

谷崎潤一郎「刺青」論
-装われる刺青・彫り込まれた羽裏-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学大学院 公開日: 2019-09-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 木村, 愛美 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/20366

谷崎潤一郎「刺青」論

——装われる刺青・彫り込まれた羽裏——

A Study on TANIZAKI Junichiro's Tattoo: Focusing On The Type Of Costume

博士後期課程 日本文学専攻 二〇二一年度入学

木 村 愛 美

KIMURA Manami

【論文要旨】

本稿では、明治四三年一月に『新思潮』に発表された谷崎潤一郎の「刺青」について、歌舞伎と装いを視座に新しい解釈を提出することを目的とした。内向的であった幼少期の谷崎は、歌舞伎役者が衣裳を変えることで役割を変えていくように、歌舞伎役者の子役めいた晴れ着を着ることで自信に満ちた姿を獲得するという体験をしており、それが本作に影を落としていると想定して本作の読解を行った。まず清吉が刺青師だけでなく浮世絵師・描絵師としての側面を持つことを確認し、男性

は刺青を身に纏うことで、女性は美しい羽裏の描絵を纏うことで強者に近づくことができることを指摘し、それが谷崎の装いの美意識に源流があることを確認した。さらに、本作の結末部に歌舞伎の手法である「肩脱ぎ」「ぶっ返り」が使われていることを指摘した。また、永井荷風は本作の特質として「都雅の風」があると評価したが、それは谷崎が本作執筆時代に百貨店が流行させた江戸趣味のコンテンツの一つであった羽裏の描絵や辰巳芸者を取り入れたことが要因であったと結論付けた。

【キーワード】 歌舞伎衣裳、羽裏への描絵、深川（辰巳）芸者、都雅、百貨店と流行

はじめに

本論で取り上げる谷崎潤一郎の「刺青」は、明治四三年一月に『新思潮』に発表された。時代は、まだ人々が「愚」という貴い徳を持ち、世の中が今のように激しく軋きしみ合はない時分であり、女定九郎、女自雷也、女鳴神を筆頭に当時の芝居でも草双紙でも美しい者は強者であり、醜い者は弱者であったと設定される。もと浮世絵師で、いまは刺青師として渡世している清吉の心には、人知らぬ快楽と宿願とが潜んでいた。刺青を彫られる男たちの顔が苦しみに歪む姿を眺めることを快楽とし、いつか美しい女に己の魂を彫り込みたいという宿願があった。あるとき、清吉は料理茶屋の前に停まっていた駕籠から美しい白い足がこぼれているのを見て、探し求めていた理想の女性であると確信する。その

数年後、清吉のもとに馴染みの辰巳芸者から羽裏（羽織の裏地）に絵を描いてもらうよう言いつかった芸者のたまごが訪ねてきた。清吉は「娘」が足の主であると確信し、二本の絵巻物を取り出し、「この絵にはお前の心が映っている」と言いながら、まずは豪華な衣裳を着た末喜が処刑される男を眺めている絵を広げた。「娘」がその絵に真の「己」を見出しているのを横目にして、清吉は快げに笑いながら桜の下で男たちの屍骸を見つめる若い女が描かれた「肥料」という題の絵を見せた。「これはお前の未来を絵に現わしたのだ」と言う清吉の言葉に怯えて帰ろうとする「娘」を麻酔で眠らせ、清吉は一昼夜をかけて、己の魂を女郎蜘蛛の刺青として「娘」の背中に彫りあげる。完成する頃には清吉の心は空虚になっていた。「娘」は徐々に意識を取り戻し、激しい苦痛に身悶えるが、心配する清吉の手を決して取ることはなかった。「女」は色あげのための湯に入り、身じまいを整えて清吉の前へと現れ、晴れやかな表情で「私は臆病な心をさらりと捨ててしまいました。お前さんは私の肥料になったんだね」と告げる。清吉が「女」にもう一度刺青を見せてくれと頼むと、「女」は黙って頷き、肌を脱いだ。そして、朝日が刺青にさして女の背は燦爛とした、という場面で本作は幕を閉じる。

谷崎は、本作発表以前、すでに明治四三年九月『新思潮』に「誕生」、明治四三年九月『新思潮』に「門」を評す¹、明治四三年一〇月『新思潮』に「象」、明治四三年一〇月『The affair of Two watches』を発表している。谷崎は初めて雑誌に掲載された作品が本作ではないにもかかわらず、実質的処女作と公言していた¹。それは、尊敬する荷風が「谷崎潤一郎氏の作品」²において本作を激賞したのが契機と

なり、一躍文壇の寵児となったことが関係していよう。これまでの研究においても、本作が谷崎の実質的処女作であり、以後の谷崎文学のあらゆる要素を萌芽した傑作でもあるというのは、もはや定説となっている³。

研究論文の数は膨大で研究テーマも多岐にわたっており、当初は本作を告白小説として読む論⁴や芸術作品としてのフームファタル誕生を読んだ論⁵などが提出されたが、近年に至って考察の視点はさらに多角化し、皮膚に注目して文身を彫る行為を創作と結びつけたユニークなテキスト論⁶が登場し、さらには同時代の文化や言説に主眼を置いて解釈を深めようとする論が一定の成功を収めている⁸。なかでも塩崎文雄は、歌舞伎の演目「女定九郎」「娘自雷也」「女鳴神」が本作執筆時期に先だった一九〇〇年初頭にさかんに上映されたことを挙げ、本作の想像力の源泉に一九〇〇年代の東京の小芝居を中心に演じられた、一連の毒婦もの・悪婆ものの直接的な影響があると指摘し、さらに本作は谷崎が幼少期から青年期にいたる一九〇〇年代の東京および文壇に生じたさまざまな事物の影響圏内にあるのではないかとしてへ一九一〇年現在⁹の作品として読者に読みなおしを迫っていると述べ、作家の成育過程や同時代の文化・文壇等の共時的な事象を視座にした作品分析を提案した。荷風は先に挙げた「谷崎潤一郎氏の作品」において、この時期の谷崎作品に描かれた「肉体上の残忍」は、歌舞伎の「殺しの場」を味わうのと同様であるとも指摘しており、本作が歌舞伎舞台を彷彿とさせる要素を持つ可能性が高いことを示している。そこで、次節では谷崎における歌舞伎の影響を探り、歌舞伎のこういった要素が本作を読み解く鍵概念となるのか考察していきたい。

