

【研究ノート】

# 『鬼叫春』における ジャンル混濁的性質の源流 および女性の流動的アイデンティティ

胡言

## はじめに

中国大陸出身、香港、台湾、中国大陸で映画製作に携わった李瀚祥は、かつてショー・ブラザーズ（以下は邵氏）発展期を支える一翼として、ミュージカル（黄梅調）、歴史通俗劇（宮闈片<sup>[1]</sup>）、文芸、ピンク・コメディ（風月片<sup>[2]</sup>）、怪奇（鬼片）といった幅広いジャンルで才能を開花させた。そのなか、『倩女幽魂』という題名で1960年第13回カンヌ国際映画祭に出品された怪奇作は、中国の古典怪奇小説『聊齋志異』の「聶小倩」篇から翻案された作品である。古典中国の「文化的想像」をセールスポイントとしてきたこの時期の邵氏は、本作によって、伝統的な中国文化における古典趣味を海外市場に打ち出した。李瀚祥と『聊齋志異』の縁はその後も続いた。『鬼狐外傳』（1970）、『喜怒哀楽・楽』（1970）、『鬼叫春』（1979）、『敦煌夜譚』（1991）の4作も同じく『聊齋志異』を古典に仰いでいる。特に『鬼叫春』は、古巣の邵氏に復帰した後の李瀚祥の作品であり、70年代以来彼の「巨匠から職人へ退行した」<sup>[3]</sup>一作として、その時期に量産された所謂「風月片」の範疇に属し、香港映画批評界ではこれらの作品はほとんど評価されることがなかった。邵氏スタジオの黄金期に恵まれ名声を博し、またそれによって掣肘を加えられ、邵氏の商業向け政策の「妥協作」とも言える本作が公開されたのは、邵氏北京語映画事業の斜陽化と香港映画ニューウェーブが始まる時期にあたる。一見すると新しい「風潮」とは無縁な時代遅れの風月・怪奇的キワモノであるが、李が生涯手がけた諸々のジャンル映画の集大成的な作品として、そこには中国初期映画の時代から伝承された要素が垣間見られ、またその後さらにハイブリッド化が進むことになる香港映画を先取りするような要素も見出すことができるのである。本稿では、同時代に批評的な不遇に見舞われ、等閑視されて久しい『鬼叫春』に再び光を当てる。まずは、本作の混濁的性質を原作に求め、中国初期映画の

[1] 宮廷、特に大奥の女性たちを焦点にして描かれた歴史通俗劇。

[2] 風月は男女の情事を意味する古典的な表現であり、風月片は特に男女の情事を主題にし、性表現を織り込む時代劇を指す。『大軍閥』（1972）を皮切りに、サブジャンル化した。

[3] 張『香港電影』、120頁。

「武俠神怪」伝統における「怪奇」の曖昧な位置づけを見定め、本作の女侠と女性モンスターの表裏一体の関係性を考察する。さらに、本作がエロスからホラーへと転換していく過程を視覚的言語に着目して解明していく。

## 1. 本作のストーリー紹介および批評

エロを芸術化し、「ポルノ」を「風月」の背後に隠す。李瀚祥がそうした戦略をとらざるをえなかった背景には、70年代香港の保守主義の動揺と消費主義の加速があった。そうした状況のなか、「風月片」に人口に膾炙する怪談を織り込み、オムニバス形式をとって、『鬼叫春』（1979、台湾では別題『津々有味』）の公開に至ったのである。風月片の退潮期にあっていたこともあって、興行的にはそれほど振るわず、年間上位に入ることはなかった[4]。当時の批評および監督自身の言説もわずかに残されているのみである。一方、現在では、一部のシネフィルの間で、B級・カルト映画として崇められており、その様子はネット上のブログで確認できる。

本作の粗筋を整理しよう。因縁のある男女の主人公が、唐の時代から千年後の清の時代に転生して前世のカルマを解消するという形で、二つの異なる時間軸に沿って物語が進行する。唐の時代を描く前半部分には、宿屋の女将で未亡人の花が登場する。彼女の生業は、旅人に術をかけ、彼らを牛に変えて売ることである。それを見破った宿泊客の王長官は、彼女に同じ術をかけてやり返す。映画の後半は清の時代が舞台となる。ようやく牛から解放されて人間の姿を取り戻した花は、家出娘に変装し、書生に転生した王と出会う。王は妻の目を盗んで花と逢瀬を重ねるようになる。ある日、窓から花を覗き見た王は、彼女の正体が人間の皮をかぶった鬼であることを知ってしまう。ショックを受けた王は、退治のために道士を招くことにする。その意図を察した花は王の心臓を抉り出して殺したすえに、それを生で食べてしまう。だが、とうとう道士に化けの皮を剥がされ、靈魂を封印される。夫を生き返らせるために、王の妻は町の乞食の痰を飲むという試練にまで耐え、最終的に王が復活して話は終わる。この波乱万丈の二部構成のストーリーは、それぞれ唐の「伝奇」[5]である『女将とろば』（原題『板橋三娘子』、薛漁思著）と清の筆記小説集である『聊齋志異・化けの皮』（原題『聊齋志異・画皮』、蒲松齡著）を組み合わせたものである。

本作をめぐる公開当時の評論に次のようなものがある。

脚本が陳腐で、監督はオリエンタル「聊齋」式怪談の浪漫的要素をうまく把握できず、[...]心

[4] 1979年香港ローカル映画興行収入ランキングでは、1位ジャッキー・チェン監督・主演『クレージーモンキー 笑拳』は544万HK\$に達したのに対し、『鬼叫春』は33位で、136万HK\$弱であった。

[5] 『哥倫比亞中國文學史・上』によると、伝奇の字義は、怪奇（談）を伝え広げること。後に文学ジャンルの一つとして定着した。主に唐の時代に書かれた作品が多く、志怪および伝記文学の伝統を継承した物語である。広義には、宋元代の戯曲、さらに明清時代に隆盛した歌舞演劇も伝奇と呼ばれ、中国伝統民間芸術の一つの特徴として定着する。さらに『現代漢語大詞典』によると、怪奇的、幻想的、不自然な物語も伝奇である。

