

「画」から抜けだした女

——夏目漱石「虞美人草」論

神田 祥子

一、文体と「虞美人草」

明治四十年の六月二十三日、漱石は朝日新聞社の専属作家として初めての長編小説「虞美人草」の連載を開始した。創作者として本格的な活動を開始した明治三十八年の後半には、〈とにかくやめたきは教師、やりたきは創作^①〉と創作専念への意欲をのぞかせつつも、漱石は〈小生は高等学校で食つて、余暇に自分の好きな事を致し度^②〉と安定した生活を志向する態度を貫いていた。しかし翌明治三十九年以降、東京帝国大学と第一高等学校での地位に関わる行き違いや、読売新聞、朝日新聞をはじめとする各社からの勧誘が相次ぐ中、漱石は専業小説家への道を歩み出していくことになる。

第一作となった「虞美人草」は、漱石がそれまで築いてきた知名度に加え、教職の社会的地位と安定をなげうって、当時世間的にはいまだ浅薄な通俗的メディアとしてのイメージを払拭しきれていなかった新聞の専属作家を選ぶことの話題性も手伝い、発表前から注目を集めた。連載に便乗する形で、虞美人草指輪や虞美人草浴衣といった商業展開が行われたことはあまりにも有名であるし、漱石が否定的に描き出したはずのヒロイン藤尾に対し、読者から〈姉さんのやうに思つてゐる藤尾さんを、どうかうまく救つてやつて下さい^③〉という助命嘆願のようなファンレターが届いたこともよく知られている^④。

その一方で、正宗白鳥の「通俗的な勧善懲悪小説」という批判（昭和三年六月「中央公論」）にはじまる失敗作として

の評価も根強くひきつがれ、「虞美人草」は非常に毀譽褒貶が激しい作品として知られる。また漱石が後年、この作品に対して（小生の尤も興味なきもの（中略）出来バへよろしからざるものに有之。（中略）小生も単に芸術上の考よりはとくに絶版に致し度と存居候へども時々検印をとりにくると幾分か金が這入る故又どうせ一度さらした恥を今更引込めても役に立たぬ事と思ひ其儘に致し置き候様の始末⁽⁵⁾）などという自作評を残していることや、同様の漱石の態度を記録した鏡子夫人の回想も、この作品の否定的評価に拍車をかけている。

この「失敗」の要因は様々に論じられてきたし、むしろ「虞美人草」の破綻を指摘すること自体が作品研究史を形作ってきたというべきであろう。平岡敏夫氏によって「文明批判小説」としての再評価を与えられた後⁽⁶⁾も、藤尾に仮託される否定的要素から漱石のフェミニズム認識の限界を指摘する論は未だ後を絶たず、作品史上での地位がそれほど高くなったとは言えない。

「虞美人草」が失敗作たる所以は、非常に大まかに分けると、文体に関わる要素と、ヒロイン藤尾の死をめぐる勧善懲悪的な倫理観をめぐる要素の二点に求められてきたといえる。すなわち「美文」と評されるこの作品の絢爛

豪華な文体が、術学的かつ旧態依然としているという批判、そして封建的価値観のいまだ根強い家父長制度の中で、自ら結婚相手を選ぶことにより自我を発揮するヒロインを倫理的逸脱者として「断罪」するという、一見保守的と捉えられがちなモチーフへの批判である。

しかしこの二つの問題は、ともすれば個別に取り扱われてきた感がある。「虞美人草」の文体が、作品全体の内容を解釈する上で重要な要素であることは、夙に指摘されているにもかかわらず、なぜこの内容をこの文体で書かねばならなかったかという点については、あまり多くの発言がなされているとはいえない。漱石自身がこの時期に文体と内容の関連について非常に意識的であったことを伺わせるのは、連載に先立つ明治四十年一月に「帝国文学」に掲載された森巻吉の小説「呵責」に対する評である。

（あれ（筆者注：「呵責」は文の口調から云ふと僕の書いた幻影の盾や一夜に似て居る（中略）夫からあゝ云ふ文体は時代ものか空漠たる詩的のものには適するかも知れぬが世話ものには不適当である。

世話物は主としてある筋を土台にする。筋でなくてもあるものを捉へて、其あるものを読者に与へようと

する。所があゝ云ふ風に肩が凝るやうにかうと筋とかあるものとかを味ふ力がみんな一字一句を味ふために費やされて仕舞ふから自分で自分の目的を害する事になる。

だから文体をあの儘にしてしかも筋とか、ある人情とかをキユーとあらはす為めにはもつと筋を明瞭にしなければならぬ。或は人に感じさせやうとする人情をもつと露骨にかゝなければならぬ。所が君の短編の筋は茫としてゐる。(中略)それだから文章をもつと容易にするより外に改良の途はない。

もし又文章をあの調子で生かせ様とするならもつと頭も尾もなくて構はない趣向にして仕舞ふがいゝ。詩的な空想とか、又は官能に丈うつたへる様なものにしさへすれば文章文を味う事が出来る。』

森卷吉宛書簡(明治四十年一月十二日)

ここで漱石は二種類の文体を提示している。一つは「幻影の盾」「一夜」に見られるような(一字一句を味ふ)ことが目的の文体、そして筋や主張を讀者に伝えることを主眼とするための文体である。漱石は前者を「詩的な空想とか、又は官能に丈うつたへる様なもの」に用い、後者を「世

