

第七章 「イブセンの女」とは（『三四郎』とイブセン『ヘッダ・ガブラー』を中心に）

1. 「イブセンの女の様」だ

広田と与次郎から、美禰子は「イブセンの女の様」（六の四）だと評される。

日本で初めてイブセン（1828～1906）の名前が紹介されるのは、明治22年（1889）森鷗外によってであった。その後、明治25年（1892）坪内逍遙が『早稲田文学』上でイブセンを紹介し、明治26年（1893）以降、イブセンの作品『社会の敵』『人形の家』などが翻訳されはじめる。けれども、日本で本格的にイブセンへの関心が高まったのは、イブセンが没した1906年（明治39年）以降からであった。

丁度『三四郎』が連載されていた明治41年（1908）は、文壇や演劇界でイブセンが話題になっていた頃である。

「あの女は落ち付いて居て、乱暴だ」と広田が云つた。

「えゝ乱暴です。イブセンの女の様な所がある」

「イブセンの女は露骨だが、あの女は心が乱暴だ。尤も乱暴と云つても、普通の乱暴とは意味が違ふが。野々宮の妹の方が、一寸見ると乱暴の様で、矢っ張り女らしい。妙なものだね」

「里見のは乱暴の内証です⁽¹⁾か」（六の四）

ここで言われる「乱暴」とはどういうことか。「心が乱暴」ということは、広田にとっては、美禰子の精神性が、「乱暴」に見えるということだろうか。

第四章でも見たように、当時、進歩的な女学生たちを、新聞や雑誌では「生意気」「お転婆」と盛んに評していたが、広田が使う「乱暴」という言葉は、この「生意気」「お転婆」という言葉と置き換えて考えてみてもいいだろう。広田にとって、現役の女学生であるよし子より、美禰子のほうが、心の中が「生意気」であると感じたと見てとれる。

「君はあの人をイブセンの人物に似てみると云つたぢやないか」

「云つた」

「イブセンの誰に似て居る積なのか」

「誰って……似てゐる⁽²⁾よ」(六の五)

三四郎の問いに、与次郎は美禰子がイブセン劇の中の誰に似ているのか、具体的な例は挙げない。『人形の家』のノラ、『ヘッダ・ガブラー』のヘッダなどが思い起こされるが、三四郎や与次郎、野々宮、広田先生、原口などの独身男性達に囲まれ、その話題の中心となっている美禰子は、イブセンの作品の中でもとりわけ、男性達の中で女王のように君臨する『ヘッダ・ガブラー』のヘッダとの共通項が多いと思われる⁽³⁾。

さらに、漱石がイブセンの作品に言及している断片の中で、『ヘッダ・ガブラー』に関するものが一番多い⁽⁴⁾ことから、『三四郎』と『ヘッダ・ガブラー』との関連を追って見ていきたい。

2. 『ヘッダ・ガブラー』

『ヘッダ・ガブラー』は、1890年にノルウェーで発表され、瞬く間にフランス、イギリス、アメリカ、ロシア、オランダで翻訳された。以下、内容の簡単な紹介である。

故ガブラー将軍の美貌の娘ヘッダは、奔放で、気位が高く、征服欲が強い女性であり、なによりも退屈することが大嫌いである。

彼女の賛美者たちは沢山いたが、ヘッダは、テスマンという真面目な学者と結婚してしまい、新婚早々退屈でたまらない毎日を送っている。そんなヘッダのもとへ、学校時代の知り合いであったテアがやってくる。テアはレーヴボルグを探していて、家を飛び出してきたのである。そしてヘッダは、レーヴボルグがテアによって過去の放蕩から生まれ変わり、新しい著書を出版したことを知る。レーヴボルグは、ヘッダの昔の恋人であった。ヘッダは嫉妬し、夫であるテスマンに手紙を書かせ、レーヴボルグを家に招き寄せる。ヘッダは、レーヴボルグを焚き付け、判事ブラックの家で催されるパーティーで、新しい著述の原稿をテスマンに読んで聞かせるようにさせた。パーティーの帰り道、すっかり酔ったレーヴボルグは原稿を無くしてしまうが、幸いにもテスマンが拾ってヘッダに預けた。

翌朝、レーヴボルグはヘッダの家に現れ、心配して待っていたテアに「原稿はズタズタに引き裂いて、フィヨルドにばらまいた」と告げる。絶望したテアは立ち去り、ヘッダは

原稿が自分の手元にあることを告げず、亡き父の愛蔵していたピストルをレーヴボルグに渡し自殺をそそのかす。レーヴボルグが去った後、ヘッダは原稿を燃やしてしまう。その後、判事ブラックがレーヴボルグの自殺の報をもたらすが、ブラックはピストルがヘッダのものであることに気付いていた。弱みを握られたヘッダは、以前のようにブラックに対して強い態度で出られなくなった自分に嫌気が差す。さらに夫テスマンは、テアと共にレーヴボルグの原稿を再現する作業に夢中になっていて、ヘッダのことも目に入らない様子である。ヘッダは、今まで人に囲まれて、人を思いのままに動かしてきたはずの自分が、すっかり孤立してしまったことに気付き、ピストルで自殺してしまう。

漱石は、『ヘッダ・ガブラー』を英国留学中の1901年9月18日に購入している⁽⁵⁾。この『ヘッダ・ガブラー』は1891年出版の「エドモンド・ゴスの英訳による四六版の限定本」で、「ラージペーパー版百部限定版のうち22番」である。漱石は他に八点のイプセンの作品を購入するが限定版はこれだけである⁽⁶⁾。

2. 『ヘッダ・ガブラー』傍線部

漱石蔵書の『ヘッダ・ガブラー』の中には書き込みこそないが、多くの傍線が引かれている。そのほとんどが主人公ヘッダのセリフである。

その中でも、漱石が特に興味を覚えたと思われる部分を挙げる⁽⁷⁾。

(傍線部については、木村巧「夏目漱石におけるイプセン戯曲の受容—留学時代のイプセン読書(1)—」(「宇部国文研究」27 1996.3)から、日本語訳は、明治40年(1907)1月「心の花」に連載された千葉掬香・新井雨泉訳の「ヘダ・ガブラア」と、原千代海『イプセン戯曲全集』第5巻(1989.12 未来社)に依った。)

ヘッダが、伯母の帽子を女中の帽子とわざと間違えるという意地悪をブラックにたしなめられて言う場面

HEDDA.

[Nervously, crosses the floor.] Yes, you see--it just takes me like that all of a sudden.

And then I can't help doing it. *[Throws herself down into the armchair near the stove.]*

Oh, I don't know how I am to explain it!

ヘッダ

(神経質に部屋を歩き回り) だって、だって、私はどういうわけだか、不意にそういうふうになるの。そうになると、もう我慢ができなくなってしまって。(暖炉の側の肘掛け椅子に、どっかと身体を投げる) ああ、私にも、何て説明したらいいかわからないわ。」

漱石は、このヘッダの理由もなく相手の気分を害するような行動をとるところに注目したようで、後に、自分自身でも説明の付かない複雑な行動をとる女性を描こうとしたとききっかけになったと思われる。

美禰子が、丹青会の会場で野々宮と会ったとき、野々宮に当てつけるように三四郎の耳元で何事かを囁いたが、その時の行動を「私、何故だか、あゝしたかつたんですもの」(八の十)と説明するのは、ヘッダのセリフ「I don't know how I am to explain it!」に該当するといえるだろう。

しかし、美禰子の行動は、ヘッダのように単に「相手の気分を害するため」の「理由も無き意地悪」とは違って、野々宮にジェラシーを感じさせるという目的があった。漱石は、自分自身では説明が付かない行動を、『三四郎』の中では、美禰子と野々宮、三四郎の男女間の微妙な駆け引きとして発展させた。

漱石は、『三四郎』の中で広田に次のようなことを言わせている。

「うん、まだある。此二十世紀になつてから妙なのが流行る。利他本位の内容を利己本位で充たすと云ふと六づかしい遣口なんだが、君そんな人に出逢つたですか」

「何んなのです」

「外の言葉で云ふと、偽善を行ふに露悪を以てする。まだ分らないだらうな。ちと説明し方が悪い様だ。――昔しの偽善家はね。何でも人に善く思はれたいが先に立つんでせう。所が其反対で、人の感触を害する為めに、わざ／＼偽善をやる。横から見ても縦から見ても、相手には偽善としか思はれない様に仕向けて行く。相手は無論厭な心持がする。そこで本人の目的は達せられる。偽善を偽善其儘で先方に通用させ様とする正直な所が露悪家の特色で、しかも表面上の行為言語は飽迄も善に違いないから、――そら、二位一体といふ様な事になる。此方法を巧妙に用ひるものが近来大分

殖えて来た様だ。極めて神経の鋭敏になった文明人種が、尤も優美に露悪家にならうとすると、これが一番好い方法になる。血を出さなければ人が殺せないといふのは随分野蛮な話だからな君、段々流行らなくな⁽⁸⁾る」(七の四)

広田が言う「偽善を行うに露悪を以てする」「優美な露悪家」というのは、ヘッダのような「人の気持ちを害するためにひどいことをする」つまり「露悪を行うに露悪を以てする」人物をより発展させたものである。

広田の言葉を借りて言うと、ヘッダのような極端な人間は「此二十世紀」には「段々流行らなく」なり、「優美な露悪家」という「妙なのが流行る」のである。三四郎は、この広田の話聞いて、美禰子のことを思い出すが、美禰子こそ漱石が作り上げた「此二十世紀」の「優美な露悪家」といえる。

次に、漱石が関心を持ったのは、レーヴボルグが、昔ヘッダと、父ガブラー將軍の目を盗みながら、絵入り新聞を読んでいる振りをして、秘かな会話を楽しんでいたことを回想する場面である。

レーヴボルグとヘッダが過去を回想しながら言うセリフに傍線が引かれている。

LOVBORG.

Always with the same illustrated newspaper in front of us—

レーヴボルグ

いつも、同じ絵入り新聞を前に置いて…

HEDDA.

For want of an album,yes.

ヘッダ

あいにく、アルバムが無かったから…

『ヘッダ・ガブラー』の中のこの場面のことと思われる「○newspaper ノ back デ whisper」という言葉が、『三四郎』制作時である、明治40、41年(1907, 08)頃の断片に記されている⁽⁹⁾。『三四郎』の構想を練っているときに、『ヘッダ・ガブラー』のこの印象的な場面を思い出し、ヒントにしたのである⁽¹⁰⁾う。

「一寸御覧なさい」と美禰子が小さな声で云ふ。三四郎は及び腰になつて、画帖の上へ顔を出した。美禰子の髪で香水の匂がする。

画はマーメイドの図である。裸体の女の腰から下が魚になつて、魚の胴が、ぐるりと腰を廻つて、向ふ側に尾だけ出てゐる。女は長い髪を櫛で梳きながら、梳き余つたのを手に受けながら、此方に向いてゐる。背景は広い海である。

「^{マーメイド}人魚」

「^{マーメイド}人魚」

頭を擦り付けた二人は同じ事さゝやい⁽¹¹⁾だ。(四の十四)

一つの書物や画帖を挟んで、男女が親密に囁きあふ描写は、『草枕』の画工が那美さんに『ピーチャムの生涯』を読んで聞かせているところへ地震がくる場面や、『虞美人草』の小野と藤尾がシェイクスピアの『アントニオとクレオパトラ』を読む場面などにも見受けられる。

このような場面を、小説の中に取りあげる手法を漱石は好んで使っていたことが見てとれる。それは、明治という時代において、男女の距離が縮まるための効果的な演出であつたといえよう。

さらに、漱石は、レーヴボルグがヘッダに、自分に過去のさまざまな放蕩を懺悔させたのは、愛情があつて、自分を救おうと思つていたからかと尋ねる場面に注目する。その問いに答えるヘッダのセリフに傍線が引かれる。

HEDDA.

Might want very much to get a peep in-to a world which—

ヘッダ

「どうかして、世の中のそういうことを覗き見したいと…」

LOVBORG.

Which—

レーヴボルグ

「そういうこと…」

HEDDA.

Which she is not allowed to know anythig about?

ヘッダ

「若い女性がそれについて知ることはいけないとされている？」

LOVBORG.

Then that was it?

レーヴボルグ

「じゃあ、それで？」

この部分ではヘッダの言葉「**Might want very much to get a peep in-to a world which—**」に三重傍線が引かれてあり、漱石の強い関心が見てとれる。

ヘッダは、単に懺悔の内容に興味があっただけでレーヴボルグへの愛情なんてものは、これっぽっちもなかった。漱石は明治42年（1909）頃の断片に『ヘッダ・ガーブラー』について書き記しているが、そこに「love. —afferwards finds it is an interest. —disillusion」（「愛——のちに単なる関心とわかり——幻滅」）とある。これは、レーヴボルグが、ヘッダの愛から来るものだと思っていた行為が、単なる興味からでしかなかったことに幻滅する場面を指しているといえよう。さらに「1 Vanity 2 Struggle for conquest 3 Practical bearings etc. etc.」（「1 虚栄心 2 征服のための奮闘 3 実際的な関係、等々」）と続き、その「単なる関心」は、ヘッダの虚栄心の高さ、他者を征服しようとする奮闘、ヘッダと周囲の人物との実際的な関係などから起こるというように分析している。

I Literature of Relief——Literature of surplus energy

II Force

——presuming force in opposition as existing.

1.○ {

——Necessary outcome is to use force as against force. result. —consumption of energy, ——kindness—— pity etc.

——presuming force not in opposition

2.○

(Hedda Gabler)

Love affairs in (1.) —Love intrigues (Congreve and so forth)

(or others) Love af. which has for its object the mastering of the other (煤煙)

Love affairs in (2.) —……

(others)

○love. —afterwards finds it is an interest. —disillusion

|

1 Vanity

2 Struggle for conquest

3 Practical bearings

etc. etc.

I 息抜きの文学——余剰エネルギーの文学

II 活力

——対立する活力の保存を想定する

1 ○ {

——必然的結末は力に対しては力を使用。

結果——エネルギーの消耗——親切——同情等

——対立せざる活力を想定

2 ○

(『ヘッダ・ガブラー』)

(1) における恋愛——恋の策略 (コングリーヴその他)

他を征服することを目的とする恋愛 (『煤煙』)

(2) における恋愛——……

○愛——のちに単なる関心とわかり——幻滅

|

- 1 虚栄心
- 2 征服のための奮闘
- 3 実際的な関係、等々（12）

4. 漱石のイブセン感

漱石が留学時代に書いたノート断片に、Hedda Gabler についてのメモがある。1901年9月に『ヘッダ・ガブラー』を購入した漱石は、それを読みながら、早速その小説の構成や人物造型に深い関心を寄せていたことが伺える。漱石が特に関心を寄せていたのは、ヘッダのキャラクターである。

Realism&Idealism (Illusion)

○Cervantes ノ Don Quijote (improbable) ナリ Hedda Gabler (Improbable) ナリ.

Rostand ノ (シラノ) improbable ナリ. 是等ノ character ハ皆 improbable ナリ⁽¹³⁾

ここで、漱石はヘッダを、ドン・キホーテやシラノと並列して「Improbable」としている。確かに、ヘッダのような異常な性格の女性は、現実には存在しそうにもない。

さらに、『幽霊』のアルヴィング夫人を出して、「日本ニハ此種ノ女殆ンドナシ故ニ ideal ナルベシ」「西洋ニテ real ナル者モ東洋ニ来レバ ideal トナルナリ」として、西洋では実在的でも、日本ではアルヴィング夫人のような女性は、観念的にのみしか存在しないと述べている。その例として、続いて『人形の家』のノラも、ヘッダも挙げられている。

○Ibsen ノ The Ghost 中ノ母ヲ見ヨ. Real ト云フカ ideal ト云フカ,先ヅ其 character ヲ見ヨ. 若シカハル見識ヲ有シカハル enlightened 女アラバ其 result トシテ此言行アルベシ. Result ハ real ナリ此 assumption ハ ideal ナリ而シテ其 ideal ノ度ハカハル女ノ少ナキニ従ツテ益 idea トナリ其数ノ増スニ従ツテ益 real トナル. 日本ニハ此種ノ女殆ンドナシ故ニ ideal ナルベシ然シ西洋人ノ Ibsen ヲ realistic ト云フ以上ハ此種ノ assumption ノ少クトモ目障リトナラヌ程迄此種ノ女ノ existence ハ認

メラレタリト云フモ不可ナカラン是西洋ニテ real ナル者モ東洋ニ来レバ ideal トナルナリ。又 Hedda Gabler ヲ見ヨ。 Nora ヲ見ヨ。 是ト反対ノ例ハ馬琴ナリ天保時代ニハ目障ニナラヌ程ノ ideal character モ今ハ如何殆ンド読ムニ堪エ⁽¹⁴⁾ズ

この記述から、漱石は、ヘッダに深い関心を寄せてはいるが、ヘッダのような女性を日本に置き換えたとき、そのキャラクターに「real」現実味を感じないであろうと考えていることがわかる。

帰国後、小説家として歩み出していた漱石が、明治41年（1908）に語っている談話「愛読せる外国の小説戯曲」の中でも、ヘッダのような女性は、現実には日本にもヨーロッパにも居ないと言っている。

早い話がヘッダ、ガブラなんて女は日本に到底居やしない。日本は愚か、イブセンの生まれた所にだづてゐる気づかひはない。それだからイブセン劇になるのである。只こんな底抜をつらまへて来てさも生きて居る様に、隣りに住んでゐる様に、自分と交際して居る様にかくのがイブセンの芸術家たる所、一大巨匠たる所以である⁽¹⁵⁾。

ただ、そのリアリティーを感じない人物ですら「隣に住んでゐる様に」生き生きと描くところが、イブセンの「芸術家たる所」「一大巨匠たる所以」であると評価していた。

ここでまた留学中に漱石が記したノートに戻るが、「Taste Custom etc. ノ推移」という項目の中で漱石は、ヘッダのような登場人物は、ヨーロッパではリアリティーを感じたとしても、日本では心理学的な違いからリアリティーを感じないと書き記している。ここまでは、漱石の学者としてのヘッダ批評であるといえる。ところが、漱石はそこから一歩進んで、ヘッダをどのようにしたら、日本でリアリティーのある登場人物とすることができるだろうかと模索し始めている。文学者としての批評する漱石から、既に創作する立場の漱石へと近付きつつあるところが興味深い。

Taste Custom etc. ノ推移

Don Quixote--ideal character Universal 反対

Scrooze--Pecksniff-- "

Hedda Gabler - x = real character

Roscan - x = //

If they[are]real to Europeans, they are not so to the Japanese. The difference of psychology. (16)

ここで漱石は、ヘッダをリアリティーのある登場人物にするために、「x」という要素をマイナスすることを仮定して、その結果を想像している。

ヘッダからxをマイナスして造型された女性、それこそが漱石が小説の中で描きたかった登場人物といえよう。

では、xとは何か。そのヒントは、日本に帰ってからの漱石の談話、講演の内容から考えていきたい。

5. 漱石のイプセン的人物の創作

『三四郎』を連載する1年前、明治40年(1907)4月20日、東京美術学校で行った「文芸の哲学的基礎」という講演の中でヘッダのことを、「ヘダ・ガブレルと云ふ女は何の不足もないのに、人を欺いたり、苦しめたり、馬鹿にしたり、ひどい真似をやる、徹頭徹尾不愉快な⁽¹⁷⁾女」と述べている。

この講演で漱石は、物事の「真」を描いた極端な例として、ヘッダを挙げている。漱石がこの講演の中で使う「真」という言葉は、対象物をありのまま描くゆえに、対象物の醜い部分までも露骨に描くということを指している。

明治41年(1908)6月の談話「近作小説二三に就て」では、イプセンの作品を「渠の作は其社会的哲学の具体的表現に過ない」とし、けれども「其哲理が情操化されて居らない。」そのために「どうも泣けない」と指摘している⁽¹⁸⁾。さらに、

「渠は社会の改革者(イプセン自身に思ふ)としての主張を貫徹する為めに、渠の作物の文学的の効果を減ずる事を敢てして居るといつてもよろしい⁽¹⁹⁾」。

と、イプセンは彼自身の「哲学」を主張するために、文学的効果を減ずることをあえてしてしまっているとしている。

この中で漱石はイプセンの作品を「泣けない」と評しているが、ここでいう「泣く」とは、メロドラマのように涙を流すことではなく、情操を満足させるということを「泣く」という言葉で表現しており、イプセンの作品は情操を満足させないと言っているのだ。

さらに漱石は、イプセンの作品はイプセン自身の「哲学」を表現するために、人物の造型が露骨になりすぎていると考えた。しかし、イプセン戯曲の人物のような自我の強い女性を描いてみたいという欲求はイプセンを読んだときから常にあったようだ。

明治40年（1907）に書いた最初の新聞小説『虞美人草』の藤尾は、さながら日本版ヘッダといってもよからう。

藤尾は作品中語り手から「我の女」と呼ばれ、「己れの為にする愛を解する。人の為にする愛の、存在し得るやとは考へた事もない。詩趣はある。道義はない」（十二の四）といった性格として描かれている。そして、最後、プライドの高さ故に、憤死してしまうところなどは、ヘッダがピストルで自殺するところと呼応する。

漱石自身、「藤尾という女にそんな同情をもってはいけない。あれは嫌な女だ。詩的であるが大人しくない。徳義心が欠如した女である⁽²⁰⁾。」と語り、ヘッダについては「何の不足もないのに、人を欺いたり、苦しめたり、馬鹿にしたり、ひどい真似をやる、徹頭徹尾不愉快な女⁽²¹⁾」（「文芸の哲学的基礎」）と述べており、藤尾はまさにヘッダのような女性として描かれている。

そして、「あいつを仕舞に殺すのが一遍の主意である。うまく殺せなければ助けてやる。しかし助かればなお藤尾なる人間は駄目な人間になる。最後に哲学をつける。この哲学は一つのセオリーである。僕はこのセオリーを説明するために全編をかいているのである。だから決してあんな女をいいと思っちゃいけない⁽²²⁾。」と述べ、作品の当初から「藤尾を殺す」ことが目的にあった。これも、『ヘッダ・ガブラー』の結末がヘッダの自殺であったことを念頭に置いて、作品を作っていたからであろう。

ところが、その『虞美人草』は、漱石にとって必ずしも満足のいく作品ではなかった。晩年、『虞美人草』を語った漱石は、「該著作は小生の尤も興味なきもの」で「出来栄よろしからざるもの」であると語り、「絶版」にした⁽²³⁾いとまで言っている。

漱石は『虞美人草』で、ヘッダのような女性を描こうとしながらも、それに失敗してしまったのだ。

イプセンほど己の哲学を露骨にしない、ヒロインの性格描写を日本という環境に合うように模索した中で、『虞美人草』の藤尾の失敗を経て出来上がった、「Hedda Gabler - x」

として生まれたのが美禰子だといえるだろう。つまり、ヘッダから、日本で受け入れられないような「露骨」なところをマイナスして、さらに、「泣ける」要素を加えた女性ということになる。

ヘッダのように自由奔放に振る舞う女性を、漱石は明治日本の中でリアリティーをもって描こうとした。そのため、封建的な家制度からはほど遠いところにいる女性として、美禰子をあらかじめ両親が居ない、それゆえに自由に振る舞える女性として設定したと思われる。

両親のいない美禰子には、「孝行」の義務はない。「孝行」の思想は彼女と最も距離のあるものだろう。だからこそ、団子坂の菊人形の時、美禰子は「養老の滝」（五の七）の菊人形の前で気分が悪くなるのである。

ところが、両親がいないゆえに、兄が結婚した後、＜頼るべき人も帰るべき家＞もなくなってしまふ美禰子は、自由奔放に出来る猶予期間が終わりを告げたことを悟り、突然現れた「立派な人」（十の八）との結婚を選ぶ。

イプセンは結婚した後の女性の悲劇をよくモチーフにしたが、美禰子の結婚も、そのような悲劇的要素を孕んでいると考えることもできるだろう。美禰子ほど感受性の鋭い人間であれば、「立派な人」との結婚生活に疑問を持たないことは考えられないからである。

第八章<頼るべき人も帰るべき家>も持たない者たち

1. 美禰子の境遇

里見美禰子は「名刺」を持ち、自分名義の「小口当座預金通帳」を持つ一種の独立した女である。

彼女に両親はなく、長兄も早くに他界し、今は次兄の恭助と暮らしている。里見恭助という人物は、小説の中ではほとんど登場せず、よし子の「いいえ、科は違ひます。法学士です。其上の兄さんが広田先生の御友達だつたのですけれども、早く御亡くなりになつて、今では恭助さん丈なんです」(五の二)という美禰子の境遇を語る場面や、原口の一中節の話(七の五)、三四郎が美禰子の家を訊ねた時に見た標札(八の五)等で名前が出るばかりで、三四郎の目の前に直接姿を現す事はない。その為、三四郎にとって里見家における美禰子の生活は謎に包まれたものになる。さらに美禰子の唯一の家族である恭助が、視点人物である三四郎の前に姿を表わさない事によって、美禰子という人物が個人で行動する人物であるということを、我々読者に印象づける効果が生まれる事になる。

誰の附属物でもない、「里見美禰子」であるということを証明するかのように、彼女は、自分の住所と名前だけを記載した名刺を三四郎に渡す。

名刺には里見美禰子とあつた。本郷真砂町だから谷を越すとすぐ向である。三四郎が此名刺を眺めてゐる間に、女は椽に腰を卸した⁽¹⁾。(四の十一)

この名刺には、肩書きがなく、つまり所属する場所をもたない一人の女性の固有名と住所のみが印刷されている⁽²⁾。

小森陽一氏は、美禰子の名刺を「家のある場所と家の名前、つまり住所と名前だけが、女の社会的同一性を示す」ものであるとし、「自らが属している親の家しか社会的同一性を与えないような日露戦争後の時代状況の中で、肩書きを持った男と同じように、自らを、あるいは自分の固有名を社会に流通させようとしていたことがわかる。その意味で彼女は「新しい女」の一人であつたと言えよう⁽³⁾。」と述べている。しかし、同時代の流行でいうと、女が名刺を渡すという行為は、芸者の風俗であり、美禰子は「性的商品」「性的記号」としてしか流通を許されぬ「女」であること⁽⁴⁾をも、表しているのだ。

さらに、この「里見美禰子」という固有名には、「里見」という「父の名」が刻印されていることを、「女」はその下で「里見」という「鎧」に守られた存在であることを見逃してはならないと芳川泰久氏は指摘している⁽⁵⁾。

「里見」という「父の名」、美禰子が所属する「里見」家は、両親、長兄が亡き現在、次兄の恭助が戸主となっている。一般的に言えば、両親と死別した兄妹は、兄が家督を相続し妹を養っていくものであるが、恭助は美禰子に自由になる金を渡し、美禰子を気遣う事なく結婚を決めてしまう。

これは『坊ちゃん』(明治39年・1906)の兄が財産を片付け、坊ちゃんへ六百円を渡し、自分は任地である九州へ出立することとよく似ている。この坊ちゃんに渡された六百円を石原千秋氏は「新しい戸主としての扶養の義務をまぬがれるための手切れ金のようなものだろう⁽⁶⁾」としているが、美禰子の「預金」にも、そのような性格があったのかもしれない。

ここで里見家の戸主が長兄ではなく次兄である所に注目したい。長兄は推定家督相続人として育てられるが、その長兄が早くに他界した後、本来なら家督を相続するはずではなかった次兄が家督相続し戸主となる。妹の輿入れが決る前に、自分の結婚を決めてしまい、自分が結婚すると決まった後、急に妹を、友人の妹の縁談相手と結婚させるという行動は、推定家督相続人としての自覚なしに育てられてきてしまった「次兄」という立場が大いに影響しているのではないだろうか。

当時の民法をみると

「家族カ婚姻又ハ養子縁組ヲ為スニハ戸主ノ同意ヲ得ルコトヲ要ス家族カ前項ノ規定ニ違反シテ婚姻又ハ養子縁組ヲ為シタルトキハ戸主ハ其婚姻又ハ養子縁組ノ日ヨリ一年ニ離籍ヲ為シ又ハ復籍ヲ拒ムコトヲ得 (第七五〇条)」

