

お婿さんはつらいよ 表象文化にみる女系制

西村 安弘

映像学科

It's Tough Being Adopted into Bride's Family: The Matrilineal Family System in Cultural Representation

NISHIMURA Yasuhiro

Department of Imaging Art

(Received October 31, 2024 ; Accepted January 9, 2025)

キーワード: 家父長制、町人文化、人形浄瑠璃

Keywords: Patriarchy, Petit-bourgeois Culture, Puppet Theatre

Abstract

Kenji MIZOGUCHI's *Osaka Elegy* is considered as a realistic masterpiece in which an office girl sacrifices for her family. While her company is a traditional pharmacy in Senba and the president of it is adopted into bride family, her father is a modern salaried employee and her brother is a college student. To compare two families, patriarchy depresses not only the female but also the male.

はじめに

「はらせぬ恨みをはらし、許せぬ人でなしを消す」というお茶の間向きとは言い難い物騒なヴォイス・オーヴァー・ナレーションで始まる『必殺仕掛人』は、1972年9月からTBS系列のネットワークで放送された。朝日放送と松竹京都の共同製作したこの異色時代劇は、池波正太郎の小説『仕掛人・藤枝梅安』を原作に仰いだものだったが、第二シーズンの『必殺仕置人』からはオリジナル脚本の路線へと変更された。「必殺シリーズ」の人氣が定着したのには、『必殺仕置人』で初登場した南町奉行所同心の中村主水（藤田まこと）が、姑せん（菅井きん）と妻りつ（白木万理）から苛められるホームドラマ的要素の果たした役割も大きい。幕臣であっても、御目見以下の中村家の婿養子である主水は、跡取りが生まれないため、家庭内では「種無し南瓜」と罵られ、奉行所の同輩からも「昼行燈」と陰口を叩かれる為体である。ところが、見回りと称して夜の暗闇に紛れると、凄腕の殺し屋に豹変する。デイリー・プラネット社の新聞記者クラーク・ケントが、同僚のロイス・レインにその正体を隠しながら、いざ事件が起こるとクリプトン星から来た

スーパーマンとして大活躍するといった変身ヒーローの反転版である。入婿である中村主水の二重人格性は、東京生まれの関西育ちという藤田まことの生い立ちとも無関係ではないだろう。

1962年5月から、朝日放送制作の股旅物コメディ『てなもんや三度笠』（演出は澤田隆治）がTBS系列で放送され、主人公のあんかけの時次郎役に抜擢された藤田は、一躍お茶の間の人気者になった。この出世作のため、歌も芝居も達者な関西のコメディアンという印象が定着したが、実際には1933年東京池袋に生まれ、10歳までこの地で過ごした。

父親の藤間林太郎は国活角筈撮影所の『灰燼』（1920）でデビューした映画俳優だった。東京と京都の映画会社を渡り歩き、国活を前身とする大都映画・巢鴨撮影所に戻った時に生まれたのが、次男のまことだった。ところが、1942年大都映画は日活の製作部や新興キネマと統合され、大映（大日本映画株式会社）に改編されたのに伴い、閉鎖を余儀なくされてしまう。藤間が松竹下賀茂の『北方に鐘が鳴る』に出演した1943年、藤田も関西に転出したものである。

藤田の関西行きは、戦時下の映画統制が関係していたが、1923年に帝都を襲った大地震が、東京生まれの

作家や映画人を関西へ向かわせた先例もあった。谷崎潤一郎と溝口健二である。谷崎は1886年日本橋蛸殻町に、溝口は1898年湯島に生まれた東京の下町っ子である。東京には山の手と下町といった文化的対立が認められるが、これは地理的なものである以上に、階級的なものであった。極く大雑把にまとめると、武士階級の山の手と町人階級の下町の対立である。江戸歌舞伎は屢々、旗本奴に対する町奴の矜持を強調した一方、公方様のお膝元であることを盾に、江戸っ子には地方出身者を田舎者呼ばわりする風潮が根強かった。とりわけ「宵越しの金は持たない」と鰯背を売りにする職人階級は、関西商人を毛嫌いする傾向のあったことも否定出来ない。デビュー当初はモダニズムの傾向の強い作風で知られた谷崎と溝口の二人は、関東大震災をきっかけに、関西に居を構えることで、女系制の伝統のある上方文化の魅力を再発見した。

本稿では、まずは「船場」生まれの山崎豊子が内側の視点から見た大阪の商家、次いで東京の下町生まれの谷崎潤一郎と溝口健二が外側の視点から見た大阪の商家を取り上げる。そして、小説や映画の中で描かれた女系制の歴史的変遷と、女系制文化の精華とも呼べる人形浄瑠璃の影響について考察する。

1. 船場の女系家族

江戸時代の封建制社会では、知行地を持たない武士は、主家に奉公することで、俸禄を与えられるという主従関係に置かれていた（俸禄制）。武士階級の封建道徳は、中国の儒教の影響を受けながら、家臣が主君に対して忠誠を誓うことを求めたが、漢学者にはよく知られていたように、忠義に日本独自の解釈が加えられていた。『礼記』には、「為人臣之禮、不顯諫。三諫而不聽、則逃之（人臣の礼たるや、顯には諫めず。三たび諫めて聴かざれば、則ち之を逃る）。」とある。その一方、孝は最高位の道徳的行動原理と見做され、「子之事親也、三諫而不聽、則号泣而随之（子の親に事うるや、三たび諫めて聴かざれば、即ち号泣して之に随う）。」とされる。ところが、忠が孝に優先される日本の武士社会では、三度の戒めにも、主君が翻意しなかった場合、切腹をして更に諫言するのが鑑とされる。

戦闘集団を母体する武士階級は父系制を採用したが、主家との主従関係は、家臣の全家族に及び、父から息子へと受け継がれる世襲制をなしていた。従って、当主（家長）の交代に当たっては、主家の承認が必要となる。主家からお役御免（引退）を言い渡されれば、直系男子が新しい当主の座に付かなければならない。娘しか生まれなかった場合には、中村家のように、婿養子を迎えることになる。武家の長は男子に限られたが、家督の移譲は、当主の年齢（家庭の内在要因）以上に、主家の意向（家庭の外在要因）を慮る必要があった。

血統の正しさよりも、職業的な技芸が優先されるのは、歌舞伎役者の家も同じである。1692年に女歌舞伎が、1652年に若衆歌舞伎が禁止された後、前髪を落とした野郎歌舞伎の世界は、武家同様に男系社会であった。世阿弥の『風姿花伝』で、「この芸において、おほかた、七歳ではじめとす」と記されているように、芸事は幼時からの修業を求める。¹ところが、直系の男子であっても、役者として見込みのない時には、跡継ぎになれない。反対に、梨園に生まれなくても、才能が見込まれた場合には、芸養子となって、先代の名跡を受け継ぐことになる。武士階級の主家に相当するのは、座元（興行主）であろうが、鼯眞筋（後援者）の意向も仇や疎かにできない。

上野千鶴子によれば、「家」制度は、ひさしく「封建遺制」と考えられてきたが、近代の家族史研究の知見は、「家」が明治民法の制定による明治政府の発明品であることをあきらかにした。厳密に排他的な父系直系家族は、なるほど明治以前に武士階級のあいだには見られたが、庶民には知られていなかった。江戸時代の武士は人口の三%、家族をふくめてせいぜい一〇%を占めるとみなされているが、のこりの九〇%の人口は多様な世帯構成のもとに暮らしていた。」²

階級社会である江戸時代は、人口の大半を農民が占め、町人は武士よりも少なかったと見なされる。後段で見るように、大坂の商家では、武家の父系制とは異なった母系制が主流だったことが知られている。息子の出来は選ぼうがないが、娘婿は店の番頭や他家の次男・三男の中から優秀な人材を選び放題だからである。個人が唯一無二であるように、個人の集合体である家族も、本来一様ではないだろう。「一般に、妻が

実家＝出身集団とつよい絆を保ちつづけるところでは、妻の婚家＝婚入集団での地位が高い。ここでは妻の地位は、実家と婚家のバランス・オブ・パワーで決まる。」³たとえ、武家であっても、婿養子の肩身は狭いのが人情であろう。ところが、武家の家族をモデルにした近代的な「家」制度は、明治以降における大阪の商家のあり方も変えて行く。近代化の波の中で、変遷を余儀なくされる大阪の商家を小説に度々描いたのは、船場の昆布商（小倉屋山本）の家に生まれた山崎豊子だった。