話物」などに用いるのが適當だとしている。

「虞美人草」の文体は、この前者に相当する美文的な文章に有徴化される場合が多いが、その一方で(ひとつの小説としては異例といつていいほどの多彩な文体と語彙とが、互いに溶け合うことなく並置されている)と指摘されるように、さまざまな文体を場面ごとに意識的に使い分けた形跡がある。特にヒロイン藤尾に対する語り手の否定的なまなざしは、すべてこうした「美文」の中で語られており、藤尾を「妖婦」にしたてあげ、そこにあたかも死に対応する罪があるかのように見せる機能があるという水村美苗氏の指摘⁸⁾から発し、「美文」で語られるがゆえに藤尾は〈決して直接的で具体的な肉体性の提示にはなっていない〉範囲においてその性的魅力を發揮し、当時「恋愛」というものが帯びていたある種の他界性を備えた、複雑な印象をもつヒロインたり得たとする北川扶生子氏の指摘⁹⁾は非常に意義深いものである。北川氏はこれを〈美文体〉は藤尾を、絵の中の存在にしてしまふと表現するが、現実との距離を保った〈絵の中の存在〉として藤尾を描くことは、漱石が「文学」の表現方法を模索する上で獲得してきた「断片的文学」の手法と不即不離にあるといえる。それは作品全体を味わうことに加えて、全体の筋とは必ずしも関わり

のない独立した部分的「断面」を、同時に味わおうとする手法である。

前年の「草枕」では、この手法に従って、作品全体から焦点「F」を抽出する方法と、作中に俳句や漢詩、警句、熟語、俳文などを織り込みながら部分的「断面」を作り出し、それぞれから焦点「F」を抽出する方法を同時に取り込み「全体」を貫く筋と断片的に味わい得る「部分」を共存させるという構造を漱石は創りだしていた。¹⁰ この構造が彼の「文学」の中に、時系列的な事件の生起を含みこむ（詩（『言語表現』）の性質と、断片的な一瞬としても味わいうる（画（『造形表現』）の性質を二つながらに備えさせていたわけであるが、「虞美人草」でもまた、こうした「断面的文学」に基づく二種類の「F」配置を共存させる手法が引き継がれたと考えられる。おそらく漱石は「虞美人草」の中に、いくつかの文体を共存させることによって、「全体」を通して筋を読ませる手法と、文章の美しさを「部分的」に味わわせる手法を同時に盛り込もうとしたのである。

だが同時に、漱石は自らの属する狭いコミュニティを中心的読者層として提供する余暇としての創作活動から、専業の小説家が不特定多数の読者に読ませる創作活動へと移行する必要性を意識しつつあった。正宗白鳥に（一読して

何の事か分らず¹¹）と痛烈な批判をあびた「一夜」のように、観念的かつ（頭も尾もなくて構はない趣向）のみを前面に押し出していくのは、漱石自身のこだわりとしてはさておき、いささか読者を限定しすぎる行為である。いかに（分量と種類と長短と時日の割合は小生の随意¹²）という条件を朝日に承諾させたとはいえ、基本的に連載を前提とした長編の中では、ある程度の時間の幅を表現せねばならないこと、またそのためには全体の「筋」をより明確に練り上げなければならぬことを念頭に、「虞美人草」は構想されていったものと思われる。また明治三十九年ごろから、漱石は頻繁に書簡や談話のなかで（長篇の小説となると道徳上の事に涉らざるを得ない）（文学は好悪をあらはすもので（中略）好悪が道徳に涉つてゐる場合には、是非共道徳上の好悪が作中あらはれて来なければならん）（文学談「明治三十九年」と述べ始めるが、何らかの形で自身の倫理的な見解を示し（一種の勧善懲悪）を行うという、「作家」としての自身に課した社会的課題も、構成や「筋」の明確化に大きく関わったとみられる。

それでも、アマチュア時代に獲得した「断面的文学」の手法を一切排除したかたちで作品を作り上げるという方法も、漱石の中では選択されなかった。（死ぬか生きるか、

命のやりとりをする様な維新の志士の如き烈しい精神で文学をやつてみたい⁽¹³⁾という苛烈な決意を投影した「野分」(明治四十年一月)においてすら、自己の主張を表すための文体と、文章そのものを味わうための文体は共存させられたのである。いやむしろこの苛烈な決意は、そもそも「一面に於て俳諧的文学に出入すると同時に一面に於て」(傍線筆者)という限定的な前置きとともに語られていたのではなかったか。

このように考えるならば、「虞美人草」もまた漱石が表現方法を模索する上でこだわり続けた〈詩〉と〈画〉のモチーフを色濃く引き継ぎ、造形芸術のもつ視覚性や、凝縮された焦点から生れる強烈な印象を、言語芸術にも取り入れようとする試みを反映した作品であるといえる。そして、以後こうした文体とは決別していく漱石にとつては、「断面的文学」を直截的に盛り込もうとした最後の作品であつたともいえよう。むしろ「虞美人草」は、〈画工〉が〈画〉の題材を見出す「草枕」と対をなすように、「文明」の〈詩人〉である小野が、その〈詩〉の題材を獲得するまでの物語と見るべきではないか。

