

【研究ノート】

白先勇『孽子』の映画・テレビドラマ・舞台劇への改編にみる、
台湾セクシュアル・マイノリティ言説の変容

八木はるな

はじめに

白先勇（1937-）は近年、作家としてだけでなく、「遊園驚夢」の舞台劇（1982）への改編や、昆曲を現代風にアレンジした「青春版牡丹亭」の演出を手がけるなど、身体芸術の創作に多大な関心を寄せてきた。また、映像作家の曹瑞原が「白先生の作品は映像の感覚が非常に強烈だ」、「白先勇の文字は映像の張力で溢れている」と述べたように¹、映像に携わる者は、しばしば白の小説から創作のインスピレーションを得てきたようだ。とりわけ1980年代の台湾ニューシネマの時代において、映画監督は「風格や形式の上では監督の作者としての特性を強調する一方で、文学の改編によって映画芸術の位階を高めた」といい²、一つの戦略として文学の改編が選ばれることもあった。1980年代以降、白先勇小説の改編作品は兩岸三地で多く作られ、原作者自身もまた、自作の改編に対して、しばしば積極的に関与してきた³。このような表現媒体を跨いだテキストの変容を、筆者は以前に「再創造」と呼んだことがあるが、白先勇自身はそれを「変奏」と表している⁴。

『孽子』は白先勇の唯一の長編小説である。同作は、1977年7月から1980年11月にかけて『現代文学』復刊にて掲載され、1981年にシンガポールの『南洋商報』にて連載を終了し、1983年に台北の遠景出版社より単行本として刊行された。同作は台湾における「同性愛文学の興隆のスタートをきる記念碑的作品」として知られ⁵、台湾内ではこれまでに3パターンの「変奏」が創られてきた⁶。1つ目は、1986年に公開された同名映画である。制作は群龍影業公司、監督は虞勸平（1950-）、脚本は孫正国、主

演は孫越、蘇明明、邵昕、李薰玲などで、戒嚴令下の時代にあつて、新聞局の検閲により 21 枚のフィルムが削除されたといい、現在でも完全版を見ることはできないが、同作は「ロサンゼルス第一回 LGBT 映画祭」での開幕作品に選ばれるなど、海外でも反響を呼んだと伝えられている⁷。続いて 2003 年 2 月から 3 月にかけて台湾で同名連続テレビドラマ全 20 集が放映された（20 時より大胆な性描写をカットしたものが放映され、0 時より完全版が再放映された）。制作は公共電視、監督は曹瑞原（1961-）、脚本は陳世杰（1966-）及び王詞仰（1966-）、主演は范植偉、庾宗華、丁強、柯俊雄などで、同ドラマは公共電視開局以来の大ヒットを記録し、それに伴い原作小説の売れ行きも急上昇したという⁸。また、その年の台湾金鐘獎においては、連続ドラマ番組賞や連続ドラマ監督賞、連続ドラマ主演女優賞など複数の部門で受賞を果たした。そして 2014 年には同名の舞台劇が制作され、2 月 7 日から 16 日まで台北の国家戯劇院で、5 月 23 日から 25 日まで高雄の文化センター至徳堂で、計 11 回公演された。制作は国立中正文化センター及び創作社、監督は曹瑞原、脚本は施如芳、主演は莫子儀、唐美雲、丁強、柯淑勸などで、かつて大流行したあのテレビドラマと同じ監督ということもあり、話題性は非常に高く、チケットは完売し、大盛況の内に幕を閉じた。

陳儒修「映画『孽子』の意義」（2009）は、1986 年の映画『孽子』について、戒嚴令下にあつて、かつ深刻なエイズ・パニックが起きていた当時の台湾社会において、同性愛を主題とする作品を撮ることの困難と苦勞とを明らかにしつつ、これまで看過あるいは否定され続けてきた同映画の価値を、あらためて見出そうとした⁹。また、黃儀冠『文字の記述から映像の伝播へ——台湾「文芸映画」のメディアを跨ぐ改編——』（2012）は、1980 年代の台湾で起きた文芸映画ブームについて、その要因を明らかにしながら、黃春明・白先勇・李昂等の作品を中心に「原作者と観衆、監督個人の創作信念と社会の政治権力、文学語彙と映像符号との間」で行われる「協議的な再注釈・再表現」¹⁰について仔細に論じた著書である。白先勇原作の映画については、同時期に公開された映画『玉卿嫂』『金大班的最後一夜』『孤

恋花』¹¹と『孽子』を並べて論じ、フェミニズム映画理論を援用しながら、これらの映画に通底する「男性のまなざし」(male gaze)の存在を明らかにした¹²。そして2003年のテレビドラマ『孽子』は、大学院修士論文のテーマとして扱われることも少なくなく、なかには異性愛規範を強化した改編作としてそれを批判的に論じたものや¹³、原作者・監督・脚本家へのロングインタビューを実施して、同ドラマの意義を肯定的に見直した論考もある¹⁴。だが2014年の舞台劇『孽子』に関しては、管見の限り、簡単な紹介や批評があるだけで、同劇の持つ意味を十分に検討したものはない¹⁵。よって本稿は、上のような先行研究の成果をもとに、『孽子』の改編作品の特徴をあらためて整理しつつ、舞台劇『孽子』の意味をより深く追究することを目的とする。

