

『みだれ髪』 — 女性身体とジェンダー —

“MIDAREGAMI” : The Female Body and Gender

江種 満子

『みだれ髪』の女性身体の表現を、ジェンダーの文化史と交錯させながら考察する。

知られているように、明治維新後の政府は、日本人の身体を近代的に改造することを喫緊の国策とした。にもかかわらず、少なくとも明治34年の『みだれ髪』刊行までの日本人の身体感（観）は、幾重にも錯綜している。その典型例が「裸体」の解釈にみられるだろう。たとえば日本人の日常のなかで広く生きられていた裸体の生活、それを取締る対象として禁止条例を施行した権力の立場、さらには、そのような取り締まりを受けつつも抵抗した美術や文学などの表現領域の裸体観がある。これら三者はそれぞれに対立しあっているが、しかも立場が近代的になればなるほど女性に抑圧的になる、という面が新たに加わる。

このような裸体言説のなかでの『みだれ髪』は、女性のヌード画を重要な争点とした『明星』の美意識や、島崎藤村・薄田泣菫らの女装恋愛詩の身体表象などを敏感に内面化しながらも、それらの男性表現者たちの一様に女性抑圧的な視線を破り得た、まさに前衛短歌だったのだと言える。

キーワード：女性・身体・ジェンダー・裸体画・恋愛詩

はじめに

与謝野晶子の第一歌集『みだれ髪』は、明治34(1901)年8月、鳳晶子の名で、東京新詩社から刊行された。晶子23歳である。文学革新をうたった東京新詩社は、与謝野鉄幹を編集主幹とする『明星』(明33・4~41・11、1900~1908)に拠っていたが、『明星』は、当時西洋美術の移植の最先端にあった黒田清輝らの白馬会(明治29設立)と連携し、「文学美術雑誌」

と銘打った編集方針に大きな特徴があった。そのような『明星』が、最も早い時期に生み出した最大の成果が『みだれ髪』である。

白馬会と『明星』グループとの共同戦線は、『みだれ髪』の装丁や意匠のうえに雄弁に語られていて、今なお眺めるものを飽きさせない。縦長版の、掌に載るほどの小体な造本は、黒田門下の藤島武二が担当し、表紙絵にアール・ヌーヴォーの図柄が紙幅をあふれる勢いで描かれ、さらに扉絵と挿絵七葉を加えている。藤島はある意味では、『みだれ髪』というテキスト形成に図像面から参加していることになるだろう。『みだれ髪』の最初の読者としての自身の解釈を、絵によって藤島は表現しているのだが、歌集のなかのこれらの絵の存在は、ささやかではあっても『みだれ髪』に対する読者一般の読みを方向づけてしまう、そんな役割もとうぜん果たさずである。

もしここで、このような歌集の受容過程に照準を合わせようというのであれば、挿絵と短歌との交渉を厳密に検討しなければならないことになる。しかし本稿のねらいはむしろその手前の段階にあり、むしろそれらの交渉を生み出す土壌となった同時代のジェンダーの言説の仕組みへと向けられている。美術と文学との連携を生み出す同時代の言説の仕組みを、身体の近代化戦略、とりわけ女性身体の近代的表象の戦略性を、ジェンダーの戦略性として捉え返してみるところにある。

具体的には、絵画領域での裸体画論争、文学界での島崎藤村・薄田泣菫・河井醉茗らの誘惑に充ちた恋愛詩の登場、教育界での女子高等教育推進を訴える発言に内在する政治的な仕組みなどが問題になる。『みだれ髪』を取り巻くこれらの諸言説は、女性という身体存在に対して、近代的な見方感じ方へと解纜を促しつつ、しかしけっして一定の枠組みの外には出させないという、鉛と鞭の巧妙なジェンダー・ポリティックスを共有していた。

このようなコンテキストのなかで『みだれ髪』を読んでみる、ということが本稿のねらいである。

最初に書いたように、『みだれ髪』は1901年に世に出ている。文字通り

日本の20世紀の開幕を、女性自身の声として、もっとも鮮やかに告げた言葉にほかならない。なかでも『みだれ髪』が女性身体をうたうときのイメージの立ち上げ方のなかに、その響きをはっきり聞くことができる。晶子の第1歌集は、この時代の錯綜する性の言説に、自ら積極的に敏感にかみ合いながら、けれども決して消されることのない新しい女性の言葉を刻むことに成功している。

