



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	リメイク作品が表象する中国文化産業の戦略的コミュニケーション：『リトル・ニョニャ』シンガポール版（2008）と中国版（2020）の比較分析
Author(s)	齊, 暁トウ; 張, 羽晴; 包, 明珠 他
Citation	国際広報メディア・観光ジャーナル, 40, 45-65
Issue Date	2026-03-31
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/99159
Type	departmental bulletin paper
File Information	Jimcts_40_03.pdf



リメイク作品が表象する中国文化産業の戦略的コミュニケーション —『リトル・ニョニャ』シンガポール版(2008)と中国版(2020)の比較分析—

北海道大学大学院国際広報メディア・観光学院 修士課程

齊曉トウ・張羽晴・包明珠・楊ショウキ

Strategic Communication in China's Cultural Industries as Represented through Remakes —A Comparative Analysis of *The Little Nyonya* (Singapore, 2008) and Its Chinese Version (2020)

Qi Xiaotong, ZHANG Yuqing, BAO Mingzhu, YANG Zhaoxi

Abstract

This study examines the 2020 Chinese remake of the 2008 Singaporean drama *The Little Nyonya*, focusing on how state ideology is articulated through the practice of remaking. While the original depicts Peranakan (Nyonya-Baba) culture as cultural hybridity shaped by a multiethnic context, the remake reorganizes this representation within a China-centered ideological framework. Drawing on theories of Chinese cultural nationalism, this paper proposes three analytical axes of cultural representation—*unity*, *superiority*, and *modernity*—and applies them to a comparative textual analysis of narrative structure, visual signs, character representation, dialogue and narration, and war-related narratives. The analysis shows that the remake systematically reconfigures these textual elements to emphasize Chinese cultural values and national coherence, while downplaying hybridity central to the original. It argues that remaking functions not merely as cultural translation, but as a politically charged cultural practice serving strategic national communication in the global media environment.

1 はじめに—越境するリメイク作品と文化表象の政治性

本稿は、シンガポール発テレビドラマ『リトル・ニョニャ（*The Little Nyonya*）』と、中国で制作されたりメイク版を比較分析し、リメイク過程に内在する政治性、とりわけ中国の国家イデオロギーの表象戦略を明らかにする。とくに注目するのは、文化的ハイブリディティを有する「ニョニャ・パパ文化」が、リメイク版において中華文化を象徴するものとして再構成されている点である。

『リトル・ニョニャ』は、2008年にシンガポールの国営メディア企業メディアコープが制作した全34話のドラマである。この作品は、原作となる小説などの作品がないオリジナルドラマであるため、以下では「原作」と称する。物語は1930年代から現代までのマレー半島およびシンガポールを舞台に、5世代にわたるニョニャ（Nyonya）の人生を描いている。「ニョニャ」とは、15世紀後半以降に中国から東南アジアへ移住した中国系男性と現地女性の間生まれた女性を指す。その男性を指す「パパ」（Baba）とともに、これらのエスニック・グループが「プラナカン」（Peranakan）と総称される。

同作は、ニョニャを主人公とする初のテレビドラマといえる。プラナカン伝統文化の継承、多民族社会におけるアイデンティティの模索、女性の生き方や家族間の対立が物語の中心となり、シンガポールで大きな成功を収めた。その後、『リトル・ニョニャ』は東南アジア諸国をはじめ、中国本土、香港、フランス、アメリカなどで放送され、「ニョニャ・パパ文化」の国際的な認知度を高める契機となった。2025年には続編となる『リトル・ニョニャII：エメラルドヒル』が放送された¹。

原作が放送されたメディアコープチャンネル8は中国語の総合チャンネルである。1979年の中国語普及運動に基づく言語政策により、シンガポールのテレビ放送では標準中国語が推奨され、方言番組は段階的に廃止された。つまり、『リトル・ニョニャ』は中国語で制作・放送された国家主導の言語政策の成果であると同時に、言語の統合を通じてシンガポールの国家的アイデンティティの形成を担う文化的産物である。

一方、2020年のリメイク版『リトル・ニョニャ』は、中国中央テレビ（CCTV）、配信プラットフォームiQIYI、長信メディア（Changxin Media）が共同制作した全45話の連続ドラマである。同作はCCTVドラマチャンネルおよびiQIYIで放送され、物語の骨格は原作を踏襲しているものの、登場人物の性格設定や文化的背景には大幅な改変が加えられた。とりわけ、中国の価値観やナショナル・アイデンティティを反映する作品へと再構成されていることが特徴である。また、リメイク版は「逆輸入」の形でシンガポールでも放送されたが、国際的には原作ほど注目されなかった。

原作『リトル・ニョニャ』は、国家イデオロギー装置として、シンガポールの国家的アイデンティティ形成に資する形でプラナカン文化を選択的に再

▶1 『リトル・ニョニャII：エメラルドヒル（*The Little Nyonya II: Emerald Hill*）』は1950年代から1970年代を時代背景とし、シンガポールのエメラルドヒルに暮らすあるプラナカン大家族を中心に描かれている。同作は2025年3月10日から動画ストリーミングサービスのNetflixおよびmeWatch Primeにて配信を開始した。

現しているとされる（傅 2012: 17）。同様に、リメイク版も、中国の大衆文化政策や戦略的コミュニケーションという制作・流通の文脈のもとで再構成された可能性が高い。このようにナショナル・メディアとしての放送が社会統合に寄与すること自体は普遍的現象であるが、テレビドラマの再制作を経て、越境するメディア文化のリメイクが内包する文化表象の政治性は別の角度から問われなければならない。

したがって、本稿は、こうした問題意識に立脚し、『リトル・ニョニャ』の原作とリメイク版の比較分析を通じて、越境するリメイク作品が内包する政治性の具現化について考察する。とくにそのリメイク過程において国の文化的意図が戦略的に表出されるダイナミズムに注目したい。

2 中国の文化戦略とリメイク版『リトル・ニョニャ』

2-1 中国文化産業の戦略的コミュニケーション

グローバルな情報発信の重要性が増す中、国家が自らの物語や価値観を意図的に発信する「戦略的コミュニケーション」が注目を集めている。戦略的コミュニケーションとは、外交や安全保障分野において国家が政治目的を達成するために、言葉や行動、シンボル、イメージなど多様な要素を組み合わせ、相手の認知や行動に影響を与えようとする包括的なアプローチのことを指す（青井 2022: 20）。

中国は経済成長とともに国際的プレゼンスを高め、戦略目標をソフトパワーを通じた対外イメージの強化へと移行した（栞原 2021: 8-9）。その最近の動きとして、言説の論理や価値観によって他者を説得し、国際制度を通じて自国の要求を反映させる「制度性話語権」の構築が唱えられている（加茂 2020）。国内外における情報発信の主導権を国家が掌握する動きが顕著である（江藤 2021: 12）。こうした戦略的コミュニケーションは、中国国内の文化制度やメディア構造のあり方とも深く関係している。

渡辺（2015: 175）は、中国において「文化」ということば自体が強いイデオロギー性を帯びていると指摘している。彼は、中国の文化体制改革の歴史を踏まえ、文化がイデオロギーと産業の二つの属性をもつものとして制度化されたと論じる。すなわち、映像などのメディア領域では市場化と国家系ファンによる投資が進められる「混合体制」が成立しているのだ。こうした文化と権力の結合構造こそが現代中国の文化産業の特徴であり、中国の戦略的コミュニケーションを分析する上で重要な視点を提供する。