一 谷崎における歌舞伎の影響

「幼少時代」(『文芸春秋』昭三〇・四、昭三一・三)を見れば明らかであるが、歌舞伎が幼少期の谷崎に強く影響を落としていることは間違いないだろう。後年、志賀直哉との対談において「團十郎、菊五郎、これは僕なんか子供だから、見た数は少いし、覚えているのも少いんですけども、非常によく思い出すね。この影響は案外大きいと思うんですよ」と述べていることから、作家・谷崎潤一郎にとって歌舞伎は欠かせない要素であったことが窺われる。

さらに、歌舞伎についての回想⁽¹⁾を探っていくと、歌舞伎と装いが強く結びついていることに気が付く。小学校時代の谷崎は、あまりにも内気なために女中から離れられず、一年間留年したほどであったが、唯一、胸を張っていられたのは、国の祝日などに晴れ着を着用したときであった。家が裕福であったため、谷崎は友人よりも贅沢な身なり、谷崎が言うところの「役者の子役のやうなお洒落ななり」をすることができた。当時は、晴れ着と言えば、着物の下に間着・下着を着て、その下に長襦袢を着る三枚襲が当たり前であり、重ね着はすなわち豊かさの指標であった。級友から着物の枚数を数えられ、憧れの目で見られているときだけが、谷崎にとってのハレだったのである。さらに、母の関は、谷崎に「美衣を纏はせること」が好きで、谷崎自身もまた「嬉しくて溜らな」かったという。谷崎は幼い頃から乳母に抱かれて寝るように仕込まれ、日常的な世話ではなく乳母が担当し、関は歌舞伎や縁日など、子どもが好きな場所へ連れて行くことが多かった。晴れ着を着て母と歌

舞伎を観劇した帰りに「母の髪の匂」と「甘ったるい衣裳の匂」を感じ、様々な空想に思いを巡らせたという体験を克明に記憶していることから、晴れ着に対する想いは、母への思慕と相俟って更に強まっていったと考えられる。

しかし、幸福な境遇が続いたのは、谷崎が七、八歳までであり、次第に生活は貧しくなっていた。谷崎が家の零落を意識しはじめたのは、九歳の頃に友人の絹の羽織と自身の木綿の羽織を比べられたことがきっかけであった。絹の着物を着られないという現実を目の当たりにしたとき、はじめて自身の境遇を思い知ったのである。その時分について、谷崎は、歌舞伎の子役である丑之助(のちの六代目菊五郎)を見ると「厳めしい兜や鎧などを着せて貰へる子供役者の境遇が羨ましくてならなかった」と語り、また、丑之助が葬儀のため「山高帽子」を被り、「紋付袴の正装」をしているのを見ても「自分も家が豊かであった時代にはあゝ云ふ着物を持つてゐたのにと、丑之助の姿を見るにつけても頑是なかつた昔のことが思ひ出されて、懐旧の情に駆られた」と述べている。

また、歌舞伎役者の装いに対する興味関心は壮年期に至っても続いた。「藝談」(『改造』昭八・三、四)において、谷崎は、ふと新聞に写っていた俳優の「着つけの工合や手足のおき所」が「ふつくらとして、上品」であることに気が付き、よく見ると歌舞伎役者・市川寿美蔵の舞台のstuhlであったことから、「矢張り歌舞伎の約束に従ひ、それだけの心得をしてゐるので、着物の皺一つでも自つと違つて来るのである」と感慨深く語っている。同時期に執筆された「陰翳礼讃」(『経済往来』昭八・一二、昭九・一)においても、能を評価するために歌舞伎の「衣

裳の華美なこと」がかえって「俗悪に陥り、見飽きがする」として腐してはいるものの、ひるがえって歌舞伎の衣裳に対する関心が高かったことを示しているよう。歌舞伎の衣裳がまさに本能に刻み込まれ、谷崎の感覚に深く影を落としていたことが分かる。

高橋晴子は『近代日本の身装文化「身体と装い」の文化変容¹²⁾』において、明治時代における歌舞伎の衣裳について卓越した見解を述べている。高橋は、この時代の人々は歌舞伎の衣裳付の影響下にあり、人物の美しさを着ているものと一体のイメージで語っていたという。さらに、当時の新聞小説の挿絵に歌舞伎風の構図や人物表現が頻出していたことを挙げ、登場人物の羽織・髪型・柄行きによって職業や身分を表現し、人物の類型化を行う歌舞伎の演出方法が作家や読者たちに多大な影響を与えていたと指摘している。これを谷崎の幼少時代に当てはめるとき、谷崎がなぜ装いに強い執着を見せたのか理解できよう。もちろん、谷崎の元来の素質として装いに強い関心があったこと、江戸っ子としての自負があったこと、¹⁴⁾当時の社会的要因として着るものがその人の身分を表すという身分相応の価値観があったことも考慮すべき点ではあるが、谷崎がなによりも歌舞伎の衣裳にこだわりを見せたのは、歌舞伎役者が衣裳によって立役・敵役・女方・道化・老役に早変わりできたように、歌舞伎の子役のようなお洒落な晴れ着が、自信に満ち溢れ、美しい母に愛されるためのペルソナであったことが大きい。

