

## 映画・京劇・異性装表現 ——『さらば、わが愛——霸王別姫』についての考察

張 小青

### 1. はじめに

近年の中国語映画作品では登場人物のジェンダーを曖昧にしていることが多い。香港映画では『笑傲江湖之東方不敗 (スウォーズマン)』や『金枝玉葉 (君さえいれば)』などのように、登場人物が男性になったり、女性になったりする、あるいは女性が男装、男性が女装することがよく見られる<sup>1</sup>。そのような変装には、登場人物の特殊な性指向を示すことで観客の興味を引こうとする商業目的もうかがえる。

異性装によって性別を曖昧にすることは、現在中国の流行現象にも見られる。李宇春、周筆暢など中性的な容姿の女性が、テレビ番組SuperFemaleVoice<sup>2</sup> などの一般向け歌唱コンテストで優勝しているのもその一例であろう。とりわけ1990年代以降、服装や仕事のスタイルなど、文化において男性と女性のジェンダーが曖昧になっていく中、映画においてもその要素が積極的に取り入れられるようになる。しかし、主にそこに指摘できるのは性別や性指向を曖昧にすることで目新しさを出し、売り出そうとする商業娯楽の目的であろう。そのため、これらの作品においては登場人物が異性装するか、性転換をするか、妖怪化した後に、最後に異性愛が成就されるという展開がパターン化している<sup>3</sup>。關錦鵬 (スタンリー・クワン) によれば、性別と性的指向を攪乱しておきながら、最後に異性愛を唯一の道としてとるこのような映画のパターンは同性愛者の思い出と神話を奪うものである<sup>4</sup>。異性愛の形から一見ずれたものが描かれているようでも、その描写はある意味で主流の異性愛のモデルと妥協することで成り立っていることがわかる。

商業目的に基づいて性別やジェンダーを攪乱する映画のほかに、異性装によって男/女という性別のカテゴリに属しきれないクィア<sup>5</sup>な表現が見られるような映画作品も近年にはある。『さらば、わが愛——霸王別姫』<sup>6</sup>は京劇の女形である蝶衣が、小さい頃から年長の役者、小楼に恋心を抱く。二人は歴史に翻

弄されながら、互いの存在を意識し、また互いに傷つけ合う。その蝶衣の異性装は男／女という性別のカテゴリ及び異性愛の規範性を揺るがす要素である。陳凱歌（チェン・カイコー）は、インタビューの中で蝶衣と小楼の間にある感情はとても深く、兄弟のような絆で、同性愛的なものではない、同性愛的な要素があるとしてもわずかにすぎないと述べている<sup>7</sup>。陳が蝶衣と小楼の間にある感情を兄弟間の感情として捉えるのは、おそらく自分の作品を同性愛の作品のカテゴリに入れることに、彼が抵抗を感じてしまうからなのだろう。

しかしながら、蝶衣の表象は蝶衣が演じる虞美人の表象と深く関連しながら、また虞美人のイメージとはまた別の次元で、男性同性愛文化とも関連する表象だと考えられる。蝶衣の小楼に対する思いは小楼と菊仙の間の異性愛に対抗するものとして読み取れる。映画は伝統的な異性愛の世界観を維持しながら、また同時にそれに懐疑を投げかけているように見える。その点で『さらば、わが愛——霸王別姫』が、同性愛と異性愛を二重の形で表象していることは明らかである。

クィア理論によれば男／女という二分法は、欲望を異性愛のもとで規範化するために男気質、女気質なるものを想定する。さらにその気質が制度化されることで、男の本質と女の本質として認識されるようにもなった<sup>8</sup>。異性装によって性別を曖昧にするという傾向には、京劇という伝統演劇と映画という二つの表現の関わりを、また特に文化研究という視点からは、社会文化とジェンダーの複雑な関係を見出せる。伝統演劇において性別を攪乱する異性装を扱っていた『さらば、わが愛——霸王別姫』は、伝統的な男／女という二分法、また従来のジェンダーと性指向の規範に懐疑を投じている。

京劇の女形は、歴史的、文化的な女装の一様式である。映画『さらば、わが愛——霸王別姫』は、主に蝶衣という女形の描写においてさまざまな評価を得た。だが、蝶衣の人物設定および人格が、京劇および京劇の女形の歴史と密接に関わっていることを忘れてはならない。その背景抜きに蝶衣の存在を解釈し、映画を分析するのでは、何かを見落としてしまうだろう。そのため、本論ではまずその背景に注目し、伝統演劇における異性装文化とのかかわりのもと、蝶衣が置かれた複雑な立場を考察する。

次に、『さらば、わが愛——霸王別姫』の蝶衣という女形に見られる性的な要素に注目したい。その要素は京劇成立時の性愛観および審美観と深く関わっている。蝶衣が小楼に向ける欲望は、舞台上の枠組みを「演じる」ことによって

