

Title	歌仔戲再考：《台湾我的母親》から見る「代表的台湾文化」の揺らぎ
Author(s)	張, 懷文
Citation	文化/批評. 2011, 3, p. 3-28
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/75763
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

歌仔戲再考

—— タイワンウォォディムチン 《台湾我的母親》から見る「代表的台湾文化」の揺らぎ——

張懷文

はじめに

歌仔戲は、1890年代ごろに台湾で生まれた唯一の演劇である。歌仔戲は、劇場で上演されるのみならず、1950年代以降、各種メディアで上演されることで、より多くの観客を獲得してきた⁽¹⁾。歴史的発展を概観すると、歌仔戲は、中国伝統戯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、中国伝統戯曲の「唱念做打」などの技能⁽²⁾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」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」という、二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、それが女性観客から大いに支持を得ている。

特に、呉孟芳がすでに指摘しているように、〈男役〉と〈娘役〉の二人が織り成す純愛物語において、女性が演じる〈男役〉が演出の中心となることが、歌仔戲の最大の特徴であるといえる [呉 2002]。劇団には、女性のみならず、男性も役者として登場するが、配役において、女性扮する〈男役〉が主役を演じる一方で、男性の役者は老人役、敵役、三枚目などの脇役しか演じない。

〈男役〉の存在が歌仔戲の最大の特徴であると論じた先行研究には、先に触れた呉孟芳の論文がある。呉は、中国伝統戯曲において、男性の役を演じる女性の役者を「坤生」⁽³⁾と呼ぶのにならって、歌仔戲における〈男役〉の存在によって生じるさまざまな特色を「坤生文化」⁽⁴⁾と名づけた。また、〈男役〉の誕生から今日に至るまでの歴史的背景を論じる中で、改善すべき点として、舞台演出における〈男役〉の過剰な装飾性と、歌仔戲全体の構造において〈男役〉が演出の頂点に位置づけられていることを挙げた [呉 2002: 112, 117]。

〈男役〉に対して否定的な態度をとる呉の見解に対し、筆者は以前、歌仔戲と宝塚歌劇の作品を比較しながら、歌仔戲の〈男役〉が宝塚歌劇のように作品の構造の頂点に置かれるからこそ、歌仔戲の魅力として有効に機能していると肯定的な見方を示した [張 2008]。

歌仔戲の〈男役〉が、愛情深く、人格者として描かれている⁽⁵⁾ことは、女性観客にとって、理想的な男性像を示し、夢を与える。これが、〈男役〉が女性観客からの人気を得た所以である。

歌仔戲は、女性観客から絶大な支持を得てきたが、歴史的には、これまで、庶民的な娯楽と見られ、重要視されてこなかった。そうした状況の中、1970年代の政治上の変動は、国家レベルの文化政策にも影響を及ぼした。そして、80年代の半ばからは、歌仔戲は「台湾文化」の象徴として注目を浴び始め、「伝統戯曲」というジャンルにおけるヘゲモニーを獲得したのである⁽⁶⁾。

このような歴史的背景のもと、2000年に初演された《台湾我的母親》（以下は、《我的母親》）を皮切りに、歌仔戲は、台湾史を題材にした政治的作品を数多く誕生させてきた。歌仔戲作品の多くがラブストーリーを中心としてきたのに対して、この変化は注目すべきである。

《我的母親》は、台湾を開墾するために中国からやって来た漢民族の物語である。作品の簡単なあらすじは、九人の大家族を連れて中国から海を渡り、台湾を開拓しに来た主人公彭阿強^{ベンアチヤン}が、さまざまな困難を乗り越えていく姿を描いたものである。《我的母親》は、現実の生活と人々の感情に基づく台湾史に真正面から向き合い、舞台化した作品である。この特徴は、歌仔戲が「伝統戯曲」として描いてきたこれまでの作品、とりわけ、「古冊戲」に見られるような中国の歴史を描いた作品と決定的に異なっている。

また、現実の台湾社会に存在する揺るぎない男尊女卑の観念とは裏腹に、歌仔戲の舞台上で、女性の身体を持った〈男役〉が主役を演じているという点は、注目に値する。というのも、「歌仔戲」⁽⁷⁾が政治性のある作品を上演するということは、ラブストーリーが中心であったこれまでの歌仔戲とは異なるものであり、また、歌仔戲の主軸を担う女性役者の社会的存在意義に変化をもたらしたからである。そして、さらに次のことを意味する。「歌仔戲」という演劇は、歴史のかつ空間的にプライベートな領域から、文化的・政治的にパブリックな領域に踏み込むことになったということである。このような変化は、女性が主体となる歌仔戲が、台湾で文化的にパブリックな領域で再評価されているからとも言えるだろうか。

今や、台湾で生活している人々にとって、歌仔戲は「台湾文化」であるという認識がすでに定着しつつある。この点から、従来演劇としては一段低く見られていた歌仔戲が、80年代以降、「代表的台湾文化」としての「歌仔戲」へ轉身する歴史のプロセスに注目したいと思う。特に本稿では、歌仔戲が従来のように女性の身体によって描いてきた恋愛物語中心の作品とは一線を画し、台湾の歴史を描いた第一作目《我的母親》を検証する。そこ

から、政治的なテーマの作品が、女性の演劇である歌仔戲にどのような影響を与えたのか、また、圧倒的に女性の演劇である歌仔戲が表現した「台湾文化」とは、一体何だったのか、こうした問題点を浮き彫りにするのが、本稿のねらいである。

1. 《台湾我的母親》という作品とは

《我的母親》は、2000年3月に「台湾芸術の殿堂」と称される国家劇院で初演されて以来、9回ほど台湾各地を巡演し、再演を重ねてきた。この作品を手がけた^{ホーロー}河洛歌子戲は、台湾で芸術性が高い劇団として知られていて、数多くの受賞歴を持つ劇団である。

《我的母親》は、「客家人」の作家^{リーチョウ}李喬が1980年に著した長編小説『寒夜三部曲』の第一部『寒夜』を原作として、舞台化した作品である。『寒夜』は、「客家人」が台湾を開拓する物語である。団長・^{リョウチン}劉鐘元の「今日の台湾があるのは、容易な道のりではなかった。台湾人はこれを知るべきだ」[紀2000]という言葉の如く、この作品は、「台湾人」のために創ったものである。こういうテーマを選んだのは、80年代以降高まった台湾政治の民主化に付随する「本土（台湾）意識」の出現で、「台湾文化」の独自性を主張する、ないしは形成しようとする文化ナショナリズム[若林2001:174]と無関係ではないだろう。

だが、劉の言葉が意味する「台湾人」とは、台湾の現実的な社会において、必ずしも一つのまとまった概念ではない。これは、単に歴史上、台湾における移民社会によって構成された文化の複雑さのみからくるものではなく、《我的母親》が上演された時代背景にも関係がある。

1-1. 「族群融和」

《我的母親》のストーリーに入る前に、台湾の社会構成と歴史的背景について、少し説明しておく。台湾は、中国からの移民により形成される多民族社会で、現在「福佬人」、「客家人」、「外省人」、「原住民」という四大エスニック・グループ⁽⁸⁾に分けられている。現実には、各エスニック・グループの間に言葉や文化の差異があるだけでなく、政治的・経済的資源の分配にまつわる差異があるなど、エスニック・バウンダリーが存在している。このことは、台湾に関する先行研究では、よく指摘されている[黄1970]。たとえば、漢民族と「原住民」との間には、次のような問題がしばしば例に挙がる。漢人は交易において、時に狡猾で、素朴な「原住民」らを欺いた。これに対して、「原住民」は「出草（首狩り）」をすることで報復を図ったというほど、「両者の関係は非常に悪かった」[黄1970:113]。また、漢民族の移民たちは母系社会である「原住民」の家族に婿入りする形で、「原住民」の社会に入り込み、しだいに土地の経営権を奪い取った[若林2001:

32 - 33]。漢民族と「原住民」との対立のみならず、「福佬人」と「客家人」は、同じ漢民族同士でありながら、言葉をはじめ、文化的な差異、さらに台湾に移民してきた時期の前後によって、土地をめぐる自然資源の競争で、「相互に軽蔑しあい、ののしりあうことも、またまれではなかった」[戴 1983 : 393]。

先に台湾に移民してきた「福佬人」と「客家人」、そして、「原住民」の間には、上述したような状況が、日本による植民地時代まで続いた。そのうえ、アジア・太平洋戦争後に、「福佬人」・「客家人」が一括りにされ、「本省人」と呼ばれるようになった。彼らと、新たに台湾に移ってきた「外省人」との間の感情の問題は、1947年に起った「二二八事件」^⑨が例としてよく知られている。この事件は、「戦前からの台湾住民（とくに「福佬人」と「客家人」、引用者註）と中国ナショナリズムとの不協和の歴史的根源である」とも指摘されている。[若林 2001 : 61] さらに、その後、急進的中国化政策が続けられたことで、権威主義体制の圧力の下で、「本省人」が抑圧され続け、「外省人」との間に、対立感情が存在し続けている。

