

# 一九一〇年代の毒婦の芝居と谷崎の描く女性

——「饒太郎」論——

張 栄 順

## 第一節 はじめに

谷崎潤一郎「饒太郎」〔中央公論〕一九一四年九月は、この時期の彼の描く女性像の特徴がよく表れている作品である。しかし先行研究では分析の観点がきわめて限定されているように見受けられる。というのは、「自分はMasochistenの芸術家」であるという主人公饒太郎の告白に焦点が当てられ、この作品の女性像と男性像が「サド」と「マゾ」の関係にあるという精神分析的な観点で論じられる傾向が強いからである。しかもとくに、主人公に見られる「肉体的マゾヒズム」が谷崎の個人的資質に結びつけられ批判される場合が多い。その批判の理由として最も多く指摘されているのは、谷崎の描く「サド」と「マゾ」の関係が精神分析で言われているそれとは異なり、支配権がマゾヒストにあるという点でサド役の女性がマゾヒストの「性欲に喜熱をあたえる一つの人形、一つの器具」に過ぎないところにある。それに対して肯定的な論としては野口武彦の「マゾヒズムの逆説」などがあげられる。野口は「サド」

と「マゾ」の関係を作家谷崎の個人的なものではなく、同時代の集団意識として捉えている。すなわち、一九一〇年代を「世紀末的なマゾヒズムに向かっていた」あるいは「変態性欲時代」というように把握し、サディズムやマゾヒズムの意味をそのような同時代的風潮として読み解こうとした文化的な観点からの考察である。「サド」と「マゾ」による男女の異常性愛が「変態」としてではなく「同時代的な新鮮さをもって照らし出された人間性の深淵の一面」として解釈されているところが異なる点である。

このような先行研究を総括するならば、肯定的であれ、否定的であれ、饒太郎や蘭子やお縫という作中人物像が、小説にとつては外部といってもよい谷崎の自伝的な要素との関連から、あるいはまたテキスト分析にとつてはひとつの方法論にすぎない精神分析的な観点から解釈される傾向にあると要約することができよう。おそらく小説内容である異常な男女関係が研究者の観点を規定しているともいえるわけである。

しかしこのような研究方向であれば、谷崎の描く「サド」と「マゾ」の関係は、谷崎個人の異常嗜好との関連のなかで作品

論に限定されて捉えられ、時代の文化・風俗との関係が捨象されてしまう場合が多い。それに時代の文化との関連性が指摘されている場合でもマゾヒズムだけに焦点が当てられることで、「サド（女性）」と結び付いた同時代の文化・風俗との関係はほとんど指摘されていない。そこで本論は同時代の文化・風俗のなかでも女性問題と作品の関係を読み解くことをめざす。その場合、注目されるのが〈新しい女〉運動が風俗と結びついていく過程で多義的の時には相互に矛盾するような意味を派出することになったことと、当時の演劇における女優の誕生が社会風俗にもたらした影響である。本論はこの「饒太郎」という小説を同時代の文化・風俗へと開くに当たって、この二つの媒介を重視する。

ただその場合でも、谷崎の描く「サド」と「マゾ」の関係にあつては、「演じる」という言葉を通じて窺える同時代の演劇、あるいは演劇界に活躍する女性像、より厳密に言えば女優、あるいは女形の内なる女性性との関連が見落とされているということは指摘すべきであろう。谷崎は「日本に於けるクリップン事件」(『文芸春秋』一九二七年)の中でサド・マゾの関係を「一種の芝居、狂言に過ぎない」とし、それゆえに「彼ら〔マゾヒスト：論者引用〕は利己主義者であつて、たまたま狂言に深入りをし過ぎ、誤つて死ぬことはあらうけれども、自ら進んで、殉教者の如く女の前に身を投げ出すことは絶対がない」と述べている<sup>3)</sup>。しかしこの「饒太郎」という作品に批判的な立場をとっている先行研究では、それら谷崎の言説を主人公饒太郎や作家谷崎の利己主義的な側面に限定して捉えようとしてい

る。本論は作品の全体的な構造からすると、それら谷崎の言説がこの作品の分析にとつてきわめて参考になると考える。すなわち、谷崎が描き続けてきたのは、かえつてそのような「芝居・狂言」に深入りして破滅していく男性のマゾヒスティックな喜びであつたと捉えるものである。つまり、谷崎の文学作品においてマゾヒズムという用語がはじめて使用されるこの「饒太郎」では、作家谷崎の性癖に連なる特性が窺えることは確かだと考えるのである。

橋本稔は、谷崎の描くサドとマゾの関係に見える芝居性を、マゾヒズムという観念を実生活の上で模倣したもの(『マゾヒズム(ごっこ)』とみなしている<sup>4)</sup>)。その指向は本論と共通するが、惜しいことには、橋本論は、谷崎のサド・マゾ論に当時上演された演劇との関わりがあることを見落ととしている。「饒太郎」における「サド」と「マゾ」の関係は、マゾヒスト饒太郎の毒婦(サディスト養成)教育のなかに表れているが、そこには次のような演劇との関連性が二つ指摘できる。すなわち、その一つは内容から窺える毒婦の芝居との関係である。主人公饒太郎はサド役的女性の不在の現状を訴え、蘭子とお縫という二人の女性に、その役を担うべく「毒婦」教育を施しているが、それが彼の個人的嗜好であるとともに、その背景には当時の演劇界への谷崎のまなざしがあることに注意する必要がある。その対象となつているのがこの作品の背景となつている帝劇や浅草の小芝居で上演された毒婦の芝居である。もう一つはそのような演劇における女優(あるいは女形)と当時の女性解放運動に裏打ちされた〈新しい女〉像との関係である。当時の演劇は女優

の登場によって時代の文化思潮、特にこの時代に広く広まって来た「新しい女」現象と密接な関わりを持つようになった。饒太郎の「毒婦」教育の対象としての二人の女性には当時の芝居のなかの女性（女優）のイメージとその芝居の影響を受けていた都市の女性像が刻まれていたとみられる。本論はこの課題を追究していくものである。

「饒太郎」を演劇との関連から論じている論考は、管見の限り、ほとんど見当たらないが、短かい指摘としては「饒太郎」を「新しい女」運動の隆盛、イブセン劇の流行という時代風潮に対するパロディ」とみなしている言説があげられる。本論はその指摘を有力な示唆として、その「時代風潮」すなわち風俗の流行を当時の毒婦の芝居との関係であらためて捉え返そうと考えている。そこに本論のテーマを求めたいと思っているが、その方法論としては、マゾヒストである饒太郎の「毒婦」教育の中に表れるサドとマゾの関係の持つ記号性を、大正期の女性像（「新しい女」現象）や演劇史（特に一九一〇年代の毒婦の芝居）との関連から論じるという方法をとっていくことにする。

## 第二節 理想の女性としての「蘭子」と「お縫」

饒太郎は自称マゾヒストである。彼は「異性から軽蔑されることを喜ぶのみならず、出来るだけ冷酷な残忍な取り扱ひを受けて、寧ろ激烈な肉体的の痛苦を与へて貰ふ事を、人生最大の歡樂として生きて居る人間なのである」(40)。そんな彼が理想

としている女性は「残酷な獸性を具備する婦人」であった。ところが、饒太郎の理想とするような女性は、当時の現実の日本社会には存在しないと断定されている。饒太郎によれば、西欧の翻訳書や芝居のなかでしか見れない女性であった。饒太郎が自分のような性癖を持っている人を「マゾヒスト」と呼ぶことを知ったのは西欧の翻訳書からであった。

彼は翻訳書を通じて西欧にはマゾヒズムに類するさまざまな性癖が流行していることを知り、日本では一般の女性はいうまでもなく、娼婦であっても本能的欲望としてのサド・マゾの概念の何たるかをまだ知らないでいると実感せざるをえない。日本の社会にあつては、異常性愛はタブー視され、存在しないものとして隠蔽されていたのであつた。そのため、彼はマゾヒズム的欲望を満たす経験ができないことを嘆いている。そんな彼が不十分ながらその欲望を満たすためにとつた代償的行為としては、「姉妃のお百」だの、「あたりやおきん」だの、「高橋おでん」だのと云ふ講談本を読んで見たり、宮戸座や蓬葉座や、六区の活動写真館などで演ずる俗悪な毒婦の芝居をこつそりと見に行つたり」(40)することであつた。このように饒太郎は日常生活では講談、活動写真、芝居などの非現実の地平に体験される仮想世界を通して実際の欲望を擬似的にしか満たせないでいるのである。

