

In April 2022, Osaka City University and Osaka Prefecture University merge to Osaka Metropolitan University

| | |
|--------------------|-------------------------------|
| Title | 『東宮西宮』から『似水柔情』へ：映画芸術と文学芸術の二重奏 |
| Author | 陳, 琪栄 |
| Citation | 中国学志. 34 卷, p.19-47. |
| Issue Date | 2019-12-20 |
| ISSN | 0913-3151 |
| Type | Departmental Bulletin Paper |
| Textversion | Publisher |
| Publisher | 大阪市立大学中国文学会 |
| Description | |

Placed on: Osaka City University

Osaka Metropolitan University

『東宮西宮』から『似水柔情』へ ——映画芸術と文学芸術の二重奏

陳 琪 栄

【論文提要】

作为一部诞生于电影《东宫西宫》之后的“电影小说”，小说《似水柔情》在诸多方面与电影《东宫西宫》存在着不同的艺术造诣和诉求。本论文在首先厘清了《东宫西宫》与《似水柔情》的改编关系之后，分别从人物塑造、叙事结构、情节设置、艺术手法四个方面，详细比较了两者的不同，揭示了导演张元和作家王小波对于同一题材和故事的不同考量。同时也点明了作为电影小说的《似水柔情》，是如何避免了像诸多其他电影小说一样，落入只是简单“复制”“粘贴”电影内容的窠臼，理应成为电影小说代表作之一的原因。

0. はじめに

張元監督の『東宮西宮』（1996）¹⁾は「中国大陸初の同性愛を正面から描いた映画」²⁾と言われ、1997年のカンヌ国際映画祭「ある視点」

¹⁾ 『東宮西宮』は監督の張元（1963年生）が1996年に製作した映画。脚本は王小波と張元、撮影は張健、音楽は向民、出演は司汗、胡軍などであった。1997年、アルゼンチンのマール・デル・プラタ国際映画祭で最優秀監督賞（張元）、最優秀脚本賞（王小波）と最優秀撮影賞を受賞、イタリアのタオルミーナ国際映画祭で最優秀作品賞と最優秀演出賞（胡軍）を受賞、スロベニア国際映画祭で最優秀作品賞を受賞した。

²⁾ 文莎「権利話語与身份認同—解読電影《東宮西宮》」『芸術之窗』2012（9）、pp.181-182。原文「中国大陆第一部真正意义上的同性恋电影」。

部門正式出品作品でもあった。

タイトルの「東宮」「西宮」の原義は、『辞海』によれば「東宮：皇太子の住む所。皇太子。また、皇后、皇太後の称」³⁾、「西宮：皇帝の妃嬪の住まい、またはその人の称」⁴⁾ という意味であるが、この映画の中の「東宮」「西宮」は、「紫禁城の両側に立つふたつの公衆トイレ（中国語で北京のゲイの溜まり場を指す隠語）」⁵⁾を示す。具体的には、「故宮」の東西両側にある「人民文化宮」と「中山公園」のトイレがそれである。

この映画の内容は、ゲイである作家と警察官の秘められた愛を描く物語である。あらすじは以下である。同性愛者の作家の阿蘭（司汗）は公園でひとりの警察官小史（胡軍）に一目惚れし、ある夜にわざと小史に交番まで連行される。その夜、小史から厳しい尋問を受けるなかで、阿蘭は自分の少年時代や母親の思い出、ゲイとして自覚が芽生えた時のこと、下放政策による農村での労働など、さまざまな過去を思い出した。その過程で、阿蘭と小史の間には変わった恋愛感情が生まれ、主導権はますます小史から阿蘭に移っていき、最後には小史も自分の中にゲイの資質があることを自覚するのであった。⁶⁾

³⁾ 『辞海』（上海：中華書局辞海編輯所1961）、p.47。原文「古时皇太子的宫，也指太子。《诗·卫风·硕人》：“东宫之妹。”毛传：“东宫，齐太子也。”又太后，皇后的宫也叫东宫。《汉书·夏侯胜传》：“光（霍光）以为群臣奏事东宫，太后省政，宜知经术。”」。

⁴⁾ 前掲『辞海』、p.1033。原文「《公羊传·僖公二十年》：“西宫灾。西宫者何？小寝也。”何休注：“西宫者，小寝内室。礼，诸侯娶三国女，夫人居中宫，少在前；右媵居西宫，左媵居东宫，少在后。”后称妃嬪居住的宫为西宫。王昌龄《西宫春怨》诗：“西宫夜静百花香，欲卷珠帘春恨长。”」

⁵⁾ 『キネマ旬報』5月増刊号、映画ビデオイヤブックス1999（No.1283）、キネマ旬報社1999、p.165。

⁶⁾ 筆者が目にした映像資料は、東北新社株式会社が配給し、東映株式会社と東

0.1. 張元について

いわゆる「中国第六世代監督」の代表的な一人である張元は、1963年に江蘇省東海県で生まれ、1989年に北京電影学院を卒業した。1994年にはタイム誌の「次世代の若きワールド・リーダー100人」(*The Global 100 Time's roster of young leaders for the new millennium*)⁷⁾に選ばれ、「中国で初めて登場した真の意味での独立映画監督である」と評されている。その代表作は『北京バスターズ』(《北京雑種》、1993年)、『広場』(《广场》、1994年)、『東宮西宮』(《东宮西宮》、1996年)、『ただいま』(《过年回家》、1999年)などであった。張春嬌氏は「彼の映画は「探索」の過程における個人の主体性をあらわに表現し、「漂泊」の過程における人道主義的な同情・共感を示した。「回帰」した後は社会の主流

映テレビ株式会社の販売した95分のVHS版である。タイトルは『インペリアル・パレス』であった。

⁷⁾ James Walsh. *The Global 100 Time's roster of young leaders for the new millennium*. *TIME*, 1994, 144 (23), pp.26-51. 張元に関する評価の原文は次のとおり。「He is China's first truly independent filmmaker. Barely a teenager when the Cultural Revolution ended in 1976, ZHANGYUAN rejected a job in 1989 at a military-backed studio in Beijing after his graduation from the prestigious Beijing Film Academy and went on to make three gritty contemporary films on shoestring budgets. All dealt with the social margins: *Mama*, about the hardships of bearing handicapped children; *Beijing Bastards*, which dealt with alienated musicians and artists; and *Square*, his latest, a subtly subversive documentary that indirectly refers viewers to the 1989 democracy movement in Tiananmen Square. The government has not permitted Zhang's films to be screened in China, and technically he is barred from his calling. But with financial support from private sources, he continues planning new movies. His next depicts China's homosexuals, whose very existence has long been denied by the government. "I like to emphasize the people who get marginalized," Zhang says, "because they are the ones we try to forget."」

