

目次

I.はじめに

II.西川作品の中の妓女¹たち

i 調査対象

ii 妓女一覧表

III.作品分析

i 妓女の典型ストーリーー「城隍爺祭」

ii 買う男と買われる女ー「稲治江春詞」

iii 女性美と妓女

iv 神々と妓女

v 芸旦と花娘ー「花娘物語」、「花娘夜語」

vi 芸旦への視線ー「玫瑰記」

IV.結論

i 西川満作品における芸旦・花娘の用法

ii 西川満作品からわかる芸旦・花娘の差異

V.おわりに

I.はじめに

西川満は日本が台湾を統治していた時代における台湾文壇の中心人物である。当時台湾唯一の月間文芸総合雑誌であった『文芸台湾』を1940年に創刊し、戦時期の台湾文学に大きな影響を与えた。彼の作品は台湾独自の文化要素も多分に含み、まさにフォルモサ²を感じさせる異国表象に満ちている。

一方でここでの「台湾文化」は本当に現地の文化をそのまま抽出したものと言えるのだろうか。西川は幼少期から台湾に住んでおり、現地の生活に詳しい人物であることは間違

¹ 本稿では妓女を芸旦と花娘をまとめた言葉として用いた。芸事で客をもてなすだけでなく、性的なサービスを提供するというニュアンスも含んでいる。

² 台湾の別称。美麗島ともいう。

いない。しかし、葉石濤は「浪漫的耽美的な芸術至上主義者」³である西川が発刊した『文芸台湾』をこのように説明している。

『文芸台湾』は外地文学として異国情緒(exoticism)を特色とする日本人の文学雑誌であり、植民地の意識を代表しており、台湾人民衆の現実生活には些かの関心も無く、当然その作品はすべて象牙の塔の中の産物だったのである。⁴

たとえ台湾が日本の一部であったとしても、そこに内地（日本列島本土）との大きな差が生じていたことは事実である。具体的に言えば、内地/外地、日本人/台湾人など複数の二項対立が存在していた社会であり、社会の複雑性は内地をはるかに凌駕していた。

その中で身分階層を考えたとき、女性の地位がとりわけ低かったのは言うまでもない。当時の台湾人女性については以下のような指摘がある。

日本殖民統治時期、對台灣女性而言毋寧說是「資本家-殖民者-父權」的三重支配⁵
（日本に統治されていた時代は台湾人女性にとって「資本家・統治者・家父長制」の三重支配を受けていた時期である：以下訳はすべて徳留による）

ここからわかるように、台湾人女性は様々な角度から重層的に支配された存在であった。中でも娼妓は日本が台湾を統治する前から賤民階級に位置しており、養女・媳婦仔・查某嫗といった女兒取引の慣習と絡み合って「台地多娼」（台湾は娼妓が多い）と言われる土地柄であった。

張志樺によれば、清末の台湾の娼妓は芸旦と土娼に分けることができる。後者は身体を売ることによって生計を立てていたが、芸旦は異なり、「賣藝不賣身」（芸を売って身体は売らない）というのが基本原則とされている。彼女たちは幼い頃から厳しい訓練を積み、その多くが基礎的な教育レベルと音曲を爪引き詩を吟じる能力を身につけていた⁶。これは日本統

³ 葉石濤『台湾文学史』研文出版、2000、p.66

⁴ 同 3.p.67

⁵ 楊翠『日據時期台灣婦女開放運動』時報文化、1993、p.54

⁶ 張志樺「V-3 戦前の娼妓制度」、台湾女性史入門編纂委員会『台湾女性史入門』人文書院、2008、p.122

治後、日本の芸妓が台湾に流入した際も芸旦が一定期間生き残ることができた大きな要因である。芸妓が踊りを強みとしていたのに対して、芸旦は琵琶や琴を弾き、南管曲や北管曲と呼ばれる中国大陸由来の歌で客をもてなした。

西川の作品には芸旦をはじめとした、いわゆる水商売に従事する女性が数多く登場する。柯瑞明によれば、芸旦の主な顧客は台湾人であった。

台湾人大多找台灣藝姐，也因為統治者是日本人，藝妓的恩客盡是那些揮金如土的高官，或來台做生意的日本富商巨賈。藝妓地位較高，其生活奢華程度也非藝姐所能比並的。⁷

（台湾人の多くは芸旦を求めた。なぜなら、当時の統治者は日本人であり、芸妓の客はそのような湯水のように金を使う日本人の高官や日本から商売をしにやってきた巨額の富を持つ商人に限られていたからである。芸妓の地位は高く、生活レベルも芸旦の比ではなかった。）

以上を踏まえると、西川が芸旦と交流する日本人を描き、日本人妓女との関わりをあまり描かないのは当時の実情をありのまま映しているとは言い難く、特別な意味を感じざるを得ない。西川は紛れもなく統治者の立場に立ち、家父長制の恩恵も受けていた日本人男性であった。この事実を踏まえると、彼が描く芸旦が、日本の台湾統治、文化の抑圧、支配的な視線を反映しやすいことは容易に想像できる。言い換えれば、西川は「日本人が想像する台湾」を演出するために芸旦を「利用」していると考えられるのである。西川は妓女を台湾の信仰と結びつけることさえあった。陳芳明は著書の中で西川を痛烈に批判している。

台湾の民衆が敬い崇拝する寺廟や神像が、西川個人の色情の舌で舐めまわされていることに気づく。（中略）若い少女の肉体への媚態、妖艶、清純、純潔といった想像が、いつもつきまといつて再現されているのである。（中略）こうした男性支配の観点は、まぎれもなく植民者の立場から出てきたものである。台湾の物でさえあれば、なんでも虚構化、耽美化、女性化してしまえるというのであれば、文化の主体はこのために骨抜きにされてしまう。⁸

⁷ 柯瑞明『臺灣風月』自立晚報社文化出版部、1991、p.122

⁸ 陳芳明『台湾新文学史上卷』東方書店、2015、pp.206-208

台湾を女性化させるのは西川に限ったことではなく、西川と同じく戦時期に活躍した呂赫若もよくこの手法を用いた。しかし呂は女性を通して台湾が抑圧される様を描いたのであって、女性化の目的が西川とは異なる。台湾人に言わせてみれば、西川の描き方は文化・習俗のねじ曲げ、安易な女性化を多用したものであり、「外」からやってきた者が語るロマンチックな美しき台湾を舞台にした作品に過ぎない。これらが現在でも現地研究者から西川作品が批判される主な理由となっている。無論、植民地の文学に言及するにあたり、作者の背景—例えば人種や政治的立場—を切り離すことが難しいのは間違いないし、考慮する必要がある。しかし、本稿は作品を植民地思想と結びつけ糾弾する単純な批判構造を避け、西川作品の中で芸旦が担った「文学的役割」について考察したい。芸旦はただ単に作品を彩り、西川が言うところの「台湾の文学の主流をなして来た糞リアリズム」⁹を突破するためのするための小道具に過ぎなかったのだろうか。彼女たちを登場することでしか立てられない筋や小説としての面白さはなかったのであろうか。

また、芸旦を妓女という大きなくくりで見ると、芸旦と同様に西川の作品に頻出するのが「花娘」である。藤井省三は、「『花娘』とは西川が「作った新しい台湾語」で、「私娼のことを昔は做嬢と言ってゐましたが、私は花娘といふ言葉を使った」と『新風』1948年6月号「新東京文壇地図」のインタビューで語っている」と指摘している¹⁰。「花娘夜話」では「做嬢って名はいやね。いかにも淫売って感じよ。だから、あたしたちは花娘って名乗ることにしたの。せめて名前くらい華やかでなくっちゃ！」と花娘自身に言わせており、西川が「花娘」という「新しい台湾語」を作ったという発言とも共通している。該当雑誌は国立国会図書館でも欠号しているため確認することが難しいが、自身の創作単語と主張していることに注意しなければならない。なぜなら、「花娘」は妓女を表す中国語として遅くとも唐の時代から存在しているからだ。これを借用してきたのではなく、「台湾語」として位置付けていることを事実とするならば、西川は「花娘」という創作単語に対して台湾という要素を強く意識していると解釈できる。さらに多くの作品で「ホエニウ」と台湾語の発音ルビを振っていることもこの論を補強することができるだろう。

以上のことから「芸旦と花娘には書き分けが行われている」という前提の下、両者の共通点/相違点も整理したい。台湾の文化形態でありながら、日本による統治によって衰退へ

⁹ 西川満「文芸時評」、『文芸台湾 第六巻第一号』文芸台湾社、1943

¹⁰ 藤井省三「西川満の戦後創作活動と第2期台湾ブーム」、張季琳『日本文学における台湾』大修館書店、2014、p.26

と向かった彼女たちが日本人作家にもたらした新たな表現を調査することで、日本文学の広がり进行を考察する一助になると考える。

II.西川作品の中の妓女たち

はじめに西川の作品の中で妓女が登場する作品を整理した。芸旦・花娘が明確に描かれていなくとも、類似の職業に従事していると思われる女性がいた場合はそれも含めて抽出している。

i 調査対象

・1942『赤嵌記』書物展望社

(赤嵌記. 雲林記. 元宵記. 朱氏記. 稻江記. 採硫記)

・1952『台湾脱出』新小説社

(双蝶記. 青鯤廟の艶婆. 蕃歌. 地獄の谷底. 台湾脱出)

・1982『西川満全詩集』人間の星社

(媽祖祭. 亜片. 華麗島頌歌. 採蓮花歌. 一つの決意. 延平郡王の歌. 天使たちの歌. 天上聖母讃歌. スペインの星. ほしのかみさま. 摸乳巷の歌. 柿の歌栗の歌. 葛西橋の歌. メキシコの星. 廻転木馬. 華麗島古代蕃歌. 雪女. 太平洋の星空を飛ぶ潮へ. 林本源庭園賦. イヴォンヌ. 華麗島頭風録. 初期詩篇)

・1984『神々の祭典』人間の星社

(神々の祭典. 満月の夜の陷穽. 青鯤廟の艶婆. 花娘物語. 花娘夜話. 天女散花. 鍊金術. 閻魔蟋蟀. 岳帝廟の女. 豹の花. 恋と悪霊. 風水譚. 青衣女鬼. 玫瑰記)

・1998『日本統治期台湾文学 日本人作家作品集 第一巻』緑蔭書房

(城隍爺祭. 鴨母皇帝. 台湾顯風録. 楚々公主. 梨花夫人. 歌ごゑ. 劉夫人の秘密. 瘟王爺. 稻江治春詞. 赤嵌記. 雲林記. 動力の人. 元宵記. 浪漫. 朱氏記. 採硫記. 牛のゐる村. 城門開く)

・1998『日本統治期台湾文学 日本人作家作品集 第二巻』緑蔭書房

(臺灣の汽車. 二人の獨逸人技師. 龍脈記. 桃園の客. 幾山河. 臺灣縦貫鐵道)

ii 妓女一覧表

発表年代	作品名	登場人物名	職業 (原文ママ)
1930～1935 注1	烏龍茶	少女	一注2
1930～1935	くちなしの花	台湾少女	女奴隷

1930～1935	鬚	義姉	芸姐
1930～1935	鬚	小娘	一 ^{注3}
1934	城隍爺祭 ^{注4}	阿梨	芸旦
1934	城隍爺祭	素蛾	芸旦
1934	城隍爺祭	一	芸旦
1935	台湾顕風録(一)普度	一	藝姐
1935	台湾顕風録(二)送神・辭年	碧霞	夜毎客と戯れる稼業
1935	台湾顕風録(二)送神・辭年	採薇	夜毎客と戯れる稼業
1935	台湾顕風録(二)送神・辭年	玉翠	夜毎客と戯れる稼業
1935	慶讃 城隍爺祭	一	花娘
1935	城隍爺祭 ^{注5}	一	花娘
1935	媽祖祭	一	花娘
1935	媽祖祭	一	做婁
1935	青盲の賦	一	藝旦
1935	青盲の賦	一	花娘
1936	台湾顕風録(三)燈爺	一	花娘
1936	台湾顕風録(六)裁花換斗	真珠	花娘
1936	台湾顕風録(七)城隍廟	小妹	花娘
1936	台湾顕風録(七)花娘	一	做婁
1936	台湾顕風録(七)花娘	一	藝姐
1936	台湾顕風録(十)中秋節	一	花娘
1937	歌ごゑ	十二娘	夜の女
1940	赤嵌記	一	花娘
1940	赤嵌記	一	做婁 (私娼)
1940	西仔花歌	一	花娘
1940	稻江治春詞	一	花娘
1940	稻江治春詞	抹麗	藝姐

