

**Bakin's "Shadow" in *Gubijinso* by Soseki Natsume (2):
An Analysis Using the "Shitsukeito (Basting Thread)"
Theory of Kuniaki Mitani and the "Naming"
Theory of Saul A. Kripke as a Lead**

FUKAZAWA Toru

Gubijinso by Soseki Natsume was his first serial story to be printed in a newspaper. The critics have disagreed on the merits of this novel. The author Soseki himself wanted it to remain out of print. He did not permit anybody to write its dramatic version for the theater or the cinema. After the Second World War, Jyun Eto, a literary critic, played an important role in reevaluating Soseki. He rated *Gubijinso* highly, regarding it as the starting point of Soseki's later works. The novelist Minae Mizumura loved Soseki's works so much that she even wrote the sequel of *Meian*, Soseki's unfinished last work, copying his writing style impeccably. Mizumura, however, got "the impression that there was something seriously wrong" with *Gubijinso*. What makes the critics' assessments of *Gubijinso* so extremely divided?

In this article, we should find the answer in the influence of Bakin Takizawa, a popular novelist of the Edo period. His influence on the novel caused contortion (or distortion?) in it, which was unsuitable for a "modern novel," even though his influence was limited. In order to provide a better understanding of the development of the argument, I would use the "Shitsukeito (Basting Thread)" theory proposed by a scholar of Japanese literature, the late Kuniaki Mitani. He led the Japanese literary studies after the 1980s, positively introducing semiotic research methods.

夏目漱石『虞美人草』に見る、馬琴の〈影〉（下）

——三谷邦明のいう「騷糸」、ソール・クリプキのいう「名指し」を糸口に——

深 沢 徹

特にはっきりと言っておかねばならないのは、忘却から回帰したものは、まったく独特の力でもって回帰してきた目的を果たしてしまい、比較するものなどないほど強力な影響を人間集団に及ぼし、真実に向けて抵抗し難い要求を突きつけてくるという事実であり、この力に対するならば、理論的な異議申し立てなどいつも無力だ、という事実である。まさしく、「不合理ゆえわれ信ず」とならざるをえないかたちで。

（ジークムント・フロイト「モーセという男と一神教」）

第1部 方法としての「騷糸」

「騷糸」としての「固有名」

「可能世界を拓く」「固有名」

架空（フィクション）の「固有名」のあつかいをめぐって

「方法」としてのカテゴリ・ミステイク

三谷邦明における「形而上学」の復権

「鎌糸」のパフォーマティブ

（以上、上編）

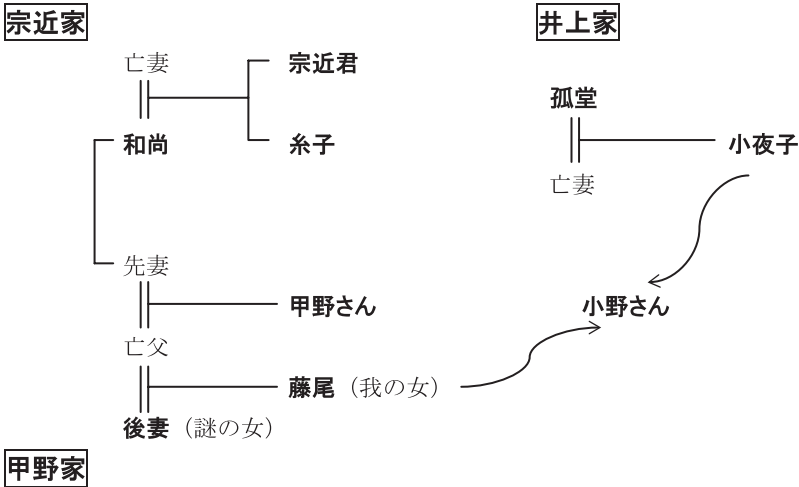
第2部 否定（反馬琴）の否定（反自然主義）は、肯定（馬琴）に転ず

モデル論としての、兄嫁の〈影〉

あえてするカテゴリー・ミステイクの一端を示せば、次のようになる。

二十四歳は、明治の女にとって、子供の一人や二人いて、おかしくない年齢である。なのに『虞美人草』に登場するヒロイン藤尾は、作者（＝語り手）によって「美しき女の二十はたちを越えて夫なく、空しく一二三を数えて、二十四の今日きょうまで嫁がぬは不思議である」（第二章）と、アイロニーをまじえて紹介される存在である。藤尾みずからも、クレオパトラや清姫との対比の中で、「それじゃ私わたくしに似て大分御婆おばあさんね」とか、「蛇へびになるには、少し年が老け過ぎていますかしら」と自嘲気味に語らずにいられない年齢に設定されている。

藤尾だけではない。他の登場人物たちも、婚期を過ぎて身をもてあまし気味の年齢に達した人たちばかりである。藤尾の兄の甲野さんは二十七才、そのいとこの宗近君が二十八才、同窓の友人で、藤尾の色香に魅了さ



〈図版1〉『虞美人草』登場人物関連系図

れる小野さんも二十七だ。宗近君の妹の糸子が二十二才で、小野さんのいいなづけの小夜子は二十三才。このように、それぞれに婚期の遅れた三人の男と、三人の女の、結婚へ向けての相關図が『虞美人草』のストーリーの内実であるといつてしまえば、いささか単純に過ぎようか。⁽²²⁾

彼ら彼女らが、婚期を遅らせてしまったのには、それなりのわけがある。三人の男たちがみな、そろいもそろって東京帝国大学出身の学歴貴族ともいふべき境遇に身を置いていたからだ。哲学科を出た甲野さんは、そろそろ三十に手が届く歳になっても、高邁な哲学談義にばかりふけて、一向に職につく気がない。外交官試験に落ちてしまった法科出身の宗近君もまた、毎日能気な暮らしぶりで、将来の展望はちっとも拓けない。一人小野さんだけが、成績優秀をもって天皇陛下からご褒美の銀時計を下賜され、今は博士論文の執筆にとりかかっていて将来の有望株である。しかし、このところの雑事に取り紛れて、論文の執筆は思うように進んでいない。男たちの腰が据わるまで、だから女たちは、ひたすら待

つしかない。こうしてその婚期を遅らせてしまった女たちではあるが、糸子は甲野さんに、藤尾は宗近君に、小夜子は小野さんにそれぞれ嫁いで、万事丸く収まれば小説にはならない。

ただし、甲野さんと糸子、宗近君と藤尾の結びつきは、双方の兄妹がいとこ同士の関係上、両立は不可能だ。だから藤尾は、甲野さんと糸子とを結びつけ、そうすることで自分と宗近君との結婚の可能性をあらかじめ封じこめ、排除しようと試みる（第六章）。作中で「^が我の女」と名づけられた藤尾は、外交官試験に落ちた宗近君をさっさと見限り、同じく「謎の女」と名づけられたその母と共謀して、優良株の小野さんへの鞍替えをあこれ画策する。こうして予定調和は乱され、そこから三角関係の主題が浮かび上がってくる。小野さんには、いいなづけのような関係として、京都で世話になった孤堂先生の娘小夜子^ががいた。

こんな込み入った人物関係を、漱石はなぜ設定したのであろうか。文芸評論家の江藤淳は、漱石の初恋の相手に、兄嫁の登世^{とせ}という女性がいたと推測する。登世は漱石と同一年で、二十^{はたち}で兄和三郎のもとへ嫁ぎ、その三年後に子を孕んだまま亡くなった。藤尾と同じ、享年二十四の儂い生涯であった。子規あての長文の手紙に、漱石はその悲痛な想いを、次のようににしたためている。

浮世の夢二十五年を見残して冥土へまかり越し申候。天寿は天命、死生は定業^{じようごう}とは申しながら、洵に／＼口惜^{まはろし}しき事致候。・・・夢中に幻影を描き、ここかしこか^{ふびん}と浮世の羈絆^{きはん}につながるる死霊を憐み、うたた不便の涙にむせび候。

『虞美人草』のヒロイン藤尾も、小説の最後で急死する。そこに天逝した登世との重ね合わせが意図されていなかったとは、必ずしもいえない。江藤によれば、登世は漱石好みの「背のすらっとした細面」の美人で、『虞美人草』における藤尾の容姿と見事なまでの照応関係を見せる。後に見るように、漱石はヒロイン藤尾に対し愛憎半ばする発言を行っている。それも兄嫁への許されぬ恋の想いが罪悪感となって、藤尾の上に屈折した形で投影されたものと見れば辻褄が合う。

なお、漱石の兄和三郎は名うての遊び人で、身重の妻を少しもかえりみず、そんな兄に漱石は、常日頃から道義的な憤りを感じていた。兄和三郎の最初の妻はふじといい、十六歳で嫁いでわずか三ヶ月で離縁されている。どうやら精神に異常をきたしていたらしい。そして二度目の妻登世が亡くなって、その一周忌もすまないうち、和三郎は三人目の妻みよを娶る。これまた数え歳十七で、満でいえば十六にも満たない若さだった。一方、登世が亡くなって五年後に、漱石は貴族院書記官長中根重一の娘鏡子と見合いし、結婚する。このとき漱石二十九歳、妻の鏡子は十九歳であった。

こうしたモデル論が妥当性を持つためには、カテゴリー・ミステイクに対する暗黙の了解がなければならぬ。作者(「語り手」)による、「美しき女の二十はたちを越えて夫なく云々」というメッセージの背後に、漱石の「固有名」を据え、それを「躰糸」として、兄嫁への漱石のひそかな思慕の情をそこに読み取り、それをフィクションの世界と重ね合わせるといった、あえてするカテゴリー・ミステイクを冒すことなくしては、こうした読みはなんらの説得力ももたない。

反自然主義としての、馬琴の〈影〉

ここまではしかし、「作品論」と「作者論」とを結び合わせた常套的な読み取りであろう。『虞美人草』は、軽妙洒脱な俳諧味を添えた『吾輩は猫である』や『坊っちゃん』などの初期の作風から、『行人』や『門』、さらには絶筆となった『明暗』へと至る後期作品の、いささか重たい倫理的な作風へと移行する転換点に位置しており、これをどのように評価すべきか、漱石研究者の間でもいまだ議論が絶えない。

『虞美人草』はまた、大学講師の職を投げ打って朝日新聞社の専属となった漱石が、最初に手掛けた新聞小説でもあり、ならばいままで好き勝手に書いてきたのと違って、多分に読者を意識しつつ書かれた小説とこれを理解すべきであろう。結論を先取りして言うてしまふなら、『虞美人草』を書く際の漱石の心構えは、自らを戯作者の立場に墮^おして、読者へのサービスを第一とし、その工夫として、これを舞台上の演劇空間として描き出すことにあったと思われる。漱石の死後ではあるが、現に新派によって『虞美人草』は何度か戯曲化されてもおり、その観点からすれば、場面ごとの視点の交錯の面白さがあり、様々な謎かけがあり、同時代的な話題性もあり、波乱万丈の活劇もあり、そして最後にはそれなりの教訓もあるといった、それこそ読者を大いに楽しませてくれる、痛快娯楽小説として読まなければならない。⁽²⁴⁾