とあり、妹の婚姻に同意する「同意権」が戸主の義務の中に含まれている事が分かる。現民法では親権が独立しているが、明治民法では、まだ戸主権と親権を併存させているのである。戸主の同意なしでも婚姻できるようになるには、女性は満二十五歳以上にならなければならない。二十三歳である美禰子は恭助の同意無しに婚姻が成立しないことが、この条文から伺える。恭助は、一度友人の妹、野々宮よし子に縁談があった男性を、美禰子の夫としてふさわしいと「同意」した事になるのである。

しかし、先にも述べたように、三四郎には、この兄恭助の存在は見えない。三四郎には、美禰子が、自分で考え、自分で決め、自分一人で行動する女性としてしか、映じなかった。戸主である兄の存在を微塵も感じさせない彼女を、三四郎はどのように見ていたのだろうか。⁽⁷⁾

此女は我儘に育つたに違ない。それから家庭にゐて、普通の女性以上の自由を有して、万事意の如く振舞ふに違ない。かうして、誰の許諾も経ずに、自分と一所に、往來を歩くのでも分る。年寄の親がなくつて、若い兄が放任主義だから、斯うも出来るのだらうか、是が田舎であつたら嘸困ることだらう。此女に三輪田の御光さんの様な生活を送れと云つたら、何うする気かしらん。東京は田舎と違つて、万事が明け放しだから、此方の女は大抵斯うなのかも知れないが、遠くから想像して見ると、もう少しは旧式の様でもある。すると与次郎が美禰子をイブセン流と評したのも成程と思ひ当る。但し俗礼に拘はらない所丈がイブセン流なのか。或いは腹の底の思想迄も、さうなのか。其所は分らない⁽⁸⁾。(八の七)

三四郎は、美禰子の自由奔放な行動を、「年寄の親がなくつて、若い兄が放任主義だから」出来るのだと考えている。保護者からの干渉がなく、自分の意志だけで、思うよう行動できる美禰子を、三四郎は都会的で、進んだ女性として見ているのだ。そして「東京は田舎と違つて、万事が明け放しだから、此方の女は大抵斯うなのか」と考えるが、冷静に「遠くから想像して見」て、東京でさえも「もう少しは旧式の様でもある」から、美禰子の行動は都会でも、目立つものであることが分かってくる。だからこそ道行く学生が「擦れ違ふ時に屹度二人を見る」のであり「中には遠くから眼を付けて来るものも」(八の八) いるのだ。若い学生達でさえ、そうであるのだから、団子坂の菊人形の帰りに、三四郎と美禰子が小川のほとりで二人並んで座っている所を、「広田先生位な男」に「正面から」「睨め付け」(五の九) られるのも、無理はないのである。

『三四郎』が「朝日新聞」に掲載された翌年の、明治42年(1909)12月3日付『東京朝日新聞』に「若き婦人の男子に対する心得」というものが掲載されている。これは東京の各種女学校の教員等によって組織された女子教育懇話会が発表したもので、その中には「凡て男子と面接する場合には適當なる同席者あるを要す」「漫に青年男子と文通す可からず」「若き男女のみにて散歩、遊戯、若くは娛樂等をなすは周囲の指弾を招くものと

心得べし」といった当時の女性達の慎むべき行動が列挙されていた⁽⁹⁾。

この「若き婦人の男子に対する心得」に引き寄せて考えるならば、美禰子は、保護者である兄の許諾なしに、三四郎という青年と、密室内で対談し、文通し、散歩をし、さらには三十円もの金を貸すというような「慎むべき行動」をしたことになるのである。

美禰子の年齢は先に述べたように二十三歳で、当時の結婚適齢期を過ぎようとしている。しかし、あと二年待てば、兄の同意が無くても自分の意に添う結婚が出来る歳でもある。もちろん、ただでさえ行き遅れた感がある上に、満二十五歳以上になるまで結婚しなかったならば、大いに問題があったかもしれない。しかし、明治40（1907）年の国勢調査では、東京都の23歳以上満24歳未満で結婚した女性の数1703人に対して、25歳以上満26歳未満で結婚した女性の数は1318人で、決して少ない数字ではないことを述べておく。けれども美禰子は二年待つ事をせずに、急ぐように「立派な人」の元へ嫁ぐ。兄が結婚すると決った今、美禰子は自分の将来を早急に決めてしまわなければならなかったのだ。兄夫婦と同居し「小姑」となることをよしとしなかった背景を、小森陽一氏は述べているが、美禰子は「愛が存在しようがしまいが、他家の男の金銭によって扶養されるしか生きる道のない、＜妹の宿命⁽¹⁰⁾＞」を受け入れ、「立派な人」との結婚に踏み切ったのだ。

行き遅れた妹が、兄夫婦と同居することの難しさを、漱石は後に『行人』（大正元年 1912）の中で描いている。一郎夫妻は、一郎の父母、次郎、お重と共に暮らしているが、行き送れた妹お重は、常に一郎の妻お直を敵の様に思っている。お重は、下女であるお貞の「嫁入り仕度」の着物を縫っていたお直に「お重さんこれお貞さんのよ。好いでせう。あなたも早く佐野さん見た様な方の所へ入らつしやいよ」と言われて、それを「何時迄小舅の地位を利用して人を苛虐めるんだ」という「諷刺」として「解釈」するのである⁽¹¹⁾。（「帰つてから」十）

新しく嫁いでくる兄嫁にとって、美禰子という妹の存在は、煙たい「小姑」にしかならない。兄里見恭助が結婚すると決まった今、美禰子は、兄夫婦の邪魔物にならない為にも、早く嫁がなければならぬ運命にあったのだ。

2. 「汽車の女」たちが抱えていた問題

恭助が「近々結婚」すると決まったからには、美禰子は兄夫婦の邪魔物とならない為にも、早々に里見家から出て行かなければならない。今まで自由に振舞えた家は、もう兄夫婦を主体とした家と変化してしまう。美禰子は、兄夫婦の家庭の空気を乱さないためにも、一刻も早く里見家から出て行かねばならない存在なのだ。兄の結婚が決まってしまった今、彼女は、帰るべき家も頼るべき人もなくなってしまうことを、敏感に感じ取っていたのだ。

「でも兄は近々結婚しますよ」

「おや、左うですか。すると貴方は何うなります」

「存じませ^(1,2)ん」(十の四)

原口のアトリエでモデルを務める美禰子は、恭助の結婚が決まったことを原口に告げる。その時「おや、左うですか。すると貴方は何うなります」という質問が投げ掛けられるが、これは兄恭助が結婚した後、早急に彼女は身の振り方を考えなければならないことを原口も三四郎も当然のように考えているからである。自分を守ってくれる頼るべき人も、自分を受け入れてくれる温かい家も、失ってしまう美禰子。『三四郎』の中には、このようなく頼るべき人も帰るべき家もない女性>が何人か描かれている。

久し振で国へ帰って小供に逢ふのは嬉しい。然し夫の仕送りが途切れて、仕方なしに親の里へ帰るのだから心配だ。夫は呉に居て長らく海軍の職工をしてゐたが、戦争中は旅順の方に行つてゐた。戦争が済んでから一旦帰つて来た。間もなくあつちの方が金が儲かると云つて、又大連へ出稼ぎに行つた。始めのうちは音信もあり、月々のものも几帳面と送つて来たから好かつたが、此半歳許前から手紙も金も丸で来なくなつて仕舞つた。不実な性質ではないから、大丈夫だけれども、何時迄も遊んで食てゐる訳には行かないので、安否のわかる迄は仕方がないから、里へ帰つて待てゐる積^(1,3)だ。(一の一)

三四郎が、九州から汽車に乗って上京する時、一緒になった女の話である。話し相手になっていた爺さんは、話の始めのうちは「只はい/ \」と返事丈していたのだが、「旅順」

という単語の後は「急に同情を催ふして、それは大いに気の毒だ」と言い始める。「旅順」は明治36年（1903）に勃発した日露戦争の時、多くの日本兵が犠牲になった場所である。爺さんは「旅順」という単語に特別な思い出があるようでもある。息子を「旅順」で亡くしたのかもしれない。

自分の子も戦争中兵隊にとられて、とう／＼彼地で死んで仕舞った。一体戦争は何の為にするものか解らない。後で景気でも好くなればだが、大事な子は殺される、物価は高くなる。こんな馬鹿げたものはない。世の好い時分に出稼ぎなど云ふものはなかつた。みんな戦争の御蔭⁽¹⁴⁾だ。(一の一)

女は、戦後出稼ぎに行ったきり行方不明となっている夫の話をし、爺さんは戦争で死んでしまった息子の話をする。爺さんは「何しろ信心が大切だ。生きて働いてゐるに違ない。もう少し待つてゐれば屹度帰つて来る」と女を慰めるが、女の夫は、もう「半歳」も音信不通なのだ。大陸で何らかのトラブルに巻き込まれたのか、すでに死んでしまっているのか、『三四郎』の中では明らかにされていないが、もう一度、夫から仕送りが来て、元の生活に戻ることができるとは考えにくい。この女も、頼るべき人も帰るべき家（里へ帰ることができるが、里の親からすれば、片付いた女であった娘が出戻ってきたことになる。そういつまでも女の面倒を見てくれはしないだろう）もない女性の一人なのである。

漱石は、なぜ希望を持って上京する前途悠々たる一青年に、このような会話を聴かせたのであろうか。無論「うと／＼として眼が覚め」たばかりの三四郎には、何らの実感も湧かないし、感想すら持ち合わせてはいない。彼は、何事に関しても物事の表面しか見えていないのである。

名古屋で同じ部屋に泊まった女の他にも、もう一人＜頼るべき人も帰るべき家もない女性＞がいる。三四郎が野々宮の家で留守を預かっていたときに、裏の土手から轢死した女である。

「あゝあゝ、もう少しの間だ」と云ふ声がした。方角は家の裏手の様にも思へるが、遠いので確かりとは分らなかつた。また方角を聞き分ける暇もないうちに済んで仕舞った。けれども三四郎の耳には明らかに、此一句が、凡てに捨てられた人の、凡てから返事を予期しない、真実の独白と聞え⁽¹⁵⁾た。(三の九)

轢死した女は、列車に飛び込む前に、「あゝあゝ、もう少しの間だ」という言葉を吐いている。三四郎には一瞬何事かは分らなかったが、その独白を「凡てに捨てられた人の、凡てから返事を予期しない、真実の独白」だと感じた。女が、如何なる理由で自殺に至ったのかは、小説の中で知るすべも無いが、当時轢死は鉄道の発展と共に、自殺の手段として、数を増やしていたのは事実であり、新聞にもよく掲載されていた。漱石は、明治41（1908）年の「断片」に、「汽車轢死以前⁽¹⁶⁾」というメモを残している。明治41（1908）年3月14日に生麦で二十一二歳の女性が無残の轢死を遂げた事件が『読売新聞』に、明治41（1908）年7月3日に、同列車に二つの轢死事件があったことが『朝日新聞』に報道されるなどしていた。漱石はそんな新聞記事を眺めながら、小説の構想を練る際に「汽車轢死以前」と綴ったのかもしれない。「かつてない規模の戦争による戦後社会の歪み、矛盾も激化し、その端的な象徴として、鉄道自殺の飛躍的增加が指摘できる⁽¹⁷⁾」としたのは平岡敏夫氏だが、轢死の増加は、日露戦争が人々の心に残した傷痕の大きさを示す象徴でもあった。さらに、女性の自殺は、「その理由の多くが、日露戦争で夫を亡くした為に起こった経済的困窮、死んだ夫の両親による強制的な離婚等といった、戦争がもたらした過酷な現実⁽¹⁸⁾」が原因であった。

日露戦争の後には、戦死した兵士達の妻、つまり戦争未亡人の問題が起こってくる。二葉亭四迷は、「未亡人と人道問題」というタイトルのもと、そんな未亡人たちに「天下の寡婦は再婚すべし⁽¹⁹⁾」と呼びかけるが、死んだ兵士達は「英霊」であるがゆえに、その妻も貞節を守らなければならず、死んだ兵士たちの家族を新聞が追いかけるという情報合戦が起こり、新聞ジャーナリズムが未亡人達が再婚することをよしとしなかったという背景があった⁽²⁰⁾。

『三四郎』の中で、大久保で轢死した「若い女」に、戦争未亡人の問題が隠されていたのかどうかは分からない。しかし、私には、この「凡てに捨てられた人の、凡てから返事を予期しない、真実の独白」を呟いた後に轢死した女が、三四郎と名古屋で泊まった、夫と音信不通になり里へ帰って行った「汽車の女」の行く末を表しているように思えてならない。「汽車」という共通項によって結ばれたこの二人の女性は<頼るべき人も帰るべき家もない女性>の持つ、共通する寂しさのようなものを備えていると感じるのだ。

<頼るべき人も帰るべき家もない女性>といえ、美禰子もそうである。「汽車の女」のように、美禰子もまた、経済的にも精神的にも肉体的にも不安定のまま、宙づりにされている。『三四郎』の汽車の女、ひいては美禰子の出現の背後には、当時かまびすしかった女

学生問題・未亡人問題・“性欲”の問題等への異常な関心の高まりがあったと考えるべきであろう。特に、女学校を卒業し、二十三歳にもなった美禰子は、これらの問題を兼ね備えた女性として、汽車の女に引き続いて登場する⁽²¹⁾」とは西村好子氏の意見であるが、美禰子は、この汽車の女と轢死した女、これらの女性達に共通する〈淋しさ〉を背負って登場する女性であると私は考えるのである。

「^{ストレイ・シープ}迷へる子」とは、羊飼いかからも群れからも、はぐれてしまった羊であるが、美禰子は自分自身を守ってくれる羊飼いかからも、自分が属していた群れからもはぐれてしまった^{ストレイ・シープ}「迷へる子」として喩えているのである。

松村昌家氏は、この「ストレイ・シープ」という言葉は、ラファエル前派の画家ウィリアム・ホルマン・ハント（1827～1910）の1852年の作品「迷える羊」（Strayed Sheep）から想起されたものと述べている。

松村氏によると、この「迷える羊」（Strayed Sheep）は1852年にロイヤル・アカデミーに出展され、テイト・ギャラリーのコレクションになっており、ロンドン留学中の漱石がこの絵を見た可能性が高いことを、さらに、この絵のグラビアがハントの自伝的著作『ラファエル前派とラファエル前派仲間』に掲載されており、『文学論』の第五編第六章にある「Holman Hunt に関する書籍」が、この『ラファエル前派とラファエル前派仲間』を指すと思われることから、漱石が「迷える羊」（Strayed Sheep）を直接あるいはグラビアから利用することは可能であつた⁽²²⁾と推察する。



ウィリアム・ホルマン・ハント「迷える羊」（1852年）

ハントの「迷える羊」(Strayed Sheep)に描かれている羊たちは、海岸沿いの崖の上に放牧されているが、そこに羊飼いがいないために、羊たちはそれぞれ気ままに行動し、藪に絡まっているものや、今にも崖から落ちそうなものもいる。羊飼いが目を配っていないため、このままでは、羊たちは彷徨うか崖から落ちる運命にあるともいえる

美禰子は自らを「^{ストレイ、シープ}迷へる子」に喩えるが、いつまで待っても帰ってこない羊飼いで、はぐれた自分を探しにこない広田や野々宮のことを思い浮かべていたのであろう。「責任を逃れたがる人」という言葉は、広田や野々宮に向けられた批判であり、また、自分を放っておいて結婚を決めてしまった兄に対しての批難も含まれているだろう。

自由奔放で、帝国大学を中心とする独身男性グループの女王のように見える美禰子であるが、実は、彼女は自分の家にも、広田らのグループにも居場所がない「^{ストレイ、シープ}迷へる子」なのである。

3. 「崖」に立たされた女

「絶壁ね」と大袈裟な言葉を使った。「サツフォーでも飛び込みさうな所じやありませんか」

(中略)

「あなたも飛び込んで御覧なさい」と美禰子が云ふ。

「私？ 飛び込みませうか。でも余り水が汚ないわね」と云ひながら、此方へ帰つて来⁽²³⁾た。(六の十一)

三四郎が大学の池のほとりで、美禰子と出会った時、彼女が立っていた「岡の上」は、よし子曰く「サツフォー」が失恋した後に「飛び込みさうな」崖の上でもあった。芳賀徹氏は、この「巖山の上」に立つ美禰子を、ラファエル前派の画家達が好んで取り上げた「ヴィナスの丘」のモチーフを隠していると見なし、美禰子が「無慈悲の美女」ヴィナスのように三四郎を誘惑してしまったとしてい⁽²⁴⁾る。しかし、私はこの「崖」には、ヴィナスのような<宿命の女>のイメージよりも、「オフエリア」「シャロットの女」「エレーン」のような<水に死せる女>のイメージを彷彿させられてしまう。



ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス

「シャロットの女」(1888年)

Photo:©Tate,London 2012

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/waterhouse-the-lady-of-shalott-n0>

1543 (2012.10.02 アクセス)

＜水に死せる女＞の詳しい考察は、後の項に譲るとして、『三四郎』に、ラファエル前派を始めとする英国絵画の影響が色濃く表れている事は、前述の芳賀徹氏、熊坂敦子⁽²⁵⁾氏、尹相⁽²⁶⁾仁氏、すでに先学の諸氏によって言及されている。そのラファエル前派の画家達が、繰り返し描いた＜水と死＞のモチーフ、ハムレットとの愛が成就せず狂気の果てに溺死する「オフェリア」、そして自分に与えられた世界に満足せず、外の世界の男との一体化を望んだ為に呪いがかかる「シャロットの女」等はその代表といえる。

三四郎が初めて美禰子を目にしたとき、彼女が立っていた場所が、実は、サフオーが飛び込みそうな「崖」であったのは、兄が結婚すると決まった今、生きていく為に自分の将来を早急に決めてしまわなければならない美禰子の置かれた状況、もう後の無い青春を象徴しているといえよう。

この「崖の上」に立つ美禰子の姿は、『草枕』の那美が、鏡が池に立っている構図と似ている。

緑りの枝を通す夕日を背に、暮れんとする晩春の蒼黒く巖頭を彩どる中に、楚然として織り出されたる女の顔は、――花下に余を驚かし、まぼろしに余を驚ろかし、振袖に余を驚かし、風呂場に余を驚かしたる女の顔である。

余が視線は、蒼白き女の顔の真中にぐさと釘付けにされたぎり動かない。女もしなやかなる体軀を伸せる丈伸して、高い巖の上に一指も動かさずに立つて居る。此一刹那！

余は覺えず飛び上つた。女はひらりと身をひねる。帯の間に椿の花の如く赤いもの

が、ちらついたと思つたら、既に向ふへ飛び下り⁽²⁷⁾た。(『草枕』十)

『『三四郎』研究の問題⁽²⁸⁾点』という論の中で「美禰子と三四郎が大学の心字池で出会う場面は有名だが、この構図は『草枕』の那美が画工のいる「鏡が池」の対岸に突然現われた場面とよく似ており、(1) 男の視線の動き (2) 男と女の位置関係 (3) 夕日が木の間から射している (4) 周囲の静けさ という四つの共通項がある。この場面には、共通のモチーフが隠されているのではないだろうか。」と指摘がある。続いて「この二人には異なる性質が与えられている。『草枕』の那美は、寺の和尚から高い評価を得ており、また、長良の乙女やオフェリアのイメージが重ねられ、悲劇の女であるかのように描かれている。美禰子は、そのような描かれ方はされていない」とあるが、美禰子もまた、那美のように、<水に飛び込む女>を象徴するようなモチーフと共に描かれていることを見逃してはならない。『草枕』の那美のように、美禰子には直接的に「長良の乙女やオフェリアのイメージが」重ねられていないだけで、文芸協会の演芸会の場面ではオフェリアへ向かって吐かれたハムレットの台詞「尼寺へ行け。尼寺へ行け。」は直接美禰子に投げ掛けられたように感じられることを思い出してもらいたい。美禰子が「サツフォーでも飛び込みさう」に高く、下には「汚ない」水がある崖から登場するということからも、やはり、美禰子にも、悲劇の果てに<水に飛び込む女>のイメージが常につきまとっているのだ。

オフェリア、サツフォーのように、失恋の果てに<水に飛び込む女>の影を背負った美禰子はどうやら野々宮に好意を持っていたらしい。

野々宮も少なからずその気持ちには応えていたようで、彼は美禰子に「蟬の羽根の様なりボン」(二の六)を贈っている。

このリボンは、三四郎が大学へ訪ねてきた帰りに、野々宮が買ったものである。「蟬の羽根の様なり」とあることから、薄物であることがわかる。後に、三四郎が病院で美禰子と再会したとき、美禰子の頭には、この「蟬の羽根の様なりボン」が飾られていた。その時、三四郎は入院しているよし子に裕を届けていることから、服装はもう秋になっていることがわかる。それなのに薄物のリボンを付けていることは、明らかに季節を逆行しており、田舎者の三四郎でさえそのことを疑問に思っている。それは「君、今頃でも薄いリボンを掛けるものかな。あれは極暑に限るんぢやないか」(三の十四)と与次郎に聞くほど、不自然な行為であった。秋になっても野々宮から貰った薄物のリボンを掛けるのは、美禰子がこの贈り物と贈り主のことを大事に思っていたからであるが、「蟬の羽根の様なりボン」は、

二人の関係も「蟬の羽根」のように儚い——秋が来れば終わってしまうような——ものであるとの暗喩ともいえる。

美禰子と野々宮の間にすれ違いが生じたのは、団子坂の菊人形見物の頃からである。広田の家の庭から二人が言い争う声がした。

「そんな事をすれば地面の上へ落ちて死ぬ計りだ」是は男の声である。

「死んでも、其方が可いと思います」是は女の答である。

「尤もそんな無謀な人間は高い所から落ちて死ぬだけの価値は充分ある」

「残酷な事を仰しや⁽²⁹⁾る」(五の四)

この美禰子と野々宮の間に交わされる会話をは、三四郎を「不安」にさせる。三四郎は「不安の念を駆るために、二人の談柄を再び剔抉出して見たい気が」して質問の機会をうかがう。ところが話は「空中飛行器」のことであった。三四郎はなぜ「なに空中飛行器の事です」と聞いて、「落語のおちを聞く様な気がした」のか(五の五)。それは三四郎が、この二人の会話にただならぬ雰囲気を感じたからである。三四郎は、美禰子と野々宮の關係に薄々ながら気付いており、二人が結婚するかもしれないという「不安」が絶えず三四郎の頭の中にあるからなのだ。そんな時、野々宮が大久保に構えた新居を引き払って、再び下宿生活に戻る。

三四郎は寧ろ野々宮さんの気楽なのに驚ろいた。さう容易く下宿生活に戻る位なら、始めから家を持たない方が善からう。第一鍋、釜、手桶杯といふ世帯道具の始末はどう付けたらうと余計な事迄考へたが、口に出して云ふ程の事でもないから、別段の批評は加へなかつた。其上、野々宮さんが一家の主人から、後戻りをして、再び純書生と同様な生活状態に復するのは、取も直さず家族制度から一步遠退いたと同じ事で、自分にとつては、目前の疑惑を少し長距離へ引き移した様な好都合にもなる。其代りよし子が美禰子の家へ同居して仕舞つた。此兄妹は絶えず往来してゐないと治まらない様に出来上がつてゐる。絶えず往来してゐるうちに野々宮さんと美禰子との關係も次第次第に移つて来る。すると野々宮さんが又いつ何時下宿生活を永久に已める時機が来ないとも限らな⁽³⁰⁾い。(六の十三)

三四郎は、野々宮が元の下宿生活に戻った時「家族制度から一步遠退いた」「自分に取っては、目前の疑惑を少し長距離へ引き移した様な好都合にもなる」と考える。つまり、野々宮が美禰子と所帯を持つことから遠のいたと思うのである。しかし、それでもなお、二人の関係を考えると、居ても立ってもいられなくなってくる。そんな時、三四郎は広田先生の所へ行く。

自分は美禰子に苦しんでゐる。美禰子の傍に野々宮さんを置くと猶苦しんで来る。その野々宮さんに尤も近いものは此先生である。だから先生の所へ来ると、野々宮さんと美禰子との関係が自から明瞭になつてくるだらうと思⁽³¹⁾ふ。(七の二)

野々宮と美禰子の関係に悩む三四郎は、「野々宮さんに尤も近い」広田に対して、野々宮が下宿生活に戻った事について、「当分あゝ遣つて御出の積なんでせうか」「奥さんでも御貰になる御考へはないんでせうか」(七の二)といろいろ質問するのも、三四郎が薄々ながらも、野々宮と美禰子の関係に気付いているからなのである。

「なに遣らなくつても同じ事です。高く飛ばうと云ふには、高く飛べる丈の装置を考へた上でなければ出来ないに極つてゐる。頭の方が先に要るに違ないぢやありませんか」

「そんなに高く飛びたくない人は、それで我慢するかも知れません」

「我慢しなければ死ぬ許ですもの」

「そうだとすると安全で地面の上に立つてゐるのが一番好い事になりますね。何だか詰まらない様⁽³²⁾だ」(五の五)

話をもう一度「空中飛行器」に戻す。「空中飛行器」の話が、日常会話として人々の中に浸透したのは、明治42年(1909)頃からであった。『朝日新聞』に、この回が掲載されたのは、明治41(1908)年の10月20日、21日であり、『三四郎』の作品世界では、その前年明治40(1907)年の秋に、この会話がなされた事になる。ライト兄弟の飛行成功が明治37(1904)年5月に『中央公論』で紹介され、『萬朝報』が明治40(1907)年3月25日と明治41(1908)年10月3日に「飛行船」「飛行機」に関する記事を書き、さらに『大阪朝日新聞』では明治41(1908)年9月20日、

25日に「空中飛行機墜落」の記事を載せてはいるものの、全国的に「空中飛行器」の話題が新聞紙上を賑わすのは、『三四郎』掲載の翌年明治42(1909)年からなのである⁽³³⁾。

では、なぜ突然に『三四郎』の中で、「空中飛行器」の話が交わされたのであろうか。私は、ここに、作者の意図を感じるのである。美禰子と野々宮の関係は、三四郎にも、三四郎の視点によって小説を読んでいる読者にも、二人が結婚するのかもしれないか、はっきりとは分からない。そこで、真新しい「空中飛行器」という話題をハイカラで知的な二人にさせる事によって、読者の注目を集め、この二人の関係を「空中飛行器」という物を通して、暗に示唆しているのではなかろうか。つまり「空中飛行器」の会話は、そのまま美禰子と野々宮の結婚観を表していると読み取れるのだ。だからこそ、三四郎は、この話題を聞いて「不安の念」に駆られ、読者ともども、一体二人は何の話をしているのだろうか、話題の中心が知りたくなるのである。やっとのことで三四郎が「質問の機会を得」て、「今のは何の御話しなんですか」と訊ねた後、「なに空中飛行器の事です」と野々宮に「無造作に」言われた時、三四郎も読者も「落語のおちを聞く様な気が」するのである。

「空中飛行器」を巡って二人の意見は激しく対立していた。これは二人の結婚観の違いを意味し、結婚するには「飛べる丈の装置」イコール経済的基盤が必要とする野々宮と、「装置」が不十分でも飛びたい、すなわち経済的基盤が不十分であっても結婚したい美禰子との意見が分かれているところとして、読者に強調しているとはとれないか。

美禰子と野々宮の生活レベルの差は、歴然である。月々五十五円の月給に私立学校の月給をプラスしたところで、三十円もの大金を「みんな御遣ひなさい」(八の十)と言ってしまえる美禰子の生活レベルにまで達することはできない。だが、美禰子は、野々宮に対して「そんなに高く飛びたくない人は、それで我慢する」「我慢しなければ死ぬ許」だと、早急な決断を迫るのであるが、野々宮はそんな彼女の必死の求婚を受け入れてはくれなかった。後に美禰子が言う「責任を逃れたがる人」(五の九)とは、野々宮その人であり、野々宮が気持ちを受け入れてくれなかった今、相手を選ばず結婚しなければならない自分自身を「御貰いをしない乞食」(五の九)と喩えたのである。

