

森鷗外「女がた」のセクシユアリティ

藤 木 直 実

1 はじめに

「女がた」(三越)一九二三(大正二二年一〇月)は、公衆劇団旗揚公演のために書き下ろされた鷗外唯一の現代喜劇である。一〇月一日から二〇日まで、帝国劇場にて上演された。公演四演目のうちのいわば「大喜利」として最後に置かれること、かつ、新派の名女形河合武雄が主役の蓮田を演じることを前提に、執筆されたと思える。その梗概は、とある温泉宿の一室を舞台に、執筆されたと思える富豪を懲らしめるため、興業婦人の新派俳優たちと宿の主人が共謀し、女形俳優蓮田が娘に扮して接近する、というほどの一幕物である。

従来、演劇史においては全否定を以て遇され、鷗外研究からの論考も存在しなかった本作について、稿者はすでに二論文を発表してきた。⁽¹⁾

まず、「女がた」の周辺―鷗外と大正期演劇界―(『文学』八一二、二〇〇七・三)においては、その成立背景と周辺状況の精査によって、松居松葉や小山内薫をはじめとする演劇人の国内外での動向、松竹の東京進出によって激変しつつあった当時の劇界の状況、および、

そこでの鷗外の関与の様相をトレースした。すなわち、翻訳劇普及および大正期新派劇への協力の二方面におよぶ、演劇活動家としての鷗外の相貌を明らかにした。

次いで、「ふたりの女形―森鷗外「女がた」と三島由紀夫「女方」―」(『鷗外』九一、二〇一二・七)では、ともに実在の女形俳優にかわり、表題も同じ⁽²⁾と言ってよい二作品をとりあげ、比較検討を行った。三島の「女方」は一九五七(昭和三二)年一月に発表された短編で、六世中村歌右衛門と三島自身との交際に依拠したモデル小説である。成立時期もジャンルも異なるものの、女形俳優廃止論議高潮期に発表されている点、女形俳優のジェンダーとセクシユアリティ、およびその芸と魅力に力点を置いて描かれている点で、二作品は共通性をそなえる。この共通性に着眼した分析によって作家の立場と差異を明確にし、また、鷗外の文体に影響を受けたと公言する三島由紀夫が、鷗外への敬愛をこめて描いた作品であると推定した。

これらを承けて、本稿においては、「女がた」におけるセクシユアリティの表象体系を検討していきたい。あらかじめ見通しを述べれば、「女形俳優と富豪の同衾」という結構をそなえる本作は、一

九一〇年代の性科学言説と同期しつつ、「正しく」ヘテロセクシズム¹¹強制異性愛体制の表象体系を構成する。しかし一方で、その表象の体系には揺らぎと綻びがおそらくは意図的に施されてある。前述の如き結構がいわゆる「陰間」の表象に際しい近接を見せることは、その目立った徴候と見なされよう。加えて本作の射程は、性労働の問題系にまで及ぶとも考えられる。実際に上演された戯曲である「女がた」のセクシュアリテイ表象は、俳優の実存が介在することで、いつそう生々しく可視化されるものであることについても、本論の前提として言挙げしておきたい。以下では、この「大喜利」、言い換えれば「通俗的なドタバタ喜劇」³⁾に、ひそかに仕掛けられた問題提起の外延を追う。

2 鷗外と「性欲」

鷗外森林太郎は、「性欲」という言葉を最も早く使用し、その概念を普及させた人物であるとされる。一八九六（明治二九）年の「月草叙」⁵⁾では、冒頭で一九世紀末フランス文学の傾向すなわち自然主義文学を論じるが、そのモチーフのひとつとしての「性欲」に言及した箇所を見よう。なお、引用文中の「詩」は、「文学」全般の意で用いられている（傍線原文）。

人間の動物的な側を誇張して、性欲すなはち劣等な色気を行為の唯一の原動力にしたやうな人物を写すのは、いはゆる病理を詩の種子に使ふのだ。かういふ類の詩の出て来たのは、伊太利のマンテガッツア、独逸のクラフト、エビングなどの医学上の論説が詩の境にはいつたからだ。たとひ又病理にまではならぬ、まだ生理の中に立ち留つて居る種子があつても、それは

