

『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”をめぐる——

三 須 祐 介

はじめに

本論文は、「男らしさ」あるいは「男性性」という概念を、近代中国文芸作品のなかで考えることを目的とする。近代中国における「男性性」については、現時点での内外の研究成果を踏まえた高嶋航の一連の研究がある¹⁾。伝統的な「文」の優位性を基礎にした中国の「男性性」は、西洋の衝撃によって中国の女性化した状況を認識させられ、再男性化を余儀なくされたというプロセスを経たことを、高嶋はコロニアル・マスキュリニティの議論を援用して考察している。このように「男性性」は、近代中国を読み解く上で有効な概念であるといえよう。「男性性」すなわち「男らしさ」が多分にジェンダー的（社会的、構築的）であることを考えれば、「女らしさ（女性性）」と対照することが、この問題を考える上のひとつの方法となりうるだろう。その手がかりとして、中国の伝統演劇の世界において女性を演じる男性役者「男旦（乾旦）」という表象に注目してみたい。「男旦」における男性性と女性性というジェンダーロールの問題は、異性愛と同性愛というセクシュアリティの問題をも孕んでおり、男性性の議論の可能性が広がると考えるからである。

中国の伝統演劇の世界において「男旦（乾旦）」の歴史は長い²⁾。「偽女伎」として漢初には存在していたという。明代万暦年間のころには、「男旦」は注目され女性役者と肩を並べるほどになった。清代以降は、明末期に注目されてから約150年後の乾隆年間と、さらに約150年後の清朝末期から民国初期にかけて二度の「男旦」ブームがあった³⁾。清代の初期には「官妓」の廃止や「娼妓」が禁止されるとともに、北京城内の女芝居の禁止、城外の女芸人の城内への立ち入り禁止といった厳しい政策が施行され、庶民の間では私娼の発展を、士大夫文人階級の間では「相公」を嗜む風（男色）が広がった。「男旦」のブームは、その風の流行と軌を一にしている。名士・徐子雲と男旦との情愛を軸に描かれた陳森の小説『品花宝鑑』は、清代における男性間の情愛を象徴的に示しているといえよう⁴⁾。また、清末民初は梅蘭芳を筆頭とする「四大名旦」に代表されるように、男旦が再び注目されることになる。一方で、男色の風の温床となった役者の私寓である「堂子」のシステムは、新思想に呼応した田際雲の訴えにより、民国元年には廃止となった。ただし、民国期になっても、男色の風はすぐに消えたわけではない。陳凱歌の映画『花の生涯：梅蘭芳』（2009年）において、冒頭民国期に入ったシーンでは、慧芳によって魯二爺の元へと誘われる若き梅蘭芳の姿が描かれる。魯二爺の膝に座るよう慧芳に促された梅蘭芳は、慧芳の頬を打って強く拒否する。続く邱如白（齊如山）の講演と梅蘭芳との出会いのシーンは、京劇をとりまく時代の変化を象徴的に表現しているともいえるだろう。しかしここで注意しておきたいのは、魯二爺との性的な関係を拒否した梅蘭芳が、邱如白とは義兄弟の（あるいはそれ以上の）関係を築いていくという点である。梅蘭芳の妻や孟小冬に対して微妙な反応を示す邱如白の行動は、前近代の恩客と男旦の関係を、形を変えてなぞっているようにも読める⁵⁾。

もしも、恩客の男旦への欲望がその女性性に対するものであれば、家父長制（異性愛主義）に基づいた中国の家国制度を損なわずそれをむしろ強化する、擬似的な異性愛関係だということができる。しかし、おそらく事態はそれほど単純ではなかろう。そこでは男旦の欲望の主体性が不可視化されてしまうからである。たとえば、同じ陳凱歌の『さらば、わが愛／霸王別姫』（1993年）においては、男旦を欲望する恩客（袁二爺や張翁）が描かれるだけでなく、役者仲間への男旦の曖昧な感情も描いて男旦じしんの欲望にも光を当てることで、交錯する欲望関係をより複雑な事態として再現している。舞台下では義兄弟の石頭とのホモソーシャルな関係、舞台上では虞姬になりきっての項羽との恋愛関係の、ふたつに引き裂かれながらその間を彷徨う小豆の曖昧なセクシュアリティは、同性愛的感情を確かに胚胎しているといえよう。このように男性性と女性性の間をたゆたう男旦を取り巻く同性との欲望関係は、ホモソーシャル的でありホモセクシュアル的でもあるという、両義性の可能性を胚胎しているのである。言い換えれば、ここにおいて「男性性」はそれじたい同性愛的な感情と親和的であるということである⁶⁾。

ところで許維賢は、1990年代以降の中国語圏でセクシュアル・マイノリティという新しい語義を付与された「同志」概念（新「同志」）を軸に、近代中国における「男性性」の問題を議論している。すなわち、近代以降、政治的含意を持つ「同志」（老「同志」）が担う「男性性」が、中国の近代性（モダニティ）を切り開き、構築してきた歴史を辿る一方で、「艶史」として存在し続けた男色の伝統が、それを病理化する西欧近代の新思想によって抑圧されていった状況を丁寧分析したものである。許の理路は、セクシュアリティのあり方が近代以降に「性史」として再編されていくが、抑圧されていたはずの「艶史（男色）」は実は伏流として存在し続けたというところに重点が置かれている。90年代以降に広まったセクシュアル・マイノリティを含意する「（新）同志」の概念から、伏流としての「艶史」の痕跡を照らし出そうとする試みだといってよい。あるいはそれは男性性に依拠した「（老）同志」をめぐるテキストのなかに、たとえばホモセクシュアリティといったセクシュアル・マイノリティの可能性を読み出すということでもある⁷⁾。

以上のように、男旦をめぐる「男性性」と「女性性」について考えることは、許の言う「艶史」を近代（中国近代性）がどのように受け止め、解釈していったのかということに繋がるだろう。そこで小論では、日中戦争下に人気を博した通俗小説『秋海棠』とその映画作品への改編を通して、男旦における「男性性」がどのように表象されたのかという問題を考えてみたい。

一、『秋海棠』について

『秋海棠』は、鴛鴦胡蝶派の作家・秦瘦鷗（1908-1993）の小説である。まず『申報』紙上での連載（1941年1月から1942年2月まで。全332回）の後、複数の版本の単行本として刊行されている他、滬劇（申曲）、話劇、映画などへと改編されている。その人気ぶりや影響力は、「秋海棠」の名を冠したタバコが販売されたことから想像できるだろう。孤島期から淪陷期に互る非常時という社会背景（必ずしもテキストの背景ではない）も相俟って、「秋海棠」という主人公の形象はまさに上海淪陷区あるいは中国（人）の象徴としてばかりでなく、一種の文化的アイコンとして中国各地に流通していったのであった⁸⁾。

