

## 「運命の女」——『三四郎』と『草枕』

人文学系教授 太田 哲男

キーワード：夏目漱石、夏目漱石と浅井忠、『三四郎』、『草枕』、新しい女、  
ファミ・ファタール、絵画小説

二〇一三年五月から七月にかけて、東京藝術大学大学美術館で「夏目漱石の美術世界展」が開催された。この展覧会を見て印象的だったことのひとつは、『三四郎』にまつわる二枚の絵のなまなましさだった。また、漱石作品にはかくも多くの絵画への言及があるのかという点も改めて思い知らされた。今回の展覧会を離れても、漱石作品、特に『草枕』『三四郎』などの世界には、絵画を切り口にするこゝとみえてくるところがあると思われる。この小論では、そうしたことを書きたい。ささやかな「切り口」とみえるかもしれないが、その含意する精神史的射程範囲は小さいわけではないと信じる。

### 二枚の絵と問題の設定

『三四郎』にまつわる二枚の絵のうち一枚はジャン＝バティスト・グルーズ「少女の頭部像」(ヤマザキマザック美術館)であり、もう一枚はジョン・ウィリアム・ウォーターハウス「人魚」(ロンドン、王立芸術院、一九〇〇年)である。幸い、二枚とも Website でその画像を見ることができる<sup>1</sup>。

まず、「少女の頭部像」だが、この作品を見て、その妖艶さに驚いた。この作品について、『三四郎』では次のように描かれている<sup>2</sup>。

二三日前三四郎は美学の教師からグルーズの絵を見せてもらった。其時美学の教師が、此人の画いた女の肖像は悉くヴォラプチュアスな表情に富んでゐると説明した。ヴォラプチュアス！ 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。(四の十)

ここで「池の女」といっているのはもちろん里見美禰子を指している。そして、美禰子はグルーズの絵の女に「似た所は一つもない」が、美禰子のそのときの「眼付」は、ヴォラプチュアス (voluptuous) だったという。つまり、辞書的にいえば、官能的、好色、みだらなものだったということになる。

もう一枚は「人魚」だが、この絵についての芳賀徹『絵画の領分』の表現を拝借すれば、「若い美しい裸の女が美しい乳房を横から見せて<sup>3</sup>」いる作品である。「少女の頭部像」は「正しく

官能に訴へ」と描かれているが、「人魚」も同様であろう。「人魚」の絵については、広田先生の引っ越しを手伝いに行った三四郎が、やはり引っ越しの手伝いに来た美禰子と出会い、広田先生の所持していた画帖に出ている絵に美禰子が目をとめ、それを三四郎に見せる場面で、次のように描かれている。

「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。美禰子の髪あたまで香水にほひの匂がする。

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、此方こつちを向いてゐる。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さゝやいだ。(四の十四)

ところで、今回の「夏目漱石の美術世界」展の企画者であり、カタログの多くの部分を執筆したのは、古田亮氏である。私はこの行き届いたカタログを通読し、大いに教えられた。そこに、『薤露行』とイギリス世紀末芸術」という次のような古田氏の一文がある。

世紀末に流行した甘美で妖艶な女性像は、男を虜にする「運命の女・魔性の女」(ファム・ファタール)を連想させるものでもあった。その象徴的な女性像に、ロセッティが繰り返し描いたレディ・リリスの像がある。漱石は『薤露行』に登場する女性たちだけでなく、『坊っちゃん』のマドンナや『三四郎』の美禰子、『虞美人草』の藤尾といったヒロインたちを描くときにも、世紀末芸術における女性像を重ね合わせていたようだ<sup>4</sup>。

まことにその通りであろう。「運命の女」はまた、「誘惑する女」でもある。美禰子が三四郎に「人魚」の絵を見せる場面に、そのことが如実に現れている。

だが、展覧会の絵をながめ、カタログでまた絵をながめ、解説を読むと、疑問としてわいてきたことがある。第一の疑問は、なぜ漱石は『三四郎』でこの二人の画家の作品を取りあげたのかという点である。