こうした感覚が、作家個人とその創作傾向にも敷衍していくことは、谷崎の青年期・壮年期の装いと執筆した作品を照らし合わせれば一目瞭然である。たとえば、谷崎はスウェーデンの小説家オーグスト・ストリ

ンドベルグ¹⁶⁾のように髪の毛を伸ばし、山賊のような物凄い形相をし、「刺青」(『新思潮』明四三・一一)、「麒麟」(『新思潮』明四三・一二)、「信西」(『スバル』明四四・一)、「少年」(『少年』明四四・六)、「幫間」(『スバル』明四四・九)などを執筆した。そして、明治四五年に新聞社主催の新年会に出席したのを機に下町の若旦那を彷彿とさせる装いを心がけ出して以降、作風を変え「悪魔」(『中央公論』明四五・二)、「続悪魔」(『中央公論』大二・一)などのマゾヒズムやフェティシズムに特化した作品や「羹」(『東京日日新聞』明四五・七・二〇～二一・一九)、「熱風に吹かれて」(『中央公論』大二・九)、「饒太郎」(『中央公論』大三・九)といった自伝的作品を執筆するようになる。憧れの中国を旅した谷崎は「支那服」を一式作って執筆に勤しみ、「蘇州紀行」(『中央公論』大八・二～三)、「秦淮の夜」(『中外』大八・二)、「西湖の月」(『改造』大八・六)、「鶴唳」(『中央公論』大一一・七)といったいわゆる「支那趣味」の作品を執筆しはじめる。このように、谷崎は歌舞伎役者が装いによって変身するように、装いによって自らを変え、作風を変えていったのである。谷崎と深い交流があった今東光は、谷崎が頻繁に服装を変えたことに対し、「谷崎という作家は自分の環境を作った人だった。而してその環境の中で楽しんで、あるいは面白がって、創作に沈湎した¹⁷⁾」と回想している。ここから、谷崎は衣裳に身を包むことでその世界に陶酔し、その陶酔によって意図的に創作意欲を高めたと思われる。歌舞伎役者が衣裳によって役柄を変えるように、衣裳を変えることで作風を変えていったのである。

このように谷崎にとって衣裳は私生活においても、創作においても、

非常に重要な要素であることが理解でき、作品に作家の衣裳観が浸潤していると考えられることも可能であろう。そこで本稿においては、歌舞伎および装いが重要な鍵概念であると想定し、次節ではその視点に立つて本作を読み直していきたい。

二 浮世絵師・刺青師・描絵師としての清吉

本作は「まだ人々が「愚」と云ふ貴い徳を持つて居て、世の中が今のやうに激しく軋きしみ合はない時分」、「女定九郎、女自雷也、女鳴神、——当時の芝居でも草双紙でも、すべて美しい者は強者であり、醜い者は弱者であった。誰も彼も挙こぞつて美しからんと努めた揚句は、天粟の体へ絵の具を注ぎ込む迄になつた。芳烈な、或は絢爛な、線と色とが其の頃の人々の肌躍つた」という導入からはじまる。遠藤伸治は「社会的上昇志向、権力欲を満たすために、「人々」は刺青の特異な美を求め⁽¹⁸⁾」と指摘し、続いて永井敦子は、美の代表者として提示される「女定九郎、女自雷也、女鳴神」は女形である男性が演じていること、さらに、権力としての「美」の頂点に立つたための手段である刺青を施すのも施されるのも男性であることから、男性支配の社会であると指摘をしている⁽¹⁹⁾。

だが、本作が男性を崇拜する世界であるとするならば、男性がこぞつて美しからんと努めた先にある理想美は「定九郎、自雷也、鳴神」になるはずである。よって「女定九郎、女自雷也、女鳴神」といった毒婦が理想のモデルの射程にあることは何らかの意味があると考えてよいだろう。それを証明するのは、清吉の刺青が「妖艶な筆の趣」を持つことで

好評を博していたことにある。毒婦のような「美」を手に入れるために、刺青という「芳烈な、或は絢爛な、線と色」を彫り込むことが必須の世界において、女性美に近づくための「妖艶な線」を彫り込むことができた清吉の評価が高いのは自明の理であった。

また、清吉が刺青師となる前に「もと豊国貞の風を慕つて、浮世絵師の渡世をして居」たという設定も右記に関係していよう。本作の典拠となった書物⁽²⁰⁾には、刺青は浮世絵師が下絵を書き、刺青師が彫るものであったと記されている。宮下規久朗によれば、初代歌川豊国、弟子の歌川国貞は、ともに華麗な刺青を背負った歌舞伎役者の浮世絵を描いて一世を風靡し、歌舞伎舞台にも全身に彫り込まれた絵画的な刺青が定着し、市井の刺青の流行に拍車をかけたという⁽²¹⁾。このように、豊国貞を慕う浮世絵師にとって刺青は切っても切れない関係にあり、作者自身もそれを十分に理解した上で、清吉を元浮世絵師と設定したと考えられる。

さらに、清吉が元浮世絵師であったことを克明に物語るのは、「何十人の人の肌は、彼の絵筆の下に統地となつた」という一節である。「統地」とは薄く滑らかでつやのある絹布の一種を指し、浮世絵師が肉筆浮世絵を描くときに用いる絵絹⁽²²⁾を暗喩していよう。つまり、人間の「肌」は、清吉が刺青師および浮世絵師として「絵筆」を走らせるためのキャンバスであることを示しているのである。その上、元浮世絵師であった清吉は描絵師としての一面をもっていた。絵師が衣服に直接絵を描くことを描絵というが、浮世絵師は遊女や豪商の妾の着物や羽裏に絵を描くことで日常性を超えた装いの美を生み出していた⁽²⁴⁾。男性が「美」を支配する社会において、清吉は芸者の羽裏に描絵を施したことを契機とし

