



Title	中国映画における分身の表象に関する史的考察：『舞台女優』（1987）を中心に
Author(s)	王, 玉輝
Citation	研究論集, 16, 173(左)-186(左)
Issue Date	2016-12-15
DOI	https://doi.org/10.14943/rjgsl.16.l173
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/63919
Type	departmental bulletin paper
File Information	16_016_wang.pdf



中国映画における分身の表象に関する史的考察

——『舞台女優』（1987）を中心に——

王 玉 輝

要 旨

本稿は、中国映画における分身の表象およびその歴史的展開について、欧米の映画理論とその他の諸言説に関わらせながら史的に考察することを課題とする。まず中国映画史を軸に、一九四九年までの民国期、一九四九年から文化大革命が幕を閉じる一九七六年までの共和国期、文革後から今日に至る改革開放期という、中国近現代史の流れに沿った三つの部分に分けつつ、中国映画における分身表象のそれぞれの相貌を捉え、その歴史的展開を描き出す。次に、中国の第四世代の監督黄蜀芹¹による『舞台女優』（人鬼情、1987）を取り上げる。本稿では、「重層的な鏡像と分身」、「反復と分身」、「フェミニズムと分身」といった諸点に絞りつつ、同作品を具体的に考察するが、このことを通して、中国映画史の研究分野において分身論の視点による映画史の再構築を目指したい。

はじめに

本稿の研究対象は中国映画における分身である。分身は時々「ドッペルゲンガー」と呼ばれるが、このドッペルゲンガー（Doppelgänger）という言葉はドイツ語に由来する。同じ人物が同時に複数の場所に姿を現す、あるいは自分がもうひとりの自分を見るといった現象を指すドッペルゲンガーは、超常現象のひとつと見なされる場合もある²。分身表現の手法はいつも文学の中に採用されている。『分身』（ドストエフスキー、1866。『二重人格』とも訳される）、『ダロウェイ夫人』（ヴァージニア・ウルフ、1925）など、分身を扱った作品は枚挙に暇がない。Slethaug（1993）は、「作家たちはよくその手法を用いて、自己内部における対立面の解決を重視して、男女の間にせよ特権階級と抑圧層の間にせよと指摘している」³。映画においてシュテラン・ライの『プラーグの大学生』（1913）、アルフレッド・ヒッチコックの『めまい』（1958）、

クシシュトフ・キエシロフスキーの『ふたりのペロニカ』(1991)など、映画作家たちがドッペルゲンガーあるいは分身を扱った作品を撮っていることは周知のとおりである。また、西洋に限らず、中国の文人なども分身について多くのものを書いた。中国には魂が身体から分離して単独で行動するといった「離魂病」の伝承があり、東晋時代の『搜神後記』にもこのような話が載っている。中国の映画においても、分身に関する映像表現はスクリーン上に絶えず反復される。1930年代の『姊妹花』(1934)、『深夜の歌声』(夜半歌声、1937)から1980年代以降の『舞台女優』、『さらば、わが愛』(霸王別姫、1993)、『たまゆらの女』(周漁の火車、2002)、『ふたりの人魚』(蘇州河、2000)、また『緑茶』(2003)、『安娜與安娜』(2007)、『二次曝光』(2012)まで、多くの映画で分身に関する表現が見られる。

1. 先行研究および問題提起

1.1 先行研究

分身に関する研究は重要な課題として、これまでも、多分野にわたり多くの研究がなされてきた。例えば、オットー・ランク (Otto Rank) の『分身——ドッペルゲンガー』(有内嘉宏訳)、神田龍身の「物語文学と分身(ドッペルゲンガー):『木幡の時雨』から『とりかへばや』へ」、魏浦嘉の『大江健三郎の作品における分身(ドッペルゲンガー)』、クレマン・ロセの『現実とその分身——錯覚にかんする試論』(金井裕訳)、大石和久の『鏡の中の師と敵:黒澤明と分身の主題』、小河原あやの「映画映像の分身性——ジャン・ルーシュ監督『北駅』を中心に」など、精神分析学であれ、文学であれ、芸術学であれ、多くの文献において分身に関する分析が見られる。以下に、特に本研究に関連すると思われるものを中心に、数点挙げておく。

