

田村容子著『男旦とモダンガール——二〇世紀中国における 京劇の現代化』——ジェンダー論の視点から

菅原 慶乃

はじめに

本書はすでに演劇研究者や文学研究者による詳細な書評が出されている。いずれの書評も、京劇の近代化という本書の中核的テーマにかんする優れた注釈として読むことの出来る内容である。本パネルの評者の発表では、それらの書評とは異なる視点、とくに二〇世紀の社会文化史という広い文脈において京劇が近代的ジェンダー規範をどのように型や演技、演出として取り込んだのか、それがどのような意味を持っているのか、そしてどのような課題を提起しているのか、ということを整理したい。

本書において、京劇におけるジェンダー規範の表現の変遷は「女優の登場をめぐる男旦の興亡史」ともいうべきテーマに沿って議論されており、序章「男旦はモダンガールをめざす」、第一章「清末民初の女芝居」、第二章「港からきた女優」、そして「終章 男旦とモダンガール」の四つの章において主要な議論が展開されている。他方、第八章では「たたかう女性像の系譜」という表題の下、革命

模範劇や革命バレエにおいてさまざまなタイプの女性像が類型化されていること、そしてそれが「革命」という目標にそって臨機応変に変容するという政治性について議論されている。

以下、この二つの軸にそって本書の主張を再構成してみたい。

一、男旦の興亡史

本書の冒頭では「女役の演じ手が男旦から女優へと移り変わったこと」が「二〇世紀の中国社会における女性観やジェンダー観の変遷を映し出す現象」であると位置づけられる。女優の台頭は男旦を消滅させるのではなく、男旦の演技や表象に大きな変化もたらした。では、男旦の近代的变化を惹起させた女優とは、どのような存在であったのだろうか。以下、本書で遍在的に議論されているジェンダー表象の話題を編年的に再編し、女優の台頭と男旦の変化について確認したい。

女優が舞台上上がることは一九一〇年代までには珍しいことではなくなるものの、京劇の本場・北京の演劇界においては「女優の

存在そのものが逸脱の意味を含んでいた」という(第二章、五八頁)。演劇界の構造において「女優」は男優に従属的な存在であり、男優の技芸には劣るものとみられていた。だからこそ、男優の演技が持つ規範性からの「変身」や「逸脱」が芝居的面白みとして劇評家たちの好意的評価を獲得したのだった(第二章、五八頁)。

それが一九一〇年代末頃より徐々に変化の兆しが現れる。とりわけ、女優を評する時に、女優の身体に固有の美が徐々に「発見」され、またそのような女優固有の「美しさ」を活かす演出が登場することにより、女優にたいする評価が変わってくる。たとえば、一九一〇年代後半以降、梅蘭芳に勝るとも劣らない人気を博していた女優・劉喜奎について、日本人の京劇評論家・辻暎花は「薄化粧の美」と評した(第二章、六三―六四頁)。また、伝統的な女形の演技の型の束縛を受けない「時装戯」が多く、女優の主な活動の舞台となったことも、「生身の女性の身体や容貌」が女優固有の美的価値になったことの現れであった(第二章、六六頁)。著者は辻暎花の劇評の例を挙げながら、「性別も含めて役柄と一体化した俳優の身体に注目する」(第二章、六六頁)、つまり男ではなく女であることとそのものが女優に見出された価値であったことを明らかにする。

一方、「女である」という女優の価値の「発見」は、女を演じる男旦にも変化をもたらした。例えば、纏足を表す「蹠」が廃止され、また新たな女性の型として「うたとしぐさ」や「たちまわり」のいずれにおいても優れた技芸を披露する総合的な型である「花衫」が登場した(「おわりに」、三五〇―三五二頁)。さらには、女優による時装戯の流行に対抗すべく古装戯が登場し、その中で男旦が女性服装の流行を取り込んだり、女優が時装戯で表現した方法とは別