て、マジョリティーである女性の肌こそが「純地」(絵絹)に近いと気が付いていたのではないか。女性の背中を包み込む羽裏に施した描繪は、結末部で「女」の背中一面を抱きしめるように彫られた刺青に容易に敷衍できるからである。こうした描繪に対する認識は、古典的な知識を持ち合わせていた谷崎はもちろんのこと、⁽²⁵⁾谷崎が想定していた読者も十二分にあつたと考えられる。

このように、刺青師・浮世絵師・描絵師の境界は曖昧であり、清吉の前では、人間の皮膚・和紙・布地はすべからく「美」を吐き出すためのキャンバスとなった。絵師として刺青のデザインをし、刺青師として施術をし、描絵師として羽裏のデザインを請け負っていた清吉は、「すべて美しい者は強者」である世界において、「強者」の創造主でもあつたのである。このように、男性は刺青を身に纏うことで、女性は美しい羽裏を身に纏うことで強者になることができるという設定は、谷崎に培われてきた装いの美意識が源流にあることが確認できよう。

清吉は、己の理想の女を見つげるために江戸中の色町に名を響かせた女という女を調べあげていく。しかし「吉原、辰巳の女」のうち、なぜ吉原の遊女ではなく、辰巳芸者を馴染みにしていたのだろうか。それは辰巳芸者の特有の気風の荒さにあつたと考えられる。谷崎は、後年、志賀との対談⁽²⁶⁾において、「吉原、辰巳の女」という一節が「辰巳楼、アット・ヨシワラ」と英語に翻訳されていたことから、「吉原と深川の区別も知らないで「刺青」のようなものが訳せるわけがない」と苦言を呈した。谷崎に限らず、この時代には辰巳芸者についての深い理解があつたはずで、辰巳芸者が男性名を名乗り、座敷で男性しか着られなかつた羽

織を着用していたことから「はおり」と呼ばれていたこと、芸は売つても身は売らぬという意気があつたこと、薄化粧をして素足に草履を履き、いわゆるファッションリーダーであつたことも承知の上であろう。辰巳芸者は吉原の遊女に比べて「女定九郎、女自雷也、女鳴神」といった美しい毒婦に近い存在であつたのである。

清吉は、刺青師として名声を博していた上に、仮住まいといえども二階建ての住居に住み、濡れ縁で高級畳の代表格である備後表を使つた足置きなどを使用していることから、決して貧しい生活を送つてゐる訳ではない。あえて描繪の仕事を請け負つて口に糊する必要がある清吉が、わざわざ時間を割いて依頼を請け負つた理由は「芸は売つても身は売らぬ」という心意気を持ち、男に汚されることのない辰巳芸者が「光輝ある美女」の条件に近かつたからであろう。清吉が仮住まいを「深川佐賀町」に構えたのも、いつか理想の女性が辰巳芸者のたまごとして現れるのを予感していたからに他ならない。

しかし、清吉の理想に合致する女性はなかなか現れなかつた。月日が経ち、清吉は深川の料理屋平清の門口に待る駕籠の簾のかげから「真っ白な女の素足のこぼれて居る」のを発見し、その足の主こそが「女の女の女」であろうと考えた。平清が高級な料理茶屋であつたことから「真っ白な女の素足」の主である「娘」は裕福な家の生まれであり、足袋を履かず素足のままで過⁽²⁷⁾ごしていることから辰巳芸者に憧れていることが分かる場面である。念願の女を見つけたにもかかわらず、清吉が声すらかけられなかつたのは足の主と清吉の身分にあまりに隔たりがあつたからに違いない。

諦めきれなかった清吉は二本の画幅を用意し、足の主に再会することを願っていた。再び巡り合った「娘」に、清吉はまず「この絵にはお前の心が映つて居るぞ」と告げながら一本目の絵「古の暴君紂王の寵妃、末喜を描いた絵」を広げた。処刑される恐怖に慄く男たち姿に大杯を傾ける末喜の姿はまさに悪女として相応しく、「瑠璃珊瑚を鏤めた金冠」「羅綾の裳裾」といった豪華な衣裳は紂王の寵愛を受けていたであろう印として描かれている。後に提示された「肥料」の絵について「未来を絵に現した」と述べられていることから、この絵は「娘」の過去と現在を表した絵であると推定でき、それに呼応するように「娘」は瞳を輝かせて隠れた真の「己」を見出している。紂王の寵愛を受けて着飾る末喜と、裕福な家に生まれて父の寵愛を受け、辰巳芸者に憧れてお洒落をする「娘」には共通点が多い。そしてまた、父親の庇護を失い、辰巳芸者として男の経済力や権力に依存して生きていかなくはない現在の「娘」の姿をも示していよう。

さらに、清吉は「これはお前の未来を絵に現したのだ」と述べ、「肥料」という絵を見せる。それは「若い女が桜の幹へ身を倚せて、足下に累々と算を乱して斃れたる幾十の男の屍骸を見つめて居る」絵であった。「女の瞳」には「抑へ難き誇と飲びの色」が浮かんでおり、清吉は「此处に斃れて居る人達は、皆これからお前のために命を捨てるのだ」と「娘」の未来を暗示する。この絵には紂王のようなパトロンの存在も豪華な衣裳もまったく描かれず、「若い女」の「瞳」だけが強調されている。そこには男性の力も豪華な装いの力も借りず、身一つで男性を凌駕する「女」の姿が描かれている。それこそ、まさに貧富の差や立場