精神医学

藤縄昭は古典的なドッペルゲンガーという概念をまとめ、その現れ方を具体的に述べた。「典型的なドッペルゲンガーは、

- ・目の前数十センチないし数メートルのところ、あるいは側方に、はっきりとした自己自身の像が見える。
- ・多くは動かないが、ときには歩行、身振りに合わせて動作する。
- ・全身像は少ない。顔、頭部、上半身などの部分像が多い。
- ・一般に、黒、灰色、白などモノトーンであることが多い。
- ・平面的で立体感を欠き、薄いという場合もあれば、ときにはゼラチン様ないしガラス様に透明な姿で見えることもある。
- ・自己像は自己自身の姿とかならずしも似ておらず、表情が異なったり、衣服が異なったり、さらには若かったり甚だしく老けて見えたりすることもある」⁴。

どのような姿をとって現れても、臨床精神医学において重要なのは、その人物像が自分自身の像だということである。映画においても、そういった「自分自身の像」としての分身の表象がしばしば登場する。

内心的分裂としての分身

精神分析家オットー・ランクは『分身——ドッペルゲンガー』の中で、分身についての精神分析に関する理論を文学作品の分析の中に応用している。この本は五部構成である。「第一章 問題定義」「第二章 文学にみる分身像」「第三章 詩人たちの実像」「第四章 影・鏡像などにまつわる民間信仰」「第五章 分身の意味作用と表現形式に関する精神分析的解明」以上の五章について取り上げた。オットーの主張は、分身を内的な分裂と投影を生む心理的状況として解釈することにある。「確かに、分身の解明には、「心的分裂が分身を造る」とか、分身は「内の分裂の投影」に相当し、分身の創造は、たとえ「出会いの不安」を犠牲にしても、「自我コンプレクスから生まれる恐怖」が、「内心のひそかな、常に抑圧された欲望を実行する」、「分身というおそろべき化け物を形づくる」のである。分身のこのような形式上の意味作用を確認したいまようやく、あの内的な分裂・投影を生む心理的状況と態勢との理解を目指す、本来の問題が提起される」⁵。「分身」とは「心理的事実の機能表現」であることがわかる。本研究はこの視点を受け継いで、映画における内心的分裂も分身表現の一つとして、研究対象に入れる。

文学における分身

山下武は「『離魂病』が早くから日本人の間で知られていたことは『源氏物語』の「夕顔」の章に六条御息所の「生霊」として登場することでもわかる。明治に入っても三遊亭円朝の作に『離魂病』があるが、森鷗外の『分身』をはじめ泉鏡花や芥川龍之介が多重人格を競って取り上げ作品化したのは、現代人こそ複雑な深層心理をかかえているからにほかならない。そこで明治期から現代に至る日本文学の作品中から生霊もしくは多重人格をテーマにした小説を選んで検証し、読者の作品鑑賞の便宜に供することとした」と述べた⁶。日本文学において、分身をめぐる描写は長い歴史を持っている。

映画における分身

川崎公平は黒沢清監督の『ドッペルゲンガー』について考察した。人物が自らの分身に付き纏われてしまうが、最終的な局面において、分身はそのオリジナリティである人間に準拠せず、「根拠なき分身」として登場するようになり、周囲の者からもそのことを訝らずに受け入れられたと、川崎は指摘する。同論考は、『ドッペルゲンガー』における分身の表象を「交代」と「並置」とにひとまず分類するが、再度の「交代」という第三のものにおいて、『ドッペルゲンガー』は「根拠なき分身」という存在論的な局面に到達していることを力説する⁷。

1.2 問題提起

まずは、『舞台女優』における分身表象を考察するが、主に俳優と鏡のイメージをめぐる、ジル・ドゥルーズの「結晶イメージ」についての理論を用いて分析を試みる。しかし、『舞台女優』における三人（ストーリーのモデルとなった実在の人物裴艷玲、主人公の女優の秋芸、裴艷玲が演じる役柄の鍾馗）の関係はジル・ドゥルーズの「結晶イメージ」という概念から逸脱するところがなくもない。また、『舞台女優』は中国で最初の「フェミニズム」映画とされている。したがって、「結晶イメージ」に関する理論とは別に、フェミニズムの視点から検討することも必要だと思われる。本稿では『舞台女優』における「フェミニズム」と「結晶イメージ」の関係あるいはせめぎあいを考察する。

