

## クィア映画におけるレズビアン<sup>1</sup>の可視化問題 ——『刺青』を中心に

張 小青

### 1. レズビアン<sup>1</sup>の可視化問題

女の同性愛は異性愛主義と性差別を特徴とする「〔ヘテロ〕セクシズム」によって「負の意味付けを与えられ」、「幾重にも沈黙させられてきた」<sup>1</sup>と竹村和子が指摘するように、「レズビアン」の身体は、「女」であり、さらに「同性愛者」であるという二つの属性が交差するため、異性愛主義と男性中心主義という二つの規範に対抗するものである。堀江有里も指摘しているように、レズビアン<sup>1</sup>の身体は、ときには「好奇のまなざしにさらされ、スティグマを付与され」、その身体に「過剰に意味が付与され」、また「存在しないもの」として「認識の埒外に置かれ」、その存在が「不可視化される」という現象が起こる。<sup>2</sup>

このような文脈で、女の同性愛を描く映画は「可視」と「不可視」の問題によって物語をパターン化し、レズビアン<sup>1</sup>表象もステレオタイプ化される傾向がある。溝口彰子の研究によれば、たとえば日本の場合、これまでの日本映画（少数の独立映画を除く）は、レズビアン<sup>1</sup>像を「百合」か「レズ」かというステレオタイプで描いてきたという。<sup>3</sup> 「百合」は「少女同士の細やかな心理的なつながりはあるが、決して肉体関係はない、あくまでプラトニックな関係性が前提とされ、吉屋信子の少女小説に連なる」<sup>4</sup>。一方「レズ」は「女性同士のセックス」の意味で、「異性愛男性向けに女性同士が絡む映像をポルノグラフィとして供給する『レズ・ポルノ』」のようなものである。<sup>5</sup>

中国語圏でも女の同性愛をテーマとする映画が多く作られてきた。その多くには二つの特徴が見られる。一つは男権社会の抑圧を受ける女性たちの反抗として、女性同士の連帯とレズビアン<sup>1</sup>的な感情が作動し、女の同性愛は父権社会および異性愛体制への対抗手段として描か

れる。たとえば、『自梳』<sup>6</sup>におけるユイファンとイーファンの「友情」、『遊園驚夢』<sup>7</sup>におけるランとジェイドの惹かれ合い、『植物園』<sup>8</sup>におけるミンと教授の娘アンの恋など、女性同士の連帯は父、兄、夫という父権社会の抑圧に抵抗しているように描かれている。もう一つは、レズビアン世界を禁断とユートピアに満ちた非日常の世界として描き、女性俳優の肉体による官能性に耽美することである。たとえば、『蝴蝶』<sup>9</sup>におけるチェンとディップの美しい幻のような雰囲気の一部屋、『遊園驚夢』での40箱の陶器と水晶の照明器具、豪華な家具セットに飾られた豪邸、『植物園』における水蒸気に包まれる極秘の場所で美少女が絡む官能性は、レズビアン映画の新しいスペクタクルだと言える。この二つの傾向は、実は一つのシステム、すなわち男性視線を意識し、もしくは内面化した結果でもある。つまり男性支配社会に対抗するものとして登場するのか、それとも非日常な世界として登場するのかで相違はあるとしても、これらはいずれも「見られる」ことを意識的に取り込んでいるといえるだろう。

しかし、これらのレズビアン映画とは異なる様子を呈する映画も作られた。台湾のセクシュアル・マイノリティ運動と文学の隆盛<sup>10</sup>を背景に、ゼロ・チョウ監督はいくつかのクィア映画を作っている。その映画でゼロ・チョウ監督は、様々な映像手法を駆使し、伝統的なジェンダーの位置づけに異議を申し立て、伝統と現代性、異性愛と同性愛、周縁と主流の関係を弁証法的に示しながら、様々な挑戦を試みている。先に論じたように、レズビアン映画は可視と不可視の間におかれ、表象不可能とされるか、「見世物」とされるかの危険性を孕んでいるのだが、ゼロ・チョウの『刺青』<sup>11</sup>はセクシュアル・マイノリティの立場からそのような問題に直接ぶつかりつつ、レズビアンの身体をめぐる、可視と不可視の関係についてクィア的な読みの可能性を提示しているのである。