によって左右されず、男性をも凌駕する「力」を持つ完全な「美」であり、「女定九郎、女自雷也、女鳴神」と並び立つべき「女の中の女」であることを示しているのである。

先に、清吉が、「美」のモデルである「女定九郎、女自雷也、女鳴神」に近づけるために、男性に「妖艶な線」を彫り込んでいたことを確認したが、「娘」に対しては己の「魂」を彫り込むことが同等の行為を意味していることは重要である。相手に苦痛を与えて苦しむ姿を見ることを「快楽」と感じる清吉の姿は、本作冒頭部および清吉が「娘」に絵を見せる場面において具体的に描写されている。清吉は「女定九郎、女自雷也、女鳴神」の創造を女性の肌へ「絵の具を注ぎ込む」と同時に、その「魂」を注ぎ込むことで成し遂げようとしたと考えられ、その「魂」を表現するためには、交尾の際に雄蜘蛛を食い殺そうとする女郎蜘蛛の図案はうってつけであった。

針を抜き差しするたびに自分の心が刺されるように感じて「娘」に「苦しかろうがちツと我慢をしな」と声をかける清吉には、苦痛に悶える男性を前に快楽を感じていたかつての姿はなく、すでに清吉の「魂」が「娘」の背中に移ったことを暗示していよう。かくして、清吉の「魂」は「娘」に託されたことで「空虚」になり、「娘」は「剣のやうな瞳」を手に入れ「女」と呼称を変えた。「娘」は、清吉の刺青を入れた男性でも、清吉の描いた羽裏を纏う辰巳芸者でも手に入れることのできなかった「女定九郎、女自雷也、女鳴神」に次ぐ「美」を手に入れ、見事に「女の中の女」への変身を成し遂げたのである。

それが具体的に読者の前に提示されるのは「帰る前にもう一遍、その

刺青を見せてくれ」と清吉が乞い、「女は黙つて頷いて肌を脱いだ。折から朝日が刺青の面にさして、女の背は燦爛とした」という一文で幕引きされる結末部においてである。谷崎がわざわざ「女」の着物を脱がせ、完成した刺青を披露する場面を設定したのは見せ場を作るためであったとしか考えられない。洗い髪をそのままに身じまいを整えて清吉のもとに戻ってきた「女」は、辰巳芸者を見習つて薄化粧で鼠色や藍色といった地味な色合いの着物を着て、髪を下していたと考えられる。谷崎は、裕福な家で育つたことで品の良さを感じさせる一六、七歳の小娘が、その地味好みの着物を脱いだとき、真っ白な背中に毒々しい赤と黄色を帯びた女郎蜘蛛があらわれる、という見せ場を作つたのである。

それは歌舞伎の手法である「肩脱ぎ」「ぶっ返り」といった手法に容易に敷衍できよう。「肩脱ぎ」は片肌または両肌を脱ぐことで下着や襦袢を見せて性格や心理の変化を表す手法で、「ぶっ返り」は一瞬にして衣装を取り替える「引抜」という手法の一種で、隠していた本性が顕れるときに使われる。「肩脱ぎ」「ぶっ返り」のような演出のあとには、役者は動きを止めて見栄を切つて絵画的な美しさを強調することが多いが、こうした効果は自然と読者の脳裏にある「肥料」の絵と二重写しされ、鮮やかな幕切れを描き出していると考えられる。

荷風は、谷崎が描く「肉体上の残忍」は、「歌舞伎劇の舞台から『殺し場』を味ふと同様⁽³¹⁾」であると指摘したが、それは谷崎が歌舞伎の衣裳の演出方法を踏襲した古き良きカノンに則つて「娘」の変身を描いていたからに他ならない。冒頭で「女定九郎、女自雷也、女鳴神」が美のモデルとして掲げられた時点ですでに「歌舞伎劇の舞台」の演出方法が作

家と読者の間に取り交わされ、読者の読みの地平には「女自雷也」が自在に蝦蟇の妖術を操るような摩訶不思議な世界が広がっている。一日で背中一面の刺青を完成させるという荒唐無稽⁽³²⁾で残忍な行為も「美しい詩情」の中で歌舞伎化されていくのである。

三 「刺青」における「都雅」の美

本作は歌舞伎の衣裳付の演出を強く受けて創作されていた。荷風が「直接に江戸の魂を掴んで此れを読者の前に差し示す」と褒めたのは、歌舞伎の演出という古き良きカノンが「娘」の変身に援用されていたことも関係しているよう。荷風は、内田魯庵によって「江戸趣味の第一人者⁽³³⁾」と呼ばれ、荷風が好んだ「江戸趣味」は、野田宇太郎が指摘するように「日本人ではなく、むしろ異国人が珍奇な眼で眺める古い東京と同じ角度でそれを眺めた情緒」であり、エドワード・サイードの提唱したオリエンタリズムに近かった。谷崎は荷風を尊敬していたこともあって、オリエンタリズムの視点で「江戸」を描いたと分析する論も多数提出されている。⁽³⁵⁾

しかしながら、荷風が先の評論で、谷崎の特徴が「全く都会的たること」にあると指摘している事実も無視できない。荷風は、江戸からの歴史を持つ東京という「都会」には「郷土の精神」があり、谷崎の「思想的郷土」であるとし、谷崎が描く作品もまた「郷土的」「都会的」であると指摘した。また、徳川期の文明と絶縁しなかつたことで長年培われた「都会美の光景と人情」があり、それは言語・身振・交際・風俗に現れた「都雅の風」をなしていると述べる。そして「都会的は直ちに氏の