に位置することと商業化の道を模索することに再び取り組んだ。「探索」、「漂泊」、「回帰」は張元映画の内核を構成しており、こうした思考と探索も彼の映画に豊かな審美文化の内在的な要素を加えている」と評価している。⁸⁾ 『東宮西宮』は同性愛を正面から描いた中国大陸初の映画として、中国の映画史の上で重要な地位を占めているが、敏感な題材であるため、今でも中国での上映は禁止されている。このことは、21世紀になった現在もなお、同性愛者たちは中国において主流の社会的価値観として認められていないことを示している。

0.2. 王小波について

脚本の王小波は1952年に北京で生まれ、1997年に北京で逝去した。彼は中国の著名な学者であり、また作家であった。代表作である『黄金時代』(1992)、『白銀時代』(1997)、『青銅時代』(1997)、『黒鉄時代』(1998)などの小説は中国の文学界で大変な評判となり、その独特の言葉遣いと大胆かつ素直な描写スタイルで、20世紀の末には若い世代の間に「王小波ブーム」さえ巻き起こった。中国の当代文学を語る際、王小波は無視することのできない代表的な作家の一人である。

また特筆すべきは、彼の妻が中国でも有名な社会学者の李銀河であるということである。彼女は80年代末から90年代にかけて、中国の男性同性愛者に関する著作をいくつか発表しており、これが王小波の創作活動に影響を与えたとみられる。例えば1992年、夫と共著で発表した『彼らの世界—中国男性同性愛者群落を透視する』(『他們的世界—中国男同性恋群落透視』)は、中国初の男性同性愛者たちについての専

⁸⁾ 張春嬌「尋找·漂泊·回帰——淺論張元電影的審美文化內涵」《黑龍江教育學院學報》2008(8)、pp.133-134。原文「他的電影，在尋找中凸顯出個人的主體性；在漂泊中體現出人道主義的悲憫情懷；在回歸後致力於主流與商業化的再探索。尋找、漂泊、回歸，也就成為張元電影的文化內核，這種思考和追尋也使他的電影蘊涵了豐富的審美文化內涵。」

著であるが、こうした著作に関わった経歴は、王小波の小説作品『似水柔情』⁹⁾の創作活動に直接的な影響を与えたと考えられる。

王小波の作品の中でも、関連する映画作品『東宮西宮』が存在するという唯一の小説であるという意味で、『似水柔情』は非常に特別な作品であると言える。王小波自身も、『東宮西宮』の脚本として、1997年にアルゼンチンのマール・デル・プラタ国際映画祭で最優秀脚本賞を受賞した。小説『似水柔情』は、大部分において映画『東宮西宮』と同じストーリーであるが、若干の違いもある。最も重視すべきは、小説『似水柔情』と映画『東宮西宮』の創作の先後関係である。

0.3. 映画と小説の先後問題

現在、学界では「映画『東宮西宮』は小説『似水柔情』から改編したもの」との誤解が浸透している。例えば、林瀾氏は論文で、「王氏の『似水柔情』は映画化され、『東宮西宮』と改名された」¹⁰⁾と書いている。しかし実のところ、王小波が映画脚本と舞台劇台本を完成し、張元が映画『東宮西宮』を撮影し始めた後で、王小波は小説『似水柔情』を書き始めたのであり、小説『似水柔情』は王小波が映画脚本に基づいて創作した「映画小説」ということになる。ここでいう「映画小説」とは、映画作品や映画の脚本を基にして創作されたもので、映画の撮影中やその後に創作され、映像媒体の画像記号を印刷媒体の文字記号に変換し、映像性と文学性を一体化させた小説文体形態の一種である。『似水柔情』は、王小波が単に芸術の形態を変えて映画『東宮西宮』物語をコピーしたものではなく、作家自身の考えや審美的観点などを含めて、改めて書き下ろした小説であった。

以下、本論文では、主人公の造形、叙事の構造、プロットの設定、

⁹⁾ 初版本は、『地久天長——王小波小説劇本集』（時代文芸出版社、1998年）。

¹⁰⁾ 林瀾「中西文学作品对同性恋的表現」『广西師範大学学报』2002（2）、pp.37-40。

芸術的な手法というそれぞれの視点から、映画『東宮西宮』と小説『似水柔情』とを比較し、「映画小説」の一編である『似水柔情』の特徴を明らかにしたい。

1. 主人公の造形

1.0. 小史：性的少数者の典型的な代表また理想的な恋人

小説『似水柔情』では、小史は同性愛者であることを暴露された後、同僚に無視されたり除け者にされたりと、冷ややかに対応される叙述が非常に多い。例えば、小説の初めのところで、同性愛者であることが露呈した後に、同僚に排斥される場面は次のとおりである。

ある日の朝、交番の一人の警察官が出勤し、広いオフィスに入った。彼が入室する前には、同僚たちの賑やかな談笑が外からも聞こえたが、彼が入るや否や、みな沈黙した。重たい空気の中、何人かの手を経て、一つの大きい黄色い封筒が彼に渡された。¹¹⁾

また、阿蘭が香港に去った後は、妻である点子との関係もぎこちなくなり、同僚にも排斥され、まるで孤島に遺棄されたようであった。

小史は自分の「卑屈さ」を感じ始めた。彼はその真つ暗な部屋を見回した。仕事中は、誰も彼と面と向かって話したがらない。そのほか、水を飲むカップの問題が最もわかりやすい。交番には多くの磁器のカップがあり、以前はみな特に気にせず使っていたが、いまは彼が使ったカップはいつも分けられている。誰かが善意でカップを洗う際にも、彼が使ったカップは必ず分けておかれ

¹¹⁾ 王小波『似水柔情』『王小波文集・黒鉄時代』（北京：中国青年出版社1999）、p.339。原文「有一天早上，有一位所里的小警察来上班，走进这间很大的办公室。在他走进办公室之前，听到里面的欢声笑语，走进之后，就遇到了针对他的寂静。在一片寂静之中，几经传递之后，一个大大的黄信封交到了他的手里。」

る。そしてもし彼がカップを洗ったなら、誰かが必ずもう一度洗うのだ。これらの現象によって彼は「自分がもうこの部屋の中で最も卑しい人になった」という事実を確認させられた。¹²⁾

このように見てみると、小説の中の警察官小史は、現実社会で弱い立場にいる性的少数者の典型的な代表であると考えられる。一人の警察官小史を通して、現実社会に性的少数者たちはまるで孤島に遺棄されているような厳しい生存環境に立たされていることがわかる。

一方、映画の中の小史については、同性愛者であることが知られた後でも、同僚に冷ややかに対応されるといったシーンは皆無である。映画の中の小史は強くて頑固で、乱暴であると同時に若くて魅力的であり、活発かつ優しい一面もあり善良である。これらすべての特徴が組み合わせられ、豊かな人間性を持つ一人の警察官のイメージが作り出されている。映画の中の小史は大多数の同性愛者たちにとって理想的な恋人だと言える。