臓を抉り出すシーンだけが多少の新奇さをもたらし、ビックリ効果を実現した。ヒロインが心臓をそのまま生で食ったシーンは観客に息をのませる。[監督は] アンティーク・オブジェに詳しい。唐と清の道具にすこぶるこだわっている。[6]

この評者は、伝統的な中国怪談の基本的特徴として1960年『倩女幽魂』のようなロマンス譚における「浪漫的要素」を過剰に読み込み、明らかに本作にもそれを求めている。しかし、評者が指摘しているように「もしかしたら、李監督は民間伝説、武俠、神怪および特撮の集大成のような作品を作る責任を感じている」[7]のかもしれない。

## 2. 混淆的起源に関する考察——1920年代「神怪」映画との共通点

上記の評論は本作をジャンルの混淆性の集大成の作品として捉えたが、中国語圏の初期映画史を遡ると、その混淆性の系譜がすでに成立しつつあったことがわかる。以下では、主に1920年代の「神怪」映画のジャンルと女性キャラクターの混淆性について概観し、1970年代に製作された『鬼叫春』との共通点を指摘する。

中国語圏では、早くも1910年代には古典を怪奇映画の題材として取り上げていた[8]。20年代には、古典怪奇を題材にした翻案作では、『聊齋志異』が5本[9]、唐伝奇が4本あり[10]、『西遊記』、『封神榜』などの古典神魔小説に基づく作品も続々と公開された。1926年からの4年間で初期映画は商業的ジャンルとして大きく発展したが、それを支えたのは旧文学を中心とする時代劇（古裝映画）、およびそこから派生した武俠映画と神怪[11]映画である[12]。古裝映画とは「古代通俗小説、戯曲物語と民間伝説を映画という媒体を借りて再編成するジャンル」[13]のことで、武俠と神怪へ再分化される前に、長い歴史の中で大衆文芸に溶け込んでいた怪異談を取り込んだ。

邵氏の前身である天一は1925年成立当初から「旧道徳、旧倫理に立脚し、中国文化をひろげ、

[6] 荷「影話：鬼叫春」、42頁。

[7] 同上。

[8] 1913年、香港の華美影片公司によって製作された短編『莊子は妻を試す』（原題『莊子試妻』、黎北海）がすでに怪奇的要素を取り入れている（陸『中國電影史1905-1949』と周、李『早期香港電影史』を参照）。

[9] 程『中国電影發展史・初稿（第1巻）』の付録によれば、20年代聊齋出典の作品は、『孝婦羹』（1922）、『清虚夢』（1922）、『胭脂』（1925）、『馬介甫』（1926）『田七郎』（1927）の合計5本である。

[10] 『中國影片大典：故事片・戯曲片（1905-1930）』によれば、20年代唐伝奇出典の作品は、『蓮花落』（1922）、『風塵三俠』（1925）、『西廂記』（1927）、『楊貴妃』（1927）の4本である。

[11] 『現代漢語大詞典』によると、名詞としては、神仙と鬼、怪物などの怪異なものを指す。形容詞としては、不思議な、奇妙なという意味である。文学史においては、非人間の、非現実の神、怪物、鬼、化物などを描写対象とする文学を表す。神と怪を二項対立させる本質主義的傾向よりも、境界線の曖昧性を焦点化している（歐「神魔小説還是神怪小説？小説類名辨正之一」、4-11頁参照）。西洋伝来のゴシック小説も神怪小説に属する。

[12] 陸『中國電影史1905-1949』、34頁。

[13] 汪『中外影視大辭典』。

西洋化を回避する」[14] 文化的姿勢を示し、古装映画を中心に製作していた。観客確保が見込める前映画時代の芸術形式に由来する翻案劇の製作を進めたのである。前映画時代に定型化された様式を継承したわけだが、「商業的目的のために、ほとんどの時代劇は〈古代〉という曖昧な年代を借りて、架空のキャラクターを作り、伝統的な〈才子と佳人〉あるいは〈英雄と美人〉のモチーフを展開する」[15]という傾向は否定できない。この擬古的想像力の系譜はその後の武俠映画と神怪映画にも受け継がれた。つまり、これらの映画で描かれる「古代」は実体が掴みにくい虚構のイメージの集積であり、人々の生活が近代化されていく中、民族文化心理における懐古的な雰囲気だけが残ったのである。

1920年代に、古装映画はさらに武俠映画へと分節化していく。虞吉が指摘するように「旧文学の時代劇物語と様式が高度に定型化され、変更不可能であったのに対して、武俠映画は伝統的武俠小説や同時代に連載されていた新武俠小説に依拠しながらも、より普遍的な適応性と可変性を持っていた」[16]。「近代」の生活や技術を体験するかたわら、西洋との紛争が激しさを増していた時勢の中、人々は旧文学の「伝奇的」精神を継承した。そして「勇敢かつ力強い身体表象は近代中国が西洋諸国に抑圧される中で民衆を激励し」[17]、こうした時代背景が武俠映画への分節化を促したと考えられる。

「武俠映画は既成の武俠小説に基づき、モチーフとキャラクターをパターン化し、低予算大量生産の製作方針をとっていた」[18]。大手映画会社だけでなく、数多くの中小資本も武俠映画製作に参加しており、厳しい商業的競争が映画内容の同質化と誇張化をもたらした。敵対組織の間の武闘、並外れた力を持つ主人公たちの神秘的かつ超人的能力はさらなるアトラクションを要請し、これが神怪映画への分節化に繋がる。

もともと「武俠映画は武士、俠客を描く作品で、神怪映画は自然法則と因果論に縛られず超自然的な対象を描く。その想像力は神怪に訴えるため、神怪映画になる」[19]。武俠映画の低迷化にともない、神怪的スパイスを入れる製作傾向が両者を接近させた。武俠映画と神怪映画は高度な親和性を示すことになる。「武俠片」や「神怪片」にくわえて、「武俠神怪片」という名称が登場した。これは両者が実質的に混同されていることを裏づけるものである。

つまり、中国映画史において怪奇映画は、さまざまなサブジャンルの名称が付けられた当初からすでに混淆的な状況を内包していたのである。当時の神怪映画は本稿で論じる怪奇より広い外延を示していた。同時代の評論によれば、『西遊記』のような仏教観に基づいた神魔が登場するファンタジー小説はもちろん、幽霊や怪物が登場する『聊齋志異』、神仙に関する民話など、現実世界の法則を

[14] 陸『中國電影史1905-1949』、302頁。

[15] 同上、37頁。

[16] 虞「原態透視」、82頁。

[17] Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen*, 204.