このような台湾のエスニック・グループの間関係については、戴國輝の言葉がよく表現している。「利権の争奪の怨念または対立感情が、今なお台湾の一般社会の底に沈殿し、流れている」[戴 1983:393]。

このような台湾の歴史的背景を念頭に入れて、《我的母親》という作品に戻ろう。歌仔戲は通常、「台湾語」＝「福佬人」の言葉で上演する演劇である。だが、《我的母親》は、「客家人」出身の登場人物によって物語が展開していくものである。また、原作者の李喬は、「写実的でない舞台装置で地域色を払拭し、「人間と土地」に基づく共同体精神へ立ち返る」[頼 2000] としている。李は、舞台装置が写実的なものではないことを、肯定的に捉える。それは、作中のなかの「客家人」が主体となる部分、つまり、「客家人」の文化的特徴（たとえば、住まいの様式や地理的な特徴）を意図的に取り除くためである。一方で、《我的母親》という歌仔戲作品は、「客家人」の物語を演じることで、「客家人」の音楽や踊りなどを舞台中に取り入れ、文化的に融合させているように見える。なぜなら、その背後には、「族群融和（エスニック・グループの共生共存）」[頼 2000] ということを作品が訴えているからであった。

ところが、《我的母親》において掲げられる「族群融和」とは、「漢民族の観点」[紀 2000] から描かれたものである。先に述べたように、わずか人口の1.7%しかいない「原住民」[若林 2001 : 31] と漢民族との間の軋轢は、歴史上多くあった。「原住民」にとっては、漢民族は、支配者としてしか映らない。しかし、台湾の開墾史を描写する《我的母親》では、こうしたことが一切言及されていない。「原住民」への思いは、第一幕・第五

場で、漢民族である登場人物が一方的に述べた、「生蕃⁽¹⁰⁾も台湾人だから、彼らと仲良く暮らして」という一言に表されている。つまり、「原住民」の声は反映されていないのである。さらに、《我的母親》は、台湾へ開墾しにやって来た移民を語る作品なので、「外省人」が存在しないのは、当たり前のことのように見える。このことは、《我的母親》が上演されるときの歴史的背景と無関係ではなかった。

2000年3月、《我的母親》が国家劇院で初演されたころ、台湾では民主進歩党（民進党）から候補した陳水扁が大統領となった。これは国民党政府が1949年に台湾に中華民国の政権をうつして以来、初めての政権交代であった。そして、これが初めての「台湾人」出身の大統領であることは、周知のとおりである。

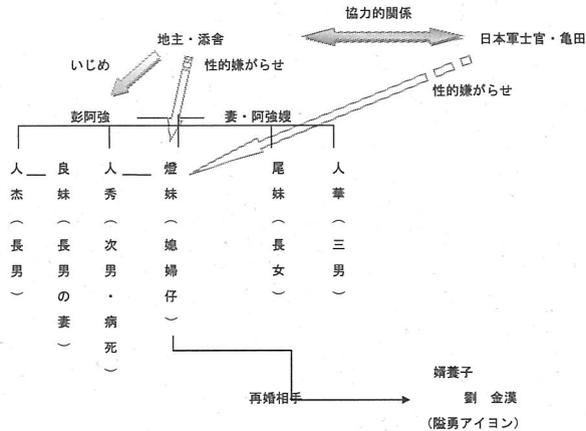
台湾史上、画期的であったこの出来事にまつわる一つのエピソードがある。陳水扁は、大統領当選時のスピーチの締め括りに「台湾に天のご加護を、我が永久の母親」と感動的な一言を述べた。そして、この一節が、《我的母親》では男性主人公彭阿強の台詞になった〔頼2000〕。これは、当時の台湾の一般社会を反映する言葉であったといえるだろう。

しかし、未だに和解できない台湾のエスニック問題に対して、「族群融和」という言葉があえて一つのイデオロギーとなり、《我的母親》の作品の核となっている。

この問題については改めて検討するとして、以上のことをみればわかるように、《我的母親》で言う台湾の「族群融和」という理念からは、明らかに「原住民」が排除されている。また、1949年に国民党政府とともに中国の各省から移住してきた「外省人」が《我的母親》という作品にはまったく登場しておらず、劉が指し示す「台湾人」の枠内にも置かれていないことが読み取れるだろう。つまり、《我的母親》に現れた「台湾人」とは、舞台の上で文化的差異を払拭した「福佬人」と「客家人」を中心とするものである。

1-2. 漢民族の開拓史の物語

先に述べたように、《我的母親》の原作『寒夜』は客家人が台湾に移住してきた開拓史の物語である。だが、後述するように、《我的母親》は『寒夜』のストーリーを忠実に再現するものではなく、翻案したものである。とりわけ、《我的母親》では、婿養子である「劉金漢」という登場人物が、原作『寒夜』の劉金漢とは異なったものとして描かれている。この一点を先に念頭に入れていただきたい。



【表1】《台湾我的母親》登場人物関係図

《我的母親》は、客家人の彭阿強が家族九人を連れて海を渡り、台湾の山奥「蕃仔林」^{ファンアーリン}という荒地を開拓してきたことから始まる。彭阿強が率いる九人の大家族は、清の政府に賄賂を渡し「壘首」^{ケンスコウ} (11) となった添舎からのいじめに耐え、台風の自然災害を乗り越えたとたんに、もう一つの危機が訪れる。清政府が日清戦争に敗れ、台湾を日本に譲ったのである。添舎は再び彭阿強に小作料を支払わせるため、村に日本の軍人・亀田を案内した。二人は、彭阿強の養女 (= 「媳婦仔」^{テンショオ} (12) である燈妹^{デンメイ}に性的いやがらせをし、彭阿強と言い争う最中に、駆けつけた息子たちと婿養子「劉金漢」^{リョウチンハン} (13) に殺された。日本軍人が息子たちに殺されたため、日本軍からの報復を恐れて、家族と村の人々を守るために、彭阿強は自殺してしまう。その後、劉金漢らが立ち上がり、日本軍の統治に全力で抵抗しようと決意をしたところで幕が下ろされる。

物語の幕が開けてすぐ、彭阿強は台湾に到着した瞬間、家族全員に興奮した口調で「この土地を踏む以上、僕らは台湾人になろう！」と言う。一見すると、《我的母親》を上演した河洛歌子戯団長・劉の言葉にあるように、「台湾人」意識は、彭阿強のこの言葉によって表されているように見える。けれども、この開拓史の物語では、作品全編を通して、「台湾人」意識よりも重視されたメッセージが漢民族の移民たちの中に表されている。それは、生きることである。しかも、その願いは、同じく第一幕の第一場で、先祖に祈る彭阿強によって語りだされている。

彭阿強：先祖よ、願いたいことが三つある。(線香を位牌の前に刺す)

開墾がうまくいって、子孫が仲良く暮らすように・・・

台風や地震や猛獣などを怖がらずに・・・

農業に励んで希望を持ち、

何代も男の子が生まれ出世するように・・・[陳 2000：6]

実際に彭阿強をはじめ、彭家の家族らが求めるのは、上の引用を見ればわかるように、「台湾人」としての意識よりは、家庭円満や農業が順調に行くことなど、生活の安定であり、一移民による最低限の「生」という欲望しか見えない。そのうえ、「男の子が生まれ出世する」ことを含めて、女性の身体に担わせる、子孫繁栄という役割への期待が明確に主張されている。

また、中国と異なった台湾の自然環境に適応することへの欲求のほか、一族のリーダーである彭阿強は、常に反抗の姿勢で「権力者」と対峙しなければならない。この「権力者」は、「国家的」な象徴である清朝や日本だけではなく、資本家階級に属す添舎も含む。第一幕・第三場では、なけなしの金を支払って、自ら開墾し、墾首になることを望む彭阿強に、添舎が次のようなことを語る。

ホント！台湾は、清の朝廷が鄭成功の子孫の手から奪ったもので、占領地として扱っているよ。(清の)台湾に対する態度は、海賊に手を出させないことなのか、それとも西洋人のものにさせないことなのか。台湾に移住する人々を清の国民としては認めていない以上、租税はもちろん本国より倍以上も取られているのだ。しかも、ここで務めている清の官僚はみんな二年の任期で三年の給料を手に入れようとしているから、わしのような「懇首」は、彼らとのお付き合いや、賄賂などで殆ど儲からないよ。