2. 中国映画における分身表象の変容

ここではまず、一九〇五から一九四九年までの民国期、一九四九年から文化大革命が幕を閉じる一九七六年までの共和国期、文革後から今日に至る改革開放期という中国映画史の三つの時期における分身の表象が、それぞれどのような相貌を帯び、いかなる変容を見せてきたかを簡潔に整理しておく。

第一時期 民国期映画における分身表象（1905—1949）

中国映画における分身の表象は、1930年代から現れている。演劇『貴人與犯人』を翻案した鄭正秋監督の『姊妹花』（図1）で、女優の胡蝶は「大宝」と「二宝」という性格が全く異なる二役を同時に演じている。「大宝」と「二宝」は姉妹というより、むしろ社会的境遇によって地位、人格が多層的に分化した人物であるといった方がより適切だと思われる。この映画はモンタージュの手段を通して、全く異なる主人公を一つのシーンに取り入れていた。



図1



図2

また、馬徐維邦の『深夜の歌声』（図2）では孫小鷗と宋丹萍が分身の関係にあることも明ら

かである。この映画は「孤独」や「悲惨」、「恐怖」といった雰囲気を終始漂わせており、ロベルト・ウィーネの『カリガリ博士』（1919）やカール・テオドル・ドライヤーの『吸血鬼』（1932）を思わせたりもする。ドイツ表現主義の映画のコードでもある光と影の対立といった要素も、この作品から窺える。

第二時期 共和国期の映画と分身表象（1949—1976）

1949年から19世紀80年代にかけて、中国映画は共産党指揮の新時期に入った。その影響を受けたこの時期の映画は、政治と緊密な関係にある。この時期の映画史は「十七年映画」と「文革時期」という二つの時期に分けられている。全般的にはこの時期の主流映画は意図的に分身のような題材を避けていたようだが、しかし、革命映画とも呼ばれるこの時期の作品において、より隠蔽的な手法によって、あるいは倒錯的なかたちによって、分身なるものは出没していたように思われる。

第三時期 改革開放期の映画における分身表象（1976— ）

第四、第五世代——鏡像と「分身」

文革が終焉した一九七六年から、とりわけ1980年代以降、改革開放の新時期を迎えた中国映画は、新しい発展を遂げてきた。特に、第四、第五世代の監督によって制作された作品が次々と出現し、分身を扱った映画も続々と登場する。その分身表象において顕著に現れるのは、人物とその鏡像の並置である。例えば、『舞台女優』の秋蕓（図3）、『さらば、わが愛』（図4）の程蝶衣、この二作の人物像に鏡像となる分身がつきまとっている。



図3 実在する京劇女優裴艷玲が演じる芝居の人物＝鐘馗と映画の人物＝秋蕓（『舞台女優』）



図4 鏡像としての程蝶衣、段小楼、袁四爺（『さらば、わが愛』）

しかし、この並置を深く分析すれば、人物と鏡像の交錯と混合という読み取りもできる。例えば、秋葉と程蝶衣時にはもはや自らの鏡像が分けられないほど一体化してしまう。

第六世代——消去されたものとしての「分身」

もし第五世代の監督がまだ鏡像としての分身にとどまっているというならば、第六世代の映画は単なる鏡像から離脱する分身の表現を探り始めたといえる。これらの映画において、人物と消去された分身という二つのイメージの交替が行われる。一つのイメージが提示されるときに、もう一つのイメージは潜在的なものになる。つまり、第五世代の作品に見られた「並置」がオリジナルとコピーの関係をなすというならば、近年の第六世代作品においては、分身はオリジナルから独立し、コピーとオリジナルの境界線が曖昧になる。『月蝕』（1999）や『ふたりの人魚』（2000）、『緑茶』（2003）などが例として挙げられようが、ここでは主人公の分身なる者は現実世界から消える存在となり、それを探し出す過程が作品の物語をなす。これらの作品には、カレル・ライスの『フランス軍中尉の女』（1981）やチェシロフスキの『ふたりのペロニカ』（1991）にも通じるテーマと表現が見られ、消去された分身、そしてそれを探す「旅」が中心的内容となっている。