表現されている。蝶衣が舞台を離れて、「男性」として同性への愛を語ることは許されていない。また、蝶衣が小楼に差し出す剣は蝶衣の欲望の表現としても読み取れる。そして最後の蝶衣の自刃は物語において、蝶衣の欲望および蝶衣と小楼との関係を読み解く上で重要になってくる。

『さらば、わが愛——霸王別姫』のテキストにおいては、蝶衣はもはや京劇の女形としてだけではなく、伝統演劇において、強制的に異装をさせられた存在であり、映画の中ではこの異性装が性別を攪乱する要素のようにみえる。戴錦華は『さらば、わが愛——霸王別姫』は二人の男の同性愛を描いたのではなく、二人の女性とひとりの男の愛を描写していると述べている。蝶衣は精神的に去勢された男であり、そのイメージは女の子でもある(戴 275)<sup>9</sup>。そのため蝶衣とその兄弟子である小楼との愛は異性愛的だという読み取りは、蝶衣の描写を十分に説明できていない。蝶衣の表象は、蝶衣が演じている虞美人の表象と深く関連しながら、もう一方では男性同性愛文化と結びついているため、とりわけこの映画において男/女のカテゴリに属しきることのないクリアな表現となっていると言えよう。このような読解を試みた上で、この構造に京劇という舞台装置がどのように関与しているかを解き明かしてみる。

## 2. 『さらば、わが愛——霸王別姫』——京劇における異性装

『さらば、わが愛——霸王別姫』は李碧華の原作に基づく、陳凱歌監督による映画である。霸王別姫とは、四面楚歌で知られる項羽と虞美人のエピソードを描いた京劇である。『さらば、わが愛——霸王別姫』は日中戦争や文化大革命などを背景に、近代中国の50年を、時代に翻弄される二人の京劇役者の目を通して描いた大作と言われている。

この映画は、人の弱さや、運命の残酷さ、そして複雑な社会模様などを描きながら、個々人の感情や人間性に焦点を当てている。中国京劇俳優が養成される過程の詳細な描写や文化大革命で行われた残虐行為を告発するような演出などが観客の話題を呼んだ。1930年代の中国の北方都市で、娼婦の私生児である小豆子は、捨てられるように京劇俳優養成所に預けられる。娼婦の子としていじめられる小豆子をことあるごとに助けてくれたのは、兄弟子の小石頭である。厳しい訓練生活のなか、小豆子は、小石頭に同性愛的な思慕を抱くようになる。成長した2人は、それぞれ蝶衣(小豆子)と小楼(小石頭)という芸名を名乗り、

『霸王別姫』で共演し、トップスターになる。蝶衣は少年時代と変わらず小楼を想っていたが、日本と中国の戦争が激化し始めた頃、小楼は娼婦の菊仙と結婚する。彼の結婚に深く傷ついた蝶衣は、小楼との共演を拒絶するようになる。激動する歴史の中で、蝶衣、小楼と菊仙の3人の関係は複雑になる。再び時代は変わり、1960年代、中国全土に文化大革命の嵐が吹き荒れる。京劇が墮落の象徴として禁止されるにつれ、俳優の蝶衣と小楼も世間から非難を浴びせられ、蝶衣、小楼、菊仙の3人は、精神的に極限まで追い詰められていく。彼らの間に生じる愛憎と裏切りの連鎖の果てに、菊仙は自殺し、蝶衣、小楼は解放まで反革命者として排斥され、投獄される。二人が解放されてから22年後、再び舞台上で「霸王別姫」が演じられる。その中で蝶衣は虞美人の歌を歌った後、直ちに霸王の剣で自刎する。

戴によれば、蝶衣の表象は女性的で、いたるところに女性のイメージが刻み込まれている。蝶衣は物語の中で三回象徴的に去勢されている。戴によれば、一度目の去勢は蝶衣が訓練養成所に入る前、母に手の第六指を切られた時である。また訓練養成所で彼が台詞をよく間違うため、兄弟子の小楼にキセルを口のなかに入れてかき回される場面がある。これが男色を象徴するという意味で二度目の去勢の場面として解釈される。三度目の去勢は蝶衣が張公公（太監）から受ける暴行である。蝶衣は精神的に去勢された男であり、そのイメージは一生小楼に操を立てている悲劇のヒロインである（戴 275）。戴はこれらの指摘のもと、蝶衣とその兄弟子である小楼との愛は異性愛的だと解釈している。しかし、蝶衣と小楼を「異性愛」モデルに位置づけようとする戴の読み取りは、京劇の女形である蝶衣の複雑な立場を説明できていない。蝶衣の異性装つまり京劇の女形は中国近世の同性愛文化と強く関連する表象であるゆえ、映画のなかでは蝶衣と小楼の関係は京劇によって結ばれ、蝶衣の小楼への思いは舞台を中心に表現されている。