男女の間がらを糞と蜜の混合物と看做して居るに過ぎないのだ。ドイツ留学帰国直後からの鷗外が、評論および論争活動によって、あるいは講演や講義によつて、日本の審美学、言い換えるなら、芸術批評における批評性の指標をめぐる議論の、牽引者のひとりであったことは周知の事柄に属する。引用部は、日本の自然主義文学勃興に先立つこと一〇年前のこの時期に、鷗外がいかなる自然主義文学観を抱いていたかを明瞭に示して意義深い。ただし、本論の関心に基づいてむしろ注目しておきたいのは、①「性欲」が「劣等な色気」と換言されていること、②「性欲」の発動を、その段階に応じて「生理」と「病理」とに分節していること、③自然主義文学における「性欲」の主題化は、「医学」とりわけ性科学の影響下にあることを指摘していること、以上の三点である。

この後、一九〇二（明治三五）年一月から翌年一月にかけて、鷗外は自らもその主宰者の一人であるところの医学雑誌『公衆医事』に「性欲雑説」を連載する。生方智子は「鷗外は、文学の領域のみならず医学・衛生学の領域において、この語を普及させた」と述べる。⁷⁾つまり、「月草叙」を「文学の領域」、「性欲雑説」を「医学・衛生学の領域」に振り分けて、如上の見解を示している。「性欲」概念の流布・流通状況という観点からすれば妥当だが、しかし、「月草叙」執筆段階での鷗外が、すでに文学と医学との「境」において「性欲」なる語彙を使用していることは、改めて強調しておきたい。生方の述べる如く、「性欲」という言葉は、当初から様々なジャンルの言説が交差するところに現れていた。⁹⁾ただし、その「当初」とは、一八九六年から一九〇三年までの幅にはなく、一八九六年一月に定め得る。また、この時の鷗外の議論の射程は、西洋諸国

および日本における、文学、美術、審美学、倫理学、哲学等々の多ジャンルにわたる。

加えて、「性欲」という言葉それ自体が招き寄せる問題系についても確認しておきたい。この言葉は、おのずとその主体の欲望のありようをあぶり出す。ある個体が、何に、どのような、どの程度の欲望を抱くか。性欲の主体は、その欲動を契機として自らを主体化する。と同時に、「性欲」は、その主体が属する文化的社会的コンテクストに従って、「倫理」や「病理」のパラダイムにおいて分節される。以上の事柄をめぐって、「月草叙」執筆当時の鷗外が充分に意識的であったことは、すでに見たとおりである。

「性欲」の語が広く一般に流通する契機が、田山花袋「蒲団」（一九〇七（明治四〇）年）の出現つまりは日本の自然主義文学の興隆と同伴すること、同時期（一九〇八年）に発生した「出歯亀事件」および「塩原事件（煤煙事件）」によって、「自然主義」と「性欲」が同義語として流布したことはつとに指摘されている。自己を主体化する「装置」としての「性欲」が一般化され、すなわち「性欲」の主体は、「倫理」や「病理」のパラダイムに照らして、自己を不断に管理し、規律化することを求められる。とともに、規範から逸脱する「性欲」のありようが、「異常性欲」「変態性欲」として排斥される事態がここに出発することになる。「性欲」概念の流布は、個人の主体化の装置として発動するのみならず、性行動や性現象を正さないしは異常のいずれかに分節するチェック機構としても機能した。留意すべきは、後述するように、この時期の「性」概念がセックスとジェンダーとの双方に跨っていた、あるいは、セックスとジェンダーとを混同していた事実である。

かくの如きコンテクストに基づいて、チェック機構としての「性欲」概念は、文学と近接する領域であるところの演劇にも向けられることとなった。男優が女優を演じる女形俳優の廃止論議が、明治改元以降三度目の高潮期を迎えたこと、「明治四十年代以降、女形の存在は演劇の枠を超えて、社会の病理（病的な社会の産物）」として性科学の対象とな¹²ったことの必然はここに存する。女形俳優を「病理」と見なす言説群、具体的には「変成女子」「変態芸術」「変態」「変態性欲」などの名指しは、女形俳優のジェンダー越境行為をセクシュアリティと混同したがゆえに発生したものであった。鷗外「女がた」は、これらとは一線を画す。女形俳優が「男性」であることを殊更に顕示し、そのジェンダー越境行為すなわち「芸」や身体加工技術に焦点化する。近代的かつ科学的な俳優観と演技観に依拠しつつ、性志向の問題系を退ける態度は、おのずと当時の女形廃止言説への対抗となっていると言えるだろう。これらについては、一拙論「ふたりの女形」において詳述した。