また、中国は国内でのメディア統制を強化する一方、国際メディアとの連携や多言語発信を通じて、「一帯一路」や「人類運命共同体」を挙げ、対外的なナラティブ発信を展開している。2022年には中国商務部を含む27の政府部門が『対外文化貿易の質の高い発展促進に関する意見』を発表し、放送・映像コンテンツの輸出促進や国際的なブランド構築、対外投資の拡大など具

体的な政策支援が明示された。このような背景のもと、中国政府は文化コンテンツの「海外進出」を積極的に支援し、それを戦略的に推進していることが見受けられる。

中国CCTVと長信メディアが2020年に制作したリメイク版『リトル・ニョニャ』も、こうした文化政策の文脈で生まれた作品である。国営テレビ局であるCCTVは政府の意向が直接反映されるため、コンテンツの官製色はより鮮明になる（平野 2011: 98）。

他方、シンガポールに拠点を置く国際的な映像制作会社の長信メディアは、『リトル・ニョニャ』の版權取得を東南アジア市場への足がかりとし、最終的にグローバル市場への進出を目指している。このように、リメイク版『リトル・ニョニャ』は、国家戦略と民間企業の市場拡張戦略が交錯する中で制作され、中国の戦略的コミュニケーションを担う文化コンテンツとして位置づけられる。

長信メディアはリメイク版『リトル・ニョニャ』以後も、『南洋女兒情』（2023年）や『南洋英雄』（現時点未放送）など、「南洋」²を舞台とする関連作品を展開している。これらの作品群には、「南洋」という表象空間を通じて、中国の文化的プレゼンスを対外的に拡張しようとする意図が見え隠れする。

2-2 リメイク・スタディーズにおける『リトル・ニョニャ』

グローバルOTT（Over the Top）サービスの普及により、メディアコンテンツの生産と流通が日常化する中でコンテンツの競争はますます激しくなりつつある。それにともない、リメイクも番組制作の重要な戦略の手段となった。拡大するグローバルなメディア市場を背景に、近年注目されているのが「リメイク・スタディーズ」と呼ばれる学術的枠組みである。

北村（2017: 29）は、従来のリメイク論がテキスト間の比較にとどまっているのに対し、映画産業やジャンル論、あるいは作家の映像実践や受容言説に着目することで、リメイクの分析枠組みが拡張されたことを論じている。こうした視点によって、リメイクは歴史的・文化的・社会的文脈の中で新たな意味を帯びる創造的行為として捉えられるようになった。

また、リメイクは単なる翻訳ではなく、「文化翻訳（cultural translation）」として理解することができる。ピム（2010: 237）は「文化翻訳」を、起点テキストや固定した目標テキストを前提としない文化的プロセスとして捉え、その焦点をテキストの動きではなく人（主体）の動きに置いている。

芳賀他（2014: 70）はこれを踏まえ、海外作品のリメイクにおいて、台詞や物語構造などが現地社会の文脈に応じて再構成される過程を、生産と受容の文化的実践として論じている。つまり、リメイクは送り手が特定の文化的・政治的意図を込めて原作を再創作し、異なる受容環境に適応させる行為であり、ナショナル・アイデンティティの再編とも密接に関わる。本稿も「リメイク・スタディーズ」の枠組みに基づき、リメイク作品を送り手の文化的実践と捉えて分析対象とする。

『リトル・ニョニャ』の原作に関する研究は、プラナカン文化の観光資源化や国家アイデンティティの構築に焦点を当てたものが中心である（奥村

▶2 中国において「南洋」という概念は、中国が南方海域の諸地域・諸国を朝貢秩序のもとで認識してきた歴史的な文脈に由来する。そのため、「南洋」という語には中国本位的、すなわち中国中心的世界観が反映されていると指摘されている（Chen 2018: 2; 陳 2021: 133）。主にシンガポール、マレーシア、タイなどの東南アジア地域を指す。

2020; 彭・海 2022; 傅 2012)。MontsionとParasram (2018) は脱領域化と再領域化の視点から、プラナカン文化が国家形成と華人性の再構築に果たす同作の役割について考察している。そこでプラナカン文化は、華人性が現地文化や植民地的要素など複数の文化的要素の混交と再編を通じて構築される、統合と独自性のシンボルとして位置づけられている (Montsion・Parasram 2018)。プラナカンは、東南アジアが歴史的に経験した文化的ハイブリッドを象徴する存在なのだ。

こうした原作の文化的背景と国家ナラティブに注目する視点をリメイク作品に拡張することで、文化表象と政治的意図の接点を越境的な「文化翻訳」の視点から浮かび上がらせることが可能になる。とくに、文化的多様性を象徴する存在としてのプラナカンが主人公となる物語が、むしろ中華文化の対外的拡散を担う尖兵として位置づけられている点は重要である。このアクロバティックな「文化翻訳」のダイナミズムは、本作を考察するうえで避けて通ることのできない問題である。

一方、同作のリメイク版に関する先行研究は、王 (2023) が中国社会のジェンダー意識の変化を、張 (2024) がASEAN (東南アジア諸国連合) 地域における中国映像コンテンツの越境的展開と受容の課題をそれぞれ論じており、主にジェンダー表象と東南アジア市場への文化進出を中心に議論が展開されている。これらの研究は、リメイク作品が「翻訳」される際の人間関係や家族像などの社会意識や文化的基盤に作用するイデオロギー的特性、または文化産業的な視点という従来のアプローチを踏襲している (芳賀他 2014: 71)。

また、洪 (2023) は『リトル・ニョニャ』の原作とリメイク版の制作背景および流通状況の相違に焦点を当て、原作がシンガポールの多元文化的特性や独自性を強調しているのに対し、リメイク版は中華文化のルーツや伝統的価値観を前面に押し出している点を明らかにしている。こうした視点は、本稿に通じるものとして注目に値する。

両作品が異なる文化的文脈の中で、現地文化および中国伝統文化をいかに表現しているかに注目する洪の議論は、原作を「芸術作品」、リメイク版を「商業作品」と位置づけ、そのコンテンツ美学の違いに焦点を当てている (洪 2023: 88)。原作とリメイク版は歴史的・文化的に内在的な関係性が断絶され、それぞれが個別の作品として捉えられているのだ。もっともリメイク版における文化表象が、どのような政治的・社会的文脈のもとで、いかなる戦略に基づいて再構成されているのかについては、十分に検討されてない。

こうした先行研究に対し、本稿は『リトル・ニョニャ』のリメイク過程に着目し、国家の戦略的コミュニケーションや文化政策といったマクロな制度的枠組みと、ストーリーの改変やセリフに投影される価値観の転換、物語構造の拡張といったミクロな作品内表現との交錯を論じる。具体的には、両作品が各々の政治的・社会的文脈において、いかに戦略的に文化表象を再編しているのかを、映像表現の分析を通じて明らかにする。

3 ドラマの改変に見る中国の国家イデオロギー

3-1 原作とリメイク版の物語概要

原作の『リトル・ニョニャ』は2008年11月から2009年1月にかけて、シンガポールで放送された。安琪（アンチー）が祖母の山本月娘（ヤマモト・ユエニャン）の過去を聞くという物語構成のもと、1930年代から太平洋戦争終結後の時代に至るマラッカとシンガポールを舞台に物語が展開される。作品全般を通して、戦争と植民地支配の影が色濃い時代に、家父長制や階級差別のもとで抑圧されながらも、自らの尊厳を模索するニョニャの苦難と成長が描かれている。