女形の役者たちは、主に男たちから見られることを強く意識せざるを得ない。京劇の成立以来、観客の大部分は男性が占めていた<sup>10</sup>。これらの男たちは、男によって演じられている女性を見るために集まる。彼らが女形に向ける視線は当時の社会風俗と深く関わっている。人々の風俗はある視線のかたちを生み、また一方で、ある視線のかたちが共有されることによって特有の風俗が成り立つと言える。中国近世すなわち明・清代の性愛文化を研究している呉存存によれば、明・清の時代の男性同性愛文化は社会のさまざまな面に浸透していた。

呉存存は中国の明清時代の性愛文化と芝居の関係について、次のように述べている。「事実在即していえば、芝居のこれほどの人気は、芸術に対して人々が熱中していただけたことではなく、「男色を非常に重んずる」清代の風気と相補うように、いっそう高まっていた」のだと（呉 321）。その「芝居」とは新興で高い評価を受けていた安徽の劇団のことである。安徽の劇団は京劇の前身である。徽班（安徽の劇団）の作風は柔軟性に富み、ほかの演劇の要素を積極的に吸収して京劇を成立させた。

清の時代、全国の政治、文化の中心である北京では、男色嗜好という士人に広く好まれる風俗が伝統的な性関係にかなり大きな影響を及ぼし、京師の娯楽の場は「歌童あって名妓なし」という状況を呈するにいたる」（呉 304）。梨園もその風気のもと、男色を取り込んでいくことになる。趙翼の『檐曝雜記』二巻の「梨園色芸」では、「京師の梨園で容色と技芸の優れているものは、士大夫が通つてともに狎れ親しんでいた」と書かれている<sup>11</sup>（趙 37）。男色の影響のもと、清代中期から中華民国の初年にかけて、旦角（女役）を演ずる男性の伶人を相公と呼ぶのが流行った。呉によれば、その呼び方では性的要素が演劇より強くなるという（呉 313）。歌を歌う小唱が男性に好まれるだけではなく、その風習が梨園にも取り込まれるようになった。美女を軽んじ美男を重んずる清代の士人たちが演劇を見に行く動機は、やはり旦角にある。旦角の側も積極的にその風俗になじむための努力をしていた。「当時の社会に特有の嗜好に迎合するために、清代の相公は女性そっくりであることを意識的に追求し、女性的な身なりや振る舞いで顧客を引き寄せた」（呉 334）。旦角は男性であるが、その女性を装った姿こそが、客を魅了したのである。

主に男性の視線を集める京劇では、旦角つまり女形たちは、その男性同性愛の風俗になじむ一方で、演技力を高め、女性の身につける道具や服装をまとう。旦角の存在はその女形としての演技の仕方、道具、服装が極められることによって芸術として評価される。

とくにこの文化は、男性の美意識に大きく影響した。弱弱しく優雅で女性的な白面の書生を美男子とみなすという美意識は、雄雄しい男を美男子と見なす伝統とは異なる。その文化のもとで、「異性装癖現象が広がり、芝居で異性の役を演ずる形式も固定的なパターンになることが多かった」<sup>12</sup>。京劇では中華民国の時代まで、男性が女性役を演じていた<sup>13</sup>。辺静によると、中国戯曲の異性装表現には複雑な美意識が働いている。曖昧な性別を観客に印象づけることに

よって、同性愛を連想させるのである<sup>14</sup>。京劇の女形としての蝶衣の女装は、この文化を背景にしている。蝶衣は京劇の女形として異性装を行い、男性士人の情欲の対象にされる。しかし、そのような立場でありながら、蝶衣自身が同性の小楼へ抱く恋心は、彼が演じている女性役を通じてしか伝えられない。

二人が幼い頃、小石頭は小豆子のためにベッドのスペースを空け、彼と一緒に寝ていた。また最初の訓練期間、小石頭は小豆子にとって楽なようにと、こっそりと煉瓦を蹴って師匠から罰を受けることになる。鞭で打たれる小石頭は小豆子の前で何もなかったそぶりをしているが、小豆子は静かに涙を流している。大雪が降る寒い中、罰をうけている小石頭と、窓から心配している小豆子の顔がスクリーンに映し出される。平気なふりをする小石頭に、小豆子は無言のまま布団をかけ、また自分の体で小石頭を暖めようとする。そのなかで、二人はいつの間にかお互いに深く思い合うようになる。その後の小豆子の脱走もまた、二人の感情を確認できるエピソードである。訓練所を脱走した小豆子は、本番の京劇「霸王別姫」の霸王を見て、涙が止まらなくなる。そして自分の脱走は小石頭への裏切りだと考え、結局彼は逃げ出した訓練所に戻る。脱走を一緒に企てた仲間は、「もうわかっている、おまえが戻るのは。おまえは小石頭と離れては生きられない」と言っている。このとき小豆子に脱走を思い止まらせるのは小石頭その人ではなく、京劇の霸王に重ね合わせられた小石頭だとは言えないだろうか。京劇は二人の関係を結ぶものとなっているのだ。

