

「女優」と日本の近代：主体・身体・まなざし

－ 松井須磨子を中心に －

池 内 靖 子

はじめに

明治時代の文明開化において熱心に論じられたテーマに、演劇改良論がある。西洋をモデルにして近代的な劇場を建て、それに見合う劇作を実践し、旧劇の歌舞伎を離れて新しい演劇を作り出すことが目標とされた。そして、新劇の創造において最も必要とされたのが、新しい役者、それも女優の養成だった。江戸時代の寛永6（1629）年以来、女役者が公的な舞台に立つことは禁じられ、歌舞伎の伝統では男が女を演じ、女形という独特な芸を作り出したことはよく知られている。しかし、近代的な国民国家を作り出そうとする時代に、「古来の習俗」をそのままにしておくことはふさわしくないという判断が、西洋を見聞してきた財界・政界人のなかに浮上する。女優を登用することを含む演劇改良論が、近代的な国民性を高め、高尚な趣味を灌養するために西洋の芸術制度を導入するという、一種の国家的なプロジェクトともいべき位置づけをもっていたことは、きわめて興味深い。財界・政界の要人たちが後援して洋式建築の帝国劇場を建設し開場したのは、明治も末のころだった。財界政界の要人たちだけでなく、明治期に続々と「洋行」し、西洋文明に学び、近代的な学問知識を得、制度としての芸術を享受して帰国してきた知識人たちが、実際に演劇改良の実践に関わった。

明治大正時代の演劇を論じた演劇史や演劇研究に新劇の誕生と関わって、近代的な洋式建築の劇場建設や、女優の登用を奨励する演劇改良論に触れていないものはない。しかし、女優が近代化の一端を担い、いわば、開化のシンボルとも成りえたことの意味が、近代的な国民国家、とりわけ帝国の創出における新たなジェンダー秩序の編成、性別役割の構築、表象と関わらせて、十分に論じられているわけではない¹⁾。この論文で考察したいのは、そのことである。とりわけ、女優は近代演劇においてどのような身体・言語表現をもたらしたのか、近代的な劇場空間、演劇空間のなかで観客のどんな視線にさらされたのか、近代的な女優として何が期待されたのか、旧劇の伝統的な女形の芸でなく、西洋近代劇をモデルとする新劇の世界に入り女優

になろうとした女性たちはどんな主体意識をもっていたのか、どういう矛盾にぶつかったか、という問いである。演劇は、身体表現を基盤として実現されるために、女優が演じる女の身体、セクシュアリティ、性愛関係等に対する議論は不可欠であるが、同時に、それらは、当時の一般の女性たちの身体、セクシュアリティ、性愛関係をめぐる言説、規範、性意識の成立とどう関連し交差していたのか、そのことを分析することが決定的に重要になってくる。ここでは、近代女優第一号と言われた松井須磨子に焦点をあて、女優の身体の構築と表象を読みといてみたい。

- 1 下駄, カラスネ, 垢, 色事, ヌレゴト, ヤキモチ女
- 2 芸者 or 女優
- 3 「青鞥」グループと女優 - 「新しい女たち」の誕生
- 4 「視覚的快楽」と「ナラティブ・ドラマ」
- 5 “カチューシャバンド”は唄に乗って
- 6 帝国のまなざしとセクシュアリティ
- 7 結びに代えて

1 下駄, カラスネ, 垢, 色事, ヌレゴト, ヤキモチ女

明治維新から復古と欧化の交錯するなかで、明治10年代に激しい勢いで闘われた国会開設を求める自由民権運動は10年代末には抑え込まれ、政治機構を整備した伊藤博文を総理大臣とする内閣は、明治も中期になると、一種のゆとりを持って国会開設と憲法制定を準備しているように見えた²⁾。政界・財界、そして当時のエリート知識人主導の欧化政策としての演劇改良論は、そのころに始まった。1886(明治19)年、伊藤の娘婿、末松謙澄主催で演劇改良会が発足している。政界からは伊藤博文、西園寺公望、井上馨、財界から渋沢栄一、三井養之助、学会からは福地桜痴、依田学海、外山正一らが参加している。ここでは、末松謙澄³⁾と外山正一⁴⁾の演劇改良論をみておきたい。二人とも、明治政府中枢のエリート官僚であった。

二人の演劇改良の提言は、西洋風の「煉瓦石造り」の劇場建設、新しい演劇(狂言内容形式の刷新、俳優(役者/女優の登用)、観客、演劇制度にわたり、ほとんど同じ内容であり、改良すべき対象となった当時の日本の芝居見物の観客、役者の特徴が生き生きと活写されていて興味深い。

末松の「演劇改良意見」⁵⁾は、まず、「日本一の大都会」である東京に「中等以上の人に真にその耳目を娯しまし且つその精神をなぐさむるに足るべき者とてなし」(S, p. 99)と指摘し、「そもそも演劇は最も人情を感動し巧みにその喜怒哀楽を動揺することは申すまでもなくその

出来さえ巧みならば人心に最も楽しきもの」(S, p. 100)であると説き起こす。欧州で見聞してきた劇場の内部について図「パリ大舞台より見物の方を見たる図」/「オペラ座」,「テアトル・フランセ」やイタリアのミラノの劇場の平面図などを示しながら、西洋式の豪華な劇場建設を期待している。

しかし、洋式の劇場を日本に導入する場合、まず問題になるのは、面白いことに、「足駄や駒下駄」をどうするかということであった。末松は、福沢諭吉、福地桜痴の「両先生」から「履物の始末」(S, p. 103)を問われたと言う。わたしたちは、洋服を着用し、靴を履き始めてからまだ約110年しか経っていない。女性に洋装が奨められるのは、1880（明治20）年、皇后から女子服制に関わる「思召書」が出されてからのことである。天皇の洋服着用は、すでに1873（明治4）年に実現していた。欧化のシンボルともいべき鹿鳴館が1885（明治16）年に建設され、外国の公使や貴賓を招いて、華族、官僚、政府家高官の夫人や令嬢が、夜会や舞踏会でもてなし、洋装したことはよく知られている。しかし、一般の庶民は、ほとんどが、まだ着物に下駄の生活スタイルであった。歌舞伎の芝居小屋では、観客席は平土間に板敷き、座布団に座る。時には、外山によれば、「アンカやヒバチ」を持ち込んでの見物である。板敷きの平土間では、下駄をぬぎ、持って入るか、入り口で預かる。煉瓦石造りの大劇場では観客席は椅子になる。「江戸時代の生活感情」⁶⁾を残した芝居小屋の見物と洋風の劇場の観劇スタイルとはきわめて大きな開きがあった。

下駄に続いて、これまでの伝統的な芝居見物のマナーや制度が一つ細かく取り上げられている。たとえば、日本人はむやみに茶をがぶがぶ飲み頻繁に便所へ行き、幕間の菓子売り、お茶売りは、「うるさく不体裁」(S, p. 105)であるという。

酒もこぼせば、食物もこぼし、茶屋の若い者を始め幾百人とも知れぬ人が毎日ハダシであるきまわり、木地の所は真っ黒になり、食事の最中といえどもその上をカラスネの男女が股まで出してバサバサとあるき、あるいは大股にまたぎ行く如きは不潔極まる垢の分子が空中に散乱して精血を清むべき大切な空気を汚し、弁当の中にも盃の中にも西洋料理の胡椒の如くにスネの垢やモモの垢が飛び込む日本芝居はこれぞ不潔の隊長芝居。尻まではしよれる若い者が、きりなく見物の頭の上をあるきまわる如き習慣は貴人紳士の見物すべき芝居には甚だ不適當なるものなり。今日に在ては如何なる身分の人でも土間に芝居見物を為さむには日に何たび茶屋の若い者の股をくぐらせらるるかも知れず、実に言語同断の至りなり⁷⁾。

この茶屋制度についての外山の非難には、末松の「うるさく不体裁」という感覚に加えて、あらたに衛生観念の強調がある。その衛生観念には、無作法な他者のむきだしの肉体「ハダシ」「スネ」「モモ」への不快感、それらから否応無くこぼれおちる垢に対する強烈な不快感、当時の芝居小屋の土間で身分の区別なく混在し接触せざるをえないことに対する嫌悪感が結びつい