鷗外の「性」概念は、ジェンダーとセクシュアリティを明確に分別している点で、同時代人の認識からの卓越性をそなえる。「性欲」と「病理」との関連づけは、同時代人より一〇年以上先んじていたことも先に確認したとおりである。こうした、いわば先取りされた近代性の獲得を可能にした要因の所在をめぐって、ふたたび「月草叙」の引用部を見たい。批判の対象となっているのは「人間の動物的な側を誇張して、性欲すなはち劣等な色気を行為の唯一の原動力にしたやうな人物を写す」文学、こうした文学を形成した「種子」は「病理」とされ、「伊太利のマンテガツツア、独逸のクラフト、エエビングなどの医学上の論説」が関連言説とされている。

ポール・マンテガッツァ（一八三二～一九一〇）およびクラフト・エビング（一八四〇～一九〇二）はいずれもいわゆる性的倒錯を論じた性科学者である。同時代の日本人にはアクセスの困難であった彼らの著作を、留学中の鷗外がいち早く受容していたのであろうことを指摘しておく¹³。すなわち鷗外は、一般の日本人より二〇年早く、「病理としての性欲」の問題を詳らかに考察し得る立場にあった。この点についていまは確認に止める。別稿において展開したい。

3 揺らぐヘテロセクシズム

前節で述べたように、「女がた」の特徴は、ジェンダー越境行為の技術を強調することで、「女形俳優」と「変態」とを切断するところにある。この特徴とはすなわち、ヘテロノーマティブの立場をとることを意味している。言い換えれば性をめぐる正常／異常の基準を前提とし、つまりはヘテロセクシズムの機構と連繋している。そのセクシユアリティ表象を芝居の展開に従って確認しよう。

宿の常連である富豪・古川は、逗留の「その晩に女中に手を出す」という「癖」をもつ。度々の後始末に、古川の妻も宿の主人も翻弄され、昨年の逗留の折には「じゃんこで目つかち¹⁴」、つまり、痘痕面で両目の大きさが極端に違う女中を側付きにした。古川はその女中にも手を出した。妻は古川が懲りるよう「ひどい目」にあわせてよいと言い寄越している。そこで主人が思いついたのが、女形俳優蓮田を扮装させて、古川に近づけるといふ計画であった。

以上、「女がた」においては、女装した男が接近することが、好色な富豪へのいわば懲罰ないしは揶揄嘲笑として成立している。古川という男性の相手として、十人並の容姿の女／「じゃんこで目つ

かち」の女／女装した男、という階層が示される。加えてここでははっきりと分割されるのは、「女」と「男」との境界である。ヘテロセクシズムの表象機構はここにおいて完遂される。しかし一方で、容姿に関わらず女にならば誰にでも必ず手を出す古川を、蓮田は「無邪気」「気に入った」と評している。宿の主人の認識はヘテロセクシズムの体系化を担い、他方、古川の行動と蓮田の評は主人の認識を揺るがせる。

さらに、先に示した「階層」の中に収まりきらない存在として、女中「お松」の存在および役割を指摘することができる¹⁵。そもそも蓮田たち新派役者一行と古川とが居合わせたのは偶然であり、それ以前からの主人の腹案は、次なる古川の逗留の折には接待役に「薄馬鹿で力持」のお松を付けることであった。彼女には「振じ伏せられさうになつたら、檀那を掴まへて投げ出す」ようあらかじめ言い合めておかれてある。古川との「catastrophe」は、すでに主人の考えのうちにあり、「女がた」一篇の結末もこの「catastrophe」をもって閉じられる。蓮田の役回りがこの「catastrophe」を遅延させるためのものに過ぎないことは、洋行によって西洋仕込みの演劇論を身につけたと設定される俳優・小川の台詞で殊更に明言されている。当初宿の主人が想定していた階層は、十人並の容姿の女／「じゃんこで目つかち」の女／「薄馬鹿で力持」の女、であった。娘に扮した蓮田をそこに付置するとき、彼は、「薄馬鹿で力持」の女の上に置かれることになる。すなわち、「女がた」の展開に従うならば、美貌の女形俳優の位相は、「女」の階層を揺るがせる場所にある。お松との対比において付置されるとき、蓮田の存在は、ヘテロセクシズムの機構に、亀裂を奔らせるものとしてある。

