

# 陳凱歌映画におけるホモソーシャル考

—— 男たちの幼児性と母性神話 ——

木谷富士子

## はじめに

陳凱歌の作品<sup>(1)</sup>を見ていくと、いわゆる一般的な女性ヒロインが登場しないということに気がつく。これは同じく第五世代の代表的監督である張芸謀や田壮壮らが女性を描いた作品を撮っているのに対し、まったく対照的ともいえる。陳凱歌の映画における女性の周縁化については、過去においても様々に読み解かれており、陳墨や李勝利の、陳凱歌映画の男女関係とは関係がないテーマ性に収斂されるとする論<sup>(2)</sup>、レイ・チョウの女性の理想化の所以であるとする論<sup>(3)</sup>、晏妮氏のホモソーシャルな絆に原因を求める論<sup>(4)</sup>などがある。

本稿では、晏妮氏の論点である男たちの「ホモソーシャルな絆」を起点として、さらに「母親的存在」への依存や、男たち自身に潜む問題に注目してその原因を探る。

陳の映画は『風月』(一九九五年)、『キリングミーソフトリー』(二〇〇一年)のように異常な三角愛を描くか、『大閱兵』(一九八五年)、『孩子王』(一九八七年)のように男性が主人公で、女性がほとんどストーリーに関係しないものや、『黃土地』(一九八四年)、『边走边唱』(一九九一年)、『霸王別姫』(一九九二年)、『荊軻刺秦王』

(一九九六年)、『和你在一起』(二〇〇二年)のように女性が登場してもストーリーは男性の物語で、女性は邪魔者であるか、最終的には排除されてしまったりするものがほとんどである。

晏妮氏は、そうした陳凱歌の男たちの物語を男同士のホモソーシャルな絆という観点から論じている。

ホモソーシャルとはセジュウィックによって提唱された概念で、ホモフォビア(同性愛嫌悪)とミソジニー(女性嫌悪)を基本的な特徴とする男性同士の擬似同性愛的な強い親愛・連帯関係をいう<sup>⑤</sup>。ホモソーシャルな欲望とは「男の同性愛でも、男だけの共同体でもなく、性差別的な文脈で女を性対象とすることによってつくられる男同士の強力な連帯意識」を意味し、それゆえに「この装置は同性愛というよりも、同性愛嫌悪を必須の条件とする<sup>⑥</sup>」とされる。換言すれば、女がない「男だけの世界」を意味するのではなく、女性がいることが必要な男同士の共同体で、女性を構造的に排除することによって「男同士の世界」の連帯を強化していく世界である。

晏妮氏は、陳凱歌が一貫して称揚し続けた男たちの絆とはホモソーシャルな絆であり、女性キャラクターは連帯関係を補助する潤滑油で一度たりともヒロインになっただけでなくなっている。

## 一 母親の空席

ミソジニー映画の特徴が色濃い陳凱歌映画であるが、女性表象を更に詳細に分析すると、母性の強調が共通の特徴であることが見えてくる。

『荊軻刺秦王』の秦王(後の始皇帝)は幼い頃母の元を離れて異国で人質とされた。『辺走辺唱』の石頭は同じく幼くして盲人の師匠のもとへと修行に出され、その師匠も同様の境遇であった。『霸王別姫』の蝶衣も母の手で京劇の劇団に売られ、『風月』の忠良も如意も子供の頃母親が死んで不在である。『和你在一起』の小春は捨て子

で母親が誰なのかもわからない。『無極』の昆崙も小さな頃に母と離れ奴隷となる。

このように陳凱歌の映画の男性主人公達は母親が早くに死ぬか、母に捨てられるか理由はともあれ、例外なく共に生きる母親が存在せず、実際の母に愛されたという記憶がない。そして母親およびその記憶の不在の代償を、男たちが他の女性に求めるといふ構図が浮かび上がる。