第二の疑問は、『三四郎』に限らず、「夏目漱石の絵画世界」展が開催できるほど多数の絵について漱石が論及した理由である。

第三の疑問は、絵画に直接関わるわけではないが、ファム・ファタールはなぜ「誘惑」するのかという点である。

第四の疑問は、ファム・ファタールはいくつかの漱石作品に連続的に登場するようにみえるが、なぜそういうことになったのかという点である。

これらの点についての私の解釈を以下に述べていきたい。

## 二枚の絵

第一の疑問を少し敷衍してみよう。

『三四郎』に登場する二枚の絵、グルーズ「少女の頭部像」とウォーターハウス「人魚」についてだが、少なくとも現代の日本であまりポピュラーとはいえないこれらの画家の作品のイメージが、当時の読者にわたったのだろうか。三四郎自身が、「少女の頭部像」を知ったのは、美学の教師に教えられたからだし、「人魚」の絵について何か知っていたわけではなさそうである。その複製本は、広田先生がもっていたのであるから、広田先生自身はご存じだったのであろう。

漱石自身は、多くの読者の脳裏にこの二作品のイメージが浮かぶとは思っていなかったのではなかろうか。私がそう推察する根拠は、「少女の頭部像」に関する芳賀徹『絵画の領分』にみられる記述であって、そこには「グルーズなどという、十八世紀フランスの画家の名が、おそらく日本語で書かれた文献ではじめて登場した<sup>5</sup>」とある。「人魚」についてはどうなのかかわからないけれども、よく知られた絵ではなかったとすれば、漱石はなぜこれらの作品を『三四郎』に登場させたのか。

そこで、先に引用した『三四郎』からの引用部分を読みなおしてみよう。まず「少女の頭部像」についていえば、美禰子には、この少女像に似たところはないと書かれているのであるから、ここで読者にグルーズの絵のイメージがわかかなかったとしても、あるいはグルーズという名前を知らなかったとしても不都合はないともいえる。また、「人魚」についてはどうか。「人魚」の絵自身もたしかになまめかしいけれども<sup>6</sup>、『三四郎』にこの絵が登場するところを読みなおすと、文章の方も相当なものである。まず着目したいのは、美禰子が「小さな声で」三四郎に語りかけたという箇所。なぜ「小さな声で」だったのか。引越しの手伝いに来ていたのは、この二人だけではなく、与次郎もいた。美禰子が「小さな声で」ささやいたのは、与次郎に聞こえないように、つまり、三四郎と二人だけでこの絵を眺めたかったからであろう。眺めたかったというより、三四郎にだけ見せたかった、その反応を見たかったというところであろう。さらには、「美禰子の髪で香水の匂<sup>あたまにほひ</sup>」がしたというのは、二人が身体的にごく接近したということであろうし、「頭を擦り付けた」という描写も、そのことをさらに強調している。

こうみると、漱石の筆だけで、若い二人の関係の進展がよくわかるように描かれているから、この絵自体が『三四郎』の展開にとって重要だとは必ずしもいえないように思われる。そうだとすれば、漱石はなぜこれらの作品を『三四郎』に登場させたのかという問題が依然として残る。

## 黒田清輝と浅井忠

回り道になるが、『三四郎』に原口という画家が登場する。これは黒田清輝をモデルにしているらしい<sup>7</sup>。黒田の名前を聞くと思い出すのは、一八九五年四月に京都で開かれた第四回内国勸業博覧会のことである。黒田はそこに「朝妝<sup>ちょうしょう</sup>」という裸体画を出したが、その陳列の可否に

ついて世論が沸騰した。九鬼隆一（哲学者九鬼周造の父）がこの博覧会の審査総長を務めていて、九鬼の判断で陳列を否とする理由はないということになった。しかし、その後の一九〇一年秋の白馬会第六回展で、黒田の「裸体婦人像」に対して、官憲の命令で画面の下半分を布で覆うという「腰巻事件<sup>8</sup>」が起こった。

芳賀徹『絵画の領分』によれば、『三四郎』に、三四郎が美禰子に誘われて上野に「丹青会」（モデルは白馬会であろう）の展覧会を見に行き、「深見さんの遺画」（八）を見る場面があるが、この深見とは、浅井忠（一八五六～一九〇七・一二・一六）のことだという<sup>9</sup>。

漱石は、一九〇〇年九月に、留学のため横浜を出帆してイギリスに向かう途上でパリに立ち寄り、折しも開催されていた万国博覧会（四月～十一月）や美術館通いに忙しい日々をすごしたが、その時期に、漱石よりも半年ほど早くフランスに到着していた浅井を訪ねた。芳賀氏は、これが「あるいは二人が顔を合わせた最初であったのかもしれない」と書いている。

