



演じる身体、演じられる欲望 : 黄蜀芹『舞台女優』を中心に

三須, 祐介

(Citation)

未名, 43:1-29

(Issue Date)

2025-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100504954>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100504954>



演じる身体、演じられる欲望

——黄蜀芹『舞台女優』を中心に——

三 須 祐 介

はじめに

秦瘦鷗の小説『秋海棠』（『申報』連載一九四一年一月～一九四二年二月、その後単行本が刊行され、話劇や映画、地方劇に改編された）の主人公・秋海棠は京劇の男旦（男性が演じる女性役）であり、生活困窮という状況下でやむなく京劇の世界へと足を踏み入れた。しかも彼は男旦を演じる美青年であり、そのことにより、軍閥袁宝藩に欲望のまなざしを向けられるだけでなく、京劇の科班内部においても嘲弄の対象となった。作品の背景は、民国初期の混乱した状況の中国であった。「東亜病夫」からの脱却を目指す中国近代化は、男性性の再構築という課題を含んでいたが、それは「男旦」という立場に苦悩する秋海棠とも重なるものである。しかも、作品が発表されたのは日中戦争のただなかであり、「男旦」秋海棠の苦悩は、作品内部の背景、作品発表時の背景と二重の意味で重なることになる。秋海棠は男旦であり、また京劇科班の同輩との曖昧な感情がないわけではないが、男性性をめぐる苦悩を吐露したり、同じく軍閥によって妾とされる女学生の羅湘綺とのロマンスも描かれたりしており、同性愛者だと判断することは難しい。まただからこそ、当時のマジョリティとしての読者や観客の共鳴を得て、「愛国」「救国」のメ

タフアーとなり得たということもできる。^(二)

中国の近代化の過程で求められた男性性の再構築、及び戦争という時代背景の下、いわばエリートから遠い存在である伝統劇の役者がエリートとの提携関係を結びながら、性的に周縁化された姿から愛国のメタファーに転換されるという作品の構造は、ナシヨナリズムと性が実は不可分に結びついている可能性をも示唆している。^(三)

男性性の喪失と再構築という問題を考える上で、男旦という存在は格好のモデルとなりうる。一方、救国のシンボルとして「木蘭従軍」のような女性が男性になりすます異性装の物語が、戦争期の中国で持てはやされたことにも注意をおきたいが、これは物語の内部で異性装が行われた例であり、伝統劇の役者の物語ではない。^(四) 本論文では、『秋海棠』の男旦が性的、あるいは政治的にどのように描かれたのか、という問題から一步進めて、女性の伝統劇役者を描いた映画作品を題材に、彼女たちが性的、あるいは政治的にどのように描かれているのか、あるいは描かれていないのかについて、考えてみたい。

まず、代表的な作品として、謝晋監督『舞台の姉妹（舞台姐妹）』（一九六五）と鄭勝夫監督『失声画眉』（一九九二）について概観したうえで、この二作品を参照しながら、黄蜀芹監督『舞台女優（人鬼情）』（一九八七）を詳細に作品分析していく。これら三作品は、製作地も中国と台湾に分かれ、なおかつ製作年にもバラツキがあるが、すべて女性の伝統劇役者を描いている点で共通している。この三作を照らし合わせることで、女性伝統劇役者の問題により立体的に考えられるのではないだろうか。

一、『舞台の姉妹（舞台姐妹）』と『失声画眉』における女性同士の関係性

謝晋監督『舞台の姉妹』は、新中国十七年期の最終盤に製作された映画である。越劇役者である二人の女性主人

公（春花と月紅）の友情を主軸に、一九三五年から新中国建国直後の一九五〇年までの新興の地方劇である越劇の変遷、いわゆる「越劇十姐妹」が推進したと言われる「新越劇」も視野に入れた作品となっている。実際、春花は著名な越劇役者である袁雪芬（一九二二～二〇一一）がモデルになっているとされ、いわば伝記的な映画作品としても観ることができよう。

水路班子のような主に船を使って移動する旅回りの一座から大都市上海へと躍り出て名を成しつつも、春花は商業主義に振り回されることなく地道に活動を続けるが、月紅は上海という大都会のなかで劇場主である唐と関係を持ち、墮落してしまふ。日中戦争後に、新聞記者であり地下共産党員である江波の導きも得て春花は魯迅原作の「祥林嫂」上演に取り組むが、国民党政權当局によって妨害される。この傷害事件の首謀者にさせられた無実の月紅は、裁判で意外にも春花に助けられる。新中国建国後に、「白毛女」の地方公演で杭州を訪れた春花は、月紅と再会し、団円して映画は終わる。

製作時期が一九六〇年代ということもあり、女子越劇と共産党との神話的な関係性が作品の背後にあるのは明らかで、主人公の二人のみならず、共産党地下工作員の女性も重要な役割を持って介入し、女性同士の連帯が中国共産党のナショナリズムを支えていることがわかる。

一方、阿部範之は、「解放」即ち中国共産党が政治権力を奪取したことを示す内容は、物語にとって事後の、あくまで時代の変化を示す背景としての役割に止まって⁽⁵⁾いるとし、それが当時の「毒草」批判にも繋がっていたと指摘している。政治的な文脈で製作されながらも、物語が政治的な枠組みに止まていないという意味でいえば、女性同士の関係性も政治的な枠組みから逸脱する可能性があるということになる。映画を子細に分析してみると、上海に出たあと、金銭欲に一時的に惑わされた月紅が春花に投げかけるまなざしは常に不安を帯びているものの、そ

れは敵対する視線ではない。むしろ唐による不当な搾取と束縛から逃れて春花の元に戻りたいが、それができないというジレンマから、その不安は生じているといえる。裁判では、無実でありながらも唐の妻として春花を傷つけた加害者の側にいることをよく理解している月紅は、春花が月紅にとって有利な証言をして彼女を救おうとする思いがけない姿に、失神してしまふのである。新中国建国後の再会では、月紅の家にとつた写真が掲げられ、春花も月紅の気持ちが変わらないことを悟る。ふたりが初めて出会った水郷で抱擁するクライマックスは、生き別れた恋人同士の再会そのものである。

もちろん具体的な同性愛的な行為や感情が描写されているわけではないが、たとえば桑梓蘭は現代中国の女性同性愛を論じる文脈のなかで、「舞台の姉妹」は、ふたりの伝統劇女女性役者の間のこまやかな友情が鮮明に描かれており、このような関係性はおそらく一部の観客に、愛情と何ら変わらないと感じさせるだろう」と述べている。スタンリー・クワン監督のドキュメンタリー映画『男生女扮・華語電影之性別』（一九九八）では、謝晋監督がインタビューに答え、ふたりの間には「性的なもの」が確かにあったが撮影当時は政治的な視点から描くことを避けられなかったと述べている。⁽⁵⁾『秋海棠』において男旦が同性からあからさまな性欲のまなざしを向けられるのとは違い、同性愛は明らかに語られないが、少なくとも加害ではなく連帯の延長線上にある女性同士の感情として描かれているといえるだろう。