映画版・テレビドラマ版・舞台劇版におけるそれぞれの『孽子』を並べてみると、小説中のある重要人物が、改編のたびに、しなやかに変化していることに気がつく。その人物とは、李青らゲイ少年が属する「ギャング」¹⁶のリーダー、楊師範こと楊金海である。本稿では以下、各時代・各媒体における楊金海の形象変化に対する分析を通し、2014年の舞台劇『孽子』によって付与された物語の新たな意味を明らかにしていきたい。

第1節 楊金海の変容と、各時代における役割

小説『孽子』のなかの楊金海は、「深紅のきつぎつのプルオーバーシャツを身に着けていて、でっぷり太ったお腹が、箍をはめられたように丸々と体の前に突き出されている一方、テカテカ光る黒いオーロンのズボンは、おしりをぎちぎちに包んで体の後ろに盛り上がらせている」ような中年男性で、新公園に入ったばかりの「私」は、楊を観察して「まるで、前後に一つずつ大きな風船をぶら下げているかのようである」とか、「動くたびに体の前後のボールのような肉とかわが小刻みに揺れ、代わるがわる波打ち始め」と述べ、その身体的特徴を強調した。かつてバーやホテルで働いた経験をもつ楊金海は、「物腰が穏やかで如才なく」、英語や日本語も少し話せるうえに、「見聞が広く、コネが豊富だったので、多くの飲み屋や旅館にはどこにでも彼の情報網があった」。彼は中国山東省の煙台に生まれ

たが、台湾に移住した後は父親が経営するスナック「桃源春」を手伝い、その店を大繁盛させた。パートナーは「原始人の阿雄仔」で、癲癇持ちの阿雄仔を「義理の息子」のように溺愛している。そして「私」の目に映る楊金海は常に「至極威厳があった」¹⁷。

1986年の映画『孽子』では、傅老人・郭老・楊師範という三者の役割が統合され、中年のゲイ男性である楊金海は、写真家をしながらゲイ少年たちを従え、彼らに住む場所を提供する人物となった。このときの楊の振る舞いは、規範的な女性ジェンダーを装っており、原作で描写された「威厳」は、もはや彼の身体を離れ、新しく登場した女性人物「蔓姨」（楊金海の同居人であり同僚）の身体へと転化されたようだ。楊金海の部屋には男性器のオブジェが飾られており、それが息子に会いに来た李青の父親をひどく震撼させたこともある。そしてこの映画は、楊金海の死をきっかけに、李青と父親とが和解することで幕を閉じたのだった。

映画版のなかで楊金海を演じた孫越（1930-）は、中国浙江省に生まれた台湾のいわゆる外省人俳優で、1983年には『搭錯車』（監督は『孽子』と同じく虞勳平）で、台湾金馬奨主演男優賞に輝いたこともある大物スターだった。孫越の名は『孽子』の主演として掲げられ、映画のポスターの中央にも、頭にタオルを巻いて白粉を塗り、髪串を持った楊金海の姿が大きく描かれた。こうしてみると、楊金海こそがこの映画の事実上の主役であったように思われるが、その主役は映画版のなかで、ジェンダー化された女性的役割を担っており、まさにゲイ男性に付与されがちなある種の典型的なステレオタイプイメージを演出していたのである。

のちに虞監督自ら語ったように、映画『孽子』が制作された1986年は、深刻なエイズ・パニックが台湾を覆い始めたときであった¹⁸。そうした社会の空気のなかで、物語の舞台を1980年代へと変更し、「あなたのために『孽子』がその神秘的なガラス窓を開きます」¹⁹というキャッチコピーを付けた同作は、「正常＝健康な我々」が「異常＝病的な彼ら」を覗き見し、観察するための作品でしかなかったとして、これまで厳しく批判されてきた²⁰。小説刊行からわずか3年後、楊金海は、1980年代の大衆が想像する、エイズウイルスを持ちうる「同性愛者」のイメージに従って、あっさりと