[陳 2000：20]

このセリフから、清朝廷の政治的腐敗と、台湾への移民者に如何に理不尽な租税を負担させていたかという歴史的な一面が、如実に観客に伝わる。彭阿強と村の人にとっては、清朝は「祖国」ではなく、経済的に台湾を搾取した帝国主義者といってもよいだろう。台湾が置かれるこのような状況は、日本の植民地になってからも変わりはない。第二幕・第七場では、彭阿強と添舎との間に、次のような会話が交わされる。

彭阿強：お前の主人、清の朝廷はお前を見捨てた。この土地は台湾人のもので、清の皇

帝のものではない。

添 舎：お言葉だが、俺が威張っているというのか？ いいか。清の皇帝のものは、今度日本の天皇のものになった。結局一緒だよ。この土地は相変わらず俺のものだ。

村の人：おまえ・・・

添 舎：(威張る) いいか。最新情報によると、日本の軍隊が台湾に上陸したのだ。お前の大統領（「台湾民主国」⁽¹⁴⁾）、唐景崧は大金を持って中国に逃げた。

(中略)

添 舎：(大笑い) 台湾人はバカだなあ。唐景崧は清朝の高官だよ。「别人的狗哪會顧恁的厝（俗語、他人の犬は自分の家を見張るものか）」？ 清の高官はお前の土地を守るものか？ 子供でも分かる常識はないのか？ [陳 2000：42]

清朝に見捨てられたような台湾が、今度は、日本という近代的強国に直面することになった。漢民族移民の開拓史をテーマにした《我的母親》という作品だけに、日本人に関する描写は次の軍人・亀田の登場しかない。

△添舎が台湾語とごちない日本語で亀田に声を掛ける。

添 舎：(燈妹を指で指す) これ、これ、(日本語)

亀 田：これ、綺麗！(日本語)

添 舎：(大喜びして) お気に入り？ 気に入ったならあげよ。(台湾語)

亀 田：よろしい！(筆者注、「ありがとう！」の意味)

△亀田が性的いやがらせをしようと、燈妹に近づくと、彭阿強が立ちはだかる。

(中略)

添 舎：あら、(燈妹をよく見て) これ、ほら、おおきい(日本語)

亀 田：かま(わ)ない(手で腹のあたりに円を描く) ほら、おおきい、いいよ。ははは・・・(大笑)

△亀田が燈妹を触りたがる。燈妹が亀田の手を払いその場を去ろうとするが、亀田に捕まえられる。[陳 2000：46]

日本人を描写する部分は少ないけれども、経済的搾取者の清帝国にたいし、日本は、亀田が身にまとう軍服が象徴するように軍事的帝国という存在である。台湾と日本との関係は、植民地主義の言説のなかに、帝国が男、植民地が女という図式で喩えられるように、性的いやがらせをする亀田と、性的いやがらせをされた燈妹という図式である。

とはいえ、《我的母親》全編にわたって、彭阿強らの移民たちにとっては、清帝国であれ、日本であれ、どれも「国家的」意味合いをあまり感じさせない。台湾で生活していた移民の苦痛は、「国家的」権力からの圧迫というより、あたかも添舎という資本家階級を通じてもたらされたものかのよう¹に描写されている。添舎という登場人物の設定は、歌仔戲の演劇としての一つの約束事と関わっている。

歌仔戲の作品には、勧善懲悪を目的とし、〈男役〉のトップスターが演じる男性主人公をヒーローとして引き立てる特徴がある。そのために、善と悪との二項対立という登場人物の設定で、添舎のような敵役が欠かせない存在となる。こうした歌仔戲のルールを踏まえ、《我的母親》では、「権力者」、「抑圧者」、「統治者」など多重的な「悪」が、一人の登場人物・添舎に収斂されている。ならば、「権力者」「抑圧者」「統治者」として表象される添舎とは相対する立場、被抑圧者や被治者としてイメージされる台湾は、どの人物だろうか？ 前にも触れたように、それは、添舎と日本人亀田が欲望したヒロイン・燈妹である。以下に燈妹について詳しく述べていく。

2. 〈娘役〉の女性身体に付随する政治性

燈妹は、彭阿強夫婦の「媳婦仔」である。原作『寒夜』で作者・李喬は、燈妹のことを子を産む「母親」と述べ、そして「自然を育む大地の化身」[李 1999]として、『寒夜三部曲』の最も重要な登場人物だと明言している。

『寒夜』が《台湾我的母親》に改題された時、作品のタイトルを見ればわかるように、燈妹がこのような原作者の思いに因んで「台湾」と隠喩されていると推測することができる。なによりも、「媳婦仔」という社会的身分に設定される燈妹を、被植民者と被抑圧民族の象徴とみなすことは、無意味ではあるまい。しかし、歌仔戲の作品として舞台化された《我的母親》では、登場人物が原作『寒夜』にある人物像のままに描かれてはいない。

2-1. 「媳婦仔」・燈妹

ここでは、まず「媳婦仔」について手短かに説明する。《我的母親》では、燈妹は孤児で「媳婦仔」として彭阿強夫婦に引き取られ、将来、病弱の次男、人秀^{レンスウー}と結婚するための存在である。またそのほかにも、彼女は家事や畑仕事などをこなし、彭家に重要な労働力でもある。

当時台湾の移民社会では、燈妹のような「媳婦仔」は、決して珍しい存在ではなかった。このような女性は、苦難の象徴でもある。洪郁如の『近代台湾女性史』では、台湾において「媳婦仔」は二つのタイプに分類されている。燈妹のように、将来夫となるべき男子を

定めている場合は、「有頭対」^{ウータウヂョ}という。もう一つのタイプは、「無頭対」^{ブータウヂョ}と呼ばれ、「①将来婚を取る場合、②他家に嫁がせる場合、③養家の男子と結婚させる場合」[洪 2001:211]の三つのケースがある。洪の指摘によれば、家によっては、「媳婦仔」のことを「自分の娘のように大切にする場合もあるが、使用人のように扱って虐待したり、人身売買を行うこともあ」ったという[洪 2001:211]。『寒夜』では燈妹は後者のような存在として描かれ、「召使いのように扱われ」[柯 2006:76]ている。

したがって、『我的母親』での燈妹は、「美人で不幸な女性」[陳 2000:3]と設定される。第一幕・第一場の冒頭で、彼女は彭の一家と一緒に苦労し、ついに台湾に辿り着いた。そして、山奥へ行く途中、丸木橋を渡る場面。燈妹が彭家族に取り残され、一人で大きな荷物を抱え、心細く丸木橋を渡ろうとした時、後の夫となる「劉金漢」が登場し、彼女を助けた。「劉金漢」は彼女と同じく孤児出身の「隘勇」^{アイヨウ}⁽¹⁵⁾であった。彼は燈妹に惹かれ、淡い恋心を持つようになった。

このように、燈妹には病弱の婚約者がいるが、「劉金漢」に淡い好意を抱かれ、さらに添舎にも目をつけられた。第一幕・第二場で添舎が初めて彭家に小作料を支払わせようと来て、彼女に一目はれしたのである。添舎は小作料を支払うかわりに、彼女を妾にしようと彭家に詰め寄った。その場面に丁度「劉金漢」が遭遇し、再び燈妹を助けた。

そして、第一幕・第三場で、彼女は人秀との実質的な夫婦関係を親の彭阿強夫妻に要求される。いわゆる「送作堆」^{サーフオドイ}の日が来たシーンである。添舎が祝いに来たことと偽り、「こんな弱い体で、美人の嫁さんをもらうなんて、もったいないこと」[陳 2000:21]と人秀を嘲笑すると、その刺激で人秀は咯血をして亡くなった。その時点で、燈妹の「媳婦仔」の身分は、「有頭対」から「無頭対」に変わった。

物語が展開していくにつれて、彭阿強はある難題に直面していった。彭阿強は添舎から自らの手で開墾した土地を守ろうとし、村の人々に「墾首」になるよう推薦された。しかし、「墾首」になるためには、もう一つの条件が要る。それは、「劉金漢」のような「隘勇」、武装民のグループを持つことであった。しかも、この「隘勇」は妻子を持つ身でなければならない。そこで、彭阿強はある思いを巡らせた。彭阿強は、「劉金漢」の燈妹への思いを知っていたので、「劉金漢」に「お前、うちの燈妹が好きだろう」と確認し、婿養子として燈妹と結婚させようとした。だが、この結婚は、事前に燈妹との相談も何もなく、彭阿強が勝手に決めたものである。人秀の死によって、燈妹の身分は「息子の嫁」から彭阿強の「娘」に変更された。燈妹は、親である彭阿強の意思に従い、「三従」⁽¹⁶⁾という儒教の教えを守る「娘」のように「劉金漢」と結婚した。これは、まさしく「つねに養う側の必要に応じて変わる」[台湾女性史入門編集委員会 2008:24]と説明されるように、