本稿は、レズビアンの可視化問題を中心にクィア映画『刺青』をテキストとし、映画がいかにして伝統的なジェンダー秩序や、主流の異性愛社会に異議を申し立てているのか、またいかなるレズビアン物語、レズビアン表象を作り出しているのかを分析し、レズビアンの身体／性をめぐる問題と映像の可視／不可視との関係を探るものである。

## 2. 小緑の「見せる」行為とその懐疑性

『刺青』は、ネットアイドル小緑（レイニー・ヤン）のセクシーダンスから始まる。エロティックな音楽とともに、柔らかい紫色のライト、揺れる玉の簾を背景に、小緑は露出の多い衣装を身にまとい、次から次へとセクシーポーズを決め、自分の体を撫で、黒いストッキングにタッチし、女性の魅力をふんだんに魅せる。『刺青』がレズビアン映画であることを知らない観客は、このダンスシーンだけをみると小緑は男性を誘惑する異性愛の女のように見える。ところが、映画が展開するにつれて、小緑はその期待を裏切り、レズビアン的な欲望を持つことが明らかになり、観客は小緑に懐疑的なまなざしを向けるようになる。

男性顧客に対してネットアイドルを演じる小緑の描写は、主にネット世界を通じて行われている。そのネット世界で小緑は男性を誘惑するアイドル的な女性という役に扮している。ところが、小緑が竹子に興味を持ち、たびたび竹子のタトゥーサロンに足を運ぶことによって、小緑のセクシュアリティは徐々に曖昧となり、異性愛の女という最初の認識を覆し、懐疑を抱かせるようになる。そして竹子と小緑の恋の発展、とりわけ竹子のレズビアン的な欲望が映し出されるにつれて、小緑はレズビアンであることが明らかになる。このプロセスを経て男性顧客の前での小緑のパフォーマンスは異なる意味を帯びようになる。レズビアン映画というテーマとも関連して、彼女のパフォーマンスは表象の絶対性に対する懐疑性と、支配的な異性愛社会への揶揄として理解されるようになるのである。

映画ではパソコンのウェブ・カメラに向け、小緑が男性顧客の要求に応じて語り、服を脱げたり、セクシーなポーズを取ったり、可愛く振る舞ったりするシーンが多々見られる。その画面ではパソコンの前に設置された花のフレーム、そしてパソコンの枠とネットの画面など、二重、三重のフレームが生まれる様子が映し出されている。一つのフレームが一つの世界を意味するとすれば、この二重、三重フレームはいくつもの異なる世界を別々にではなく同時に描き出し、そのことによって異なる世界の対照性を際立たせる。男性顧客の室内に置かれた

カメラがパソコンに枠取られた小緑の様子をとらえるショットにおいて、男性顧客の部屋とネットの世界と小緑の世界という三つの世界が同時に交差し、視覚化されている。

このように小緑がフレーミングされる時、彼女はひとつのフレームの中にあるもう一つのフレームに収まっている。この二重フレームは小緑の動きを封じるかのように見える。カメラの前を自由に動き回るかに見える小緑は、実は限定的な自由しか享受しておらず、小緑をはめ込むかのようなフレームがヒロイン小緑を拘束するのである。マルヴィがいう「観客＝男性」<sup>12</sup> という図式に照らせば、フレームを規定するのが男性の視線であり、小緑の自由を拘束しているのは男性顧客（異性愛男性観客）とその視線をヘゲモニー化する異性愛制度である。このように『刺青』はフレームという形で異性愛制度における小緑の身動きできない状況を浮き彫りにしている。

また、小緑は常に可愛い人形と共にウェブ・カメラの前に登場する。その人形は小緑の身動きできない様子をそのまま具現しているだけではなく、小緑が「自分自身を人形にする」<sup>13</sup> ことを意味している。ネットアイドル小緑のパフォーマンス、とりわけダンス・ショーは、ボードリヤールが述べる「ストリップ・ティーズ」のパフォーマンスと同じな効果を持つ。つまり「彼女は全身を男根化するよう要請され」<sup>14</sup>、男性観客の欲望の対象になるのである。「この絶えざるフェティッシュ化の作業を、自分自身を対象としておこなっている」ことで、自分自身を「くりかえして服を着せたり、脱がせたり、変装させたり、もともどしたりするためにつくられている」フェティッシュである人形にするのである。<sup>15</sup>