まず、主人公と母親の関係を特徴的に示すのが『荊軻刺秦王』である。秦王は幼くして趙の人質とされ、そこで趙姫がお世話係、話し相手として幼い秦王にあてがわれる。そして趙姫が燕の国に去った後、秦王は心の支柱が崩れたように冷酷な独裁者と化していく。二人は深く愛し合っていたが秦王は趙姫に対してずっと禁欲的で手を触れることさえできずにいる。それは不自然なまでに頑なな観がある。趙姫が燕の国に去る時に初めて趙姫の方から秦王を受け入れようとする、秦王は子供のように大はしゃぎをして初めての関係を持つ。ここでも二人の関係は趙姫主導である。

秦王は、母親が好きでたまらない子供のように、無邪気に趙姫に愛情を表現する。秦王が臆病で幼稚な落ち着きのない男性として表象されているのに対し、趙姫は思慮深く落ち着いており、二人の関係はさながら母と子のように描写されている。秦王は大人になりきれず、幼児性をそのまま内包している。

秦王の幼児性の背後には実は実母への満たされぬ思慕の情があると見るのが妥当であろう。幼い頃母を離れて異国の人質となり、成人後母は秦王の後宮に住むにも拘らず、秦王を裏切り愛人との子を新しい秦王に擁立すべく反旗を翻す。母への満たされぬ想い、愛憎の相反する感情がそのまま趙姫への愛情に転化されているのである。

始皇帝について記録されている『史記』との相違点を見ると、映画では架空の人物趙姫を登場させているという点と、秦王を幼稚化させているという違いがある。この秦王のイメージは『史記』や、古典演劇、秦王を描い

た同時期の他の映画『秦頌』（一九九六年、周曉文監督）、『英雄』（二〇〇二年、張芸謀監督）には微塵も見られない。冷酷な独裁者秦王が、趙姫が現れると嬉しくて手を叩いてジャンプしてしまうという無邪気な幼さは、それまでの秦王のイメージからはかなり違和感のある表象である。演じた李雪健も小柄で、貫禄という形容からは程遠い中年の喜劇俳優である。

この秦王を見る限り、陳凱歌映画における女性の周縁化という問題だけでなく、男性の必要以上の幼さが陳凱歌映画の女性不在を語るもう一つの鍵を握っているといえそうである。

陳凱歌の前期四作品の一つである『边走边唱』も、「母性」が隠れた大きなテーマとなっている。この難解な作品は盲目の年老いた旅芸人の師匠と青年石頭の物語であり、登場する女性は渡し場の女主人と、石頭の恋人蘭秀だけである。蘭秀は原作にも登場するが、渡し場の女主人は映画だけの創作である。この女たちは陳凱歌が母性を最も色濃く表象した女性であるかもしれない。

終盤近く、師匠から受け継いだ、目が見えるようになるという大切な処方箋がただの白紙であったとわかった後、自暴自棄になった老人は初めて女主人の身体に触れる。女主人は、自分は何度ここにやってきたのだろうかと問いかける老人を、赤子をあやすように頭や頬を撫でながら胸に抱き寄せ、涙を流して子守唄を歌う。映画ではカットされているが、シナリオ<sup>(7)</sup>では老人は死ぬ直前、草原を走ってきた若い母親が男の子を抱き上げ、夕日に向かって歩いて行くという幻覚を見る。

『边走边唱』は陳凱歌自身の母が亡くなった直後に製作された映画である。母が亡くなった時、陳凱歌は米国にいたが、母の死という現実<sup>(8)</sup>に直面することを避けるために中国に帰国せず、しばらくの間まわりの人間が母の話題に触れることも許さなかったという。『边走边唱』のオープニングには「この映画を母に捧げる」とのタイトル

ロールが流れる。『辺走辺唱』は、観念が前面に出た映画となり、一部では難解な作品とされ興行的には成功したとはいえなかった。しかし、陳凱歌にとつては母へのオマージュ的作品であったと思われる。

もう一人の女性蘭秀は若い弟子石頭の恋人である。師匠は、禁欲的に芸の道を歩むことを盲人の唯一の選択とし、二人の交際を認めようとしめない。ここで蘭秀の存在は、師匠と石頭のホモソーシャルな関係を壊そうとする完全な邪魔者である。蘭秀は自らの欲望、意思を覆い隠して厳格に生きてきた師匠のアンチテーゼであり、生身の人間であることが強調されている。彼女は目の見えない石頭の手をとり、女性というもの人間というものを自らの顔や身体で直に教え、自分の意思で石頭との交際を進めていく。