刊行からほぼ100年近くたって読み直す『みだれ髪』は、そのような読者自身のジェンダーの視点を通すことによって、新しい相貌を見せてくれるだろう。

☆『みだれ髪』の女性身体(一) — 裸体をめぐる言説のなかで —

歌集の全399首のなかで、女性身体を直接表現した部位は、「うなじ」「肌」「口／唇」「髪」「乳房」「手」「足」「爪先」「肩」「胸」「瞳」などである。そして大切なことだが、それらは女性身体ではあるけれども、ほとんど例外なく、母としての女性の身体とは無縁である。子を産んで母になり、性を超越した／させられた母性としての女ではなく、男性に恋をする異性愛の身体に限られている。女性を良妻賢母として育成することを国家的な指導理念としたこの時代に、女性自身が自分の存在を異性愛的な性的身体として、初めて前景化してみせた企てだった。

とりわけ、表現として果敢な冒険がおこなわれたのは、恋する女性の「乳房」「肌」「口／唇」であり、次いでやや伝統の域につながるものだが、「髪」がある。たとえば次のような身体歌の一群は、うら若い女性歌人がハシタナクモ同性のセクシャルな身体部位を口にしたという理由も加わって、ほとんどスキャンダルにほかならなかった。

夜の帳にささめき尽きし星の今を下界の人の鬢のほつれよ
やは肌のあつき血汐にふれも見でさびしからずや道を説く君
みだれごちまどひごちぞ頼なる百合ふむ神に乳おほひあへず
乳ぶさおさへ神秘のとばりそとけりぬこなる花の紅ぞ濃き

春みじかし何に不滅の命ぞとちからある乳を手にさぐらせぬ

病みませるうなじに織きかいな捲きて熱にかはける御口を吸はむ

晶子の所属する『明星』には、晶子の支持者上田敏が試みる当惑気味な手探りの解釈が載せられる(注1)一方で、非難側からの、破廉恥低俗と嫌悪する悪評も掲載される。悪評は『明星』が載せるくらいだから、他誌でも当然にぎわっている(注2)。『明星』が依頼した佐々醒雪の感想は、『みだれ髪』以外の歌も含めて晶子を批判した代表的な意見として、参考になる。

(前略)鳳女史の歌の甚だしくセンチメンタルなることに、其所謂詩的恋愛の頗る肉欲的な面影の、動もすれば詩人浄化の筆を流すものあるを恐るゝは、(中略)。

「うなじだく人つらからぬ此の夕星は小さき空のものなり」「春みじかし何に不滅の命ぞと力ある乳を手にさぐらせぬ」「血でもゆるかさん一夜の夢の宿春を行く人神おとしめな」「あらざりきそは後の人のつぶやきし我にはとはの美しの夢」これ等を初めとして、勿論句法の斬新なるは認め居候へども、必竟は肉の声と断ぜざるべからざるもの尠なからぬを認め候。(中略)。小生は白状せざるを得ず、小生の胸のかき乱されしは確かに獣類伝来の汚血の通へる心臓が恥かしくも波立つが為に候ひしことを。

(「明星の歌に就て」、『明星』明34・11)

これらから、いかに当時の読者が『みだれ髪』に翻弄され、冷静に解説することができなかつたかが推測できる。けれども晶子と同年齢の有島武郎は、一年半後の日記に次のような感想を記して注目される。

朝夙起セシ時『みだれ髪』ヲ読み。余ハ到底此思想中ノ人タル事能ハズ。然リ余ハ多クノ点ニ於テ此思想家ノ如ク放縱ニシテ自我的ナル事能ハズ。余ハ此思想ノ上ニ余ノ行為ヲ置ク事能ハズ。彼女ノ云フ所ハ余ニ取りテハ一面ヨリハ異邦人ノ声ナリ。シカモ「感ズル」ト云フ方面ヨリスル時ハ、余ハ彼女ニ於テ少ナカラザル感興ヲ受ク。彼女ノ思想ハ余ガ専門的研究ノ参考書ナリ。余ハ彼女ヲ以テ余ガ経行ノ伴侶

トナス事能ハズ。而カモ余ガ苦旅ノ途上時ニ彼女ト相遇フ時彼女ノ振冠リタル乱髪ノ中ニ云フベカザル清純深奥ノ姿アルヲ認メテ、茲ニ「新シキ者」ヲ拾ヒ得タルノ感ナクンバアラズ。首ヲ挙ゲテ四方ヲ見レバ凡テノモノ皆古シ。此時ニ当タリテ「新シキ者」何ゾ尊キ。

(有島武郎日記『観想録』明36・4・8)