『刺青』では、小緑の自由を拘束するフレームと人形の象徴によって異性愛制度の強制力がほのめかされている。さらに小緑、男性顧客、ネット世界という三つの領域が同時に視覚化されることで、異性愛世界が異性愛を恣意的、ゲーム的なシミュレーションとして捉えるネット世界によって揶揄されていると捉えることもできる。

実はネットアイドルとしての小緑のパフォーマンスは、小緑を演じる俳優レイニー・ヤンの特徴にも関連する。レイニー・ヤンは台湾出身で歌手、俳優として活躍するスーパーアイドルである。彼女はガー

リーでキュートなルックスとバラエティ番組などで「ヘン顔」をして見せることなどから「可愛教主（かわいい教主）」として、若い女性のファッションリーダー的存在であり、憧れの対象である。彼女の持ちネタに「装可愛（かわいい子ぶる）」というものがある。レイニー・ヤンのキャラクターの特徴は、かわいい女の子を上手に振舞うことであり、このことは『刺青』の小緑と共通している。つまりレイニー・ヤンも『刺青』の小緑も「装可愛」している。それは可愛いという女性性がもともと存在するのではなく、装い、演じることによって「かわくなる」ということを明らかにしている。それはボーヴォワールの「人は女に生まれるのではない、女になるのだ」<sup>16</sup>という言葉を裏付けている。

レイニー・ヤンの演技についてチョウ監督は「期待以上にうまく演じてくれた」<sup>17</sup>とコメントしている。男性顧客を相手にネットアイドルとなる小緑は、その「かわいい」子ぶりを十分に発揮し、女性性を存分に見せ、誘惑する女を徹底的に演じている。それはもちろんアイドルとしての仕事の一環として解釈できる。ヤンと同様に小緑のダンス・パフォーマンスは男性顧客を対象にし、異性愛の可愛い女の子を演じていることになる。ヤン／小緑は二重の意味で、社会が女性身体に刻印した女性性を提示し、その二重性により、彼女のジェンダー・パフォーマンスが模倣的な営みであることを暴き出している。女性監督としてのゼロ・チョウは、女性として女を描くのみならず、女性性が刻印された女性の身体を意図的に映画で活用し、ジェンダーがパフォーマンスであることを暗示しているのだと言える。

小緑のダンス・ショーの舞台裏が暴露されるシーンは、彼女のパフォーマンスの虚構性を明らかにしている。ダンス・ショーの直後、小緑が顧客に金に換算できるポイントを使おうと誘うところで、目が不自由な祖母は部屋に入り、ゆっくりとパソコンの前に座る。このときスクリーン上では、16、17歳の美少女が急にしわだらけの100歳の老婆になるという事態が起こる。祖母の登場は観客の笑いを取り、小緑のパフォーマンスを中断させ、ショーそのものの虚構性を明らかにしているのである。映画の終わりごろには、小緑の部屋全体の様子が映される。ウェブ・カメラが捉える華やかな背景はあくまで飾りによる

効果である。テーブルに置かれたパソコン、花で作られたフレーム、ベッドの一隅に二つの人形、ベッドにかけた玉の簾、花柄模様のカーペット。どれも映画の冒頭シーンに出てきた飾りだが、それらが部屋の一部として現れると、冒頭の小緑のダンスシーンの魅力が消えてしまう。その効果は、たとえば映画の撮影現場が映画に入ってしまうことと同様に、脱美化、脱性化的な効果をもたらし、映像自体の虚偽性を暴露してしまうのである。

このように小緑は観客に見られるだけではなく、意図的に見せる立場にある。「見られる」ことが自らを他者に見られる客体と規定し、拘束的に感じることであるとするならば、「見せる」とは自らを見せる主体として規定し、拘束的だとは感じないことであると言えるだろう。また他者が呈示される対象であるとするれば、「見せる」ことには呈示する主体としての自己と呈示される客体としての他者が存在する。映画で小緑は自ら「見せる」ことで呈示する主体となる。彼女の「見せる」行為の特徴は、徹底的に「見せる」ことにある。ウェブ・カメラに向かって小緑は自らの恋愛史を語り、セクシーなポーズを見せる。その見せる行為は強制的ではなく主体的に動き、彼女はそれを楽しんでいるのである。