つまり、映画の中の強いイメージと比べ、小説中の小史は弱くて、現実社会のゲイたちに近い、より悲しい人生を送っており、読者に同情の気持ちを生じさせやすい人物造形となっていると考える。

1. 1. 阿蘭：Sexual fluidityと男性性別を認める男性同性愛者

阿蘭について、小説と映画における最も著しい違いは、彼が自分に対する生理的および心理的な性別（セックス&ジェンダー）を認識し

¹²⁾ 王小波1999「似水柔情」、p.376。原文「小史开始体验自己的贱：他环顾这间黑洞洞的屋子。白天，在这间房子里，没有一个人肯和他面对面地说话。除此之外，喝水的杯子最能说明问题。派出所里有一大批瓷杯子，本来是大家随便拿着喝的，现在他喝水的杯子被人挑了出来。假如有人发善心给大家去刷杯子的话，他用的杯子必然会被单独挑出来。而假如是他发善心去刷杯子的话，那些杯子必然会被别人另刷一遍。这些情况提醒他，他已经是这间房子里最贱的人了。」

ている点であった。

小説中の阿蘭は、生理的には男だが心理的な性別は性的流動性（セクシュアル・フルイディティ）¹³⁾ という特徴を有している。一方で映画の中の阿蘭は、男性性別を認める男性同性愛者¹⁴⁾ と考えられ、つまり映画における阿蘭の生理的また心理的な性別はどちらも男性である。こうした判断の根拠について、以下に三つのポイントに分けて述べていきたい。

1. 1. 0. 「公共汽車」との関係

小説の中では、登場人物の一人である「公共汽車」は、中学時代の阿蘭の性的な空想の対象であり、後に阿蘭の妻となって、二人は普通の性生活を維持している。王小波は、「阿蘭にとって、最も不幸なことは彼が公共汽車のことを深く愛していることである。彼は両性愛者と言えるかもしれない」、「彼は公共汽車に彼女のことを愛していることを知られたくないのだ」¹⁵⁾ と書いている。

しかし、以下のセリフにみられる通り、映画の中では阿蘭は自分が

¹³⁾ 性的流動性（英:Sexual fluidity）あるいはセクシュアル・フルイディティとは、セクシュアリティや性的アイデンティティが一度あるいはそれ以上変化することである。セクシュアリティが流動的に変化することを表している。原語である「sexual fluidity」という語は、リサ・ダイヤモンド（Lisa M. Diamond）の著作『*Sexual Fluidity: Understanding Women's Love and Desire*』（Harvard University Press、2009年）によって導入されたものである。

¹⁴⁾ 李銀河氏は男性同性愛者を男性性別を認める男性同性愛者と女性性別を認める男性同性愛者の二種類に分けている。李銀河、王小波『他們的世界——中国男同性恋群落透視』山西人民出版社、1992。

¹⁵⁾ 王小波1999「似水柔情」、p.364。原文「对于阿兰来说，最大的不幸就在于，他真的很爱公共汽车。也许我们该说他是双性恋」、「他不愿意让公共汽车知道，他是爱她的。」

もう結婚していることにやむを得ず触れつつも、意識的にこの話題を避けている。

阿蘭：我结婚了。（もう結婚している。）

小史：你结婚了？（結婚してるって？）

阿蘭：我知道这不好，对不起太太。再说在圈子里，人家知道我结了婚，也都瞧不起我。（妻に申し訳ない気持ちを持っているし、結婚が他のゲイたちにばれてから、彼らにも軽視されている。）

小史：你老婆知道吗？（奥さんも知っているのか？）

（阿蘭しばらく沈黙）

小史（怒鳴る）：问你呢！（おい！）

（阿蘭沈黙したまま）

小史：你老婆知不知道你天天这个操行。（奥さんはお前が毎日こうした行いをしているのを知っているのか？）

このあと沈黙を破って阿蘭は「公共汽車」の話題に変えるのだが、映画の中の阿蘭は、完全に止むを得ず結婚させられた男性同性愛者であった。

1. 1. 1. 同性性的指向の治療

小説の中の阿蘭は、次の記述に見られるように、積極的に「行為療法」で「同性性的指向をやめよう」と試みている。

農場から帰った直後、彼は一度は同性愛のことをやめようと思った。つまり、そうした卑屈な状況が嫌だったのである。それで、彼は病院に診察を受けに行った。¹⁶⁾

¹⁶⁾ 王小波1999「似水柔情」、p.357。原文「阿兰说，刚从农场回来时，他曾想戒掉同性恋，也就是说，不要这样贱。所以他就到医院里去看。」

一方、映画では阿蘭は小史に次のように話している。

僕は病院で診てもらったし、行動療法も試した……しかし、全然効果がなかった。その上、自分が試したかったわけではなく、他の人が強制的に僕を連れて行ったのだ。」

(我到医院里看过，我试过行为疗法……不过都没什么用。再说，也不是我自己想去看的，是别人硬送我去的。)

映画では、阿蘭は自ら進んでではなく、受動的に治療に行ったことになっているのである。このような、小説での「主動的」な描写と、映画での「受動的」描写という違いから見ると、小説の中の阿蘭は自分の「同性性的指向」を疑い否定していたが、映画の中の阿蘭はこの事実を完全に受け入れているということがわかる。

1.1.2. 小史に女装させられた時の反応

阿蘭が小史に女装させられたプロットを比較すると、両者の違いはさらに明確になる。

小説の中では、阿蘭は自分の女装した写真を小史に見せて、積極的に小史の前で女装している。

そして、警察官は引き出しを開け、部屋から出て去った。その引き出しには女装癖がある人の道具がすべて置いてあった。スカートや体を巻く布、カツラ、化粧品などである。阿蘭はその机の前に座り、自分を女性に化粧し始めた。¹⁷⁾

先に1.1.1.1.で述べた通り、小説の中の阿蘭は積極的に同性性的指向を

¹⁷⁾ 王小波1999「似水柔情」、p.371。原文「后来，小警察拉开了抽屉，就离开了这间屋子。在那个抽屉里放着那位易装癖的全部行头，有衣裙，缠身体的布条，头套，还有他的化妆品。阿兰坐在案前，开始把自己化妆成一个女人。」

やめようとしている。これは彼自分の男性心理的な性別をある程度において認めていたことを表しているが、小説では同時に、主体的に女装するという、女性心理的な性別をも表現している。これこそ、阿蘭の性的流動性の特徴を明らかに示すものである。彼は妻に対する時は男性の心理性別を持ち、小史の前では喜んで女性になる。彼の心理的な性別は相手によって流動的に変わっていくのである。