ている。洋式の近代的な劇場の建設は、新しいブルジョワ層からなる観客の、こうした身体感覚に基づいている。

末松も外山も、演劇改良の最も大切な点として、「女役者の事」を説いた。二人ともまだ女優という言葉を使っていない。なぜ、女優が必要なのか。ここでも、外山の根拠は、きわめて具体的である。「女の役を男が勤め居るうちは決して高尚なる芝居は出来ざるなり。女子にあらずば女子の情を示さむことは決して出来ざるなり。色女の体や花嫁の体は云うも更なり、継母の仕打ちや、ヤキモチ女の身振りは真の女子にあらずば決して充分には出来ざるなり。」(T, p. 143) 外山の「色女の体や花嫁の体」という「自然主義」も、「継母の仕打ちや、ヤキモチ女の身振り」といった「女性性」のステレオタイプ化も、あまりにも単純すぎるが、現在でも、このタイプの女優論、演技論は少なくない。歌舞伎で男が女を演じる女形の演技を「不自然」で、「型にはまったもの」と見る評価は、女が女を演じるのが自然であるとして、ジェンダーやセクシュアリティを本質主義的性差二元に固定し強化し続けることになった⁸⁾。

ところで、女優を登用すると、なぜ芝居が高尚になるのかについては、この外山の説明だけでははっきりしない。男女混合の舞台は、「色事」「ヌレゴト」の場合、風俗を乱すことがあるのではないかと心配するむきもあるかもしれないが、むしろ、女役者が混じることで、「却って今の如き猥褻のことも大いに減省し総体演劇は大いに上品にならむ」(T, p. 144)と外山は続けている。むしろ、歌舞伎の場合は、男同士の演ずることで、大目に見ていたが、「女役を女が勤め男役を男が勤むる上は今日の如く甚だしきことは決して天下の許さぬこととなりて、色事もこれまでの如く肉交上にあらずして情交上のものを演ずる様にならむこと疑いなければなり」(T, p. 144)、と。「肉交」と「情交」という差異化は、明治末から大正の青年たちの間で論議された「霊」と「肉」の二項対立を思わせるが、外山のねらいは、「高尚な」芸術や美術としての演劇を「中等社会の人士」に提供しようとするものであり、歌舞伎の役者同士や観客との男色や異性愛も含め、とりわけ、舞台上の多様な性愛表現は「天下の許さぬこと」として、女役者をそのリスペクタビリティの枠組みに囲い込み、監視することだったといえる。

2 芸者 or 女優

末松が、女役者がなくては真の芝居は出来ないと断言しながら、「女役者はどこから取るかどうして仕込むかはまだ未発の事ゆえ今日は申し上げかねます」(S, p. 110)と慎重であるのに対して、外山は、「ただ女役者が出来たらば芸者輩がヒマにならむが、さすれば芸者が女役者になるまでのことなり」(T, p. 144)と「女役者」と「芸者」の交換可能性を気軽に言い切っている。

有名な伊藤博文の芸者遊びを引用するまでもなく、当時の財界・政府高官たちは、女たちに

は、貞操、純潔の性規範、性道徳を押しつけながら、自分たちは制限なく放蕩三昧を尽くした。外山のこの気軽さには、国家を論ずる公的な場と隣り合せに成立している男だけに開かれたくつろげる享楽の場、芸者のもてなしを享受している男たちの身体感覚から出てくるものだろう。むしろ、その裏の世界の芸者の芸の実力を知っているからこそ、それは、彼自身本気で推薦したもので、必ずしも、女優をおとしめるつもりで言ったのではないようにみえる。しかし、欧州という文明社会の性規範　ヴィクトリア朝時代のそれ自体矛盾したダブルスタンダードであるが、その強者の規範を意識したときに、芸者、遊女の世界は卑しむべきものと自覚された。「芸者」と「女優」の互換性を気楽に口にしたすぐその後で、外山は、新しい演劇には、「人の最も賤しむべき遊女や遊女屋のこと」（T, p. 146）をテーマにすべきでないとかギギをさせている。「遊女遊女屋のことは必要害」（T, p. 146）であり、それを卑しむことが「文明社会の法」（T, p. 147）である、と文明社会のそれ自体偽善的な芸者蔑視を進んで共有した。

我が日本も文明諸国に仲間入りをしたる以上は、これと同等のツキアイがしたくばひとり遊女のみならず芸妓といえども一たび足を洗い立派に婚姻して、士大夫の北野方となりたる以上は格別、鑑札を所持して芸者商売をなしおるうちは娼婦同然世人の最も賤しむべきものなり。芸者たり娼妓たり文明の世にありては晴天白日の身分にあらざるがゆえにかかるものことは文明世界の狂言や歌には決して作るまじきことなり。（T, p.147）

外山がこの演劇改良論を述べた13年後の1899-1900（明治32-3）年に、川上貞奴は、欧米で舞台に立った日本の女優としてセンセーションを引き起こした。貞奴は、元売れっ子の芸者で、16歳のとき、伊藤博文に水揚げされている。その後オッペケベ節で有名な書生芝居の川上音次郎と「正式に」結婚し、川上一座が欧米で芝居をしたとき、「間に合わせの女優」⁹⁾として舞台に立ったが、プロの芸者として小さいときから鍛えられた踊や唄といった芸の実力があったからこそ、表現は堂に入ったものだった。

皮肉なことに、「芸者と武士」の彼女の演技が絶賛されたのは、芸者の舞踊と武士のハラキリを求める欧州の人々のエキゾチックなまなざしのもとではあったが。ジードやロダンの絶賛は¹⁰⁾、日本の伝統的な芸の表現 - ノン・ミメティック / ノン・リプレゼンタティブ（非写実的）な美学 - が、絵画に劣らず、ヨーロッパへのインパクトを与えた例といえる。日本国内では、女優と芸者を同一視して賤視する性規範と言説は確実に強化されていった。演劇改良論は、日本が文明国家の仲間入りを果たすための、それにふさわしい健全で、清潔、上品なミドルクラスの国民 / 臣民の育成という、一種の国家的なプロジェクトだった。

川上貞奴は、1908（明治41）年に帝劇女優養成所を開設し、伊藤や渋沢、福沢桃介らの後援を得て、女優を養成し、帝劇に女優劇のレパートリーを提供した。この養成所の第一期生に跡

見女学校を出た森律子がいる。森律子は、1890（明治23）年生まれであるが、女優に応募したことで、跡見女学校の交友会名簿から除名された。森律子は、帝劇女優養成所の開設時の渋沢栄一の挨拶「日本で三百年來賤しむべからずして賤しまれたのは、実業家と婦人と俳優の三つだが、皆さんはその賤しまれていた婦人にして、しかも俳優になろうとする方だ」¹¹⁾を、『女優生活廿年』の自伝に記録している。

帝劇の女優養成所に女学校出身で飛び込んだ森律子は、その後イギリスに演劇の勉強をしに渡り、日本と比較して、著名な俳優の地位の高さに驚いている。滞在中、イギリスで、芸術家として尊敬される名優たちが貴族や高位高官の政治家たちと対等であるのを見て、日本での「河原乞食」呼ばわりにみられる役者蔑視に強い憤りを感じている。姉が女優になったことをからかわれ、そのことを苦にして一高に在学していた弟が自殺をしてしまうという森律子の状況は、役者に対するエリート男子学生たちの見方を物語る¹²⁾。また父親が著名な代議士であったために、森律子の女優志願は、当時の新聞にもニュースとして書き立てられた。彼女自身、士族の娘という自負心も高く、「芸者扱い」されることを嫌い、高い「教養」を身に着けた芸術家を目指していた、と自伝の中で語っている。

女優たちは体にひまのあるときは、当時のブルジョワの屋敷へ呼ばれて行って、芝居はしませんでした。それぞれの余技をいたしました。・・・ある日、ある名流の家にパーティーがあって、私たちの出演がすんだあとに、その屋敷でお客に対して私たちにお酌をするようにとあったことがありました。森（律子）さんは私たちを引き連れて、そのお屋敷を蹴って帰ったことがあります。そのとき、森さんは、われわれは芸者さんとは違う、仕事の性質をはっきりしたい、という意味のことを述べられたことをおぼえております¹³⁾。