蘭秀は原作では親の決めた相手のもとへと嫁いでいくが、映画では交際に反対する親たちによって石頭が集団で暴行されるのを目にし、石頭を守るかのように、暴力に抗議するかのように岸壁から身を投げる。ここでも石頭を導き、そして守ろうとする蘭秀の行動力、母性が感じとれる。身を投げる直前に蘭秀は石頭に駆け寄り、母が子供に別れを告げるように優しく頭を撫でてやる。

蘭秀が別の男のもとへ嫁いで行くという原作を改編したことに対し、陳凱歌は「そのような受動的な結末は気に入らなかつた」としている。蘭秀をめぐる結末の改変によって、蘭秀の能動的な生き様がより一層鮮明になったことは事実であろう。翠巧は親の言いなりになって見知らぬ男性のもとへと嫁いでいったが、陳凱歌は蘭秀を第二の翠巧にはしなかつたのである。またこの行動を蘭秀の母性として見ると、翠巧は自分が今の生活から逃れるために誰かに助けられることを期待して船を漕ぎ出すのに対し、翠巧よりも母性の表象が強い蘭秀においては、蘭秀はあくまで自分のためではなく、石頭を救うために犠牲となり死んでいくのである。

また『霸王別姫』もある意味で母と子の物語といえるかもしれない。登場する女性は菊仙一人である。しかし、

主人公の一人である京劇の女役蝶衣の中でジェンダーアイデンティティが混乱しており、人物関係はさながら小樓をめぐる蝶衣、菊仙の三角関係のようである。

『霸王別姫』はこの蝶衣のジェンダーアイデンティティで語られる場合が多いが、本論では母と子の物語としてこの映画を見てみたい。

小樓と蝶衣は幼い頃から兄弟のように寄り添い劇団での辛い修行に耐えてきた。成長して看板役者となった今、蝶衣は小樓を片時も離れたくない相手として意識しているのに対し、小樓は潜在的には蝶衣のことを意識しながら、それに気づかないかまたは気づかないふりをして菊仙を選ぶ。ここでは菊仙は、二人の男同士の間にとつての邪魔者である。特に蝶衣にとっては小樓を奪う恋敵であり、蝶衣と菊仙はお互いに反目しあう。しかし、同時に菊仙は蝶衣のマザーコンプレックスをぶつける母的存在ともなる。蝶衣は幼い頃、遊郭の母の手によって劇団に売られた過去を持つ。それ以来母の消息は途絶えているが、蝶衣は阿片で意識が朦朧とする中で、決して投函されることはない母への手紙を綴る。母の不在を承知しながら、母への想いを綴らずにはいられない蝶衣の強い思慕の情が表現されている。蝶衣は菊仙に罵りの言葉をぶつけながら、阿片の禁断症状の苦しみの中で母親と混同し、その胸に顔を埋めて救いを求める。蝶衣の中では、同じ遊郭の出という共通点から菊仙と実の母の同一化が起こっており、行き場のない母親への愛憎を菊仙にぶつける。菊仙も蝶衣をわが子のように強く抱きしめる。菊仙にとつても蝶衣は恋敵であるが、義姉として自分が守らなければいけないという母性本能も感じているのである。また菊仙は小樓に対しても、甘える妻というよりも、芸の道を捨て遊びに興じる生活を送る彼を導き、彼のわがままを包容する様子はさながら母のようである。

途中に菊仙が小樓との子供を流産してしまうエピソードが挟まれ、菊仙は実際の子供の母親にはなれない。最

後まで男性二人の母性として存在していくことがその与えられた使命であるかのようである。

三人が文革でつるし上げられるシークエンスでは、小樓と蝶衣が自分の身を守るために互いの過去を暴いていく。そして蝶衣は菊仙が妓女であった過去を暴露する。小樓も菊仙が妓女であったことを認め、保身のために、今は愛してなどいないと断言する。一方菊仙は一言も二人を貶めることなく一人で死を選ぶ。女性である菊仙は最終的には邪魔者として排除されるのである。