漱石は「空中飛行器」について、『三四郎』連載より三年後の明治44年(1911)8月に大阪堺で行われた「中味と形式」という講演で述べている。

近頃流行る飛行機でもその通りで、いろ／＼学理的に考へた結果、斯う云ふ風に羽翼を付けて、斯う云ふやうに飛ばせば飛ばぬ筈はないと見込みがついた上で倭雛形を

拵へて飛ばして見れば果して飛ぶ、飛ぶことは飛ぶので一応安心はするやうなものゝそれに自分が乗つていざといふ時飛べるかどうかとなると飛んで見ないうちは矢張不安だらうと思ひます。学理通り飛行機が自分を乗せて動いて呉れた所で、始めて形式に中味がピツタリ喰付いてゐる事を証明するのだから経験の裏書を得ない形式はいくら頭の中で完備してゐると認められても不完全な感じを与へるのであります⁽³⁴⁾。

形式ばかりにこだわって、中味が付いてこない日本を、飛行機の研究で喩えたわけであるが、「経験の裏書を得ない」形式というのは、美禰子との結婚を「頭の方」でばかり考えていて、美禰子が今現在置かれている状況、そして美禰子の寂しさ、すなわち「中味」への配慮が欠けていた野々宮にもあてはまるのではなからうか。

さらに「中味と形式」で、漱石は学者を攻撃する。学者は「冷然たる傍観者」であり、「彼等の取り扱ふ材料から一步退いて佇立ずむ癖」のある「徹頭徹尾観察者」であるため「相手と同化する事は殆ど望めない」そして、「当の相手たる人間の性情に共通の脈を打たしてゐない」と批難する。

野々宮が「学者」肌で、「観察」好き——人間でさえも観察する——であることは『三四郎』の中にも、しばしば登場する。

「昨夜、そこに轢死があつたさうですね」と云ふ。停車場か何かで聞いたものらしい。三四郎は自分の経験を残らず話した。

「それは珍らしい。滅多に逢へない事だ。僕も家に居れば好かつた。死骸はもう片付けただらうな。行つても見られないだらうな」

「もう駄目でせう」と一口答へたが、野々宮君の呑気なものには驚ろいた。三四郎は此無神経を全く夜と昼との差別から起るものと断定した。光線の圧力を試験する人の性癖が、かう云ふ場合にも、同じ態度であらはれてくるのだとは丸で気が付かなかつ

⁽³⁵⁾
た。(三の十一)

三四郎は、野々宮のこの態度を夜と昼との差別のせいだと思っているが、語り手は「光線の圧力を試験する人の性癖」のために、野々宮がこのような態度をとることを、説明する。野々宮は轢死した女の「死骸」には興味を示しても、轢死した女の内情には見向きもしないのである。

そんな野々宮は、美禰子に対しても、「冷然たる傍観者」であり、あくまでも「徹頭徹尾観察者」（「中味と形式」）である。美禰子の内面には関心が向かなかったのだ。

4. <水に飛び込む女>の系譜

漱石が留学した1900年から1902年のイギリスは、丁度ヴィクトリア時代の終焉であった。

ヴィクトリア社会の中産階級の若い女性にとって、「結婚はこのうえもなく切実な課題」であり、彼女らにとって結婚とは、「まさに「職業」に相当するものであつた⁽³⁶⁾」。

ところが、十九世紀中頃の国勢調査の報告書には、男性に対する女性の過剰が浮き彫りにされていた。「当時の大多数の家族が、このような「余分」の女性の少なくとも一人をかかえこんでいたから、ヴィクトリア朝の人はこの問題をこの上なくよく知っていた⁽³⁷⁾」のである。

結婚できなかった女性達を一体誰が扶養するのかといった問題を解決する為に、修道院にも似た宗教団体がいくつか設立された⁽³⁸⁾。文字どおり「尼寺へ行く」ことになった女性も多かったのである。

川本静子氏は、次のように述べている。

『ヴィクトリア時代のイギリスにおけるフェミニズムと家族計画』（一九六四）の著者バンクス夫妻の挙げる数字によると、一八五一年における十五歳以上の独身女性は二七六万五〇〇人、一八六一年には二九五万六〇〇人、一八七一年には三二二万八七〇〇人に上り、二〇年間で一六・八％増加している。うち、十五歳以上の独身女性と独身男性数の差——すなわち、配偶者を持たない、あるいは持つ見込みのない女性数——は七万二五〇〇人から一二万五二〇〇人へと二〇年間で七二・七％増えているのだ。男女数のこうしたアンバランスの原因として、バンクス夫妻は、（一）男女の死亡率の相違、（二）海外移住に関する両性間の相違、（三）上流および中流階級男性の晩婚の傾向といった三つを挙げているが、いずれにせよ、独身女性の数の増加は厳粛な事実である⁽³⁹⁾。

漱石が留学していた1900年から1902年までの人口では、女性が「余っている」という程、男性の数を上回ってはいないが、ヴィクトリア朝文学や絵画の中では、「余った女性」という題材は恰好の題材であった⁽⁴⁰⁾。

女性が「余って」いるという表現は、『三四郎』の中でも使われている。

「なに、もう五六年もすると、あれより、ずつと上等なのが、あらはれて来るよ。日本ぢや今女の方が余つてゐるんだから。風邪なんか引いて熱を出したつて始まらない⁽⁴¹⁾。(後略)」(十二の五)

『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店)の注解では、「日本ぢや女の方が余つてゐる」という部分を、「確かに総務庁統計局監修『人口統計総覧』によれば明治四十一年の全国の二十五歳人口では女性が七千人ほど多い。また当時の内閣統計局の集計によっても同年の東京の二十一二十五歳の本籍人口は、男性七万七千六百五十人に対して女性七万九千九百二十六人で僅かながら女性のほうが多い。(ただし本籍人口でなく、また年齢を無視した推計人口なら、東京では男性約百六十七万人に対して女性約百三十九万人で、男性の方が多⁽⁴²⁾い。)」とある。適齢期や階級の差等が左右することもあるだろうが、確かに、僅かながら、女性の人数の方が男性の人数を上回っている。しかし、与次郎が「日本ぢや女の方が余つてゐる」と豪語する程の人数でもない。

これは、ヴィクトリア朝時代の小説のように「余った女」=適齢期を過ぎた女の〈婿捜し譚〉を、漱石は『三四郎』の中で描きたかったが為に、わざわざ持ち出したと受け取れるのではないか。

もちろん、美禰子はヴィクトリア朝の結婚できなかった女性達のように「尼寺へ行く」(文字どおりの「尼寺」であったり、「私娼窟」という隠語の意味も含まれている)はめにはならなかった。彼女には彼女自身を扶養することができる「立派な人」の元へ嫁ぐ道が残されていた。たとえそれが「御貰いをしない乞食」(五の九)のような結婚であったとしても。

ヴィクトリア朝ロンドンの若い女性たちが、結婚できなかった場合、そのようなく余った女性〉たちは、どのような手段をとったのであろうか、「上品でレディらしく振舞う事」を第一とされてきた社会では、労働して賃金を貰うということは、「レディ」らしくないとして敬遠されてきた。そんな中で、唯一「レディ」らしく振舞え、僅かではあるが賃金を

もらえた職業が「ガヴァネス」であった⁽⁴³⁾。

しかし、そのガヴァネスも、「レディ」である点においては雇い主と対等ではあるが、雇われている身分としては対等でないという、いはば「宙づり」にされた、中途半端な存在であり、加えて過酷な労働条件、安い賃金等、あらゆる問題を抱えていた。

リチャード・レッドクレイヴ（1804～1888）の「かわいそうな先生」は、ヴィクトリア朝のガヴァネスの孤独な姿を、雇い主の子供達の明るい姿と対照的に描き出している。



リチャード・レッドクレイヴ

「かわいそうな先生」（1844年）

原題は“The Governess”

Photo:©Victoria and Albert Museum, London

<http://collections.vam.ac.uk/item/O17822/the-governess-oil-painting>

redgrave-richard-cb/（2012.10.02 アクセス）

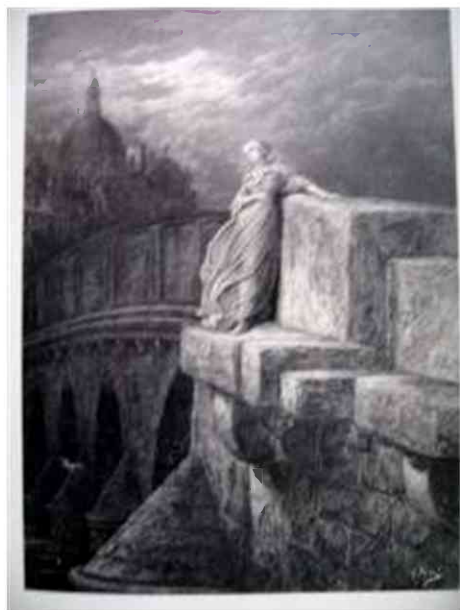
女性が大量に余っていたこの時期、ガヴァネス志願者は「優に二万人を超えて供給が需要をはるかに上回り、施設に收容される「零落のジェントルウーマン」があとを絶たなかった」のである⁽⁴⁴⁾。

ガヴァネス志願者が増えたのと同時期頃、売春婦の問題も浮上してきた。＜余った女性＞たちの中には、生活の為に、身を売る者さえ出ていたのである。

そんな中、人生に追いつめられた女性たちが、ウォータールー橋やウェストミンスター橋、アデルフィ・アーチ等で身投げ自殺するという場面が、ヴィクトリア朝の文学や絵画等で、くりかえし題材として使われ始め⁽⁴⁵⁾。1913年に発表されたバーナード・ショウの『ピグマリオン』では、自殺するという単語が「Making a hole in water」という英語で書かれている程であった。

橋から身投げ自殺した女性を謳ったもので最も有名なのは、トマス・フッド（1799～1845）の‘the Bridge of Sighs’であるが、漱石は、その‘the Bridge of Sighs’が掲載されている1907年に出版された *Lyrics from Thomas Hood* という本を持ってい

る。



† ギュスタヴ・ドレ「嘆き橋」(1878年)

(『水の女』高宮利之解説 1994年 トレヴィルより)

漱石は、このような身投げ自殺をする行為に、強い関心を持っていたのではないだろうか。『三四郎』執筆前と思われる明治41(1908)年56月頃の「断片」の中に、次のようなものを残している。

(前略) 田子浦入水親子三人脊髄病。本所小女二人同時入水。

六月十三日故法学士渋谷慥爾(二十八年没)未亡人三人ノ遺子ト共ニ横須賀ニテ入水ス。長男次男共ニ多病ナル故ナリ。死スルヲ得ズ。

十九日 静岡県ノ田舎 親子三人古池に飛込溺死。妻ト養父ト折合はぬ為め離縁を逼られたる結果といふ。

二十日 腰越デ巖頭より入水シタル佝僂ア⁽⁴⁶⁾リ。

いずれも日本での出来事であるが、入水自殺のことをメモしている。これを見るといかに漱石が「入水自殺」というものに関心があったかが伺われる。そこには、漱石自身が明治31年(1898)5⁽⁴⁷⁾月に体験した、鏡子夫人の入水事件との関連もあるだろう。

さらに、明治40、41年（1907・1908）頃に書かれたと思われる断片には、イプセンの『ロスメルスホルム』の概略として、

○Rosmersholm. 夫婦アリ。アル女此男ノ emancipation ノ為ニハ此女房デハ駄目ト思フ。自分ガ適当ナ細君ト思フ。夫デアル意志ヲ決行シテ其結果女房ハ入水スル。アトカラ男ト女ハ添ハレズシテ情死スル⁽⁴⁸⁾。

と、ロスメルの妻ベアーテが橋の上から入水自殺したこと、最後にはロスメルとレベッカが、ベアーテが入水したのと同じ橋の上から滝に飛び込んで死ぬことを書き記している。

『三四郎』の中には汽車に飛び込み轢死自殺する女性は描かれてはいたが、水に飛び込むような人物は描かれてはいなかった。しかし、小説構想段階で、入水自殺に関する事件をメモしていたのなら、入水自殺というものを、事件としてまたは、イメージとして、取り入れるつもりであったとは言えないだろうか。

実際、漱石作品のヒロインたちには、＜水に飛び込む女＞のイメージが、漂っている場合が多い。

『三四郎』より以前、明治39（1906）年9月に発表された『草枕』の中では、ヒロイン那美は、画工からミレイのオフェリアと二重写しで見られる女性であり、始終、水に身を投げる女性としてのイメージで描かれていることがよく分かる。

画工は、まだ那美の身の上も、「長良の乙女」の話も、「志保田の嬢様」が身を投げた話も聞いていない時でさえ、既に、「オフェリア」のイメージを那美に重ねあわせている。

不思議な事には衣装も髪も馬も桜もはつきりと目に映じたが、花嫁の顔だけは、どうしても思ひつけなかつた。しばらくあの顔か、この顔か、と思案して居るうちに、ミレイのかいた、オフェリアの面影が忽然と出て来て、高島田の下へすぼりとはまつた。是は駄目だと、折角の凶面を早速取り崩す。衣装も髪も馬も桜も一瞬間に心の道具立てから奇麗に立ち退いたが、オフェリアの合掌して水の上を流れて行く姿丈は、朦朧と胸の底に残つて、棕櫚箒で烟を払ふ様に、さつぱりしなかつた⁽⁴⁹⁾。(『草枕』二)



ジョン・エヴァレット・ミレイ 「オフィーリア」(1851-52年)

Photo: ©Tate, London 2012 <http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506> (2012.10.02 アクセス)

長良の乙女が振袖を着て、青馬に乗って、峠を越すと、いきなり、さゝだ男と、さゝべ男が飛び出して両方から引つ張る。女が急にオフィーリアになつて、柳の枝へ上つて、河の中を流れながら、うつくしい声で歌をうた⁽⁵⁰⁾ふ。(『草枕』三)

土地の伝説である「長良の乙女」が夢の中に登場しても、乙女は突然「ミレイのオフィーリア」になり、河を流れていく。画工のイメージの中で「水に飛び込む女」は、日本の女ではなくて、西洋の女なのは、なぜだろうか。漱石の脳裏には、英文学、英国絵画に繰り返し描かれた、「水に飛び込む女」の印象がこびり付いていたのかもしれない。

『草枕』の中では、「身を投げる」にはうってつけの「鏡が池」まで存在する。那美は、「鏡が池」に身を「近々投げるかも知れません」と言い、さらに「私が身を投げて浮いて居る所を——苦しんで浮いてる所ぢやないんです——やす／＼と往生して浮いて居る所を——綺麗な画にかいて下さい」(『草枕』九)と言って、画工を驚かせる。

その「鏡が池」は「なんでも昔し、志保田の嬢様が、身を投げた時分から」(『草枕』十)存在し、那美は「余程昔」に身を投げた嬢様の為に、代々身を投げる運命にあるかのように描かれている。

また、大正元(1912)年12月から連載された『行人』の、お直も、水に身を投げることをほのめかす女として描かれている。

「あら本当よ二郎さん。妾死ぬなら首を縊つたり咽喉を突いたり、そんな小刀細工をするのは嫌よ。大水に攫はれるとか、雷火に打たれるとか、猛烈で一息な死方がした

いんですもの」 (中略)

「本に出るか芝居で遣るか知らないが、妾や真剣にさう考へてるのよ。嘘だと思ふなら是から二人で和歌の浦へ行つて浪でも海嘯でも構はない、一所に飛び込んで御目に懸けませう^(5.1)か」(「兄」三十七)

この、水に飛び込むことを恐れない女のセリフは、美禰子が「サツフオーでも飛び込みさうな」崖の上から、よし子に向かって「あなたも飛び込んで御覧なさい」(六の十一)と言ひ放つことと、同じ性質を帯びているように思われる。『草枕』の那美、『三四郎』の美禰子、『行人』のお直は、水に身を投げるといふセリフを、臆面もなく吐き、周囲の人間達を驚かすのである。

興味深いことに、漱石は、明治37(1904)年2月8日付の寺田寅彦宛の葉書に、次のような詩を書いて送っている。

水底の感

藤村操女子

水の底、水の底。住まば水の底。深く契り、深く沈めて、永く住まん、君と我。

黒髪の、長き乱れ。藻屑もつれて、ゆるく漾ふ。夢ならぬ夢の命か。暗からぬ暗きあたり。

うれし水底。清き吾等に、譏り遠く憂透らず。有耶無耶の心ゆらぎて、愛の影ほの見^(5.2)ゆ。

この詩が、華巖の滝から身を投じた青年、藤村操の恋人が後を追って投身するという虚構を詠んだものであることは周知の事実であるが、この詩とよく似た感じを起こす「土左衛門の賛」を、漱石は、『草枕』の中で書いている。

雨が降つたら濡れるだろ。

霜が下りたら冷たかろ。

土のしたでは暗かろう。

浮かば波の上、

沈まば波の底、

春の水なら苦はなか^(5.3)ろ。(七)

「水底の感」も「土左衛門の賛」も、共に、水に身を投げるまでに至る苦悩は謳われず、そこに描かれるのは、水にたゆたう美しい死のイメージである。漱石は、入水自殺というものに対して、ヴィクトリア朝の文学や絵画に繰り返し描かれた〈水に飛び込む女〉を重ねて見ていたのではなかろうか。

蓮實重彦氏は、漱石作品における「水」を分析し「漱石における「水」は、それが池であれ、河であれ、あるいは海であれ、奥行きをもって広がる風景ではなく、人の視線を垂直に惹きつける環境なの⁽⁵⁴⁾」としているが、なぜ「奥行き」をもたず、「垂直」の動きを「水」に求めるのかということを見ると、やはり、〈水に飛び込む女〉のイメージをもって、ヒロインたちを捉えていたからであろう。

『三四郎』で、美禰子が始めて作品に姿を表わすとき、「サツフオーでも飛び込みさうな所」に立っていたのも、美禰子が、〈水に飛び込む女〉のイメージで描かれていたからである。漱石が残した、『三四郎』執筆前に書かれたと思われる「断片」の、入水自殺に関するメモは、ヒロインに、〈水に飛び込む女〉の苦悩を描きたかったことを、表しているのではないかと考える。

では、『三四郎』の中には、美禰子が抱える〈水に飛び込む女〉のような苦悩はどのように描かれているのだろうか。次章から、作品の中に挙げられる絵画を手がかりに考察していく。

第九章 明治40年代の絵画事情

1. 美禰子の「絵葉書」

『三四郎』は「絵画小説」と言われている⁽¹⁾。

レオナルド・ダ・ヴィンチ、グルーズ、クールベエ、モロー、シャヴァンヌ、歌麿、エラスケス、祐信、ラファエルなど画家の名前が次々と挙げられ、絵画にまつわるエピソードも数々登場する。『草枕』の画工が最後まで一枚の絵も描かないのに対して、『三四郎』の作中人物たちはよく画を描く。与次郎は授業中に教授の顔をポンチに描き、広田は足元に「灯台」の絵を描く、画家原口は油彩で美禰子の肖像画を描き、よし子は自宅の縁側で「藁葺屋根」に「柿の木」を水彩絵の具を使って描いている。美禰子は、「迷羊」を描いた「絵葉書」を三四郎に送る。

小川を描いて、草をもちや／＼生やして、其縁に羊を二匹寐かして、其向ふ側に大きな男が洋杖を持つて立つてゐる所を写したものである。男の顔が甚だ獯猛に出来てゐる。全く西洋の絵にある悪魔を模したもので、念の為め、傍にちやんとデギルと仮名が振つてあ⁽²⁾る。(六の三)

前日、団子坂の菊人形からの帰り道、三四郎と共に腰を下ろした小川のふちで、「広田先生位」の年齢の「洋服を着て髭を生やした」男に睨み付けられた（五の九）経験を描いたものである。「デギル」は、睨み付けた男性であり、二匹の羊は三四郎と美禰子である。ハガキの表には、三四郎の宛名の下に「迷える子」と書いてあるだけで、名前は書いていなかった。

その絵葉書は、何を使って描かれているのだろうか。

イソツブにもない様な滑稽趣味がある。無邪気にも見える。洒落でもある。さうして凡ての下に、三四郎の心を動かすあるものがある。

手際から云つても敬服の至である。諸事明瞭に出来上てゐる。よし子の描いた柿の木⁽³⁾の比ではない。――と三四郎には思はれた。(六の三)

「よし子の描いた柿の木⁽³⁾の比ではない」と、よし子が描いた水彩画と比較されているの

で、水彩で描かれたのであろうか。私は、この洒落気を帯びた美禰子の絵葉書から、漱石のペンで描いた戯画的絵葉書が思い起こされる。



明治37年（1904）野村傳四宛絵葉書
（津田青楓監修『夏目漱石遺墨集』第四巻絵画篇 1980・1 求龍堂）

それは、明治37年（1904）6月4日付で野村傳四宛に送った2枚の戯画的絵葉書である。

一枚は、大きなラッパを吹く少年のうしろに西洋人らしき婦人が立ち、下で犬がほえている画で、横に「僕の気焔を吐いて居る処だよ」と添え書きがしてある。もう一枚の葉書も、同じ時刻の消印があるところから、同時に書いて出したものと思われるが、No. 2とあるので、先ほどの葉書の続きらしい。「夏目講師気焔を吐き過ぎて免職猿廻しとなる処」とあり、髭を生やした男が猿を遣い、三人の子供達に見せているという画である。

美禰子の絵葉書も、このような戯画的なペン画だったのではなかろうか。絵の具で色彩が付けてあるなら、いかに愚鈍な三四郎でも、その色彩について語るはずであるし、よし子の柿の木の話と比較するなら、その色の出し方の差違に触れるだろう。しかし、「滑稽趣味」「無邪気」「洒落」と評されるこの絵葉書は、菊人形から帰った後、時間を空けずにさらさらと描かれたところに、その良さがあるので、水彩ではなく、ペン画だったと想像する。

絵葉書の流行は、明治33年（1900）10月に郵便法が改正され、私製の葉書の使用が認められたことに端を発する。さらに、絵葉書のブームを牽引したのは、明治35年（1902）6月の万国郵便連合加盟25周年を記念するはじめての官製記念絵葉書や、

明治38年（1905）から明治39年（1906）にかけて数度にわたり発売された日露戦争先勝記念絵葉書である。石井研堂『明治事物起源』によると、「絵葉書の最も盛んに行はれたるは三十七八年征露の役、在外将卒慰問に之を使用したるに起り、好事者の間に絵葉書熱沸騰したりし」とある⁽⁴⁾。

明治37年（1904）4月に日本葉書会という絵葉書・書籍の出版団体ができ、同年10月には月刊雑誌『ハガキ文学』が発行された。この『ハガキ文学』は、一般の人々を対象とし、投稿欄も設けられた文芸美術雑誌であった。絵葉書図案の懸賞も募り、多くの投稿者たちがこぞって絵筆を取った⁽⁵⁾。

もちろん、懸賞に当選し、新進の画家をめざそうとする者だけでなく、趣味として、『ハガキ文学』に掲載されているような画を模写し、親しい相手に絵葉書を送る人々の方が多かっただろう。

折しも、その頃は水彩画がブームであった。

2. 水彩画を描くよし子

水彩画は明治30年代から、非常に流行していた。明治34年（1901）6月大下藤次郎が、独学で水彩画を描こうとする初心者のための手引き書『水彩画之栞』を刊行した。定価二十銭、初版一千部であったが、年内に六版を重ね、二万部を売りあげるといって売れ行きだった⁽⁶⁾。それからというもの、翌年明治35年（1902）には、小林鐘吉『水彩画一斑』、大槻虎軸『スケッチの栞』、明治37年（1904）織田一麿『水彩画法』、明治38年（1905）三宅克巳『水彩画手引』、中村勝次郎『水彩画及油絵画法』、橋本邦助・辻永共著の『洋画一斑』、明治39年（1906）丸山晚霞『水彩画講義録』『山水無尽蔵』、太田三郎『スケッチ画法』など、ほぼ毎年新しい水彩画の入門書が次々と刊行された。このため、特別に画の教育を受けていない一般の人々にも、水彩画は広く普及するのである。

明治38年（1905）には、水彩画専門誌『みづゑ』が創刊される。水彩画という意味である「水絵」がタイトルになっている。

丁度、『三四郎』が発表された明治41年（1908）頃に水彩画の流行はピークを迎えていた。

三四郎が、大久保の野々宮の家を訪ねたとき、よし子は縁側で水彩画を描いている。こ

の時の三四郎は不意の訪問であるから、よし子は三四郎に見せるために絵を描いていたのではない。それは他者の目を意識せず、自分の楽しみのために描いているのであり、三四郎の訪問を知らながら、ヴァイオリンの音を響かせた美禰子の技巧的態度と対極にあるといえよう。

見ると縁側に絵の具函がある。描きかけた水彩がある。

「画を御習ひですか」

「え、好きだから描きます」

「先生は誰ですか」

「先生に習ふ程上手ぢやないの」

「一寸拝見」

「是？是まだ出来てゐないの」と描き掛を三四郎の方へ出す。成程自分のうちの庭が描き掛けてある。空と、前の家の柿の木と、這入り口の萩丈が出来てゐる。中にも柿の木は甚だ赤く出来てゐる⁽⁷⁾。(五の一)

「先生に習ふ程上手ぢやないの」という発言から、独学で水彩画を描いていることが分かる。画の題材は「柿の木」と「萩」そして「藁葺屋根」である。よし子は、三四郎が来たことすら頓着しないで、丹念に自分の家の縁側から見える景色を描いている。「藁葺屋根」に「柿の木」「這入り口の萩」という題材は、純日本的なものであるが、和風の題材だからといって、彼女の趣味が古い⁽⁸⁾というわけではなく、よし子は「水彩」という新しい技法で、眼前にある景色をそのまま画に写す「写生」という新しい概念を試みていることに注目したい。

「好きだから」描く。よし子は、不慣れな手つきながらも、水彩画を描くことを純粋に楽しんでいる。

漱石もまた水彩画が好きであった。漱石が水彩を描いた時期は、明治36年(1903)から明治38年(1905)頃に集中するが、後年描いた画も水彩画的日本画であった。油彩画も数点試みたようだが、油彩は「性に合はず⁽⁹⁾」あまり馴染めなかったようである。油絵具の粘っこい質感や、固い筆、画布よりも、水彩の軽い筆遣い、さらさらと水で溶く絵の具、にじみ、紙が透けて見える淡い透明感のある色、何度も色を上塗りできない潔さ、そういったところが、漱石の性に合っていたのかもしれない。

漱石の水彩画は、そのほとんどが絵葉書として作成されたものであった。自筆絵葉書は現存するもので57枚あるが、51枚が水彩で描かれている⁽¹⁰⁾。風景画が一番多く占めるが、自画像や女性の画、フランク・ウィリアム・ブラングウィンやジョン・E・ミレーの油絵の模写もあり、そのバラエティの豊かさから、漱石がいかに楽しみながら、絵葉書を描いていたかがよく分かる。

水彩絵葉書を描いていた頃の漱石を、小宮豊隆は「画をかく事が、さうしてかいた画を見て、自分でいろんな批評を加へたり連想を逞しうしたりする事が、楽しくてたまらないといふやう⁽¹¹⁾な」状態であったと語っている。

その漱石の水彩絵葉書の中で、よし子が描いた水彩画の「柿の木」と「藁葺屋⁽¹²⁾根」というモチーフと同様のものがある。漱石が明治37年(1904)11月7日に寺田寅彦へ送ったものである。

薄曇りのような淡い鼠色の空の下、「藁葺屋根」の上に赤い実を付けた柿の木があり、その枝に黒い鴉が止まっている絵である。

他にも、白い壁に黒い屋根の建物と、「柿の木」を描いた明治38年(1905)8月15日付橋口貢宛の絵葉書があり、日本の家屋と「柿の木」という組み合わせを、漱石は好んでいたようである。



明治37年(1904)11月7日寺田寅彦宛



明治38年(1905)8月15日付橋口貢宛

(津田青楓監修『夏目漱石遺墨集』第四巻絵画篇 1980・1 求龍堂)

