

占領期文学におけるジェンダー・メタファー

——三島由紀夫「聖女」を題材として——

天 野 知 幸

1 はじめに

敗戦直後、占領の光景やそこでの経験のすべてが言葉にされ、メディアを介して読者に届けられたのかと言えば、そうではない。被占領下においては、GHQ/SCAP検閲があったからである。原稿段階では存在した言葉も、検閲コードに抵触した場合、出版の際には削除された。GHQ/SCAP検閲の特徴としてよく指摘されることだが、戦後の検閲は戦前の内務省検閲と異なり、検閲制度の存在自体が隠されていたために「伏字」が許されなかった。検閲の痕跡は残されず、削除された言葉ははじめから存在しなかったかのように文章は再構成されたのである。だから、消去された言葉が何であるかを、当時の読者の多くは知るすべがなかった。GHQ/SCAP検閲のもとで書かれた占領期文学には、いわば死角とも言うべき領域が存在するのである。戦後に登場した出版物は見かけ上はあたかも表現に対する抑圧がないように見えるが、けっしてそうではなかった。

では、当時の表現者たちは、このように歪んだ言論空間のなかで不自由な言葉の選択だけを強いられたいのだろうか。いや、おそらくそうではないだろう。占領期の文学には、当時の言論環境がもたらしたそれ特有の表現方法が存在するはずである。GHQ占領期の文学を論じた日高昭二『占領空間のなかの文学 痕跡・寓意・差異』¹は、

「占領」の問題で最も見えにくいことは、支配と被支配のあいだを媒介する存在、あるいはそれを内部から支える微妙な力のありようであろう。おそらく、そこに「文学空間」が想起される意味もあるだろう。その二つの空間を交錯させることによって、支配/被支配という構造以上に複雑で錯綜的な場が初めて見えてくると言ってもいいだろう。

と述べ、その理解の手立てとして「占領空間」の《痕跡》を、まずは確かなものとして想起し直すことが必要である。」と、占領期文学特有のロジックや寓意読解の重要性を指摘する。本論もこれと同様の立場に立ちたいと思う。とくにここで

は検閲コードに抵触する例として「軍国主義宣伝」(Militaristic Propaganda)とともによく知られた「フラタニゼーション」(Fraternization)の表現とジェンダーに注目したい。「フラタニゼーション」とは検閲用語だが、占領軍兵士と日本人女性との性的な親密さを意味する。当時、占領軍兵士を相手に買売春をする日本人娼婦は「パンパン」(街娼)と呼ばれた。彼女たちは占領軍兵士と親密な関係性にあつたが、その交歓、金銭授受の場面は表現することが許されなかつたのである。現実世界では存在しながら、メディア上では存在してはならないとされた死角の一例である。

ただ、興味深いことに、そうした制約があつても、娼婦は占領期文学の重要な題材だつた。本論が問題にしたいのはこの点である。娼婦はなぜたびたび占領期文学に登場したのか。また、そこにはどのようなロジックや寓意が見出せるのか。

この問いに対して本論では、三島由紀夫の一幕物の戯曲「聖女」(発表「中央公論」一九四九・一〇)を取り上げたい。三島由紀夫のちに、「主人公の青年の、あまりにも肩肘怒らした観念的生き方には、当時のいはゆるアプレ・ゲール青年への私の風刺がないではなかつたが、一種の共感を含まぬ風刺には、力がないのが習ひだから、もしこの芝居に微量の

力があれば、その微量は正確に私の共感の量と照応してゐる筈である。」「『聖女』と『煙草の害について』、アンダーグラウンド蛸座『公演プログラム』、一九六八・七」と述べているが、「アプレ・ゲール青年」、すなわち戦後の人物が描かれるのに際して、娼婦が登場する。「聖女」の表現分析に合わせて、一九五〇年前後に目立ち始めるとされる家庭秩序の復活という動向も視野に入れながら論じてゆきたい。

2 GHQ/SCAP検閲とジェンダー・メタフアー

「聖女」の分析に入る前に、占領下の言論環境について少しだけ触れておきたい。

敗戦から間もない一九四五年九月一日より、GHQ/SCAP(連合国軍最高司令官総司令部)は、CCD(民間検閲局 Civil Censorship Detachment)に活動を開始させ、九月一日には早くもCCDの下にメディア検閲組織であるP B(プレス・映画・放送課 Press Pictorial Broadcast Division)を設けて新聞や雑誌といったマス・メディアから、郵便や電話といったパーソナルなコミュニケーション・メデ

