

「カチューシャ」のリボン

——島村抱月脚色『復活』受容の一側面——

井内 美由起

はじめに

女性の髪飾りの一種を「カチューシャ」と呼ぶ場合がある。「カチューシャ」とは針金を撓めてリボンを被せたヘアバンドのことであるが、これがそもそものは一九一四年（大正三）に初演された島村抱月脚色『復活』に由来するのである。嶺隆¹は次のように述べている。

抱月の脚色はわかりやすさを旨とし、須磨子のカチューシャも派手な演技で爆発的な人気を博した。（中略）社会風俗からみれば、この頃、若い女性の間で頭の真ん中から左右二つに分けるカチューシャ髪が流行した。便乗してカチューシャ櫛、カチューシャリボン、カチューシャ指輪などの装身具も発売され、子供たちはカチューシャごっこで遊んだという。風俗に、これほど広く影響を及ぼした新劇も空前絶後だろう。

若い女性の間で女主人公カチューシャの髪型が流行したという指

摘がある。現在もヘアバンドの名称に「カチューシャ」が遺るのは、『復活』が当時の風俗にいかに関与したか大きな影響を与えたか窺わせる一つの例であるとともに、その影響が何らかの形で現在にも繋がっていることを仄めかしてはいないか。

本稿では髪型に代表される「カチューシャ」の身体にまつわる表象を検討することによって、『復活』受容の一側面を明らかにしたい。第一節では、抱月脚色『復活』に於けるカチューシャのリボンがどのような意味を持っているかを考察する。第二節では、カチューシャを演じた松井須磨子の身体をめぐる言説を検討し、女形／女優という図式で語られる言説から、女優の身体に求められたものは何だったのか考察する。第三節では装身具や月経帯などに被せられた「カチューシャ」の名称について検討し、それが女性性の変容を象徴するものとして用いられたことを論じる。以上の手続きを踏まえ、『カチューシャ』の名が流通していく一つの過程を追うことを本稿の目的とする。

一、抱月脚色『復活』の小道具として

劇中歌「カチューシャの唄」とともに、カチューシャの髪型が流行したことはよく知られており、たとえば川村花菱も「カチューシャの歌が、全国的に流行すると共に、“カチューシャどめ”というかんざしまで出来て、女の子の頭はそれをかけなければならない程の騒ぎだった」と述べている。また、森茉莉は「大正の新劇と、その人々」のなかで『復活』に触れ、「カチューシャ巻きという髪やカチューシャ止めという丸いお下げ止めも流行」した、と述べている。しかし、実際にどのような髪型や商品であったのかということになると、「カチューシャの唄」の流行が様々に論じられているのに比べて、不明瞭な点もまた多いのである。

そもそも、『復活』に於いてカチューシャはどのような髪型をしていたのか。あるいはまた、髪飾りや指輪等の装身具が「カチューシャ」の名を被せて発売されたとして、もともとこれらは抱月脚色『復活』に於いて何らかの意味を持つ小道具たちであった。そこで、本節では「カチューシャ」のリボンが流通していく出発点として『復活』脚本を取り上げたい。

第一幕第二場、カチューシャ登場の場面は次のごとくである。⁴⁾

ネフリウドフ カチューシャか、さあおはいり。さつきから随分待つてゐたよ。

(カチューシャ祭の白の晴着に赤いリボンの簪をさしたタウエルと石鹼と花束とを持つて這入つて来る)

この登場の場面に於いて、「赤いリボンの簪」「石鹼」「タウエル」といった小道具が意味するものは何か。それは第四幕の後半部と対応させることで明らかになる。左に引用する。

マスロワ そんな事が出来るかどうか分かりやしないよ。私ね、お前さんにかたみが上げたいのよ(棚の隅から小函を取り出す)私が是非シベリヤへ持つて行かうと思ふのは此の小函一つきり。この中にはそら(蓋をあけて品物を取り出す)あの写真と、それから昔つかつてゐた小鏡と、それから此の指輪と……此の指輪もあの方始めて接吻された時の記念よ。それをお前さんに上げるから取つて置いてちやうだい。

フョードシア まあ、どうもありがたう。

マスロワ それから此の赤い花のリボン! これを差して、あの晩教会へ行つたつけ。こんな風にさしたか知ら(鏡に向かひ昔のやうな身づくろひをして見る)こゝいらが襟飾りで一杯になつてゐて……(鏡の中の姿をしばらく見つめてゐて、がっかりしたやうに鏡を投げ出し)あゝ、もう、昔のカチューシャちやなくなつた!