### 3. 視覚的な刺青イメージと竹子のトラウマ

『刺青』のタイトルから分かるように、身体と深いかわりを持つ「刺青」が本作品のテーマである。ネットアイドルをしている小緑のほか、台湾と日本のハーフで、刺青師でもある竹子（イザベラ・リオン）も物語の中心人物の一人である。竹子は地震で父親を亡くし、弟阿青も地震後、解離症に陥る。竹子は父の死と弟の病気はすべて自分のせいだと思い、弟を慰めるため、父と同じ彼岸花の刺青を腕に入れ、刺青師となってタトゥーサロンを営んでいるが、弟の病気はなかなか治らない。刺青は竹子にとって重要な意味がある。それは自らにとって特別な記憶を永遠に心に刻む手段であり、このことは悲しい記憶とともに父の存在を竹子が受け継いだこととして理解できる。

刺青は時代によってさまざまな社会的意味がある。罰としての傷でもあり、美しい芸術品でもあり、ファッションや文化でもある。さら

に生きた芸術であると見なされる刺青は、美術やヌードとも深い関係がある。またそれは「見られる」ことと、「見せる」ことによって意味をなす視覚的な芸術の一種でもある。刺青を入れる行為は個人的なものだが、見せることには社会的な意味がある。小緑が男性観客に刺青を見せる計画をしたり、阿東が脅す相手に骸骨や双刀の刺青を見せたりするのも刺青の視覚的な作用を強調している。『刺青』では竹子の師匠は日本人で、刺青のルーツは日本にあるという設定である。竹子の腕の彼岸花の刺青は、日本では「地獄の花」とも呼ばれる。日本人の師匠に刺青を学ぶ決意をした竹子に、師匠は竹子の父親の皮膚から彼岸花の刺青を剥ぎ取って来いと言う。実際に刺青を剥ぎ取るシーンはアニメーションによって表現され、彼岸花が皮膚から華麗に浮かび上がり、我々の視覚に迫ってくる。その彼岸花の刺青は竹子のタトゥーサロンの壁に掛けられる。このように刺青は重要な視覚的要素として映画に取り込まれ、「見せられ」ている。

映画で竹子が言うように「一つの刺青の背後にはそれぞれの物語がある」。刺青は視覚的なイメージをもたらすだけでなく、その物語を語る切り口でもある。実は竹子にとって刺青にはもう一つの意味がある。それは過去の恋の記憶である。その恋は女同士の恋であり、そのせいで自分が父親を亡くし、弟を病気にさせたと思いつむ竹子にとって、ある意味で罪の記憶でもある。この罪意識は異性愛中心社会においてレズビアンが負わされたスティグマに起因するが、それはさらに自然災害という偶然によって強化されている。竹子が弟を放置して恋人に会いに行き、彼女とキスしている瞬間に、家族に不幸をもたらした地震が起きたからである。中国には自然災害を「天罰」と関連させる習慣があり、竹子もそれにならい、自分の女同士の間の禁断の愛が天罰を受けたのだと解釈するのである。阿東の腕が切断され、病院に運ばれるという二度目の不運が訪れるのも、竹子が小緑と一緒に過ごしていた時である。この時、観客は、竹子がまた小緑を捨て、恋することが怖くなるのではないかと心配する。竹子と小緑の恋が成就するかどうかは竹子がトラウマを克服することが鍵となる。

ケン・プラマーは、同性愛のストーリーは主に「カミングアウト」に関わるものだと指摘している。

これは重要な「再生経験」だった。〔・・・〕最初は、自分と同じ性をもつ・・・相手を求める欲求が、フラストレーションとなり、屈折し、スティグマとなるという。子ども時代の懐かしさと青春時代の秘密のなかをさまよい、自問を繰り返し、「動機」と「記憶」を明確にしようと「原因」と「歴史」を探り、危機、転機、エピソードを経験して、それから新しい世界——新しいアイデンティティ、再生、変身、カミングアウトに出会うのである。