イアまで、徹底した事前検閲を開始した。ただし、この検閲制度は完全に定まったものではなく、戦後の検閲制度のメカニズムと手法を詳細にまとめた山本武利『GHQ検閲¹⁾ 諜報・宣伝工作²⁾』によれば、危険性がないと判断されると事後検閲へと回されるものもあり、また地方で発行される少数数のメディアは最初から事後検閲のものも多かったという。一九四八年末には活字メディアはほぼ事後検閲へと移行し、一九四九年一〇月には検閲自体が終了する。いかにしてGHQが検閲を行い、日本人を含む極めて多数の人員を動員しながらその活動をなしたかについては、山本武利前掲書ほか研究成果が複数あり、その全容をここで詳しく参照することはないが、一点強調しておきたいのは、本論の冒頭で述べたように、世に出た出版物を見ても削除箇所が基本的にわからないということである。事前検閲ではメディア側から提出されたゲラが検閲者によってチェックされ、判断の基準となるキーログと照らし合わせて、もし問題の可能性があれば英訳され、将官らの判断に任されたが、問題がない(「パス」pass)と判断されなければ、「部分削除」(deleted)、もしくは「公表禁止」(suppress)や「保留」(hold)が命じられた。「部分削除」の例は少なくないが、その場合、出版物に検閲

の痕跡を残すことは許されなかった。

「フラタニゼーション」はこうしたGHQ／SCAP検閲のコードに抵触する表現だったが、これに対する監視の視線はとりわけ厳しかったようだ。山本武利前掲書は、永井荷風「問わすがたり」を分析したなかで、初出の『展望』刊行の一九四六年七月一日から、扶桑書房から出版された単行本刊行の同年七月三十一日のわずか一ヶ月の間に「フラタニゼーション」に対する検閲者のチェックが強化されていることを指摘している。

本論が扱う三島由紀夫の「聖女」の初出誌『中央公論』は左翼系雑誌と見なされ、多くの雑誌が事後検閲に移行した一九四七年一〇月においてもなお事前検閲のままであった二八誌のなかの一誌だが、「聖女」が発表された一九四九年一〇月はちょうど事後検閲が終了する時期に相当する。よって、事前検閲の影響は受けていない。しかし、4節で確認するように、それでもなお言葉が慎重に選ばれている。

ところで、「フラタニゼーション」と判断されないようにするための一つの方法は、占領軍兵士の姿を書かないという単純な方法だろう。娼婦だけを物語に登場させるのである。このことは逆の視点に立てば、占領軍兵士を省略しても娼婦

を書けば、その交歓や占領の光景を、読者（観客）は勝手に想像できることになる。

あらためて強調するまでもないが、比喩や寓意、省略を得意とする文学の表現は、レトリックによって直接的、具体的表現を回避できる。娼婦という題材は、占領軍兵士をも表象しうる特別な題材たりえたのだろうか。

このことを考える上で、当時の権力表象に関する吉見俊哉の指摘を参考にしたい。敗戦後、支配者であるマッカーサーの姿がメディア上では驚くほど登場せず、代わりに天皇の身体性が顕在化されるようになると指摘した吉見俊哉『親米と反米——戦後日本の政治的無意識』は、マッカーサーの姿がとりわけメディア上で国民の前から姿を消していた状況について、「占領期のメディアでは、まるで「占領」はほとんど存在しないかのような「閉ざされた表象空間」が成立していた。」と述べる。そして、実際には米軍物資や関係施設といった圧倒的な存在感を占領軍が持つているにも関わらず、メディア上ではその存在感の希薄さが目立つという、現実世界と表象との間の著しい不一致において、娼婦表象は大きな役割を果たしたと指摘する。

とりわけこの不一致は、多くの戦後日本人が否定的に

受けとめる占領の側面において著しかった。その最たるものは、米兵の暴力、とりわけ性暴力についての表象のされ方においてであった。もつと具体的にいうならば、占領期に日本政府の慰安婦政策もあつて膨れ上がった米兵相手の街娼たちが、検閲のまなざしが届かないところで「占領」を表象する象徴的身体となっていく。天皇の身体が、マッカーサーや占領の権力を背後に隠蔽する代り的な審級であつたとするならば、これらの女の身体は、占領の暴力をむしろ手前で感じさせてしまう存在だった。メディアの表面から米兵たちの姿が消え、マッカーサーも控え目にしか姿を現さなくても、女たちの身体は、間接的だが誰にでもわかる明白さで「占領」を表象していた。

この指摘にあるように、娼婦の身体性は顕在化されない支配者の姿を隠蔽しながら被占領状態を表象する、そうした機能を果たしたとすれば、それはまさしく娼婦という女性ジェンダーがレトリックとして機能し、比喩的に占領と被占領を表象しているということになる。植民地や従属国は女性ジェンダー化され、宗主国や支配者は男性ジェンダー化され、比喩的に語られるとしばしば指摘されるが、それと同じ構造

である。

歴史的に考えてみても、こうした構造が再生産されやすい背景があった。女性史研究が明らかにするように、「国体護持」と「民族の純潔」のため R A A（特殊慰安施設協会）という組織が公的に設立され（一九四五・八）、占領軍兵士に性的サービスを提供させられる女性が集められた。R A A は、名目上は女性の権利を守るために、実際には占領軍兵士の性病蔓延が理由に間もなく廃止される（一九四六・一）。この結果、「街娼」へと立場を変えざる得なくなった女性も少なくなかったが、占領軍兵士へと提供された娼婦の身体は彼らの性欲はもちろん、占領、敗戦という歴史と切っても切り離せぬものだった。