変化したのである。

2003年になり、テレビドラマ版のなかで再現された楊金海は、原作と同じように、山東人らしい「国語」を話すようになった。また、彼はゲイ男性を自認しているが、かつて結婚と離婚を経験した一人の父親でもあった。劇中には、楊の愛娘と元妻とが登場し、娘の予期せぬ妊娠と結婚とをめぐって、家族の心温まるメロドラマが展開される。テレビドラマ版では、楊の他にも、小玉のパトロン老周に妻子がいたり、呉敏のパトロン張氏に妹がいたりするなど、同性愛者と対峙する異性愛者の家族が多く登場した。こうした改編は確かに、1990年代以降における「主流社会が「同志」に対して強い興味を抱いていたこと」²¹を反映して、「大衆に近づき、観衆の感情と困惑とを口に出し」、「観衆に同情することと理解し許すことを学ばせ、訳も分からず軽蔑する態度をやめさせる」意図があったと言えるだろう²²。同ドラマは、物語の舞台を再び「あの安全な、まだエイズの侵略を受けていない1970年代」へと引き戻すことで「小説にあった「色情の連邦」を浄化」し²³、1970年代よりもむしろ2000年代のコンテクストに従って、同性愛者と向き合う異性愛者に送る一つの手本あるいは教科書として、楊金海の新たな形象を作り出したのではなかろうか。このように、文学テキストが改編され、『孽子』に新しい意味が付与されていくとき、楊金海はしばしば真っ先に書き換えの対象となり、各時代の性をめぐるポリティクスに従って異なる役割を担わされてきたのだ。

2014年、楊金海は舞台劇版のなかで、トムボーイ²⁴を自認するレズビアン女性へと変身した。楊を演じたのは、「唐美雲歌仔戲団」の座長として著名な歌仔戲俳優の唐美雲（1964-）である。監督の曹瑞原は、全くの思いつきからこの配役を決めたと述べており²⁵、重要人物の書き換えには慎重であった白先勇も²⁶、この時はそれほど難色を示すことなく、すぐさま監督の提案を受け入れたという²⁷。こうして2014年2月、本省人へと書き換えられた楊金海は、山東人アクセントを持たないばかりか、むしろ多くの場面で台湾語を話した。そしてゲイの少年たちは、中年男性ではなく、歴史的にいっそう周縁に追いやられてきたと言える、レズビアンの女性に率いられ、彼女を慕った。

上述のような監督の直感と原作者の態度とには、ジェンダー問題や省籍問題における「政治的正しさ」への明らかな配慮が見てとれる。楊金海の変容について聞かれた白先勇は、「母鶏が雛鳥を引き連れるというのは、大いにやる価値がある」と答えており²⁸、男性を率いて立つ女性リーダーの出現を非常に好ましく思っていたようだ。また彼は、10年前にテレビドラマ『孽子』が大ヒットしたのは、それが「外省人の悲哀も、本省人の哀情も描き、台湾人の心の声に十分寄り添っていた」からだと考えていた²⁹。しかし一方で、同作に対しては、「外省系の権威ある家庭や落ちぶれた家庭が比較的多く現れ、エスニック・グループにおいては外省籍の「同志」の描写に偏って、本省籍の「同志」とはあまり関係がありません。私が知りたいのは、もし原住民や客家グループの「同志」たちが新公園で活動しなかったならば、彼らはどこにいたのでしょうか?ということですよ」と、鋭い疑問が投げられたこともあった³⁰。こうした経験から、改編作を失敗させないためには、登場人物の省籍をまず書き換えなくてはならないということ、原作者自身が強く実感していたのだろう。実際、白先勇は自らの手で、酒場「安楽郷」の最大のパトロンを、かつて上海映画界を牽引した元二枚目俳優の「盛公」から、かつて台湾映画界で一世を風靡した台湾語俳優の「楊サン」へと書き換えてもいた³¹。

このように、2014年の楊金海は、省籍およびジェンダーポリティクスの問題における「政治的正しさ」を反映した、非常に現代的な人物へと成り変わっていた。では、こうした楊金海を見て、観客はどのように感じていたのだろうか。以下では、舞台劇『孽子』をめぐる専門家の意見を中心に、観衆の反応を分析していきたい。

第2節 観客の違和感

演劇批評を専門とするウェブサイト『表演芸術評論台』³²には、舞台劇『孽子』に関する短い論評が計6本掲載されている。論者の多くは演劇に造詣が深い専門家であるが、そこでは、楊金海の省籍について「楊師範の名は「師範」、周囲の知り合いや友人の多くが国民党軍と政府の中の人物で、特に時代背景を民国50幾年に設定したのだから、楊師範はどちらか

といえば外省族群であるはずだと思う」と、安易な書き換えに対する違和感を表明しながら「なぜレズビアン女性が、これほど頭を使ってまでゲイ男性グループの面倒を見たいと思うのか？」という鋭い疑問を投げかけるものや³³、「舞台では、1970という戒厳令の時代にあつて「同志」が本当に直面していた警察の取り締まりや駆逐を通俗的に飾り立てた。これは主流の価値に合わせた観衆のご機嫌取りと、二重の醜悪化——「同志」の名を偽った反「同志」の行い——ではなかったか」と、時代錯誤的な同性愛者の表象と抑圧の描写とを厳しく批判するものなど、否定的な意見が目立つ³⁴。またこうした論評のほとんどは、舞台の公演と同時期に発表されたが、そのウェブページの総閲覧回数、およびフェイスブックと連携した共感指数を見ると、先のような批判的論評においてこそ、その数字は圧倒的に高い³⁵。ゆえに、舞台のなかで大幅に改編された楊金海に対しても、一方ではその明らかな「政治的正しさ」を理解しながら、他方でまたその形象に対して拭いきれない違和感を抱いていた観衆が多かったのではなからうか。