そのような非在という状況のなかで彼は、自身の理想の女性となるにふさわしい資質をもつ女性を探し出し、彼の欲望に見合った女性に教育しようと決心をする。谷崎のこの時期の文学作品には「教育」というモチーフがよく登場する。これは作中

の登場人物が自身の理想あるいは理念を、自己を取り囲く作中の現実世界に架橋しようとする手段として用いられる。つまりそれだけ、主人公の追い求める理想・理念がいかに同時代の現実には存在しないかをうかがわせるものであつて、そこに同時代の社会風俗に先駆ける谷崎独特の美意識、ないし性欲論があつたのである。谷崎のカリカチュアともいえる饒太郎がそのようなことを考えていた時に出会つた最初の女性が蘭子である。小説世界では蘭子を自分の思い通りの女性に教育することには失敗し、彼の関心は別の女性お縫へと移っていくこととなる。このようなストーリーにあつて、二人の女性蘭子とお縫はどのような面において理想の女性の資質を備えていたのだろうか。蘭子は帝劇を背景にして描かれている未亡人である。以下は、この蘭子がどのような女性像として描かれているのかについての引用である。

多勢の男女の右往左往する流れのなかに、彼の女は身動きもしないで大理石の柱に凭れたまゝ、毒ある菌の人知れず生え出でた如く燦然として立ち停まつて居る。裕には遅く羅衣には早い初夏の夜の水際立つた派手な衣裳と、飴のやうにしつとりと粘り固まつて居る束髪の毛の豊かな為めに、年は非常に若く見えるが実際は二十五六を下らないらしい。なよ／＼と痩せた背恰好と、高く細い鼻つきと、心持ち肉の落ちた両頬の割合ひに少しも淋しく思はれないのは、恐ろしく表情に富んだ、子供のやうに愛くるしい大きな瞳の力であらう。さうして、その瞳よりも更に非凡な魔

力を以て、顔全体に不思議な潤ほびを及ぼして居るのは、誰が見ても直ぐに気が付く異常に真紅な厚味のある唇であつた。(385)

彼女がもたれている「大理石の柱」とは、日本最初の洋式劇場として建設された帝国劇場のいわばシンボルであつた。一九一一年三月に開場した帝劇は、ルネッサンス風フランス式建築というもので、内部がイタリア産の大理石の円柱、その間に色とりどりの絵画、彫刻、刺繍等が壁面を飾つており、たいへん豪華壮麗で、当時の言葉で言えば、ハイカラな劇場であつた。その帝劇を背景にして「派手な衣裳」と「束髪」という流行りの髪型をしている蘭子は、まるで帝劇のモダンを象徴するような存在として造型されているといえよう。谷崎文学では、女性の容姿・肢体・服装描写が精緻をきわめる場合、それは時代の風俗の先端を先取りした女性であるか、あるいは伝統的な女性美をたたえた女性であるかのどちらかであつて、蘭子はまさに前者の女性であつた。

それは「痩せた背恰好と、高く細い鼻つき」や「石膏のやうな白い肌、そして「子供のやうに愛くるしい大きな瞳」と「異常に真紅な厚味のある唇」を持つた女性と描写されているように、彼女が西洋的な身体と官能的な容貌をもっていることを作中の男性や読者に印象づけようとするところに見てとれる。谷崎文学にとつて外見は内面を反映する。その容姿描写はそのまゝ内面へと移行し、品位があつて「済まし込んで」いる「相当の夫人」として蘭子は語られる。饒太郎を含めた劇場のなかの

男性たちにとって、そんな彼女は注目的であつた。しかし饒太郎からは彼女は「毒ある菌」と比喩される。その比喩は彼女の奔放な行動によるもので、蘭子は「芸人などとも内々不身持ちな噂を立てられ、見かけよりは思いの外墮落していたらしかつた」という過去を持つている「墮落した未亡人」であつたらだ。同時代にあつて「墮落した女」という用語は、「暴れる女」とともに浅草の芝居小屋といつた大衆文化の場に現れた「新しい女」を指す言葉でもあつた。当時保守的な知識人はこのような「新しい女」を、内面より外見の美だけを重んじ、「貞淑」の觀念のない墮落した女性とみなして非難した。したがつて「墮落した女」という軽蔑語は大衆文化の場に現れた「新しい女」への反感の表現であり、罵詈にも似た言葉だつたことはいうまでもない。彼ら保守的な男性知識人はそのような「新しい女」に対抗して「理想の女性」像——「貞淑」や「良妻賢母」思想などに基づいた女性像——を対抗的に提示したのであつた。ところが、この作品で小説家として登場している饒太郎は、このような「新しい女」のコンテクストにつらなる蘭子を、むしろ逆に理想的な資質をもつ女性ととらえ、彼女に理想の女性の教育を行おうと欲望するのであつた。

では、彼のいう「教育」というものはいかなるものであつたのか。饒太郎の教育の理念に据えられた恋愛といふのは「男は女を愛し敬ひ、女は男を虐げ卑しめる時に生ずる」(七〇)、まさにマゾヒズム・サディズムと等価であつた。したがつて一年くらいかけて「蘭子」に行われた教育内容とは「成る可く狂暴に我が儘に、蛮人の如く血を好み、小兒の如く悪戯を嗜む事を教

え」「野獸的な性格」を具備させることであつた。彼女は当初饒太郎の要求通り我がままに振る舞つたり、乱暴な行動をとつて饒太郎のマゾヒスティックな欲望を充足させてくれた。例えばそれは、帝劇という場所でピストルを突きつけて饒太郎に自分の所に来ることを強いる場面がある。そのような衝動的な行為には男性を意のままにするためには、どんな野蛮で暴力的な行動でもためらわれないサディスティックな女性像が誇張的に描き込まれていた。

ただそのプロットがいかにも作爲的であることは見てとれよう。そのプロットに込められた意味は単純である。谷崎にとってサディズムは上品と野卑、美と暴力の倒錯がもたらす肉体的快感であつた。谷崎の意図からすれば、文学的趣向への興味というよりも、むしろ性欲の肯定の方が強かつたのではなからうか。肉体の苦痛・忍従が性欲の代償となるものとしてサディズムを捉えるというのは西洋の古典的な理解といつてよいかもしれない。しかしそれは、異常性愛の存在をタブー視するとともに、その一方で人格・教養などを価値とする当時の保守的な知識人たちの「新しい女」の批判に対する反措定(アンチ・テーゼ)でもあつたところに、谷崎の風俗批判があつたことを見逃してはなるまい。

ところが、饒太郎はそのような彼女の外見と行動に引きずられていきながらも、愛人だつた彼女と別れようとする。その理由については、蘭子が「暴れる女」、「墮落した女」だからではなく、彼女が「教育」するにつれて、彼の理想とする女性からかけ離れていったからだと説明している。そのことは、彼女が

たんなる好奇心からではなく、饒太郎を愛するようになってからは「虚偽な芝居を演じることが出来なくなつて」おり、「饒太郎に対しても、上品な男らしい態度を取つて、真実の恋愛に復帰せん事を、折々は訴へるやうになつて来た」(140)からであるとか、あるいはまた蘭子を捨てた理由として「折角今迄骨を折つて演劇的に作り上げた女の性癖が、再び平凡に戻つて行くのを見せられた饒太郎は、非常な不満と落胆とを覚えた」(140)からと指摘されている。ここでは理想の女性に育てる「毒婦」教育というのが演劇的に残酷な性癖を持つ女性として作り上げることがあつたことが分かる。この演劇的にとつていうところに、饒太郎の「教育」なるものが、決して人格教育などではなく、社会に非在である異常性愛嗜好の女性を演じることのできる女に蘭子を教育する、演劇教育であつたことは留意しておきたい。饒太郎にとつての理想の女性が「残酷な獸性を具備した婦人」であつたということには、同時代の社会思潮からくる歴史的背景が考えられる。

この時期になると、性欲学や性教育のブームが〈新しい女〉言説と結びついて、当時のフェミニズム論の中にも「性欲」に関する記事が出てくる。「新しい女——性欲の念少し——」(『北陸タイムス』一九一三年一月一日)や「新しい女問答」(『都新聞』一九一四年一月一日)などでは「實際近代的女性は生理的欲望に乏しいと云ふ傾向を持つてゐる」とあり、富士川遊「医学上見たる歴史上の美人」(『東京日日新聞』一九一四年一月一日)には、歴史上の美人には異性を惹きつける美、すなわち性欲美があつたと主張することで、知性と品位を重視する傾