現実と表象の不一致という歪みや限界がありながらも、娼婦は多くの占領期文学において書かれた理由は、支配／被支配の関係においてジェンダーが比喩として機能しやすいことが考えられる。もちろんそれはジェンダー・システムの再生産に他ならず、占領期文学はこうした制度を再生産しつつ、それにより占領を表象しえているのだらう。ここで気になるのは、占領期文学の担い手の多くは男性作家であるという点である。こうした再生産の過程において、日本人男性の男性

性は、占領期文学ではどう扱われたのだろうか。作家のジェンダー比率が男性に偏っていたことを考えると、それもまた無視できない問いである。

以上の観点をもとに、三島由紀夫の戯曲「聖女」を読んでゆきたい。

3 戦後の人物とアメリカ文化

「聖女」の梗概は次のとおりである。登場人物は、史子三〇歳、その弟悠一、二三歳、悠一の恋人夏子二二歳、以上の三人。時は「秋の夜更け」。場所は史子、悠一姉弟の家の洋間。時計が一時を報じる頃、悠一と夏子は旅立つ準備をしている。二人は「どこかへ新家庭をつく」るつもりで家を売却し、その一五〇万の小切手を手にしていた。「自動車の爆音」が聞こえ、悠一が「白豚」と呼ぶ史子の客が帰る。史子が現れ、三千円の稼ぎをそのまま弟に渡す。三千円は夏子の手に渡り、最後の着物までも史子は夏子に与えさせられる。着る物が全てなくなった史子は「聖衣の如き純白の寝間着姿」に着替え、夏子を交えた姉弟の別れの宴が開かれる。この席で悠一は自らを犠牲にして誰も責めない史子を「破廉恥女」

「偽善者」と罵つてこれまでの感情をぶつけ、出発を翌日に控えながら、史子を絞め殺してしまふ。史子は史子で「あなた方を幸福にするために何でもするつもり」と、抵抗することなく悠一に殺される。この展開を受けて、夏子は犯罪者の妻になりたくないといふ亜硫酸を飲んで自殺をはかる。その後、一人きりになった悠一が部屋の中へ掛けてあった父の肖像画を庭に投げ捨て立ち尽くす。一二時を報せる時計の音が鳴り、幕となる。

劇のクライマックスは、弟の姉殺しと未来の妻の自殺であるが、その分析に入る前に、舞台および人物設定について考えておきたい。まず舞台書きは次のようになっている。

応接間の用に使はれゐたる洋間の諸調度取払はれて下宿屋の一室の如く改造されし乱雑なる部屋。中央の壁面に老紳士の肖像画。卓。三つの籐椅子。二個のトランク。棚にウクレレ。上手寄りに窓。下手の一部に桃色のカーテンを垂る。このかげにダブルベッド隠されあり。

売り払われた家財と、その代替として持ち込まれた「ウクレレ」の存在は、悠一の人物像を象徴的に示すものだろう。「家」は家財を売り払うという行為は、悠一が家父長的な旧い「家」と決別し、自由恋愛によって結ばれた夏子との新たな

な「家庭」を築こうとする戦後的な価値観に従う人物であることを物語る。実際のところそれは皮相なものに過ぎないのだが、しかし、その生活や振る舞いはたしかに戦後的なそれに相応しい。「ウクレレ」もその一つだろうが、これから見てゆくように、「英語」「ジャズ」「キス」など、占領期からそれ以後にかけて日本社会に大きな影響力を持ったアメリカの文化、風俗がこの戯曲には溢れている。

アメリカ的記号を纏つているともいえる彼らの生活は、占領期後期を象徴する一光景といつても良いだろうが、風俗ばかりではなく、彼らの身体性にも占領やアメリカの影響は見える。例えば、「史子シートを卓に敷き、一隅の戸棚から酒壺やグラスや皿を運ぶ。この間悠一はウクレレを持ち来り、夏子と声をあはせてジャズ・ソングを低音に歌ひ、あるひはその頬に接吻す」というト書き。まぎれもなく「ジャズ」はアメリカの音楽であり、とくに「終戦から一九五〇年代末まで、「ジャズ」ということは相当幅広い音楽のスタイルを指し、「アメリカから入ってきた大衆音楽全体」(マイク・モラスキー『戦後日本のジャズ文化』⁽⁸⁾)を指すものであった。そして、もちろん狭義の意味において、それは進駐軍放送のジャズ番組やダンスホールで流されるダンスミュージック