ここには、もちろん、ブルジョワの女性蔑視の要求に対する正当な怒りの表明があるが、自分たちの芸を芸者の芸と差異化することで、演劇を高尚で上品な世界へ引きあげようとする、近代の女優の能動的な主体の構築がある。それは、ブルジョワエリート官僚、末松謙澄や外山正一の演劇改良論と共通したのもっている。欧州の文明化に倣い、公的な表舞台から「芸者・芸妓・遊女」を排除し、新俳優の社会的な地位の高さを求め、その制度化を図る「文化国家／帝国」創りへぴったり、寄り添うことにもなる。日本の近代以前の「悪場所」¹⁴⁾的な芝居小屋の世界を封殺する近代の視線は、ひとり、帝国中枢部ののエリート官僚においてのみ成立したわけではない。

3 「青鞥」グループと女優 - 「新しい女たち」の誕生

坪内逍遙の門下生、島村抱月は、1905（明治38）年の秋、ヨーロッパから日露戦争最中に帰国し、坪内とともに1906（明治39）年2月17日の文芸協会の創立と実践に深く関わることになった。抱月は、1902-05（明治35-38）年にかけての英独へ留学中、150本以上の芝居を観、当時の主要な女優、エレン・テリー、レーナ・アシュエル、ミセス・パットたちの堂々たる舞台表現を目のあたりにしている¹⁵。西洋の女優たちのなかに参政権運動に活発に関わっている「新しい女たち」がいることを見てきたリベラルな知識人で、新劇の発展に女優を欠かすことはできないという確信を持っていた。

文芸協会は、「国勢の勃興に応ずべき文運を振作するを目的となす」総合的な文化機関をめざし、教養ある新しい俳優を養成するために、1909（明治42）年研究所試験を実施し、男女の俳優を募集した。その文芸協会の第一期生に、当時、二度目の結婚をしたばかりの22歳の松井須磨子がいた¹⁶。

その松井須磨子主演の『人形の家』が坪内逍遙邸の私演場で上演されたのは、奇しくも『青鞥』創刊の1911年9月だった。同じ年の11月帝劇でも上演され、松井須磨子は、一躍近代劇の女優として脚光をあびる。女性史研究者の堀場清子は、「青鞥」グループと女優の同時誕生を次のように書いている。

現在からは想像もしにくいだが、舞台の上の女は、女形によって演じられてきた伝統から、女優は必要か否かが論議的だった。須磨子演ずるノラの実在感が、それに決着をつけた。この年3月落成したばかりの帝国劇場でもすでに森律子らの女優劇を上演し、敢然とこの新職業に飛びこんだ女たちが「新しい女」の一群を形づくりつつあった¹⁷。（強調、引用者）

そして、演劇史研究者、大笹吉雄は、後に島村抱月と松井須磨子が中心になって進める新劇運動が内包する将来の問題を見通して、次のように書いている。

体当りでノラを演じた松井須磨子は、その自然な演技が注目されて、土肥・東儀に替わるトップスターの座を占めた。が、このことは、逍遙にとって予想以上の出来ごとだった。予想以上という理由の一つは、わずか二年の養成で、まったくの素人が驚異的な商品価値を生んだこと、その二つは、国劇の観念とずれたところで、協会の舞台が注視的になったこと、その三つは、文芸協会の公演が、社会秩序を脅かしかねない大事件になったことだった。（傍点、大笹、p.87-88）

どちらの松井須磨子評にも、「実在感」、「体当り」、「自然な演技」という言葉にみられるよ

うに、女優の身体表現に関わって、肉体の「自然性」が強調され、女優の身体表象の構築性については、踏み込んでいない。実際に当時の舞台上の須磨子を見た観客は、その「自然な」台詞回しや表現に圧倒されている。

日本に生まれた女優の口から初めて自然な台詞を聞く事が出来た¹⁸⁾。(傍点、引用者)

ほんとにびっくりした。芝居がなんとも自然なんです。それもただ自然だというんじゃない。芸になってました。だから、女形を修業中の私は、じぶんのやる事が急にばかばかしくなりました。・・・こんな女優がいるなら、なにも自分は女形をやるこたあないと思った¹⁹⁾。(傍点、引用者)

ところで、『青鞥』の反応は、どうだろうか。すでに創刊号に、イプセンの「ヘッダ・ガブラー」論を掲載していた『青鞥』は、第2巻第1号(1912年1月)で、さっそく『人形の家』観劇後の好評を試みている。松井すま子の談も掲載している。全体として、父親の手から夫へと渡され可愛がられていた人形のような生活から、独立した一人の人間としての自覚に欠けていたことに目覚め、夫や子供を捨て家を出るノラの姿に勇氣ある「新しい女」の覚醒を見て、ノラに声援を送る感想が多い。そしてノラよりもっと過酷な家制度に苦しむ日本における女性問題を論じるものもある。

そのなかで、平塚らいてうの「ノラさんに」は異色である。「ノラさん私はあなたがあれで自覚を得られたものとはまだなかなか信じていません。・・・真の自己はそう容易に見えるものではありません²⁰⁾」とノラを批判しながら、らいてうは、しかし、ノラに直接呼びかけ、問いかけ、対決するナラティヴを作り出している。らいてうは、ノラを単に劇のなかのヒロインとして解釈するのではなく、ノラとの直接対決的対話というナラティヴによって、「真の自己」とは何か、ということ徹底して考え抜こうとした。そしてそれは、ノラ一人との対話というよりは、社会的事件になった『人形の家』上演に触発されて巻き起こった「新しい女」論争に参入し、むしろ皮相な「新しい女」論争を越えて、「真の」新しい女とは何かを突き詰めようとする、超越的で、モノローグのような宣言となっている。

このらいてうの精神性に重点を置いた超越的な覚醒論と松井須磨子の談ほど隔たっているものはない。同じ号の『青鞥』に載った松井の談「舞台の上で困ったこと」は、一読して、ちょっと拍子抜けするような芸談である。無邪気な人形妻から覚醒する一個の人間への変化に関わって、ノラが踊る象徴的な舞踊タランテラがいかにか須磨子にとって難しかったかについて語っている。それは、激しい回転を伴い、胸の内に抱える葛藤を自ら抑えこもうとする表現で、この劇の重要なシーンでもあるが、その難しさを、須磨子は、「踊りくるっている間にだんだん

髪がほぐれて肩へ下がるというのですが、それがどうしてもうまく行きませんでした」（pp.162-163）というふうに語る。一見、単に演技上の細かい技術問題であるかのように語っている。しかし、それは、いかに単純なコメントであれ、当時の日本の女という制度に深く根差した身体技法の問題と関連させて理解する必要があるだろう。それはまた、日本の近代の新劇に女優の養成を不可欠の事として、自ら実践した演出家でありプロデューサーでもあった島村抱月が洞察した身体技法の表現の困難さと結びついているように思われる。彼は、松井須磨子の自伝『牡丹刷毛』²¹⁾に与えた「序に代へて」で、次のように書いている。

君がはじめて『人形の家』のノラの稽古をした時は、其の差し伸べる腕がまだどうしても永く直線を描いてゐるに堪へなかつた、それを見事な直線にするまでには可なり長い練習を要したやうである。また其の舞台声が所謂ピイピイ声でなくなつたり、笑いがお壺口でなくなるまでも、相応の年月がいったに違いない。やはり日本女性の柔和性は一方に残っている、それが自身の芸術に対する狂熱的の愛着で力張せられているのである。（略）舞台の上にみなぎらす熱力と其の鮮明にして強烈な表情とは、今の日本の女性が達し得る限界を越えている²²⁾。（強調、引用者）

これは、先に挙げた、舞台上の女の「実在感」「自然な演技」といった評に比べると、その「自然」自体に踏み込んで、より深く掘り下げ、制度としての女の身体の表象に関わって批評の新たな次元を切りひらく。同時に、らいてうの「真の新しい女とは何か」という問いにも関わってくる。「女らしさ」言説・規範は、身体技法と切り離されてあるものではない。抱月は、そのことを、「差し伸べる腕」の弱々しさから「見事な直線」を描きうるまでの練習と時間、肉体という「自然」の構築のプロセスに見ている。「ピイピイ声」や「お壺口」から、はっきりした台詞の言い回し、大口をあけて笑える身体技法の習得が、「新しい女」の表象に不可欠であることのみごとな洞察となっている。