近年見られる多元化した分身表象（2010— ）

近年、映画作成技術とコンセプトのイノベーションにもとまって、分身のテーマにかかわる作品は新たな相貌を見せている。林愛華の『安娜與安娜』では、上海の安娜とシンガポールの安娜が同時に存在するが、絶えず交流し交換する（図5）。



図5 上海の安娜とシンガポールの安娜が同時に存在するシーン（『安娜與安娜』）

李玉の『二次曝光』では、作品の前半と後半が異なるスタイルで展開し、人物像やナラティブも互いに矛盾するまま提示される。近代化が急速に進んだ現代中国社会において、主体の分裂あるいは多層化がより複雑なものとなりつつあるのは、これらの映画に共有されているように思われる。

3. 『舞台女優』について

中国映画史の中で様々な映画作品に現れてきた分身は、その現れ方も当然様々である。そこで本稿はさしあたり、ひとまず中国の第四世代の監督にあたる黄蜀芹の『舞台女優』⁸を中心に据え、具体的に分析を試みる。この映画の中では多くの鏡像が用いられ、力強い分身表象が見られる。さらにこの映画自体は舞台俳優を主役としている。実在する京劇女優裴艷玲が台本の制作にも加わり、秋芸は映画の中で鍾馗という役を演じる。これはまさに映画に対する新たな切口を提供してくれる。また、中国ではこの映画は最初のフェミニズム映画とされている。こうした点を踏まえて本稿では主に具体的な映像や場面に絞って、「重層的な鏡像と分身」、「分身と反復」、「分身とフェミニズム」などの角度から具体的に「分身」を分析してみる。以下、この映画における「分身」に関する表現の事例を検討していく。

3.1 基本的な概念の説明

考察の手がかりを得るために、先に本稿における五つの呼称を説明する。ここで確認しておくのは「本体の秋芸」「女性性の秋芸」「男性性の秋芸」「現実生活の中の秋芸」「舞台の上で俳優を演じる秋芸」という五つの呼称である。

「本体の秋芸」という概念は人として移り変わる現象の根底にある不変の実体である。本体の秋芸は本当の姿と形だけであり、人間社会からの影響を全然含まないものである。論述の便宜上、一応ここでは「本体の秋芸」と呼ぶことにする。

「女性性の秋芸」は女性であることの認識と自覚は秋芸にはある。ラストシーンのセリフ（「私はすでに嫁いでいるよ…」）もこのことを現わしている。

「男性性の秋芸」という概念は女性としての性格を抜け出し、一生懸命鍾馗という男性役を演じることは秋芸の男性性を現している。鍾馗は彼女の男性性の分身にとって一番重要なキャリアである。

「現実生活の中の秋芸」は現実世界での人々と変わらない、現実中の秋芸は男性性と女性性の性格を両方とも帯びている。二つの側面は交代反復の関係にもある。それについてはまた詳しく論じる。

「舞台の上で俳優としてキャラクターを演じる秋芸」という概念は、舞台上で様々なキャラクターを演じた秋芸は女性性がまったく混じっておらず、純粋な男性性を帯びている。こうした男性性は秋芸が俳優として初めて演じた「趙雲」、およびその後の「諸葛亮」、「関羽」、「鍾馗」といったキャラクターから読み取れる。

本稿はこうした点を検討するために、秋芸を分身の存在として出発点に据える。『舞台女優』において、身体的な外見や行動の過剰さを排し、人間とそっくりそのままの存在を他者として出現させることはいかにして可能になるのか。

3.2 重層的な鏡像・分身

映画の中で鏡像はおそらくもっとも分かりやすい分身の表現方式である。鏡像化によって、秋葉はふたりに分かれる。すなわち、鏡の中の虚像の秋葉と現実生活の中の秋葉である。以下四つの方面から説明を試みよう。

