる。80年代前後のキョンシー映画はハイブリッド性が高く、幅広い映画の特徴を融合させたが、娯楽性と商業性を重視し、カンフー映画からゾンビ、吸血鬼、西部劇などの要素を取り上げた結果、支離滅裂な展開になり、『ドラゴン VS. 7人の吸血鬼』のような批評的に低評価の作品も多い。これに対し、『キョンシー』におけるキョンシーや悪霊のイメージは、監督の作家性、CG（Computer Graphics）技術、越境する表現などによって、ある種の暴力美学（Aestheticization of Violence）⁽⁶⁴⁾の表現として洗練されている。例えば、『呪怨』（2003年）の監督清水崇が本作のプロデューサーを務めたことにより、長い前髪で白のワンピースの姿の双子といった怪物像が描かれ、日本の『リング』（中田秀夫監督、1998年）や『シャイニング（The Shining）』（スタンリー・キューブリック監督、1980年）へのオマージュが顕著である。こうして、『キョンシー』は2000年代の香港ホラー映画のような越境するアプローチを用い、香港映画のグローバル性を再確立したと考えられる。

おわりに

『キョンシー』が2013年に上映された後、いくつかのキョンシー映画が製作され、あたかもキョンシーが蘇生したように、キョンシー映画を蘇らせた。例えば、『天師門殭屍（Sifu vs Vampire）』（バリー・ウォン／王晶監督、2014年）と

いったダークコメディや、若手俳優とベテラン俳優が共演したホラーコメディ『靈幻道士：こちらキョンシー退治局（救殭清道夫）』（ヤン・パクウィン、チウ・シンハン／甄栢榮、趙善恆監督、2017年）などが挙げられる。チン・シユウホウも再びキョンシー映画のジャンルで活躍し始めた。中国では、キョンシー映画の公開上映が未だに行われていないが、『靈幻道士Q 大蛇道士の出現！（新疆屍先生2）』（リッキー・ラウ監督、2018年）は中国の動画配信サイトで配信された。特に『靈幻道士：こちらキョンシー退治局』において、ノスタルジアの表象が多く見られ、舞台が現代香港の清掃局に設定され、ローカル性の強い、小さな物語を語る姿勢を見せる。こうして、『キョンシー』は香港映画の主体性の再確立にとって、大きな影響力を持つと考えられる。

シトとチェンが論考した2010年代の香港映画の特徴を踏まえると、『キョンシー』は、「返還後の香港を以前と非常に異なる時代であると理解し、深刻な危機感を表すと同時に、内面的多様性と地域間の交流を描写し、植民地の過去と中国返還の現在といった二項対立を問いかける」⁽⁶⁵⁾という点に独自性を持つことが明らかになる。こうした意識と志向は、恐怖、不気味なもの、ノスタルジアなどの表象の変容に導いたと考えられる。返還前のキョンシー映画によって、キョンシーは外部的かつ中国的な脅威を与える表象として描かれていたが、中国返還が現実となった現在において、キョンシーは内面的危機や感傷的存在に変容した。こうして、『キョンシー』は香港社会の構造内に発生している問題、主体性の喪失、家の変貌などに対し、強い危機感を示していると考えられる。

多くの民主化運動が生まれている2010年代の香港において、主体性の危機と再確立に取り組み、「覇権の秩序、支配的中心と陳腐な言説」に対抗するため、新たなオルタナティブ・ナラティブ（alternative narrative）がより強く求められるようになった⁽⁶⁶⁾。こういった文脈の中で、『キョンシー』はある意味で自省的、反権力的なアプローチを表現した映画として捉えられる。本作によって、『靈幻道士』といった過去のキョンシー映画と作品における記号、設定、権力関係は、新たに再考され、返還後の香港ならではの恐怖と喪失の表象に変容された。加えて、「ポストCEPA」といった中国主導の時代の中で、『キョンシー』はホラー映画として、あえて中国進出以外の方向を模索し、汎アジアやグローバルの映画ネットワークの中で、香港映画の主体性と位置を再確立しようとした。香港情勢による不安と恐怖の感情は、長年にわたり香港映画に影響を与えているが、『キョンシー』は新たな時代を意識し、現状に向き合う映画的アプローチを見せたと考えられる。