月娘の母・黄菊香（ファン・ジューシャン）は、妾の子として差別を受け、病により聴覚と発話を失い、常に理不尽な扱いに耐えて生きる。やがて富豪との結婚を強いられるが、それを拒んで日本人写真家の山本洋介と恋に落ち、結婚して月娘を出産した後、日米開戦とともに日本軍がマレー半島に侵攻し、シンガポールは陥落される。太平洋戦争の勃発が、一家の運命を翻弄することになるのだ。戦禍により両親を失った幼い月娘は孤児となり、祖母に引き取られる。料理や刺繍など伝統的ニョニャ文化を厳しく教え込まれ、戦後は本家で使用人のように扱われ、家族のしきたりや階級の壁に苦しめられる。数々の困難に直面しながらも、運命に順応することを拒み、自らの生き方を模索していく月娘の姿が物語の核心となっている。

一方、2020年に放送された中国のリメイク版は、マレーシアでの現地撮影や鮮やかな映像、料理や衣装へのクローズアップにより視覚的魅力を向上させる作りとなっている。また、リメイク版は原作の大筋を踏襲しつつ、現代視聴者の嗜好に合わせて脚本や演出が再構成されている。

さらに、原作では家父長制や階級差別に抗う女性の強さと葛藤が物語の核であるのに対し、リメイク版では恋愛や家庭の情愛が中心に据えられ、キャラクターの内面的描写は控えめになり、対立の激しさもトーンダウンしている。その結果、登場人物の心理的な複雑さや社会批判的な視点は希薄化し、家庭的・倫理的な調和や秩序を重視する描写へと変化している。

こうしたテキストの再編は、映像作品としての完成度を高め、視聴者の期待に応えようとする制作側の意図に基づくものといえる。しかし、その「現地化」の過程には、洪（2023）が『リトル・ニョニャ』の原作とリメイク版を「芸術作品」と「商業作品」とに分類したコンテンツ美学を超え、国家イデオロギーの明確な目的が通底している。

3-2 国家イデオロギーにおける文化表象の三つの軸 —「一体性」「優越性」「現代性」

前述した通り、リメイク版の『リトル・ニョニャ』は、中国の文化産業の文脈で制作・流通される作品として、国家イデオロギー性を帯びている。こ

▶3 自分自身で努力して強くなること。

うした国家イデオロギーは、作品における文化表象を通じて提示されており、その再編のあり方を理解するためにも、現代中国における国家イデオロギーの基盤を成す文化ナショナリズムの論理を参照する必要がある。

中国における文化ナショナリズムとは、国民に共有される文化的アイデンティティを基盤とし、文化を通じて民族の統合や正当性を主張するナショナリズムの一形態である。鄭によれば、文化ナショナリズムの本質は、伝統文化を基盤として新たな文化を発展させることにある。その主張には、歴史文化の啓蒙を通じた愛国心の涵養、民族精神の昂揚、自尊・自信・自強³の理念の提唱、優秀な文化伝統の継承、そして中国文化の復興が包含されている（鄭 1995: 89）。

そうだとするならば、現代中国における文化ナショナリズムは単に「中華的伝統文化」として一枚岩的に語ることができず、それが表出されるさまざまな特徴から細分することが欠かせない。こうした中国の文化ナショナリズムにおける多層的な構造を、(1) 文化的統合を志向する中華民族の「一体性」、(2) 伝統文化の倫理的価値を強調する中華文化の「優越性」、(3) 国家の前進的イメージを可視化して中華文明の未来志向を表象する「現代性」という三つの方向性として提示する。それでは、これら三つの特性の具体的な意味づけについて検討する。

中華民族の「一体性」とは、国内外の中国系住民（華裔・華僑・華人を含む）を文化的に統合しようとする政治的理念のことである。その形成は、主に、長い中華文明の歴史的連続性、そして近現代以降の政治体制が推進してきた「中華民族」という包括的なナショナル・アイデンティティの構築によって支えられている。

現代中国において、中国史は多民族が共に国家を築き、発展し、政治的一体性を維持してきた歴史であり、それこそが中華文明の核心的特徴であるとされている（邵 2023）。この「一体性」は「多元の中の一体」として語られ、文化的多様性を前提としつつも最終的に統合へと収斂する弁証法的論理を有する（同上）。その理念は国内にとどまらず、海外華人社会にも広がり、歴史的・感情的な絆を通じてトランスナショナルな「想像の共同体」を再構築している。

「文化的優越性（cultural superiority）」とは、一つの文化が他の文化よりも優れているとみなす概念である（Escudé 2004: 2）。中国の文脈における文化的な「優越性」は、「中国の特色ある社会主義文化に対する自信」という言説と密接に結びついている。これは、中華優秀伝統文化への自信、革命文化への自信、そして社会主義先進文化への自信という三層から構成される理念であるとされている（陳他 2018: 97）。

中でも中華優秀伝統文化は、「文化自信」の基礎として重視されており、その代表的要素として、①和平・和諧・協力・融合といった価値を内包する「和合理念」、②儒家思想に根差し、義を利に先んじて重視しつつ両者の統一を図る「義利観」、③責任担当と協和万邦を志向する中国的世界観としての「天下情懷」が挙げられる（陳他 2018: 98）。これらはいずれも、中華文化の道徳的正当性や普遍的価値を強調し、内的統合と外的発信に機能しうる。国家

主導の映像コンテンツや対外広報戦略においては、「中華文化は現代社会においても依然として有効かつ魅力的である」という語りが前景化され、文化的優越性が象徴的に示されている。

中国の文化戦略における「現代性」は、中国共産党が提唱する「二つの結合」、すなわちマルクス主義の基本原則と中国の実情・伝統文化の接合によって形成される文化的方向性と関連している（中央党史文献研究院 2024）。その核心的意味は、伝統文化を現代社会に適応させつつ再解釈する点にある。郝（2011）はこれを「伝統と現代の有機的結合」とし、張（2022）は「現代化」の模範として、国際社会における文化的話語権の確立に寄与してきたと論じている。

本稿では、この「現代性」を、中華文化の歴史的連続性を保持しつつ、現代社会の要請に応じて文化内容を再解釈し、グローバルな文化競争において優位性を確保するための概念として定義する。映像メディアにおいては、伝統文化や華人文化を再物語化し、国際市場への進出に相応しい文化商品へと転換する過程にその特徴が表れる。

こうしたメディア政策は歴史的記憶と現代要素を統合し、中華文化の時代適応性と文化的自信を視覚的・物語的に表現することで、「中華民族」の文化的正統性と未来への発展可能性を同時に具現しようとする戦略的行為である。この「現代性」こそが中国文化のプライドの根源であり、その実現のために中国政府は戦略的コミュニケーションを積極的に展開しているのである。

次節では、以上のような中国の国家イデオロギーにおける文化表象の三つの軸である「一体性」「優越性」「現代性」がどのように作品内で具現化されているのか明らかにするため、原作およびリメイク版『リトル・ニョニャ』の表象を物語構造、視覚記号、キャラクター造形、セリフ・ナレーション、ナラティブの語りという5つのテキスト要素から比較分析する。これらの表象を通じて、中国の大衆文化政策における戦略的コミュニケーションの特徴を読み解くカギを見出すことを試みる。

4 原作とリメイク版のテキスト比較分析

4-1 物語構造：ストーリー展開とエピソードの改変

物語全体を見渡すと、原作の『リトル・ニョニャ』は、5世代にわたる家族史を倒叙的に描くことで、華人社会の歴史的継承や断絶、個々の運命に焦点を当てている。原作では、安琪の回想を軸として物語が展開され、「歴史的反省」が強調されている。