1941	元宵記	一	藝姐
1941	元宵記	一	做嬢
1941	月夜傾斜の歌	一	花娘
1942 注 6	稲江記	この子	藝姐
1952	台湾脱出	一	花娘
1984 注 7	神々の祭典	彩娥	芸姐
1984	満月の夜の陥穽	一	芸姐
1984	花娘物語	一	芸姐
1984	花娘物語	玉蘭	花娘
1984	花娘物語	月美	花娘
1984	花娘物語	彩雲	花娘
1984	花娘物語	翠蓮	花娘
1984	花娘夜話	阿錦	花娘
1984	花娘夜話	瑠璃	花娘
1984	花娘夜話	素春姐さん	花娘
1984	花娘夜話	一	花娘
1984	花娘夜話	一	做嬢
1984	花娘夜話	一	芸姐
1984	嶽帝廟の女	一	娼婦
1984	嶽帝廟の女	一	芸姐
1984	嶽帝廟の女	一	做嬢（私娼）
1984	青衣女鬼	一	芸姐
1984	玫瑰記	美玉	芸姐

注 1．発表年代 1930～1935 の作品は、『西川満全詩集』の「初期詩篇」に収められているものである。各作品の創作年は定かではない。

注 2．「少女売られて三年」、「純潔は帰らぬ遠き古靴」、などから推測可能。

注 3．三年後に売春することが確定。

注 4．小説版

注 5. 詩版

注 6. 収録本『赤嵌記』より推定。本作品は出版時に書き下ろしたものと明記されている。

注 7. 発表年代 1984 とした作品はすべて『神々の祭典』に収められている作品である。どれも台湾引き揚げ後に書いたものと作者本人が述べているが、各作品の正確な創作年についてはわからない。

Ⅲ. 作品分析

i 妓女の典型ストーリーー「城隍爺祭」

「城隍爺祭」は登場人物が全員台湾人の物語で、日本統治時代の大稲埕を主な舞台としている。大稲埕は「未看藝旦,免講大稻埕」（芸旦に会わずして大稲埕を語るべからず）という俗語があったほど芸旦が多い土地であった。本作品内でも「この辺一帯は、殆ど藝姐や倣嬢の住居だった。」とあり、史実と一致する。主人公の「阿梨」は芸旦で、伯母の家に三歳になる娘の「鳳英」を預けており、それ以来娘とは会えていない。阿梨が母となった経緯は当時の水商売を生業とする女性の苦境を読者に思わせる。

（鳳英は）阿梨が十七、まだ世の中のこともよくわからない年に、生ませられた女の子だ。『春』を売る事をはじめて教へられて、なにもわからずにとつた客。その種をうけて生れてきた不憫な子なのだ。

まだ少女であると言うべき阿梨は売春させられ、挙句妊娠してしまう。「賣藝不賣身」がここでは覆されていることがわかる。阿梨は老鰻と呼ばれるゴロツキに気に入られてしまい悩むなかで、「やはり卑怯だと思ふわ。まるであたしを倣嬢なみにしか、扱ってないんですもの。藝姐としての意地がたたないじゃありませんか」とあくまでも高級妓女である身分を強調しているが、起こらないはずの売春を経験している事実、彼女の職業がいかに不安定であるかが感じられる。

西川があえて一般論に反する、身を支えざるを得ない芸旦を多く描いたのはなぜだろうか。「台湾風俗録（七）城隍廟」に登場する「売られて三年、江山樓の闇に咲く十六の花娘」の「小妹」も芸旦ではなく花娘として描かれてはいるが、阿梨と状況がよく似ている。どちらも客によって処女を失ったのち、客以外の男と情熱的な恋に落ちるという点が共通なのだ。阿梨が恋に落ちた青年と口づけを交わしたあとの「あたし、幸福・・・」、

小妹が少年との関係を占い、吉と出たときの「(あたしは幸福だ) (あたしは幸福だ)」のような台詞からは、「不幸な少女が本物の愛に巡りあう」というシンデレラストoryに頻出の展開が見て取れる。売春の過去を持つ妓女に設定することで、彼女たちが最終的にたどり着いた恋愛に情熱と真実味が追加されるのである。言い換えれば、模擬恋愛を客とせざるを得ない不幸を際立たせ、職業を超えた愛を演出しているのだ。

さらに本作品での「女」にまつわる描写は大変興味深い。

さうだ—阿梨は思はず唾をのみこんだ。化粧した頬にさつと熱いものがのぼつてくるやうな気もした。やつと思ひ出したこの青年こそ、彼女に『女』と云ふものを知らせてくれたあの憎らしい、だけど、とてもなつかしい最初の『男』の顔に似てゐたのだ。

「『女』と云ふものを知らせてくれた」と処女を失ったことが喜ばしくてありがたく、それによって初めて女性であることを認識できたかのような書きぶりである。処女喪失の神聖化とでも言えようか。たとえ男にとっては快樂をもたらすだけの行為だとしても、男と関係を持つことが女性の価値、という定義づけは他の作品にも散見されるため、詳しく後述したい。

反面、阿梨は憎らしさも感じている。何も知らない自分を買ったことや妊娠させたことを恨んでいるのだが、気持ちはぐらぐらと揺れる。

自分では鳳英の父親と、ひとりぎめしてみた瘦型の男、画家だとかつた貴公子風の優男、その男にこの青年はそっくりなのだ。馬鹿馬鹿しいと思ふ心のすぐ後から、なにか魅かれるものを阿梨は青年から感じた。

自分を『女』にしてくれ、かつ「可愛い鳳英」を与えて母にもした男が頭から離れず、あろうことか似ている青年に惹かれてしまう。そしてその過去を一切告げることなく青年に入れ込んでいく。最後は老鰻に捕えられ、西川がよく芸旦と重ね合わせて用いるジャスミンが花瓶ごと転げ落ちる。青年が自由の象徴だとすれば、老鰻はどこまでも追いかけてくる昔からの慣習の塊だ。阿梨を当時の芸旦の枠組みから決して逃がさない。この物語自体を旧来の思想を超えた自由を掴もうとする一人の女性の話として捉えることもできよう。しかしその自由の象徴である青年に惹かれるきっかけもまた芸旦という職業がもたらした過去が鍵であったことに注意すべきである。

また、翌年発表した詩集『媽祖祭』において、「慶讚 城隍爺祭」、「城隍爺祭」と題した城隍爺にまつわる詩を二篇も掲載している。台湾での生活においてかなり印象深い祭りであったことがうかがえよう。丁寧に注釈もつけてあり、城隍爺は「司法警察を司る神として大いに畏敬されている」とある。台湾で信仰の厚い一般的な都市の守護神であり、芸事などにとりわけ関係はないのだが、どちらの詩にも花娘が登場する。

ああどよめきの、群集の、中をわけゆく藝閣に、月琴奏でる花娘が、歌ふ思ひ出、七點鐘、紅燈は、榕樹の陰で、なまめいて、なまめいて。（「慶讚 城隍爺祭」）

殷殷とした旗亭を避け、暗い小路小路には夜光の杯をもつた花娘たち。（「城隍爺祭」）

この2篇において、花娘は情景描写を構成する一要素に過ぎない。陳藻香は「慶讚 城隍爺祭」の前半部分にある「熱、乱、狂に満ちた描写」と「月琴奏でる花娘」を対比させて、西川は『『なまめ』かしさの柔らかい筆のタッチを忘れてはいない。』¹¹と評している。つまり、花娘は詩に艶と柔らかさをもたらし技巧として使われているのである。花娘や芸旦は台湾特有の職業ということも併せて考えると、彼女たちは女性によく付与される色艶やしなやかさのイメージに加えて、いわゆる台湾っぽさ、異国情緒を演出できる便利な存在だったことは間違いないだろう。

ここまでをまとめると、芸旦に付与された意味合いは大きく以下のように分けることができる。

- ① 高級な妓女であることによるプライド
- ② 不幸の強調
- ③ 職業を超えた、情熱的な愛に溺れる女性像
- ④ 女性＝男性から与えられる存在という定義
- ⑤ 台湾の情景を演出する小道具

花娘については、①を除いた②～④の効果を持つと考えられる。

ii 買う男と買われる女－「稻冶江春詞」

¹¹ 陳藻香「西川満研究－台湾文学史の視座から－」国立台湾大学出版中心、2017、pp.192-193

「稻冶江春詞」は台湾人女性の「抹麗」と日本人男性の「私」の交流を描いた作品である。彼らが出会った江山楼はその地に 1917 年に大稻埕に開業した料亭で、「登江山樓 吃台灣菜 聽藝旦唱歌」（江山楼で台湾料理を食べ、芸旦の歌を聴く）という言葉が流行するほど著名であった。

1936 年には江山楼は 400 人を超える芸旦を抱え、江山楼と芸旦はお互いを失えば稼げないほどの、持ちつ持たれつの関係であった。つまり、江山楼に行くということは、ただ食を楽しむだけではなく、教養のある芸旦と遊べるほどの財力を持つという身分を示す行動でもあったのだ¹²。抹麗も芸旦の一人であり、本名が明かされることはない。「私」との立場・力の差は明確である。言い換えれば、抹麗は「女」であることを武器にし、男性客を楽しませることで生きてきたのである。

買う者と買われる者という二人の差がはっきりと表れる描写が、一年前の回想シーンである。元宵祭の夜、抹麗は玄壇爺にお参りしたいと言い出す。私が理由を尋ねると、「お銀がほしいの、と笑って、さつさと歩き出した」。玄壇爺は別名銀主公王と呼ばれ、お金にまつわる神として祀られている。その事実を知ったとき、「私」は以下のような感想を抱く。

私は財宝がほしいと云ふ女のころろをはかなく思つた。「抹(まつ)麗(り)」と云ふ芸名をもつた、どこか品のあるこの女の、端正な面の奥深く、かすかにゆたふ一抹の憂愁が、金であつたことを思ふとき、私はきびしい現実の前にうちひしがれずに居られなかつたのだ。

「私」は「城隍爺祭」の老鰻とは違い、芸旦と客という関係性であることをよく理解している風である。むしろ芸旦であるがゆえに生じる、抹麗という仮面をかぶった女の二面性に幻想的な雰囲気を感じ惹かれていた。しかし、抹麗が纏うその魅力的な雰囲気が金の欠乏に起因すると知ったとき、芸旦として生きる台湾人女性の現実的な問題を目の前に突き付けられてしまった。ここで注意すべきは「私」が江山楼に行けるほどの財力を持つ日本人男性であり、抹麗との立場の差に引け目を感じて「うちひしがれ」ているのではない点である。「私」は抹麗の内に秘めた悩みを知ったこの夜を「忘れられない夜だつた」としてはいるが、抹麗に対して慰めの言葉一つもかけはしない。「きびしい現実」、つまり抹麗を暗い気持ちにさせる社会や環境に「うちひしがれ」ているのであって、そこに「私」が台湾経済を司る日本人男性として間接的に関与しているのではないか、という考えはない。む

¹² 戴文心「製造歡樂的消費空間---『江山樓』及其關書寫的文學／文化意涵」2010、
<https://nccur.lib.nccu.edu.tw/retrieve/79662/12008103.pdf>. (2024/12/01 アクセス)

しろ抹麗と自分との間にきっぱりとした人種や金銭面における断絶がもたらした境界線が引かれたことで、少し陰のある美しい抹麗は消え、少々興ざめた様子さえ見て取れる。それは芸旦として「私」に夢を見せてくれていたのにも関わらず、勝手にその仮面を脱いで奥に隠されていたあまりにもリアルな台湾人女性をむき出しにしてしまった抹麗への一種の軽蔑とも言えるだろう。