加えて、お松が蓮田にひとかたならぬ好意を寄せていることは、幕開けから中盤にいたるまでしばしば強調されてもいる。同輩俳優高岡は「蓮田の怖れるのも無理はない」、小川は「大いなる恋愛」と茶化してもいるが、怪力を備えた女と「本当の女なぞは慳かたひつこはありません」と評される美貌の男とのカップリングが、通常のジェンダー配置を逆転させたものであることは明示的である。

次いで、結末において再度強調されている性の分別配置の揺らぎを見よう。娘に扮した蓮田を奥の間に連れ込んだ古川は、乳房がなく胸毛の生えた蓮田の肌にごっそく触れて、怒りもあらわに居間に飛び出してくる。古川の怒りは控えていたお松に飛び火する。「ちよと見せい」と彼女の胸をまさぐった古川は、当初からの計画どおりお松に投げ倒される。このときの古川がお松に向けた台詞は「わしを手籠めにしをつた」というものであった。「暴力で女を犯すこと」という含意をもつこの語彙は、意図的に選択されていると見なされる。すなわちここにもジェンダーの逆転が仕掛けられてある。「あの女には嬬ぢがない」という古川の苦情に答えて小川は言う。「嬬首なら確かに二つあります。人並に二つあります」「(嬬は)小さいかも知れませんが。男でも梅が谷(当時相撲界の黄金時代を築いた力士の名)のやうに嬬の大きいのもあれば、又女でも」。重ねて「胸毛が一面に生えてある」と苦言を呈す古川に、「なに、パリーの女なぞには立派な八の字髭の生えたものもありますから」と小川は応じている。すなわちここでは、生物学性の表徴の個体差をめぐる認識が示され、自我や社会化された自己主張や公民権意識をそなえているとおぼしき「パリーの女」が「八の字髭」すなわち「一人前の男」の比喩をもってジェンダーリングされている。

さらに、女装をし、一七歳を自称し、年長男性と同衾する男優を配置するこの芝居の結構は、一幕一場の構成であるがために同衾場面こそ観客の眼前で展開されないものの、陰間の表象に際しい近接を示していることを指摘しておかねばならない。確認しておけば陰間とは、江戸時代、まだ表舞台に立つ前の歌舞伎役者の呼称であり、転じて男色を売った少年を指す。浮世絵に描かれた彼らには、しばしば女性と見まがう美装が凝らされていることも常識に属するだろう。つまり「女がた」の結構は、当時の日本における「性欲」言説が「異常性愛」に分節したところの男性同性愛の表象に、いったんは限りなく接近し、そして遠ざかるのである。

すでに別稿で論じたように、また本稿においても確認したように、大喜利喜劇「女がた」の眼目は、人気役者河合武雄の「薬屋を暴露」し「観客の見ている前で男から女への変身」を示す、言ってみればファンへのサービスにあった。見せ場は、ジェンダー越境行為に焦点化され、その点において、女形俳優の存在を即「変態」とする同時代言説からの明瞭な卓越性が示されていた。これらの企図、および、ためにヘテロノーマティブに依拠するテクスト全体の構成を、いま仮に「女がた」のメインナラティブと呼ぶならば、しかし、その言説や表象の細部の具体相は、メインナラティブが依拠する支配的イデオロギーを揺るがせ、亀裂を奔らせ、言ってみれば空隙を生じさせるようにちりばめられてある。

森鷗外が一般の日本人よりおよそ二〇年早い時点で性的倒錯にかかわる性科学を摂取し、いち早く「性欲」を「病理」と結び付けて論じたことは2節で確認した。ただし、「月草叙」において「病理」とされたのは、異性間のいわば過剰性愛であって、同性愛は問題の

組上に載せられていなかったことに留意したい。明治四〇年代以降の鷗外テクストは、セクシュアリティ、特にそのうちの性認定および性志向の自明性ないしは固定性、あるいはジェンダリングへの疑念を、しばしば露呈する。たとえば「キタ・セクスアリス」においては、男色者の欲望を肯定的に描き、すなわち自らを男性と性自認する個体の欲望の対象が男性に向けられていた歴史的過去を示して、セクシュアリティ規範の歴史性や可変性の問題系に及ぶ。「青年」では、「ホモセクシユアル」という語を用いて異性愛が自然化されていく過程を描くものの、男同士の友情をホモエロティックに描いて「同性愛」が包摂する領域の外延を暗示する。「灰燼」には、誕生時に「女」として性認定され、第二次性徴期を迎えて「男」と再判定された人物を登場させ、「外からそれ〔性別再判定〕を促した動機」としての当該人物の性行動に言及している。すなわち、一般における「性欲」概念の流布とともに強制異性愛体制が定着した時期にあつて、鷗外のテクスト群は規範に従いつつ、その自明性を揺るがす。「女がた」¹⁹もまた、こうした特徴をそなえるテクストの系譜のひとつとして、鷗外の作品史に置かれるべきであると言えよう。