リメイク版では、物語が3世代に簡略化され、時系列に沿った直線的な語りの手法が採用されている。冒頭と結末に限り、現代の視点からの第5世代女性によるナレーションが配されているが、その話者には背景や固有の名前が与えられないため、原作と比較すると、「現代との連続性」というイメージ

はかなり弱まっている。

一方で、原作の結末は世代間の対立が解決されないままオープンエンディングとなったのに対し、リメイク版では月娘が逆境を乗り越え、最終的に陳錫（チン・シ）と結ばれるハッピーエンディングへと改編されている。そこには、月娘は伝統的な価値規範に従うからこそ、幸福と事業の成功を収めることができる関係性が提示されている。「中華文化の継承の必要性」や「優れた中華文化の有効性」という理念を視聴者に対して自然に受容させている。

また、リメイク版では、原作に比して「家和して万事成る」という家庭調和の理念が顕在化され、それを支える儒教的価値観が、陳家を中心とする具体的エピソードの追加によって物語の各段階に配置されている。

第2話では、陳老太（チン・ロウタイ）が亡き友人を偲んで涙を流す場面で、孫の陳盛（チン・シェン）が「昔の悲しい思い出は忘れよう」「今晚一緒に踊りましょう」と慰める。第15話でも、若死にした孫嫁を偲ぶ陳老太に対し、陳錫が「もう、悲しい話とかやめよ？ ため息もつかないって、俺と約束して」と励ます。これらはいずれも原作にはないシーンであり、家族内の思いやりと「孝」の精神が世代を超えて受け継がれていることを示している。

第6話では、病に倒れた陳老太の願いを叶えるため、陳盛が本心では菊香を愛しながらも黄美玉（ファン・ミュ、菊香の姉）との結婚を決意しており、個人の感情よりも家族の意向を優先し、孝を重んじる人物像が浮き彫りにされている。

リメイク版では、陳家の家風の継承が、儀礼的場面を通じて繰り返して描かれていることも注目に値する。第12話では、陳家がイギリスへの渡航を決めた後、祠堂で一族が集い、渡航を報告して祈るエピソードが追加されている。なお、陳老太の80歳誕生日の宴において、原作で陳錫が一人で祖先に香を手向ける場面が、リメイク版では家族全員の焼香に変更され、「大家族としての連帯感」が表現されている。祖先崇拜という伝統的な儀礼を前景化することで、陳家成員は中華民族的帰属意識を一方向に収斂していくと同時に、「家」を単位とする和合観念を物語においてもより可視化していることが見てとれる。

他方、リメイク版においては、陳家のような中華文化的価値規範に従う者が報われる一方で、それに背く者が罰せられることも示される。とりわけ「因果応報」という道徳的信仰が物語の倫理的枠組みとして機能し、具体的なストーリー展開を通じて視聴者に印象づけられている。その事例を見てみよう。

第11話では、黄美玉が流産した際、周りの人は戦争による恐怖が原因と考えるが、彼女自身は「これは報いだ」と語る。実は、黄美玉は母が菊香を殺そうとしていたことを知り、強い罪悪感を抱いて生きてきたのだ。第26話では、今度は陳盛が黄美玉に「天は見ています。お前たちはきっと報いを受ける」と言い放つ。ここでの「天」は、個人の私怨を超えた超越的な道徳的審級として機能し、正義の回復が必然であるという価値観を反映する。第29話でも、秀娟（シュジュアン、菊香の姉妹）が黄珍珠（ファン・チンジュ、月娘の姉妹）に「最初から間違った。間違いには必ず報いがある」と諭す場面がある。

これらの表現に共通するのは、個人的行為に対する結果は必ず「報い」と

して回収されるという予定調和的な構造である。こうした因果応報の語りは、間違った選択に対する当然の帰結として表現されており、視聴者に「正しき」を選ぶべきだというメッセージを打ち出している。この「正しき」は、利益よりも「義」を優先すべきだという中華文化における義利観の価値判断と接続している。

つまり、義利観によって行動の基準が与えられ、因果応報によってその結果が回収されることで、継承される中華文化の倫理が過去と現在、中国本土と華人世界を普遍的な歴史として一体化し、こうして正当化された社会規範の文化的優越性をストーリー展開の中で構造的に強化しているのである。

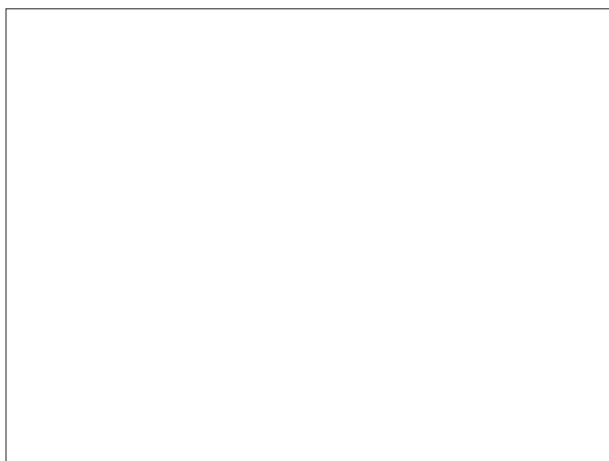
4-2 視覚記号：物語空間と映像美学の変容

本節では、『リトル・ニョニャ』の原作とリメイク版における視覚記号の差異を、舞台装置や言語表記、衣装を通じた物語空間の構成と、色彩や構図、公式ポスターをめぐる映像美学という二つの側面から検討する。

原作はプラナカン文化の多様性を自然な共生の中で描き、物語空間の視覚表象も多文化的で雑多さが魅力となっている。これに対し、リメイク版では、中華的記号によって構成されたミザンセースを通じて、中華文化の視覚的効果が一貫して強調されている。その過程で、プラナカンの文化的ハイブリディティが曖昧化されていることは、中華文化の「一体性」を強調することと対をなす。

まず、物語の導入部における空間表象に両作品の差異が顕著に表れる。原作では、現代マレーシアの街並みから物語が始まり、多民族国家としてのリアリズムを余すことなく描いている。安琪がタクシーやバスに乗って祖母に会いに行く場面では、マレーシア国旗や「Welcome to Melaka」などの英語表記（図1参照）、街頭の多言語看板が自然に視聴者の目に入り、マレーシア社会の多言語・多文化的な側面を丁寧に再現している。一方、リメイク版では、冒頭からニョニャ料理のクローズアップや、中国南部から東南アジアへの移住を示す「華人下南洋」のCGルートマップが挿入され、「中華文化の広がり」という物語のスケール感が強調されている。

■ 図1 マレーシアの多言語風景（原作 第1話）⁴



▶ 4 原作の画像は著作権の問題により、電子版では掲載しない。以下同。

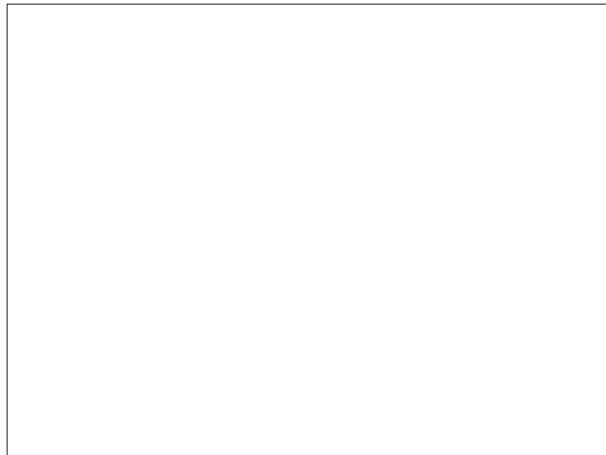
■図2 中華伝統文化のイベント（リメイク版 第1話）



とくに注目すべき舞台装置の改変は、リメイク版で主要な恋愛関係が「游神会（神輿の巡行）」という中華伝統文化のイベント空間で展開されている点である。リメイク版第1話では、月娘の両親である菊香と洋介の出会いが「游神会」の中で描かれ、舞龍や高足踊りといった中華芸能が複数のカメラアングルによって表現されるなど、その祝祭的な雰囲気や恋愛関係をよりロマンチックに演出している（図2参照）。第23話の月娘と陳錫の再会シーンも同様に「游神会」を背景として演出され、第1話との呼応を通じてその視覚的インパクトと象徴性を一層高めている。主要人物の関係が中華文化の包囲の中で展開される映像表現は、ドラマを「中華的な愛と運命」と「文化的連続性」が結合する物語に仕立て上げている。