しかし、これを菊仙の母性の語りとして見ていくとまた違った図式が浮かび上がってくる。

男性二人が拷問の中で相手を裏切って行くのに反し、菊仙はあくまで二人を裏切ることにはない。二人に対し恨みの言葉の一つもなく、菊仙は死を選び小樓への無私的愛を貫く。原作では小樓が菊仙を守るために離婚すると宣言するのに対し、映画では小樓はひたすらわが身の保身のために菊仙を裏切る。小樓は終始菊仙を守ることは出来ず、逆に菊仙の母性に守られるだけであった。

また蝶衣は小樓を深く愛しているも、菊仙のような無私的愛を注ぐことはできなかった。小樓を裏切りその弾効に加わる蝶衣と、決して小樓を裏切ることなく自らの死をもって身を引く菊仙では、無私的愛という点では菊仙に軍配が上がるだろう。菊仙が流産するシーンでも、小樓が国民党の兵士に暴力を奮われるのを蝶衣は震えながら見つめるだけであるのに対し、菊仙は身重にもかかわらず小樓を助けようと果敢に身を投げ出し、結果流産してしまう。これらのシーンは男同士の絆よりも母性の強さが勝利するプロットであると読むこともまた可能ではないだろうか。

そうした母性の代弁者である菊仙の扱いが原作よりも映画で大きくなっており、菊仙の蝶衣、小樓に対する母性が随所に描かれる。

また、もう一つの親(母)子関係に、蝶衣と小四の関係があげられる。紅衛兵となった小四は、自分を拾い育ててくれた母ともいえる蝶衣を裏切り弾劾裁判の先頭に立つ。原作では身寄りのない小四という設定であるが、映画では蝶衣が拾った赤ん坊とされる。これによって、蝶衣と小四の親(母)子関係が明白にされ、母物語としての度合いが強められた。蝶衣は自分を捨てた母に対する愛憎が入り混じった感情に生涯苦しむが、今度は小四から蝶衣に向けられた愛憎の中で、小四は蝶衣を裏切るのである。

しかし、同じ親(母)子関係であっても、蝶衣や小樓が菊仙の母性に守られるのに対し、蝶衣は小四を役者として厳しく育てる中で、愛情よりも厳しさやライバルとしての感情が先に立ち、小四に本当の母性を与えることはない。これは蝶衣が本物の女(母)でないことから、他の女性に共通する、陳凱歌のイメージする母親像が割り振られていない結果といえるのではないか。

こういったところからも、『霸王別姫』は一方では母をめぐるエクリチュールと捉えることが可能といえまいか。

## 二 陳凱歌の内なるミソジニーとフェミニスト

では、陳凱歌自身にとって母親とはどういう存在であったのか。

私に最大の影響を与えたのは私の母親である。彼女は二十四歳で私を生み、同じ辰年である。彼女は小さな頃から私に手をかけ、私に少しでも多くのことを学ばせようとしたが、私に優等生になるように強いることは決してなかった(中略)これらは私の記憶に深く残っている。母はもういないが、私はとても恋しく思っている。<sup>(10)</sup>

父陳懷凱は映画監督で撮影のため家を空けることが多く、その分母の影響が強かったことが容易に想像される。



父のいない家庭で母に心配をかけまいとの思いからか、陳は聞き分けがよく、成績もよく、母に対して問題を起こしたことはなかったという<sup>(11)</sup>。また陳の母が病弱で床に就いていることが多かったということも、彼の母に対する想いに拍車をかけたのではないか。『私の紅衛兵時代』の中でも、友人の紅衛兵たちが陳の家に家宅捜査に訪れた際、病弱な母が何時間も立たされたのに自分は椅子を要求することさえできなかったという辛い記憶が記されている<sup>(12)</sup>。そうした少年期において、母を失うことの恐怖感が陳の中で潜在的に醸成されていったとしても不思議ではない。陳凱歌の映画における男たちの母に対する執着は、こうした陳凱歌の母に対する執着に起因しているとは言えないだろうか。