18

竹子のストーリーは「再生経験」そのものである。恋人とデート中に、地震が起こり、父親を亡くし、弟が病気になるという一連の出来事は、竹子にとって悲しいあまり、恋すら怖くなる「記憶」、「歴史」である。小緑に惹かれるが、過去のトラウマからなかなか抜け出せない状態が続く。やっと小緑と恋人関係になるが、また不幸に見舞われ、小緑との関係は「危機」に陥る。最後に竹子はようやくトラウマを克服し、小緑との関係を回復して「新しい世界」に入るのである。

レズビアンとしての竹子の物語は、「彼岸花」の刺青によって展開され、観客に語り始める。刺青はある種の媒体、切り口、トラウマの象徴である。「彼岸花」を見せることによって、竹子は家族の絆やレズビアンとしての葛藤を語る。トラウマを克服し自らのセクシュアリティを引き受ける過程は、自ら自己定義権を握り、肯定的に過去を振り返り、考え直す契機を作っている。それはある意味で一種のカミングアウト行為でもある。

## 4. 可視化の力学

### 4.1 レズビアンの「見せる」と「クィア実践」

『刺青』では小緑と竹子のそれぞれの「見せる」行為は一種の「クィア実践」(practices of “queerness”)である。ジュディス・バトラーによれば、「クィア実践」とは本来異常とされた同性愛に、新たな挑発性と合法的な意義を付与し、それによって政治的能動性を備えさせる、というものである。<sup>19</sup> 小緑と竹子の主體的に「見せる」行為は、まさに自らが「クィア(奇妙な、変わった)」であることを名乗り、



支配的な社会によってスティグマとされたクィアを肯定的に捉えなおすとともに、異性愛中心主義と二項対立的なジェンダー秩序の暴力に挑戦していると言える。その「見せる」行為は、好奇の目でレズビアンの身体／性を見る観客に対して、これまで「不可視」とされたレズビアンの身体、タブーとされた同性愛の欲望を主体的に「見せる」ことによって、レズビアンの存在及び権利を主張する。このようにして「負の意味付けを与えられ」、「幾重にも沈黙させられてきた」レズビアンに「合法的な意義」を付与することができるようになるのである。

「クィア実践」は、父権制への吸収に対する抵抗でもある。その抵抗の過程は同性愛者のカミングアウトの過程、つまりクローゼットから出ていき、可視化されることに似ている。同性愛が公的には存在しないとされ、異性愛中心に作られた社会空間に対して、存在そのものを公言することで異議申し立てするカミングアウトは、セジウィックの言葉を借りれば、「権力を伴う無知を、無知として暴くことができる」<sup>20</sup>。クローゼットから出るとはマイナスのイメージを帯びたステレオタイプを引き受けることになるかもしれない。セジウィックもカミングアウトの絶対的な効果を否定している。「すでに制度化された無知を劇的に表示することには、いかなる変換の可能性も見出し得ない」<sup>21</sup>からである。

しかし「クローゼット」から出るとは秘密と沈黙を破り、それまでの固定観念を揺るがす「クィア」の可能性を開いてくれる。つまり「連続する動き、運動、そして動因であり——繰り返し、渦巻き、トラブル性をもつもの」<sup>22</sup>を可能にしてくれる。すなわちカミングアウトによって「クィア実践」を行うことは、一種の戦略として捉えることが出来るのである。それゆえ重要なのはクローゼットから出るといふ可視化のプロセスだけではなく、可視化されたものを真実としてではなく、問題性があるもの、変化しうるもの、流動的なもの、認識的な問題として捉えることである。つまり「見えない」存在に光を当てることだけではなく、「見えない」ものがどのように見えるようになり、それが見えることによって別の何が見えなくなったのかという視覚の問題に重点を置くべきなのである。