5ヵ月後にアメリカへの留学を控えていたこのキリスト教徒の青年は、自身の霊肉相克の現況から『みだれ髪』をひどく敬遠しつつも、ほんとうは心底から惹きつけられている。だからこそ、この感受性の持ち主は、それから八年後、『みだれ髪』の時代を想起しながら、その時代を生きた一人の若い女性を「或る女のグリンプス」(明44・1~大2・3、1911~1913、『或る女』前編(大8、1919)の前身)のヒロインとして構想してみようとしたのだ(注3)。

ともあれ、女性身体を性的な身体として表象した晶子のこれらの歌は、熱狂的なグループ内部の支持によって守られてはいたものの、困惑・敬遠・嫌悪がもう一方の受容形態だったことは明らかである。現代から見ると笑ってしまうような現象なのだが、しかし『みだれ髪』がそのような過激な賛否の対立を招き寄せる焦点として躍り出た背景には、絵画領域で長年争われてきた裸体画論争を典型とするような、明治維新後の近代化政策の一環としての、国民の身体および身体意識の近代化政策の推進が深くかかわっている。

日本の近代絵画が裸体画取り締まりとの攻防を重ねてきたことは、近代絵画史上の代表的なトピックになってい



図1 『国民之友』37号 明22年1月
複製版(明治文献資料刊行会)による。

る。山田美妙の小説『蝴蝶』（『国民之友』明22、1889）の挿絵（図1）が原因となった『国民之友』発売禁止を始めとし、黒田清輝のヌードの展覧をめぐる禁止や腰巻き事件^(注4)と称する騒ぎがあった。

渡辺省亭による『蝴蝶』の挿絵は、掲載誌上にあえて斬新さを自負する言葉が添えてあるのだが、じつは彼の師の菊池容斎が幕末に描いたのと同じ構図を繰り返したに過ぎなかったことが、美術史研究者佐藤道信によって明らかにされている^(注5)。けれども、このことは、言葉や記号の意味を解釈する権利を独占することが、時代を支配する政治権力の本質であることを語る格好の例だろう。かつて美德を含意した構図が、ある日突然、風俗壊乱(扇情的)の記号へと読み替えられる。

だが黒田の方は『蝴蝶』事件とは異なり、明快な確信犯として裸体画取り締まりに執拗に抵抗し続ける。彼は、西洋の近代美術の一大ジャンルとしてすでに確立していたヌード——新しい芸術美として特権化された身体美の表象——を、日本にはまだない芸術美として移植することを、自身の使命と確信していた。

この事情を明治の維新まで溯ると、明治政府や関連の諸権力は、近代化(欧米化)を追求する手段として、次々に「達」なるものを出したが、それらのなかで明治4年に裸体禁止令を出し、明治5年には、風俗・交通・衛生などの日常的な衣食住にかかわる総合的な刑罰法として、東京府が「違式註違条例」(11月)を施行し、つづいてそれが順次全国規模に広められる。それらはすべて禁令ばかりであり、日本人が毎日の生活のなかで当たり前のこととして繰り返してきた生活習慣を、まったく別の生活理念によって強制的に組み替えさせようというものだった。人間に最も深く根付いているなげない日々の身体の処し方を、一変して近代化(画一化、機能化、清潔化、生産化)しようというものだが、そのなかの条項の一つに裸体禁止が入っている^(注6)。

違式罪目二十二条には、「裸体(スハダカ)又は袒裼(カタヌギ)シ、或ハ股脛(モモハギ)ヲ露ハシ醜<ミニクキ>体ヲナス者」を罰するとある。

知られているように、幕末—明治に來日した欧米人たちは、日本人の日常的な裸体の生活習慣にまず驚いた。たとえば、明治10年になって東京帝国大学の教授として來日したモースの、絵入りの滞日日記『日本その日その日』^(註7)を開くと、その第一日目冒頭には、「日本人を最初に見た時から書き始めよう」とあり、真っ先にその名誉にあずかるのは、乗ってきた船から横浜港までの間を渡してくれた小舟のこぎ手たちである。彼らは「犢鼻褌だけを身につけた三人の日本人」だったとある。モースが目と心に留めた最初の日本人は、かれら裸の男たちだった。そのあとも、絵の巧かったモースは、日本人の人柄を努めて誉め上げるようにしながら、しかし相当の確率をもって、行くところ行くところ、裸体・半裸体の男女の姿をスケッチし、文字に記す。モースにとっては、それほどに日本人庶民の裸体の生活習俗が印象的だったのであり、異文化と映ったのだ。モースの視線がオリエンタリズムかどうかはさておき、キリスト教文化の見地からは裸体は奇異な文化で、未開あるいは性的な開放性の徴と解されやすかったということだ。