小野は、藤尾と小夜子の間に立たされ、揺れ動く。彼女らは対極的なキャラクターでありつつも、同時に一人の人

間像のネガとポジであり、また美的なものの両面を象徴しているともいえる。小野は〈詩人〉であるという属性をあたえられながら、作中では一度も実際の詩を作ることはないが、藤尾が小夜子か、という葛藤は、おそらく勸善懲惡的な倫理的規範の主張以上に、〈文明の詩人〉がこれら性質の異なる美をいかに二十世紀的な〈詩〉題として捉えうるのかという問題に重なるものであつたと思われる。

以下、〈画〉と〈詩〉のモチーフと関わらせながら、「虞美人草」を読み解いていくことにしたい。

二、〈画〉から抜けだした女

「虞美人草」を執筆するにあたり、漱石が全体の構想を図式的に書きとめた断片を残していたことはよく知られており、断片を分析する多くの先行研究からは、藤尾の死が当初から予定されていたものであることが指摘されている。また藤尾を好意的に評価したらしい小宮豊隆の発言に、漱石が〈あいつ(筆者注：藤尾)を仕舞に殺すのが一篇の主意である〉と答えたことはあまりに有名であるし、また同じ書簡に書かれた藤尾への否定的な言辞と合わせて、この発言は漱石が藤尾の死を解釈した自作評として強い論拠となってきた。しかしこの自作評は、過剰な独り歩きをと

げてしまった感がないでもない。〈仕舞に殺す〉という言葉からは、漱石から「藤尾という女性」への悪意ばかりが中心的に読みとられてきたように思うが、本論ではむしろ漱石が「虞美人草」という作品を、全体が「藤尾という登場人物」の死に向かって収斂する構成のうちに作り上げたことの意義に、より重点をおいて考えてみたいと思う。

藤尾の死を、従来のように〈我的女〉に対する懲罰であるとして読みとつた場合、死後の場面において、語り手が〈凡てが美しい。美しいもの、なかに横はる人の顔も美しい〉と、彼女の美を過剰に強調することの意義は明確に計りがたい。この藤尾の遺体が描写される「十九の一（連載第二百二十五回）」は、すべてが藤尾とその部屋の調度を描写することに費やされているが、この文体は「草枕」における志保田邸の室内の描写や、浴室で那美と遭遇する場面を想起させる。この場面について〈漱石はここで疑いもなくミレールの『オフィーリア』を念頭に置きながら、藤尾の死体とそれを安置した部屋との描写をおこなっている。言い換えれば、ミレールの『オフィーリア』の画面を、我が国の伝統的な室内装飾品を用いて文中に再現しようと試みている〉という堀切直人氏の指摘があるが、まさにこれは藤尾が一枚の〈画〉になった瞬間というべきであろう。「十

九の二」でも、藤尾の遺体は次のように描写される。

〈部屋はわざと立て切つた。隔ての襖は明けてある。片輪車の友禪の裾丈が見える。あとは芭蕉布の唐紙で万事を隠す。幽冥を仕切る縁は黒である。一寸幅に鴨居から敷居迄真直に貫いてゐる。（中略）覗く度に黒い縁は、すつきりと友禪の小夜着を斜に断ち切つてゐる。写せば其儘の模様画になる。〉「虞美人草」十九

ここでも〈黒い縁〉を通して、生者たちの空間と死んだ藤尾の存在する空間は隔てられ、〈画〉として現世から眺められている。「虞美人草」という作品は、まず藤尾が最終的に〈画〉となることを帰結として構成されはじめたといえる。そして登場人物たちをめぐる様々な「筋」は、ここに同心円的に収斂し、凝縮される。そこには当然、この藤尾の属する世界を〈美しい画〉と認識し、〈詩人の理想は此画中の人物となるにある〉と感じていた小野が、藤尾を断念することによって〈画〉の外に締め出されるという「筋」も含まれている。

藤尾は登場の場面から、有名な〈紅を弥生に包む昼酣なるに、春を抽んずる紫の濃き一点を、天地の眠れるなかに、

鮮やかに滴たらしたるが如き女である」という絢爛豪華な文体で描写され、その後も彼女の登場する場面はつねに〈詩〉の形に解凍された美しい〈画〉となっている。藤尾の描写に、ロセッティらをはじめとするラファエル前派に代表される世紀末美術からの影響が色濃いことはつねに指摘されているが、〈我の女〉としての否定的側面を暴露される十二章においてすら、〈紫を辛夷の瓣に洗ふ雨重なりて、花は漸く茶に朽ちかゝる椽に、干す髪の帯を隠して、動かせば背に陽炎が立つ。黒きを外に、風が颯り、つい今しがたは黄な蝶がひらひらと颯りに来た。〉と、洗い髪を背に辛夷の花の下で蝶にまといつかれる世期末絵画的な彼女の姿が、まずはじめに提示される。

しかし一方で、藤尾の内面や、生身の人間としての奥行きは、外面を描写する文体の華麗さに対して異常なほど平板である。彼女が小野に対して高慢に振る舞うのは、高慢に振る舞うことそれ自体が目的であると言うほかなく、小野の結婚相手としての社会的・経済的な優位性を正確に認識し、それに対して駆け引きや策略を講じる現世的な打算はすべて母の手にゆだねられている。むしろ藤尾は現世的な思惑にほとんど無頓着なのであり、彼女を「悪女」たらしめているはずの〈我〉も、ごくごく単純な支配欲が表面