[18] 陸『中國電影史1905-1949』、41-43頁。

[19] 鄺、胡『中国無声電影史』、222頁。

超えるものはすべてこのジャンルに包含される[20]。しかし、実際のところは、映画の題材そのものよりも、映像技術によって実現可能となったスペクタクルがもたらす衝撃こそが、当時の「神怪」の主眼だと考えられる。

ジャンルの混淆だけでなく、神怪作品で登場した悪役であるはずの女性モンスター/幽霊は、善玉と想定される女侠と映像表現の共通性を大いに示し、曖昧なイメージを持つ女性像がこのサブジャンルで散見される。「『西遊記・盤絲洞』[1927]における柔軟かつ狡猾な女性イメージは、悪役でありながら、一年後の映画館で次々と登場する〈女侠〉イメージの原型と見做せるかも知れない」[21]。蜘蛛から化けた女性モンスターたちが玄奘法師を誘惑し、結婚を強いるという名場面(図1)を

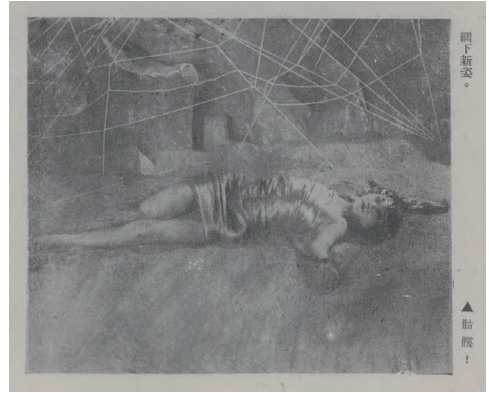


図1 蜘蛛の巣の下の女化物 『上海』1927年第4期

メイン・ストーリーとして構成したこの作品は、一般的に「俠」が重んじる倫理判断に焦点を合わせている。ただし、本作はそれだけではなく、ヴァンプ女性の身体が近代的映画技術と融合することで、その神秘的能力を視覚的アトラクションへ転写している。これによって古今を横断する女性イメージが「女侠」という混淆的アイデンティティに凝集したのである。陳平原は文学史上における「俠」の特徴について「歴史記述と文学想像の融合、社会規定と心理需要の融合、伝統的仁義と宗教的ないし大衆の英雄崇拜との融合という、特定の時代におけるビジョンと文学様式の融合」[22]が見られることを指摘している。つまり「俠」はその成り立ちからして「融合性」と「混淆性」を帯びた存在である。

これらの作品には「神怪」に対する当時の社会の一般的認識が反映されている。物語自体の怪奇性よりアトラクション性が重視されたのである。すなわち、煙の中で現れたり消えたり、あるいは空を飛ぶ特殊効果とトリック撮影が女侠の身体に「神怪」の意味を付与した。さらに「裸女怪男」[23]の行き来は露出症的側面を強調しており、観客に大きな官能的刺激を与えた。こうしたアトラクション性は、映画技術の革新によって実現した。トリック撮影と特殊効果、カメラの運動と編集など、映画言語の模索はアバンギャルドの様相を呈した。実験的でありながら商業的屬性を有する神怪映画のことを、張真は「アバンポップ (avant-pop)」[24]と名付けた。

旧文学から近代の新武俠小説まで網羅した神怪は近代化の進行途上にあった中国社会において、新旧の文化と価値観が融合する坩堝となった。「ジャンルは本質的に物事を秩序づけるものとし

[20] 映「神怪劇之我見」、27頁。

[21] Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen*, 212.

[22] 陳『千古文人俠客夢』、2-5頁。

[23] 陸『中國電影史1905-1949』、46頁。

[24] Zhang, *An Amorous History of the Silver Screen*, 205.



て定義されるが、1920年代後半に大衆文化事象となる武俠神怪映画は、その無秩序、混乱および文化的混濁性によってハイパージャンルの特徴を備えた」[25]と張真は指摘している。

1929年の『紅俠』では、戦乱で逃亡中のヒロインが捕らえられ、半裸の女性が集まる屋敷へと連行され、異国風の男性頭領の前でストリップ・ショーを強制された。その後、屋敷から脱出した彼女は布を体に巻き、肩を丸出しにした姿で登場する。ヒロインのこのようなエキゾチックな風貌は、武俠が想定する世界とは本来相容れないはずのものである。後半で女俠に一変した彼女は、頭巾でツインテールの髪を包んで男装する。ジェンダーを曖昧化する身体で空を飛び、文字通りに「機械仕掛けの神」のように現れ、頭領の首を剣で切り落とす過激なシーンまで描かれている。また、映画それ自体がもたらすスペクタクルよりも、間メディア的な新聞広告のほうがより扇情的である点に留意しておきたい。商業的な狙いから性的イメージを誇張して訴えているのである(図2)。

このような「エロ絵」然とした映画広告は、当時の神怪映画が映画業界においてだけでなく、社会においても公序良俗に反する猥雑なものであるという印象を後押しした。実験的映画技術の導入は独自の映画言語の形成にまでは至らず、無秩序な泥沼のような競争のなか、市場向けの娯楽性と低俗性の追求は逆に技術の発展を損なう結果をもたらした。批評界からは迷信的、粗製濫造、下品、技術の濫用といった手厳しい非難を浴びせられ、とうとう1931年に中央政府が「神怪」映画に正式な禁止令を出し、1927年以來の「神怪」ものの流行は幕を下ろした。