もう一点加えておきたいのは、『舞台の姉妹』では女性登場人物に比して、相対的に男性登場人物の弱さ、邪悪さが際立っていることである。この点も、女性同士の連帯を強調する効果に影響しているのではないかと思われる。

鄭勝夫監督の『失声画眉』（一九九二）は凌煙の同名小説（一九九〇）を原作とした映画であり、台湾で最初の女性同性愛を扱った映画と見なされている。⁽⁶⁾原作小説は台湾における同志文学史のなかに位置付けられており、同性

愛を描写した小説として広く認識されている。^(九)とりわけ、一九九〇年代は新義としての「同志（セクシユアルマイノリティ）」が台湾を中心に流通し始め、台湾同志文学の隆盛期とも見なされた年代である。凌煙の原作『失声画眉』はその隆盛期の端緒とも位置付けられており、近年、再評価と研究が進んでいる。^(一〇)

まず作品の梗概を紹介しておく。一九八六年の雅惠歌仔戲団録音班を舞台に、劇団の日常が描写される。阿雲（慕雲）は珍しく高卒で歌仔戲を学びたいと契約した役者である。彼女の子ども時代（一九七五年）の歌仔戲団のようすを幾度か回顧シーンとしてオーバーラップさせながら、一九八六年という現在の状況が描かれる。大きな物語は発生しないが、脱衣舞（ストリップショー）をしないと客を呼べないという歌仔戲の衰退、貧しいが大家族のように集団生活をする劇団の生活、二組の女性同性愛カップルの愛憎とそこに巻き込まれていく阿雲、そして団主添福によって性的暴行を受けながら自分の演じたい役柄ができず出奔する阿珠、団主の愛人であり劇団を切り盛りする阿金の間の衝突などが描かれていく。終盤、阿雲は祖父の死を知らされ帰郷することになるが、自分が抱いていた想像とは異なっていた劇団にはもう戻らない可能性を自覚しており、それが消えゆく歌仔戲そのものへの悲しみにも繋がっている。

曾秀萍は、台湾を代表する伝統劇歌仔戲が、女性同性愛の表象や客寄せのための脱衣舞によって汚名化されたとする当時の論評を引きながら、伝統劇における同性愛の表象が、ナシヨナリズムと衝突することを示す一方、その映画における表現は、男性観客が伝統劇を性的に消費するまなざしに迎合するものではないし、またナシヨナリズムを支える異性愛主義を批判するものだ^(一一)と指摘している。さらに、この作品における「女女同盟」即ち、周縁化された異性愛女性と女性同性愛者の連帯に着目している点は重要である。じっさい、劇団における同性愛者はごく自然に集団生活のなかに馴染んでいる。

正面から同性愛が描かれており、この作品では明らかに自分のセクシュアリティを認識している登場人物（豆油哥）などもあるが、歌仔戲の小生にあこがれたという登場人物はセクシユアリティが必ずしも確定しているとはい難く、九〇年代以降のアイデンティティとしての「同志」の脈絡とかならずしも直結していない印象もある。実際に、これを女同志文芸作品の中には数えないという考え方もある^(二二)。

この映画は、伝統劇の役者を描いている一方で、舞台上よりもむしろ生活を描写しようとしているのは『舞台の姉妹』とは異なる点かもしれない。また、『舞台の姉妹』では、エリート（中国共産党を代表する知識人）の介在が女性の連帯を支える役割も果たしたが、『失声画眉』ではエリートは介在しない。むしろエリートから見放される形で、社会のなかで周縁化していくしかない状況を描写している。

二、『舞台女優（人鬼情）』

黄蜀芹監督の『舞台女優』^(二三)（一九八七）は、中国の映画作品である。一代の名優と言われる裴艷玲^(二四)の生涯を描いた蔣子龍の報告文学を読んだことが創作のきっかけだと黄監督は語っている^(二五)。女性監督が、女性、しかも名優ではあるが知識エリートではない人物の半生を描いた作品である。ほとんどの先行研究や評論が、様々な点でこの映画を「女性映画」と評価しており、その視点はフェミニズムに基づくものである^(二六)。また、映画のモデルであり鍾馗役として出演している裴艷玲が著名な武生（立ち回りをする男役）であるように、本作品の重要なポイントは、『舞台の姉妹』や『失声画眉』の登場人物と同様、主人公の秋芸^{しゅうげん}が、女性でありながら男性役を演じる役者であるという点である。

作品の梗概は以下の通りである。主人公の秋芸は役者の両親のもとに生まれ、巡業生活が続くなか芝居を見なが

ら育った。母は別の男と密通しており、その密通の相手が秋芸の実父なのだが、その現場を秋芸が目撃した後、母は密通相手と出奔してしまう。巡業中、ある役者が急に舞台に立てなくなり、緊急に代役となった秋芸は、「長坂坡」の趙雲役でデビューする。父親は、娘を舞台に立たせたくなかったのだが、秋芸は堅い意志で役者の道をめざす。男役で修業を重ね、県の劇団の舞台で好評を博し、それを見た省の劇団のトップスターである張老師によって見いだされ、省の劇団に入ることになるが、それは父との別れも意味していた。省の劇団では張老師との間に曖昧な感情が生まれるが、妻帯者の張の求愛には応じず、逆に張の退団を招く。役者仲間の悪意や嫉妬で怪我をさせられるなど、つらい役者生活が暗示される。その後、文化大革命が終わり、結婚し子どもを持った秋芸の姿が描かれる。夫の借金などに悩まされながらも、彼女は名優の道を進み、鍾馗を演じるようになっていた。フランス公演決定の知らせの後、出国前に故郷での巡業も決まり、秋芸は故郷に錦を飾る。映画のラストシーンで、それまで劇中に幻影のように現れていた鍾馗が、秋芸と対話して去る。

これまでの先行研究は、女性の人生を描く「女性映画」としてこの作品をとらえ、女性主義の観点で分析しているものがほとんどであるが、「欲望」の描かれ方はそれほど掘り下げられていない。ここでは、主人公の秋芸における欲望がどのように描かれ、または描かれていないのか、という点に着目し分析してみたい。