言語や文字の視覚表象も、こうした中華化の戦略を補強している。原作ではプラナカン文化を紹介する場面において英語や中国語方言が混在し、多言語社会の一端を表現しているが、リメイク版では標準中国語の使用が一般的になり、中国語の方言や英語表記は大幅に削減されている。原作では「英中併記」の街路標識や看板も、リメイク版では中国語表記が前面に押し出され、マレー語や英語は消去されたりピントが外れたりして視覚的に抑制されている（図3・4参照）。これにより、視聴者はより「中華的」世界に没入することが可能となる一方、現地の多様性は目立たなくなる。

■図3 英中併記の街の風景（原作 第1話）



■図4 漢字一色の町の風景（リメイク版 第1話）



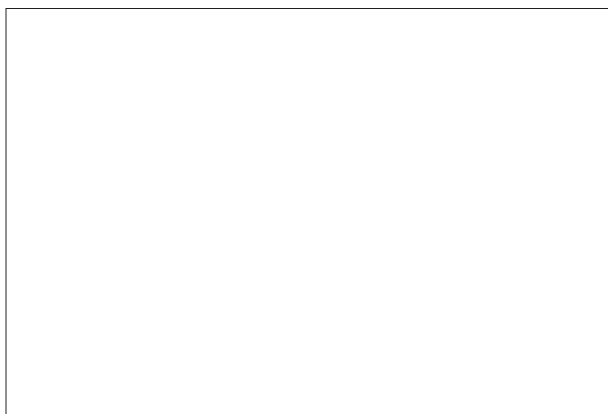
衣装表現においても同様である。原作では、西洋的要素を取り入れたババの服装や白シャツなどが混在し、文化的多様性が自然に表現されている。それに対し、リメイク版では主要人物だけでなく町を歩く人々までが、唐装をはじめとする中国伝統衣装を身にまとうことで、画面全体が中華文化の様式で統一されている。

リメイク版では、こうした中華化された空間が現代的な映像美学によって再編成されている点も重要である。色彩や構図といった視覚表現は、映像メディアにおいて文化的モダニティがもっとも顕在化する装置である。映像技術の進歩という側面をもちながらも、こうした表現が現代中国の文化的価値観と結びついている点は看過できない。

色彩面では、原作は自然光や低彩度の落ち着いたトーンを用いてリアリズム的な歴史ドラマの質感を醸し出している。これに対し、リメイク版は美肌フィルターや高彩度の色調を多用し、明るく滑らかな映像を作り出している。その結果、人物の自然な質感は薄れ、現実性に基づくよりも清潔で洗練された理想空間が構築されている。

構図面でも、日常的な雑多さより儀礼的・象徴的な場面として様式化される傾向が見られる。第2話の先祖祭祀では、人物がシンメトリーに配置され、俯瞰やクローズアップを駆使して秩序と形式美が演出されている（図5・6参照）。これにより、現実の儀礼は洗練された祖先崇拜として再構成され、視聴者に理想化された伝統儀式を印象づけている。中華文化の伝統が現代文化

■図5 日常的で素朴な祖先崇拜（原作 第2話）



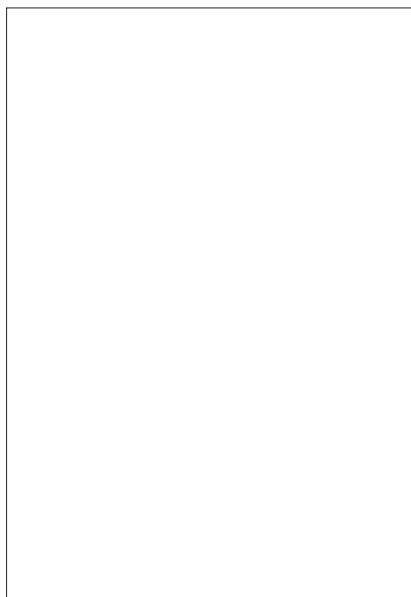
■図6 形式美を演出した祖先崇拜（リメイク版 第2話）



と結合して視覚的モダニティを表出しているのだ。こうして視覚的に表現される「現代性」が、格調高い中華文化の「優越性」を際立たせている。

そもそもこのような視覚的制作方針の違いは、両作品の公式ポスター（図7・8参照）にも表れている。原作は低彩度・暗褐色系で粒子感が強く、複数の画枠に人物を配置することでリアルかつ複雑な物語性を示しているのに対し、リメイク版は人物が高彩度の暖色系を基調に、精巧な衣装と整然とした配列で立ち並んでいる。まるで舞台のように理想化された民族美学と秩序感を表現している。2008年から2020年にかけての技術進歩を考慮しても、この差異は映像表現の向上だけではなく、文化表象をめぐる制作理念の変化を示すものといえるだろう。

■図7 『リトル・ニョニャ』2008
の公式ポスター



■図8 『リトル・ニョニャ』2020
の公式ポスター



以上の分析から、リメイク版における視覚記号の配置は、物語空間の中華化と映像美学の現代化という二つの次元において進行していることが確認できる。ミザンセースを通じて、文化的ハイブリディティは不可視化され、物

語の「場」を中華化し、「一体性」を前提とする中華文化の秩序として再構成される。同時に、中華文化的秩序と美的価値の優位性を自然化し、文化的自信としての「優越性」を可視化するナショナル・アイデンティティ構築の戦略として機能している。

さらに、高彩度の色彩設計や様式化された構図によって、中華文化は洗練され、同時代的な価値として再提示されている。こうした視覚的效果は、伝統文化を現代的な映像表現によって再編成し、その歴史的連続性を保持したまま、現代社会およびグローバルな映像消費環境へと接続しようとする「現代性」の表象実践にほかならない。

4-3 キャラクター表象の再編成

リメイク版は、原作に比べてキャラクターの再設計を通じて物語を再構築している。本節では、リメイク版におけるキャラクターの改編を、主人公、脇役、追加されたキャラクターという三つの側面から検討する。

主人公の月娘は原作において、不幸な運命に抗いながら自らの道を切り拓こうとする強い自立性をもったキャラクターとして描かれている。彼女の姿勢は、家父長制的価値観への挑戦として機能し、プラナカン文化における伝統と近代の緊張関係を体現している。一方、リメイク版においては、月娘の性格はより中庸で調和的なものとなり、周囲との関係性の中で感情を抑制する描写が目立つようになっている。

こうした改変は、月娘のキャラクターを近代的な主体性から後退させ、より従順で集团的価値観に適応する保守的な女性像へと再定義している。リメイク版における月娘は、勤勉・忍耐・孝道といった中華的伝統価値を体現する人物として位置づけられ、原作において見られた「ニョニャ・パパ文化」のハイブリッド性は、彼女のキャラクター造形を通じて相対的に弱められる。