浅井はその後、イタリア、オーストリア、ドイツへの旅に出て、漱石はロンドンに向かう。そして、一九〇二年夏、浅井は漱石にロンドンで再会し、漱石の下宿に数日泊めてもらった<sup>10</sup>。漱石と浅井は、そのような関係であった。『三四郎』には三四郎と美禰子が深見の絵「ヴェニス」などを見る場面があり、それだけでなく、深見の「洒落な画風」について三四郎の印象を記述しているところがある。漱石がこれを書いたときには、浅井はすでに亡くなっており、この記述は浅井の画業に対する惜別の辞のごとくでもある。

さて、話を先の「裸体芸術」に関する歴史にもどすと、一九〇五年には京都で、「浅井忠が提供したヴィーナスやミケランジェロの彫刻の写真を絵はがきにしたものが卑猥な印刷物として没収・告発されるという「裸体絵葉書事件」が起きた<sup>11</sup>」という。

漱石は先の「腰巻事件」の起こったときにはロンドンに滞在中であったから、事件についてリアルタイムで情報を得てはいなかったにせよ、のちには一定の情報を得たことであろう。「裸体絵葉書事件」となれば、漱石はすでに帰国している時期のことであり、浅井との関わりもあるから、漱石の関心を引かなかったはずはなからう。

三四郎と美禰子の眺めた「人魚」は裸体画ともいえるから、「人魚」の場面を読んだとき、少なからぬ読者の脳裡には日本における裸体画受難史が浮かんだのではなからうか。漱石も裸体画に関心を持たせないようにする官憲の発想は認めがたいという思いがあったからこそ、グルーズやウォーターハウスの絵をここに登場させたのではなかったか。

しかし、話は単に漱石と浅井忠の関係の問題、裸体画の問題にとどまるものではないと解釈すべきであろう。漱石が幼少期からなじんでいた漢文学と長じてから接した英文学の狭間で苦闘したことは、あらためていうまでもない。そこには、近代的な文体を生みだすドラマがあったはずである。同様に、近代日本における日本画と洋画の關係に複雑なものがあったことも論を俟たない。イギリスに留学し、イギリス小説を読み込んで、新たな小説世界を構築しようとしていた漱石にとって、浅井忠が巻き込まれた事件は、単に浅井個人の問題にとどまらず、広くいえば、近代日本における文学や絵画の問題であり、漱石や浅井忠が行きあたらざるを得なかった問題を象徴するところと感じられたのであろう。だからこそ漱石は、「人魚」の絵につい

て書き込むことで権力的な禁圧に対抗する浅井たちの苦闘にエールを送ったのだ、別言すれば、「仏国の画家が命と頼む裸体画」(『草枕』七)に市民権を与えようとしたのだ、という仮説を書いておきたい。(「画家が命と頼」んだのはフランス絵画ではなかったし、市民権という日本語はまだ存在していなかったが。)

エールを送るためには、「艶なるあるもの」を訴え、「正しく官能に訴へて」いる「裸体の女」が「長い髪を櫛で梳きながら」こっちを向いているといった絵の世界の魅力を書くことが必要であったと解釈したい。これが、先に書いた第一の疑問に対する答えである。

『三四郎』では、美禰子と三四郎が連れだって「丹青会」の絵を見に行くことが描かれている。洋画の展覧会に行くことが、若きふたりのデートコースになったということでもある。それは、この頃から洋画鑑賞が(もういちど同じことばをくり返すが)市民権を得つつあったということをも示しているのであろう。このようにみれば、『三四郎』に絵の話題がくり返し登場する理由について納得がいくように思われる。

### 『草枕』

先に書いた第二の疑問は多数の絵について漱石が論及した理由であるが、それは、『門』にも描かれたように、子どものころから身近に絵があって、それになじんでいたからではあろう。そして、長じても絵に対する関心は続き、イギリスへの留学の際、パリ万国博覧会に出品されていた絵画の数々を見たのを手始めに、イギリスでも美術館などに足を運んでいたということもある。しかし、そういう伝記的なこととは別に、この疑問を『草枕』に即して考えてみよう。

『草枕』は、<sup>えかき</sup>画工の「余」がひなびた山間の、客も滅多に来ない温泉場に絵を描きに出かける話である。画工の話であり、「絵画小説」といってもよい。

その画工である「余」が温泉に入るときの描写に次のような箇所がある。

只這入る度に考へ出すのは、白楽天の温泉おんせんみずなめらかにしてぎょうしにそそぐ水滑洗凝脂と云ふ句丈である。温泉と云ふ名を聞けば必ず此句にあらはれた様な愉快的な気持になる。(七)