「媳婦仔」となる女性の身体は、状況に応じてその身の置き場を変化させる幅を持たされているのである。《我的母親》のヒロイン燈妹のような立場を、台湾の近代史に照らし合わせてみれば一目瞭然である。台湾は国民国家としての政治的主体性がなく、「養う側」、つまり、帝国側の必要に応じて立場が変わるといふその受動性が照らしだされている。この点を燈妹が彷彿とさせているといえるだろう。つまり、原作『寒夜』で燈妹という「媳婦仔」が男性優位の漢民族社会の中で受けた女性差別は、《我的母親》という作品で帝国主義者（あるいは、資本家）によって圧迫された「台湾」に置き換えられているのである。

燈妹は「劉金漢」と結婚し、夫婦二人は彭阿強の家にとどまり、農作業に励んでいた。物語の終盤、日本人・亀田が添舎と共に燈妹に性的いやがらせをしにやってきたが、結局亀田と添舎の二人は殺されてしまう。彭阿強は彭家族と村人とをかばうために、自ら責任を取って自殺した。彭阿強が死んだあと、「劉金漢」は日本軍との戦いに行き、留守となった。第二幕・第八場のラストシーンでは、夫の後姿を見送る燈妹が、「サツマイモ」⁽¹⁷⁾の形をした舞台装置の真ん中で、生まれたばかりの男の子の赤ちゃんを抱き、一人ぼっちで「先祖よ、守ってくれ!」と叫び、悲しみにくれ、遠く眺める。そこで舞台が変わる。この一場面は、「サツマイモは地に落ちるのが怖くなく、ひげ根を下ろせば一代一代と伝わっていけばいい」[頼 2000] という作品のメッセージを表している。

しかしながら、《我的母親》では、燈妹と彭阿強夫婦との「親子関係」が、原作『寒夜』にある燈妹のそれとかけ離れている。原作では、「不幸な女」の象徴としての燈妹という「媳婦仔」の状況に、やがて破綻が訪れる。『寒夜』で「媳婦仔」である燈妹は、彭阿強とその家族に虐待され、疎遠にされるなど、「召使いのように扱」われている。燈妹は彭家の人間なのに、彭家という共同体のなかでは部外者である。ジュリア・クリステヴァが『中国の女』で言及したように、儒教的漢民族社会において、男性を中心とする共同体の「家」にとって、嫁ぎ先で最初の男の子が誕生し成年になるまで、女性はよそ者の存在である [クリステヴァ 1981 : 115]。「集団の根なし草」に喩えられる女性は、たとえ血の繋がる実の娘でも、共同体の「よそ者」とされる以上、外部から血縁関係がない「媳婦仔」である燈妹が、より抑圧され、悲惨な立場にされることは想像に難くないだろう。しかし、《我的母親》では、彭阿強夫婦の、彼女への態度が「合理的で悪意でない」[柯 1999 : 76] となっていて、さらに舞台では、彭阿強夫婦が燈妹のことを「実の娘のように」[柯 1999 : 75] 可愛がっているように振る舞う。

阿強嬸：燈妹、どこに行くの？

燈 妹：かあさん、豚に餌をやるのを忘れたと気付いて、今からやろうと思うの、、、

阿強婦：今日はあんたの結婚の日だから、いいの。私がやるから。

燈妹：いつもやってるから、もう慣れたんだ。

阿強婦：燈妹は思いやりがあって、とてもいい子だ。(ため息をつく) 人秀はこんなにいい嫁さんをもらえたはずなのに・・・果報がないんだ。[陳 2000：30-31]

上記は、燈妹と「劉金漢」との結婚式の夜の出来事を描くシーンである。原作『寒夜』では、阿強の妻である阿強婦は、人秀の病死を燈妹のせいと思ひこみ、燈妹に非常に恨みを持っている。『寒夜』で阿強婦の人物像が、『我的母親』で異なっているのは明白である。燈妹の「不幸」は、先述したように、彭阿強夫婦とその家族によるものではなく、添舎と亀田、言い方を変えれば、資産家階級と帝国主義者の仕業によるものである。

元来、「媳婦仔」は、男性優位の漢民族の社会において、性別的にも身分的にも弱者なのに、『我的母親』で設定が変更されることによって、「媳婦仔」としての「不幸」は、原作と次元の違うものとなった。要するに、「族群融和」を主題とする『我的母親』という作品の中で、漢民族出身で文化的に近い「福佬人」と「客家人」とが舞台の上で合体し、「原住民」との清算しにくい過去をただ一言「仲良くして」というセリフで片付けた。さらに、同じ漢民族のなかでの女性差別が消去され、一つの「漢民族」となる。このようにして、「台湾人」の表象が作り上げられた。そして、燈妹がその「台湾人」(=男の子)を生む「母親」の象徴になるわけである。しかし、以下に論じていくように、燈妹という、「男の子」(=台湾)を生む「母親」のイメージが、実は男性優位である漢民族社会のなかではただ一つの虚像でしかない。というのも、この「母親」(=女性)が、漢民族において男性の代役にすぎないからである。

2-2. 「劉金漢」に守られて

舞台『我的母親』において、原作の「不幸な女」としての燈妹のイメージが引っくり返されたのは、もう一人の登場人物、「劉金漢」という男性にある。繰り返しになるが、従来の歌仔戯は恋物語を中心としてきた傾向がある。多くの歌仔戯の舞台では、男性主人公とヒロインとの恋愛を軸にし、物語が展開していく。歌仔戯は、宝塚のように、〈男役〉のトップスターが演じる男性主人公のための恋の相手として〈娘役〉のヒロインを用意するのである。その重要性は、歌仔戯の舞台の特色に因んだ、「小生小旦目尾牽電線(〈男役〉と〈娘役〉には、流し眼が大切だ)」という男性主人公とヒロインとのラブシーンに関する諺から窺われるだろう。

だが、『我的母親』の場合、従来の歌仔戯の作品とは、まったく反対となる。『寒夜』は

恋物語ではないので、劉金漢という男性の登場人物がいるが、燈妹とは恋愛関係ではない。『寒夜』が舞台化され上演されるにあたって、恋愛物語が作品の軸という歌仔戲の特色を完全に払拭することができず、さらに先の諺のような「掙」があるので、さまざまに工夫をしなければならない。それゆえ、ヒロインの恋の相手として、どうしても「男性主人公」が必要となり、「劉金漢」が用意されたのである。

燈妹がヒロインであるという観点からすれば、『我的母親』の「男性主人公」は、「劉金漢」である。こう解釈すると、『我的母親』においては、二人の男性主人公がいる。台湾開拓史の描写という作品全体の視点から見れば、男性主人公は彭阿強であるが、恋愛物語を意識した歌仔戲的な意味で言えば、「男性主人公」は「劉金漢」である。この視点で『我的母親』を見てみると、燈妹と「劉金漢」との間に一つの恋物語が上演されている。『我的母親』において、「劉金漢」の出番は、第一幕・第一場から伏線として設定される。「劉金漢」は彭家と赤の他人なのに、前節で見たように、第一幕から終幕まで何度となく、燈妹のそばにいて、彼女を助ける存在である。歌仔戲では、「男性主人公」が相手役のヒロインを助けることによって、二人が恋に落ちるのが常套手段である。「男性主人公」はよく文武両道に秀でたヒーローとして描写され、ヒロインはそういう「男性主人公」に心引かれる。そして二人の恋がそこから始まる。これは、歌仔戲の主な観客である女性のためなのである。

そう考えると、物語の前半で丸木橋を渡るシーンは、たんに「劉金漢」が燈妹と恋に落ちるだけではない。燈妹が「劉金漢」に恋心を持つことは、舞台の上で二人の役者の眼差しと仕草によって、暗黙のうちに観客に伝わる。「劉金漢」と燈妹との関係はこうした了解のもとで展開されていく。このような認識に基づくと、燈妹が「劉金漢」と結婚したことを読み方はすっかり変わるだろう。燈妹の結婚は彭阿強の意思で勝手に決められたことにもかかわらず、観客にとっては、「男性主人公」とヒロインが設定された恋人関係のなかでやっと結ばれたかのように見えるのである。歌仔戲における、こうした恋愛関係の設定は、元来主体性のない「媳婦仔」の燈妹が相手のことを好きになり、自らもこの結婚を望むかのように観客に思わせる。ここまで来れば、もはや燈妹の「媳婦仔」としての「不幸」は消える。

燈 妹：(モノローグ) 彼の言葉を聞いて、とても嬉しく思う。

涙が出るほど嬉しい。

(金漢に向かって) あなたが私のことを本気であれば

(中略)

