

ドメスティック・イデオロギーからの脱出願望 —— 田村俊子の〈書く女〉と〈演じる女〉について ——

呉 佩珍 (Peichen WU)

筑波大学文芸言語研究科

1. はじめに

田村俊子は、「作家・田村俊子」としてデビューする以前、つまり、1910年以前、作家と女優とのあいだで、どのように自己を位置づければよいか揺れ動いていた。

彼女の演劇活動は、1906年、毎日派の「文士劇」に加入し、文筆活動に使っていた、師・幸田露伴が与えた筆名「佐藤露英」で舞台に登場した頃から始まる。1908年、川上貞奴が帝国女優養成所を開設すると、そこに入所したが、二ヶ月あまりで退所した。1910年8月、中村春雨(吉蔵)主宰「新社会劇団」が『波』を公演した際、「花房露子」の名で、洋行帰りの女性音楽家・花井豊子を演じた。これが最後の舞台であった。女優「花房露子」が好評であったにもかかわらず、このあと、興業成績が不振であったため、「新社会劇団」は解散を余儀なくされた。したがって、女優「花房露子」が、舞台に登場することは二度となかった。¹その翌年、「作家・田村俊子」がデビューしたのである。『大阪朝日新聞』の懸賞小説募集で、一等に該当なしで二等に入選したことがきっかけであった。彼女の文筆活動は、ここから1918年にカナダのバンクーバーに渡るまで、八年間続くことになる。

1910年以前、「佐藤露英」として作家活動をしていたとき、また「佐藤露

1 俊子は舞台から遠のいたが、その後、彼女が、「演劇」や「女優」を題材にするものを多く書いたことからすれば、彼女は、「演劇」に依然として大きな関心を持っていたことがわかる。たとえば、「嘲弄」(『中央公論』1912年11月)と「女優」(1-5、『女学世界』1916年8月-12月)などがある。

英「市川華紅」として演劇活動をしていたとき、彼女は、自分の境地を開くには至らなかったといえる。作家「佐藤露英」時代には、露伴の影響から、一葉ばりの文体で創作を行っていたが、ここでも自らの作風を確立するには至らなかった。また、「花房露子」の名で『波』に出演する以前の「文士劇」でも、注目されることはなかったといえよう。ところが、「新しい女」の時代が到来に伴い、「新しい女」を標榜する女性作家志望や女優志望の女学生が出現した。これらの「新しい女」たちを描き、そして「若い女の心のひらめきで、到底男の思ひ及ばない微妙なシエーズが所々に捉」²えることが可能になった俊子は、一躍文壇の寵児となった。ここで、作家「田村俊子」が誕生した。

同じように、田村俊子が、初めて「女優・花房露子」として評価されたのも、「男が女の真似をしては到底出来ない役」³、つまり、「新しい女」である花井豊子を成功裡に演じたためであった。1910 年前後、俊子が、〈作家〉と〈女優〉の二つの領域で成功を収めることができたのは、「男が描き得ない女」を描き、「男が演じ得ない女」を演じることができたためである。

この時期に彼女が描いたり、演じたりした女性たちは、新旧交代の過渡期に生きる者が多い。家父長社会によって規定される〈女〉の性役割を甘受し後退する女学生上りの〈細君〉もいれば、理想を堅持し、独立しようと努力する「新しい女」もいる。後者は俊子の作品中では、つねに脇役的存在である。しかし、俊子の作品には、物議を醸し出す〈ドメスティック・イデオロギー〉からの逸脱者として描かれる女性が多い。ここでの〈ドメスティック・イデオロギー〉とは、ポストコロニアリズムのなかで、「家庭の内と外をくつきりと二分する宗主国の中産階級の性道徳」を指す。このイデオロギーによって、女は家庭のなかに閉じこめられ、一夫一婦制の生殖中心的なセクシュアリティを求められるが、男の場合は、家庭の家の規範的なセクシュアリティと、家庭の外の非規範的なセクシュアリティの両方にアクセスできる二重基準をもつことが可能である。⁴近代日本が「国民国家」として出発し、女性を、「家庭」そして「国」の内部に囲む〈イデオロギー〉と、この〈ド

2 「新刊書一覧」『早稲田文学』(1911 年 8 月)

3 花房露子「私の扮した女音楽師」(『歌舞伎』1910 年 11 月)、86-7 頁。

4 竹村和子「フェミニズムとポストコロニアリズム」『ポストコロニアリズム』姜尚中編(作品社、2001 年 11 月)、47 頁。

メスティック・イデオロギー」とは、相通じている。

俊子の初期作品の中に現れている、「家庭」ないし「国」の内部から逸脱する女性次は次のようになっている。『あきらめ』において、女優を目指し洋行する三輪、「静岡の友」(『新小説』1911年2月)には、雑誌社の編集長をつとめながら、「日本が厭になつて殖民地生活がし度い」というKさんがいる。俊子が演じていた、音楽修業に洋行しオール・ミスになった『波』の女性音楽家・花井豊子もその典型である。ここで注目したいのは、彼女たちが「新しい女」の新興職業に携わっていたという設定である。彼女たちは、いわゆる〈書く女〉と〈演じる女〉であった。