もつとも、漱石の描いた柿の実は赤くできていて、よし子の「蔭干の渋柿の様」にはなっていない。しかし、漱石も何度も色の出し方や筆の使い方に苦労し、絵を駄目にした経験があったのだろう。

よし子は丹念に藁葺屋根の黒い影を洗つてみたが、あまり水が多過ぎたのと、筆の使い方が中／＼不慣なので、黒いものが勝手に四方へ浮き出して、折角赤く出来た柿が、蔭干の渋柿の様な色になつた。よし子は画筆の手を休めて、両手を伸ばして、首をあとへ引いて、ワットマンを成るべく遠くから眺めてみたが、仕舞に、小さな声で、「もう駄目ね」と云⁽¹³⁾ふ。(五の三)

水彩画は油彩と違って、色を重ねることが不向きである。何度もリタッチすると色が濁ってきてしまう。色の出し方に苦心する様は、『吾輩は猫である』（明治38年、1905年）の苦沙弥の水彩画（一）といい、漱石の実体験から来た描写といえる。

自らが好む水彩画を、よし子に描かせるということは、その行為は、単なる同時代の風俗史として片付けられるものではない。この技巧を知らぬ、肩の力の抜けた、自然な感じがする女性にふさわしい趣味として、漱石は選び取ったのであろう。

3. 丹青会の深見先生の遺画

『三四郎』の中で、水彩画にまつわる話はまだある。それは、三四郎が美禰子に誘われて行く「丹青会」の展覧会で、別室で催されていた「深見先生の遺画」である。

三四郎と美禰子は、原口から「此奥の別室にね。深見さんの遺画があるから、それ丈見て、帰りに西洋軒へ入らつしやい」と言われる。その時、以下のような注意を受ける。

「深見さんの水彩は普通の水彩の積で見ちや不可ませんよ。何所迄も深見さんの水彩なんだから。実物を見る気にならないで、深見さんの気韻を見る気になつてみると、中々面白い所が出て来ます」と注意して、原口は野々宮と出て行つ⁽¹⁴⁾た。(八の九)

「普通の水彩画」とは、よし子や漱石のような素人の水彩画を指すのか、それとも、当

時日本で水彩画を普及させた大下藤次郎や、三宅克巳ら水彩画家の絵のことを指すのか分からないが、この「深見先生」の水彩画は、何をどのように描いているかを見るのではなく、絵から溢れ出てくる画家の「気韻を見る」ことが鑑賞のポイントであると教えられる。

この「深見先生」とは、芳賀徹氏によると、明治40年（1907）12月に没した浅井忠（1856～1907）のことであり、「深見さんの遺画」は、明治41年（1908）5月16日から6月14日に開催された第六回太平洋画会に展示された浅井の遺作のことである⁽¹⁵⁾。

光線の乏しい暗い部屋である。細長い壁に一行に懸つてある深見先生の遺画を見ると、成程原口さんの注意した如く殆んど水彩ばかりである。三四郎が著るしく感じたのは、其水彩の色が、どれも是も薄くて、数が少なくつて、対照に乏しくつて、日向へでも出さないと引き立たないと思ふ程地味に描いてあるといふ事である。其代り筆が些とも滞つてゐない。殆んど一気呵成に仕上げた趣がある。絵の具の下に鉛筆の輪廓が明らかに透いて見えるのでも、洒落な画風がわかる。人間杯になると、細くて長くて、丸で殻竿の様である。こゝにもゼニスが一枚ある⁽¹⁶⁾。(八の十)

たしかに、浅井が描いた水彩画、特に「ヴェニス」の絵を見ると、同時代に活躍した大下や三宅の水彩画と比べて色合いが暗い。



浅井忠「ヴェニス」(1902年)

(『近代日本の水彩画』1996・2 岩波書店 より)

「其水彩の色が、どれも是も薄くて、数が少なくつて、対照に乏しくつて、日向へでも出さないと引き立たないと思ふ程地味に描いてある」という描写と一致する。

そして、細かく繊細に精密に描いている大下、三宅らと大きく違う点は、筆に勢いがあるところ、水彩の特質であるぼかしや、紙の質感を生かした作風であるところである。

浅井の弟子である黒田重太郎は、師の水彩画を評して、

浅井の水彩は英国流のくどさにも陥つてゐねば、また仏蘭西流の手軽さにも墮してゐない。荒目や細目のワットマンを巧みに使つて、透明な着色の精々二度か三度の筆触を重ねて、水彩画の特色を充分發揮し乍ら、習作の程度で了らず一つのタブローとしての完結をもつてゐる。水彩画家としてはたしかにヨンキント以上で、技法の特質を生かしてゐる点では、まさに本格的な洋画であるに違ひないが、それが他に類例を見ない点では日本人の生み出した独特のものだと云ふことが出来る⁽¹⁷⁾

と言っているが、これはまさに『三四郎』の中で、「筆が些とも滞つてゐない。殆んど一気呵成に仕上げた趣がある。絵の具の下に鉛筆の輪廓が明らかに透いて見えるのでも、洒落な画風がわかる」という評価と一致する。

この漱石の水彩画に対する審美眼は、どのようにして培われていったのであろうか。そこには、英国留学中に水彩画を觀た漱石の経験が生かされていると思われる。

4. 漱石と英国水彩画

ヨーロッパでは、水彩画は、もともとフレスコ画や油彩画の下絵、習作に使用するために使われていたが、やがて、絵の具の扱いやすさ、速乾性に優れているといった特性から広く普及した⁽¹⁸⁾。

英国では、上流階級の紳士淑女の間で、「絵をたしなむことは、ダンスやフェンシング、あるいは刺繍と同じステータスを持っていた⁽¹⁹⁾」ため、油彩よりも安価で習得しやすい水彩画は人気を高める。

その一方で、水彩画は、旅行、探検といったツーリズムの発達と共に発展していく。水彩画の利便性が、旅先の風景や、博物学、地質学、考古学の記録をとるのに適していたからである。使節団や探検隊は水彩の画家を専門に雇い同行させ⁽²⁰⁾た。水彩画家たちは、これまで見たことのない風景や、新しい動植物、鉱物などを観察し対象を精密に描いた。

携帯用の絵具箱が次々に販売され、屋外のスケッチにたくさんの画材道具を持ち運ぶ必要は無くなっていった。

18世紀に入り、イギリスを中心に、若者たちのイタリア巡礼旅行「グランド・ツアー」が流行し、イタリアの風景が描かれるようになる⁽²¹⁾。イタリアの明るい光、それに反射する川や海の水といったものを表現するのに、油彩と違って透明感の高い水彩は適していた。

その後、美しい風景は、イタリアを旅行をしなくても本国イギリスのそこかしこにあるということを発見したのは、ウィリアム・ギルピン（1724～1804）である。彼は、イギリスの田舎を旅し、挿絵付きの紀行文『ワイ川紀行～主としてピクチャレスク美をめぐって』を1770年に刊行する。それによってイギリスでは「ピクチャレスク」という概念が流行する⁽²²⁾。

19世紀、水彩画専門の協会や団体がでてくる。J.M.W.ターナー（1775～1851）も、そんな水彩画のサークルから巣立った一人である。ターナーは油彩画も水彩画も両方描いたが、今日ターナーの名声を高めた理由のひとつとして、その優れた多くの水彩画が挙げられる。彼は、水彩で油彩にひけをとらない壮大な風景画を多く描き、また油彩画でも水彩画と同じような、物の輪郭を淡くぼかしたような質感をもって、光や色彩を表現した。

漱石は、そのターナーをはじめとする英国水彩画をロンドンで数多く観た。

漱石がロンドン留学中に訪れた美術館について、尹相仁氏は、『世紀末と漱石』の中で、以下のように挙げている。

漱石がテート・ギャラリーで見た絵は、ロセッティ、ミレイ、バーン＝ジョーンズ、ウォーターハウス、ストラドウィックといったラファエル前派のものだけではない。ターナーの膨大なコレクションをはじめ、ブレイク、レイノルズ、コンスタブル、F・レイトン、サージェント、ワッツなどの名品にも直接目に触れることができたのである。

テート・ギャラリーのほかに、留学中の漱石が訪れた美術館のリストを整理してみると、明記されているものだけでも、National Gallery（明治三三年一月五日）、Victoria and Albert Museum（明治三三年一月一日）、Water Colour Exhibition(National Gallery?明治三四年一月二九日)、National Portrait Gallery（同）、Dulwich Picture Gallery（明治三四年二月一日）British Museum（明治三四年三月二七日）、South London Fine Art Gallery（明治三四年四月七日）、Kensington Museum（明治三四年一〇月十三日）と挙げることができる。このほかにも、蔵書のカタログ類からみて、ウォーリス・コレクション（Wallace Collection）やロイヤル・アカデミー（Royal Academy of Arts）にも足を運んでいると推察される⁽²³⁾。

その中で最も興味深いのは「Water Colour Exhibition(National Gallery?明治三四年一月二九日)」である。

漱石の、明治34年（1901）1月29日の日記には

帰途 Water Colour Exhibition ヲ見ル画題筆法油画ヨリモ我嗜好ニ投ズル者頗ル多シ
日本画ニ近キ故カ日本ノ水彩画杯ハ遠ク及バ⁽²⁴⁾ズ

とあり、クレイグ先生の家からの帰りに、Water Colour Exhibition を見たらしい。

そこでどのような水彩画の作品を目にしたのかは分からないが、漱石にとって、水彩画は「日本画ニ近キ故」か「画題筆法」ともに「油画」よりも漱石の「嗜好」に合った。

はたして、この Water Colour Exhibition とは、どこで開かれていたものなのか。松村昌家氏によると、Royal society of Painters in Water Colours の展覧会であろうというこ

とである。Royal society of Painters in Water Colours は 1804 年に設立され、1832 年にオールドボンドストリートの 16 番地で初の展覧会を開催し、1882 年から 1970 年に契約が切れるまではピカデリーのギャラリーで展覧会を開いていた⁽²⁵⁾。漱石は、この Water Colour Exhibition の後、Portrait Gallery に行ったようだが、ピカデリーからならすぐに歩いていける距離である。

そこで水彩画を観た漱石は「画題筆法油画ヨリモ我嗜好ニ投ズル者頗ル多シ」という感想を持ち、たちまち水彩画の魅力にとりつかれてしまったのであろう。

Water Colour Exhibition を見るより先か、後になるかは分からないが、漱石は留学中、芸術雑誌「ステューディオ」のエキストラナンバーである、チャールス・ホーム編「English Water Colour」を購入しており、このようなことから、イギリスの水彩画は漱石の嗜好に非常にマッチしたことが窺え、帰朝後、水彩画に没頭した理由の一つとして、これら英国での水彩画体験が関係していると思われる。

5. <技巧>を鑑賞する男たち

画家原口が画いていた美禰子の肖像は、丹青会でディエゴ・ヴェラスケス（1599～1660）の模写⁽²⁶⁾がかかってあったところに掛けられる。

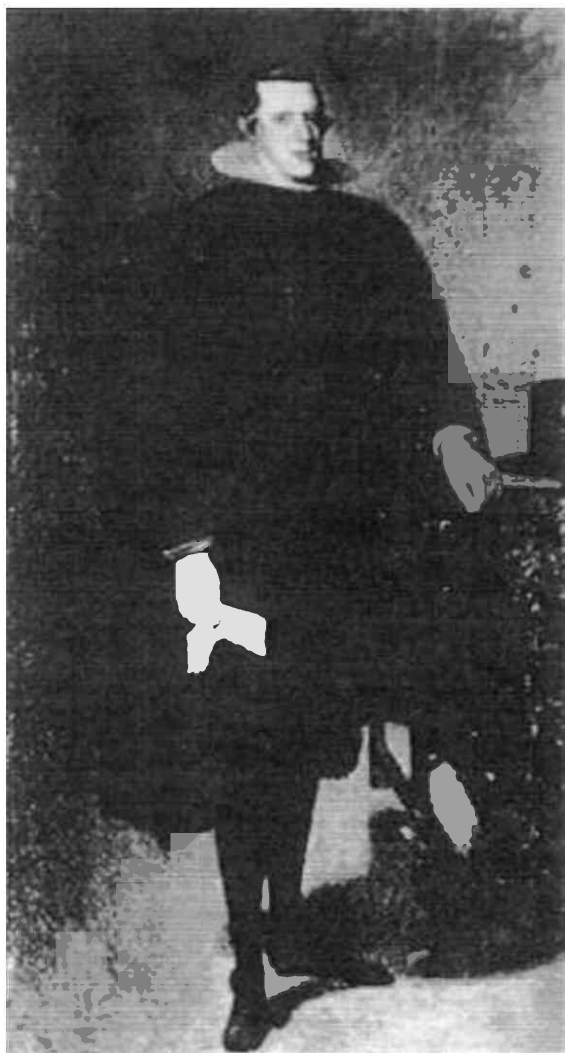
野々宮さんは何とも云はなかつた。くるりと後ろを向いた。後ろには畳一枚程の大きな画がある。其画は肖像画である。さうして一面に黒い。着物も帽子も背景から区別できない程光線を受けてゐない中に、顔ばかり白い。顔は痩せて、頬の肉が落ちてゐる。

(中略)

「どうも、原画が技巧の極点に達した人のものだから、旨く行かない⁽²⁷⁾ね」(八の九)

野々宮はヴェラスケスの「着物も帽子も背景から区別できない程」「一面に黒い」「顔ばかり白い」「痩せて、頬の肉が落ち」た肖像画の模写を見ている。ヴェラスケスの画のほとんどは、マドリッドにあるプラド美術館に収蔵されていて、漱石は、どこでヴェラスケスの絵を観たのだろうか。東北大学の漱石文庫には、『Newnes' Art Library』という全 1

5巻の画集があり、その中に『VELASQUEZ』というタイトルのものがある。これは、絵画を撮影した白黒の写真が貼り付けられた画集で、そしてこの『Newnes' Art Library』『VELASQUEZ』の画集をめくってみると、「PHILIP IV AS A YOUNG MAN」《フェリペ4世》の肖像画が丁度、「着物も帽子も背景から区別できない程」「一面に黒い」「顔ばかり白い」「痩せて、頬の肉が落ち」た肖像画という記述にあてはまる。



「PHILIP IV AS A YOUNG MAN」

(東北大学附属図書館所蔵)

『Newnes' Art Library』の『VELASQUEZ』より)

実際の《フェリペ4世》の肖像画は、黒衣を纏った王が暗い背景の中に立ち、顔と襟の白さが目立つ画ではあるが、「背景と区別ができない程」「一面に黒い」という印象は受けない。「一面に黒い」と漱石が書いたのは、カラーではなく白黒の写真を参考にしていただけではなかろうか。漱石は『三四郎』を執筆するにあたって、『Newnes' Art Library』等のような、なんらかの画集を参考にしていたと想像するに難くない。

さらに原口は、ヴェラスケスを「技巧の極点に達した人」だと評している。ヴェラスケ

スの絵画の特徴として、わざと筆跡を残すことによって再現された質感、光を描くことによって奥行きのある空間を演出する「空気遠近法」などが挙げられる⁽²⁸⁾。しかし、モノクロの写真では、筆触は分からない。すると「空気遠近法」や、鏡を使った空間表現などが漱石にとって、「技巧の極点に達した」絵画というように感じられたのではないか。

「技巧の極点に達した人」の模写が掛けられてあった所に、原口は美禰子の肖像画を掛けると言う。それは美禰子という人物が「技巧の極点に達した人」であるということを象徴しているように思われる。たしかに美禰子の態度は「技巧」的であると捉えられる。

『三四郎』が執筆された頃に書かれたと思われる、明治40（1907）年41（1908）年頃の断片に次のようなものがある。

in creating artificial situations of her own.

Woman / art {

in creating unnatural situations of her lover.

- × Her motive ; purely egoistic love, no sense of justice.
professes herself a devout Christian. says everythings is
God's will, and half believes it. mixes up her will and God's
will.
- × Her success.
- × Her exposure.
- × Her downfall. (29)

「Woman / art」とは、女性の演技・技巧を表したものである。この「Woman / art」は、その後「Her exposure」「Her downfall」と書いてあるところから見ると、必ずしも良い意味で使用されているとはいえない。美禰子は、本郷文化圏の独身男性たちの前で教養を発揮しているが、それは、「優美な露悪家」として自分を高く売りに出すような「技巧」といえる。美禰子は三四郎に対しても出会ったとき、匂いのしない「白い花」を三四郎の前に落して行ったり、夏の盛りに椎の実がなるかと看護婦に尋ねたり、野々宮の前で、三四郎に何か耳打ちしたりするというような「技巧」的な態度をとる。

しかし、一体何人の登場人物たちが、美禰子の自分を高く売らなければならないという

ような「技巧」の裏に隠された、〈頼るべき人も帰るべき家もない〉孤独に気付くことができたのだろうか。

作品の中の登場人物たちには見えないものを、我々読者に提示するヒントとして、漱石はヴェラスケスの名前を挙げていると思われる。

ヴェラスケスの作品の中では、マルガリータ王女が描かれている《ラスメニナス》が最も有名である。



「THE FAMILY OF PHILIP IV IN THE STUDIO OF VELASQUES」

(東北大学附属図書館所蔵 『Newnes' Art Library』の『VELASQUEZ』より)

《ラスメニナス》は、鏡を使った空間演出の代表作として名高く、『三四郎』の中にも、鏡による演出がなされている個所がある。

三四郎が半ば感覚を失った眼を鏡の中に写すと、鏡の中に美禰子が何時の間にか立ってゐる。下女が閉てたと思つた戸が開いてゐる。戸の後に掛けてある幕を片手で押し分けた美禰子の胸から上が明らかに写つてゐる。美禰子は鏡の中で三四郎を見た。三四郎は鏡の中の美禰子を見た。美禰子はにこりと笑つた⁽³⁰⁾。(八の五)

視点人物である三四郎の眼には、背後に立っている美禰子の姿は写らない。けれども、三四郎の正面に鏡を配置することによって、三四郎よりも後方にいる美禰子の姿を確認することができる。「胸から上」を鏡の中に写した美禰子は「幕を片手で押し分け」ている。ヴェラスケスの《ラスメニナス》も、正面の壁に鏡を配置することによって、絵の外部に存在する、本来ならば不可視である者の存在を、画面の中央に見せてくれる。左側に位置し、髭を生やした黒衣の男が画家ヴェラスケス自身。右側にいる正装した少女が王女マルガリータであり、彼女の周囲には侍女を始めとするお付きの者達がいる。そして正面には鏡があり、我々と同じく絵のこちら側にいるフェリペ4世とその妻の姿が写っている。国王夫妻は、鏡の中に彼等の「胸から上」を写し、彼等の頭上には、バラ色の幕が写っている為、まるで彼等が幕を押し分けたようである。

ヴェラスケスには、この《ラスメニナス》の他にも、鏡によって、本来ならば目に見えぬはずであるものを、鑑賞者に見せるという方法を使った《鏡のヴィーナス》という絵がある。



「VENUS AND CUPID」

(東北大学附属図書館所蔵 『Newnes' Art Library』の『VELASQUEZ』より)

布の上に横たわる裸のヴィーナスを描いたものだが、ヴィーナスは我々鑑賞者には背を向けており、その表情は本来ならば何う事はできない。しかし、キューピッドがヴィーナスの前に鏡を差し出している為、見る者には不可視の部分であるヴィーナスの顔を見る事ができるのである。

画の中にいるものが見えないものを、鑑賞者に見せるという方法によって、『三四郎』の作中人物が美禰子の「技巧」にばかり目を向けていて、その本質に気付いていないことを我々読者に提示することにも繋がらないだろうか。

6. 原口と黒田清輝

小説の後半で三四郎は、美禰子が原口によって肖像画を描かれていることを知る。三四郎は、曙町の原口の家まで、美禰子に借りた三十円を懐にやってくる。そこではじめて、美禰子の肖像画を見た。

三四郎が見ると、此画は一体にぱつとしてゐる。何だか一面に粉が吹いて、光沢のない日光に当たった様に思はれる。影の所でも黒くはない。寧ろ薄い紫が射してゐる。三四郎は此画を見て、何となく軽快な感じがした。浮いた調子は猪牙船に乗った心持がある。それでも何処か落ち付いてゐる。剣呑でない。苦つた所、渋つた所、毒々しい所は無論ない。三四郎は原口さんらしい画だと思つた⁽³¹⁾。(十の四)

その絵は、「一体にぱつと」した、「一面に粉が吹いて、光沢のない日光に当たった様」な、「影の所でも黒くはない。寧ろ薄い紫が射して」いて「苦つた所、渋つた所、毒々しい所」がない、「軽快な感じ」がするものであった。この肖像画は、黒田清輝（1866～1924）をはじめとする「外光派」の絵を彷彿とさせる。「外光派」とは、印象派の外光理論を情緒的にとりいれたラファエル・コラン（1850～1916）から学んだ黒田清輝らが、印象派風の明るい色彩で描いた新しい油彩画とそのグループである。

黒田らは、陰影部を描く時に茶褐色や黒を使わず、紫や青を用いたために、「紫派」とも呼ばれた。一方「紫派」に対し、旧来の明治美術会系の油絵は、褐色の色調で画面を整え、陰影部を黒く描いていたので「脂派」と呼ばれた。

三四郎は、原口に「一体斯うやつて、毎日毎日描いてゐるのに、描かれる人の眼の表情が何時も変らずにゐるものでせうか」という質問を投げかけた。三四郎にとって、美禰子の眼は一種の謎であった。その都度何かを訴えかけるような、いろいろな表情を持つ美禰

子の眼付に一喜一憂していたため、このような質問が出たのである。

原口は答える。

「かう遣つて毎日描いてみると、毎日の量が積み積つて、しばらくする内に、描いてゐる画に一定の気分が出来てくる。だから、たとひ外の気分で戸外から帰つて来ても、画室へ這入つて、画に向ひさへすれば、ぢきに一種一定の気分になれる。つまり画の中の気分が、此方へ乗り移るのだね。里見さんだつて同じ事だ。自然の儘に放つて置けば色々の刺激で色々の表情になるに極つてゐるのだが、それが実際画の上に大した影響を及ぼさないのは、あゝ云ふ姿勢や、斯う云ふ乱雑な鼓だとか、鎧だとか、虎の皮だとかいふ周囲のものが、自然に一種一定の表情を引き起す様になつて来て、其習慣が次第に他の表情を圧迫する程強くなるから、まあ大抵なら、此眼付を此儘で仕上げて行けば好いんだ⁽³²⁾ね。」(十の六)

原口は、毎日画を描いているうちに、「画に一定の気分」が出てくるため、その「画の中の気分」が、描いている自分に「乗り移る」という。モデルである美禰子にとつても、姿勢や、アトリエの雰囲気が「一種一定の表情」を引き越すため、次第に他の表情は出てこないようになると原口は言う。

ここで、原口によって連呼される「気分」とは、黒田清輝が画のことを語るときに多用する「心持」という語に似ている。黒田が「絵画の成り立ちを語ったり作品の評価を下す際に最も頻出する用語は、「感じ」「心地」「心持」といった言葉であり、そのため、久米桂一郎らに「心持」というあだ名をつけられたほどであつた⁽³³⁾。

「それに表情と云つたつて」と原口さんが又始めた。「画工はね、心を描くんぢやない。心が外へ見世を出してゐる所を描くんだから、見世さへ手落なく観察すれば、身代は自から分るものと、まあ、さうして置くんだね。見世で窺へない身代は画工の担任区域以外と諦めべきものだよ。だから我々は肉ばかり描いてゐる。どんな肉を描いたつて、霊が籠らなければ、死肉だから、画として通有しない丈だ。そこで此里見さんの眼もね。里見さんの心を写す積で描いてゐるんぢやない。たゞ眼として描いてゐる。此眼が気に入つたから描いてゐる。此眼の恰好だの、二重瞼の影だの、眸の深さだの、何でも僕に見える所丈を残りなく描いて行く。すると偶然の結果として、一種

の表情が出て来る。もし出て来なければ、僕の色の出し具合が悪かったか、恰好の取り方が間違つてゐたか、何方かになる。現にあの色あの形そのものが一種の表情なんだから仕方がない⁽³⁴⁾」(十の六)

原口の上記の発言は、明治29年(1896)の黒田清輝「洋画問答」の発言と非常によく似ている。

景色なら景色の形を記すのが旧派、新派と云ふ方は先づ其景色を見て起る感じを書く、或る景色を見る時には雨の降る時もあり、天氣の極く宜い時もあり色々ある、其変化を写すのです。総べての絵が其通りで、人間の顔色でも色合ひでも、皆さう云ふ所を写す⁽³⁵⁾。

「洋画問答」の中で黒田は、景色を「見て起る感じ」を描くと言う。描く対象よりも、その対象を「見て起る感じ」を描く黒田の発言は、対象物を忠実に描くと言うよりも、対象物を見て、その時その時、自分に湧きあがった「感じ」を絵に表すといったものであった。

新関公子氏は、『「漱石の美術愛」推理ノート』の中で、画家原口は黒田清輝がモデルではないかと述べており、その論拠として、原口の「風貌」をあげている⁽³⁶⁾が、たしかに、原口は「仏蘭西式の髭を生やして、頭を五分刈にした、脂肪の多い男」(七の四)として描かれており、黒田の容姿と一致する。

さらに、新関氏は、原口の絵が「黒田の外光派と言われる、ややアカデミズムの要素も残る折衷的印象主義の特徴」を持つこと、「西洋人のような大きな眼の女性を好んで描くこと」「画会の頭目らしく「西洋軒」で文化人の会を組織したりしていること」「邸宅やアトリエが宏壯で、暖炉、絨毯、虎の皮、骨董類の装飾を備えていること(黒田家は麴町平河町に七千坪の屋敷を有していた)など」を傍証として挙げている⁽³⁷⁾。



黒田清輝（1866～1924）

（『黒田清輝』隈元謙次郎 1966年 日本経済新聞社より）

漱石が黒田と直接会ったという証拠は無いが、新関氏は、以下の漱石の断片から、漱石と黒田との関係を想像している。

○黒田清暉曰ク先日支那公使館へ行つたら公使ノ令嬢が僕ニ love シテ居タラシイガ不幸ニシテ言語ガ通ジナイノデ分ラナカツタ、秘密ヲ守ル信用ノ出来ル通弁が居ルナラ周旋シテク⁽³⁸⁾レ、

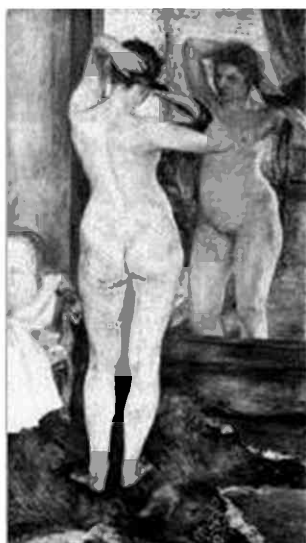
新関氏は、漱石は黒田と面識があり、「断片」に書かれているような軽口を叩き合えるほどの仲であったとしているが、漱石は黒田と書簡を交わしたことも無く、交友関係の中に黒田清輝の名前は無い。たとえ白馬会の展覧会や、東京美術学校の講演⁽³⁹⁾会⁽³⁹⁾で黒田と面識があったとしても、「相当に遠慮のない冗談を交わす仲」であったかどうかは疑問である。

「断片」は、明治37、38年（1904・1905）頃のもので、漱石はちょうど『吾輩は猫である』を執筆中であり、この「○黒田清暉曰ク」の前後に書かれているエピソードは、全て『吾輩は猫である』のモチーフになっていることから、この「○黒田清暉曰ク」も、『吾輩は猫である』の作中で美学者迷亭がまことしやかに語る画壇のエピソードの一つとして構想していたものだといえる。そして、このエピソードは、漱石が直接黒田から見聞きした内容ではなく、迷亭のモデルとされている友人の美学者大塚保治や、画家浅井忠、中村不折、橋口五葉らから伝え聞く黒田の話などから創造したものであろう。漱石は、美術界に縁が深い友人達の話や、新聞や評論などから窺える黒田像しか知らなかったと思わ