【注】

- (1) 『靈幻道士』は香港キョンシー映画のシリーズ作品であり、第一作は1985年に製作され、2,000万香港ドル（約2.68億円）の興行収入を記録した。『靈幻道士』の派生作品として、同じような世界観に基づく台湾映画『幽幻道士（殭屍小子）』（1986）や日本の『来来！キョンシーズ』（1988）なども製作され、台湾と日本も一時期はキョンシー映画ブームに沸いた。
- (2) Teo, “Ghosts, Cadavers, Demons and Other Hybrids,” 219.
- (3) 例えば、『靈幻道士（Mr. Vampire）』、『一眉道人（Vampire vs. Vampire）』（1989年）、『殭屍醫生（Doctor Vampire）』（1990年）など、多くの例が挙げられる。
- (4) Hudson, “Modernity as Crisis.”
- (5) Jahn, “Rigor Mortis.”
- (6) 呉「屍變：香港殭屍電影的「跨文化」接觸」。
- (7) Bettinson and Martin, “Introduction.”
- (8) Hudson, “Modernity as Crisis,” 216.
- (9) 例えば、ユエン・ウーピン（袁和平）監督、ジャッキー・チェンによる『スネーキーモンキー 蛇拳』（原題：『蛇形刁手』、1978年）、『ドラクモンキー 酔拳』（1978年）などが挙げられる。詳しくは、Li, “The Myth Continues” を参照。
- (10) Grossman, “Animated Pasts and Unseen Futures,” 86.
- (11) 英中共同声明とは、中英両国政府が2年間にわたって交渉した結果、1985年に署名した、香港の返還問題に関する文書である。共同声明に基づき、一国二制度をもとに、香港に対する主権は1997年7月1日にイギリスから中国へと返還されることとなった。
- (12) 天安門事件とは、1989年に民主主義と自由を求める中国の学生や市民らが、北京の天安門広場で行った抗議活動である。デモ活動は4月15日に開始し、6月4日に軍隊の武力によって鎮圧された。
- (13) 中国を戯画化して「危険で滑稽な」他者として描く映画は、80、90年代の香港コメディにおいて顕著に見られる。例えば、キョンシー以外に、香港ドラマ『網中人』の「アーチャン（阿燦）」といった新移民や田舎者像や、『彼女はシークレット・エージェント（表姐，你好嘢！）』（アルフレッド・チョン／張堅庭監督、1990）における「表姐」という滑稽な愛国主義者などが挙げられる。
- (14) Carroll, “Horror and Humor.”
- (15) 本作はイギリスのハマー・フィルム・プロダクションズ（Hammer Film Productions）と香港のショウ・ブラザーズ（Shaw Brothers）の合作映画である。
- (16) 詳しくは、次頁の表1を参照。
- (17) 廖「重讀八、九十年代的「恐怖喜劇」」、7頁。
- (18) 1997年に死去したラム・チェンインは、1970年代から、ブルース・リーの多くの映画において、武術指導とスタントマンとして活躍していた。
- (19) Szeto and Chen, “Hong Kong Cinema in the Age of Neoliberalization and Mainlandization,” 92–93.
- (20) Lee, “Ghostly Returns,” 212.
- (21) Carroll, “The Nature of Horror.”
- (22) Yeh and Ng, “Magic, Medicine, Cannibalism,” 6.
- (23) Ibid.
- (24) Sanusi, “Eyeing Fear and Anxiety.”
- (25) Yeh and Ng, “Magic, Medicine, Cannibalism,” 3.