ここで教科書的なおさらいをしておく。坪内逍遙は『小説神髓』において、近代小説の条件を二つ挙げていた。内容面では勧善懲悪の道德律や寓意性を排すること、形式面では「会話文」だけでなく「地の文」においても言文一致体を採用すること、これである。そうすることで、江戸戯作からの脱却を図った。この図式からすれば、馬琴との類似は退行現象としてしりぞけられる。だからであろう、逍遙に師事した正宗白鳥は、後年、

自然主義作家の立場から『虞美人草』を評して、次のように言っている。⁽²⁵⁾

「虞美人草」では、才に任せて、詰らないことを喋舌り散らしてゐるやうに思はれる。それに、近代化した馬琴と云つたやうな物知り振りと、どのページにも頑張つてゐる理屈に、私はうんざりした。(中略) 漱石の大作家たる所以は、その通俗小説型の脚色を、彼独特の詩才で磨きをかけ、十重二十重の錦の切れで包んでゐるためなのであろう。私の目には、あまり賞味されない色取りであるが、他の多くの人々は、その錦繡の美に眩惑されるのであろう。美辞麗句が無限に続いてゐるやうに思はれるのであろう。

(傍点引用者)

その評価は、「近代化した馬琴」ということばに尽きていよう。『虞美人草』の文章は、文語体の「地の文」(作者||語り手の言葉)と口語体の「会話文」とが混在しており、そこに馬琴の文体との共通性を見て取れる。十重二十重に修辭表現^{レトリック}を駆使したその「地の文」は、「言葉が対象をめざすのではなく言葉自体を志向している意識」⁽²⁶⁾によって支えられており、シニフィエ(言葉の意味される側面)へと読者がたどりつくまえにシニフィアン(言葉の意味する側面)が立ちはだかつて、そこには絶えず不透明感がつきまとう。だからであろう、漢籍古典からの様々の引用であやなされ、およそ言文一致体とは対極の、古風できらびやかなその「地の文」に、白鳥は生理的な拒絶反応を起す。言文一致体においては、「会話文」はもとより「地の文」までも「言葉は透明な媒体のようであればならない」⁽²⁷⁾からである。

加えて勸善懲惡に類するその道徳的な物言いにも、白鳥は抵抗感を覚えずにいない。近代小説の登場人物は、教養小説よろしく相互のかかわりの中でその人となり次第に変化し、精神的に成長変化を遂げるものとして描かれなければならない。なのに『虞美人草』の登場人物はその性格が画一化され、しかも最初から最後まで変化しない。

「虞美人草」を通して見られる作者漱石が、疑問のない頑強なる道徳心を保持していることは、八犬伝を通して見られる曲亭馬琴と同様である。知識階級の通俗読者が、漱石の作品を愛誦する一半の理由は、この通常道徳^(ママ)が作品の基調となつてゐるのに基づくのではあるまいか。

(傍点引用者)

白鳥の評言は、昭和三年になされたものであり、文化の大衆化が達成された大正期を経て後のものであることに留意したい。「教育ある且尋常な士人」(彼岸過迄に就て)をもつて読者に想定した漱石の時代と違い、古今東西の古典の知識も教養も必ずしも十分とはいえず、エロ・グロ・ナンセンスの没価値的な世相を生きた一般大衆を読者対象とする立場から、白鳥の『虞美人草』評価がなされていることに留意すべきだ。

こうした白鳥の批判に対し、江藤淳は『虞美人草』を擁護して次のようにいつている。⁽²⁸⁾それは同時に、漱石の立場からする自然主義批判ともなっており、互いに時空を隔てた者同士(漱石と白鳥はその活動時期を異にし、白鳥と江藤も時代を異にしている)の間での、このあたりのことばの遣り取りが面白い。

ここで白鳥が逍遙の弟子として語っていることはいうまでもない。彼は漱石の小説が「小説神髓」を通過していないことに焦立ち、「虞美人草」や「坊つちゃん」がそのまま周囲に「旧い」世界像を保持していることを不満としている。いいかえれば白鳥は、漱石の文学を特徴づけている過去との連続性が我慢ならないといっているのである。逆にいえば白鳥は、彼の支持する「新しい」文学が、すでに「豊かな文才」「警句や洒落」「美文調の低徊味」「卑近な正義感」というような要素をことごとく喪失してしまっていることを暗に告白している。漱石の初期の小説には「文章」の意識があり、ユーモアがあり、社会一般に通じる道徳性がある。

(傍点引用者)

漱石の作品が保持している「旧い」世界像や、漱石の文章を特徴づけている「過去との連続性」とは、江藤によれば漢詩文の世界に対する知識教養であり、それは必ずしも馬琴との類似を意味しない。また、作為のあとの目に見えないのをよしとする自然主義の「文章」よりも、作為のあとの露わな『虞美人草』の「文章」の方こそ、「旧い」ようでいて、実は「新しい」と江藤は言っているのでもない。漢籍古典の知識教養に裏打ちされた過去の歴史的伝統を否定し、西洋外来の「新しい」価値ばかり追い求める、明治近代以降の日本社会の軽佻浮薄の風潮に、がまんならないのだ。ここには保守主義者としての相貌をあらわにする、後年の江藤の姿が先取りされている。それもあってか、『虞美人草』に對しどれほどの高い評価を江藤が下しているかというと、その評価軸は必ずしも明瞭ではない。⁽²⁹⁾

代助（引用者注…『それから』の主人公）は、「虞美人草」の小野及び甲野の変身であり、「明暗」の津田は代助の発展ということになるので、このような相似関係はすでに幾人かの学者によって指摘されているが、只、例えば代助が小野のみの後身だとするような見解は浅薄である。亡父の肖像画を掲げた書斎に閉じこもってのらくらしている「哲学者」甲野さんは、非社交的な代助以外のものではない。代助と甲野の相違は、代助が、甲野のふりまわす優越意識の倒錯した人格主義などというものの馬鹿々々しさを熟知している人間だ、という所にある。代助は既に甲野の人格主義が一つの我執であることを知っている。

お延（引用者注…『明暗』の登場人物）は新しい理想を持った新しい女なのである。彼女は、しかし、新しい女達の持つている、どこかコッケイな魅力のなさを共有してはいない。漱石は、現実の彼の生活の周囲には容易に見当たらずぬはずのこのような女性を描くにあたって、相当の理想化を行っている。お延の原型を彼の旧作に求めれば、「虞美人草」の藤尾があるが、藤尾に示された作者の関心は人間的であるよりむしろ風俗的なもので、彼女は女であるより先に新しい女であった。しかしお延は新しい女であると同時に、いやそれ以上に女である。ぼくらは彼女の肌の輝きや化粧の匂いを感じることすらできるのである。

『虞美人草』に対するこれら断片的な物言いからは、江藤もまたこの作品のあつかいに戸惑いを禁じえず、後の漱石作品に登場する男主人公や女主人公の原型的な性格付けをそこに見て、それらが成長変化を遂げ、人格的に完成した姿を後の作品の登場人物に見ることで、満足せざるをえなかったという事情が見てとれる。江

藤もまた、自然主義的な教養小説の呪縛から、いまだ充分に解き放たれてはいない。

『虞美人草』はどのような点で「近代化した馬琴」なのか。そのことについて白鳥は、「格言じみた気取った文句で、一回一章を書きはじめること」といった断片的な指摘を繰り返すのみで、では具体的に馬琴のどの作品の、どのような箇所と類似するのか、そのあたりに関しては考えが及んでいないようだ。江藤もまた、馬琴との類似にまでは考え及んでいない。

白鳥によって批判され、江藤によって無視されたその馬琴の影響を、『虞美人草』に見いだすこと、それが本稿の趣旨である。いままでそれとなく小出ししてきたのだが、漱石は『虞美人草』を書くに際し、その基本構想を馬琴の小説、中でも玉藻の前と名づけられたキツネの妖怪を題材とし、それを鎌倉初期の歴史的事件とからめて描きだした『殺生石後日怪談』に借りたものではなかったか。⁽³⁰⁾

両者に共通するのは、読者への旺盛なサービス精神であり、そのための工夫としての、多分に演劇的な構成意識である。それが『虞美人草』においては強迫的なまでの形をとってあらわれた。⁽³¹⁾フロイトはこうした強迫性を、「抑圧されたものの回帰」から説明する。⁽³²⁾一度抑圧され、忘却されたものが回帰してくるとき、それは単なる想起ではなく、強迫的なものとなってあらわれてくる。それと同じに、明治近代文学によって否定され、抑圧された馬琴小説の様々な要素が、漱石の『虞美人草』には、まさしく強迫的な形をとって回帰してきている。

『殺生石後日怪談』にみる、可能世界意味論

『殺生石後日怪談』は、文政八年から天保四年までの実に八年間もの長きにわたって書き継がれ、その都度版行されて、ついには五編三十六巻にまで及んだ大作である。³³⁾その原本を漱石が読んだ可能性も考えられなくはない。しかしこれを十回分に組み直し、活字翻刻して一冊にまとめた本が、明治二十年十二月に東京文泉堂から出ており、そちらを読んだ可能性の方が高い。³⁴⁾

玉藻の前と呼ばれたキツネの怪異と、その後日譚としての謡曲『殺生石』については、すでに別稿で論じたので繰り返さない。³⁵⁾『殺生石後日怪談』は、その能の演目『殺生石』を下敷きにしつつ、玉藻前と名付けられたキツネの妖怪が、その後も歴史に影響力を及ぼし、鎌倉幕府草創期の内紛の原因になったとの想定のもと、あること、ないこと、虚実取り混ぜて小説に仕立てあげた、「合巻」と呼ばれるジャンルに属す作品である。第二篇上帙に付された序文で、馬琴は自ら、「こは読本と合巻の冊子の合の狂言綺語、^{よみほん} 屈ぬ智慧に継足して書^{つぎ} 肆^{よみほん}の譚^{ごうかん}を塞^{そくし}ぐ耳^{あひ}」と述べている。このことから、従来の「合巻」に、新たに「読本」の要素をも加味して、一風変わった小説に仕立てようとの意図にでたもののようだ。

兵書や太平記読みなどの講釈の世界をそのルーツに持つ「読本」と違って、「合巻」は「黄表紙」や「洒落本」の類から出ており、筋立てのおもしろさを追求するあまり一冊には収まり切らず、複数の冊子をまとめて綴じ合わせたのがその名の由来とされる。当初は絵が主体で、場面ごとに断片的な会話文や説明文が補入される、どちらかといえば稚拙で卑俗な内容のものが多かった。それが時代を経るとともに、絵よりも説明文のほうが長くなり、ついには文字だけで絵のないページも現われて、その形態が限りなく「読本」に近づいた。と