内的生命であつて、其れは知らず／＼氏の芸術の根底をなしてゐるのである。氏の都会的はロマンチズムでもなく、憧憬でもなく正に如何ともする事の出来ない「現実」でもあるのだ」とまとめている。荷風の言う「都会」とは、まさに「明治四三年現在」において荷風と谷崎が生きる「東京」であり「現実」である。現代のわれわれ読者が、「明治四三年現在」の「都雅」を本作に読み取るためには、やはり「明治四三年現在」の読者と同じ目線に立たねばならぬだろう。

明治末期における江戸趣味の隆興は少々複雑で、先に挙げた荷風に代表される一派と、尾崎紅葉に代表されるような、古典の価値を「日本人」の眼で評価し江戸の文化や情緒を継承しようとする一派が存在していた。紅葉は、巖谷小波に「尾崎紅葉山人自身が流行そのものであつた」と言わしめるほどのセンスが高く評価されて、明治三〇年代から三越百貨店が宣伝をかねて出版した機関雑誌のアドバイザーとして活躍していた。当時の一般人の好みはもともと江戸時代からそれほど変化していなかったこともあり、同時期に三越百貨店が流行らせようとした「元禄ブーム」は好評を博したようである。明治三八年になると、三越は新しい文化を作っていくという矜持のもと、知識人を集め、衣裳や調度品の流行・社会風俗の傾向を研究する「流行研究会」（通称・流行会）を結成した。その後、日比翁助の理念「学俗協同」に則って、流行会は古今東西の流行を研究し、時代嗜好の向上を目指しはじめた。明治四二年には人類学者の父・坪井正五郎、歴史小説家・塚原涉柿園、国文学者・佐々醒雪が入会し、大正元年には流行会内に「江戸趣味研究会」が個別に発足するほどであった。明治四三年から大正二年頃にかけて、江戸趣味

に関する講演が集中的に開かれたことも流行会内での江戸趣味への熱が高まっていたことを示しているよう。

当初、紅葉に代表されるような江戸好みの装いを売り出していた三越百貨店であつたが、明治末期には一般市民に文化的教養を啓蒙するという理念のもと、荷風のように「異国人の眼」で江戸時代を分析しようという動きが活発となっていた。神野由紀が「日本の近代のモードを導いていく立場にあつたのが、一方はジャーナリスト、小説家であり、他方では百貨店のような実業家のエリートたちであり、双方が流行をつくりだす発信源となっていたのが当時の状況であろう」と述べているように、三越百貨店の経営戦略と重奏することで、江戸趣味は文壇、世間一般とともに江戸時代の魅力を再発見しようとする空気に包まれていたのである。

谷崎がこうした現象をどのように捉えていたのかは、本作発表から数年後に執筆された「金色の死」(『東京朝日新聞』大三・二二・四一七)を見れば明らかである。前人未到の芸術を創造しようとする「岡村」は、派手好みの服装が流行した「慶長元禄時分の、伊達寛濶な昔の姿に復らなければいけない」という信念のもと着飾り、その姿は「殆ど華美の極点に達して」いたと好意的に描かれている。ここから、谷崎はどうやら百貨店から発信される「元禄ブーム」の流行を肯定的に捉えていたことが分かる。

また、本作を解釈する上で重要なモチーフとなる羽裏への描絵や辰巳芸者が、百貨店が作りだした江戸趣味のコンテンツの一つであつたことも、谷崎がこうした流行を肯定的に捉えていたことの証左となろう。羽

裏に絵模様を入れることが一般に広まったのは、実は明治時代以降であり、特に本作執筆と同時期である明治四二年九月『みつこしタイムス』を皮切りにして、明治四三年九月、一〇月、一二月と同カタログ雑誌に羽裏の宣伝が盛んになされた。大正二、三年には大掛かりな羽裏の展示会が連続で開かれたことも、⁽³⁹⁾本作執筆当時、羽裏への描絵の流行が顕著であったことを物語っている。描絵の主題は江戸時代の「底至り」の趣向に倣い、有名画家の絵、世情の流行事や故事、奇怪な文様が好まれており、⁽⁴⁰⁾「娘」の背中に彫られた奇抜な女郎蜘蛛との共通点を見いだすことができ、〈明治四三年現在〉の流行の装いが本作に取り入れられたことをも示しているよう。さらに、明治三六年の『風俗画報』⁽⁴¹⁾には、四ヵ月に渡って江戸時代の町芸者についてまとめられ、深川芸者の気風や衣裳も説明された。さらには明治四〇年に白木屋で展示された「深川芸者の扮装」⁽⁴²⁾が好評を博し、連日スケッチブックを携帯した「青年美術家」たちがマネキンを模写し、深川芸者をモチーフにした小物はすぐに売り切れてしまったという。つまり、辰巳芸者でさえも〈明治四三年現在〉の流行の一つであり、百貨店で買うことが出来る商品であったことを証明している。

このように、本作に登場する辰巳芸者や羽裏の趣向は、知識人階級が再発見したオリエンタリズムとしての「江戸」だけではなく、格式高く西洋の香り漂う百貨店から流行最先端として発信され、巷を賑わせていた魅力的なコンテンツにも強く影響を受けていたことが分かる。神野は『百貨店で趣味を買う』⁽⁴³⁾において、明治三〇年代後半から大正時代にかけて、東京は好景気によって大発展を遂げ、新しく生み出された中流階

級は上流階級に近づくために、手っ取り早く「趣味」を買い求め、百貨店の商品を身に着けようとしたと指摘しているが、彼らの意識は「すべて美しい者は強者であり、醜い者は弱者であった」という「愚」な価値観のもと肌刺青を入れようとする人々とかけ離れたものではないだろう。このように、本作に漂う「江戸」の香りは、文壇のみで共有されていたペダンチックな「江戸趣味」からのみ醸成されたのではなく、まさに〈明治四三年現在〉の「都会」において起きていた「現実」によって醸し出されていたのである。それこそまさに荷風のいう「都雅」であった。