ところでこの主人公・秋海棠こそ、京劇の男旦である。民国初期から日中戦争期までを背景とし

てこの男旦をめぐる人間模様が物語の核となっている。ここでは、小説については百新書店版(1945)を主なテキストとして扱う。梗概は次のとおりである。

秋海棠は、その美貌によって軍閥の袁宝藩から欲望のまなざしを向けられ、耐え難い屈辱を受ける。一方、袁は女学校の卒業式で目をつけた女学生・羅湘綺を「姨太太」として自らのものとしてしまう。秋海棠はあるきっかけで羅湘綺と出会い、袁の目を盗んで交際するようになる。湘綺が秋海棠の子を妊娠すると、二人の仲に気づいた袁は、秋海棠の顔を傷つけ、舞台上に上がれないようにしてしまう。この後、秋海棠は湘綺と離れ離れとなり、娘・梅宝を連れて田舎暮らしを始める。戦争を避けるように上海に流れ着いた父と娘だったが、父は舞台の端役として糊口を凌ぐほかなかった。梅宝は父に背いてこっそり唱をうたって日銭を稼いでいた時、偶然湘綺の甥の羅少華と出会う。それがきっかけで湘綺とも再会を果たす。しかし傷ついた顔を湘綺に見せたくない秋海棠は、再会を果たさぬまま自殺して果てる⁹⁾。

『秋海棠』に関する先行研究は少ない。それは作品が生み出された時期と場所が日本の影響下にあったという背景も関係していると思われるが、邵迎建による傷ついた中国を象徴する「秋海棠」と愛国のアレゴリーの関係性を論じたものが代表的といえよう¹⁰⁾。その愛国のアレゴリーにジェンダー／セクシュアリティの視点を持ち込んだ王徳威の論考¹¹⁾は、『秋海棠』に巴金「第二的母亲」や陳凱歌『さらば、わが愛／霸王別姫』などを組み合わせながら、小論への大きな刺激となった。また、蘇濤は、1943年の馬徐維邦監督『秋海棠』（中華電影聯合股份有限公司）と、1965年の羅臻監督『紅伶涙』（ショウ・ブラザーズ香港）のふたつの映画作品への改編について、その曖昧な政治的表現と興行的戦略という視点から論じている¹²⁾。『紅伶涙』の原作との最大の差異は、秋海棠が男旦ではなく小生であり、羅湘綺は女学生ではなく秋海棠と同僚の役者という設定であろう。蘇濤の分析は、羅湘綺（李麗華）の形象分析に重点が置かれ、秋海棠の変化、とりわけ男旦の消失がもたらす効果や意義についてはまだ分析の余地が残されている¹³⁾。

小論では、「はじめに」で述べたような男性性に関わる問題意識に基づいて、『秋海棠』の原作小説と映画版¹⁴⁾、そして映画『紅伶涙』を主なテキストに、分析を試みたい。また、筆者の視点は、男女という（性的あるいは恋愛的）関係性のなかに顕現する「男らしさ」に重点を置いているが、作品の後半（秋海棠が顔に傷を負った後）は、むしろ母性を兼務する父親・秋海棠と娘・梅宝を軸としたファミリーメロドラマへと変化するため、秋海棠、羅湘綺、袁宝藩の三人の間の欲望関係が焦点化される前半部を主な分析の対象とする。

二、欲望の対象としての「秋海棠」

秋海棠の美貌は、女装する男旦としての美だけにとどまらない。彼は本来的に「美男子」という特徴を備えており、それはおそらくいわゆる「女らしさ」（陰柔の美）と結びついているためか、いわゆる「男らしさ」（陽剛）と対照された時により明確に表象される。一つは、「桃園の契り」を結んだ兄弟子の玉華、玉昆と対照された時である（ふたりとも男旦ではない）。もう一つは、袁宝藩の邪悪な（性的）欲望と向き合った時である。

(一) 小説

小説の始まりは以下のような描写で始まる。

老三（引用者注：秋海棠のこと）はもうすぐ19歳になる少年で、スリムな体型だが背は決して高くはない。濃いグレーの綿入れの上着の襟の上は、怪しいほどに秀麗な顔だちで、鼻、眉、口そして眼は非常に整っており、まさに生きた美男子のマネキンそのものであった [1頁¹⁵⁾]。

このような美男子の特徴は、彼自身から発せられるある種の雰囲気と分ちがたく結びついている。彼はいつも「眉を微かに顰め」、「ためらいがちな表情」 [1頁] で母親を想っている。そして、母親の期待と自らの男旦という立場の間で苦悩を深めていく。「師匠は毎回彼のことを褒めるが、彼自身はまったくうれしくない。立派な男がどうして紅おしろいをつけて小娘にならなければならないのか、と思うから」 [1-2頁] である。実際、宋師匠は彼にしとやかな女性を演ずる「青衣戯」を学ばせたし、「完全にまるで娘のような」「呉玉琴」¹⁶⁾ という芸名を授けたのだった。そこで「いたずら好きの兄弟子たちは、一日中彼をからかって遊び」、「すきあらば抱きついて接吻しようとする」者までいた（下線は引用者による。以下同）。兄弟の契りを結んだ玉華と玉昆でさえ「二人の彼（引用者注：呉玉琴）に対する気持ちは純潔ではあったものの、ときには感情を抑えられずに芝居のなかのセリフでもって、やたらと“夫人”や“娘子”¹⁷⁾ と呼びかける」のだった。

興味深いのは、このような状況下で、好むと好まざるとに関わらず、彼は「精神的にはまるで女性になってしまったかのようで」、「次第に彼自身もおかしな気持ちを持つようになった。自分はほんとうに女の子になってしまったのではないか」 [2頁] という点である。ここから読み取れるのは、他者の欲望のままざし（邪悪なものであれ純潔なものであれ）が、彼の「男性性」を脅かし、女性化するということである。

では、最も粗暴で邪悪な存在としての袁宝藩への彼の反応はどのようなものか。その晩、彼は舞台上『女起解』¹⁸⁾ を演じていると、袁は野太い声で彼に喝采を送る。驚いた彼は思わず「声の上があった場所を見やって」しまったほどであった。一週間ほどが過ぎても、「当日視線を送るべきではなかったと気に病んでいた（原語：懊悔）」 [3頁]、「彼をもっとも怖がらせたのは、その顔の上の一對のまなこだった。まん丸で大きく、鋭く残酷な眼はむりやり抑え込んだ野蛮な残忍さをたっぷりと湛えていた」 [4頁] のである。一般的に、小説叙事における眼（即ち視線）の効果は小さくないが¹⁹⁾、ここでより注目すべきなのは語り手が巧妙に（あるいは思わせぶりに）次のような文を挿入し、彼の「懊悔」の二つの可能性を説明したことである。「これはその人物の顔が張飛や寶爾敦のように醜く、それを見たことで悪夢にうなされたのでは決してない。あるいは周瑜や張君瑞のように美しく爽やかだったので、その人のことを想わずにはいられなかったわけでもない。」 [3頁] この二つの可能性はあくまでも可能性に過ぎず、(小説の) 現実ではない。しかし、ここでは語り手が秋海棠の「女性性」を読者に暗示しようとして試みていること、さらに、彼が欲望される客体としてだけでなく、同時にまた美しく爽やかな男性を「想わずにはいられない」主体として描かれていることが読み取れるだろう。この他に注意すべきなのは、上述の下線部は、新中国建国後の版本（1957年、上海文化出版社版）では削除されていることである。