文学的想像力が折り重なって成立している「女俠」は、映画がもたらした視覚的技術によって、より豊かな身体的可能性を獲得した。アバンギャルド的映画言語と撮影技術の活用による超自然的スペクタクルは、旧式の「勸善懲惡」のモチーフとぶつかり合い、新しい風景を創出することになる。それは神怪ジャンルの水準におけるハイブリッドを超えた、トランスメディア、トランスジェンダー、トランスナショナルな多次元の集合体である。そして20年代の神怪映画ブームが去った半世紀後の1979年、すでに引用した通り『鬼叫春』は「民間伝説、武俠、神怪および特撮の集大成的な作品」となったのである。

二つの時代はそれぞれの歴史的文脈を有しており、映画の発展段階も異なる。とはいえ、それぞれの時代における怪奇映画の曖昧な位置付けには共通性を見出すことができる。一方は、「神怪」の名を借りて、20年代の時代劇、武俠の延長線上に派生し、映像言語と技巧自体が怪奇を生産する要素となっている。他方は、60年代の時代劇のピークから武俠への転換期かつ香港社会の変革期にあって、形成しつつある香港のローカル・アイデンティティに適応した。70年代の市民意識を反映し

日三十月元年八十四國民華中

院戲大中央

巨擘彩色影友團全  
片前包可片聯映大

光旭胡術美 導演民逸文  
衆士姚影攝 主演玉朋雪范  
茵梅陳景布

**紅俠**

有中片  
片五兩神怪驚  
中夜軍戰影驚  
色翠門女驚  
月三片月  
演在公氣驚  
影影影影  
影影影影  
影影影影

注各航三連戲州在本日十九  
意界州天映院大戲片起五月

預告新友  
告片聯  
荒江女俠  
女俠  
後根  
琴芳  
小龍  
編演  
陳冠武  
劇主  
導演  
戲神  
現已播  
演月  
化之  
佳片

図2 『申報』1929年9月13日

[25] Ibid., 204–205.

て、爛熟したピンク・コメディを前景化させた古典怪奇である『鬼叫春』の宣伝ポスター(図3)には20年代との共通点がよく表れている。両者は時代的に隔絶しており、その背後に駆動される原理も異なるが、いずれも大胆な扇情的戦略によって、怪奇の要素を周縁化し、常に二次的に位置付けているのである。



図3 『華僑日報』1979年2月23日

### 3. 女性の流動的アイデンティティと転覆の可能性

#### 3.1 ヴァンプあるいは女侠?

1節の粗筋で紹介したように、『鬼叫春』はほとんど翻案されていない「唐传奇」の女侠[26]キャラクターたちが活躍する前半と、より一般的に知られている原作に基づく後半からできている。つまり、観客の受容の面で「新奇性」と「陳腐さ」が混在し、作品の安定性をある程度保証しながら新たな要素への期待も備えた作りになっているのである。

中国語圏の怪奇における古典的図式とも言える「異類ロマンス譚」と「転生」は、本作で特異な変形を示している。典雅なロマンスから卑俗な色情へ転調するなか、賑やかな怪奇が創出された。物語はしばしば中断され、それに代わってグランドホテルの形で町中の人々がさまざまな欲望に耽溺している様子が描かれる。好色、窃盗、賭博といった良識を逆撫でするような寸劇の盛り合わせになる。さまざまな怪奇が入り乱れる百鬼夜行の宴は、従来の伝統怪談が醸し出していたもの寂しい、怪しげな荒野と廃墟の風景とは一線を画している。浮世の秩序が失墜する瞬間を描く本作は、物欲・色欲が横溢する当時の不安定な香港社会の状況を揶揄しているように見える。このように香港という空間は、時代遅れの怪奇的ロマンスよりも、現世の俗趣味が紛れ込む怪奇的エロチカを要請していたのである。人と鬼が共存する世界にあって、その境界線が曖昧になる混沌のなか、本作はホラーとエロの混淆を通して異色のカーニヴァルを構築しているのである。

本作における女性キャラクターは、倫理教化を目的とする民間伝説や怪異譚の定式化されたヒロイ

[26] 「唐传奇」の女侠についての翻案作は、主に紅線女と紅拂女に集中する。『紅線傳』を典拠とする紅線女と、『虜客傳』を典拠とする紅拂女は、それぞれ1945年まで2本の翻案作が製作された(『中國影片大典: 故事片・戲曲片(1905-1930)』と『中國電影發展史・初稿(第1卷)』を参照)。

ンとは違い、受動的被害者にとどまらず、複雑な多様性を呈している。その流動的アイデンティティは映画の基調を成し、陰気と陽気の移り変わりは映画に多元的なトーンを与えた。それを実現したのは古典怪奇の伝統、および前述したように1920年代後半盛んになった「神怪」ものである。

映画の前半は「唐伝奇」に由来し、それは開放的な時期と考えられている唐の時代（封建帝政の時代）に大いに発展した文学様式である。正統化された儒教によって規制されていた男女の秩序が、遊牧民族の流入によって緩くなった時代の産物なのである。「唐伝奇」には「女侠」が頻繁に登場する。彼女たちは由来不明の神秘的な力を持ち、「勸善懲悪」という社会的理想を世に実行していく。これが「唐伝奇」の主なテーマとなっている。「自分の父や夫などの男性たちのために女侠が何事かを成し遂げて去っていく」というのがよく見られる物語の展開である。このような女性たちは道徳的に至高な存在として、欲望のナレーションから排除され、自分の強力かつしなやかな身体性によって男性の社会的機能を代行する。「女侠の神話的主体性は自らの無性化を前提にしつつ、神秘的で超自然な力を獲得することによって実現する」[27]のである。