あなたがお金持ちでないことは私には平気なのだ。

金 漢：燈妹、僕があなたに心を尽くす。

年を取って白髪になるまで、百年続くように……

燈 妹：阿漢（金漢に対し、燈妹が呼んだ愛称—筆者注）、私がねんごろにもてなすわ。
夫婦、パートナーとして支え合いましょうね。[陳 2000：30]

上記の第一幕・第五場の新婚の夜では、燈妹が一人の女性として好きな人と結婚する喜びを、セリフによってはっきり観客に感じさせる。《我的母親》での燈妹は、現実社会の家父長制度で虐待された女性ではなく、また帝国に搾取された「被抑圧者」の象徴でもなく、歌仔戲の世界のヒーローである男性主人公との恋愛関係で守られながら、献身的な女性へと変身する。結局、燈妹という「不幸な女」の人物像は完全に転覆させられた。そればかりか、植民地主義の言説で、燈妹という人物に投影された台湾の「不幸」は、歌仔戲における恋物語の「掟」によって無力化され、崩れてしまっている。

つまるところ、《我的母親》では、原作の『寒夜』に従い、〈娘役〉によって演じられる燈妹が作品のヒロインであり、「台湾」を養育する「母親」として描写されているかのように見える。しかし、この「母親」への賛歌は、「族群融和」によるイデオロギーと、従来からの歌仔戲の恋物語に設定される「掟」との二つの要素によって、脆弱なものとなる。さらに、同じく女性の身体でありながら、異なる性別を演じる〈男役〉こそが、歌仔戲舞台の主役となっている。この最も注目される特徴は、《我的母親》が政治的テーマの作品であるといっても、欠かすわけにはいかない。続いては、歌仔戲の頂点に立つ〈男役〉を論じていきたいと思う。

3. 「ヒーロー」の不在

呉がいうように、〈男役〉という魅力的な存在は、演劇としての歌仔戲の醍醐味である。元来、歌仔戲は、女性が異なる性別を演じる〈男役〉を舞台の中心とする演劇である。恋愛物語という作品の特色によって、異性愛主義の言説と、男尊女卑という社会的固定観念とが歌仔戲の舞台の中に再生産され、それを女性に内面化させていく⁽¹⁸⁾。と同時に、冒頭にも触れたように、〈男役〉によって体現された男性像が、女性にとって理想的な男性像でもある。

にもかかわらず、《我的母親》においては、政治的テーマが選択されることによって、この特質が副次的なものになるのがわかる。これだけではなく、《我的母親》で、恋愛物語の要素が薄められることで、〈男役〉が演じる作中の登場人物にも影響が及ぶ。先述した

ように、《我的母親》には、「劉金漢」と彭阿強の二人の男性主人公がいる。従来のように、ラブストーリーが中心である場合、このような作品を好演できる〈男役〉は、〈男役〉の正統派として認められる〔呉 2002: 30〕。もちろん、言うまでもなく、燈妹と恋に落ちる「劉金漢」のような「男性主人公」こそが、正統派として〈男役〉のトップスターが演じる役どころである。だが、《我的母親》において、正統派であるこの「男性主人公」から、作品の性質によって役としての正統性が取り上げられた以上、どのような変化が起きるのかについて、以下に検討しようと思う。

3-1. 主体性を失った「劉金漢」

前にも触れたが、《我的母親》の「劉金漢」は、原作『寒夜』の劉金漢ではない。『寒夜』で、劉金漢には母親がいて、孤児ではない。しかし、《我的母親》では、「劉金漢」は、ヒロインである燈妹と同様に、孤児の出身と設定を変更された。このような設定変更によって、後の作中の人物関係が大きく変わった。

原作『寒夜』では、彭阿強は、家庭経済のため、打算的な考えでやむを得ず劉金漢を婚養子として迎えた。そのため、劉金漢は彭家族との関係があまり良くなかった〔柯 2006: 77-79〕。彼は、燈妹との結婚で彭家の一員となったけれども、実際は、彭家族全員にとって、「媳婦仔」である燈妹とその婿である劉金漢は、二人とも血縁関係も何もない、彭家という共同体のなかの「よそ者」である。彭阿強をはじめ、彭家全員は彼のことを見下している。結婚後、彼は、武人出身にもかかわらず、人手不足を補うため、畑仕事をもするようになった。だが、劉金漢は農作業に馴染めなかったし、妻の燈妹と生まれたばかりの知的障害の長女を養うために、二人を彭家に残し、単身赴任の形で再び「隘勇」として出稼ぎに行った。『寒夜』では、劉金漢は、妻の燈妹を残してでも、溶け込めない「家」を離れ、出稼ぎに行く主体性のある男性として描かれている。

しかし、《我的母親》では、原作の主体性のある劉金漢とは異なる様相を呈している。「劉金漢」があらかじめ孤児と設定されることによって、燈妹と恋に落ち、彼女と結婚してからは、同じく孤児である燈妹と慰め合う存在となった。燈妹は、「劉金漢」の出稼ぎの考えを聞いたときに、次のような反応を示した。

燈 妹：新婚したばかりなのに、

出稼ぎなんて、

私に心を尽くすと言ったのに・・・頼れないわ。

そうしたら、これから誰とは支え合うの？

(中略)

金 漢：燈妹・・・

燈 妹：もういいわ。聞きたくない。ある俗語にあるように、勤勉に農作業をすることが、なによりだわ。金漢、義理を知らなさい！

お父さんとお母さん（引用者註、彭阿強夫婦）が、こんなに私たちのことを可愛がっているのに・・・それに、お父さんとも約束したでしょう。この私と一緒に親孝行をするんだって。

金 漢：じゃ・・・わかった。ここにおいて畑仕事をするから。[陳 2000：37-38]

「劉金漢」が燈妹に出稼ぎを止められたのは、明らかに『寒夜』の劉金漢と違う点である。舞台《我的母親》でそれができたのは、二つの理由が考えられる。まず、「劉金漢」が、歌仔戲的「ヒーロー」のイメージを踏襲し、愛する女性の言うことを聞くような女性思いの男性として描写されるからである。しかし、そうすると、「劉金漢」という「男性主人公」は、ヒロインへの愛情の深さゆえに、歌仔戲の約束事によって「媳婦仔」である燈妹と同化される立場になった。

二つ目に、漢民族社会で、家とは、「ひとつの経済的な家族、いいかえれば、血縁、結婚、あるいは養子縁組によって結ばれた成員たちで構成され、予算と共有財産をもつ統一体」[クリステヴァ 1981：116、傍点引用者]であるという点である。「劉金漢」が孤児と変更され、帰る場所がもうないことで、彭阿強に「可愛がって」もらい、彭家という共同体のなかに居場所があることが暗示される。「劉金漢」が彭家の一員である以上、燈妹のせりふに「親孝行」という儒教的の教えが強く前景化され、「劉金漢」がそれで引き留められた可能性を読み取ることができる。こうなると、「劉金漢」にとって、彭阿強が「父」となるのである。

ジュリア・クリステヴァは「[家族の、引用者註] 命令権は父に帰属する」[クリステヴァ 1981：117]と指摘している。この「父」は、人の子を生む父ということではなく、漢民族の祖先崇拜の原理上に生まれた擬制=象徴的な権威、「父」ということである。結局、表面的には、燈妹は歌仔戲における恋物語の掟に従い、「男性主人公」のために従順な女性として自分を尽くす。しかし、「男性主人公」である「劉金漢」が、儒教的「家(jia)」の概念のもとで、「父」である彭阿強の下に置かれる存在となると、ヒロインの燈妹が身を捧げて尽くすのは、従来歌仔戲の世界の「男性主人公」である「劉金漢」ではなく、彭家の頂点にある、象徴的権威としての「父」、彭阿強となる。つまり、「劉金漢」は、ヒロインである燈妹との恋愛関係、そして夫婦関係で、彭家という共同体に組み込まれ、

ほかの息子たちと同様に、「父」である彭阿強に追隨する「息子」となるのである。

これだけではなく、「劉金漢」は、従来歌仔戲の作品の男性主人公のように、舞台のセンターに立つ、「勇敢でりりしい」ヒーロー的存在でもない。歌仔戲の作品のなかでは、しばしば男性主人公・ヒロイン・敵役による三角関係が描かれることがある。男性主人公はヒロインを守るため、敵役と戦い、そして勝ちぬく。こうするうちに、〈男役〉のトップスターを女性観客に恰好よく見せ、ヒーローとしてのイメージを強く印象付ける。