須磨子は、先の『青鞥』誌上で、「ノラが自覚して強く冷やかな女になったとき、驚いた方は少なくない、平土間のあたりで驚いたねといった方がありました」と、観客の反発に気づいて付け加えているが、平土間の観客の視線や言葉に直接反応しながら、新しい女、ノラの表象に「体当たり」していた。そのプロセスは、「人ごみが大嫌い」で、「芝居の嫌いな」らいてうが、書齋でひとり静かに読むことに沈潜して思考を掘り下げるプロセスとはやはり異なってくる。しかし、らいてうが自己内省の深みから自覚的に実践した行為、『青鞥』グループの活動、出版も、松井須磨子に平土間から投げかけられる好奇心な視線や冷笑に共通してさらされていたように思われる。

4 「視覚的快楽」と「ナラティヴ・ドラマ」²³⁾

フェミニスト映画批評のなかで、ローラ・マルヴィは、映像テキストと観客の複雑な交渉に対して精神分析的な読みを試みたときに、「ナラティヴ・シネマ」の家父長制的閉鎖構造が、ヒロインのプレゼンスと関わって、ときおり破綻し、隙間を生み出すことがあることを指摘している。ハリウッドの古典的なメロドラマの美貌の弱々しいヒロインは、はかなく早死にしたり、50年代のフィルム・ノワール（犯罪もの）の悪女（妖婦）たちは、次々と男を魅了し男たちの裏をかき、社会のコードに反逆しながらも、最終的には家父長制的なナラティヴの内部で、罰され、殺されるといったナラティヴの閉鎖性を、どう読みとくかという問題につながる問いを提起している。

ローラ・マルヴィの論文「視覚的快楽とナラティヴ・シネマ」は、映像表現に関する考察であるが、舞台上の「生身」の身体表現という表象の政治学を考える上でも、重要な分析視角を提供しているように思われる。「ナラティヴ・シネマ」ならぬ「ナラティヴ・ドラマ」と「視覚的快楽」の間の矛盾をはらむ緊張関係も、多様な観客のまなざしの交差しあう交渉の場である。この節では、ローラ・マルヴィの分析視角を借りて、女優の舞台上のプレゼンスと家父長制的なコード／ナラティヴとの緊張関係を掘り下げてみたい。その前に、まず、『青鞥』のマグダ評を見ておこう。

『青鞥』第2巻第6号、1912（明治45）年は、文芸協会の次の公演『マグダ』にも批評を掲載した。長谷川時雨の批評は、『人形の家』のノラを演じて注目を浴びた松井須磨子が、続けて『故郷』のヒロインのマグダを演じることで、「当代一の女優」（p.2）であることを確立したと賞賛している。ノラの時にはまだ生硬な点があったが、マグダでは一段と落ち着き貫禄が出て、「芸と一所に容貌も一段立上がったように見受けられた」（p.2）という。須磨子の強い演技 - 「喧嘩調子」 - に加えて、「マグダのような性質の女」の抱く「甘えた心地」、「親子の中の情」などを、「も一つ優しく見せたならば・・・声だけでももすこし柔らかくしたなら - 終末の悲劇が、もっと、深く私達の胸にきたであらう」、と注文をつけているが、「あの冷静な光を宿したあの目、マグダの誇りと媚を表し得たあの目、あの力強い瞳の色が、すま子氏を生々させる」（p.2-3）というふうに、須磨子の魅力を要約している。舞台衣装にも注意を払い、長いスカートがよく似合い、背も高くなって立派だったと感じている。

小竹紅吉は、「あれだけ忠実にあれだけ真面目に、自分の身体を働かせている人は恐らく無いだらう」（p.16）、と感嘆し、『読売』に出る批評を読んで、一々嬉しそうに、賛同している。「技巧、芸術、生、働、これらの事を皆一所にして誉めておく」（p.16）、と。

冷淡な批評は、長沼ちえのもので、「少くも自己といふものに思ひ至りし程のものならば田

子作のおかみさんも行き当り申すべき新旧思想の衝突に候。日本にも『ザラ』に有うべく今更マグダを見せられて、形を見て驚いた所で始まらない」とそっけない。「田子作のおかみさん」も経験する新旧思想の衝突という批評は、らいてうのマグダ批評にも共通する。面白いのは、らいてうの「読んだ『マグダ』」というタイトルである。「人込みの大嫌いな自分は芝居も嫌いなものの一つ」(p.2-13)で、実際に舞台を見ているのだが、読んでいろいろひとりで思い巡らすほうが、らいてうの性格にはあっているようだ。それに、「罪悪を超越し、自主自由の生活を誇りとするだけの人格の強さも、大きさも、高さもなく、どこか薄っぺらで、わるくすると単に浮気な、あばずれとばかり見えやうとする『観たマグダ』を評する気にはなれない」(p.6)、と松井須磨子の演技にも好感をもっていない。

らいてうは、ズーダーマンのマグダを読んで、むしろ、イブセンの大きさに気づいたようである。イブセンはノラだけでなく、超越的で、「神経過敏」な新しい女ヘッダを作り出した。それに比べてマグダは、「真理に対する情熱」(p.6)に乏しく、「自己の思想を徹せむとする峻烈」(p.6)に欠け、前回、ノラを酷評したらいてうも、その点で、到底イブセンの「ノラ」に及ばないとし、「所謂新しい女かも知れぬが、真に新しい人ではない。新しい女ではない」(p.7)と断定している。らいてうにとって不満なのは、ちえの批判と同じく、ヒロイン、マグダの凡庸さである。彼女の家出の行動は、無自覚であり、「軽薄才子」(p.9)の「肉欲の犠牲」(p.9)になって、「私生児」(p.9)を生むという結果になったが、彼女にとって「最も神聖なもの」(p.11)は、母性愛であり、オペラ歌手としての芸術ではない、と断じている。「彼女の芸術も彼女自身にとっては其子供にパンを与えるものに過ぎない」(p.11)。真の自己に無自覚なまま、苦勞し、「経験せざるを得ずして経験」(p.9)した苦勞によって成功したが、「生活の為に精も根もなくなった憐れな奴隷」(p.11)であるというのである。単に疲れ果て、故郷、安らぎを求めるなら、それでは「真正の『故郷』」(p.13)は得られないという。真の自己、真の自覚、所謂ではなく真に「新しい女」、「真正の故郷」といった言葉に共通する「真の」強調は、らいてうのキーワードであるが、らいてう自身がひとつひとつ自分のとるべき行為を徹底して考えぬき、行為の意味づけをし、選択していくという自己の在り方と、無自覚なままの苦勞によって得られる自覚を差異化していた。その差異化の視線は、「田子作のおかみさんも行き当たる」自覚と見る視線でもある。らいてうやちえをとりまく周辺の視線が通俗的であればあるほど、かれらの「真の」を追求する目線は高くなった。

また、らいてうが「マグダ」の批評で、「肉欲の犠牲」「私生児」という言葉を使用しているのが興味深い。それらは、明治近代に流入した新しい概念、言説である。らいてうは、通俗的なドラマにおけるヒロインの無自覚な行為とその結果を批判的にみるなかで用いているのだが、「罪」などと並んで、再吟味されなければならないだろう。娘の「純潔」や「貞操」を何よりも重要視する父親に対して、マグダが挑発的に言う「お父さん、是までに私が身を許した

男はあの一人だと思っていらっしゃるの」という台詞については、それが旧式の父親を一撃のもとに殺す言葉であるとは感じているが、らいてうは、突っ込んだ議論をしていない。マグダの「身を許した男は一人ではない」という挑発的な台詞は、「墮落した女」に対する世間の蔑視、ステイグマに対する挑戦であり、世間の性規範がいかに古くさく外的な条件にすぎないと見えても、当時の日本の社会では、「肉欲」「罪」「私生児」といった世間に流通している新しい近代の言説と結びあって、女のセクシュアリティを縛る性規範道徳が、確実に強化されていく現実があった。「マグダ」の上演禁止問題は、そのことをよく示している。