また別のインタビューでは、「自分は小さな頃から母の影響を受けて育っており、自分は本質的なフェミニストである、その原因は母親への愛である、世界上で本当に強いのは女性である。女性は男性よりも堅固である」と語っている<sup>(13)</sup>。

しかし、陳凱歌は強い女性の「母性」に限っては好意的に描いているが、強い女性を恋愛の好ましい対象として描いているかは疑問である。例を挙げるならば、まず『孩子王』の来娣がある。来娣は容貌、言葉遣い、態度のすべてが粗野で強い。彼女は善人として描かれているが、道化の役回りを担わされ、青年の恋愛の対象とはならない。老杆は来娣の愛情に気づくそぶりも見せない。『風月』の如意も旧風を駆逐し、ひたすら自分の気持ちにそって突き進む強い女性である。しかし如意の愛も、純愛ではあるが、あまりにも偏執的で脅威として描かれている。

陳凱歌映画から観客が見出すのは、母親想いのフェミニストの部分と、そのコンプレックス故のミソジニーと、女性に対する相反する感情である。陳凱歌映画の女たちは決して救われることなく、結局男たちの母として生き、

男たちのために死ぬか男たちとは別の人生を生きて行く。それらもすべて自らの意志で自分の人生を決断したかのように見せかけられているが、実は男の視点が見え隠れして、女たちは男たちの都合がいいように生かされているのである。

なかでも『風月』は陳凱歌自身がフェミニズム映画であると語っているが、フェミニズム映画といえるかは疑問である。如意が、男から見て美しいのは娘よりも女であるという言葉にとらわれて、そのためだけに義弟の端午と性関係を持つというプロットは、陳凱歌としては如意の忠良への愛情の深さを表現するために創作された場面であろうが、観客からすると如意の常軌を逸した行動として印象に残るシーンとなっている。

陳凱歌はこのシーンをどういう意図で撮ったのか。それについての陳凱歌の解説がある。

彼女はわがままに育ち、教育を受けていない。貞操観念については、私が思うに女性はもともと貞操観念があるわけではない。女性の貞操観念は後天的なもので、教育によって得られるものである。

彼女は自分の課題が外面にあるのではなく、自分が女性ではなくて娘であることだと気づき、自分を女性に変えようとする。彼女の考えは非常に美しい<sup>(14)</sup>。

自らフェミニストと語る陳凱歌であるが、こうした発言からも、彼の中にある理想の女性とは母親であり、実際の女性の性には無関心、無理解であるはといえないだろうか。

### 三 エディプスコンプレックスとピーター・パン・シンドロームの男たち

ここで、女性表象に対し、陳凱歌の男性表象について見てみたい。

陳凱歌は男の映画を撮ってきたが、その実、成熟した男性というよりも、男性として分化しきれていない幼い

男性が多い。『荊軻刺秦王』の秦王のように、男たちは皆、女たちの前で他では決して見せない幼い様子を見せる。それはさながら母に甘える子供のようである。

そして、また主人公達はすべて挫折する無力な男たちである。『黄土地』の顧青は翠巧を助けられなかったし、『大閱兵』の兵士たちも次々に挫折して閱兵隊を去っていく。『孩子王』の老杆、『辺走辺唱』の老人と石頭、『荊軻刺秦王』の荊軻、『霸王別姫』の蝶衣、『風月』の忠良、『和你在一起』の江先生、小春。すべてが挫折を運命づけられた男たちである。

こうして、女性の母性に呼応した男たちの幼児性、脆弱さが陳凱歌の映画における女性の不在を読み解く大切な鍵ではないかということが見えてくる。

七十歳になっても美しい着物を見に纏い、親の前では幼児のように振舞った老葉子の有名な説話<sup>(16)</sup>にあるように、儒教社会は家族性を基盤として構成される社会であり、子が親から独立することなく、親(特に母)に依存する幼少期がそのまま持続することが家族のありかたとして一つの理想とされる社会なのである。