まずは、人物と、鏡などで映るその鏡像という、映画でもっともよく見られる事象を検討する。

鏡の中の虚像

しかしながら、この映画における分身の表象は、「主体と鏡像」の関係にとどまらず、より一層の複雑性をもつ場合もある。



図6 鏡の中に秋葉の女性像

『舞台女優』の中で秋葉と鍾馗は一種の「異体同心」の関係を保持している。本映画には頻繁に大量の鏡像の画面が出てくるが、我々はその多くの鏡像に一つ顕著な特徴を見いだすことができる。鏡の中に秋葉の女性像が現れるとき、往々にして画面にはただ鏡の中の虚像のみが映し出される、ということである。例えば、幼少時の秋葉の鏡像や、県立の劇団で張先生の歓心を得るためひそかに化粧する鏡像などであり(図6)、画面にはただ一つ鏡の中の虚像のみが映し出され、鏡の前にはいかなる人物の実体も存在していない。鏡そのものはフレームがあるため、観客は一目でそれが鏡像だと識別することはできる。

役を演じる秋葉の鏡像

しかし、秋葉が演じるキャラクターは鏡像に出る前に、映画は必ず同じような実在の人物の存在を提示する。例えば、鍾馗に関係するあらゆる鏡像シーンにおいて、秋葉が鏡の前に座って化粧をしているときにしろ、終演後化粧のままで鏡の前で休憩しているときにしろ、鍾馗の鏡像の前には実体である役者の秋葉が座っている。まさにこの実体の参照物によって観衆は初めて、どれが鏡像の鍾馗であり、どれが役者の秋葉であるかを判別できるのである。したがって、女性である秋葉の鏡像が現れた時には鏡像はまだ機能上の反射作用の域を脱しておらず、

分身はまだ現れてはいない。しかし、鍾馗の身体が現れた時になって画面にはこれに伴う鏡の前の本体が現れ、分身の表象がようやく出現する。しかし、監督は明らかに、この手の簡単な鏡像表現には満足しておらず、さらに一步進んだ映像表現の複雑化に従って、分身の表象をさらに高みに推し進める。

鏡の迷宮

『舞台女優』において鏡像の表現は複雑なやり方も存在する。「異体同心」である秋芸と鍾馗は共同して虚と実の二重個体の視覚主題と叙述方式を演じている。ドゥルーズは「鏡の迷宮」に関して、次のように論じている。「『上海から来た女』の中の有名な鏡の迷宮においてであり、そこで識別不可能性の原理はその極みに達する。これこそ完璧な結晶イメージであり、増殖する鏡が二人の人物の現働性を奪ってしまい、彼らはすべての鏡を割り、たがいを間近に見だし、殺しあうことによってしか、自分の現働性を回復できないだろう」⁹。本映画においても、秋芸が鏡の前に座っている画面が出てくると、鏡の迷宮も出てくるといった場面が示すように、ドゥルーズの指摘した点に似たような描写が確認される。秋芸と鍾馗との二つのイメージが一時的に区別がつかなくなり、潜在と現実も区別できなくなる。「人とその影とは、連帯関係にあることをやめてしまうのだ。両者の相違が鏡の前ではっきりした形をなす結果、像は勝手に振る舞うに至り、最終段階では、もはやひとつの視覚現象としてではなく、威嚇的な競争相手として感じ取られるほどになるのである」¹⁰。ここで断っておきたいのは同じ鏡の迷宮の設置であっても、表現方法は全く異なる、ということである。その理由として、一つには不安感がおかれていることにより、まさに中国本来の伝統的な思想¹¹も無視できないことが挙げられる。この映画は主人公が鏡を割るシーンが設置されていないのはその影響を受けているのだろう。もし鏡が割れたら、自分と鍾馗という表象との決裂も明らかになる。そのため、これは本映画において、監督が分身を使用する意図ではないだろう。映画ストーリーの展開につれて、監督がここで演出したいのは「分身」に対する恐怖感ではなく、逆に秋芸が鍾馗を演じることに夢中になっていることだと観客たちは気づいてくる。これはちょうど映画の最後のシーンに合致している。秋芸は「苦労は大丈夫、逆に気持ちはすっきりだわ。私はすでに嫁いでいるよ。この舞台に。後悔はしない…」と鍾馗に言っている。

オーバーラップ

本映画において潜在と現実とは鏡像によって切り替えられている。映画の冒頭に際立った、「オーバーラップ (overlap)」がある。この「分身」的なオーバーラップに観客が幻惑されてきたのは明らかだろう。秋芸と鍾馗は同じ姿勢で鏡の前に座っている。その後、パンショットが一周し、引き続き画面はオーバーラップしはじめる。二つの映像の形態的類似の度合いが、視覚的な混乱を起こし、一体誰の体なのかが分からなくなる。それはオーバーラップに