本論文は、1910年代、「新しい女」の職業と考えられる〈女流作家〉と〈女優〉をめぐる同時代言説をふまえながら、前述した、俊子が描いて見せた〈書く女〉と〈演じる女〉が、どのように時代に位置づけられるかを検討する。さらに、彼女たちが、ドメスティック(=家庭=日本国内)から脱出する願望をどのように抱いていたかを、〈書く女〉と〈演じる女〉の同時代言説に照らし合わせて考える。

2. ドメスティック・イデオロギーからの逸脱者たち

『あきらめ』(初出『大阪朝日新聞』1911年1-3月)⁵のヒロイン・富枝は、作家志望であり、その同級生・三輪は、女優を志していた。この設定は、女性が新しい教育の啓蒙を受け、社会へ進出する願望が強くなり、作家業と女優業も女学生の輩出によって女性の新興職業としてもはやされた時代の反映と見なすことができる。

1899年、「高等女学校令」発布後、樺山資紀文部大臣は、これからの高等女学校教育の方針について、次のよう示していた。

第四 高等女学校に関する件

高等女学校の教育は其生徒をして他日中人以上の家に嫁し賢母良妻たらしむるの素養を為すに在り故に優美高尚の気風温良貞淑を涵養すると俱に中人以上の生活に必須なる學術技芸を知得

5 本論文における『あきらめ』の引用は、初出の『大阪朝日新聞』による。表記は(『朝日』～回)と記す。

せしめんことを要す…⁶

「高等女学校令」発布の同年に行われたこの訓辞からは、高等女学校を普及させる目的が、国民国家を支える「賢母良妻」を養成することにあるとされていたことがわかる。しかし、高等女学校、とくに 1901 年に日本女子大学校が創立されると、同時に女学生に関するスキャンダルがマスメディアを賑わし、「墮落女学生」⁷言説が徐々に形成されていた。いままで〈家庭＝私的領域〉に囲まれていた若い女性が、女学校の普及につれて、公的領域に参入し、注目を集めるという現実もあった。とはいえ、「他愛なく一時を過ごす『特権的異物』にはかならなかつた」⁸女学生が享受しうる自由な時間は、あくまでも女学生時代に限られていた。一旦、女学校を出ると女学生たちは、〈家庭＝私的領域〉に入るべきだ、とされていた。当時、女学生へ向けられた攻撃の多くは、女学生たちが「賢母良妻」の役割にふさわしくない言動をしていたことに対してであった。内田魯庵は、女学生たちの行動について代弁したが、その一節からは、当時女学生に向けられたバッシングの状況が窺える。

今始まつたわけでは無いが兎角女学生を眼の仇にして罵るものがある。曰く虚栄のかたまりなり、曰く女らしくなくて生意気なり、曰く其大半は墮落したりと〔中略〕丁髷式道学先生或は教育家が女は内を守る役と教ふるまゝを信奉して茄子や胡瓜を直切つて廉く買ふのを女の大功勲としてをる。此の如くんば女が男の侮蔑を免れるの

6 文部省大臣官房総務課編『歴代文部大臣式辞集』1969 年、117 頁。

7 「墮落女学生」言説の形成について、その一例は次のようである。1901 年 7 月、『萬朝報』、『京華日報』、『日出国新聞』『人民』四紙による「日本女子大学校附属女学生艶書事件」報道である。さらに『平民新聞』は 2 号(1907 年 1 月 20 日)から 23 号(同年 2 月 13 日)まで、「目白の花柳郷」を連載していた。いずれも女子大生の性的スキャンダルの報道である。また、同紙は、32 号(2 月 23 日)から 74 号(4 月 13 日)まで「妖婦下田歌子」という下田歌子をモデルとするスキャンダラスな実録小説を連載していた。米田佐代子『平塚らいてう——近代日本のデモクラシーとジェンダー——』(吉川弘文館、2002 年 2 月)、28-45 頁を参照。

8 本田和子『女学生の系譜』(青土社、1990 年)、10 頁。

は百年河清を待つと同様であらう。⁹ (下線筆者)

女学生たちに向けられた「虚栄のかたまり」「女らしくない」「生意気」「墮落」という批判の言辞は、明らかに、「賢母良妻」の規範にてらして判断されたものである。前述した魯庵の挙げた批判も、女子教育の目標として規定された〈ドメスティック・イデオロギー〉の観点から出発せられたものである。同時代言説における、女流作家や女優など、いわゆる「新しい女」に対するバッシングは、「墮落女学生」言説の延長線の上にあるものでもある。それは、女流作家や女優のほか、音楽家や女教師など、当時の女性新興職業に進出した者たちは、いうまでもなく女学生出身者の人々だったからである。『あきらめ』が連載された翌年、黒公子『現代女性観』(聚精堂、1912年5月)が刊行されたが、これには女流作家に関する見解があつて、当時の女学生言説と重なる部分の多いことがわかる。