しかし、《我的母親》において、「劉金漢」は燈妹を守るやさしい男性ではあるが、敵役に立ち向かう英雄ではない。先に述べてきたように、「権力者」・「抑圧者」・「統治者」という三つの敵役が添舎という一人の登場人物に凝縮されており、常に添舎に立ち向かう英雄は、一家の大黒柱で、「家」のリーダーである彭阿強である。しかも、最後に、亀田と添舎の圧力にたいし、彭阿強が毅然と抵抗したところに、「劉金漢」を含めた彭阿強の息子たちがそこに駆け付け、亀田と添舎とを殺した。そして、彭阿強は、「劉金漢」らを庇うため、息子たちの代わりに責任を取るかのように自刃した。彭阿強の自殺によって、彭阿強は息子（=子供）を守る父親として強調され、その一方で「劉金漢」は子供化され、一人前の男性としての主体性を喪失する。この時点で、「劉金漢」という「男性主人公」は、もはや女性観客の熱い視線を浴びるヒーローではなくなる。そのかわりにヒーローとして登場するのは、彭阿強なのである。

3-2. 「父なる」象徴・彭阿強

最後に、《我的母親》における真の男性主人公・彭阿強について述べていこう。先にも言及したように、台湾の「母親」として表象された燈妹は、ただの虚像である。このことは、父権的漢民族の社会では、女性は「婚家先の両親や夫の権威の代役を演ずることしかできない」[クリステヴァ 1981:128] という言葉によって説明することができる。

燈妹という「母親」は、実は女性崇拜ではなく、男性優位である漢民族社会の権威の代役でしかない。燈妹が代役し、執行する「権威」は、ラストシーンで赤ちゃんを抱いて叫んだ「先祖」とのことである。ジュリア・クリステヴァによると、この祖先崇拜という原理を土台に創建されたのは、漢民族文化の中核となる儒教的思想である。さらに、この祖先崇拜が「強大な父親的権威」の根源でもある。少し長いが、引用する。

父（想像上の世界ではあるが、引用者註）は、女の諸特質もろともに、擬制=象徴的権威の諸機能を一身に兼ね備えている。かれは、「父にして母」であり、優しく厳しく、独裁的ではあるが、懲らしめはしない。（中略）要するに、社会の性的体制にお

いて、両性の相違を抹殺し、また同時に、生殖の機能を無視する権威の支柱となるのは、(死んだ先祖たちの系譜のなかに入ってからこそ、はじめて彼は価値があるから)死者であることのできるかぎりにおいての、《父親》である。

[クリステヴァ 1981 : 118、傍点引用者]

ラストシーンで、燈妹が悲しく叫んだ「先祖」は、実は虚無的なものではない。その「先祖」は、舞台が終わる直前に死んだ、「(死せる)父たちの権力」(疑似=象徴的な権威)を表象する彭阿強である。そもそも、原作『寒夜』では、劉金漢には母親がいるので、その母親の身体に担わされた劉金漢の生い立ちのルーツである「先祖」が存在する。そして、燈妹はその姑に従わなければなるまい。

しかし、《我的母親》で、「劉金漢」が孤児に変更されることによって、燈妹には嫁ぎ先の両親がおらず、夫の「劉金漢」に従うことになる。だが、ここまで述べてきたように、「男性主人公」である「劉金漢」は、主体性のあるヒーローではなく、「父」なる彭阿強に親孝行をする「息子」に変身してしまう。もし、「劉金漢」が「息子」であれば、元来「媳婦仔」(=娘)の燈妹が、嫁にもなる。つまるところ、劉金漢の母親が担うはずのもう一つの「家」の権威が、舞台《我的母親》では除去されることによって、《我的母親》での彭阿強は、血縁関係のない男性である「劉金漢」からも、文句なしに完璧な「父」なる存在になることができるのである。

たとえ、【図1】の《我的母親》のポスターに燈妹を演じる〈娘役〉の顔写真が、大きく掲げられ、《我的母親》の最も重要な登場人物であるかのように見えても、以上の検証によって示されるように、《我的母親》における真正正銘の主人公は、原作『寒夜』で台湾を表象するヒロインではなく、歌仔戲的ヒーローでもなく、彭阿強である。「劉金漢」を演じる〈男役〉が、歌仔戲的「ヒーロー」であるにもかかわらず、写真がポスターのなかに掲載されていないことは異例の事態なのである。結局、《我的母親》で輝いているヒーローは、〈男役〉という女性身体に担わせた、「父」なる儒教的な権威を象徴する彭阿強である。



【図1】『台湾我的母親』ポスター

さらに、《我的母親》において、彭阿強という登場人物に関して、もう一点注目してもらいたい。それは、彭阿強が「劉金漢」と同様に〈男役〉によって演じられることである。歌仔戲では、こうしたことは滅多にない。冒頭で言及したように、歌仔戲は、女性性の強い演劇なので、衣装や化粧などの裝飾性が重要視されるだけではなく、〈男役〉も外見的美しさが要求される。しかも、劇団は全員女性ではないために、配役において、〈男役〉は殆ど若い男性しか演じない。敵役と同じく、老人役は、現実の男性が演じる役柄である。

本来、彭阿強のような年上の老けた男性の役は〈男役〉に配役されるものではなかった。しかし、80年代になってから、歌仔戲が「台湾文化」として位置づけられることによって、江凡が指摘したように、芸術性の向上と精緻性を追求するあまりに、歌仔戲が「京劇化」する傾向は増していく〔江2002：65〕。このような背景によって、従来花形である歌仔戲の〈男役〉が、特色のある京劇の役柄、老け役にも配役されるようになった。そこには、歌仔戲における「〈男役〉美学」の価値基盤の揺らぎを見ることができる。

4. 「〈男役〉美学」はどこへ？

《我的母親》の燈妹に見てきたように、女性の身体に政治性を付する作品は、《我的母親》だけではない。現在の台湾における歌仔戲の在り方を考えてみれば、それこそが現実社会に押し出され、歌仔戲の「顔」として現れ、海外へ送り出されているのである。

薪傳歌仔戲団を創立した〈娘役〉である^{ラッチョンツー}廖瓊枝がその好例である。【図2】にあるように、廖は京劇（海派）に師事したため、仕草が優美で熟練しており、「台湾第一苦旦」⁽¹⁹⁾という美称を得、「重要民族芸術藝師」「薪傳獎」「国家文芸獎」など数多くの賞を受賞し、フランス、日本など海外を飛び回って「歌仔戲」を紹介し、文化交流に貢献してきた。



【図2】『凍水牡丹廖瓊枝』

4-1. ジェンダーに縛られた〈男役〉

その反面、歌仔戲にとって、長い年月をかけて築いてきた「〈男役〉美学」は、『我的母親』のような政治的テーマの作品の出現で揺らぎ始めた。まず、〈男役〉と〈娘役〉とが紡ぎ出す恋物語を作品の核とする歌仔戲の構造のうえに、擬制＝象徴的権威（「父」なる）という儒教的価値観が加えられた。その影響で、歌仔戲という演劇構造の頂点に立ってきた〈男役〉が、〈娘役〉と同様に、現実には女性の身体を持つということで、後景的な存在となるのである。

これは、〈娘役〉と同じく舞台上だけでなく、現実世界にもつながる。現在、歌仔戲のもう一人の「顔」として台湾の社会で活躍している歌仔戲役者に、明華園の〈男役〉のトップスター、孫翠鳳^{スンツェーフオン}がいる。舞台上孫は〈男役〉を演じ、明華園の看板として観客を惹きつけてきた。ところが、プライベートにおいて、彼女は、劇団の創立者・陳明吉^{チェンミンチー}に親孝行をする「よき嫁」であり、現団長を務める夫・陳勝福^{チェンシェンフー}を支える「良妻」であり、そして、娘たち（あるいは、生徒たち）を次世代の歌仔戲役者に育てる「賢母」としてイメージづけられている。このようなイメージは、彼女が「外省人」の二代目として生まれ、学生時代の生活、陳勝福との恋と結婚を経て、歌仔戲の〈男役〉のスーパースターになる経緯までを描いた伝記『祖師爺の女兒』【図3】から窺われる。孫という現実の女性の身体を前提として、歌仔戲において、彼女が〈男役〉としての魅力をどれほど発揮するかという芸術面よりは、社会的な彼女のジェンダーによる女性的役割が、自伝のなかでは一層強調されている。



【図3】『祖師爺の女兒 - 孫翠鳳の故事』

つまり、たとえ、歌仔戲の頂点に位置する〈男役〉を重要視する歌仔戲が、「台湾文化」として称えられても、それは台湾における男女平等というジェンダー・フリーの実現ではない。その逆に、歌仔戲の〈男役〉が、現実には女性の身体を持つことで、現実社会における儒教的価値観のもとで良妻賢母というイメージを補完し、それによって、「台湾文化」としての「歌仔戲」が現実の男性の下に置かれる立場となり、家父長制度の儒教的中心価値に支障をきたさずに存続できるようになっているのである。なにより、〈男役〉の魅力が、女性観客を惹きつけることによって、「歌仔戲」を「台湾文化」として仕立て、「〈男役〉美学」における〈男役〉の魅力を都合よく利用し、主な観客である女性に、男性優位である儒教的価値観を内面化させ、