的に受け入れられるだけで満足する程度のものでしかない。

むしろ藤尾そのものは本質的には無力であり、反対に小野が〈詩趣〉のかげで自分に向ける打算的な眼差しを、ほとんど理解している節はない。彼女を「悪女」として实际的に機能させるには、現実的な行動者としての母が不可欠なのである。藤尾は自分の主張を直截に行動に移す能力も与えられていなければ、掘り下げられるべき内面的葛藤も描かれないが、表層的かつ視覚的である「画」的な美だけをひたすら強調される存在であるがゆえに、華麗なる〈我の女〉としてのイメージを強めていく。この藤尾の外面の華麗さと内面の平板さの懸隔は、物語が進むにつれ、更に顕著になる。

このような〈我の女〉である藤尾に対し、もう一人のヒロイン小夜子是对照的なキャラクターとして受け止められてきた。漱石が藤尾への悪意をあらわにした前述の書簡でも〈小夜子といふ女の方がいくら可憐だか分りやしない〉と対比するような形で述べられており、小夜子は森田草平が評したように〈昔風の類型的な女である。それだけにその行動も消極的で、取り立てて言うこともない〉¹⁷⁾というイメージを強く引きずりながら、「新しい女」である藤尾の対

極に位置する、封建的な倫理観に従順な「過去の女」として捉えられる傾向が今もって強い。

しかしこの二人は本質的にはそれほどかけ離れた別個の存在ではない。当初は小夜子もまた、藤尾と同じように美文とともに作中に登場し、〈画〉として凝縮された場面を〈詩〉として解凍するように「断面的文学」的な描写によって語られている。

「真葛ヶ原に女郎花が咲いた。すらくと薄を抜けて、梅ある高き身に秋風を品よく避けて通す心細さを、秋は時雨で冬になる。茶に、黒に、ちりちりに降る霜に、冬は果てしなく続くなかに、細い命を朝夕に頼み少く繋ぐ。冬は五年の長きを厭はず。淋しき花は寒い夜を抜け出で、紅緑に貧しさを知らぬ春の天下に紛れ込んだ。地に空に春風のわたる程は物みな燃え立つて富貴に色づくを、ひそかなる黄を、一本の細き末に頂て、住むまじき世に肩身狭く憚りの呼吸を吹く様である。」

同・九

京都を逍遙する宗近や甲野の前に小夜子が初めて姿を現す場面でも、東京で再会した小野と会話する場面にも、藤

尾の登場場面とも重なり合う視覚的な単語や、絵画的な要素をふんだんに取り入れた表現がなされている。特に九章では、藤尾を表す「紫」に対して、小夜子は「黄」で表され、さらに小野の気づかぬ〈美しくい画〉としての姿を語り手から示唆される。

「小夜子は何と答へてい、か分らない。膝に手を置いた儘、下を向いて居る。小さい耳朶が、行儀よく、鬢の末を潜り抜けて、頬と頸の続目が、暈した様に曲線を陰に曳いて去る。見事な画である、惜しい事に真向に坐つた小野さんには分らない。詩人は感覚美を好む。是程の肉の上げ具合、是程の退き具合、是程の光線に、是程の色の付き具合は滅多に見られない。小野さんが此瞬間に此美々しい画を描へたなら、編み上げの踵を、地に減り込む程に回らして、五年の流を逆に過去に向つて飛び付いたかも知れぬ。惜しい事に小野さんは真向に坐つて居る。小野さんは只面白味のない詩趣に乏しい女だと思つた。」

「虞美人草」九

この場面で小夜子の〈画〉としての美しさは、その造作的な感覚美に求められているが、これ以後、彼女の外面的

な美は「別嬪」、へうつくしい方、「奇麗な人」と非常に一般的な形容で語られはするものの、藤尾ほど激しく強調されることはなくなっていく。その代わりに、物語が進むほど小夜子の内面は藤尾よりも詳細に掘り下げられていき、むしろ藤尾以上に、二十世紀に生きる生身の近代人としての葛藤を如実に表現しているといえる⁽¹⁹⁾。

たとえば小夜子は、小野の変化を「変りたくても変られぬ自分が恨めしい気になる。小野さんは自分と遠ざかるために変つたと同然である」と捉え、自分が東京へ出た理由に気づかぬふりをする小野に「東京が好いか悪いかは、目の前に、西洋の臭のする烟草を煙らして居る青年の心掛一つで極る問題である」と感じる。また得意即妙な応対が出来ぬ自分に「一体小野が来たと言ふのに何をして居たんだ。いくら女だつて、少しは口を利かなくつちやいけない」と非難がましい言葉をぶつける父・孤堂を「口を利けぬ様に育て、置いて何故口を利かぬと云ふ」と内心で相対化する彼女は、自分のおかれた状況がどのような要因に依っているかを、かなり分析的に見るとともに、自分をそこに追い込んだ周囲に、内心で非を鳴らすことによって状況を認識している。彼女にとって、自分が「新しい人」である小野の意に叶わぬのは、「古るい人」である父が叶わぬような