舞台劇『孽子』が開演してまもなく、台湾大学の張小虹は「このような『孽子』で、どうしてまだ監督が必要なのか？」という文章を発表し、同劇を厳しく批判した。張は「監督の靈感を得た筆は、『孽子』にあった男根の父親（王將軍・傅老人）と肛門の父親（楊師範）との対比における思惑を、完全にひっくり返した」と、小説との違いに対して不満を露わにししながら、同劇は「売春を斡旋する楊師範を「浄化」し、また楊師範をあっさりとして、男気を語るレズビアン女性へと、母性愛のあるお姉さんへと変身させた。小説『孽子』のクィアナ王国・クィアナ家族は、すなわち異性愛父権体制から放逐された暗闇の生存であり、その「クィアネス」は決して「男にしたり女にしたり性指向を変えたり」勝手に組み合わせを変えていいものではない」と述べ、とりわけセクシュアリティの安易な書き換えに対して強く非難した³⁶。白先勇小説およびクィア理論研究の大権威ともいえる張小虹が、同劇をこれほどまでに酷評したことで、メディアや観衆のあいだでは波紋が広がった。複数のネットメディアは、5月の高雄公演を前に、張小虹の見解とそれに対する白先勇の返答とを報じ、あらためて舞台劇『孽

子』の見所を宣伝している³⁷。また、張の論評が載ったウェブページの総閲覧数は14000を超え、23個ものコメントが寄せられたことから³⁸、張の意見がいかに多くの人々を思考させ、共感を呼び起こしたかがわかる。さらには、舞台脚本『孽子——貳零壹肆・劇場顕像——』に収められた評論のなかにも、肯定的な評価ばかりではなく、「自虐から自己享樂へ、結局社会の開放によってクィアの「孽子」たちは取るに足らないものとされてしまったのか？あるいは時代の更迭によって、人々は悲劇の水準を失ってしまったのか？」³⁹というような、舞台劇版におけるセクシュアル・マイノリティ表象を明らかに批判しているものもあった。次節では、こうした観衆の反応を手がかりに、楊金海に課された役割を再考したい。

第3節 楊金海の役割——母性の溢れる女性と陽気なレズビアン——

ゲイ男性であったはずの楊金海を「国家文芸奨励賞」俳優の唐美雲が演じることで、舞台劇『孽子』の話題性は一層高まった。国営機関が発行する演劇専門誌『PAR 表演芸術』では、「男性を演じるのではなく、男装した母親を演じる」、「子供たちを可愛がって、楊師範の母性が溢れ出る」という見出しのもと、新しい楊金海は「父親の威厳」と「母親の気遣い」を兼ね備えた人物であると解説している⁴⁰。こうした「母性の溢れる楊金海」というイメージは、制作者自身によってもしばしば強調されてきた。2014年1月号の『聯合文学』は、原作者や監督とともに、唐美雲にも単独インタビューを行っているが、唐はそこで、自分は「男らしい」楊師範に欠けている「母性的な部分」を補ったのだと話す⁴¹。さらに曹瑞原監督も、このように語った。

『孽子』はとても男性的な劇で、女性の登場人物は多くありません。李青の母親のように、運命に翻弄され、悲劇に満ちた人物がいるだけです。唐美雲は劇中で、アクティブな性格の持ち主でありながら、母性の温かさをも備え、自身の家庭から放逐された子どもたちの面倒を見ます。そうして、あの男性性に満ちていたテキストに、別の新しい意味を付与しました。⁴²

この監督の言葉からわかるのは、劇中の楊金海が、「母性の溢れる女性」であるだけでなく、悲劇的な母親像（＝李青の母親）の対極としての、喜劇的な母親像をも背負っていたということである。

楊金海は、喜劇的な母親であると同時に、喜劇的なレズビアンでもあった。唐美雲が同劇パンフレットのなかで、「私が楊師範を演じるのは、つまり「騒ぎ」に来たのであって、劇の中ではタンゴやワルツまで踊って、場面を盛り上げる役なのです。…（中略）…たとえ安楽郷が妖窟だと報道されて閉店を余儀なくされても、彼はやはり楽観的に立ち向かうのです」⁴³と紹介したのはいかにも示唆的で、舞台劇における楊金海の重要な役割は、すなわち「場面を盛り上げる」ことでもあったことがわかる。言い換えれば、レズビアンとしての楊金海は、常に明るく「騒ぎ」、いかなる困難に直面しても楽観的態度を保つことのできる陽気なキャラクターであることが期待されたのである。舞台劇の製作者は、レズビアン（特にトムボーイ）の女性に対して、ある種の道化のような振舞いを要求するような、陽気なレズビアンであることを強要するような演出を行っていたとは言えないか。そしてそれが、2014年の『孽子』が新たに付与した、物語の一つの意味ではなからうか。