ここに引かれた詩句は、むろん白楽天の「長恨歌」の一節。そして、湯につかりながら思いをめぐらし、身体を湯のなかにただよわせる。すると、

ふわり、ふわりと魂がくらげの様に浮いて居る。〔中略〕成程此調子で考へると、土左衛門は風流である。スキャンパーンの何とか云ふ詩に、女が水の底で往生して嬉しがつて居る感じを書いてあつたと思ふ。余が平生から苦にして居た、ミレーのオフエリヤも、かう観察すると大分美しくなる。何であんな不愉快な所を択んだものかと今迄不審に思つて居たが、あれは矢張り画になるのだ。〔中略〕ミレーのオフエリヤは成功かもしれないが、彼の精神は余と同じ所に存するか疑はしい。ミレーはミレー、余は余であるから、余は余の興味を以て、一つ風流な土左衛門をかいてみたい。〔中略〕

何所かで弾く三味線の音が聞える。〔中略〕静かな春の夜に、雨さへ興を添へる、山里の湯壺の中で、魂迄春の温泉でに浮かしながら、遠くの三味を無責任に聞くのは甚だ嬉しい。

と続く。さらにこのあとに、漱石が子どものころ、近所の酒屋の娘が長唄のおさらいをするのに耳を傾けるのが日課であったと続いていく。

「ミレーのオフエリヤ」に注釈をつければ、オフエリヤとはむろん『ハムレット』に登場する女性だが、ここでのオフエリヤは、ラファエル前派に属するミレーの描いた作品、「合掌して水の上を流れて行く姿」である<sup>12</sup>。ここに引用した『草枕』の一節では、白楽天の詩句、ミレーのオフエリヤ、三味線・長唄に話が及ぶ。

先に、『三四郎』では、洋画を日本において確立しようとした浅井忠と、イギリス小説に学びつつ自らの文学世界の確立をめざした漱石との間に、並行関係があるということにふれた。

そう考えると、伝統的な江戸文化（三味線・長唄から江戸絵画の世界）を呼吸して育った漱石が漢文学（この引用では白楽天に象徴される）に親しみ、やがて、ジェーン・オースティンの小説などをはじめとするイギリス文学に接してそれらに強く引かれつつ、「余は余の興味を以て」小説を書こうとしたという精神上的の遍歴がここにうかがえる。

そのようにみて、先に書いた「並行関係」を念頭に、この『草枕』の一節におけるミレーの絵を小説と読み換えれば、これは、漱石の精神的風景を描いたものではないか。それは「余裕」のある書きぶりともみえようと、漱石にとっては抜き差しならない仕事だった。つまり、『草枕』に様々な絵画のことが描かれる理由は、主人公を画工としたからだということ以上に、ここに述べた精神的風景と不可分だったからだとみることができよう。

こうして、『草枕』においては、一方に江戸絵画を中心とする日本画、他方にラファエル前派の絵画を含む数々の絵に論及されただけでなく、また一方に陶淵明や王維の詩句に言及され、他方にスウィンバーンやメレディスやワーズワースの詩句から、レッシングの芸術論『ラオコーン』にまで話が及ぶことになった。『三四郎』においては菊人形という日本に伝統的なものを見に行くとともに洋画の絵画の展覧会に行き、さらにはラファエル前派のウォーターハウスの絵を見る三四郎と美禰子が描かれた。いずれも漱石の精神的風景に密接に関わるがゆえであった。こう考えれば、「夏目漱石の絵画世界」展が開催できるほど多数の絵に漱石が論及したのはなぜかという、私の第二の疑問にも答えることができたと思う。

その見方が妥当だとすれば、『草枕』を「絵画小説」とするのは、いささか狭隘なとらえ方であって、話は文学にも、広く芸術に関わっていたとみなしなければならない。

漱石自身、『草枕』が雑誌『新小説』に掲載される少し前、深田康算あての手紙に、「是は小生の芸術観と人世観の一部をあらはしたもの故是非御覧〔こらんくだされたく〕被下度来月の新小説に出で候<sup>13</sup>」と書いている。ここには、「絵画観」ではなく「芸術観と人世観の一部」と書かれており、それを文字通りに受け取りたい。

ちなみに、『草枕』には、雪舟や応挙や北斎、また南画にふれた部分もあるが、「蘆雪のいかた山姥」(二)、「若沖の鶴の図」(三)、岩佐又兵衛(十一)のへの言及もある。私にとって、蘆

雪、若冲、岩佐又兵衛などは、辻惟雄氏による「奇想」の系譜という紹介によって教えられた作品群であるが、『草枕』に特別なこともないように登場しているのは、今更のように印象的であった<sup>14</sup>。