すなわち、月娘の人物像は、原作で「個人の抵抗」を前景化する存在から、リメイク版では「以和為貴」に象徴される中華民族的集団主義の価値観を体現する存在へと変容しており、個人より家族、家族より集団を重視する「一体性」の文化論理が、その性格造形のレベルで可視化されている。

脇役の造形において、リメイク版では性格設定の明確化と類型化が顕著である。下女の阿桃（アトウ）は、原作における忠誠心や勤勉さといった伝統的美徳を保持しつつ、ユーモアを強調した活発な人物として再構築され、視聴者に親しみやすい存在となっている。第1話で阿桃が「鶏のように殺される」と語る場面では、原作が簡潔な身振りで表現するのに対し、リメイク版では鳴き声を真似しながら体を回すなど誇張的な演出が加えられ、滑稽性が強調されている。こうした演出は、シリアスな物語の中に緩和をもたらし、視聴環境を意識したリズム調整の機能を果たしており、伝統的価値と現代的表現の融合を志向する姿勢が読み取れる。

リメイク版では、新キャラクターの石燕子（シ・エンシ）が導入され、海外華人でありながら強い中国民族のアイデンティティを体現する存在として描かれる。第8話では、彼女が日本人観客の前での歌唱を拒否する場面では、「歌女だが、金さえあれば誰にでも歌うわけじゃない。日本人は中国で多くの

中国人を殺し、多くの女性を強姦してきた。日本人のためには絶対に歌わない」と語り、金銭的利益よりも民族的道義を優先する姿勢を明確に示している。その後、悪役チャーリー・チャンの「ここは中国ではない」という発言に対し、陳盛が「祖先を認めない者が他者にもそれを強いるべきではない」と反論する場面では、中国本土以外の空間においても民族帰属意識が正当化されるという価値観が提示される。これらのやり取りを通じて、民族的アイデンティティは道徳的に肯定されるものとして描かれている。

以上のように、リメイク版におけるキャラクター表象の再編成は、娯楽性の強化や物語の改善を超え、国家イデオロギーを可視化する戦略的实践として機能している。月娘の改変は集団主義的価値観という「一体性」を、阿桃の再構築は伝統と現代の融合という「現代性」を、石燕子の追加は民族の歴史的連帯という「一体性」および儒教的道徳価値という「優越性」をそれぞれ表象している。こうしたキャラクター造形を通じて、リメイク版は登場人物に付与された価値観やアイデンティティの意味秩序をより統一的な中華民族意識へと再編成しているのである。

4-4 セリフとナレーションにみる文化表象の再編

本節では、リメイク版におけるセリフ・ナレーションに注目し、中華的アイデンティティの言語化、西洋の他者化、ならびに封建的価値観への批判という三つの側面から、文化表象の再編過程を考察する。

リメイク版では登場人物のセリフを通じて文化的帰属が明示的に表現される傾向が顕著である。第13話では、「この家、どうしてこんなに中国風なの?」という珍珠の問いに対し、黄天宝（ファン・テンボ、月娘の兄弟）が「もともと私たちは中国人だから」と答える場面が挿入されている。このやり取りは、中華的アイデンティティを直接的に言語化することによって、物語空間全体を貫く文化的前提として自然化し、視聴者にとって自明のものとして受容させる機能を果たしている。

こうした文化的帰属の強調は、公演場面のナレーションにおいても補強されている。リメイク版第17話では、黄家の家族が鑑賞する演目として、粵曲『吟盡楚江秋』の演奏シーンが約1分間にわたり挿入されている。ナレーションの歌詞「酒を借りて愁いを紛らわそうとしたが、かえって秋の長江のような愁いを増した。何度も夢に…」は、古典詩的な語法で書かれており、第1話に示された「華人下南洋」という文化的一体性とも呼応する。これは原作第13話の同場面における約10秒の無音演奏に比して大幅に尺が拡張されている。つまり、中華的芸能文化を情緒的に可視化することで、華人の文化記憶が中華的アイデンティティと一体化して物語内部で自然化する演出といえる。

リメイク版では、西洋文化がしばしば「他者」として位置づけられ、その表象を相対化することによって、中華文化の道徳的正当性が浮かび上がる構図が形成されている。

原作第30話では、陳老太が「西洋教育を受けた人は紳士的な振る舞いを重んじ、女性を尊重する」と語り、西洋文化に対する一定の肯定が示されているが、リメイク版ではこの場面が削除されている。原作では、陳錫が「大英

法律は女性の安全を保障している」と語っているが、リメイク版ではそれが「法律が女性の安全を保障している」というセリフに差し替えられている。この「大英」という固有名詞の削除は、西洋の道徳的優位性を一般的な法制度の問題にすり替える意図的な操作といえる。

さらにリメイク版では、西洋との対比を前提としたセリフを通じて、中華文化への誇りを喚起する演出が見られる。リメイク版第7話では、陳盛が「洋人に支配されているとはいえ、努力すればいつか洋人を超えられる」と語り、家族に向けて民族的自尊心と勤勉の価値を説く場面がある。ここで語られる「努力」は、西洋人との対比の中で提示されることによって、単なる個人の勤勉さではなく、むしろ民族が支配を乗り越え、将来的に優位に立つための力として描かれている。このように、「努力」や「自強」といった儒教的道徳的価値を民族的特質に結びつけて提示することで、視聴者に差し向ける中華文化の「優越性」が物語的に構築されている。

リメイク版における封建的価値観への批判が、現代的価値体系を正当化するための重要な表象戦略としても前景化されている。具体的には、当時の社会文化的環境では必ずしも一般的ではない先進的な自由恋愛の強調、封建的慣習への批判、科学的合理性に基づく思考の肯定という三つの傾向が顕著に表れている。

恋愛や結婚をめぐる発言において、個人の選択を尊重する語りが繰り返し挿入されている点が挙げられる。第3話「あの時代、秀娟は常識を破るニョニャだったが、今から見れば、彼女は愛と自由を追求する勇敢な女性だった」とするナレーションや、第15話の「錫児の結婚は本人に任せよう」というセリフは、封建的婚姻制度を否定し、恋愛の自由を肯定する言説である。

また、女性差別的な慣習に対する直接的な批判が繰り返し描かれる。第5話では「あんな封建的な習俗は、まさに女性差別そのものよ。今どき、女性の貞操を試すなんて非人道的だわ」として女性に対する貞操観念を否定している。同話で、結婚習俗での白絹テストを「この封建的な女性差別の習俗がどれだけの女性を苦しめてきたことか」と非難し、第27話では「今の時代に白絹テストなんてあるはずがないでしょ」と若い女性が反発する。これらの発言は、時代の変化とともにこうした慣習が不適切であることを強調し、女性の尊厳を守ることが現代性の重要な要素であることを示している。

さらに、病気や不幸をめぐる場面で、巫術や迷信への依存が批判され、科学的合理性と無神論的価値観が肯定されるセリフとして表れる。第4話の「教育を受け、科学を学んだのに、なぜ巫術に頼るのか」や、第32話の「今どきこんな神がかりを信じるなんて…」というセリフが、科学技術を基盤とする近代国家像を想起させる。中国においては、科学的無神論を標榜するマルクス主義が党と国家の基本イデオロギーであることとも結びつく（楊2025）。原作には存在しないこうした封建的価値観への批判的視点の挿入は、「現代性」に即した新たな中国的価値観の再構築の試みといえる。