その後、袁宝藩が皮の帽子を科班の若い役者たちに贈ることを口実に秋海棠（玉琴）に会いに行くと、秋海棠は袁の邪悪で野蛮な欲望の客体と化す。

大きな人影が、ついに玉琴の前にやってきた。サボテンのように肉厚の手が、氷のように冷たくなった玉琴の右手を稲妻のように掴んだ。

「いい子じゃのう、お前が呉玉琴かの？」

答えることもなく、頭は下を向いたままだった。

「お前の唱はとてもよいぞ。いつ科班を出るのじゃ？」

それでも返事をしなかったが、身体はがくがくと震え始めた。

(中略)

数秒ためらっただけで、彼(引用者注：袁宝藩)はがまんできずに手を伸ばし、玉琴の下顎に添えると、その蒼白になった顔をぎこちなく持ち上げた。

「この子の恥ずかしがる様子がほんにいいわい！」[12-13 頁]

この部分において、秋海棠は完全に客体化されており、袁宝藩の動作を通して、語り手は秋海棠の温和で内向的、受動的な「女性性」を強調している。ここから読み取れるのは、秋海棠の、男旦という身分に対する恨みや憤りというよりは、むしろ袁の粗暴で淫靡な行為に対する恐怖である。この後、義兄弟の玉華が玉琴のために助け舟を出し、双方大立ち回りになると、玉琴は「既に気を失って倒れていた」[15 頁]。袁は玉琴を眺めながら心の中でつぶやく。「この世にこんなにも美しい若者がいるとは。家のふたりの女と比べても、この子の方がずっとか弱く可愛らしい！」[16 頁] この言葉も、間接的に秋海棠の「女性性」を表しているだろう。

それでは、上述のような秋海棠の「女性性」は映画版でどのように表現されているだろうか。以下、馬徐維邦監督の『秋海棠』を見てみよう。

(二) 馬徐維邦監督『秋海棠』

映画は、科班の生徒たちの稽古のシーンから始まる。カメラは、そこから一人離れてほんやりと空を眺める秋海棠(呂玉堃)へと徐々に近づいていく。彼の耳には玉昆の言葉(「また母ちゃんのことを考えているのか」)は入らない様子で、彼の憂鬱な表情をとらえるクローズアップショットとなる。続いて、画面には広和楼での舞台上演のシーンがディソルブされ、秋海棠の回想が示される。秋海棠が演じているのは「女起解」であり、ここで観客は彼が男旦であることを知る。続くシーンでカメラは、袁宝藩が舞台上の秋海棠に喝采し、陶醉する表情をとらえる。その後、楽屋で衣装をとりながら、秋海棠は「(男)旦なんてほんとうにやるもんじゃない(原語：旦角真不是人唱的)」と叫ぶ。そして画面は、最初の秋海棠の憂鬱な表情のクローズアップショットへと戻っていく。

この象徴的な冒頭のシーンは、袁の欲望や動作とのコントラストを通して、秋海棠の「女性性」とその「女性性」への葛藤がくっきりと輪郭を現すようなしなやかな構成で見事に構成されている。

興味深いのは、秋海棠を慰める義兄弟の玉華と玉昆は彼(の「女性性」)をからかうことはなく、逆に「奥様、師匠がお呼びです(傍点は引用者による)」と秋海棠を冷やかす科班の仲間に対して、「この小僧め、もう一度言おうもんなら叩きのめしてやる」と喝破する点である。秋海棠自身も厳しい表情で「なんだって? 自分の仲間をそうやって馬鹿にするとは、けしからんぞ」と応えている。これらは、秋海棠に対する欲望の主体を科班の仲間内に拡大しないことで、袁の邪悪さをより際立たせる効果をもたらすと言えよう。

続く袁の科班訪問のシーンは、原作の小説と内容がほぼ一致している。玉華の助け舟で混乱に陥

り、秋海棠が意識を失って倒れると、その姿をまなざす袁は言葉を発することはない。しかしその表情からは、言葉は少なくとも秋海棠への邪悪な性的欲望を容易に見出すことができるだろう。

小説と比較すると、映画の中では義兄弟である玉華、玉昆の秋海棠に対する性的な揶揄（秋海棠を女性化する行為）は削除されている。言い換えると、義兄弟の存在は秋海棠の女性化とはあまり関係がないようにみえる。むしろ義兄弟である同性間の友誼的關係のなかに、愛情に似た感情を読み取る可能性は否定できない。すなわち、「保護」と「被保護」の關係が、擬似的異性愛の感情を孕むかもしれない。秋海棠が苦境に陥るたびに、彼らは主体的に彼を助け、保護するのである（義兄弟として秋海棠が助ける側になる場合もある）。

ここで重要なのは、映画においては秋海棠の自らの女性性に対する葛藤などの複雑な感情は、義兄弟の前では生起せず、邪悪な性的欲望で彼をまなざす袁宝藩との關係性のなかで初めて生起するという点である。従って、その感情とは嫌悪感や反感であって、混乱やとまどいではない。しかし注意しなければならないのは、映像がもたらす強烈な印象である。秋海棠を演じた呂玉堃の、秀麗な顔立ちと憂鬱な表情で「女起解」を唱う姿は、秋海棠の「女性性」をじゅうぶんに表現するものだろう。そしてその荒涼とした美しさは、秋海棠の「女性性」に対する複雑な心情や葛藤をも見事に表わしているといえないだろうか。

三、呼び覚まされる「男性性」

（一）小説

では、秋海棠の「男性性（男らしさ）」は、どのように表現され、構築されるのだろうか。

小説においては、秋海棠と羅湘綺の出会いは次のようなものであった。

秋海棠は舞台上演のために天津を訪れるが、しかし興行成績はあまりよくなかった。その理由は二つである。①秋海棠が青衣戯ばかりを演じ、花旦戯を演じない。②脇役の実力不足。ここでいう「花旦」は、青衣を立女形とすれば色女形であり、男旦の「女性性」を性的な意味で打ち出す役柄である。それは劇場主の沈麻子の言葉にも表れている。「売上の良し悪しはもちろん運頼みのところもあるが、恥ずかしがって色事芝居（原語：玩笑戯）はどうしても演らないという。別にどこぞの旦那様に身請けされるわけでもなし……」[50頁]。それに怒った玉昆が沈麻子を殴って警察に捕まってしまう。秋海棠が尊敬する頼みの綱の袁紹文（袁宝藩の甥）も袁宝藩も不在だったため、袁宝藩の妾の元に助けを求めに行くほかなかった。

さらに三、四分ほど待っていると、軽やかな足音が響き、薄化粧の若い女性が入ってきた。

彼女と秋海棠は互いに少し視線を交わしただけだったが、同時に大いなる意外さを覚えたのであった。しかし、比べてみれば、羅湘綺のいぶかる気持ちは秋海棠ほどではなかった。というのは、彼女は袁宝藩が繰り返し秋海棠の容色と技芸や数々の尋常ならざる行動をほめそやすのをとうに耳にしていたからである。そうでなければ、彼女はどのようにして彼に会ってみたいと思っただろうか。しかし、秋海棠の質素で飾り気のない装いと端正で意気軒昂としたさま（原語：英俊軒昂の気概）を見やると、不思議さを覚えずにはいられない。彼が人気の男旦とはほとんど信じられないのである。[62-63頁]