れる。

黒田は、明治28年（1895）4月1日から7月31日まで京都市上京区岡崎で開催された第四回内国勸業博覧会に裸体画「朝妝」を出品して以来、何かと話題の人物であった。

7. 漱石と「裸体画問題」



黒田清輝「朝妝」

（1895年）



裸体画問題についての諷刺画

ビゴー「『朝妝』を見る人々」

「ショッキング・オ・ジャポン」（1895年）

明治28年（1895）4月から京都市上京区岡崎で開催された第四回内国勸業博覧会に、黒田清輝は裸体女性を描いた「朝妝」を出品する。

西洋人の裸婦が等身大の鏡に向かっているこの絵について、4月7日『東京朝日新聞』は「美術館内の裸体画」と題して報じ、『日本新聞』は非難を繰り返した。一般の鑑賞者が観ることの出来る博覧会での裸体画展示であったことや、それが審査員の絵であることなどから物議を醸し、警察が警告に乗り出すなど、作品の公表をめぐって賛否両論の大騒動が起こった——いわゆる裸体画論争が勃発する。5月2日『東京朝日新聞』に審査総長九鬼隆一の意見が全文掲載され、これによって裸体画問題は、一応、決着が付いた⁽⁴⁰⁾。

この時、漱石は松山へ赴任していたが、この裸体画問題は『帝国文学』（5月号・7月号・8月号）に掲載されており、当然漱石も知っていたに違いない。

この後、英国留学中の明治34年（1901）のメモに、漱石は、裸体画についての批判を書いている。

裸体画の可否、裸体画の美、裸体画の不徳

美として見れば宇宙のもの皆美なり 裸体画なるのみならず春画にも美あり道徳より見れば双方とも **degenerating effect**[退廢的効果]を有す 世間は **artist** のみで出来て居らん **artist** にも道徳的方面がある又之を守るべき義務がある以上は **artistic** ナラザル方面に裸体画や春画を拡ぐるは世間の人に其美を味はしむる能はざる無益の骨折をなすのみならず却つて道徳的にあしき弊を作りつゝあるな⁽⁴¹⁾

これは留学先の美術館で目にしたさまざまな裸体画を指しているというよりも、日本で起こっている二回目の裸体画論争についての漱石なりの考えを記したものだと思われる。二回目の裸体画論争とは、明治34年（1901）秋第六回白馬会展で、黒田が「裸体婦人像」を出品し、当局から下腹部を布で覆うよう命じられ、画の下半分を布で覆って展示し、新聞がふたたび裸体画問題を話題にしたことである。



第六回白馬会での裸体画騒動を報じた図

『中央新聞』明治34年（1901）10月31日

（植野健造氏作成 白馬会関係新聞記事一覧ホームページ独立行政法人東京文化財研究所より）

後に漱石は、明治40年（1907）5月東京美術学校で「文芸の哲学的基礎」という講演を行う。東京美術学校といえば、黒田が教授として後進を育てているところである。裸体画問題で名前を知っていた黒田の顔を、漱石はそこで初めて目にしたのかも知れない。

漱石は、その講演「文芸の哲学的基礎」の中で、芸術家の理想を美・知（真）・情（愛や道義）・意（莊嚴）の4⁽⁴²⁾つに分けて説明した。

- 一「感覚物そのものに対する情緒（其代表は美的理想。）」
- 二「感覚物を通じて知、情、意の三作用が働く場合」
 - (い) 知の働く場合（代表は真に対する理想）
 - (ろ) 情の働く場合（代表は愛に対する理想及び道義に対する理想）
 - (は) 意志の働く場合（代表は莊嚴に対する理想）

この4つのどれかだけが突出したり、欠けたりしては、芸術として成り立たないことを、さまざまな例を挙げて説明するのだが、漱石はその中で、「真」を描いた作品の例として、第七章でも取り上げたイプセンの『ヘッダ・ガブラー』や、裸体画の問題に触れる。

現今西洋でも日本でも八釜しく騒いでゐる裸体画杯と云ものは全く此局部の理想を生涯の目的として苦心してゐるのであります。技術としては六づかしいかも知れぬが文芸家の理想としては、ほんの一部分に過ぎるのであります。人によると裸体画さへかけば、画の能事は尽きた様に吹聴してゐ⁽⁴³⁾る。

漱石は、裸体画は技術として優れていたとしても、芸術家の理想としては、「ほんの一部分」なだけで、「裸体美と云ふものは尊いものかは知れぬが、狭いものには相違ない」と批判している。

さらに、現代文芸の理想は「真」だけになってしまっているとして、「真」ばかりを重要視してしまい極端になった例として、再び裸体画を挙げる。

たとへば、かの裸体画が公々然と青天白日の下に曝される様なものであります。一般社会の風紀から云ふと裸体と云ふものは、見苦しい不体裁であります。西洋人が何と

云はうと、さうに違ありません。私が保証しま⁽⁴⁴⁾す。

漱石の説明では、裸体というのは、「見苦しい不体裁」であるが、「人体の感覚美」を現すためには裸体にし、この「不体裁を冒さねば」ならない。そこで社会と折り合いをつけて、「肉体の感覚美に打たれてゐるうちは、裸体の社会的な不体裁を忘るべし」という約束事が生まれたのであり、その約束があるからこそ裸体画は「漸く其生命を繋ぐ事が出来た」のであって、「ある画工や文芸批評家の考へる様」に、「世間晴れて」「大きな顔をされた義理」ではないのだと攻撃する。

漱石が、この講演を行った明治40年（1907）にも黒田は、第十一回白馬会展に半身裸体画「野辺」を出品し、第一回文展には、左向きの半身裸婦立像「白芙蓉」を出品していた⁽⁴⁵⁾。

「朝妝」が発表された明治28年（1895）と比べると、社会問題に発展するようなことは無かったが、まだまだ裸体画という存在は、スキャンダラスなものであった。

漱石が言う、「ある画工や文芸批評家の考へる様」に、裸体画は「世間晴れて」「大きな顔をされた義理」ではないとの手厳しい言葉は、暗に裸体女性の絵を発表し続ける黒田への批判と見て取れるのである。

「裸婦像に独自の表現を求めていた⁽⁴⁶⁾」黒田がいる東京美術学校での講演会で、執拗に「裸体画」の問題を学生に向かって投げかける漱石の行為は挑発的とさえ言える。学生達はもちろん師黒田の裸体画を思い浮かべたであろうし、またその裸体画が引き起こしたさまざまな論争も同時に思い起こしたに違いない。

『草枕』（明治39年（1906））でも、漱石は、裸体画批判を行っている。

仏国の画家が命と頼む裸体画を見る度に、あまりに露骨な肉の美を、極端迄描き尽さうとする痕跡が、あり／＼と見えるので、どことなく気韻に乏しい心持が、今迄われを苦しめてならなかつた。しかし其折々はたゞどことなく下品だと評する迄で、何故下品であるかゞ、解らぬ故、吾知らず、答へを得るに煩悶して今日に至つたのだらう。肉を蔽へば、うつくしきものが隠れる。かくさねば卑しくなる。今の世の裸体画と云ふは只かくさぬと云ふ卑しさに、技巧を留めて居らぬ。衣を奪ひたる姿を、其儘写す丈にては、物足らぬと見えて、飽く迄も裸体を、衣冠の世に押し出さうとする。服をつけたるが、人間の常態なるを忘れて、赤裸に凡ての権能を附与せんと試みる。

十分で事足るべきを、十二分にも、十五分にも、どこ迄も進んで、只管に、裸体であるぞと云ふ感じを強く描出しやうとする。技巧が此極端に達したる時、人は其觀者を強ふるを陋とする。うつくしきものを、弥が上に、うつくしくせんと焦せるとき、うつくしきものは却つて其度を減ずるが例である⁽⁴⁷⁾。

ここで画工が非難するのは「仏国」の「裸体画」であるが、漱石は黒田の裸体画が引き起こした「裸体画問題」を念頭に置いていると見る事が出来よう。

漱石は、風呂場に現れた那美さんの裸体を描き、「下品」にならずに裸体を表現する事に成功した。

しかも此姿は普通の裸体の如く露骨に、余が眼の前に突きつけられては居らぬ。凡てのものを幽玄に化する一種の靈氣のなかに髣髴として、十分の美を奥床しくもほのめかして居るに過ぎぬ。片鱗を澆墨淋漓の間に点じて、虬龍の怪を、楮豪の外に想像せしむる如く、芸術的に観じて申し分のない、空気と、あたたかみと、冥邈なる調子とを具へて居る。六々三十六鱗を丁寧を描きたる龍の、滑稽に落つるが事実ならば、赤裸々の肉を浄洒々に眺めぬうちに神往の余韻はある。余は此輪郭の眼に落ちた時、桂の都を逃れた月界の嫦娥が、彩虹の追手に取り囲まれて、しばらく躊躇する姿と眺め⁽⁴⁸⁾た。(『草枕』七)

「やわらかな光線を一分子毎に含んだ」湯烟の中に朦朧と映る那美さんの白い肢体(『草枕』七)は、「普通の裸体」のように「露骨」に眼の前に突きつけられてはいない。それは、あたたかも「ターナーが描く汽車の画」のように、湯烟によって輪郭がぼやけて、「空気と、あたたかみと、冥邈なる調子」(『草枕』七)を具えて、美しく浮かびあがっていた。

この那美さんの裸体の描写について、漱石は、明治40年(1907)2月の談話「家庭と文学」の中で次のように語っている。

私はあの『草枕』の中で、若い女の裸体を描いたが、あれなどは、格別さう読む人に厭な感じを与へはしなかつたらうと思ふ。実のところ私は、裸体のやうなものでも、かきやうに依つては、随分綺麗に、厭な感じを起させないやうに書くことが出来る、強ち出来ないものではないと云ふ、その一例としてあれを書いて見たのである⁽⁴⁹⁾。

『草枕』の中的那美さんの裸体の描写は、当時世間を騒がせていた裸体画へのアンチテーゼだったのである。

漱石は『草枕』で、那美さんの裸体を露骨な生々しい描写を避けて美しく描くことに成功したが、『三四郎』では、肉体描写なしに「官能」を描くことを試みる。それは、「オラプチュアス」な美禰子の眼付であった。

女の咽喉が正面から見ると長く伸びた。同時に其眼が三四郎の眸に映った。

二三日前三四郎は美学の教師からグルーズの画を見せてもらった。其時美学の教師が、此人の画いた女の肖像は悉くオラプチュアスな表情に富んでゐると説明した。オラプチュアス！池の女の此時の眼付を形容するには是より外に言葉がない。何か訴へてゐる。艶なるあるものを訴へてゐる。さうして正しく官能に訴へてゐる。けれども官能の骨を透して髓に徹する訴へ方である。甘いものに堪え得る程度を越えて、烈しい刺激と変ずる訴へ方である。甘いと云はんよりは苦痛である。卑しく媚びるのとは無論違ふ。見られるものの方が是非媚びたくなる程に残酷な眼付である^(5.0)。

(四の十)

ここで、漱石は、美禰子の持つ官能性を、その肉体ではなく、「眼付」によって語るのがある。そして、その「眼付」は、グルーズの画のように「オラプチュアス^(5.1)！」であると形容した。しかも、美禰子の「眼付」は「官能の骨を透して髓に徹する」ものであり、「見られるものの方が是非媚びたくなる程に残酷な眼付」であるというのだ。

三四郎の「官能に訴える」のは、美禰子の肉体ではなく、「眼付」であるということは、田山花袋らの自然主義文学が、性的な事柄を剥き出しにして、官能を描くことへの反発とも見て取れる。

さらに、『三四郎』の作品中、最も官能的な場面として、読者の印象に残るのは、広田の引越の日、広田の家で、三四郎と美禰子が「人魚」の描かれた画集を覗き込むところであろう。

「一寸御覧なさい」と美禰子が小さな声で云ふ。三四郎は及び腰になつて、画帖の上へ顔を出した。美禰子の髪で香水の匂がする。

画はマーメイドの図である。裸体の女の腰から下が魚になって、魚の胴が、ぐるりと腰を廻って、向ふ側に尾だけ出てゐる。女は長い髪を櫛で梳きながら、梳き余つたのを手に受けながら、此方を向いてゐる。背景は広い海である。

「^{マーメイド}人魚」

「^{マーメイド}人魚」

頭を擦り付けた二人は同じ事をさゝやい⁽⁵²⁾だ。(四の十四)



ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス

「マーメイド」(1900年)

Photo: © Royal Academy of Arts, London

http://www.royalacademy.org.uk/exhibitions/waterhouse/learn-more-waterhouses-mermaid_989.AR.html#photos=gallery_null

(2012.10.02 アクセス)

三四郎と美禰子が覗き込む「^{マーメイド}人魚」の絵は、ウォーターハウスの「マーメイド」であると言われている⁽⁵³⁾。

若い女性が男性に、「一寸御覧なさい」と誘いかけるにすれば、あまりにもなまめかしい絵である。絵を挟む形で、二人の距離は接近し、「美禰子の髪」からは「香水の匂い」がする。『三四郎』中、最も印象的で、官能的な場面といえるだろう。

けれども、そこに、生々しさやいやらしさは微塵も感じない。その理由の一つとして、「人魚」という主題ゆえに、「裸体の女」の「腰から下」は魚になっていることも関係すると思われる。ここで、黒田らの裸体女性を描いた絵が、当局から下腹部を布で覆うように命じられたことを思い出してもらいたい。

『三四郎』におけるこの「人魚」の絵の場面は、官能性を描きながらも、際どいところ

を避けて描かれている。

漱石は、自然主義文学の露骨な描写と、黒田等が描く裸体画へ挑戦するように、肉体的描写を意図的に省いて、その「眼付」や表情でもって、官能を描こうと考えていたと思われる。

8. 漱石とターナー

前節「漱石と「裸体画問題」」の中で、私は、『草枕』（明治39年・1906年）の中の那美さんの裸体描写を、あたかもターナーが描く汽車の絵のようだと述べた。

湯烟の中に浮かぶ那美さんの肢体は、朦朧としており、その輪郭ははっきりとはしない。

室を埋むる湯烟は、埋めつくしたる後から、絶えず湧き上がる。春の夜の灯を半透明に崩し拡げて、部屋一面の虹霓の世界が濃かに揺れるなかに、朦朧と、黒きかとも思はるゝ程の髪を暈して、真白な姿が雲の底から次第に浮き上がつて来る。其輪廓を見よ^(5.4)。(『草枕』七)

湯気は一面に広がって、「虹霓の世界」を作り出している。その中に、那美さんの肢体は朧に浮かび上がっており、「普通の裸体の如く露骨に」現れてはいないのである。

水蒸気が虹のように取り巻く中を、朦朧と対象物が浮かび上がっている絵として、ターナーの「雨・蒸気・速度」が挙げられるだろう。

『草枕』の中で画工はターナーの「雨・蒸気・速度」について語る。

ターナーが汽車の美を写す迄は汽車の美を解せず、応挙が幽霊を描く迄は幽霊の美を知らずに打ち過ぎるのである^(5.5)。(『草枕』三)



J. M. W. ターナー「雨・蒸気・速度」

(1844年)

Photo: © The National Gallery, London

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway>

(2012.10.2 アクセス)

このターナーが描いた「雨・蒸気・速度」は、煙るような雨の中を疾走する汽車の絵であるが、「雨・蒸気・速度」というタイトルが示すように、絵の主体は、汽車というよりも、むしろ汽車を包む大気や、雨と混じる汽車の蒸気、それに伴う汽車のスピード感といったものを描いている。

それは、対象物を写實的に描かないという方法によって成されたターナーの絵画的達成でもある。

漱石は、そこに東洋文化との接点を見つけ出し、応挙の幽霊の絵を並列し、さらに文学的方法論の啓示を読み取ったのである。

漱石は、この「雨・蒸気・速度」について、『文学論』（明治40年・1907年）第三編第二章「文芸上の真と科学上の真」の中でも触れている。

かの Turner の晩年の作を見よ。彼が描きし海は燦爛として絵具箱を覆したる海の如し。彼の雨中を進行する汽車を描くや溟濛として色彩ある水上を行く汽車の如し。此海、此陸は共に自然界にありて見出し能はざる底のものにして、しかも十分に文芸上の真を具有し、自然に対する要求以上の要求を充たし得るが故に、換言すれば吾人はこゝに確乎たる姓名を認むるが故に、彼の画は科学上真ならざれども文芸上に醇乎として真なるものと云ふを得るなり⁽⁵⁶⁾。

「燦爛として絵具箱を覆したる海」と形容している絵は、1840年に描かれた「奴隸船」の絵のことであろうか。



J. M. W. ターナー「奴隸船」

(1840年)

Photo: © Museum of Fine Arts, Boston

<http://www.mfa.org/collections/object/slave-ship-slavers-throwing-overboard-the-dead-and-dying-typhoon-coming-on-31102>

(2012.10.2 アクセス)

『文学論』の中で、漱石は、ターナーの絵を「科学上真ならざれども文芸上に醇乎として真なるものと云ふを得る」と説き、科学上、真実に忠実な描写ではないけれども、芸術の上では、その光の描写は、驚異的な自然の変化を表現しており、「確乎たる生命」があるとしている。

この「文芸上」の「真」という概念は、漱石の芸術感、文学的方法論に大きく係わる事柄であり、明治39年(1906)の『ホトトギス』に載せた談話「文章一口話」で、この「文芸上」の「真」と同じことを指す、「芸術的」な「リアル」について説いてみせる。

余の考ではかゝる場合に於てよし有の儘を有の儘に写し了せても attractive でなければ物足らぬ。attractive であれば如上の意味に於てリアルでなくても構はぬ。神は創造する、人も創造するがよい。一定の時の一定の事物を隅から隅まで一豪一厘写さずとも、のみならず、進で一葉一枝一山一水の削加増減を敢てするとも、宛も一定時の一定事物に接したかの感じを与へ得ればよい。更に一步進めると、何時か何処かに果して存在し又は存在すべきことを要せぬ、唯、直に全く実在すると感じられ、実在するであらうかせぬであらうかと遲疑する余裕のないものならば其れで沢山だ。是亦一種の意味に於てリアルである。此意味に於てのリアルとは、一定の時に一定の場所に起つた事物の証拠力ではない、歴史的考証力でもない、身方に其説述の裏に同化し真偽の間際に躊躇ふことなき境涯の状態を意味するのである。斯くて事物の証拠力としては許されぬ創造は如上の同化の境涯を真覚せしめるために

は許され得べきのみならず又実に必要である。或場合に在つては多少の創造^{クリエーション}を許すが故に十分 attractive となり、attractive であつて始めて芸術的にリアルとなる^(5.7)。

(「文章一口話」明治39年(1906)11月1日『ホトトギス』10巻2号)

ここで漱石は、「芸術的」な「リアル」とは、「一定時の一定事物に接したかの感じを与える」、「直に全く実在すると感じられるものだと述べ、「証拠力」や「歴史的考証力」といったものよりも、「attractive」であることが大事であると述べている。

この「文芸上」の「真」や「芸術的にリアル」という概念は、なにも絵画の手法だけのことではなく、漱石は文学の方法論においても同様の考えを述べている。

然し自分が今茲でリアルと云ふのは実際世間に在る人其儘と云ふ意味ではなくて、作者の想像に依つて作られた架空の人物でもいゝからそれが読者をして今迄曾て見たことも聞いたこともないけれど世界の何処かにそんな人が在る様に思はせる其力を云ふので、之がなければ其作物は全然価値のないものだらうと思ふ^(5.8)。

(「作中の人物」明治39年(1906)10月21日『読売新聞』)

漱石は、小説の中の登場人物も、「実際世間に在る人其儘」を描き出すのではなく、想像でもいいから「世界の何処かにそんな人が在る様に思はせる」作者の力量こそが大切であると説いている。

同様の意見は「田山花袋君に答ふ」の中でも述べられており、

拵へものを苦しにせらるゝよりも、生きて居るとしか思へぬ人間や、自然としか思へぬ脚色を拵へる方を苦心したら、どうだらう。拵へた人間が生きてゐるとしか思へなくつて、拵へた脚色が自然としか思へぬならば、拵へた作者は一種のクリエイターである。拵へた事を誇りと心得る方が当然である^(5.9)。

(明治41年(1908)11月1日『国民新聞』)

と、事実に重きを置くよりも、「拵へもの」でもいいから「生きてゐる」ように描くことこそ作家の「誇り」とであると説く。

ここで、第七章で取り上げた漱石のイプセン感について思い出して貰いたい。漱石は『へ

『ヘッダ・ガブラー』のヘッダについて次のように述べている。

早い話がヘッダ、ガブラなんて女は日本に到底居やしない。日本は愚か、イブセンの生まれた所にだづてゐる気づかひはない。それだからイブセン劇になるのである。只こんな底抜をつらまへて来てさも生きて居る様に、隣りに住んでゐる様に、自分と交際して居る様にかくのがイブセンの芸術家たる所、一大巨匠たる所以である⁽⁶⁰⁾。

(明治41年・1908年1月1日『趣味』3巻1号)

ヘッダのような異常な性格の持ち主は、日本にもノルウェーにもいないが、そんな女性を「さも生きて居る様に」描くイブセンの能力を、漱石は高く評価していた。

ところが、イブセンの作品はイブセンの哲学を主張するゆえに「情操化されて居ら」ず「文学的効果を減ずる」はめになって「損をして居る」と考えていた⁽⁶¹⁾。(「近作小説二三に就て」)このことは、「文芸の哲学的基礎」の中で、「真に対する理想の偏重」として『ヘッダ・ガブラー』の名前を挙げていることから分かる。この講演の中で漱石は、「真」を重要視するあまり、その他の文芸上の理想である「美」や「善」や「荘嚴」を打ち壊してしまう作品は「不愉快」な作品であると断じている。

さらに「真に対する理想の偏重」の極端に至った例として、漱石は「裸体画」を挙げる。肉体の「美」を表現するという理由で、あからさまに裸体を描く姿勢を非難しているのである。

「文芸の哲学的基礎」の考えを記したと思われる明治40年41年(1907・1908)頃断片には、

此点カラシテ **Naturalism** ハ性欲デモ肉欲デモ人生ノ真ノ一部デアアルカラシテ其真ヲ **represent** スルト云フ了見デカク。ダカラ真ノ為メニカクノデ真カラシテ其真デアアルガ為メニ成程ト云フ **emotion** ヲ読者ニ起サセレバヨイ。

肉欲其物ニ興味ヲ以テ之ヲ挑発シタリ又ハ排斥スル様ナ **emotion** ヲ示シテカクベキ筈ノモノデハナイ。褒貶以外ニ超然トシテカクベキモノデアアル。自ラ批評的態度デカクベキ筈ノモノデハナイ。サウデナイト矛盾ニナル。肉欲杯ハ別ニ排斥スル必要モナケレバ奨励スルニモ足ランモノデアアルカラシテ今日事新ラシク之ニ **emotion** ヲ以テ読者ニ強ヒルノハ陳腐デアルト共ニ余計ナ御世話デアアル。

(田山花袋君ノ蒲団ハ此点ニ於テ自然派ノ態度ニカナツテ居^(6.2)ル)

と「肉欲」によって「emotion」を「読者ニ強ヒル」ことは「陳腐」であり「余計ナ御世話」だと述べている。

漱石は、対象を写實的に描くことに終始している絵画や、リアルであることばかりに重きを置いている自然主義文学に対して、事実だけが真実ではない、事実を積み重ねるだけでは真実にならない、それに命を与えるには、「美」と「荘嚴」を兼ね備える必要があり、それこそが芸術的表現の要なのであると考えていた。

このことから漱石は、『三四郎』において、ヒロイン美禰子の持つ「官能性」を描くとき、直接的な肉体描写を避け、そのミステリアスな「眼付」の描写のみに留めたのであった。さらに、三四郎と美禰子の間に起こる最もロマンティックで官能的な場面に、「人魚」という「腰から下」が魚になった裸体女性の絵を配することによって、際どい描写を避けながらも読者に「emotion」を起こさせるのである。

9. 明治40年東京府勸業博覧会美術審査員問題

『三四郎』が連載されていた当時、明治40年(1907)の東京府勸業博覧会の美術審査員の選定をめぐる新旧両派の対立が表面化し、連日新聞に報道されていた。この審査員選定をめぐる、数人の審査員辞退問題が起こり、彫刻家北村四海に至っては自作の塑像『霞』を破壊するという騒ぎになっ^(6.3)た。

黒田は明治40年(1907)東京勸業博覧会に出品こそしかなかったが、その審査官を委嘱されていた。

『三四郎』では、静養軒での集まりの際、原口が「九段の上の銅像の悪口」をしきりに言う場面が出てくる。

たゞ原口さんが、しきりに九段の上の銅像の悪口を云つてゐた。あんな銅像を無暗に立てられては、東京市民が迷惑する。それより、美しい芸者の銅像でも拵らへる方が気が利いてゐるといふ説であつた。与次郎は三四郎に九段の銅像は原口さんと仲の悪い人が作つたんだと教へ^(6.4)た。(九の三)

この九段の銅像とは、明治26年（1893）年2月に靖国神社の境内に立てられた大村益次郎の銅像のことであり、作者は大熊氏^(6,5)（1856～1934）で、大熊は、工部美術学校でラグーザに師事し、多くの肖像彫刻を手がけた人物である。明治28年には第4回内国勸業博覧会の審査官に任命され、明治40年（1907）から始まった文部省美術展覧会「文展」では、彫刻部門の審査員を、大正7（1918）年まで勤めた人物であった。

原口が「九段の銅像」の作者と対立する立場にあるとして『三四郎』の中に描かれているのは、『三四郎』執筆当時の東京府勸業博覧会の審査員選定の問題とそれに引き続いて開催された第一回「文展」での審査員選定の混乱といった、当時の美術界の混乱を暗に示唆しているといえる。

そして、大村益次郎の銅像などより「美しい芸者の銅像」でも拵える方がいいと主張する原口は、公衆の前に「芸者の銅像」を立てたほうがよいと発言する点が、黒田が展覧会で一般の人々の前に「裸体画」を展示するということとどこか通じている。

審査員選定で大きな騒動となった明治40年（1907）東京府勸業博覧会では、青木繁（1882～1911）の「わだつみのいろこの宮」が三等末席という事実上最下位となり、この博覧会の審査の公平性を疑う画家達が、次々と褒賞を返却するという事態が起こる^(6,6)。

自信作であった「わだつみのいろこの宮」が三等末席となったことに憤懣やるかたない青木は、S. Aという匿名で、雑誌『方寸』に不満をぶちまけた。

青木は、「今日の大家と為るには資格を要す、六七年の留学の看板は最有力にして、法螺達者にして、技術拙劣なる可し。...大家は退化なり、画が描けては大家になれず、貯財せずば大家になれ^(6,7)ず」と暗に審査員側である「大家」黒田清輝をはじめとする画壇有力者を痛烈に批判した。

いくら匿名とはいえ、内容やイニシャルからすぐに青木の記事だと分かった。そのため、青木は事実上美術界から追放される羽目になる。

漱石は、青木繁との直接の面識はないが、青木の作品を高く評価していた。それゆえ、この東京府勸業博覧会の審査の不平等性に目をつぶってはいられなかったのであろう。

『それから』（明治42年・1909年）の中で代助が、

いつかの展覧会に青木と云ふ人が海の底に立つてゐる脊の高い女を画いた。代助は多くの出品のうちで、あれ丈が好い気持ちに出来てゐると思つた⁽⁶⁸⁾。

と、青木の名前をあげて、展覧会の「多くの出品」の中で、「わだつみのいろこの宮」だけをいいと褒めたのは、明治40年（1907）7月の東京府勸業博覧会での青木の評価が低かった事への、漱石なりの批判があったと見て取れる。

漱石は、『それから』だけではなく、大正元年（1912）に朝日新聞で連載された「文展と芸術」でも青木の作品を褒めた。この「文展と芸術」での青木の擁護については後に記す。



青木繁「わだつみのいろこの宮」（1907年）

（「黒田清輝・青木繁」世界名画全集 新規矩男ほか編集

1962年 平凡社より）

10. 漱石と文展

明治40年10月東京府勸業博覧会のすぐ後、日本で初めての官設美術展「文展」が開

催される。博覧会での審査員選定を巡る騒動は、この文展の審査員問題にまで発展し自体は泥沼化していた。文展に当選するか落選するかも、勸業博覧会と同様に審査員たちの派閥が大きく関係していたのである。