向にある〈新しい女〉への批判としている。それに照応するかのようには、「性欲教育を如何にすべき」(『東京日日新聞』一九一三年一月二〇日)など性欲教育に関する言説も出始めている。

このような社会思潮に関する言説群のコンテクストに即するならば、谷崎のいう「残酷な獸性」とは、女性の方から追究される倒錯した「性欲」という用語に置き換えることができる。とするならば、すでに言及したこの作品の「毒婦」教育とは社会思潮として教養と人格を価値とする〈新しい女〉に関する言説群の反指定となつている。この時期青鞥社の〈新しい女〉運動に参加していた自然主義者らは恋愛を性欲の解放と認識していた。それは人格や教養を主張する保守的な知識人だけではなく、一方に強固に存在する恋愛至上主義を主張している〈新しい女〉運動の主流とも異なつていた。このような背景からすると、この作品の饒太郎は自然主義者に近い考え方を持った人物に、それに対して蘭子は旧習打破のなかでも性モラルに反対して自由恋愛(恋愛至上主義)を主張していた青鞥社の新しい女に比定できることになる。饒太郎は骨を折つて「演劇的に」作り上げた蘭子の性癖が「真実の恋愛」を云々する「平凡」な性格に戻つていったことに失望したが、そこには、彼の求める「毒婦」が女性の性を解放するという意味での〈新しい女〉像のバリエーション(変異・異形)であるという可能性も見出される。したがつてあえて言えば、蘭子の女性性の内部に知性・教養、そして品位を価値とする当時の知識人の理想の女性像や恋愛至上主義を主張する〈新しい女〉のもう一つの一面が見出された時、饒太郎は蘭子を捨てたのである。

蘭子に失望していた時、饒太郎は友達松村からお縫という娘を紹介してもらうことになる。「待合とは云へ、実はむさくろしい淫売宿に過ぎない松村の家」(註七)で出会ったお縫は、丸の内の帝劇を背景として描かれた蘭子とは対照的に東京の下町にある明治座の裏道の待合を背景とした女性であった。このようなトポスの対照性の一方で、二人の女には等質性が認められることを見過ごしてはなるまい。以下は饒太郎がお縫に会いに行く時通った街の風景である。

俣は既に人形町通りを走つて居た。急に往来へ眼を転じたせるか、彼は其処の大道の地面がいつになく煉瓦色を呈して、一直線に赤々と反射して居るのを感じた。此の界限に居住する多数の淫売婦たちは、朝でも晩でも大概四五人ぐらゐづゝ蒼白い腐つたやうな顔を曝して徘徊して居るものだがそれでも今日はカラリとした日光が往来を舞台の如く照らして居るため、派手なフランネルの単衣を着てぶらついて居る彼等の皮膚の色までが、妙に生き生きと際立つて見える。(註八)

この引用では明治座の裏通りにある待合やそこにたむろする多数の淫売婦の姿が饒太郎の眼を通して写されている。「蒼白い腐つたやうな顔を曝して徘徊して居る」とあるように、ここでは帝劇の劇場内の女性描写とは対照的に、日常的な視点からすると負性を帯びているはずの娼婦の顔が「妙に生き生きと際立つて見える」と転倒して描かれていることに注目してみたい。

「今日はカラリとした日光が往来を舞台の如く照らして居る為め」とあるように、ここでも「人形町通り」という場所が「舞台」として捉えられている。蘭子の場合に見られた演劇的な要素は、このお縫の場合にも共通している。トポスの移動によって、彼の理想とする女性像が「身分の高い」女性蘭子から「下賤な」身分の女性へと変わつてはいても、いずれの女性も、演劇空間と結びつけられているといった等質性に注意したい。この点は後述することにしてしよう。そんな淫売婦の中で最もいきいきとした女性として登場してくるのが待合に出入りする車夫の娘のお縫であった。

そのお縫だが、特徴的な描写は「師宜の浮世絵にでもありさうな」伝統的な美貌の持ち主として造型されていることである。それは西洋的な身体を持つ蘭子とは明らかに対照的である。しかしお縫も蘭子に劣らない官能的な容貌と妖艶な性質を持った女性と叙述されるが、「骨組みのいい手足」などといった控えめな描写はまさに伝統的なエロティシズムを醸し出すものであった。このお縫は「盗癖」という反社会性を持っている。彼女は「新聞に出されたり、検事局へ挙げられたりして、モウ立派な刑状持ち」と噂されている女性でもある。このようなお縫の造型には、当時下町の待合などに出入りする「脱線婦人」「淫売婦」、あるいは盗みなどで社会問題を起こして「不良少女」と呼ばれた女性の反映を認めてよからう。当時の「新しい女」批判の急先鋒であった保守的な男性知識人のまなざしによる批判的な女性像への強烈な反措定が意図されている。この作品の饒太郎にとっては、お縫のこうした「残忍な性質」こそが

「彼の性癖に適當している」最たる対象であつたのだ。

その娘は蘭子よりも遙かに彼の性癖に適當してゐるやうである。就中外見が大人しくて盜癖のあると云ふ特徴が、何よりも彼の感興をそゝる点であつた。その上噂の如く容貌が妖艶で性質が利発陰險で、所謂「毒婦」の資格と云ふものを一通り具へて居るならば、其の外の条件に欠点があつても、例へば教育のない事や、身分の卑しい事などは一向差支へない。(411)

ここでは、饒太郎の理想の女性像が「毒婦」という言葉で表されていることに注目してみたい。すでに術語として用いてきた「毒婦」の資性を、この谷崎の理解にしたがつて一応の定義付けを試みるならば、「容貌が妖艶で性質が利発陰險」というように、外見と内面の両面に「悪」を兼ね備えている妖婦として特徴づけられている。お縫の場合は「外見が大人しくて盜癖のある」という特徴がそれに当たる。浅草辺りの小芝居や六区の活動写真館へ「俗悪な毒婦の芝居」を見に行つていた饒太郎の審美眼からすれば、この「お縫」に「毒婦」の資性が見出されておき、待合と結びついたお縫という女性は演劇的な空間で捉えられる女性でもあつたのである。この作品では、「毒婦」という言葉を通して現実と演劇空間とが転倒されている。このことはすでに指摘したが、その仕掛けには饒太郎の理想とするサディスティックな女性（毒婦）が現実には非在であることを作家谷崎が熟知していることの証明でもある。

性欲の解放を訴える自然主義者のカリカチュアであるマゾヒスト饒太郎にとって「毒婦」教育とは、『青鞥』の平塚らいてうを中心に展開された「新しい女」運動というよりも、場末の劇場や待合などを通じて社会風俗として広まった「新しい女」現象を背景にしたものと考えられる。では、饒太郎が「毒婦」教育を行う際にモデルとしたのは、一体、何であつたのだろうか。帝劇や人形町の待合といった二人の女性と結びついたトポスの特性や「毒婦」教育に見られる「演じる」という行為に注目してみると、そこには当時流行していた演劇との関係が窺える。そこで次節では、小説の主人公饒太郎の理想の女として設定された女性像を当時の演劇との関連から読み解きたい。

### 第三節 帝劇の女優劇と「蘭子」

帝劇で出会つた蘭子から待合の娘お縫へという饒太郎の理想の女性像の移行は、彼が帝劇などで興行される一流の芝居には物足りなくなつて、場末の小芝居などで演じられる「俗悪な毒婦の芝居」へと足を運ぶようになったことと並行する。こうしたストーリーの展開は、この小説が当時の演劇と密接な関わりを持つていることに関係している。それでは、饒太郎が蘭子や「毒婦」に仕立てようとして、それに失敗するということとは、果たして何を意味するのであるか。ここでは前節の仮説にしたがつて、蘭子の造型そのものに、帝劇の舞台上で登場する女優のイメージがいかにかに反映していたのかという問題を通して考察してみたい。とくに、饒太郎が教育しようとした理想の女性像