ク、「進駐軍の音楽」そのもの、まさに占領する国の音楽だった。また、「夏子の英語の発音はすべて英語風にやる」というト書きや、「コールド・ビーフ」に「パン」という宴の場面。悠一が週間として行う食前の祈り等々。アメリカの記号は作中に遍く鏤められ、二人の生活と内面のありようを説明する。他にも食前の「あーあ、神さま」「幸福になりたい」という奇妙な祈りの場面も、占領やアメリカを想起させる。「占領期間中に二五〇〇名の神父と一〇〇〇曼具の「聖書」がアメリカから送り込まれ」、国際基督教大学の設立がすすめられた。日本人の再教育を目的に、マッカーサーを中心としてGHQが日本をキリスト教化しようとしたことが、岡崎匡史『日本占領と宗教改革』では実に詳細に研究されている。ただ、自身の幸福ばかりを祈る彼らの祈りは、どうして信仰心を表しているとは言いがたい。矢内原伊作は「キリスト教的教養の基本問題」において、「キリスト教は今日多くの人々、特に若い人々の間に非常な関心を呼んでいて、或る面では流行となつています。これはいろいろと理由のあることで、敗戦後の思想の混乱や生活の不安などのために心の拠りどころとして宗教を求めるということもあるし、またアメリカの軍隊が進駐してきて、アメリカの奨励とかアメリカ

カに対する漫然とした憧れのようなものとかもありましよう。」と述べているが、彼らの祈りの姿はキリスト教信仰を屈折した形で取り込んだものであり、「若い人々」の「憧れ」としてのキリスト教信仰をアイロニカルに表現したもののように見える。

以上、音楽、宗教と挙げたが、食文化も食卓に並ぶ「コールド・ビーフ」「パン」など挙げればきりが無い。なかでもアメリカ的記号として重要なのは、悠一と夏子が繰り返す接吻だろう。「キッス」「キス」という言葉も含め、一幕中に四回登場するが、この接吻こそ反封建的な戦後の自由な恋愛を象徴する表現であり、GHQ/SCAP推奨の表現であった。平野共余子『天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲』によれば、接吻はGHQ/SCAPによって次のような理由から推奨されたという。「それまでの日本の「封建思想」と個人の欲望に対する抑圧的な体制のために、日本人が公然と自分の気持ちを表現したり行動に移すことが日本社会では制限されていたと判断した占領軍の検閲官は、日本人が恋愛、情愛の面でもこそそそろくことなく、堂々と自分の欲望や感情を人の前で表明することが、日本人の思想改造に不可欠と考えたのである」¹²。山本明『カストリ雑誌研究』¹³は、接吻肯定

論の急先鋒、高橋鐵の「非科学的な封建制が払拭され眞の民主主義制が確立される時こそ、明るい愛情風俗も行きわたるといふことである」という言説を紹介し、「封建制がキスで「薄暗い閨房」に押しこめていたのであつて、民主主義社会ではキスが公然と行われるというのである。」と指摘している。キスこそ、反封建的で自由な恋愛観を象徴する身体的表現として推奨された。

以上からわかるように、悠一と夏子はアメリカ的記号を身にまとつた男女であり、被占領期のアメリカニゼーションの諸相（「風俗」「生活」「思想」——安田常雄「アメリカニゼーションの光と影」^④）を体现する人物といえるだろう。

この戯曲はそれを極めて類型的ともいえる表現を積み重ねながら読者（観客）に伝えている。それは過剰なほどだ。一方、この過剰さと比べて極端に省略されているものがある。それは占領やアメリカ化にはなくてはならない占領軍という存在である。次節において、娼婦である悠一の姉、史子の台詞や造形を追いながら、その点を確認してゆきたい。

4 娼婦像とそこに隠された支配者の姿

姉の史子は娼婦をしながら悠一の放蕩生活を支える、いわば自らの犠牲を惜しまない存在である。娼婦史子は悠一や夏子のアメリカ受容とは異なる形で、占領を表象する人物となつてゐる。

夏子（煙草に火をつける）生活の設計なんて、ほんとに面白をかしいやうなもんだわね。

（自動車の爆音かすかにきこゆ）

お客様……かへつたらしくてよ。

悠一 けふ来てたのは白豚だらう。

夏子 いけすかないおやぢね。あの年でナイロン・ギャバジンのどうかと思ふ色の背広を着てるんだから。……ねえ、あの人の禿見た？《*夏子の英語の発音はすべて英語風にやる》

悠一 見ないよ。

夏子 私窓から見てゐたの。なんかかう、ハート形の禿だよ。

悠一 不良老年にはうつつつけだね。

史子の「お客様」の姿はこのように曖昧化され、戯曲に登

場することがない。だが、「自動車の爆音」や「英語」から「お客様」が日本人ではないだろうことも想像できる。もちろんそうした理解を必ずしもしなければならぬわけではないが、占領軍兵士を想像させる暗示や仄めかしが表現上に存在する。つまりは、直接的な説明は回避されているというのが、この歳曲の特徴である。