再生産していく可能性を大いに含んでいると考えられるのではないだろうか。

4-2. 公的機関の影響力

また、「〈男役〉美学」とは、〈男役〉が作品の中心とされ、重要視されることで蓄積されたものである。だが、《我的母親》での、彭阿強という役を見てわかるように、歌仔戲は、1980年代になってから、伝統戯曲である京劇が重視する「唱」と「做」による芸術性と精緻性とを追求するために、京劇的な美的価値を大量に受容してきた。

音楽や舞台芸術は言うまでもなく、1997年には、京劇教育を主とする「復興劇校」(のち、「台湾戯曲専門学校」「台湾戯曲専門学院」へ昇格)に、歌仔戲学科が設立された。学校教育によって、系統的に「台湾文化」としての「歌仔戲」を担う次世代の人材を育てるのが、その目的であった。その教育課程において、パフォーマンス・アートとして取り入れられた、役者の身体訓練の基礎的なカリキュラムは、やはり京劇の「唱念做打」に重きを置いている。



【図4】林茂賢『歌仔戲表演型態研究』

先に述べた〈娘役〉・廖が、「復興劇校」歌仔戲系の初任系主任(学部長)兼教師として、京劇の「做」を生徒に教えることに力を注いだ。それに、台湾戯曲専門学院歌仔戲系のホームページを覗いてみればわかるように、歌仔戲の独特な華やかな衣装がもたらした視覚的イメージ⁽²⁰⁾と異なり、目に飛び込むのは、京劇風の衣装で立ち回りのポーズを取る二人の役者の姿である。

このようなイメージは、「歌仔戲」の「顔」として台湾社会のみならず、世界にも発信されアピールされている。たとえば、このような京劇風の役者の姿は、民俗学者であり、歌仔戲研究の大家でもある林茂賢が著した『歌仔戲表演芸術形態研究』の表紙【図4】にも飾られている。つまり、「歌仔戲」の視覚的特徴さえも、京劇と区別し難いほど近づいてきている。歌仔戲の発展過程を概観すると、初期に歌仔戲が京劇から受容したものは、「歌仔戲」が伝統戯曲と位置づけられ、言論化されるようになってから、より注目されるようになった。「歌仔戲」は、伝統戯曲としての芸術性を価値基盤とし、京劇へ回帰してきている。そうだとすれば、「台湾文化」としての独自性は、何なのだろうか。この素朴な疑問を抱かずにはいられない。

これだけではなく、歌仔戲の発祥の地とみなされる宜蘭県(台湾北東部)に、台湾にお

ける唯一の公立歌仔戯劇団、蘭陽歌仔戯劇団が存在している。日本人研究者である長嶺亮子は、現在宜蘭に歌仔戯の研究拠点据えて、この劇団について言及している。宜蘭は温泉街として知られており、蘭陽歌仔戯劇団では、ここを訪ねてきた宿泊客向けの公演が行われているようである。そこでは、「観光客に対して、歌仔戯をわかりやすく解説」し、しかも、観光客に対しては、「歌仔戯に限らず中国の劇では所作や簡素な小道具で情景や役の性格」を表すと解説されるとしている〔長嶺2006：130、傍点引用者〕。つまり、長嶺の目に映った「歌仔戯」は、「中国の劇」のようなしぐさと小道具が役柄の性格を表す演劇であった。ここからも、長嶺にとって、「歌仔戯」は、舞台としての独自性がないと考えられていることを物語っている。

結論から言うと、この論文に限って、長嶺は〈男役〉について一切触れていないし、歌仔戯の最も独自性のある特徴である〈男役〉の魅力にも注目してはいない。これは女性の身体で男性の役を演じる〈男役〉が演出の中心から外され、周縁化されつつあるきざしと見ることもできる。つまり、「現在の台湾における」「歌仔戯」は、〈男役〉を抜きに語られているとも言えよう。これも、また、長嶺が指摘している「国策の成果でも」ある〔長嶺2006：131〕。このようにして、〈男役〉を核心とする歌仔戯の演劇構造と、それによって生まれた「〈男役〉美学」は、京劇的美学を核心とするようになった学校のカリキュラムや行政側の観光宣伝によって、思いもよらぬ変化が起きつつあると言えよう。

おわりに

以上、《我的母親》という作品の分析から、今や「代表的台湾文化」としての地位を確立した「歌仔戯」であるからこそ、台湾の開拓史を描写するということが、《我的母親》のメイン・テーマとなったことがわかるだろう。作品に掲げられた「族群融和」は、「原住民」と「外省人」を排除し、女性差別を消去することによって、台湾におけるエスニックの境界を解消し、一つの「台湾人」の表象を創りあげた。つまり、この表象は、女性の身体（＝燈妹）に政治性を担わせることで成立したものである。

しかし、苦難を受けるはずの燈妹として描かれた「台湾」の表象は、異性愛言説に基づいて、歌仔戯の頂点に位置する〈男役〉（＝「劉金漢」）に守られ、また仕えている。さらに、儒教的家父長制度の頂点に位置する〈男役〉（＝彭阿強）にも従っている。つまり、《我的母親》という作品は、燈妹、劉金漢、彭阿強の三者が織り成す物語を通して、男性優位の社会を再生産してしまっているのである。

以上のような分析の結果、《我的母親》という台湾の歴史を描いた「台湾文化」としての「歌仔戯」は、従来の先行研究で示されてきたような特色や性質と明らかに異なるもの

であることがわかった。

また、現状として、「台湾文化」としての「歌仔戲」は、「〈男役〉美学」を起点として、それを発展させていくものではない。《我的母親》という作品で男性優位の社会を、女性の身体によって再生産した〈男役〉の彼女たちは、現実では女性であることによって、社会的ジェンダーに足をとられている。そしてさらに、舞台上でさえ〈男役〉としての芸術性、つまり、「〈男役〉美学」も過小評価されているのである。学校教育の現場においても、身体訓練のカリキュラムの一つとして、歴史上男性が作り上げてきた京劇的美学が、歌仔戲の「〈男役〉美学」にとって代わりつつある。

結局、「台湾文化」の顔として海外へ発信される「歌仔戲」は、実は男性的なものであり、元来は女性のものではないと言わざるを得ない。つまり、1980年代を境にして、歌仔戲が「台湾文化」として象徴化され、歴史化されていくうちに、「歌仔戲」との間に本質的な転換が起った。歌仔戲と「歌仔戲」との間には、明らかに歴史的断絶が生じたのである。その流れの中に、今回取り上げた《我的母親》という作品も位置づけることができる。歌仔戲と「歌仔戲」の間にこのような断絶が生じたからこそ、《我的母親》のような作品を描くことができたのである。

最後に、歌仔戲の発展過程において、京劇から影響を受けていない部分はどうか。たとえば、それは、「胡撇戲」というジャンルの歌仔戲と、テレビで放送される電視歌仔戲である。とりわけ、電視歌仔戲は、テレビという強力な大衆メディアによって、40年間も放送され続け、「〈男役〉美学」を定着させていったと言われており〔呉2000:24〕、電視歌仔戲を抜きに歌仔戲を語るのは、ほぼ不可能なのである。今後の課題として、明らかにしていきたい問題である。

注

- (1) 先行研究において、歌仔戲は、上演形態の違いによって七つの種類に分けられている〔曾1988〕。まず、路上で上演された落地掃ラウダスアツ（または「老歌仔戲」）（1890年頃 - 1910年頃）、そして、商業演劇として上演が始まった内台歌仔戲（1925年頃 - 1977年）、祭礼時に屋外で上演された外台歌仔戲（1970年代から）がある。そして、1950年代からは、各種メディアでの上演が始まり（広播歌仔戲（1954年から）、電影歌仔戲（1955年から）、電視歌仔戲（1962年から）、以降、メディアでの上演が下火になってからは、現代劇場歌仔戲（1981年から）となる。
- (2) 京劇俳優は「唱・念・做・打」の四技能をマスターしていることが要求される〔東方書店、北京・商務印書館2004:695〕。
- (3) 「坤生」とは、男性の役を演じる女性である。中国易経には、「乾坤」という卦（易で算木さんぼくに現れる現象。これによって天地間の変化を表し吉凶の判断をする）がある。「乾」