羅湘綺の眼には、秋海棠は「男性性」を備えた端正な男であり、彼が男旦であるとは信じられないほどである。一方、秋海棠は羅湘綺の美貌に魅入られ、屋敷を離れて「宿に戻ると、ひとりの女の姿が、破天荒なまでに彼の頭のなかを既に占拠していたのであった」[65頁]。

その後、二人は文通するようになり、秋海棠は彼女の元へと通い始める。天津を離れる前の晩、また羅の元を訪れると、「明日には別れの時が来ると思うと、名残惜しくて離れられずいつもより遅くなってしまった」[88頁]。続く場面は、前半部のクライマックスの一つと言える。秋海棠は、彼の芝居を見たことがないという羅湘綺にいちばんの十八番を聴かせたいと思うのだった。

「お待ちになって！」湘綺はつまようじをつまむと、秋海棠の方を指差した。「そんな花旦の芝居は唱わないで、ちっとも好きではないの！」

「じゃあ何にしましょうか」

「小生の芝居は唱えるのかしら」

「もちろんですとも！」[88-89頁]

そこで秋海棠は、舞台の上では演じることのない小生の芝居、つまり男性役を演じる「羅成叫関」²⁰⁾を唱うことになる。ここではまず、秋海棠は旦の芝居を彼女に聴かせようとするが、拒絶されて小生の芝居に変更する。小生の芝居を聴かせた後、二人はしばらく会話を弾ませるが、やがて秋海棠は「勇敢にも両手を伸ばし、湘綺の肩を掴む」[90頁]。その後の詳細は省かれてはいるが、次章(第6章)のタイトル「愛情結晶品」は秋海棠と羅湘綺の娘(梅宝)のことであることを踏まえれば、二人の間に起きたことは明白であろう。

ここでは、秋海棠が本来羅湘綺に披露したかったのは自らの「女性性」(花旦戯)だったのに対し、羅湘綺が求めたのは彼の「男性性」(小生戯)であった。このように秋海棠の「男性性」は羅湘綺の面前ではじめて顕現するのであり、逆に彼の「男性性」を顕現させるためには羅湘綺の存在を必要とするということである。一方で、前節で詳述したように、玉華や玉昆、袁宝藩の前では秋海棠の「女性性」がより際立つ。このように、秋海棠のジェンダーは安定しておらず、また相対的なものであり、他者(男性あるいは女性)の存在を通して初めて、はっきりとその輪郭を現すということが分かる。

(二) 馬徐維邦監督『秋海棠』

馬徐版の映画作品においては、秋海棠の羅湘綺(李麗華)の出会いの場面は小説とは異なっている。

ある日、袁宝藩が楽屋に秋海棠を冷やかに訪れると、袁の友人である呉書記がやってきて馬教育庁長がある学校の卒業式に招待していることを袁に伝える。袁は当初興味を示さなかったが、それが「女子師範」だと知るや俄然行かずにはいられなくなり、秋海棠も誘われることになった。最初は丁重に断った秋海棠だったが、袁宝藩の甥・紹文の勧め(師範学校で知見を広める)もあり行くことに決めた。

卒業式のシーンでは、袁宝藩は校長の挨拶にはまったく興味を示さず、女学生の品定めに余念がない。そのなかで袁が目をつけたのは卒業生の代表として選ばれる羅湘綺であった。

羅湘綺の演説が始まってからのカメラワークは、欲望のまなざしが交錯する興味深いシークエンスを構成している。

【表】 羅湘綺の演説とカメラワークの関係

羅湘綺の演説	カメラワーク
「母校からの巣立ちに際し、私たちは適切な行動によって本日の皆様のご厚意に報いたいと存じております」	羅：(ミディアムショット) 袁→羅 ²¹⁾ : 邪悪な表情 (クローズアップ)
「わずか数年の間で得た知識はまだまだ浅いものだという事にも十分に心得ております」	羅：(ミディアムショット)
「けれども社会に足を踏み入れましたならば、いつどこにいても学びを止めず、どんなに劣悪な環境であろうと、恐れずひるまず、腰をのばして最後まで努力し奮闘し続けなければなりません」	秋→羅：苦悶の表情 (クローズアップ) 秋→袁：一瞥 袁→羅：(クローズアップ)
「先生方の長年の苦心のお導きを無にすることなく、大きな歩みで前進いたします。しかし社会は計り知れぬほど緊迫しております」	羅：足元から頭部 (パンショット)
「また私たちのような見識や経験のない人々が、近い将来にはっきりと良し悪しの判断ができるようになり、しっかりと進歩できるようになることを願っております」	秋→羅：苦悶の表情 (クローズアップ)。
「ですから私たちが迷える子羊になるようなことがないように、今後も来賓各位と先生方のご指導を賜れば、感謝に堪えません」	羅：(クローズアップ)

ここでは袁宝藩と秋海棠のコントラストが非常にはっきりとしている。袁は羅湘綺の美貌だけを見ているのに対して、秋海棠は湘綺の演説を聴きながら苦悶の表情を浮かべる。しかし、ここで筆者が強調したいのは、秋海棠も袁の後ろから湘綺をまなざしている (gaze) ということである。カメラがとらえる湘綺の姿は、袁の邪悪な欲望のまなざしの対象であるだけでなく秋海棠のまなざしの対象でもあるのだ。巧みなカメラワークが二人の男のまなざしを重ね合わせ融合させている。従って、ここでの秋海棠のまなざしに欲望が入り込んでいないとはいえないのである。

その後、天津での玉昆の沈麻子殴打事件で、秋海棠は袁の「姨太太」(妾) に助けを求める。屋敷で秋海棠が待っていると、彼が見つめる鏡のなかに、「姨太太」の姿が現れる。彼は振り返り、まっすぐに歩いてくる姿を見るとすぐに、彼女があの卒業式で見た女学生の羅湘綺であることに気づくのである。翌日、玉昆事件の返事を聞くために再び湘綺を訪ねると、燕京女子師範の卒業式で彼女を見たこと、演説に感動したことを伝える。互いに身の上を吐露しあうと、秋海棠は羅湘綺に近づいて彼女を見つめながら「羅女士」と呼びかけ、羅湘綺も彼を見つめながら「呉先生」と呼びかける。秋海棠がここで彼女を「太太」(奥様) と呼ばず「羅女士」と呼んだ含意は明らかである。彼らは同様に袁宝藩の欲望の対象であり、その意味では彼らは一種の「同志」と言えよう。秋海棠が「あなたのような才能ある方が (妾の身分になってしまったことは) 惜しいことです」と言うのは、彼女を自立した (するべき) 女性であると見なしているからであり、あるいはまた彼らの間に愛情が芽生えたからだとも言える。