(1) 宙づりにされる欲望

まずここでは、主人公の秋芸と男性との関係性について具体的に見ていきたい。

①二娃哥

秋芸がまだ思春期を迎える前の子ども時代には、周囲は男子ばかりというシーンが続く。鍾馗の芝居の意味を教えてくれる二娃哥は、青春映画であれば、成長した後のラブロマンスの対象に発展していく可能性をもっていたといえるだろう。「鍾馗嫁妹」の真似をして、男子たちが「秋芸の嫁入りだい（秋芸出嫁了）」とふざけるが、秋芸は「あんたたちのお嫁になんかならないんだから（我不做你們的新娘子，一個也不做）」と宣言する。無意識の発話であるが、この言葉には秋芸の恋愛や結婚における後の不遇が暗示されていると考えられる。重要なのは、母親の出奔の後、（未来の恋愛対象にもなり得た）保護者であったはずの二娃哥の裏切りである。二娃哥は、最初はためらいながらも、他の男子たちといっしょに「お前のほんとうの親父を探しにいけよ（找你野爸爸去吧）」と叫び、秋芸への罵倒に加担するのである。しかし秋芸は負けてはおらず、二娃哥に詰め寄り、ふたりは取っ組みあいとなる。これ以降、二娃哥は登場することはない。

②張老師

成長した秋芸は男性役を演じる役者として県の劇団で活躍を始める。短髪でかなりボーイッシュな容姿の秋芸は、女子とともに市場を散策し女子トイレに入るが、男だと思われた秋芸は、女だと言っても信じてもらえず人々に罵倒される。父親なら証明できると反論するが、父はその場にいない。彼女を追いかけていた張老師が、救いの手を差し伸べる。張は「髪が短ければ男だというのか？ 男を演じれば男になるとでも？ では梅蘭芳はどうなる？ まさか彼が女のはずはないだろう（頭髮短就是男的了？ 演男的，那就是男的了嗎？ 那梅蘭芳呢？ 難道他是個女的？）」と人々に訴える。張は、（秋芸は女性だと証明できる）父親の代理であるとともに、彼女を女性として認め

る唯一の他者としてそこに存在している。言い換えると、秋芸にとって張が父親の代理であるならば、彼女は娘になればいいだけのことだ。しかし、彼女を女性と認める他者（異性）として意識すると、秋芸は張老師が異性愛の対象とする女性になってしまう。

秋芸は張老師によって省の劇団に抜擢され、父親とは別れることになる。省の劇団では、同輩の女性役者に「おとおんな（假小子）」と揶揄われながらも、それを受け入れたり受け入れなかったりという微妙な反応を示す。女性役者の人気を集める張老師をめぐる冗談の言い合いでは「假小子」を受け入れ、「ちゃんと練習できたら、張先生のお嫁さんになれるよ（誰練好了，誰就是張娘子）」と言い、ふざけて別の女性役者にキスをしさえする。しかし、張老師に咎められると、急に次のような態度で女性役者に呼びかける。「これから私をおとおんなと呼んだら、ろくな死に方はしないよ。私は真正正銘の女の子なんだから（以後誰要喊我假小子，不得好死。我是真閨女）」。

張老師が「跳滑車」を演じるシーンでは、他の女性役者と共にうっとりする表情を浮かべ、さらに次のシーンでは、誰もいない楽屋でひとり、ふだんは演じるのではない旦のメイクをする。そこへ張が入ってくる。

張…とてもきれいだ。このお嬢さん役のメイクだったら、召使役でも才女役でも問題ない。でも永遠に梅蘭芳には敵わないだろう。（髪飾りを手に取り）これがいい。私からすれば、お前が男性を美しく演じられてこそ、ほんものの美だと思うよ（傍線は引用者による。以下同）。秋芸、お前には、技量も喉もあり姿もすばらしい。武生を学べば大成するはずだ。しかしなんだかお前はいつも悩んでいるようだね。話してごらん秋…張先生、先生は私のことを馬鹿みたいに言いますけど、私は器量良しなんかじゃないと思っています。張…おやおや、私がそう言うのは、お前は正直すぎるほど馬鹿みただっていうことなんだよ。お前はきれい

な女の子だ、ほんものの女の子なんだよ。^(一七)

このシーンはある意味、張老師と秋芸の關係性のクライマックスである。張との關係性では女性を「演じたい」秋芸は、張にその美しさを認められながらも、「永遠に梅蘭芳には敵わない」とも言われる。これは、張が求める美しさが、秋芸が求める女性性とはズレがある、ということも示している。且に変身しようとしていた秋芸は、自分が生身の女性ながら「女性」を「演じよう」としているのだ。しかし舞台上では永遠に「女性」にはなれないという意味で、このやりとりはやがて訪れる張との關係性の破綻を暗示しているだろう。

続く夜の孤独な稽古の場面でも、秋芸と張老師との二人だけの空間が構築される。

張…秋芸、いつも思うんだが、お前はどれだけ見ても見飽きない。お前はまだ若い。秋芸、私には田舎に妻がいる。四人の子どももね。でもこの気持ちがんなんのか、わからないんだ。

秋…そんなことを言わないで。私には聞こえない。(張老師が彼女に近づく) いや、いや、私はいやなの。(その場から逃げる^(一八))

このシーンで重要なのは、子ども時代の秋芸が、母と後頭部(実父)の性愛を目撃した場所にかなり似通っている点だ。驚いて逃げ出す点も同じで、しかもこのシーンの後に来るのは樂屋の男性役者の後頭部なのである。ここで暗示されているのが性的な欲望であることは確かだ。しかも秋芸はそれを拒絶したのである。おそらく秋芸にとって、妻帯者である張との關係性は、自分を不貞な母親と同一にさせてしまうものに急変してしまったのだ。実

現するかもしれない張との（異性愛的な）関係構築は中途半端に潰えることになる。つまり、欲望は宙づりにされてしまったのである。^{（一九）}

③夫（李）

文化大革命後のシーンで、秋芸が子育てに忙しくしている様子が描かれ、すでに結婚していることがわかる。しかし、夫本人は映画には登場しない。壁に掛かった結婚写真と、秋芸らのセリフの中に出てくるだけである。そのセリフからも、家庭生活のいびつな状態は容易に想像できる。まず、秋芸の上の息子が部屋に入ってきて、麻雀をしている父親から酒を持ってくるように言われたと母に告げる。また、秋芸は女性の友人に次のように言う。「男役を演じるとあの人は（引用者注…秋芸の夫）は見栄えが良くないと嫌がるし、女役を演じれば心配でたまらないのよ（演男的他嫌難看、演女的又不放心）」。夫は彼女が舞台に立ち続けることを望んではないことが理解できる。また、夫の友人も、麻雀賭博で抱えた借金を彼女に返してもらおうと接近してくるのである。