娘が父親に従わないのは、国民道徳の根本を説いた教育勅語 [1889 (明治 23) 年発布] に反するとして、1912 (明治 45) 年の文芸協会第 3 回公演『故郷』(*Heimat*, 1893) に警視庁から上演禁止命令が出された²⁴。「所謂マグダ問題の記録」によれば、明治 45 年 5 月 3 日から 10 日間、有楽座で上演された後の禁止であるという。当時は検閲制度があり、演劇を上演するには、警視庁に脚本を検閲され許可されてはじめて上演できるようになっていた。警視庁では一度許可を出していた。外国の脚本であり、「演劇の改新と国民趣味の開発に努力している文芸協会の技芸員が演ずるから」、つまり、「この観客は知識あり趣味あり、又高級な批判性を持っている頭の高い人々であるから決して雷同し盲動する恐れがないと見た」ために許可をしたが、上演を観に行った内務省文部省の官吏は、内容が「日本の倫理道徳に反し個人主義等の、新道徳鼓吹の気味あるを認め」、今後一般に及ぼす影響を考え、上演禁止を出した。「帝国の教育方針たるや 23 年の教育勅語に根拠を置く事勿論にして之に反する者は即ち国家の教育方針に矛盾する者と云わざるべからず、然るに脚本『故郷』に現われたる女主人公マグダの言動を見るに・・・(中略)・・・章かに教育勅語に宣れたる孝道と全く違反する行動にして断じて家庭に容る可らざる事に属す因って政府は此点につき興行を中止せしめたる迄にして又他意なし」という。

島村抱月ら文芸協会首脳部は、原作に手を入れて、次のような台詞を最後に付け加えて解禁された。

マグダ「みんな私の罪です。あなたのご指導に従います。」

牧師「ありがとうございます。では御一緒に神の許しを乞いましょう。そして中佐のために祈りましょう。」(マグダ無言の儘熱心に祈禱する) 幕静かに下る²⁵。

新聞、雑誌上で、言論界は、上演禁止を不当とし、論陣を張った。原作に手をいれて再上演を解禁された島村抱月の妥協に、「奪胎せるマグダ」(『都』)「骨抜きとなったマグダ」(『東京朝日』明治 45, 5.25) と評判はよくなかった。

「故郷の問題は決して単なる一芝居一協会の事柄ではない。僕はこの点に於て何うも我が文芸の土に熱のないことを遺憾に思う。彼等は何故起って政府と戦おうとしないのか。社会の輿論を喚起しようとするのか²⁶⁾。

“Thus Magda becomes a woman whose hand the authorities should like to grasp with warm appreciation.

But Suderman? Would the creator of that living creature Magda recognize her after “Suffering a sea-change into something rare and straggle.”²⁷⁾

しかし、岩佐壮四郎は、『マグダ』の上演「解禁」に関する島村抱月のねらいについて、次のように批評している。

抱月にとって不本意だったのは、「無解決」のまま閉幕し、そのことによって、「新道徳の前途にはなほ幾多の曲折のあるべきことを提示」しようという意図が、一つの「解決」を与えられることで歪められてしまったこと。だが、それもまたおそらく本質的な問題ではなかった。彼にとっても、また日本の近代劇にとっても大切だったのは、「故郷」という「女主人公中心」の「問題劇」が松井須磨子という女優によって演じられ、父を罵倒し、不実な男を嘲笑する女性の肉声が舞台をつんざき、客席にこだますることだった筈だからである²⁸⁾。

岩佐の結論に、わたしは、半ば同意し、半ば不満を持っている。たしかに、須磨子が舞台上で、家父長制の性規範、道徳に抗して、否認や挑戦の身振りと台詞を発することは、その「肉体」や「肉声」と相まって、圧倒的な効果を観客に与えるだろう。しかし、オープン・エンディングでない、悔い改めて頭を垂れ祈る姿の締めくくり方は、やはり、一方的、固定的な幕切れであるといわざるをえない。とりわけ、西洋近代劇が、ドラマとして、発端、山場（クライマックス）、急転して最後に大団円で締めくくるといふ、直線的な劇の進行と閉じた構造とナラティブを制度化していくときに、女優の肉体を見せ、肉声を響かせるという「自然主義」は、「視覚的快楽」に満ちたメロドラマを量産した。岩佐の分析は、「解決」をむりやりつけたドラマ、つまり、結果的に緊張や破綻を排除したナラティブ・ドラマを十分考察することなく、マグダ・須磨子を見る視角的快楽に一義的に還元することにならないだろうか。

岩佐の評は、一見、ローラ・マルヴィの分析視角を共有するようと思われるが、ナラティブの閉鎖性に踏み込んで論じなければ、女優の「肉体・肉声」を規定する家父長制的なコードの完結との緊張関係を見落とすことになるだろう。「マグダ」上演の読みは、当時の日本帝国「臣民」の主体構築と関わって、男性対女性観客といった性差二元のジェンダー関係だけでなく、芸者対女優の差異化のまなざしや、当時の日本の「中等以上の人士」や「世間多くの低級

な 低級未開の人々盲味未開なる民衆」²⁹⁾といった表現にみられる階級・階層関係の差異化のまなざし、そしてアジアの人々のまなざしの交錯のうちにひらかれなければならない。

5 “カチューシャバンド”は唄に乗って

文芸協会は、この後、島村抱月と松井須磨子との関係がスキャンダルとして騒がれ、内紛もあって、解散する。抱月は須磨子と芸術座を結成し、新たなスタートを切った。抱月は、新劇運動の実践のために、早稲田大学の教授を辞し、妻子を捨て、須磨子と同棲する。新しい演劇を目指す芸術座も、松井須磨子を看板女優とする島村抱月の方針に反対した俳優たちのボイコットによって、危機に陥るが、抱月が留学中に観て女優の演技が印象に残ったトルストイの小説を劇にした『復活』の上演によって、文字通り、復活した。

1914(大正3)年の松井須磨子主演の「復活」は、ヒロイン、カチューシャの劇として大評判をとった。とりわけ、劇中の「カチューシャの唄」が、大ヒットし、全国津々浦々にひろまった。その唄とともに、須磨子の扮装を真似てカチューシャ髪が流行し、カチューシャの名をつけた櫛やかんざし、リボン、指輪が売り出されたという。新潮社から出版された抱月の脚本(トルストイ原作, Resurrection, 1899, アンリ・パタイユの劇化に基づく)は、異例の7000部を売りつくし、須磨子の吹き込んだレコードは、2万枚(4万枚説も)を売りさばいた。芸術座は、「復活」をもって、日本全土はもちろん、当時植民地の台湾、朝鮮、満州、そしてウラジオストックまで巡業し、巡業先は、計195ヵ所に及ぶ。抱月が1918(大正7)年、スペイン風邪で突然死んだ後、その2ヵ月後、1919年1月5日に須磨子が後追い自殺をとげ、芸術座が解散するまで、「復活」は計444回上演されている³⁰⁾。

ところで、川村邦光の『オトメの身体—女の近代とセクシュアリティ』³¹⁾によれば、月経用品は[安全帯]や[ビクトリヤ]などのほかにも多く販売され、早いものとしては、「ファインダー腹巻付」という月経帯や[カチューシャバンド]がある、として、「カチューシャバンド」の広告を上げている(p.145)。しかし、そのネーミングの由来については、あまりにも自明と思ったのか、触れていない。「カチューシャバンド」は、もちろん、須磨子主演で大評判をとった「復活」のヒロインの名前から来ている。先にふれたように、須磨子のカチューシャ人気にあやかって、便乗商売のカチューシャ・グッズが出回った。「カチューシャの唄」の流行に乗って、オトメたちの月経用品「カチューシャバンド」も売り出されたのである。戦後の「アンネ・ナプキン」に劣らぬ、卓抜なネーミングといえる。

川村は、前掲書に、月経処置や青年期の思い出について、身近な女性から聞き取りをした天

理大学生の報告を載せている。一つは、1903（明治36）年、福岡県粕屋郡篠栗町に生まれた女性からの聞き書きである。

そりゃ普通の通りたい。なーもないけん、脱脂綿を使いよったけん、いつも濡れとったたい。あのときゃビニールやら、なかつたけんね。脱脂綿ばかりやったき、パンツも、おばちゃんが二十歳の頃のとときゃーなかつたばい。肌着のげなつを。パンツはなかつちよるよ。ちょっと漏らしずめたい、生理のとときゃあ (p.171)。

もう一つは、淡路島に、1912（大正元）年に生まれた女性から。

脱脂綿こうて、パンツにはさんどった。すぐ、ぼんじょった（漏れた）。まなしに（頻繁に）便所に行くように、気をつけとくようなもんや。昔は、着物きて、汚しとるひと、いっぱいいたよ。そのときは、恥じじゃなかつたもん。みんな、そうやったからなあ (p.173)