『刺青』では、見えるものは真実ではない。それは矛盾と虚偽に満ちたもの、問題性があるもの、変化していくものだというメッセージを常に観客に提示している。異性愛男性顧客に向けて小緑が行うパフォーマンスは、竹子とのレズビアン的な愛情によって裏切られ、矛盾と虚偽をもたらす。竹子も腕に父親の「彼岸花」を刻み入れ、弟阿青に対して父親的な役割を果たし、父親を模倣するが、阿青の再度入院で失敗を感じ、伝統的な家族における父親の権威から解放され、自分らしく生き、小緑を愛する勇気を持ったに至る。また竹子の店の常連客である阿東も腕に刺青を入れるが、彼の刺青も、彼自身のジェンダーを裏切ることになる。骸骨と双刀という阿東の刺青は彼に力を与えるように見せるが、結局腕が切られるという悲惨な状況に陥る。視覚的なイメージとしての刺青はあくまでも見せかけであり、効果のない飾りでしかない。このように、小緑、竹子、阿東の模倣は失敗に終わるのだが、この失敗は見えるもののトラブル性を意味し、多くの先入観に基づく仮説を裏返している。

#### 4.2 障害を持つ男性による後景化

可視化されるレズビアン・イメージはレズビアンの前景化、つまり「見せる」ことによるだけではなく、男性の後景化にも関連する。レズビアン映画にはしばしば、ヒロインを抑圧し、女性同士の連帯意識をもたらす父権的な男性人物が登場する。たとえば『女ともだち』、『中国の植物園学者の娘たち』、『華の愛—遊園驚夢』では男性人物はヒロインの父親、兄、夫に当たり、強制的にヒロインを結婚させたり、コントロールしたりする権威的な存在である。しかし、『刺青』では竹子の父は地震により亡くなり、不在であり、小緑の父親も牢獄にいるため不在に近い。他の男性登場人物たちにはヒロインたちをコントロールする力はなく、障害を抱えるという共通する特徴が見られる。彼らの障害はどのような意味をもつだろうか。

まずヒロイン竹子の弟である阿青は、地震の後遺症で解離症に陥り、記憶喪失、知能障害、浮遊症などの症状があり、竹子はずっと彼の生活を世話している。竹子は仕事後、施設にいる阿青を迎えに行く。竹子が毎晩阿青に語り聞かせる話は阿青にとって慰めとなる。阿青は竹

子に保護されている弱い男として描かれている。ネットで小緑の動きを観察し、検挙しようとする警官大宇は吃音症を患っている。彼は小緑と交流するにつれ彼女に好意を寄せるようになり、小緑をネット世界から救い出そうとする。しかし、吃音症のために、能力が発揮できず、かえって上司を怒らせてしまう。大宇はほかのネットの男性顧客と違い、小緑の孤独を見逃さない優しい心を持つ男性人物である。阿東は竹子にとって友達のような存在である。レズビアンである竹子のセクシュアリティに対しても理解を示している。チンピラである彼は自分の弱さを乗り越えるため、骸骨、刀などの刺青によって力をつけようとするが、映画の最後で腕が切られてしまう。

小緑と竹子の周りに登場する男性人物は従来のレズビアン映画に登場する男性人物と違い、厳しい父権的な存在ではなく、友人のような役割を果たしている。しかし、その男性人物たちはいずれも小緑と竹子に優しいが、様々な障害を持ち、男性としての権威を発揮できない人物であることが分かる。その男性たちに対する描写はこれまでの支配的な男性社会に対する抵抗であるとも受け止められる。同時に、彼らの弱さは、小緑と竹子のレズビアン的な感情を全面に押し出すことに貢献しているといえるだろう。

## 5. レズビアンの身体／性

レズビアン映画として宣伝された『刺青』が公開されてすぐ、女性同性愛の親密な関係が注目され、特にレズビアンのベットシーンについての言説が一時的に増加した。というのも、レイニー・ヤンとイザベラ・リョンが演じるレズビアンのディープキスのベッドシーンがカットされたからである。映画の成功を祝う会では、そのカットされたシーンが来場したファンに公開された。監督の話によると、そのシーンを恥ずかしく思いカットしたという。<sup>23</sup> このことは、レズビアンのベッドシーンに対する監督の「見せる」ことと「見る」ことをめぐる相反的な態度を示している。そのシーンが撮影されたのは、彼女自身に「見る」ことに対する欲望があったからだろう。また、おそらくはそれを「見たい」という観客の期待に応える意図もあったに違いない。ところが、映画公開前にそのシーンがカットされたのは、彼女のなか