このような女侠の描写は歴代の文芸に継承された。『聊齋志異』もそうした流れをくむ作品のひとつである。キン・フーの『俠女』（1971）に登場した女剣士はまさにそのような人物として造形されていた。彼女は人間らしい表情を見せず、俗世の気配が全くない。「大義」を実行するうえで、「私情」とも異なる「侠」の道を実践し、子供を持たない男性主人公に後継者を残す。社会の規範的秩序や男女の性差に制約されない女侠は、さまざまなアイデンティティを重層的にまとうており、またそのアイデンティティはしばしば宙吊りにされる。『俠女』のエピソードが示すように、俠女は自分の「侠」を達成した後、俗世を去って仏門という超越的領域に入っていくのである。

こうして見れば、『鬼叫春』のヒロインは、一見真逆の方向性において、徹底的なヴァンプ性を備えていることがわかる。ヒロインを演じた京劇役者出身の胡錦は、高度な訓練により身体的言語を生かすことが可能になり、顔の表情や身体の動きを自在に駆使して、溢れ出る性的パワーによって男性を誘惑し、脅かす。原作では、性的描写はまったく見られず、その超自然的な力の出どころは不明である。それに対して映画では、超自然的な力を獲得するための必須のプロセスとして性を位置づけている。

映画への性的要素の導入は、監督が既存の男女秩序の修正を試みていることを示唆する。兵士たちの不当な性的欲望は女性たちの強力な身体によって懲罰を受け、それと同時に王長官も自分の兵士を守るために女性との性行為によって彼女たちを懲らしめようとする。そこには遊戯的な高揚感が見られる。こうしたカーニヴァルの状況の中、性は男女が組み合わせ合いを演じる場となる。表層的には男女の力が均衡を保っているように見えるが、その裏ではより複雑な力の葛藤が展開されている。ヴァンプ女性は欲望を自分の主体性によってコントロールしながらも、既成の秩序から逃れることはできず、最終的にはまた男性が支配する欲望の秩序に回収される。その意味では、「唐伝奇」における無性化された女侠と、過剰な性のパフォーマンスによって欲望を空虚化する本作のヴァンプの女性モンスターは、異質でありながらもある種の共通性が見出される。

[27] 周「俠女身體」、110頁。



幽霊や化物物の系統とは違い、古来より「俠」の出現には特定の社会的・政治的・歴史的文脈が要請される。それは公的システムがうまく機能せず、社会が不安定化している時である。つまり「制度が機能せず、綱紀が緩む時代が俠の活躍する舞台であり、既存のヒエラルキーと道徳規範が失墜し、社会秩序が混乱して、貴賤の別が一枚岩ではなくなり、個人が社会組織から遊離する特定の時空間である」[28]。そうした時に俠による民間の力で公の秩序を回復するのが武俠のモチーフである。

「俠」とヴァンプの結合は、本作でより転覆的な力を発揮している。上述のように、本作の前半で女性性は自分の性によって男性たちの不当な欲望を処罰し、あるべき男性的秩序を回復するために俠を実行する。後半では白衣の花が自分と浮気した王の心臓を、その妻の目の前で抉り出すシーンが物語をクライマックスへと導きつつ、複数のアイデンティティが重なる女性モンスターのイメージが浮き彫りにされる。化物物である花は、同じ秩序の周縁者である王の妻のため別の形で俠を実行するのである（それは表層的には妻の望む結果ではないとはいえ、映画の行間に託された妻の夫への不満にこそ彼女の真の意志が潜んでいる）。ここでは「俠」の規範に近づきながら遊離していくという両義的なあり方が描かれている。それを可能にしているのはヴァンプ女性の流動的アイデンティティなのである。それは1966年の『化けの皮』（原題『畫皮』、鮑方、香港鳳凰）の物語展開および女性同士の関係性とは雲泥の差である[29]。

中国初期の「神怪」映画では、特殊な映画技巧によって空を飛ぶ女俠の身体は彼女たちを神格化させ、怪奇の想像によって描かれる「女俠」は可視的に空から降臨した「女神」になり、それは物語上の機能を担っただけでなく、視覚的スペクタクルとして「神怪」を形作った。一方、本作では、かなりの遊び心を加えられ、道士と戦闘する女性モンスターを特撮で千手の観音菩薩に一変させた。その場に文字通り降臨した女神（＝女性モンスター）は、もはや初期「神怪」映画のように場を収めるような存在ではなく、むしろシニカルなコメディの雰囲気を作り出した。このように、本作の女性キャラクターはモンスター、女俠ないし女神までの多層なアイデンティティを内包し、常に既定秩序に対する転覆の可能性を潜んだ存在になっているのである。

### 3.2 「転生」のモチーフと女性主体性の奪還

本作の女性は、アイデンティティが流動しているだけでなく、その運動や変形する身体も常に不安定性と混淆性を示している。彼女が遊歩するのは、邵氏スタジオのセッティングが作り上げた「想像的中国」の古典風景の中である。だが、その匿名的な街並みや市場は、前半と後半の時空間の大きな隔たりを必ずしも反映していない。「スタジオは古典的中国風の超現実的な背景を提供するだけで、それは実際の歴史とは無関係である。ゆえに、想像力の極みまで浮世と人情の風景を描ける」[30]。

[28] 陳『千古文人俠客夢』、2-5頁。

[29] 『化けの皮』（1966）では、女性モンスターは男性主人公を唆して妻に毒を盛りさせる。明らかにこの作品はヘテロセクシュアルの女性同士の対立関係に重点を置いているのである。

[30] 石「楚原——跨界的浪漫導演」、270頁。

スタジオ内に設らえたセットよりも、むしろ人物の衣装の違いが時空間の移り変わりを表現している。化粧物が転生して皮を被って人間に成りすますように、劇中の人物たちは衣装の早変わりによって、あたかも「皮」を被るように、おぼろげな「中国的」風景に溶け込もうとしている。作り物感満載の不自然な空間で、化粧物と共に時空を越えて「転生」した人々はその人工的な空間にうなされているように見える。