漱石は、大正2年（1913）12月12日第一高等学校で開かれた講演「模倣と独立」の中で、「文展を見て私は感じた、どうも私は文展に反対である、私は元来文部省には反対することが多いので博士も辞退したやうなわけであるが今度の文展も面白くなかつ⁽⁶⁹⁾た」と述べており、文展には反対であった。

「模倣と独立」の公演の前年、大正元年（1912）第六回文展の批評を頼まれた漱石は「東京朝日新聞」に「文展と芸術」と題して、計12回の連載を行った。

その中で、「芸術は自己の表現に始つて、自己の表現に終るものであ⁽⁷⁰⁾る」と芸術論を説き、文展の審査員たちに向かって、「自分の圏内に踰踏して、同臭同気のものばかり撰択するといふ精神では審査などの出来る道理がない」とその精神を問いただし⁽⁷¹⁾た。文展の審査も、やはり黒田を始めとする新派が優勢であり、それに対立する派閥の作品は当選しにくかった。

小出楯重が友人石浜純太郎にあてて書いた葉書には（大正4年・1915年10月10日）「KURODA SEIKI」と記された大男が、雲の上から幾枚もの画を下界に放り投げる様子が描いてあり、文展に出品するも落選が続いていた小出のせめてもの憂さ晴らしだったのだら⁽⁷²⁾う。このことから、文展の殊に洋画部門の審査の行方を握っている人物が黒田清輝であったことが分かる。

勸業博覧会や文展の審査員の問題から、事実上西洋画壇の頂上に君臨する黒田に対しての、漱石の印象は良くなかったと思われる。名前こそ挙げていないが、文展の審査員への批判には、黒田に対しての批判が多分に含まれていると感じるのは、私の深読みに過ぎないだろうか。

東京府勸業博覧会で三等末席になった後、画壇を追われるように流浪した青木繁は、文展に出品するも落選し続け、明治44年（1911）3月に夭折した。

漱石は、明治40年（1907）の東京府勸業博覧会で、青木繁という一人の尊い「芸術的生命」が、審査員達の「自己の粗忽と放漫と没鑑識とによって殺さ」れたことを知っていた。そして、審査員たちにあのような同じ過ちを二度と犯して欲しくないと思い、次のように書いた。

さうして具眼者として期待されつゝある文展の審査員諸氏に向つて、たとひ一人たりとも助かるべき筈の芸術的生命を、自己の粗忽と放漫と没鑑識とによつて殺さざらん事を切望して已まぬのである⁽⁷³⁾。

漱石は続けて、明治45年（1912）3月に開かれた、青木の没後一周年遺作展を見たときの感想を書き記す。

自分はかつて故青木氏の遺作展覧⁽⁷⁴⁾会を見に行つた事がある。其時自分は場の中央に立つて一種変な心持になつた。さうして其心持は自分を取り囲む氏の画面から自と出る靈妙なる空気の所為だと知つた。自分は氏の描いた海底の女と男の下に佇んだ。自分は其絵を欲しいとも何とも思はなかつた。けれども夫を仰ぎ見た時、いくら下から仰ぎ見ても恥づかしくないといふ自覚があつた。斯んなものを仰ぎ見ては、自分の人格に關はるといふ気はちつとも起らなかつた。自分は其後所謂大家の手になつたもので、これと同じ程度の品位を有つべき筈の画題に三四度出会つた。けれども自分は決してそれを仰ぎ見る気にならなかつた。青木氏は是等の大家よりも技倆の点に於ては劣つてゐるかも知れない。或人は自分に、彼はまだ画を仕上げる力がないときへ告げた。それですら彼の制作は纏まつた一種の氣分を漲らして自分を襲つたのである。して見ると手腕以外にも画に就て云ふべき事は沢山あるのだらうと思⁽⁷⁵⁾ふ。

ここで、漱石は青木の絵に囲まれたときに「一種変な心持」になつたことを語っている。それは、青木の絵から自然とわき出てくる「靈妙なる空気」のせいであつた。青木の絵には、まだまだ技倆の拙さが目立つものの、絵が持つ「纏まつた一種の氣分」が自分を襲い、強く心を揺さぶられたことを告白する。

これは、明治39年（1906）の「文章一口話」における「惹き付ける力」^{アットラククト}「attractive」⁽⁷⁶⁾と通じる。

このように、観る者の気持ちを強く揺さぶり、惹き付けられる絵こそ、漱石の評価する絵であつたのだ。

1 1. 描かれなかった美禰子の影

では『三四郎』で原口画伯が描いた「森の女」は、はたして漱石が好むような観る者の心を強く揺さぶるような絵であったのであろうか。

もし、原口が黒田をモデルとしているのなら、黒田の描く女性像を漱石がどう評価していたかを探れば、どんな肖像画であったのか分かるというものだろう。

漱石が、唯一黒田清輝の絵を評した文章が、前述した大正元年（1912）の「文展と芸術」にある。この「文展と芸術」の後半では、辛辣に各絵画の批評をする漱石だが、黒田の絵に対しては、驚くほど無口ともいえる。

黒田清輝氏の「習作」である。それには横向の女の胸以上が描いてあつた。女は好い色の着物をたつた一枚肩から外して、装飾用の如く纏つてゐた。其顔と着物と背景の調子がひたりと喰付いて有機的に分化した様な自然の落付を自分は味はつたのである。さうして若し日本の女を品位のある画らしいものに仕上げ得たものがあるとするなら、此習作は其一つに違ないと思つたのである。けれども夫以上自分は此絵に対して感ずる事は出来なかつ⁽⁷⁷⁾た。



黒田清輝「赤き衣を着たる女」（1912）

（鹿児島県歴史資料センター黎明館蔵）

（『黒田清輝』隈元謙次郎 1966年 日本経済新聞社より）

漱石がその時見た黒田の絵は、「赤き衣を着たる女」で、文展では「習作」として出品されていたものである。

この「赤き衣を着たる女」は、漱石にとって、「日本の女を品位のある画らしいものに仕上げた」絵ではあるが、残念ながらそれ以上でも以下でもなく、ただ綺麗な画としてのみ認識され、「夫以上自分は此絵に対して感ずる事は出来なかつた」と述べるに留まる。

しかし、これより前に「文展と芸術」の中で、青木繁の遺作展の絵は「靈妙なる空気」が出ており「一種変な心持に」なる絵で、「纏まつた一種の気分を漲らして自分を襲つた」と熱っぽく語った後では、この黒田の絵に対する沈黙にも似た「夫以上自分は此絵に対して感ずる事は出来なかつた」という感想は、黒田の絵は、観る者の心を惹き付けないという事を暗に述べているのではないか。

『三四郎』の最後で、美禰子の肖像「森の女」は、丹青会の一室の正面に掛けられる。「森の女」の前には人が集まったが、それは「森の女」が「特別の出来」で「人の目を惹く題」であると同時に美禰子を描いたものだから、「全く大きいから」という理由でもあった。

「森の女」を観て、野々宮は「色の出し方が中々洒落て」いる「意気な画」だと評し、広田は「少し気が利き過ぎてある位だ。」と言った。その後、二人は「技巧の評ばかりする。」誰も画家原口の作品から漂う「一種の気分」に打たれたものはいなかった。

漱石にとって「肖像画」とは、「所謂性格描写（Character sketches）に匹敵するもの」であった。

一体、画で肖像画と称するのは文学に於て何に相当するだらう。写実小説でもあるまい。（是は画の方で云ふとホーガースの領分である。）歴史的ロマンスでも有まい。（是は歴史画に当る。）古代の神話杯を題目とした詩でもなからう。（是はクラシカルな題目の絵画に相当する。）するとレノルズ杯が描いた肖像画は文学で云ふと何に当るだらうか。余の考では所謂性格描写（Character sketches）に匹敵するものではあるまいかと思ふ。（中略）

何故此意味の性格描写が肖像画に比較すべきものかと云ふと、御承知の通り肖像画は現前の人を其儘にあらはすのが主であつて、モデル其物がある目的の方便に使用されるのとは大変趣が違ふ。（中略）

斯様に描かるべき人物が、偽らざる自己の表情則ち性格の符徴を持つてくるのを画家

の方では随時に摸写するのであるから、所謂キャラクター、スケッチと大変其揆を一にした所がある⁽⁷⁸⁾。

これは、『文学評論』の中で、ジョシア・レノルズ（1723～1792）の肖像画を論じているものだが⁽⁷⁹⁾、この漱石の「肖像画」に対する考えに基づくと、原口が描いた「森の女」という「肖像画」がヒロイン美禰子の「性格描写（Character sketches）」になるといえる。

原口は、美禰子の「肖像画」を描きながら、美禰子の「性格」を画布に表そうとする。漱石が言うところの「偽らざる自己の表情則ち性格の符徴」を「摸写する」わけである。

「それに表情と云つたつて」と原口さんが又始めた。「画工はね、心を描くんぢやない。心が外へ見世を出してゐる所を描くんだから、見世さへ手落なく観察すれば、身代は自から分るものと、まあ、さうして置くんだね。見世で窺へない身代は画工の担任区域以外と諦めべきものだよ。

（中略）

此眼の恰好だの、二重瞼の影だの、眸の深さだの、何でも僕に見える所丈を残りなく描いて行く。すると偶然の結果として、一種の表情が出て来る。もし出て来なければ、僕の色出し具合が悪かつたか、恰好の取り方が間違つてゐたか、何方かになる。現にあの色あの形そのものが一種の表情なんだから仕方がない⁽⁸⁰⁾」（十の六）

三四郎は、原口のアトリエで始めて「森の女」を見たとき、「影の所でも黒くはない。寧ろ薄い紫が射して」いる、「軽快な感じ」「浮いた調子」がする画だと思つたが、原口が美禰子の「心が見世を出したところ」が描けていたならば、その画から「軽快な感じ」「浮いた調子」は出てこなかつたはずで、むしろ、自分の青春に見切りを付けた女の寂しさや諦めがにじみでていたことであろう。

原口は、美禰子のそのような寂しさが「見世を出したところ」を捉えることが出来ず、「森の女」には、美禰子が抱えていた苦悩は描かれなかつた。つまり原口は美禰子の「性格描写（Character sketches）」に失敗したのだ。

美禰子の突然の結婚に隠されたく頼るべき人も帰るべき家もない>寂しさに、原口、野々宮、広田、与次郎の男性達はついぞ気が付くことはなかつた。

ただ一人三四郎だけが「森の女と云ふ題が悪い」と言い、「ぢや、何とすれば好いんだ」と与次郎に尋ねられ、「迷羊」「迷羊」と呟いたが、その時、三四郎だけはようやく美禰子の寂しさに気が付いたのかもしれない。

おわりに

小説『三四郎』は、三四郎を主人公とした、教養小説、青春小説、もしくは美禰子への淡い恋と失恋といった恋愛小説という形を取りながら、日露戦争（1904～1905）直後の明治40年（1907）41年（1908）の日本を描き出した、明治という＜日本の青春＞を描いた小説であるといえる。

そこに描かれている文化・風俗は、単に、＜古いものと新しいもの＞＜西洋対日本＞といった対比構造として描かれているのではなく、矛盾を抱えながらも混ざり合っている。その＜矛盾＞こそが明治40年代の日本の状況を表しているといえよう。

本論では、三四郎の青春小説、教養小説的な要素には特に強く触れず、むしろ美禰子をはじめとする女性達に焦点を当てたが、ヒロイン美禰子の存在も、また一つの＜矛盾＞であった。

三四郎は、美禰子を初めて大学の池の畔で見たとき「矛盾⁽¹⁾だ」とつぶやくが、その理由ははっきりとは分からなかったものの、「たゞ何だが矛盾⁽²⁾」だと感じる。

それは、表面的には「西洋的」で近代的な、一見華やかな女性に見える美禰子が、内に＜孤独＞や＜寂しさ＞を抱えている女性であることを、暗示させるものであった。

美禰子が内に抱えるシリアスな問題は、作品の上に直接的には描かれてはいない。しかし、背景として描かれている事柄を丁寧に読み取っていくことによって、美禰子が抱える問題や、登場人物たちが抱える問題を明らかにしていった。

『三四郎』に描かれている風俗や風景は、小説に華を添える単なる「小道具」として描かれているのではなく、相当な意味づけをもって描かれているといえよう。

ヒロイン美禰子が抱える＜頼るべき人も帰るべき家もない＞孤独は、表面には現れず、彼女が佇む「崖の上」が、その立場を象徴している。明治39年（1906）の『草枕』では、那美は身投げする女のイメージで語られ、明治40年（1907）の『虞美人草』では、藤尾はプライドの高さから憤死する。短編でも明治38年（1905）の『倫敦塔』『薙露行』、明治41年（1908）『夢十夜』など、作品に登場するヒロイン達には＜死のイメージ＞が漂っていたが、『三四郎』では一転して＜死のイメージ＞は消えたかに見える。ところが、作品に散りばめられた事象を丁寧に読み取っていくと、＜自殺する女＞というシリアスなテーマが隠されていることがわかる。

そこには、イプセンの『ヘッダ・ガブラー』のような自殺するヒロインや、英文学や英国絵画に描かれた〈水に飛び込む女〉たちの系譜はもちろんのこと、漱石が明治31年(1898)5月に体験した、鏡子夫人の入水未遂事件が大きく関わっていたであろう。加えて、明治36年(1903)5月に華厳の滝から投身自殺した藤村操を初めとする煩悶する青年の自殺も念頭にあったと思われる。この〈自殺〉というテーマは、後に大正3年(1914)の『こゝろ』でクローズアップされ、作品からは徐々に風俗的要素は省かれ、登場人物達の内面を描いていくことが主軸となり、色調は暗くなっていく。

しかし、『三四郎』の作品の印象は明るい。陰影を含みながらも、華やかな青春の群像を絵として描こうとした魅力に溢れている。

漱石は『三四郎』の中で、登場人物達が持つ深刻な問題を深刻には描かなかった。シリアスなテーマは内包され、個々のエピソードや風景、風俗に象徴的な意味を持たせて描いていったのだ。

では、漱石はなぜ、このような方法をとったのだろうか。

一つには、漱石が、自然主義の赤裸々な描写を好まなかったことが挙げられるだろう。田山花袋が言うような「露骨なる描写」(『太陽』明治37年・1904年)を避け、登場人物達の内面に立ち入らない手法を用いて、シリアスなテーマを描き出そうとした。

二つめは、明治41年(1908)3月26日に起きた森田草平と平塚明子の「煤烟」事件から、天性のまま男を翻弄する「無意識アンコンシエスの偽善家ヒボクリット」(3)であるヒロインを描こうと試みており、「イプセンの女の様な所がある⁽⁴⁾」ヒロイン美禰子を創造する。美禰子は、『ヘッダ・ガブラー』のヘッダのような自我の強さを持った自由奔放な女性であるが、ヘッダほど「徹頭徹尾不愉快な女⁽⁵⁾」(「文芸の哲学的基礎」)としては描かれていない。それは、ヘッダのような因習に捕らわれない女を日本の風土に適するように創造した結果であり、漱石はイプセンのように作者の「哲学」を剥き出しにしない方法で、近代的自我に目覚めた女性の限界を現そうとした。

さらに、明治28年(1895)からたびたび世間を騒がせた「裸体画」のように、刺激的な「裸体」という対象をありのままに描くということも、漱石の美意識に反していた。

漱石は、事実であることやリアルな描写にばかり重きを置いている自然主義文学や、対象を写實的に描くことに終始している絵画に対して、事実だけが「文芸上の真⁽⁶⁾」(『文学論』第三編第二章)ではないことを繰り返し説いていた。

このようなことから、漱石は、自身の考えを前面に押し出すことも、登場人物たちが抱

える問題の全てをつぶさに描き出すこともせず、それぞれの風景や風俗描写に意味を託するという方法をとったのである。

それは、俳句や俳画、文人画に見受けられるような「余韻」「余白」の美学とっていいかもしれない。幼い頃から南画に親しみ、自身もよく水彩画を描き、俳句を詠んだ漱石ならではの感性でもあったといえるだろう。

『三四郎』で描かれる一つ一つの場面は、美しい明治の風俗絵巻のようである。表面的には淡い青春小説の形態をとりながら、その中にはシリアスな問題を内包していることを見落としてはならないのだ。それは、内に孕むシリアスな問題を絵解きするように、暗示を読み取る能力を読者に要求するともいえる。しかし、それらの暗示を読み取ることのできない読者にも、美しい風俗絵巻として楽しめる要素をふんだんに盛りこんだ。そのシリアスな要素と風俗的な要素のバランスが『三四郎』の大きな魅力となっている。

漱石は、談話「現時の小説及び文章に付て」（『神泉』明治38年8月1日）で、事件で人を楽しませる小説は「発達せぬ読者」に向って作るものであり、「発達せる読者」は、「事件を述べる為の小説」では満足しないと語っている。

事実で人の感情を楽しませるものは、大変必要だけれど、其のみに目を着けるのは、発達せぬ読者に向って作るので、発達せる読者には、事件のみでなく、事件と同時に前後に関係ない一幕、即ち前後を切りはなした一幕其者が、生きていなければ、事件許り活動したとて、其丈では満足出来ぬと思ふ、さうするには、光景（周囲の）と、人間の挙動及言語から成り立っている其材料を写生的に書かぬと何しても活動は出来ぬ、写生的に書くと云ことは、話の筋ばかり書かないで全体が躍出する様に描写する方法だから、つまり一つ話を見ても届出の様に要件のこと許りでなく、どこかに、余裕がある様に思はれる、則ち実際の用事としては不必要であるけれども、活動をさせるには必要な光景とか或は会話とかを持てくることをいふのだ、其様すると事件を述べる為の小説でなく、世の中を叙してゐる小説で、世の中で自然と事件が発達する様に書きこなされる、然うでなければ世の中から事件だけを引抜いた要事だけの小説が出来⁽⁷⁾る

『三四郎』には、全くといっていいほど事件らしい事件は起こらない。作品の中心である美禰子との関係においても、何らの進展もなく、ただ、原口のアトリエを訪問した理由

を「あなたに会ひに行つたんで⁽⁸⁾す」(十の八)と思ひ切つて言っただけで終わってしまう。作品の中で、事件らしい事件は起こらないものの、三四郎の周囲では「菊人形」「運動会」「展覧会」「演芸会」といった沢山の行事が執り行われる。それら明治40年代の風俗は、「発達せぬ読者」には、小説を彩るための点景や娯楽的要素としてしか映らないかもしれないが、漱石は、それらの風俗の背後に隠された、急速に西洋化し近代化への道押し進んでいた明治日本と、そこに生きる若者たちが抱えるシリアスな問題を読み取ることを「発達せる読者」たちに期待しているのではないか。

シリアスな問題を、シリアスに描かない。

それこそ、漱石が好んだ手法であり、自然主義文学のような赤裸々な描写、イブセン劇のやや露骨なところ、「裸体画」のように対象をありのまま描くこと、そういったものを排除して、生まれたのが『三四郎』であり、作品全体として、漱石が好んだ水彩画やターナーの絵のように、淡く軽い印象に仕上げたのではないだろうか。

先述の「現時の小説及び文章に付て」で漱石は、「本当の活動をしてる物を背景として其中に世の中の物を活動してる様に描くのが真の色彩である、無論事柄は必要である、然し色彩としては無駄な事が是非必要⁽⁹⁾だ」と述べ、話の筋に直接関係ないと思われる「無駄な事」は決して「無用でなく、非常に大切な色⁽¹⁰⁾彩」であると言う。

その談話に即して言うならば、『三四郎』は、さまざまな色彩でもって描かれる美しい明治の風俗絵巻ともいえる。その陰影を孕んだ明るさは、百年後の現在でさえ古びることなく我々を魅了するのである。

注

はじめに

- (1) 中村光夫『風俗小説論』(1975年1月 新潮文庫) p.106
- (2) 中村光夫『風俗小説論』(1975年1月 新潮文庫) p.66
- (3) 中村光夫『風俗小説論』(1975年1月 新潮文庫) p.124
- (4) 『虞美人草』は、明治40年(1907)6月23日から10月29日まで東京・大阪の両『朝日新聞』に連載された。
- (5) 『坑夫』は、明治41年(1908)1月1日から4月6日まで東京・大阪の両『朝日新聞』に連載。
- (6) 大正2年11月21日高原操宛書簡『全集』第24巻(1997年2月 岩波書店) p.220
- (7) 島崎藤村『春』は、明治41年(1908)4月7日から8月19日まで『東京朝日新聞』に連載。
- (8) 『漱石全集』第25巻(1996年5月 岩波書店) p.118

第一章 帝国大学運動会から見る明治(帝国大学運動会)

- (1) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.444
- (2) 松村忠彦「人、光るくまもと、未来国体」プログラム
- (3) 『漱石全集』第25巻(1996年5月 岩波書店) p.322
- (4) 『漱石全集』第12巻(1994年12月 岩波書店) p.207
- (5) 『スポーツ八十年史』(1958年8月 日本体育協会)
- (6) 渡辺融「F. W. ストレンジ考」(『体育学紀要』7号 1973年東京大学教養学部体育研究室)
- (7) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.444
- (8) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.444-445
- (9) 『東京大学陸上運動部120年史』(2007年8月 東京大学陸上運動倶楽部) p.8
- (10) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.446

- (11) 『スポーツ八十年史』(1958年8月 日本体育協会) ページなし
- (12) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.445
- (13) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.446
- (14) 「25秒74」と「紫の猿股」(福島県立喜多方商業高等学校「図書館報」第二十六号 1985年2月)
- (15) 『東京大学百年史』通史一(1984年3月) p.908～
- (16) 藤井は、100m10秒24を出した年を、明治37年と記憶していたようだが、他の資料では「明治35年」とされている。明治38年の棒高跳3m66について、藤井本人や陸連70年史は「世界記録」としているが、「陸上競技百年」の中で織田幹雄は「当時の世界記録がドル(米)の3m69だったから、世界記録にあと3cm」だったと書いている。
- (17) 『東京大学陸上運動部120年史』(2007年8月 東京大学陸上運動倶楽部) p.11-14
- (18) 『スポーツ八十年史』(1958年8月 日本体育協会) p.127
- (19) (18)に同じ
- (20) 『スポーツ八十年史』(1958年8月 日本体育協会) p.128
- (21) (14)に同じ
- (22) (14)に同じ
- (23) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.446
- (24) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.449
- (25) 『スポーツ八十年史』(1958年8月 日本体育協会) p.135
- (26) (25)に同じ
- (27) 『全集』第19巻(1995年11月 岩波書店) p.409-410
- (28) 『寺田寅彦全集 文学編』第11巻(1937年2月 岩波書店) p.324
- (29) 『寺田寅彦全集 文学編』第11巻(1937年2月 岩波書店) p.208

第二章 二人の「東京帝国大学生」—「東京帝国大学撰科生」佐々木与次郎

- (1) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.344-345
- (2) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.315

- (3) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.563
- (4) 『東京大学百年史』通史二 1985年3月 東京大学出版会) p.124
- (5) 『東京大学百年史』通史二 1985年3月 東京大学出版会) p.123
- (6) 『東京大学百年史』通史二 1985年3月 東京大学出版会) p.123
- (7) 『東京大学百年史』通史二 1985年3月 東京大学出版会) p.127
- (8) 『東京大学百年史』通史二 1985年3月 東京大学出版会) p.127
- (9) 『東京大学百年史』通史二 1985年3月 東京大学出版会) p.127
- (10) 『東京大学百年史』通史二 1985年3月 東京大学出版会) p.129
- (11) 『東京大学百年史』通史二 1985年3月 東京大学出版会) p.129
- (12) 『東京大学百年史』通史二 1985年3月 東京大学出版会) p.130
- (13) 同様の指摘は、木村毅『比較文学新視界』(1975年10月 八木書店)や、杉田智美『『三四郎』遡行—<もうひとりの青年>—』(『漱石研究』第10号 1998年5月 翰林書房)にもある。
- (14) 『東京大学百年史』資料一(1984年3月 東京大学出版会) p.845
- (15) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.336-337
- (16) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.278
- (17) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.286
- (18) 『西田幾多郎全集』第12巻 1966年1月 岩波書店 p.241-242
- (19) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.322
- (20) 杉田智美『『三四郎』遡行—<もうひとりの青年>—』(『漱石研究』第10号 1998年5月 翰林書房)
- (21) 『漱石全集 第7巻』(1994年6月 岩波書店) p.19
- (22) 笹川臨風「就職難」(『中学世界』15巻7号 1912年)
- (23) 『漱石全集』(第16巻 1995年4月 岩波書店) p.60-61

第三章 野々宮よし子が持つ「問題」

- (1) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.389
- (2) 『漱石全集』第19巻(1995年11月 岩波書店) p.390
- (3) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.389-390

- (4) 重松泰雄編『『三四郎』補注』(『日本近代文学大系26 夏目漱石集Ⅲ』1993年7月 角川書店)
- (5) 小宮豊隆『漱石 寅彦 三重吉』(1983年9月 第3版 岩波書店) p.109 (初版1942年1月)
- (6) 森田草平『夏目漱石 三』(1980年8月 講談社学術文庫) p.173 (初出『漱石先生と私』1947年 東西出版社)
- (7) 中山和子氏は『『三四郎』—「商売結婚」と新しい女たち—』(『漱石研究 第二号』1994年5月 翰林書房)で「森田は明子が「自ら識らざる」人でも、思わせぶりな女でも決してない、と抗弁したが漱石は森田を信用せず、明子にも会わずに美禰子を書いているのだから、じつはモデルとはいえないだろう。」と述べている。
- (8) 重松泰雄編『『三四郎』補注』(『日本近代文学大系26 夏目漱石集Ⅲ』1993年7月 角川書店)
- (9) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.523
- (10) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.598
- (11) 漱石は、田山花袋の『蒲団』に対して「田山花袋君に答ふ」という文章の中で「花袋君の「蒲団」も拵えものである。「生」は「蒲団」程拵えて居られない。其の代り満谷国四郎君の「車夫の家」のやうな出来栄である。
- 拵えものを苦にせらるゝよりも、生きて居るとしか思へぬ人間や、自然としか思えぬ脚色を拵へる方を苦心したら、どうだろう。拵らへた人間が生きてゐるとしか思へなくつて、拵らへた脚色が自然としか思えぬならば、拵へた作者は一種のクリエイターである。」と述べている。(明治41年11月7日『国民新聞』 『漱石全集』第16巻1995年4月 岩波書店) P.255
- (12) 『定本花袋全集』第1巻復刻版(1993年4月 臨川書店) p.602-603
- (13) 本田和子『女学生の系譜 彩色される明治』(1990年7月 青土社) p.92
- (14) 西村好子「恋愛の誕生と近代の成立——『三四郎』論——」(『国語と国文学』1997年3月)
- (15) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.400
- (16) 村瀬士朗「「三」と「四」の図像学——『三四郎』、切断される少女たち——」(『漱石研究』第2号 1994年5月 翰林書房)
- (17) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.430-431

- (18) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.472
- (19) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.520-521
- (20) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.530
- (21) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.601
- (22) 三好行雄「迷羊の群れ—『三四郎』」p.40(『作品論の試み』1967年6月 至文堂) 初出「解釈と鑑賞」1966年1月～3月)
- 「最終章の顔見せからよし子をはぶいた漱石の意図は不明だが、はっきりした理由を、現に書き上げられた小説の脈絡から辿ることも不可能である。作者の失念と見るのが、もっとも妥当な解釈かもしれぬいが、要するに、よし子は失念されてもふしぎでないほど影の薄い存在だったのである」
- (23) 藤原尚明「『三四郎』をめぐる女たち」(『漱石研究』第10号 1998年5月 翰林書房)
- (24) 前掲書 p.40 で、三好行雄は、よし子の存在を「美禰子のいはばあわせ鏡として、母性に通じるふくよかな性格で彼女を逆照射する。そうした副次的な存在として、多少の意味が認められるだけである」としている。