近松秋江は「藝術座の『復活』と「嘲笑」」に於いて、この場面を評して「四幕目の薬局の場で「カチューシャ可愛や、別れのつら

さ。」の唄の前後は、最も観客の意に投ずる處で、いろ／＼の世評もあるやうだが、まあ／＼從來藝術座の兎角味の乏しい（僕の見解から）芝居に比べて、此度これだけの潤ひの出たのは多とすべしである」と述べている。この劇評から、右の場面が『復活』劇を観た人々の多くにとって最も印象深いものであったことが分かる。

第一幕と第四幕を対照させると、「赤いリボンの簪」はカチューシャの身体の純潔を象徴する小道具だということが読みとれる。つまり、第一幕と第四幕に同じ小道具を用いることで、観客にカチューシャの純潔な身体とマスロワの汚された身体を対照させ、次に歌われる「カチューシャかはいや」の効果を一層高めることを意図していると思われるのである。

カチューシャの純潔とその喪失が劇全体に於いていかに重要な意味を担っているかということは、例えば第五幕のマスロワが次のように言うところからも推測できる。マスロワは、「いゝえ、こんな體で結婚するのは、其の人の顔をつぶすやうなものです」と言つて、ネフリュドフの求婚を断るのである。また、第一幕では「赤いリボンの簪」とともに「石鹼」と「タウエル」という小道具が用いられていることにも注意したい。「タウエル」は新品であり、「石鹼」は匂い入りの上等な品だという。これらはいずれも身体を清潔にするための道具であることから、カチューシャの身体の純潔を暗示するメッセージであるといえよう。実際に、脚色にあたって抱月が参照した内田魯庵訳の『復活』⁽⁶⁾では次のように書かれている。

カチューシャは主人の許から今、封を切つた許の上等石鹼と手拭を二枚——一枚は露西亞風の刺繍のある長いのと一枚は入浴用のとを持て来た。尚だ一度も使わない浮型の少しも手磨れない石鹼と新試したての手拭と、カチューシャ其人と——何れも皆清浄無垢で純潔で心持が快かつた。

新品の石鹼やタオルとカチューシャの身体は同じように清潔なものと提示される。以上の事柄から、「赤いリボンの簪」は抱月脚色の『復活』に於いてカチューシャの身体の純潔という劇全体に於いて重要な意味を担う小道具であつたことが分かる。

また、劇では第一幕のカチューシャと第二幕以降のマスロワとの区別が顕著である。二人は同一人物であるにもかかわらず、別の名前で呼ばれる。そればかりでなく、劇中場面を写した図版などを参照すると、カチューシャとマスロワの扮装が著しく異なっていることが分かる。

一九一四年（大正三）八月には日本キネトフォン会社が「カチューシャの唄」をうたう須磨子をフィルムに映している。この時の須磨子は舞台と同じ衣装をつけていたという⁽⁷⁾。どのような扮装だったか新聞記事⁽⁸⁾に記載がある。

正面の出入口から須磨子が現はれる、黄色い腕迄の婦人服に露西亞好の模様を置いた白いエブロンを掛けて右手に花束を下げてゐる、背後に長く垂した下髪に胡蝶が止まつたやうに眞紅のリボンがヒラ／＼する

また、『復活』上演とともに出版された松井須磨子の『牡丹刷毛』⁹⁾には、前髪を分けて長く垂らしたお下げ髪に半袖の衣服、ロシア風の柄が入った前掛けを身につけたカチューシャの肖像が挿入されている。後頭部からリボンがのぞいている。