モースの來日は「違式註違条例」からすでに5年たったのだが、罰のある禁令にもかかわらず、日本人の裸体の風習は根強く残っている。政治の指導者たちは、軍隊に、学校に、市民生活に、富国強兵の国家目標に向け欧米並の身体文化を育成すべく「体育」に努め、立法措置をとるが、日常生活のなかの習慣化された身体感覚は変えにくい。和服に“尻はしより”の身ごなしは、とうてい消し去ることはできないだろう。



図2 続『ビゴー日本素描集』(岩波文庫)による『ショッキング・オ・ジャポン』(明治28年)

したがって、裸体をめぐっては、日本人庶民の日常的な生活感覚と、権力が目指す新しい身体秩序の枠組みと、西洋美術から移植しようとする新しい身体の美学とが、明治初期中期を通じて衝突しないはずがない。しかもそうした基準の混乱が一人の人間の意識のなかにさえあることを、ピゴアのポンチ絵(図2)は、黒田の「朝妝」(明26、1893)(図3)の展覧禁止をめぐる騒ぎをスケッチしながら、意地悪く風刺している。民衆は、自身は裸に親しんでいるにもかかわらず、見慣れない非日常の、美的観念の表象であるヌードの絵を見るときには、権力の倫理・美の基準を早くも鵜呑みにし、権力の言説に同調した反応を示している。



図4 復刻版『明星』(臨川書店)による。

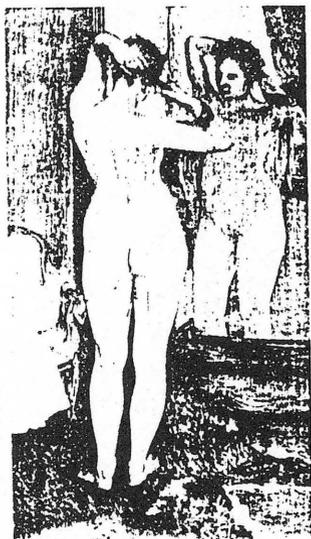


図3 日本近代絵画全集『黒田清輝』(講談社)による

ポンチ絵の尻はしよりの女性がふくらはぎやももを露出するのは、たんに身のこなしの便宜のためであり、彼女の裸の部分と西洋的な美学の、女性身体の脚線や肌の美などを愛でるヌード画の観念との接点は、彼女にはまるで意識されていない。

このような、庶民、権力、表現者それぞれの身体感覚・身体言説が対立し、錯綜するなかでの『みだれ髪』の誕生だった。

しかも『明星』は、『みだれ

髪』が成立する過程と歩調を合わせるかのように、西洋のヌードを何回にもわたって紹介し、冊子形式移行後の表紙絵第1号を一条成美のヌードでデモンストレーションする(明33・9)(図4)。それから晶子の「やわ肌の」(明33・10)を載せ、直後の『明星』8号(明33・11)では正面からのヌード画2枚(彫刻の写真版を一条成美が線描したもの)(図5、6)を出して発売禁止の処分を受ける。その禁止を不満とし、黒田と同様に確信犯的に裸体論争の渦中に参入することになる。

ある意味では、鳳晶子は山川登美子とともに、この時代の熱い争点としての女性ヌードに触発されつつ歌口を開いた。しかし『明星』の展開に細かく注目してみれば、じつはそこにはこの逆の関係も発生していたふしがある。つまり一条の表紙絵の構図自体が、あの静謐な作歌を特徴とするはずの山川登美子の情熱的な歌に、逆に触発された形跡さえうかがえるのだ(注8)。

新星の露のほへる百合の花を胸におしあてて歌おもふ君(初出『明星』3号、明33・6)

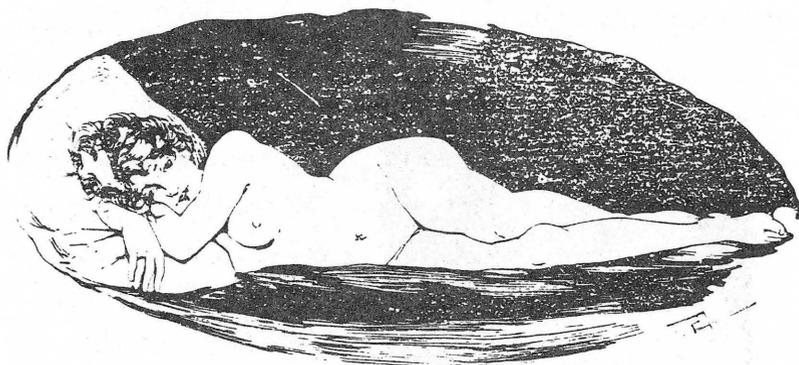


図5 明星8号(明治33年11月)
Heizoy Karl August von Weimar.