(毒婦像)のイメージが西欧の毒婦、すなわちファム・ファターの芝居に大きく関わっている点を中心に考えていきたい。

当時帝劇では史劇風の歌舞伎劇と附属芸技学校(女優養成所)出身の森律子らによる女優劇が中心をなしていた。この小説にもその状況が素直に反映されている。饒太郎は、男性が女性を演じる女形歌舞伎に比べれば、「高尚な干涸らびた「女優」の芸よりも、無邪気な素直な女優達のキヤツキヤツと跳ねたり騒いだりする野蠻な喜劇の方が見たかつた」と語っているように、帝劇の史劇風の歌舞伎に批判的な態度をとっている。彼はまた他の箇所帝劇ばかりではなく、「都下一流の芝居」の劇場で上演される芝居が「気障浅薄な妙にトゲトゲした技巧ばかり」で「内容が乏し」く、女性役においても「グロテスクな容貌と窮屈な姿態と虚偽な音声の外に、自然のまゝに伸んびりとした、強烈な弾力に富む若い美しい肉体を見る事が出来ない」と批判している。近代演劇とは違って男性が女性の役をも演じている新派劇や歌舞伎の女形に対する批判とみてよい。したがって彼が帝劇に代表される演劇を評価するのは、新鮮な女優の登場する喜劇であった。

当時女優劇は新しく生まれた女優の新奇さが観客の興味を惹いたことで連日大入満員となった。しかし、劇作家の間ではつねに「落語めいた茶番劇」と言われていたようで、「喜劇というよりは笑劇、或はメロドラマ」の要素があったことが窺える。この小説の饒太郎は、当時の女優劇のことを「野蠻な喜劇」と呼んでいる。この「野蠻」という表現には、同時代の酷評と通じるような皮肉とともに、彼なりの評価が込められていると考

えられる。というのは、この女優劇に対する彼の評価が同時代の良識的基準からの逸脱への指向であることを認めるならば、「魚が水をえたようにイキイキとしてみえました」という帝劇の作者主任であった二宮行雄の言葉を類推させるのであって、女性が裸体を公衆の前に曝すことがまだタブー視されていた時代思潮のなかにあつて、そこでは女優の「美しい肉体」を見ることのできるからである。饒太郎に言わせれば、帝劇で上演される史劇風の歌舞伎と比べれば、女優劇の方がより「人生の喜び」を味わえる演劇だということになる。

当時の女優劇や女優養成所は、劇作家の酷評とは裏腹に演劇界の出し物や社会の風俗の流行に大きな影響を与えていた。それは「女優養成所といふが出来て、新女優の天下に募つた時、女役者は単り劇団の問題たるに止まらず、社会風教の問題と深い交渉を有する事になつた」という松崎天民の記事が端的に窺わせるように、帝劇に生まれた女優が東京ばかりではなく地方にまで一気に「女優熱」を広めていたのであつた。まさに社会的な現象となつたのである。中央・地方を問わず素人の女性が女優になろうとする気運を醸成していった。当時の新聞や雑誌には、「女優熱」(『東京日日新聞』、一九二一年一〇月五日)、「一〇月二日」や「新女優」(『東京朝日新聞』、一九二一年一月三日)などの記事が続々と連載されるようになってきた。なかでも、早い時期から女優に関する記事に紙面を割いていた「中央公論」では、当時の代表的な女優松井須磨子に執筆させて「ノラとマゲダに就いて」(『聞秀名家一人一問題』、一九一四年七月)を掲載するなどして、女優の誕生を(新しい女)

の出現と結びつけていた。このような雑誌メディアにおける女優の誕生を女性の社会的な地位の向上としてもはやす言説の流通からみれば、女優の誕生と彼女たちの活躍は、女性が男性優位社会に入り込もうとするきっかけとなるにとどまらず、彼女たちの芝居が社会に一定の影響を与えることまでもが期待されていた。

ところが一方では、「看客の或る者は、女優に求むるに技芸の熟達を以てせず、唯清く美しくあればたれりとしてゐる」<sup>11)</sup>とあるように、女優というものが観客の性的欲望の対象としてしか見なされなかつたりしていたのであつて、待合に出入りするとか、金持ちの妾になつたとかいふ噂と共に、女優の品行を問う記事も数多く出ている。第二節で見たように、「墮落した未亡人」と語られていた蘭子の造型を劇場などに現れた〈新しい女〉との関係から論じておいたが、ここであらためて時代の文化をその背景に置いてみようとするならば、ここで言及してきた女優の誕生と、それにとまなう社会思潮や風俗への波紋があつたこともまた指摘できよう。

このような社会と文化のコンテクストをふまえるならば、饒太郎が蘭子（新しい女）に「毒婦」教育をするという設定のモデルが何であつたかは見当がつかう。彼が教育しようとする「残酷な獸性を具備する婦人」という毒婦の内容からすると、当時帝劇で上演された松井須磨子の演ずる「サロメ」像が想起される。演劇「サロメ」は、英国のアラン・ウィルキンソン一座による帝劇での来日公演（一九二二年一月一五日）、それに日本人による芸術座の「サロメ」上演（帝劇、一九二三年二月）

を契機として当時にあつては一大ブームを巻き起こした。「加羅亜先代萩」「元禄侍気質」といった他の女優劇とともに上演された芸術座「サロメ」は「女優劇の進みたる跡は歴然として十二月興行帝劇の舞台に発露さる」と帝劇の絵本筋書きの中からも窺えるように、女優劇の一環として上演された。それも、当時女優劇の台本作家であり、帝劇の重役だつた益田太郎が書いた喜劇ではなく、それがオスカー・ワイルド「サロメ」の翻訳劇であつたという点にも、女優劇としての特性が顕著に示されていたといえよう。

オスカー・ワイルドの「サロメ」が日本に初めて紹介されたのは、明治末期、森鷗外を始めとする文学者たちの翻訳を通じてである。土井晚翠の「ハツベルと独乙現今の俗悪劇」（『新小説』一九〇八年五月）によれば、「サロメ」は「獸性の描写」に終始し、「靈的生命の発展」が欠如している「刺激的、刹那的、享樂的な作品」として激しく批判されているが、その批判には「サロメ」と自然主義文学の思潮が重ねられる傾向にあつた<sup>12)</sup>。しかし、反自然主義の代表的な雑誌である『白樺』では、「サロメ」が神秘的な外見と妖艶さで男性を誘惑し、破綻させるという「ファム・ファタール」として紹介されている。一九一一年六月号の『白樺』では「サロメ」の英訳版に載つていたピアズリー (Anthea Beardsley) の挿し絵の一部を特集で掲載している。そこにはピアズリーの挿し絵以外に、口絵としてクリンゲルの「サロメ」の彫刻の絵も掲載されている<sup>13)</sup>。「挿話のサロメに就いて」という編集記録によれば、それについて「ヨハネの首をもらうサロメとははなれて、自分のために死ぬ男を嘲

笑する女」と解釈し、その意味でクリンゲルの「サロメ」が「近代的の女のある代表的のもの」と述べられている。「サロメ」のイメージが当時いかに受け入れられていたのかの全貌を言うのは無理かもしれないが、少なくとも当時性欲の解放論を主張していた自然主義者には女性の側から性欲をむき出しにする「獣性」の持ち主として受け入れられ、『白樺』の口絵から見ると、「サロメ」というものが元来、美しく、やさしく、かわいはずの女性のイメージではなく、「男を嘲笑する」ほどの残酷さを発揮している女性の象徴として紹介されていたことは了解できるだろう。その対立はおそらく西洋の「ファム・ファタール」が分裂して受容された結果とみてよからう。

「異常に真紅な厚みのある唇」で象徴されている西洋的な容貌と「毒ある菌」に喩えられた外見の美を持つ蘭子が、「残酷な獣性を具備する婦人」と規定されるとき、まさにそれはオスカ・ワイルドの翻訳「サロメ」の評価と一致しているのであって、「サロメ」(Salome)の女主人公サロメを連想させていたのである。けれども、谷崎の小説における蘭子の造型については、例えば、その「毒婦」教育の際にモデルとなった「サロメ」は、むしろ当時演劇化されていた「サロメ」に関係があるといえる。その背景をさぐるならば、当時サロメに扮していたのは松井須磨子であったが、彼女のサロメ役については「エゴイステックな、勝気な我が儘なサロメという女性を極めて巧みに演出した」と評価する本間久雄の劇評が注目される。その方向性は小山内薫にも認められるのであって、彼も松井須磨子の「サロメ」役について「肉体に於いては、可なり豊富であったが、靈魂に

於ては一向浅く一向貧しいものであつた」と批判的な劇評を書いている<sup>16</sup>。また印象的な場面として、サロメがヨカナンに「接吻」を強いるところを挙げている本間久雄は須磨子の「サロメ」は他の女優の演ずる「サロメ」より「非常に強い、恋の力を出している」と評していることからすると、特にメロドラマとしての性格が強かつたらしいことが窺える<sup>17</sup>。