一方、第四幕ではネフリユドフの周旋によって監獄内の病院で手伝いをするようになったマスロワが、「白い前掛けをかけて」登場する。マスロワは次のように言う。

マスロワ あゝ、お礼をお言ひ。本当にあの女囚室からこへ来ると清々することね。葉の香ひだけでも胸がすくやうだし、こんなにまた白い前掛けをかけて……私、前掛けをかけるのはほんとに久しぶりよ、十年ぶりよ。こんなにさっぱりした風をしてゐると、何だか昔のカチューシャに戻ったやうで、うれしくてたまらないのよ。



図1 須磨子の肖像

カチューシャが身につけていたのと同じ「白い前掛け」を身につけることによって、「清い昔」に戻ろうとする心境の変化を効果的に演出しているが、マスロワは束髪であり、衣装は飾りのない地味な印象のものである。同じく『牡丹刷毛』には、「あゝ、もう、昔のカチューシャちゃんくなつた!」という場面の須磨子の肖像が挿入されており、手に花輪状のリボンを持っている(図1)。

このような扮装の対照は、カチューシャとマスロワの境遇の違いを際立たせる効果を意図したものであると考えられる。同一人物がこのように異なった境遇に置かれてしまうところに『復活』の主眼があったことは、前述の近松秋江の劇評からも推測できる。

抱月は『復活』脚色および演出にあたって、ピアボム・ツリーの『レサレクション』¹⁰⁾を下敷きにしている。一九〇三年(明治三六)に「ツリーのレサレクション」のなかでその演出について詳しい感想を述べているが、抱月の主な関心は第一幕とそれ以降の対照にあったと言えよう。つまり、ネフリユドフが「墮落」から「心機一転」して、「社会主義」に向かうという変化と、カチューシャが「可憐無邪気な人物」から一転「身を白墮落に崩し果てた」「売淫婦」となるという変化である。抱月にとって、これらの変化が観客によりよく伝わり、なおかつ心情的に納得のいくものとして受けとられるかどうかということが、劇の成功を左右する核心であった。したがって、自らの脚本演出に於いても対照を際立たせる工夫を随所に凝らしているのである。つまり、『復活』は純潔なカチューシャが処女

を奪われることによって転落の道を辿り、流浪の身となる物語として提示されたのである。

一九一四年（大正三）九月一九日読売新聞朝刊の「婦人と時勢」と題した記事に、当時の『復活』受容の一面が表れている。この批評ではカチューシャの処女喪失に解釈の焦点が合わせられる一方、『ネフリウドフの悟道』といったテーマは軽視されている。そして、カチューシャがネフリウドフの求婚を断った理由を次のように解釈している。

一度墮落した女がさう易く清い昔しに帰ることの出来ないのは当然であります。（中略）靈魂の眼が半ば醒めたカチューシャにとりては真昼の明さよりも夜明か夕暮のぼんやりした境遇が住心地が善つたに相違ありません。

処女というカテゴリーが成立する背景には、明治期に始まる「肉」と「霊」の対立という図式がある。すなわち、肉欲を汚れたものとし、精神的な愛情を清いものとする近代的な価値観によって、肉欲によって汚されたことのない処女は清いものであると考えられるようになったのである。

川村邦光「『処女』の近代⁽¹²⁾」によると、一九一〇年代には平塚らいてうや与謝野晶子たちが、『青鞥』誌上に於いて処女というカテゴリーを巡って論争を行った。そこでは処女は女性自身にとっての精神的な自立と純潔のよりどころとされた。しかし、一方で精神性は性行為の有無に直結して語られるようになり、若い女性のアイ

デンティティが性に焦点化されていったという。右の批評はこうした言説を背景にしているものと思われる。

『復活』を処女喪失の物語と捉えるならば、リボンも処女と非処女という二つの身体の境界線を示す小道具であると言うことができる。その色が経血や破瓜を連想させる赤であることは象徴的である。