結び

舞台劇『孽子』の開演を前に、2014年1月の『聯合文学』の中で、白先勇は次のように語った。

いま世界各地の同性愛者たちが婚姻の合法化をめぐって戦っており、運動は怒涛の勢いで展開しています。これは世界の同性愛者たちの、人権平等に対するさらなる要求です。家庭を持つことは人類の最も原始的で基本的な欲望であり、同性愛者も例外ではありません。…（中略）…「多様な家庭」や「同性婚」が台湾社会において公に議論される現在、『孽子』が舞台へと移ることは、いっそう特別な意義があるのです。⁴⁴

こうして原作者によって舞台劇の意義が注釈された後、同誌では、セ

クシュアル・マイノリティを自認する複数の文筆家が、小説『孽子』との出会いと自身のセクシュアリティと向き合う過程から、現在の「同志」運動までを語ったエッセイが続く⁴⁵。そしてこの舞台劇は、2003年10月の台北プライド・パレードの映像とともに毎公演を終え、現在の性の政治をめぐるメインストリームと明白に接続された。

このような舞台劇が有していた意味をより深く追究するために、本稿ではまず、劇中で最も大胆に変更された人物である楊金海の形象を整理・分析した。原作小説のなかで、ゲイ少年たちを率いる楊金海は、強い山東アクセントと肥満した身体を持つ、極めて威厳のある中年男性だった。彼は1986年になると、極端に「女性的」に振舞う男性へと成り変わり、2003年には、娘を愛する心優しい父親へとしなやかに変化した。こうした楊金海の変容は、閉塞的な社会のなかで同性愛者をひどく恐れたり、民主的な社会のなかで同性愛者への関心を急に高めたりした、異性愛者の主流イデオロギーに沿った書き換えだと言える。2014年になり、本省籍のレズビアン女性へと変身した楊金海は、また明らかに「政治的正しさ」を背負っていた。

しかし、観衆の反応を調べてみると、舞台劇『孽子』に対して否定的評価をした専門家は決して少なくなく、また多くの人々がそうした意見に共感していたように思われた。同劇を観た人々は、現代的な「政治的正しさ」を追求しすぎることで、歴史的事実を誤って伝えてしまうことや、商業性を重視した結果、原作の有していた複雑な意義が「浄化」されて見えなくなってしまう危険性を感じていたのだろう。一方で、舞台の制作者やメディアが強調して伝えていたのは、舞台劇における楊金海の役割、すなわち母性の溢れる女性であり、かつ陽気なレズビアンであるという楊の新しいキャラクターであった。こうしてみると、舞台劇における楊金海の書き換えは、一方で「政治的正しさ」を配慮したものでありながら、他方でまた、女性やレズビアンとして生きる人々に対して、母性愛に満ち、陽気であることを強要してしまうものでもあったように思われる。それが2014年に付与された新しい『孽子』の意味の一つなのではなかろうか。

1 李岳整理「曹瑞原口述 在經典的文本裡做出新的味道」施如芳『孽子貳零壹肆 劇場顯像』台湾：國立中正文化中心、2014年、17-19頁。引用の原文は「白老師的作品影像感非常強烈」（19頁）、および「白先勇老師的文字充滿影像張力」（17頁）。

2 黄儀冠『從文字書寫到影像傳播——臺灣「文學電影」之跨媒介改編——』台湾：臺灣學生書局、2012年、264-265頁。引用の原文は「八〇年代的臺灣電影，一方面從風格、形式上強調導演作者特徵，另一方面又從文學改編來提升電影藝術位階，以及導演與作者論的密切關係來強化影像美學」の下線部。

3 白先勇小説の映像への改編と、1980年代の改編映画に対する白先勇の関わり方については、拙論「白先勇小説の映画への改編をめぐる——エグザイルとしての在米中国人——」（『日本台湾学会報』第16期、2014年6月）を参照されたい。

4 李玉玲整理「白先勇口述 孽子の三十年變奏」施如芳、前掲書、12-14頁。

5 白水紀子「解説」垂水千恵・白水紀子・黄英哲編『台湾セクシュアル・マイノリティ文学（3）「新郎新“夫”」ほか6編』作品社、2009年、279-292頁。

6 台湾国外では1997年、米国で舞台劇「Crystal Boys」が上演された。製作は「ACTS（外賣劇團）」、監督は中国文学研究者のJohn B. Weinstein（呉文思）、主演は中華系米国人の学生らが務め、Howard Goldblatt（葛浩文）の訳本（Gay Sunshine Press, 1995）をもとに英語の脚本が作成された。公演会場となったAdams House Pool Theatreは、ハーバード大の学生宿舎Adams Houseにあり、この宿舎は「Adams House is good place to be LGBT」というキャッチコピーでよく知られている。当時、監督はまだ台湾を訪れたことがなかったが、小説『孽子』を通して「台北」を創造し、舞台のな