今日女流作家なる者は沢山居る、親がかりや、学校の卒業仕立て、まだ卵の殻が大きな帯の下に附着いて居る連中は別として、兎に角何の何某女史と、多小(ママ)名の聞えて居る人は、大抵三十前後で、多くは独身で有る。[中略]どうせ文学者にでもなろうと言ふ者で有るから、尋常家庭の細君となつて、家を取り締つて行ける者があらう筈がない。¹⁰

この言説から窺えるように、女学生出身者の女性作家は、結婚適齢期を過ぎる〈オールド・ミス〉であるか、あるいは「賢母良妻」のスタンダードを満たせない〈はずれ者〉と見られている。女流作家の作品の優劣を云々する前に、女流作家である者は、「三十前後」の独身者や「尋常家庭の細君」のなり損ない者だと決めつけられた。彼女たちは、〈私的領域＝家庭〉からの逸脱者や「賢母良妻」の不合格者であることを理由に、槍玉に挙げられたのである。実際、女優に関する言説にも、それに通じる論調が見られる。1908年9月、日本初めての〈女優〉といわれる川上貞奴は、帝国女優養成

9 内田魯庵「自覚せよ若き女!」『婦女界』(1911年6-7月)『内田魯庵全集 第6巻』(ゆまに書房、1984年)、374、386頁。

10 黒公子『現代女性観』(聚精堂、1912年5月)、28-9頁。

所を設立した際、田村俊子(注:佐藤とし子と記される)を含めた十五名の生徒を受け入れた。十五名のなかの十三名が、高等女学校かそれ以上の出身者である。¹¹多くの女優志望者が女学生上がりという現象は、「賢母良妻」の養成を目的とする女学校の教育者の一大関心事であった。『東京朝日新聞』(1908年9月12日-14日)には、「女優と女学生」という記事が掲載されている。女優という女性の新興職業が、いかに「賢母良妻主義」の敵として目されていたかが、次の女性教育家たちの談話からわかる。

今度の様に女学生上りの女が俳優になつたとなると一般女学生の頭には彼等は至つて自分等と縁の近い者であるとの思想が浮ぶ之は寔に余儀ない結果だ怙なれば従来の截然たる区劃は破られて両者の間には自然に連絡が付く事となる。[中略]此現象を芸術の向上と目する半面には家庭の墮落、道義の頹廢といふ恐ろしい暗影がある。¹²(下線筆者)

また、帝国女優養成所生徒の一人である森律子の出身校・跡見女学校校長の花蹊女史は、〈女優〉願望という現象は、「女子の職業とか精神慾」から出た問題であるとして、その解決策まで提案していた。

現今の婦人はまだぐゝ為ねばならぬ事が沢山あります一例を挙げて家内万般の「整頓」といふ事に関し多方面に工夫して此の実蹟(ママ)を収めるのを女子の誇りとする様な風習をつけ何でも無駄な餘裕の生きぬ程度に働いたならば精神慾の不満杯をいふ折りはあるまいと存じます。¹³

女優という女性の新興職業をめぐる同時代の言説を見ると、女学校教育関係者たちにとって、女優という職業は、女学生出身者の女優志望者を生み出し、女学生を墮落させる原因となり、女学校の教育目標である「賢

11 『都新聞』1908年9月4日付。それぞれの出身校までを含めて十五名の生徒の経歴が紹介されている。

12 「女優と女学生」(『東京朝日新聞』[6面]1908年9月12日)

13 「女優と女学生(三)」(『東京朝日新聞』[6面]1908年9月14日)

母良妻主義」を崩壊に導く恐れがあるとされている。また、教育者たちは、家事万端をマスターすることこそ「女子の誇り」だとし、〈家庭＝私的領域〉を固守することこそ女子の領分だという「女子職業無用論」を唱えたが、その論調からすれば、〈女優〉という女性の新興職業が、女性たちの社会進出とどのような関係にあるのかについては、全くこれらの女子教育家の関心の外にあった。

女学生出身者たちは、〈家庭＝私的領域〉か〈職業＝公的領域〉かの選択を迫られ、さらにどちらかの領域を選択することによって、女性同士の間柄に亀裂が生じるという事態は十分に考えられた。これは、『あきらめ』から「静岡の友」にかけての一貫したテーマであった。『あきらめ』の結末では、ヒロイン・富枝は東京を離れ、職業作家の夢を「あきらめ」、そして岐阜の実家に戻ることに決めた。また、彼女が同性愛的な感情を抱く後輩の染子は、ドイツに留学している婚約者が帰朝次第、結婚することになっていた。それに対して、富枝が憧れる同級生・三輪は、女優の修業をするために日本を離れることになった。それを知らせる一枚のはがきが富枝の元に届いたとき、富枝にはそれが「月並みらしく感じられ」た。これは、まさしく「女学生世界」の崩壊を象徴する結末といえるであろう。また、女学生同士でも、それぞれの選択によって互いの関係にズレが生じてしまう。このように、〈家庭＝私的領域〉／〈社会＝公的領域〉という両者択一をめぐる、女性同士間の友情に亀裂が生じるというステレオタイプ化された設定は、明治三〇年代から四〇年代にかけて女性同士の感情を主題にする小説の中にしばしば出てくる。¹⁴