育て方をしたからであり、また小野が「変りたくても変られぬ」自分を差し置いて勝手に変化させたせいである。

小夜子の表面上の従順さと自我のない態度は、裏返せば自らの無力を逆手にとった形で自我の主張であるともいえる。またその抑圧が他者から強いられたものであるという認識のもとに、自らの弱さと無力さを提示することで、無言のうちに他者の同情を含んだ奉仕や犠牲を要請しているともいえる。きわめて対照的な形で発露しているとはいえ、その意味では彼女もまた「如何なる犠牲をも相手に逼り、（愛せらるゝ事を専門にするもの）」である藤尾と、本質的には共通しているのである。

彼女の内面が会話の中に現れることはほとんどなく、語り手が「小夜子の躊躇たのには、もう少し切ない意味が籠つてゐる」と述べるように、小夜子にとっては沈黙することそのものが意志の表出となる。多くの場合は、語り手が小夜子の内面を代弁するが、語り手がそれをあえて語らなくても、小夜子の沈黙は完全な空白とは成り得ない。

「小野にさう云て呉れ。井上孤堂はいくら娘が可愛くつても、厭だと云ふ人に頭を下げて貰つてもらふ様な卑劣な男ではないつて。——小夜や、おい、居ないか」

襖の向側で、袖らしいものが唐紙の裾に中る音がした。

「さう返事をして差支ないだらうね」

答えは更になかった。や、あつて、わつと云ふ顔を袖の中に埋た声がした。」

(中略)

「御好意は実に辱ない。然し先方で断わる以上は、娘も参りたくもなからうし、参ると申しても私が遣れん様な始末で……」

小夜子は氷嚢をそつと上げて、額の露を丁寧の手拭でふいた。

「冷やすのは少し休めて見やう。——なあ小夜行かんでも好いな」

小夜子は氷嚢を盆へ載せた。両手を畳の上へ突いて、盆の上へ蔽ひかぶせる様に首を出す。氷嚢へぼたりくくと涙が垂れる。孤堂先生は枕に着けた胡麻塩頭を「好いな」と云ひ乍ら半分程後へ振じ向けた。ぼたりと氷嚢へ垂れる所が見えた。」 「虞美人草」十八

語り手はここで小夜子の内面を描写してはいないが、すでに彼女の近代的な自我の葛藤が九章や十二章で掘り下げ

られた以上、この場面での沈黙が父・孤堂の自己投影的な主体化に従順に同調するものでないことは、読者にとって明らかである。小夜子は決して自我のない人物として語られてはおらず、可視的な形で自我を発揮する藤尾に対して、不可視的な形で自我を表出する人物として造形されている。藤尾が「新しい女」として読者に受け止められ、小夜子が近代的な自我の葛藤を内包しつつも「過去の女」としての評価を与えられ続けるのは、二人の本質的な差異というよりも、むしろ彼女らの自我の発現が直截的に認識しやすく描かれたか否かに依っている。

だが、この藤尾と小夜子の自我の現れ方の差は、外面的な描写と内面的な描写にそれぞれ割かれたバランスの違いも含め、漱石のとある葛藤を示しているように思われる。藤尾のどこか浮世離れた高慢な単純さは、彼女の外面にあらわれた可視的な「画」的魅力と表裏一体であり、躊躇し沈黙する小夜子の魅力は、不可視的な内面の提示によってしか表現できない。そして可視的な外面の発現が強烈であればあるほど、焦点は外面的なものに当てられ、内面は平板にならざるを得ない。そのため「詩」の中に人物の内面における深く激しい葛藤を丹念に表現しようとするほどの「画」のもつ視覚的美を前面に押し出すことは断念

せねばならない。

「一夜」では「画」から〈美しくい女〉を、時間の流れる現実界に抜け出させるための苦心が語られていたが、「虞美人草」でついに「画」から抜けだしてきた二人の〈美しい女〉は、その〈美〉を対照的な形で〈詩人〉にアピールする。そして〈詩人〉もまた、多くの読者が藤尾を支持したように、可視的なインパクトにまず焦点を奪われ、幻惑されざるを得ない。欽吾の〈藤尾が一人出ると昨夕の様な女（注・小夜子）を五人殺します〉という評は、そうした意味では非常に的を射たものである。小野が小夜子を（只面白味のない詩趣に乏しい女）としか思えないのも、藤尾の〈紫が崇つた〉からであるということになっている。漱石の藤尾に対するえもいわれぬ悪意は、〈画〉の外面的な強烈さと、〈詩〉の内面の深さを対等に調和させつつ共存させられないことへの、漱石の憾みでもあったろう。

三、〈文明の詩人〉小野の選択

前節までの議論を端的に要約するならば、可視的かつ外面的な強烈さを持つ藤尾は視覚的な〈画〉の性質をもって発現する〈美〉であり、不可視的な内面の葛藤によって特徴づけられる小夜子は継起的な〈詩〉の性質によってこそ

活かされる〈美〉であるということになる。〈詩人〉である小野は、この二つのうち、どちらを自らの詩題として選ぶべきかを迫られているともいえるのである。

最終的に藤尾を断念するという小野の決断は、〈画〉と〈詩〉を両立させうるかという漱石の実験における、一つの作業仮説と考えられる。漱石が藤尾を〈仕舞に殺すのが一篇の主意である〉と述べたとき、彼はすでに〈画〉的な描き方がある程度断念せざるをえないことを見通していたのではないか。〈うまく殺せなければ助けてやる。然し助かれば猶々藤尾なるものは駄目な人間になる〉という文言には、長い時間を含む世俗の人間ドラマにおいては、藤尾の〈画〉的魅力はますます失われていかざるを得ないという意味も込められていたように思われる。