かでそれを再現した（呉文思 (John B. Weinstein) 「我的《孽子》：用白先勇的眼睛來看台北」『聯合報』2003年2月28日）。

7 虞勸平「上一個世紀的《孽子》」『聯合報』2003年2月28日。

8 『孽子』公式ホームページの「討論區」には30万もの人が押し寄せ、このとき原作小説も、純文学としては初めて、書店「金石堂」の売り上げランキング1位を獲得した（曾秀萍「演戲的瘋，看戲的傻？」曾秀萍『孤臣・孽子・臺北人：白先勇同志小説論』台湾、爾雅出版社、2003年、409-422頁）。

9 陳儒修「電影《孽子》的意義」陳芳明・范銘如編『跨世紀流離——白先勇的文學與藝術國際學術研討會論文集——』台湾：印刻文學生活雜誌出版社、2009年、278-290頁。

10 黄儀冠、前掲書、7頁。引用の原文は「影像對原著文本的闡釋是在原作者與觀眾、個人創作意念與社會權力及文學詞彙與音像符碼之間進行協商性的再詮釋、再呈現」の下線部。

11 映画『玉卿嫂』の監督は張毅で、1984年に台湾で公開された（原作は1960年発表）。映画『金大班的最後一夜』も白景瑞監督により、1984年に台湾で公開された（原作は1968年発表）。映画『孤戀花』の監督は林清介で、1985年に台湾で公開された（原作は1970年発表）。

12 黄儀冠、前掲書、259-310頁。黄が援用する“male gaze”（中国語では「男性凝視」）とは、1975年に映画理論家のLaura Mulveyが³、ハリウッド映画の基本的なスタンスを批判して提出した概念である（Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” Screen 16.3 Autumn 1975, pp6-18. / 斎藤綾子訳「視覚的快樂と物語映画」『Imago』1992年11月号を参照）。

13 李佳軒「從白先勇孽子到公視孽子」台湾：國立中央大學英美語文研

究所碩士論文、2004年。

14 李公権「《孽子》與改編之研究」台湾：銘傳大學應用中國文學系碩士在職專班碩士論文、2007年。

15 たとえば、間ふさ子「白先勇『孽子』の脚色について——映画・テレビドラマ・舞台劇——」（『福岡大学人文論叢』第46巻第2号、2014年、309-332頁）は舞台劇にも言及しているが、小説から変更された内容および制作側の意図の紹介を中心としている。

16 曾秀萍によれば、ゲイ男性たちの集まる台北新公園は、従来言われてきたような「国家」や「家」の象徴などではなく、もっと流動的で表面的な団体、すなわち「ギャング（幫派）」の拠点に近いという（曾秀萍、前掲書、157-168頁）。

17 引用文は全て、白先勇〔陳醒醒訳〕『孽子』国書刊行会、2006年、17-20頁を参照。

18 虞勘平、前掲記事を参照。

19 DVD『孽子』豪客群龍影業公司、1986年。原文は「孽子為您打開那扇神秘的玻璃窗」。

20 たとえば黄儀冠は「主観的なカメラワークを通して、事実上は観衆を「安全な距離」から覗き見させていた」と指摘している（黄儀冠、前掲書、288頁。原文は「透過主観鏡頭的擺設，事實上讓觀眾在「安全距離」下進行窺視」）。

21 伊里紀錄・整理「青春の行旅——與白先勇談《孽子》現身公視——」『中國時報』1993年2月25日。引用の原文は、朱偉誠の発言「台湾90年

代同志運動訴求の對象卻不只是同志而已，因為主流對同志興趣很強，因此，如何呈現就是一個重要的議題」の下線部。

22 許建崑「孤絕與再生——從白先勇筆下到曹瑞原鏡頭下的《孽子》——」『東海大學文學院學報』第49卷、2008年7月、225-244頁。引用の原文は「他試圖向大眾靠近，說出觀眾的情感與困惑，凸顯人性的自覺，使觀眾開始思考，學會同情與諒解，而不再持顛覆、鄙夷的態度」（240頁）の下線部。

23 黃道明『酷兒政治與台灣現代「性」』台灣：遠流出版公司、2012年。引用の原文は「如果說公視《孽子》的叫好叫座可視為同志運動拓展同性戀可見度的一項重要里程碑，那麼這項成就的達成，可以說是以完全淨化小說原著裡的「色情邦聯」為代價，…（中略）…電視劇版則又將《孽子》擲回到那安全的、尚未受到愛滋病侵擾的1970年代」の下線部（178頁）。