重要なことは、夫とのラブロマンスがまったく描写されないという点だ。すなわち、夫との間の異性愛的な「欲望」は一切捨象されている。唯一語られた場面があるとすれば、それは借金取りに夫の借金は自分と関係ないと秋芸が宣言したときに見せられたゴシップ雑誌の記事「秋芸の美しい家庭（秋芸的美満家庭）」である。記事には、文化大革命の困難な時期に夫である李が秋芸を見捨てず、どんなふうにも愛し合い結婚に至ったのか、現在、いかに夫が秋芸の舞台の仕事を支えたのか、そして秋芸の受賞の陰に夫の功労もあることなどが書かれていた。夫とのラブロマンスがこのような形でしか現れない皮肉は、この記事を読む秋芸の複雑な表情が象徴しているといえるだろう。以上のように秋芸の「（異性愛的）欲望」は語られず、いずれも拒絶する（あるいは拒絶される）かとなっており、

一貫して宙ぶりの状態に置かれている。一方で、秋芸は鍾馗に対する思いを抱き続け、鍾馗を「いちばんすばらしい男性（最好最好的男人）」と認識し、それを演じたいと望むのだ。彼女を裏切り、邪悪な欲望を抱き、金づるにしている上述の男たちと、いわば虚構の存在としての「最好最好的男人」の間の乖離は、彼女の欲望を宙ぶり状態にするばかりでなく、彼女を孤独な存在に追いやっているともいえよう。

（2）孤独の形象

この作品が舞台女優を描く作品でありながら、『舞台の姉妹』や『失声画眉』と違うのは、曾が指摘する「女女同盟」はもちろん、いわゆるシスターフッドといわれる関係性がまったく見えない点だ。一方、上述したように、ヒロインは異性との円満な関係性を構築することもできていない。秋芸の人生に寄り添い続けるのは虚構の、あるいは幻想のなかの鍾馗のみである。秋芸の姿はあくまでも孤独な形象として描かれている。

秋芸は旅回りの一座に属する両親についていたため、周囲にはつねに多くの大人や子どもたちがいた。しかし、ただのひとりも、彼女の親友として描かれる人物はいない。むしろ、子ども時代に周りにいた少年たちにとっても、省劇団の同輩の女性役者たちにとっても、さらには親や張老師以外の多くの大人たちにとっても、秋芸の存在は異質なものとして描かれる。それどころか、敵対する存在としても描写されているのである。

子ども時代、出奔した母親によって舞台上演が台無しになってしまったことを契機に、秋芸は少年たちの苛めを受けることになった。また、省劇団の同輩の女性役者たちには、張老師をめぐる嫉妬、そして結果的に張老師が退団することになったことへ一方的な憎悪によって、舞台の卓の上に釘を仕込まれ、怪我をしてしまう。

越劇を描いた『舞台の姉妹』や歌仔戲を描いた『失声画眉』では、才子佳人ものを演じることもあり、そこに疑

似異性愛的な関係性を重ねることも可能だが、『舞台女優』で秋芸が演じるのは、趙雲であり、諸葛亮であり、関羽であり、任堂恵である。疑似異性愛的な関係性からは遠い演目を演じることで、異性との関係性も同性との関係性も築くことができない、より孤独な形象となっていることに注目したい。

では、鍾馗と秋芸の関係性をどのように考えればよいのだろうか。次節では、この点について考えてみたい。

(3) 鍾馗が意味するもの

鍾馗は僻邪の神として認識されているが、広く民間に伝わる「鍾馗嫁妹（鍾馗が妹を嫁がせる）」の故事においては、小説や演劇の形で登場してきた。「鍾馗嫁妹」における鍾馗は、もとは人間の男性であり、顔が醜悪なせいで最終的に科挙に落第、憤慨して自害してしまう。ただ自殺したことで妹と親友の杜平の婚礼が整っていないままだったので、この世に現れて妹を嫁がせるということになっている。

この作品では、何度も鍾馗の形象が現れる。以下、シーン毎に整理していく。

① 鍾馗へと変身する秋芸

映画の冒頭で、秋芸が少しずつ鍾馗へとなり変わっていく様子が描かれる。そして、楽屋の多くの鏡に複数の鍾馗と複数の秋芸が映し出される。秋芸の表情が、鏡の角度によって、さまざまにいびつな形になる。

② 「鍾馗嫁妹」の舞台上演1（両親が演じる）

秋…二娃哥、お父さんが演じているのはいい人それとも悪い人？

哥…お前の親父が演じているのは幽霊さ。人間じゃねえ。

秋…こわい。

哥…親父さんの鍾馗は、無実の罪で死んだんだ。それで神様に、お化けを捕まえる偉い神様になったんだ。

秋…鍾馗さまはお母さんを捕まえに来たの？

哥…いや、今回お前のお袋さんは鍾馗の妹役だよ。鍾馗はお前のお袋さんのために祝い事をするんだ。

秋…祝い事ってなに？

哥…うるさいなあ、嫁入りのことだよ。そんなこともわからないのか。^(三三)

ここで、鍾馗（父）と鍾妹（母）が再会するシーンとなり、なぜか秋芸は涙を流す。

③「鍾馗嫁妹」の舞台上演2（両親が演じる）

父は鍾馗として「妹よ門を開けい（妹子開門來）」と呼びかけるのだが、母（鍾妹）は失踪してしまい出てこない。

④幻想の鍾馗1

母の出走の後、少年たちに秋芸が虐められるシーンの後に幻想の鍾馗が火を噴いて現れ、鬼を成敗し、鬼卒を呼ぶ。ひとりの鬼卒が新娘子の格好になり、出嫁の様子を真似てみせる。一行は妹の元へと急ぐ。

⑤幻想の鍾馗2

偶然に趙雲の役を演じたあと、秋芸は役者になりたいと望むようになる。父による厳格な稽古が描写されている

シーンと交互に鍾馗が現れ「道は険しく進み難し（観道路崎嶇難行）」という唱詞と重ねられる。また稽古を眺める傍観者の男児のセリフにも注意したい。

父…もういい、娘がどんな芝居を習うって言うんだ。女役者には悪い末路しかない。悪い奴に出くわして虐められるか、長い時間が経って自らダメになっちゃうか、お前の母親のようにな。

