

『三四郎』

—— 団扇を翳す美禰子 ——

木 股 知 史

1 団扇を翳す

三四郎が、その名を知らずに、美禰子を目撃するのは、新学期が始まる前、八月下旬か、九月初め、理科大学の研究室に野々宮を訪ねたときである。池の畔から理科大学の校舎を眺めているときであった。⁽¹⁾

不図目を上げると、左手の岡の上に女が二人立つてゐる。女のすぐ下が池で、向ふ側が高い崖の木立で、其後が派手な赤煉瓦のゴシック風の建築である。さうして落ちかゝつた日が、凡ての向ふから横に光を透してくる。女は此夕日に向いて立つてゐた。三四郎のしゃがんでゐる低い陰から見ると岡の上は大変明るい。女の一人はまばしいと見えて、団扇を額のところに翳してゐる。顔はよく分らない。けれども着物の色、帯の色は鮮かに分つた。白い足袋の色も眼についた。鼻緒の色はとにかく草履を穿いてゐる事も分つた。もう一人は真白である。是は団扇も何も持つて居ない。ただ額に少し皺を寄せて、対岸から生い被さりさうに、高く池の面に枝を伸した古木の奥を眺めてゐた。団扇を持った女は少し前へ出てゐる。白い方は一足土堤の縁から退つてゐる。三四郎が見ると、二人の姿が筋違いに見える。

(一) 小川一真が撮影したこの池の写真が残されている〔図1〕。⁽²⁾ 『三四郎』の時代背景

からは少し前のたたずまいと思われる。池のほとりは森のそばでもあるということがよくわかる写真である。女性を見る前に三四郎が「凝^じとして池の面を見詰めてみると、大きな木が、幾本となく水の底に映つて、其又底に青い空が見える」という描写や、白衣の女性が「高く池の面に枝を伸した古木の奥を眺めてゐた」という水面の映像が、事実に基づいたものであることを、この写真は物語っている。

美禰子のもつ団扇は、この時、光りのまぶしさを遮るために用いられている。美禰子が東京帝国大学の中の池のほとりで、団扇をかざしているのは夏であるが、画家原口が、そのポーズの肖像を完成させるのは、秋から冬にかけてである。

夏の団扇は時節から見ても、女性の持ち物として自然なものである。浮世絵以降の伝統絵画では、納涼や螢狩りの場面で団扇を持つ女性が多く描かれている。⁽³⁾ 一例を挙げると、『風俗画報』第一九四号（明治三年八月一日）の表紙は、山本松谷が描いた『美人の夕涼み』という絵である〔図2〕。青い瓢箪が描かれているので、夏の終わりから初秋を示している。秋の団扇が描かれる事例もある。井上十吉という人物が英語によって、明治東京の人々の暮らしを豊富なイラスト入りで紹介した『HOME LIFE IN TOKYO』（明治四三年一〇月、東京印刷株式会社）という書物がある。その口絵に『THE SEVEN HERBS OF AUTUMN』と題された色刷り木版の口絵がついている〔図3〕。和装の女性がたたずみ、周囲に秋の七草が描かれている。女性は左手に団扇を持ち、口元を隠すようにしている。本文を参照すると、人々は一三夜の月の時に秋の七草を見に出かけるといふ趣旨のことが英文で記されている。ここでの秋の団扇は、形状から一三夜の月の暗示をあらわしているのであ



図1



図3



図2



図4

ろう。秋の団扇に別の重要な意味があることは、あとで触れることとしよう。日露戦争に出征した兵士の慰問によく使われた美人絵葉書にも、団扇を持つ女性が多く登場する〔図4〕。涼をとる道具という以上の実用を離れた象徴性を団扇は含意している。

『三四郎』では、美禰子の心中思惟が語り手によって、直接読者に示されることがない。そのため、画家原口の描く美禰子が、団扇を翳すポーズで描かれるとき、象徴的な意味が生まれざるを得ない。いったいそのポーズにはどんな意味がこめられているのだろうか。本稿は、団扇をかざすポーズの持つ意味の幅を様々なイメージの文化的コンテキストから測定してみることをテーマとしている。

2 ジャポニスムと団扇

第七章で、三四郎は、広田先生の家で画家原口に出会う。その時に原口は広田先生に、「こんだ一つ本当の肖像画を描いて展覧会にでも出さうかと思つて」と打ち

明け、「誰の」と問い返されたとき、次のように語っている。少し長くなるが引用しておこう。

「里見の妹の。どうも普通の日本の女の顔は歌麿式や何かばかりで、西洋の画布には移が悪くつて不可ないが、あの女や野々宮さんは可い。両方共に画になる。あの女が団扇を翳して、木立を後に、明るい方を向いてゐる所を等身に写して見様かしらと思つてる。西洋の扇は厭味で不可ないが、日本の団扇は新しくつて面白いだらう。兎に角早くしないと駄目だ。今に嫁にでも行かれやうものなら、さう此方の自由に行かなくなるかも知れないから」

三四郎は多大な興味をもって原口の話聞いていた。ことに美禰子が団扇を翳している構図は非常な感動を三四郎に与えた。不思議の因縁が二人の間に存在しているのではないかと思うほどであった。すると広田先生が、「そんな図はさう面白い事もないぢやないか」と無遠慮な事を言いだした。「でも当人の希望なんだから。団扇を翳してゐる所は、どうでせうと云ふから、頗る妙でせうと云つて承知したのさ。何、わるい図どりでではないよ。描き様にも因るが」と応じる。

ここではいくつかがことが語られている。原口は、歌麿式の鯨の目のような女とは異なる特色をよし子や美禰子に見出していること。団扇をもつポーズは、美禰子から提案されたものであること。画家原口は西洋の扇よりも団扇をかざすポーズに新味を感じていること。そのポーズに広田先生はおもしろみを感じていないこと。三四郎は、そのポーズに「感動」をおぼえ、「不思議の因縁」が美禰子との間にありと感じたこと。

最後の三四郎の理解は、他の登場人物たちが三四郎が初めて美禰子を目撃した際のポーズであることを知るよしもなく、三四郎だけが知っていることを承知で美禰子がそのポーズを所望したことに一種の默契を見出していることになる。

ここでは、画家原口が団扇に新しさを見出した根拠について考えてみたい。団扇はジャポニスムを示す重要な商品であり、小道具となっていた。

増田裕美子は、三四郎が初めて見た際の美禰子のポーズについて、印象派、及び

ジャポニスムの影響を指摘している。モネの《散歩・パラソルの女》(一八七五年)、《パラソルの女・右向き》(一八八六年)、《パラソルの女・左向き》(同前)に共通している「下から見上げる画家の視点は、池の上の丘を見上げる三四郎の視点に通じる」と、増田は述べている。⁽⁴⁾ 増田は、美禰子の姿勢に一番近いのは、《パラソルの女・右向き》であり、パラソルの影によって、明暗を描き分けているところと、最終章十三章の美禰子の夫による絵画評の「陰と日向の段落」がはっきりつけられていて「顔丈でも非常に面白い変化がある」という部分に符合していると指摘している。⁽⁵⁾