君よ手をあてても見ませこの胸にくしき響きのあるは何なる(初出『明星』4号、明33・7)(注10)

知るや君百合の露ふく夕かぜは神のみこゑを花につたへぬ(初出『明星』4号、明33・7)

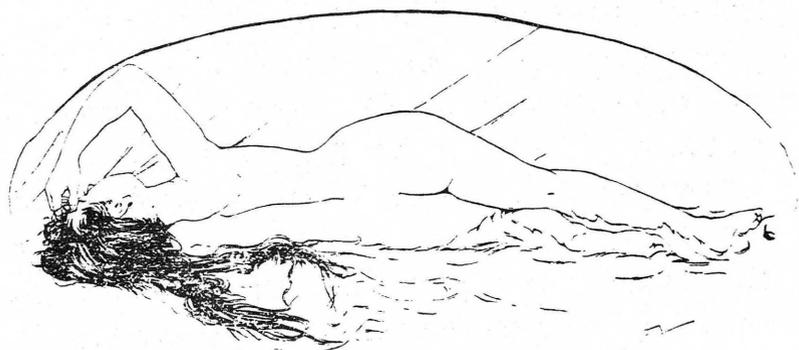


図6 明星8号(明治33年11月)
Jahann Wolfgang Goethe.

野に出でて小百合の露を吸ひてみぬかれし血の気の胸に湧くやと(初出『明星』5号明33・8)

これらの登美子の歌の後で、『明星』は前述の一条成美の新しい表紙に変わるのだ。登美子の百合の歌は、恋する乙女の心を百合の清楚な香りに託し、登美子の歌い方を情熱と抑制の個性として提示しているけれども、これらは「君よ手を」のような、登美子にこのような挑発的な歌があったかと驚かれるような歌と輻湊し、百合に自己を同一化しつつ熱い胸の鼓動に「君」触れてみよ、と呼びかける魅惑する乙女の姿に収斂する。その時表紙絵を考案中だった一条成美は、『明星』の推進者とともに魅了されていた裸体画のモチーフのなかへ、間違いなくこのような登美子の世界を流し込んでいた。

そして一条の表紙が現れると、今度は晶子が、彼女を一躍有名にした開放的な歌で応じる。

ゆあみして泉を出でしわがはだにふるるはつらき人の世のきぬ(初出『明星』7号、明33・10)

やわ肌のあつき血しほにふれも見でさびしからずや道を説く君(初出『明星』7号、明33・10)

前の歌は、『明星』がこれまでに紹介してきた水浴のヌード画にまちが

いなく触発されている。また「やわ肌の」は、晶子が愛読した薄田泣菫の『暮笛集』（明32・11）のそこここから、「和肌」に「指をさは」（る）とか「潮うしほに似たる胸の気」とかの言葉を借りている（注9）が、これらのヌード画や表紙絵、先行詩人の詩語などを晶子が一つにつなぐとき、男性たちがだれも想像しなかったような、裸の女性の姿態が飛び出してくるのだ。

『明星』の裸体画キャンペーンは、この堺在住の女性に最大の享受者を得て、挑発の歌口をひらかせることになった。対するに、一条の表紙絵を触発したはずの登美子の方は、反対にこの表紙絵をなぞるように自己完結していく。晶子を好まなかった折口信夫が、女歌の最高傑作と絶賛するのがその時の登美子の歌だ。

髪ながき少女とうまれしろ百合に額は伏せつつ君をこそ思へ（注11）

晶子、登美子、一条成美による一連の美的感染の過程は、男女それぞれが対話をしながら、共同して女性身体の表象を開いていくダイナミックスを伝えている。このようにヌードをめぐる男女間の、送り手と受け手とが相互に転位しあう創造的な交渉は、きわめて珍しい出来事だ。