そして、陳凱歌の描く男たちも母を慕い、母に愛されたい子供たちであり、結局中国の古い価値観の枠組みから外れていない。

フロイトによれば、異性の親を所有して、同性の親を締め出したいという願望をめぐる、一群のほとんど無意識的な観念と感情をエディプスコンプレックスと呼ぶ。また幼児期と児童期における母子分離が不安、敵意、アンビヴァレンスを増大させ、自我発達を妨げるという。

陳凱歌の映画においては、前述したように、主人公達の母親は早くに死んでいるか、幼い主人公達を捨てているかどちらかである。幼児性を残す主人公達の背後にはこうしたコンプレックスが存在していることは間違いない

いであろう。そして女たちは男たちの「母親的人物」としてその代償を担っているといえるのである。

現代の大人になることを拒否し、いつまでも少年のままでありたいという願望を持つ男性のことを、ダン・カイリーはピーター・パン・シンドロームと命名した。<sup>(17)</sup>ピーター・パン・シンドロームの男性たちは、幼児性や責任感の欠如、異性に接することのできない自我の未熟さが見られ、大人の仲間入りができない。永遠の若さの夢を諦めきれずに、「無責任」「不安」「孤独」「性役割の葛藤」の症状が現れ、後期には「ナルシシズム」と「男尊女卑志向」が現れるという。

これはまさしく陳凱歌映画の男たちに当てはまる性癖ではなからうか。陳凱歌の映画の中で、子供に真実を語らせたり未来の希望を暗示するなど、子供の神聖化が行われている。これに関してはまた機会を改めてまとめたいが、子供こそ陳凱歌の世界の神聖なる主人公とも言え、そして陳凱歌の映画における男たちはいつまでも子供のままなのである。神聖化された究極の子供たちとは男たちのことだと言えるかもしれない。

以上、概観したように、陳凱歌映画の女性たちは男性主人公たちにとって「母親的存在」としての存在意義が大きい。母親が不在である中で、女たちは母親の代替としての役割を担うことが多い。このため男性と女性としての恋愛関係は健全には成立しないし、ミソジニー映画の要素も強い。女性たちは総じて強い性格を持ち、幼児性を残した男たちをリードし、たくましく行動する。そして、男たちの障害となり、最後には男たちより先にストリーリーから姿を消すことが多い。陳凱歌の映画において、晏妮氏の言うとおり、ホモソーシャルな絆が大切にされている。しかし、女性は単にミソジニーの対象とされているかという点、決してそれだけではない。彼女たちは男たちを母のように魅惑し、母性で包み込み、「母親的存在」となった後姿を消していく。男たちの中には、彼女たちへの忘れられない思慕の念が確かな痕跡を残す。

主役ではないが重要な女性たち、そして主役の男たちの心の支えとなる女たちの母性。幼児性を残す主役の男たちが頼る女たちの存在。これらから、陳凱歌の映画は単に女性を周縁化した映画という見方だけではすまされないことがわかる。女性性は排除されるが、しかし母性は決して排除されることなく、神聖化されているのである。

そして陳凱歌映画の男たちは、女性性への無関心と母性への執着という女性に対するアンビヴァレントな感情の間で、大人になりきれないまま挫折を乗り越え生涯を歩いていく。そしてその生い立ち、性癖からして彼らはエディプスコンプレックスとピーター・パン・シンドロームの男たちなのである。

#### 四 “母と子”の映画

一般的に中国では孝の観念が特出してきている。なかでも息子と母の関係が重要視されてきた。陳凱歌も例外ではなく、彼の作品のなかではそれが実現化されている。単に男二人、邪魔者の女一人という構図ではなく、強い母、守る母に甘え、母から離れられないいつまでも子供の男たちという図式が浮かび上がる。

中国文学全体の中の母親というものを見た場合、基本的に母親は弱者であり、男性にとっての「他者」である。儒教の教えには「三従四徳」という戒めがあり、「三従四徳」を守る理想的な女性には「相夫教子」、「良妻賢母」であることが要求される。