では、ここで「羅成叫関」の場面を見てみよう。彼らは夕食を取りつつ酒を勧めあい、そして互いに見つめ合う。ここでは互いの悲惨な身の上を語りあうことはもはやない。ロマンチックで淫靡ですらある雰囲気の中、 「玉琴」「湘綺」と直接呼びあうそのまなざしは、確かにある種の欲望を孕んでいる。

[湘綺] ねえ、あなたは人気の役者さんなのよね。でも残念なことにまだ一度もあなたの唱を聴いたことがない。

[秋海棠] わかった。じゃあ舞台では披露したことのない「羅成叫関」を聴かせてあげよう。

続いて、羅湘綺は酒を飲みながら秋海棠の唱にうっとりとし、我慢できずに立ち上がると彼に近づき、二人は抱擁する。その後のシーンは、二人が寝室に座って苦悶の表情を浮かべており、二人の間でなにかが起こったことが暗示される。湘綺は「私はもう死んだも同然だわ。どうしてよりによってあなたに会ってしまったのかしら」「神の仕業から人間は逃れることはできないんだわ」とつぶやく。続くシーンで、観客は湘綺が妊娠したことを知ることになる。

再び「羅成叫関」に戻ってみよう。ここでは、秋海棠は何のためらいもなく主体的に小生戯を彼女に聴かせようとしている。最初は「女性性」を披露しようとした小説とは異なり、映画における秋海棠の「女性性」はやや弱まっている。ここで少し補足をしておくと、話劇の脚本においては羅湘綺が最初に秋海棠のレコードを彼と一緒に聴こうとするが、彼は拒絶して、「羅成叫関」を唱って聴かせるのである。話劇版も小説とは違い、馬徐版の映画により近い²²⁾。この差異はささやかなものに過ぎないが、しかし筆者は重要であると考える。「羅成叫関」のくだりにおいては、小説では彼の男旦という立場への無自覚な同化が見て取れるが、映画版（話劇版）はむしろ逆に「男性性」の自覚がより鮮明になるとともに、主体的にその「男性性」を表現しようとしている。

四、男旦とジェンダーをめぐる葛藤の消失

では、ここから、1965年の香港映画『紅伶涙』がどのように秋海棠の男性性を表現しているのかを分析していく。

羅臻監督の映画『紅伶涙』（ショウ・ブラザーズ）は、当初『新秋海棠』というタイトルが準備されていたことから分かるように、小説『秋海棠』の物語を基に製作された作品である。馬徐維邦の『秋海棠』では羅湘綺と梅宝の二役を演じた李麗華（1924 - 2017）が、再び羅香琦（羅湘綺）役で登場したことも話題になった（梅宝役は凌波）。時代設定やプロットもほぼ『秋海棠』と同じであるが、重要な違いとしては、①女学生だった羅湘綺は穆桂英を演ずる京劇の女役者となり、男旦だった秋海棠は羅湘綺と舞台をともにする文武小生（秋漢堂）に変化したこと。②原作の小説や馬徐版の映画では「玉華、玉昆、玉琴（秋海棠）」という男性三人の義兄弟の関係が、「玉昆、秋漢堂、羅香琦」という男性二人と女性一人の擬似的な義兄弟関係として書き換えられていること。③男旦は消失し、軍閥・阮宝帆（袁宝藩）の邪悪な性的欲望は羅香琦のみに向けられ、男色的欲望は捨象されていること。言い換えると、羅香琦は、原作において袁宝藩に欲望される二つの客体であった（男旦として欲望される）秋海棠と（女性として欲望される）羅湘綺を一身に背負った存在になっているということ。④羅香琦と秋漢堂は阮との接触前に既に婚約しており、原作や馬徐版映画の秋海棠が袁の「姨太太」を奪うというような葛藤が最初から存在していないこと、が挙げられよう。

映画の冒頭は、羅香琦と秋漢堂が共演する「穆桂英招親」²³⁾であり、羅湘綺は穆桂英役の刀馬旦（武術に長けた女性役）を演じる主役である。阮宝帆は客席から何度も粗野な喝采の声をあげ、「穆桂英や、お前はほんにすばらしい！」と叫ぶ。羅は楽屋に戻り衣装をとりながら「誰だか知らないけど、やたらと声をかけてきてほんとうに嫌だわ」とつぶやくと、秋漢堂は「あの声なら花臉（超人的な特性を持つ男性役）をやったほうがいいな」と返す。ここでは、羅は、原作の小説や馬徐版の映画

の秋海棠のように悲愴な様子で欲望の対象とされる「旦那なんてほんとうにやるもんじゃない」などとは言わない。逆に、(不吉な予兆を感じてはいるものの) 軽妙な語気で、笑いながら秋漢堂と会話をするのである。その後、秋漢堂は阮宝帆に紹介されるが、阮宝帆は秋漢堂には全く興味を示さず、羅香琦だけを追いかけるのだった。

秋漢堂は男旦ではないので、ジェンダー上の混乱や葛藤は存在しない。男旦は不在であるため、阮宝帆の欲望の対象は、女性である羅香琦のみである。このため、この映画の叙事においてはジェンダーの混乱はほぼ(完全に)無くなり、マジョリティのジェンダー規範に戻っているようにみえる。しかも、秋漢堂と羅香琦は阮宝帆と知り合う前に既に婚約しており、その後に阮宝帆が強制的に羅を奪うことになる。このプロットも原作や馬徐版の映画とは異なり、秋漢堂と羅香琦の関係の正当性は強化され、不倫関係という葛藤もない。

では「羅成叫閔」のシーンはどうなっているだろうか。『紅伶涙』においては、阮宝帆が二人の婚約を知るや、秋漢堂を捕らえ監禁する。そして助けを請いに来た羅香琦に対しては、妾になることを条件として提示する。仕方なく条件を呑んだ羅香琦だったが、十日後に密かに帰宅し、秋漢堂と再会を果たす。

[香 琦] 三哥(引用者注:秋漢堂を指す)、ごめんなさい。あなたに会う資格なんてないのに。死んでしまいたいくらいだわ。

[秋漢堂] そんなことは言うなよ。君が悪いんじゃない。

[香 琦] どう考えても、死んだほうがまし。だけど、あなたに会えないなんて耐えられないの。

[秋漢堂] 香琦……

[香 琦] この汚らしい身体で、どうしてあなたと一緒にになれるというの。三哥、私のことは忘れてちょうだい。

[秋漢堂] もうそんなことは言わないで。僕は君を嫌ったりしないし、永遠に忘れることなんてできないよ。僕たちはやっぱり一緒になるべきなんだ。あの魔物の阮宝帆は無理矢理にでも僕たちの仲を裂こうとしている。ほんとうに辛いよ。この十日というもの、ずっと君を待ち続けていたんだ。帰ってくるまで、いつまでも待つつもりで。

[香 琦] 三哥、この十日間は、十年間よりもっと長かったわ。あそこはまるで地獄。もう私は死んだものと思っていた。今日帰ってきてあなたに会って、また息を吹き返したわ。人間に戻れたのよ。

[秋漢堂] 香琦……

[香 琦] 三哥、あなたはほんとうにいい人。私はずっと忘れない。

[秋漢堂] 僕も同じだよ。香琦、もうそのことを考えるのはやめよう、話すこともね。今日はしっかりとこの再会をかみしめなくては。

[香 琦] わかった。今晚はお酒を飲みましょう。

[秋漢堂] いいね。飲む前に、一節唱おう。

[香 琦] なにを唱うの?