のやり方で近代的な女性性を表現するようになっていった。著者はこれを「伝統劇の身のこなしによる「虚構の身体美」で勝負した(「おわりに」、三五〇頁)、と称している。

一九二〇年代に入ると、男旦が表現する近代的な女性イメージはより先鋭化していく。その一例として著者が注目するのが肌の露出である。小楊月楼は旗袍を身につけ肌の露出を多くすることで街のなかにいるモダンガールの要素を取りこみ(序章、一一―一五頁)、欧陽予倩もまた潘金蓮を演じる時に胸を露わにする演技を取り込むことで(終章、三二九頁)、近代的な女性表象を演出した。こうした現象を、著者は「二〇世紀の京劇の男旦は、男の身体をもって女を演じる方法や役柄を改革することによって、虚像としての自らを、同じく虚構の女性像であるモダンガールに近付けようとした」(「おわりに」、三五二頁)と結論づける。

他方、著者は女優と女優をまなざす観客との非対称的關係についても着目する。具体的には、女優という存在は観客にとつて現実的な欲望の対象であると同時に、そのイメージはメディアを媒介して流通し男性観客に消費された。こうして、女優に対する審美基準は、男性観客が男旦で表現された女性イメージを見る際のそれとは異なるものとして形成されていった(第四章、一四二―一四三頁)。こうした議論が、フェミニスト映画理論の古典でもあるローラ・マルヴィの「男性のまなざし理論」とも通底していることは指摘するまでもないが、観客のまなざしを持つこのような政治性については、評者もかつて議論したことがあり、著者と問題意識を共有できると考えている。拙著『映画館のなかの近代——映画観客の上海史』(晃洋書房、二〇一九年)では二〇世紀前半の上海における観客の形成

について理論と実証研究の双方から議論したが、そこから得られた結論は「観客」とはジェンダー的、文化的、そして階級的に大きな偏りを持った集団であるということだった。ここでいう「偏り」とは、具体的には新中間層の男性で識字層、かつ異性愛者であるというものだが、そのような属性は社会の主流文化の担い手であることと等価関係にあり、女優に対するイメージは概ねそうした集団の政治的まなざしにもとづいて創造されていた。肌を露出した女優の身体がエロティックなものなのか、それとも健康美の反映と見るべきか、という判断は常に映画ジャーナリズムの主な担い手であり、ジェンダー的にも階級的に限定された主流社会における「観客」によって下されていた。ここでは実存としての女性は概ね不在であり、不可視化されていた。したがって、本書において議論される、劇場における観客が女優にたいしてむけるまなざしが持つ政治性という問題は映画と映画観客との関係と共通の構造を有しているといえる。

二、女性像の類型化と変奏

次に、本書があつかうもう一つのジェンダー論的テーマである、革命模範劇における女優の型の議論について概観したい。主に第八章で展開されるこの議論は、革命模範劇と革命バレエにおける女性の役柄に着目して展開されている。革命模範劇における人物や役柄は基本的には京劇のコードに依拠しており、女性の場合主に髪型が重要なコードを表すという（第八章、二八七―二八九頁）。例えば、

革命バレエ版『紅色女子軍』では、主人公・吳清花が少女から女性革命戦士へと成長するにつれて、その髪型も少女性を象徴する「長髪・おさげ」から女性革命戦士を象徴する「短髪・おかつぱ」へと変化する。革命バレエ版『紅色女子軍』の演出には江青が直接関わったことを踏まえた上で著者はそれが「モダンガールから革命戦士へと転身をとげた江青をなぞらえるような、少女（おさげ）から革命戦士（おかつぱ）へのビルドアップ・ロマンを描くもの」（第八章、二九七頁）であると位置づける。他方、『沙家浜』において阿慶嫂の表象にみられる「長髪・おだんご」は、妻であり男性英雄に救済されるべき客体というその本来の役柄を越え、むしろ革命の主體的な担い手としての女性像を象徴するという新たな意義をもっているという。髪型によるコードの他にも、少女と革命戦士を分かち手がかりは重層的に埋め込まれている。たとえば、革命バレエ『紅色娘子軍』においては足を穿いたコログラフィックな表現が重要な演出としてあり、髪型や服装に加えて足の振り付け上の所作などがそれぞれに意味するものが絡み合いながら場面ごとに置かれた女性主人公の地位や心情が表現されている。