大坂城を築くに当たって、豊臣秀吉が商人を水運に適った地に住まわせたことに由来するという船場は、「長堀川、西横堀川、堂島川、東堀川の四つの川に囲まれた富豪の街」⁴であった。1615年大坂夏の陣で豊臣家が滅ぼされた後、1619年に徳川秀忠が幕府直轄地と定めた大坂は、天下の台所と呼ばれるまでに発展する。船場鎗屋町の商家に生まれた井原西鶴は、経済小説の先駆けと言われる『日本永代蔵』を著した。西鶴の後に続く近松門左衛門は、越前の武家の出と伝えられるが、大坂商人の実話を基にした世話物の傑作を残した。

『冥土の飛脚』の飛脚問屋亀屋の養子である忠兵衛は、割ない仲となった新町の遊女梅川が身請けされそうになったため、持参金と偽って預り金の封印を切ってしまう。廓を出た二人は、忠兵衛の実家のある新口村で捕縛される。職業倫理に反するこの行為に対して、幕府は死罪と定めていた。

『心中天の網島』の治兵衛は紙問屋紙屋の養子で、妻おさんの従兄に当たる。治兵衛と曾根崎新地の遊女小春は、かねてより心中の約束を取り交わしていた。兄の孫右衛門に説諭され、治兵衛は別れを決意したものの、小春が身請けされるという噂が届く。治兵衛を死なさないため、小春に縁を切るように手紙を出していたおさんは、他人に身請けされたら、小春が生きていない覚悟をしていることも弁えていた。治兵衛を生かすために、小春を死なせては、女同士の義理が立たないため、おさんは二人の心中を知っていながら、小春の身請け金を用意する。職業選択の自由などない階級社会では、養子に入ることは、終身雇用を選択することにも等しく、近松はこうした婿養子の息苦しさをよく代弁した。

船場の商家は、元来、番頭と手代、丁稚が住み込みで働く住職一体型だった。屋号や家紋を染め抜き、商家の店先に置かれた暖簾は、『山崎豊子とく男たち』の大澤真幸によれば、「イエとしての商店の象徴」だった。日本固有の集団である「イエ」とは、「生活を共同にする経営体」であり、近代的な「家」制度とも「家族」とも独立した概念である。関東に派生した武士団を原型とする「イエ」は、以下の4つの条件を備えている。①超血縁性。集団の存立根拠（メンバーの資格）が血縁を越えている。②系譜性。集団の存続自体が自己目的化される。③機能的階級制。目標達成のために機能本位の役割体系を持つ。④高度な自律性。必要条件ではないが、自給自足や自己防衛能力を屢々有する。⁵

集団の存続は、男系制と女系制の二つの直系継承線で判断される。「イエ」が拡大化すると、この直系継承線の「奥内」と経営活動に従事する「店」とに分離する。船場の商家に生まれた三島佑一の『谷崎潤一郎と大阪』によれば、「店」と「奥内」の取り合いにかけてあるくぐり暖簾によって、暖簾の外である「店」の世界＝男の世界と、暖簾の内である上がり框から上の「奥内」の世界＝女の世界が厳格に区別されていた。⁶店の主人は「旦那さん」、妻は「御寮人はん」などと呼ぶ独特な船場言葉が発達した。

山崎豊子は、「店」と「奥内」で成り立つ大阪商人の世界を内側から描いた作家である。山崎の実家をモデルにした『暖簾』を読むと、近代化の波によって、船場の伝統が崩されて行く過程を窺い知ることができる。1917年高麗橋に洋館建ちの三越百貨店が、1929年阪急電鉄のターミナルに阪急百貨店が相次いで開業し、小売り店の経営が圧迫されて行く。⁷

1923年9月1日の関東大震災で、京浜工業地帯が機能しなくなったのに伴い、大阪は帝都を凌ぐ工業都市に急発展した。谷崎の『春琴抄』の中で、大阪が「大ビルディングが数知れず屹立する東洋一の工業都市」と形容されているのは、決して誇張ではない。⁸しかし、大工場ばかりが集中した訳ではなく、劣悪な労働条件の中小工場が群生し、大気汚染も問題になった。同年3月に、尼崎汽船部と朝鮮郵船が大阪～済州島間の定期航路体制を確立させたことで、親戚や知人を頼った朝鮮半島や済州島出身者が、この工業化の急速に進む

大阪に渡り、猪狩野を中心に定住する。女性は紡績工場、男性はゴム工場で雇用される機会が多く、労働争議も多発して行く。⁹

こうした市内の環境変化の結果、船場の住職分離が進み、奉公人が市内に残った「店」に通い、主家の住まいである「奥内」は郊外へ越して行く。アメリカの都市部に住んでいた保守的な白人中流家庭が、アフリカ系住民が隣人となるのを嫌い、郊外住宅地（サバービア）を形成した構造と似ている。自家用車の保有率はアメリカには及ばなかったため、阪急電鉄沿線が新興住宅地として開発され、谷崎の『細雪』で蒔岡家の分家である次女幸子の夫婦が暮らす芦屋は、「船場の植民地」だと言われるまでになった。

ところが、1938年国家総動員法の施行によって、経済統制が実現すると、商業活動全体が規制され、大阪商人は大きな痛手を蒙った。第二次世界大戦末期、アメリカ軍の爆撃機が本土に飛来するようになると、大阪市民の疎開も本格化する。1945年3月13日から14日にかけての大阪大空襲によって、「大阪の船場は、島之内の一部を残して焼けてしまった。」¹⁰

吉本興業の創業者である吉本せいをモデルにした『花のれん』（1958）を挟んで、山崎豊子は『ぼんち』（1959）で再び船場の商家を取り上げた。老舗の河内足袋問屋は三代続きの女系家族で、四代目喜兵衛も番頭上りの養子旦那である。奥内では、「家附き娘」である静以（「御寮人はん」）と母きの（「お家はん」）が権勢を振る中、五代目の「若旦那」喜久治が「ぼんち」に成長するまでを追う教養小説のパロディ的作品である。あとがきによると、「良家の坊ちゃん」である「ぼんぼん」に対して、「ぼんち」とは「根性がすわり、知に足がついたスケールのおおきなぼんぼん、たとえ放蕩を重ねても、ぴしりと帳尻のあった遊び方をする奴」と説明される。¹¹放蕩で身上を潰すような出来損ないではなく、商売のために遊ぶのか、遊びのために商売するのか、最早判別出来ないような傑物といったところか。

祖父母が父をいつまでも奉公人として扱う家に育った喜久治は、飛田遊郭に初めて上がった時に、女が「下婢」のように仕えるのに驚く。一代で財をなした砂糖問屋の娘である弘子を娶るが、跡取りの久次郎が生まれると、祖母と母から「船場のしきたり」が出来

ないと、離縁を迫られる。実家へ帰される日、弘子は喜久治に「気根性があるってしっかりしてはるくせに、どこか脆いところのある船場のぼんぼん」と言い残す。¹²

養子旦那である喜兵衛が病に臥せると、奥内には内緒で、君香という芸者の面倒を見ていたことを知る。父の遺言は、「気根性のあるぼんちになってや、ぼんぼんはあかん……男に騙されても、女に騙されたらあかんでえ……」だった。¹³家督を継いだ喜久治は、家業に励む傍ら、ぼん太（芸者）、幾子（娘仲居から芸者）、お福（仲居頭）、比佐子（カフェー赤玉の女給）、小りん（芸者）と五人の女を囲う。花柳界のしきたりとは別に、喜久治は祖母と母から「船場のしきたり」について口喧しく言われる。