団扇については、増田は、モネ《ラ・ジャポネーズ》(一八七六年)、やマネ《婦人と扇——ニナ・ド・カリアス》の壁に貼られた団扇のモチーフに言及している。また、団扇をもった女性像を描いたホイットスラーの《ばら色と銀色——磁器の国の姫君》(一八六四年)、《白のシンフォニー第一番——小さなホワイトガール》(一八六四年)にも触れ、増田は、漱石が著作やパリ、ロンドンの見聞で、「印象派の画家たちが日本の浮世絵から大きな影響を受けていたこと」をよく理解していたと指摘している。⁽⁶⁾ 増田は、画家原口が「ジャポニスムの絵画が持つ魅力」をよく認識している画家として造形されているという。ただ、増田は、「西洋絵画をお手本とする日本の洋画家」が模範とした「その西洋絵画は浮世絵などの日本の美術作品や装飾品から多大な恩恵を蒙っていた」という「皮肉な状況」を読みとっている。⁽⁷⁾ 広田先生の「そうおもしろいこともないじゃないか」という発言は、「皮肉」の理解を含蓄しているともとれる。

だが、西欧の日本受容を近代日本が再受容するというねじれを、「皮肉」な視線を向けるべき無知の現れとのみ見なすことはバランスを欠いている。意図的にジャポニスムを模倣するという表現もまたあり得るのである。「ジャポニスムの里帰り」という現象に注意を向けたのが高階秀爾である。⁽⁸⁾ 高階は、「里帰り」について、「日本特有の表現法がいったん西欧に受け入れられて、それが西欧美術の「影響」として再び日本に戻ってくる現象を意味する」としている。また高階は、「西欧の範例に学んだ日本の洋画家の作品に日本的表現がみられる場合、それが西欧経由の「里帰り」であるのか、西欧とは無関係の「伝統的家風」であるのか、しばしば見きわ

めににくいことがある」とも指摘している。⁽⁹⁾ 原口、美禰子の団扇の選択は「ジャポニスムの里帰り」を体現しているという可能性についても考慮すべきであろう。ジャポニスムを近代日本に再帰させてとらえることは、西洋の模倣という近代化のステレオタイプにねじれを生む。すなわち、西洋に近代日本をアイデンティファイするのではなく、西欧が受容した日本の像に近代日本をアイデンティファイさせるということを示している。このことに触れる前に、まず、西欧のジャポニスムにおける団扇の受容の過程について、確認しておきたい。

ライオネル・ランボーンの『ジャポニスム 日本と西洋の文化的交錯』には、団扇の西洋への移入についての記述がある。⁽¹⁰⁾ 早い時期に絵画に団扇を取り入れたのはホイットスラーである。ピーコックルームに飾られた《ばら色と銀色 磁器の国の姫君》(一八六三—一八六四年)は、着物を着た女性が花の模様の団扇を手に持つっており、壁に団扇が貼られている。ランボーンは、部屋の装飾として絵画をとらえようとするホイットスラーに高級美術と応用美術の融合の志向を見出している。⁽¹¹⁾ 日本趣味を示すグッズの普及については、ランボーンは、「一八八〇年代には、提灯や団扇や面の大衆的愛好者によって、鋭敏な芸術的認識が洪水のように押し寄せるようになっていた」という。⁽¹²⁾

ランボーンは、芸術的絵画の中だけでなく、一般社会を巻き込んで、団扇ブームがあつたことにも目を向けている。雑誌『パンチ』(一般向けの画像が多く入った雑誌)の一九六九年二月号に、ジョルジュ・デュ・モリーエの「コママンガ《泣かずに読書》」が掲載されている。ソファアールの上で、泣き止んだばかりに見える二人の幼い子供が本を読んでいる。彼らの背後の壁には、放射状に五つの団扇が留められて飾られている。ランボーンは、「団扇を留めたり、持ったりすることは、社会のあらゆる層の流行を追う事に熱心な人々に広く人気のあるものであった」と述べ、「一九世紀の最後の四半世紀を通じて、安価で取るに足らない、うわついた、どこでも手に入る団扇は、高級から低級の双方のアートにかかわっていることとするしとなった」と指摘している。⁽¹³⁾

ジャポニスムの安価なしるしとして、団扇はヨーロッパに広まったが、東田雅博は、「七三年のウィーン万博の時に出展された茶店で販売された団扇は、一週間

数千本がまさに飛ぶように売れたそうである。」と述べている。⁽¹⁴⁾ こうした状況は、日本では、団扇の輸出数の増加という現象をもたらしている。⁽¹⁵⁾

3 《湖畔》と《森の女》

画家原口が黒田清輝をモデルとしているのではないかという指摘がある。新聞公子が、「原口さんは仏蘭西式の髭を生やして、頭を五分刈にした、脂肪の多い男である」という記述は、「黒田を彷彿とさせる」と指摘している。⁽¹⁶⁾ 確かに黒田には、襟飾りを付けた写真があり、会合での「折襟に、幅の広い黒襦子を結んだ先がぼつと開いて胸一杯になつてゐる。与次郎が、仏蘭西の画工は、みんなあ、云ふ襟飾を着けるものだと教へて呉れた」というところも、黒田を想起させる。⁽¹⁷⁾

新聞は、「野々宮さんは三十歳の設定」で、「原口は三十二、三歳」ということになり、当時四十二歳の黒田の実年齢より下であるが、「体型、髭のかたち、頭髮、裕福な身なりは黒田に一致する」と述べている。⁽¹⁸⁾

また画法についても、「一面に粉が吹いて、光沢のない日光にあ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」という描写は、「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」だと指摘している。⁽¹⁹⁾ 絵画の表現において「心持ち」を重視したところ、離婚をして妻に拒否された男のエピソードも、最初の妻との離婚が難航した可能性がある黒田の経歴に重なるところがあるとも指摘している。⁽²⁰⁾

新聞は、原口の《森の女》の構図は、ラファエル・コランの《帽子を持つ婦人》(明治三十八年、第一〇回白馬会出品)と、黒田の《湖畔》(明治三〇年第二回白馬会出品、明治三十八年第一〇回白馬会出品、一九〇〇年パリ万博出品〔図5〕の「合成」だと指摘している。⁽²¹⁾

両者の交友関係についても、新聞は面識があった可能性についてふれている。ロンドンに向かう前、漱石は、一九〇〇年一〇月二日から二七日までパリに滞在して、折から開催中のパリ万国博覧会の美術展を鑑賞し、東京美術学校校長正木直彦や浅井忠と面会している。黒田も万博のため七月よりパリに滞在しており、「会っ



図 5

ていると考えるほうが自然ではないか」と、新聞は推測している⁽²²⁾。また、明治三七八年頃の「断片二五」に黒田の言葉として、支那公使館で公使の令嬢が「僕二 love シテ居タラシイ」が、言葉が通じなかったので、「秘密ヲ守ル信用ノ出来ル通弁ガ居ルナラ周旋シテクレ」という書いたものが紹介されている。黒田からじかに聞いたことか、伝聞を記したのが明確ではないが、新聞は「二人は相当に遠慮のない冗談を交わす仲で、黒田の建前独身の事情にも通じていたと考えて良いだろう」という推測を示している⁽²³⁾。

黒田清輝の《湖畔》が原口の《森の女》の「とりわけ重要な参考作品」だと、古田亮も言及している⁽²⁴⁾。一九〇〇年パリ万博に出品され、また明治三八年(一九〇五)年の第一〇回白馬会展にも出品された《湖畔》を漱石は知っていたと古田は推定し、「団扇を手にする浴衣姿の女性像は、そのまま《森の女》につながっている」と指摘している⁽²⁵⁾。