三、身体性をめぐって

以上、ジェンダーの観点から本書が議論する大きな二つの話題について概観したが、評者が興味をもった点は男旦や女優の身体性にかんする問題である。

本書では、近代における男旦は「男の身体をもって女を演じる方

法や役柄を改革することによって、虚像としての自らを、同じく虚構の女性像であるモダンガールに近づけようとした」と総評されている(三五二頁)。このことは、男旦という存在が近代的ジェンダー観の元に厳格に二分化されつつあった男女の性別規範の結節点であり、男旦の身体とはそのような近代的ジェンダー規範を伝播し強化する一つのメデイウムであったことも示唆している。メデイウムとしての男旦が媒介するのは男性のまなざしの持つ欲望に応答するような女性像だけではない。「男の身体」を持つ男旦は、近代的な女性規範を演じることを通じて、「男性のまなざし」という視座の正統性そのものをも媒介しているともいえるのではないか。

このことは、一九三〇年代の上海で起こった女性や女優の男装ブームと興味深い対比をなしているように思える。評者は論文「男装するモダンガール——映画『化身姑娘』シリーズと女性観客」(『アジア遊学』第二六七号、二〇二二年三月)の中で、二〇世紀前半の大衆文化において女性読者、女性の映画観客たちが頻繁に男装したことをとりあげ、この現象が男女を明確に二分し流動性を認めない近代的ジェンダー規範や、異性愛の完成形としての結婚にたいするなんらかの異議申し立てを含んでいることを指摘した。男旦のような男性の表象上の「女性化」と、男装ブームのような女性の表象上の「男性化」とが成しているこの奇妙な対照性をつきつめると、興味深い考察結果を得ることができるかもしれない。

ここで、シンポジウム当日の質疑応答で議論されたことのなかから、ジェンダー／セクシュアリティ研究と歴史性の問題について若干の紙幅を割き、方法論をめぐる一つの注釈として残しておきたい。近年とくにクイア研究の文脈で指摘されるように、過去の現象

を現在の視点からどのように評価すべきかという課題と、実証史的アプローチとの間にはしばしば齟齬が生じうる。シンポジウム当日に著者から指摘を受けたように、男旦の身体性が持つ近代的なジェンダー規範への従順さ、あるいは攪乱という評者の問題意識は、歴史の実証性を踏まえないという側面を持つかもしれない。他方で、実証史学の方法では常に不可視化させられるしかない事象を可視化するための方法論についても絶え間なく議論していく必要があると考える。

女優の身体性については、特に革命バレエ版の『紅色娘子軍』で主人公・吳清花を演じたバレエダンサーの薛菁華について触れておきたい。薛は身長が一七〇cm近くあったためにいわゆるプリマドンナ的な身体性からは逸脱していたものの、革命バレエではその大柄な身体が、力を強調した振り付けと見事に連動し、大きな存在感を發揮した。たとえば、こぶしを振り上げるような仕草は劇中何度も反復される。冒頭の被虐シーンでは薛の長い手足が舞台中央に置かれ、赤くフリルのきいた衣裳や強いライティングの演出も相まって、痛々しさよりもむしろ神々しい印象が勝る。革命模範劇における女性の髪型が表す役割規範でいえば、「おさげ」は少女性を表現しているが、薛菁華の堂々たる身体性によって「少女」は弱々しい存在ではなく、むしろ革命的精神を持つその強さが前景化されている。

このことは、一九三〇年代の「左翼映画」以来おなじみの、旧社会の封建的性別規範や資本主義によってもたらされた社会格差によって被虐されるか弱い女性像と鋭い対照関係にある。また同時に「一七年期」のプロパガンダ映画において農民や労働者男性の身体的、精神的逞しさが強調された演出の延長上に出現した表現であるとも

位置づけられるだろう。二〇世紀初頭、女性であることそのものに女優の価値が見出される一方で、文芸作品において弱き存在として徹底的な被虐の対象とされた女性表象は、ここに至って脱性別化された強き革命戦士へ昇華させられたと総括することができるだろう。