外囲いの女は「本宅伺い」をして、正式に挨拶をしなければならない。毎月のお金^{かかり}の入費は、奥内料の中に女衆料^{おなごしりょう}として計上される。しかし、丸髷は正妻だけが結える髪型であり、落籍された幾子は妾宅でこっそりと丸髷を結わしてもらうが、「本宅伺い」の時には、わざわざ束髪や洋髪に改め、草履ではなく利休下駄を用意する。家内に跡取りが既にいると、妾腹の子は、「男の子料」または「女の子料」を渡し、私生児として里子に出してしまう。旦那との死に目には会えないし、葬儀にも参列できない。養子旦那であった喜久治の父のように、奥内には内緒で芸者を囲ってしまうと、隠し金を捻出する苦労を余儀なくされる。養子旦那が本宅に隠れて妾囲いをする、『女系家族』で描かれるように、後に家督相続で争いとなる火種を残すことになる。

戦況が悪化し、祖母と母が有馬に疎開して留守となった時に、喜久治は女中のお時と関係を持ってしまう。「奉公人同士でも、不義はお家の法度と戒められ、見附かれれば、男女とも蹴でその店を追われるしきたりであった。」¹⁴女道楽の限りを尽くしている喜久治も、商家の破廉恥を自ら犯した辱ずかしさに耐えなければならない。奉公人に手を出すことは、「店」と「奥内」の別を弁えた「旦那はん」にはあるまじき行為なのである。大阪大空襲で、河内屋は商い蔵を残して焼失してしまう。

船場の「嬢はん」だった山崎豊子は、戦中に徴用逃れて毎日新聞社に入り、戦後もそのまま学芸部で勤務

した。学芸部の上司だった井上靖の薫陶を受けて、作家としてデビューしたのだが、喜久治の女遊びを女系支配に対する抵抗であるかのように捉える。社会で仕事をする女として、喜久治に対しては甘い、「奥内」の女はんには厳しい。しかし、時代の流れは、船場の商家を揺るがす。「戦争中の統制経済を境にして、日本の経済の中心は東京に移ってしまった。しかも、中国、満州を失って貿易を中心とする大阪の商家活動、中小企業も火が消えたようになり、大阪の大きな経済力を握っていた船場の個人商店も復興力を失ってしまっている。」¹⁵大阪商人の世界を描いた山崎の小説は、失われて行くものへの挽歌であろう。

2. 東京人の見た船場

谷崎潤一郎の『瘋癲老人日記』では、主人公の卯木督助が息子の妻である颯子に執着し、颯子の足型を刻んだ墓石を用意し、仏足石に見立てたその石下に埋葬されたいというマゾヒスティックな願望が語られていた。この仏足石に相当するものは、京都の法然院に「寂」の一文字が刻まれた墓石で、分骨された谷崎と妻の松子と一緒に埋葬されている。颯子のモデルとされる渡辺千鶴子は、松子の前夫である根津清太郎との間に生まれた渡辺清治の妻である。この夫婦の墓石は「空」と刻まれ、「寂」と並んで置かれている。しかし、谷崎家先祖代々の墓所は、染井霊園に隣接する日蓮宗の慈眼寺にあるので、谷崎は関西に骨の半分を埋めたに過ぎない。

潤一郎の祖父である谷崎久右衛門は、日本橋蛸殻町で印刷所を経営し、三女の関に酒問屋の三男だった江澤倉五郎を養子に迎えた。関と倉五郎の間には、夭逝した長男がいたのだが、潤一郎と名付けられた。1888年に祖父が亡くなった後、米穀取引所の仲買人になった父の家業は傾いて行く。1901年に府立一中（現在の日比谷高校）に進学したものの、学費の工面に行き詰まり、精養軒を経営する北村家で住み込みの家庭教師となる。

日本で最初の西洋料理店として知られる精養軒の創業者・北村重威は京都の仏光寺の元寺侍で、同寺に蟄居したことのある岩倉具視から、開業を勧められたものである。重威には、重禮とうめの一男一女があった

が、高松松平家の勘定奉行の家から宇平を養子に迎えた。この北村宇平の四男が、後に松竹の社長・会長を歴任する城戸四郎（1894～1977）である。一中・一高を経て、東京帝国大学法学部を卒業した秀才だが、貿易会社、国際信託銀行（後のみずほ銀行）を経て、松竹合名社に入社している。『日本映画を作った男 城戸四郎伝』の小林久三の私見では、新聞記者を志していた城戸が新聞社に入らなかったのは、「一種の挫折」だという。¹⁶松竹の創業者の一人である大谷竹次郎に見込まれ、妾の城戸ツルの娘婿となる。父親の宇平も養子だったので、四郎は親子二代続いての養子である。小林は精養軒を実家とする四郎を「プリンス」と形容しているが、精養軒では四郎の望むようなポジションは得られなかったのだろう。

『必殺仕事人』の製作会社でもある松竹は、関西演劇の興行会社としてスタートしたが、1909年には、六代目植村文楽軒から文楽の興行権を買収している。1920年に映画製作にも参入し、蒲田撮影所を開設した。大谷家の実質的婿養子であった城戸は、1924年に野村芳亭に代わって、蒲田撮影所長に就任すると、監督の島津保次郎を重用して、蒲田調と言われる小市民映画を作り上げた。女性観客は劇場に一人では行かず、友人や家族と連れ立って観劇するものだから、女性の好むホームドラマやメロドラマをプログラムのメインに据えることで、安定した観客動員を目論んだのである。山田洋次に至るまで連綿と繋がる松竹の蒲田調・大船調の源には、婿養子としての城戸の立場があったことは無視されるべきでない。

北村重禮の子供には、重昌を筆頭に、重三、重六郎、重八郎の兄弟がいた。うめは貴族議員の原保太郎に嫁いだ。一中生だった谷崎潤一郎は、原家で書生をしていた縁で、重昌の家の住み込み家庭教師となる。ところが、谷崎と小間使いの福子（穂積フク）との恋愛が明るみになったため、北村家を出されることとなる。¹⁷1908年に東京帝国大学の国文科に進学するものの、学費未納により中途退学を余儀なくされる。しかし、第2次『新思潮』を創刊し、文人として世に認められる一方、大正活映の第一作『アマチュア倶楽部』（1920）の脚本を執筆した。関東大震災をきっかけに、関西に転居したことは、既に述べた通りである。

小谷野敦の『谷崎潤一郎伝 堂々たる人生』によれ

ば、「谷崎は大阪は嫌いだったし、京都もその古跡は愛したが、現在の京都人は嫌っていた。」¹⁸ 実際のところ、谷崎は阪神間と京都に居を構えたが、大阪市内に暮らすことはなかった。「私の見た大阪及び大阪人」の中で、谷崎は関東生まれの人間が関西へ移り住むと、五年か十年は「居心地が悪い」ことを素直に認めた上で、「気候と食物」が自分の体質や嗜好に合っていたと言っている。「今や第二の故郷たんとする京阪の地への愛情」を抱きながら、「私はいつまでたっても東京人たる本来の気質を失わない」ので、「東京から移住した者」の眼で大阪を見ざるを得ないのである。¹⁹

谷崎の代表作『細雪』で描かれる船場の蒔岡家は、鶴子、幸子、雪子、妙子の四姉妹からなる典型的な女系家族である。本家の鶴子は、銀行員の辰雄を婿養子に迎え、あっさり家業を手放してしまう。次女の幸子も、計理士の貞之助を婿養子として迎え、分家して芦屋に暮らしている。四女の妙子が貴金属商の三男と駆け落ちする事件を起こし、新聞に誤って雪子の名が掲載されたことがあったため、三女の雪子は縁遠くなっている。雪子の繰り返される見合いと、妙子の奔放な男性関係が並行して描かれて行く。家業を継がない養子を迎えている時点で、蒔岡家の没落は予想されていたはずである。しかし、船場生まれの山崎豊子とは異なり、江戸っ子の谷崎には、蒔岡家の商売を描くことにそもそも関心がなかった。

幸子のモデルとして知られているのが、谷崎の三番目の妻だった松子である。谷崎の死後、松子が谷崎のミューズであったと意図的に自己宣伝したことも大いに預かった。幸子は船場の「嬢さん」だが、松子は藤永田造船所の専務の次女として生まれ、綿布問屋で豪商として知られた根津商店の根津清太郎と結婚し、「御寮人さん」と呼ばれる身分になった。根津商店が倒産し、離婚した松子と谷崎は再婚する訳だが、幸子は谷崎によって多分に理想化された貴女である。『源氏物語』の現代語訳もある谷崎の幻想は、王朝文学にある貴女の代わりに、京の貴族文化の名残りを留める船場の人妻を崇めることになる。