しかし、映画の中では、小史に女装させられそうになった時に阿蘭は断っている。

小史（床にある女性の服を指し）：把它给我穿上。我看看你到底是
个什么样子。（着ろ、一体どんな姿になるのか見せてみる）

阿蘭：这不是我要的。我要的不是这个。（これは私の求めること
ではない。こういうことではないんだ。）

小史：那你要什么？（じゃ何が欲しい？）

（阿蘭が頭を横に振る）

小史：穿上！（着ろ！）

阿蘭（続けて頭を横に振る）：我要的不是这个。（こういうこと
ではないんだよ。）

その後、小史は阿蘭を殴って強制的に屈服させる。李銀河氏は、男性同性愛者を男性性別を認める男性同性愛者と女性性別を認める男性同性愛者の二種類に分けたが、¹⁸⁾ 映画の中の阿蘭は明らかに前者であり、小説中の彼はちょうどこの二種の同性愛者の間に位置している。

つまり、小説中の阿蘭は映画の中の彼よりも、もっと複雑で豊満な、立体的な人物であった。小説中の阿蘭は、中国文学史の中でも珍しい「セクシュアル・フルイディティ」の特徴を持っている人物であり、先に0.2.で言及した著作『彼らの世界—中国男性同性愛者群落を透視する』の内容を大胆に実践する形で、中国の男性同性愛者群落に関する

¹⁸⁾ 注の14) を参照。

る研究理論を小説の創作において活用することを試みたのであった。

1.2. 「公共汽車」：フロイト性学理論の実践&阿蘭の性的啓蒙

『似水柔情』中の「公共汽車」は、単に阿蘭の妻であるというだけではなく、青年時代の阿蘭を性的に啓蒙することや、彼の同性性的指向を自認されること、また彼が心理性別が男性である時に愛される対象として、さらには香港に引っ越した後の日常生活を維持するうえでも、重要な役割を果たしている登場人物である。

実は、小説における「公共汽車」に関する多くのプロットは、王小波がフロイトの著作『性理論に関する三つのエッセイ』を活用して創作したものである。フロイトは『性理論のための三篇』で次のように述べている。

調べることできたケースのすべてで確認されたことは、次のとおりである。すなわち、後年対象倒錯者となった者たちは、幼年期の初めの数年のあいだに、強度は非常に強いが長つづきしなかった女性（たいていは母親）への固着の時期を経験しているということ。この時期を乗り越えてのち、彼らは自分をその女性と同一化し、自分自らを性対象として選ぶのであるということ。つまり、ナルシズムが原因となって、彼らは母親が自分を愛したのと同じように自分が愛したいと思うような、自分とよく似ている若い男たちを探すのであるということ、以上である。私たちはさらに、対象倒錯者とされている人たちが女性の魅力に対してまったく無感覚だったのではなく、女性によって引き起こされる興奮を引き続き、男という対象に移し替えていたことを非常に高い頻度で見出してきた。彼らは、こういった具合に、全人生を通して、対象倒錯が生み出された原因となるその機制を反復していたのである。男性へと向かう彼らの強迫的な追求は、女から絶えず逃げ続けることによって条件づけられたものであることが示

された。¹⁹⁾

こうしたフロイトの記述は、『似水柔情』にみえるプロットの多くとぴったり合うものである。子供の頃から、阿蘭はずっと母に強く依存していたが、中学に入ってから、この依存心をだんだん克服していき、「公共汽車」と出会うことで彼女への性的な空想が生まれ、ついには彼女と一緒にになった。フロイトの言葉を借りれば、阿蘭は「公共汽車」と同一化することで自分を女性として扱った上で、「公共汽車」と一体になった自分を性的な空想の対象と見なしたのである。そのため男性に興味を持ち始め、ついに性的に混乱し、男性同性愛者になった。つまり、「公共汽車」という人物はある程度において王小波がフロイトの「自分を女性と見なす」という理論を具象化したものでもあり、彼女は阿蘭の内在の女性的な特徴を外化した象徴でもあった。

こうした小説の内容と比較すると、映画の中の「公共汽車」という人物の特徴はかなり薄められているとみることができる。そもそも彼女は映画で二回しか登場しないし、阿蘭も、彼女が自分の妻であったことを口に出さない。おそらく、彼女はただ少年時代の阿蘭を性的に啓蒙する役割を持たされているだけの登場人物である。監督の張元はインタビューの際、「私は多くのシーンを撮影したが、結局は94分にまでカットして、二人の男の関係にさらなる焦点を当てるような作品にした」²⁰⁾と述べている。カットされたシーンが具体的にどのような部分であったかは定かでないが、おそらくは張元は当初は「公共汽車」に関する多くのシーンを撮っていたのではないか。しかし、映画には時間的な制約があるため、そうした部分の多くはカットされて、最終

¹⁹⁾ 渡邊俊之ほか訳『フロイト全集』6 (岩波書店、2009年)、pp.184-185。

²⁰⁾ Chris Berry 「導演張元采訪録」《南京芸術学院学报 (音楽与表演版)》2002 (02)、pp.43-44。原文「我拍了很多镜头，然而到最后我将片子剪切到了94分钟，使得影片更聚焦于两个男人之间的关系上面。」

的に二人の男の関係になるべく焦点を当てる形で94分の作品に仕上げられたという可能性も考えられる。

1.3. 点子：「同妻」（男性同性愛者の妻）の典型的な代表

小説の中で、王小波は「公共汽車」以外に小史の妻である点子という人物を加え、「同妻」という社会問題を描き出している。

中国の著名な性科学者である劉達臨氏の調査によって、中国では男性同性愛者および両性愛者のほぼ90%がすでに結婚しているか結婚の予定があるという事実が明らかになった。²¹⁾ 推計によると、中国の「同妻」人数は1000万～1600万程度である。²²⁾ 2012年に中国初の研究書『中国“同妻”生存調査報告』²³⁾ が出版されると、大変な騒ぎになった。この書には、中国の「同妻」たちが社会や家族の中で圧力をかけられ続けてきただけでなく、心理的また生理的に言い表すことのできない痛みを与えられ、さらにはドメスティックバイオレンスや性病の危険にもさらされ、子育てにも種々の問題を生じているという悲惨な境遇が明らかにされていたからである。

この研究書が世に出る15年も前、1998年に出版された『似水柔情』の中で、王小波はすでに「公共汽車」と点子という二人の「同妻」を登場人物に加え、結婚した後の不幸な婚姻生活を細かく描写している。例えば、「公共汽車」が仕事から帰った後、「公共汽車」は阿蘭と何も喋らず、すぐにベッドに入って、阿蘭と一緒に使っているシーツの上に手で境界線を引く行為をしているし、また点子の場合も、阿蘭から小史に送った本をわざと衆目にさらして小史を困り果てさせるといったことをしている。王小波はこの「同妻」二人を描くことで、作品を

21) 劉達臨・魯龍光『中国同性恋研究』（中国社会出版社、2005年）、p73。

22) 張北川「關於“同妻”人口數量等的估測」2012-07-19/2019-12-20。

http://blog.sina.com.cn/s/blog_475996b401018s1r.html。

23) 邢飛「中国“同妻”生存調査報告」成都時代出版社、2012。

芸術的に洗練し、同時に社会的な価値をも加えたともいえるだろう。

他方、映画のほうには点子という人物が登場しないため、小史は独身の青年として見られている。その彼が最後に迷っていたのは、自分にゲイの資質があるかどうかであり、家族に対する責任や義務といった問題ではなかった。