第四章 「^{チャーチ}会堂」に通う女(明治におけるクリスチャンの女性のイメージ史)

- (1) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.417
- (2) 『漱石全集』第5巻 注解(2002年8月 岩波書店) p.668
- (3) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.426
- (4) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.488
- (5) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.490
- (6) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.601-602
- (7) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.602
- (8) 『漱石全集』第5巻 注解(2002年8月 岩波書店) p.679-680
- (9) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.603
- (10) 『漱石全集』第1巻(1993年12月 岩波書店) p.78
- (11) 『定本花袋全集』第1巻(1993年4月 臨川書店) p.530
- (12) 野上弥生子は明治39年(1905)明治女学校普通科を卒業し、野上豊一郎と

結婚。大塚楠緒子は、東京女子師範学校付属女学校を卒業後、小屋保治と結婚し、夫の留学中、明治女学校に通った。

(13) 青山なお『明治女学校の研究』(1912年1月 慶応通信) 参照

(14) 大滝晶子「明治期のキリスト教主義女学校に関する一考察」『教育学雑誌』6
(1972年3月 日本大学教育学会事務局) p.53

(15) 北川直利『ミッション・スクールとは何か——教会と学校の間——』
(2000年3月 岩田書店) P.70-71

「これに比べて、カトリック系の修道会が教育事業に本格的に参入するようになるのはかなり後のことである。(中略)当初、これらの会はいずれも活動の重点をほとんど孤児院・授産所・施療院などにおいていた。文化・教育事業よりも社会・慈善事業が優先された。」

(16) ヨゼフ・ロゲンドルフ『現代思潮とカトリシズム』(1959年11月 創元社)
p.476

(17) 大滝晶子「明治期のキリスト教主義女学校に関する一考察」『教育学雑誌』6
(1972年3月 日本大学教育学会事務局)

(18) 『定本花袋全集』第1巻(1993年4月 臨川書店) p.528-529

(19) 稲垣恭子『女学校と女学生』(2007年2月 中公新書) P.172

(20) 村上信彦『明治女性史』中巻前篇(1974年2月 理論社) P.199-200

(21) 香川由紀子「女学生のイメージ」『言葉と文化』6号(2005年3月 名古屋大学大学院 国際言語文化研究科 日本言語文化専攻)

(22) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.472

(23) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) P.384

(24) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.370

(25) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.418

(26) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.604

(27) 『漱石全集』第19巻(1995年11月 岩波書店) p.380

(28) 最初に平塚明子のことを「禅学令嬢」と呼んだのは『万朝報』であった。

佐々木英昭『「新しい女」の到来』(1994年10月 名古屋大学出版会) p.13
より

第五章 演劇から見る明治 ——『三四郎』の中の「演芸会」——

(1) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.526

(2) 河竹繁俊『日本演劇全史』(1959年4月 岩波書店) p.1040

(3) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.585

(4) 「大極殿」の脚本には、

甲 さてこそな、蘇我の大臣の御輦よ。

乙 これにみて拜まう。

丁 あれはいづれの連か。

乙 連にはあらず。中の大兄の皇子ぞ。

丁 なに中の大兄の皇子とや。

乙 なか／＼。

赤 や。待て！

首 その輦とめい。

侍一同 やらぬ。

赤 やおれ、何奴なれば無礼の乗打はするぞ。大空に稲妻の閃めく如く、
地に雷と鳴り轟く蘇我の大臣のおほみ輦が汝等の目には入らぬか。

隼 これはいかなこと。無礼とは汝等が事なるぞ。これは畏くも天が下
の大君の御連葉、中の大皇子の御輦ぞ。すされ。者共行け！

赤 にくき雑言かな。皇子の御輦などゝいつはりてぬげがけせんとする
にぞあらん。そこを一尺だにも進めて見よ。そのよろ／＼輦を踏み

破つて、主従ともに犬つくばひにせん⁽⁹⁾。

(杉谷恵美子編『杉谷代水選集』(1935年 富山房) p.73-75

とあり、この後、激しい立ち回りになる。

(5) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.586

(6) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.586

(7) 「文芸協会 演芸部第二回大会に対する諸新聞雑誌の批評」『早稲田文学』(1908
年2月)

(8) 「文芸協会 演芸部第二回大会に対する諸新聞雑誌の批評」『早稲田文学』(1908

年2月)

(9) M生「梨園雑観 文芸協会演芸大会合評」『帝国文学』13巻12号(1907年)

(10) H生「梨園雑観 文芸協会演芸大会合評」『帝国文学』13巻12号(1907年)

(11) それまでの主な「ハムレット」は、

●山岸荷葉・土肥春曙翻案『ハムレット』

背景を日本に置き換えた翻案劇

明治36年(1903)11月、川上音次郎ひきいる川上一座が、

本郷座をはじめ京都、大阪、福岡でも上演。

ハムレット——葉村年丸

オフィリア——堀尾折枝

クローディアス——葉村蔵人

●佐藤紅緑^{こうろく}作『新ハムレット』

内容は日本の現代劇。

明治40年(1907)1月、高田実らが本郷座にて上演。

ハムレット——天城威人^{だけんど}

オフィリア——保科綾子

クローディアス——天城元忠

●山岸荷葉翻案「はむれつと」

背景は足利の世、として明治40年(1907)10月明治座にて、市川小
団次一座により、新歌舞伎として上演。

ハムレット——葉村冠者年磨

オフィリア——折枝姫

クローディアス——鞍生氏康^{くらふうじやす}

というように登場人物の名前も日本風に変えたものであった。

(12) 河竹登志夫『日本のハムレット』(1972年10月 南窓社) p.273

(13) 『漱石全集』第23巻(2004年2月 岩波書店) p.153

(14) 「文芸協会の演芸会から高浜虚子に招待券が来ていないとの返事」(荒正人『増補
改訂 漱石研究年表』(1984年6月 集英社) p.461

(15) 荒正人『増補改訂 漱石研究年表』(1984年6月 集英社) p.461

(16) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.589

- (17) 仁木久恵『漱石の留学とハムレット——比較文学の視点から』(2001年4月 リーベル出版) p.197
- (18) 杉谷代水稿・逍遙補修となっているが実際は逍遙が翻訳した。
- (19) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.589
- (20) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.589
- (21) 坪内逍遙『ハムレット』(『明治翻訳文学全集 新聞雑誌編』4 シェイクスピア集Ⅳ(1997年10月 ナダ出版センター) p.258
- (22) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.590
- (23) 坪内逍遙『ハムレット』(『明治翻訳文学全集 新聞雑誌編』4 シェイクスピア集Ⅳ(1997年10月 ナダ出版センター) p.298
- (24) M生「梨園雑観 文芸協会演芸大会合評」『帝国文学』13巻12号(1907年)
- (25) H生「梨園雑観 文芸協会演芸大会合評」『帝国文学』13巻12号(1907年)
- (26) M生「梨園雑観 文芸協会演芸大会合評」『帝国文学』13巻12号(1907年)
- (27) 竹の屋主人「文芸協会の演劇」(『早稲田文学』1908年2月の「文芸協会 演芸部第二回大会に対する諸新聞雑誌の批評」)
- (28) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.560
- (29) 青々園「本郷座の文芸協会」(『早稲田文学』1908年2月の「文芸協会 演芸部第二回大会に対する諸新聞雑誌の批評」)
- (30) H生「梨園雑観 文芸協会演芸大会合評」『帝国文学』13巻12号(1907年)
- (31) 荷葉生 文芸協会の『ハムレット』(『歌舞伎』93号 1908年1月)
- (32) 松井松葉「文芸協会の試演」『萬朝報』(『早稲田文学』1908年2月の「文芸協会 演芸部第二回大会に対する諸新聞雑誌の批評」)
- (33) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.560
- (34) 土肥春曙「ハムレット苦心談」(『文章世界』1908年1月3巻1号)
- (35) 河竹登志夫『日本のハムレット』(1972年10月 南窓社) p.282
- (36) H生「梨園雑観 文芸協会演芸大会合評」『帝国文学』13巻12号(1907年)
- (37) 我凡「ハムレット」を観る『二六新聞』(『早稲田文学』1908年2月の「文芸協会 演芸部第二回大会に対する諸新聞雑誌の批評」)
- (38) 岩野泡鳴「文界私議」『読売新聞』(『早稲田文学』1908年2月の「文芸協会 演芸部第二回大会に対する諸新聞雑誌の批評」)

- (39) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.586
- (40) H生「梨園雑観 文芸協会演芸大会合評」『帝国文学』13巻12号(1907年)
- (41) ただ、これらの劇評を見た漱石が、想像をふくらませて、第二回演芸会の様子を『三四郎』の中に描いたという可能性も考えられる。
- (42) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.381
- (43) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.382-383
- (44) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.589
- (45) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.382
- (46) 「ノラは生るゝか」明治45年(1912)2月1日『国民雑誌』3巻3号
『漱石全集』第25巻 1996年5月 岩波書店) p.415

第六章 菊人形から見る明治——団子坂の菊人形——

- (1) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.407 ~408
- (2) 図録『菊人形今昔—団子坂に花開いた秋の風物詩』(2002年10月 文京ふるさと歴史館) p.17
- (3) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.407 ~408
- (4) 図録『菊人形今昔—団子坂に花開いた秋の風物詩』(2002年10月 文京ふるさと歴史館) p.66
- (5) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.391
- (6) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.391
- (7) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.291
- (8) 『漱石全集』第18巻(1995年10月 岩波書店) p.479-484
- (9) 『漱石全集』第17巻(2003年8月 岩波書店) p.54
これは、明治28年(1895)11月正岡子規へ送った句稿二十稿の中にある
- (10) 『漱石全集』第17巻(2003年8月 岩波書店) 注解 p.54
- (11) 都留春雄・釜谷武志著『鑑賞 中国の古典 陶淵明』(1988年3月 角川書店)
p.176-177
- (12) 赤木桁平『夏目漱石』(1917年5月 新潮社) p.60
- (13) 明治29年(1896)1月16日付正岡子規宛書簡に「帰途米山より陶淵明全

集を得て目下誦読中甚だ愉快なり」とある。

(14) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.63

(15) 河辺正之「夏目漱石の一生と陶淵明」『鑑賞 中国の古典 陶淵明』解釈(1988年3月 角川書店) p.446

「漱石はこの陶淵明の帰隱の故事を自らの朝日新聞社入社の際、自分の生涯と照らし合わせたのである。」

(16) 上垣外憲一「漱石の帰去来一朝日新聞入社をめぐって」『講座 夏目漱石』第四巻(1982年2月 岩波書店) p.99

「淵明が短い詩の中で二度使っている「塵」という語を漱石も使っていることに注意して欲しい。いずれも官職生活の窮屈で、人づきあいのわずらわしいことを象徴しているのである。また野に山に、と自然の中での解放感を述べる所も、淵明への連想かも知れない。」

(17) 都留春雄・釜谷武志著『鑑賞 中国の古典 陶淵明』(1988年3月 角川書店) p.105-106

(18) 『漱石全集』第3巻(1994年2月 岩波書店) p.3

(19) 『漱石全集』第3巻(1994年2月 岩波書店) p.10

(20) 松村昌家「小説美学としての<非人情>—『草枕』の成り立ち」(松村昌家編『夏目漱石における東と西』2007年3月 思文閣出版)

(21) 『漱石全集』第3巻(1994年2月 岩波書店) p.151

(22) 『漱石全集』第18巻(1995年10月 岩波書店) p.177

(23) 『漱石全集』第22巻(2004年1月 岩波書店) p.91

(24) 『漱石全集』第17巻(2003年8月 岩波書店) p.203

(25) 「イギリスの園芸」花『日本園芸雑誌』十七卷八号 明治38年(1905)8月13日(『漱石全集』第25巻 1996年5月 岩波書店) p.141

(26) 白幡洋三郎『プラントハンター ヨーロッパの植物熱と日本』(1994年2月講談社) p.234-236

(27) ロバート・フォーチュン著、三宅馨訳『江戸と北京』(1979年5月第5版 初版1969年5月 廣川書店) p.105

(28) 菊イコール日本という図式は、この後も引き継がれ、第二次世界大戦中に書かれたルース・ベネディクトの日本人論『菊と刀』も、この延長線上にあると見て取れる

のである。

(29) 白幡洋三郎「菊と万国博」(吉田光邦編『万国博覧会の研究』第3版 2004年7月 初出1986年2月 思文閣出版)

(30) ・"Chrysanthemums in Japan" *Journal of Horticulture and Cottage Gardener*, January 18, 1900.

・ *The Gardeners' Magazine*, February 3, 1900.

・ BURBIDGE, F.W. "The Flower Gardens of Japan" *The Garden*, April 28, 1900.

(31) 『漱石全集』第3巻 (1994年2月 岩波書店) p.10

(32) 談話「ノラは生るゝか」『国民雑誌』三巻三号 明治45年(1912)2月1日
(『漱石全集』第25巻 1996年5月 岩波書店) p.415

第七章 「イプセンの女」とは(『三四郎』とイプセン『ヘッダ・ガブラー』を中心に)

(1) 『漱石全集』第5巻 (2002年8月 岩波書店) p.430-431

(2) 『漱石全集』第5巻 (2002年8月 岩波書店) p.432

(3) 毛利三彌氏は『ヘッダ・ガブラー』のヘッダ、『ロスメルスホルム』のレベッカ、『棟梁ソルネス』のヒルダなど、イプセン戯曲の中のヒロイン達と美禰子の類似性を指摘。(『三四郎』とイプセン)『漱石研究』第2号 1994年5月 翰林書房)

秋山公男氏も、『三四郎』小考―「露悪家」美禰子とその結婚の意味―(『日本近代文学』第24集 1977年10月)の中で、「ヘッダ・ガブラー」の影響が想定されると指摘する。

(4) 中村都史子『日本のイプセン現象 1906—1916年』(1997年6月 九州大学出版会) p.214

(5) 「1901年9月18日購入分の書物のリストの中に、Hedda Gablerの名がある」ことを岡三郎氏が指摘している。(『夏目漱石研究』第1巻 1981年11月 国文社) p.213-214

(6) 木村巧「夏目漱石におけるイプセン戯曲の受容―留学時代のイプセン読書(1)―」『宇部国文研究』27 (1996年3月)

(7) 漱石文庫に収められている Hedda Gabler に引かれた傍線については、木村巧氏が、綿密に調査しており、今回木村氏の論文「夏目漱石におけるイプセン戯曲の受容―留

学時代のイプセン読書（１）一」『宇部国文研究』２７（１９９６年３月）から、引用させて頂いた。

- (8) 『漱石全集』第５巻（２００２年８月 岩波書店） p.467
- (9) 『漱石全集』第１９巻（１９９５年１１月 岩波書店） p.380
- (10) 毛利三彌氏も、『ヘッダ・ガブラー』のこの場面と、広田の引越の手伝いをする三四郎と美禰子が、画帖を開いて「人魚」の絵に見入りながら囁きあう場面との類似を指摘している。（毛利三彌「『三四郎』とイプセン」「漱石研究」第二号 １９９４年５月 翰林書房）
- (11) 『漱石全集』第５巻（２００２年８月 岩波書店） p.381
- (12) 『漱石全集 第２０巻』（１９９６年７月 岩波書店） p.76-78
- (13) 村上勇編『漱石資料—文学論ノート』 １９７６年５月 岩波書店） p.286
- (14) 村上勇編『漱石資料—文学論ノート』 １９７６年５月 岩波書店） p.288
- (15) 談話「愛読せる外国の小説戯曲」『趣味』 ３巻１号 明治４１年（１９０８） １月 １日（『漱石全集』第２５巻 １９９６年５月 岩波書店） p.247
- (16) 村岡勇編『漱石資料—文学論ノート』 １９７６年５月 岩波書店） p.329
- (17) 『漱石全集』第１６巻（１９９５年４月 岩波書店） p.110
- (18) 「近作小説二三に就て」『新小説』 １３年６号 明治４１年（１９０８） ６月１日（『漱石全集』第２５巻 １９９６年５月 岩波書店） p.263
- (19) 『漱石全集』第２５巻（１９９６年５月 岩波書店） p.265
- (20) 明治４０年（１９０７） ７月１９日 小宮豊隆宛書簡（『漱石全集』第２３巻 ２００４年２月 岩波書店） p.84
- (21) 『漱石全集』第１６巻（１９９５年４月 岩波書店） p.110
- (22) 明治４０年（１９０７） ７月１９日 小宮豊隆宛書簡（『漱石全集』第２３巻 ２００４年２月 岩波書店） p.84
- (23) 大正２年（１９１３） １１月２１日 高原操宛書簡（『漱石全集』第２４巻』 １９９７年２月 岩波書店） p.220

その他、「ヘッダ・ガブラー」中傍線が引かれてあるところは以下の通りである。

まず、ヘッダが、判事ブラックに新婚生活の不满を述べるセリフ

HEDDA.

--Everlastingly to be in the company of--of one and the same--

ヘッダ

永久に、一緒だということよ、一同じ一人の人間と—

テスマンを政治家にしようかと言い、ブラックに失笑される場面

HEDDA.

Because I am bored, I tell you. *[After a pause.]* Do you think it would be absolutely impossible for Tesman to become a Cabinet Minister?

ヘッダ

だって、退屈なんですもの。(短い間) あなたはテスマンがいつか大臣になるなんて不可能だと思っていらっしゃるの？

BRACK.

H'm! You see, dear Mrs. Hedda, in order to become that he must first of all be a tolerably rich man.

ブラック

ふふん、ねえヘッダさん、そうなるにはテスマンがうんとお金持ちでないと、何にしろても。

HEDDA.

[Rising impatiently.] Yes, there we have it! It is this poverty that I have come into--!
[Crosses the floor.] It is that which makes life so miserable! so perfectly ludicrous! For that's what it is.

ヘッダ

(いらいらして立ち上がり) ええ、そういうわけね！そういう馬鹿な境遇に、私は、すっかり落ち込んだのね！（部屋を突っ切り）惨めったらしい一生を送ることになるのね！

ブラックにいずれヘッダが新しい責任を負うことになると言われ憤慨する場面

BRACK.

No,no,never mind about that. But suppose now there were created--what one--in the loftier style--might call more serious and more responsible claims upon you?

[Smiles.] New claims,little Mrs.Hedda.

ブラック

いや、いや、そらまあいいでしょう。しかし、あなたがですよ、一何というか一少し大袈裟な言い方かもしれないが、一まあ、神聖で、一そして、のっぴきならない責任とでも言いますか、そういうものに直面したとしたら？（にやっとして）新しい責任ですよ、ヘッダさん。

HEDDA.

[Angry.] Be quiet! You shall never live to see anything of that sort.

ヘッダ

（怒って）よけいなお世話よ！そんなことになるもんですか！

BRACK.

[Cautiously.] We will talk about that a year hence--at the very latest.

ブラック

（用心して）せいぜい、まあ、一年もたったら、またお話しますかね。

HEDDA.

[Shortly.] I have no vocation for that kind of thing, Judge. No responsibilities for me.

ヘッダ

（そっけなく）あたくしは、向いていませんの、そういうほうには。責任なんて、まっぴらよ！

テスマンやブラックの目を気にして、レーヴボルグを諷める場面

HEDDA.

No. You may be allowed to think it;but you must noy say it.

ヘッダ

いけないというの！あなたの胸の中でそう思うのならかまわないけど、口に出して言うてはいけない。

レーヴボルグが、ヘッダの前で過去のさまざまな懺悔をしたことは、ヘッダの神秘的な力によってなされたと言う場面

LOVBORG.

Yes; how else can I explain it? And all those--those mysterious questions that you used to ask me—

レーヴボルグ

じゃ、ほかに、どう言えばいいんです？それにあの、遠まわしの質問ですよ、いつも、僕に向けてきた—

HEDDA.

And which you understood so thoroughly--.

ヘッダ

それをあなたは、実にすばやく呑み込んで—

レーヴボルグがよくも平気であんなことをズケズケと聞いたものだと言ったときに、ヘッダが言った“Mysteriously,if you please.”「遠まわしとおっしゃって」

テアに向かって、一生に一度、他人に対して支配力を持ってみたいがまだ一度もやったことがないと言うと、テスマンに対してしたことがないのかと問われ驚く場面

HEDDA.

Oh! that would be worth talking a lot of troble about! Oh, if you could only know how poor I am. And you are allowed to be so rich. [*Throws her arms passionately round her.*] I believe I shall scorch your hair off,afterall.

ヘッダ

ああ！主人のでさえ、そんな事をしようと思うとそれこそ大変な手数がかかる。あなたは、まだ知らないんだもの—私は大変な貧乏人よ—そうして、あなたは、お金持ちよ。

(情熱的にエルヴステード夫人を抱きしめ) 私、あなたの髪の毛を焼いてやるわ

レーヴボルグが原稿を紛失したことをヘッダに告げに来て、テアにも聞くように言うと、
“Yes, but I don't wish to hear anything, I tell you.”

「ええ、でも私何も聞きたくないわ。」

と言うテアのセリフには二重傍線をひいてある。

レーヴボルグの原稿を燃やしてしまったことを聞いて、テスマンが喜ぶ場面

TESMAN.

*[Laughing in excess of joy.]*The servant! No;you are fun, Hedda! The servant is--just Bertha! I will go out and tell Bertha myself.

テスマン

(うれしくてたまらないというように笑い) 女中！つまらんこと言うんじゃないよ、ヘッダ！女中だったって一昔からいるベルテじゃないか！こっちから出かけて行って、教えてやりたいくらいだよ！

レーヴボルグの自殺を知ったときのヘッダの独白

HEDDA.

[Half aloud.] At last an heroic act!

ヘッダ

(半分声に出して) とうとうね、一本当に勇ましい行為だわ！

TESMAN.

[Terrified.] God save us--Hedda, what are you saying?

テスマン

(びくりとして) おいおい、ヘッダ、何を言ってるんだ？

HEDDA.

I say that there is somethig beautiful in this.

ヘッダ

この行為には美しさがあるって、あたし、言ってるのよ。

ここまで見てきて、漱石は、特にヘッダの性格がよく分かるところに傍線を引いていることが見てとれる。

第八章<頼るべき人も帰るべき家>も持たない者たち

- (1) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p. 371
- (2) 一般女性が名刺を作るという風俗は、早くに二葉亭四迷『浮雲』第二編(明治20～22年発表)で見られる。お勢が名刺を作ろうとし、弟の勇に「婦人のくせに園田勢子という名刺をこしらえるってッたから、お勢ッ子で沢山」だ「婦人の癖にいかん生意気で」と言われる場面がある。(『新日本古典文学大系 明治編』18坪内逍遙二葉亭四迷集2002年10月 岩波書店) p. 329
- (3) 小森陽一「『個人と活字』『三四郎』における文字のドラマトゥルギー」(『現代思想』1993年10月)
- (4) 中山和子「『三四郎』—「商売結婚」と新しい女たち—」(『漱石研究』第2号 1994年5月 翰林書房)
- (5) 芳川泰久「『婚姻・鏡・父の名』—あるいは書くことの強度—」(『漱石研究』第2号 1994年5月 翰林書房)
- (6) 石原千秋「長男の記号学」(『漱石研究』第5号 1995年11月 翰林書房)
- (7) 角田旅人は「『三四郎』覚書き—美禰子と三四郎—」(『漱石作品論集成第五巻 三四郎』1991年1月 桜楓社 初出『文学年誌』4 1978年12月)の中で、「たしかに美禰子は兄恭助から放任されている。気ままに外出し、若い男と一緒に歩き、自分の宰領で三十円もの金を貸すことができる。しかし、それはまた兄から構いつけられないという域にさえ達していることも見落とすわけにいかない」と述べている。
- (8) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p. 494
- (9) これと同じような内容で、明治42年(1909)6月5日の『風俗画報』に掲載された「女学生の新取締法」もあった。<青年女子の男子に対する心得>の原案とあるので、「若き婦人の男子に対する心得」の原案かもしれない。
- (10) 小森陽一「漱石の女たち—妹たちの系譜—」(『文学』1991年冬号 岩波書店)
「なぜなら「小姑」という烙印には、自らの父母を中心とした「一家」からは潜在的な外部として排斥され、兄夫婦からはその新しい「一家」を脅かす者として敵視され、愛が存在しようがしまいが、他家の男の金銭によって扶養されるしか生きる道のない<妹の宿命>が刻まれているからだ」
- (11) 『漱石全集』第8巻(1994年7月 岩波書店) p. 234

- (12) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.545
- (13) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.274-275
- (14) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.275
- (15) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.330
- (16) 『漱石全集』第19巻(1995年11月 岩波書店) p.385
- (17) 平岡敏夫『日露戦後文学の研究 上』(1980年5月 有精堂)
- (18) 小森陽一「文学とメディア——夏目漱石『三四郎』1908年「帝国」というネットワーク」(『文学の方法』川本皓嗣他編 1996年4月 東京大学出版会) p.321
- (19) 二葉亭四迷は明治39年(1906)10月に『女学世界』の中で「未亡人と人道問題」と題する、次のような意見を述べている。

▲要するに、自分は姦通された此の令夫人よりも、姦通に陥つた未亡人に、読者の同情を惹かうと考へて居るが、世間が認めて呉れれば良いが……兎に角も未亡人再婚問題は、座上の空論では無くして、日露戦争が戦後に遺した人道問題——社会問題であるから、世間も浮気でなく、真面目に考へて貰ひたいものだ。今度の戦争で、十幾万人といふ未亡人が出来てゐるからね。

▲(前略)——露西亜では、婦人の職業と言ふと、家庭教師であるが、今日の露西亜では、此の家庭教師が、ぎつしりと一杯に成つて居るらしいのだ、最も品位を落とせば、種々の職業が有らうが其様はゆかぬ……といふので婦人の職業問題が起つて居るらしいが、婚姻に持参金の準備が要る国柄であるだけ、日本よりは何んだか酷いやうである。日本はまだまだ、女子大学の卒業生が路傍に彷徨しるといふことを聞かないが、その中に露西亜のやうな惨状が遣つて来るかも知れぬ。

(『坪内逍遙・二葉亭四迷集 現代日本文学全集1』1956年8月 筑摩書房 p.381)

- (20) 『漱石研究第2号』(1994年5月 翰林書房) 島田雅彦・小森陽一・石原千秋らの鼎談による
- (21) 西村好子「恋愛の誕生と近代の成立——『三四郎』論——」(『国語と国文学』1997年3月)
- (22) 松村昌家『文豪たちの情と性へのまなざし』(2011年2月ミネルヴァ書房) p.168-171

- (23) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.450
- (24) 芳賀徹『絵画の領分』(1990年10月 朝日新聞社)
- (25) 熊坂敦子氏は「『三四郎』と英国絵画」(『日本女子大学紀要』34 1985年3月)の中でラスキンやラファエル前派の影響を指摘した。同趣旨のものとして、「三四郎—西洋絵画との関連で—」(『国文学』1983年11月)がある。
- (26) 尹相仁氏は『世紀末と漱石』(1994年2月 岩波書店)の中で、世紀末芸術と漱石の作品との関連性について言及し、『三四郎』とラファエル前派について触れている。
- (27) 『漱石全集』第3巻(1994年1月 岩波書店) p.129
- (28) 小坂晋・水田卓郎 「『三四郎』研究の問題点——美禰子の青春——」(『岡山大学教養部紀要』27 1990年7月)
- (29) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.401
- (30) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.455
- (31) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.461
- (32) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.404
- (33) 漱石が飛行機に興味を持った理由として、村上正明は『航空事始 不忍池滑空記』(1992年11月 東京書籍)で、寺田寅彦からの話ではないかと推察している。寺田は、我国の飛行機開発を語る時に欠かせない人物、田中館愛橘の弟子であった。また、さらに興味深い事実がある。
- 「空中飛行器」を、独学で研究していた人物の名前が、二宮忠八というのである。二宮は愛媛県八幡浜市出身で、独学で飛行の原理を見出し、ゴム紐を動力とした固定翼の模型飛行機を飛行させることに成功した人物であり、明治26年(1893)12月に愛媛県松山市の松山衛生病院に勤務が決った時、飛行機を解体して運び、研究を続けていた。漱石が愛媛県尋常中学校(後の松山中学)に嘱託教員として赴任するのが、明治28年(1895)の4月。この時、漱石が二宮の噂等を耳にしていたとするなら、二宮忠八と名前の似ている「野々宮宗八」なる人物に「空中飛行器」の話させるのは、偶然にしても面白い事である。
- (34) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.456
- (35) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.334-335
- (36) 松村昌家『ヴィクトリア朝の文学と絵画』(1993年4月 世界思想社) p.75