『卍』の柿内孝太郎と園子の夫婦を魅了し、楊柳観音に擬せられる徳光光子も、「船場の方にお店のある羅紗問屋のお嬢様で、住まひは阪急の蘆屋川にあるの

や」と説明される。²⁰谷崎が唯一船場の店内を描いた作品が、『春琴抄』である。道修町の七代続いた葉種問屋に生まれた鵜屋琴は、二男四女の第二女だったが、幼くして失明した。春松検校に琴三弦を習い、後に春琴を名乗ることを許される。稽古のお供を務めたのが、丁稚の佐助だった。鵜屋という「イエ」で主従だった琴と佐助が、芸道においても主従となる。春琴は妊娠・出産するが、佐助の子であることは頑なに否定する。父親の鶴屋安佐衛門は、春琴が家を継ぐ訳ではないので、二人を添わせてもよいと考えるが、これも拒否される。春琴が暴漢に襲われ、大火傷を負うと、佐助は針で我が瞳を刺し、失明する。主従関係がマゾヒズムへと転化するのである。『春琴抄』が盲人の世界を描きながら、極めて視覚的な文学作品であることは、これまで指摘された通りである。²¹谷崎自身の表現によれば、二人が結婚しなかった理由は、春琴よりも佐助の方にあった。「めしうの佐助は現実に眼を閉じ永劫不変の観念境へ飛躍し、「現実の春琴を以て観念の春琴を喚び起こす媒介」としたのである。²²

東京帝国大学の仏文学教授の辰野隆が「文楽は痴呆の芸術である。」と主張したのに憤り、山城少掾が谷崎に反駁文をせがんだことがあった。谷崎と辰野は府立一中の同窓生だが、下町育ちの谷崎とは異なり、山の手育ちの辰野は西洋音楽には通じる反面、歌舞伎や義太夫には疎かった。ところが、「いわゆる痴呆の芸術について」と題した随筆の中で、谷崎は「あの傀儡の世界にただようお伽噺の要素が好き」なだけであって、文楽が「近代の教養を身に着けた一人前の男子の理性に照らして見れば、正しくあれは痴呆の芸術に違いない」と、辰野の説を肯定した。²³「われわれが生んだ白痴の児」であるが、「器量よしの、愛らしい娘」なのであって、「親であるわれわれ」日本人が可愛がるのはよいが、「他人に向かって見せびらかすべきではなく、こっそり人のいないところで愛撫するのが本当」であり、「世界的だとか国粹的だとかいって、外国人にまで吹聴すべき性質のものではない」と、自説を展開した。²⁴

貴族社会を母体とする王朝文学を正統文化と見做す谷崎の視点からみれば、大坂の町人階級の中で発達した義太夫の文学的格調が低いと考えるのは、不思議なことではない。王朝文学に次ぐのは、武士階級の好

んだ軍記物や謡曲（能楽）であり、義太夫は更にその後塵を拝するものと考えられた。カルチュラル・スタディーズの成立以前に、ハイ・カルチャーに対してポップ・カルチャーを劣るものと見做したのと同じである。その一方、人形浄瑠璃が大坂商人によって後援されたのは、フランス革命後に登場したメロドラマが小市民に支持された状況と共通している。宮廷で庇護された古典主義演劇（ラシーヌやモリエール）とは異なり、メロドラマが小市民の欲望だとすれば、人形浄瑠璃も大坂商人の欲望を反映させたドラマである。

「義太夫通の人にいわせると、文楽は見るものではなく聴くもの」だとしても、谷崎の眼には、とりわけ時代物の劇的構成（プロット）が荒唐無稽に映ったようである。²⁵時代物に義太夫の精髓があるとする意見もあるが、大坂商人の世界を描いた世話物、とりわけ実際の心中や殺人などの事件に取材した生世話物では、「格調の低さ」が写実と一体化した魅力を生むだろう。

「少なくとも文学として見た義太夫は、大近松の作品のようなのは例外として、われわれの国においても一流に伍するものでは決してない。ただわれわれはそれがたまたま名人の芸と結び着いて演出された時に、そこに表現される畸形的な美の世界に一時眩惑されるだけである。またあの中に描かれているような非人間的な残忍なものが、われわれの国の真の武士道では断じてなかった。なるほど昔の侍どもは、或る場合には主君のために我が身を始め妻子眷属の生命をも犠牲に供するようなこともあったかも知れないが、でも義太夫の寺子屋や熊谷陣屋や鮎屋のような無茶苦茶な、あくどい身代わりや贋首の事件などは、保元平治以後の如何なる軍記物にも出て来ないし、またそんなことがむやみやたらに奨励されたらしくもない。」²⁶

念のために補足しておく、寺子屋は『菅原伝授手習鑑』の四段目、熊谷陣屋は『一谷嫩軍記』の三段目、鮎屋は『義経千本櫻』の三段目のことである。

『菅原伝授手習鑑』では、寺子屋を営む武部源蔵が、菅承相の一子・菅秀才の首を差し出すように命ぜられ、母に連れられて寺入りしたばかりの小太郎を身代わりにしてしまう。後になって、小太郎が藤原時平の舎人だった松王丸の息子であることが明かされる。松王丸の父親・白太夫が菅家に仕えていた恩義に報いるため、身代わりになることを承知で、我が子を源蔵に

預けたのだった。

『平家物語』で知られる平敦盛と熊谷直実の挿話を捻った『一谷嫩軍記』は、後白河法皇の血筋を引く敦盛を救うため、義経が直実の実子・小次郎を身代わりにするように、直実に謎をかけていたことにされる。

『義経千本櫻』では、平維盛の妻子と従者の主馬小金吾が吉野に逃げるが、小金吾は追手と相打ちとなり果てる。維盛は釣瓶酢商の弥左衛門に匿われていたが、鎌倉方の詮議が入ったので、弥左衛門は小金吾の首を維盛の身代わりに仕立てようとする。一方、弥左衛門の不良息子「いがみの権太」は、維盛の妻子を救うために、自分の妻子を身代わりとして差し出す。

この時代物の三作に共通するのが、主筋に当たる貴人の命を救うため、家族は疎か他人の子までも犠牲にするという、「イエ」を最優先する封建道徳的な劇的構成（プロット）である。大坂商人にとって、時代物で描かれる武士社会は、所詮異なった階級の他人事に過ぎないので、こうした荒唐無稽が許されたとも言える。（菅原道真の時代に、寺子屋などは成立していなかった。）

近代人である谷崎の見解は、こうした人形浄瑠璃の内容は軍記物に描かれた武士道に悖るだけでなく、戦前にそれが国粋芸術として喧伝されたのは、軍国主義の過ちだったというのである。人形浄瑠璃が残酷だという見解を引き継いで、山崎豊子の『ぼんち』では、『菅原伝授手習鑑』を見物した喜久治の息子・小学校三年の久作に「子供が首切られて死んだ、あんなに嫌いやさかい、はよ帰って来てん」と言わせている。²⁷

3. 『浪華悲歌』における二つの「家」

溝口健二が脚本家の依田義賢と初めて組んだ『浪華悲歌』（1936）は、花柳界を舞台とした『祇園の姉妹』（1936）と共に、トーキーの時代になって低迷した溝口健二の復活を印象付けたリアリズム映画として知られる。飯島正は溝口の追悼文の中で、「溝口健二の名を、永遠に日本映画史にとどめるであろう最初の作品は、トーキー初期の『浪華悲歌』（三六）および『祇園の姉妹』（三六）のリアリズム映画だった。」と記して憚らない。²⁸

道修町の浅井製薬で電話交換手として働く村井アヤ

子（山田五十鈴）には、同じ職場で働く西村（原健作）という恋人があったが、父親（竹井誠一）の横領を庇って、社長の麻居惣之助（志我廼家弁慶）の妾になった後、兄（浅香新八郎）の学費を工面するために、美人局紛いの行為をして警察沙汰になる。父や兄の金銭問題を解決するため、転落して行くヒロインのアヤ子は、しかしながら、単純に封建的な家父長制度の犠牲者として描かれているとは言えない。封建道徳に従った人形浄瑠璃や歌舞伎の世界では、忠孝のために苦界に身を沈める女房や娘は、当の家族からも観客からも女の鑑として、同情の涙で迎えられたからである。ところが、警察に勾引され、新聞紙上を賑わせたアヤ子が帰宅すると、兄からは出て行けと言われ、父からは親不孝となじられ、剩え妹（幸子）からも愛想尽かしされてしまう。