二人とも、1886（明治19）年生まれの松井須磨子より、ずいぶん若い（17-26歳の開きがある）が、同時代に生きていて、月経の始末については似たような苦勞を味わったはずである。ここで、興味深いのは、月経用品は当時は脱脂綿で、漏れるため、着物が汚れていただけでなく、それが常態だったから、「恥じじゃなかつた」という身体感覚である。わたしはここで、彼女たちの身体を近代の抑圧を知らない「解放的な」身体として持ち上げたいのではない。前近代と近代をそのように二項対立的に単純に分類するよりは、当時の女たちが用いていた下着や服装にそくして作り出されていた身体感覚をよりていねいに見ておく必要があると思っている。先に見たように、1886年には、外山正一が、演劇改良論のなかで、「カラスネ」の若い女が、劇場内で、茶や酒、寿司を「バサバサ」と売り歩き、垢をふり撒きながら貴人紳士の上をまたぎ歩く様子に強い不快感、不潔感、衛生観念を表明したが、それとの対比で言えるのは、当時の女たちは、ブルジョワ層を別として、それらを不潔だと意識し、「恥じ」だと思ふ身体感覚・意識はなかつたということである。

二人のうち年上の女性の証言では、当時パンツはなかつたという。その女性より年上の須磨子も、パンツを身に着けずに育ったオトメたちの世代であった。この点と関わって、当時の女の身体、セクシュアリティをめぐるもう一つの「他者」のまなざしに女たちが、さらされていたことを上げておこう。差異化のまなざしは、幾重にもからみあい屈折して交差していることがみとれるはずである。

6 帝国のまなざしとセクシュアリティ

レイ・チョウは、『女と中国の近代性：西洋と東洋の間で読むことの政治学』³²⁾において、ユー・ダフューの短編小説「落下する」³³⁾を取り上げている。その小説は、1910年代、日本に留学していた一人の中国の青年に焦点を当て、その青年が自己の性的アイデンティティー確立に挫折していく過程を取り扱っているが、レイ・チョウは、その葛藤をもうひとつのアイデンティティー構築のコンテキストと関わらせて論じている。

「落下する」という小説の中で、日本という異郷で、孤独な青年は、中国人であることと男であることの二つの困難さに直面する。その青年は、日本の女たちに性的な欲望を抱くが、直接親密な交渉をもつことができない。次の一節は、彼が日本の女たちを見つめることから引き起こされるエロティックな欲望のフェティシズムに満ちた描写である。

日本の女性はパンツ (drawers)の代わりに短い腰巻 (a short petticoat)を身に着けている。その上にボタンの付いていない長袖の着物を着て、14インチ幅の帯を締め背中には四角の帯結びをしている。この衣装のために、彼女たちが歩くたびに、着物がぱっと開き、なかのピンク色の腰巻が露出し、ふっくらした腿がちらりと見える。これが、彼が通りを歩いている彼女たちを眺めるときにはいつでも大いに注目する日本女性の特別な魅力である。この見つめてしまう習慣のために、彼はまた自分自身をケモノ、卑劣な犬、卑しむべき臆病者と呼ぶことになるのだった³⁴⁾。

レイ・チョウは、ユー・ダフューのこの一節を引用して、性的な対象としての他者への青年の激しいまなざしが、最終的には自己を嘲笑する対象として自分自身に向けられることになることを指摘している。西洋列強の帝国主義だけでなく、アジアの盟主を気取る日本の帝国主義の植民地を見るまなざしを意識し、その帝国日本の地に在って、若い中国人男性の留学生が、自己の男としての性的主体/マスキュリティを構築しようとする苦闘が、侵略された中国の国家主体/ナショナル・アイデンティティーの構築と関わってくる。彼は、パンツを身に着けていない当時の日本のオトメたちが歩くごとにあらわになる「ふっくらした腿」を見ることに、エロティックな魅力を感じてしまう自分自身を恥じる。

彼の「恥」の感覚は、日本人に「豚や犬のように蔑視」³⁵⁾される中国人であるということからくる。彼は、娼婦のもとへ行き、「どちらから」と出身を聞かれ、答えることができない。こうして、ナショナル・アイデンティティーと性的主体の構築が密接に結びつく。日本の帝国主義的なまなざしのもとで、「女性化」された中国と彼自身を重ね合せ、帝国日本への敵意、嫌悪を募らせながら、マスキュリティとナショナル・アイデンティティーの二重に重なりあった構築の枠組みにとらわれ続けることになる。それは、自己を恥じる「自虐的な」まなざ

しを伴った。彼自身の屈折した視線が対象化／客体化するものは、彼自身であり、彼が交渉しようとして果たせない日本の女たちではない。レイ・チョウが言うように、「他者、すなわち、彼自身のまなざしの真の対象は、彼自身と彼のナショナル・アイデンティティーである」（p.144）。

ここで、わたしたちは、明治の初めに文明国への仲間入りを果たそうとしながら、国家的なプロジェクトとしての演劇改良を論じたエリート官僚たちのまなざしをもう一度思い返してみてもいいだろう。文明化された近代的な国家と「高尚」で「上品な」文化を持つことを奨励したブルジョワエリート官僚、外山正一のまなざしは、1886（明治19）年には、パンツを身に着けない、「カラスネ」の女たちを「不体裁」で「不潔」きわまりないと差別しはじめていた。帝国のヒエラルキーのなかで、「中等以上の人々」（末松謙澄）「貴人紳士」（外山正一）の楽しめるような劇場空間を帝都東京に創立することが彼らの目標だった。同時に、月経の血の付いたキモノをひらひらさせた日本の女たちを「恥じる」意識が創り出されていた。日本帝国臣民として日本の男たちが自己のアイデンティティーを確立するときに、日本の中等以下の階層の女たちだけでなく植民地の女たちに向けたまなざしは、このブルジョワエリート官僚の意識を深く共有していたのではないか。そして彼らのまなざしは、ユー・ダフューの描いた日本帝国に在る中国人留学生の「自己対象化」の視線を欠落させたものだった。

それでは、パンツを身に着けず、経血の付いた着物を着ていた日本の女たちは、何を見ていたのだろうか。月経の血の付いた着物を着て恥と思わないお互いの「解放的」な身体と、カチューシャの唄を歌う、復活祭のお祝いに髪に飾りを着けたロシアの素朴な村娘、小間使い、カチューシャを演じる須磨子であった。須磨子の扮装に憧れる女たちは、カチューシャ・バンドを身に着けたいと思い始めたかもしれない。そこには、女同士の同性に対する羨望とエロチックなまなざしの交歓も交差していたように思われる。

『復活』では、青年時代に軍人であった貴族ネフリュードフと恋に落ちた純朴な村娘カチューシャが、一夜の結びつきで妊娠し、捨てられて「転落していく」。そのドラマは、ミドルクラスの無邪気な人形妻から覚醒し夫と子供を捨てて家を出ていくノラと違って、当時の女たちには、身近に感じられたに違いない。『復活』は、その後娼婦になったカチューシャが、10年後、客を毒殺した疑いで裁判にかけられ、偶然に陪審員になったネフリュードフが、カチューシャの転落の責任が自分にあることに良心の呵責を感じ、カチューシャを救うためにシベリア流刑になる彼女と結婚することを決心するドラマである。トルストイの『復活』はネフリュードフ自身が犯した罪の煩悶に焦点を当てたが、松井須磨子の「復活」は、カチューシャ中心の物語になった。純朴な娘、客を殺害した娼婦、悔い改めた女囚の復活劇である。最初、初恋に裏切られ、ネフリュードフに反発と憎しみを感じていたカチューシャが、最終場面では、彼の

真情に愛を感じるようになっていく。しかし、「汚れた」身であることを理由に結婚を断わり、お互いの新しい生活を祝して別れを告げるところで幕になる。男を愛しつつも、あるいは愛しているからこそ、ヒロインは、「転落した」女として引き下がるというメロドラマの定型が成立している。