おわりに

後年、佐藤春夫は「潤一郎。人及び芸術」(『改造』昭二・三)において、谷崎および谷崎作品について批評し、「潤一郎の中には彼自身は充分気づいてゐる世間の人々が一向に気付かない所の別の一面がありそれが案外にも潤一郎の本質に近いものであるやうに僕は思ふのである。その特色とは何にか。都雅だ!と云つたならば人々は思ひがけないのに驚くかもしれない」と指摘した。その上で、佐藤は「痴人の愛」(『大阪朝日新聞』大一一・三・二〇〇六・一四、『女性』大一一・三・一一〇一四・七)が風俗小説として佳作であると評価し、「簡素で、くだり、のない筆致で然し例の都雅な趣きをさへ持つて」「大正末期の眼あたらしい一種の男女及び男女関係が一卷の風俗画として精密に出来上つた」とまとめている。「都雅な趣き」という語の前に敢えて「例の」と前置きしているのは、荷風が「谷崎潤一郎氏の作品」において用いた「都雅の風」を

意識しているからに他ならない。「谷崎潤一郎氏の作品」から実に一六年の月日が経っているにもかかわらず、この言を意識したのは、荷風が谷崎の本質を知る数少ない同胞であるとみなしていたからではないだろうか。

しかしながら、〈明治四三年現在〉に永井が賛美した「都雅」も、〈昭和二年現在〉に佐藤が評価した「都雅」も、二一世紀の現代を生きる読者にとっては、もはや色褪せて見せることは確かである。管見の限り、谷崎文学を読むうえで重要な鍵概念となるであろう「都雅」を視点に作品分析した論はない。なぜなら、荷風が指摘した通り「都雅」とは、「都会」の言語・身振・交際・風俗というような極めて同時代的な要素であり、さらにはその中でも谷崎独特の美的感覚によって取捨選択された要素でなくてはいけないという事情が「都雅」の姿を見えにくくしているからである。本作においては、谷崎が強い興味関心を持っていた歌舞伎と装いに注目し、当時の人々が共有していた歌舞伎の知識、および〈明治四三年現在〉における流行風俗を知ること、はじめて当時の読者と同じ地平に立ち、失われてしまった「都雅」の輝きを少しだけ垣間見ることができたといえよう。

- (1) 谷崎潤一郎『刺青』『少年』など創作余談(その二)『別冊文藝春秋』昭三一・九
- (2) 永井荷風「谷崎潤一郎氏の作品」『三田文学』明四四・一一
- (3) 高田瑞穂「潤一郎と刺青」『国文学解釈と鑑賞』昭三一・三三、野口武彦「刺青」論―谷崎潤一郎の始発をめぐって―」『解釈と鑑賞別冊』昭五〇・四、永江啓伸「谷崎「刺青」覚書」『解放』昭五二・三三、千

葉俊二「鑑賞」『鑑賞日本現代文学第八巻 谷崎潤一郎』角川書店昭五七・一二)、前田久徳「谷崎文学の出発―「刺青」の意味と出発期の課題―」『谷崎潤一郎 物語の生成』洋々社平一二・三三)など
(4) 平成九年までに発表された論文は、笠原伸夫編『谷崎潤一郎「刺青」作品論集成』一・二(近代文学作品論叢書九 大空社 平九・六)にまとめられている。

- (5) 三島由紀夫「刺青と少年のこと」『現代日本小説大系』二〇 月報四河出書房 昭二四・七)、橋本芳一郎『谷崎潤一郎の文学』(近代の文学〈八〉 桜楓社 昭四〇・六)
- (6) 富山都志「刺青」考『武庫川国文』昭五〇・三)
- (7) 谷川渥「谷崎潤一郎―文学の皮膚」『現代思想』平六・一二)
- (8) 塩崎文雄「〈テキスト評釈〉『刺青』」『国文学 解釈と教材の研究』平五・一二)、河野紫織「谷崎潤一郎『刺青』研究―『刺青』における美意識―」『広島女学院大学国語国文学誌』平六・一二)、高田育子「刺青」の女―The Woman in 'Shisei'―」『金城学院大学院文学研究科論集』平一二・三三)、永井敦子「刺青」論―「娘」の「転身」の物語―」『日本文藝研究』平一四・一二)などが挙げられる。
- (9) 塩崎文雄「〈テキスト評釈〉『刺青』」(前掲)
- (10) 谷崎潤一郎・志賀直哉との対談「回顧」『文藝』昭二四・六)
- (11) 谷崎潤一郎「幼少時代」(前掲)、同「青春物語」『中央公論』昭七・九(昭八・三)、同「明治回顧」『東京タイムズ』昭三三・一)、同「幼年の記憶」『新文学』昭二二・四六)を引用・参照した。
- (12) 高橋晴子「近代日本の身装文化「身体と装い」の文化変容」(三元社平一七・一一)
- (13) 「幼少時代」(前掲)において、谷崎は小学校の休み時間に、軍服の階級などに注意を払って細かく描き分けるのを楽しみにしていたと回想しており、先天的に装いに対する強いこだわりを持っていたことが窺われる。また、同じ頃、暗がり子どもを脅かす不良少年が「白い太い毛糸の、馬鹿気て長い紐の付いた、黒木綿の紋付か久留米紺の羽織」を着て「羽織の紐を、末端の方で小さく結んで、背中へ回して頸にかけてみた」と回想していることから、衣服に対して驚異的な記憶力を持っていた