以上の劇評から推測できることは、翻訳にあつては残酷な獣性の持ち主、強い女性として紹介されていた「サロメ」が、日本の大衆文化のなかで演劇化される過程において、エロティックな「肉体」をもつ「勝気で我儘な」女性像へと変わり、それにともなつて劇の内容もメロドラマに変貌していったということである。とするならば、この松井須磨子の演じた野生味溢れる自由奔放な「サロメ」像こそが、より具体的に蘭子の造型と重なり合う。そのことはなによりも「成る可く狂暴に我が儘に、蛮人の如く血を好み、小児の如く悪戯を嗜む事を教え、」「獣性」を具備した婦人に教育しようとした蘭子の教育内容から窺えることである。

しかしこの小説によれば、饒太郎は逢つた最初に蘭子を「毒ある菌」と直観したが、その「毒」、つまり残酷さは小説の最後まで表われることはない。この小説と演劇の差異はどこにあるのだろうか。思うにそれは、作家谷崎にとつては、帝劇で上演された女主人公サロメの性格が「勝気で我が儘な」性格の女性として演出されていたことに一方では共感したとしても、ロマン性の濃い演劇内容(メロドラマ)に変わつていたことには強い拒否の思いがあつたのではなからうか。饒太郎が結局は

蘭子を見かぎって捨てるというプロットには、谷崎の思い描く「毒婦」が蘭子とは異なるというメッセージ性を見てとつてよいのだろうか。蘭子がこれまで論じてきたような西洋的なファム・ファタール（毒婦）を演じる女優の反響であるとしたら、饒太郎が「蘭子」に見出していた毒婦像は、少なくとも作家谷崎の理想とするものでなかったということは想像するにたかくない。

#### 第四節 浅草の毒婦の芝居と「お縫」

前節で蘭子の造型について考察したように、この作品に登場する女性像には同時代の演劇と、誕生しつづあつた女優のイメージが色濃く影を落としている。蘭子と同様にもう一人の女性登場人物であるお縫にもその影響が見られる。蘭子に関わるプロットが帝劇を中心とした女優劇を思わせるところがあるとしたら、お縫は浅草の小芝居を中心とした大衆演劇のなかの女優を思わせるところがある。たとえば、下町（待合）の婦人を思わせるような外見もそうだが、とくにお縫の妖艶な姿と盜癖という性格は浅草で流行していた小芝居を彷彿とさせる。そこで、ここでは饒太郎の理想の女性像には欠かせない「毒婦」という言葉のもつ記号性を、当時「毒婦物」と呼ばれた小芝居の流行との関連から検討する。

蘭子を毒婦に仕立てようとして失敗した饒太郎は、今度は下町の女性であるお縫を「毒婦」に仕立てるための「毒婦」教育を行う。次節ではその毒婦教育の内容を通して饒太郎の仕立て

た「毒婦」とはどういうものであつたのかを論じるが、その前にそのようなプロットにとつてかなめとなる「毒婦」という人物類型の背景を、当時浅草で流行ついていた毒婦物のなかの「毒婦」像に探つておきたい。

大正時代の浅草は六区の浅草公園を中心とした一大娯楽街を形成していた。そこでは、怪奇・殺人・盜癖など際限的な素材を取り扱つた小芝居や活動写真が主流であつた。その大衆性は史劇やメロドラマの性格の強い女優劇が人気を博していた帝国劇場とは異なつていた。この小説には帝劇と対照的なこのような浅草の大衆演劇の状況も素直に反映されている。とりわけ饒太郎が最も関心を寄せていたのは、「宮戸座や蓬萊座や、六区の活動写真館などで演ずる俗悪な毒婦の芝居」(288)である。浅草千束町の公園裏にあつた小劇場である宮戸座では、この時期江戸末期以来の伝統を引き継ぐ歌舞伎狂言のみを続演していた。浅草新猿屋町にあつた小劇場である蓬萊座でも一九一〇年からは歌舞伎狂言を上演していた。その一方で、六区の活動写真館などではフランスの泥棒映画「ジゴマ」(一九一一年)を翻案した和製「ジゴマ」が流行するなど、怪奇・殺人・盜癖などを取り扱つた連載劇が人気を博していた。

饒太郎が浅草の小芝居で見たとする「俗悪な毒婦の芝居」とは、そのような蓬萊座や宮戸座などで上演されていた江戸時代末期の狂言の翻案といつてよい「毒婦物」、あるいはそれを活動写真化した連載劇のことを指している。元来毒婦物とは、歌舞伎狂言の一系統で、女だてちに男勝りの強盗や人殺しを犯す「毒婦」を主人公とした狂言群を指す。勝気な年増女という意

味で「悪婆」とも称し、江戸時代の文化・文政期（一八〇四—二九年）の頹廢趣味の生み出した妖艶な毒の花ともいわれている。

そのような毒婦物の翻案劇としては、明治末期から続けて上演されている「切られお富」（新富座、一九〇九年八月。明治座、一九一〇年一月。一九一一年九月。壽座、一九一一年四月）というのがあるが、饒太郎の読んだとされている講談本の演目はそれ以外にも実際に確認できる。たとえば「姫妃のお百」（宮戸座、一九一四年五月二五月初日）「女定九郎」（宮戸座、一九一四年七月四日初日）などがそれである。「活動写真」には「毒婦物」を活動写真にしたものも多くあるが、その他にも「女ジゴマ」（一九一一年二月、浅草副和館）などピストルを持った妖艶な女性が活躍する活動写真も上映されていた。「ピストルお定」（Mパテー作品、新派劇、一九一一年八月一日、パテー館封切）「ピストルお夏」（小松商会作品、新派劇、一九一三年七月二八日、浅草館封切）などがそれである。また「女侠客玉川お芳」（旧劇、横田商会作品、一九一一年二月一日、千代田館封切）「女侠客おしん」（新派劇、日活向島作品、一九一三年六月一日、オペラ館封切）など強きをくじき弱きを助けることを主題にした勧善懲悪風の「女侠客物」なども流行している。

このように「饒太郎」のなかで語られる同時代の浅草とは、西洋ものの翻訳・翻案だけでなく、同時代の観客の嗜好に合わせた歌舞伎狂言の翻案も盛んに行われていた、ある意味で猥雑で異種混濁的な文化空間であった。帝劇の女優劇の社会への影響についてはすでに言及したが、それは、浅草あたりの芝居や

活動写真の場合にもいえるのであって、その悪影響を憂慮する声が高まっていた。「ジゴマ」の悪影響に関しては一九一二年一〇月四日から一〇月七日までの『東京朝日新聞』の記事が「ジゴマ」を激しく批判している。それに触発されるように、メディアでは「明治が大正に変わつても、活動館には依然として盗賊が跋扈している」とか「活動写真の映画に現れた犯罪鼓吹熱」という指摘があい次いでいる。このような記事群と並列して「不良少年少女」（『報知新聞』、一九二二年一〇月二七日—一〇月二九日）の出現を報道し批判する記事も多くなっていた。「不良少女」という用語は当時の〈新しい女〉の負の側面の風俗現象に対する言葉として批判される傾向にあったことは前述した。

盗癖があり、前科までもっているお縫という造型を考えた場合、その背景には浅草の芝居の影響と見られる犯罪や不良少女の増加という社会風潮があったとも考えられる。ところが饒太郎は、そういうお縫こそ自分の理想の女性である「毒婦」の資質を持っている女性だと考え、「毒婦」教育を行おうとする。ここから小説世界に入ってもよいのだが、お縫に行なわれた「毒婦」教育にも同時代の演劇的狀況が背景にあった。その背景を探るためにも、浅草の毒婦の芝居に対する饒太郎の考え方を考察してみよう。

饒太郎は浅草の大衆文化（とくに「毒婦」の芝居）に関心を寄せていた。その理由については次のように述べられている。

其れ以来、何処で夜を明かすものか昼間になれば必ず浅草

公園に現はれ、成る可く残忍な毒婦物や探偵物の看板を捜して活動写真だの緞帳芝居だのを一生懸命に見物して廻つて居る。目下の彼には此のくらゐ面白いものはないのである。殊に西洋のすつきりした、立派な肉体を持つた婦人達が出て来る写真を見ると、彼は溜まらなく愉快になつて、現在の窮境などはすつかり忘れ果て、了ふ。(中略)

どうかすると、彼はこんな事を考へて、遙かに欧州の花の都の巴里の夜を憧れたりする。さうかと思へば、宮戸座や常盤座あたりの人殺し芝居を熱心に拳を固めて見物して居る。彼の解釈に従ふと、日本でどうやら芸術の本旨に一番近いものは、此れ等の惨酷な、肉感的な人殺し芝居なのである。(458)