場面は現在の抹麗の部屋へと移り、「私」は茉莉花の「むせるやうな甘いかをり」に気が付く。

「抹麗」という芸名が、もしこの花の匂ひからつけられたものとしたら、それは余りにも皮肉すぎる。長い冬の間、遠慮もなく窓の隙間から吹きこんでくる北風に荒らされた女の部屋の、どこにさうした花のかをりがあつたらう。

甘美な香りを持つジャスミンと質素な部屋に住む抹麗との対比が自然と浮かび上がる。西川の作品を概観すると、水商売に従事する女性と花を絡めて描き出すのを好んでいたことがよくわかる。例えば客待ちをしている様子を「夜になると、この町はしなやかな肉体の花を咲かせた」（「台湾顕風録（七）花娘」）と例え、生々しい肉体をうまく昇華させている。花は主にその華麗な外見を指すことがほとんどであり、中でもジャスミンが頻出だ。「茉莉花 この花位、台湾人に愛されているものはない。若い婦人は髪にさして誇りかに町を歩く。」（「台湾顕風録（七）花娘」脚注）と西川が述べているのを踏まえると、ジャスミン＝台湾人女性のアイコンと見なしていたと考えるのが自然だろう。言うまでもないが芸旦や花娘は台湾人女性であることが大前提である。彼女たちの美貌を表すとき、それは牡丹でも百合でもなくジャスミンが一番ふさわしいと考えたのだろう。

もう一つ二人の境遇が違うことを暗示する描写がある。抹麗と「私」が部屋から外を眺めている。

あたし、あの山を見るのが大好きなの、冬の間は、なんとなくいかついて、いやですけど、春から夏、夏から秋へかけての、大屯の美しさと云つたらー。女は私の手をもてあそび、あかず山脈を眺めてゐた。

大屯山は1937年には国立公園に指定されていたほどの名山である。抹麗は自然を愛でつつも「私」への愛情表現を怠らない。さらに鑑賞は続き、山肌に散在する点に目をとめる。

外人の別荘ででもあろうか、女もそれに目をとめて、あたしなんか、死ぬまで待つてもあんなところに住めさうありませんわね、と心細げに云った。馬鹿な。あんなところ何がよいものか、山は登るものぢやなくて、眺めるもの、(中略)と思はず叱ると

1935年に臺北州廳内大屯國立公園協會によって発行された図「大屯山彙」を見ると、確かに「外人別荘」の文字が見える¹³。日本人が主となって発行したものであるから、外人とは日本人でも台湾人でもない外国人を指すのだろう。この別荘への眼差しは両者大いに異なる。抹麗は別荘を自分には手の届かない高級な家として羨望しつつ、自らの現実的な立場や経済状況を鑑みて憂いている。抹麗の部屋について述べられたあとであるから、なおさら「あたしなんか」が読者の胸を打つ。この態度に対して「私」は快適な住まいとしての別荘に言及することなく、別荘の立地を批判して、この女わかってないなどでも言うように抹麗を叱った。別荘を下げることで抹麗を慰めているように見えるが、結局は山が家を建てるのにふさわしくないと述べているだけであって、そこに抹麗への思いやりや立派な家が手の届かない夢であることへの同情はない。「私」は台湾が日本の一部であり、自身と抹麗が同じ内側にいると考えるから「外人」と呼ぶのだろうが、「私」は本当に「外人」ではないのだろうか。別荘を羨ましいと思う気持ちが湧いてこないのは、「私」が「外人」と同じく外からやってきた、持てる者、言い換えれば支配者だからではないのか。前述した二人の境界線がここでも露呈されていると考えられる。当時の日本人の無意識な攻撃性は統治時代を舞台にした作品でもよく取り上げられるテーマだが¹⁴、西川がそこまでこの問題に自覚的であったかは判断が難しい。芸旦と客を支配される者/支配する者として捉えたとき、この関係性はそのまま統治する日本人/統治される台湾人として読み替えることができってしまうのである。

抹麗は叱られたあと、一つの詩を歌う。それは「臺灣通史」の著者で、詩人の連雅堂から送られたものだった。この詩人は実在する人物で、陳藻香によれば作中に述べられている書店経営も事実だという¹⁵。「私」はその書店で見かけた晩年の姿を思い出して、次のよ

¹³ 藏品編目管理員「國立台灣歷史博物館典藏網」 2022

<https://collections.nmth.gov.tw/CollectionContent.aspx?a=132&rno=2003.014.0073>.

(2024/12/01 アクセス)

¹⁴ 楊双子『台湾漫遊録』(春山文芸、2020) など

¹⁵ 同 11、 p. 291

うに勘ぐり出す。

連氏が、「抹麗」の部屋を訪れ、詩を作らうとは。果してそれは幾年前の話なのであろう。連氏がまだ若く、そして「抹麗」がまだ何もわからぬ少女の時代であつたとも云ふのか。するともしや「十二珠簾齊捲起、玉樓沈醉美人家」の句は…………。

この句から推察するに、「私」は抹麗が少女だったころ、かなり年の離れた連が部屋に入りし、自分と同じような関係を結んでいたのではと想像を働かせたのだろう。この「自分の阿娜な空想」は連が抹麗のわびしさを慰めるために老体をおして詩を教えたという事実を知ってすぐに崩れることとなり、「私」は満足する。フェイ・阮・クリーマンは現地の詩人・歴史家である連と植民地支配者側の「私」が「下位に属する女性の肉体をとおしてのみつながっている」ことを「挑発的な要素」と位置付けている¹⁶。

抹麗と「私」の肉体関係を直接的に示す描写はないが、部屋に招き入れるほどの親密さを加味すると答えは明白である。一方連との間には性的な結びつきは何もなかったわけだが、「私」の心を揺さぶる事実であったことは間違いない。もし連が女性だったら、これほどまでに抹麗に対して疑心暗鬼になっただろうか。さらに抹麗は自分の芸名を好きになったのも連のおかげと言い、大好きな大屯山を見ながら歌うのも彼の作品である。心だけでもつながっている連と、女と男である大前提をもとに芸旦とその客として始まった「私」。同じ男性が女であることを前面に押し出して生きる女性を通してでのみ接点を持つこの構図は、上位の男性と下位の女性、台湾人男性と日本人男性の不均衡をも暗示させる。二つの二項対立を同時に描き出せるのは芸旦の効果と言えるだろう。

ここまで「私」の抹麗に対する確かな失望、あるいは冷たさを見てきたが、これらが反転する出来事が訪れる。それは「私」が部屋にある何気ない封筒を目にしたところから始まる。そこには「母上様」と宛名があり、中には学生帽をかぶった十三歳くらいの青年の写真が入っていた。

あたしの子ですの。えつ、さう聞けば、成程眉のあたり、口もとなど、女にそつくりであつた。この子の成長が、あたしのたつた一つの楽しみでした。御免なさいね、黙つてゐて。でも、あなたにはお知らせしたくはなかつたの。だつて……、さすがに、

¹⁶ フェイ・阮・クリーマン『大日本帝国のクレオール—植民地期台湾の日本語文学』慶應義塾大学出版会、2007、pp.136-137

はぢらふやうに膝の上にそろへた己の指さきを眺めた。

「えつ」は「私」の率直な反応だろう。抹麗は畳みかけるように今まで秘密にしていたことを詫げる。「あなたには」知らせたくなかったという発言には、抹麗の芸旦としての矜持も感じられる。一方で恥じらう姿は所帯じみた女性に見られたくないという思いも透ける。そして「私はけふまで聞かうともしなかつた女の、過去」を知ることとなる。男女が親しくなるにつれてお互いの過去に話が及ぶのはとても自然なことだが、「私」は聞くという選択肢すら浮かばなかったらしい。それは、今を輝く抹麗にしか興味がなかったことを意味する。抹麗は十八歳の時に夫を失い、子を売って再婚せよという親の意に反することを選んだ。子を育てるために芸旦となったのであった。

慣れぬうきふしに沈みながら、しかも自らはたとへ飢ゑようとも、その身だけは清らかに、保つて来たのだつた。子をあづけ、嬉しいにつけ悲しいにつけ、齒をくひしばつて

食べ物にさえ困っていた過去がここで初めて明かされる。さらにこの職業について、以下のように言及している。

あなたは信じて下さいますわね、人にさげすまれるなりはひしてゐても、大手をふつて子に会へるあたしですことを一。

抹麗は芸旦が軽蔑されるような職業であることを認識していた。作中には語り手である「私」の視線を通して抹麗の色っぽい仕草がつぶさに描かれている。「私」が抹麗に感じる魅力は芸旦である点によるところが大きいと述べたが、必ずしも芸旦を全面肯定しているということではない。それを踏まえた上での「あなたは信じて下さいますわね」が、どれほど重い言葉であつたか。「私」は心をぐっとつかまれる。

女の眼には、もうはぢらひなど微塵もなかつた。強い意志が火のやうに燃えさかつてゐた。元宵祭の夜、いささかでもこの女を、世の常の女なみに見下したことを、私は恥ぢずにはゐられなかつた。すでにかの時、女は強い母だつたのだ。子を育てるために、財をいのる女を、さげすんだ私に呪ひあれ。

「私」の抹麗に対する評価は百八十度変わっているし、抹麗も自身の生き方に誇りを持ち始めている。それは抹麗が母であるからに他ならない。しかも、息子を持つ強い母だ。冒頭に興ざめしていた金銭的問題でさえも、今では腑に落ちて尊敬の対象にすらなっている。「私」は抹麗が母であると知り、

私は、この上、女と屢く会つてゐたら、どのやうな深みに陥るかもしれない、そしてそれは決して女を幸せにするものではない。あくまで強き母として生かしてやらねば……、

と感じて抹麗から足が遠のいていくのも、まさに日本が女性に求めた賢母像一戦士となり得る皇民を産み、育てること―を汚してはならないと思ったからだろう。フェイは次のように指摘する。

彼は彼女を単なる享樂をもたらす性の対象として見ることができなくなる。(中略) 抹麗が母親であることが語り手に知れた途端、彼女との関係は新たな意味と責任を帯びた。次の世代を育てる役割に警戒する語り手は、撤退を決める。¹⁷

被支配者側である抹麗のみならず、支配者側の「私」も植民地的思想に飲み込まれている点が非常に興味深い。支配階層の最上位に君臨するであろう日本人男性でさえも、国家の意思には従わざるを得ない。抹麗が国家が求める姿を体現する女となって目の前に現れたことで、抹麗の価値は公的なお墨付きを伴って引き上げられたことになる。買う男と買われる女という私的な関係が継続できないのは言うまでもない。

前章の「阿梨」や本作品での抹麗のように、妓女とその子どもの関係性は西川作品の中で散見される。例えば「台湾頭風録（六）裁花換斗」では出産を控えた花娘が描かれている。

真珠が子を生むと云ふので、花娘たちはうきうきした気持ちになっていた。母親と云ふものの経験を知らないので、何かかう真珠が急にえらくなつたやうにも思へるのだ。

¹⁷ 同 16、p.136

胎児の父が誰であるかは明かされていないものの、出産はおめでたいこととして受け止められている。西川が描く妓女として働く母は、決して子どもをお荷物扱いしないという共通点がある。しかし母となる「真珠」には一つの悩みがあった。

胎児は女らしい。真珠は吐息をした。彼女は生れ出る子には自分のやうな道は踏ませたくないと思ふ。「男の子が欲しいのに。」さう呟くと、花娘たちも黙つて星空を仰いだ。

男の子であってほしい理由が、花娘のような職につかないで人生を歩んでほしいからということに、同職の女たちも思わず口をつぐんだ。子どもを思い必死に生きる、誰から見てもいい母である彼女たちは、性欲のはけ口として扱われるイメージとは大きく乖離しており、読者に彼女たちの生い立ちや私生活にまで思いを至らせる。

物語は抹麗の死によって幕を閉じる。「私」の階段を上る足音をずっと待っていたという極めて芸旦らしい発言をする。今にも息を引き取りそうな抹麗の前に「私」を連れてきてくれたのは、二人の間を結果的には裂く要因となった息子であった。これは、商売がきっかけであったにせよ愛し合ったはずの男女が、当時の「母」という存在のあまりの大きさに翻弄される構図そのものである。「稻冶江春詞」を通して、母が支配構造をも揺るがす重大な要素であったことがわかるだろう。