香港のホラー映画における「転生」のモチーフに関して張建徳が鋭く論評している。「転生のモチーフは香港の根源的な混淆状況として読むことができる。西洋の資本主義と中国の社会主義という二つの現代世界に挟まれる一方、抽象的な民族主義が遠い昔のおぼろげな〈中国性〉の概念を喚起する」[31]。この緊張関係を取り扱うホラーは、本作で暗澹たる雰囲気を一変した。それは移民都市である香港がアイデンティティを模索する過程を巧妙に写し取っていると言えるだろう。

この魔の空間の中で起こる「転生」（生と死の伝統的モチーフ）は、本作では肉体の原理で駆動される色欲と食欲に基づく身体運動としてホラーを提示する。映画の前半では、人と鬼が事実上もメタファー的にも区別しにくい俗世間をアイロニカルに描いている。食欲と色欲は常に交錯して表象される。かなり軽快で陽気な雰囲気の中、女性が饅頭を作っている作業場に男性兵士が現れ、饅頭を食べながら女性と交わる。

ここで女性のセクシュアリティは、経済的営為のために駆動される。労働の一部として発揮される女性の主体性は注目に値する。男性たちは経済的生産性を求める女性の性的パワーによって、換金できる家畜に変身させられるのだ。男性による女性の性的搾取と消費は転倒され、その欲望と身体は女性に操られ、消費され、そのうえ生産的に置換されるのである。男性に依存せず独自に商売をする女性は、それまでの中国語圏の古典怪奇作品ではほとんど描かれなかったキャラクターである。女性たちの会話シーンでは、兵士の到来人数を確認し、自分の魅力を確認しつつ、接待のため着替えるように準備する彼女たちの能動的な姿が描かれている。

常に男性の眼差しの対象に置かれる女性とは違い、本作の女性たち（三姉妹）は最初から見る主体として描かれている。まだ登場していない男性たちを積極的な視線で把握し、自分の行動を決める。彼女たちは男性に対する従順な姿勢で自分の性を犠牲にするのではなく、自らの性的魅力を生産的要素として能動的に利用する。男性の快楽の実現は、あくまで女性が求める生産の一環であり、彼女たちは意識的に男性の欲望を満たすようなパフォーマンスを準備する。そして、三姉妹は部屋へ戻り、鏡を見ながら、自分の髪と化粧を整える。

リンダ・ウィリアムズが指摘するように、ホラー映画において女性が鏡で自分を見るという行為は、女性が自分自身のモンスター性を認識する瞬間として機能する[32]。『東海道四谷怪談』（1959、中川信夫、新東宝）には、お岩が鏡に映る自分の傷ついた顔にショックを受け、自分の身体のホラー性と遭遇する定番のシーンがある。

[31] 張『香港電影』、307頁。

[32] Williams, When the Woman Looks, 83–99.

『鬼叫春』の鏡もまたホラー映画的な機能を持っている。鏡は化け物が社会的概念に適合するような女性イメージを作り上げる媒介として利用され、さながら「女は化け物から出来上がった」と言わんばかりの大胆な表現は「化け物＝女」の図式を提示している。化け物が女



図4 鏡の中で歪んだ顔 (1:07:13)

へと変形する身体運動のプロセスは、バストショットとクローズアップの切り返しによって異常なほどに緻密に描写されている。人間らしき皮膚を被り、身体の輪郭を作った化け物は、鏡の前で入念に目と歯を整え、作中の男性たちを魅了する女の姿になります。それは俳優の優れた演技と相まって鏡の中に女性の虚像を作り出すのである。まるで大道芸のマジックショーのように展示された身体は、さらに本作で頻繁に用いられる広角レンズによって歪みを生じ、鏡に映された女性の顔は魔法の鏡の中にあるかのように圧縮されて見える(図4)。これはもしかしたら撮影ミスによるものかもしれないが、鏡に写されたレンズによるわずかなズレは、それを覗いている男性主人公および彼の視線を代行する観客に不意打ちを食らわせる。

「陳腐」な古典怪談に退屈を感じていた観客は、歪みを孕んだ映像テクスチャーの視覚的侵入によって女性(化け物)との安全な距離を奪われ、一瞬「ホラー」のスリルを感じるかもしれない。本来的に鏡は男性の窺視と家父長制の眼差しで構築される安全な回路を体現する装置であるが、そこに映される歪んだイメージによってその仕組みが無効化される。本作の怪物的女性たちは、むしろ鏡の本来の意味を逆手にとり、男性が期待する仮初めの女性性を獲得するための経路として、さらには男性を脅かすようなヴァンプに仮装するプロセスの一環として利用する。このような倒錯した鏡の使用は、まさに李翰祥が自身の作品ないし映画装置に対して見せたシニカルな姿勢のメタファーになっていると考えられる。本作において、女性は鏡に対して能動的に働きかけている。彼女たちは自在に鏡に視線を走らせ、男性を魅了するための表層的な女性性を主体的に身にまとうとする。

また本作における窺視的状況および「纏足」におけるフェティッシュには、ある種の転覆的な開放性が見られる。李翰祥は1974年の『金瓶雙艷』を皮切りに、90年代にかけて好色的古典小説『金瓶梅』を4回も翻案した。原作に見られる窺視とフェティッシュの要素は映画にも引き継がれている。李の映画における性的表象は男性が特権的に享受するものとして描かれるだけではない。そこには女性の欲望も大胆に包含されているのである。このような状況について、游静は以下のように指摘している。

『『金瓶梅』シリーズ作品で構築される]一夫多妻のユートピアには多くの主体の欲望が登場し、二元論的な〈公〉と〈私〉(領域)、〈上位〉と〈下位〉(階層)、〈男性〉と〈女性〉(性的役割)、〈痛み〉と〈快感〉の境界線が大いに曖昧化され、互いに浸透し合う。[33]