4 鷗外と性労働の問題系

翻つて、ふたたび「女がた」の前提に立ち戻りたい。すなわち本節では、古川の「癖」として、さりげなく言及された問題について考える。

古川の「癖」とは、彼の接待に当たる女中とその晩のうちに必ず性的関係を結ぶ、というものである。ところで、そもそも温泉旅館の従業員の職務は、宿泊客が滞在中に寛いだ時間を過すためのホ

スピタリティに関わるものであり、その応接は、客の起床から就寝までのさまざまな行動にともなう要望へのケアの万端にわたる。つまり旅館の従業員とは、ケア労働の従事者が一般にそうであるように、客に対して非常に細やかな配慮をもつて接することを要請される、感情労働の重労働者でもあると言うことができる。

ケア労働および感情労働は、その「労働」の範囲を規矩することの困難な職業である。労働者の任務は、「客を満足させる」という非常に曖昧な指標に基づき、個別の客の応接にともなう一回性の労働の日々の積み重ねのなかに存在する。旅館の従業員は、客の前では必ず劣位の存在としてある。客の要求に「否」と答えることをあらかじめ禁じられた存在としてある。ここにジェンダーの変数が投入されたとき、すなわち客が男性で従業員が女性である場合、その従業員は、労働者かつ女性という、二重の劣位の存在として客の前に立たされることになる。「旅館の」女中」とは、そのような過重労働を要求される労働者の謂いである。「女中」、すなわち、ジェンダー化された感情労働の従事者が、しばしば性労働をも強要される所以がここに出来る。

古川の「癖」が発動される現場を確認しよう。夜になってから宿に到着し、ほどなく就寝するという古川は、「いつもながらえらいお世話になりますな」とまずは主人を始めとする従業員らをねぎらい、「そこでお世話序に又面倒な事を頼みますがな」と言葉を継ぐ。さらに畳み重ねて「わしも丈夫なやうには見えてゐても、何分が年だからいつどんな事があるかもしれませんで。どうぞ女中を一人こつちに寝させて置いて下されい」と要求を持ち出す。蓮田扮する「お蓮」と居間に二人きりになると、「年を取るといく地がなくなる。

一日汽車に乗つてみただけで脚がだるうてならぬ」と独りごち(る
ふりをし)、「あつちで横になるから、少し脚を敲いて下さい」と「お
蓮」を寢所に連れ込む。老齢であることを担保とし、ケア労働の要
求を装つて、女中への強姦に及ぶ、一連の古川の言辭は実になめら
かである。世知に長けた好色老人の形象を活写する、脚本家として
の鷗外の手腕を認めることができよう。言い換えるなら、鷗外の運
筆は、女中が性労働を強いられる過程と機構とに、また、その過程
と機構における男性および社会構造の責任とに、彼が充分に意識的
であることを証左している。

振り返れば鷗外は、彼の最初の小説である「舞姫」において、ド
イツ社会を舞台に、自らの身体のみを資本として世を渡る下層女性
を描いた。その職業は踊り子、彼女たちの身体が娼婦との臨界に置
かれていたことは銘記されるべきだろう。「そめちがへ」は、特定
のバトロンの扶助なしに、芸を磨き抜いて花柳界を生きる芸妓を主
人公とする。「兼吉」というジェンダー越境的な源氏名を持つヒロ
インは、職能人として、また、フリーエージェントとして、放縱な
性生活を謳歌している。「花子」は彫刻家ロダンの裸体モデルを引
き受ける女優を描き、舞台上で日々自らの身体を曝す女性に向けら
れる視線の質々相を暗示する。「身上話」は旅館の女中を主人
公に、客との交情をきっかけに妾となつて、男の都合によつて捨て
られた女の境涯を扱う。芸妓・娼妓を点綴した作品としては、さら
に「電車の窓」「キタ・セクスアリス」「青年」「吃逆」「余興」「百
物語」などを列挙することができるほか、「雁」こそは、妾として
生きる女性の人生をその構造的背景とともに主題化した作品であつ
た。