本作品から見て取れる芸旦の特徴は以下である。

- ① 買う者/買われる者という二項対立
- ② 台湾に古くからある職業も植民地制度や植民地的思想に侵略されていること
- ③ 子どもを育てるために身を削る母の強さ
- ①と③については花娘にも確認できる。

iii 女性美と妓女

主に男性を客とし、芸能で生計を立てていた芸旦や花娘に美貌が求められたのは言うまでもない。「悲しい時には、うんときれいに化粧をするんさ。それがあたしたちの慰めだからね。」と「花娘物語」にあるように、西川作品の中でも、彼女たちの外見に注目した描写が非常に多く、妓女たちにとって外見は重要かつ自身に自信をもたらしものであったことがわかる。一方、興味深いのは顔立ちや顔の個々のパーツへの言及はとても少ない点だ。本稿で調査した範囲では、眼への描写がいくつか見られたのみである。例えば、

それは男を誘う眼だ。女が女としての己に深いよろこびを感じて、恍惚としている眼だ。輝きながら柔らかに男を誘う眼の光よ。（「神々の祭典」）

苦悩も貧困もうち忘れて、ただ一刻の神会に陶醉すべく、臍肉を燃えたたせ、眼を輝かせて一。（「台湾颯風録（七）花娘」）

が挙げられる。しかし、どれも眼や瞳の美しさを褒め称えるのではなく、欲望を含んだ熱っぽい眼差しを描いているに過ぎない。すべて自発的な女の性欲の発露になってしまっている。彼女たちの目の輝きは本当に男や欲望によって引き出されたものなのだろうか。逆に言えば、性に奔放なイメージを妓女はうまく演じていることにもなるだろうが、読者には前者のみが植え付けられるだけだ。

では頻出する身体の一部はどこだろうか。一番は胸である。

むつちりともり上がった乳房が、白い下着の下で呼吸をついてゐた。それは全く若い豹のやうな逞しさだった。（「城隍爺祭」）

芸旦たちは眼を細くとぢ、あらはに長衫の上まで盛り上がった乳房をふるはせて、情人の平安を祈つてゐる。（「台湾颯風録（一）普度」）

ふっくらとふくらむ二つの胸の隆起の間に、八仙の淡い光を受けて、きらりと光るアレキサンドリアの首飾り。美玉は月琴のうまい芸娘だった。（「玫瑰記」）

くちなしの花は台湾少女のおもいでか あまりにも似た白い乳房のかの姿（「くちなしの花」）

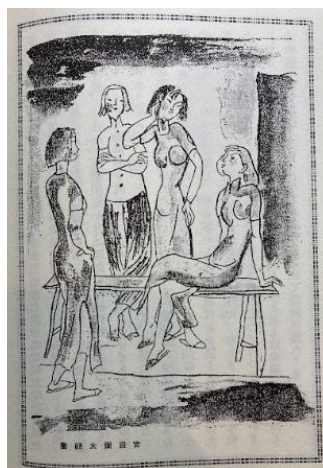
門口に薄もの一枚の女たちがならぶ花娘の街に五代を導いた。短かいシユミーズを着た、十六ばかりの女の子が、五代を見てにつこり笑った。下手な口紅のつけ方が、かえって扇情的であつた。（中略）まだ成熟しない、水蜜桃のような乳房だった。（「台湾脱出」）

彼女たちの胸はどれも豊満で衣服を着ていてもよくわかるほどである。さらに服を脱がせ

てみなければわからない肌の白さまで描ききっている。1930年代には「乳房礼讃」と題した詩も創作している。一部引用すると

あわれ あわれ
しなやかなる君が裸身をかいりだけば
あつきくちづけに
至上の乳房乱れぬ
ああ 死よ来たれ

とあって、胸は性愛や女性性を表すのみで特に深い意味はないことがわかる。先ほど引用した描写に戻って考えれば、「情人の平安を祈つてゐる」時に胸の大きさに言及する必要はどこにもない。それはただの男性的な眼差しである。また、西川は装丁にかなりのこだわりを持っていて、切り絵が挟み込んであったり、使用した紙の種類までもが明記されていたりする。同じく気を配ったであろう数ある挿絵の中から、西川が好んだ芸旦や花娘の姿を伺い知ることができる。



これは「台湾頭風録（七）城隍廟」の挿絵である。花娘の胸が強調されていることがわかるだろう。まさに本文を読んだあと読者の脳裏に浮かぶイメージを可視化している。

他に、「彩娥はうすもの水いろの長衫が喰いいるように肉体をせばめている腰にあてて、わたしを見あげる。」（「神々の祭典」）、「朱塗の榻の鏡は長衫で包んだ楚腰をなまめかしくうつして、交禮宴寝の歡を待つかのやう・・・」（「台湾頭風録（三）燈爺」）のように、腰にスポットがあたる場合もある。いずれにせよ現代でも女性の魅力的な身体の部位とされる箇所と言及することがほとんどである。

また、芸旦や花娘の身体描写に深く関わっているのが「長衫」である。今日ではチャイ

ナドレスとして知られている。この字が出てくるとき、西川はわざわざ「ツンサア」と台湾語のルビを振ることが多い。これは中国語の「changshan」とは発音を異にする。さらに注意すべきは、そもそも長衫は台湾の伝統衣装ではなく、モダンガール現象の一部であったということだ。東京へも流行の服装として流入していたのである。「支那服賛美 洋服の面倒がなく、よく似合って経済」と題した記事には、一枚で外出できる手ごろさと、同じ東洋人ゆえ骨格に合いやすいことなどをあげ日本人女性に勧めたり¹⁸、チャイナ服を着る日本人女性への批判に対して「日本と支那が戦争するから支那服を着てはいけないなら、西洋人の國と戦争するときには洋服を着てはならぬといふことになりはしませんか。」¹⁹と真っ向から反論するなど、内地日本人女性にもチャイナ服はある程度受け入れられていたことが見て取れる。

しかし、謝黎によれば植民地である台湾では、日本人には異なる見方をされていたようだ。

支那服を着用することは、すなわち「中国化」するのではないか危惧があった。このため戦時中は大陸の中国人を連想させる本島服や旗袍を廃止し、和服の使用が強化されたのである。²⁰

長衫が日本への同化を拒否するアイコンとして使われる危険性を統治者である日本人が懸念していたと指摘しているのだ。台湾には中国をルーツとする者が多い。いかに日本人化するかが重要であった当時は、中国風のものは邪魔でしかなかったのだ。さらに日中戦争勃発後の1940年の台湾日日新報を見ると、総督府が具体的な策に乗り出していたことがわかる。

物資愛護、勤儉貯蓄の國策に逆らうこと甚だしい、これを先づ図めなければと云ふところから當局では種々対策を講じてゐたところ大たい内地人本島人別にその具體案を書き上げた

¹⁸ 柳原アキ子「家庭／支那服賛美 洋服の面倒がなく、よく似合って経済」朝日新聞

1931-10-20、東京朝刊、p.7

¹⁹ 柳原燐子「鉄箒／支那服と国旗」朝日新聞 1931-11-29、東京朝刊、p.3

²⁰ 謝黎「チャイナドレス大全」青弓社、2020、p.144

一、女給、酌婦は従来用ひられてゐた長衫などの挑発的服装は絶対用ひざる事とし質素なワンピース或はツーピースを着用すること²¹

ここでは総督府が推進していた「物資愛護、勤儉貯蓄の國策」に対し「挑発的」である、すなわち過度に華美な点を問題としている。禁止の対象となった女給とはカフェで働く女性ウェイトレスを指す。彼女たちの主な業務は給仕ではなく、客に愛嬌を振りまくことであった。客の代わりに飲食の注文をして会話を楽しむほか、時にはボディタッチを交えながら接客を行った。芸事のスキルが求められた芸旦と違い、女給は比較的簡単になることができたため人数も多く、芸旦とはある程度の競争関係にあったという²²。つまり、男性相手の接待に従事する芸旦や女給といった女性の華やかさは戦争に突き進む日本の雰囲気壊すものであるから、彼女たちを彩るきらびやかな長衫が規制されたのだ。李郁恵は1940年代の台湾で創作された文学作品において、「(長衫の)着用者は富裕層の既婚女性か水商売の女性かと両極端に分かれ、知的よりも華美、奢侈な印象が持たれる。」と分析しており²³、当時の文学が実際の社会状況を反映していることを示している。

ii 妓女一覧表からもわかるように、西川は長衫が流行していた1930年代から、台湾での規制が始まった1940年代、さらには戦後に至るまで、常に長衫に身を包んだ女性を描いてきた。しかも、その多くが胸や腰の特徴とセットになっている。長衫の何が彼を引き付けたのだろうか。そのヒントとなる、芸旦の長衫についての記事がある。

藝姐の長衫は實にエロ的氣分をタップリ發散する爲め皆腿のところまでに開きをするのである。そして袖幅も段段と狭くなつて來て、今では丁度腕の關節までの短かさになつてゐる。それであるからスタイルをより以上いい恰好に見せるには胸の方と腰の方に、出来るだけ身體にピッタリと合ふことが必要である（中略）流行とは實に恐ろしいものと云はねばならぬ²⁴

²¹ 「新體制の颯々 派手な着物を吹飛ばす 女給、酌婦の服装具體案」台湾日日新報、1940-11-10、夕刊、p.2

²² 蔡蕙頻『好美麗株式會社：趣談日治時代粉領族』貓頭鷹出版、2013、pp.151-159

²³ 李郁恵「長衫から旗袍へ：1940年代の台湾文学におけるチャイナドレスの表象」『アジア社会文化研究 (20):2019.3』、p.18

²⁴ 「色彩の華美な婦人の流行服 どこへ行つても長衫ばやり そろそろ反動も現れてきた」台

長衫が流行する以前、台湾人は主に「本島服」と呼ばれる比較的ゆったりとした衣服を着ており、下はズボンを履いていた。若い女性が肌の露出を伴い、スタイルがはっきりとわかる長衫を着始めたことで、今まで秘められてきた「エロ的気分」が解放されるようになったのだ。長衫は「日本人の目に映ったときに、衣服のモダン性よりも、「本島人」「支那人」といった民族識別の記号としてのインパクトが前面に打ち出される結果」²⁵になったことは間違いなく、西川の作品中でも「台湾人」を表す記号として働いたのは否めない。しかし、それは人種を区別するというよりも、芸旦や花娘に長衫を着せることによって、日本本土では見ることのできない、台湾女性特有の美を演出する意味合いが強かったのではないだろうか。芸旦と花娘の文学的役割に戻って考えれば、長衫を纏った彼女たちは日本人女性にはない独特な魅力を持った、台湾女性の美しさの象徴だったのである。

iv 神々と妓女

西川作品について語るうえで欠かせない要素の一つが台湾の神々である。中でも媽祖は特別な存在であった。陳によれば、早稲田大学卒業後台北に移り住み、自宅の庭のパンの木に「媽祖書房」という標札をぶら下げたという²⁶。のちに「媽祖書房」から『媽祖祭』を出版するなど、西川の媽祖への愛着は他の同時期に活躍した作家よりも群を抜いている。

媽祖とは中国東南沿海を起源とした海上の航海安全の神で、現在でも多くの華人に信仰されている。野口鐵郎によれば、台湾には鄭成功の台湾進出に際して伝わったとされ、以降も厳しい規制をかいくぐって海を渡った人々に伴われたようだ²⁷。野口は媽祖の素性は伝説の域をでないとしたうえで、「享年を若く設定することも、彼女を処女のままにおく信

湾日日新聞、1934-04-27、日刊、p. 6

²⁵ 洪郁如「植民地台湾の『モダンガール』減少とファッションの政治化」、伊藤るり・坂元ひろ子・タニ・E・バーロウ『モダンガールと植民地的近代—東アジアにおける帝国・資本・ジェンダー』岩波書店、2010、p.266