- (37)『世界の女性史 6 イギリス1 忍従より自由へ』(青山吉信篇1976年5月 評論社) p.217 では、
- 「一八四一年創刊の諷刺諧謔雑誌『パンチ』は、四、五十年代に「わが国のあり余った女性の問題」すなわち女性人口中、統計的に結婚不可能な余剰部分の問題を繰り返して討論の主題としていた。(中略) この両性間の数の不均衡は、男性に相対的に高い死亡率、独身男性のアメリカや植民地への大量移民、海外での軍役、そして男性の独身生活享樂や晩婚の傾向などが組み合わされて生じたといえよう。
- これら未婚女性の苦境は実に深刻であった。(中略) 当時の大多数の家族が、このような「余分」の女性の少なくとも一人をかかえこんでいたから、ヴィクトリア朝の人はこの問題をこの上なくよく知っていた。」と指摘している。
- (38) Martha Vicinus “*Independent Women 1850-1920*” (1985 The University of Chicago Press)
- (39) 川本静子『ガヴァネス (女家庭教師) ヴィクトリア時代の<余った女たち>』(1994年9月 中央公論社) p.14-15
- (40) 前掲書『世界の女性史 6 イギリス1 忍従より自由へ』(青山吉信篇1976年5月 評論社) p.217 では、「ヴィクトリア朝文学には「未婚のおば」がつきものである」としている。
- (41)『漱石全集』第5巻 (2002年8月 岩波書店) p.595
- (42)『漱石全集』第5巻 注解 (2002年8月 岩波書店) p.679
- (43) 前掲書(36)で、松村昌家は「結婚生活が即社会的地位になっていた時代に、生まれがよく、また相応の教養をそなえた女が、不幸にして家運や結婚運に見離されたとしたら、どのような生き方があったのだろうか。いやしくも「レイディ」としての面目を保つには、選択の道はただ一つ、ガヴァネスになるほかはなかった。」と述べている。
- (44) 松村昌家 『ヴィクトリア朝の文学と絵画』(1993年4月 世界思想社) p.83
- (45) OLIVE ANDERSON “*Suicide in Victorian and Edwardian England*” (1987 CLARENDON PRESS・OXFORD)
- (46)『漱石全集』第19巻 (1995年11月 岩波書店) p.390-393
- (47)「熊本の漱石—旧制第五高等学校関係資料に今、漱石を見る」(村田秀明・道園達也・村田由美『国文学』2008年 学燈社 p.171)によると、これまでどの年譜も、

鏡子夫人の入水事件は、荒正人氏の『漱石研究年表』の「六月末か七月初め」という説をとっていたが、五高に残されている漱石の出欠調により、五月におこったとしている。

- (48) 『漱石全集』第19巻(1995年11月 岩波書店) p.378
- (49) 『漱石全集』第3巻(1994年2月 岩波書店) p.23
- (50) 『漱石全集』第3巻(1994年2月 岩波書店) p.30
- (51) 『漱石全集』第8巻(1994年7月 岩波書店) p.188
- (52) 『漱石全集』第22巻(1996年3月 岩波書店) p.296
- (53) 『漱石全集』第3巻(1994年2月 岩波書店) p.86-87
- (54) 蓮實重彦『夏目漱石論』(1978年10月 青土社) p.215

第九章 明治40年代の絵画事情

- (1) 芳賀徹『絵画の領分』(1990年10月 朝日選書) p.374
- (2) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.426-427
- (3) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.426-427
- (4) 石井研堂『増補改訂 明治事物起源』下巻復刻版(1996年1月 春陽堂) p.760
- (5) 向後恵里子「日本葉書会一日露戦争時における絵葉書ブームと水彩画ブームをめぐって」(『早稲田大学教育学部 学術研究(複合文化学編) 第58号(2010年2月)
- (6) 土居次義『水彩画家 大下藤次郎』(1981年7月 美術出版社) p.122
- (7) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.394-395
- (8) 当時、女学生の間には水彩画を描くことが流行していたようで、『青春』(明治38年1905年から『読売新聞』で連載)では、香浦園枝が銚子に水彩絵具を持っていき、「東京の友達へ出す絵葉書」を画いたり、「浪の写生」をしたりする場面がある。その中で、「だが、貴方は水彩画を遣らないから、ハイカラの点ぢや一歩園枝さんに譲りますな」という発言があることから、「水彩画を描く」ということは、当時、かなり進んだ趣味として見なされていたことが窺える。
- (9) 津田青楓『自撰年譜』大正2年(1913)年8月ころの記述(1940年9月)
- (10) 田村宏「夏目漱石、その自己治療としての絵画—明治36～38年の水彩画・自筆絵はがきを中心に」(『日本芸術療法学会誌』38.2 2007年)

(11) 漱石の水彩画がいつごろ始められたのか、はつきり分らない。然し今日保存されてある漱石の水彩画の最も古い日附は、明治三十六年（一九〇三）年十月である。是は或は寺田寅彦の刺激ではなかつたのかとも想像されるが、然し明治三十七年（一九〇四）年以降、漱石と最も頻繁に自筆水彩画絵はがきを交換した者が、橋口貢である所から考へると、重な刺激は、或は橋口貢から来てあるのかも知れない。（中略）画をかく事が、さうしてかいた画を見て、自分でいろんな批評を加へたり連想を逞しうしたりする事が、楽しくてたまらないといふやうな、それだから自分も一つ画をかき、かいた画を見ていろいろ批評したり連想を逞しうしたりして見たくて堪らなくなるやうな、不思議な力を持つた文句が書いてある。

（『夏目漱石』小宮豊隆 1938年6月 岩波書店）p.495-496

(12) 中島国彦氏は、藁屋根というモチーフに注目し、浅井忠の藁屋根を描いた水彩画や油彩画、明治38年（1905）4月に創刊された「月刊スケッチ」に載せられた堺枯川の『我が夢（一）』の中に出てくる「藁葺」の家のイメージから、「藁屋根」というものが、同時代の文学者に共通する理想の田園風景であるとしている。（「藁屋根・郊外・水彩画——『三四郎』の一説から」熊坂敦子編『迷羊のゆくえ——漱石と近代』1996年6月 翰林書房）

(13) 『漱石全集』第5巻（2002年8月 岩波書店）p.398

(14) 『漱石全集』第5巻（2002年8月 岩波書店）p.502

(15) 芳賀徹『絵画の領分』（1990年10月 朝日選書）p.311

(16) 『漱石全集』第5巻（2002年8月 岩波書店）p.503

(17) 黒田重太郎『京都洋画の黎明期』（1947年1月 高桐書院）p.137

(18) 『水彩画の歴史』橋秀文監修・執筆 2001年3月 美術出版社）p.4

(19) 『ビジュアル美術館 第7巻 水彩画の技法』ミッシェル・クラーク著荒川裕子訳
（1994年3月 同朋社）p.40

(20) 『ビジュアル美術館 第7巻 水彩画の技法』ミッシェル・クラーク著荒川裕子訳
（1994年3月 同朋社）参照

(21) 『ビジュアル美術館 第7巻 水彩画の技法』ミッシェル・クラーク著荒川裕子訳
（1994年3月 同朋社）参照

(22) 『水彩画の歴史』橋秀文監修・執筆 2001年3月 美術出版社）参照

(23) 尹相仁『世紀末と漱石』（1994年2月 岩波書店）p.126

- (24) 『漱石全集』第19巻(1995年11月 岩波書店) p.51
- (25) Ben.Weinreb and Christopher.Hibbert, ed., *The LONDON Encyclopædia*, London Papermac.1983 p.695
- (26) このベラスケスの模写を描いたのは小説中では三井という画家であるが、芳賀徹氏は、これは湯浅一郎(1868~1931)ではないかとしている。湯浅は明治43年(1910)に欧州留学から帰国して、同年5月からの第十三回白馬会展覧会に、ベラスケスの『織女』『官女』『エソッポ』『メニッポ』などの模写を出展している。これは『三四郎』より後のことになるのだが、木下杢太郎が「パンの会の回想」で、明治42年(1909)4月10日の深川永代亭での会合のとき、「湯浅氏の模写のエラスケスなどについてみんなが話しあった」としていることから、湯浅が外遊先から一点ぐらい日本に送って展示されていたのではないかと推察している。
- また吉田博にも「メニッポ」の模写があったらしいことから、吉田博の可能性もあるとしている。『絵画の領分』(1990年10月 朝日選書) p.342-343
- (27) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.500-501
- (28) 加藤哲弘「ベラスケス[ラス・メニーナス]名画の条件」(野口螢子監修『ヨーロッパ美術史』1997年10月 昭和堂)と、大高保二郎「ラス・メニーナス 絵という終わりなき迷路の旅」(大村重信他監修『NHK日曜美術館 名画への旅12 絵の中の時間 17世紀Ⅱ』1994年1月 講談社)を参考にした。
- (29) 『漱石全集』第19巻(1995年11月 岩波書店) p.380
- (30) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.489
- (31) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.543
- (32) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.548-549
- (33) 貝塚健「自然主義と黒田清輝—白馬会の主題」(『白馬会 結成100年記念・明治洋画の新風』展カタログ 1996年 日本経済新聞社) p.136
- (34) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.549-550
- (35) 大橋乙羽『名流談海』(1896年3月 博文館)
- (36) 新関公子『「漱石の美術愛」推理ノート』(1998年6月 平凡社) p.133-134
- (37) 新関公子『「漱石の美術愛」推理ノート』(1998年6月 平凡社) p.133-134
- (38) 『漱石全集』第19巻(1995年11月 岩波書店) p.166
- (39) 明治40年(1907)4月20日、漱石は東京美術学校で「文芸の哲学的基礎」

と題する講演をしている。

(40) 竹田道太郎『新聞における美術批評の変遷』(2010年11月 ゆまに書房)

(41) 『漱石全集』第19巻(1995年11月 岩波書店) p.107-108

(42) 黒田による日本人モデルを使った初めての裸体画は、「智・情・感」というタイトルであり、漱石はそれを意識したのかもしれない。

(43) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.92

(44) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.107

(45) 黒田の裸体画

- ・「朝妝」明治28年(1895)4月～7月裸体画問題、
- ・「智・感・情」明治33年(1900)パリ万博に出品、銀賞

第二回白馬会に出展

この作品を掲載した「美術評論」第二号合評は、発行停止処分になる

- ・「裸体婦人像」明治34年(1901)秋第六回白馬会展出展
- ・「春」「秋」西洋婦人の裸体画 第八回白馬会展 裸体画は会員の紹介のある関係者だけに公開される
- ・「野辺」明治40年(1907)第十一回白馬会展出品 庭の裸婦の上半身
- ・「白芙蓉」明治40年(1907)第一回文展 左向きの半身裸婦立像

(46) 隈元謙次郎『黒田清輝』(1966年6月 日本経済新聞社) p.65

(47) 『漱石全集』第3巻(1994年2月 岩波書店) p.90

(48) 『漱石全集』第3巻(1994年2月 岩波書店) p.92

(49) 『漱石全集』第25巻(1996年5月 岩波書店) p.230

(50) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.369

(51) この「オラプチュアス」という単語であるが、柏木隆雄氏は、メリメの『カルメン』におけるカルメンの眼の描写 ‘Her eyes, especially, had an expression at once voluptuous and fierce, which I have never seen since in any mortal eye.’ との関連を指摘し(1977年1月『英語青年』)、芳賀徹氏は、漱石旧蔵書中のウォレス・コレクションの解説書 Frederick Miller, *Pictures in the Wallace Collection*, London, 1902にあるグルーズの絵についての voluptuous charm という説明に依ったものだとしている。(『絵画の領分』1990年10月 朝日新聞社) また松村昌家氏は、ウォレス・コレクションが1900年6月に一般公開された時のカタ

ログ『ウォレス・コレクション蔵 油彩画および水彩画暫定カタログ』に掲載されているグルーズの評論の中にも voluptuous grace という語があることを挙げており、グルーズの絵の説明には voluptuous という言葉がつきもののようであったことを述べている。(『文豪たちの情と性へのまなざし』2011年2月ミネルヴァ書房)

- (52) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.381
- (53) 芳賀徹『絵画の領分』(1990年10月 朝日選書) p.384
- (54) 『漱石全集』第3巻(1994年2月 岩波書店) p.91
- (55) 『漱石全集』第3巻(1994年2月 岩波書店) p.34
- (56) 『漱石全集』第14巻(1995年8月 岩波書店) p.259
- (57) 『漱石全集』第25巻(1996年5月 岩波書店) p.199
- (58) 『漱石全集』第25巻(1996年5月 岩波書店) p.195
- (59) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.255
- (60) 『漱石全集』第25巻(1996年5月 岩波書店) p.247
- (61) 『漱石全集』第25巻(1996年5月 岩波書店) p.263-265
- (62) 『漱石全集』第19巻(1995年11月 岩波書店) p.364
- (63) 浦崎永錫『日本近代美術発達史』(1974年7月 東京美術)
- (64) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.514-515
- (65) 大熊は、フランスで、留学中の黒田と親交があり、盛んに手紙のやり取りもしている。実際の黒田と大熊は『三四郎』の原口と九段の銅像の作家のように、仲が悪いわけではない。
- (66) 松永伍一『青木繁 その愛と放浪』(1979年8月 日本放送出版協会)
- (67) S. A生「斎東風語」『方寸』(1907年10月)
- (68) 『漱石全集』第6巻(1994年5月 岩波書店) p.68
- (69) 『漱石全集』第25巻(1996年5月 岩波書店) p.61
- (70) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.507
- (71) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.519
- (72) 『白馬会 結成100年記念・明治洋画の新風』展カタログ(1996年 日本経済新聞社) p.137
- (73) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.516
- (74) この明治45年(1912)3月に開催された青木の没後一周年遺作展を見た感

想を3月17日津田青楓宛書簡に書いている。

「青木君の絵を久し振に見ましたあの人は天才と思ひます。あの室の中に立つて自から故人を惜いと思ふ気が致しました。」

(75) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.532

(76) 『漱石全集』第25巻(1996年5月 岩波書店) p.198-199

(77) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.537-538

(78) 『漱石全集』第15巻(2003年6月 岩波書店) p.95-96

(79) 松村昌家氏によると、漱石は、レノルズの *Discourses* を参考にしていたのではないかとのことである。*Discourses* の中で、レノルズは歴史画と肖像画を平行で論じており、肖像画に必要な要素は描く相手を **particular man** として描くことであると説く。この **particular man** という概念と、漱石が『文学評論』で言う所謂性格描写 (Character sketches) とは共通するところがある。

(80) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.549-550

おわりに

(1) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.302

(2) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.303

(3) 『漱石全集』第25巻(1996年5月 岩波書店) p.291

(4) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.430

(5) 『漱石全集』第16巻(1995年4月 岩波書店) p.110

(6) 『漱石全集』第14巻(1995年8月 岩波書店) p.259

(7) 『漱石全集』第25巻(1996年5月 岩波書店) p.118-119

(8) 『漱石全集』第5巻(2002年8月 岩波書店) p.554

(9) 『漱石全集』第25巻(1996年5月 岩波書店) p.118-119

(10) 『漱石全集』第25巻(1996年5月 岩波書店) p.119

なお、画像に†を付けたものに関しては、著作権者に尋ねあたりませんでした。お心当たりの方は大手前大学にご連絡ください。

参考文献（著編者名の五十音順）

- ・青山なお『明治女学校の研究』（1912年 慶応通信）
- ・青山吉信篇『世界の女性史 6 イギリス1 忍従より自由へ』（1976年 評論社）
- ・赤木桁平『夏目漱石』（1917年 新潮社）
- ・『朝日新聞記者夏目漱石』（1994年 立風書房）
- ・天野郁夫『学歴の社会史』（2005年 平凡社）
- ・天野郁夫『試験の社会史』（2007年 平凡社）
- ・天野郁夫『大学の誕生』上下（2009年 中央公論新社）
- ・荒正人『増補改訂 漱石研究年表』（1984年 集英社）
- ・石井研堂『増補改訂 明治事物起源』下巻復刻版（1996年 春陽堂）
- ・石原千秋『反転する漱石』（1997年 青土社）
- ・稲垣恭子『女学校と女学生 教養・たしなみ・モダン文化』（2007年 中央公論新社）
- ・今西順吉『漱石文学の思想』第1部・第2部（1988・1992年 筑摩書房）
- ・梅根悟監修『世界教育史大系31 体育史』（1977年 講談社）
- ・浦崎永錫『日本近代美術発達史』（1974年 東京美術）
- ・江藤淳『決定版夏目漱石』（1975年 新潮社）
- ・江藤淳『漱石とアーサー王伝説—『薙露行』の比較文学的研究』（1975年 東京大学出版会）
- ・江藤淳『漱石とその時代』第一部・第二部・第三部・第四部（1970—1996年 新潮社）
- ・江戸東京博物館・東北大学編『文豪・夏目漱石 そのころとまなざし』カタログ（2007年 朝日新聞社）
- ・大岡昇平『小説家夏目漱石』（1988年 筑摩書房）
- ・大橋乙羽『名流談海』（1896年 博文館）
- ・大村重信他監修『NHK日曜美術館 名画への旅12 絵の中の時間 17世紀Ⅱ』（1994年 講談社）
- ・岡三郎『夏目漱石研究』第1・2巻（1981年 国文社）
- ・岡田隆彦『ラファエル前派』（1984年 美術公論社）

- ・越智治雄『漱石私論』（1971年 角川書店）
- ・小倉脩三『夏目漱石—ウィリアム・ジェームズ受容の周辺』（1989年 有精堂）
- ・小栗風葉『青春』上中下（1994年 岩波文庫）
- ・陰里鉄郎解説『夏目漱石・美術批評』（1980年 講談社文庫）
- ・柏木隆雄『交差するまなざし—日本近代文学とフランス—』（2008年 朝日出版社）
- ・河竹繁俊『日本演劇全史』（1959年 岩波書店）
- ・河竹繁俊『新劇運動の黎明期』（1947年 雄山閣）
- ・河竹登志夫『日本のハムレット』（1972年 南窓社）
- ・川本皓嗣・松村昌家編『ヴィクトリア朝英国と東アジア』（2006年 思文閣出版）
- ・川本静子『ガヴァネス（女家庭教師）ヴィクトリア時代の〈余った女たち〉』（1994年 中央公論社）
- ・北川直利『ミッション・スクールとは何か——教会と学校の間——』（2000年 岩田書店）
- ・木村毅『比較文学新視界』（1975年 八木書店）
- ・熊坂敦子『夏目漱石の世界』（1995年 翰林書房）
- ・熊坂敦子編『迷羊のゆくえ——漱石と近代』1996 翰林書房）
- ・クラーク・ミッシェル著・荒川裕子訳『ビジュアル美術館 第7巻 水彩画の技法』（1994年 同朋社）
- ・クレイ・ジャン著・高階秀爾監訳『印象派』（1990年 中央公論社）
- ・黒田重太郎『京都洋画の黎明期』（1947年 高桐書院）
- ・隈元謙次郎『黒田清輝』（1966年 日本経済新聞社）
- ・小杉天外『魔風恋風』前後編（1999年 岩波文庫）
- ・小森陽一・石原千秋編『漱石研究』第2号・第5号（1994・1995年 翰林書房）
- ・小宮豊隆『漱石 寅彦 三重吉』（1983年 岩波書店）
- ・小宮豊隆『夏目漱石』（1938年 岩波書店）
- ・齋藤泰三『英国の水彩画』（2003年 彩流社）
- ・酒井忠康編『近代日本の水彩画』（1996年 岩波書店）
- ・佐々木英昭『「新しい女」の到来』（1994年 名古屋大学出版会）
- ・佐藤八寿子『ミッション・スクール あこがれの園』（2006年 中公新書）
- ・佐渡谷重信『漱石と世紀末芸術』（1994年 講談社学術文庫）

- ・シッドモア・エライザ・ルアマー著・恩地光夫訳『日本・人力車旅情』（1986年 有隣堂）
- ・島田紀夫監修『印象派美術館』（2004年 小学館）
- ・白幡洋三郎『プラントハンター ヨーロッパの植物熱と日本』（1994年 講談社）
- ・『新日本古典文学大系 明治編』18坪内逍遙二葉亭四迷集（2002年 岩波書店）
- ・杉谷恵美子編『杉谷代水選集』（1935年 富山房）
- ・『スポーツ八十年史』（1958年 日本体育協会）
- ・墨コレクション『文人 夏目漱石』（1994年 芸術新聞社）
- ・関肇『新聞小説の時代 メディア・読者・メロドラマ』（2007年 新曜社）
- ・『漱石作品論集成第五巻 三四郎』（1991年 桜楓社）
- ・高階秀爾『日本近代美術史論』（1994年 講談社学術文庫）
- ・高宮利之解説『水の女』（1994年 トレヴィル）
- ・武田勝彦『漱石の東京』（1997年 早稲田大学出版会）
- ・竹田道太郎『新聞における美術批評の変遷』（2011年 ゆまに書房）
- ・竹之下休蔵『体育五十年』（1950年 時事通信社）
- ・竹盛天雄編『夏目漱石必携』・『夏目漱石必携Ⅱ』（1980・1985年 学燈社）
- ・ダヌタン・エリアノーラ・メラリー著・長岡祥三訳『ベルギー公使夫人の明治日記』（1992年 中央公論社）
- ・玉井敬之『夏目漱石論』（1976年 桜楓社）
- ・玉井敬之監修『漱石作品論集成』第5巻（1995年 おうふう）
- ・田山花袋『定本花袋全集』第1巻（1993年 臨川書店）
- ・田山花袋『定本花袋全集』第15巻（1994年 臨川書店）
- ・田山花袋『定本花袋全集』第26巻（1995年 臨川書店）
- ・津田青楓『自撰年譜』（1940年 非売品）
- ・津田楓風・夏目純一監修『夏目漱石遺墨集』全6巻、別冊1冊（1979～1978年 求龍堂）
- ・『坪内逍遙・二葉亭四迷集 現代日本文学全集1』（1956年 筑摩書房）
- ・寺田寅彦『寺田寅彦全集 文学編』第11巻（1937年 岩波書店）
- ・土居次義『水彩画家 大下藤次郎』（1981年 美術出版社）
- ・『東京大学百年史』資料一（1984年 東京大学出版会）

- ・『東京大学陸上運動部120年史』（2007年 東京大学陸上運動倶楽部）
- ・『東京大学百年史』通史一・通史二（1984－1985年 東京大学出版会）
- ・徳富健次郎『黒い眼と茶色の眼』（1987年 岩波文庫）
- ・都留春雄・釜谷武志著『鑑賞 中国の古典 陶淵明』（1988年 角川書店）
- ・中村隆文『男女交際進化論「情交」か「肉交」か』（2006年 集英社新書）
- ・中村都史子『日本のイプセン現象 1906—1916年』（1997年 九州大学出版会）
- ・中村光夫『風俗小説論』（1975年 新潮文庫）
- ・夏目鏡子・松岡譲『漱石の思ひ出』（1982年 岩波書店）
- ・夏目金之助『漱石全集』全28巻（岩波書店）
- ・新関公子『「漱石の美術愛」推理ノート』（1998年 平凡社）
- ・仁木久恵『漱石の留学とハムレット——比較文学の視点から』（2001年 リーベル出版）
- ・西田幾多郎『西田幾多郎全集』第12巻（1966年1月 岩波書店）
- ・日本近代文学館創立25周年記念『夏目漱石展』カタログ（1987年 同館）
- ・野口螢子監修『ヨーロッパ美術史』（1997年 昭和堂）
- ・芳賀徹『絵画の領分—近代日本比較文化史研究』（1990年 朝日新聞社）
- ・『白馬会 結成100年記念・明治洋画の新風』展カタログ（1996年 日本経済新聞社）
- ・橋秀文監修・執筆『水彩画の歴史』（2001年 美術出版社）
- ・蓮實重彦『夏目漱石論』（1978年 青土社）
- ・原千代海『イプセン戯曲全集』第4巻・第5巻（1989年 未来社）
- ・平岡敏夫『日露戦後文学の研究 上』（1980年 有精堂）
- ・平岡俊夫編『明治大正文学回想集成3「近代の小説」』（1999年 日本図書センター）
- ・平川祐弘『夏目漱石—非西洋の苦闘』（1995年 講談社文庫）
- ・平野恵『十九世紀日本の園芸文化 江戸と東京、植木屋の周辺』（2006年 思文閣出版）
- ・フーケー作・柴田治三郎訳『水妖記』（1979年 岩波文庫）
- ・フォーチュン・ロバート著・三宅馨訳『江戸と北京』（1979年 廣川書店）
- ・フレイザー・メアリー著・コータツツィ・ヒュー編・横山俊夫訳『英国公使夫人の見た明治日本』（1988年 淡交社）
- ・文京ふるさと歴史館『菊人形今昔—団子坂に花開いた秋の風物詩』カタログ（2002

年 同館)

- ・文京ふるさと歴史館『本郷座の時代—記憶の中の劇場・映画館』カタログ(1996年同館)
- ・本田和子『女学生の系譜 彩色される明治』(1990年7月 青土社)
- ・本田康雄『新聞小説の誕生』(1998年 平凡社)
- ・マーシュ・ジャン著・河村錠一郎訳『ラファエル前派画集 女』(1990年 リブポート)
- ・前田愛『都市空間のなかの文学』(1984年 筑摩書房)
- ・松浦暢『水の妖精の系譜 文学と絵画をめぐる異界の文化誌』(1995年 研究社出版)
- ・松岡譲『漱石先生』(1986年 岩波書店)
- ・松永伍一『青木繁 その愛と放浪』(1979年 日本放送出版協会)
- ・松村昌家『ヴィクトリア朝の文学と絵画』(1993年 世界思想社)
- ・松村昌家『文豪たちの情と性へのまなざし 逍遙・漱石・谷崎と英文学』(2011年 ミネルヴァ書房)
- ・松村昌家編『夏目漱石に置ける東と西』(2007年 思文閣出版)
- ・三好行雄『作品論の試み』(1967年 至文堂)
- ・三好行雄編『夏目漱石辞典』別冊国文学(1990年 学燈社)
- ・三好・江藤・平岡・平川編『講座夏目漱石』全5巻(1981年～1982年有斐閣)
- ・村上勇編『漱石資料—文学論ノート』(1976年 岩波書店)
- ・村上信彦『明治女性史』中巻前篇(1974年 理論社)
- ・村上正明『航空事始 不忍池滑空記』(1992年 東京書籍)
- ・『明治翻訳文学全集 新聞雑誌編』4 シェイクスピア集Ⅳ(1997年10月 ナダ出版センター)
- ・メスレー・オリヴィエ著・藤田治彦監修『ターナー—色と光の錬金術』(2006年 創元社)
- ・森田草平『夏目漱石』(一)～(三)(1980年 講談社学術文庫)
- ・尹相仁『世紀末と漱石』(1994年 岩波書店)
- ・吉田・荒・北山編『図説漱石大観』(1981年 角川書店)
- ・ラスキン・ジョン著・内藤史郎訳『芸術の真実と教育—近代画家論・原理編Ⅰ』(2003年 法蔵館)

- ・ラスキン・ジョン著・内藤史郎訳『構想力の芸術思想—近代画家論・原理編Ⅱ』
(2003年 法蔵館)
- ・ラスキン・ジョン著・内藤史郎訳『風景の思想とモラル—近代画家論・風景編』
(2002年法蔵館)
- ・ロゲンドルフ・ヨゼフ『現代思潮とカトリシズム』(1959年 創元社)
- ・若月紫蘭著・朝倉治彦校注『東京年中行事』全2巻(1968年 平凡社)

- ・ENGLISH WATER-COLOUR (復刻版1997年 本の友社)

本稿において掲載している画像の二次使用を禁止します。