ところで、近年の美術史領域のフェミニストたちは、欧米の絵画の一大ジャンルを占めるヌードが、ほとんど男性画家が女性の裸体を描くことを意味していた事実を問題にしている（注12）。けれども日本のヌード絵画の女性偏向はもっと徹底している。ヌードのジャンルは、美という錦の御旗を掲げながら、女性だけを裸体にし、女性を身ぐるみ剥いでモデルにし、男性の視線に一方的にさらされる関係に置いている（注13）。もちろん、黒田清輝らの裸体画も、雑誌『明星』が企てた西洋のヌード紹介も、同誌が男性論客たちによって展開した裸体美学も、ヌードとは女性のことだという前提だった。

ところがヌードをめぐる『明星』発禁事件を背景にした鉄幹との恋愛の渦中で、晶子は女性という自己の身体を、同時代のさまざまなジャンルに触発され、その表現方法を借用し、模倣しつつ表現した。けれどもそのことは、それらの男性による女性身体像を対象化し、〈見られる〉女性身体

を<生きる>女の身体として主体化する行為にはかならなかった。男性たちが神話化する女性の美的な身体表象に対して、女性という性的身体を自ら生きる立場から、男たちの表象する神話的女性美のフレームに、女の生命と主体を充溢させ、そのことによって男たちの抱く女性美のフレームを脅かした。佐々醒雪が困惑したように多くの読者はその勢いにたじろいだのだ。

☆『みだれ髪』の女性身体(二)——恋愛詩のジェンダー戦略のなかで

紅野謙介は、藤村の『若菜集』冒頭を占める女装詩が、当時の女子教育政策と同様に、女性を「目覚めさせながら管理する」という男性中心のイデオロギーと共謀関係にあったと指摘し、「藤村ばりの新体詩にはじまり、やがて短歌に移行した」晶子をどう見るか、と重要な問いかけをしている(註14)。藤村のみならず先に触れた泣菫の恋愛詩もまた、女性が抱く恋の情熱(憂悶)を性的な身体表象に焦点化しているが、しかしそこでの女たちは、誰も生きながら恋を遂げることはできず、だれもが壁に閉じ込められて挫折している。

これらの男性詩人たちは、フィクションの中の女性に自己を転移しつつ、男としての恋愛願望を女性に代理表象させながら自身は安全圏に身を潜めるが、しかし女性との一体化はそこまで止まる。彼らはたとえフィクションの次元であっても、女性主導の行動が成功する結末は、男性の主導性の自負に抵触し、そのような構想を展開するコードを想像することができなかった。

藤村の「おくめ」を例にとってみよう。

おくめ

—
こひしまゝに家を出で
こゝの岸よりかの岸へ
越えましものと来て見れば

—
こひには親も捨てはてゝ
やむよしもなき胸の火や
鬢の毛を吹く河風よ

千鳥鳴くなり夕まぐれ

三

河波暗く瀬を早み
流れて巖に砕くるも
君を思へば絶間なき
恋の^{ほのほ}火炎に乾くべし

五

しりたまはずやわがこひは
花鳥の絵にはあらじかし
空^{かどみ}鏡^{かたち}の印象砂の文字
梢の風の音にあらじ

七

恋は吾身の社にて
君は社の神なれば
君の祭壇^{つくさ}の上ならで
なににいのちを捧げまし

九

心のみかは手も足も
吾身はすべて火炎なり
思ひ乱れて嗚呼恋の
千筋の髪^ゝの波に流るゝ

せめてあはれと思へかし

四

きのふの雨の小休なく
水^{みかき}嵩や高くまさるとも
よひ—になくわがこひの
涙の滝におよばじな

六

しりたまはずやわがこひは
雄々しき君の手に触れて
嗚呼口紅をその口に
君にうつさでやむべきや

八

砕かば砕け河波よ
われに命はあるものを
河波高く泳ぎ行き
ひとりの神にこがれなむ

島崎藤村『若菜集』(明治30年)(藤村全集第一巻、筑摩書房)

雨の中、水嵩が増した濁流を泳ぐ最終連は、全身炎となったおくめを「千筋の髪^ゝの波に流るゝ」と締めくくり、河水に流れる乱れ髪がさらに炎の女のイメージをかき立てる。そんなゴシック風の絵を一枚残して、詩は終わっているが、じつはこの詩の構成には、初めから、女の情熱は死をもたらす、実らない、というコードが周到にめぐらされているのを、読者は見落とすべきではない。最終連の描くような、濁流に流される女の身体や

乱れる黒髪^の図に酔うのは、女性を額縁の中の美しい絵として封じ、生き延びることを約束されない他者として一方的に眺めるだけの、男性作者の無意識の戦略に共謀することである。