その後、女形を演じるようになった小豆子は台詞をよく間違う。「16歳で私は尼僧に、緑の黒髪をそり落としました、でも男として生をうけ、女ではない、なぜに」と彼は歌い続けていた。「女として生をうけ」を「男として生をうけ」との間違いは、小豆子の男性としてのアイデンティティに由来する。しかし、それを口に出したせいで、彼は師匠に罰せられ、小石頭を失望させる。しかし、小石頭にキセルで口のなかをかき回される時、小豆子は何か悟ったように、「私は女、男ではない、何故僧衣をまとわねばならぬのか、楽しげに町をゆく男女を見て、心は乱れ、僧衣を裂く、わが身を想像する」と歌い始める。強制的に変装させられる、つまり女形を演じねばならない立場に身を置くことによって、小豆子は蝶衣として有名な役者へ成長していく。蝶衣は張公公の演芸会に招かれ、虞美人を演じ、「私は大王様にお供して戦地をめぐった、艱難辛苦を味わった」と歌う。張公公は蝶衣の美貌に惹かれ、蝶衣を自宅に招き、彼を暴行している。その出来事は蝶衣にとって衝撃なことである。その出来事によって、蝶

衣は女形を演じる自分が男であり、同時に女でもあると悟る。しかし、京劇の女形という役割は果たして男であり、同時に女でもあるというジェンダー・アイデンティティを本当に持ちうるのだろうか

### 3. 身体から分離された欲望

蝶衣と小楼の二人が揃う場面で蝶衣がいつも隈取のままであることを注目する戴は、蝶衣が愛しているのは小楼ではなく、霸王の鏡像なのだと論じている（戴 274）。それは蝶衣が隈取のままであることによって、自身の小楼への愛を虞美人の霸王への愛に託して語るができるからである。このことは、小楼が遊郭に戻ってきたときの、蝶衣との対話からわかる。蝶衣は化粧鏡の前に座り、反対側には小楼が座っている。二人が対話するとき、鏡にはお互いの隈取の顔が映っている。

蝶衣：僕らが、なぜこれほど成功したか、師匠のことばを覚えているか？

小楼：どのことば？

蝶衣：生涯ともに芝居だ。頼む。僕から離れないで、お願いだ。死ぬまで一緒に歌い続けよう。

小楼：今までだって一緒だったろ？

蝶衣：一生の話をしているんだ！一年、一月、一日、一秒でも離れていたくない。

この対話の中で、蝶衣は「生涯」を「芝居」と同一のものとみなしている。そしてこの蝶衣にとっての「生涯」とは、「今まで」だけでなく、「一生」における蝶衣と小楼との関係を表している。この蝶衣の思い入れの強さは、彼の言葉の意味をとらえきれず問い返す小楼の言葉との違いによく表れている。蝶衣が舞台へ執着するのは、小楼から離れたくないからである。彼が小楼と一生ともに演劇を続けたい気持ちは愛する小楼がまさに舞台上にいたからである。逆に言えば、彼はその気持ちを舞台上でしか表現できないのではないだろうか。この点から考えてみると、蝶衣が愛するのは霸王の鏡像であるという戴の意見は、蝶衣の欲望を理解するには不十分である。

むしろ、蝶衣の小楼への愛は舞台上の枠組みを「演じる」ことによって表現されているのである。舞台上での蝶衣の振る舞いは物語の中での小楼と蝶衣の関係と並行するように描かれていく。舞台上で蝶衣が歌う歌の内容は、映画が

進むにつれて二人の感情と調和するようにして変わっていく。張公公の演芸会で二人は初めて「霸王別妃」で共演する。蝶衣は「私は大王様にお供して戦地をめぐった、艱難辛苦を味わった」と歌う。その初の共演後、蝶衣は小楼に霸王の剣を渡す約束をする。小楼の隈取の化粧が傷に沁みて痛むとき、蝶衣は舌で沁みるところを舐めてやる。舞台上の霸王と虞美人の情愛深い内容を歌う時、現実の生活ではふたりはよい関係を築いている。その後、二人が北京で名優として評価される時、蝶衣が歌うのは、やはり虞美人が霸王との過去の回想する部分である。小楼と菊仙の関係を、そして、その菊仙が京劇を見に来ることを知ったとき、蝶衣が歌うのは、霸王との別れの節である。彼は一人の舞台では「楊貴妃醉酒・楊玉環今宵如梦里」を、日本軍の青木の前では「牡丹亭・遊園」を歌う。歌うのは「楊貴妃」と「杜十娘」といった、寂しさや孤独を表わす歌だ<sup>15</sup>。最後の二人の共演では、戯曲での虞美人の自刃と蝶衣の自刃が重なる。このように映画では蝶衣という人物と京劇「霸王別妃」の内容が重なるようにして映し出され、蝶衣という人物の生活と舞台が一体化している。現実世界で蝶衣が小楼へ向ける心情は、霸王別妃の物語を借りて舞台上の「虞美人」を演じることによって表現される。蝶衣が舞台を離れ、「男性」として同性愛を語ることは許されていない。「蝶衣、お前は分別を失ってる。舞台を命と思うのはいいが何も私生活まで・・・舞台を降りれば普通の暮らしがある。舞台と違うんだ」と小楼も言っているように。