また本来「断面的文学」の中でこそ本領を発揮してきた〈画〉と〈詩〉の対立を、「筋」を重視する人情劇として描くことの困難もあった。そのため「筋」を〈詩人〉に対して示す役割が宗近に負わされ、その「筋」に整合性をもたせる役割が甲野に負わされる。

「虞美人草」は宗近と甲野が叡山に登る場面から始まる。この叡山をいかに登るかという問答、そして登山中の二人の言動は、物語の「筋」をどのように牽引していくかとい

う問題を象徴的に示している。〈余計な事を云はずに歩いて居れば自然と山の上へ出る〉と述べ、時に無手勝流ともいえるほど行動ありきの宗近は、〈計画ばかりして一向実行しない男〉であり、逡巡の末に諦念へとたどりつく甲野と対照的である。そして先に立つて道を急ごうとする宗近に對し、甲野は〈俗界万斛の反吐皆動の一字より来る〉と嘯きながら、何度も立ち止まり、座り込み、また辺りの景色を眺めながら思索にふける。宗近が「筋」にそって時系列的な物語の流れを促がすとすれば、甲野は「徘徊趣味」風に、哲学的警句によって部分的な興行きを広げる役目を担っているともいえよう。

そして三章で彼らが話す〈ゴーヂアン、ノット〉の逸話は、「虞美人草」全体の今後の「筋」の運びを暗示している。〈誰がどうしても解く事が出来ない〉結び目を、〈アレキサンダーが面倒臭いつて、刀を抜いて切つちまつた〉という結果は、結末で宗近がとる強引な行動にそのまま重なるものである。

「い、がね。人間は、それなら斯うする許りだと云ふ了見がなくつちや駄目だと思ふんだね（中略）ゴーヂアン、ノットはいくら考へたつて解けつこ無いんだも

の」

「切れば解けるのかい」

「切れば——解けなくても、まあ都合がい、やね」

「都合か。世の中に都合程卑怯なものはない」

「虞美人草」三

理論家としての甲野は強引に「筋」を運ばせることを決して良しとしていない。しかし宗近はこの後も、非常に単純素朴にすぎるとも思えるほどの正義感に従って、実際のな〈行為（アクション）〉を小野や甲野に求めていく。宗近は「虞美人草」において〈道義〉の側に立つて〈勧善懲悪〉を行う側としてとらえられてきたが、実際に彼はそれほど一貫した〈道義〉に従って行動を起こすわけではない。小野に〈君も此際真面目になれ〉と、行動を起こすことを迫りつつ〈契約があつたの、滑つたの転んだの。嫁があつちやあ博士になれないの、博士にならなくつちや外聞が悪いのつて、丸で小供みた様な事はどつちがどつちだつて構はない〉と説く彼は、本質的な意味で〈道義〉に基づく判断を小野に下させようとはしていない。彼にとって〈真面目〉とは、ともかくも愚直なまでに〈行動〉を起こし、何らかの結果を招来することをさすものでしかなく、むしろ〈道

義」にかなった理屈などは邪魔なものと考えている節すらある。

《詩人》の小野は「筋」の強引な流れに導かれて藤尾を断念し、小夜子を選択する。だが小野の選択は決して円満な結末には結びつかない。それは《画》的なものを《詩題》として「筋」の中にうまく取り込みそこねた《詩人》の小野にとつても、小夜子の「死」を背負い込まされる業苦から逃れようとして、藤尾の「死」を背負い込んでしまった人間の小野にとつても同様である。彼はその住人となることを夢見た《美しくしき画》から締め出され《蒼白い額を抑へて》痛恨の退場を遂げる。

その後の漱石作品の多くの主人公たちのように、原罪ともいふべき罪悪感を負わされたまま《画》的な美しい楽園から追放された小野に、ひとまずの救済が訪れるとすれば、小夜子の不可視的な内面を掘り下げながら《詩》の流れに活かし得る《美》を見出すほかない。そしてこの《文明の詩人》は、まさに不可視的な内面を掘り下げるように、鉾山の暗い坑道を降りて行き、意識の中をさまよいはじめる。次作である「坑夫」（明治四十一年）の主人公が、あたかも小野が経験したような三角関係を過去に背負っているのは決して偶然とはいえない。

「坑夫」では、一人称で主人公の内面が掘り下げられ、心理描写に全体の重点が置かれている。そこには意識の連続によって流れゆく《詩》の時間が存在するのみであり、「草枕」や「虞美人草」にみられた鮮やかな《画面》を抽出しうる部分は、まったく存在しない。それゆえに滝田樗蔭の《先生一流の説明が多過ぎて先生作中で一番見劣りする》⁽²⁰⁾という辛口の批評以来、この作品は「虞美人草」とは対照的な地味さを批判され続けたともいえる。「坑夫」での時間はつねに流れ、漱石は随所に立ち現れる強烈な《画》に惑わされることなく、こころゆくまで不可視の内面を《詩》によって掘り下げ続ける。最後に主人公が唯一見出す《一幅の画》も、《不可思議な魔力で可憐な青年を弄ぶ》運命に對する寄る辺なさの投影としてのみ現われ、『漾虚集』以来、幾度となく繰り返されてきた《画》のモチーフとは一線を画すものである。