しかし先に引用した身体歌群で代表されるような『みだれ髪』は、これらの女装した男性詩人たちのジェンダー戦略を一気に突き抜けている。藤村の「おくめ」や、先述した泣菫の「村娘」「尻が紅」をみれば、これらの詩人への晶子の短歌の癒着度は一目瞭然だが、それはけっして単純な影響関係に止まるものではない。ここにはさまざまな点で、男性中心のイデオロギーに対する逆転と解体が仕掛けられている。

まず、男性詩人たちが「女」なるものとして憧憬したイメージの、その最先端としてのヌード的な身体が、いかに男性にとって魅力と魔力であるかを知る。同時に、そのイメージを女自身のものとして取り込みながら、そこにたっぷりと女の生命を吹き込んでいる。女性歌人としての晶子は、男性によって他者化されていた女性身体を、男性に向き合う主体として立ち上がらせる。ここでもまた、一条成美の『明星』の表紙絵を模倣しつつも、自身の歌う主体の力をもってそこから逸出していくのと同通した、晶子独特の言説の力学が働いている。

『みだれ髪』冒頭歌の、「下界の人の鬢のほつれ」にせよ、「やは肌のあつき血汐」にせよ、「ちからある乳^ちを手^ちにさぐらせぬ」にせよ、それらの身体の部位は、かつて男性詩人の欲望の視線にさらされ、切り貼りされた身体にすぎなかったものを、全体性をもって生きる身体へと逆転し、男性に向けてためらうことなく働きかける身体として奪い返している。「鬢のほつれ」には快樂の充足の証言があり、「乳ぶさおさへ神秘のとばりそとけりぬ」には快樂の自覚に立った肯定があり、同じく「ちからある乳^ちを手^ちにさぐらせぬ」には女性の身体の潜勢力への謳歌がある。「やは肌」は「さびしからずや道を説く君」と男性に揺さぶりをかける。どれも性としての女性身体を、女性自身が快樂することを肯定した言葉ばかりだ。

☆『みだれ髪』の女性身体(三) ——女子高等教育の転換点で——

『みだれ髪』の活力は、その時代の女子教育の急旋回のなかでいっそう際立っている。明治20年代末には女子教育の不振が国家的な危機感をもって警告され^(注15)、その世論によって各種の高等専門学校が誕生したのだが、『みだれ髪』もやはりこの女子教育上昇期のなかから生まれたことにはまちがいない。与謝野晶子の女性としての自己肯定の積極さは、このような女子教育推進の気運なくしては形成されなかつただろう。もちろんこの気運の中心理念が、良妻賢母の枠組みを繰り返して強調したことは言うまでもないが、明治34年(1901)の日本女子大学校開設を境として、女子教育の言論界は急速に「鞭」を振り上げ、抑圧のプロパガンダを強化する^(注16)。『みだれ髪』はそのような抑圧強化の境界期に登場し、良妻賢母というだけに付属する存在としての女性ではなく、女性自身の身体価値を自覚した言説を、ためらいなく繰り返すことに成功した。

おわりに

すでに述べたように、裸体画論争は、美術と倫理と慣習との位相が錯綜したまま、日本人の身体観が分裂していることを物語る現象だった。日常的な裸体許容の生活感覚に対して、洋服文化とともに新しく呼び込まれたキリスト教的な性規範の枠組みおよび美的概念の枠組みは、日本人の身体イメージに新しい混乱をもたらしたが、『みだれ髪』は、このような状況のなかから女性自身が女性身体を発見した歌だった。

『みだれ髪』の身体イメージは、近代美術のヌードに触れ、近代恋愛詩に心酔し、しかも日本に伝統的だった裸体(はだか)の身体感覚と無関係とは思えないような野太さがある。また、たしかに西洋の近代絵画が追求する理念的な美としてのヌードの枠組についても、多くの関連性を指摘できないわけではない。ポッティチェルリのヴィーナスやミロのヴィーナスの姿がちらつかないわけではない。けれどもそれらのヌードの西洋近代の美の枠からも、『みだれ髪』の女性身体ははみ出している。一言で言うなら、

男性の視線に封じこめられた身体ではないということだ。

繰り返すが、おそらくその秘密は、かつて絵としてであれ言葉としてであれ女性自身の手では描かれたことのない、生きる主体としての女性身体を創出する目が、ここに働いているからではないか。一つの時代のものでしかない風俗法を超え、また男たちが表象してきた女性ヌードの美的フレームを学習しつつ自家葉籠中のものとし、のみならずそのフレームを逸出する女性の裸身の表現を通して、これまで見つめる側だった男性を見られる側に逆転することが可能になった。女性自身による女性身体の表現があり得るとしたら、そのような男性の支配的な視線に対して、具体的な力関係を戦わず場を措いては望み得ないだろう。つまり、純粋に女だけの力による表現の場が可能だと信じるのは、男たちが紡いできた女性神話に重ねて、もう一つ女性神話を捏造することなのだ。