《湖畔》の女性は座像であるが、原口のモデルが黒田清輝である可能性があること、原口の描法が白馬会系の外光派のものと類似していること、モデルが団扇を持っていることという共通点が《湖畔》が《森の女》の着想源とされる根拠となっている。ここでは、さらに二つの観点から、《湖畔》と《森の女》の類縁関係について考えてみたい。

まず、小さなことであるが、目の表現についてである。原口は、アトリエを訪問した三四郎に対して、「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」描くのだと言って、次のように語る。「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、一種の表情が出てくる」。そのあと、日本女性の目のことが話題になり、原口は、熱弁をふるう。

「それで、僕が何故里見さんの眼を選んだかと云ふとね。まあ話すから聞き給へ。西洋画の女の顔を見ると、誰の描いた美人でも、屹度大きな眼をしてゐる。

可笑しいくらい大きな眼ばかりだ。所が日本では観音様を始めとして、お多福、能の面、もつとも著しいのは浮世絵にあらはれた美人、悉く細い。みんな象に似てゐる。何故東西で美の標準がこれ程違ふかと思ふと、一寸不思議だらう。所が実は何でもない。西洋には眼の大きい奴ばかりゐるから、大きい眼のうちで、美的淘汰が行はれる。日本は鯨の系統ばかりだから——ピエルロチーといふ男は、日本人の眼は、あれで何うして開けるだらうなんて冷やかしてゐる。——そら、さう云ふ国柄だから、何うしたつて材料の寡ない大きな眼に対する審美眼が発達しやうがない。そこで選択の自由の利く細い眼のうちで、理想ができてしまつたのが、歌麿になつたり、祐信になつたりして珍重がられてゐる。然しいくら日本的でも、西洋画には、あゝ細いのは盲目を描いた様で見共なくつて不可ない。と云つて、ラファエルの聖母マドナのようなのは、天でありやしないし、有つた所が日本人とは云はれないから、其処で里見さんを煩はす事になつたのだ。」

「象」や「鯨」のように細い眼の表現が日本の伝統では理想化されているが、西洋絵画の女性は「大きい眼」のものが多い。西洋風の絵画を目指す原口は、眼の大きな美禰子をモデルに選んだというように読める。だが、美禰子は西洋絵画の女性像のように眼が大きかつたのだろうか。

広田先生の引越した手伝いの時、美禰子を見た三四郎は、大学で教わつた風俗画家グルーズのことを思い出す。「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。その時美学の教師が、この人のかいた女の肖像はことごとくオラプチュアスな表情に富んでゐると」説明した。三四郎は「池の女」に再会したときの目つきに「オラプチュアス」というほかない「艶なるあるもの」を見出す。美禰子のまなざしは「見られるものの方が是非媚たくなる程に残酷な眼付である」が、しかし、「此女にグルーズの絵と似た所は一つもない。眼はグルーズのより半分も小さい」のである。

美禰子の目は、グルーズの絵のモデルのように大きくはないが、伝統的な「象」や「鯨」のように細い目でもないという理解が妥当だらう。このとき《湖畔》のモ

デルの女性の目の表情が一つのヒントを与えてくれる。《湖畔》の女性は、丸く大きな眼ではないが、切れ長で瞳がはっきりした表情である。モデルは、黒田夫人となった金子たね（黒田照子）である。²⁶ 黒田照子（金子たね）の肖像写真と比較すると、鼻筋が通り、凜とした切れ長の目は、モデルその人から写したものであることは疑えない。ただ、植野健造が「平明な主題とモチーフでありながら、卑俗ではないある種のモニュメンタリテイが認められる。たとえば、婦人のすつと鼻だちの通った顔立ちが古典的表現たりえているのではないか」と指摘しているように、一見、夕涼みという、近世以来の浮世絵的画題を選びながらも、高雅で均整のとれた気品が理想的に表現されている。²⁷ 女性の顔はモデルを写しながらも、理想化がはかられている。瞳が明確に描かれ、かつ、引目の形を基本とした目の表現は、浮世絵の伝統にはなく、かつ、西洋絵画の模倣ではない近代日本の美人の新しい標準を示唆している。

もう一つの観点は、《湖畔》とジャポニスムの関連についてである。先にふれたように、原口が扇より団扇が映えるとしている発想の源には、ジャポニスムがある。美禰子と三四郎にとっては、団扇をかざすポーズは、最初の出会いの記憶の共有という意味があるが、原口にとっては、ジャポニスムを近代日本に再帰させるというたくらみを表している。

黒田清輝とジャポニスムの関係について、崔裕景は興味深い指摘を行っている。崔はジャポニスムの影響が現れている作品として、《夏図（野遊び）》（一八九三年）、《納涼婦人図》（一八九三年）²⁸ をあげている。黒田の団扇への関心は、一八九〇年一〇月一六日付の母宛の書簡で、グレー在住時の下宿の娘マリア・ビヨをモデルにして「夏の着物で団扇を持って庭に立つ姿」を描いていると説明していることにかのぼると、崔は指摘している。²⁹ 《夏図（野遊び）》は、一八九二年のサロン出品を目指したが、完成に至らず、同じモチーフで縮小された《納涼婦人図》が一八九三年の独立芸術家協会（ソシエテ・デ・ザルティスト・アンデパンダン）のサロンに出品される。この《納涼婦人図》には「団扇を手にして背中を向けて座っている女性が描かれている」が、「この後ろ向きの女性を180度回転させると、湖を背にして座っている《湖畔》の照子夫人と重なり、この二人の女性が同じポーズを取って

いるのがわかる」と、崔は指摘している。³⁰ ただし、下絵には、団扇を身体の外にさしだしたものと、身体に団扇を向けたものとがある。「団扇を持つ婦人図」は「ジャポニスム的なモチーフであり、マネ、ホイッスラーらの作品にもしばしば登場する」と崔は指摘している。³¹

また、崔があげている下絵とみられる図（《写生帳25号6》）は、立った女性が団扇を顔のあたりにかざしているポーズのものである（図6）。下絵の女性は洋装ではあるが、美禰子の団扇をかざすポーズと一致している。³² 漱石がこの下絵を知っていた可能性は低いですが、団扇を持つ女性像とジャポニスムの関連について認識していたことは、『三四郎』の記述からも明らかであろう。

ここで考えたいのは、黒田清輝《湖畔》に隠されたジャポニスムが漱石にインスピレーションを与えたかどうかという問題である。漱石はパリで《湖畔》を見ている。一九〇〇年のパリ万国博覧会では、日本は四回目の参加となったが、トロカデロ広場に法隆寺の金堂を模した日本館を建設し、奈良朝から江戸期にかけての日本美術の名品を出品した。日本館の展示について、千足伸行は、「そこに展示された古美術約一八〇点はおおむね好評を博し、日本美術がウキヨエ、カケモノ、ネツケ、



図6

インロー（印籠）だけではないことをアピールした。展示物の中には奈良、平安時代の《聖徳太子御影》、《源氏物語絵巻―末摘花》から雪舟、雪村の水墨画を経て江戸時代の光琳、光悦にいたる国宝級の名品も含まれていた⁽³³⁾と述べている。もう一方で、日本はグラン・パレに近代美術作品を展示した。日本画、彫刻、洋画が多数展示され、《湖畔》はその中の一作品であった。グラン・パレの二階にはフランス絵画が展示され、比較された日本の近代洋画は、模倣とみなされがちであった。