以上の分析から、リメイク版におけるセリフやナレーションが、中華的アイデンティティを言語化すると同時に、西洋文化を他者化することで、中華文化の正当性を強調する役割を果たしている。さらに、封建的価値観への批

▶5 結婚後、初夜に使用された白絹に血痕が残るかを確認し、花嫁の貞潔を証明する儀式。プラナカン文化に見られる封建的慣習の一例。

判を通じて、自由・平等・科学の理念を強調し、中華文化を「時代に適応する文化」として再構成している。このように、セリフとナレーションは、「一体性」「優越性」「現代性」という三つの軸を連動させる言語的表象実践として位置づけられる。

4-5 ナラティブの語り：戦争をめぐる言説の再配置

第3章で述べたように、中国の文脈においては、「革命文化」への自信が文化的優越性を示すものと位置づけられている。「革命文化」は、中国の物語を語り、発信するうえで不可欠な資源であり、中国の対外広報戦略においても重要な手がかりとなっている（陳他 2018: 97）。現代中国においては、近代以降の「屈辱の歴史」や「抗日戦争」の記憶が愛国主義教育の中核をなし、国民の団結や文化的自信の基盤として強調されている。

ドラマや映画といった映像メディアは、視聴者の感情移入を喚起しやすいキャラクターや物語を通じて、集合的記憶を再構築する装置として機能している。このように抗日戦争は「革命文化」を構成する代表的要素であるため、リメイク版『リトル・ニョニャ』においても、戦争をめぐる言説の改編が確認できる。

まず、前述したようにリメイク版にはオリジナルキャラクターである石燕子が登場し、「反日ナラティブ」を担う象徴的存在として位置づけられている。彼女は、戦争の勃発によって慰安婦とされ、深いトラウマを抱える。第26話では「私はあの時代、魂のない生ける屍のようだった」と日記に記し、その苦しみを加害の記憶を記録して伝える使命へと転化していく。さらに「国が自強し、人が自強してこそ、侵略者は恐れるようになる」という石のセリフは、個人の被害体験を国家的記憶として拡張し、視聴者の感情を強く喚起するナショナル・ナラティブの装置として作用している。

また、日本軍の人物造形にも重要な改変が見られる。原作第8話では、二人の日本兵が月娘に協力し、亡くなった菊香と洋介の遺体を丁寧に埋葬する場面が描かれている。そこでは、日本軍にも人道的配慮が存在するという複雑な人間像が表現されている。ところがリメイク版ではこの描写が削除され、日本軍は終始、現地住民を一方的に弾圧し傷みつける存在として描かれている。こうした改変は、「善なる被害者としての住民」と「悪としての日本軍」という対立的構図を強化することで、視聴者に感情的な同調を促す記号操作といえる。

さらに注目すべきところは、日本軍によるシンガポール占領における改変である。原作では、日本軍の入城が短いワンカットで示されるにとどまり、現地の華人による抵抗や反応の様子はほとんど描かれていない。これに対して、リメイク版第9話では、学生たちが「南京大虐殺、血の債は血で償え」と書かれた横断幕を掲げ、「日寇を打ち倒し、我が国土を取り戻せ」と叫ぶデモ行進のシーンが追加されている。これは、日本占領期のシンガポールでは十分に認識されていなかったはずの南京大虐殺事件を、現在の歴史認識から遡及的に物語化することで、屈辱の歴史を再演し、視聴者に国難と抗日意識を共有させるように演出している。

そしてリメイク版では、戦争終結の言説にも改変が見られる。原作では、日本の敗戦を「アメリカの爆弾が日本を半壊させ、天皇が慌てて白旗を掲げた」という形で直接的に描写し、アメリカの正義のイメージを引き受けている。これに対しリメイク版では、アメリカの役割を認めることを避け、むしろ日本の加害行為と戦争の記憶に焦点を移している。これには、戦争の記憶を自国の語りとして取り上げようとする「国家記憶の主権化」の目論見が投影されている。

以上のように、リメイク版は中国における抗日戦争の記憶と接続しつつ、中華文化を強調する一元的な改編によって、視聴者の感情を喚起し、ナショナル・アイデンティティの認同を中華民族の「一体性」として立ち上げている。こうした集合的記憶の再現は、歴史の継承を通じて「抗日＝正義」「団結＝未来」といった言説を打ち出すことで、未来志向的な現代性を形成する営為と見なされる。中国においては、国家主導の戦略的コミュニケーションの中で、戦争記憶の物語化が「文化的影響力」や「国際的イメージ」を構築する基盤とされ、このプロセス自体が中国的な「現代性」の一形態となっている。

5 おわりに—リメイク研究における政治性へのアプローチ

本稿では『リトル・ニョニャ』がリメイクされて越境する過程に注目し、テレビドラマのリメイクという文化現象が、どのように中国の文化産業における戦略的コミュニケーションのダイナミズムを示しているのかを考察した。その方法として、リメイク作品が物語の枠組みや価値観の配置を再編成し、国家イデオロギーの枠内で新たな意味づけを行う文化政治を俎上に載せた。とくに原作の「文化的ハイブリディティ」が解消されてナショナルな物語へと回収されていくプロセスを明らかにすることで、リメイク研究の射程をミクロな文化表象の政治性にとどまらず、国が統制・管理する戦略的な大衆文化のメディア政策に関する領域へと拡張することの可能性を示した。

分析にあたっては、「一体性」「優越性」「現代性」という三つの軸を設定し、物語構造、視覚記号、キャラクター造形、セリフ・ナレーション、ナラティブの語りという複数のテキスト要素を横断的に検討した。その結果、リメイク版『リトル・ニョニャ』は、原作において特徴的であったプラナカン文化のハイブリディティを縮減し、中華的記号の集中的配置と直線的な語りを通じて、想像上の「統一の中華文化圏」を可視化していることが確認された。

こうしたマクロな文化表象の政治を通して、リメイク版では、中華的記号によって構成されたミザンセーンを基盤として、「家」を単位とする倫理秩序の反復的提示、個人より集団を優先する人物配置、さらに抗日戦争のナラティブを感情的同調と集合的記憶を促す装置として配置することにより、想像上の中華文化圏の「一体性」が可視化されている。

また、キャラクター造形やセリフ・ナレーションを媒介として、個人の努

力や家族内の調和、義利観などの儒教的道德価値が反復的に提示される一方、西洋文化は対照的な「他者」として構成され、利益よりも民族的道義を優先する価値判断が物語の必然的帰結として正当化されている。加えて、戦争記憶の主権化によって、中華文化は道德的正統性と価値的「優越性」を備えた体系として位置づけられている。

さらに、高彩度の色彩設計や様式化された構図、脇役の性格改変、自由恋愛や科学的合理性といった近代的価値の導入は、いずれも中華文化の枠組みの内部で再編成され、伝統を「現代的価値」として再提示している。加えて、石燕子を通じた反日ナラティブや南京大虐殺の遡及的物語化は、「百年の屈辱」を核とする集合的記憶を再演し、歴史と現在が接続され、「中国的現代性」が強調されている。

この三層構造は、「空間（どこ）」「価値（何を）」「時間（いつ）」という次元を通じて、連関し合う有機的な体系を形成しており、『リトル・ニョニャ』のリメイク版における中国の文化表象の戦略を支えている。結果として同作の現地化は、視聴者に対して「中華民族」という集合的アイデンティティの境界・本質・歴史性を同時に刻印する実践として機能している。