学校を離れると、直ちに家父長社会が規定するジェンダー・ロールを甘受する女学生出身者を、内田魯庵は、次のように批判している。

丁度教会女学校出身の女が嫁に行くと唯の丸髻の世話女房になつて了つて亜米利加人に養はれた色彩を失つて了うと同じく、大抵の

14 『青鞥』が創刊する前、ほぼ唯一の女子の文学投稿雑誌『女子文壇』（1905年1月創刊）に現れる投稿小説には、結婚問題によって女性同士間の感情が亀裂が入るモチーフが多く散見している。小平麻衣子「『けれど貴女！ 文学を捨ては為ないでせうね。』——『女子文壇』愛読諸嬢と欲望するその姉たち——」（『文学』（岩波書店）第3巻第1号2002年1-2月）を参照。

醒めたる女は指輪や時計や着物の贅沢さへ満足に出来れば亭主の待合ぐらゐは仕方が無いと観念してう。[中略]今の所謂醒めたる女は虚栄の満足が出来ると大抵醒めない女に逆戻りをしてう。¹⁵

魯庵が指摘したように、女学生は、家父長社会のドメスティック・イデオロギーに規定されたジェンダー・ロールの不合理性に気づいたにもかかわらず、学校を離れると、同時にそれを受け入る「醒めない女」に逆戻りしてしまう。このように、ジェンダー・ロールによって公的／私的領域が区分されてしまうことは、実際、女性の新興職業、つまり、女性作家や女優という元々男性の領域に、女性が参入するとき、男性側からバッシングを受けるという問題と密接に関係している。次に、女性作家と女優という職業領域で、ジェンダー性がどのように変化するかを検討する。

3. 「女しか書けない女」と「女しか演じられない女」の戦略 —女性作家と女優の登場—

田村俊子は、『あきらめ』で、作家志望の富枝と女優志望の三輪を通して、女性が、いままで男性中心の領域であったところ、〈書く領域〉と〈演じる領域〉に参入する願望を持つようになったことを描いている。この事態は、単に、女性が男性中心の領域に入るというだけのことではなかった。この時期、女性作家や女優が現れたのは、実際には、時代の要請でもあった。女性作家と女優の進出によって、〈書く領域〉や〈演じる領域〉のジェンダー秩序に揺らぎが生じた。いままでの男性には描写不能であり、また演出不能であった〈自然な女〉を世に見せることによって、女性は初めてその存在価値を認めさせたのである。とはいえ、〈書く領域〉と〈演じる領域〉は、どちらも男性の厳しい監督下におかれていたため、女性は、男性に規定されたものを書き、演じるしかなかった。

1908年5月の『新潮』で、同時代の男性作家、小栗風葉、柳川春葉、徳田秋声、生田長江と真山青果たちが、「女流作家論」を戦わせている。ここからは、男性作家が女性作家に何を望んでいたかが窺える。

15 「醒めたる女」(『東京朝日新聞』1912年1月3日)

己を忘れたる女流作家 …女らしく強く、鋭く、烈しく、皮肉で、意地悪くあれば好いのだ。所が、近来の女流作家といふものを見るのに、どうも女らしい作家が無くて困る。うまい、まづいは措いて、其女らしくない所が氣にくはないから、僕なども、今の女流作家の作品は餘読まない。(6)

其大成せざる所以 …充り女流作家に、文学の一般に向つて要求するのは、餘り 酷である。只、文学の一部を要求する外はない。其一部と云ふのは穩健なる作物、——女らしいところを要求するより外はない。(8)

女流作家を罵る …日本の女流作家には一葉女史一人あればたくさんだ。女は小説を書くひまで、亭主に少しでもうまいものを食はせる事を心掛けたほうが好い。

曰く、氣取るな …私どもは女性から男子の假声を聞くを要せんや。女性は女性らしくて痛切な声を上げたらどうだらう。(9、下線筆者)

明治四〇年代、男性ジェンダーによって構成されていた「文壇」では、女流作家は、女性性のジェンダーを「演じて」見せなければ、なかなか受け入れられなかったことはおそらく事実であろう。前述したように、男性作家の「覗き趣味」の欲望は、女性作家に「女らしさ」、「女でなければ描けないもの」を求めるところに見てとれる。

この時期の女流作家の作品集には、必ず作家写真が掲載されていた。このことから、この覗き趣味の一端が窺い知れる。例えば、田村俊子の『あきらめ』が、1911年1月から3月まで『大阪朝日新聞』で連載されたのち、金尾文淵堂から単行本として出版されたとき、島村抱月と森田草平が書いた序のつぎに、田村俊子の肖像が入っている。また、1912年3月に岡田八千代が、女流作家の作品集『閨秀小説十二篇』(東京博文館)を編纂して出版した際、水野仙子、岩田百合子と木内錠子を除き、執筆者の写真が巻頭に掲げられている。このように、女性作家は男性が牛耳る文壇という公的領域に受け入れられるために、〈女性ジェンダー〉を演じ、〈女性セクシュアリティ〉をさらさなければならぬという現実直面していたのである。