²⁶ 同 11, p.42

²⁷ 野口鐵郎「媽祖 人々の安全を護る女神」、野口鐵郎・田中文雄『道教の神々と祭り』大修館書店、2004、p.81

仰の発露であろうか」と指摘している²⁸。神が処女であることが、なぜ重要なのであろうか。

三尾裕子は台湾で最も人気のある三つの女神をあげて、①出生に関する異常性、②結婚および出産の拒否などにより結果として子孫を残さず死去、③仏教との深いつながり、④父や子供、家族を救う説話を多く残していることを共通点として指摘している²⁹。注目すべきは②である。媽祖は自身の能力を人々の救済にあてるため、生涯未婚を誓ったとされている。台湾は現在でこそ男女に関わらずすべての性別に対して寛容であることで知られているが、以前は清朝の支配下にあった時代から男尊女卑が支配的な伝統的家父長制社会であった。「女性は結婚後、後継ぎの男児を産み、良妻賢母を演じてはじめて、結婚が女性に求める役割を全うしたとみなされた」³⁰とされることから考えれば、媽祖は「現実の漢民族社会において女性に要求される役割を果たしていない」³¹と指摘できる。処女母神の神話は中華圏に限らず世界各地で見られる。処女であることは性交や出産による「穢れ」のない状態を示す。松村一男は女性が少女→乙女→母→老女と変化し、少女は可能態としての女性であるにすぎないとした上で、

理想として都合がよい「不変の女性」というカテゴリーは、乙女すなわち処女しかいないことになる。「文化」的存在と自己規定している男性にとって、その支配下にまだ入っていない「野生」の力、「外部」の力、「聖なる」力を女性はもちうる。この聖性は男性に馴化されてしまえば世俗のものとなり、その効力を失うか、あるいは減少させる。(中略) (処女母神は) 女性が併せ持つと考えられている聖性と穢れの二面性のうち、聖性のみを保持し続けるのである。³²

と指摘している。つまり、処女であるということこそが媽祖の地位を高め、あらゆる人々

²⁸ 同 27, p.74

²⁹ 三尾裕子『『一人前の女性』になれなかった女神たち—漢人社会における宗教とジェンダー—』、田中雅一『女神 聖と性の人類学』平凡社、1998、p.46

³⁰ 林実芳「I - 2 結婚観」、台湾女性史入門編纂委員会『台湾女性史入門』人文書院、2008、p. 16

³¹ 同 29, p.47

³² 松村一男『女神誕生 処女母神の神話学』講談社、2022、p.84

を暖かく包み、慈愛の心を以て救おうとする、まさに理想の母像を具現化したような高潔な女神として位置づける重要な要因だったのである。

西川は媽祖が処女であることを確実に知っていた。「青鯤廟の艶婆」に「童貞女のまます昇天した海の女神、天上聖母」とあるからだ。ここまで述べてきたように、芸旦は身体は売らないという前提がありつつも、西川の作品内では性に溺れる女性として描かれることもあったし、処女喪失の神聖化と読める作品があることも指摘した。以上を踏まえると媽祖と芸旦・花娘は性において真逆に位置すると考えることができる。女性の義務を捨て、万人救済を掲げた神の前で、女性であることを武器に生きる芸旦や花娘が一心に祈る光景は、皮肉にも彼女たちの職業の闇を浮き彫りにする構図になっている。具体的に言えば処女/非処女という二項対立によって、聖性/穢れ、さらには女性の義務を放棄してもあがめ奉られる者と女性であることによって生きる者との対比構造が生まれていると言えよう。

ここで西川が描写する媽祖と妓女の関係性を見たとき、大きく二つに分けられよう。一つ目は妓女と媽祖を同一視するもの、二つ目は妓女が媽祖に祈る構図である。前者は「華麗島顕風録 天上聖母」を例に挙げてみよう。「わたし」は「唇の赤い、跣足の若い女」などがいる、売春町と思われる怪しげな路地へと進み、ある女を目にする。

正庁の前、跪坐して、軽く眼をとじている十七の長衫の女。あやしくもわたしは、その長い睫毛の一つ一つを数え、ほっそりとした頬の線を、美しく眺めた。女は動こうともしない。角燈籠の絵硝子を通して落ちるもの憂い光が、黄色の衫の上を匍い、白い指を浮き彫りのように照らしている。その爪の蒼みの、なんたるきよらかさ。

その場を離れた「わたし」は「かの女を思い、かの女をいとおしみつつ」歩き続ける。途中別の女にも巡り合うが、彼女の指はかさついていて長衫の女とは別人であった。やがて廟にたどり着き、ついに再会を果たす。

嬉しやわたしはさっきの女に再会した。半眼にとじ、繊い指をそろえ。だが女はもう長衫をまもってはいなかった。そうしてその肉体も神々しさにつつまれて、悲哀の翳は少しも見られなかった。わたしは聖母が、世の女の形を借りて、ひとの心をみちびく事実を、愚かにもこの時はじめて知ったのである。

問題は水商売の女と「聖母」、すなわち媽祖の美しさが重ねあわされている点にある。ここでは媽祖が「世の女の形を借りて」人々を導いたとあるが、何も蔑視されることが多かった職業の女に憑依する必要性はない。それとも、社会の最下層に沈む女をも救いうる存

在として媽祖を称えたかったのであろうか。「わたし」の長衫の女に注がれた、細部まで見逃さないじつとした視線、そしてその視線を浴びた身体が「神々しさにつつまれて」昇華されていく。

二つ目のパターンの例として挙げられるのは「神々の祭典」だ。家出した兄に代わって母を養うため芸旦を始めた「彩娥」は主人公にこう告げる。

でもね、あたし、いつも媽祖さまに祈っているのよ。あたしはこんなからだだし、代われるものなら代わって、兄を母に会わせてくださいって……。

彩娥は病を患っており、血痰を吐いてしまうような「こんなからだ」になってしまった。「歌ごゑ」の「十二娘」も病気を抱えながら媽祖廟へお参りに行っている。先ほどは処女性に注目して媽祖と妓女の関係性を考察したが、参拝という行為に一般化してみると、病に侵された人々が祈祷するのは合理的な行いだ。「赤嵌記」では日本人男性の小説家が台湾南部を旅し、次作の案として

さうした稼業の花娘を主人公にして病氣にでもさせるかな、花娘が願掛けに来る。苦しい家業の中に情人が出来る。(中略) その夜男と別れてからの一緒になれぬ苦闘、養女になるまでの思ひ出

と、花娘を病人に設定しようとしている。これはそのまま西川が度々利用した手法であり、彼女たちに更なる「かわいそうなヒロイン像」を付与する働きがある。注意すべきはこの作家といい彩娥の客といい、病に苦しめられる妓女に対して比較的冷淡な態度をとっているということだ。後者は彩娥を「わたしの愛人」と呼んでいるにも関わらず「幸いの薄い女よ」と言い放ち、自分は完全に傍観者のようだ。結局のところ、芸旦や花娘がすることができるのは男ではなく神なのである。

媽祖に限らずとも、芸旦や花娘が台湾の人々に愛された神に頼み事をしたり、祭りに参加したりする描写は数えきれないほどだ。これについては西川の趣味が大いに反映されていると言えればそれまでだが、「動力の人」に興味深い一文がある。

台湾の廟は一種の慰安所の役割をもなすことがわかつて来ました。そこで私は、いきなりさうした廟をぶちこはして、不安を與へる代りに、廟の前で慰安劇でもやつて、精神といひますか、情操といひますか、さうした方面から日本人らしい性格に作り直さうと考へてみます。

「動力の人」は日本統治期の台湾で炭鉱開発を行う人々を描いた作品である。ここでの「慰安所」は文脈的に旧日本軍が管理した売春宿を指すのではない。地元の人々が慰められる、心の支柱となり安らぎがもたらされる場所という意味での、魂の「慰安所」である。だとすれば、妓女が廟に通うという情景は、彼女たちが一市民として所謂普通の人々と同じ信仰生活を送っていたことを示すだけでなく、慰みを求める存在として描かれていることになる。神々に縋ることではしか埋められない寂しさ・孤独は西川が描く妓女全体の雰囲気を作っていると言えよう。

芸旦と廟での催事との関わりが頻出する理由は上記のような効果だけでなく、現地文化の反映と捉えることもできる。台湾民間芸能の一つに芸閣と呼ばれる、日本でいう山車のようなものがある。芸旦または子どもが神話や演劇で出てくる人物に扮して、民間伝説や小説戯曲の一部を演じる。日本統治期にも台湾の紳商が統治者を歓迎するという意味合いで行われたという。³³例えば

肅々とやって来たのは靈妖たる花妓たちだ。見よ、額に汗し、齒を喰ひしぼり、肩に喰ひ入る重量をこらえて、苦力たちがかつぎ上げたこの巨大な擡閣を、女たちはこれら不幸な人間の苦悩も知らぬ氣に、あるものは珠總の綵燈を掲げて艷然と微笑み、あるものは盼たる眼差しを沿道のひとびとに投げて媚態を示してゐる。（「台湾頭風録（一）普度」）

媽祖をたたえる声は、あたりにどよめいた。突如、砂塵を捲いた一陣の風が、廟の広場を襲う。火はたちまち巨大な渦を巻いて、今はもう鬼と化した碧霞の全身をつつんだ。芸旦たちの歌う讃歌が限りなく流れる。（「青衣女鬼」）

とあり、史実と一致していることがわかる。

以上、神々に関連した諸作品における妓女の特徴は以下のようにまとめられる。

- ①媽祖の処女性に相對する妓女の非処女性
- ②かわいそうな、救いを求めずにはいられない境遇の強調
- ③台湾民間芸能の反映

³³ 蔡淵黎・陳瑜詩「日治時期臺灣以藝閣之演變」國立臺灣圖書館

<https://www.ntl.edu.tw/public/Attachment/631613564895.pdf> （2024/12/01 アクセス）

Ⅴ 芸旦と花娘―「花娘物語」、「花娘夜話」

ここまで芸旦と花娘両方について述べてきたが、両者の違いについて花娘の目線から掘り下げてみたい。「稲冶江春詞」で少し触れたが、江山楼は芸旦を多く抱えた一大スポットであった。西川自身は江山楼について、「付近一帯は魔窟である」³⁴と述べている。「魔窟」たる所以は、料亭の周辺で花娘が商売をしていたことに起因する。

『神々の祭典』に収められた「花娘物語」「花娘夜話」は、どちらも江山楼の付近で花娘をしている女が主人公である。西川は両作品について以下のように述べている。

その土地だけではなく、そこに住むひとびとに深い愛情をわたしはもちつづけているが、わけても虐げられているひとへの共感は根強い。娼媒嫖と呼ばれる女性たちには、特にこころを寄せてきた。これはただのフェミニストというだけではなく、学生時代に傾倒したボオドレールの『悪の華』の影響であったろう。わたしはただの一度も、これらの女性が転落してなる倣倣には接したことはないが、その雰囲気はたまらなく好きで、彼女たちの町である江山楼界隈を彷徨し、その思い出をいくつか書いた（「跋」）

「娼媒嫖」は査某嫖とも書き、金と引き換えに売り飛ばされ下女となった女を指す。この慣習は「人身売買の性質を帯び、売春問題と深く関連していた」ため清朝政府が問題視、慣習の悪用を禁止した。日本統治後の1917年以降には慣習自体を認めないことになっていたが、息子の嫁にするために幼いときに女兒を買い取って育てる媳婦仔にすり替える等して消滅することはなかった³⁵。彼女たちはどのように「虐げられている」のだろうか。芸旦との違いが、そこにはあるのだろうか。

「花娘物語」の主人公「玉蘭」も、「花娘夜話」の主人公「瑠璃」も、冒頭から芸旦への敵対心が止まらない。

幾台も幾台も車をつらねて、うすものの長衫の裾を風にそよがせながら、この料亭に集まってくる、車上のたちの、つんとすました姿を見ると、なんて顔をするんだい、

³⁴ 西川満『西川満全詩集』1982、p.650

³⁵ 洪郁如『誰の日本時代 ジェンダー・階層・帝国の台湾史』法政大学出版局、2021、pp.62-74

とあたしは腕を組んで、路上からにらみつけてやる。〔「花娘物語」〕

唐変木！あたしは大嫌いさ。あんな一流の料亭へ行く男は……。つんとすました芸娘相手に金ばかり高い料理をたべてどうするつもりだろう。〔「花娘夜話」〕



A16 日據時期 江山樓



B158 民國二十年 大稻埕本島人遊廊

「日據時期 江山樓」³⁶、「民國二十年 大稻埕本島人遊廊」³⁷どちらも日本統治期に撮られた写真だが、建物の高低差に注目してほしい。芸旦が集う江山樓はかなり高いビルになっているが、一方の本島人遊廊（本島人は統治期の台湾人を意味する）は亭仔脚と呼ばれる、一階が公共の通路になっている二階建ての建物であることがわかる。「花娘物語」ではこの高低差をそのまま身分の差に当てはめて描写している。