[秋漢堂] 君も僕も大好きなあれだよ。

[香 琦] 「羅成叫閔」

[秋漢堂] 新しい節回しでやってみるから聴いておくれ。

この場面は主に羅香琦の苦悶を表現している。彼らは本来一緒になるべき婚約者同士であり、その再会には正当性がある。ここでは、原作小説や馬徐版の映画における「出会う時を間違えてしまった恋人同士の背徳感」は既に霧消している。秋漢堂の性的アイデンティティ（あるいはジェンダー意識）と小生という立場の間には矛盾もないため、「羅成叫関」をもって彼の「男性性」を強調する必要もない（前作においては「羅成叫関」に「男性性」を喚起する機能が付与されていた）。ここだけを見ると、「羅成叫関」という道具立ては、もはやあってもなくてもよい余計なものになってしまっている²⁴⁾。

同時に、このシーンでは、情欲の瀰漫する雰囲気も消えているようにみえる。続く場面では、「羅成叫関」は結局唱われることはなく、西洋クラシック音楽のような曲が流れる中、二人のロマンチックで、仲睦まじく清らかな関係性が描かれる。この清純さは、彼らにはまったく背徳感が存在しないことと無縁ではなからう。

筆者は、このような「性的欲望の希薄さ」は分析する価値があると考えている。ここで注意すべきなのは、羅香琦の秋漢堂に対する呼称が、変わらずに「三哥」であるという点だ（映画の終盤で、長い年月を隔てた後に上海で再会するシーンでも同様である）。「三哥」は、舞台生活における（玉昆を含む）義兄弟の関係性を含意しており、彼ら二人の親密な関係だけを指すものではない。彼ら二人の関係は、（舞台上での）「同志」であり、（私生活では）「恋人」でもあるという二重の意味を孕んでいる。彼らは「義兄弟」として、共同で宿敵・阮宝帆に抵抗する必要がある。そのことが、「情欲」を相対的に「希薄」化してしまっているといえないだろうか。

五、移ろう「男性性」の行方

（一）葛藤の所在

ここまで、原作の小説、馬徐維邦監督の映画『秋海棠』（1943）、羅臻監督の映画『紅伶涙』（1965）を主なテキストに「男性性」の表象の変化を追ってきた。ここで重視したのは、「男旦」という存在である。陳森の『品花宝鑑』にせよ、『清代燕都梨園史料』²⁵⁾に収録されている観劇記録や筆記類にせよ、「男旦（相公）」が自らのジェンダー意識を攪乱させられたり、そのことに葛藤したりというような記述は管見の限り見当たらない。「男旦」が「男性性」と「女性性」のはざまで葛藤する意識そのものは、極めて近代的な感覚と言えないだろうか。しかもその葛藤は、「男旦」をひとりの近代的人間として登場させる、メタ演劇的な物語構造のなかでこそ可視化されるといってもよいかもしれない。例えば、台湾の演劇研究者である王安祈は乾旦（男旦）をめぐる論考の中において、「梅蘭芳の女性装には性的アイデンティティをめぐる気まずさはない。戯曲史において早くから男旦の伝統があったからである」²⁶⁾と述べている。男旦をひとりの人間としてメタ演劇的に描いたともいえる陳凱歌の『花の生涯：梅蘭芳』では、先にも述べたように、梅蘭芳は彼を相公遊びの相手として魯二爺の元に連れて行った慧芳の頬を打つことで、間接的にある種の性的葛藤を表出しているのかもしれない。

ここで想起するのは、陳凱歌の『さらばわが愛／霸王別姫』（1993年）である。旦の修業をする小

豆は「思凡」の稽古で何度も唱詞を間違えてしまう。本来は「女として生を受け（原語：我本是女嬌娥）」たにもかかわらず、髪を落とされ尼僧になってしまう物語だが、それを「男として生を受け（原語：我本是男児郎）」と小豆は繰り返し間違えてしまう。それは故意なのか無意識なのかも判然としないままに、師匠からは「性別が混同するほど役になりきったのか」と叱咤される。この間違いをめぐるクライマックスは、宦官出身の張翁の命で科班に役者を探しに来た劇場主の那が小豆に目をつけるシーンだ。師匠に促された小豆は「思凡」を披露するが、ここで再び間違いを犯してしまう。なぜかそれに怒った石頭（小豆の同輩役者であり、彼の思慕を受ける男子）は、キセルを小豆の口に突っ込むという暴力を振るうが、その後、小豆は目が醒めたように、口から血を流しながらもすらすらと「女として生を受け」と唱うことができるようになる²⁷⁾。小豆の不明確だったセクシュアリティが、ここではっきりとその輪郭を明確にしていくという点で、このシーンの転換点としての意味は大きい。視点を秋海棠に戻せば、彼にとってのセクシュアリティの転換点は、強いて言えば羅湘綺との出会いであり、しかもセクシュアリティという点でいえば、はっきりと異性愛へと舵を切ることになるわけで、『さらば、わが愛／霸王別姫』における小豆のセクシュアリティとは方向性は確かに違う。しかし、転換する前の小豆の「男性性」と「女性性」の間で揺れる葛藤は、男旦の存在をメタ演劇的にとらえるこの映画作品のなかでこそ可視化されるという点で、秋海棠の葛藤と繋がるものであろう。

（二）男旦の消失の後に

男旦は新文化の思潮のなかでその存在は批判されてはいたものの、梅蘭芳を抱える京劇界では依然として大きな存在感があった。1940年代当時の読者や観客には、秋海棠という人物をイメージすることはそれほど難しいことではなかっただろう。

その意味で、1965年の改編映画『紅伶涙』で男旦が消えたことは、時代的背景も影響しているかもしれない。1949年以降、民国期の余韻は残しつつも新中国では男旦の養成はほぼ途絶えたといってもよいからである²⁸⁾。また、巴金の小説「第二的母親」（1932年）が、50年代に大きな修正を余儀なくされ、元来“男旦”であった「第二的母親」が“女性”に変化したことも同じ文脈で読み解くことができるかもしれない²⁹⁾。もちろん、新中国の市場が閉ざされていた当時、香港映画の表象を新中国の文化的脈絡のなかで分析することの不可能性も意識する必要はある。ただし、当時のショウ・ブラザーズが広く中国語圏を市場として意識していたことを踏まえれば、「文化中国」のあり方の変化としてなんらかの影響があった可能性も排除できないだろう。というより、許維賢の「性史が艶史に取って代わっていく」中国近代性と「男性性」の構築の議論に従えば、「男旦」とそれをめぐる心理的葛藤が消滅することは、自然の成り行きといえるのかもしれない。