に、そのシーンを実際に「見せる」ことに対する躊躇があったからだと推測できる。レズビアン<sup>1</sup>の可視化／アウトティングとともに、レズビアンの身体／性をめぐる言説は増える一方である。監督が観客の見たいシーンを見せないことは、観客の期待を裏切っていると言えるかもしれない。しかし、それはレズビアンの身体／性が見世物になるのを危惧したことによるものであり、レズビアンの欲望を分からない謎にするためではなく、レズビアンの欲望の描写に慎重な態度を示しているのである。

まず公開されている二つのベッドシーンから確認してみよう。一つ目は竹子（イザベラ・リオン）と元恋人真真（アイビー・チェン）のシーンであり、カメラはずっと一緒にいる二人の姿を捉えている。クローズアップのショットが少ない上、切り返しショットも少ない。キーライトがベッドの左前上方、つまりスクリーンの右上方に当たる。フィルライトは強くなく、キーツーフィル比率が高いため、竹子と真真二人のシャドウが落ちている。そのシャドウで二人のキスシーンは正面からはっきり映されていない。二つ目のシーンでは竹子（イザベラ・リオン）と小緑（レイニー・ヤン）が抱き合った後、「小さなジャスミン」の歌と共に、画面はジャスミンの葉っぱと花のシーンに変わる。それから横たわる二人が抱擁し、恋人のように見つめ合う様子が映された後、画面が再びジャスミンの蕾と咲いた花が映されるシーンに変わる。ジャスミンの花とベッドシーンの切り替えは間接的に二人の関係を表し、観客に想像の空間を提供し、官能性を減少させていると言える。

ベッドシーンの間接的な見せ方は、多くのレズビアン映画に見られる耽美への傾倒に対する抵抗を示している。しかしベッドシーンのカットが逆にレズビアン映画の宣伝になったことは、監督にも予想外であったに違いない。それは強力なマスメディアに直面して、レズビアン映画がおかれる複雑な状況を物語っている。

## 6. 結び

『刺青』における小緑のセクシーダンスやレズビアンのベッドシーンなどの話題は、レズビアンの身体／性に対する観衆の強い関心を裏

付けている。しかし『刺青』は「視覚的な快楽」<sup>24</sup>を得ようとする観客の期待を裏切った形で、男性的な視線によって客体化されることに抵抗しようとする。そしてむしろセクシュアル・マイノリティの立場から、レズビアンへの欲望と経験、家族との葛藤、アイデンティティなどを描き、レズビアンへの「自己定義権の〈回復〉と攪乱可能性」<sup>25</sup>を試みていると言える。

また、小緑と竹子の「見せる」行為は、レズビアンへのカミングアウトであり、存在の視覚化そのものである。可視化によってレズビアンへの欲望、アイデンティティ、自己定義権、合法性などの問題が見えてくる。しかし、可視化に伴い、レズビアンへの身体／性が大衆の関心の的になる。『刺青』が置かれているこの状況はまさに認識における視覚性への問題を提示している。斎藤綾子が言うように、「可視、不可視の問題は、実は、イメージの政治学、あるいは表象の政治学という問題以上に、やはり「読み」の可能性が試されている」<sup>26</sup>。つまり、レズビアンへの可視、不可視の問題は、正しいレズビアンへのイメージを探り出すのではなく、可視と不可視の構造の二律背反を認識した上で、「読み」によってそのレズビアン・イメージが見える／見えない構造を明らかにする、またその背後に隠れた意味を露見させるということが重要である。『刺青』に対する本考察はこのようにイメージの政治学を超えて、クィア的な読みの可能性を提示している試みである。レズビアン問題を扱う『刺青』の映像的な試みはこれからのクィア映画に多くの示唆を与えるだろう。

※本稿は「2012 臺、日研究生國際學術研討會：移動與穿越——台、日文學中的性別、身體與空間論述」（名古屋大学、2012年11月17日）にて口頭発表したものに加筆修正を行ったものである。