王小波が描いた小説の中の小史の場合は、結婚しているにも関わらず世間体を気にすることなく阿蘭との愛に落ちている。ここには、「愛情至上」の悲しげで美しいロマンチズムが表出している。一方、張元の映画における小史の描かれ方は、より現実的側面に着目したもので、そこには、現実社会において弱い立場にいる少数者群体に対して、一貫して関心を注ぐ姿勢を見て取ることができる。

1.4. 他の人：性的少数者がどこにでもいることを指摘する

小説の中では、警官らが公園で3人の男を連行するが、3人はそれぞれ芸術系の教授、建築の労働者、小説家阿蘭であった。一方、映画の中でも警官らは公園で3人を連行するのだが、連行された彼らそれぞれの身分を説明するようなシーンはない。これは性的少数者が社会の全ての階層にいる可能性を暗示している。その上で、小説の最後に国の権力のシンボルである警察官の小史にもゲイの資質があるというプロットの設定にも伏線を張るものであった。

2. 叙事の構造

2.0. 叙事の主体

小説『似水柔情』は、主に第三人称の阿蘭の視点から叙述されている。王小波は「阿兰说」という叙述方法を何回も繰り返し、連行された夜に阿蘭がおこなった「自白」や、また彼の思い出や彼が書いた小説を織り込んで物語を展開させている。こうした点から、王小波は阿蘭に叙事の重点を置いていることが知られる。

映画『東宮西宮』の場合、阿蘭と小史は権力ゲームの天秤の両端に

立っている。叙事の主体はともに重要な位置づけにある二人であり、叙事の重点は二人の「権力ゲーム」に対する主導権の転換であった。ただ、各シーンの時間の長短や、撮影のアングルといった点から見ると、この主導権の転換過程において、張元は小史により重心を移したと考えているようにも思える。こうすることによって、小史が体現している異性愛の覇権と国家権力機関の強さを暗示するだけではなく、男性同性愛者の阿蘭を媒介として、小史の中に隠れていた「同性愛の感情」を少しずつ呼び起こすことで、異性愛の覇権社会を風刺しようとしたのであろう。

以上を要するに、王小波の場合は、主に阿蘭という人物を利用して、自身のジェンダー・アイデンティティの自覚やセクシュアル・フルイディティの自認、また愛と美に対する理解を表現したいと考えているのに対して、張元の場合は阿蘭を媒介とし、彼の暗い過去を回想しつつ叙述する過程にあわせ、小史の心の奥底に一步一步近づき、いつの間にか、警察官小史にも阿蘭と同じホモセクシュアルな感情があることをあらわにしていくという手法を用いている。

2.1. 叙事の時空

叙事の時空という問題について、小説の場合は一章の中だけで、時間（一年後、ある夜、阿蘭の子供時代、古代など）と空間（阿蘭の香港の住所、交番、小史の住所、公園など）が何度も転換するが、映画は作品の時間的制限や撮影期間の関係で、叙事のスパンは主に阿蘭が小史に拘束された夜のみであり、空間も主に公園と交番だけである。この映画の叙事空間が狭すぎると批判する研究者もいるが、²⁴⁾ 実際にはその狭い空間、また短いとも長いとも言える一夜にこそ、二人の登

²⁴⁾ 「女権之声：顛覆異性恋霸權的大胆嘗試——解析《東宮西宮》電影鏡頭中的權力博弈」2013-06-13/2019-12-20.

<https://site.douban.com/179615/widget/notes/10239423/note/282202035/>

場人物による隙のない叙事リズムが展開されており、ここには張元監督の素晴らしい才能が発揮されていると考える。王小波の場合、小説という芸術形式の特徴である叙事の柔軟性と自由性を十分に利用し、物語の始まりは一年後の思い出であるが、時おり、一年前の小史と阿蘭が捕まえられたその夜について別々の回想シーンを織り込んだほか、阿蘭が描いた古代小説の物語も組み合わせることで、叙述される時空のリズムは自由かつダイナミックなものになっている。

3. プロットの設定

3.0. 物語の背景

小説は、「これは南部のある小さい都市に起こったストーリーである」²⁵⁾ という書き出しで始まる。しかしながら、小史のアクセントと口癖（「你丫的」「我操」など）から見ると、実は北京で起こった物語ではないかとも疑われる。矛盾して見えるが、これは王小波が意図的に地点を不明にして描いたと筆者は考える。なにより、小説は現実世界を基にして作られたものでありながら、現実を超えるものであるし、また、作家たちは現実に起こった事件の背景をしばしば変更・省略するのであって、ある事件をありのまま描くことはない。事件から感じた思考を伝える為に描くという創作観点は考慮すべきであろう。

映画の場合、直接的には「北京」であることを明らかにしていないが、小史が阿蘭からもらった手紙の封筒に書かれていた住所「北京市东城区内务部街42号」から見れば、この物語の地点が北京であることは間違いない。また、言及しておくべきは、この映画のインスピレーションの出所が、1991年5～7月に実際に起こった事件であったということである。

きっかけは私が新聞でみかけたあるニュースである。それは北

²⁵⁾ 王小波1999「似水柔情」、p.339。

京にあるエイズ研究所が調査研究の対象をなかなか見つけられないため、公園で勝手に同性愛者たちを捕まえ、尋問の方法でアンケートを得ているというものであった。私は、こうした方法で他人の内心の秘密を得ようとすることに非常に驚いた。そうして、これについての映画を作ろうと考え始めた。²⁶⁾

王小波はプロの作家として、小説という芸術形式においては作家自身がどのような芸術的な追求を行うのか、またどのような思考や観念を伝えるのかという役割を重視していた。張元の場合は、日常の現実社会で弱い立場にいる少数者群体に関心を持つ「地下監督」として、映画を通じてなるべく現実社会の状況を反映したうえで、芸術的な再加工を加え、現実社会に存在している不公平や差別や覇権主義などに対して鋭く批判する意図を明らかに有しているのである。

3.1. 主人公たちのその後

映画では主人公たちのその後については全く触れていないが、小説の中では、主人公たちの後が詳しく描かれている。まず、阿蘭と公共汽車二人は、まだ夫婦の関係であり香港に住んでいるのだが仮面夫婦である。同じベッドで寝ていながらも、互いに他人のようである。次に、小史と点子の二人については、小史が同性愛者であることが暴露された後、点子を含む周囲に排斥され、皮肉られ、あてこすられ、国家権力の一つのシンボルである警察という立場から、皆に遠ざけられる「社会異類」に変わってしまった。家庭状況も阿蘭夫婦の場合と

