The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	台湾文化としての歌仔戯をめぐる研究 : 見せる/見られる女性の身体と演技を中心として
Author(s)	張, 懐文
Citation	大阪大学, 2015, 博士論文
Version Type	
URL	https://hdl.handle.net/11094/53881
rights	
Note	やむを得ない事由があると学位審査研究科が承認したため、全文に代えてその内容の要約を公開しています。全文のご利用をご希望の場合は、大阪大学の博士論文についてをご参照ください。

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

様式３

論　文　内　容　の　要　旨

氏　名　（　張　懐文　）	
論文題名	台湾文化としての歌仔戲をめぐる研究 － 見せる/見られる女性の身体と演技を中心として－

論文内容の要旨

歌仔戲は、唯一台湾で生まれ育った「伝統戲曲」である。日本の宝塚歌劇のように、男性の役を演じる女性役者、つまり〈男役〉の存在が演出の特徴となる。1890年代頃に台湾の宜蘭県で大衆娯楽として興った。歌仔戲は、劇場で上演されるだけでなく、1950年代以降、各種メディアによって上演されることで、より多くの観客を獲得してきた。しかし、歌仔戲は「台湾語」という方言で上演されるため、あまり重要視されてこなかった。

歴史的発展を概観すると、歌仔戲は、戦後中国の「伝統戲曲」の系譜に位置づけられ、伝統衣装で中国の歴史的空間を表現する演劇であると認識されている。作品のジャンルには、中国「伝統戲曲」の「唱（うた）・念（せりふ）・做（しぐさ）・打（たちまわり）」などの技能が重んじられ、伝統的な衣装を身に着けて上演される伝統的な「古冊戲」（ゴセィヒ）と、ポップ音楽や西洋的な衣装と楽器を取り入れた、「古冊戲」より現代的な演出の「胡撇戲」（オペラヒー）という、２つの種類に分けられている。とりわけ「胡撇戲」は、ラブストーリーを作品の中心とする特徴があり、それが女性の観客から大いに支持を得ている。

1980年代を境に政治上の台湾意識の台頭と伴い、女性文化としての歌仔戲は台湾文化として再認識されるようになった。それ以降、歌仔戲は学術上膨大な研究成果を収めている。しかし、フェミニズム理論によれば、文化は男性的領域に属するものである。歌仔戲はサブカルチャーの女性文化として成り立っているのに、なぜ台湾文化として認められるのか。この点について、歌仔戲の言説では女性役者の重要性が見落とされていると、先行研究によっても指摘がされているにもかかわらず、先行研究では一切言及されていない。

また、歌仔戲は「伝統戲曲」であると言われながらも、その域からはみ出た部分、すなわち「胡撇戲」が明らかに存在している。「胡撇戲」は、歴史的に女性役者の活躍と関連しており、現在でも祝祭演劇としての外台歌仔戲の中核である。歌仔戲が「伝統戲曲」であるという位置づけのなかで、「胡撇戲」がいかに「伝統戲曲」として消化されるのかは、不明なままである。

さらに、テレビ歌仔戲の存在。歌仔戲は1962年から40年あまり、テレビというマスメディアで上演されており、テレビを通じて台湾における各エスニックグループの言葉の差異の壁を克服し、次世代の観客を育んできたのである。とくに、女性脚本家狄珊によって、３段階の歌仔戲の改革が行われていた。それにもかかわらず、テレビ歌仔戲は1980年代以降の歌仔戲研究において「伝統戲曲」の美学的価値に合致していないという理由で、その重要性が看過されているのである。

以上の先行研究の問題点を踏まえると、歌仔戲研究においては、女性役者、「胡撇仔戲」、そしてテレビ歌仔戲という３つのキーワードが浮かび上がる。そこで、本論文ではこの３つのキーワードに収斂させて、歌仔戲論を展開する。本論文は、これまで演出形態にとらわれて論じられてきた歌仔戲研究とは異なり、長い歴史的なスパンで歌仔戲の発展を捉え直した三部構成とする。

〈第1部〉は、歌仔戲が女性文化として確立された1980年代までとする。第1章は、社会学からの視点で女性役者のライフ・ストーリーから歌仔戲の歴史を見てみる。女性役者中心という視点から見ると、台湾社会の近現代化に伴い、女性たちは社会へ進出するために、歌仔戲役者を生業として選択し自立を求めたのである。歌仔戲は実は女性が主体性を獲得する意欲を示している代表的な演劇であるからだ。そして第2章は、女性役者の出現と活躍によって流行る「胡撇仔戲」を取り上げる。台湾社会の変化に沿って、その歴史を振り返り、「胡撇仔戲」のなかに内包される舶来文化を再確認する。それによって、1980年代以降「歌仔戲」が「伝統戲曲」であると位置づけられたことを疑問視し、歌仔戲への演劇的な位置づけを問題提起する。