- ことを物語っている。
- (14) 谷崎は「青春物語」(前掲)において、「寒中と雖も一切毛の物を身に纏はず、素肌長襦袢を着てぶる／＼顛へながら見えを切ると云ふ方であった」と回想しており、下町育ちの江戸っ子としての強い自負を持っていたことが看取できる。
- (15) 高橋晴子『近代日本の身装文化「身体と装い」の文化変容」(前掲)、大丸弘・高橋晴子『日本人のすがたと暮らし 明治・大正・昭和前期の身装』(三元社 平二八・一二)
- (16) ヨハン・アウグスト・ストリンドベリ (Johan August Strindberg 一八四九～一九二二) スウェーデンの小説家、劇作家。和辻哲郎、木村荘太との座談会〔REAL CONVERSATION〕『新思潮』明四三・一一) においても、二人が谷崎のストリンドベリのような風貌をからかう場面がある。
- (17) 今東光『十二階崩壊』(中央公論社 昭五三・一)
- (18) 遠藤伸治『刺青』論『近代文学試論』昭五八・一二)
- (19) 永井敦子『刺青』論―〈娘〉の〈転身〉の物語―(前掲)
- (20) 細江光は『象』・『刺青』の典拠について〔『甲南国文』平四・三〕において、本作の典拠が『日本社会事業経』(経済雑誌社 明四一・一二)であることを突き止めている。
- (21) 宮下規久朗『刺青とヌードの美術史 江戸から近代へ』(日本放送出版協会 平二〇・四)
- (22) 浮世絵師が筆で直接、絵絹や紙に描いた浮世絵を指す。
- (23) 薄地の絹織物で日本画を描くときに用いる。
- (24) 大久保尚子は『江戸の服飾意匠―文芸、美術、芸能との交流と近代への波及』(中央公論美術出版 平二七・一)において、井原西鶴『好色一代男』第六卷「全盛歌書羽織」、井原西鶴『腕久一世の物語』上巻、井原西鶴『好色二代男』第五卷、井原西鶴『好色五人女』第三、井原西鶴『西鶴織留』などに描絵の趣向が見られると指摘している。
- (25) 西鶴の作品に描絵の趣向が見られるという指摘があることはすでに述べた。谷崎は、志賀直哉との対談(「回顧」前掲)で、井原西鶴の洒落本を読んだのは、幸田露伴の「井原西鶴」を読了後であると述べている。
- 幸田露伴作「井原西鶴」は、雑誌『国民之友』明治二三年五月下旬号から掲載され、当時、谷崎は五歳であった。「青春物語」(前掲)には、中学時代から「西鶴物をひねくり回して恋愛を賛美した」と述べていることから、この時期に読んだものと思われる。
- (26) 谷崎潤一郎・志賀直哉との対談「文藝放談」(『朝日評論』昭二一・九) 辰巳芸者が「はおり」と呼ばれる理由は、座敷でも羽織を着たまま芸をするからである。芸は売っても身は売らない辰巳芸者が、羽織を脱いだ時にしか見ることができない羽裏に贅を凝らすことは、それを見せるための情人がいることを示してもいよう。
- (27) 高田育子『刺青』の女―The woman in『Shisei』―(前掲)
- (28) 河野紫織「谷崎潤一郎『刺青』研究―名刺青における美意識―」(前掲)、永井敦子『刺青』論―〈娘〉の〈転身〉の物語―(前掲)
- (29) 藤田洋編『歌舞伎ハンドブック』(三省堂 平一八・一一)によれば、「ぶっ返り」が行われる主な演目は「鳴神」「紅葉狩」「奥州安達原」「積恋雪関扉」が有名である。本作冒頭に紹介される「女鳴神」にも「ぶっ返り」の手法が使われている。
- (30) 永井荷風「谷崎潤一郎氏の作品」(前掲)
- (31) 千葉俊二『物語の法則 岡本綺堂と谷崎潤一郎』(青蛙房 平二四・七)等において既に指摘されている。
- (32) 内田魯庵「江戸趣味の第一人者」(『新潮』大三・二)
- (33) 野田宇太郎『パンの会』(三笠書房 昭二七・九)
- (34) Ken K. ITO『Visions of Desire: Tanizaki's Fictional Words』(Stanford University Press 平三・七)、千葉俊二『狐とマンジズム』(小沢書店 平六・六)、西原大輔『谷崎潤一郎とオリエンタリズム―大正日本の中の幻想』(中公叢書 平一五・七)
- (35) 江戸趣味の流行について、高橋義雄『筥のあと』(春秋図書 昭五〇・六)、岩淵令治編『江戸』の発見と商品化―大正期における三越の流行創出と消費文化』(岩田書院 平二六・五)、神野由紀『趣味の誕生 百貨店がつくったテイスト』(勁草書房 平六・四)、同『百貨店で「趣味」を買う 大衆消費文化の近代』(吉川弘文館 平二七・四)、瀬崎圭二『流行と虚栄の生成―消費文化を映す日本近代文学』(世界思想社 平二

○・三)を参考にした。

- (37) 巖谷小波「紅葉山人と流行」(『三越』大四・一二)
(38) 神野由紀『趣味の誕生 百貨店がつくったテイスト』(前掲)
(39) 「文展作品 応用羽織裏地陳列」(『流行』大三・十二)
(40) 市田ひろみ・藤井健三『羽裏 日本の粋と伊達』(アシエツト婦人画報社 平一八・六)
(41) 『風俗画報』(明三六・六)、『風俗画報』(明三六・八)、『風俗画報』(明三六・一〇)、『風俗画報』(明三六・一二)
(42) 「深川芸者の扮装」(『流行』明四〇・一一)
(43) 神野由紀『百貨店で〈趣味〉を買う 大衆消費文化の近代』(前掲)