夜の戒橋で、アヤ子が社長の医者（田村邦男）と遭遇するラスト・シーンは、これまで両義的に解釈されてきた。家族から見限られたヒロインは、男性中心社会の哀れなる犠牲者なのか、それとも徹底した利己主義に生きることを決意した近代主体なのか？これは、この映画がクローズド・エンディング（ヒロインは淪落した）なのか、オープン・エンディング（ヒロインは一人で社会に立ち向かう）なのか、といった問題にも関わるだろう。この結末の両義性について、長門洋平は「女性表象の安易なコード化を許さない」結末であり、「すべて観客の想像力に任されている」と解釈する。²⁹しかし、観客の想像力は、何よりもテキストに拘束されねばならない。

アヤ子が欄干に凭れ掛かり、煙草の空き箱を川へ投げ捨てたところに、「いよう、どないしてんねん」と声をかけられる。振り向くと、医者が歩み寄って来る。「野良犬や、どないしたらええか、判らへんねん」と答えると、「病気と違うか」と問われ、「まあ、病気やわな…不良少女ちう立派な病気やわな」と自嘲気味に呟く。「こないになった女子は、どないして治さはるねん？」と問い返すと、「さ、そら、僕にも判らんわ」と言い捨てて、医者は冷淡に立ち去ってしまう。

依田の脚本では、この後「アヤ子ぼんやりと歩き出す」と書かれている。ところが映画では、右を向いて歩んで行くアヤ子のバスト・アップに続いて、カメラ

に迫って来るクロース・アップで終わる。カメラがヒロインの後ろ姿を捉え、次第に遠ざかって、暗闇の中に消えて行くようなラスト・ショットであれば、彼女の行く末を案じた観客の同情を大いに掻き立てたかも知れない。しかし、正面から捉えられたアヤ子の表情は、開き直った自暴自棄とも受け止められる張り詰めたものであっても、決して「ぼんやり」したものではない。川面を見詰めていた時のアヤ子は、今後の身の振り方について思案に暮れていたのだが、不良少女という病気が治らないと、医者に匙を投げられたことで、恋人の理解も家族からの承認も、きっぱりと諦めて生きて行くという芝居の組立である。

ヘーゲルの『アンティゴネー』論では、テーバイ王のクレオンと姪のアンティゴネーの対立が、国家＝ノモス（人の掟・実定法）＝男性原理と家族＝フュシス（神の掟・自然法）＝女性原理の二項対立と見做される。³⁰オイディプスがテーバイを追放された後、エテオクレースとポリュネイケースの兄弟が隔年で王座に着く約束を交わした。ところが、ポリュネイケースはテーバイを追われたので、アルゴスで兵を挙げ、テーバイを攻める。エテオクレースとポリュネイケースは、一騎打ちで共倒れとなる。クレオンはエテオクレースの埋葬は認めたが、ポリュネイケースの遺骸を野に放置させた。妹のアンティゴネーは、国禁を破ってポリュネイケースを弔ったため、自害して果てる。

一方、封建道徳を内面化した前近代的な女性であると誤解されやすいが、電話交換手として働き、恋人の西村にも積極的にアプローチするアヤ子は、既に自立した近代的女性である。彼女にとっての最大の関心事は、頼りない実家の村井家を支えながら、恋人の西村との新生活を始めることである。しかし、父や兄の経済的負担を一身に引き受けることは、恋人を裏切ることには他ならない。惣之助の妾となりながら、西村との結婚を諦めないのは、身勝手に過ぎるが、実家の誰れかか、西村のどちらかが、アヤ子の行動を承認してくれたのならば、アヤ子は居場所を確保できたであろう。アヤ子の悲劇は、社会の掟に背いて、家族の掟を選択したにも拘わらず、過去の家族からも、未来の家族からも見放されてしまうところにある。アヤ子の行動は主家である麻居家の犠牲になることではないし、封建的な家父長制に従っているのであれば、実家の村

井家や恋人の西村から理解された上で、観客の同情の涙を誘わなければならない。不甲斐ない父や兄に代わって、母親代わりを演じているのである。

家族や社会がどうであれ、生き抜いて行くという強靱な意志は、溝口が山田五十鈴という女優から引き出した持ち味であり、『祇園の姉妹』の妹芸妓おもちの造形にも通じるものであろう。山田の芸歴を更に辿ると、黒澤明の『蜘蛛巣城』（1957）で鷺津武時（三船敏郎）の謀叛を励ます浅茅を経て、必殺シリーズの三味線屋おりくに至る。

依田義賢によれば、『浪華悲歌』の脚本は、岡田三郎の小説『三枝子』を下敷きにしながら、舞台を東京から大阪へと移し、ヒロインの勤め先も京橋の電気器具商会から道修町の薬屋に変更するように注文された。映画では、アヤ子の実家と浅井製菓の麻居家とは、対比的に描かれる。アヤ子の父親は、無尽会社に勤務するサラリーマンである。仏教用語に由来する無尽は、仲間で掛金を持ち寄り、相互扶助的に貸し付ける民間の金融制度だったが、1915年に無尽業法が施行され、会社化されたものである。実家はサラリーマン家庭だが、母親がいないため、アヤ子が家族の面倒を見る役回りを引き受けさせられる。船場の老舗では、奉公人は住み込みで働くのが普通だったが、電話を導入した浅井製菓では、アヤ子を通いの社員として採用している設定である。由緒ある船場の老舗でも、1930年代には、既に経営形態の変様が迫られていたのである。

麻居家の惣之助は、『ぼんち』の喜久治の父と同じく養子旦那である。「家付き娘」のすみこ（梅村蓉子）が、婦人会の会合と称して連日留守にするので、往診の医者 앞에서溢そうものなら、「そんならどこぞへ、ええ女でも囲ってみやはったらどう？」と反論される。「そんなことしたら、えらい焼餅やくねんやろ。」と切り返しても、「えらいうぬぼれてんのやな。焼餅やけるあんたかいな。そんな甲斐性もないのやろ、養子や言うて遠慮せんかてええし。」と取り付く島もない。「も、何じやろうと二言目にはあれやね。」と嘆いてみても、すみこは「何やねん。言うたかて、養子は、養子やおまへんか。」と決めつける傍から、店員の西村を観劇に誘うことにする。医者は夫

婦漫才を見せられているようなものだが、家庭内における惣之助の地位を明らかにしながら、文楽座で惣之助がアヤ子と観劇しているのと遭遇した時に見せるすみこの取り乱しような伏線となっている。

京都生まれの依田は、船場言葉を含めた大阪弁に充分通じていないと自覚していたものの、「関西弁から出てくる、ねっとりとした、人間の体臭というようなもの」を面白がる溝口から、「人間が書けてません」と、何度も駄目出しを受け、永井荷風の『つゆのあとさき』と井原西鶴を読むように注文された。³¹『つゆのあとさき』の勉強成果は、『浪華悲歌』ではなく、『祇園の姉妹』で発揮される。

銀座のカフェの女給・君江を主人公にした風俗小説『つゆのあとさき』には、彼女が円タクに乗ったところ、運転手が昔の客だった男で、降車する間に急発進され、君江は大怪我を負う件がある。『祇園の姉妹』の妹芸妓おもち（山田五十鈴）が迎えの車に乗ると、以前に騙した呉服屋の番頭・木村が助手席にいる。依田の脚本では、怖くなったおもちが降りようとした瞬間に、木村がアクセルを踏み、急発進した弾みで車外へ放り出される。映画では、落車の場面が省略され、茶屋の二階にいる姉の梅吉のところに、妹が怪我した知らせが届く場面へと続く。もう一方の井原西鶴の研究成果は、『西鶴一代女』（1952）は勿論のこと、人形浄瑠璃『大経師昔暦』を映画化した『近松物語』（1954）でも現れた。