しかし母が弱者である一方で典型的な孝行息子はだいたいにおいて父親ではなく母親に対して孝を尽くす傾向にあったといわれる<sup>(18)</sup>。男性社会とされてきた中国であるが、母に対する孝の精神の実践として、母の扱いは格別でもある。「儒教社会は母に根ざす母性の威力を積極的に迎え入れて母なるものを理念化し、これを骨組みの要と

して構築される社会であると規定し得よう。<sup>(19)</sup>とされるように、社会構造の基盤に母性の存在があるのである。女性性は妻としての抑圧された身分でありながら、母としては限りなく尊重された存在であったのである。母は子にとって常に正しく、愛しい存在であり、母が社会、家庭内において抑圧された不幸な存在であればあるほど、子供（とくに息子）の母に対する想いは強いものとなる。

その一方で、夫の死後、寡婦としての社会的家庭的権力を得るや、悪魔と変わる強い母も多く描かれている。抑圧されてきた母が一旦権力を得ると、今度はその権力の権化と化してしまうのである。中国の文学に登場する母親像は母性神話に基づくか、悪魔の母親かどちらかのタイプが多い。

陳凱歌の映画で見た場合、『風月』の如意が権力を駆使する悪魔の母親タイプである以外は、母親神話に基づく犠牲的母亲、弱者としての母親像であるだろう。ここからも、如意というヒロインの特異性が浮かび上がるところである。<sup>(20)</sup>

戴錦華は第五世代映画を「子一代的芸術」と称し、父と子の映画であるとしている。

第五世代の反抗と反逆の意義は父の名／権威／秩序の確認の前提の上にある。彼らの芸術はそのために表現し、「父親」を認めることの拒絶と「父親」を認めざるを得ないという事実との二つの難題の境地に陥っている。<sup>(21)</sup>

確かに陳凱歌の映画において、空席の母親に対し、父親は家父長制度の長として、封建社会の象徴として、また世俗の代表として、映画上で大切な役割を果たしている。特に『边走边唱』や『和你在一起』では義父子関係が物語の中心となり、『黄土地』では家族に君臨する父の存在が大きい。『霸王別姬』でも、幼い蝶衣や小樓を育てた京劇団の師匠との絆が成人した後にも描かれている。『荊軻刺秦王』では秦王の実父呂不偉を陳凱歌自ら演じた

ことも含め、戴錦華は父親／父権への敬礼であり、男の物語であるとする。<sup>(22)</sup>

それに対し、母親、および母と子の関係が最後まで描かれているものは皆無である。唯一『荊軻刺秦王』では母は秦王が成人した後も後宮に暮らす。しかし存在はしているがそれはもはや秦王の愛する母ではなく、愛人とその間にできた子供たちの母であり、母が生きていることで秦王の母に対する愛憎の念はさらに強まるのである。

そして母親の不在とそれ故の渴望が、主人公や主人公の環境に大きな影響を与え、主人公の生き方も大きく変える。換言すればそれらは母親が不在であるからこそ成り立ち得た物語であるということも言える。男たちの、母親の不在を納得できない気持ち、母への思慕、冀求感、そしてその代替を女たちに求める彼らの言動が映画の大切な部分を形成する。『辺走辺唱』の老人も最後の心の拠り所は母であったし、蝶衣の心の中には終始母への愛憎があった。『荊軻刺秦王』の秦王の幼稚で残酷な人格形成も母への満たされぬ愛情故であろう。『和你在一起』の小春は捨て子でなければ、13才の少年が自分より一回り以上年上の女性莉莉に憧れを抱いたかどうかは疑問である。最新作『無極』においても昆崙は母を求めて時空を越える。

陳凱歌映画は父と子の映画のようであって、実は不可視な母親を描くことで、母と子の映画を撮っているとは言えないだろうか。

そして、陳凱歌映画における母性のイメージとは、息子に無私の愛情を注ぎ、息子を抱きしめ、子供のためには自分の命をも惜しまない強い母親なのである。主人公たちが母親的存在の女たちの胸に抱かれるというシーンがよく登場するが、盲目の老人も、蝶衣も、女性と抱き合うのではなく、女たちの胸に子供のように抱かれるのである。