漱石は、このグラン・パレの展示を見たと思われ、明治三十三年一月二十五日の日記に、「渡辺氏ヲ訪フ夫ヨリ博覧会ニ行ク美術館ヲ覽ル宏大ニテ覽尽セズ日本ノハ尤モマツシ」と記している⁽³⁴⁾。これは、多くの観客が抱いたであろう感想であり、漱石だけが日本の近代美術をけなしているわけではない。

以下に記すことは推測の域を出ないが、原口のモデルに黒田が選ばれたことは、漱石が《湖畔》について記憶にとどめていたことを暗示しているように思われる。パリのグラン・パレの西洋近代美術の作品群の中では、目立たなかったが、《湖畔》に隠されたジャポニスムの再帰的取り込みというモチーフは、帰国して小説家となつて『三四郎』を構想していた漱石に作中の《森の女》という絵画の構想についての暗示を与えた可能性がある。

黒田と漱石には、西洋に対する近代日本のナショナリズムの心情において共通するものがあつた。日露戦争時に漱石は、談話記事「批評家の立場」で次のように述べている。⁽³⁵⁾

僕は軍人がえらいと思ふ、西洋の利器を西洋から貰つて来て、目的は露国と喧嘩でもしやうといふのだ、日本の特色を拡張する為め、日本の特色を發揮する為めにこの利器を買つたのだ、文学者が西洋の文学を用うるのは自己の特色を發揮する為でなければならん、それが一見奴隸の観があるのは不愉快だ。

人は圧迫せられた時自己の無能を思ふもので、明治維新の当時無闇と横文字が跳梁したので、一般に横文はよいもの難有ものなつたが、必らずしも西洋ばかりえらいのでない、日本には日本固有の特色がある、其特色を發揮することが何よりえらいのだ、同時に自己の特色を發揮するのがえらいのだ。

黒田清輝は、近代日本の洋画の未来について、日本画と油絵は違っているが、「日本で出来ると云ふ即ち日本人の頭脳から出ると云ふ事柄に就て、油絵も遂に日本化させられて一種又違つた日本風と云ふものになることは極まつて居る」と述べている⁽³⁶⁾。漱石が黒田に感応した背景には、こうした西洋の要素を取り入れて日本独自のものを作り上げるといふナショナリズムの共通性が認められるのである。

《湖畔》に現れたもう一つのジャポニスムの要素は、水平線の位置の高さということである。これについては高階秀爾が、「西欧の伝統的表現」では「地平線は原則として画面の中央部」にあり、日本では、「たとえば洛中洛外図などにみられるように、伝統的に遠近下の空間構成を好み、人物が側面視点で描かれるときも、背景は画面上部まで地面で覆われるというやり方を用いた」と述べている⁽³⁷⁾。こうした地平線を高くした構図は、人物を背景とともに描く浮世絵にもよく使われている。たとえば栄松斎長喜の《日の出美人》は、日の出をむかえた品川の海を背景に女性を描くが、地平線は女性の頭上にあげられている。

さらに、高階秀爾は、「森の中の女」という画題についてもジャポニスムの里帰りの要素が認められるという。ラファエル・コランの《麦藁帽子を持つ婦人》と青木繁《秋声》、黒田清輝《白き着物を着せる西洋婦人》を比較して、コランの「空を拒否して背景を閉ざしている」構図にジャポニスムの景がうかがえると、高階は指摘し、黒田の作品は、コランより先に描かれているが、青木の《秋声》を含めてジャポニスムの里帰りと考えたいと述べている⁽³⁸⁾。

原口が描く美禰子像の題は《森の女》であり、小説の末尾で三四郎は、「森の女」という題が悪い」と言うが、「ちや、何とすれば好いんだ」と与次郎に問われて、口の中で「迷羊、迷羊」とつぶやくのみでなんとも答えなかった。物語の進展を踏まえて妥当な推測をすれば、《森の女》は、自然に含まれている女性ということを含意しており、「黒い帽子をかぶつて、金縁の眼鏡を掛けて、遠くから見ても色光沢のいい」如才ない男と結婚した美禰子にはふさわしくないと、三四郎は受け止めたことになる。

「森の中の女」という画題は、むしろ西欧の神話伝承的な背景から生まれたものではないか。ラファエル・コランには、森の中の女性を描いた作品が多数ある⁽³⁹⁾。樹

木の茂る庭園に立って読書する女性を描いた《くつろぎ》(一九九六年)があり、《詩》(一九九九年)、《楽》(一九九九年)では、ミューズのような女性を森の中に描き出している。西欧絵画における森の表現が、神話伝承から発していることについて、巖谷國士は、次のように記している。⁽⁴⁰⁾

ヨーロッパ美術に早くからあらわれていた森の表現は、アダムとエヴァの追われた「楽園」のイメージとしてばかりではありません。いっそう古い多神教の自然信仰の行われた古代オリエント世界や、ギリシア・ローマ、またケルト・ゲルマンなどの神話・伝説に取材した美術も、きわめて数多く見られます。

そこには森の神々や半神たち、妖精たちなどが住んで跳梁し、魅惑と恐怖とを同時によびおこす「聖なる世界」を現出していました。

《森の女》という題は、「聖なる世界」としての森を遠い響きとして内包しながら、コランの庭園や、印象派の画家たちの水辺の風景につながっている。絵の中の女は、ジャポニスムの再帰というモチーフによって、近代日本を想起させつつも、「聖なる世界」としての自然に抱擁されたままである。しかし、現実世界の美禰子は、兄と同期の法学士との結婚によって、完全に世俗化し、絵に残された像と大きな落差を感じさせることになる。

4 東方の伝承

これまで、団扇をかざす女のイメージのコンテクストを西欧美術とジャポニスムの交錯という視点から追跡してきた。

さて、ここで、団扇をかざす女性の像を東方の伝統の中を探ることができるかについて考えてみたい。

上村松園の《待月》(一九二六年)についてたいへん興味深い指摘を、今橋理子が行っている。⁽⁴¹⁾《待月》は、第七回帝展に出品されたが、評判はよくなかった。

《待月》は、柱越しに町屋の二階にたたずみ、右手に団扇を下に向けて持っている

若い女性を背後から描いている。今橋は、帯の波兎文様が伝統からずれたもので、埋め込まれた擬古典的暗示を掘り出す。今橋が《待月》をどのように解読したかについて、少し長くなるが、引用しておきたい。⁽⁴²⁾

画中の女性が身に着けた帯には、顧兎をあしらった波兎文様という、擬古典模様が施されていた。この図像が示す意味は「月」とくに「満月」であり、後ろ向きに描かれた女性の姿態(ポーズ)に対して鑑賞者がほのかに期待する心持ち——すなわち彼女が「振り返る」ならば、花にも優る面影であろうということが、「振り返る兎」の文様でまず暗示されている。画中には月の姿はない。従って帯の波兎文様は、不在の月の暗示として、ここには描かれているのである。そして、女性が「満月」を待っているのであれば、時節はすでに夏の終わりである。よく見れば、女性は団扇を手にしているが、扇いではない。もはやそれが要らぬような、秋風すらも次第に感じられてくる。

今橋は、引用のあとの部分で、ここから想起されるのが、「秋の扇↓班婕妤↓男を待ち続ける女」という「古代中国以来の「悲恋」の伝統文脈」であると指摘し、女性が待っているのは、「月の出」ではなく、「来るはずのない「恋人」」を待っているという理解を示す。⁽⁴³⁾