〈図版2〉『殺生石後日怪談』第二編上(早稲田大学図書館蔵)

絵を主体として、それに文章が添えられる「合巻」の特質をよく現わしている。
なお絵は溪斎英泉による。

はいえ「読本」と比べ通俗性が高く、馬琴はこの時期、同時並行に『南総里見八犬伝』(これは「読本」である)も書いているが、それと比べてもかなりラフな物語展開がなされている。読者にこびているとまではいわず、いまでも、やはり質的に劣ることはないなめい。現に『殺生石後日怪談』でも、儒教道徳に基づく勧善懲悪よりは、観音の奇瑞にたのむ卑俗な靈驗譚の要素が強く、漢籍故事からの引用による文飾もほとんど見られない。本文もかな書き主体で、漢字の使用はほとんど見られない⁽³⁶⁾。

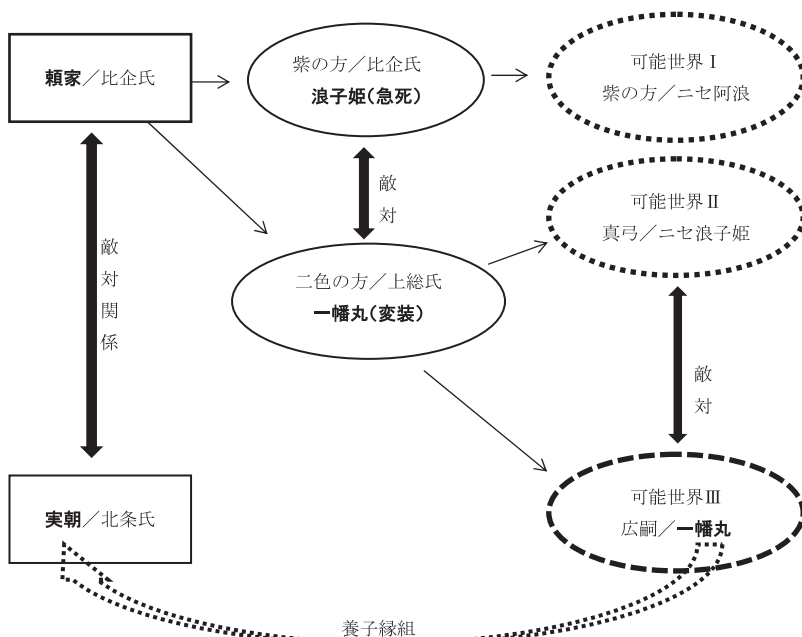
とはいえ、そもそも絵が主体であったことから、「合巻」は場面ごとの構図を重んずる傾向にあり、むしろこれをそのまま歌舞伎の舞台に乘せてもおかしくない、演劇的な結構を当初から兼ね備えていた。劇的な手法がい

かに駆使されているか、その様子をうかがい知るため、『殺生石後日怪談』の内容を以下に簡単に紹介する。

金毛九尾の狐の化身である玉藻の前を宮中に引き入れた咎で、内舍人師妙もろたえは下野那須野に流罪となった。その子の三国伝内綾妙みくにのてんないあやたえには阿紫あむらという美しい一人娘があつた。阿紫はおのれ的美貌を恃み、那須野の殺生石に祈願を籠めて、そのキツネの靈力で將軍頼家の寵を得、紫方むらさきのかたと呼ばれた。かつて那須野で九尾の狐を射殺したのは上総介平広常たいらのひろつねであつたが、その娘の二色方にしきのかたは、そのころ頼家の側室となつていた。しかるに、新たに側室に入つた紫方の讒言により自害に追いやられる。

一方、紫方の産んだ浪子姫なみこは急死（血統の断絶）してしまふ。そこで紫方は二色方の弟である上総太郎広嗣ひろつぐの妻常夏とこなつを家来に命じて殺させ、その娘一幡ひとしたを奪い取つて、浪子姫の身代わりとする（二セの血統の継承）。一方広嗣は、自害した姉二色方の胎内から若君を取り上げ、その若君を、奪われて行方知れずのわが娘の身代わりに一幡と名付けて女装よめさせ、（血統の隠蔽）、常夏の魂が入れ替わつた寄木よしろぎと共に、大切に護り育てる。

比企能員ひきよしの乱により頼家は修善寺に幽閉され、殺される。そこで能員の妻真弓まゆみは二セ浪子姫（実は広嗣の娘）を伴い、奥州白河辺に隠れ、二セ浪子姫には男装おとめさせて浪之介なみのすけと名乗らせる。一方広嗣は、女装させて育てた若君の一幡を糾子よりこと名乗らせ、真弓ら一派の下に潜入させる。そして仁田四郎忠常ただつねの子佐介小四郎孝常しろうたかつねらの協力をえて、ついに真弓一味を降し、広嗣はわが娘（浪之介）を取り戻して糾子を名乗らせる。さらに那須野のほとりで妖術を用いて人々を苦しめていた紫方（阿浪と名を改めて自ら浪子姫に化け



〈図版3〉 滝沢馬琴著『殺生石後日怪談』における、三つに分岐した可能世界

ニセの血統を継承しようとしている」を討ち取り、ここにキツネの悪霊は跳び去って、若君の一幡は実朝將軍の養子（血統の継承）となり、物語はめでたしめでたしの大団円を迎える。

こうした要約だけでは、『殺生石後日怪談』の複雑なストーリー展開を理解することはむづかしい。そこでクリプキのいう「可能世界意味論」をここに援用してみたい。ならば『殺生石後日怪談』の基本構造は、次のようになる。

鶴岡八幡宮の社頭で三代將軍実朝が暗殺されて源氏は三代でほろび、鎌倉幕府は以後、執権北条氏に取って代られる。ならば史実としては断絶し、実現しなかった源氏嫡流の血統を、二代將軍頼家のご落胤（史実では頼家の子一幡は頼家が暗殺された際に同時に殺されている）を

擁して、それぞれの「可能世界」として追及すること、そこに『殺生石後日怪談』の主題があったとみてあやまりない。徳川幕藩体制下で源氏の系譜的連続をいうことの政治的意味も、考慮する必要がある。

玉藻の前のキツネの霊力を身に帯びて、その妖術でもって前將軍頼家のご落胤浪子姫への化けも自在となった紫方（そのため紫方は最後で阿浪と名を変えている）は、那須野のほとりで、ひそかに鎌倉北条氏への反撃を企てている。ニセ浪子姫（実は広嗣の娘で男装している）を擁した真弓ら一派も、同じく再起をかけて陸奥白河辺で暗躍している。それに一幡（二色方の忘れ形見で女装して糾子を名乗る）を盛り立て、育てあげた広嗣らの勢力が対抗し、互いに自らの血筋の正統性を主張して、せめぎ合う構図と言ったところか。

史実とはかけ離れたそれら三つの可能世界を拓く「原点、起源」に、作者による「固有名」の「名づけ、命名儀式」がまずあった。上総介広常の遺児とされる「上総太郎広嗣」も、仁田四郎忠常の子息「佐介小四郎孝常」も、比企能員の妻「真弓」も、すべては作者馬琴の命名になる、名詮自性（人物の性格付けを投影した名づけ）のニセの「固有名」なのである。

契約としてのメタ・メッセージ

しかしなんととっても極めつけは、謡曲『殺生石』によって一旦は終息したはずの玉藻の前の霊威を呼び起こし、キツネに魂を売り渡すことで妖術の使い手となった「阿紫」の悪女ぶりであろう。その「名づけ、命名儀式」が、この作品のすべての「原点」にあり、「起源」となっている。ついては、自らの絵姿を自ら描き、おのれの美貌を武器に社会的上昇を遂げようと意図した阿紫が、これを頼家の眼に触れるよう、キツネに祈願

を籠める、最初の場面を引いておこう。(37)

殺生石の辺傍に赴き、俺姿絵を幣帛にして、祈念に一夜も懈らず、既にして七日といふ結願の夜になりけれども、些の奇特もなかりしかば、頻に心焦燥で、「さても本意なき緯にこそ。世人は這石に靈ありといふめれど、亘は大方の虚誕なり。俺祖父内舍人殿は這石の故により、遷謫人となりたまひぬ。夫よりして俺父も年来貧苦に迫られて一人の女は持ながら、望を遂る拠もなし。縦這殺生石の、他には崇を倣すとも、俺們親子が願事には、利益あるべき筈なるに、俺姿絵を、人伝ならで鎌倉殿へ参らする、神通はなきこと歟。玉藻前を薦めまうせし、其罪科に沈みたる、人の子孫を憫まずは、九尾といひしは偽りにて、野狐にこそありつらめ。あら無益しや」と、怨恨の数々独言して、姿絵を殺生石に投着て、立回らんとする程に、野風忽地颯と音して、後方に輝く鬼火の光に、愕きながら回顧れば、摧け仆れし殺生石、中なる一個が蠢動で、「立よ」と見えしは幻影にて、玉面九尾の狐の悪霊、那姿絵を口に啞えて、尚吹下す風雲の中に昇りて明々と、現れ出る夜半の月、朦朧となるまでに、砂石を飛す烈風震動、「念願成就」と阿紫が悦び、又立戻りて伏拝む。現怖しき女の念力、恐さ忘れし霜枯野辺に、乱るる冬の柳髪、芒尾花と共に、伏つ転びつ埴摺の、衣裾を蹴翻して、急ぐともなく二さやの、家路を投て回りけり。

阿紫の「固有名」については、『芸文類聚』『獸部下』に、「狐者先古之淫婦也、其名曰紫、化而為狐、故其怪多、自称阿紫」とあり、また「阿紫」と名乗る淫婦が実は狐の化身であったという話が『搜神記』巻十八に

見えるのを踏まえたもの。それらを典拠とし、天竺から震旦を経て本朝へと至るその神話伝統に依拠すること
で、自らの「名づけ、命名儀礼」の作為性をなるべく希釈し、隠蔽しようとする馬琴の意図が見て取れよう。

阿紫は、馬琴によって恣意的に造形された二セの「固有名」なのではない。宋代の類書『太平広記』に引く
「汧陽令」の話では、天狐（九尾の狐）は符を以って新羅国へと追われ、その地で廟に祀られた。⁽³⁸⁾その天狐が
新羅からさらに本朝へと渡って玉藻の前として現われる。阿紫の「固有名」は、天竺から震旦を経て、ついには
本朝へと三国相伝された、そのキツネの系譜を受け継ぐ、歴史的に由緒正しきキャラクターなのであつて、
馬琴はただ、それを『殺生石後日怪談』で追認し、記述しただけなのだ。