秋…じゃあ女は演じない。男を演じるんだ。

男児…おねえちゃんが死んじやった。

秋…あっちに行つて！

男児…じゃあ自分で起き上がらないの。⁽ⁱⁱⁱ⁾

この後、鍾馗は「嫁ぐ妹に喜び満ちる（為嫁妹喜慶盈）」と唱う。

⑥幻想の鍾馗3

省劇団に抜擢されるも父と別れることになった後、鍾馗が現れて次のように唱う。「妹が嫁入りするというのは、望んでももう家には帰れない。ただ輿入れの馬車が慌ただしく進むのを見送り、美しい旗がはためき銀の紗灯がきらめくのを眺め、鳳凰の鳴き声が響くのを耳にし、喜びに満ちて妹の嫁入りを見届けるのみ。これからは妖魔を倒す志を胸に生きていく」^(iv)

⑦幻想の鍾馗4

張老師が去り、それが原因で劇団員の虐めに遭ったあと、秋芸はひとり楽屋で顔に赤と黒のおしろいを塗る。そ

れを顔面で混ぜて、顔を真っ黒にし、そして叫ぶ。鍾馗は一人だけで登場し、秋芸に近づく。しかし二人は交錯しない。鍾馗は次のように唱う。「家の前までやってきたが、門の周りはひどく寂しい。門を叩きたいが妹を驚かせてしまいかもしれない。言葉よりも先に涙があふれる。声を押し殺して密かに悲しみを呑む」^(二五)そして悲し気に去る。

⑧ 絵画の鍾馗

文革後の秋芸の家の壁に秋芸じしんが描いた鍾馗が貼られているのを女性の友人が見つける。

友…鍾馗を演じたいの？

秋…ええ、長いことずっと考えていたわ。

友…見め麗しい武生を演じられれば、どれほど人気が出るでしょう。女が男を演じるのにまたどうしてお化けを選ぶのよ。

秋…（赤ん坊に向かって）お母さんはね、いちばんすばらしい男の人を演じたいの。お父さんも、鍾おばさん
^(二六)
も反対なのよ。赤ちゃんは賛成してくれる？

⑨ 「鍾馗嫁妹」の舞台上演3（秋芸が演じる）

文革後、成功した秋芸が初めて鍾馗を演じる。ただし、鍾妹はおらず、鍾馗だけである。

⑩ 交錯する鍾馗と秋芸

成功を遂げた秋芸が故郷に凱旋し、父と再会した後、舞台の上で鍾馗と出会う。

秋…誰なの？

鍾…私はお前、お前は私だ。お前は私からは離れられないし、私もお前からは離れられない。でもお前はただの女にすぎない。疲れただろう？

秋…（首を横に振る）

鍾…嘘を言うてはいけない。私は幽霊だ。醜い幽霊なのだ。男だってこの鍾魘の私を演じるのを骨が折れるくらいと嫌がるのだから。女であるお前が私を演じてくれたのだ、苦勞をかけたな。

秋…いいえ、苦勞は厭いません。とても楽しく演じているんです。行かないで。戻って、戻ってきて！ 私は小さい時からあなたがお化けを退治するのを待っていたの。お化けを退治して私を救ってくれるのを。行かないで、戻ってきて！

鍾…この世にはなんと多くの妖鬼魔怪がいることか。私ひとりでは手に負えないほどだ。でも私はお前の嫁入りを見届けるためにわざわざ戻ってきたのだ。

秋…私はもう嫁ぎました。あなたが私を舞台に嫁がせたんです。

鍾…悔やんではおらぬか？

秋…いいえ！

鍾…さらばじゃ、さらば^(七七)じゃ。

以上のように整理してみると、鍾魘の形象は大きく三つのレベルで表象されていることがわかる。第一に、現実の舞台上演で演じられる鍾魘である。②、③、⑨がこれに当てはまるが、②と③で鍾魘を演じるのは秋芸の父であ

り、⑨では秋芸じしんが演じる。また、①も表現主義の技法を用いた象徴的なシーンであるが、秋芸が演じるという前提で考えると、ここに含まれるだろう。第二に、幻想のなかの鍾馗である。④⑤⑥⑦がこれに当たる。また、⑩も秋芸との対話になっているとはいえ、幻想であることには間違いないのでここに含まれるだろう。第三に、その他の鍾馗の形象である。ここでは⑧の描かれた鍾馗が含まれる。

もう少し詳しく見ていきたい。②③は、父親が鍾馗を演じている。②において父親が演じる鍾馗は、まず秋芸にとつて初めて接触する鍾馗であり、啓蒙の鍾馗ともいえる。だが、鍾馗（父）が妹（母）を嫁がせるという「鍾馗嫁妹」のプロットに従えば、母が父の元を去り別の男のもとへ行くことを暗示している。二娃哥が秋芸に「鍾馗はお前のお袋さんのために祝い事をするんだ」と語っていることもこの暗示を補強する。事実、②と③の間において、秋芸は母の密通を目撃し、絶叫することになる。そして③の「鍾馗嫁妹」においては、母は既に出奔し、鍾馗（父）だけが舞台に残される（観客からブーイングも起きる）。②において最初に「鍾馗嫁妹」を見て秋芸が流した涙も、恐怖や感動といった感情の他に、③へと至る暗示が含まれているかもしれない。

啓蒙の鍾馗とは、単に性的な啓蒙だけではなく、性的な関係性もたらす人間社会の間に気づかせるような存在であるともいえよう。

秋芸が鍾馗を演じる①と⑨はひとまず措き、次に幻想の鍾馗を確認したい。これらは秋芸が危機に陥ったときに合わせるかのように登場する。④では、少年たちからの虐めに遭った時であるが、その原因は秋芸じしんというようり出奔した母である。⑤では、父による厳しい稽古と交錯する形で現れる。幻想の鍾馗は、「道は険しく進み難し」と唱い、苛烈な稽古シーンと重なり合う。ここにも、じつは母の影がある。女性として役者になることを父は簡単には認めてくれなかった。父は言う。「女役者には悪い末路しかない。悪い奴に出くわして虐められるか、長い時

間が経って自らダメになっちゃうか、お前の母親のようにな」。これに対して秋芸は「じゃあ女は演じない。男を演じるんだ」と反駁する。ここで重要なのは、地面に突つ伏した秋芸に対して、傍らの男の子が「おねえちゃんが死んじゃった」と語りかける点である。ここで女性としての秋芸は象徴的に死んだと見ることもできる。一方で、幻想の鍾馗はこのすぐ後に「嫁ぐ妹に喜び満ちる」と唱っている。寿いでいるのは、女性としての死ではないだろう。それは「坤生（女性が演じる男性役）」としての再生なのかもしれない。

⑥は省劇団に抜擢されると同時に父と別れなければならない喜びと悲しみが混じりあうタイミングである。鍾馗は「妹が嫁入りするというのに、望んでももう家には帰れない」と唱い、妹を嫁がせる喜びと、もう家には戻れないという不安が重なり合っている。⑦は張老師が去った後、精神錯乱してしまったかのような秋芸を不安げに見守るかのような鍾馗の登場が印象深い。