班婕妤は、中国、前漢の女官で婕妤は官名を示している。成帝の寵を失い、『文選』に収録されている「怨歌行」という詩(『文選』収録)を作ったと伝えられている。この故事は、能「班女」の典拠としても知られている。「怨歌行」は次のような作品である。⁽⁴⁴⁾

新裂^{あらた}齊^{せい}紈^わ素^そ
皎^{かう}潔^{けつ}如^{ごと}霜^{そう}雪^{せつ}
裁^た為^な合^あ歡^{くわん}扇^{せん}
團^{だん}團^{だん}似^に明^{めい}月^{げつ}
出^で君^{きみ}懷^{わい}袖^{しゆ}

新^{あらた}に^{せい}齊^{せい}の^わ紈^わ素^そを^さ裂^さけ^ば
皎^{かう}潔^{けつ}に^{ごと}し^て霜^{そう}雪^{せつ}の^{ごと}如^{ごと}し
裁^たち^て合^あ歡^{くわん}の^{せん}扇^{せん}と^な為^なせ^ば
團^{だん}團^{だん}と^に似^に明^{めい}月^{げつ}に^に似^にたり
君^{きみ}の^{わい}懷^{わい}袖^{しゆ}に^で出^で入^いし

動揺微風発
常恐秋節至
涼風奪炎熱
棄捐篋筒中
恩情中道絶

動揺して微風をば発す
常に恐る 秋節の至り
涼風の炎熱を奪はんことを
篋筒の中に棄捐せらるれば
恩情も中道に絶えなん

名月のような形の団扇が秋には不要のものとなって篋の中に入れられてしまうように、恩寵も絶えてしまうという嘆きを表現している。帝の寵愛を示す「合歡の扇」は「明月」に似た円形の団扇として表現されている。

班婕妤の故事を踏まえて王昌齡は、「西宮秋怨」、「西宮秋怨」という二編の閨怨詩を作っている。団扇が登場する「西宮秋怨」は次のような作品である。⁴⁵⁾

芙蓉不及美人粧
水殿風來珠翠香
却恨含情掩秋扇
空懸明月待君王

芙蓉も及ばず 美人の粧い
水殿 風來つて 珠翠香し
却つて恨む 情を含んで秋扇を掩い
空しく明月を懸けて君王を待ちしを

今橋は「江戸時代以降『唐詩選』などの漢詩本の出版普及により、日本においても「班婕妤」の世界は、きわめてよく知られる古典知となったことが想像され」と述べている。⁴⁶⁾

月と団扇の関係について、今橋は、月が「班婕妤の閨怨世界を映し出す、最も大事なモチーフの一つである」と指摘している。⁴⁷⁾ また、黄建香は、閨怨詩における「合歡扇が明月のごとく丸いことは月と団扇の両者の形の相似から指摘できる」と述べている。⁴⁸⁾ 閨怨詩における「秋扇」は丸い団扇でなくてはならないのである。

さて、『三四郎』の《森の女》の「団扇をかざして立った姿」に最も似ているのは、閨怨詩を画像化したものである。閨怨詩の画像化について、今橋は、『唐詩選画本』（一七九〇年）にある鈴木芙蓉の画（図7）が「班婕妤図の基本的パターン」であり、「扇子や団扇を持つ女性が一人淋しく庭園や回廊の一隅に佇む——という



図7



図8

美人画の主題は、中国盛唐期の詩人・王昌齡（六九九～七五五？）の閨怨詩の代表作として知られる「西宮春怨」および「西宮秋怨」と題する詩に基づく。この主題は、絵画上でも伝統的な画題として、日本でも江戸時代以来しばしば取り上げられてきた。⁽⁴⁹⁾と指摘している。

この鈴木芙蓉の画は、団扇をかざす美禰子のポーズに相似している。⁽⁵⁰⁾『西宮秋怨』の閨怨モチーフは、美禰子のポーズの暗示的意味を説明できる可能性があるのである。端的に言う、帝の寵愛を失う班婕妤は、夫の愛を失う未来の美禰子を暗示している可能性がある。あるいは、また、過去に画像を投射すれば、終わった披露宴の招待状を取り出して破り捨てる野々宮の愛が失われたことを暗示しているという理解も不可能ではないだろう。⁽⁵¹⁾いずれにしても、班婕妤の故事と閨怨詩に基づく団扇をかざす女性の像は、愛の喪失という意味を暗示しているのである。

絵のモデルをしている美禰子を描いた新聞掲載時の挿絵は、名取春仙が担当していたが、美禰子に団扇を持たさず、団扇と美禰子を別々に描いている。⁽⁵²⁾これは、団扇をかざすと顔の表情が隠される可能性があり、それを避けるための措置だと考えられる。団扇の重要性の強調の意味もあつたであろう。注目したいのは団扇の柄である。満月とススキが描かれているのが分かる。春仙は、秋団扇を描いた

のであり、男を待つ女という暗示を意図的に埋め込んでいるものとも考えられる。

この要素は、黒田清輝の《湖畔》についても、適用することができる。女性が持つ団扇の柄は、略筆されているが、枝と花と葉の形状から、萩の花であるように推測できる。⁽⁵³⁾納涼の伝統的構図を踏襲して、季節は夏であるが、涼を先取りするかのよう団扇の図柄は萩を描いている。尤も、萩は夏季から咲き始める。萩は月を想起させ、まるい団扇を月と見立てれば、萩越しに眺めた月を示していることとなり、そこに月待ちの含意を見出すことができる。《湖畔》のモデルである照子（金子たね）は、黒田清輝の養父、清綱の意向もあり、その存命中は入籍することはなかった。⁽⁵⁴⁾今橋が指摘する、月を待つことが男を待つことであるという解釈を応用すれば、《湖畔》の女性もやはり待つ女なのである。⁽⁵⁵⁾

5 イメージのコンテクストと多義性

団扇をかざすポーズは、ジャポニスムを近代日本に再帰させることによって、日本の西洋化が一方的な西洋の模倣ではなく、一種の再創造の過程を含むことを暗示する。また、班婕妤の故事と閨怨詩という東方の伝承を踏まえれば、美禰子の不幸という現状と未来がイメージに内包された物語として暗示されているということになる。

美禰子をおおう不幸の影という読解は、同時代の物語のコンテクストの影響という視点からもたどってみることができる。『三四郎』のその後を、三四郎の一人称の日記という形で描いた、山本春雄の『漱石の三四郎日記』という小説が、大正九年七月に現代社から刊行されている。⁽⁵⁶⁾大学卒業後三年たった世界を描き、三四郎は就職活動に精を出している。三四郎が下宿に帰ると、野々宮よし子が来ていて、美禰子について、「妾、美禰子さんのやうな惻好者でないから。金に目が眩んで結婚するにはなれないし、あんな薄情な事はできない、わ」と語る。三四郎が眠っているときに、野々宮が訪ねてきたというので、後で野々宮に用件を聞きに行くと、野々宮は、「里見の美禰子さんがお嫁に行つても、何うも思はしくない、小川さんにはすまない事をした。何分宜しく御伝言を頼む」という美禰子の言葉を伝えた。さら