24 “Tomboy”とは、元來「お転婆な少女」という意味の英単語であるが、台湾では転じてその頭文字を用い、レズビアンカップルのうち「男性的」役割を担う一方（英語圏におけるブッチ“Butch”）を「T」と称するようになった。また「女性的」役割を担う一方（英語圏におけるフェム“Femme”）を「婆／P」と称し、レズビアンカップルを「T婆」と称することも多い。

25 曹は唐美雲の起用について、全くの「インスピレーション」だったと振り返る。あるとき製作現場で、京劇の名優・魏海敏のオフィスが近くにあると聞いた監督は、不意に唐美雲のことを思い出した。その瞬間から、唐美雲が楊金海を演じるという考えが、頭から離れなかったという（『《藝想世界》訪談《孽子》舞台劇導演曹瑞原，演員莫子儀 https://www.youtube.com/watch?v=UHOC7QSoY_k（2015年4月20日筆者閲覧）を参照）。

26 白先勇は、原作の精神を捉えることと人物を掌握することが、改編の2大原則だと考えている。たとえばテレビドラマ『孽子』では、冒頭で李青と性的関係を持った人物が、中年の警備員から友人の男子学生へと変

更されたが、これは白にとって「原則に反する」改編だったため、大変憂慮したという。(李公権、前掲論文、386-397頁)。

27 この提案について、脚本家の施如芳は「この話が出るなり、白先勇先生は本当に目を輝かせて、すぐさま賞賛の声をあげた」と振り返る(施如芳「貼回原著的心 擦能神完氣足地跳動」施如芳、前掲書、21-23頁。引用の原文は「此話一出，白先勇老師真的是兩眼放光，立刻拍案稱妙」(23頁))。

28 李玉玲整理、前掲文章、14頁。引用の原文は「為《孽子》增添一點母性的部分，母雞帶小雞，大有可為」。

29 施如芳、前掲文章、23頁。引用の原文は「十年前，他向我分析過《孽子》電視劇轟動全台的原因，除了這群孩子們身世可憐外，另一個關鍵，他認為是這個故事「既有外省人的悲哀，也有本省人的悲情，十分貼近台灣人的心聲」，白老師坦承，他寫小說的時候沒想這麼多，但小說家的敏銳直覺，讓《孽子》恍若寓言，點到了本省人、外省人之間怨偶般的微妙關係」の下線部。

30 伊里紀錄・整理、前掲文章、407-408頁。引用の原文は、朱偉誠の発言「戲裡點出了年紀、世代的議題，也存在著階層的問題，呈現比較多外省權貴和落敗家庭，族群上較著墨於外省籍同志，跟本省籍同志較沒有關係，我好奇的是，如果原住民、客家族群同志不在新公園活動，那麼他們會在哪裡？」。

31 施如芳、前掲文章、23頁。

32 『表現芸術評論台 (<http://pareviews.ncafroc.org.tw>)』は、国家文化芸術基金会在、文化芸術界と商業界との連携のために設立した内部組織「藝企網 (www.anb.org.tw)」が、建弘文教基金会および信源企業股份有限公司の協賛を得て運営している半官半民のウェブサイトである。

33 劉育寧「無所衣櫃的青春鳥《孽子》」国家文化芸術基金会・建弘文教基金会・信源企業股份有限公司運営ウェブサイト『表演藝術評論台』、2014年2月14日 (<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=9424>) (2015年4月20日筆者閲覧)。引用の原文は「楊教頭名為「教頭」，其身邊的知交好友多有軍、政中人，特別是時代背景設在民國五十幾年，我想楊教頭應該是較為外省族群的」、および「首先從設定來說，劇本中將其設定為女同志 (tomboy) 但並未交代為何以為女同志會願意如此花心思的照顧者一群男同志？」の下線部。

34 葉根泉「閹割淨化的舞台劇版本《孽子》」同上ウェブサイト、2014年2月17日 (<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=9445>) (2015年4月20日筆者閲覧)。引用の原文は「如同劇中小寶對「安樂鄉」gay bar 報導的狗仔消息，編導透過劇中角色譴責這些污名化的同志，在舞台上對於身處1970戒嚴年代同志所須真實面對警察取締驅趕的通俗化粉飾，難道不是一種附和主流價值的討好觀眾，與雙重醜化——假同志之名行反同志之事」の下線部。上述の劉育寧や葉根泉は、同ウェブサイトの「特約評論人」や「專案評論人」、すなわち演劇専門家であるが、この他一般の社会人や大学院生によって投稿された論評のなかにも、舞台劇『孽子』への批判が散見される（白斐嵐「黑暗王國成遺跡《孽子》」、同上ウェブサイト、2014年2月17日 (<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=9439>) (2015年4月20日筆者閲覧)、および許韶藝「空缺席的劇場，缺席的孽子《孽子》的三個不在場」、同上ウェブサイト、2014年3月5日 (<http://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=96280>) (2015年4月20日筆者閲覧)を参照)。