### 「運命の女 (femme fatale)」

先に、『三四郎』の美禰子、『虞美人草』の藤尾を「ファム・ファタール」とする古田亮氏の一文を引用した。だが、美禰子や藤尾は、なぜ「誘惑」するのか。これは絵画展に関わるものではないが、私のいただいた疑問の第三である。

その疑問に対する答えは、彼女たちは適切なる男と結婚することなしには生きていけない境遇にあるからだということである。

美禰子にも藤尾にも父親がいない。父親がいれば、父親が結婚の相手を見つけてくれる。藤尾の場合は、父親ではなく母親が影響力をもっているが、美禰子にはその母親もいない。『ころ』の「先生」が結婚したお嬢さんを連想してもよい。「先生」は、お嬢さんに直接に結婚を申し込むのではなく、その母親に申し込み、母親は本人の了承は取るまでもないという。このお嬢さん自身が積極的に男に働きかけることはなく、そうする必要がない女でもある。

しかし、美禰子は違う。美禰子の将来はどうなるのであろう。自分で自分の将来を切り開いて行く以外になく、自分で結婚相手を見いだすことは不可欠のことであった。(とはいえ、美禰子が結婚することにした相手は、兄の知り合いであって、父親が決めたのに準じるものではあった。)美禰子は三四郎に「人魚」の絵を見せた。近くには与次郎もいるのに、三四郎ひとりに見せた。まさしく「誘惑する女」である。

『それから』のなかで、平岡の妻となっていた三千代がふたたび代助のまえに現れたとき、三千代もまた代助にとって「ファム・ファタール」となっていたといえるだろうけれども、『それから』にはこれ以上立ち入らない。

では、『草枕』(一九〇六年)の那美さんはどうだろう。

先に『草枕』から引用した文章の少し後ろの場面であるが、余がひとり温泉につかっていると、だれであるかは定かでない「黒いもの」が風呂場に入ってくる。「余は女と二人、此風呂場の中に在る事を覚つた。」やがて、その女の様子がおぼろげに見えてくる。「ふつくらと浮く二つの乳の下には、しばし引く波が、又滑らかに盛り返して下腹の張りを安らかに見せる。」という具合である。

画工が温泉場に向かう途中、休憩に立ち寄った茶屋の婆さんから、湯治場の女性のことを聞く。五年前の桜のころ、その娘が馬に乗せられて嫁いで行ったときの姿の話を聞き、画工に、「花の頃を越えてかしこし馬に嫁」という俳句が浮かぶ。

この婆さんによれば、那美は「今度の戦争で、旦那様の勤めて<sup>いで</sup>御出の銀行がつぶれました」(二)ので、実家に戻ったのだという。しかし、彼女の母親はつい最近死去し、父親はいるものの、ほとんど一人で湯治場を経営しているのだという。

画工が立ち寄った「髪結床の親方」からは、那美は「出返り」だし、「あの娘は面<sup>めん</sup>はいゝ様だ

が、本当はき印しですぜ」という評判を聞く。「見境のねえ女」だという。その理由は、地元の  
下級坊主が彼女に「文をつけた」、つまり、ラブレターを出したところ、「本堂で和尚さんと御  
経を上げてると、突然あの女が飛び込んで来て」、「そんなに可愛いなら、仏様の前で、一所に  
寝ようつて、出し抜けに、泰安さんの頸つ玉へかちりついたんでさあ」(五) というのであった。

那美は、地元では敬遠された女である。「出返り」だからということであろう。画工が湯につ  
かっているときに、そこに入ってくるというのは、まさしく「魔性の女」であろう。

那美の元夫は、茶屋の婆さんの話では、勤務先の銀行が倒産し、那美はその元を去ったとい  
うことになっている。この元夫とおぼしき人物が、『草枕』の最後のほうで登場する。その男と  
那美がいっしょにいるところを画工は目撃し、男はまもなくその場を去る。那美が「今の男を  
一体何だと御思ひです」と尋ねる。そのときの那美のこぼれ話を摘記すると、

「あの男は、貧乏して、日本に居られないからつて、私にお金を貰ひに来たのです、

「何でも満洲へ行くさうです、

「あれは、わたくしの亭主です」、「離縁された亭主です」(十二)