には、三四郎の夢に美禰子が現れて、「妾の量見は実際間違つてゐました」と謝罪する。「間貫一がお宮を夢みるような暑い日である」という一行が挟まれているように、尾崎紅葉『金色夜叉』が念頭に置かれ、美禰子は宮に類比されていることがわかる。ついに街で、三四郎は美禰子に出会うが、美禰子は「或る人の勧めと恭助さんの勧告に依つて或る成金の所へ嫁入りしたけれども好事魔多くて、遂に破鏡の歎きをみ、今は家に帰つてゐる」と言う。里見家は真砂町から市川町へ転居していて、恭助の不振も暗示されている。

『三四郎』では美禰子の結婚相手は、兄と同窓の法学士であることは書いてあるが、「成金」とは記されていない。ただ、「黒い帽子を被つて、金縁の眼鏡を掛けて、遠くから見ても色光沢の好い男」「脊のすなりと高い細面の立派な人」と表現されている美禰子の夫となる人は、如才なく実業界で立ち居振る舞いができる人物であるという暗示をふくんで表現されている。

さて、美禰子のポーズや絵画というイメージから、多義的な読みとりの可能性をたどってきた。その動機は、『三四郎』では、美禰子の心中思惟が語り手によって提示されないことにある。『三四郎』とは対照的に『虞美人草』にはヒロイン藤尾の心中思惟が明示されている。個性がたがいに異なる藤尾と糸子が対峙した場面である。⁵⁷⁾

「今に兄が御嫁でも貰つたら、出てあるきますわ」と糸子が云ふ。家庭的の婦女は家庭的の答へをする。男の用を足すために生れたと覚悟をしてゐる女ほど
 憐れなものはない。藤尾は内心にふんと思つた。

へ藤尾は……思つた」という構文は、ヒロインの内面を読者に直接に提示している。一九世紀イギリス小説を読み込んでいる漱石は、こうした手法を熟知していただろう。たとえば、漱石が評価しているジェイン・オースティンの『高慢と偏見』には、藤尾と同じように、エリザベスの心中思惟が表現されている。漱石は、なぜ『三四郎』で、美禰子の心中思惟を描くという選択を放棄したのだろうか。「女の謎」を描くための表現技法的な選択だと考えてみるができるが、その選択こそが一

つの謎のように思われる。⁵⁸⁾

本稿は、イメージの相互関連性を異なる文化的コンテクストから掘りおこす試みであるが、ヒロインの心中思惟を封じる語りの選択が、イメージの多義性を喚起することの原因だと考えている。⁵⁹⁾

さて、団扇を翳す女のイメージから読みとれた含意は、へ作者の意図へに還元できるのだろうか。筆者はそうは考えていない。漱石は、明治四〇年の一月九日に高浜虚子等と『班女』を語っており、また漢籍になじんでいるゆえ、班婕妤の故事を知っていたであろうし、体験や知識からジャポニスムと団扇の関係についても理解していた可能性が高い。しかし、イメージの相互関連性から導かれた文化的コンテクストの発掘は、読者の側に立った長いスパンをもっており、へ作者の意図へは、そこに収斂するものだと考えている。

黒田清輝がフランス女性に団扇を持たせても、それは、ジャポニスムの模倣であるが、日本女性に団扇を持たせると、一見、近世以来の伝統に沿うようであるが、ジャポニスムを再帰させるという意志が生まれる。団扇を翳すポーズを選択した美禰子には、ある意志の暗示があると見ることができる。また、班婕妤の故事に基づく愛の喪失の暗示は、意志を持つ女への加罰の欲求を示していると見なされる。意志と加罰の欲求の交点に美禰子というキャラクターが設定されていると言ってもよいのではないだろうか。

注

(1) 『三四郎』(明治四二年五月、春陽堂、初版)。以下の『三四郎』の引用も同書による。漢字は原則新字とし、ふりがなは適宜省略した。

(2) 小川一真『東京帝国大学』(一九〇〇年四月、小川写真製版所)六四。池の名称は心字池で、方角が合っていると仮定すれば、右手に見えるのが中島で、中央向こう側に二人の女性が見えたことになる。詳しい位置の考証については、石原千秋『漱石と日本の近代(上)』(二〇一七年五月、新潮社)一八二頁を参照されたい。

(3) 図録『日本のうちわ』(平成一三年八月、岐阜市歴史博物館編、岐阜新聞社)には、近世期の風俗画や浮世絵では、納涼風景に団扇が描かれることが多く、女性が手にしていることが多いが、「おしゃれ小物としての団扇の位置づけ」を反映しているという指摘がある(四二頁)。また、岩波文庫版『嬉遊笑覧(二)』(二〇〇四年二月)に、「貞享よ

り元禄のはじめ、女は内に居るも、外に出たるもみな扇子は用ひず、団扇を持たり」という記述がある(六二頁)。

(4) 増田裕美子『漱石のヒロインたち―古典から読む』(二〇一七年六月、新曜社)「第四章『三四郎』の美禰子をめぐって」八六―一〇七頁。

(5) 同前、九九頁。

(6) 同前、一〇一頁。また、宮崎克己「教えて！ジャポニスム」(二〇一四年七月、『芸術新潮』「特集もつと素敵にジャポニスム」)では、団扇を壁に飾るのは、「明治の始め頃、横浜にあった西洋人向けの遊郭『岩亀楼』では襖や天井一面の扇面貼交を売り物にしていて、その情景を描いた錦絵や団扇絵〔下右〕が、お土産として大量につくられ、扇子では骨から剝がすがたいへんで、『団扇で代用した』のではないかと指摘している(二九頁)。

(7) 同前、一〇六頁。

(8) 高階秀爾『ジャポニスムの里帰り』(『日本絵画の近代 江戸から昭和まで』一九九六年八月、青土社。初出は『日本美術全集22 洋画と日本画』一九九二年、講談社)二一九頁―二二〇頁。

(9) 同前、二二〇頁。

(10) Lambourne, Lionel, *Japonisme Cultural Crossings between Japan and the West*. 2005. Phidon Press Limited, p.88. pp.108-111. 折りたためるいわゆる摺状扇と、団扇は英語では fan フランス語では Fan, éventail であり、区別をつけにくい。いわゆる摺状扇は、Alexander, Helene, Fans, A Shire book, 2002, p.11. によれば、ヨーロッパでは早くから作られており、一七世紀イギリスのエリザベス女王は膨大な扇コレクションを残したという。扇と団扇が区別されず、オペラなどで自在に使われていたことは、馬淵明子『舞台の上のジャポニスム 演じられた幻想の『日本女性』』(二〇一七年九月、NHK出版)に掲載された豊富な図版から窺うことができる。糸和沙『美と大衆 ジャポニスムとイギリスの女性たち』(二〇一六年九月、ブリュッケ)は、「当時、団扇に hand screen」という独自の呼称が与えられたのは、西洋にもともと存在した扇(fan)に比べて、平面的かつ絵画のような形態をしていたことに由来するだろう」と指摘している(九八頁)。

(11) *ibid.*, p.91.

(12) *ibid.*, p.109.

(13) *ibid.*, p.110.