依田によれば、谷崎の『蘆刈』を原作とした『噂の女』（1954）の次回作に、溝口は近松の『堀川波堤』をやりたがった。ところが、社内から「子持ちのかみさんの話では地味だ」と言われ、溝口本人も町家とは勝手の違う武家の話なので、「荷厄介」と思い始めた。人形浄瑠璃や歌舞伎では、世話物と時代物の区別がある。戦時中に溝口が手がけた真山青果の『元禄忠臣蔵』は時代物だが、男女の機微を描く世話物の方が、溝口の資質に合致するという考えであろう。依田は現代性のある世話物の『女殺油地獄』を推したが、やはり賛同を得られなかった。そこで、溝口から出た代替案が、『大経師昔暦』だった。歌舞伎では『おさん茂兵衛』の外題でかけることが多かったため、依田は人形浄瑠璃の本外題を知らなかったようだが、西鶴の『好色五人女』巻三にある「おさん茂右衛門」と説明

されてようやく理解した。近松の三大姦通ものは、何れも世話物に分類されるが、『堀川波堤』と『槍の権左重帷子』が武家の女敵討を題材にしているのに対して、『大経師昔暦』は京都で暦の販売を許可された大経師以春の妻おさんと手代の茂兵衛が、姦通の咎で磔刑に処せられる寸前、東岸和尚の尽力で救済される迄を描く。

川口松太郎が書いた初稿に、依田が4、5カ所手を加えた脚本は、女中のお玉が二人の身代わりとなる近松の『大経師昔暦』を主軸に構成されたものだった。ところが、溝口は西鶴の「おさん茂右衛門」を取り入れることを要求したので、意図せぬ二人が不義密通の関係に陥り、駆落ちする迄の前半は近松、逃亡した後には捕縛され、市内引き回して刑場へ向かう後半は西鶴と、二人の物語をない交ぜにする形で再構成された。商家の以俊が女敵討をしないでも、公儀が不義者を厳罰に処するのが、封建道徳の正義だった。

父親の横領の穴埋めをするために、惣之助の妾となったアヤ子は、文楽座へ連れられ、『新版歌祭文』を見ることになる。1909年、松竹合名社が座元の植村文楽軒（六代目）から文楽の興行権を買収していた。1884年に御霊神社の境内に建てられた文楽座は、1926年に火災で焼失したため、道頓堀の弁天座で仮営業を続けた。谷崎の『蓼食う虫』において、事実上破綻した夫婦である要と美佐子が、美佐子の父親に誘われ、『心中天の網島』を観劇する小屋が、弁天座である。

升席で義父が妾同伴で飲食するのを横目に、要は「成るほど、人形浄瑠璃と云うものは、妾の傍で酒を飲みながら見るもんだな」とひとりごちる。³²義父に誘われ、要は人形浄瑠璃の源流を訪ねて、淡路まで赴く。農村で繰り広げられる芝居の土着性を目の当たりにした帰路、神戸でイギリス人婦人が経営する娼館に立ち寄り、朝鮮人とロシア人のハーフであるルイズと遊ぶ。この急展開は読者を些か面食らわせるかもしれないが、淡路の土臭さに息苦しくなった要が、欧風の洗練が恋しくなった態である。

1930年、文楽座は新たに四ツ橋に洋風建築で再建された。升席から椅子席へと変わると同時に、「江戸時代以来の通し狂言制度を廃して、名場面を選った見取り狂言に転換」した。³³二代目豊竹古靱太夫は、1947年に文楽座の櫓下（紋下）となり、1947年に秩父宮か

ら山城少掾の称号を受領している。

依田のシナリオでは、文楽座で『新版歌祭文』を見る場面は、以下のように簡単に記述されているだけである。

○文楽座の舞台と客席

舞台では「野崎村・久作の家の場」、客席に惣之助と丸鬚に結ったアヤ子。³⁴

近松半二の『新版歌祭文』は、1780年大坂の竹本座で初演された世話物である。（道頓堀にあった竹本座は、1767年に劇場を歌舞伎に明け渡している。）大坂板屋橋の南詰にあった油問屋の一人娘・お染と同店の丁稚・久松の情死事件を題材にしている。歌舞伎では、鶴屋南北の『於染久松色読販（お染の七役）』（1813）も有名だが、『新版歌祭文』の野崎村の段だけで上演されることも多い。

久松の父・相良丈太夫は、和泉国石津の家臣だったが、家宝の刀を紛失した咎でお家断絶となる。久松は乳母のお莊の兄で、野崎村の百姓・久作の養子となる。久作には女房の連れ子・おみつがあり、ゆくゆくは久松と夫婦にするつもりでいる。一方、大坂の油屋へ丁稚奉公に出た久松は、奉公先の主家の娘・お染と恋仲になってしまう。奉公人であっても、店を切り盛りできる番頭であれば、婿養子に迎えられることもあるだろうが、丁稚の身分で結婚が許される訳はない。況して、おみつには親の決めた相手がいた。

野崎村の段は、手代・小助の横領の濡れ衣を着せられた久松が、養父の家へ帰されたところから始まる。久作が久松に暇を取らせ、おみつと結婚するように申しつける。養父への恩義から、久松は断りも出来かね、祝言の支度が始まる。ところが、久松を慕って、お染が訪ねて来たため、激しく嫉妬したおみつは、お染を冷たく追い返す。お染が枝折戸から家内の様子を伺う中、久松が久作の肩を叩き、おみつが三里の灸を据える場面から、引用が始まる。

久作「アツ、アツ、堪えるぞ堪えるぞ、明日が日死なうと火葬は止めにして貰ひませう。丈夫に見へてもう古屋、屋根も根太もこりゃ一時に割り普請ぢや。アツ、アツ、アツ」

おみつ「ヲヲ、父様の仰山な、皮切りはもはや仕舞ひでござんす、ほんに風が当たると思や、誰ぢや表を開けたさうな。閉めて参じよ」

と立つを引き止め

久作「ハテよいわいの。昼中に鬱陶しい。ナウ久松、久松久松コリヤ久松。余所見してゐずとしかしかと揉まぬかいの」

久松「サア余所は見はせぬけれど、覗くが悪い。折が悪い、悪い悪い悪い」

と目顔の仕方

久作「ヤ悪いの覗くのと足に灸こそ据えてみれ、どこもおみつは覗きはせぬがな」

久松「サアアノ悪いと言ひましたは確か今日は瘟日。それに灸は悪い悪いと言うたのでござります」

久作「エエ愚痴な事を。この様に達者なはちよちよこと灸を据み作りをする、そこで久作、アツアツアツア、何ぢやわいの、わが身達も達者な様に灸でも据ゐるのがおいらへの孝行ぢやぞや」

おみつ「ヲヲさうでござんすとも。久松様には振袖の美しい持病があつて招いたり呼び出したり、エエ憎てらしい、あの病面が這入らぬやうに敷居の上へ大きくして据ゐて置きたいわいな」

久作「熱い熱い熱い熱い、こりやおみつ何する、そこは俺が頭ぢやがな、頭ぢやがな、頭に三里はないわいやい…」

脚本には、上記の台詞は一切書かれていない。久作はお染の隠れていることを知らない設定だが、久松はお染が枝折戸から家内の様子を伺っているのに気付いている。おみつがお染に嫉妬に燃え、久松の代わりに、義父の久作に灸を据えるのが笑いを誘う場面である。おみつは振袖姿のお染が百姓娘の自分よりも格段に洗練されていて、武家上がりで久松が魅了されていることを弁えているからである。ところが、詞章では明示されないが、この時お染は妊娠している。主家の娘と関係を持ったことが露見してしまうと、『近松物語』の茂兵衛のように、久松は不忠者として極刑に処せられることになる。お染久松の割ない仲を察したおみつは出家して身を引くのだが、主従の二人は既に心中の決意を固めている。