「坑夫」で漱石は、鮮やかな《画》を《詩》へと解凍することや、《詩》を《画》面へと凝縮させることをやめ、《画》にならぬ場面を徹底して追いつながら、《詩》から一度、《画》的な要素を極力捨象することによって生じた結果を見極めようとする実験的意識があったように思われる。しかし「坑夫」のような手法も、その後の漱石作品では影をひそめる。

〈詩人〉はもういちど〈画から抜けだした女〉を〈詩〉の中に呼び戻す。もっとも美しい瞬間を〈画〉に留めつつ、流れうつろう時間を生き続けることを選んだ「三四郎」明治四十一年の美禰子は、〈詩〉の中にも共に存させられた藤尾と小夜子でもある。

四、「筋」を運ぶための〈道義〉

談話「文学雑話」（明治四十一年）の中で、漱石は「虞美人草」について次のように語る。

〈つまりあれはね、ラブといふものを唯一のインテレストとして貫ぬいたものぢやないから、恋愛事件の発展として見ると中々不完全です。（中略）つまり二つか三つのインテレストの關係が互に消長して、それが仕舞に一所に出逢つて爆発するといふ所を書いたのです。書いたのぢやない、書いた積なのです。〉

「文学雑話」

当初漱石が構想した「虞美人草」は、登場人物たちをめぐる世俗のドラマとしての複数の〈インテレスト〉に留まらず、そこに表現のドラマというもう一つの〈インテレス

ト〉が加わって〈互に消長〉しつつ、〈仕舞いに一所に出逢つて爆発〉するものでもあったと思われる。「虞美人草」の主要人物たちは、それぞれに漱石が「文学」の中に位置づけようとする〈詩〉〈画〉「筋」〈哲学〉といったファクターをアレゴリカルに背負わされている。

「虞美人草」における〈詩〉と〈画〉をめぐる「筋」が宗近によつて牽引され、藤尾の死に向かつて収斂したあと、作品中で〈哲学〉を担う甲野はこの「筋」を意味づけるかのような文章を書く。藤尾への悪意をあらわにした例の小宮豊隆宛書簡において、漱石が〈最後に哲学をつける。此哲学は一つのセオリーである。僕は此セオリーなるものを説明する為めに全篇をかいてゐるのである〉⁽²¹⁾とまで熱弁をふるうこの部分は、いわゆる甲野の悲劇論として知られているが、その評価は決して高くない。甲野の議論は結局のところ関肇氏が述べるように〈家父長制にもとづく近代社会のシステムを維持し、再生産を促すことではない〉⁽²²⁾と、短絡的な「勸善懲惡」を正当化するためのものとして、その保守的な限界点を指摘され続けているし、妹の死を巡る悲劇を、冷たさすら感じさせる淡々とした筆致で綴る甲野自身を、酒井英行氏のように〈他の作中人物とは次元を異にした特権的な席を与えられている人物〉として、〈現実

を引き受けることをしないで、観念的に高所に居座っている甲野の人格に、まず不快感を表明しておきたい⁽²³⁾と否定的に分析する視点も少なくない。

たしかに、この甲野の悲劇論は、作品全体の「筋」を総括するものとして読む限り、どこか後づけされたような据わりの悪さを感じさせる。そもそも、ここに至るまで甲野の口から「道義」という言葉が出たことはなく、ことさらに封建的な家父長制倫理を標榜するような態度も、彼は一切見せていない。むしろ家を存続させ、父の遺志を継ぐことに消極的な甲野は、肖像画の中から無言の圧力を送り続ける父の目からたびたび逃れようとしていたのである。また彼が何度か「澆季の文明の特産物」と指弾する問題も、ことさらに近代にのみ特有の悪徳とも思われない。

だがそれにも関わらず、この甲野の論理は「虞美人草」全編を総括するような強いイデオロギーとして解釈に作用し、読者を幻惑し続けてきた。「筋」によって運ばれた時系列的な事件の推移を、因果関係のもとに意味付けけるという、甲野の「哲学」に負わされた役割が、理論自体の破綻を超えてより強力に作用してしまったためである。

当初「意味がないものを謎だと思つて、一生懸命に考へる（哲学者）」としての属性を背負った甲野は、宗近が動か

そうとする「筋」とは、必ずしも関わり合わない「部分」を作り出すための要素としても設定されていたはずであった。甲野は「筋」から拾い上げた「謎」に逡巡し、立ち止まり、「低徊」する。後に漱石が「文学雑話」で語る、物語の流れに於いての「コーザリテイ」（＝直線的推移）が宗近であるとすれば、甲野は「エキステンション」（＝低徊）を担うことになる。漱石は「草枕」において、「画」になる視覚的瞬间を抽出しうる「部分」を多数配置することによって「余裕」のある奥行きを作り上げたが、「虞美人草」ではそれとともに、甲野の「哲学」を通して可視的な要素を伴わない形での低徊——すなわち意識の奥行きをも「筋」に加えるようとしている。