²⁶⁾ 張元『有種』上海：上海人民出版社、2010。原文「起因是我在报上看到一条消息，北京有一个爱滋病研究所，他们搞这方面的调查研究，可是找不到采访对象。有人就想出了个极馊的主意，和各大公园联合起来搞。在公园里抓到了一些同性恋者，然后用审问的方式获得问卷。我当时对采用这种方式来猎取别人心中的秘密，深受震撼。我就从这儿产生了想做一部电影的念头。」

同じく墓場のような。また、連行の夜以降、長期間にわたって阿蘭と小史は秘密の性的関係を維持するが、はじめのうち小史は自分のホモセクシュアルな感情は生理的には受け入れたが、心理的には認めなかったもので、ただ生理的なセックス（→生理的性別。“ジェンダー”つまり社会的・文化的性別とは異なる）で阿蘭に依存していた。一方、阿蘭の場合はセックスとジェンダーが一緒、つまり生理的にも心理的にも小史に依存していたが、この両者の対等でない関係はついに崩れることになる。阿蘭が香港に引っ越すことがきっかけで、小史はやつと心理的にも同性性的指向を自覚したのである（＝セックスとジェンダーが一緒になる）。

『似水柔情』は映画『東宮西宮』に基づいて創作された「映画小説」であるが、その内容は映画で描かれた範囲を大きく超越して、主人公たちの人物像や運命といった側面を豊かに表現している。「青は藍より出でて藍より青し」の例であろう。

4. 芸術的な手法

4.0. 特定の表象（意象）の繰り返し

小説と映画、いずれにおいても特定の表象を何回も繰り返して表現している。具体的には例えば、小説中では「マットレス」という表象は8回も現れ、映画では「手」という表象は7回以上は登場している。まず、小説中の「マットレス」については、以下に述べるような作用が担わされていると考える。

（一）叙事時空を転換させる作用

上述した通り、小説『似水柔情』における時間・空間の転換は頻繁でありダイナミックであった。例えば、小説の第三十章にこうある。

阿蘭の小説の中で、その女賊は床を拭いた後、香草を盛り付けている手籠を持ってきた。彼女は続けて尺取り虫のように腰をか

がめたり伸ばしたりしながら、丁寧に香草をムラのないように撒いた。彼女はそれだけに夢中になって、それ以外には何も関心が無いようだった。そのとき、その衛卒^{がそつ}はずっとそこに座って彼女を監視していた。この監視はとても重要だ。この監視がないと、すべての労作は意味がなくなると阿蘭は密かに思案した。

しかし、阿蘭自身（いま彼はマットレスの上に座っている）が思い出したことは小史の思い出とは全く違っていた。その夜、阿蘭は小史に対して、自分は他人を愛することもできるし、愛されることもできると言った。そうしてすぐに頭を下げて、「愛している」と優しく言った。つまり、彼は小史に辱められたり、痛めつけられたりする準備がすでにできたのである。そこで小史は彼を外まで引きずりだし、水道管の下で冷水をあびせた後、また中に引きずって椅子に座らせ、顔を殴った。その時の阿蘭は後ろ手に手錠をかけられていたが、心中とても喜んでいた。（……中略……）阿蘭の小説の中で、その女賊はすべてやるべきことを終えた後、自分の部屋の扉の前に戻った——いや、彼女の牢獄といったほうが良いかもしれない。彼女は床に座って、手錠をかけられている両手を衛卒につき出して、手錠の代わりに首枷をはめられるのを待っていた。彼女は全身全霊このことに集中しており、これ以外には重視すべきことがもはや無いかのようだった。²⁷⁾

²⁷⁾ 王小波1999「似水柔情」、pp.369-370。原文「在阿兰的故事里，那个女贼擦了地板之后，手里拿着一个盛着香草的小篮子。她继续像尺蠖一样一伸一屈，仔细地把香草洒匀，她专注于此，除此之外，好像什么都不关心。与此同时，那个衙役坐在那里监视她。阿兰暗自想到，这种监视是很重要的。假如没有这种监视，一切劳作都是没有意义的了。而阿兰自己（此时他坐在床垫上）回想到的事和小史想到的大相径庭。那天晚上，他对小史说，他既可以爱，又可以承受爱，就温柔地低下头去说：我爱你。这就是说，他准备被小史羞辱、摧残。于是小史就把他拖了出去，放在自来水管子底下冲了一顿，然后，又把他拖了回来，放在凳子上，抽了一顿嘴巴。此时阿兰依然是被反铐着双手，心里快乐异常。（中略）在阿

いま一部分を見たが、ただこの一章だけで、時間（一年後、ある夜、阿蘭が描いた古代の小説など）と空間（阿蘭香港の住所、その夜の交番、小説の中の牢獄など）が何度も転換しているのである。読者は混乱を覚えるかもしれないが、この作品では時系列に沿って物語が進むのではなく、出だしは事件から一年後の、香港にいる阿蘭の生活が描かれている。そこでこの「マットレス」が登場するため、以降この「マットレス」が現れる度に、読者はその場面が一年後に阿蘭が住んでいる香港の住所であることが分かる。「マットレス」は、時空の転換を示唆する要素となっているのである。

（二）小説の全体性を保つ作用

また、「マットレス」は小説の流れを終始一貫させ、起承転結を完成するといった役割を担っている。上述した通り、作品中において8回にわたって所要所で「マットレス」は重要な転換点において現れており、小説全体をまとめる要素として働いている。

（三）「性的欲望」を暗示する作用

『似水柔情』の中の「マットレス」は、単にマットレスというだけではなく、「性的欲望」も暗示している。王小波の作品では、性についての描写はいつも大胆である。楽文城氏の言葉を引用すれば、「彼の作品中には、性についての大量の描写があり、これらの描写はすべて精緻で素晴らしい。例えば、『似水流年』の中で、小転鈴の乳房を描く時、彼女の乳房の形から世界乳房コンテストまでを描いている。また、『黄金時代』の中では、陳清揚と王二がセックスする時、彼女はコアラのような、と書いている」、「王小波の作品を批評する時、性についての描写は避けられない話題である。華夏出版社が開いた討論会では、

兰的书里，女贼做好了应该做的一切，就回到了她自己的房间门口。当然，也许应该叫作她的牢房门口，跪坐在地下，把手扭伸给衙役，等待卸下手扭，换上长枷。她全心全意地专注于此事，仿佛除此之外，再没有值得重视的事了。」

大方の見方が一致した、彼の性についての描写は自然であり純粹であるという点である」²⁸⁾ この見解の通り、王小波の作品において一つ重要な特徴は、性愛が何かたいそうなこと、言及を避けるべきこととしてではなく、食事することや寝ることなど、日々の活動と同じように扱われるという点である。『似水柔情』の中で、阿蘭はその「マットレス」によって小史との性愛に関する記憶を思い出したり、小史の写真を見ながら自慰したりする。「マットレス」を通して、性愛は自然で純粹なことであるという主題を読者たちに伝えているのである。