〈第2部〉は、1980年代から1990年代まで。外台歌仔戲を重点に置く先行研究とは距離を置き、外台歌仔戲に影響を及ぼしたテレビ歌仔戲に焦点を当てる。とりわけ、「外省人」出身である女性脚本家・狄珊の登場によって、歌仔戲

の作品で初めての改革が行われた。国の文化装置としてのメディアでの放送が、1990年以降歌仔戯を「伝統戯曲」であるとする言説の礎石となっている。テレビ歌仔戯は、歌仔戯の中国化されたファースト・ステップである。第3章第1節では、狄珊が登場するまでのテレビ歌仔戯の放送の様相と、上演作品の特徴を先に説明する。第3章第2と第3節は、3段階改革を詳述し、狄珊が現代的なヒロインとしての〈娘役〉像を創りだしたことを明らかにする。第4章は、狄珊が〈男役〉を演出の頂点に置くドラマツルギーを、宝塚との比較を通して解明しつつ、女性の身体による〈男役〉の演技の両性具有性についても触れる。

〈第3部〉は、1990年代から現在まで。1980年代以降政治的な台湾意識の台頭に伴い、歌仔戯が受けた影響とその動きを描く。第2章では、1990年代前半に盛んだった「精緻化」運動の内容を見てみる。それを境にし、歌仔戯の、急激に京劇化されていく一面が現れることを浮き彫りにする。それは、政権交代の2001年に上演された、台湾移民史を描く第１作《台湾我が母親》を検証することによって、〈男役〉の存在感が薄められたことからわかる。第6章では、歌仔戯の西洋化を考える。たとえ歌仔戯が「伝統戯曲」であると説かれたとしても、「胡撇仔戯」が姿を消す訳ではない。その代わりに、「胡撇仔戯」が変化されていく。第6章第1と第2節では、《阿隆的苦恋歌》を例にし、歴史的に西洋性を含む「胡撇仔戯」という言葉が、日本植民地の歴史のなかに取り込まれてしまう。それにより、「歌仔戯」が「伝統戯曲」であるという言説が成り立つ。このような「伝統的な」「歌仔戯」は、女性知識人の手によって現代化され始めたのである。第6章第3節は、「歌仔戯」の表舞台に登場する女性知識人について述べる。高学歴で教養のある彼女たちは、儒教社会における男性を中心とする文人の価値観を引き継ぎ、芸術性を強調しながらも「趣味本位」で「歌仔戯」を演じることを明らかにする。「歌仔戯」は、1980年代までの歌仔戯が女性文化から男性主導の台湾文化への変身を遂げたものである。

そして、終章は以上の議論を受けての総括である。

様式７

論文審査の結果の要旨及び担当者

氏　名　（　張　懐文　）			
論文審査担当者		（職）	氏　名
	主 査	大阪大学　教授	川村　邦光
	副 査	大阪大学　教授	北原　恵
	副 査	大阪大学准教授	北村　毅

論文審査の結果の要旨

以下、本文別紙

様式７別紙

論文内容の要旨及び論文審査の結果の要旨

論文題目：台湾文化としての歌仔戯をめぐる研究
－見せる/見られる女性の身体と演技を中心として―

学位申請者　張　懐文

論文審査担当者
主査 大阪大学教授　川村邦光
副査 大阪大学教授　北原　恵
副査 大阪大学准教授　北村　毅

【論文内容の要旨】

本論文では、1890 年代に始まり、今日にいたるまで存続している台湾の大衆演劇、歌仔戯（クアーヒ）の歴史的な展開を詳細に考察するとともに、台湾における文化的な意義を探究する。歌仔戯の大きな特徴は女性役者を中心とし、日本の宝塚歌劇の影響を受けているところから、宝塚歌劇との比較研究も行ない、ジェンダー論の視点から女性役者の活動も考察を加えている。

本論文は、序章・終章を加えて、第一部「女性文化の確立まで（1890～1980 年代まで）」、第二部「夢の世界―儒教社会からの脱出―（1980～1990 年代）」、第三部「「歌仔戯」、台湾文化の顔として（1990 年代～現在）」の三部構成である。序章では、歌仔戯の先行研究を批判的に検討して、女性役者の存在が重視されなかったこと、歌仔戯を「伝統戯曲」とし「胡撇仔戯（オペラヒー）」を排除してきたこと、テレビ歌仔戯の重要性を無視してきたことを指摘して、この３点を歌仔戯の歴史的な展開を通じて究明することを研究課題として設定する。