香港映画史の文脈で考えれば、1950年代から60年代は、58年にショウ・ブラザーズが成立し、60年代にかけて古装文芸映画や時装文芸映画、黄梅調映画などを、電懋等と競い合うように製作しており、黄金時期ともいえる。『紅伶涙』は『夜半歌声』（上下、1962-63）とともに、名作のリバイバルとして製作されている³⁰⁾。しかも、女優メインという潮流のなかで、『紅伶涙』が前作『秋海棠』における秋海棠的役割と羅湘綺的役割を羅香琦に兼務させることで、女優（李麗華）を魅せる映画作品にしようとしたことは想像に難くない。そこにはもはや、男旦の居場所はないのである。

一方で、ショウ・ブラザーズは『紅伶涙』の製作公開と同じ時期に、「新武俠映画」を打ち出していく。新武俠映画ブームを支えた監督の一人、張徹（1923-2002）は次のように語っている。

私が当時打ち出した「男らしさ（原語：陽剛）」という掛け声は、中国映画が一貫して女優を主演にしていたことへの反動だった。（中略）王羽が出て来る前は、凌波がいちばん人気の女優だった。「黄梅調」映画の女性の主演は誰でもいいが、「男性」主演はなにがなんでも凌波が男装しないといけない。彼女でなければ、客が入らないから。私は原則男装には反対だったので、男優が男性主演を演じる『蝴蝶盃』を撮ったが、客入りは悪かった。（中略）アクション映画を撮るようになって、アイデアを固めることができ、「男らしさ」を掲げるようになった。これ以降、前述のような五人の「いちばん人気」の俳優は、王羽、姜大衛、李小龍、成龍、周潤発と、すっかり男一色になったのだ³¹⁾。

張徹の映画はこの言葉通り「男らしさ」を体現した作品が多いが、そのため男性間の友情がしばしば特権的に描かれる。張徹作品では、男性同性愛者そのものが表象されることはないが、男女の関係性よりも固いホモソーシャルな絆が、ホモセクシュアルな欲望を想像させることはたびたび指摘されてきた³²⁾。

ここでは、姜大衛と狄龍の名コンビが出演する作品のひとつで、京劇役者が表象されている『報仇』（1970年）を例に取り上げたい。武生役者の関玉楼（狄龍）は、妻が国術館長の封開山との不倫関係に染まっていることに気づくが、逆に殺されてしまう（両眼をつぶされた姿は、顔を傷つけられた秋海棠と重なる）。作品の後半では、弟分の関小楼（姜大衛）が兄貴分のための復讐を誓い、次々と敵を倒した後、最後に自分も殺されて幕となる比較的単純な筋立てである。「男らしい」肉体と精神の顕示、男同士の固い絆、女性嫌悪（ミソジニー）³³⁾などは、張徹「陽剛」映画の特徴といえるものだろう。

重要な点はラストシーンにある。小楼が死の間際に、恋人の正芳はやってくるが、傷ついた小楼は彼女の元にはたどり着けずに死ぬ。一方で、最期に彼の頭の中をよぎるのは、玉楼との思い出であった。男同士の絆の固さが、女性との関係性を上回るばかりか、それを排除しているようにしかみえない映画の終幕は、ホモソーシャルという枠組みではもはや捉えられない、抑えられないセクシュアルな情念を象徴しているようだ。

ふりかえって、『紅伶涙』においては、羅香琦と秋漢堂の関係が、恋人ではあるが同志でもあるという点を先に指摘した。男旦は消失したが、二人の登場人物の「同志」関係は強化されているのである。ただし、羅香琦と比べると秋漢堂の存在感は相対的に後退していることも事実で、男旦ではなくなり性別の葛藤は存在しないものの、その「男性性」が単純に強化されているわけでもない。

一方、『紅伶涙』と入れ替わるように登場する「陽剛」な新武俠映画作品は、女性の後退と男同士の絆を前面に押し出していた。『報仇』も、いわば『紅伶涙』の同志関係を受け継ぎながらも、男女関係は回避して、ホモソーシャルな関係に重点が置かれている。

男旦、とりわけ相公の伝統は、原作小説や馬徐版の映画『秋海棠』における「欲望される客体」、あるいは「女性性」にある程度集約できるとすれば、『紅伶涙』における「男性性」は男旦の不在によって担保されており、むしろ男旦の伝統からは分断されている。しかし『報仇』における「男性性」は、直接の性的関係ではないにせよ固い男同士の絆によって支えられている。それは、陳凱歌の『花の生涯：梅蘭芳』における梅蘭芳と邱如白（齊如山）の義兄弟のような関係性を想起させもする。男旦の「女性性」が喚起する欲望とはまた違う意味での同性間の欲望関係がここにあるとすれば、男旦は消失したが、男旦と恩客との関係性が、形を変えながらも伏流として潜在し続け、それ

が張徹の新武俠映画作品として再びその姿を現したといえないだろうか。

おわりに

本稿では、1940年代の小説『秋海棠』を軸に、その主人公である男旦における男性性と女性性の問題、そしてそこに介在する欲望関係について、40年代当時の映画版及び60年代の香港映画『紅伶涙』を主な対象として、分析した。原作小説と映画『秋海棠』においては、男旦の男性性と女性性は相対的に表象され、それをめぐる葛藤は、欲望関係における客体と主体の間の揺らぎのなかで生じるものであった。伝統劇の中で女性役になりきる男旦には男性性をめぐる葛藤は見えないが、『秋海棠』にその葛藤が現れるのは、近代における生身の男性と彼が演じる「男旦」という人間模様をメタ演劇的に俯瞰する構造になっているからなのである。そしてその葛藤はもちろん、日中戦争という時代背景のなかで近代中国がコロニアル・マスキュリニティの文脈で男性性を再構築しようとしたこととも繋がっているだろう。

一方、60年代の香港映画『紅伶涙』ではもはや男旦は消え、男性性をめぐる葛藤も消失し、性的な欲望が希薄化した、義兄弟（同志）的な関係が前景化する。これはその後の新武俠映画におけるホモソーシャルな関係にも繋がる可能性がある。そこには男旦の特徴のひとつである女性性が排除され、男性性に特化された欲望関係の磁場が見いだせるのではないだろうか。張徹の映画作品をめぐるホモソーシャルな欲望関係については、引き続き検討していきたい。