(四) 阿蘭と公共汽車という仮面夫婦の関係を暗示する作用

この点に関しては、次の描写が参考になる。

夜に、阿蘭はマットレスの上に座っていると、外から足音と鍵の音が聞こえてきた。彼は大きく急いで小史の写真を隠し、目を閉じてマットレスの上で横になった。そこに公共汽車が入ってきた。彼女はハイヒールを脱いで、バスルームに入った。その後、彼女は白いナイトガウンを着て、阿蘭の隣にこっそりと横たわって、限界を作るように、阿蘭と一緒に使っているシーツの上に手で線を引いた。彼女はいつも通り優しく、従順であったが、彼女が阿蘭のことをいまでも愛しているかどうか、誰も分からなかった。そのため、この部屋はもはや古墳のようになっていた。」²⁹⁾

²⁸⁾ 楽文城『王小波伝』(浙江大学出版社、2014年)、p215-216、p230-231。原文「他的作品之中，有许多性描写，并且这些描写无不特别细致。譬如说，在小说《似水流年》里面，他描写小转铃的乳房，就特别详尽，从那乳房的形状一直写到世界乳房大赛。再譬如说，在《黄金时代》里面，写陈清扬和王二做爱的时候，说她就像是一只考拉熊。」「讨论王小波的作品，其中的性描写是避不开的一个话题。在华夏出版社召开的讨论会上，大家看法比较一致的是，王小波的性描写是自然的、纯粹的。」

²⁹⁾ 王小波1999「似水柔情」、p.375。原文「晚上，阿兰坐在床垫上，听到了门外

ここでは、古墳のようなものがこの部屋だけではなく、阿蘭と公共汽車の間の、名ばかりで実質がない婚姻関係もいわば古墳と同じことである、といったことを、このマットレスを借りて表現している。

さて、映画の中に7回も現れた「手」については、それぞれ以下の意味があると考えられる。

(一) フェティシズムの象徴、一種の性的な器官として

「手」は「公共汽車」が学校で警察官に連行された後に始めて登場する。その光景を見ていた阿蘭は、「公共汽車」を護送していた警察官の大きい手が好きになったと同時に、「公共汽車」と同じ「ハクモクレンの蕾のような」手も欲しいと感じた。ここにみられる二種類の手は、すでに一般的な意味での手というものを超えて、一つには権力階層のシンボルに変わっており、また一つにはフロイトの理論に基づいて、フェティシズムの象徴となり、もはや一種の性的な器官のようにもなっている。

(二) 性的指向の違いを示唆するものとして

二回目は阿蘭が小学校の教師との思い出を話した時に現れる。阿蘭が「彼に好きになったのはその恥じらいのある目だけではなく、その手も気になって」と述べたところ、小史がそれに対して「そうなら、彼の手は絶対白くて、小さくて、細いだろうね」と尋ねるが、阿蘭は「いや、それが太くて大きいんだ」と返事をする。その場面、映画の画面には一つの「太くて大きい」手が現れる。この会話から、阿蘭

的脚步声，又听到钥匙在门里转动。他赶紧把小史的照片收藏起来，自己躺到床垫上闭上眼睛。然后，公共汽车走了进来。她踢掉了高跟鞋，走到卫生间里。然后，她穿着白色的睡袍走了出来，在阿兰的身边悄悄地躺了下来，用手背和手指拂动他们之间的被单，仿佛要划定一个无形的界限。她还是那么温文、顺从，但是谁也不知道，她还是不是继续爱着阿兰。因此，这间房子像一座古墓一样了。」

と小史は性的指向、言い換えると理想的な性対象の違いが明らかになる。上述した王小波夫妻の著作に、「同性愛者の性行為においては、役柄の違いというものがあることが確実に存在する。具体的には、支配、施与、主動的な役柄を演じる者がいれば、他方で服従、接受、受動的な役柄を演じる者がいるということである」³⁰⁾とある。二人が「手」を性的な想像の対象と見なす時、阿蘭の心を動かすのは「太くて大きい」手だったが、小史が想像したのは「白くて、小さくて、細い」手だった。このことから、映画の中の阿蘭が夢中になったのは男性っぽい男性で、阿蘭は「服従、接受、受動的な役柄」を演じるタイプである。一方、小史が想像した手は女性っぽい手であり、同性愛者として小史にとっては、性対象は女性の役柄を演じて欲しかった。これは英国の哲学者ロジャー・スクルートン (Roger Scruton) が彼の著作『性欲—哲学的な研究』(Sexual Desire: A moral Philosophy of the Erotic,1986) において述べている、「男性同性愛者は相手を男性として扱っているが、複雑なことに、彼は同時に相手が女性の役柄も演じることを要求する。」³¹⁾との見解と一致する。

(三) セックス/ジェンダーの矛盾を表すものとして

三回目は、阿蘭が公園の中の「服装倒錯者」について述べる時に登場する。その場面で彼は、「その青筋が浮き上がっている両手に気が付かなければ、彼が男性であることは誰にも分からない。」と言っている。「服装倒錯者」というのは、心理的には李銀河氏の分類した女性性別

³⁰⁾ 李銀河・王小波1992、p.61。原文「在同性性行为中，确实存在着角色差异，具体表现为，有人扮演支配的、施与的、主动的角色，有人扮演服从的、接受的、被动的角色。」

³¹⁾ 羅傑·斯克魯頓 (朱雲訳)『性欲：哲学研究』(南京大学出版社、2016年)、p.254。原文「男同性恋是把对方当作男性来看待的，其复杂性在于，条件是要求对方也扮演女性角色。」

を認める男性同性愛者であるが、「青筋が浮き上がっている両手」は男性を象徴するものであり、生理的には男性である事実が暴露される。ここでは、青筋が浮き上がっている「服装倒錯者」の両手を借りることで、同性愛者たちが自らを認める過程の中に直面する、セックス/ジェンダーの矛盾を表していると考えられる。

(四) 阿蘭の被虐性欲（マゾヒズム）を表すものとして

四回目、五回目に登場する「手」は、阿蘭の被虐性欲（マゾヒズム）を表している。小史が手錠をとり出した時、阿蘭はみずから主体的に手を伸ばし、手錠をかけられるのを待っていた。その後、小史は彼の手錠をはずそうとするが、逆に阿蘭に断られてしまう。阿蘭はそのまま小史にずっと手錠をかけておいてもらいたかったのである。この場面の手と手錠は、社会の弱い立場にいる少数者群体と国の権力機関のシンボルであり、国の権力機関による社会の少数者群体に対する誤解と圧迫を暗示している。また、モンタージュ手法を使って、阿蘭の被虐性欲を表現してもいる。阿蘭はこのマゾヒズムの過程の中で、心理的な快感と満足を得たのであった。