饒太郎がとくに関心を持っていたのは「西洋のすつきりした、立派な肉体を持つた婦人達」が見られる活動写真と「残酷な、肉感的な人殺し芝居」の毒婦劇であつた。この彼の嗜好が蘭子とお縫の造型に集約されていると見てよいとすれば、お縫の造型にとつて「人殺し芝居」の毒婦像が浮上してくることが注意されよう。饒太郎は女優の肢体を楽しむことについては活動写真を評価し、演劇の芸術性については小芝居を評価しているのだが、このお縫の造型については、後者の小芝居の毒婦物の芸術性では毒婦役を演じる女形の演技が関係があるように思われる。なぜならば、当時の興行形態からいっても、どうしても女形の存在を無視することはできまいと思われるからである。当時の大衆演劇は、新しい女優劇と異なつて、因習的にまだ

女形が女役を演ずることが多かったのだが、当時にあつては「味のない女優と色気のある女形」「女らしい女形」という指摘があるほど好評を博した芝居もあつたようだ。それは「大正二年の劇團(一九一三年)で清見陸郎が次のように言っている言葉からも窺える。

源之助といへば、彼が宮戸座に立て籠つて氣を揚げた姫のお百(五月)、継母おあき(六月)、まむしのお市(七月)またかのお関(十一月)等をも思ひ出さずにはゐられない、古い江戸の女の意気と伝法と凄みとを如実に写す点に於ては当代彼の右に出づる役者はない。

ここでは女形役者源之助の演じる毒婦劇が例として取り上げられているが、この小説のなかで饒太郎が関心を寄せているのも、彼の演じた「切られお富」である。饒太郎はお縫と付き会ふようになると、「彼は毎日娘を伴れ出して、所々方々をうろつき廻つて遊んで居た。「中略」をとつひは宮戸座の夜芝居を見て、はねてから遅く竹屋の渡しを渡つた」(244-245)という叙述があるように、一緒に宮戸座の夜芝居を見にいっている。また他の箇所では「源之助が「切られお富」を演じて居る宮戸座の夜芝居がはねて、一幕見の梯子段をドカドカと降りて来た群集の中に一人の紳士が交つて居た」(25)ともある。饒太郎が女形の演ずる毒婦に興味を持っていたことがわかる。

実際当時の浅草で盛んだつた江戸時代末期の歌舞伎狂言の翻案のなかで、「切られお富」は小芝居で最も多く上演されてい

た演目の一つであった。饒太郎が見に行つたという芝居の演目  
が「切られお富」であるというのは、この作品に当時の演劇状  
況がよく反映されているだけではない。お縫の造型が「切られ  
お富」の主人公毒婦お富を具体的なモデルにしている可能性も  
考えられることである。それというのも、蘭子の造型に「サロ  
メ」をモデルにしたことが指摘できたからである。サロメとし  
ての蘭子とお富としてのお縫を対置させる意図をこの小説に見  
てよかるう。むしろ作家谷崎が嗜好したサド・マゾと結びつく  
「毒婦」が現実の社会に生きる女性のなかに見出されない以上、  
西洋と日本の演劇空間に求められていたことが、この小説の構  
想であつたとみなせる。

では、饒太郎が浅草の毒婦物、とくに「切られお富」を好ん  
で見、高く評価している理由は何であつたのか。思うに一つは  
女性よりも妖しい女形の存在を考へることができよう。饒太郎  
は、お縫以外にも美少年庄司に関心を寄せていたが、その嗜好  
からすると、女形の演じる浅草の小芝居を通してホモセクシュ  
アルな欲望を満たしていた可能性さえも察せられる。もう一つ  
は「江戸の女の意気と伝法と凄み」と表現されているように、  
歌舞伎狂言に見られる「毒婦」の氣質ではないだろうか。もし  
そうであれば、その「毒婦」の氣質というのが具体的に何を指  
すものであつたのか。ここではそれを「切られお富」の内容を指  
通して考察してみよう。

「切られお富」は歌舞伎脚本「与話情浮名横櫛」（切られ与三  
郎）を女に書き替えた河竹黙阿弥の作で、元治元年（一八六四  
年）に守田座で初演された演目である。「切られ与三郎」はお

富との内通が原因で与三郎の方が切られてしまうという設定  
で、再会したときにお富が「しがねえ恋の情が仇！」という名  
せりふで有名な歌舞伎劇である。それに対して「切られお富」  
は愛する男性与三郎の盗まれた刀を買い戻すために、お富が過  
去に囲われていた旦那である赤間左衛門から金をゆすり、殺人  
まで犯すという筋立になつてゐる。

けれども『演芸画報』（一九〇九年九月）の「芝居見たまま」  
という欄に掲載されている幽亭の脚本「切られお富」（夕立雲  
班甲横櫛、新富座八月狂言）によれば、結末部がすっかり変わつ  
ていることに驚かされる。愛する男性への心中立てとして小指  
を切り落としたお富は、与三郎との内通を理由に元の旦那から  
七五カ所にも渡る刀傷を付けられて捨てられたことが原因で、  
逆にゆすりをはたらくようになる。ここまでは黙阿弥の脚本と  
ほぼ同様である。しかし幽亭「切られお富」の翻案狂言では、  
お富と与三郎が兄弟であるということを知つて二人が自殺する  
という後半部の因果応報の主題が削られ、金のための争いから  
蝙蝠安を刺したお富が、赤間左衛門の十数人の子分たちに囲ま  
れることで終わつてゐる。お富がなぶり殺されることが予想さ  
れる凄惨な終わり方なのだが、それが番傘をもつて登場する十  
数人の子分達の踊りとお富がそのなかを通り抜けるという様式  
化された舞踊となつてゐる。刀の代わりに傘が使用されること  
や結末を描かないという終わり方からすると、幽亭の「切られ  
お富」はロマネスクなレビューへと変わつてゐることが分か  
る。残酷さや肉感的な場面に加えて、ロマネスクな舞踏、さま  
ざまな趣向がふんだんに盛り込まれた大衆性を、そこに見てよ

かろう。饒太郎もまたそうした小芝居を「面白いもの」としてとらえていたのだろう。

## 第五節 毒婦の誕生とマゾヒズム

前節では、お縫に対する毒婦教育の背景に、浅草の小芝居や活動写真という大衆文化的なモデルがあったことを指摘した。そこで、この節では饒太郎が下町の女性であるお縫に「毒婦」教育を行なうという点に再度注目し検討してみたい。まず、彼はお縫に見装いをさせて「何処へ出しても恥かしくないくらいな、相当の品位さ」を習得するよう勧めている。その上で、彼女を深川の屋敷にある「西洋館」に連れて行き、「邪悪なる妖婦の本領を自分の前に発揮」してくれるようにと願う。次の引用は、その「西洋館」を背景に描かれているお縫の姿である。

「此処へお掛け」

と云つて指さされるまゝに、娘は柔らかいソファの蔭に腰を下ろしたが、其の後方に引き廻された刺繍の屏風の、孔雀と鳳凰の飛翔して居る絢爛な構図が美しい背景を作つて、彼の女の姿は呉服店のびら絵などを見る如くに燃え立つやうな艶麗な感じを与へた。男はその傍らの安楽椅子に膝を組んで、卓上の銀盆に列べられた数本の洋酒のうちから、ペパアミントの罎を取つて二つのコップへ注ぎ入れた。(657)。

ここで注目したいのは、やがて妖艶さや残酷さを兼ね備えた「毒婦」になるお縫とともに、浅草から「西洋館」へと移動するこの場面の転換についてである。それは前掲したように浮世絵の美人画に比喩されていた彼女の艶麗な姿がここでは「呉服店のびら絵」にたとえられていることから窺える。帝国劇場第一回文芸協会新劇公演のチラシ広告には「今日は御芝居へ、明日は三越へ」(後に「今日は帝劇、明日は三越」となる)とあるが、そのキャッチコピーに示されているように、当時の芝居は時代の先端を飾る風俗と密接に関係づけられている。実際、「ソウファ」や「孔雀と鳳凰」の模様などは時代の先端を象徴するものとして三越呉服店などの広告に使用されていた。このような背景を踏まえて前掲の場面に戻ると、そこに想像できる情景は、「夢想」〔「流行」一九〇八年、十一月〕や杉浦非水による三越のポスター「エンゼル」(一九一五年)〔「新館落成記念」(一九一四年)〕などを思い起こさせるものである<sup>26</sup>。たとえば後者は、大きな蝶々や孔雀の羽を身に付けたモダンな婦人が空中を飛んでいるという図柄になっている。小説の場面描写は、その中に「呉服店のびら絵」というインデックス的用法を挟み込むことで、ポスターの美人画がお縫の容姿に重なっていくことを計算しているかのようである。「毒婦」を演じるお縫の外見が当時の女性達のあこがれの対象であった広告のなかの女性像と重なり合うように仕立てられている。「西洋館」への移動はこの仕立てを必然化するためであったといつてよからう。