表1 主要な香港キョンシー映画一覧 (1974-2019年)

年分	タイトル (中英併記)	興行収入 (香港ドル)
1974	《七金屍》(The Legend of the Seven Golden Vampires)	不詳
1979	《茅山殭屍拳》(The Spiritual Boxer, Part II)	不詳
1980	《鬼打鬼》(Encounter the Spooky Kind)	5,600,000
1985	《殭屍先生》(Mr. Vampire)	20,092,129
1986	《殭屍先生2 殭屍家族》(Mr. Vampire 2)	17,072,137
1986	《殭屍翻生》(New Mr. Vampire)	13,073,563
1987	《殭屍先生3 靈幻先生》	不詳
1988	《殭屍叔叔》(Mr. Vampire saga IV)	14,038,901
1989	《一眉道人》(Vampire vs. vampire)	11,000,000
1990	《殭屍醫生》(Doctor Vampire)	2,923,170
1990	《一咬OK》(A Bite of Love)	10,801,790
1991	《殭屍至尊》(The Ultimate Vampire)	6,600,000
1991	《殭屍福星仔》(Vampire Kids)	2,171,940
1991	《非洲和尚》(Crazy Safari)	10,000,000
1992	《音樂殭屍》(The Musical Vampire)	不詳
1992	《新殭屍先生》(Mr. Vampire 1992)	6,365,497
1993	《鬼打鬼之黃金道士》(Mad Mad Ghost)	1,283,877
1993	《驅魔道長》(Exorcist Master)	3,401,771
2001	《趕屍先生》(Vampire Controller)	16,680
2002	《極速殭屍》(The Vampire Combat)	不詳
2002	《殭屍大時代》(The Era of Vampires)	不詳
2004	《少林殭屍》(Shaolin Vs Evil Dead)	不詳
2006	《少林殭屍——天極》(Shaolin Vs Evil Dead Ultimate Power)	不詳
2010	《殭屍新戰士》(Vampire Warriors)	不詳
2013	《殭屍》(Rigor Mortis)	16,781,408
2014	《天師鬥殭屍》(Sifu vs Vampire)	2,238,960
2014	《死開啲啦》(Get Outta Here)	723,118
2017	《救殭清道夫》(Vampire Cleanup Department)	7,045,547
2017	《今晚打喪屍》(Zombiology: Enjoy Yourself Tonights)	5,010,411
2018	《新殭屍先生2》(Mr. Vampire 2018)	不詳

出典：香港影庫 (Hong Kong Movie Database)、香港電影資料館 (Hong Kong Film Archive)「港產電影一覽 (1914-2010)」、香港電影發展局『香港電影業資料彙編 2012-2018』のデータにより作成。

(26) Choi and Wada-Marciano, *Horror to the Extreme*.

(27) 例えば、香港映画の本数は1993年の234本から、2017年の53本へと減少し、うち32本は中国・香港合作映画であり、残り19本が香港映画である。また、中国・香港合作映画の興行収入は香港映画を上回る傾向にある。2017年の香港映画の興行収入は7,067万香港ドル(約9.5億円)で3.9%を占めている一方、中国・香港合作映画は1億7,770万香港ドル(約24億円)で9.8%である。詳しくは、陳『香港電影工業結構及市場分析』、36頁と、香港電影發展局『香港電影業資料彙編 2017』、15頁を参照。

(28) 謝「CEPA 影響下における香港映画の越境に関する考察」。

(29) 例えば、アン・ホイは『黄金時代』の脚本を様々な香港会社に持ち込んだが、7、8社に断られたという状況の中で、北京の星美メディア株式会社から7,000万元(約11億円)の出資を受けたと述べた。詳しくは、李／席「回歸本土」を参照。

(30) 中国で上映される映画に対し、中国国家新聞出版広電総局（広電総局）により映像審査が実施される。民族の団結の破壊、社会秩序を乱し、社会を不安定化させること、わいせつ、賭博、暴力又は犯罪を助長することなどは、取り締まりの対象となる。詳しくは、中國人大網「中華人民共和國電影産業促進法」。

(31) Szeto and Chen, “Hong Kong Cinema in the Age of Neoliberalization and Mainlandization,” 94.