『殺生石後日怪談』の序文において作者馬琴は、「其は唐山の列仙伝、山海経に封神演義、これは天朝の下学
集」とあるように話の出どころをあらかじめ明示しつつ、「彼の鎌倉の大臣の、」ももふの矢なみ繕ふ^{つくろふ}脇當のう
へに霰^{あられ}たばしる那須の篠原、と詠まれたる、名歌に携る^{すが}狂歌の漫吟、^{でたらめ}「炮烙の狐色なる米のうえに、あられま
るばす豆の鹽打ち」と戯れて、又春雨の徒然を、なぐさめ草子とするものらし」と述べて、一連の物語が様々
に虚実取り混ぜて作り上げた「漫吟」であり「戯れ」であることを、読者に向けた直接のメッセージとして提
示する。⁽³⁹⁾

こうした作者（＝語り手）の自己言及を、『源氏物語』研究では「草子地」と呼ぶ。『源氏物語』の「草子
地」については先に見た。それと同じに、馬琴の「読本」では、作中に作者馬琴がしばしば顔を出し、読者に向
け積極的な呼びかけを行う。「合巻」との折衷をねらったこの作品では、もっぱら筋を追うのに忙しく、読者
に向けたこうしたメタ・メッセージは各篇の序文に限られてはいるが、たとえば次のようにしてそれはあらわ

れる。⁽⁴⁰⁾

紙屑籠にも方金あり、芥溜の隅にも鼈甲の折なきにあらず。その隠れたるを顕して、あやしきを行ふものを小説といひ、又草子物語といふ。聖人のせざるところ、狂簡子の耽る所、作家の祖師を原れば、莊氏の寓言、釈氏の方便、実から出たうそ鳥の百轉も知る人ぞ知る。これも勸善懲惡なんどと、手まへ勝手な、非に理をつけし、筆に無益の殺生石後日怪談第二編……

こうした読者への呼びかけが、先に見た三谷のいう「駄糸」として機能していることに、まずは注意したい。作者馬琴の肉声を、読者はここに聴きとる。

この小説は、すでによく知られた玉藻の前の伝承世界を背景として持ち、それを基本の枠組みとしたフィクションであり、そのため小説の構成としては、阿紫と靈狐をめぐる冒頭と末尾の話が、取ってつけたようなちぐはぐな印象を与えるかもしれない。だが読者はそれを充分知ったうえで、その約束事の上に立って、以下に展開する波乱万丈のストーリーを楽しんでもらえばそれでよい。キツネの霊に取り憑かれた阿紫が退治される最後の場面など、物語を終わらせるためのお定まりの展開で、すでに織り込みずみの約束事として、それをあらかじめ知ったうえで、読者には最後までお付き合い願わねばならぬ。要はその枠組みのもとで、どのように巧みなストーリーが繰り広げられるかなのであり、それこそが作者の腕の見せ所なのである。

紫方の娘浪子姫と広嗣の娘一幡の入れ替わりがあり、これに、女装した若君と、男装した妙之介の入れ替わ

りの趣向がからんで、性を倒錯させたその描写は、確かに出色の出来栄えを見せる。その他にも登場人物たちは、名詮^{めいせん}自性を地でいくような、ニセのというか、カリの「固有名」を名乗りつつ、とっかえ、ひっかえ、次々と舞台上に登場しては、また舞台から消えていく。その変幻自在ぶりは、ほとんど歌舞伎の早変わり、を思わせる。実際問題、歌舞伎と「合巻」とは、その図版に特徴的な、役者絵とも見まがう人物描写と相俟って、相互に影響し合い、互いにフィードバックする関係にあった。⁽⁴⁾

さて問題は『虞美人草』である。注意すべきは、こうした小説についての約束事を、読者との間で確認する自己言及としての呼びかけの文章が、「躰糸」として『虞美人草』でも各所にほどこされていることだ。たとえば「謎の女」と「我の女」が謀議をめぐらす場面を叙述する際に、こんなことばがさしはさまれる。

この作者は趣なき会話を嫌う。猜疑不和の暗き世界に、一点の精彩を着せざる毒舌は、美しき筆に、心地よき春を紙に流す詩人の風流ではない。(中略)ただし地球は昔しより廻転する。明暗は昼夜を捨てぬ。嬉しからぬ親子の半面を最も簡短に叙するのはこの作者の切なき義務である。(八章)

登場人物の会話文の中で、さりげなく藤尾の「固有名」が示されることを先に見た。作者による「名づけ、命名儀式」の作為性を隠蔽し、目立たなくする効果がそこでは期待されていた。しかしすでに読者の間で充分のリアリティを獲得した『虞美人草』の可能世界が、実はニセの作り物であることを逆に意識させ、「名づけ、命名儀式」の権限を一方的に行使する自らの権力性をアイロニカルに振り返ってみせる意図が、ここに示され

る。二転三転する作者のこのおもわせぶりなしぐさこそ、「嫉糸」の働きそのものだ。そして、今まさに「我の女」の毒牙にかけられようとする小野さんと小夜子に対しても、次のような同情的な叙述がさしはさまれる。

自分の世界が二つに割れて、割れた世界が各自に働き出すと苦しい矛盾が起る。多くの小説はこの矛盾を得意に描く。小夜子の世界は新橋の停車場へ打突った時、劈痕が入った。あとは割れるばかりである。小説はこれから始まる。これから小説を始める人の生活程気の毒なものはない。(中略)紫の匂は強く、近づいてくる過去の幽霊もこれならばと度胸を据えかける途端に小夜子は新橋に着いた。小野さんの世界にも劈痕が入る。作者は小夜子を気の毒に思う如くに、小野さんをも気の毒に思う。(九章)

作者(＝語り手)はここでも、小説としての約束事を再確認している。さらに踏み込んでいえば、こうした自己言及を通して、『殺生石後日怪談』と同じく『虞美人草』もまた、玉藻の前の伝承世界を下敷きに藤尾にキツネのイメージを重ね合わせ、その枠組みの下でどのような波乱万丈のストーリー展開がなされるか、それを読者に「乞う御期待!」と言遂行的に呼びかけているのである。⁽⁴²⁾

それが証拠に、「我の女」と呼ばれた藤尾と、「謎の女」と呼ばれたその母は、作品の後半になるほど狂気じみてきて、人間離れたその性格をあらわにする。「謎の女」の二重三重に屈折した以って回った言い回しは、「悲劇マクベスの妖婆」(第十章)のそれにたとえられ、「我の女」はことあるごとに、狂気にも似たたたましい笑い声を立てている。

突然新座敷で、雉子の鳴く様に、けたたましく笑う声がした。(十七章)

「ホホホホ一番あなたに能く似合う事」

藤尾の癩声は鈍い水を敲いて、鋭く二人の耳に跳ね返って来た。(同)

入口の扉に口を着けたようにホホホホと高く笑ったものがある。足音は日本間の方へ馳けながら遠退いて行く。(同)

「ホホホホ」

歇私的里性の笑は窓外に雨を衝いて高く迸った。(十八章)

極めつけは、「謎の女」と「我の女」が結託して、うわべは甲野さんに結婚を勧めるふりをしつつ、藤尾と小野さんとの結婚を承諾させるばかりか、家の資産はこれを放棄するよう暗に求める次のような場面である。

母は額の裏側だけに八の字を寄せて、甲野さんの返事を大人しく待っている。甲野さんは鉛筆を執って紙の上へ鳥と云う字を書いた。

「どうだろうね」

鳥という字が鳥になった。

「そうして呉れると好いがね」

鳥という字が駄げきの字になった。その下に舌の字が付いた、そうして顔を上げた。云う。

「まあ藤尾の方から極めたら好いでしよう」

「御前がどうしても承知して呉れなければ、そうするより外に道はあるまい」

云い終った母は悄然しやうぜんとして下を向いた。同時に倅せがれの紙の上に三角が出来た。三角が三つ重なって鱗うろこの紋になる。

「母おつかさん、家は藤尾に遣りますよ」

「それじゃあ御前……」と打ち消にかかる。

「財産も藤尾に遣ります。私は何にも入らない」

「それじゃあ私達が困るばかりだあね」

「困りますか」と落ち付いて云った。母子は一寸眼ちよつとを見合せる。（十五章）

甲野さんのいたずら書きは、「侏離しゆり駄舌げきせつ」を意図したもの。「侏離」は蛮族の音楽で、理解不能の外国語ジャイゴンの意であり、「駄舌」もモズの鳴き声としか聞こえない意味不明の外国語ジャイゴンの意である。互いに異言をしゃべる者同士で、うまくコミュニケーションがとれない様子を皮肉っている。ミツウロコはいうまでもなく妖怪変化のシ

ンボルで、もとはといえば蛇体の図像化である。

「名つけ、命名儀式」としての「紫」

『殺生石後日怪談』が、『虞美人草』の直接的な典拠などと主張しているのではない。九尾の狐の化身とされる玉藻の前の物語の長い長い神話伝統へと接ぎ木していく、その媒介項として、馬琴の作品が『虞美人草』の人物造形にヒントを与えたのではないかと考えてみたいのだ。その際、先にも述べたフロイトの「抑圧されたものの回帰」という発想が参考となろう。一度抑圧され、忘却されたものが回帰してくるとき、それは単なる想起ではなく、かえって強迫的なものとしてあらわれてくる。

たとえばヒロイン藤尾に絶えず付いて回る紫色の色彩イメージは、いったい何に由来するものなのか。先にも触れたように、小野さんと藤尾の出会い、『プルターク英雄伝』のアントニーとクレオパトラの一節を英語で読む場面として、第二章の最初に設定されていた。その際に注意しておきたいのは、文章全体を覆う紫色の色彩イメージである。

紅を弥生に包む昼 酖なるに、春を抽んずる紫の濃き一点を、天地の眠れるなかに、鮮やかに滴たらしめたるが如き女である（中略）模糊たる夢の大いなるうちに、燦たる一点の妖星が、死ぬるまで我を見よと、紫色の、眉近く逼るのである。女は紫色の着物を着ている。（二章）

「古い穴の中へ引き込まれて、出ることが出来なくなつて、ぼんやりしているうちに、紫色のクレオパトラが眼の前に鮮やかに映て来ます。剥げかかった錦絵のなかから、たった一人がぱつと紫に燃えて浮き出していきます」

「紫？ よく紫と仰やるのね。何故紫なんです」

「何故つて、そう云う感じがするのです」

「じゃ、こんな色ですか」と女は青き畳の上に半ば敷ける、長き袖を、さつと捌いて、小野さんの鼻の先に翻す。小野さんの眉間の奥で、急にクレオパトラの臭がぷんとした。（一章）