[33] 游「李翰祥風月片對〈女〉與〈色〉的禮讚」、92-93頁。

こうした多元的な窺視状況、見る側と見られる側の流動的で互換可能な位置付けは『鬼叫春』にも継承されている。

物語の冒頭は女性たちが自分の視線の届かぬ先にいる男性たちについての会話から始まる。次のシーケンスで三姉妹は窓の障子に穴を開けて、そこから庭にいる兵士たちを観察する。王長官の登場シーンもその小さな穴を介して演出されている。カメラは三姉妹の視線に同一化され、極端なズームインで王長官まで接近し、彼をバストショットで捉える。三姉妹の視線に対して、王長官もカメラ目線に近い角度で自分の視線を返す。次のショットでは、三姉妹が集まる部屋の窓を眺める構図に切り返される。

ここで、観客は男女の主人公の主観ショットを通して単に覗きの快楽を共有しているだけでない。「見る／見られる」を表現する繰り返しという映画の古典的な文法に窺視的状況が織り込まれ、それが客観的には実現不可能な男性主人公と女性主人公の間の視線のやりとりを仲介するように機能するのである。劇中では、このような視線のやりとりが繰り返し描かれている。視線の不一致は観客の参与によって補われており、こうして多元的な窺視状況は映画の外へと拡張される。また小道具が満ち溢れているスタジオ内では、あらゆる「なめショット」（水車越しや樹木なめのショット）が可能になる。これによって、行動するキャラクターの前景には常に陰影をもたらす「枠」が設定されることとなり、覗きを可視化する。

『鬼叫春』で描かれる「纏足」もまた、窺視的状況と同様に、女性が主体性を奪還する契機として用いられている。間違いなくフェティッシュの対象である纏足は、しかしながら、静物的な見世物性にとどまらず、「動く纏足」として運動する身体の一部をなしている。この運動性が規範に亀裂を入れるのである。

すでに述べたように、ヒロインを演じた胡錦は京劇役者の出身であり、「動く纏足」を含む多彩な身体的動きはもちろん、クローズアップ向きの顔や目の豊かな表情がキャラクターの身振りや相まって、その魅力が最大限に映像的に引き出されている。『喜怒哀楽』（1970）で映画デビューした彼女は、キン・フーが担当する「怒」のパートで本作と類似した善悪のグレーゾーンに位置づけられる女将の役を演じた。上下に広がる旅館の空間を巧みに活かした垂直方向の軽快なアクロバットによって、様式化されたキン・フー作品の見せ場を見事に彩った。

『鬼叫春』では、時間経過を空間的に可視化する絵巻物のような構図とカメラの移動が使われており、とりわけ水平方向に広がる空間性が重視されている。さらに邵氏シネスコと広角レンズの使用が、身体を誇張して表象する傾向に拍車をかけている。映画の後半部では、纏足のクローズアップか



図5 クローズアップで纏足が初登場（34:17）

ら全身像へズームアウトし（図5）、フォロー・ショットで町を歩いているシーンを繰り返し描いている。纏足は女性の足の成長を抑圧し、自由な移動に制限をくわえることによって女性を社会的営みから疎外してきた。物理的身体のレベルから社会的制度に至るまで、長い歴史の中

で女性を苛んできた風習である。しかし本作における「纏足」の描写とパロディ化は、女性を固定空間の束縛から解放してくれる。

纏足は中国儒教文化の柱をなす家父長制が産んだ怪物的悪習である。しかし、本作では女性を抑圧して静態化する道具ではなく、運動する女性が見せるパフォーマンスの一部となっている。纏足のパロディ的表象は、過酷なしつけに具現化されたグロテスクな身体的損傷をアクロバットの身体的表現へと変換する。実際の撮影で、纏足を可視化するため、女優は祭りの遊具でよく見られる竹馬のような器具（高足）を用いるように指示され、つま先でその上に立って[34]、身体を視覚的に拡張する(図6)。俳優の演技によって構築された劇中の身体は、大きく見えるわりに柔軟さを備えている。そしてしばしば難しいしぐさで纏足を露出してその魅力を引き立てる。マイケル・ウォーカーによれば「男性は基本的に自在に自分を展示する女性に脅威を感じる」[35]。運動する纏足を男性の前で余裕をもって見せることは、因習的規則で呪縛された身体の解放を意味するのである。



図6 男性と並んで町を歩いている(36:02)

### 3.3 口唇のエロスからホラーへ

『鬼叫春』において女性の身体が断片から全体へ統合され、その運動性によって主体性を取り戻すのに対し、男性の身体は常に脅かされ、分断の危機に晒されている。批評家が本作のホラー的要素を集中的に見出そうとする「心臓を抉り出すシーン」は、男性身体の危機を要約的に表現している。

じっさい、このカーニヴァル空間におけるカニバリズムは映画後半のクライマックスをなす。だが、これは唐突に描かれるわけではなく、映画前半の肉饅頭のシーンによって準備されている。中国文化史上、もっとも有名な人肉嗜好は、明の長編小説『水滸伝』に登場する「母夜叉」こと孫二娘の話であろう。旅籠屋を営んでいる彼女は、旅人を殺して金品を奪い、その死体を肉饅頭の餡にして店で供すのである。本作の前半で牛に変えられる男性たちは、肉饅頭とあわせて提示されることによって、人肉食を示唆しているのである。

バロック的に展示される本作の鮮やかな食事シーンは物語の進展に寄与するだけではない。監督の個人的趣味が多分に反映されていると思いき民俗的日常風景は、男性に対する脅威のメタファーとしても機能している。ヒロインと王が夜の屋台で食事をするシーンには、屋台の主人が男根状のチャーシューを切るところをクローズアップで写したショットがある。続くシーンでヒロインの意味深長な笑いと王のからかいによって親密な雰囲気を作り出され、さしあたり去勢の危機は回避されるが、そこには男性身体の危機をアイロニカルに示唆しようとする監督の思惑が透けて見える。

[34] 藍「演員談李翰祥」、238頁。

[35] Walker, *Hitchcock's Motifs*, 168.