ここでは戯曲というジャンルの特質が効果を發揮している。人物が登場しないことで直接的な説明を回避し、その代わりに別の人物の会話から、不在の人物の類推を讀者（観客）にさせるという方法である。なお、悠一と夏子の對話は、「白豚」という隠喩や「自動車の爆音」、「ナイロン・ギャバチンのどうかと思ふ色の背広」という換喩が用いられている。ここに検閲の影響を読むことは難しくない。だが、この場面はその説明だけでは不足があるように思われる。不在の人物についてのこのような噂話は、彼らが間接的にしか語れないといった、何かしらの心理的抑圧を抱えているようにも理解可能だからである。作家の創作行為のレベルにおいて占領軍の直接的表現は抑圧されているが、そうした位相の話ではなく、この場面では登場人物たちが直接的な会話を回避しているということが、人物の抑圧された心理を図らずも表象している

ように読めるということである。この場面において、検閲制度と日本人男性の表象は、実は深いところで手を結び合っているというのは、いいすぎだろうか。

悠一の屈折した内面は、戯曲の表層のレベルからすぐに読みとれるわけではないが、松本徹『三島由紀夫 エロスの劇』¹⁵⁾、堂本正樹『劇人 三島由紀夫』¹⁶⁾が指摘するように、姉への感情には近親相姦的な匂いを感じとることができる。夏子の台詞にある「あなたが史子さんに怒るのを見ると不安になるの。」「あなたは史子さんを愛していたから殺したんだわ。」という姉弟の恋愛感情への怯えは、そう理解するのに足る台詞である。さらには、悠一の心理には近親相姦だけでなく、エディプス・コンプレックスに類似する心理も見出すこともできる。姉への恋愛感情が悠一にあるとすれば、姉と性的に親密な男性、すなわち「お客様」への隠された憎しみの感情を読むことも不可能ではないだろう。しかし、皮肉なことに「お客様」は悠一にとってもパトロンである。圧倒的な経済力と支配力を持つ「お客様」によって、悠一の贅沢な生活は成り立っているのだ。この生活が続けられる以上、彼は憎しみの対象によって生かされ、同時に去勢されるもする。

戯曲は結末間際に悠一の姉殺しへと急展開するが、悠一が

姉を殺すことで達成しようとしたのは、自らの主体性と男性性の構築を阻む檻からの脱出であろう。悠一を阻む檻について、もう少し述べておきたい。そもそも、この姉弟の振る舞いやありようは観念的で現実感を欠いているところに特徴がある。史子は自らを犠牲にして家族の生活を支えているが、しかし典型的な戦後の娼婦像でもない。聖衣の如く白い「お祖母様の明治時代の寝間着」が似合い、「遊ばせ言葉」を話し、「惜しいな」と思つたことなんか一度もない」と自らの犠牲を惜しまない史子はどう見ても「良家の子女」で、犠牲者としての振る舞いを演じているに過ぎないともいえる。一方、悠一の期待する「新家庭」も、新憲法の第二四条に記されるような父母の同意を必要としない個人の自由意志による婚姻観、夫婦を中心とした家族観だろうが、自らそれを「おままごと」なのだという。どちらにも檻のなかで与えられた役割を演じようとする演劇性や虚構性を指摘することができる。

姉と弟の関係や彼らの「家」は、それゆえ、アメリカ文化の影響を受けた占領期的、戦後的な実践のように見えながら、実際のところ虚構性に満ちたそれである。さらに言えば、悠一の「新家庭」も「おままごと」なのだから、彼らの現在や未来はごっこ遊び、もしくはロール・プレイに過ぎないもの

として意味づけられてもいる。彼らは自覚しつつ、演技を行う役者なのだ。現実世界とは断絶された世界のなかで登場人物たちがロール・プレイをしつつ、現実を模した世界を構成することは、「聖女」が戯曲である以上、何ら不思議なことではない。ただ、悠一と史子の人物像や関係には、現実を模しながらも同時に拵え、ものであるという演劇的特色が刻印されている。それはどういうことか。

悠一の場合、アメリカ的振る舞いも、戦後的な生活も「新家庭」もいわば芝居に過ぎないのだろう。ただ、芝居であれば演じさえすれば良い。それが悠一にとって〈偽〉であつたとしても、である。巧みに与えられた役を演じること、それが悠一にとっての戦後的な生き方であつたのだろう。戯曲の登場人物が自ら役者として振る舞うこと、演じること、それが本論が指摘する演劇的特色の刻印ということである。だが、それは姉殺しを行った時点で破綻することになる。悠一の「芝居」は綻びを見せ、内部／外部、虚構／現実という安定的な対比構造も壊れる。それが結末の場面である。「家庭劇」と呼ばれるカテゴリーに属す「聖女」では、「家」の内部で展開される葛藤劇が中心であるが、幕切れでは外部空間の存在が初めて強調され、主役とも言うべき悠一の外部空間への旅

立ちが暗示されているからである。

それを確かめるために、幕切れまでを見てみよう。悠一は父親の肖像画を捨て、「この世の中で何が辛いと云つて、「見ること」ほど辛いことはないんですからね。さあ、あなたも解放してあげませう。」という台詞を発する場面があるが、悠一が「家」「新家庭」両方の外部で「見ること」を続けなければならぬという未来の暗示がなされる。そして、悠一の孤独と彼が否応なく外部へと旅立たなければならぬ状況が暗示的にこう表現される。