映画では、惣之助がアヤ子と一緒に観劇している

と、医者から廊下へ呼び出される。「御寮人さん」のすみこが客席にいて、怒っていると注進する間もなく、本人が登場する。惣之助には「あんた、えらいお楽しみだんな。」と一言声を掛けた後、「アヤ子はん、あんたいつお嫁入りしなはったん？そないええ奥さんになりはったこと、あてちつとも知りまへなんだ。お祝いもせんとえらいすみまへんだしたな…」と嫌味を言う。アヤ子が夫の愛人だと了解した上で、人妻の髪型である丸髷を結っているの、元の奉公人が主家へ結婚の報告の義理を欠いたと、いかにも「御寮人さん」らしい婉曲な言い回しで非難しているのである。惣之助が飽くまでも惚けていると、すみこは「口惜しい、みんなして寄ってたかつて、あてをなぶりもんにして…」と叫び、ハンドバッグを放り出し、廊下へ座り込んでしまう。ここで、カメラは再び劇場内に戻り、おみつが「イエイエ構うて下しゃんすな、今の様な愛想づかしも、みんなアノ病面めが いわしくさるのじゃわいなあ」と叫ぶ場面となる。

この場面転換について、佐相勉は次のように説明した。「映画での『新版歌祭文』は、久松が養父の旧作の肩をもんでいるところから始まる。（中略）おみつが久作に灸をすえている。そこへ（中略）お染が訪ねてきて、外から中の様子をうかがっている。そのお染を見たおみつが嫉妬でヒステリーを起こす。人形浄瑠璃で演じられているこの場面を、惣之助の妻のすみ子が嫉妬してバッグを投げつけ、廊下にペタンと座り込んでヒステリーをおこしている場面のあとにモニタージュすることで滑稽を増幅させている。」³⁵

依田の脚本の柱に、「舞台でも、人形のお光のヒステリー」とあるように、舞台上のおみつの「嫉妬」と舞台外のおみつの「嫉妬」を反復させているという指摘は正しい。しかし、「御寮人さん」であるすみこは、お染の立場にあるのであって、『新版歌祭文』に倣えば、アヤ子がおみつのようにヒステリーを起こすべきなのである。この反復の中には、主従の逆転が含意されている。

そもそも惣之助はアヤ子連れて、なぜ選りによって『新版歌祭文』を観劇しようと思ひ立ったのか。薬種問屋の養子の身である惣之助が、主家の娘であるお染と養父の義理の娘であるおみつの二人から、婿になることを望まれる久松の境遇を我が身に置き換えてい

るからであろう。歌舞伎で言えば、二枚目の優男である久松になった気分に入っているのである。

一方、すみこは西村を観劇に連れ歩いていながら、惣之助がアヤ子と文楽座にいるのを目撃して大騒ぎするのは、均衡を欠いているようにも見える。勿論すみこと西村の間に疚しいことは何もないのだが、「家附き娘」の自分と養子旦那である惣之助とでは、立場が異なると考えているのだろう。従って、すみこのヒステリーには、アヤ子に対する嫉妬も含まれているであろうが、「御寮人さん」の面子にも大いに関わっているはずである。アヤ子の存在が二重の意味で「船場のしきたり」に背いているからである。前述したように、「旦那さん」の外囲いの女は「御寮人さん」に正式な挨拶を済ませなければならないし、丸髷を結うことも認められていなかった。惣之助が丸髷のアヤ子を文楽座に連れ出すということは、世間一般にアヤ子が妻であると吹聴しているようなものである。すみこの正妻の座が公然と否定されているのだから、彼女が憤慨するのも当然であろう。

その一方、恋人の西村と結婚する願望を抱いていたアヤ子は、彼に惣之助との関係を知られたくないのだから、自ら好んで丸髷を結うはずがない。実際のところ、十合百貨店で西村に丸髷姿を見られたアヤ子は、美粧店に勤めているので、稽古台になったのだと、苦しい言い訳をしなければならない。つまり、アヤ子に丸髷を結わしているのは、惣之助の意志ということになる。

『浪華悲歌』では、①主人の惣之助とすみこ、②奉公人の西村とアヤ子というカップルが、スワッピングのように交換され、③惣之助（主人＝男）とアヤ子（奉公人＝女）、④すみこ（主人＝女）と西村（奉公人＝男）という新しい組み合わせが生まれる。③と④の相違が、肉体関係の有無にあるのは明白だが、主人と奉公人のカップルという意味では、「奥内」と「店」の関係を厳密に規定する「船場のしきたり」に違反することになる。

船場の「イエ」では、①のカップルのように、番頭が主家の婿養子として入ることは認められているが、④の関係がおさん茂兵衛のように発展すれば、不義となる。況して、お染久松のような（主人＝未婚の女）と（奉公人＝男）のカップルでは、男側が一方的に責

めを負うことになる。『細雪』でも、阪神大水害で罹災した時、妙子はカメラマンの板倉に救われるが、駆け落ち事件の相手の実家である奥畑商店の丁稚上がりであったため、二人の仲は公認されないまま、板倉は壊疽であっけなく逝ってしまう。

その一方、③の（主人＝男）と（奉公人＝女）のカップルも、『ぼんち』の喜久治がお時との関係を恥じたくらいであるから、養子旦那の惣之助が本家のすみこの了解を取ることは難しい。現在の社内結婚に相当する②の（奉公人＝男）と（奉公人＝女）の場合も、原則として主人の了解を得る必要があるだろう。しかし、主人から「イエ」の仕事に差し障りが生じると判断され、それでも結婚を望むならば、暇乞いをして「イエ」を出なければならないだろう。このように「船場のしきたり」は、「イエ」の中での近親姦・近親婚のように、主人と奉公人の組み合わせを禁止する。例外的に許されているのが、「イエ」の商売繁盛を見込める養子旦那の縁組である。

『キネマ旬報』1937年1月1日号の誌上に、映画評論家（北川冬彦、岸松雄、山本幸太郎、滋野辰彦、友田純一郎、飯田心美）が溝口健二を囲んだ座談会の記録が掲載された。知識人に囲まれた溝口が殊勝な発言に終始している中で、友田は「溝口さんの映画にはよく変態的なものが出てくるのです。（中略）『浪華悲歌』でもアパートで男が女を御客様に見たてて、料理を拵えたりする。」と指摘し、「谷崎純一郎の影響かな？」と問いかける。³⁶

現存する『浪華悲歌』のフィルムでは、アヤ子を囲ったアパートを訪れた惣之助が、昼食の準備のために籠（バスケット）を提げて買い物に出て行く場面から、文楽座の舞台へと切り替わり、友田の指摘した料理の場面は残されていない。しかし、依田の脚本を確認すると、アヤ子が惣之助から貰った小切手を遣いの小母さんに預けると入れ違いに、買い物を済ませた惣之助が帰宅する。（台詞の前の役名は、脚本にはないが、補足しておく。）

惣之助「あ、面白かった」

アヤ子「えらい、すんまへん」

惣之助「おもしろかったし……（バスケットを持って勝手元へ入り込む）……今日は御馳走やで、鯖の生ず

しと、甘鯛かんじの酒蒸しや……（と料理人になり済ましアヤ子の割烹着をつける）……鯖の生ずし二丁……甘鯛酒二丁……」

アヤ子「まあ、（と笑う）」

惣之助「都合四丁……言うてな……」

アヤ子「……（笑いながら）せき前で頼んまっせ」

惣之助「お待ちせいたしました、すぐ致します。毎度おおきに、毎度おおきに……」

惣之助、上機嫌で料理にとりかかる、笑いながら見ているアヤ子。³⁷

友田の質問に対して、溝口は直接的な回答を避けているが、惣之助が割烹着を纏った料理人を気取ると、アヤ子が客のふりをして「せき前で」と応答している。「せき前」とは、注文した料理がまだ出ていないので、大至急用意しろという意味である。ここではアパートが料理屋に見立てられている。従って、「男が女のために「料理を拵え」ることは「変態的」だ」という長門の解釈は成り立たない。³⁸職業的な料理人は、伝統的に男の世界だったからである。

アヤ子が芸者だったならば、女中付きの一軒家（二階建て）を持たせ、賄いは女中に任せるであろう。妾を新築のアパートに住ませるのは、節約にはなるであろうが、女中は置き兼ねる。家庭料理であるならば、アヤ子も心得ているかも知れないし、奉公人時代の惣之助であれば、粗食にも慣れていただろう。しかし、料亭にも出入りする船場の「旦那はん」となった現在では、素人娘の料理が口に合うか心許ない。食い倒れの大阪に暮らしているのであるから、市場で手のかからない食材を買うのが理に適っている。