今の実社会においては子供への虐待などが横行し、もはや母性を盲信することはできなくなっている。陳凱歌

の作品の中でも男たちは実際の母には捨てられるなどして普通の意味での母性を与えられてはいない。しかし、それ故に彼らは母の代替となる女性に母性を求め、そこにおいては母性神話が揺らぐことなく描き続けられているのである。

注

- (1) 『黄土地』(黄色い大地、一九八四年)、『大閼兵』(一九八五年)、『孩子王』(子供たちの王様、一九八七年)、『边走边唱』(人生は琴の弦のように、一九九一年)、『霸王別姫』(さらば、わが愛、一九九二年)、『風月』(花の影、一九九五年)、『荆刺秦王』(始皇帝暗殺、一九九六年)、『キンググミーツソフトリー』(二〇〇一年)、『和你在一起』(北京ヴァイオリン、二〇〇二年)、『夢幻百花』(オムニバス映画『十ミニッツ・オルターRED』の中の一編、二〇〇二年)、『無極』(THE PROMISE、二〇〇五年)
- (2) 「性愛表現：従圧抑到変態」陳墨、『陳凱歌電影論』収録、文化芸術出版社、一九八九年九月
- (3) 「陳凱歌、張芸謀電影道路比較」李勝利、『電影批評：邁向二二世紀』収録、北京廣播學院出版社、二〇〇二年十二月
- (4) 『プリミティブへの情熱く中国・女性・映画』青土社、一九九九年七月
- (5) 「性の境界線に立って」さらば、わが愛／霸王別姫」『男たちの絆、アジア映画』収録、平凡社、二〇〇四年二月
- (6) 『男同士の絆 イギリス文学とホモソーシャルな欲望』イヴ・k・セジウィック、名古屋大学出版会、二〇〇一年二月
- (7) 「忘却／取り込みの戦略―バイセクシャルティ序説」竹村和子、『現代思想』、一九九七年五月
- (8) 『電影・中国名作選八 边走边唱』焦雄屏編、台北市萬象圖書股份有限公司、一九九一年
- (9) 『陳凱歌：熱愛芸術、忠于生命』<http://www.prcedu.com/exam/text/file01/080510115.htm>
- (10) 『電影・中国名作選八 边走边唱』七頁
- (11) 『直面陳凱歌』李尔藏、經濟日報出版社、二〇〇二年一月、三十一頁
- (12) 『陳凱歌夏納春風得意胞妹談兄長生活往事点滴』<http://ent.sina.com.cn/m/c/2005/5/17>



- (12) 『私の紅衛兵時代』 陳凱歌、刈間文俊訳、講談社現代新書、一九九〇年六月
- (13) 「陳凱歌：熱愛芸術、忠于生命」 <http://www.prcedu.com/exam/text/file01/080510115.htm>
- (14) 『直面陳凱歌』 一〇三頁
- (15) 『直面陳凱歌』 九二頁
- (16) 『二十四孝詩選』 元 郭居敬撰
- (17) 『ピーター・パン・シンドローム』 ダン・カイリー著、小此木啓吾訳、祥伝社、一九八四年五月
- (18) 『中国女性の20世紀』 白水紀子、明石出版社、二〇〇一年四月、六一頁
- (19) 『孝と母性のメカニズム』 下見隆雄 研文出版、一九九七年九月、一八三頁
- (20) 拙著「陳凱歌映画における女性不在と男たちの幼児性と女たちの母性」(二〇〇五年度修士論文) 参照、なおお茶の水女子大学中国文学会例会(二〇〇六年六月一日における発表「ミソジニー映画としての『風月』」)において、陳凱歌が初めて作り上げた女性ヒロイン如意は実は男性というジェンダーを背負った女性であったと主張した。
- (21) 「初読 第六代」 『霧中風景』 戴錦華、北京大学出版社、二〇〇〇年五月、三九六頁
- (22) 「男」の物語』 『中国映画のジェンダー・ポリティクス』 戴錦華著、宮尾正樹監訳、御茶ノ水書房、二〇〇六年十二月