悠一（前略）静かだなあ。実に静かだ。（椅子に腰を下ろし煙草に火をつけ深く吸ふ）この静けさがいつまでもつづくものならなあ。（目をかがやかす）本当にこの静けさが永遠につづくものなら、俺はここを出てゆく必要だつてないんだが……（うつむいて）……しかし……

（十二時の時計鳴りはじめる）

——幕——

肖像画とは父の支配の象徴に違いない。この場面から古い「家」との決別をまずは読むことができるが、姉殺しをメタファーと捉えるならば、「自動車の爆音」が響いた空間つま

り真の支配者がいる空間に悠一が初めて直面する瞬間とも捉えられる。それは彼が与えられた役を演じていた空間とは異質な外部的世界に違いない。

5 家庭秩序の再編と男性主体の再構築

以上、娼婦表象のありようを確認しながら悠一の観念的態度を追ってきたが、姉殺しだけでなく、自らが夫もしくは父となる「新家庭」の建設もまた、フィクショナルなものであるながら、しかし、悠一の男性性と主体性の回復のために必要なものであったと思われる。これについて、妻のセクシュアリティという視点から説明しておきたい。

実は、娼婦である史子が聖化されていたのと対照的に、悠一の未来の妻たる夏子は性的な側面がいささか強調されている。「夏子の英語の発音はすべて英語風にやる」といったト書きや、「煙草」という小道具は、性的イメージを超えて、「パンパン」イメージさえ喚起させもする。そのほかにも悠一との戯れを「桃色のカーテン」の背後で行うという幕開き。「シートがいちばん似合ふ」というセリフ。そして、先ほど確認した繰り返される接吻。彼女は封建主義に縛られない自由な

戦後の恋愛の体現者であるばかりでない。明らかにそのセクシュアリティが強調されている。聖性が強調された史子とは対照的に、夏子の方がむしろ娼婦性が付与されているともいえる。

では、このような夏子に対して悠一が望む「新家庭」とは、どのようなものなのか。

悠一 君があれを着て玄關へ出て来て、会社からかへる俺に、「おかへりあそばせ」と言ふんだ。俺たちの新家庭でさ。

夏子 笑はせるわね、あなた一体会社づとめなんか出来るつもりなの。

悠一 俺は何だつて出来る人間になるんだよ、この家を出さへすりやな。

夏子 新家庭もいいけれど、あなたの言ふ新家庭つて、婦人雑誌の口絵に出て来るのみたいだわ。映画女優が割烹着かなんか着てお米を磨いでゐる新家庭よ。

悠一 俺たちにあれが出来ないつていふのか。

夏子 さあ保障の限りぢやないわ。

悠一は戦後の価値観を受け売りする人物だが、そのジェンダー観はこのように封建的である。悠一は未来の妻、夏子に

対し、夫に従う妻像を期待し、旧来のジェンダー秩序を取り戻そうとする無自覚な封建的価値観を見せている。悠一というアプレ・ゲール青年の矛盾と浅薄さが、かくして映し出されているとも読めるが、ここで注目したいのは、女性のセクシュアリティを結婚という制度に回収し、男性主導のジェンダー秩序に安定的に組み込むことで、既に備わるものとして自らのなかにある可能性が無限に拡大するかのように悠一が考えているという点である。姉殺しの意味については前節で論じたが、自らが主導する新たなジェンダーとセクシュアリティの秩序を再構築することも主体性と男性性の獲得のために必要とされていることが指摘できる。

こうした発想は、当時のコンテキストである程度共有されたものだった。女性の性的身体やセクシュアリティを夫婦や家庭という枠組みに囲い込んでいるのは、「聖女」に限ったことではない。「聖女」が発表された時期はちょうど「カストリ雑誌」が衰退し、それと同時に夫婦の性生活を扱う雑誌が登場するのと重なっているが、山本明『カストリ雑誌研究シンボルにみる風俗史』¹⁷はその様子について次のように説明する。

このカストリ雑誌の生命は短命で、一九四九年五月の『夫

婦生活』創刊を契機に、B5版が小型本に移行するかたちで終りをつける。『夫婦生活』は、「夫婦には性生活がある」という当然の事実をタテマエにかかげ、毎号のよう⁽¹⁸⁾に国立国会図書館館長金森徳次郎のエッセイを掲載して、取締りの目をのがれようとした。つまり、性⁽¹⁹⁾夫婦というタテマエをふりかざした性雑誌であつた。(中略)カストリ雑誌と夫婦雑誌のちがいは、前者がセックスが本来的にはアナキー⁽²⁰⁾なものであるという考えにたつているのにたいして、後者がそれを「夫婦」に押しこめてしまったことにある。