すなわち、これらの作品群の量と質とバリエーションは、境界を
生きる女性たちがしばしば直面する「性の商品化」の問題への、鷗
外の一貫した関心と観察との所在を明示している。以上の事実を踏
まえるならば、「女がた」における女中が、物語の前提としてある
いは動因としてさりげなく置かれつつ、しかし、感情労働の従事者
が性労働をも強要される実情を鋭く描き出すための装置ともなつて
いることが改めて認識され得ると言えよう。

5 おわりに

以上、本稿においては、喜劇「女がた」の前提ないしは外延を微
細に見てきた。このたびの作業によつて明らかとなつた今後の課題
を掲げて、まともにかえたい。

一点目は、鷗外の「性欲」観の形成に関与したとおぼしき、西欧
最先端性科学の摂取体験の精査。別言すれば、鷗外の留学当時のド
イツにおける性科学言説の流布状況を、他国の成果の翻訳出版物の
刊行実態をも視野にいれて調査することの必要性。さらには、帰国
後の彼が衛生学の領域で発信した性をめぐる言説を、内容と流通の
両面から調査すること、および、それらの知見が鷗外の文学に出現
するときの具体的な様相との連関の考察である。

二点目には、明治四〇年代以降の強制異性愛体制下における支配
的言説の文脈のもとで、鷗外作品の言説や表象がいかなる同伴ない
しは離反を見せるか、個別の作品に即した、より詳細な分析と検討
が挙げられる。

三点目、性の商品化をめぐる鷗外の言説を、関連作品群から抽出
するとともに、本稿では触れ得なかつた廢娼論²⁰をめぐる彼の発言を

も収集して、その見識を総合的に捉えるべきこと。

いづれも調査対象は膨大で多岐にわたるが、以上を明らかにすることによって、鷗外の新たな相貌が見出される可能性を確信する。他日を期す次第である。

注(1) 秋庭太郎『日本新劇史』下巻(理想社、一九五六・一二)、永平和雄『森

鷗外の戯曲』(『近代戯曲の世界』東京大学出版会、一九七二・三)など。演劇研究からの肯定的評価は、西村博子『森鷗外のドラマトゥルギー』

〔蚤娘の織糸―日本近代劇のドラマトゥルギー〕翰林書房、二〇〇二・三、初出「試論 鷗外のドラマトゥルギー」『演劇学』一四、一九七三)をあげ得るのみである。

(2) 本稿では慣用化した「女形」の表記を用いるが、道化方、親仁方などと同様に「女方」が本来的である。鷗外は膾炙した「女形」と本来の「女方」との双方に配慮した表記を採用し、三島は本来的表記を採ったと見なされる。

(3) 永平和雄前掲。

(4) 斎藤光は、「性」としての「性」の出現・普及過程についての研究『京都精華大学紀要』八、一九九五・三)において、「性欲」の初出は、森鷗外の『月草』の「叙」と思われる」とし、「セクシュアリティ研究の現状と課題」(『セクシュアリティの社会学』岩波書店、一九九六・二)でもこれを踏襲して「明治一九年末に、森鷗外が文学の領域で、現在の意味の「性欲」を使用し」と述べている。近年の斎藤が「性欲」記号・概念の誕生に関する新たな知見(『京都精華大学紀要』三六、二〇一〇・三)で自ら総括するように、「性欲」記号・概念の森鷗外鑄造説は、ある程度通説化もしていったといつてよい。

なお、ここで斎藤は、新たに発見された資料として、鷗外に先立つ

八八八年段階での「性慾」の用例を報告してもいるが、暫定的結論としてそれらを「孤立的な事例」であったとし、文学・医学・一般社会への「性欲」概念の普及における鷗外の重要性を改めて説いている。

また、斎藤が同論文中で示している「性欲」の定義は、「個体を性行動に向かわせる、あるいは、性現象を生じせしめる、個体内在的な衝動力」であることを付言しておく。

(5) 署名鷗外漁史。単行本『月草』(春陽堂、一八九六・一二)の序文であり、単行本収録本文表題は「叙」である。ここでは現行全集表記に従う。

(6) 署名扶書生録。『公衆医事』六一九(一九〇二・一一・六)〜七一六(一九〇三・一一・一五)に連載の後、単行本『衛生新篇』第五版(一九一四(大正三)・九)に収録。同書は軍医学校の衛生学教科書である。詳細は『鷗外全集』三二巻および三二巻「後記」を参照。