前半部分で食欲と性欲を満たすべく用いられていた男女の身体の裂け目（口唇と性器）は、後半でついにホラーの淵となる。むしろ過剰な食事シーンと男女の濡れ場は、そもそもホラー的人喰いのリハーサルだったのである。怪しい肉饅頭を食べ、女性の身体を舐める男性の口は、後半で恐怖の叫びをあげることになる。クライマックスのシーンで、かつて性的快楽を享受したベッドは恐怖の現場に一変し、その奥へ逃げようとする男性は、まったく異なる意味で女性に遊ばれる。化け物であるヒロインに分断化された自分の身体の一部を弄ばれるのである。心臓を抉り出された瞬間に男性があげる悲鳴と布に飛び散った大量の血は、濡れ場における女性の喘ぎと愛液が置換されたものである。ヒロインは王を喰い殺すと同時に去勢し、エロスはホラーへと転換される。映画全編に漂う性の陽気がこの場面で一気に死の「陰気」を醸し出し、内臓に響く (visceral) 恐怖は、登場人物の身体に与えられた快楽と表裏一体になっている。

### おわりに

香港ニューウェーブの前夜に封切られた『鬼叫春』は、映画史の上でも一般的人気においても長年にわたって埋没しており、評論家や映画史家から忘却された作品であった。『鬼叫春』は、同時代のジャンルの要素をてんこ盛りにした異色のピンク怪奇作品として、多元的な水準における混淆性を示している。それは初期映画の時代に見られたジャンル分節化の動きと重なる一方、直ちに展開される香港ニューウェーブとの連続性も有していたと考えられる。本稿は、古典怪奇作の原典から出発し、中国映画史で周縁化された怪奇ジャンルの歴史を遡り、中国初期映画の「神怪」ものを考察し、そのサブジャンルの混淆的な状況と曖昧な位置付けを整理しながら、女性キャラクターの両義性を解明することに努めた。そして、これらの歴史的遺産を『鬼叫春』に照射するとともに、70年代という香港社会のアイデンティティ形成期のなか、初期「神怪」ものの系譜が『鬼叫春』によって変容される様子を分析した。一見時代遅れのこの古典怪奇話は、実は同時代の映画の動向に向かって開かれており、ニューウェーブの怪奇代表作とコネクションを持っていたのである。ツイ・ハーク『蝶変』（1979）のような武侠、怪奇、サスペンス、SFを含む多様な要素で融合した作品はジャンルの混淆性が見られる一方、アン・ホイの『The Spooky Bunch』（1980、原題『撞到正』）のようなホラー・コメディは民俗性を引き立て、ローカルの大衆文化における怪奇の可能性を広げた。

周知のように、1980年代は香港ホラー映画がピークを迎える時期である。ニューウェーブがもたらした巨大な影響は既に映画史的に確認されているが、それ以前にも目を向ける必要があったのではないか。邵氏映画事業が斜陽期を迎える時期に製作された過渡期の怪奇作品『鬼叫春』を取り上げ、これをホラー映画史の本流に接続する可能性を考察した本論文の試みは、その第一歩である。

〔參考文獻〕

『ユリイカ』特集＝香港映画、1997年5月号

加藤幹郎『映画ジャンル論——ハリウッド映画史の多様な芸術主義』、文遊社、2016年

張建德著、蘇濤訳『香港電影——額外的維度』、中和出版、2018年

吳昊編『邵氏光影系列 古裝・俠義・黃梅調』、三聯書店（香港）、2004年

『香港人口述歷史叢書香港電影70年代口述史』、香港映画資料館、2018年

李幼新編『港台六大導演電影文選1』、自立晚報社、1986年

中國電影資料館編『中國影片大典：故事片・戲曲片（1905-1930）』、中國電影出版社、1996年

梅維恆編『哥倫比亞中國文學史・上』、新星出版社、2016年（原題：The Columbia History of Chinese Literature）

周舒燕「超越性的俠女身體——重讀電影『紅俠』中的女性形象與敘事策略」、『當代電影』2017年9月号

荷山「影話：鬼叫春」、『電影雙週刊』、1979年、第5期

石琪「楚原——跨界的浪漫導演」、『邵氏影視帝國——文化中國到想像』、麥田出版社、2003年

游靜「李翰祥風月片對〈女〉與〈色〉的禮讚」、黃愛玲編『風花雪月李翰祥』、香港映画資料館、2007年

藍天雲「演員談李翰祥」、前掲『風花雪月李翰祥』

周承人、李以莊「早期香港電影史」、三聯書店（香港）、2005年

程季華編『中國電影發展史・初稿（第1卷）』中國電影出版社、1963年

汪流編『中外影視大辭典』、中國廣播出版社、1998年

陸弘石『中國電影史1905-1949』、文化藝術出版社、2005年

虞吉「原態透視：早期中國類型電影」、『電影藝術』、2005年11月号

鄺蘇元、胡菊彬『中國無聲電影史』、中國電影出版社、1996年

映斗「神怪劇之我見」、『銀星』、1927年、第8号

沈芸『中國電影產業史』、中國電影出版社、2005年

陳平原『千古文人俠客夢』、北京大學出版社、2010年

歐陽健「神魔小說還是神怪小說？小說類名辯正之一」、『明清小說研究』、2006年、第2期

張徹『回顧香港電影三十年』、三聯書店（香港）、2019年

Teo Stephen, Cynical Authorship and the Hong Kong Studio System—Li Hanxiang and His Shaw Brothers Erotic Films, in *A Companion to Media Authorship*, ed. Jonathan Gray, Derek Johnson (West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013)

Yau Ching, Porn Power: Sexual and Gender Politics in Li Han-hsiang's Fengyue Films, in *As Normal As Possible—Negotiating Sexuality and Gender in Mainland China and Hong Kong* (Hong Kong: Hong Kong Univ. Press, 2010)

Linda Williams, When the Woman Looks in *RE-VISION Essays in Feminist Film Criticism* (Maryland: Univ. Publications of America, 1984)

Michael Walker, *Hitchcock's Motifs* (Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2006)

Zhang Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen—Shanghai Cinema 1896-1937* (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2005)