「カチューシャ」流通の出发点として、ここまで抱月脚色『復活』に於けるカチューシャのリボンの持つ意味を検討した。カチューシャのリボンは彼女の処女性を示すという役割を担っている。また、それは処女であるが故に性的なまなざしに取り巻かれるという、処女のセクシュアリティの新たな展開をも暗示している。『復活』が処女喪失の物語として受容されたことを考え合わせたとき、劇全体に於いてリボンの果たす役割は重要である。

二、女優の身体に求められたもの

本節では、「カチューシャ」を演じた松井須磨子の身体をめぐる言説を先行研究を踏まえながら検討していきたい。

佐光美穂は「舞台空間の中に演技する身体として女が存在することへのもの珍しさは、舞台上の女の身体・声への過剰な意味づけを招いていく⁽¹³⁾」と述べ、女形が女を演じることが未だ一般的であった時代に於いて、須磨子が舞台に立つことは特別の意味を持ったこと

を指摘している。佐光によれば、女優は単にその役柄を演じるのみならず「理念化された女性的なるもの、つまり女性性を代表」するような演技を期待されたという。すなわち、須磨子のカチューシャは、カチューシャであると同時に女性性を体現するものとして表現することが期待されたのではないかと予想できるのである。

女形／女優という図式は、須磨子の演技をめぐる当時の劇評の中にしばしば見出すことができる。たとえば、一九一六年（大正五）九月に『アンナ・カレーニナ』が帝国劇場で上演されたとき、岡鬼太郎は須磨子の演技を次のように評している。

須磨子のアンナ、四幕目にて情人の心を動かさうとして居る將軍の談を遠くから聞いて、安からず思ふ科などには、流石に一座の頭たる貫目を見せ、何處となく歌右衛門の舞臺を想出させり。なれども河合臭きは相不變にて、中中芝居が上手になれり。

右の文章では、須磨子の演技が同時代に活躍した新派の女形である河合武雄に比較されている。また、「中中芝居が上手になれり」という一文は皮肉であり、須磨子が女形に代表されるような「型」に依った演技をすることを否定するものである。また、眞山青果は「特に不快なのはせりふに一種の調子が付いて居る事で、その點に於て今の新派劇と同じ弊害に墮しかけて居ます⁽¹⁵⁾」と言い、ここでも須磨子の演技は新派劇のような「型」に依らないことが求められていると分かる。

「型」に依らない「自然」な演技を求めるこのような言説の背景には、現実を映す装置としてのリアリズム演劇への志向を読み取ることができる。兵藤裕己はこれを「理念やイデオロギーを表象する透明な媒体としての身体イメージ⁽¹⁶⁾」と定義している。女優である須磨子の場合には、その身体が女性という「理念やイデオロギーを表象する透明な媒体」という役割を期待されたのである。

これらのことから、須磨子はカチューシャを演じる際に女形のようないくつもの人工的な演出をしないこと、そして自らの女としての身体を根拠として、いわば丸ごとカチューシャに投じることが求められたと言ふことができる。またここに於いて、本来劇中の登場人物に過ぎぬ「カチューシャ」の名が須磨子に同一視され、『復活』の脚本を離れた意味を付与される契機も見てとることができる。

付け加えておくと、須磨子の身体に対するこのようなまなざし——女性性を体現することへの期待——を、須磨子もまた、女優としての自身の根拠としていたようである。『牡丹刷毛⁽¹⁷⁾』には次のように書かれている。「日本の芝居にある女」は、女形が「型」に沿って演じることができたが、「西洋劇」に登場する女性にはその「型」が当てはまらないために、女形には演じることができない。一方、女優は女であるがゆえに「どんなに突込んで演じた所で」あくまで女に見える。それが女優の誇りである、と。