⑩は秋芸と鍾馗の関係を読み解くうえで非常に重要な場面である。ここで初めて、秋芸と鍾馗が対話をするようになる。鍾馗が秋芸に対して「私はお前、お前は私だ」と言う。ふたりは、演じる対象と演じ手という関係性であり、互いに他者でありながらも、互いに自己の写像にもなっているということである。

上述したように、秋芸には男性にせよ女性にせよパートナーと呼べるような関係性（親子関係を除く）を持たない。それはすなわち他者への欲望が宙づりにされてしまっているということである。一方で、秋芸にとって他者であり自己でもある鍾馗は、パートナーの代替のように映画の中で機能してきた。この点をどのように考えればよいだろうか。

(4) 性的欲望が描かれないということ

この映画は、「男になります」ことで困難を切り開こうとするいわゆる「花木蘭」式の叙事であるとする先行研究も散見されるが、「花木蘭」との明確な違いは、秋芸は女性役を演じることを選択することもできたということである。むしろそれによって、張老師との異性愛関係を望んでいるようなシーンすらあった。しかしそれでも、彼女が男役を選んだのは、母親との関係性も影響しているだろう。既に述べたように、そこにはある種の切迫した感情的要因があったことは見て取れる。だが問題は、秋芸は単に「男になります」ことにとどまらず、人間ですらない「(元は男性ではある) 幽霊になります」ことを目指した、いや夢見続けてきたという点である。

秋芸が鍾馗と初めて出会った時、最初の感情は恐怖であった。そこで流した涙の意味が複雑であることは既に述べたが、恐怖もない交ぜになっているだろう。しかしそれを起点に、秋芸のさまざまな危機的状況にパートナーのように寄り添ってくれたのも幻想の鍾馗である。文革後に鍾馗を演じたいと打ち明けた秋芸は、友人に「見め麗しい武生を演じられれば、どれほど人気が出るでしょう。女が男を演じるのにまたどうしてお化けを選ぶのよ」と言われている。また、映画の最終盤で、鍾馗は秋芸に、「私は幽霊だ。醜い幽霊なのだ」と言っている。実際、秋芸は文革後に鍾馗を演じるまでは、趙雲や任堂惠など美青年の武生などを演じていた。

「醜陋」な幽霊であり神でもある鍾馗はまた、男性ですらなく、人間社会における異性愛規範の枠外に存在しているといえる。妹の結婚は手伝うが、鍾馗の性的欲望(少なくとも異性愛的欲望)は存在していないように見える。醜陋で異性愛規範から逸脱している(言い換えると性別そのものから解放されている)ということは、いわゆるクイアな形象を想起せずにはいられない。台湾におけるレズビアン文学のカノンである邱妙津(一九六九―一九九五)『ある鰐の手記』(一九九四)は、同性愛者の女子大生をめぐる物語だが、物語のなかに鰐の形象が挿入される。

小説の主軸である女子大生の愛憎を巡る葛藤の描写とは、一見互いに干渉し合わない別の物語のようだが、「鰐」は同性愛者を象徴するものとして存在している。「鰐」は、性別の不明な「它（それ）」という主語が使われ、異性愛主義のなかで同性愛者の存在が他者化されることを表している。また鰐を保護する法律や団体、逆に鰐を絶滅せよとする組織ができるが、これも包摂と排除の論理で同性愛者に向き合おうとする社会の隠喩になっているだろう。⁽¹⁰⁾ またわざわざ「鰐」の形象を用いる点は、クイア概念と繋がりをうる。中国語圏では「酷児」の他、「怪胎」という中国語訳もある。⁽¹¹⁾ 「酷児」や「怪胎」という語の持つ魑魅魍魎性は、「鰐」に反映されているはずだが、醜い姿で性別も不明な神としての「鍾馗」にも反映されうる可能性はないだろうか。

さらに、クイアは、差別的な他称をあえて自称することで肯定的な概念へと変化させるメカニズムを内包している。⁽¹²⁾ 鍾馗を演じることを周囲に反対されるが、秋芸は「お母さんはね、いちばんすばらしい男の人を演じたいの。お父さんも、鍾おばさんも反対なのよ。赤ちゃんは賛成してくれる？」と赤ん坊に語り掛ける。秋芸は鍾馗を「いちばんすばらしい男の人」と認識しており、これこそが、クイア的な意味の転倒といえるのではないだろうか。

「醜陋で異性愛規範から逸脱している」鍾馗と一体化しようとする秋芸じしんも、他者の評価はどうであれ自分が「醜陋」であると感じている。それは、張老師との会話の中でじしんを「不好看」と卑下している他、(3)の①で言及したように、鏡に映る鍾馗と自分が互いに写像になっていると同時に、複数の鏡の角度の関係か、秋芸の顔がいびつに歪んでいることも繋がっているだろう。

もちろん、ここで牽強付会に、秋芸のセクシュアリティを暴こうとしているのではない。この映画が「女性映画」と認識されていることを踏まえたうえで、むしろ「女性映画」としての意味を、クイアな視点が補強するのではないか、ということである。性的欲望をあからさまに語らないが、語らないことによってむしろ性的な意味が潜在し

ていることをこの映画は示唆しているのではないだろうか。

おわりに

『秋海棠』は、男旦である秋海棠が、男性性の喪失、すなわち男性からの性的なまなざしに搾取されるという状態から、女学生・羅湘綺との異性愛関係によって男性性を回復するが、最終的には失敗してしまふという物語であった。性的な欲望をめぐる物語が、当時の政治社会情勢における愛国の物語と重ねられ、いわば性とナシヨナリズムが不可分となった作品として読むことができる。既に指摘したように、男性同性愛の欲望は、この作品のなかで單純に邪悪なものとして描かれているわけではないが、敢えて図式化（單純化）するとすれば、男性同性愛は男性性の喪失と結びつけられ、ナシヨナリズムを喚起するが共起しにくいものとなっている。

一方、『舞台の姉妹』は、女性役者は男性の性的欲望にさらされ支配されるが、疑似同性愛的な女性同士の関係性が、最終的には男性の性的欲望に象徴される邪悪な力を打破するという大団円を導く推進力になっている。ここでは、邪悪な力を打破する物語は、中国共産党の建国神話とも重なり合い、女性同士の疑似同性愛関係は、ナシヨナリズムと共起するものとして描かれている。『失声画眉』においては、歌仔戲役者の明らかな女性同士の同性愛関係を描写しながら、曾が言うような「女女同盟」すなわち性的指向に関わらず弱者としての女性同士の連帯が、伝統的な父権体制に抵抗しようとする状況が描かれている。歌仔戲劇団について描くことは台湾の「郷土想像」、本土文化を志向する文脈に合致するが、女性同性愛の描写がそれを汚名化しているという批判が当時あったことは、この作品における性的欲望とナシヨナリズムが微妙な関係を結んでいたことを意味している。物語の内部に、ナシヨナリズムを喚起するようなエリートが存在していないことも、前二作品とは異なる。おそらくもっとも学歴の高い慕