クレオパトラと紫の色彩イメージとは、直接結びつかない。それは小野さんの頭のなかだけにあるイメージ（皇帝紫か？）であり、それが藤尾の妖しい魅力と結びつく。間接的とはいえ藤尾の「固有名」は、作者による二セの「名づけ、命名儀式」によるものであり、藤の花房からの連想であろう。藤の花は紫である。だがそれにとどまるものではない。「紫に驕るものは招く、黄に深く情濃きものは追う」（七章）とあるように、黄色の色彩イメージでとらえられた小夜子との対比のなかで、藤尾の描写は、絶えず紫の色彩イメージを伴って繰り返し言及されてくる。黄色と紫とが、互いに補色関係にあることはいうまでもない。⁽⁴³⁾

小説の最後で藤尾が死なねばならぬ理由のないことを、水村美苗はあれこれと検証し、その理由を文体の問題へとスライドさせて、『源氏物語』の作者紫式部との結びつきのなかにその救済へ向けての可能性を探っている。「藤尾に使われる「美文」にこそ、勸懲小説としての『虞美人草』を可能にするひとつの機能が隠され

ている」として、英、文、学、的、な、も、の、と、漢、文、学、的、な、も、の、との対抗の中に藤尾を位置づけ、「卒業せる余の脳裏には何となく英、文、学、に欺かれたるが如き不安の念あり」（『文学論』）という漱石の言葉をよりどころに、藤尾は英、文、学、的、な、も、の、を象徴しており、それゆえ、最終的には否定される存在だったとして、次のように言っている。⁽⁴⁾

「真の日本文学」を模索しようとした漱石は、それを英文学と漢文学という外国文学の拮抗に見いだし、日本文学に内在する二つの系譜の拮抗に見いだそうとはしなかった。世界的観点からこれこそ日本文学だとされている平安女流文学が完全に無視されているのは、まさに抑圧的だとしかしいようがない。『虞美人草』のなかで抑圧される藤尾が紫の女であり、紫式部とゆかりの女であることを思えば、なおさらである。

（傍点引用者）

ここでは二つのことがいわれている。一つは「日本文学のもう一方の系譜、つまり仮名文学と和歌という女性的なジャンル」が漱石の文体意識には欠けており、その系譜を引き継ぐ形で自然主義文学があらわれたこと（もつとも自然主義文学は「女を風景の一部に還元してしまい」、水村によれば必ずしも平安女流文学の成果を正しく継承できてはいないのだが）。いま一つは、藤尾と紫の色彩イメージの結びつきを『源氏物語』の作者紫式部に見て、ということとは平安女流文学の系譜に藤尾を位置づけて、漱石における英、文、学、と漢、文、学、との拮抗という図式には収まりつかぬ過剰な第三項として、藤尾をとらえなおすこと。その過剰ゆえ藤尾は排除され、最終的に殺されねばならなかったとするのが、そのとりあえずの結論である。

だがはたしてそうか。藤尾は確かに「美文」と結びつく。だがその「美文」は、漢籍古典の知識教養で飾り立てられており、英文学とではなく、むしろ漢文学と親和的である。⁽⁴⁵⁾それは、「男をたぶらかし、死へまでも導きかねない「妖婦」として藤尾を規定」しており、水村自身も言うように、「そこに使われている眼と耳にめずらしい語彙と言ひ回しは、読者を日常空間と時間から引き離し、寵姫、愛妾、女王などが眉の動かし方ひとつで男の運命を左右していた、いにしえの世へと連れて行くのである」。

結婚相手を自らの意志で選びとうとした藤尾に女性としての主体性を見て、これを肯定的に評価しようとするフェミニズム批評に⁽⁴⁶⁾導かれ、藤尾にはそもそも「死に対する罪がないこと」を、水村はその論の前半で盛んに強調する。だがはたしてそうか。『プルターク英雄伝』を読みつつ、話題はシェークスピアの戯曲『アントニーとクレオパトラ』に及び、その中で小野さんは、アントニーの妻オクテヴィアに嫉妬するクレオパトラの様子を、次のように藤尾に語って聞かせる。⁽⁴⁷⁾

オクテヴィアの事を根掘り葉掘り、使いのものに尋ねるんです。その尋ね方が、詰り方が、性格を活動させているから面白い。⁽⁴⁸⁾オクテヴィアは自分の様に背が高いかの、髪の毛はどんな色だの、顔は丸いかの、声が低いかの、年はいくつだのと、何処までも使者を追窮します。（二章）

この前後の両者の絶妙な会話の遣り取りは、直接原文に当たってもらうしかないが、藤尾はすでにこの時点で、小野さんに想う女のいることを、薄々感づいている。しかもクレオパトラが自殺する場面まで読み進めた

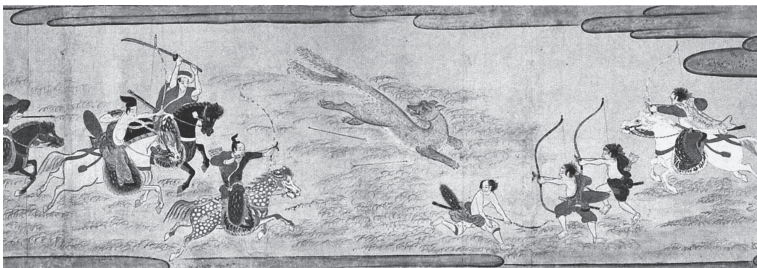
藤尾は、『殺生石後日怪談』の阿紫^{おむら}が玉藻の前の霊狐に憑かれたように、自分とクレオパトラとを完全に一体化させ、まさしくカテゴリー・ミステイクを地でいくような素振りをみせる。つまりアントニーの妻オクテヴィアとクレオパトラの関係は、小野さんのいいなづけ小夜子と、その存在に薄々気づいていながら横恋慕しうとする藤尾の関係として、すでにこの第二章においてあらかじめ「襷染（したぞめ）」⁽⁴⁸⁾され仕組まれているのであって、ならば藤尾の横恋慕は、確信犯的なものであったといえよう。またそうであつたればこそ、小野さんに連れられた小夜子の楚々とした姿を上野不忍池の「東京勸業博覧会」の会場に偶然見かけた際の、嫉妬の炎を激しく燃え立たせる藤尾の描写も、さらにはその様子を冷ややかにまなざす甲野さんの「驚くうちは⁽⁴⁹⁾楽がある。女は仕合せなものだ」(十一章)という皮肉な物言いも生きてくる。

キツネをめぐる二つのアイテム

藤尾に与えられた紫の色彩イメージは、必ずしも肯定的なものとは言えない。それと紫式部とを関係付ける水村の発言はとうてい受入れられない。結論を先取りして言ってしまうと、そこには「男をたぶらかし、死へまでも導きかねない「妖婦」のイメージ、すなわち数々の漢籍文献に見えるキツネのイメージがまとわりついている。⁽⁵⁰⁾それが証拠に『虞美人草』には、キツネのついでに言及がくり返しくり返し、くどいほどに見てとれる。暑かろうが寒かろうが、宗近君が常時着用している「狐のちゃんちゃん」への言及がそれである。



『玉藻前物語狐草紙絵巻』(二巻 室町期 根津美術館蔵)



『玉藻前草子絵巻』(三巻 江戸初期 サントリー美術館蔵)

〈図版 4〉 那須野での上総介と三浦介による狐(玉藻の前) 退治の場面

宗近君は米沢紵の羽織を脱いで、袖畳みにして一寸肩の上に乗せたが、又思い返して、今度は胸の中から両手をむずと出して、うんと云う間に諸肌を脱いだ。下から袖無が露われる。袖無の裏から、もじやもじやした狐の皮が食み出している。これは支那へ行った友人の贈り物として君が大事の袖無である。千羊の皮は一狐の腋にしかずと云って、君はいつでもこの袖無を着けている。その癖裏に着けた狐の皮は斑にほうけて、無暗に脱落する所を以て見ると、何でも余程性の悪い野良狐に違いない。(一章)

これは作品の冒頭、甲野さんとの比叡登山の場面に見える記述である。なんとも無粋な男として宗近君は登場する。これでは藤尾に、

「いやですわ」、「いやかいって、．．．あんな趣味のない人」（八章）とすっぱり切って捨てられても無理はない。というより藤尾と宗近君は、互いに相容れぬ敵同士なのであり、那須野で玉藻の前を退治した三浦介か、もしくは上総介の役どころとして宗近君は登場してくる。その対照的な性格からいって、甲野さんが上総介で、宗近君はさしずめ三浦介か。⁽⁹⁾ならば小野さんは、玉藻の前に取りつかれて病悩する鳥羽院か、もしくは近衛院ということになるう。

それはさておき、宗近君愛用のこの「狐のちゃんちゃん」、「支那」からの到来物で、よほど気に入ったと見え、妹の糸子に甘えてそのつど繕ってもらっているのだが、ザッと見渡しただけでも作品の中で六回にわたって言及され、そのつど宗近君の愛すべき幼児性をするしづける重要なアイテムとなっている。禪に「野狐禪」ということばがある。生半可なさとの境地を揶揄した言葉だが、小野さんを改心させるため十八章で述べられる宗近君の「真面目論」への、これは漱石一流のアイロニーかもしれない。ともあれこの「狐のちゃんちゃん」、作品の最後に藤尾と対決した際の、二人の毅然とした態度の伏線ともなっていることに注意したい。

糸子は、身一つとなってしまった甲野さんを迎えに行き、甲野家の書齋で「謎の女」と押し問答する。そして「受け取って下さい」という甲野さんのことばに応え、その亡父の肖像画を「確と受け取」ることで、二人による甲野家の「家」の正統な継承関係が確約される。その一方、小夜子との結婚の意思を、改心した小野さんから宣告され、外交官試験に及第して五分刈り頭をやめた宗近君をい、ま、さ、ら、な、が、ら、結婚相手に選びとうとした「我の女」から、「じゃ、これはあなたには不用なんですね。よう御座んす。——宗近さん、あなたにあげましょう。さあ」と差し出された高価な金時計を、宗近君はマントルピースに投げつけ、粉みじんに打ち砕い

てしまふ。

白い手は腕をあらわに、すらりと延びた。時計は赭黒い宗近君の掌に確と落ちた。宗近君は一步を暖炉に近く大股に開いた。やっと云う掛声と共に赭黒い拳が空に躍る。時計は大理石の角で碎けた。（十八章）

これを見た藤尾は、その場に卒倒し、かくして宗近君によるキツネ退治は、めでたく成就する。武骨な正義漢ともいべき宗近君は、研究者の間であまり評判がよろしくない。⁽⁵²⁾その人物造形に、とってつけたような作為性を感じてしまふからであらう。しかし、馬琴の勧善懲悪小説から飛び出してきたようなこの宗近君に、レヴィナス研究者の内田樹は、めずらしく好意的な評価を下す。⁽⁵³⁾