という具合である。この亭主は『草枕』末尾で列車から首を出す「髯だらけな野武士」と同一人  
物であろう。

このあたりを読むと、那美は「き印」であるとしても、「離縁された」という表現からすれば、  
離婚が那美の側の意思に基づくものではなかったととれる。また、『草枕』冒頭で画工が茶店  
の婆さんから那美について聞く場面で、婆さんは万葉集に出てくる二人の男に懸想された女の  
話をする。万葉の女はひとつの歌をよみ、川に身を投げたという。その女と重ねつつ、婆さん  
は那美のことを語る。那美に「二人の男が祟りました」とのこと。一人は京都にいる男、今一  
人は「この城下で随一の物持ち」(二) だったが、彼女の親が娘の気持ちに反して城下の男と  
結婚させたため、夫婦の折り合いがよくなかったという。こうした過去にかんがみれば、那美  
の僧侶に対する「問題行動」は、いささか精神を病んでいたがゆえとみえないこともない。

『草枕』は、那美の元・夫が満洲に行くところに遭遇した那美について、次のように書いて終  
局となる。

那美さんは茫然として、行く汽車を見送る。其茫然のうちには不思議にも今迄かつて見た  
事のない「憐れ」が一面に浮いてゐる。

「それだ！ それだ！ それが出れば画になりますよ」

と余是那美さんの肩を叩きながら小声に云つた。余が胸中の画面は此咄嗟の際に成就した  
のである。(十三)

この場面は、画工の側で考えるのと、那美の側で考えるのとの間には、大きな落差があるよ  
うに思える。

『草枕』の画工が、「余は余の興味を以て、一つ風流な土左衛門をかいて見たい」(七) と考え  
ていたことはすでにみた。土左衛門とは、ミレーのオフィエリヤを念頭に置いた言葉だが、画工

は那美の姿をオフエリヤと重ね合わせていた。それが、この作品の末尾で、「成就」するのである。そうみると、この作品は「絵画」をテーマにしているようにみえる。しかし、それは、この作品の「余」を中心に考えた場合の話である。

那美を中心に考えれば、この小説は「絵画小説」ではなく、意に染まぬ相手との結婚を親に強いられ、その相手からは戦争に伴う銀行破産の結果として離縁され、しかも、周囲から「見境みさげえのねえ女」だどつまはじきされ、しかし生きて行くしかない女性の話のようにもみえる。

ちなみに、オフエリヤについて補足しておく。『三四郎』に登場するグルーズについては、ほとんど知られていなかったと書いたが、オフエリヤはどうか。『ハムレット』第四幕第五場で、発狂したオフエリヤが歌う歌は、鷗外によって「オフエリヤの歌」として翻訳され、『於母影』に収められた。島崎藤村の自伝的小説『春』(朝日新聞連載、単行本とも一九〇八年)の最初のほうには、この訳詞が英語原文とともに載せられている。そして、『春』本文には「友達仲間このうたで斯歌を愛誦しないものは無い<sup>15</sup>」と書かれており、ミレーの絵はともかく、オフエリヤとその悲劇的な死についてはよく知られていたものだったといえる。

## 「新しい女」とファミ・ファタール

『草枕』や『三四郎』が書かれて数年後の一九一一年、雑誌『青鞥』が出発する。堀場清子編『「青鞥」女性解放論集』<sup>16</sup>は、五部構成になっているが、その第Ⅱ部には「ノラをめぐる」、第Ⅲ部には「新しい女」という題が付けられ、そこには、一九一一年から一三年に書かれた論文が収録されていて、ノラ、新しい女が、『青鞥』の運動にとってキーワードであったことが明瞭にうかがえる<sup>17</sup>。

したがって、ファミ・ファタールと「新しい女」は、ごく近い時期に生じた現象であるといえる。とはいえ、『漱石全集』第二十八巻「総索引」をみても、「新しい女」という言葉は一度しか登場しない。その代わりに、イブセン(イブセン)はこの「総索引」では六〇回登場しているし、『三四郎』のなかでも繰り返し出てくる。「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」(八の七)という箇所がある。与次郎はまた、「イブセンの人物に似てゐるのは里見の御嬢さん許ぢやない。今の一般にょしょうの女性はみんな似てゐる。」(六の五)とも語る。与次郎だけではない。広田先生も類似の見解を述べる。

近頃の青年は我々時代の青年と違つて自我の意識が強過ぎて不可ない。吾々の書生をして居る頃には、する事為す事一として他ひとを離れた事はなかつた。凡てが、君とか、親とか、国とか、社会とか、みんな他本位ひとであつた。それを一口にいふと教育を受けるものが悉く偽善家であつた。その偽善が社会の変化で、とうとう張り通せなくなつた結果、漸々ぜんぜん自己本位を思想行為の上に輸入すると、今度は我意識が非常に発展し過ぎて仕舞つた。昔しの偽善家に対して、今は露悪家ばかりの状況にある。〔中略〕