(32) 羅「葉問 WHO AM I ?」。

(33) Box Office Mojo, “Rigor Mortis.”

(34) 現在、中国での映画検閲制度は、注 30 で言及した「電影産業促進法」に基づいて実施されており、映画の上映や配信には、原則として広電総局の「映画上映許可証（电影公映许可证）」が必要となる。しかし、劇場公開と比較すると、動画配信は比較的に寛大な基準を持っていると考えられる。例えば、現在の中国ネット配信映画（网络电影）には、審査制より届出制（备案制）が適用されている。よって、配信サイトの自主審査を通過すれば、映画の配信には「許可証」の必要がないと指摘されている。詳しくは、劉「網絡電影是電影嗎？」。

(35) 中国の検閲を通過するために、結末を中国映画のイデオロギーに相応しく製作することが、中国市場を目指す香港映画の手段の一つとして考えられる。例えば、香港ノワール『インファナル・アフェア』（アンドリュー・ラウ、アラン・マック／劉偉強、麥兆輝監督、2002年）の中国版の結末は、香港版と異なり、スパイ役が「逮捕される」ように作りかえられた。詳しくは、三木「香港映画自由化、中国大陸市場へ挑戦」。

(36) 『キョンシー』は、テンセントビデオ（腾讯视频）での視聴が可能であり、好意的に評価されている。しかし、視聴者のコメントによると、本作は公開当初に大幅にカットされたということである。

(37) 香港城市大學生會「《殭屍》導演分享會」。

(38) Szeto and Chen, “Hong Kong Cinema in the Age of Neoliberalization and Mainlandization,” 97.

(39) Lee, “Ghostly Returns,” 214.

(40) 川口「ノスタルジアとは何か」。

(41) 同論文、55 頁。

(42) 長峯／外山「本邦におけるノスタルジアの機能的特徴」、21-26 頁。

(43) Wilson, *Nostalgia*.

(44) Jameson, *Postmodernism*.

(45) Boym, *The Future of Nostalgia*.

(46) 張「王家衛の六十年代三部作に見る香港アイデンティティ」。

(47) Chow, “A Souvenir of Love.”

(48) 洛「歴史の記憶と失憶」。

(49) 同論文、247 頁。

(50) 本作は日本未公開であるが、第 29 回香港アカデミー賞（香港電影金像獎）で多くの賞を受賞し、第 60 回ベルリン国際映画祭でクリスタル・ベア賞を受賞した初の香港映画である。香港での興行収入は約 2,300 万香港ドル（約 3.2 億円）である。

(51) 本作は、1970 年代の香港社会を風刺した作品『七十二軒の店子（The House of 72 Tenants）』（チョー・ユン／楚原監督、1973 年）へのオマージュとして製作された作品である。

(52) 三木「SARS 対応の不満背景」。

(53) 日本語での「本土」は中国本土や大陸を意味するが、香港では「ローカル (local)」、地元など愛着を持った生活の場を指す。詳しくは、安藤「資本主義の夢」の消えた後に」を参照。

(54) 例として、2005 年における利東街という古い歴史を持つ印刷屋の街の再開発計画、2006 年における歴史的建造物であるスターフェリーピアとクイーンズピアの取り壊し、2009 年における中国本土と香港を結ぶ「広深港高速鉄道」の建設などが挙げられる。

(55) 1980 年代の香港で生まれた香港人たちは、主流メディアに「80 後」と称されている。特に注目すべきことは、2006 年に二つの埠頭の保衛運動から始まった、彼らの積極的な社会参加である。例として、香港の文化遺産、公共空間の民主化などの課題に強い関心を持つ「本土行動 (Local Action)」というグループが、2006 年に結成され、20 代や 30 代の青年から構成された。詳しくは、張「香港本土論述、文化解殖、後殖民創傷之弔詭關係」を参照。

(56) 朗「懷舊消費已成氣候」、12 頁。

(57) Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997*, 5-11.