勉強はあまりできないけども、心もちが広々としている。日本がどういう状況にあるのか、自分たちはなぜ高等教育を受けたのか、その集団的な意味を彼だけが理解している。彼らが身につけた学知は、小野君のように自己利益のために功利的に活用するためのものではないし、甲野君のように無為に浪費するものでもない。それは「みんなのために使う」のであると宗近君は考えている。（中略）それほど高い教育を受けながら、それを自己利益のために使ったり、まるで私物のように打ち捨てて人間がもう出始めていた。だから、漱石は『虞美人草』から始めたんだと僕は思います。若い日本人に向かって、君たちが教育を受けたのは、「託された仕事」があるからである。それは贈与されたものなのだから、君たちには反対給付

義務がある。それを社会に還元しなければならない。漱石はそう語ったのです。

学生たちに『虞美人草』を読ませ、その感想文を書いてもらうと、ほとんどの学生が、最も好感を覚えた人物は宗近君だと書いてくる。健全でまともな反応と言うべきか。

なお、宗近君によつて壊された金時計は、外交官であつた甲野さんの亡父の遺品で、子供のころから藤尾がおもちゃにして遊んでいたいわくつきの品であつた。甲野さんの亡父は、自分と同じ外交官を目指していた宗近君に、この時計を譲るつもりで、「この時計は藤尾とは縁の深い時計だが、これをおまえに遣らう。然し今は遣らない。卒業したら遣る。然し藤尾が欲しがつて繰つ着いて行くかも知れないが、それでも好いか」（八章）と、冗談まじりに、将来の藤尾と宗近君の結婚を暗示していた。成績優秀をもつて恩賜の銀時計をいただいた小野さんは、藤尾との結婚によりこの金時計をも手に入れようとするのであり、上昇志向にとりつかれたその俗物ぶりが一層際立つ仕掛けとなつてゐる。

金鎖の端を栢榴石の寶石で飾り立てた藤尾愛用のこの高価な金時計も、『虞美人草』の中で繰り返し言及されるが、ときにその描写はなぜか蛇のイメージと重ねあわされる。

女はちらりと白足袋の片方を後へ引いた。代赭に染めた古代模様の鮮かに春を寂びたる帯の間から、するすると蜿蜒るものを、引き千切れとばかり鋭く抜き出した。織き蛇の膨れたる頭を掌に握つて、黄金の色を細長く空に振れば、深紅の光は発矢と尾より迸る。——次の瞬間には、小野さんの胸を左右に、燦爛

たる金鎖が動かぬ稲妻の如く懸っていた。(十七章)

キツネとの連想で言えば、この金時計は如意宝珠にも比せられる重要なアイテムとして機能している。如意宝珠なくしては、キツネは術がつかえず、生きていけない。口中の「媚珠」を奪い取られたキツネは命を絶たれるとの話を『太平広記』は伝える。ならばそれはキツネの魂であり、その生命力の源泉でもあったはずだ。と、このように見てくると、藤尾はますますキツネめいてくる。

「驥系」をほどこす作者漱石

では漱石自身は、自作に対してどのような評価を下していたのかというと、これまた一筋縄ではない、なんとも屈折した物言いがされている。門下生の小宮豊隆に宛てた漱石書簡が、その間の事情を窺う第一等資料として残されているが、そこで漱石は次のように言っている。

伏見の宮さまが英国で大歓迎だと云ふ話である。僕は英国が大嫌ひあんな不心得な国民は世界にない。英語でめしを食つてゐるうちは残念でたまらなかつたが昨今の職業は漸く英語を離れて晴々した。所が早稲田と慶応義塾で教師になれといふて来た。食へなければ狗にでもなる。英語を教へるのはワン／＼と鳴く位な程度であるからいざとなればやる積りであるが、虞美人草の命があるうちはまづ御免蒙る。・・・僕もまだ二三十年は英語を教へないでどうにかかうか飯が食へそうだ。(明治四十年七月十九日付書簡)

「英語を教へるのはワン／＼と鳴く位な程度であるからいざとなればやる積り」という物言いは、ヒロイン藤尾の肥大化した自意識の醜さを批判的に描き出す『虞美人草』第十二章の次の文章と対応関係にあることを、すでに水村美苗が指摘している⁽⁵⁵⁾。

耶蘇教の牧師は救われよという。臨済、黄檗は悟れと云う。この女は迷えとのみ黒い眸を動かす。迷わぬものは凡てこの女の敵である。迷うて、苦しんで、狂うて、躍る時、始めて女の御意は目出度い。欄干に緋い手を出してわんと云えという。わんと云えば又わんと云えと云う。犬は続け様にわんと云う。女は片頬に笑を含む。犬はわんと云い、わんと云いながら右へ左へ走る。女は黙っている。犬は尾を逆にして狂う。女は益得意である。――藤尾の解釈した愛はこれである。(十二章)

ここで犬になぞらえられているのは、大学を首席で卒業し、恩賜の銀時計をもらった小野さんである。英文学を専攻する小野さんは、いま博士論文の執筆にとりかかっている。小野さんにはむかしなじみの小夜子という女性がいるのだが、藤尾の妖しい魅力と、「あすこには中以上の恒産があると聞く」(十二章)との皮算用で、甲野家の潤沢な資産をおおいに当てにし、小夜子との関係を解消しようとする。

しかしここで問題にしたいのはそのことではない。小宮宛書簡の中で漱石が「虞美人草の命があるうちはまづ御免蒙る。・・・僕もまだ二三十年は英語を教へないでどうにかかうか飯が食へそうだ」と述べている点で、

この作に賭ける漱石の並々ならぬ意気込みが感じ取れよう。⁽⁵⁶⁾だが漱石の意図に反し、『虞美人草』はその連載途中から、読者の間で別の受け止め方をされるようになった。この間の経緯を、小宮は後年、次のように語っている。⁽⁵⁷⁾

『虞美人草』はひどくドラマタイカルなものがあり、殊に藤尾の性格は華やかで、詩的で、相当近代的な色彩を帯びてゐるせゐか、漱石の生前から、これを演劇化したいと希望する者が、相当あつた。しかし漱石は、それを決して許可しなかつた。しかるにその後ずつと『虞美人草』は、演劇人の味覚をそそり続けると見えて、幾度も映画化されたり演劇化されたりしてゐる。これは遺族の許可を得てすることなのだから、漱石の意志は問題にされなかつたが、しかし映画でも演劇でも、ほとんどすべて、藤尾を主人公として、もしくは一種の英雄として取り扱ふだけで、甲野さんだの宗近さんだの、真面目論、第一議論、悲劇論などは、大抵どつかへ吹っ飛んでしまふ恰好になつてゐるので、結局これは、漱石の意志を二重に踏みにじる結果にしかなつてゐないのである。

(傍点引用者)

小宮のこうした発言は、『虞美人草』執筆時における小宮宛書簡の中の次のような漱石のことは受け、それを代弁したものと理解できよう。

『虞美人草』はいやになつた。早く女を殺して仕舞たい。暑くてうるさくつて馬鹿氣ている。(明治四十年

七月十七日付書簡

虞美人草は毎日かいている。藤尾といふ女にそんな同情をもつてはいけない。あれは嫌な女だ。詩的であるが大人しくない。徳義心が欠乏した女である。あいつを仕舞に殺すのが一篇の主意である。うまく殺せなければ助けてやる。然し助ければ猶々藤尾なるものは駄目な人間になる。最後に哲学をつける。此哲学は一つのセオリーである。僕は此セオリーを説明する為に全編をかいてゐるのである。だから決してあんな女をいゝと思つちやいけない。小夜子といふ女の方がいくら可憐だか分りやしない。――虞美人草は是で御仕舞。(明治四十年七月十九日付書簡)

小宮自身、藤尾のキャラクターに限りない魅力を感じていたのに違ひなく、そのような門下生の誤つた読みを正すべく、漱石の発言はなされたものと思われる。それにしても、自作が正當に評価されないことに対する漱石のいらだちは、相当なものがある。「早く女を殺して仕舞たい」「あいつを仕舞に殺す」などの物騒な物言いかからは、最後には退治されてしまふ玉藻の前の運命に重ね合わせて藤尾の人物造形を考えていた『虞美人草』の当初の基本構想が透けて見える。にもかかわらず、その発言の意図も正しく理解されな⁵⁸いまま、漱石の死後、『虞美人草』は戯曲化され、読者の間で勝手な一人歩きを始めて今に至つてゐる。世はまさに自然主義小説の勃興期。その中にあつて、こうした反時代的な小説の構想がなされたのは驚かされる。しかしここに、はしなくも馬琴への先祖がえりをあえてする漱石の意図が読み取れよう。

馬琴の小説では、玉藻の前にとりつかれた阿紫は最後に殺されて、勸善懲惡の主題が貫徹される。一方、漱石がいう「セオリー」は、藤尾の葬儀の後、甲野さんが書き付ける日記の内容として読者に示される。〈死〉を忘れて〈生〉にのみ拘泥するところに様々な「喜劇」が生ずる。〈生〉の喧騒の中で隠され、忘れられていたその〈死〉が突如として顕れ出るところに、「人間万事夢の如し」(一章)とばかりに「悲劇」が生ずる。「道義を犠牲にして初めて享受し得る」(十九章) 快樂にひたすら拘泥する小野さんと藤尾のペアに対し、「真面目」(十八章) へと還ることを小野さんに進言する宗近くんや、「只死と云うことだけが真だ」(一章) との信念のもと「人生の第一義は道義にあり」(十九章) と考える甲野さんのペアとが対峙し、敵対するといった構図が、最後の総括として示される。

『虞美人草』の最終章、甲野さんの口を借りて述べられるこの喜劇と悲劇の人生訓は、一步間違えると新興宗教の教説にもなりかねない危うさがある。「悔い改めよ、最期のときが迫っている!」というわけだ。だが、柄谷行人がいうように「藤尾はいわばこの「セオリー」のためにむりやり殺されてしまうという感がある」にしろ、また「文明や都会に対する批判も紋切型である」⁽³⁹⁾ にしろ、没理想的な自然主義文学への対抗として、漱石としては言うべきことは言っておかなければならなかったのであろう。たとえそれが馬琴への退行と見られようとも。

なお、小宮宛て書簡で「最後に哲学を付ける」と述べたその漱石の「セオリー」は、七年後に書かれた『ころ』のなかでの「私」と「先生」とのやりとりにおいて、次のような形で再度強調されることになる。

「あなたは大胆だ」

「ただ真面目^{まじめ}なんです。真面目に人生から教訓を受けたのです」

「私の過去を詫^{あは}いてもですか」

許くといふ言葉が、突然恐ろしい響きを以て、私の耳を打った。私は今私の前に坐っているのが、一人の罪人であつて、不断から尊敬している先生でないような気がした。先生の顔は蒼^{あお}かった。

「あなたは本当に真面目^{まじめ}なんですか」と先生が念を押した。「私は過去の因果で、人を疑^{うたぐ}りつけている。だから実はあなたも疑っている。然しどうもあなただけは疑りたくない。あなたは疑るには余りに單純すぎる様だ。私は死ぬ前にたった一人で好いから、他^{ひと}を信用して死にたいと思っている。あなたはそのたった一人になれますか。なつてくれますか。あなたは腹の底から真面目ですか」