船場の「旦那はん」である惣之助が、元の奉公人で妾のアヤ子を丸鬘姿のお客（つまり人妻）に見立て料理屋ごっこに興じている。ここに破産した根津商会の「御寮人さん」松子を娶り、扶養しながら「佐助ごっこ」に興じた谷崎流のマゾヒズムを、友田は指摘した。惣之助にとってのアヤ子は、西洋かぶれした『痴人の愛』のナオミというよりは、佐助の「観念」と一体化した想起イマージュの春琴に近いだろう。

結びに代えて

フェミニズム理論の説くところによれば、男系制も女系制も家父長制の様態に過ぎない。家父長制は「家族のうちで、年長の男性が権威を握っている制度」と定義されるが³⁹、権威を持つことと権力を行使することとを混同してはいけないし、資本制の支配関係と家父長制の権力関係を同列に論じることができない。生産手段を専有する資本家が、労働力しか保有しない労働者に対して支配的であるのは、正しく生産手段という財産を継続的に専有することに由来する。その一方、起源が曖昧な家父長制とは、年齢（年長／年少）と性別（男／女）という二つの変数の組み合わせの中で、①年長の男性、②年少の男性、③年長の女性、④年少の女性という序列に従って権威を担い、上位の構成員が欠けた時には、直近下位の構成員が代替する制度と説明することができる。私有財産に裏打ちされた資本制の支配が継続的に安定したものであるのに対し、フーコーに従えば、権力は所有されることなく、その都度行使されるものである。従って、婿養子の中村主水が家長であることに揺るぎはなくても、日々の家庭生活の中で姑せんや妻りつが権力を行使することも起こり得るだろう。

「店」と「奥内」で構成される大坂商人の「イエ」は、女系制の家父長制と理解することが可能である。

「店」では主人だが、「奥内」では養子旦那に過ぎない辛さは、近松門左衛門の生世話物にも描かれた通りである。船場の「旦那はん」が長らく人形浄瑠璃のパトロンであったのは、生世話物が自分たちの境遇を代弁してくれたことも一因であろう。

明治維新以後の近代化は、大阪商家の「イエ」の職住分離を進め、「奥内」は民法に定められた「家」へと変貌を遂げて行く。浪速っ子の山崎豊子による一連の「船場もの」は、伝統的な「イエ」が近代的な「家」へ変換する船場を内側から描いた経済小説である。この意味において、井原西鶴の『日本永代蔵』の衣鉢を継ぐものと言えよう。

ところが、東京下町生まれの谷崎潤一郎も溝口健二も、大阪商人の経済活動である「店」には一向に関心を寄せない。王朝文学における貴人崇拜を理想とする谷崎は、西洋の騎士道物語に見られる無償の献身に触

発されながら、没落した貴族の代わりに、船場の豪商の「御寮人はん」に対する浮世離れしたマゾヒズムを謳い上げるだけである。

谷崎とは対照的に、溝口は売春婦や芸妓など、底辺の女性が過酷な運命に喘ぐ姿をサディスティックなまでに冷淡に描いた。『西鶴一代女』では、ヒロインお春が羅漢堂に登場し、五百羅漢に過去の男の面影を重ねて見出だす。ここでは男が羅漢であるのみならず、ヒロインもまた諸衆を救済する観音菩薩に見立てられている。悪人正機説の論理構造にも似て、最も賤しく虐げられた女性こそが、最も聖なるものであるという逆説に他ならない。

溝口の代表作である『浪華悲歌』は、一般にはアヤ子の淪落を描いたリアリズム映画として評価されているが、彼女が封建的な家父長制の犠牲者であるという解釈は図式的過ぎるだろう。『浪華悲歌』には、近代的なサラリーマン家庭であるアヤ子の実家と船場の薬種問屋の末裔である麻居家という、対照的な「家」が登場する。アヤ子の「家」は、家族の犠牲となるアヤ子に同情するどころか、「不良少女」として排除してしまう。その一方、船場の「イエ」が「店」と「奥内」に分離し、後者が近代的な「家」に再編される過程を象徴するのが、『浪華悲歌』の麻居家である。養子旦那である惣之助は、妾のアヤ子に丸鬘を結わせ、「御寮人はん」として崇めようとする。ここに、谷崎のマゾヒズムと溝口のサディズムが、表裏一体のものが示されている。江戸っ子の二人の眼には、男が女に傳く船場の女系制は、滑稽味を孕みつつ遊戯性のある洗練された文化として写ったことであろう。

※本稿は、2023年10月21日開催の東京工芸大学芸術学部公開講座「お婿さんはつらいよ 日本映画にみる女系制」の講演内容を元に書き下ろしたものである。

註

- 1 世阿弥「風姿花伝」（『新潮日本古典集成（新装版） 世阿弥芸術論集』、新潮社、2018年、15頁。
- 2 上野千鶴子『近代家族の成立と終焉』、岩波書店、1994年、150頁。
- 3 同前、387～388頁。
- 4 山崎豊子『ぼんち』、新潮社、1961年、37頁。堂島川は淀川の分流

で、同じく淀川の分流である土佐堀川と平行して流れている。北を流れる堂島川に対し、南を流れる土佐堀川を船場の北端とすることが多いようだ。

- 5 大澤真幸『山崎豊子とく男たち』、新潮社、2017年、64～65頁。
- 6 三島佑一『谷崎潤一郎と大阪』、和泉書院、2003年、7頁。
- 7 山崎豊子『暖簾』、新潮社、1960年、49～50頁及び77頁。
- 8 谷崎潤一郎『春琴抄』、新潮社、7頁。
- 9 杉原達『越境する民 近代大阪の朝鮮人史』、岩波書店、2023年、75～114頁。
- 10 同前、107頁。
- 11 山崎豊子『ぼんち』、新潮社、1961年、643頁。
- 12 同前、46頁。
- 13 同前、113頁。
- 14 同前、598頁。
- 15 前掲『暖簾』、237頁。
- 16 小林久三『日本映画を作った男 城戸四郎伝』、新人物往来社、1999年、28頁。
- 17 「対談 精養軒 昔話一城戸四郎縦横対談」（『銀座百点』、1977年、220号、銀座百点会）（<http://gmex21.com/seiyouken/taidan.html>） 最終アクセス日：2024年10月31日
- 18 小谷野敦、『谷崎潤一郎伝 堂々たる人生』、中央公論社、2021年、319頁。
- 19 谷崎潤一郎「私の見た大阪及び大阪人」（『谷崎潤一郎随筆集』、岩波書店、1985年、116～117頁。）
- 20 谷崎潤一郎『卍』、中央公論新社、2023年、19頁。
- 21 佐藤未央子『谷崎潤一郎と映画の存在論』、水声社、201～219頁。
- 22 前掲『春琴抄』、86頁。
- 23 谷崎潤一郎「いわゆる痴呆の芸術について」（『谷崎潤一郎随筆集』、岩波書店、1985年、224頁、227頁。）
- 24 同前、251頁。
- 25 同前、230頁。
- 26 同前、249頁。
- 27 前掲『ぼんち』、490頁。
- 28 飯島正『名監督メモリアル』、青蛙房、1993年、15～16頁。
- 29 長門洋平『映画音響論 溝口健二映画を聴く』、みすず書房、2014年、124頁。
- 30 G・W・F・ヘーゲル『精神現象学』、長谷川宏訳、作品社、1998年、313～324頁。
- 31 依田義賢『溝口健二の人と芸術』、映画芸術社、1964年、60～65頁。
- 32 谷崎潤一郎『蓼食う虫』、新潮社、28頁。
- 33 児玉竜一「《解説》三宅周太郎の文楽考現学」（三宅周太郎『続文楽の研究』、岩波書店、2015年、363頁。）
- 34 前掲『依田義賢シナリオ集（2）』、29頁。
- 35 佐相勉『溝口健二・全作品解説14 『浪華悲歌』 その1～大阪モダンと村野藤吾へ』、東京図書出版、2021年、32頁。
- 36 「溝口健二座談会」（『溝口健二集成』、キネマ旬報社、1991年、23頁。）
- 37 前掲『依田義賢シナリオ集（2）』、28～29頁。
- 38 前掲『映画音響論』、120頁。
- 39 前掲『家父長制と資本制 マルクス主義とフェミニズムの地平』、81～82頁。