『夫婦生活』は雑誌『話』の一九四八年一月号の特集「夫婦生活」、および四九年二、三合併号の特集「夫婦の性典」の爆発的な人気により、同誌が改題、内容を刷新された雑誌だつたという。雑誌『話』から『夫婦生活』創刊へと至る背景には、一九四六年からの大ベストセラー、ヴァン・デ・ヴェルデ『完全なる結婚』に象徴される大衆読者の性科学受容が下地としてあろうが、『夫婦生活』の亜流誌が四九、五〇年に量産された。⁽²¹⁾実際の誌面でも、医学博士による巻頭論文や「理想的な各種避妊法」(一九四九・六)、「不感症と不能症の治し方」(同・七)といった性科学、医学特集が多くを占め、

「カストリ雑誌」とは明らかに一線を画す構成になっている。

雑誌『夫婦生活』の誌面を見てゆくと、たしかに夫婦や家庭という単位が強調されていることが窺える。ここで見逃せないのは、恋愛結婚、「家」制度廃止といった新憲法における婚姻制度や家庭観が、雑誌の根幹を支えていることである。それは女性読者にとつて極めて魅力的に映る戦後の新たなジエンダー観や家庭像に近いものではなかつたろうか。毎号、裏表紙には夫婦の部屋の見取り図が掲載されたが、例えば創刊号裏表紙は「狭いながらも楽しい『二人の家』」と題され^{スウィート・ホーム}た夫婦だけの家を提案しており、「十五坪以内で出来る寝室を中心とした……」「新婚の水入らず夫婦二人暮らしですから、寝台はカーテンで仕切り、客間・食堂・浴室等能率本位に単一化されています。」と、夫婦の性生活を中心としたライフスタイルが提示されている。翌七月号の「日本間を洋風に改造した夫婦の寝室」では、一室を巧みに改造して寝室を中心とした夫婦だけの空間が、明るさと希望に満ち満ちたものとして示されている。

さて、あらためて悠一と夏子の関係性を思い起こそう。悠一の結婚観や夫婦観は戦後の思想である民主化されたそれらだったが、しかし実際のところ男性中心の家庭秩序の再構

築も目指していた。このように悠一が願望したのは、まぎれもなくそこでこそ自らの主体性と男性性が得られると考えたからだろう。それがたとえロール・プレイであつてもである。彼のなかで必要とされたのは、庇護者である姉を殺して「家」を出ることと、そして、新しい「家庭」を作り、そこで夫、または父になることである。「新家庭」という「芝居」を演じることで、悠一は自らの主体性と男性性を獲得しようとしているのである。

ただ、既に前節で論じたように、その「芝居」が上演さえされないことは、結末が示すところである。幕切れが示しているのは、娼婦の向こう側に聳える占領軍の存在こそが、日本人男性の主体化と男性性の回復において重要な意味を持つということではないだろうか。

6 おわりに

マイケル・モラスキー「戦後日本の表象としての売春」(1993)⁽²⁰⁾は、五〇年代に入つてGHQによる占領が終了すると、女性のセクシュアリティの表象が露骨な形で男性のナショナルな欲望と結びついてゆくことを指摘する。モラスキ

ーは同論において、「パンパン」の過去を持つ日本人女性が自らを犠牲者と位置づけ、「外国兵に犯された女性の手記」という形式で書いたもの(『日本の貞操』一九五三、『女の貞操』一九五七)が、実際には男性作家によって書かれていたことを明らかにした上で、「娼婦たちの物語を国民の物語へとすりかえ、国家主義的視点から占領時代を再編することによって、間違いなく日本人男性も、占領軍に犯された女性たちと同じくれっきとした犠牲者として位置づけられるのである」⁽²¹⁾と、「占領時代の記憶を、ジェンダーイメージに依存した国民的アレゴリーへと構築」したことを指摘した。これを受けて、吉見俊哉前掲書は、「それまでの占領文学が、身近な女性を横暴な米兵から守ることができないような場合、日本人男性を無力なものとして、たいがい去勢や不能といった性的メタファーで描いていたのに対し、この五〇年代の「告白」は、犠牲者を特殊化し、日常世界の外部に押しやりながら、なお横暴な米兵という他者イメージを担保すること、安全な場所からその暴力に憤ることのできる(「NO」と言える)男性主体を立ち上げていく。」⁽²²⁾と指摘する。

以上を受けて、「聖女」をもう少し広いコンテクストのなかに置き直してみるならば、「聖女」は去勢された男の心理

が描かれた戯曲というべきだろう。そして、あらためて思うのは、占領期はもちろんそれ以降も、「パンパン」に代表される娼婦は、占領とそこに生きる人々、その記憶を表象するに欠かせない題材であったということである。

占領の光景はたしかに占領期の文学に深く刻みこまれている。しかし、それは常に直接的に表現されるわけではなかった。メタファーや省略が用いられるなど表現方法が工夫され、そうした修辭によって占領表象ははじめて可能になったのだ。そして、それらはたんに占領を表象していただけでもなかった。占領と、そこに生きる日本人男性の心理や願望をも表象していたのであり、男／女というカテゴリーとその間の力学、また、そのカテゴリーの内部をさらに分かつような階層性など、ジェンダーをめぐる様々な階層化の問題もまた深く占領表象には関わっているのである。