このように当時の最先端であった美人の風俗画とオーバードラップされていることに加えて、さらに重要なことは、この



「西洋館」の場面が単に西洋趣味に基づくものではないということである。蘭子が描かれる背景には帝劇に代表される洋風の豪華な道具が配置されていた。ところが、このお縫が描かれる「西洋館」には、それとは異なる意味でのモダンな道具が揃えられる。とくに「孔雀と鳳凰の飛翔して居る絢爛な構図」の屏風がその特徴として指摘できる。これはピアズリーが英語版「サロメ」のなかでその世紀末的世界の象徴として描いた「孔雀」のイメージと関連があるように思われる。一九世紀後半のヨーロッパでは、当時日本の浮世絵を中心とした芸術作品が西洋リアリズム芸術の限界を超えるものとして注目された。ジャポニズムと呼ばれる西洋の異文化趣味のひとつである。このジャポニズムは西洋芸術に大きな影響を与えていた。なかでも浮世絵の影響が指摘されている。西洋の目から見た場合「孔雀」の持つイメージとは、ペルシアやインドを指す東洋の華麗な神秘を象徴するエキゾチックなシンボルであった。ここには蘭子に象徴される西洋文化の翻訳や翻案で見られる西洋的な「サロメ」が、お縫の外見にいたって西洋にとつてのエキゾティズム、すなわち西洋的な眼差しからみた東洋の「サロメ」に変換されていることが確認できる。

大正時代の日本の風俗は西洋文化の移入を通して、そこで洗練されたジャポニズムや、より広い意味でのアジアのエキゾティズムを新たな美として受容していた。風俗の担い手たち（広告画の制作者など）はそれを自覚していたかどうか不明だが、それについて谷崎はきわめて自覚的であったことは確かである。谷崎にあつては、日本とか西洋とかといった地域的な限定

を超えて、むしろそれらの融合・混合化した空間に生まれる新たな美の範型が求められていた。浅草から「西洋館」への移動は象徴的にいえば、谷崎の美の探求の軌跡であつたともいえる。

ここまで確認したところで、次にはお縫の「毒婦」教育に「切られお富」のお富のような性質がいかにモデルになつていくかを検討してみよう。お縫は最初から男勝りの性格を備えていたわけではない。盗癖があるという噂があつても、それ以外彼女は何でも饒太郎の要求する通りにやつてやる従順な女性であつた。そんな彼女に行われた「毒婦」教育とは次のようなものであつた。

その代りお前は、僕の要求通りの悪事を働いて、毒婦になつてくれるだらうな。

「悪事と申しますと？」

「中略」「……ほんたうの毒婦ではなくても、唯毒婦らしい真似をして見せて貰へば沢山なんだ。……たとへばこゝに麻縄と鞭があるね。一番僕を赤裸にして、此の麻縄でふん縛つて、鞭でピシ／＼打つて貰ひたいんだ。ねえ、唯其れだけで五十円になるんだから、何でもない事だらう。まだ此の外にも、お前がいろ／＼僕の頼みを聞いてさへくれ、ば、金はいくらでもやるんだぜ。」「中略」お前は男をいぢめたり、泣かせたり、斬つたり張つたりする事の出来る女に違ひない。今迄にさう云ふ経験がないと云ふなら、此れからさう云ふ血腥い仕事をいくらでもやるやうになる女なんだ。ねえさうだらう。(434～435)

これは饒太郎が、外見上は男を惹きつける妖艶な魅力を備えた女性になったお縫に、今度は実際自分に「悪事」を働く「毒婦」になってくれるように願う場面である。「悪事」というのは、「ほんたうの毒婦ではなくても、唯毒婦らしい真似をして見せて」くれということからも窺えるように、「毒婦」を「演ずる」ことであるが、「悪事」として彼が示すピストルや麻薬などからすると、それは当時浅草で流行っていた「毒婦」の芝居の影響を強く受けている。饒太郎がお縫に要求する「毒婦」の具体的な内容とは、そのピストルや麻薬で男をいじめたり、弄ぶ女性になってくれることであつた。

物語の後半部では、饒太郎がマゾヒスティックな快楽を求めするために麻薬を使用する場面が露骨的でありながら、どこか滑稽な語調で描かれている。ここでは麻薬を吸引し「手足を結ばれた饒太郎は、奇怪至極な恰好をして昏々と倒れてゐる」姿が見えている。ところが、そのような饒太郎のありさまが描かれる一方で、それを軽蔑の目で眺めるお縫の姿は「その浅ましい男の姿を見下ろして居る娘の目つきには、其の時始めて毒婦らしい、冷酷な邪悪な色が動いてゐた」と語られている。その結末に向かうにつれて、お縫は饒太郎をみごとに操り、彼に暴力を振って彼の金品を巻きあげるまでになつてゐる。さらには饒太郎を裏切つて庄司という別の男性と付き合うようになる。冷酷と邪悪、そして女性の方からする裏切りのプロットなどは「切られお富」の毒婦お富と類似している。このようなプロットにおいて、江戸末期の退廃的で反道徳的な毒婦という側面が

お縫の造型を支えることになる。こうしてお縫の行動が「一と月程の間に、最初の注文の如くすつかり毒婦の本性に復つて」いたとされている。「毒婦の本性」とはまさに「切られお富」の毒婦お富をモデルとしていよう。その後、お縫は家を出、饒太郎は高利貸しに追われて身を隠す生活をするようになってしまふ。

この意味で「饒太郎」という作品は、饒太郎の「毒婦」教育を通した「毒婦」誕生の物語としても読みとれるだろう。そのことは、同時代の文化的コンテクストにあつては「毒婦」という言葉のもつ伝統的意味と西洋からの翻案の意味のからみ合う二重性と関わりがあると思われる。主人公饒太郎において「毒婦」とは自分の倒錯的な性の欲望に見合つた女性であり、マゾヒストである自分のためにサド役を演じてくれる相手に過ぎなかつた。しかし、この小説で蘭子に続いて「毒婦」教育を受けたお縫は、饒太郎を捨てて一人立ちするということとなつてゐる。そのプロットは、「毒婦」という言葉が男性の倒錯的な性の欲望の対象にとどまるのではなく、むしろ従来への価値観ではとらえられないもう一つの「新しい女」の出現であつたことを意味している。なぜならば、お縫のように「毒婦」となつた途端、饒太郎の理解を超え、逆に男性を破壊させるような女性に変貌する過程には、「新しい女」現象を下敷きにした側面が見てとれるからである。そのような女性像を支えているのが、「死をもたらす女」と呼ばれ、男性を誘惑して破壊させるという「サロメ」のファム・ファタール像であつた。とするならば、この小説における「毒婦」と言う言葉は、江戸末期以来の歌舞

伎狂言の毒婦物の「毒婦」が持つていた伝統的な意味の上に、同時代の西洋翻訳演劇がもたらした意味が重ね書きされていることになる。そのような「毒婦」のもつ二重性が、小説にあることは、当時流行していた演劇の状況を媒介する「毒婦」教育として語られたのだといえよう。

## 第六節 むすび

「饒太郎」という小説は、当時の翻訳演劇や狂言の翻案物の芝居などといった大衆文化が都市部の女性を中心に大きな影響を与えているという同時代的な状況と密接な関係にあった。それは饒太郎が探し出した二人の女性（新しい女）に当時流行の近代演劇で活躍している女優の影が見えていたこと、あるいは「毒婦」教育に見られた「毒婦」の意味の二重性という点からも窺えた。とくに饒太郎が自分の異常性愛の嗜好にとって理想の女性を教育するという物語内容が「毒婦」を演じるという行為によって達成させようとしている点は重要で、当時流行っていた毒婦物の芝居を演ずる女優のイメージを下敷きにしていくことを明らかにしてくれている。

饒太郎は西洋的な美を象徴する蘭子（西洋の翻訳演劇「サロメ」のファム・ファタール）を教育することには失敗し、結局は、日本の大衆演劇の女優を反映するお縫に「毒婦」の誕生を見出すことになる。そこからは、当時の演劇の状況に対する饒太郎の評価が窺える。たとえば蘭子のプロットについては、帝劇ではロマンティックな性格の強い女優劇が上演されていた