(7) 生方智子「キタ・セクスアリス」男色の問題系(『精神分析以前 無意識の日本近代文学』翰林書房、二〇〇九・一一。初出、『日本文学』四七一〇、一九九八・一〇)

(8) 斎藤光前掲「セクシュアリティ研究の現状と課題」に依拠していると見なされる。

(9) 生方智子前掲

(10) 「月草叙」執筆は「明治二十九年十一月」であることが本文末尾に記されている。また『月草』が扱う問題領域については「月草叙」「月草目次」「月草索引」(以上『鷗外全集』二三巻所収)を参照。

(11) 小田亮「性」(三省堂、一九九六・一)、川村邦光『セクシュアリティの近代』(講談社、一九九六・九)を参照。

(12) 光石亜由美「女形・自然主義・性欲学―『視覚』とジェンダーをめぐるの一考察」(『名古屋近代文学研究』二〇、二〇〇三・三)

(13) 鷗外は、マンテガッツァ『愛の生理学』をドイツ語訳によって撰取し

ていたと推測される。邦訳は一九〇八（明治四一）年。発禁処分になつたとおぼしい。

(14) 現代仮名遣いでは「目っかち」。「片方の目が見えないこと」という意もあるが、ここでは「両目の大きさにかなりの差があること」（『デジタル大辞泉、および、大辞林第三版』）と解釈する。

(15) 加えてお松の役柄は、「大喜利」にふさわしい滑稽味を随所で發揮して秀逸であり、その意味でも本作において重要であると見なされる。この点については、大塚美保氏のご発言から示唆を賜つた。記して謝意にかえたい。

(16) 鷗外が留学中からフェミニズムに関心を寄せ、帰国後も一貫して日本を含む世界各国の女性の動向にアンテナをめぐらせ、海外の出版物から情報を収集して「椋鳥通信」等に引用摘記し、また創作における女性造型にも反映させていた事実について、詳細は、金子幸代『鷗外と女性』（大東出版社、一九九二・一一）、『鷗外女性論集』（不二出版、二〇〇六・四）、『鷗外と近代劇』（大東出版社、二〇一一・四）を参照。

(17) 生田長江『マクベス』と『エレクトラ』と（『演藝倶楽部』一九一三・一一）

(18) 西村博子前掲

(19) 生方智子前掲、および、黒岩裕市「homosexual」の導人とその変容―森鷗外「青年」』（『論叢クィア』一、二〇〇八・九）を参照。また、関連文献として、太田翼『「灰燼」における男的要素』（『明治大学大学院文学研究論集』二一、二〇〇四・九）がある。さらに、強制異性愛体制下において異性装すなわち「女装・男装ネタ」は明治期の新聞読者の関心事、好奇心を刺激する話題だった¹⁷事実については、三橋順子『女装と日本人』（講談社現代新書、二〇〇八・九）を参照。

(20) 中村三春は、「鷗外は」基本的に環境としての娼妓を外面的に描くにとどまり、売買春の本質を凝視することも、また買う側の男性及び社会

における性の問題を深く突き詰めることもなかった」という見解を示している（矛盾に満ちた公娼論議―森鷗外の廢娼論―「買売春と日本文学」東京堂出版、二〇〇二・二）。本稿第4節は、これについての疑義を端緒としている。

付記

* 本論で言及および引用した鷗外著作は、すべて現行の『鷗外全集』（岩波書店、一九七二）に基づく。引用に際し、漢字は通用字を使用し、仮名遣いは全集収録本文に従った。

* ただし、「女がた」については、『鷗外近代小説集 第六卷』（岩波書店、二〇一二・一〇。注釈・解題担当大塚美保）をも参照した。

* 「女がた」本文は総ルビであるが、引用の際には難読語を除いてこれを省略した。

* 引用参照文献の書誌を含めて年号表記には基本的に西暦を用い、時代性を明確にする意図から和暦を併用した。

* 引用文中亀甲括弧内の記述は藤本による補記を意味する。

* 成稿に際し、清野佳奈絵氏（イタリア文化会館図書室、町田佳世氏（ドイツ文化センター図書館）の教示を得た。記して謝意にかえたい。