よる二つの映像の溶解的な重ね合わせの効果である(図7)。このシーンにおいて、秋葉と鍾馗はだれかということを識別できない、二つの映像の形態的類似の度合いによって、ここでは「分身」の表象が出現するだろう。



図7 二つの映像の溶解的な重ね合わせのシーン

3.3 反復・分身

以上、本作品における分身の表象について、具体的な場面を持ち出して検討した。しかし、この映画は単に分身の主題を表現しているだけでなく、反復の面も含んでおり、分身にかかわる別種の様態も提示しているのである。以下、反復の点に絞りつつ、作中の分身の現れ方を三段階に分けて分析していく。

同じシーンの反復

前半部分で出現した内容が、後半に再び現れ、反復の主題が強調されていた。似ているシーンが繰り返し現れる。

「脱穀場」は秋葉の人生選択にとって一番大事なところであろう。子供の秋葉は母と他人の不倫の場面を何気なく目撃した後、動転狂奔する。成年の秋葉が張先生と「脱穀場」で愛を取り交わしたのち、駆け出していくという同じようなシーンにおいて、どちらも秋葉が走っている途中で、転んでしまう。違うのは子供の秋葉は父から慰めを得るが、成年の秋葉は張先生と離別してしまうという点である。張先生との初恋に敗れたことから、秋葉はもう一度アイデンティティ認知の混乱に陥る。その後、秋葉のアイデンティティに対する認知も識別不可能になるだろう。なぜかという、秋葉は一般の女性と同じように、結婚、出産の道を選んだと同時に、舞台上に復帰し、「鍾馗」という男性役を演じるからだ。これは映画の最後に現われる秋葉と鍾馗との直接的な対話の伏線になっている。多くの挫折を経験してきた秋葉はすでに分身の合体になっている。現実世界では、秋葉は「妻」、「母」、「娘」といった役をつとめており、女性性の面を引き受けるが、それに対し、舞台上、もしくは精神面では、秋葉は男性役を演じ、男性性の面を引き受ける。現実中の秋葉と舞台上の秋葉は本体秋葉の異なる側面にすぎない。その意味では、男性性を帯びた秋葉というより、むしろ秋葉はそこから新しい女性に生成しているのだ。



図8 類似のシーン

もう一つの反復のシーンはより深い意味を持っている。映画の冒頭で、秋芸がローラー台の上に横たわって、友達の「二娃」が丁寧に彼女の額に吉祥あざを刻んでいるとき、隣で二人の仲間が鏡をもって秋芸に見せている。映画の後半で、類似のシーンが再び現れる。鍾馗と彼の従者と一緒に嫁いで行く妹を送る時に、隣で二人の仲間が同じく鏡を持って鍾馗に見せている(図8)。まず、カメラを正反対の方向に回して、二つの鏡に映る鍾馗のシーンを撮影する。それから、固定のレンズを用いて二人の仲間が鏡を持ち上げながら鍾馗の両側に立つシーンを撮る。ここで呈した画面はローラー台のシーンと異なり、第四番目の人物が出てきていない。すなわち、今度は、「二娃」という四番目の人物が登場しないのだ。同じシーンの反復には異なるファクターが含まれている。分身表象とフェミニズムが結合する点はまさにこの映画の優れているところだと考えられる。「二娃」の登場と不登場は映画に隠れているフェミニズムに合致している。分身としての鍾馗はすでに男性に頼らず完全に独立した個体になっているといえよう。



図9 鍾馗と秋芸二人が同時に並置するシーン

映画のラストでは鍾馗と秋芸二人が同時に現れ、並置するかたちで「会話」を交わす。(図9)。鍾馗は秋芸に話す。「私はあなたで、あなたは私です。あなたは私から離れられないし、私もあなたから離れられない」。ここで分身の関係が明らかになる。二人はそれ自体異体同源の分身としての存在である。「しかしあなたは女だ! (略) 男は鬼としての私を演じることを嫌がっている。あなたは女性として、私、鍾馗を演じた、ごくろうさま」。このシーンこそフェミニズムの主題が打ち出された部分であろう。