あの君の知つている里見といふ女〔美禰子〕があるでせう。あれも一種の露悪家で、それから野々宮の妹ね。あれはまた、あれなりに露悪家だから面白い。」(七の三)

この露悪家が「自己本位」を旨とする人物を意味し、美禰子がまさにそれだというのである。「利己主義」を貫こうとするところに「露悪家」が生まれ、それが「イブセン流」であり、美禰子はまさしくそういう女だというのであった。しかし、美禰子は、そして那美も藤尾も三千代も、「ファミ・ファタール」であり「イブセン流」ではあるとしても、「新しい女」であるということとはできない。美禰子たちは政治の世界には何ら関心を示す女性ではなかったからである。

「新しい女」について、かつて前田愛氏は、次のように書いていた。

大正時代のいわゆる「新しい女」を産み出した基盤は、この中等教育の機会に恵まれた新中間層の女性群であった。彼女らは良妻賢母主義の美名のもとに、家長長制への隷属を強いられていた従来の家庭文化のあり方に疑問を抱き、社会的活動の可能性を模索し始める。男性文化に従属し、その一段下位に置かれていた女性文化の復権を要求し始める<sup>18</sup>。

このことを、前田氏は女学生の数の変化などを詳細に取りあげて論証しようとした。

『虞美人草』の藤尾はもとより、『三四郎』の美禰子やよし子も、ここで指摘された中等教育を受けた女性であろうし、『草枕』の那美も同様であろうけれども、彼女たちは「新しい女」とは異なる。

「新しい女」を描くこと自体に意味があったかどうかは別として、「イブセン流」にしてしかし「新しい女」でない女を、つまり政治の世界には関わらない女を、ある時期の漱石は集中的にといいほどに描いた。つまり、『坑夫』を別とすれば、『草枕』（一九〇六年）に始まり、『虞美人草』（新聞連載は、〇七年）、『三四郎』（同、〇八年）を通して『それから』（同、〇九年）に至る。時間的にこれに続く作品は『門』（同、一〇年）である。ここに出てくる御米が宗助にとってファミ・ファタールの女性であったことは、宗助の記憶のなかにあるものとして描かれているにとどまる。

しかし、ここに題名を並べた作品以後の漱石作品では、未婚女性が主要な役割を演ずることがなくなるのである。

さて、私が第四の疑問としたのは、漱石はなぜファミ・ファタールを継続的に描いたのかという点である。

これに答えるのは難しいが、日露戦争を経て、藩閥政権のめざした家族主義が確立していく時期にあたり、先に引用した広田先生のことばにあるような「自己本位」の問題にするどく直面したのが、たとえば『草枕』の那美のように、いささか精神を病んでいるのかとみえるほどになりかねない若き女性たちだという認識が、漱石にあったからであろう。

松尾尊兌氏は、深田康算あての漱石の手紙（一九〇六年八月一二日付）に「小生もある点に於て社界（社会）主義故梶桔川（利彦）氏と同列に加はりと新聞に出ても毫も驚ろく事無之候」と書くようになっていたことを根拠に、漱石が「第一次世界大戦前における前期大正デモクラットの一人」であったとしている<sup>19</sup>。この松尾氏の指摘を借用すれば、漱石はこういうデモク

ラットの一人として、この時期の若い女たちをファム・ファタールとして描くことに意義を見いだしていたからだと考えたい。

時期的にみると、漱石がファム・ファタールをもはや描かなくなる時期と、『青鞥』刊行開始とは符合する。あたかも、「新しい女」と重なる側面をもつファム・ファタールにはふれなくてよいと判断したかのごとくである。そのこととおそらくは関連して、『道草』や『明暗』などの漱石晩年の作品には、裸体画の登場はもとより、そもそも絵の話題自体が皆無に近いのではないかと思う。

ファム・ファタールを描いた時期の漱石作品も、狭義の「政治」の世界を焦点としているということはない。とはいえ、漱石の描いたファム・ファタールは、漱石作品に「絵画小説」的な風合いを与えつつも、女性にそのような地位を強制した広義の「政治」の世界を浮かびあがらせるものであった。