が、そのためであろうか、この時期に女優劇と並行して上演されていた西洋翻訳演劇「サロメ」は、元来のファム・ファタールの姿からかけ離れたメロドラマ的な性格の女性に変わっていた。蘭子の「毒婦」教育の失敗というプロットからはそのような帝劇の芝居に対する皮肉と反発が読みとれよう。

その反面、饒太郎は浮世絵の美人画に喩えられている妖艷な下町の女性お縫に「毒婦」教育を行うが、それは大衆演劇が再創出してきた「毒婦」像を（新しい女）としても再発見していく試みであったとも考えられる。当時浅草では怪奇や盜癖などをテーマとする大衆演劇が流行っていたが、とくに彼が関心を寄せていたのは毒婦物の翻案劇であった。帝劇の女優劇とは異なっており、浅草の「毒婦」の芝居は女形が毒婦を演じていたが、女形の毒婦という二重三重の倒錯性が大衆の人気を博していた。饒太郎が作り上げた「毒婦」お縫には、当時最も多く上演されていた毒婦物の翻案である「切られお富」の影響が見られた。しかしお縫は、浅草という大衆娯楽空間から連れ出され、深川の「西洋館」に置かれることになる。そこには西洋文化の眼差しを経たジャポニズム、あるいはアジア的なエキゾティシズムが溢れていた。饒太郎が思い描く「毒婦」が誕生する上で可能な空間は、西洋の翻訳演劇が催された帝劇ではないし、そうかといって、伝統的な芝居（狂言）が大衆娯楽として興行されていた浅草という文化空間でもなかった。洋の東西を問わない混合的な文化空間に設定されていたのだ。そのことは「饒太郎」で演劇空間として評価されていた浅草の特徴とも繋がるどころがあった。

では、同時代の演劇との関係性を通じて生まれた「毒婦」という言葉がもつ文化的意味とは何であろうか。それを捉えるためには、この「饒太郎」でマゾヒスト饒太郎の異常性愛の欲望の対象としてのみあった「毒婦」像が、結束ではお経を通して女性自身が彼の理解を超えた「毒婦」となる過程が描かれていることに注目する必要がある。すなわち、饒太郎が求め続けてきた「残酷な獸性を具備する婦人」が、「サロメ」や江戸末期以来の「毒婦」といった言葉と融合・混合する概念を指すとすれば、その結果として誕生した「毒婦」とは、いわば〈新しい女〉現象という同時代の大衆文化状況のなかにあつて、男性中心社会における男性の欲望によって見出される女性像をまったく破綻させるような女性たちを表す言葉であつたといえるだろう。それは繰り返すことになるが、作家谷崎における〈新しい女〉現象に対する反措定であつたのだ。

【注】

(一) その一つとして橋本稔は「谷崎潤一郎そのマゾヒズム」(一九七四年、八木書店)で、「彼等」(マゾヒスト：論者引用)は彼等の妻や情婦を、女神の如く崇拜し、暴君の如く仰ぎ見てやるやうであつて、その真相は彼等の特殊なる性欲に愉悅を与ふる一つの人形、一つの器具としてゐるのである。「日本に於けるクリップン事件」『文芸春秋』一九二七年を引用し、それを谷崎の小田原事件と結びつけて論じている。すなわち、谷崎の描くマゾヒストの目的が自分の性欲(エゴ)の満足にあるといひ、谷崎をエゴイストとして批判している。その他にも河野多恵子「心理的マゾヒズムと関西」(谷崎文学と肯定の欲望)『文藝春秋』一九七六年)などがある。河野は肉体的なマゾヒストであれ、心理的なマゾヒストであれ、相手が紛れもないサディストであつても、その世界を主宰するのは、ともするとマゾヒストであると述べ、橋本

稔の批判論を引いている。

- (2) 野口武彦「マゾヒズムの遊説」『谷崎潤一郎論』中央公論社、一九七三年。
- (3) 谷崎潤一郎「日本に於けるクリップン事件」『文芸春秋』一九二七年。
- (4) 橋本稔「谷崎潤一郎そのマゾヒズム」八木書店、一九七四年。
- (5) 清水考純「近代日本文学史」双文社出版、一九八六年。
- (6) これに關しては拙稿「新しい女」像と谷崎潤一郎「秘密」(『文学研究論集』筑波大学比較・理論文学会、二〇〇一年三月)にて考察している。
- (7) 女優劇は新しく生まれた女優の新奇さが観客の興味を誘つたことで帝劇という空間において一大名物劇になっていた。初めの出し物「透写筆命毛」は黙阿弥の「筆辛」を女に書き直した狂言だが、第三の出し物「ふた面」は、帝劇の重役だつた益田太郎が出した喜劇で、それがとても面白おかしく観客に受け入れられたということから、以後もそれに類した現代喜劇が女優劇として次々と帝劇の舞台上で上演されている。
- (8) 帝劇史編纂委員会「帝劇の五〇年」東宝株式会社、一九六六年、一五八頁。
- (9) 前掲同書、一五八頁。
- (10) 松崎天民「新女優(一)」『東京朝日新聞』一九二二年一月二三日。
- (11) 天民生「新女優(三)」『東京朝日新聞』一九二二年一月一日。
- (12) 女優の墮落についての記事は数多い。たとえば天民生「新女優(五)」『東京朝日新聞』一九二二年一月七日、伊庭孝「女優問題——日本に於ける女優の招来(四)——新しい芝居は女優の為に滅びる」(『時事』一九二二年二月二〇日)。
- (13) 萩野いずみ「檢察官」と「トウランドット」と「サロメ」(『悲劇喜劇』一九八七年一月)。
- (14) 土井晩翠「ヘツベルと独乙現今の俗悪劇」『新小説』一九〇八年五月。なお、自然主義との関係については池内輝雄「鳥尾の病氣」(志賀直哉の領域)『有精堂』一九九〇年)を参考にした。
- (15) 柳宗悦によって「オーブレイ・ピアーズ」(紹介)『白樺』一九一〇年六月)が紹介された同じ号にクリンゲルの「サロメ」が口絵として

- 掲載されている。そしてその翌年ワイルドの「サロメ」の英訳版に乗せているピアズリーの挿絵(『白樺』一九二二年九月)が掲載されている。
- (16) 一記者「挿話のサロメに就て」『白樺』一九一〇年六月。
- (17) 本間久雄「先代萩」と「サロメ」『演芸画報』一九一四年一月。「エゴステックな勝ち気な我が儘なサロメという女性を極めて巧みに演出した」。
- (18) 小山内薫「ワイルドのサロメ」一九一五年五月。引用は『小山内薫演劇論全集第一巻』(未來社、一九六四年)による。「松井須磨子の「サロメ」は、肉体に於いては、可なり豊富であったが、靈魂に於ては一向浅く一向貧しいものであった。」
- (19) 「講談会明治大学・島村抱月」『学苑』一九七八年八月。
- (20) 「毒婦物」『演劇百科大辞典』、平凡社、一九六〇年。
- (21) これらの演目に関しては『演芸画報』の演目一覧を参考にした。
- (22) 活動写真に関する演目は『日本映画作品大鑑—キネマ旬報別冊』(キネマ旬報社、一九六〇年)を参考にした。
- (23) 「明治が大正に変はつても、活動館には依然として盗賊が跋尾してゐる」は一九二二年一〇月七日の『東京朝日新聞』の「ジゴマ(二)」から引用。「活動写真の映画に現れた犯罪鼓吹熱」という指摘は一九二二年一〇月四日の『東京朝日新聞』の「ジゴマ(一)」から引用。
- (24) 「女優の観たる女形」(『中央公論』一九一四年七月)のなかには松井須磨子の「女らしい女形」と村田嘉久子の「味のない女優と色気のあつた女形」が掲載されている。
- (25) 青見隆郎「大正二年の劇団」『演芸画報』一九一四年一月。
- (26) 「夢想」の絵については小平麻衣子「もつと自分らしくおなりなさい」(『デイスクールの帝劇』新曜社、二〇〇〇年)を、「エンゼル」と「新館落成記念」のポスターについては嶺隆「帝国劇場開幕」(中公新書、一九九六年)を参考した。当時三越では各地の駅に等身大の肉筆美人画を設置していた。杉浦非水の制作したポスターには、「孔雀」の模様が用いられている。

(チャン ヨンスン 忠南大学非常勤講師)