お向かいの江山樓は、貴顕淑女の集まり給うところとあって、昼をあざむくイルミネーションの四階建て。（中略）上から見おろされるのは、ほんとに口惜しい。だって、羽扇なんか使ってさ、なよなよと窓によりかかったまま、第一盛装で、「まあ、御覧なさい、あそこ」と口もとに、人をばかにした微笑を浮かべて男を誘う。

「花娘夜話」では瑠璃が「露店趣味」を自称していて、こちらも花娘が下層で生きていく様を表している。

職場の位置関係に代表される可視化された上下関係以外にも、芸旦と花娘の違いは多数

³⁶ 「江山樓」國家圖書館 臺灣記憶 <https://tm.ncl.edu.tw/>（2024/12/01 アクセス）

³⁷ 「大稻埕本島人遊廊」國家圖書館 臺灣記憶 <https://tm.ncl.edu.tw/>（2024/12/01 アクセス）

存在する。iiiで述べたように、作中で両者ともに着用させられることが多かった長衫を例に挙げてみよう。芸旦は自室に戻って休むために長衫を脱ぐことはあっても、客の前で肌を見せる描写は基本的にはない。一方の花娘にとっての長衫は遅かれ早かれはぎとられる衣装でしかない。

ピンク色の長衫は、少し甘い趣味だけれど、でも三つ四つは年を若く見せる。一度なんか、まだぬぎもせぬうちに、せわしく乳房にふれて、十七だろうって、いった客があった。（「花娘夜話」）

この暑いのに、ぴっちり身に合ったうす緑の長衫を着こんで、香水の匂いをぷんぷんさせている。白い羽扇でも持たせて、ついでのことに江山楼へおくりこみたいくらいだ。（「花娘夜話」）

では長衫でなくどのような姿が花娘「らしい」のだろうか。芸旦や男たちに江山楼から見下ろされた後の描写では

その焦点が、長衫をとりぞのいてしまつてシュミーズ一枚の、あたしたちのあられない姿にとまるんだからやりきれない。

とあって、ワンピース型の肌着を着ていることがわかる。すなわち下着姿である。「花娘夜話」でも、店で寝ているところを記者に撮られている。

膝の上までしかないレースのついた薄いシュミーズ一枚、ずいぶん恥ずかしい格好で寝乱れていただろう。三人も客を取ったあと、前後不覚で眠っていたのだもの。

後に「猥奇の江山楼界限 誘われて登る私娼窟 情炎に狂う姉と白痴の妹」というタイトルで記事になってしまい、文字通り公衆の目にさらされてしまう。「軒先の朱卓には、寒さうに脚を組み合はせた花娘たちの姿も、ちらほらと見られた。」（「稻江治春詞」）という描写からもわかるように、花娘は客引きをするために自ら軒先に立つため、世間への露出度が芸旦に比べ高い。庶民でも手の届く女性である花娘と相当の財力がなければ遊べない芸旦との差が衣服にも表れていると言えよう。「花娘物語」の挿絵にも、長衫とシュミーズを着た花娘が客引きをする姿が見てとれる。



しかしながら、花娘もむやみに下着姿をおおっぴらにしているわけではない。写真を撮られた瑠璃はこう嘆いている。

肉づきのよい阿錦姐さんが、男という男をひきつける熱っぽい姉で、あたしが淫乱な白痴の妹なんだそう。情痴の果て、疲れて眠牀に眠ったところをスナップとある。人をばかにするにもほどがある。こんなことを書かれても夜に生きる花娘とあっては、泣き寝入りをしなければならないのか。

自身の裸に近い姿を見られても恥に耐えなければならない立場にある瑠璃の本音があふれ出している。逆に、玉蘭は「月美、あんたもみせておやりよ。本当の花娘の肌がどんなに美しいか。ほら、うろたえてるよ。イーだ。」と言って自ら胸元を広げ、「偽善者の芸姐」や男たちに見せつける。商売道具である身体をさらけ出すことこそが、玉蘭なりの花娘としてのプライドの表し方だったのだろう。

ではそれぞれの仕事の内容はどう描き分けられているのだろうか。本稿の序盤に芸旦の原則は「賣藝不賣身」であることは確認したが、西川作品の中に登場する芸旦はこの原則から外れることが少なくないことが本作品からもわかる。以下は花娘のセリフである。

そりゃね、金さえ持ってくりゃ、誰とでも手枕をかわしますよ。商売ですからね。(中略)ところでどうだい！あの芸姐たちは！芸を売るのが商売のくせに、近頃はまるであたしらの真似をして、誰とでも簡単に OK じゃないの。(「花娘物語」)

調査を進めると、これはどうやら彼の創作・史実の歪曲ではなく、実際に起こりえたこと

のようだ。

當然場面看多了的藝姐，深刻理解到這些男人的腰帶以下裝的是什麼，爲迎合恩客的口味，有時也會吊吊這些男人的胃口。舉止談吐，在在顯露出高雅氣質和風度，以保持身價，所以必須陪幾次酒，攀上交情之後，男人才可以作爲她的入幕之賓³⁸

（場数を踏んだ芸旦は、男たちのベルトの下に何があるかをよくわかっていた。客の好みに合わせるため、時には(枕営業を)ちらつかせたりした。その一挙一動、いたるところに気品のある風格を漂わせる芸旦自身の価値を保つために、男性は必ず何回か酒を飲み、関係を深めたのちによりやく彼女たちの親しい客となれたのである。）

西川本人がこの実情を知っていたかどうかは定かではない。しかし、作品においては芸旦と花娘を身体を売る/売らないではなく、ある一つの基準に基づいて書き分けている。

阿梨と蘇我とは、これら花妓たちの一員ではあるが、どちらも幸いなことに、抱主のない自前、本島人の所謂高等であった。（「城隍爺祭」）

一口に、花娘と呼ばれているけれど、独立した自由の住居を持つてる一国一城の芸姐ならともかく、肉体労働の倣妓(私娼)を嫁にしようというのは、よほどのこと（「花娘物語」）

俵上で斜にかまえて風を切ったりしている、憎いあん畜生の芸姐たちだけど、自前って点だけは、うらやましい。自由っていいもんだわ。（中略）いつになったら自分の身体になれるかしら。（「花娘夜話」）

それは身体の自己決定権を持つ可否かである。花娘の身体の所有権は金と引き換えに店に渡された。客から得た収入も6割は店に渡さなければならず、逃げる手段さえ持ち合わせていないのだ。その点、芸旦はいわば個人事業主のような職務形態をとっており、自室を持ち、実際に許されたかは別として制度的には客を選び好むことも可能であった。無論これは芸旦の売春を自己の決定＝自ら進んで行ったと解釈するものではない。しかし、

夜毎、知らない客に抱かれ、やれ龍宛転だ、やれ魚比目だ、翡翠交をしろ、空翻蝶を

³⁸ 同7、p.130

しろ、今度は野馬躍丹穴鳳遊といこうぜ、とまるで曲芸師同様、男の意のままに異なる体位を要求され、地獄だか極楽だか、くたくたの世界（「花娘物語」）

のような直接的に性交を表す描写が芸旦にはなかったことを考えると、花娘に言わせれば芸旦は幾分か「自由」だったのだろう。

身体の自己決定権を持たない花娘が、それを取り戻そうとしたとき、言い換えれば客を喜ばせるための身体であることを忘れて、一人の男に熱中したとき、待つのは悲劇である。瑠璃は日本人男性の市橋に気に入られ、彼女も好意を抱いていた。

「女の中で一番清らかなのは、処女じゃなくて花娘なのだ」という、あのひとの説は大好き。妄想も何もなくて、体当りなんだもの。素人娘の頭の中より、あたしたちの方がずっとうぶだわ。「うぶの中でも、一番純真、とりわけ瞳のきれいなのが、瑠璃、お前だよ」って賞めてくれてるんだから、女だてらにあられもない写真がのったら、きっと百年の恋もなんとやらよ。

ここでの清らかさは男女間の駆け引きを指しているのだろうか。確かに花娘に通う目的はただ一つだけであり、芸旦と違って男が自分の力をひけらかす場所でもない。この非常にシンプルな関係性は純粋と言えるのだ。

市橋は瑠璃を思うあまり結婚の話も断り、新聞社の職を辞して花娘宿で働こうかとまで言う。一方、瑠璃の身の上を完全に受け入れられているわけではないようだ。

つき合っただけなのに、あのひともやっぱり悩んでいるのを知った。あたしがこんな稼業をしていることが、とても気になるらしい。「僕には美しいひとが絶対だ。美しいれば、どんな罪悪でも許されると思う。なのに、ここでは美しいものが虐げられている」そんなことをよくいった。

ここでの「とても気になる」は、花娘が世間に低く見られている職業だから恥ずかしい、といった類いのものではなく、「美しいものが虐げられている」という花娘宿の環境が気に食わないのだ。それに対し瑠璃は「でも、仕方がないでしょう。それが運命よ」と非常に現実的な態度である。

自由が得られないのは癪だけれど、それを苦にしていたら、一日だって生きていけるものか。それなのにあのひとは自分から悲痛感を巻き起こし、それに酔っている。

今まで紹介してきた芸旦は男との愛に「酔っている」ことのほうが多かった。この時点での瑠璃はとてもさっぱりとしている。花娘がストーリーの軸となったとき、妓女と客の考え方が反転しているのは興味深い。

ある時市橋は台湾の東部に位置する花蓮へ移動を命じられてしまう。市橋と別れたあとの瑠璃は、i で述べた「職業を超えた、情熱的な愛に溺れる女性像」に戻ってしまう。

眼をつぶると、この肉体を他の男の手にあずけているのに、市橋さんの顔が浮かんでくる。たまらなく慕わしく、せつなく。

数日してあの瑠璃の寝姿を写真に収めた記者が訪ねて来て、瑠璃はなぜ市橋が花蓮に派遣されたかを知ることとなる。彼は「君みたいな女と不行跡をつくして、わが社編集同人の名誉を汚したから、局長命令で左遷された」のであった。市橋が花娘を差別していないでいようと、世間一般的に蔑まれた存在であったことに変わりはない。ましてや統治者である日本人が台湾人娼婦に入れあげたとなってはメンツが丸つぶれである。結局二人は職業と人種の壁を乗り越えることができなかった。瑠璃は暴れに暴れ、新聞社に瑠璃と市橋の関係を告げ口した記者に飛びかかり、その罰として折檻される。身体の自己決定権を取り戻し、一人の男にささげようとする―それは身の程知らずの行為であり、決定権を持つ店にとって到底許されるものではない。最後は大事な商売道具である身体を傷つけることで、瑠璃の身体を店に縛り付け、再起不能にさせたのである。

玉蘭にも楊という名の男がいて、結婚を申し込まれる。しかし玉蘭は素直にうなづくことができない。

「ちがうわ、ちがうわ。あなたを愛しているの。誰よりも。愛すればこそ、あなたの好意が受けられないのよ。」しがみついて、そういいたいのを、あたしは唇を噛んでじっとこらえた。

拒むしかない理由は、玉蘭の出自にあった。彼女は査某嫖であり、実の親の顔も知らないまま物心ついたときには家事雑用にこき使われていた。顔立ちが整っていたことから高値で基隆の別の家に売り飛ばされ、さらに台北の花娘宿に出稼ぎに出されたのだ。「娼媒嫖は人間ではないのだ。人間のかたちをした牛馬にすぎぬ。」と、玉蘭は度々自らを卑下し、「素直に好意を受けられない、これがひねくれた娼媒嫖の考え方」を吐露する。

もしあたしが、楊の申し出を快く承諾したら、どのような結果になるだろう。この母さんはともかく、基隆の義母はとほうもない要求を楊に吹っかけるだろう。(中略) それではどんなに楊がお人好しでも、いつかはあたしを嫌って棄てるだろう。二年さきか、三年さきか、その時のことを思うと、あたしは堪えられないのだ。