「もし私の命が真面目なものなら、私の今いった事も真面目です」

私の声は顫えた。

(三十一章)

「あなたは真面目か」、「本当に真面目か」、「腹の底から真面目か」と、くどいほどに念を押す『ころ』の「先生」のことに、『虞美人草』を書いたときと変わらぬ漱石の、読者へ向けた熱いメッセージが聴き取れよう。⁽⁶⁰⁾

「躰糸」は、最後で抜き取られなければならない

いうまでもなく藤尾は、作者漱石による「名づけ、命名儀式」によって作り出された二セの「固有名」である。しかしその「名づけ、命名儀式」には、先行作品としての馬琴の『殺生石後日怪談』が意識されており、さらにその背後には、玉藻の前から九尾の狐や茶枳尼天へとさかのぼる三国相伝の神話的な文化伝統が奥深く広がっている。⁽⁶¹⁾ 小説『虞美人草』にそうした外部の要素を呼び込む「躰糸」として、漱石の「固有名」はあった。

たしかに藤尾は、そして「謎の女」と呼ばれたその母も、どこかこの世のものとは思われぬ得体の知れなさ、妖しさをもって描かれている。どこから来たのか、その氏素性も定かでない。端的に言って彼らは明治の時代を生きておらず、普通一般の日本人にも見えない。そもそも人間ですらなく、つまりはキツネなのだ。その「異類＝他者」としての性格付けは、明治という時代の中で否定され排除された過去の文化伝統(具体的には馬琴小説)の〈影〉を象徴的に担う一方で、それとはまったく正反対に、西洋近代の外来文化を先取りし、積極的に取り込むハイカラ志向の軽佻浮薄さにも通じていよう。その意味で、「新しさ」にはかりに価値を置く社会の風潮に異をとなえた江藤の漱石論⁽⁶²⁾や、英文学的なものへの嫌悪が漱石をして藤尾を死に追いやったとみる水村美苗の読み⁽⁶³⁾は、半分当たっている。藤尾の造形には、プラス・マイナスあい矛盾する両義的な外部性⁽⁶⁴⁾が備わっており、それがまた藤尾の魅力となつて、今も妖しい光を放ち続けている。

そうした外部性⁽⁶⁵⁾によって『虞美人草』は支えられており、テキストとして閉じていない。その意味では自律性を欠いていて、それがまた失敗作とされる理由ともなっている。とはいえ『虞美人草』というテキストの中

で、一旦その「固有名」が確立してしまえば、それは読者のみならず、作者漱石のイメージのなかにあっても自由に一人歩きしはじめていい。先にも見たように、作者による「名づけ、命名儀式」なくして、ニセの「固有名」はその指示対象をもちえない。だが、一旦その固有名が確立してしまえば、そこから先は、作者自身の発言や、その表向きの意図に惑わされる必要などまったくなく、「名づけ、命名儀式」の段階で藤尾にキツネのイメージが付与されていたことなどすっかり忘れて、ときにはカテグリー・ミステイクを冒してまで、他の領域へとどんどんそのキャラクターを流出させてかまわないし、流通させてかまわない。

かくして藤尾という「固有名」を「原点、起源」に位置づけつつ、そこから新たに様々な可能世界が「分岐」し始める。『三四郎』の美祢子や、『門』のお米、『彼岸過迄』の千代子や、『明暗』のお延へと、その系譜は脈々と受け継がれていくであろう。また「蟻糸」の役割をはたす作者（＝語り手）も視点人物と同化一体化し、その影に隠れて、読者に直接語りかけるといったようなことは以後なくなってくる。⁽⁶⁴⁾このように見てくると、『虞美人草』というテキストそれ自体が、漱石の一連の小説作品のなかにあって「蟻糸」の役目をはたしていたと理解すべきなのかもしれない。

「蟻糸」を付けたまま街を歩けば笑われる。それはきれいに抜き取ってしまわなければならない。あとは自分の体形に合わせ、自らのライフスタイルに合わせて、それを自由に着こなし、着くずし、着つぶしていい。そのことの如実なあらわれとして漱石の後期作品群はあった。

〔注〕

(22) 高田理恵子『女子、結婚、男選び―あるいは〈選ばれ男子〉』(ちくま新書二〇一二)は、結婚へ向けての女性のしたたかな戦略を、様々な文学作品に読み取って秀逸である。もちろん『虞美人草』も、結婚をテーマとした女たちの「男選び」の典型として挙げられている。

(23) 江藤淳『決定版夏目漱石』(新潮文庫一九七九)所収「登世という名の嫂」および「もう一人の嫂」に、その詳しい経緯が語られている。

(24) 昭和九(一九三四)年に明治座で新派劇『虞美人草』(春日神話お三輪、「不良少年の父」、「笑劇エチオピア」の四作抱き合わせ公演)が初演されている。今回初演に至った経緯を、当時の劇場パンフレット(早稲田演劇博物館蔵)は、「此劇は明治大正期に於ける文豪夏目漱石先生が大学教授を辞されて、朝日新聞社に入社され最初にものされたものであると同時に、先生が長編ものに筆をそめられたのも、亦是が始めてであったので有ります。兎も角大学教授を辞して新聞社に入社されたと云ふので、当時の先生に対する世評は非常なもので有りましたが、それだけ先生も此作には毎にもました緊張さを以て筆を執られたので有ります。が、どう云ふ訳があつてか、先生は此作の戯曲化を絶対にお許しなく、今日迄遂に上演されることなくして過ぎ去つたのですが、此度始めて御遺族の御快諾を得、ここに舞台に咲く可憐なる虞美人草に接する時を得るに至つたのであります」と記す。小出英雄脚色による五幕一〇場で、水谷八重子が藤尾と小夜子の二役を演じており、原作にかなりの改変を加えた演出が行われたようで、悲劇のヒロインとして藤尾をとらえている。昭和二八(一九五三)年に同じく新派による『虞美人草』が歌舞伎座で演じられた。しかしこのときは久保田万太郎脚色の三幕七場(他に「幸福さん」、「青眉抄」、「お婆ちゃんの青春」の四作抱き合わせ公演)で、残された脚本(早稲田演劇博物館蔵)を見るかぎり、ほぼ原作を忠実にダイジェストしており、水谷八重子も藤尾のみ演じて出番は極端に少ない。

(25) 正宗白鳥「夏目漱石論」(中央公論四三―四、一九二八)。

(26) 柄谷行人「漱石とジャンル」(『増補漱石論集』平凡社ライブラリー二〇〇一)。

(27) 注(26)に同じ。

(28) 江藤淳『決定版夏目漱石』(新潮文庫一九七九)所収の「旧々」と「新し々」。

(29) 江藤淳『決定版夏目漱石』（新潮文庫一九七九）所収の第七章「職業作家漱石の誕生」および第八章「明暗——近代小説の誕生」。

(30) 馬琴は「葛の葉」伝説をあつかった、『敵討裏見葛葉（かたきうちうらみくずのは）』と題する読本（文化四年正月版行、全五冊）も書いている。挿絵は葛飾北斎。謀反平定の功により、和泉国の信太に入部した清原定邦が、村人の反対を無視して楠本稲荷を焼き払い、御神体の白狐を走らせる綱染（したぞめ）の設定に始まって、子別れの際に「葛の葉」が詠む歌を「恋しとてたづねずもがな和泉なる信太の森のしのばれぬ世に」と改変するなど、あれこれ趣向を凝らしながらも、基本は竹田出雲作の淨瑠璃『菅屋道満大内鑑』に拠っている。徳田武『馬琴京伝中編読本解題』（勉誠出版・二〇二二）はこれを評価し、「馬琴の作意は、人氣戯曲の衆知の場面を導入しながらも、それらを全く異なる大筋の内に嵌込み、因果律によって大筋と衆知の場面を緊密に有機的に構成することにあつたのであろうから、むしろそうした手際をこそ分析し評価してゆくべきなのであろう」と述べている。

(31) 山田俊治「新聞改良と円朝速記」（岩波『文学』二〇一三・三）によれば、明治15年以降、絵入りの「小新聞」各紙が熾烈な改良運動を展開するなか、購読者獲得の切り札として三遊亭円朝の速記本に期待が寄せられた。漱石による最初の新聞小説『虞美人草』が書かれるその「前史」として、これを位置づけることができよう。なお『虞美人草』連載時には挿絵は付けられておらず、『三四郎』以後、挿絵入りとなった。

(32) 柄谷行人『世界史の構造』（岩波書店二〇一〇）、同『哲学の起源』（岩波書店二〇一二）は、「抑圧されたものの回帰」というこのフロイトの発想に依拠しつつ、資本主義の世界経済システムへの対抗として、贈与と返礼の互酬的関係への回帰としてカントのいう「世界市民主義」を位置づけ、その復活再生を積極的に志向している。

(33) 玉藻前や殺生石を題材とした先行作品として、まず実録写本として流布した『三国悪狐伝』があつた。次いで仏書『勸化白狐通』（明和三年）や通俗軍書『通俗武王軍談』（宝永二年）などが版行され、それらに基づいて『絵本三国妖婦伝』三編各五卷五冊（高井蘭山筆、享和三年）、同『絵本玉藻譚』（岡田玉山筆、文化二年）五卷五冊、同『本朝悪狐伝』前編五卷五冊後編五卷五冊（岳亭丘山筆、文政一二年）などの読本、合巻の類が数多く書かれた。読本『本朝悪狐伝』の作者岳亭丘山は馬琴と親交があり、同じ題材を扱いながらそれぞれに趣向をこらして競い合っていたようだ。

(34) 明治一九（一八八六）年刊『殺生石後日怪談』（上・下、稗史出版共隆社）が、現在早稲田大学図書館に坪内逍遙旧蔵本として収蔵されている。

る。これは和装の稀観本であるが、こちらを漱石が見た可能性も考えられる。文泉堂版にくらべて多色刷りの挿絵(尾形月耕の筆になる)が美しく、その数も多い。装丁も極めて美麗である。

(35) 注(7) 深沢前掲論文。

(36) 「合巻」の位置づけについては、『八丈伝・馬琴研究』(新典社二〇一〇)の著書のある近世文学研究者播本真一氏に多くを教えられた。

(37) 『殺生石後日怪談』からの引用は、東京文泉堂の翻刻版(内閣文庫蔵)による。なお馬琴の原本は「合巻」であるから、ほとんどがひらがな表記で統一されており、漢字使用は極端に少ない。宛て漢字にルビを振る「読本」のような表記法は、明治の版に特有のものである。