ジュディス・バトラーの「ジェンダー・パフォーマティヴ」の見解によって、「ジェンダー」が、「持続する一連の行為を通してうみだされ、身体のジェンダー化された様式をとおして定義されることを示そう」¹⁶とした。そのため、規定される「ジェンダー」を過剰的にパフォーマンスすることは、かえって「性の抑圧」という本質的な問題を暴き出すと見てとれる。バトラーのこの理論をふまえて、女性作家が、自らの〈女性性〉をさらすという演出行為について、村山敏勝は次のように述べている——「自らをポルノグラフィーの客体にする小説的な視線に抗って、べつな、ただしさらに抑圧的な女性性をたちあげるかのように」、また「自分のプライバシーを売り物にする作家＝娼婦の自己は、こうして男性に対してのみならず同性に対しても、パフォーマンスに、演劇的に作られる」。¹⁷俊子の「女作者」が、『中央公論』(1913年1月)に掲載されたとき、そのタイトルは「遊女」であつたし、そして「この女作者はいつも白粉をつけてゐる」、「この女の書くものは大概おもしろいの中からうまれてくるのである」という表現は、まさしく女性作家が、過剰なまでに〈女性性〉をパフォーマンスしていたことを裏付けるものであるといえよう。俊子が、女性作家を「遊女」としていたことは、女性作家には過剰な女性性を演じることが強要されていただけでなく、その視線に抵抗するために、自ら遊女と同じようなポルノグラフィーの客体になりすますという、自虐的な意向も感じ取れる。さらに、男性中心の文壇のその「覗き趣味」を承知した上で、これを逆手に取って演じてみせるという俊子の抗議的姿勢も読みとれる。

Ayako Kanoによると、実際、女優に対する同時代の要請は、西洋演劇の「女が女を演じる」、つまり、「自然らしさ」に基づくものであつた。それは、当時の文壇が、女性作家を迎えた姿勢と通じている。「女形が散髪¹⁸であ

16 ジュディス・バトラー『ジェンダー・トラブル』序文(1999) 高橋愛訳(『現代思想』2000年12月)、72頁。

17 村山敏勝「わたしは作文を引き裂いた——『ヴィレット』と語る女性の私的領域——」(『現代思想』28巻3号2000年2月)。

18 ここで、女形の存続問題について、南北が重要な点を言及している。過去の女形は、「女性らしさ」を演出することが可能であつた。その理由は、過去の女形は「長袖の着物」と「長髪」という格好をしていたため、「女らしさ」を演出することが比較的容易であつた。それに対して、現代以後の女形は、髪を短く切り、洋服を身に付けるように、洋服姿になつたのである。そのため、身体の「マスキューリン」的

る限り、女優は必要である、しかし技芸は少なくとも今の女形のせめて半分まで進ませた上の事である」¹⁹という考えは、〈女が女を演じる〉ことこそ〈自然〉だと強調する女優論の一つといえる。また、「日本の所謂女形と称して男優が女に扮することは、技芸の多くの点から不自然たるを免がれない」²⁰という発言もあり、女だからこそ〈自然な女〉を演じることができるという認識が形成されつつあったことの証左である。²¹だが、この〈自然な女〉を舞台に演出させるのは、多くの場合、男性であった。1911年9月、『人形の家』が上演されたとき、ノラを演じた松井須磨子は、役作りについて苦心談を次のように語った。

今度演じましたノラも随分苦心いたしました、イハエ苦心と申せば苦心ですが、土肥〔春曙〕先生や中村〔春雨〕先生の御苦心遊ばしたのをそつくり教へていたゞいたですから、私の苦心いたしましたところは極僅少である。²²（下線筆者）

つまり、松井須磨子が演じた「ノラ」は、彼女が造形した「ノラ」というより、男性側がもつめる「ノラ像」といった方が適切であろう。「人形の家」が初演された前年、新社会劇団の『波』に出演した俊子が、花井豊子を演じたのは「中村〔春雨〕さんがこれは男が女の真似をしては到底出来ない役で、是

な部分が多く露出するようになって、人々から女形に対する想像力を奪い取った。したがって、現代の女形の「フェミニン」な「色気」が無くなったとされている。そのため、近代における西洋演劇の輸入によって「本物の女性」である女優が必要とされるようになった。Ayako Kano, *Acting Like a Woman in Modern Japan--Theater, Gender, and Nationalism*, New York: Palgrave, 2001. 24-27 頁。

19 食満南北「女優と女形の価値」(『演芸画報』1912年3月)

20 桑野桃華「女優論」(三芳屋書店、1912年6月)、6-7 頁。

21 「女だから女を演じる、また演じることができる」という言説は、明治時代に入ってから西洋の医学、生命科学などの輸入によって男／女という二元的な認識の形成と深く関わっていると指摘されている。Ayako Kano, *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism*, New York: Palgrave, 2001. 30 頁。