交代と反復

鍾馗の鏡像を例にとって見れば、五種類の登場形式に分かれている。それぞれ鏡像の鍾馗、幻の鍾馗、画像の鍾馗、俳優が演じる鍾馗、実体の鍾馗である。五種類の表現形式は順々に登場し、互いに呼応している。すでに鏡像の鍾馗に言及したが、これから幻の鍾馗から分身について見ていきたい。分身としての鍾馗は映画の中で六回にわたって登場した。そこには、「交代」という最も基本的な表現方法が用いられている。

鍾馗の登場は終始秋葉の人生と緊密に繋がっている。現実中の秋葉は肉体の苦痛を受けているが、秋葉の内心の苦痛は幻の鍾馗によって演出される。現実中の秋葉の鬱積は鍾馗の声によって発されているので、現実の秋葉と幻の鍾馗は異体同心の関係にあり、ただ肉体と精神という異なる次元の表現にすぎない。

自己アイデンティティに対する認識の反復

秋葉の自己アイデンティティ認知の反復過程は、実に幻の鍾馗の分身にそれぞれ対応しており、女性性→男性性→女性性→男性性と女性性の混同、という諸段階を辿っていく。映画の冒頭で子どもの秋葉が吉祥あざを刻まれたシーンは、秋葉の愛らしさが表れた場面だった。また、舞台上では母の女性姿に興味を持つ。そういう点は秋葉の女性性の表現である。子どもの秋葉の性格の転換は母の不倫に因んでいる。それにとまって仲間も次第に彼女のもとを去っていく。それをきっかけに女性性が変わり、心強い男性性に転換していった。そのため、つぎのシーンに出てきた秋葉はすでに辮髪なしの姿であった。張先生の登場によって、秋葉は再び自分の女性性に疑いを感じ、張先生の愛を得るために、自分の女性像を取り戻すために、秋葉はあらためて鏡に向き合い化粧し始めたのだ。女性姿である秋葉がもう一度登場し、秋葉は女性性にもう一度復帰した。初恋に敗れた、結婚の不幸などの原因で、秋葉は男性性と女性性の性格を合わせ持つことになる。以上が、秋葉が女性から新たな女性を生成する過程であると言えるだろう。

3.4 分身とフェミニズム

鏡像分身であれ、反復される分身であれ、その中には「フェミニズム」という主題が含まれている。すでに言及したように、フェミニズムの表現は秋葉が男性役を演じる点において言うだけではなく、より重要なのが作品の表現の仕方にも現れているということにある。分身に関する映画では、人物とその分身が性別も外見もほぼ同じような設定が多いのだが、この映画では女性性の秋葉と男性性の鍾馗が同時に織り込まれているので、分身の表現はよりいっそう複雑になる。それによってジェンダーに関する話題が自然に出てくる。

中国の最初のフェミニズム映画とされている本映画には、たしかに強力なフェミニズム表現を含む画面がしばしば見られる。秋葉の性格形成には以下の重要な要因が考えられる。まず、

幼いころから母親の演じる役の影響を受けている。それに母と芝居団の人との不倫のために、秋蕓は仲間たちからの差別を受けていた。これも知らないうちに母が演じた女性役に対して反感と抵抗を生じさせている。つぎに、父の影響も受けてきた。秋蕓は負けず嫌いで意地っ張りの気風があり、父親の訓練の下で徐々に男性気質を身につけた。最後に、鍾馗の影響も看過できない。映画の中で、鍾馗はいつも秋蕓を離れることなく、後ろについていた。逆にいうと、鍾馗に対する恋こそが、彼女に前進の力を与え、最終的には自分の一生を舞台に捧げるに至ったのである。



図 10 強力なフェミニズム表現を含むシーン

現実生活で、妻としてまた母としての彼女は夫からいかなる配慮も援助も得られず、逆に夫はずっと一種のアリバイ的にいるだけの状態になっている。ここで、ある二人の人物がこのような状態にいることに言及しなければならない。一人は秋蕓の夫であり、もう一人は秋蕓の実の父である。秋蕓の父親は映画の中で何回も登場するが、画面は父親の顔のクローズアップを一度も映したことがない。中国の第五世代の監督張芸謀の『紅夢』（大紅燈籠高高掛、1991）における、殿様としての役割の表現に同様の表現方式が使われている。そこでここに分身表象中のフェミニズム表現という興味深い問題が出てくる。映画の最後で鍾馗は言う、「私はあなたで、あなたは私です。（略）しかしあなたは女だ！」と。「わたし」と「あなた」との等価性である一方、男の「わたし」と女の「あなた」との不等価性も存在し、分身とジェンダーの絡み合いがあるのだ。