(14) 東田雅博『図像のなかの中国と日本』(二〇一七年七月、山川出版社)一一一頁。

(15) 図録『日本のうちわ』(平成一三年八月、岐阜市歴史博物館編、岐阜新聞社)によると、明治一一年七月二七日付『朝野新聞』では、「厩橋の団扇は幕府以来年々上景氣にて殊に近年外国人が二万、三万の注文にて、前々より勢いよし」とあり、明治一四年四月四日付『東京日日新聞』では、「堀江町の団扇問屋へ支那その外欧米より日本

名所並びに貴顕紳士の錦絵を貼りたる団扇の注文おびただしきは、開港以来なきほどなり」と報じているという。この傾向は続き、『読売新聞』明治二二年一月七日、二面には、「○東京興産会社 題号の如き会社を日本橋区堀江町に設け団扇其他の雑貨製造品を海外へ輸出扇として同町一丁目団扇問屋石福巳之助ほか六名が発起となりて先頃其筋へ願ひ出しが去る廿二日許可の指令ありしといふ」という記事が見え、大量の団扇の輸出に備えた会社が作られたことがわかる。明治一七年一月七日、三面には「団扇の統計」という記事があり、「昨年中堀江町団扇問屋中にて製造せし団扇の総数は二百七十六万九千六百八十四本にて(平均百本に付き一円二十銭)此の代価は三万三千二百三十六円二十銭八厘にて八分は海外輸出なりといふ」という数字が示されている。糸和沙『美と大衆 ジャポニスムとイギリスの女性たち』(前出)によれば、「一八七八年に横浜に設立されたJ・マリアンズ商会の一八九三年頃のロンドンで刊行されたカタログには「ヨーロッパ最大の日本製品の輸入会社」を謳っており、「屏風や扇・団扇などは最大で六〇〇ダースの在庫がある」とされているという(一五八、一五九頁)。こうした外資系会社が日本の団扇製造会社にかかわった可能性があるが、日本側の資料は見出せていない。

(16) 新関公子『漱石の美術愛』推理ノート(一九九八年六月、平凡社)一三三頁。

(17) 隈元謙次郎『黒田清輝』(昭和四一年六月、日本経済新聞社 所収「黒田清輝」)に、襟飾りをした肖像写真(4、7、8、43等)が掲載されている。

(18) 新関公子『漱石の美術愛』推理ノート(前出)一三三頁。

(19) 同前、一三三―一三四頁。

(20) 同前、一三五頁。

(21) 同前、「白馬会と漱石文学のヒロイン」の章では、コラン《帽子を持つ婦人》と《湖畔》の「二作を基本に、青木繁の《海の幸》の大きな眼の女や藤島武二の《朝》の女の物憂い美貌を加えれば、『三四郎』の終局を彩る《森の女》は出来上がるのではないだろうか」と指摘している(三二頁)。池の畔に立つ美禰子の構図は、不忍池のほとりですって本を読む少女と、ベンチに座って団扇をもつ少女が語り合う様子を描いた藤島武二《池畔納涼》にヒントを得たのではないかと指摘している(二九頁)。

(22) 同前、一三七頁。

(23) 同前、一三八頁。「断片二五」は、『漱石全集 第十九巻』(一九九五年一月、岩波書店)所収、一六六頁。

(24) 古田亮『特講漱石の美術世界』(二〇一四年六月、岩波書店)一〇三頁。

(25) 同前、一〇三、一〇四頁。ただ、小説中では、モデルとして美禰子は単衣を着ているが、『森の女』の衣装が浴衣に通じる単衣とは限らない。古田亮は、「絵で読み解く漱石の理想の女性像と芸術観」(二〇一三年六月、『芸術新潮 特集「夏目漱石の眼」』)でも、黒田清輝の《湖畔》は、一九〇〇(明治三三年のバリ)万博に出品されており、留学途

- 上、パリに立ち寄った漱石が見た可能性があると述べている。『三四郎』に登場する画家原口のモデルは、黒田の可能性があり、「原口が描く美禰子の肖像画はこの絵からイメージしたのかもしれない。」とも指摘している。
- (26) 山梨絵美子「黒田清輝《湖畔》のモデルをめぐって」(東京文化財研究所企画情報部監修『黒田清輝《湖畔》美術研究作品資料第五冊』、二〇〇八年三月、中央公論美術出版)には、明治三三年頃の黒田照子(金子たね)の写真が三葉掲載されている(三二頁)。田中淳「黒田清輝《湖畔》を語るために」(東京文化財研究所企画情報部監修『黒田清輝《湖畔》美術研究作品資料第五冊』、二〇〇八年三月、中央公論美術出版)によれば、明治三〇年一〇月開催の第二回白馬会展出品時には《避暑》という題であったが、一九〇〇年のパリ万国博覧会では、《Au Bord du lac》(湖の辺にて)という題に変わり、黒田清輝没後の一九二四年一月の黒田清輝先生遺作展覧会の目録では「四参巻 湖辺伯爵榊山愛輔殿」という記述があるという。一九二三年六月より朝日新聞社主催で明治大正名作展に出品されたときは、「湖畔美人 東京 榊山愛輔伯爵」(一九二八年、『明治大正名作大観』、巧芸社)と記録されているという(四七頁)。「湖畔」を美人画と見る評価もあったことが窺える。
- (27) 植野健造「黒田清輝《湖畔》の波紋」(東京文化財研究所企画情報部監修『黒田清輝《湖畔》美術研究作品資料第五冊』、二〇〇八年三月、中央公論美術出版) 五二頁。
- (28) 崔裕景「黒田清輝とジャポニズム―団扇と日傘のモチーフをめぐって」(一九九七年三月、大阪府立大学「人間文化研究集録」6号) 五二頁。
- (29) 同前、五二頁。黒田書簡の原文は『黒田清輝日記 第一巻』(昭和四一年七月、中央公論社美術出版)では「もうこのごろはさむくなりすぎましたからとてもその糸をかくことできません。なぜならそは糸のてほん二なつてくれるやつがなつのきものでうちわをもつてにハ二たつてをるところですからこいままのよう二さむくなつてハなつのきものでそと二たつてをるわけ二ハいけませんよ」となっている(一八四頁)。
- (30) 同前、五二頁。
- (31) 同前、五二頁。
- (32) 同前、五三頁。図録『近代日本洋画の巨匠黒田清輝展』(二〇〇三年七月、和歌山県立近代美術館)には、《写生帖25号(Green, 夏図構図)》には、背を向けて座り、団扇を持つてゐる女性の下図が二種描かれているが、一つは完成作と同じく団扇を身体から離すように持つており、もう一つは団扇を身体に向けて持つてゐる。
- (33) 千足伸行「一九〇〇年のパリ万博とジャポニスム」(二〇一二年四月、『交響する美術ルネサンスからピカソへ』小学館) 二二六頁。
- (34) 『漱石全集 第十九巻』(一九九五年一月、岩波書店) 二六頁。松嶋雅人「黒田清輝《湖畔》が秘めるドラマ 江戸・パリ・箱根をめぐる団扇」(二〇一六年四月『芸術新潮』)は、『湖畔』の団扇は、黒田が単に日本の伝統的な風俗を取り上げたということだけでなく、
- 渡欧中に試みた、フランス絵画の規矩―水辺で憩う女性像というフォーマット―に則ったモチーフであった」とした上で、「伝統的な日本絵画の内容を油絵で描いたものと短絡して、『湖畔』が捉えられてしまったのかも知れない」と指摘している(一一四頁)。
- (35) 『漱石全集 第二十五巻』(一九九六年五月、岩波書店、初出は、明治三八年五月、『新潮』一〇五頁)。
- (36) 「絵画の将来」(明治三五年、石川松溪編『名家訪問録』第一集に初出、昭和五八年六月、『絵画の将来』中央公論美術出版社) 三四頁。
- (37) 高階秀爾「ジャポニスムの里帰り」(前出) 二二二頁。
- (38) 同前、二二三頁。
- (39) 『ラファエル・コラン展』図録(一九九九年、福岡市美術館) 図版71、72、一一〇頁、一一一頁。
- (40) 巖谷國士、監修・著『森と芸術』(二〇一一年四月、平凡社) 四〇頁。
- (41) 今橋理子「兎とかたちの日本文化」(二〇一三年九月、東京大学出版会)「逸品への誘いⅢ 上村松園筆『待月』」一五七―一七三頁。
- (42) 同前、一七〇―一七二頁。
- (43) 同前、一七一頁。
- (44) 引用は、花房英樹『全訳漢文大系 第二十九巻 文選(詩騷編) 四』によった(七四―七五頁)。漢字は新字に変更した。
- (45) 引用は、前野直彬『唐詩選(下)』(二〇〇〇年一〇月、岩波文庫)によった(六〇頁)。
- (46) 今橋理子「兎とかたちの日本文化」(前出) 一六六―一六七頁。
- (47) 同前、一六八頁。
- (48) 黄建香「白楽天『白羽扇』等の受容による『源氏物語』の「扇」の意味のずれ」(二〇〇四年三月、『国際日本文学研究会集會議録』二七号、国文学研究資料館) 六二頁。
- (49) 今橋理子「兎とかたちの日本文化」(前出) 一六二頁。
- (50) 今橋理子の上村松園《待月》解説を、漱石『三四郎』の美禰子のポーズの解釈に応用できるということは、時事通信社配信のコラム『漱石の画文共鳴5 「三四郎」の森の女』(二〇一六年七月三〇日『神戸新聞』夕刊、二面掲載)で指摘した。本稿は、その具体的展開である。
- (51) 石原千秋「漱石と日本の近代(上)」(二〇一七年五月、新潮社)は、「美禰子と野々宮の恋愛説を決定づけたのは、重松泰雄『三四郎』評釈」(『漱石 その歷程』おうふう、一九九四・三)だった」とし、団扇をかざす美禰子は、「野々宮に肖像画のポーズを取って見せていたのだろう」と述べている(一八一頁、一八三頁)。
- (52) 『三四郎』(第九十七回)「十の四」、『東京朝日新聞』明治四一年二月九日、名取春仙画。『漱石新聞小説復刻全集 第三巻 三四郎』(平成一一年九月、ゆまに書房) 二〇