しかし、蝶衣は自分の小楼への思いを断念していない。この二人の関係を読み解く上での鍵となるのは霸王の剣の場面である。その剣は蝶衣の男性性を示すものだと考えられる。二人の初共演後、張公公の宅で休憩しているとき、彼らはとても良い刀を見つける。「こんな刀があれば楚王は漢王を殺し、お前を妃にすえたのに」と小楼は蝶衣に言う。「じゃ、兄さんにこの剣をあげる」と蝶衣は約束する。小楼と菊仙の婚約の日、蝶衣はやむを得ず京劇愛好者の高官袁世卿を相手にする。「王の意気ももはや尽き果てた。卑しい側女が、なぜ生き長らえられよう」彼は袁の宅で歌う。袁の宅で霸王の剣を見つけ出した蝶衣は、街中にいる日本軍も恐れず、剣を小楼に渡しに行く。剣を持って小楼の部屋に入るとき、蝶衣の激しい心情を表現するため京劇の音楽によく使われている二胡の音が背景に流れる。ところが小楼に剣を渡すとき、小楼は「舞台にいないのに、剣をどうしろというのだ」と蝶衣を現実の世界に引き戻す。この場面では隈取が乱れている蝶衣の顔が歪んでいるように映し出される。蝶衣の心情を表

わすように悲しい音楽が流れる。「売国奴」<sup>16</sup>として投獄された蝶衣を救うため、小楼が袁の協力を頼んでいるとき、菊仙は「剣が主人に戻って私も安心できる」と言いながら、剣を袁に返す。しかし、文化大革命のとき、剣がまた壁にかけられていることに小楼は気づく。また三人がつるし上げられる場面では、裏切る小楼は剣を火に投げるが、菊仙は火から剣を拾う。蝶衣と小楼が最後に舞台上で共演するとき、その剣は文字通り霸王の剣になる。蝶衣は緩やかに剣を鞘から抜き出し、小楼の背後で自刃する。

張公公宅の刀を小楼に託そうとしているのは、小楼に対する蝶衣の愛の表明であろう。袁宅で蝶衣の歌は貞操を立てる伝統的な虞美人の台詞を通して自分の小楼への愛や恨みを語るのである。婚約する小楼に危険を冒しても剣を渡しに行く蝶衣にとって、剣は舞台と現実生活を繋ぎ合わせ、蝶衣と小楼が現実世界においても霸王と虞美人であることを可能にするための重要な小道具であった。蝶衣が剣に託した意味を菊仙は鋭く察している。ここで、菊仙がその剣を恐れていることがわかる。菊仙にとって剣の存在は、蝶衣の存在そのものである。自分と小楼との生活に影響がないようにと、剣を袁に返す菊仙は、蝶衣を小楼から切り離そうとしているともいえる。文化大革命のときの剣はまさに三人の複雑な感情を表すものである。裏切る小楼に対して、菊仙は蝶衣と同じ立場におかれる。菊仙が蝶衣の剣を拾うのは、愛を裏切る小楼に絶望した彼女が、蝶衣と和解しようとしているからだ。蝶衣の自刃は単なる虞美人の自刃の模倣ではない。蝶衣の自刃には、ある象徴的な意味がある。

霸王の剣は舞台と現実を繋ぐ役割だけではなく、蝶衣の身体を象徴する役割も果たしている。舞台上ではつねに女役として装う蝶衣は男性の体を隠している。その男性の体は隠されているがゆえに、別の表現を必要とする。その男性性を表すものこそが、霸王の剣である。張公公宅で、小豆子が尿意を催したとき、張公公は透明な水晶のようなオマルを差し出す。オマルは女性性器を連想させる。小豆子が排尿するところを見る張公公は興奮する。それは小豆子のペニスに女性器のような形のオマルに挿入されるのを見て張公公が興奮したためである。戴は蝶衣が精神的に去勢されていると論じるが、蝶衣の男性的な記号はこのように映画の中で、剣のメタファーや排尿行為によって表現されている。つまりこの剣は、去勢されたペニスとして表象されていると考えられる。剣に愛を託そうとする蝶衣は男性としてのアイデンティティを保っている。一方で、自刃するという行為もまた、蝶衣にとって重要な意味を持つ。22年ぶりに二人