そして、再度「とはいえ」ということになるが、漱石が「新しい女」を描かなかったのは、漱石の交流圏が、具体的には漱石山房に集まった面々が、非政治的な立場の人びとに限られる傾向が強かったこととも関連しているのかもしれない。

## 注

1 グルーズ「少女の頭部像」は、

[http://www.mazak-art.com/cgi-bin/museum/search/search.cgi?action=collection\\_index](http://www.mazak-art.com/cgi-bin/museum/search/search.cgi?action=collection_index)

に行き、「グルーズ」で検索すれば、また、ウォーターハウス「人魚」は、

<http://www.royalacademy.org.uk/> に行き、「mermaid」で検索すれば、目的の作品の画像が得られる。

2 以下、漱石作品からの引用は、『漱石全集』（岩波書店、一九九三年～一九九九年）による。ただし、ここの「ヴォラプチュアス」で「ヴォ」と表記したところは、原文ではカタカナの「オ」に濁点をふっている。しかし、この表記での文字変換は困難である。本稿では、この種の表記を断りなく変更したことがある。

3 芳賀徹『絵画の領分』（朝日新聞社、一九八四年）三八四頁。この本には「夏目漱石—絵画の領分」という漱石論があるが、それ以外にも「浅井忠と夏目漱石」という節がある。

4 「夏目漱石の美術世界」展カタログ（古田亮氏による解説）、五一頁。

5 芳賀『絵画の領分』前掲、三七二頁。なお、この本は、いくつかの文学作品とその作品のなかで扱われた絵をあわせて論じたジェフリー・マイヤーズ『絵画と文学』（白水社、一九八〇年）に言及している。たとえば「フラ・アンジェリコと『虹』」の章で、D. H. ロレンスの『虹』において扱われたアンジェリコの作品「最後の審判」を論じていて、これを『三四郎』の場合と比較することは興味のあるところだが、ここでは割愛する。

6 「東京朝日新聞」連載の『三四郎』一九〇八年一〇月一四日付に「人魚」のモノクロの挿絵が出ている。それは、上半身が裸体だということはわかるものの、艶めかしさはほとんどないといえるのではないか。

7 「夏目漱石の美術世界」展カタログの、古田亮氏による解説参照。

8 この「朝妝」をめぐる顛末、「腰巻事件」、その後の動向については、宮下規久朗『刺青とヌードの美術史』（NHKブックス、二〇〇八年）が簡にして要を得た記述をしている。

なお、[http://www.tobunken.go.jp/kuroda/archive/k\\_biblio/japanese/essay40115.html](http://www.tobunken.go.jp/kuroda/archive/k_biblio/japanese/essay40115.html) も参照。

9 芳賀、前掲書、三〇八頁以下。

10 漱石の妻への手紙、一九〇二年七月二日付、『漱石全集』第二十二巻、二六二頁。

- 11 宮下『刺青とヌードの美術史』前掲、一一一頁。
- 12 ミレー作品の画像は、次のサイトで見ることができる。  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>  
些末なことだが、この作品を『草枕』は、「合掌して水の上を流れて行く姿」としている。しかし、実際の絵では、オフェリヤは「合掌」しているのではなく、手を広げている。
- 13 深田康算あての漱石の手紙、一九〇六年八月二日付、『漱石全集』第二十二巻、五四一頁。
- 14 ここには、近代では忘却のなかに沈んだ漢詩と絵画の関係の問題が伏在していると思われるが、それについては機会を改めて述べたい。
- 15 『藤村全集』第三巻、筑摩書房、一九六七年、一三頁。なお、鷗外『於母影』（一八九二年）所収の「オフェリアの歌」は、『鷗外全集』第十九巻、岩波書店、一九七三年、四七頁以下。
- 16 堀場清子編『「青鞥」女性解放論集』岩波文庫、一九九一年。
- 17 島崎藤村が『春』を「定本版藤村文庫」に含めて出版（一九三七年）する際に付けた「奥書」に、「明治三十年代」に言及したところがあり、「イブセンの散文戯曲すら極少数の研究者を除いては未知の世界であつたほどである」と書かれている。『藤村全集』第三巻、前掲、四四八頁。
- 18 前田愛『近代読者の成立』（親本＝一九七三年）岩波現代文庫、二〇〇一年、二二〇頁。
- 19 松尾尊兌「『愉快』から『気の毒』へ 漱石の朝鮮観 手紙から探る」『朝日新聞』二〇一〇年九月一七日々刊。なお、引用された漱石の手紙中の（ ）内とルビは、松尾氏による補足。この手紙、注13の手紙に同じ。