『みだれ髪』のテキスト内に交差する視線のしぶとさは、たとえばリンダ・ニード^(注17)の鬘みに倣うなら、ヌード対反ヌード(芸術美の規準に合った裸体に対するに、扇情的なポルノグラフィーまたは野蛮な裸体)という、両者を二元対立させるような境界線を大胆に無化するエネルギーに溢れている。

しばしば指摘される『みだれ髪』の歌の難解さ、字余りやリズムの拮据など、歌の伝統からの逸脱にあたるこの歌集の特徴も、おおくはこのような身体感覚の多元性と横溢とがそうさせたというほかない。

<注>

注1) なにがし(上田敏)「みだれ髪を読む」(『明星』明34・10)

注2) 「歌集総まくり」のうち『みだれ髪』合評(『こゝろの花』明34・9)では、『みだれ髪』という標題からして嫌だと言いながら、「最早治療の出来ない気狂の様に思はれる」、しかも「偽気狂だ」と「悪口」をきわめている。

注3) 『或る女』は、同時代のどの小説にもまして、女性が身体もろとも性差の文化に封じ込まれた歴史を踏まえている。おそらく有島武郎は、『明星』グループの歌人たちさえもしのぐ、『みだれ髪』のもっとも良質な若い読者の一人だっ

ただろう。

- 注 4) 明治34年第6回白馬会展の黒田の裸婦は、下半身を布で隠して展示を許可された。
- 注 5) 佐藤道信『日本美術の誕生』(1996、講談社)
- 注 6) 『日本近代思想体系23 風俗 性』(1990・9、岩波書店)による。
- 注 7) モース『日本その日その日』(石川欣一訳、東洋文庫)。同じことは、幕末に來日したオールコックの『大君の都』(山口光朔訳、岩波文庫)にも書かれている。またビゴーも明治15年の來日以後、女性の裸体のポンチ絵を多く残している。
- 注 8) 江種満子「女性文学の展開」(1996、岩波講座『日本文学史』12)はこの関係を辿っているが、本稿ではわずかだが事実関係の訂正を施した。
- 注 9) 「尼が紅」十五には、「暫し木蔭に帙簀ときし／実ある頰を忍びしも／乳房さはりて吾胸の／力ある血に気は立ちぬ。」とあり、「村娘」には、「誰に語らん和肌^{わはだ}に／指をさはれば此は憂しや。／潮に似たる胸の気の／浪とゆらぐを今ぞ知る。」などとある。
- 注10) 『恋衣』(明38・1)では、この歌は原形を留めないほど改作されている。「聴きたまへ神にゆづらぬやは胸にくしきひびきの我を語れる」。
- 注11) 初出は38年の『恋衣』だが、山川登美子全集を編んだ坂本政親は、作歌の時期を表紙絵直後の33年秋、鉄幹・晶子・登美子の関係が凝縮した時期としている(『山川登美子全集』下巻296ページ)が、図像学的にもそのとおりだと思う。
- 注12) 鈴木杜幾子『フランス絵画の「近代」—シャルダンからマネまで—』(1995・12、講談社)、リンダ・ニード『ヌードの反美学』(藤井麻利ほか訳、1997、青弓社)など。
- 注13) たとえばマネの「草上の昼食」。スーツを着た男性たちの真ん中で裸の女性が一人だけいる構図。この女性が裸でなければならない理由はどこにもない。この男女関係を逆転すると、いかに滑稽な事態になるか。先年開催された写真展『RAO裸男』(1955.3.7-28、渋谷パルコギャラリー)を思い出せば、すぐに理解できるだろう。
- 注14) 紅野謙介「女子教育と『若菜集』」(『近代文学のなかの恋愛』1993・12・25、有精堂)
- 注15) 『女子教育管見』(明28、女子高等師範学校発行)、成瀬仁蔵『女子教育』(明29、青木嵩山堂)など。
- 注16) 『女学生』(明34、佐藤竹蔵編集発行、新声社)、『女子東京遊学案内』(明34、積文堂)など。
- 注17) リンダ・ニード『ヌードの反美学』(藤井麻利ほか訳、1997、青弓社)