## 注

- 1 竹村和子、『愛について——アイデンティティと欲望の政治学』、岩波書店、2002年、4頁。
- 2 堀江有里、「引き裂かれた自己／切り裂かれる身体——レズビアンへのまなざしをめぐる」『身体とアイデンティティ・トラブル——ジェンダー／セックスの二元論を超えて』金井淑子編、明石書店、2008年、299頁。

- 3 溝口彰子、「『百合』と『レズ』のはざままで：レズビアンからみた日本映画」『映画と身体／性』斉藤綾子編、森話社、2006年、316頁。
- 4 同注3
- 5 同注3
- 6 『自梳（女ともだち）』張之亮監督、劉嘉玲・楊采妮そのほか出演、香港、1997年。
- 7 『遊園驚夢（華の愛・遊園驚夢）』ヨン・ファン監督、宮沢りえ、ジョイ・ウォンそのほか出演、香港、2000年。
- 8 『植物園（中国の植物園学者の娘たち）』戴思杰監督、戴思杰&ナディーヌ・ペロン脚本、ミレーヌ・ジャンパノイ&リー・シャオランそのほか出演、フランス・カナダ合作、2006年。
- 9 『蝴蝶（羽化する官能）』ヤンヤン・マク監督、ジャ・チェン&ヤンヤン・マク脚本、ジョシー・ホー&ティエン・ユエンそのほか出演、香港、2004年。
- 10 『クィア/酷児評論集：父なる中国、母（クィア）成る台湾？ほか全七篇』（朱偉誠 [ほか] 著、山口守 [ほか] 訳、垂水千恵編、作品社、2009年）、『台湾文化表象の現在——響き合う日本と台湾』（前野みち子・星野幸代・垂水千恵・黄英哲編、株式会社あるむ、2010年）に参照。
- 11 『刺青（Spider Lilies）』ゼロ・チョウ（周美玲）監督、レイニー・ヤン&イザベラ・リヨンそのほか出演、台湾、2007年。『刺青』はゼロ・チョウのクィア映画の2作目で、興行が成功し、2007年のベルリン国際映画祭でデヴィア賞を受賞した。
- 12 ローラ・マルヴィ、「視覚的快樂と物語映画」斉藤綾子訳、『「新」映画理論集成——歴史／人種／ジェンダー』岩本憲児、武田潔・斉藤綾子編、フィルムアート社、1998年、131-138頁。
- 13 ジャン・ボードリヤール、『象徴交換と死』今村仁司・塚原史訳、筑摩書房、1992年、265頁。
- 14 同注13
- 15 同注13
- 16 シモーヌ・ド・ボーヴォワール、『第二の性<2>体験』、中嶋公子・加藤康子監訳、新潮社、1997年。
- 17 辛佩宜・蔡崇隆、「攜洒江湖無界限——周美玲」『愛恨情仇記録片：台湾中生代記録片導演訪談録』、同喜文化出版、205頁。
- 18 ケン・プラマー、『セクシュアル・ストーリーの時代：語りのポリテイクス』桜井厚・好井裕明・小林多寿子訳、新曜社、1998年、106-107頁。
- 19 Judith, Bultel, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993, p21.
- 20 イヴ・コゾフスキー・セジウィック、『クローゼットの認識論：セクシュアリティの20世紀』外岡尚美訳、青土社、1999年、110頁。

- 21 同注 20
- 22 Eve Kosofsky Sedgwick . *Tendencies*. Durham : Duke University Press, 1993.
- 23 「《刺青》湿吻戏首曝光(『刺青』のディープキスシーンが初めて公開)」  
<<http://video.sina.com.cn/v/b/9279520-1341579783.html>>2012/8/20 アクセス。暫定的な結論としては、このカットされたシーンを映画撮影裏話として DVD に収め、ファンたちにプレゼントする。しかし筆者が持つ中国語バージョンの DVD にはない。あるいはそのシーンのカットは映画の検閲と関係するかもしれないが、それに関する情報は見当たらない。ほかのレズビアン映画と比べ、検閲の対象になる程ではないと思われる。
- 24 同注 12
- 25 同注 2
- 26 斉藤綾子、「可視と不可視の間にあるささやかな考察」『論叢クィア』第 3 号、2010 年、19 頁。