楊を面倒なことに巻き込みたくないという気持ちと、ようやく巡り会えた愛すべき男に嫌われたくないという気持ちが入り交じっている。西川が描く花娘は一貫して愛に焦がれている。先ほどの瑠璃に比べると花娘の世間体の悪さや自らの身体所有権を誰が有しているかをよく理解しており、「身分ちがいがこわい」という嘘までついて楊から距離を取ろうとする。楊の周囲もこの結婚の申し込みをよく思っておらず、彼の母は「上九流と下九流」という職業に依った身分制度を持ち出し、上九流第三の医生である楊と下九流第一の花娘は婚姻してはならないと主張する。楊はそれを「つまらんことだ」と気にもとめない。玉蘭はついに断り切れなくなり、他の男がいるという最大の嘘をついてしまう。

「そうか。やっぱりそうだったのか。玉蘭、君はそういう女だったのか。」(中略) 上九流、下九流は迷信だのなんだのと講釈した、その口で、「牽猪哥、君よりずっと下の男じゃないか。ふん、時勢は変わったもんだ。昔の花娘は、とった客が自分より卑しい理髪屋だと後で知った時、恥辱のあまり、淡水河に身を投げたというのが、当世の花娘は牽猪哥に心中立てするのか。」

牽猪哥は豚の種付けを行う職業を指す。楊はあれだけ昔ながらの身分制度を批判しておいて、結局はその偏見に則って玉蘭を突き放した。大切な顧客を失ったことを愚痴る花娘宿の主人に、玉蘭はこう反論する。

あたしゃ素性のわるい娼媒嫖そだち。母さんの眼から見たら、家鴨ですよ。土瓶ですよ。でもかせぎゃいいんでしょう。金の蓆を積むほどにね。

身体の自己決定権の欠如は様々な比喻を用いて表されている。ここでは牛馬、家鴨といった家畜に例えられており所有権の所在がわかりやすい。他にも、「六分四分の女奴隷」「小さい時から、この世に、なんの楽しみも持たず、大人になったらなったで、意思を持たぬ「女」として」「自分の意思をもたない玩具」(「花娘物語」)、「囚われし女奴隷」(「くちなしの花」)など枚挙にいとまがない。どれも花娘がコントロールされる側であることを詩的かつ端的に示している。家畜や奴隷、玩具といったあからさまに差別的な表現は芸旦には

用いられないことも加えて述べておきたい。

玉蘭に話を戻そう。楊と別れた後、後輩の彩雲が「稼業そっちのけで、色男とさんざ楽しんだ罪の報い」と称して体罰を受けている場面に遭遇する。

十七の彩雲にも、母さんの眼をはばかり恋があったのか、無理もない、人の愛に飢えている、あの子も娼媒嫖そだちと思うと、人ごとではない。

愛への渴望は花娘自身も自覚していたことだとわかる。査某嫖が実の家族と離れ離れに成長したことを鑑みると、この渴望は家族愛の欠如から湧き出てきたものと考えられることもできる。芸旦であれ、花娘であれ、自身の親や兄弟について言及するシーンはほとんどない。それは彼女たちの大多数が恵まれない環境下で育ったことを踏まえたものであり、iで先述したシンデレラストーリー的展開に、社会の実情を背景にした深みが加えられていると言えるだろう。

芸旦だけでなく花娘を登場させることによって示すことができるものは以下の通りである。

- ①妓女の中にある階層構造、身分差の提示
- ②「身体の自己決定権」が芸旦には保証され、花娘には認められていないこと
- ③家族愛の欠如が愛への渴望を生む

vi 芸旦への視線－「玫瑰記」

「殷殷とした旗亭を避け、暗い小路小路には夜光の杯をもつた花娘たち。」（「城隍爺祭」詩集媽祖祭より）のように、光と影の対比で描写されることもあった芸旦と花娘だが、芸旦は光を浴びた存在だったのだろうか。それとも花娘よりも比較的良いだけだったのだろうか。

「玫瑰記」は台湾人で日本人の妻「菫佳子」を貰った主人公「子賢」が、芸旦の「美玉」に翻弄される顛末を描いた作品である。子賢は医者の子で、若いころから大稻埕に通っていた。

ずいぶん、この稻江で浮き名を流したものだ。若かったし、平気で芸旦の家に酔い寝したものだ。酒もよかった。女もよかった。春宵一刻価千金だった。

大稻埕に通うことが一種のステータスとなっていたことがよくわかる。さらに子賢は

大稻埕界限の女には、よそものにな、独自の気っぷがある。恋をしたらとことんまで。金や権力には屈しない。わたしはそれが好きだった。

とまるで「他界限」にも出入りした経験があり、女という女で遊びつくしたかのような言いぶりである。ここでは芸旦は男の社会的地位が高いことを示す装置として用いられているが、他作品ではそうとも限らない。「元宵記」の、有識者が町の開発を巡って意見を交わす場面を見てみよう。

茶館が出来れば、街が繁栄することは云はれる迄もない。が、その繁栄に伴ってくる人間の汚さ、いやらしさを私は恐れるのです。いま、この街には一の藝旦もなく、一の倣倣もない。(中略)八芝蘭の人間は今まで街全體が一家のつもりで睦んで来た。誇つて来た。いくら美人だからと云つて、殊更に家庭の風波を亂してまで家に引き入れる必要はない。

芸旦が「人間の汚さ、いやらしさ」を引き出すものとして槍玉に挙がっていることが見て取れる。さらには「この街は淫靡な女がめづらいうに出来ている。(中略)わが八芝蘭が風水上、またと得難き靈地だからですな。」とも述べられている。芸旦は淫靡で町の治安を乱す悪霊のようなものなのだ。他にも「稲江記」で女性のスケッチを巡って会話がなされる場面では

「この子は藝旦の、何號？」さう云つてスケッチを見せると、地図を描いていた村田はあわてて烏口を置き、真面目くさつた顔で、「ちがふ、ちがふ。藝旦なんていつたら叱られるよ」

と、美人を芸旦で例えることを咎められる描写もある。芸旦は異質なのだ。所謂普通の世界には生きていない、夜の街の女なのだ。だから「家庭」には入れてもらえない。子賢も父に「遊ぶのはよい。が、年上の芸旦を迎えることはならぬ。鄭家の恥じゃ」と言われ、美玉と別れざるを得なくなった。

このような家に入ることが許されない芸旦・美玉と対照的に、家庭的なまさに良妻賢母を体現しているのが菰佳子である。東京で子賢と出会ったのち台湾の田舎へ嫁入りし、言語や習慣の壁にぶつかりながらも息子を生み、絵にかいたような一家団欒を作り出した。日本が敗戦した後、子賢と美玉が再び関係を持ち出してからも、「浮気をなさってもいいの

よ。あたしには黙っていてくださいましね。」と言ってのけるほどの、懷の広さも兼ね備えている。

芸旦と主婦という職業の違いを除いたとしても、その性格や体つきまで美玉は荳佳子の正反対であるように設定されている。美玉は今まで扱ってきた芸旦と比べても段違いに情熱的で、あからさまな身体表現に彩られている。子賢と美玉の再会の場面はとても印象的だ。

ぱっとそこだけ花の咲いた感じで、全身でものをいっているのは、美玉である。昔にくらべて、また一段とふとり、こぼれるばかりの愛嬌を漂わせている。「媽祖さまのおひきあわせだわ。ね、いらっして！あたしの部屋に」

二人が出会ったその瞬間は、美玉は明るい口調で純粹にまた出会えたことを喜んでいるように見える。しかし、子賢が結婚し息子が一人いることを告げると、態度が一変する。

「……あたしが生みたかったのに」と美玉は射るような眼になって、「覚悟なさい。今夜。帰さないわよ」その声の真剣さに、わたしは運命の糸を感じた。うまい酒のせいでもない。月光のせいでもない。もともと断ちがたい糸を、無理をして断ったのがいけなかったのだ。

美玉が子賢に食って掛かる。子賢も妻子持ちでありながらすべてを「運命の糸」のせいにして、美玉の部屋に入って行ってしまう。芸旦と客との間に肉体関係があったことがここまでありありと描かれているのは調査範囲内ではこの作品のみである。美玉の感情的な性格を加味すると、この場面での性行為は復讐と捉えるべきだろう。後に続く美玉の身体描写はあまりにも詳細で、今までの芸旦に通じていた「長衫に覆われた台湾美」はどこにもない。

ぷくりとふくれた腹部の、瑪瑙のようななめらかさ。そよぐ青麦の陰翳。女陰の近くの黒子。わたしは負けた。再会を約した。それがどのように危険なものであるかも忘れて。もしわたしに理性があれば、昔弾力のあった肉はだらしくふとり、目尻には、すでに三十六の女の年輪が、あらわれているのに気づいたであろうに……。

子賢はこの日を境に美玉に、いや美玉の豊満な身体に溺れていく。荳佳子が不慮の事故で死んだその日も、「美玉の部屋で、肉体の倦怠に溺れたまま、帰らなかった」。子賢は美玉

に完全に飲み込まれてしまったのだ。本当に愛すべき苺佳子を失って初めて、自分の過ちに気づくのだが、すでに手遅れである。

なにかにつけて本能的にしなをつくる美玉、他人の前でも平気で長衫の裾をたくしあげる美玉、夜になると胸をゆすぶって圧倒するような乳房を見せる美玉、そのすべてを憎んだ。しっとりした乳液のような苺佳子の皮膚を持たない、あぶらぎった四十婆め！

ごろごろと太った喉を鳴らす、下卑た猫なで声。この声をすら、わたしは天使の妙音とあがめていたのか。わからない、わからない。自分自身が情けない。

このような行為が「芸」にあたるのかは微妙であるが、客となる男にいい顔をするのは芸旦の業務範囲であると言えよう。これは子賢が招いた結果であり、美玉には何の非もない。彼もそれがわかっていて、「自分自身が情けない」と言っておきながら、怒りの矛先が次第に美玉へと向かっていき、物語は終わる。

わたしは溜め息をつく。美玉を取り巻いていた、男たちの顔を一人一人思い出す。芸姐という職業にかこつけて、わたしがおとずれぬ夜には、平気でそれらの男を招き、ふしだら三昧をかさねていた女。しどけなく寝そべって、男の鼻先に足をつきだし、爪を切らせて目を細くしていた女。いかに血迷ったとはいえ、官能の命ずるまま、よくもわたしは沈淪したものだ。

これは芸旦という職業を蔑視した発言である。芸旦が身体を持て余した結果男を誘うような描き方は他作品にも見られる。

少年は街で会った藝旦を、どうしても忘れることが出来ない。痴呆のやうに、ぽかんと口をあけて、五百斤の大豚の顔をみつめる。すると、それはいつのまにか、母親になつて、女になつて、ももんがあになつて、一性欲がたまらなく湧き起つてくる。

（「青盲の賦」）

巧嬌が、ただの百姓女に生まれついたのが、そもそもの不幸であった。こんな大柄な、ふとった女が、芸姐としてたってゆけるかどうかは第二の問題として、芸姐であったなら、まだしも男を手玉にとって遊んだところで、誰もとやかくいわなかったで

あろうし、自分自身も苦勞なしに楽しめたであろう、と思われる。わたしにしたって、巧嬌が媚を売る芸姐か、それとも倣倣（私娼）であったなら、あれほど心を苦しめることもなかったであろう。（「満月の夜の陥穽」）

芸旦は男の性欲を掻き立て、かつ自分もその男で遊んでいるというこれらの描写は誤解を生みかねない表現だ。芸旦の生い立ちは「大稻埕査某人地圖」に詳しい。

不要忘了「製造」藝旦的社會條件之一，便是女性在父系社會中的不平等地位。如果將藝旦和當時其他女性的身分如媳婦仔、養女、查某嫖放在一起，我們會驚訝於發現她們的命運共通性。大稻埕檢番曾經對當地藝妓和酌婦的身分進行調查，發現 105 名藝妓中就有 92 名是養女出身，而 57 名酌婦則有 47 名是養女，因為傳統社會對於女性的排斥，使得貧困家庭對於年幼的女兒幾乎都是以販賣來處理，或作媳婦仔（提早嫁作人婦），或作養女（增加家務的勞動人手），或由養女再轉為藝旦（賺錢營生），基本上只有「出路」的不同，被擠壓在社會邊緣的地位則是相同的。³⁹