(58) Szeto and Chen, "Hong Kong Cinema in the Age of Neoliberalization and Mainlandization," 99.

(59) Nora, *The Realms of Memory*, 14.

(60) Freud, "The Uncanny," 339.

(61) Cheung, "The City That Haunts."

(62) Szeto and Chen, "Hong Kong Cinema in the Age of Neoliberalization and Mainlandization," 103-104.

(63) Poon, *Land and the ruling class in Hong Kong*.

(64) Bruder, "Aestheticizing Violence."

(65) Szeto and Chen, "Hong Kong Cinema in the Age of Neoliberalization and Mainlandization," 99.

(66) Chan, "Delay No More," 327-347.

[引用文献]

安藤丈将 「「資本主義の夢」の消えた後に：香港における広深港高速鉄道反対運動とその遺産」『ソシオロジスト』21 号、2019 年、1-37 頁

Bettinson, Gary, and Daniel Martin. "Introduction." In *Hong Kong Horror Cinema*, edited by Gary Bettinson and Daniel Martin, 1-15. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

Box Office Mojo. "Rigor Mortis." Accessed May 11, 2021. <https://www.boxofficemojo.com/title/tt2771800>.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

Bruder, E. Margaret. "Aestheticizing Violence, or How to Do Things with Style." PhD Thesis, Indiana University, 2003.

Carroll, Noël. "The Nature of Horror." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, no.1 (1987): 51-59.

- Carroll, Noël. "Horror and Humor." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57, no. 2 (Spring 1999): 145–160.
- Chan, Stephen Ching-kiu. "Delay No More: Struggles to Re-imagine Hong Kong (for the Next 30 Years)." *Inter-Asia Cultural Studies* 16 (no. 3, 2015): 327–347.
- 陳清偉『香港電影工業結構及市場分析』電影雙周刊出版社、2000年、36頁
- Cheung, M.K. Esther. "The City That Haunts: The Uncanny in Fruit Chan's *Made in Hong Kong*." In *Between Home and World: A Reader in Hong Kong Cinema*, edited by Esther M.K. Cheung and Chu Yiu-Wai, 352–368. Hong Kong: Oxford University Press, 2004.
- Choi, Jinhee, and Mitsuyo Wada-Marciano, eds. *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009.
- Chow, Rey. "A Souvenir of Love." In *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, edited by Esther Yau, 209–230. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny (1919)." In *Art and Literature* (Penguin Freud Library), edited by Albert Dickson, 339. London: Penguin, 1990.
- Grossman, Andrew. "Animated Pasts and Unseen Futures: On the Comic Element in Hong Kong Horror." In *Hong Kong Horror Cinema*, edited by Gary Bettinson and Daniel Martin, 79–96. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- Hudson, Dale. "Modernity as Crisis: Goong Si and Vampires in Hong Kong Cinema." In *Draculas, Vampires, and Other Undead Forms: Essays on Gender, Race, and Culture*, edited by John Edgar Browning, 203–233. Lanham Maryland: Scarecrow Press, 2009.
- Jahn, Pam. "Rigor Mortis: Interview with Juno Mak." *Electric Sheep*, April 24, 2015. <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2015/04/24/rigor-mortis-interview-with-juno-mak> (accessed April 24, 2021)
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- 川口潤「ノスタルジアとは何か——記憶の心理学的研究から」『Juncture』第2号、2011年、54–65頁
- 朗天「懷舊消費已成氣候」『香港電影』第37期、2010年、12頁
- Lee, Vivian. *Hong Kong Cinema Since 1997: The Post-Nostalgic Imagination*. London: Palgrave Macmillan UK, 2009.
- Lee, Vivian. "Ghostly Returns: The Politics of Horror in Hong Kong Cinema." In *Hong Kong Horror Cinema*, edited by Gary Bettinson and Daniel Martin, 204–222. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- 李以莊／席悅「回歸本土 新合拍片年代」『彭博商業周刊』第62期、2015年
- Li, Siu Leung. "The Myth Continues: Cinematic Kung Fu in Modernity." In *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, edited by Meaghan Morris, Siu Leung Li and Stephen Chan Ching-kiu, 49–61. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.
- 廖綺雯「重讀八、九十年代的「恐怖喜劇」：殭屍電影與香港後殖民」碩士論文、香港嶺南大學、2014年
- 劉淨「網絡電影是電影嗎？」2016年7月22日、<https://www.tisi.org/4690>（閲覽日：2021