が共演するとき、蝶衣は舞台上で虞美人という女性の姿を取り、男性の象徴である剣を手にしている。その途中で、小楼はいたずら半分に「16歳で私は尼僧に、緑の黒髪をそり落としました、でも生れた時は男として生をうけ」と言い出し、蝶衣は「女ではない、なぜに」と何度か続けている。蝶衣は「女でもない、女でもない」という言葉を反復しながら、自分の体が女ではないことを確認する。蝶衣の自刃は女形の文化によって形成された自分の女性的なジェンダーと男性の身体との分離を埋めるためのものだと考えられる。それはまた同時に、男性の象徴である剣と融合することによって彼自身の快樂に到達することを象徴しているのではないだろうか。その自刃はある意味では蝶衣にとっては無限の快樂に向かい身体の統一をもたらす行為なのである。

#### 4. クィアな異性装表現

『さらば、わが愛——霸王別姫』は、二人の京劇俳優の一生を叙情的、写実的に描写している。張東鋼は、『さらば、わが愛——霸王別姫』の創作に印象主義的な特徴を指摘している<sup>17</sup>。この映画の構成は戯曲の表現手段を多用している。映画の映像や雰囲気には京劇のリズムが感じられる。また本作の主人公は京劇の俳優であるため、京劇の写意的な技法や型がよく見られる<sup>18</sup>。そのため、この映画の主人公像は戯曲の造型と深く関連している。蝶衣と小楼の人物描写は「霸王別姫」の虞美人と霸王と重ねあわされている。「霸王別姫」という物語は映画のなかで次のように解説されている。

霸王はどんな人物？勇将の誇れ高い無敵の英雄。敵の大軍を打ち破った事数知れず。

運命は彼の見方ではなかった、王を棄てて。だが最後に残ったのは一人の女と一頭の馬。愛姫も王のそばにとどまった。愛姫は王に酒を注ぎ、剣を手に、王のために、最後の舞を舞って、そのまま剣でわが喉を突き、王への貞節を全うした。この物語は我々に何を教えてるか、人はそれぞれの運命に責任を負わねばならぬということだ。

蝶衣はほかの女役も演じたことがあるが、彼が舞台上で小楼の恋人を演じられるのは、虞美人役のときだけである。そのため、虞美人という役柄は蝶衣にとって重要なのだ。女形として虞美人を演じるには虞美人のジェンダーを身につける必要がある。虞美人には規範的な女性ジェンダーのイメージがいくつか

の形で見られる。まず、虞美人は歴史上有名な美女で、霸王の愛妃である。また彼女は王への貞節を全うしている。蝶衣によって演じられる虞美人は伝承され、歴史上で有名になった人物でもある。ボードレールの言葉によると、女性は自然なままでは、嫌われる。女を飾る全ての物は、女という存在の一部を成している<sup>19</sup>。女性は芸術品のようにうまく「装う」必要がある。伝統演劇のなかでは、女装する男性俳優は演技の型にこだわり、わざとはにかむような媚態を示して女性の美しさを演じる。蝶衣の人気はその媚態にある。蝶衣に対する人々のほめ言葉は全て、女性の美やしぐさの表現に対する褒め言葉である。それは袁から寄贈された飾り幕に書かれている「絶世の美しさ」という言葉によって裏付けられる。また「一度ほほえめば永遠の春が訪れ 一度涙すれば 永遠の悲しみが襲う。君のことを歌ったような詩だ 君にはそんな魅力がある」と袁が蝶衣に語りかける場面もある。蝶衣が着ている服はつねに虞美人という女性の記号としてある。この記号によって、蝶衣自身が男であるかどうかということは周りの人の関心の対象にはならなくなる。

ジュディス・バトラーが『ジェンダー・トラブル』で明らかにしたように、ジェンダーは文化の中で、言説によって構成されるものである。虞美人のジェンダーは長い歴史の中で語られ、生産されるものである。バトラーはジェンダーをパフォーマンスとして捉えている。バトラーによれば、ジェンダー・イメージは日々の行為の反復によって形成される<sup>20</sup>。蝶衣が舞台上で演じている虞美人の台詞、しぐさの反復にはそのジェンダー・パフォーマンス性を見ることができる。明・清時代の男性同性愛文化についての呉存存の研究によれば、女性のような弱弱しい男性を美男子とみなす文化のもと、「異性装癖現象が広がり」、演劇でも男性が女性役を演じるのは普通になった。その男性同性愛の文化のもとでは、伝統演劇の女形はただ女性を演じるのではなく、観客のまなざしを内面化し、当時の美意識のもとで、女/男の枠に閉じ込められないジェンダーを創出している。つまり、蝶衣が演じる虞美人は女性の記号をあらわすだけではなく、新しいイメージを創出することも可能にする。蝶衣について、「舞台と現実、男と女の区別がつかないんです、彼はそういう境地」と那座長は袁に話している。またこの対話の中で、袁は蝶衣を両性具有者とする見解を述べている。蝶衣が「両性具有者」であるという袁の考えは、蝶衣が演じることで創出した虞美人像なのである。