（芸旦が「製造」されたのは女性が家父長制の社会の中で不平等な地位にいたからであることを忘れるべきではない。芸旦と当時のその他の女性、例えば媳婦仔、養女、查某嫖を一緒に見てみると、驚くべき共通性が浮かんでくる。大稻埕の検番がかつて妓女と酌婦に行った身分調査では、妓女 105 名のうち 97 名が、酌婦 57 名のうち 47 名が養女であった。伝統社会の女性への排斥によって、貧困家庭は幼い娘を売買によって処理し、あるいは早くに嫁にするため媳婦仔に、あるいは家事をする労働力を増やすために養女に、あるいは金を稼ぐために養女から芸旦に転身させた。基本的には就いた職業が違っただけで、社会の淵に追いやられたことに変わりはない。）

ここに記された調査結果を見る限り、芸旦が性に興味のある少女の巢窟となっていたとは到底考えられない。彼女たちは自らの意思でこの職業を選んだのではなく、社会の淵に追いやられて、芸旦の世界に落ちてしまったのだ。花娘に関しても「いほどつた汚辱の閨房も、女たちにとってはまたとない聖母の樂園、愛の蓮華鏡であつた。」（「台湾顯風録（七）花娘」）のように、まるで花娘が性行為を手放しで歓迎しているような描写も見られるが、これらはすべてサービスを受ける側の妄想に過ぎない。彼女たちの生い立ちを都合のいいように解釈し、自らの希望と結びつける手法は、言い換えれば、まさに西川の「植

³⁹ 陳惠雯『大稻埕査某人地圖—大稻埕婦女的活動空間及百年來的變遷』博揚文化、1999、pp.86-87

民者の立場」を大いに反映した「男性支配の観点」⁸が明らかな表現なのである。

本作品を通して、

- ①芸旦が花娘とは区別されつつも、やはり偏見に満ちた眼差しで見られ、一部から嫌忌されていたこと
- ②妓女が仕事についてポジティブであり、性に対して前のめりな姿勢は史実と反するものであり、西川の統治者の立場を大いに反映した「男性支配の観点」が明らかであることが言える。

IV. 結論

i 西川満作品における芸旦・花娘の用法

Ⅲで行った作品分析を踏まえ、Ⅳでは芸旦・花娘を作品に登場させることによって得られた効果についてまとめてみたい。

両者の用法を検討するとき、共通して重要となるのは「台湾」、そして「身分」という観点であろう。芸旦や花娘は日本人作家が台湾に渡ることによって初めて目にしたキャラクターであり、彼女たちを使うことで、おのずと台湾の要素が追加されるのは自明である。西川の作品では情景描写の一部として、背景のように描きこまれることも多いのはそのためである。また日本人の妓女は着用しない長衫を纏った芸旦や花娘を好んだのも、台湾女性特有の美を強調するためと考えられる。さらに作品中には台湾の廟で開かれる祭りに参加する場面も多かった。これは当時の習慣を再現したものであり、日本では見られない台湾民間芸能の熱気が日本人作家に珍しく映ったことを示している。

芸旦と花娘の身分も小説を通してあらわになっている。大きく「職業的身分（売買）」と「社会的身分（男女）」に分けることができよう。前者においては、買う者/買われる者という二項対立が随所に見られ、職業の特殊性が浮き彫りになっている。これは彼女たちがこのような職に就いたからこそ現れる特別な上下関係である。一方この特別な売買の関係は男女間にのみ成立することが前提になっているため、男女の差異も明確になる。例えば芸旦や花娘が母として振る舞うとき、作中の彼女たちは子どもを邪魔者にしない。むしろ子どものために必死に働く強さが強調されるのだが、子どもの父は一向に姿を現さない。これは家庭や子を巡る男女の役割意識が自然と文脈に組み込まれており、かつ芸旦や花娘が子どものために自身の犠牲をいとわない良妻賢母の価値観をそのまま反映していると言えるのではないだろうか。さらに、芸旦や花娘をヒロインに据えることで、男性客を相手にする仕事をしながら真実の愛に出会うという、同情を誘いやすくかつ感動的なストーリーを簡単に展開することができる。しかしこの背後には女性を男性から一方的に救済され

る存在と見なす差別意識が働いていることを忘れてはならない。ここでの「与えられる」ものとは真実の愛以外にも、接待をすることで得られる金はもちろんのこと、性的関係を持つことで発揮される女性性も含まれる。

ここまで西川作品において芸旦や花娘が共通して重要な役割を負うことを述べてきたが、西川の用法は、芸旦、花娘それぞれの歴史的な実態とどのように異なり、またずれているのだろうか。

ii 西川満作品からわかる芸旦・花娘の差異

まず、芸旦の用例から整理していく。西川が個人的に定義した花娘と違い、芸旦はきちんと世間に認知された台湾の職業である。言わずもがな総督府も知るところであり、統治期を通して徐々に管理を厳格化させた。日本から渡ってきた妓女と分けて検番に管理させ、営業を許可制にし、金銭も徴収していたのだ。これは大日本帝国時代の「公娼制度」の一部、または似通った制度として現代では研究が行われている。つまり、芸旦には「植民地」の要素を見いだすことができる。早川紀代は台湾での公娼制度は日本軍が強く要求したものと指摘した上で、植民地と制度の関係を以下のように考察している。

被植民地の国の男女の性の状況と売春経営業が問題になる。そこに文明国が野蛮国を支配するという支配従属の関係がかぶさってきた時、支配国は被植民地国の女性の性の状況をたくみに利用しつつ、本国の性制度を導入する。⁴⁰

作品中には軍人が芸旦と交流する場面は見られなかったものの、芸旦が日本の制度に組み込まれた史実こそがまさに芸旦が被殖民者であることを示している。さらに別の角度から考えてみれば、芸旦を日本と台湾の「支配従属の関係」を象徴する存在として捉えることもできるだろう。これに伴い、西川の彼女たちに対する視線も植民者に偏っていると指摘せざるを得ない。例えば芸旦は

從台灣文人對於藝姐的賞識來看，藝姐不僅僅具備娛樂客人的彈唱技藝，同時還能與文

⁴⁰ 早川紀代「海外における売買春の展開—台湾を中心に—」、荒井信一『季刊戦争責任研究』No.10、1995、p.42

人交心，彼此成爲知己好友。⁴¹

（台湾文人の芸旦に対する認識から見れば、芸旦は客を楽しませる楽器や歌の技術を備えているだけではなく、同時に文人と交流し、お互いにとってよき友人であった。）

とあるように優れた技術を持つプロフェッショナルであり、かつ当時としては少数の手に職の就いた女性たちであった。言い換えれば社会が認めた、可視化されていた階層であり、「在開拓女性遊走的空間上,有積極的意義」⁴²（女性が社会に進出する空間を開拓する上で積極的な意義を持つ）が、芸旦の威厳がわかる描写は西川の作品にはほとんど見られない。とはいえ、一般的な身体を売る娼妓とは区別されながら、やはり偏見に満ちた眼差しで見られ、一部から嫌忌されていたことも事実である。西川はこうした芸旦へのまなざしを小説内で捉え得ていると言えよう。総督府の管理下に置かれたことや、日本人妓女・カフェの女給など一見同業に思えてしまう職業の出現、また台湾人女性という統治下最下層の存在であった等の理由により、日本が統治する以前からあった芸旦の悲哀のイメージが強められ、日本人によって弱体化された台湾伝統の代表になったと考えられる。

次に西川が芸旦と同様に好んだ花娘が登場することで描き出せたものを探る前に、今一度「花娘」という言葉について整理しておきたい。先述したように花娘は中国語の名词であり、それ自体は西川がゼロから生み出した言葉ではない。『中文大辭典』には「娼妓也」⁴³と解説されており、彼女たちの元の名である「倣婬」と意味もほぼ一致している。よく似た言葉で日本軍に辱められた女性を示す「花姑娘」もあるが、作中にそのような場面が見られないことから、「花姑娘」の短縮形とは考えづらい。統治時代に編まれた台湾語（閩南語）の辞書や芸旦・性産業の関連資料にも花娘の文字は見られなかった。よって、現時点では、台湾の、芸旦ではない、身体を売る職業にこの字を当てはめたのは西川独自のアイデアと言えるだろう。

花娘を登場させることで詳細に描くことができたのは階級である。一緒くたにされがちな水商売であるが、そこに存在していた階級構造は芸旦と花娘を両方用いる事でしか描き得ない。特に身分差がもたらす芸旦のプライドは、花娘がいることで初めてむき出しになった感情であり、評価に値するであろう。

⁴¹ 邱旭伶『台灣藝姐風華』玉山社、1999、p.171

⁴² 同 39、p.87

⁴³ 中國文化大學「中文大辭典(七)」1993、p.1373

また、西川が描く花娘は芸旦の最大の特徴とされる芸事もこなせる者が少なくない。

花咲く崖下に、十六の花娘は客を待つ。胡弓を弾きながら、歌ひながら、泣きながら。（「媽祖祭」）

崖下の洋館の薄紗のかかった窓からは、月琴奏でる花娘の哀しい歌が洩れてくる。
（「台湾顯風録（十）中秋節」）

これは土娼に分類されるであろう花娘への従来の説明とは矛盾を生じる。この点において西川は倣倅と芸旦の差異を意識していないようだが、身体の自己決定権を持つか否かにおいては作中では明らかな書き分けが為されている。身体を売らないという基本原則に当てはまらない芸旦と、そもそも売春で生計を立てている花娘は両者ともに性において搾取される側であり、彼女たちを同一視しているように見える。しかしながら金と引き換えに売られ、店の言うままに身体を捧げる花娘の登場によって、作中の芸旦の周りには客との交渉を指図する者がいないことに気づかされる。芸旦はまだ一人の人間としての尊厳が残っているが、花娘は誰かの所有物に過ぎない。自身の身体を男にさらけ出す、この大胆で刺激的な行為の背景にある細かな違いを考察できるのは、両者がともに作品群の中で頻出しているからであり、花娘の一種の表現効果と言えるだろう。

さらに芸旦・花娘はどちらも愛を渴望する女として読者の目に映る。一概には言えないが、芸旦が大人の男女間の情愛を軸に愛のストーリーを展開するのに対し、花娘を取り上げた作品では家族愛の欠如が彼女たちを愛へと駆り立てていることが比較的多い。現在の自分を満たすというよりも、過去愛されなかった自分を慰めるかのようであり、現実的な観点を持ち込み、自らを客観視する姿勢はこれに由来すると考えられる。これも現地の実際の風習を踏まえたものであり、芸旦に比べより台湾社会の闇を反映していると言えるだろう。

V. おわりに

西川作品における芸旦と花娘を調査することで、現実あるいは一般的な認識とのズレと一致が詳しく明らかになった。例えば芸旦が売春を行うのは基本原則と相反しているが、花娘の出自は歴史的事実を踏まえている。用法のズレは西川独自の特徴として捉えることができるだろう。一方、随所に史実を盛り込むことによって、このズレが創作世界の完全

なフィクションに留まることが避けられ、読者に解釈の余地を与える結果になっている。

彼の描く妓女が独自性を持っているために、関連資料を探し出し精査することがかなり困難であった。日本ではまだ芸旦や倣姫の文学的研究どころか、社会学的研究すら進んでいない状況である。台湾で集めた資料は被支配者の観点から台湾人社会での妓女の立ち位置を明らかにするものがほとんどであるため、日本人と彼女たちの関わりを西川作品以外で補充していくことが課題となろう。

日本語台湾文学を研究する上で、西川満は重要作家の一人であり、彼の文壇での活動を無視することはできない。同時に作品に多く盛り込まれた女性をめぐる諸問題は当時の台湾文学に欠かせないキーワードである。本研究が西川満という作家研究のみならず、日本人と台湾文学の関係を考察する一助となれば幸いである。

①40 字×32 行=1280 字

②1280 字×44 ページ=56320 字