【付記】本稿は、日本現代中国学会第67回全国学術大会（愛知大学 2017年10月29日）での口頭発表を元に、修正を加えたものである。

注

- 1) ここでは主に、高嶋航「『東亜病夫』とスポーツ：コロニアル・マスキュリニティの視点から」（石川・狭間編『近代東アジアにおける翻訳概念の展開』京都大学人文科学研究所、2013、所収）、同「『東亜病夫』と近代中国（1896-1949）」（村上衛編『近現代中国における社会経済制度の再編』京都大学人文科学研究所、2016、所収）、同「近代中国の男性性」（小浜正子他編『中国ジェンダー史研究入門』京都大学学術出版会、2018、所収。当該書の第10章に当たる）を参照した。
- 2) 近代における男旦については、田村容子『男旦（おんながた）とモダンガール：二〇世紀における京劇の近代化』（中国文庫、2019）が、京劇の現代化に伴って、「女性」形象の担い手が男旦から女優へと移り変わるさまを、俳優を取り巻く状況を中心に詳細に論じている。拙稿では、俳優そのものを対象とするというよりは、文芸作品における表象に焦点を当て、男性性と女性性の間に介在する欲望について考察していく。
- 3) 么書儀『晚清戯曲の変革』（人民出版社、2006年）。第三章「明清演劇史上男旦的興衰」を参照。
- 4) 同注3 なお台湾の作家・呉継文には、『品花宝鑑』における男性間の情愛を下敷きにした小説『世紀末少年愛読本』（1996年）がある。中国における男色文化については、他にスーザン・マン著、小浜正子、リンダ・グローブ監訳『性から読む中国史：男女隔離・纏足・同性愛』（平凡社、2015年）も参照。
- 5) 齊如山らブレインが、梅蘭芳が相公であったことをキャリア上の汚点と考え、隠蔽していたことについては、前掲么書儀（2006）の四（三）、またそれを踏まえた吉川良和『北京における近代伝統演劇の曙光』（創文社、2012年）の特に第七章「私寓制度と梅蘭芳の登場」を参照。
- 6) 『さらば、わが愛／霸王別姫』をホモソーシャルと曖昧なセクシュアリティの視点で論じたものに、晏

- 妮「性の境界線に立って『さらば、わが愛／霸王別姫』がある。四方田犬彦・斉藤綾子編『男たちの絆、アジア映画：ホモソーシャルな欲望』（平凡社、2004年）所収。
- 7) 許維賢『從艷史到性史：同志書寫與近現代中國的男性建構』台湾・中央大学出版中心／遠流出版、2015年。特に第五章「四面楚歌下の同志再現：李碧華と陳凱歌対梅蘭芳《霸王別姫》の改寫」を参照。
- 8) 邵迎建「『秋海棠』—淪陷区上海のシンボル」『中国研究月報』第60巻第5号、2006年5月、参照。また申曲への改編については拙稿「もうひとつの『秋海棠』—上海滬劇史の一断面—」（『広島経済大学研究論集』第35巻第4号、2013年3月）参照。
- 9) 結末はいくつかのバージョンがあり、病死（『申報』）、自殺（金城図書公司：1942）、過労死（上海文化出版社：1957）の3つに大別される（范伯群主編『中国現代通俗文学史』上巻、江蘇教育出版社、1999年：第十節「啊！46年塵夢，秋海棠！—兼論《秋海棠》的三個不同版本的結局」を参照）。
- 10) 前掲 邵迎建（2006）
- 11) 王徳威『歴史與怪獸：歴史・暴力・叙事 全新增訂版』麥田出版、2011年。第四章「粉墨中國」を参照。
- 12) 蘇濤『浮城北望：重繪戦後香港電影』（北京大学出版社、2014年）に収録の「《秋海棠》與《紅伶淚》：一株海棠，兩種風情」を参照。
- 13) 後述するように『紅伶淚』においては役名に微妙な変化がなされる。
- 14) 映画版『秋海棠』に焦点を当てた論考に後藤典子「映像作家、馬徐維邦と『秋海棠』に関する一考察：前景としてのメロドラマと背景化したポリティクス」（『お茶の水女子大学中国文学会報』29号、2010年）がある。
- 15) テキストは百新書店版（1945年）に基づく。また日本語訳は筆者による。
- 16) 秋海棠の最初の芸名である。
- 17) “夫人”も“娘子”も妻に対する呼称。
- 18) 京劇の演目。妓女蘇三が殺人の濡れ衣を着せられてしまうという物語。梅蘭芳の得意演目でもあった。陶君起編著『京劇劇目初探』中華書局、2008年、参照。
- 19) 廣野由美子『視線は人を殺すか：小説論11講』ミネルヴァ書房、2008年、参照。
- 20) 京劇の演目。李世民の忠臣である羅成が、齊王元吉に疎まれ、命じられて戦場で功遂げるも却ってなじられ、裏切られたことを知った羅成は失意のうちに戦場に戻り戦死する。前掲『京劇劇目初探』参照。
- 21) A→BはAからBへのパンショット、すなわちAからBへの視線とAの表情（仕草）を示す。
- 22) 『五幕七景大悲劇 秋海棠劇本』百新書局、1947年、参照。
- 23) 潮劇などの演目。穆桂英は『楊家將演義』に登場する武芸に秀でた架空の女性。美男子の楊宗保を半ば強引に夫にしてしまう。美しく強い女性の表象であり、『秋海棠』における羅湘綺の人物造型とは距離がある。
- 24) ただし、映画の後半部で羅香琦と梅宝の再会において、「羅成叫関」は親子であることを確認するための小道具として機能する。
- 25) 張次溪編纂、中国戲劇出版社、1988年、参照。元は張次溪（1909-1968）が1930年代に編んだものである。
- 26) 王安祈『性別、政治與京劇表演文化』台大出版中心、2011年、2頁。特に第一章「乾旦梅蘭芳：完美女性 雅正典型」を参照。梅蘭芳は性的欲望の対象となりえた「堂子」出身であるイメージを払しょくするために、雅でたおやかな女性像の造型に勤しんだことを論じる。一方、それは女性性の排除やそれへの葛藤を示すものではなかった。
- 27) 「思凡」をめぐる小豆の「男性性」をめぐる葛藤と、石頭の暴力によってセクシュアル・アイデンティティにある種の方向性が与えられた点については、前掲晏妮（2004）176-178頁を参照。ここでは、キセルはペニスの比喩である点、及び「思凡」における女性から尼僧（剃髪）への変化、小豆のセクシュアリティの変化（あるいは顕在化）の二重構造についても指摘されている。
- 28) 管見の限り、京劇では温如華（1947-）は58年に中華戲曲學校に入学している。その他、梅派の胡文閣（1967-）、劉錚（?-）がいる。
- 29) 王徳威『歴史與怪獸：歴史，暴力，叙事（全新增訂版）』麥田出版、2004年。第四章「粉墨中国」参照。
- 30) 趙衛防『香港電映史 1897-2006』中国廣播電視出版社、2007年。主に第三章を参照。

- 31) 張徹『張徹談香港電影』三聯書店（香港）、2012年、52頁参照。
- 32) イヴ・K・セジウィック著、上原・亀澤訳『男同士の絆：イギリス文学とホモソーシャルな欲望』名古屋大学出版会、2001年、参照。前掲『男たちの絆、アジア映画：ホモソーシャルな欲望』には、香港映画を扱った黄淑嫻「政治的な男たちの絆と香港女性」、韓燕麗「香港ノワールの英雄たち」が収録されているが、張徹作品におけるホモソーシャルな絆については、ほぼ触れられていない。韓氏はホモソーシャルな関係性を認めつつも、張徹自身が否定していることからホモエロティックな読みの可能性については等閑視している。
- 33) 映画では正芳との性的関係が描かれる一方、玉楼の妻の淫蕩ぶりを目にし、最終的には殺してしまう。また、玉楼との固い絆を象徴しているのが、小楼の宿泊先にまで大切に持参した玉楼との仲睦まじげな写真である。

(本学文学部准教授)