これらのプロセスは、民間資本による商業的制作と国営メディアによる政治的統制が共存する現代中国の「混合体制」として現実には作動している。その表面的な娯楽コンテンツの背後には精巧に設計された国家イデオロギーが埋め込まれており、それは中国の文化産業における海外展開の戦略的目標として頻繁に呼び出される。

グローバルなメディア環境において、中国の文化産業は商業的成功と政治的使命を同時に追求することが求められている。この二重性は受け手側の文化的文脈との乖離を生み出し、文化の真正性へのアプローチを妨げ、ナショナルな価値観を押し付けるという結果をもたらしかねない。文化圏における境界が急速に流動する現代において、文化的なハイブリディティを恣意的に改変したナショナル・アイデンティティの構築は、文化とナショナリズムの複雑な関係を示すと同時に、いわゆるソフトパワーとプロパガンダの境界線を曖昧にする課題も露呈している。

このような現状を踏まえ、本稿は『リトル・ニョニャ』の文化表象をめぐる政治性を再検討した。従来のリメイクをめぐる議論が主に日常レベルにおける文化表象の政治性にとどまっていたのに対し、本稿は、リメイクという文化実践を通じて、国家レベルで構築・運用されるイデオロギーとしての政治性に注目した点に特徴がある。文化とナショナルの交差点に位置する政治性は、国内においてナショナル・アイデンティティの再構築を媒介すると同時に、国際社会においてはソフトパワーの拡大においても重要な手段として用いられている。

本稿の考察では、リメイクという現象をグローバルなメディア環境の中で再定位し、政治性を帯びた文化戦略として機能していることを明らかにした。この知見は、リメイクをテキスト内部の分析に限定するのではなく、制作者・メディア構造・受容環境といったテキスト外部と多層的かつ動的に連関するものとして捉える視座を提供する。すなわちリメイクは、国家イデオロギー

や文化産業、視聴者の文化的文脈が交錯する場において再構成される、越境的で可塑的な文化実践としても理解できるだろう。

謝辞

本稿は、北海道大学大学院国際広報メディア・観光学院の2024年度「文化越境論演習」（担当：玄武岩）における共同研究「リメイク作品が表象する中国の国家イデオロギー：2008／2020年版『リトル・ニョニャ』の比較分析」を出発点とします。その後、研究メンバー3名および新たに参加した共同研究者1名によって内容の再構成を行い、さらに発展させたものです。授業の段階で議論を共にし、協力してくださった雷宇欣氏、王ブン鉦氏、紀琳玲氏に感謝します。また、構想段階から完成に至るまで丁寧にご指導を賜りました玄武岩先生に心より感謝申し上げます。

参考文献

日本語

- 青井千由紀（2022）『戦略的コミュニケーションと国際政治 新しい安全保障政策の論理』日本経済新聞出版。
- 江藤名保子（2021）「習近平政権の戦略的コミュニケーション」『証券レビュー』第61巻第11号，pp.8-43.
- 奥村みさ（2020）「シンガポールの文化遺産観光戦略におけるプラナカン文化の表象と商品化」『東洋大学社会学部紀要』第58-1号，pp.103-116.
- 加茂具樹（2020）「中国が強硬な「大国外交」をする理由 習近平指導部は何を考えているのか」WedgeONLINE，<https://wedge.ismedia.jp/articles/-/20923?page=2>（2020年10月2日更新，2025年10月3日最終閲覧）
- 北村匡平（2017）「リメイク映画論序説—再映画化される物語」北村匡平・志村三代子編，『リメイク映画の創造力』水声社，pp.9-37.
- 乗原響子（2021）「『人間の認知』をめぐる介入戦略—複雑化する領域と手段、戦略的コミュニケーション強化のための一考察」『ROLES REPORT』第12号，pp.1-18.
- 芳賀恵・金周英・玄武岩（2014）「リメイク作品から見る日韓ドラマの『社会性』—『ハケンの品格』（日）と『職場の神』（韓）を題材に」『国際広報メディア・観光学ジャーナル』第18号，pp.69-90.
- 平野孝治（2011）「中国の対外宣伝工作と中国中央テレビの国際放送戦略」『ICCS現代中国学ジャーナル』第4巻第1号，pp.97-107.
- ピム・アンソニー（2010）『翻訳理論の探求』，武田珂代子訳，みすず書房。（原著：Pym, A. 2010, *Exploring Translation Theories*, Routledge.）
- 楊帥（2025）「現代中国の政教分離原則に関する憲法学的考察」『廣島法學』第49巻第1号，pp.227-257.
- 渡辺浩平（2015）「メディアファンドの活動に見る中国の文化強国戦略」玄武岩編『越境するメディアと東アジア—リージョナル放送の構築に向けて』勉誠出版，pp.170-191.

中国語

- 陳嶺（2021）「『反植』与『植民』：中国本土化南洋観和「植民」話語建構—暨南大学の南洋書写（1927-1937）」『東南アジア研究』第1期，pp.130-151.
- 陳明琨・陶文昭（2018）「文化自信視閥下的新時代中國特色對外話語體繫建構」『馬克思主義研究』第6期，pp.96-105，152.
- Chen, Ying.（2018）「現代中国知識譜系中的南洋（1911-1937）」南洋理工大学人文社会科学研究所博士学位論文.

- 傅詩惠 (2012) 「小娘惹・大政府」看『小娘惹』里国家意識形態的展演=Staging national ideology through peranakan lens: a case study of *The Little Nonya* A Final Year Project submitted to the School of Humanities and Social Sciences, Nanyang Technological University.
- 郝立新 (2011) 「文化建設における現代性と伝統性の関係」光明日報 (2011年3月17日更新, 2025年10月5日最終閲覧)
- 洪曉 (2023) 「『小娘惹』在新加坡和中国的生産、伝播和接受」『華文文学』第6期, pp.86-94.
- 彭雨晴・海誠 (2022) 「娘惹文化的影視劇建構与区域化伝播」『中華女子学院学報』第1期, pp.80-86.
- 邵磊 (2023) 「多元一体格局の歴史演進 深刻把握中華文明突出的統一性」人民政協報 (2023年7月19日更新, 2026年1月22日最終閲覧)
- 王心好 (2023) 「探討南洋娘惹文化融合裡的性別議題—以『小娘惹』為例」銘傳大学新媒體暨傳播管理学系修士學位論文.
- 張佳琦 (2024) 「新媒体時代東盟影視翻拍中的文化維度衝突与融合—以『小娘惹』和『靈魂擺渡』為例」『廣西民族大学科技伝播』第16期, pp.144-149.
- 張杰 (2022) 「万俊人：科学考察現代性多元生成及發展進路」中国社会科学網 (2022年9月21日更新, 2026年1月22日最終閲覧)
- 鄭師渠 (1995) 「近代中国的文化民族主義」『歷史研究』第5号, pp.88-101.
- 中央党史文献研究院 (2024) 「『二つの結合』は避けては通れぬ道であり、最大の武器である」中央党史文献研究院院務会理論学習センターグループのウェブページ参照, <https://jp.theorychina.org.cn/c/2024-01-31/1492422.shtml> (2024年1月31日更新, 2025年7月28日最終閲覧)

英語

- Escudé, Carlos. (2004). Reflections on cultural superiority and the just war: A neomodern imperative. *Serie Documentos de Trabajo*, pp. 1-34.
- Montsion, Jean Michel & Parasram, Ajay. (2018). *The Little Nanyang and Singapore's national self: reflections on aesthetics, ethnicity and postcolonial state formation*. *Postcolonial Studies*, pp. 154-171.