ここで、わたしたちは妥協的な「マグダ」上演の問題を論じたように、メロドラマのナラティブの拘束とカチューシャを演じる須磨子の舞台上のプレゼンス（存在感）、「肉声」の「視聴覚的快楽」の関係をどう読むか、という問題に突き当たる。「復活」の舞台で、観客が最も楽しんだのは、「カチューシャの唄」に便乗したカチューシャ・グッズの流行に見るように、須磨子の歌う「カチューシャの唄」が響くなか、カチューシャが初恋に燃え男と初めて関係をもつ復活祭の夜の場面だった。カチューシャは、ドラマの中のまぎれもない主人公であり、演劇空間の中心を占め、「転落」しようとも、その具体的な身体表現によって観客を圧倒する。しかし、メロドラマという虚構の現実には、それ以上の効果を最終的にもたらず。ちょうど、椿姫のように病死したり、カルメンのように殺されたり、マダム・バタフライのように自害したりして、観客の憐憫を呼び、秩序回復の強力な効果を実現するのである。カチューシャが男に対して自分自身を「汚れた」身と感じ引き下がるという禁欲的な性意識、性規範は、メロドラマのナラティブを構成し、ヒロインを家父長制のコードにそって消費回収する。そして、その性の規範、言説は、日本帝国の臣民の主体意識とまなざしにも確実に浸透していた。

島村抱月は、日本全土をくまなく巡業するなかで、そのようなまなざしにさらされ、いくつかの妨害にもあっている。次の引用は、巡業地の静岡で、芸術座を中傷する新聞のキャンペーンに遭って、抱月が憤慨し、「現代の教育家というものの識見の程度を表わすものとして後世の資料に残しておいてよい」³⁶⁾、と書き写したものである。

「墮落せる島村の為に惜しむ」野瀬女子師範学校長談 自分が前任地に居た時分東京に『カチューシャ』と云う唄が大流行をして居ました、私は今に東北線を通じて流行して来るナと思つて居ると案の如く枯野に火をはなつたような勢いで流行して来ました、随分と小学校生徒までに悪影響を与えました、社会の多くの人が自覚する時代が来たのです、自分は個人として島村の為に妖婦須磨と握手したのを惜しんで居ました (p.5)

「断じて生徒等の観るを許さず」坂口高等女学校教頭談 「青春の血がみなぎっている女生徒に取つてはアンナ邪劇、殊に演者が婦人の最も尊重すべき貞操を庇とも思わぬような須磨子に至つては其の被害毒は実に予想以外です、・・・要するに彼等のような人道破壊者は一刻も早く社界から葬らなくちゃなりません (pp.6-7)

7 結びに代えて

抱月の「朝鮮だより」³⁷⁾は、芸術座の巡業を歓迎する朝鮮の若い知識人たちと抱月の知的な交流の場があったことを記録している。抱月は、朝鮮の若い知識人のおかれた植民地の政治状況を意識して、慎重な配慮を見せているが、同時に、彼らに日本語使用を奨励し、彼らの生活と伝統から新しい思想や文芸が沸き起こることを期待するという矛盾をも表わしている。日本のリベラルな知識人であり、須磨子との恋愛のスキャンダルで大学教授の地位や家を捨て、社会の支配的な規範から逸脱し、自由な芸術活動を実践した抱月も、植民地における日本帝国の欲望とまなざしから自由ではなかった。

須磨子のカチューシャは、植民地で植民地の人々と植民者側の人々のどのようなまなざしにさらされていたのか、そして、須磨子自身は、何をどう見ていたのかという記録はほとんど残っていない。地方や海外巡業で稼いだ資金で、抱月と須磨子が東京に建てた芸術クラブでは、演劇学校を開き、朱双雲（上海）と玄哲（朝鮮）が学んでおり、それぞれ帰ってその地の近代劇運動に力を尽くしたと伝えられている³⁸⁾。

芸術座は、「復活」を帝劇のような洋式の近代的な劇場だけではなく、全国各地の劇場へ、そして「満韓に落ちる」³⁹⁾と新聞に書き立てられながらも、台湾、朝鮮、満州、ウラジオストクへ巡業した。また、浅草六区の劇場にも出した。芸術が商業主義的墮落か、と批判され⁴⁰⁾、「須磨子は最早芸術的の女優ではない、貞奴と同じ商売人の女優者だ」⁴¹⁾という意味の批評さえ加えられた、と芸術座で劇作家だった中村吉蔵は書いている。実験的な演劇を試演する小劇場を含む「芸術クラブ」を建設し、これからというときに、1918（大正7）年、抱月は突然病死し、須磨子は、その2カ月後、1919年、1月5日、その芸術クラブで首を吊って抱月の後を追った。

1917（大正6）年には、ロシア革命が勃発し、日本帝国は革命に干渉しシベリアに出兵、当時米価の高騰に憤り自然発生的に起こった日本の女たちの米騒動は、芸術座の「復活」上演の日々と同時代だった。全国巡業、海外植民地巡業を通し、須磨子という近代演劇第一号の女優は、20年代に本格化する消費文化を先取りして、平土間の観客からだけでなく、劇場外の観客のまなざしを意識し、それらと交渉しながら、近代の女の主体・身体・セクシュアリティの一つのモデルを提供した。

同時代のラジカルなジャーナリスト宮武外骨は、滑稽雑誌『スコブル』の創刊号⁴²⁾で須磨子を槍玉に上げ、女優須磨子の15面相と「カチューシャの唄」の替え唄で風刺している。当時のメディアは、「新しい女」、「転落の女」、「妖婦」、「情婦」といった性的主体・身体としての女優を、飽くことなく表象した。現代のわたしたちは、明治大正の抱月と須磨子のロマンスを失われた初恋のようにノスタルジーをこめて思いだし、今でも演劇・映画にくりかえし再現

しようとする⁴³⁾。しかし、当時のメディアの表象の政治学を批判的に考察し、かれらの芸術活動が抱え込んだ近代の矛盾について考えるなら、わたしたちは、そのようなノスタルジックなわたしたち自身のまなざしを問わなくてはならない。

注

- 1) 加野彩子, 1997, "Japanese Theater and Imperialism," U.S. - JAPAN WOMEN'S JOURNAL, no.12. pp.17-47., 1998, 加野彩子 / 大串向代訳「日本演劇と帝国主義：ロマンスと抵抗と」, 『日米女性ジャーナル』第23号, pp.19-48. フェミニズム, 帝国主義, 表象の問題を日本演劇を通して考察した刺激的な論文。帝国主義の再生産にジェンダーはどんな役割を果たすのか, 帝国の「臣民 = 主体 (subject)」意識はどのように構築されるのか, とりわけ, 女性の身体を通じてそうしたイメージや幻想がどう形成され, 帝国主義や植民地主義の再生産に貢献するのかといった加野氏の問題意識は, 私自身の問題意識と共通する。
- 2) 飛鳥井雅道, 1985, 『文明開化』岩波新書。復古と開化が奇妙にオーバーラップしあう矛盾に満ちた明治期の国民国家形成過程に対する批判的視角が示唆に富む。また文化変容については, 西川長夫他編『幕末・明治期の国民国家形成と文化変容』(新日曜社, 1995年)が参考になる。
- 3) 末松謙澄 (1855-1920), 1874年『東京日日新聞』記者になり, その後, 伊藤博文と知り合い, 政界の中枢に入っていく。1875年には, 特命全権弁理大臣黒田清隆に随行して朝鮮へ行っている。1907年には, 子爵になり, 日本に留学中の韓国皇太子の教育係りを勤めた。20代初めに, 外交官の仕事で英国に行き, ケンブリッジ大学に入学し文学や法学を学んだ。9年の外国生活を遂えて帰国した初仕事, 演劇改良会の発足である。
- 4) 外山正一 (1848-1900), 1866年に幕府派遣留学生に選ばれ, 英国で学んでいる。明治の新政府から, 外務省に任官され, 森有礼に随行し, 渡米する。その後, 職を辞め, 一留学生として, ミシガン大学で理学, 哲学を学んだ。晩年には東京帝国大学の総長になっているが, 西園寺公望の後任として, 1898年, 第三次伊藤内閣の文部大臣をも勤めた。
- 5) 末松謙澄, 1886, 「演劇改良意見」『明治文学全集79 明治芸術・文学論集』(1975年初版, 1989年第4刷, 筑摩書房) pp.99-111. 以下, 引用は, (S, p.99)と示す。末松, 外山の演劇改良論からの引用は, 現代仮名使いに修正している。
- 6) 松田直行, 1991, 「帝劇・三越・宝塚—近代日本におけるショーの系譜」早稲田大学演劇学会『演劇学』第32号, pp. 1-10.
- 7) 外山正一, 1886, 「演劇改良論私考」『明治文学全集79 明治芸術・文学論集』(1975年初版, 1989年第4刷, 筑摩書房) pp.138-148. 以下, 引用は, (T, p.143)と示す。
- 8) 加野彩子は, 前掲論文で, 女優が, 男性が女性役を演じる伝統的な「女形」にとって代わることで, 「女優たちは演技によって構築されたのではない, 生身の女性の身体に根付いた『女らしさ』の定義を肯定していったのである。そしてこの定義は, たとえば, 男性が女性に扮するのは不自然で倒錯的だという印象を与えてしまうというように, ある意味では抑圧的に作用したといえる」と指摘している。p.31.
- 9) 山口玲子, 1993. 『女優貞奴』朝日文庫, p.21.
- 10) 山口による引用。ジード, pp.130-132. ロダン, p.136.
- 11) 森律子, 1930, 『女優生活二十年』実業之日本社. p.46.