蝶衣は、幼い頃から厳しく訓練され、京劇の中では女形として異性装を余儀なくさせられている。蝶衣は同性への欲望を抱くことによって、「分別を失っている」と非難される。彼は当たり前のように歌い続けられている異性愛の神話としての「霸王別姫」に翻弄されているといえる。しかし、蝶衣が女らしい身なりを演じることは、女性であることの完全な模倣ではなく、そこにわずかなずれ、攪乱を生ぜしめる。その攪乱の反復、蓄積は、規範的な「普通」のあり方に抵抗するものとして作用することになる。本作の時代設定は北洋政府から、日中戦争、民国時代、文化大革命までに及ぶ。どの時代においても、蝶衣は、その時代の状況に順応できても、悲惨な立場に置かれることになる。蝶衣は子供のときから身体の主体性を持たず、「相公（陰間）」として男性客に性も売り渡している。蝶衣が自らの立場を求める行いは、二項対立的なジェンダーの捉え方——具体的には言説秩序の中の霸王と虞美人、世俗神話の中の「黄天覇と娼婦」の小楼と菊仙、さらに男性客と「相公」という性のあり方によって支えられている二分法的な性の図式に異議を申し立てる。また、蝶衣が小楼に対して自らの感情を表現することは、対抗するセクシュアリティ——小楼と菊仙に代表される異性愛の規範を見直す機会を提供することになる。石子は本作品の中の三角関係に注目し、二人の男性の間に、一人の女性が入ることによって緊張感がもたらされているという<sup>21</sup>。しかし、その緊張感は一人の女性によってもたらされたものであろうか。むしろ、蝶衣が小楼に抱いている思いと菊仙と小楼の異性愛の対照、およびこのような作中人物間の緊張のもとで表現される、同性愛と異性愛の対立こそが『さらば、わが愛——霸王別姫』の主なテーマとなっているのではないだろうか。

## 5. 結語

『さらば、わが愛——霸王別姫』では、京劇の女形である蝶衣のジェンダー・パフォーマンスが映画のプロットを通して、新たな意味を生成している。舞台上の蝶衣と普段男性の姿をした蝶衣は、ジェンダー自体がつねに不安定なものであることを表している。舞台上で虞美人を演じる蝶衣は虞美人の衣装によって男性の体を隠し、美しい女性としてふるまう。さらに「私は大王様にお供して戦地をめぐった、艱難辛苦を味わった」という虞美人の口調を通して小楼演じる霸王に語りかける。このように、京劇の女形は「霸王別姫」という異性愛の

物語に絡め取られているように見える。

しかし、映画では子供の頃から蝶衣と小楼の間に培われた深い愛情、小楼と菊仙の婚姻に向ける蝶衣の嫉妬、蝶衣が剣に託す小楼への愛なども描かれている。それらの描写があるために、小楼の前に虞美人として立っている蝶衣は、単なる虞美人役として観客の目に映らない。京劇の舞台は蝶衣のジェンダー・パフォーマンスの場になる。さらに蝶衣が小楼に抱く愛の描写は異性愛やジェンダーの規範を曖昧し、同性愛の欲望を語ることを可能にする。映画の中で蝶衣が小楼に向ける思いは、京劇の舞台で感情を陳述するという演出を通して表現される。また蝶衣の男性的な記号は剣のメタファーや排尿行為によって表現されている。最後に蝶衣の自刃行為も、象徴的に蝶衣の女性的なジェンダーと男性の身体との分離を埋めるものとして読み取れる。

このように、蝶衣の存在は従来のジェンダーと性指向の規範に懐疑を投じる、クィアなものであると言える。女形の蝶衣は、「男性」として現実世界で同性愛を語ることは許されていないが、舞台上の枠組みを「演じる」ことによって小楼への欲望を語るができる。『さらば、わが愛——霸王別姫』における蝶衣の表象は、彼が演じている虞美人の表象と深く関連しながら、同時に男性同性愛文化とも密接な関わりをもつ。その表象は男/女のカテゴリに属しきれないクィアな表現にみえる。京劇の女形という異性装は、蝶衣の身体を通してジェンダーが不安定であることをおのずと暴露し、また同時に同性愛の欲望を語ることを可能にしながらも、その欲望を異性愛的表現のように装わせて表現する装置として機能しているのである。