雲は高卒だが、彼女はあくまで外部者であり、劇団の人々と交流はするものの、自分の想像との落差を感じて去っていくのである。

では、『舞台女優』ではどうだろうか。既に指摘したように、この作品においては主人公・秋芸の孤独が際立っている。それは『舞台の姉妹』や『失声画眉』のような女性同士の関係性が描かれないということでもある。男性との関係性も構築できず、宙づりにされた欲望は、人間ではない「鍾馗」に向かうことになった。しかも、「鍾馗」は演じる対象であり、そこには秋芸じしんが投影されている。このクイアな表象は、具体的な欲望を描かないことで、むしろ性的な意味を刻印している可能性にも繋がっているだろう。言い換えると、異性愛のようなわかりやすい性を回避しようとすればするほど、異性愛によって不可視化される欲望を潜在させるのではないか、ということである。また、この映画においては、歴史的背景が曖昧で、あくまでも劇団内部の人間の成長物語として描こうとしているのも特徴的である。文革が終わったことは、セリフのなかで簡単に処理されているだけである。一方、国家級の俳優として成長した秋芸は、好むと好まざるとに関わらず、文化的なナシヨナリズムにも加担しているともいえる。それが、性的欲望が（一見）描かれていないことと繋がっているとすれば、やはり（一見）女性同性愛が描かれているとは見なされない『舞台の姉妹』とも通じるだろう。

最後に、伝統劇役者を描く映画のモデル問題は重要だが、本論文では詳細に言及することができなかった。モデルの存在は、とりわけ性的欲望の描写を含む物語の叙事に大きな影響を及ぼすと考えられる。また、取り上げた作品のなかで『舞台女優』だけが女性監督によるものである。これらについても、今後、継続的に検討、分析していきたい。

注

(一) たとえば、邵迎建「秋海棠」——淪陷区上海のシンボル(『中国研究月報』第六九九号、二〇〇六年五月)は、秋海棠のイメージと「愛国」との関連を分析している。

(二) 拙稿「秋海棠」から「紅伶涙」へ：近現代中国文芸作品における男旦と男性性をめぐって(『立命館文学』六六七号、二〇二〇年三月、参照。秋海棠の恋人(妻)は女学生だった知識人であり、また、彼を支援する男性知識人も存在した。現実の男旦であった梅蘭芳と齊如山の関係を彷彿とさせる。

(三) 伝統劇役者を描く劇映画作品で、男旦が登場する作品には「秋海棠」の他に、吳祖光「風雪夜歸人」(一九四九)、陳凱歌『さらば、わが愛 霸王別姫』(一九九三)、『花の生涯 梅蘭芳』(二〇〇八)、吳天明『變臉 この權に手をそえて』(一九九五)などがある。坤生(女性が演じる男性役)が登場する作品には、謝晋『舞台の姉妹』(一九六五)、黃蜀芹『舞台女優(人鬼情)』(一九八七)、鄭勝夫『失声画眉』(一九九二)、楊凡『遊園驚夢』(二〇〇二)などがある。異性装ではないものの、男性役者の同性愛的感情も描かれる作品には、張徹『報仇』(一九七〇)、徐立功・尹祺『夜奔』(一九九九)などがある。この他にも、異性装などはないものの伝統劇役者を描く映画作品は少なくない。

(四) 沈惠如『氍毹弄影：文學、戯曲和電影的融涉與觀照』(新銳文創、二〇二二)も『失聲畫眉』等の台湾の伝統劇文化を描いた映画をはじめ、『さらば、わが愛 霸王別姫』、『花の生涯 梅蘭芳』にも言及しながら、ジェンダーの視点から伝統劇における異性装(反串)の問題を論じている。

(五) 阿部範之「舞台の姉妹」の反時代性：中国映画と舞台芸術を巡るアプローチから(『言語文化』一二巻1号、同志社大学言語文化学会、二〇〇九、一二二頁)。

(六) 桑梓蘭著、王晴鋒譯『浮現中的女同性戀：現代中國的女同性戀愛欲』臺大出版中心、二〇一四、一八〇頁。引用部分の

日本語訳は特に断りのない限り筆者によるものである。以下同。

- (七) ここにおける「性的なもの」は、謝は実際には「這個東西（それ）」と表現している。しかしクワンは英語字幕で「sexual elements」としており、インタビュー全体の文脈を活かしたものと見られる。このインタビューについては、以下の論考でも言及されている。Shi-Yan Chao, *Queer Representations in Chinese-language Film and Cultural Landscape*, Amsterdam University Press, 2020

- (八) 曾秀萍「女女同盟：《失聲畫眉》的情欲再現與性別政治」『台灣文學研究彙刊』二二期、二〇一九年八月。

- (九) この作品は一九九〇年に自立報百萬文学賞を受賞しており、当時の審査員には姚一葦、葉石濤、李喬、季季、施淑女の名が見える。

- (一〇) 注(八)の論文の他、曾秀萍「鄉土女同志的現身與失聲：《失聲畫眉》的女同志再現、鄉土想像與性別政治」『淡江中文學報』三五期、二〇一六年十二月、王君琦「在影史邊緣慢舞：重探《女子學校》、《孽子》、《失聲畫眉》」『文化研究』二〇期、二〇一五年春季。

- (一一) 前掲曾(二〇一六)、曾(二〇一九)参照。映画のなかで同性愛当事者ではない登場人物が阿雲に「変に思うことはないよ。こういうことは劇団のなかではあたりまえのことなんだ(妳不必感到奇怪。這種事情,在戲團裡是很正常的)」と語っている。

- (一二) 洪凌「蕾絲與鞭子的交歡：從當代台灣小說詮釋女同性戀的慾望流動」『中外文學』二五卷一期、一九九六年。

- (一三) 一九三九年、劇作家で演出家でもある黄佐臨と女優の丹尼(金韻之)の間に上海で生まれた。一九六四年、北京電影學院導演系卒業。代表作には『舞台女優』の他、『青春万歳』(一九八四)、『童年的朋友』(一九八五)などがある。二〇二二年没。