おわりに

本稿は、『舞台女優』における分身表象をめぐる、「結晶イメージ」の概念を用いて分析してみた。また、「結晶イメージ」的事象にジェンダーの問題が絡んでいることにも触れた。本稿でまだ十分に検討できなかった事象もある。例えば子供の頃からずっと秋蕓につきまとっている愚者のイメージは、わずか三回登場（子供の秋蕓と二娃が小川でけんかするとき、秋蕓が繁華街で男性と誤解されるとき、名声を得た秋蕓が帰省するとき）するだけだが、彼は秋蕓の芸

術人生というでこぼこ道の日撃者だ。また「後脳勺」¹²というイメージで出てきた実の父は、映画のなかではずっと不在と感じられていたが、実はこの人物も終始黙々と秋芸のそばにいる。本作品における分身の表象を考察するにあたっては、上記の諸点にも注意を払うべく、さらなる検討を施すに値する。これらの点に関する分析は今後の研究の課題としたい。

(おう ぎょくき・言語文学専攻)

注

- ¹ 監督の黄蜀芹(ホァン・ショーチン)は、中国第四世代を代表する監督の一人として数えられている。1959年に北京映画学院の監督科に入学した。1964年に卒業した後、上海映画製作所に配属される。1979年から2004年まで多くの作品を発表した。『舞台女優』は中国で最初の「フェミニズム」映画とされている。
- ² 羽仁礼『超常現象大事典』「ドッペルゲンガー」超常現象大事典、羽仁礼、成甲書房、2001、p. 51。
- ³ Gordon E. Slethaug, *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993. p. 2.
- ⁴ 藤縄昭「自己像幻視とドッペルゲンガー」『臨床精神医学』、1976年12月号、p. 23。
- ⁵ オットー・ランク『分身ドッペルゲンガー』、有内嘉宏訳、人文書院、1988、pp. 104-105。
- ⁶ 山下武『20世紀日本怪異文学誌——ドッペルゲンガー文学考』、有楽出版社、2003、p. 23。
- ⁷ 川崎公平「根拠なき分身——黒沢清『ドッペルゲンガー』における断続の諸相」『映像学』、No. 83、pp. 25-42。
- ⁸ 『舞台女優』は中華芸道についての作品である。1950年代、子供時代の秋芸はひそかに京劇を学んでいた。だが父親は女優である妻の浮気に衝撃を受け、秋芸が役者になることを反対した。しかし京劇に夢中になっている秋芸は、学ぶことを諦めない。父親はやむなく彼女に男性役を演じる技術を教えた。秋芸は公演を見た県立劇団の張先生の目に止まり、県立劇団に加入した。1960年代、張先生の下で学んだことで、秋芸はすぐに一流の俳優になった。しかし、劇団に入った秋芸は張先生と道ならぬ恋に落ちた。秋芸の将来のために、張先生は劇団を離れた。有名になった後に、秋芸は他人からの嫉妬、風刺、噂、誹謗を受けた。「文化大革命」のために彼女は劇団を離れ、不幸な結婚生活を抜け出せずにいた。「四人組」を粉碎された後、秋芸は舞台に戻り、一生を舞台に捧げる決心をする。
- ⁹ ジル・ドゥルーズ『シネマ2時間イメージ』、宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳、法政大学出版局、2007、p. 99。
- ¹⁰ サビーヌ・メルシオール＝ボネ『鏡の文化史』、竹中のぞみ訳、法政大学出版局、2003、p. 274。
- ¹¹ 「覆水盆に返らず」という故事成語の意味が示すように、一度してしまったことは取り返せない。
- ¹² 本映画のなかで秋芸の実の父は何回も登場したが、しかし画面は終始顔のクローズアップを提供していない。また秋芸は父のことを後頭部を意味する中国語の「後脳勺」という名前をつけて呼んでいる。