## 注

- 1 「東方不敗」は金庸作の武俠小説『笑傲江湖』に登場する人物で、禁断の奥義「葵花宝典」を会得し最強となるために自ら去勢して男でも女でもない存在になる。『笑傲江湖』を原作とする映画『スウォーズマン』で、台湾の女優林青霞（ブリジット・リン）がこの人物を演じている。『金枝玉葉』ではウィンという男装の少女が登場する。『笑傲江湖之東方不敗』は1992年の陳小東（チン・シウトン）の監督による作品である。『金枝玉葉』は1994年に陳可辛（ピーター・チャン）が監督した作品である。
- 2 SuperFemaleVoiceは中国湖南テレビが2004年から行っている大衆向けの歌手コンテストである。歌うことが好きな女性であれば、個人でもグループでも参加

- できる。それを見て視聴者は自分の好きな歌手に投票できる。この番組は従来の伝統を打ち砕く革新的なものとして大いに人気を得た。2005年の統計によると、その番組は同時間帯でのテレビの番組中、視聴率は全国一位であった。
- 3 『笑傲江湖之東方不敗（スウォーズマン）』で「東方不敗」が自身を去勢することは性転換のイメージを帯びる。彼の妾も彼の真似をして男装する。『金枝玉葉』（注1前掲）では、男装のヒロインであるウィンと女性スターの間の同性愛をほのめかす要素が見られるが、この物語はウィンがミンという男性と結ばれるという異性愛の成就で終わる。
  - 4 關錦鵬（スタンリー・クワン）が1996年に監督したドキュメンタリー『男生女相』の中で關は、映画『梁祝』（徐克の監督による）が、異性愛の成就を結末に持ってきたことで「同性愛の思い出と神話を奪った」と述べている。辺静『膠片密語—華語電影中的同性恋話語』（128,129）。
  - 5 クィアという概念についてはさまざまな見解がある。イヴ・セジウィックは、クィア性を「連続する動き、運動、そして動因であり一繰り返し、渦巻き、トラブル性をもつもの」として定義している。（Sedgwick. *Tendencies*. London: Routledge, 1994）。本稿ではイヴ・セジウィックの解釈を基に、「セクシュアル・マイノリティ」を始めとして、「規範」、「法」に対する、奇妙さ、奇怪さ、転覆可能性、異常さという要素を指すものとして「クィア」という言葉を用いる。これはある意味、「アイデンティティなき概念」だとも考えられる。
  - 6 『さらば、わが愛—霸王別姫』は1993年陳凱歌（チェン・カイコー）が監督した作品である。
  - 7 李爾葳、『直面陳凱歌』、經濟日報出版社、2002年。
  - 8 Gayle Rubin、『酷兒理論』、李銀河訳、文化芸術出版社、2003年、8頁。
  - 9 戴錦華、『映画批評』、北京大学出版社、2004年、275頁。
  - 10 吳存存『中国近世の性愛—耽美と逸樂の王国』によると、当時の男性たちの性は女性よりずっと自由奔放であり、一方で女性は三従四徳に強く縛られていた。
  - 11 趙翼、巻二「梨園色芸」『檐曝雜記』中華書局、1982年。
  - 12 吳存存、『中国近世の性愛—耽美と逸樂の王国』鈴木博訳、青土社、2005年、14、15頁。
  - 13 同注12。
  - 14 辺静、『膠片密語—華語電影中的同性恋話語』、中国傳媒大学出版社、2000年。
  - 15 「楊貴妃醉酒・楊玉環今宵如夢里」は、皇帝が梅妃のところに行き、彼をずっと待っていた楊貴妃が寂しさのあまり酒に酔うという歌である。「牡丹亭・遊園」では、杜十娘が遊園で男性を想うようすが歌われる。『元明清戲曲論集』中州書畫社、1982年。『還魂記』、岩城秀夫訳、平凡社、1971年。
  - 16 「売国奴」とは、売国の行為をする者をののしってという語。戦時中日本に協力した中国人は漢奸と呼ばれ、その多くが処刑された。

- 17 張東鋼、「霸王別姫：映画の中の印象主義」『北京電影学院学報』、2000年第4期を参照した。67-72頁。
- 18 同注17。
- 19 ボードレールの『現代生活的画家』を参照した（郭宏安訳、浙江文芸出版社、2007年）。
- 20 ジュディス・バトラー、『ジェンダー・トラブル』、青土社、1993年、228頁。
- 21 石子順と戸張の対談「『さらば、わが愛—霸王別姫』の文革残酷物語」を参照した（戸張東夫、『スクリーンのなかの中国・台湾・香港』、丸善ブックス、1996年、103頁）。