第一部では、男性中心であった家父長制の歌仔戯劇団から、女性役者が性差別と性的暴力に耐えながら自立していき、＜男役＞スターが歌仔戯改革を成功させ、人気を博することによって、歌仔戯劇団の主導権を握っていくプロセスが論じられる。そして、先行研究でこれまで低く評価されてきた、女性中心の「胡撇仔戯」の歌仔戯における重要性を指摘し、その再評価を行なっている。胡撇仔戯は新劇や映画、レビュー、アメリカのポップ文化を吸収したものであることを、その歴史的変遷を詳細に論じて明らかにしている。

第二部では、まず台湾でテレビ放送が 1962 年から開始され、歌仔戯劇団がテレビに進出し、テレビ歌仔戯が人気を獲得して定着し、胡撇仔戯が排除されていくプロセスを、外省人出身の女性脚本家・狄珊の歌仔戯改革を分析するなかから論じている。狄珊は現代的な主体性のあるヒロインとしての〈娘役〉像を創り出すとともに、＜男役＞を演出の中心に置いた作品を通じて、歌仔戯改革を行なったことが、宝塚歌劇の作品との比較によって分析されている。1971 年の中華民国の国連脱退にともない、従来の文化政策における祖国化（中国化）政策が転換され、本土化（台湾化）政策を通じて、歌仔戯が重視され、「伝統戯曲」とみなされ、台湾文化の象徴として位置づけられることになる。

第三部では、1980 年代以降、台湾意識・ナショナリズムの台頭にともない、歌仔戯が文化人・知識人の芸術性を重視する指導によって、「伝統戯曲」として急激に京劇化されるとともに、そのテーマが台湾移民史を扱うなど、政治的なものも現われてくることを論じる。このような状況のなかで、女性知識人の主導する劇団が宝塚歌劇やアメリカ文化などを取り入れた胡撇仔戯の新しいジャンルを生み出したが、儒教的なジェンダー観に拘束され、男性主導の劇団に匹敵し対抗する劇団を結成し存続させることができなかったことを明らかにしている。終章では、これまで述べてきた歌仔戯の歴史的・文化的な展開をまとめて締め括っている。

【論文審査の結果の要旨】

これまでの歌仔戯研究は、歌仔戯を中国「伝統戯曲」として位置づけた研究が主流であったとする先行研究の批判に基づいて、胡撇仔戯に焦点を合わせて、歌仔戯の歴史的な展開を跡づけて分析したところが、本論文の大きな特徴であるといえる。こうした視点から、植民地期、皇民化期、国民党政府期、民進党期といった政権との関わりから、政治と文化・イデオロギーをコンテクストとして、上演形態や演目・演出における歌仔戯とりわけ胡撇仔戯の変容・動向などが動態的に論じられている。

論文全体を通じて、歌仔戯を女性文化として論点の中軸とする視点を一貫して保持しているところが、本論文の優れた特徴として挙げることができる。経済的要因や儒教的イデオロギーによる束縛から自立していく、歌仔戯の女性役者や脚本家の苦難に満ちた歴史的プロセスが浮き彫りにされている。しかし、こうした苦闘にも拘わらず、男性支配体制が存続している歌仔戯の女性役者たちの苦境を明らかにしたところは、大いに評価できよう。

副題に「見せる/見られる女性の身体と演技」とあるように、歌仔戯の女性役者に関する優れた事例研究が詳しくなされている一方で、歌仔戯の数少ない男性役者に関してはあまり論じられていない難点がある。他方、女性役者の＜男役＞について、具体的な作品を事例としてあげながら論じ考察している点は評価できる。ここは、両性具有性として分析した＜男役＞の身体・演技ばかりでなく、養女という奴婢的存在、一夫多妾制という性的な奴隷的存在、女性知識人という存在などといった、マスメディアも介在する女性役者の社会的な位置とも関連させて、興味深い問題を提起している。

歌仔戯と宝塚歌劇の作品を事例としてあげ、具体的に比較しながら、両者の＜男役＞について論じ、その共通する特徴をとりわけ両性具有性に見出しているところは評価できるが、両者の＜男役＞に相違点はないのか、さらに掘り下げて分析する必要がある。また、＜娘役＞に関しては、歌仔戯でヒロインとして重要な位置を占めるのに対して、宝塚歌劇では＜男役＞に従属している点など、演出面や観客・ファン層において異なった面があり、さらなる分析が求められる。現在、歌仔戯が男性主導の台湾文化へと変化したとするなら、それは台湾社会における女性の地位や意識に変化が起こったことによるのかに関して、また歌仔戯を女性文化として位置づけているが、この女性文化という概念の内実や多様性、さらに観客層について検討し、台湾文化の構造・歴史的変遷に関して子細に分析する必要があろう。だが、こうした残された課題はもとより本論文の意義を損なうものではなく、今後の研究を深化させていくうえでの課題と考えられるべきものである。よって、本論文を博士（文学）の学位にふさわしいものであると認定する。