(五) 再びフェティシズムの象徴、一種の性的な器官として

六回目の「手」は映画も終わりに近づく時に現れる。女装した阿蘭は姿がしなやかで美しく、女賊と衛卒のストーリーを述べながら、手で小史の肩を軽く撫でて、「夜、特に満月の夜、彼が彼女を解き放ち、両手から、彼女の全てを享受し始めた。」と話すシーンである。この場面の「手」はまた性器の隠喩に戻り、一回目の「手」と呼応する。

(六) 二人の間における権力の天秤の転換を表すものとして

最後の「手」は、小史がひどい自己矛盾にさいなまれている時、阿蘭が小史の前に跪いて彼の手口に口づけをするシーンで現れる。これは前述の「両手から、彼女の全てを享受し始めた」と呼応している。また、小史がすでに阿蘭のことが好きになっていることを隠喩してもい

る。そのあと映画は、「僕のことをもう全部聞いたが、なぜ自分にも聞いてみようとししないのか」という意味深長なセリフで終わる。最後は小史の顔のクローズアップシーンで、窓からだんだんと一筋の太陽の光が彼の顔に差し込んで、彼の内心もこの陽光のように晴れやかになったことを表示する。ここの場面では、「手」を借りることで、小史が自分にもゲイの資質があることを自覚する過程や、二人の間における権力の天秤の転換を表していると考えられる。

以上、「手」という表象を繰り返して、映画の展開を推し進め、各々のシーンを結びつけるだけではなく、監督である張元の「同性愛者たちが自らを認める過程の中に直面する、セックス/ジェンダーの矛盾」「サディズムとマゾヒズムの関係」「同性愛者の役割演技」など、さまざまな側面を表現していると思われる。

4.1. 演劇的効果の活用

小説の中で阿蘭が書いた本は古代の物語であった。この古代小説の内容は演劇と似ているようである。また、この物語の起承転結は、阿蘭があの夜を回想する展開と同じであり、阿蘭と小史の間の権力関係の転換を完成するものとなっている。より具体的には、阿蘭と小史の間の権力関係の転換に関わる展開ペースは、阿蘭が描いた小説における女賊と衙卒との間の権力関係の転換に関わる展開ペースとほぼ同じである。最初は阿蘭および女賊が弱い立場に立ち、小史および衙卒が国の権力機関のシンボルとして絶対的な主導権を手握っていたが、最後にはドラマチックに小史また衙卒は阿蘭また女賊に恋慕の情が湧いて、主導権を阿蘭や女賊の手に渡してしまうのであった。

映画の場合は、小説よりも叙事の柔軟性と自由性が高いため、演劇的効果の活用がより豊かな効果を生み出している。具体的に言うと、以下の四つの効果があると考えている。

(一) 「東方の美」を強調する効果

映画では「東方的要素」「東方の美」を強調することで、欧米の国際映画祭での受賞に有利である。例えば、国際的に巨大な反響を巻き起こした『さらば、わが愛』(原題:『霸王別姫』、陳凱歌監督、1993)や『華の愛』(原題:『遊園驚夢』、楊凡監督、2000)といった映画も、『東宮西宮』のように効果的に演劇的要素を活用して、より奥深い境地を創り出すことに成功している。

(二) もの悲しい雰囲気を作り出す効果

『東宮西宮』に使われる音楽は古典的なものである。伝統的な京劇の「京胡」、「月琴」、「銅鑼」、「太鼓」などの楽器を使い、さらに怨恨の情を抱いた侘しい女性の吟詠を加えることで、劇中にももの悲しい雰囲気を創り出して、内容を豊かにしている。

(三) ジェンダー・アイデンティティを自覚する過程を表す効果

阿蘭がああ夜に交番で想像した、古代の物語と現代の物語とが渾然一体となったストーリーを展開することで、時空の制限を打ち破り、阿蘭・公共汽車・女賊の3人が一体になることが可能となり、阿蘭自身がジェンダー・アイデンティティについて自覚していく過程を効果的に表す効果が生じる。例えば、女賊が衛卒に連行される光景を紗幕の後ろから阿蘭が見続けているシーンの直後に、公共汽車が学校で警察に捕まえられるシーンを接続するなどしている。張元監督は、このいわば「時空錯乱」という方法を使うことで、直接に阿蘭と女賊を同じ時空に配置し、三つの時空にいる人物を一体にして、阿蘭・公共汽車・女賊3人の間の共通点を明確にする試みを行っている。

(四) 権力階層による少数者群体への誤解と圧迫を暗示する効果

映画の中で、阿蘭が小史に女装させられた時、鉄の牢籠^{ろうろう}に拘束された女賊と外の衛卒とがお互いに凝視するシーンがある。この牢籠に拘束された女賊は、現実社会の世論と差別に相当する「牢籠」に束縛さ

れた阿蘭を暗示するのではないかと考えている。この場合、外の衛卒は言うまでもなく、国の権力階層のシンボルの小史であろう。張元はこの演劇のシーンを巧みに使って、現代社会において同性愛者たちが代表する少数者群体は、警察などの国の権力階層によって誤解され圧迫される対象であることを暗示している。

以上、張元は映像言語の優位性とモンタージュのカットニング手法を十分に利用して、叙事の時空制限を打ち破り、現実世界と虚構世界を一体化させ、阿蘭自身のジェンダー・アイデンティティを自覚する過程を叙述した。こうした点は、映画が小説よりも優位な部分ではないかと考えられる。

5. おわりに

小説の中で王小波は、「セクシュアル・フルイディティ」という特徴を持つ人物像を創造的に作り上げることを通じて、その「愛」「美」「性」の関係について自らの考えを表現した。彼は、ある一人の人間のジェンダーがずっと変わらないということはなく、それは「愛」「美」「性」と緊密に関連しているのであり、またこの三つは不可分で互いに存在を支え合うものである、と考えている。

一方、現実社会で弱い立場にいる少数者に常に關心を持つ張元は、映画を通じて、異性愛者が覇権を持つ社会で同性愛者が被る差別と誤解を直接に攻撃し、国家権力が神聖で不可侵であることを風刺し、また自身が「地下監督」としてずっと苦しい立場に置かれることに対して、力強い反発を示した。

王小波の短編小説『似水柔情』は映画『東宮西宮』の原作ではなく、映画の脚本に基づき創作した「映画小説」の一編である。その過程において、王小波は単に芸術の形態を変えて物語をコピーしたのではなく、作家自身の独自の考えや審美的観点などを盛り込み、主人公の塑造、叙事の構造、プロットの設定、芸術的な手法などいろいろな視点

からストーリーを捉え直して描いた作品である。『似水柔情』は現在の市場に大量に粗製乱造されている「映画小説」とは一線を画すものであり、「映画小説」また「映画・ドラマ小説」の研究においても、さらに重視されてしかるべき作品であると考え。

[追記] 本稿は、2019年7月6日、第84回大阪市立大学中国学会（於大阪市立大学文化交流センター）において研究発表を行った際の原稿をもとに、加筆、修正を加えたものである。当日、貴重な意見を頂戴した方々にこの場を借りて御礼申し上げます。