22 松井須磨子「新しき女優の覚悟」(『女子文壇』7 卷 15 号 1911 年 12 月)。

非とも女でなければ出来ぬ役だからと仰しやつて…」²³ということがきっかけであった。つまり、この時期、女優は、〈芸芸〉よりその〈自然な女〉という身体性がもてめられていたのである。また、その「自然である女の身体」のありようを、舞台にどう表現すべきかということは、近代日本の演劇改良運動の課題の一つになっていただけでなく、女優の〈セクシュアリティ〉が過剰なほど注目される要因の一つともなっていた。

女性の新興職業としてもはやされた〈女性作家〉と〈女優〉の場合、男性がもてめている〈女性性〉が、自然にそのセールス・ポイントとなっている。〈女優〉と〈作家〉の両領域を行き来していた田村俊子は、女性作家と女優が絶えず男性側の「ポルノグラフィ的な視線」にさらされ、検視される厳しい現実を、『あきらめ』を通して暴いた。

『あきらめ』のなかで、作家志望である富枝は「自分が東京に踏み留って好きな事をやり度いと思ふ限り、それ等に就いての保護は矢つ張り兄に頼むより他はなかつた、自分は男ではない。若い女である」(『朝日』70 回)と、義兄の緑紫から助力を借りなければ文壇に出ることが到底不可能であることを悟り、文筆で身を立てることを「あきらめ」て岐阜の田舎に帰り、年老いた祖母の面倒を見ることに決める。富枝は、文壇が男性中心に回るという仕組みを知り、また「絶対に世に出るな。甘んじて犠牲になれ」という「賢母良妻」主義に疑問を抱いていたにもかかわらず、その「主義」から完全に脱出できなかった。彼女は、女性の〈セクシュアリティ〉を売り物にすると同然の女性作家としての生き方に打ちのめされたのである。それに対して、女優志望の三輪は、男性原理の文壇と劇壇を逆手に取って操るべき、という考え方の持ち主である。彼女は、憧れる女優オルガ・ネザソール (Olga Nethersole) が「サフォーやカーメンを演じると、餘り妖艶人を魅し過ぎる為、政府から没道德だと云つて興業を差し止められた程」(『朝日』39 回)と語っていた。英国女優オルガ・ネザソールは、1900 年 3 月、ニューヨークでドーデ (Alphonse Daudet) 原作の『サフォー』(*Sapho*) を演じて、一大センセーションを巻き起こした。彼女が扮したファニー (Fanny Le Grande) は、多くの愛人を持つだけでなく、「性の喜び」に耽溺する女性でもある。ファニーが、男性に抱えられながら螺旋状の階段を登るという『サ

23 花房露子「私の扮した女音楽師」(『歌舞伎』第 125 号 1910 年 11 月)。

フォー』第一幕最後のシーンは、物議を醸し裁判沙汰さえ引きおこした。²⁴ 三輪は、〈セクシュアリティ〉の権化と見なされる女優を崇拜し目指したことから、当時の演劇界が女優にもとめていたものが〈女性性〉であることを見抜く目を持つように造型されていた。さらに、自分の性的スキャンダルを利用して洋行を達成したことから、それを逆手に取って、過剰なほど〈女性性〉を演じてみせるしたたかさを持つ女にもされている。

女性作家俊子自身が、過剰的に〈セクシュアリティ〉をさらし〈女〉を演じてみせたことは、『あきらめ』以後のいくつかの訪問記録からわかる。『読売新聞』に連載された「新しい女(その二)」(1912年5月6日)の中で、記者から「よくその性格を現はした」ポーズと写真の撮影を要求されたとき、「え々、そうですね、あたしの心もちが…それは裸体です」と答えた。また、『女の世界』に掲載された「田村俊子女史との会見記」(五尺に足らぬ男、1915年4月)で記者から「アナタはいつか中央公論の人物評で拝見した写真よりズット別嬪ですね」とひやかされていた。自然主義隆盛期の影響とはいえ、当時の文壇の女性作家に対する覗き趣味は、女性作家の作品よりも、むしろ彼女たちの〈容姿〉や〈セクシュアリティ〉に注目することからわかる。俊子が『あきらめ』の三輪と同じように、自らのセールス・ポイントを熟知した上で、過剰なほど〈女〉を演じていたともいえる。当時、公的領域に進出する女性でも、〈女〉を演じる以外に活路がないという現状をほのめかし、この

24 『サフォー』の制作者であり、自らヒロインのファニーを演じていたオルガ・ネザソールは、『サフォー』を上演した際、ニューヨークの婦女団体に訴えられた。その原因は、ヒロイン・ファニーの衣装が「暴露しすぎ」、そして内容が「インモーラル」とされていた。そのため、『サフォー』は打ち切りの運命に直面していた。結局、証拠不足と裁判所が判断し、オルガ・ネザソールは無罪だけでなく、『サフォー』の上演も再開したのである。裁判経過の詳細は *The New York Times* (April 4-7, 1900) を参照。また、Judy Crichton, *America 1900: The Sweeping Story of a Pivotal Year in the Life of the Nation*, New York: Owl Books, 2000. 78-85 頁を参照。「ファニー」像と「New woman」の流行との相関関係について、John Houchin, “Bad Girls, Tough Guys and the Changing of the Guard,” *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*, UK: Cambridge University Press, 2003 を参照。1900年9月『サフォー』が日本に輸入され歌舞伎座で上演されたとき、螺旋状の階段のシーンが同じように大きく話題を呼んでいた。松本伸子『日本の演劇史』演劇出版社、1980年、470-2 頁を参照。