- は男性を指し、「坤」は女性を指す。そして、「生」は、中国伝統戯曲で男性の役柄を示す。本稿では、便宜上「坤生」を〈男役〉、「坤生文化」を「〈男役〉美学」と表記する。
- (4) 「所謂「台湾歌仔戲坤生文化」, 便是指以歌仔戲小生為中心, 在台灣特定的時空環境下, 所形成的一系列相關的文化觀念、文化現象、文化行為和文化風格組合的總稱」[呉 2002: 2] (筆者和訳) (「坤生文化」とは、歌仔戲で中心とされる坤生によって、台湾の特定の社会背景で結晶されてきた、一連の坤生に関する概念現象、言動、そして、演技の特徴などの総称である。)
 - (5) 〈男役〉、とくに〈男役〉のトップスターは、男性役者（作品によっては、二番目の〈男役〉）が演じる敵役と戦い、正義を守る立場の人格者として描かれる。さらに、〈娘役〉のトップスターが演じるヒロインをめぐる、男性役者が演じる敵役が、恋のライバルとして、〈男役〉と三角関係になる。そこで、〈男役〉が愛するヒロインを守り、悪党と立ち向かう英雄となる。
 - (6) 1949年に国民政府が台湾に政権を移ってからは、京劇が「国劇（国（中華民国）劇）」として位置づけられ、歌仔戲が中国のほかの伝統戯曲と同様に「地方戯劇」として扱われてきた。しかし、蘇によると、その状況は1980年代半ばに京劇と歌仔戲との間に逆転が起きた。文化政策において、歌仔戲が国からもらった補助金は、京劇のそれを上回った [蘇 2003]。
 - (7) 本稿では、今までのラブストーリーが作品の中核となる歌仔戲と、80年代以降「台湾文化」の象徴としての歌仔戲を区別するために、後者を「歌仔戲」と表記する。
 - (8) 「現在の台湾では、「エスニック・グループ」に相当する言葉として「族群」という言葉が定着している。(中略) 四つの族群とは、「原住民」(先住民族)、「福佬人」(祖先が福建省南部出身者。福建省は別称「閩」の文字を使って、「閩南人」とも言う)、「客家」(客家語を母語とする漢族の一支族、台湾の客家は主として広東省北部出身)、「外省人」(戦後中国大陸各地から移民。漢民族が大部分だが、モンゴル族、回族、満州族などの少数民族を含む)」[若林 2001: 30]。
 - (9) 1947年2月7日、台北における閩たばこ売りの取り締まりがきっかけで、戦前からの台湾住民が国民政府への不満を爆発させ、台湾全土に広がった。その後、国民政府軍による軍事的な弾圧によって、エリートと有力者が逮捕状なしに連行され、18,000人～28,000人の死者を出す政治事件に発展した [若林 2001: 71-72]。
 - (10) 生蕃とは、「原住民」の別称である。現在は、差別用語として使用されていない。
 - (11) 「墾首」とは、清朝廷から台湾を開拓する資格をもらう資本家階級で、開拓に携わる庶民にとってリーダー格の存在である。
 - (12) 「媳婦仔」とは、「成長後、子孫の嫁にするためにあらかじめきよめて養っておく女兒のこと」である [台湾女性史入門編纂委員会 2008: 24]。
 - (13) 原作の『寒夜』にある劉金漢と区別するため、《我的母親》の登場人物「劉金漢」には、「」を付けることにする。
 - (14) 「台湾民主国」は、日清戦争後台湾が日本に割譲されないように、台湾に残るごく一部の清朝官吏と台湾上層階級（土着の士紳、富豪の総称）とが独立を宣言し、創立したものである。しかし、たった148日で日本軍に破れ失敗に終わった。

- (15) 「隘勇」とは、「義民」（政府側についた民）のことである。義民とは、清朝統治時代に台湾の治安維持のための慢性的な兵力不足を補うために、村落で自主的に治安維持や、「械門」^{シユイドフ}（台湾開拓史における二つのエスニック・グループが各自の利益を守るために武器を持ち殺し合うこと）に対処するために組織された武装民である。
- (16) 「三従」とは、女性が家にあつては父に従い、嫁しては夫に従い、夫の死後は子に従うことである（『広辞苑』第六版）。
- (17) 台湾という島は、さつまいもの形に似通い、「サツマイモ」という俗称がある。
- (18) 呉の論文に、歌仔戲の〈男役〉のトップスターである楊麗花と孫翠鳳とをインタビューした記述がある。その内容によれば、孫は舞台上に男性、とりわけ、中国歴史上の帝王か英雄を演じることによって、現実社会に女性である自分にはできない男性的な言動ができることに魅力を感じている。楊は、彼女が同性愛者であるという噂に反感を示し、自分が女性であることを一日も忘れることがないと反駁する [呉 2002 : 81, 83]。
- (19) 「苦旦」とは、「内台歌仔戲」が盛んであった時期に、作品のなかでいじめられ、悲惨な境遇に逢う女性の役をさした言葉である。「唱」において、この役柄が歌う主な調べは、「哭調」^{クワウテウ}と呼ばれる。電視歌仔戲に入ってから、名歌仔戲脚本家狄珊が「苦旦」が時代遅れのものであると指摘し、徐々に人気を失い廃れてきている。
- (20) 歌仔戲の衣装について、「京劇風」「古裝風」「新潮風」と三種類があると呉は指摘する。とくに、「古裝風」と「新潮風」が歌仔戲の衣装の主流である [呉 2002 : 103]。

参照・引用文献

<日本語>

- 黄昭堂 1970 『台湾民主国の研究——台湾独立運動史の一断章』 東京大学出版会
- クリステヴァ、ジュリア 1981 『中国の女たち』 せりか書房
- 戴國輝 1983 「中国人にとっての中原と辺境——自分史〈台湾・客家・華僑〉と関連付けて」
『民族の世界史 5 漢民族と中国社会』 山川出版社
- 若林正文 2001 『台湾——変容し躊躇するアイデンティティ』 筑摩書房
- 洪郁如 2001 『近代台湾女性史——日本の植民統治と「新女性」の誕生』 勁草書房
- 東方書店、北京・商務印書館共同編集 2004 『東方中国語辞典』 東方書店
- 長嶺亮子 2006 「現代台湾における歌仔戲のあり方——宜蘭での活動を中心に」『沖縄県立芸術大学紀要』 14号
- 張懷文 2008 「〈男役〉を中心に見た宝塚と歌仔戲——〈風と共にさりぬ〉と〈蛇郎君〉を手掛りに」『阪大比較文学』 第五卷
- 台湾女性史入門編纂委員会 2008 『台湾女性史入門』 人文書院

<中国語>

- 曾永義 1988 『台湾歌仔戲的發展與變遷』 聯經出版社
- 李喬 1999 「土地の苦恋——從『寒夜三部曲』談台湾的大河小説」『中央日報』 1999年11月1日付 22面
- 陳永明 2000 『台湾我的母親』 脚本、河洛歌子戲団

- 紀慧玲 2000 「漢民族觀點から描く台湾開拓史」『民生報』2000 年 1 月 20 日付 7 面
- 賴廷恆 2000 「河洛歌仔戲合唱「族群融合」」『中国時報』2000 年 3 月 15 日付 24 面
- 2000 「河洛今晚擁抱「台灣我的母親」」『中国時報』2000 年 3 月 15 日付 24 面
- 吳孟芳 2002 『台湾歌仔戲坤生文化之研究』国立台湾大学戲劇研究所
- 江凡 2002 「窈身求精緻、何苦獨愛京味？」『表演芸術』第 116 号
- 蘇桂枝 2003 『国家政策下京劇歌仔戲之發展』文史哲出版社
- 徐亞湘 2006 『日治時期台灣戲曲史論 - 現代化作用下的劇種與劇場』南天書局
- 柯孟潔 2006 「河洛歌仔戲劇本《台灣，我的母親》之研究」『台灣民俗藝術彙刊』第三期
- 河洛歌仔戲團 HP <http://www.holoopera.com.tw/>
- 台灣戲曲專門學院歌仔戲系 HP
<http://www.tcpa.edu.tw/onweb.jsp?webno=3333333:47>
- 台灣戲曲專門學院課程標準 <http://twop.tcpa.edu.tw/onweb.jsp?webno=3333333:74>

圖版出典

- 【圖 1】VCD 《台灣我的母親》豪客唱片有限公司、2008 年、表紙
- 【圖 2】紀慧玲『凍水牡丹廖瓊枝』印刻文學生活雜誌出版社、2009 年
- 【圖 3】黃秀錦『祖師爺的女兒 - 孫翠鳳的故事』時報文化出版社、2000 年
- 【圖 4】林茂賢『歌仔戲表演型態研究』前衛出版社、2006 年、表表紙