また、文芸協会演劇研究所の入所試験での「吾が理想の演劇」という作文に、須磨子は「女は女が演ずべし」と書いたとも言われている。

本節では「カチューシャ」が女優・松井須磨子によって演じられたことによって、単なる『復活』の登場人物の名ではなく、女性性という抽象的なものを意味するようになる過程を論じた。「カチューシャ」の名にそのような意味を付与されるためには、女形／女優という図式が前提にあり、「カチューシャ」は女形に代わる近代的な女性性を象徴する名として流通していくのではないか。このことは

図2 カチューシャリング

三、「カチューシャ」の流通

石の取り外しが可能で、ルビー、サファイヤ、エメラルドの三種の宝石を付け替えられるというものであった(図2)。

あるいはまた、『婦人画報』大正五年四月号掲載の広告には「カチューシャバンド」が掲載されている。「月帯中の女王」という文句から判るように、この商品は月経帯である(図3)。

川村邦光『オトメの身体』⁽²¹⁾によると、西洋風の月経帯は明治末期頃日本にもたらされ、大正期には従来のタンポン式に替わる「衛生的」な方法として若い女性の間に普及しつつあったという。「近代の学校システム・産業システム」によって女性の身体が拘束されるようになる。



図3 カチューシャバンド

リテイの新たな展開を商品イメージとして打ち出しているからであり、「カチューシャ」はそのようなイメージを代表する名として用いられているのである。

「カチューシャ」を広告に用いた例としてよく知られているのは、堀越嘉太郎商店発売の化粧水「ホーカー液」である。一九一四年（大正二）九月一九日の読売新聞朝刊には「カチューシャに扮する松井須磨子談」と題する記事が掲載されている。「因襲的」な方法による化粧を「不自然」とする一方、「新芸術」にふさわしい「生々した」化粧をするためには「皮膚を根本から美しくする」ことが必

と、月経中だからといってそれに煩わされている余裕はなくなってしまふ。広告文にあるように、「使用の簡易」なものが求められたのである。

要であり、それには「ホーカー液が一番利目のある」と謳っている。同年九月二五日の同新聞紙面には「カチューシャの唄」の歌詞が掲載されている。ところが、よく見ると二番からは替え歌になっており、「カチューシャかわいや／ホーカーつけて／今宵ひと夜に降る雪と／色の白さを（ララ）くらべましよ」といった具合である。あるいはまた、『婦人画報』大正四年一〇月号掲載の広告には須磨子の名が川上貞奴などの女優とともに折り込まれている。これらの女優がいずれも「ホーカー液」の愛用者であることを宣伝する文面である。

「ホーカー液」が須磨子を広告に用いた背景には、広告文に端的に表れている通り、女形との対比に於いて、女優をのぞましい「自然」な女性美を体現する存在と見なす同時代の言説がある。なお、「ホーカー液」に先立って女優を化粧品広告に用いた例として「クラブ白粉」があり、小平麻衣子による詳細な論考がある。²⁰⁾「クラブ化粧品」は文芸協会による「人形の家」公演とタイアップすることによって、他の化粧品との差異化を図った。小平は、女優は女形や芸者とは異なり「自然」な女性を体現する存在であることから、「良家の子女」など「一般女性のモデルとして許容されたのだ」と論じている。

こうして、「カチューシャ」は女性性の変容という抽象的なものを象徴する名前へと意味を拡大していく。そして、これらの広告は循環的に『復活』劇の意味づけをも変えていったはずである。

結論

『復活』が上演された大正時代には、若い女性の身体が性的な言説に取り巻かれていく。処女はその肉体ばかりでなく、思想や行動までもが医学的言説にしたがって解釈され、大人や男性が注意深く保護しなくてはならないものとされた。しかし、これらの言説は、逆説的に、処女が秩序を守る側にとつての欲望の対象であることを語ってしまっている。それは秩序にとって脅威になりうるものであった。若い女性のセクシュアリティをめぐる欲望と抑圧の緊張が高まるなかにあつて、『復活』が上演されたことはどのような意味を持つたのか。その答えの一端もまた、ここまで辿つてきた「カチューシャ」流通の過程に見出すことができるように思われる。