ドメスティック(=家庭=日本国内)・イデオロギーから逃れるために「自分の生活を打ち壊して日本に暫くお別れをした」²⁵原因を、後年次のように吐露した——「男性の持たぬ境地、彼等の知らぬ世界を書くことにばかり一生懸命になつてゐたし[中略]自然頹廢的な女の官能、女の感覚、女の悩み、女の恋愛と云ふやうなものばかりを書いたものである。やがて私の芸術は行詰まつて了つた」。²⁶

4. 植民地と海外へ脱出する願望の探求

—『あきらめ』、『静岡の友』そして『波』の女性像をめぐる—

『あきらめ』においては富江対三輪、「静岡の友」においては〈静岡の友〉対Kさん、そして『波』においては伯爵夫人の百合子対女音楽家の花井豊子という二項対立が、ドメスティック・イデオロギーが規定する〈女性〉というジェンダー・ロールを受け入れるか否かを基に構築されている。〈家庭＝私的領域〉を選択するヒロインたちは、自分の選択を「敗北」として受け止めるが、女学校時代の理想を堅持し、自分のキャリアを築き上げ、つまり〈社会＝公的領域〉に参入することを選択するヒロインたちは、結婚して「家庭の女」になる女友達を「同化された」²⁷として斥ける。この女性たちはみな、「賢母良妻」のなり損ない、いわゆるドメスティック・イデオロギーからの逸脱者でもある。彼女たちは、俊子の作品のなかでは脇役でありながら、常にヒロインからの羨望を受けている。『あきらめ』の主人公の富枝は、自分の性的スキャンダルを逆手に取って洋行の費用を獲得した三輪が、「遠く離れて了」い、「自分と対ひ合つた敵陣の中へ」立つことで、自分が裏切

25 佐藤俊子「一とつの夢——或る若きプロレタリア婦人作家におくる——」(『文芸春秋』第14巻第6巻1936年6月)、265頁。

26 従来の伝記研究によると、俊子のバンクーバー行は、愛人の鈴木悦の後を追いかけて、ダブル不倫という困境から逃れようとしたといわれている。しかし、当時の鈴木悦の日記と文章、そして、俊子がこの「逃避行」を回顧して書いたエッセーを読めば、決して単純に「駆け落ち」を目的とする「逃避行」ではないことがわかる。佐藤俊子「一とつの夢——或る若きプロレタリア婦人作家におくる——」(『文芸春秋』第14巻第6巻1936年6月)を参照。

27 「静岡の友」でKさんは、〈静岡の友〉が「芸者のような風」になっていて、「エツチ[注:夫]に同化された」と批判している。

られたような気がするその一方で、「今度の記事を好い口実に位置も名もない婦女の身で欧米へ飛ぶ幸福を作った三輪」に羨望のまなざしを向ける。さらに、「何か西洋で名声を人气的に掴んだ三輪が、大評判で日本から迎へられる時の有様まで」を想像し、エールを送っている。

「静岡の友」の中で、女学生時代の理想を貫き、独立生活を保っていたKさんからすれば、女学校の「才媛たち」が結婚した以後の姿は〈惨め〉きわまりないとしかいえない。とはいえ、Kさんは、「何か日本が厭になつて殖民地生活がし度い、南米へ行くと云つて騒いでゐる人」でもある。一見、Kさんが、公的領域に参与していたように見えても、その「何か日本が厭になつて殖民地生活がし度い、南米へ行くと」という海外への脱出願望は、彼女が〈女性性のジェンダー〉を絶えず強要されていると感じていたことを示している。

『波』の音楽家・花井豊子は、学校時代のライバル・百合子が伯爵家に嫁ぐのを見たときに、百合子は「勝利者」であるとさえ思ったが、豊子は、その後、外国留学してキャリア上の「勝利者」になり得た。ここで注目すべきなのは、「玉の輿」に乗った百合子を見て、豊子がみずからの敗北を悟ってしまったことである。しかし、のちに豊子は、独身を貫くことを決意し、洋行することによって自分の劣性を挽回することになる。このこと自体が、〈私的領域＝賢母良妻〉という役を脱しようとするなら、つまり〈女性性のジェンダー〉の重圧から解放されようとするなら、海外へ脱出しなければならないという、女性の置かれた苦境を表している。

1910年代に田村俊子が演じた「女」、そして描いた「女」の多くは、〈家庭＝私的領域〉と〈社会＝公的領域〉とのはざまで揺らぎ、自分の居場所を絶えず探し求めている。実際に、俊子以前の女性たち、とくに女学生出身者が、日本社会に自分たちの居場所をなかなか見いだせずにいたとき、その中から、まなざしを海外へ向ける者が現れた。女性作家のなかで、いち早くその洋行願望を示したのは木村曙である。²⁸その代表作『婦女の