35 上述の劉論評の総閲覧数は6241、フェイスブック共感数は1.4kで、葉論評の総閲覧数は5604、フェイスブック共感数は703であった。他の論評の総閲覧数は多くても3000余り、フェイスブック共感数は200~300程度なので、それらがいかに多くの人々に読まれ、共感を得たかがわかる。

36 張小虹「有這樣的《孽子》，為何還需要導演？」台新銀行文化藝

術基金會運営ウェブサイト『ARTALKS』2015年2月12日 (<http://talks.taishinart.org.tw/juries/chh/2014021210>) (2015年4月20日筆者閲覧)。

引用の原文は「導演的神來之筆，完全翻轉了《孽子》在陽物父親（王將軍傅老爺子）與肛門父親（楊教頭）的對比用心，更無視於在台灣同志文化的想像與實踐中，老 gay 與老 T 豈可隨導演一句「雌雄同體」就可如此任意大搬風。但劇場《孽子》不信，既要「淨化」拉皮條的楊教頭，還讓楊教頭乾搖搖身變成講義氣的女同志、有母愛的大姊大。小說《孽子》的怪胎王國怪胎家族，乃是放逐於異性戀父權體制的黑暗存活，其「怪胎性」決不是「變男變女變性向」的隨機組合，不可不察」の下線部。

37 白先勇は、アンケート調査の結果、観客の満足度が高かったことと、8回の台北公演を通して感涙した観客が多くいたことに触れ、張小虹の批判に対し「私はこれまで理論を気にしたことはありません」、「私が気にするのは観客の反応です!」と反論した（何定照「孽子舞台劇被批 白先勇：觀眾用累股票」『聯合新聞網』2014年5月17日 (<http://udn.com/NEWS/READING/REA8/8659308.shtml>) (2015年4月20日筆者閲覧)、および汪宜儒「白先勇：相信觀眾的眼淚」『中時電子版』2014年5月17日 (<http://www.chinatimes.com/newspapers/20140507000488-260115>) (2015年4月20日筆者閲覧)を参照)。

38 この論評の総閲覧数は14864、フェイスブックの共感数は3.3kである。これは、同サイトで張小虹が発表した他の演劇評と比べても、圧倒的に多い。

39 周慧玲「從孤臣到酷兒。《孽子》傳唱三十年」施如芳、前掲書、140-141頁)。引用の原文は「從自諱到自歡，究竟是因為社會開放反讓酷兒孽子們變得渺小？又或者是因為時代更迭，令人們失去了悲劇的高度？」(141頁)。

40 陳淑英「黑暗王國裡的苦口婆心——唐美雲 變回女兒身巧扮楊教頭

——」『PAR 表演藝術』第 253 期、台湾：国立中正文化中心、2014 年 1 月、44 頁。引用の原文は「不是反串 卻扮演男裝「母親」、心疼孩子 楊教頭母性漫溢」および「在眾青春鳥小鳥襯托下，唐美雲既要演繹父親的威嚴，還要有母親的關愛」の下線部。

41 李屏瑤採訪「從扮演理解生活珍貴——專訪「楊教頭」唐美雲——」『聯合文學』第 351 期、2014 年 1 月、100-101 頁。引用の原文は「白老師曾經講過，楊教頭的陽剛的角色裡，就是少了一個母性的部分，我，就是來補那個部分」の下線部。

42 李岳整理、前掲文章、18 頁。原文は「《孽子》是一部很男性的戲，其中女性的角色不多，只有李青的母親那樣，被命運擺弄，充滿悲劇性的角色。唐美雲在戲中具主動性格，且帶著母性的溫暖，照顧這群被自身自身家庭放逐的孩子們，讓這個充滿男性的文本，多了些不同的新意」。

43 舞台劇パンフレット『貳零壹肆 兩廳院年度製作 孽子』台湾：国立中正文化中心、2014 年、17 頁。原文は「我常開玩笑，《孽子》感情戲由年輕人來演，我飾演楊教頭就是來、「鬧」的，戲裡還要跳探戈和華爾滋，負責把場面炒熱。...（中略）... 即使安樂鄉被報導是妖窟被迫歇業，他還是樂觀以對」。

44 白先勇「《孽子》三十」『聯合文學』第 351 期、2014 年 1 月、40-41 頁。原文は「此刻世界各地同性戀者爭取婚姻合法的運動正在如火如荼的展開，這是世界的同性戀者對於人權平等進一步的要求。組織家庭是人類最原始最基本的慾望，同性戀者亦不例外 ...（中略）... 正值「多元家庭」「同性婚姻」成為臺灣社會公共辯論議題之時刻，《孽子》搬上舞台，更具特殊意義」（41 頁）。

45 許佑生「一場文學與人生的革命」（同上雜誌、112-113 頁）、および許正平「以同志之名：孽子時代」（同上雜誌、113-114 頁）を参照。