- 年5月29日)
- 洛楓「歴史の記憶と失憶：「懐旧」映画の内容と形式」西野由希子訳、『ユリイカ』29巻6号、1997年、246-247頁
- 羅卡「葉問 WHO AM I? 五本の「葉問映画」における神話の構築と香港人アイデンティティ」韓燕麗訳、『現代思想』第41巻13号、2013年、204-217頁。
- 三木一哉「SARS対応の不满背景：香港、国家保安立法反対デモに50万人」『朝日新聞』2003年7月2日、朝刊（聞蔵Ⅱ、閲覧日：2021年4月24日）
- 三木一哉「香港映画自由化、中国大陸市場へ挑戦：表現にはなお検閲の壁」『朝日新聞』2003年7月6日、朝刊（聞蔵Ⅱ、閲覧日：2021年5月24日）
- 長峯聖人／外山美樹「本邦におけるノスタルジアの機能的特徴」『筑波大学心理学研究』第56号、2018年、21-26頁
- Nora, Pierre. *The Realms of Memory: Rethinking the French Past*. New York: Columbia University Press, 1997.
- 小栗宏太「ホラー映画と想像の地理：香港南洋邪術映画を題材に」『言語・地域文化研究』第26号、2020年、493-509頁
- Poon, Alice. *Land and the ruling class in Hong Kong*. Hong Kong: Enrich Professional Publishing, 2011.
- Sanusi, Shana. "Eyeing Fear and Anxiety: Postcolonial Modernity and Cultural Identity in the Urban Space of The Eye." *Otherness: Essays and Studies* 7, no. 1 (March 2019): 71-99.
- Szeto, M. May, and Chen Yun - chung. "Hong Kong Cinema in the Age of Neoliberalization and Mainlandization: Hong Kong SAR New Wave as a Cinema of Anxiety." In *A Companion to Hong Kong Cinema*, edited by Esther M.K. Cheung, Gina Marchetti and Esther C.M. Yau, 89-115. West Sussex: Wiley Blackwell, 2015.
- Teo, Stephen. "Ghosts, Cadavers, Demons and Other Hybrids." In *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, 219-229. London: British Film Institute, 1997.
- Wilson, L. Janelle. *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.
- 呉昊「屍變：香港殭屍電影的「跨文化」接觸」『戲園誌異－香港靈幻電影回顧』香港市政局、1989年、24頁
- 香港城市大學學生會「《殭屍》導演分享會：問答環節」2013年12月30日、<https://youtu.be/6haF8ltzC7c>（閲覧日：2021年5月11日）
- 香港電影發展局『香港電影業資料彙編2017』2017年、15頁
- 謝堯「CEPA影響下における香港映画の越境に関する考察：製作環境の変容と要因を中心に」『中國研究月報』64巻12号、2010年、2-18頁
- Yeh, Y.Y. Emilie and Hei-Tung Ng. "Magic, Medicine, Cannibalism: The China Demon in Hong Kong Horror." *LEWI Working Paper Series* no. 74 (April 2008): 1-22.
- 張佩思「香港本土論述、文化解殖、後殖民創傷の弔詭關係：以保衛皇后碼頭運動為例」『文化研究』23号、2016年、141-164頁
- 張宇博「王家衛の六十年代三部作に見る香港アイデンティティ」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』64号、2019年、435-450頁
- 中國人大網「中華人民共和國電影產業促進法」2016年11月7日。http://www.npc.gov.cn/zgrdw/npc/xinwen/2016-11/07/content_2001625.htm（閲覧日：2021年4月25日）