だが、「草枕」を「全体」と「部分」を同時に味わい得る構造としたように、漱石は甲野にもまた、「部分」的でありつつ、作品「全体」を説明しうる「哲学」としての意味を持たせようとした。甲野は作品から独立させても機能しうる「文明」批判者であるとともに、作品全体を貫く「セオリー」の担い手として設定された。おそらく漱石は、甲野の「哲学」が、「虞美人草」において世俗のドラマと表現論のドラマに調和をもたらし、二つの「筋」を統一する（理論）としても、またこれらの「筋」からも独立した（理論）

としても、作品世界に調和し得ることを期待したのであるう。

だが「文明」と「死の悲劇」によって再確認される道義」を、牽強付会なまでに対立させる甲野の論理は、藤尾を断念し、小夜子を取るという小野の選択を、うまく因果関係のなかで説明し得ず、作品全体を貫く「セオリー」としては機能できぬまま破綻して終った。そのうえ甲野に負わされた役割自体が作品中で発揮する影響力は非常に強く、破綻した「哲学」は単なる余談的（エキステンション）に留められずに、そのまま（コーザリテイ）を補強しているかのような印象だけをもたらした。「虞美人草」の破綻は、こうした甲野の「役割」が独り歩きしてしまったことに大きく起因する。「哲学」は（エキステンション）としては「文学」に調和しうるが、（コーザリテイ）と密接に関われば関わるほど、逆にそれまで作られてきた奥行きを損ない、作品全体を単線化してしまう結果となったのである。

これ以後の作品において、甲野のように高次的な場所から、全体を貫く「筋」を因果関係によって意味づけようとするキャラクターは設定されなくなっていく。漱石は「三四郎」にいたって、広田先生のように、（エキステンション）としての役割から逸脱しない範囲で意識の奥行きを作品中

にもたらずキャラクターを獲得する。「三四郎」で、ふたび「文学」に（画から抜けだした女）を呼び戻そうとしていた漱石は、同時に（哲学者）の役割を後景化することで、両者を「文学」の要素としてうまく組み込むことに成功したともいえる。

【注】

- （1） 高浜虚子宛書簡、明治三十八年九月十七日
- （2） 奥太一郎宛書簡、明治三十八年十月二十日
- （3） 「虞美人草」連載時に、漱石の元に届いた手紙の文面として、鏡子夫人が述懐している（夏目鏡子述・松岡譲筆録『漱石の思い出』、岩波書店、昭和四年）。
- （4） 石原千秋氏は、こうした作者の思惑からはずれた形で作品を享受する読者を視野に入れられなかった漱石が、自身や弟子たちに共有された知識人的価値観にもとづいてのみ作品を形成してしまったことを「虞美人草」の失敗の要因に数えている。（石原千秋『漱石と三人の読者』、講談社、二〇〇四）
- （5） 高原操宛書簡、大正二年十一月二十一日
- （6） 平岡敏夫「『虞美人草』論」（『日本近代文学』一九六五・五）

(7) 北川扶生子「虞美人草」と「美文」の時代（玉井敬之編『漱石から漱石へ』、翰林書房、二〇〇〇）

(8) 水村美苗「男と男」と「男と女」——藤尾の死（『批評空間』、一九九二・七）

(9) 北川扶生子氏前掲論文（7）

(10) 拙論「草枕」と典拠——レッシング『ラオコーン』との関わりを軸に——（『国語と国文学』、二〇一〇・五）

(11) 「読売新聞」、明治三十八年九月七日

(12) 坂元雪鳥宛書簡、明治四十年三月十一日

(13) 鈴木三重吉宛書簡、明治三十九年十月二十六日

(14) 小宮豊隆宛書簡、明治四十年七月十九日

(15) 堀切直人「日本夢文学志」、冥草舎、一九七九（沖積社、一九九〇）

(16) 尹相仁「漱石と世紀末芸術」、岩波書店、一九九四

(17) 森田草平「夏目漱石」（初出、昭和十七年）講談社、一九八〇

(18) 「薙露行」（明治三十八年）では、シャロットの女が織る〈繪〉の中に、〈温和しき黄と思ひ上られる紫を交るくに畳めば、魔に誘はれし乙女の、我は顔に高ぶれる態を写す〉という

画題があり、紫と黄は一人の女性の両極的な内面を同時に示すものであるという認識が表れている。

(19) 〈小夜子は「過渡期」に生きざるを得ない女性の直面した問題を生活の中で捉え、認識し、悩んでいる〉のであり、〈新しい時代にふさわしい〉という意味で小夜子は「新しい女」であるという佐藤裕子氏の指摘がある。（佐藤裕子「『虞美人草』論——〈喜劇〉の果ての〈悲劇〉」（『フェリス女学院大学文学部紀要』、一九九八・三）

(20) 「中央公論」、明治四十一年三月

(21) 小宮豊隆宛書簡、明治四十年七月十九日

(22) 関肇「メロドラマとしての『虞美人草』（『漱石研究』、二〇〇三・十）

(23) 酒井英行「『虞美人草』論——小野と小夜子——」（『日本文学』、一九八三・九）

【付記】本文引用は初出による。旧字は新字に改め、ルビは省略し、明らかな誤字・誤表記は適宜修正した。なお本稿は独立行政法人日本学術振興会より科学研究費補助金（特別研究員奨励費）の交付を受けて行った研究成果の一部である。