- 12) 大笹吉雄, 1985, 『日本現代演劇史 明治・大正編』, 白水社, p.27.
- 13) 高橋とよ 『沸る』, 大笹吉雄による引用, p.60.
- 14) 広末保, 1970, 『悪場所の発想』三省堂.
- 15) 岩佐 壮四郎, 1998, 『抱月のベル・エポック』, 大修館書店.
- 16) 松井須磨子, (1886-1918), 長野松代の小さな村の出身で, 17歳の時に上京して以来, 東京の姉の家, お菓子屋の店番をしているときに, 千葉の料理屋兼旅館の若旦那に「見初められ」21歳で結婚した。この最初の結婚は, わずか3カ月の短期間のもので, 遊び人だった夫から性病をうつされ, 彼女の「肺疾」という形で, 離婚している。また姉の店を手伝い, 病気の回復期に出会った男性と再婚するが, 夫の支持も得て女優志願を決意, 文芸協会に入って, 稽古熱心なあまり, その結婚も長く続かなかった。小学校卒で, 当時の裁縫女学校に通っただけで, 学力は, 文芸協会の要求した教育水準からみれば低く, 女子大卒の他の文芸員と違って, 文芸協会の学科の勉強, 西洋の劇のテクストなど英語を読むときには, 須磨子は一カカタカナをふって読み, 苦労したと伝えられている。文芸協会に入る前に隆鼻術で整形をしたときのエピソードも面白い。松井須磨子の評伝を『女優』というタイトルで小説に書いた渡辺淳一は, 当時の隆鼻術を受けた女性のなかに, 与謝野晶子を上げ, 新しい時代の女を自任する女性たちのあいだで, この手術は結構人気があったと書いている。『渡辺淳一全集第13巻』(1997年, 角川書店), pp.22-23. 「女優」初出は, 『MORE』1977年7月号-1980年9月号連載, その後, 『女優』, 集英社刊 上・下(1983年初版)
- 17) 堀場清子, 1988, 『青鞥の時代 - 平塚らいてうと新しい女たち』岩波新書, p. 82.
- 18) 川村花菱, 1968, 『随筆松井須磨子』青蛙書房
- 19) 花柳章太郎, 1913, 2月第5回公演『アルト・ハイデルベルヒ(思い出)』有楽座を観た評, 大笹による引用, p.90. (尾崎宏二『女優の系図』)
- 20) 平塚らいてう, 1912, 「ノラさんに」『青鞥』第2巻第1号, pp.137-138.
- 21) 松井須磨子, 1914, 『牡丹刷毛』不二出版, 1986.
- 22) 島村抱月「序に代へて」『牡丹刷毛』p.6.
- 23) Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen*, 16, no.3 (Autumn 1975), 後に, *Visual and Other Pleasures* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989) pp.14-26. に再録されている。
- 24) 早稲田文学記者「所謂マグダ問題の記録」『早稲田文学』1912, 第83号, pp.285-298.
- 25) Hermann Sudermann, 1893, *Heimat*, 島村抱月訳, 1919, 「故郷」『抱月全集第5巻』復刻版, 1979, 日本図書センター, p.130.
- 26) 石橋湛山, 1912, (東洋時論)「所謂マグダ問題の記録」に引用されている。p.296.
- 27) Japan Times の記事, 「所謂マグダ問題の記録」に引用されている。p.297.
- 28) 岩佐壮四郎, 1995, 『「故郷」の上演をめぐる』日本近代文学会編『日本近代文学』第53巻, pp.135-136.
- 29) 前掲書『早稲田文学』第83号「所謂マグダ問題の記録」
- 30) 大笹, p.149. 渡辺淳一「女優」『渡辺淳一全集』第13巻, 角川書店, 1997, p.159.
- 31) 川村邦光, 1994, 『乙女の身体 女の近代とセクシュアリティ』紀伊国屋書店
- 32) Ray Chow, 1991, *Woman and Chinese Modernity: The politics of Reading between West and East*. University of Minnesota Press. p.138.
- 33) Yü Ta-fu's "Sinking" ("Chenlun," 1921), trans, Joseph S.M. Lau and C.T. Hsia, in Joseph S.M. Lau, C.T.

Hsia, and Leo Ou-fan Lee, eds., *Modern Chinese Stories and Novellas 1919-1949* (New York: Columbia University Press, 1981), pp.125-41.

34) Yü Ta-fu's "Sinking," p.139 *Modern Chinese Stories and Novellas 1919-1949*, quoted in Chow, p.143.

35) Yü Ta-fu, p.139, quoted in Chow, p.144.

36) 抱月, 1917, 「僕のページ」『早稲田文学』第134号, 「付録」, p.1.

37) 抱月, 1917, 「朝鮮だより」『早稲田文学』第143号, p.227.

38) 大笹, p.154.

39) 抱月, 1917, 「中村吉蔵氏へ」(大正6年8月, 読売新聞), 『抱月全集第8巻』p.378.

40) 小山内薫, 1975, 「新劇復興のために」『小山内薫演劇論全集』第6巻, p.202.

41) 中村吉蔵, 1919, 「芸術座の記録」『早稲田文学』第161号, p.33.に引用されている。

42) 宮武外骨, 1915, 4月, 『スコブル』創刊号

43) わたしが見た最近の例で上げておくと, 1999年8月1日～26日, 大阪の新歌舞伎座で演歌歌手の藤あや子主演, 相手役名高達男で松井須磨子と島村抱月の恋を描いた芝居『女優—その恋』(田中林輔脚本・演出)があり, 川上貞奴と川上音次郎の演劇活動については, 1999年10月3日～27日, 福岡の博多座で, 新派特別公演として2代目水谷八重子と近藤正臣の『博多のぼせ者 - 音二郎と貞奴』(金子成人作・西川信広演出)があった。どちらも, 観客に分かりやすい, 泣かせ笑わせ感動の生涯といった大衆演劇のツボを押さえたシナリオと演出だった。とりわけ, どちらも, 主演女優が明治・大正期のパイオニア的な女優の心意気を表現することに力を入れていたように思われる。恋愛にも舞台にも一途に燃えた愛すべき女優像という物語の定版となっている。

この論文は, 1999年6月11～12日に韓国の梨花女子大で行われた国際シンポジウム, "Feminist Analyses of Modernity in East Asia: China, Japan and Korea" (「東アジアにおける近代に対するフェミニストの分析: 中国, 日本, 韓国」) で発表したものである。シンポジウムのテーマは, 「近代化と私的領域の再編成」「近代化と公的領域の再編成」「女性の身体とセクシュアリティ」「女性と表象」の4つに分かれ, それぞれのパネルで, 日本からは牟田和恵, 岡野八代, 荻野美穂, そしてわたしの4名が発表した。パネルでは英語で発表したが, この論文はそれを基にして, 日本語に書き直したものである。なお, わたしの英文原稿"The 'Actress' and Japanese Modernity: Subject, Body, Gaze"は, 梨花女子大にあるアジア女性学センターから出版されているジャーナル, *Asian Journal of Women's Studies*, 2000年第1号に掲載される予定である。

(Yasuko Ikeuchi, 本学産業社会学部教授)