28 木村曙(1873年[一説に1874年]3月3日-1890年10月23日)の十六才の作品である。彼女が東京高等女学校に在学したとき、「織物や刺繍をに改良を加えて輸出すれば国益ともなり、女子江の内職ともなるのではないか」とこの夢を実現するため、留学を望んでいたが、父親はこれを許せなかった。また、帝大法科学生から求婚されたが、父親が決められた相手に結婚させられ、夫の不品行のため、

鑑』(『読売新聞』1889年1月3日-2月28日)は、主人公の秀子が、英国に渡ってケンブリッジ大学の女子部に入学し、卒業後、さらにアメリカに渡り、工場で技術修得を果たし、帰国後に「貧民を救助する為」の朝夕の給食、労働者の子どもの保育・教育などの福祉的な施設を構えた工場を経営していたという物語である。この作品は、「女性が家父長制の中で反目し、対立するプロットを越えて、友愛連帯によって夢を実現していく少女群像を描いた彼女たちの物語となっている。[中略]近代の女の夢を高く掲げた近代出発期の代表作の一つといえるだろう」²⁹と評されている。木村曙のように、1890年代に、近代日本の外の外国を、「女の自分たちの夢」を実現するための場として考える女性がいたのである。

1890年代に高まりを見せた渡米熱に応じるように、渡米奨励団体・力行会の渡米クラブが設立された。これは、もともと渡米者のために、全ての紹介と便利の提供を目的として創立されたが、「今は反つて女性の手によりて成立」³⁰されるほど、海外へ渡航する女性の増加が目立っていた。1910年代、中国の政治情勢の変化にしたがい、「一生不嫁の決心を以て献身的に支那の女子教育に尽くす」³¹という女学生が続出していた。以上の時代の流れを見れば、女子学生(出身者)は、つまり〈女性性〉のジェンダー・ロールを強要されることのない、「女自分の夢」を叶えることのできる「土地」を海外に求めようとしており、その「ドメスティック・イデオロギー」からの脱出を願う動きは、既に近代日本の早い時期に萌芽していたことがわかる。田村俊子が、女性作家として出発して間もない1910年代頃にした作品では、ヒロインより脇役の女性たちに海外願望は見られたが、こうした動きは、前述したような流れに位置づければよいだろう。

早々と離婚した。のちに父親が経営する牛鍋屋「いろは」の帳場に座りながら、自分の夢を託した『婦女の鑑』を創作した。のちに流行性感冒で結核性腹膜炎によって十八才という短い生涯を閉じた。渡邊澄子「木村曙『婦女の鑑』を読む」(『日本文学』47巻1号、1998年1月)を参照。

29 北田幸恵「明治女性作家の書く行為とその意味」『新日本古典文学大系 明治編』23巻 月報6(岩波書店、2002年3月)。

30 「時事」『女学雑誌』520号、(1903年8月25日)

31 渋川玄耳(柳次郎)「支那行き女教師」『閑耳目』(1908年5月)

5. おわりに

日本が、近代的な国民国家として構築されていく過程において、ドメスティック・イデオロギーの下で、女性に許されていたのは、絶対的な〈女性性〉のジェンダー・ロールであった。当時は、〈家庭＝私的領域〉だけでなく、〈社会＝公的領域〉においても、〈女〉以外の役割が存在し得なかったのである。これは、女性の新興職業であった〈作家〉と〈女優〉が、前述した〈女性性〉を求められたことから明らかである。女性作家としての俊子は、「賢母良妻」という役割を拒否していたが、そのことは、その作品世界に色濃く反映されている。事実、彼女は、「私の生活は自由である、然しそれと同時に私の生活は無秩序である。〔中略〕妻らしい女性が家庭を整理して行くのでない以上、秩序或る生活は到底営めないに定つてゐる」³²という「悪妻的」な女性作家を演じ、男性に支配される当時の文壇に自らの姿を見せつけてきた。彼女のこの行動は、女性が〈家庭＝私的領域〉から逸脱すると、必ず「賢母良妻」失格というレッテルが貼られてしまう当時の現実に、反旗を翻すようなものである。当時の女性たちは、〈私的領域＝家庭〉と〈公的領域＝社会〉のどちらの領域においても、〈女性性〉というジェンダーから逃れることができずにいた。これは、当時の女性たちにとっては、閉塞状況ともいえるものであり、俊子の作品にも、これが端的に映し出されている。この状況に対して、俊子は、「男性でも女性でもない一種怪偉なものがこの世の中に飛びだしてきて、さうして男性と女性との間を永遠に割いてしまつたらどんなに面白かろう」³³と、男／女ジェンダーの絶対的な境界に疑問を投げかけた。このジェンダーから逃れるためにはどうすればよいか。俊子の作品に登場する〈書く女〉と〈演じる女〉は、海外へまなざしを向けるが、その姿こそ、俊子自身が求めていたものだったのではないだろうか。バンクーバー時代の俊子は、女性解放運動により積極的に関与していた。そのため、俊子が〈ドメスティック・イデオロギー〉との格闘は、依然として続けていた。

32 田村俊子「簾の蔭から」(『女学世界』1912年8月)、22頁。

33 同前、25頁。