抱月は演出上の工夫から、カチューシャの処女性をリボンをはじめとする小道具や衣装によって強調した。結果として、『復活』はカチューシャが処女を奪われることによって流浪の身となる物語として理解された。既に述べたように、ここから「処女の操の尊さ」といった抑圧的教訓が引き出されるのは容易い。しかし、ここでは劇場という祝祭的空間に於いて、欲望と抑圧の緊張関係を一時的に解消しようとする同時代の期待を読みとるべきであろう。カチューシャはそのためのいけにえである。

しかし一方で、「カチューシャ」は松井須磨子という女の身体を

媒介することによって、若い女性のセクシュアリティの新たな展開を象徴する名となった。「カチューシャ」の名を被せた商品広告が次々と生まれたのは、それまで名前を与えられなかった若い女性のセクシュアリティを「カチューシャ」が引き受けたからに他ならない。それは名前を与えられることによって、一方的に秩序維持のためのいけにえにされることから、女性自身のためのものへと変容していく契機となる。「カチューシャ」の髪型が流行し、その名称が現在にも遺る理由を、本稿ではそのような視点から理解してみたいのである。

注

- (1) 嶺隆『帝国劇場開幕』、一九九六・一一、中央公論社。
- (2) 川村花菱『隨筆・松井須磨子』、一九六八・一一、青蛙房。
- (3) 森茉莉『記憶の絵』、一九六八・一一、筑摩書房。
- (4) 島村瀧太郎脚色『復活』、一九一四・三、新潮社。以下『復活』脚本の引用はこれに拠る。
- (5) 『演芸画報』、一九一四・五、演芸画報社。
- (6) 内田貢『復活』、一九〇八・一〇、丸善株式会社。また、抱月が脚色にあたって魯庵訳を参照したことは、「『復活』問題に就いて鈴木弁護士に送る」(『抱月全集第七巻』、一九九四・一〇、日本図書センター)によって確かめられる。
- (7) 樋田満文『明治大正の新語・流行語』(一九八三・六、角川書店)によると、この活動写真は「蠟管レコードの蓄音機と無声映画のフィルムを連

結させる方式で、「復活」の背景を前に舞台と同じ衣裳をつけた須磨子が歌う」というものであった。

- (8) 「須磨子活動寫眞に撮らる」、『読売新聞』、一九一四・七・二八、朝刊七面。

- (9) 松井須磨子『牡丹刷毛』、一九一四・七、新潮社。一九八六・八、不二出版、復刻版発行。

- (10) 島村抱月「ツリーの『レサレクション』」、『新小説』、一九〇三・七、春陽堂。「ツリーの『レサレクション』(下)」、『新小説』、一九〇三・八、春陽堂。

- (11) 「婦人と時勢」、『読売新聞』、一九一四・九・一九、朝刊五面。

- (12) 『セクシュアリティの社会学』、一九九六・二、岩波書店。

- (13) 佐光美穂「新しい女」に見る表象Ⅱ代表の政治学」、『『青鞥』という場』、二〇〇二・四、森話社。

- (14) 岡鬼太郎「芝居歩記」、『演芸画報』、一九一六・一一、演芸倶楽部。

- (15) 眞山青果「松井須磨子の芸」、『演芸画報』、一九一四・四、演芸画報社。

- (16) 兵藤裕己『演じられた近代』、二〇〇五・二、岩波書店。

- (17) (9) に同じ。

- (18) らいてう研究会編『『青鞥』人物辞典』、二〇〇一・五、大修館書店。

- (19) 『女学世界』、一九一四・一〇、博文館。

- (20) 『婦人画報』、一九一六・四、東京社。

- (21) 川村邦光『オトメの身体』、一九九四・五、紀伊國屋書店。

- (22) 『婦人画報』、一九一五・一〇、東京社。

- (23) 小平麻衣子「女が女を演じる——明治四十年代の化粧と演劇・田村俊子「あきらめ」にふれて——」、『埼玉大学紀要』、一九九八・九、埼玉大学教育学部。