前節まで見てきたように、占領期における日本人男性の主体性と男性性回復のための物語を「聖女」に読むことができる。ここで重要な役割を担ったのは娼婦の存在だったが、それはメタファーとして、占領表象だけでなく、日本人男性の男性性、主体性回復の意味づけにも機能していた。植民地を女性化し、宗主国を男性化する表象のあり方は、日本に限っ

てみても、戦時下の満映映画などに見出せるが、ここではそうした構造が応用されつつ再生産されている。

GHQ/SCAP検閲との関連で見た場合、娼婦表象は「フラタニゼーション」の問題があり、表現に対する抑圧や不可視化の文脈で考えることができるが、そうした事情だけでなく、強固に保持され続けるジェンダー・システムや機能し続けるジェンダー・メタファーという文脈でも考える必要がある。それは検閲制度と絡み合いながら、占領期文学特有の表現を形成しているからである。その点を結論として強調しておきたい。

(本学准教授)

注

(1) 日高昭二「占領空間のなかの文学 痕跡・寓意・差異」(岩波現代全書、二〇一五、「はじめに」)

(2) 上演は「創芸座第一回公演」(一九五二・一〇・七―一〇、於・東京 読売ホール、演出・斎藤晴巳)、アンダーグラウンド蜆座(一九六八・七)など。

(3) 山本武利「GHQの検閲・諜報・宣伝工作」(岩波現代全書、二〇二三)

(4) 山本武利前掲書では、永井荷風「問わずがたり」の事例をもとに、こう説明されている。「アメリカ兵と日本女性の性的な付き合いを示す風俗現象、それは当時のCCDの検閲用語では

- Fraternization (フラタニゼーション) と呼ばれ、その描写は検閲者から厳しい視線が注がれる対象となっていた。それを見逃すと検閲者自身が上級の監督官にとがめられるようになっていた。まさに「問わずがたり」が雑誌から単行本になるわずか1ヶ月間に、ことフラタニゼーション記述に関しては、当局の検閲姿勢が急に厳格となった。その検閲方針の転換が検閲者に周知徹底され、荷風の行為は見逃されなくなった」(182-184頁)
- (5) 山本武利前掲書81頁の「表3・3 事前検閲の雑誌」(1947) CIS-2859」を参照した。
- (6) 吉見俊哉「親米と反米——戦後日本の政治的無意識」(岩波新書、二〇〇七、103頁)
- (7) RAA設立の経緯については、藤目ゆき「性の歴史学」(不二出版、一九九九、藤野豊『性の国家管理』(不二出版、二〇〇二)を参照した。
- (8) マイク・モラスキー「戦後日本のジャズ文化——映画・文学・アングラ」(青土社、二〇〇五、33頁)
- (9) 金原左門・竹前栄治編『昭和史増補版』(有斐閣選書、一九八九、295頁)
- (10) 岡崎匡史「日本占領と宗教改革」(学術出版会、二〇一二)
- (11) 矢内原伊作「キリスト教的教養の基本問題」(『婦人の世紀』第二号、一九五〇・六)
- (12) 平野共余子「天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲」(草思社、一九九八、252頁)
- (13) 山本明「カストリ雑誌研究 シンボルにみる風俗史」(出版ニュース社、一九七六引用は中公文庫52頁)
- (14) 安田常雄「アメリカニゼーションの光と影」(『岩波講座戦後日

本占領と改革」第3巻、岩波書店、一九九五)

- (15) 松本徹「三島由紀夫 エロスの劇」(作品社、二〇〇五、174頁) ここでは「姉殺し」が「母殺し」であるという指摘がある。
- (16) 松本徹前掲書(152、155頁)、堂本正樹「劇人三島由紀夫」(劇書房、一九九四、133頁)
- (17) 山本明前掲書。引用は中公文庫51、52頁。
- (18) 福島鑄郎編著「戦後雑誌発掘」(洋泉社、一九八五、180頁)
- (19) 福島鑄郎編著「戦後雑誌発掘」(前掲) 掲載の亜流誌一覧には、一九四九年に五誌(『夫婦雑誌』『夫婦実話』『愛情生活』『完全なる夫婦生活の友』『完全なる夫婦の生活』、五〇年に六誌(『夫婦之生』『結婚と生活』『結婚生活』『新夫婦』『結婚の友』『モダン生活』)が紹介されている(189頁)。
- (20) マイケル・モラスキー「戦後日本の表象としての売春」(1-3)(坂元昌樹・鈴木直子訳、『みすず』、一九九九・一一、一二、二〇〇・二)
- (21) マイケル・モラスキー前掲論「戦後日本の表象としての売春3『女の防波堤』を読む」
- (22) 吉見俊哉前掲書(112頁)