(38) 堀誠「狐変姐已考」(早稲田大学教育学部『学術研究』36号、一九八七・一二)、同「狐変姐已考補」(早稲田大学教育学部『学術研究』39号、一九九〇・一二)は、中国における狐媚譚の展開を追いつつ、民間習俗としての在地の狐信仰を、教養読書人階層の科挙官僚たちが詩文の題材に取り込んでいくことで、狐妖と女妖とが結びついていく過程を跡づける。また高津希和子「狐媚記」試論—大江匡房の「狐媚」受容」(『国語国文』八二・四、二〇一三・四)は、十二世紀初頭成立の大江匡房『狐媚記』に、狐媚にまつわる漢籍受容の濫觴と、そこからの独自の達成を見る。なお『太平広記』は「汧陽令」の話の出典を「広異記」として引く。同話は明代編纂の『狐媚叢談』(五巻、草玄居撰)に「羅公遠縛狐」のタイトルで収められ、またこの『狐媚叢談』を和訳した林羅山の『狐媚抄』一卷がある。

(39) 馬琴の見た『列仙伝』(漢劉向撰)には狐の話があったか。『神仙伝』の「欒巴」の項に野猫(狸)退治の記事は見えるが、現行の『列仙伝』にその類の記事はない。『山海経』は古代中国の地理書で、霊獣として「九尾の狐」の記事を載せる。『封神演義』(明代の成立で作者未詳)は別名「封神伝」といい、全百巻にも及ぶ長大な物語の始めに、狐に魅入られた姐已と紂王の記事が位置づけられる。『下学集』は室町中ごろ成立の辞書で、武技としての「犬追物」の起源譚として、玉藻の前退治の逸話が紹介されている。

(40) 引用は、馬琴の原本(文政十二年刊、早稲田大学図書館蔵)による。

(41) 扇舎梅幸(四世尾上菊五郎)が自ら筆を染めた合巻『玉藻前化粧姿見』六巻(文政五年一八二二)がある。

(42) 言遂行的(パフォーマティブ)は、J・オースティンの言語行為論という概念。なお、馬琴から漱石へ、その媒介項として、言文一致体の創出をうながした三遊亭円朝の口演を介在させるべきかもしれない。山田俊治は「三遊亭円朝と速記本—『怪談牡丹燈籠』への疑問」(岩波『文

学』二〇〇〇・九)、「小説の十九世紀」(岩波『文学』二〇〇九・一二)、「三遊亭円朝の流通―傍聴筆記と言文一致小説」(日本文学協会『日本文学』二〇一二・一一)などの一連の論考で、円朝の口演に典型的な実体化された作者の語りから、視点人物へと同化し抽象度を高めた一人称や三人称語りへの推移を跡づける。その推移の過程を逆行するかのようには、『虞美人草』は実体化した作者の語りを類出させる。聞き手に直接呼びかけるこうした実態化した語りを、外山滋比古は『近代読書論』(外山滋比古著作集2 みすず書房、二〇〇二)で「二人称」と名づけている(p.27)。なお外山は、実体的な「二人称」の語りから、より抽象度を高めた「一人称」や「三人称」の語りへの推移を、演劇空間における観客の位置になぞらえて次のように言っている。

踊りの演劇では役者と観客との関係は未分化であつたが、それに区分が生じて来る。それによって観客は立ち聞きをする傍観者になるのだが、それでもなお舞台との関係は密接である。役者は随時、傍観者である観客に話しかけることができるから、いわば「許された」立ち聞きの傍観者であつたわけである。

ところが、舞台の観客がカーテンによって仕切られるようになると、両者が別世界であることがようやく厳然たる事実となる。役者のコンテキストと観客のコンテキストとが全く別のものであることが痛感される。観客はそれまでの傍観者から一步退いた「のぞき」の立場に移る。おもしろいことに、それと同時に舞台の構造そのものも、のぞきに適するように変化するのである。それまでは観客の「ために」「観客に」「向つて」役者は芝居をしていたのが、のぞきの観客が発生すると、客席を無視する前提に立つて芝居が演じられるようになる。舞台も四囲の壁の一つを外して、そこから内部の劇を見る、という仕組みに変わる。まさに、のぞきの芝居である(p.28)。

リアリズム演劇の成立により、今まで傍観者として「立ち聞き」することであろうじて保たれていた役者と観客との間での直接のコミュニケーションの可能性が失われ、もっぱらステージ上の科白の遣り取りを、観客は部外者として「のぞき」見る立場へと後退する。そこに「ドラマチック・アイロニー」の生ずる理路を明らかにして示唆に富む。

- (43) 三田村雅子の示唆によれば、従来の植物性のもから化学染料へと移行して、紫の色調が、明治に至って、より一層ケバケバしくあでやかなものとなり、新時代の流行として女性たちにもはやされた事情も無視できない。流行の最先端を積極的に取り込む藤尾のハイカラ志向をうかがわせる。

(44) 注(4) 水村前掲論文。

(45) 柄谷行人は「風景の発見」(『増補漱石論集成』平凡社ライブラリー二〇〇一)において、漱石における漢文学を、エクリチュールとしてとらえ、自然主義的な「風景」の発見の歴史性を明らかにするための反時代的なツールとして、それを位置づける。

(46) 中山和子「『虞美人草』—女性嫌悪と植民地」(熊坂敦子編『迷羊のゆくえ—漱石と近代』翰林書房一九九六)、石原千秋『漱石の記号学』(講談社一九九四)など。

(47) シェークスピアの戯曲『アントニーとクレオパトラ』の第三幕第三場での、クレオパトラと使者とのやりとり踏まえた発言。

(48) 『南総里見八犬伝』九輯中帙付言に「所謂法則は、一に主客、二に伏線、三に襯染、四に照応、五に反対、六に省筆、七に隠微」とみえる稗史小説における手法のひとつ。「襯染(したぞめ)」は、後に大きな趣向を出すために、その事の起りや来歴などを前もって書き添えておくこと。

(49) 注(24)の新派劇では、藤尾をクレオパトラと重ね合わせ、最後に毒をあおって自殺したとの解釈が付け加えられたようで、劇場パンフレットはその経緯を、「扱、藤尾ですが、彼女の一生に一度の恋も、右のやうな事情の為に、今は泡沫のあともなく消へ去つて行くのでした。彼女としては此の世の中に、今は何んの生き甲斐をも認められないのでした。彼女はかねてから心に描き、憧れの的とするクレオパトラの死になぞらへて、死出の化粧も美しく、静かに毒をあほうで永久の眠りにつくのでした。「私の恋のシンボルだった虞美人草、一緒に散つて行きませうね・・・」と、ひととそれを胸に抱きしめながら。地に散つた虞美人草は、時来たりなばまた咲き出でませう。然し、然し藤尾の再び降り来る日は永遠にめぐり来ないのです」と記す。往年の大女優水谷八重子の演技を引き立たせるための恣意的な改変(曲解!)と思われるが、この改変(誤読!)を漱石が知ったなら、さぞかし憤慨することであろう。

(50) 六朝志怪小説や唐代伝奇小説の類は、その多くが儒教イデオロギーに立脚する士大夫階級の立場から書かれており、そこではキツネは、愚かな民衆の在地信仰や仏教信仰の対象として撃退され退治されなければならない否定的な位置づけにある。注(38)堀誠前掲論文によれば、それを女妖と結びつけてかろうじて救い上げたのが教養読書人たちの詩文であつたわけだ。素朴な在地信仰や仏教信仰がそれほど抑圧されないまま今も息づく日本の文化風土においては、キツネのイメージははるかに肯定的であり日常生活の中で親しみのある扱いがされている。

(51) 『虞美人草』の「解説」において小宮豊隆は、甲野さんをハムレット型とし、宗近君をドンキホーテ型として対比する。また他にも様々な対

比関係を見てとり、「戯曲的な構成」が意図されたことを強調している（『漱石全集』三、解説）。

- (52) 中江兆民『三粹人経緯問答』（明治二〇年）に登場する豪傑君ほどではないが、宗近君にはいくぶんか愛国の士の面影がある。それはやがて日清・日露を経て領土拡大の帝国主義的行動へと回収されてしまう危険性を伏在させている。『虞美人草』が書かれて三年後の明治四三年には大逆事件が起こることに注意したい。幸徳秋水についての記述が後の『門』（明治四三年連載）には見える。そこでの主人公宗助は傍観者の立場に甘んじていて、むしろ甲野さんの系譜を引き継ぐキャラクターに思われる。

- (53) 内田樹『街場の文体論』（ワニ社、二〇一一）P.278。

- (54) 『太平広記』所引の「劉衆愛」と題された話によると、キツネが口の中にふくむ媚珠は碁石くらの大きさで円い形をしている。なお注（38）で挙げた明代の編纂になる『狐媚叢談』は、同話を「狐吐媚珠」の題名で採り、濫澤龍彦がそれに基づき『狐媚記』（一九八三）という小品を書いている。

- (55) 注（4）水村前掲論文。

- (56) 注（42）の山田俊治の一連の論考に示された言文一致体創出の過程を、再度なぞって見せることを意図して、『虞美人草』における文体実験がなされたとするなら、漱石の自負するところも理解できよう。

- (57) 『漱石全集』二十三（岩波書店一九九六）。

- (58) 注（24）、注（49）参照。

- (59) 『虞美人草』（新潮文庫）解説（一九八八）。

- (60) 引用は新潮文庫（初版一九五二）による。なおNHKテレビテキスト100分de名著シリーズの『こころ 夏目漱石』（二〇一三・四）において姜尚中は、小説『こころ』に見える「真面目」の語の用例に注目し、個々人のかけがえのない「記憶」の真摯な受け渡しをうながすコミュニケーション・ツールとしての働きをその表現に見ている。

- (61) 近世期以前にまで遡るそれら伝承の系譜が、漱石の視野に入っていたとは考えられない。しかし少なくとも馬琴は、それら先行の系譜関係を意識しつつ『殺生石後日怪談』を構想したものと思われる。

(62) 注 (28) 江藤前掲論文。

(63) 注 (4) 水村前掲論文。

(64) これを、ジョナサン・カラー『文学と文学理論』(岩波、二〇一一)第八章「全知」にいう、「(一) 語りによる宣言の多くが持つ、行為遂行的な権威性。それはみずからが叙述するものを存在せしめるように感じられる」および「(三) 作者による語り。ここでは、語り手が物事の成りゆきを決定する神に似た能力を誇示する」から、「(二) ふつうは人間が観察していても分からない深く秘められた思考や感情の報告」および「(四) リアリズム文学における梗概的・非人称的な語り」(p. 289)への移行、すなわち作者(≡語り手)を実体化する肉声を消去し、作者(≡語り手)の身体性に付随して起こる記号の不透明性を極力排除していく過程としてとらえられよう。ただしそれが可能となるのは、小説についての「約束事に基づいて物語が行う規定」(p. 300)が作者と読者との間で共有され、「書くこと」が「ある集合的精神、ある共同体の一般意識と一体化すること」(p. 311)によってなのである。