(二四) 一九四七年生まれ。河北省肅寧県の人。河北梆子の役者であり、京劇や昆曲も演じる。異性装である坤を得意とする。

二〇〇九年、中国戲劇梅花大賞を受賞。

(二五) 楊美慧、戈鐸(戴錦華)「追問自我」『電影芸術』一九九四年第五期、二四―二五頁。

(二六) そのうち最も影響力のある評論が戴錦華『人鬼情』…一個女人的困境」(同『霧中風景』…中國電影文化一九七八―一九九八』北京大学出版社、一九九九年初版)である。戴は本作品について他に宮尾正樹監訳、館かおる編『中国映画のジェンダー・ポリテクス』ポスト冷戦時代の文化政治』(御茶の水書房、二〇〇六年)でも言及している。

(二七) 張：好漂亮啊、你個閨門旦、憑這扮相、演個丫鬟才女、我看沒問題。可就是永遠成爲不了梅蘭芳。(拿著一個頭飾)這算美呀。依我看、你要是把大男子演美、那才算真美。秋芸、你有功夫、有嗓、有扮相。要是學武生、准能成大角、可爲什麼、你老是三心二意、你說說。

秋：張老師、你說我傻樣、我想、我不好看。

張：哎呀、我說你傻、你可真夠傻。你是一個好看的姑娘、一個真閨女。

(二八) 張：秋芸、我總覺著、永遠也看不夠你。你還小、秋芸、我要告訴你、我在鄉下、有老婆、還有四個孩子。可就是不知道、啥叫感情。

秋：不要跟我說這些。我沒有聽。(張向她靠近)不、我不要、我不要。

(二九) このシーンは、母の密通場面に似た干し草の場面であるが、Linzen Wang は、三回登場するこの干し草の場면을、母との複雑な関係性を象徴するものとして指摘している (Lingzhen Wang, *Revisiting Women's Cinema: Feminism, Socialism, and Mainstream Culture in Modern China*, Duke University Press, 2021)。

(三〇) 國家教育研究院『雙語詞匯、學術名詞暨辭書資訊網』<https://terms.naer.edu.tw/detail/1315030/> (李豐楙「鍾馗」)

(二二) 「執著的藝術追求…上影新片《人鬼情》座談」(『電影新作』一九八八年第二期)において、張駿祥らは鍾馗のシーンについて表現主義の視点から評価している。邵牧君「壓抑女性本我的痛苦…對《人・鬼・情》的一點讀解」(『電影藝術』一九八八年第八期)も鍾馗のシーンがもたらす問題点について議論しているが、その視点はフェミニズム、しかも異性愛女性の立場から分析している。

(二二) 秋…二娃哥，我爸演的好人還是壞人？

哥…你爸演的是鬼，不是人。

秋…我害怕。

哥…他的鍾馗，是冤枉死的。後來成了神仙，是捉鬼大神。

秋…鍾馗要捉我媽？

哥…不，這回你媽演他妹。他要給你媽辦喜事。

秋…什麼叫喜事？

哥…真討厭，出嫁做新娘子。這都不懂？

(二三) 父…算了，姑娘家學什麼戲？女戲子能有什麼好下場？不是碰到壞人欺負你，就是天長日久自己走了形，像你媽。

秋…那我不演旦角。我演男的。

男兒…姐姐你死了。

秋…玩你的去！

男兒…那你怎麼不起來。

(二四) 女兒當婚要出嫁，想卻不能再回家，俺只見車輪馬足匆匆地趨去程，看錦旗掩映，燒將著，銀紗燈，聽鸞鳳和鳴，興衝衝

喜盈盈，送妹把親成，從今後斬妖除魔志平生。

(二五) 來到家門前，門庭多冷清，有心把門敲，又恐妹受驚，未語淚先淌，暗啞暗吞聲。

(二六) 友：想演鍾馗嗎？

秋：我可是想了很久了。想了一輩子了。

友：要能演個俊扮武生，多討好，女演男，哪有演鬼的？

秋：媽媽想演個最好最好的男人。爸爸不贊成，連鍾阿姨也反對。寶寶，你同意不同意？

(二七) 秋：誰？

鍾：我就是你，你就是我。你離不開我，我也離不開你。不過你是一個女人。勞累了吧？

鍾：不要瞞我。我是一個鬼，一個醜陋的鬼。男人家扮演我鍾馗都嫌棄操勞。你一個女人兒，扮演我，難爲你了。

秋：不，我不嫌操勞。我演得很痛快。你別走，你回來，你回來！我從小就等著你打鬼，等你打鬼救我，你別走，你回來！

鍾：人世間，妖魔鬼怪何其多也。難過我一個鍾馗。我特地趕回來爲你出嫁。

秋：我已經嫁了。是你讓我嫁給了舞臺。

鍾：不後悔？

秋：不，不！

鍾：告辭了，告辭了。

(二八) たとえば劉敬「變革性的模倣」黃蜀芹電影《人・鬼・情》中的跨性別表演與影戲時空（王政、呂新雨編著「性別與視覺：百年中國影像研究」復旦大學出版社，二〇一六）は「花木蘭式」の境遇について、女性が男性と同じように振る舞うようになると、それは花木蘭のような境遇を迎えることになる。女性が男性の仮面をかぶり、自らの主体性を失ってしまう

う」(二三二頁)と述べている。

(二九) 邱妙津『鰐魚手記』印刷出版、二〇〇六年十月初版、四九頁参照。「性別不明のため、鰐の呼称は性別とは切り離すほうが、情報の伝達やコミュニケーションには便利なのだ(因爲性別未知、對於鰐魚一律去性化稱呼、便利溝通和傳播)」。

(三〇) 垂水千恵は「ワニ」は差別される「マイノリティ」としてのゲイの隠喩として何度か挿話の中に登場するが、保護と抑圧という表面的には相反する社会の態度がいずれも異端者として排斥する点では同じであることを告発する寓話となっている」とする。垂水千恵「解説」垂水千恵訳『長篇小説 邱妙津『ある鰐の手記』』作品社、二〇〇八年。

(三一) クイアという概念の台湾での定着は一九九〇年代に始まった。その翻訳には「怪胎」(張小虹)や「酷児」がある。現在は紀大偉、洪凌、但唐謨らによる「酷児」が一般的である。

(三二) 河口和也『クイア・スタディーズ』岩波書店、二〇〇三年。「はじめに」を参照。

* 本論文は、二〇二二年六月二四、二五日に台湾・国立台北芸術大学で開催された「一輩百年国際學術検討会」での報告「被演繹の優伶…従性別與政治的角度分析電影中的戲曲表達」を基に、修正・改稿したものである。

(みすゆうすけ・立命館大学)