〇頁。

(53) 平成二六年に京都文化博物館で開催された「没後九〇年 近代日本洋画の巨匠 黒田清輝展」では、『湖畔』の団扇のレプリカが販売された。『京の団扇』(昭和五三年六月、京都書院)に、枝の伸びる方向は逆になっているが、よく似た萩の団扇の団扇(鈴木南嶺筆、萩図)を見出すことができる(四六頁)。

(54) 山梨絵美子「黒田清輝『湖畔』のモデルをめぐる」(東京文化財研究所企画情報部監修『黒田清輝『湖畔』美術研究作品資料第5冊』、二〇〇八年三月、中央公論美術出版)によると、金子たねは一八七三(明治六)年六月八日に「桐生の士族で、銘仙や絹織物の製造販売も行っていた金子傳兵衛の三女として」生まれたという(三〇頁)。「黒田と出会ったたねは、平河町の黒田邸に入るが、正式な結婚は養父清綱の認めるところとならず、一九二二(大正一一)年まで法的な婚姻関係が成立しないうままであった」といい、その理由は「黒田家が子爵であるのに対し、たねは爵位のある家の出身ではないことであつたとされている」という(三二頁)。陰里鉄郎「黒田清輝が描いたパリの恋人、日本の愛人」(一九八五年九月、『芸術新潮』「特集画家とモデル」、新潮社)では、「没落士族の娘で花柳界にいたという。」とある(七頁)。

(55) 崔裕景「理想画としての『湖畔』 隠された萩の意味」(一九九八年三月、『人間文化学研究集録』七号)では、「黒田が『湖畔』において萩を描いた理由の一端に和歌の趣向と深くむすびついたものを見出せる」とし、養父清綱の「さをしかの朝立つ野辺に打ちなびき ひとむらさけり秋萩のはな」等の和歌との関連から、「『湖畔』や『秋草』において萩の花が描かれるのは、恋人を待つ情緒を表現していると読み取ることができると指摘している(五六頁)。

(56) 山本春雄『漱石の三四郎日記』(大正九年七月、現代社)五六頁。以下、引用の頁数を順に記しておく。一四二頁。二二七頁。一五一頁。二九八頁。

(57) 『虞美人草』(一九〇七年六月三日、一〇月二九日、『東京・大阪朝日新聞』、一九〇八年一月、春陽堂)。引用は、『漱石全集 第四卷』(一九九四年三月、岩波書店)によつた(二〇一頁)。

(58) 石原千秋『漱石と日本の近代(上)』(前出)は、漱石が「女の謎」を書き続けた作家である」という(四一頁)。「三四郎」の、ヒロインの内面を封じるとい語りは、そのための技法的选择と考えることができるが、同時に、西洋小説に先駆けて、多義的流動性を小説に導くことになったといえるのではないか。

(59) ヒロインの心中思惟が隠されているため、小説の小道具的設定の象徴性の解説を試みる論が出てくる。拙稿もその一つである。高槻侑吾「夏目漱石『三四郎』試論——『ヴェラステス』の模写」が暗示する美禰子の「運命」(二〇一六年一〇月、『九大日文』28号、九州大学日本語日本文学会)は、『森の女』が展示される場所に置かれていた『ヴェラステス』の模写を考証によって、『マルガリータ王女の肖像画』であると推定し、「美禰

子がマルガリータのように主体性を剥奪され、へ策略的な結婚」をすること、すなわち野々宮とは別の相手との結婚を強いられるということだったのである」と述べている(三〇頁)。海老井英次「三四郎」論「美禰子・その絵画的造形について」(二〇〇一年三月、『開化・恋愛・東京—漱石・龍之介』おうふう、所収。初出は、平成二年一月、『被説』I)は、「この作品において造形されている美禰子という女性像は、極めて絵画的なイメージで構築されており、三四郎を始め作中の男性達には勿論、読者にも美禰子の内面生活は「謎」のままなのである」と述べ、「三四郎の方は、へ白紙状態」型の「無性格」であり、美禰子の方はフェリシタス型のそれに他ならなかったわけである。前者は澄明な「鏡」のように人々の前に立ち、すべてのものをそのまま受容するものの、半面鏡のように焦点を欠くために、あらゆる体験が経験として蓄積されることなく、反射されてしまっているのである」と指摘している(三四頁、三六頁)。「無性格」の照応として、三四郎と美禰子がとらえられているが、美禰子の心中思惟が封じられていることが、語りにおける最も重要な問題である。

〔図版出典一覧〕

- 図1 小川一真『東京帝国大学』(一九〇〇年四月、小川写真製版所)「大学中庭泉水ノ景」
- 図2 『風俗画報』第一九四号(明治三二年八月一〇日)表紙画、山本松谷『美人の夕涼み』
- 図3 井上十吉『HOME LIFE IN TOKYO』(明治四三年一〇月、東京印刷株式会社)
- 絵『THE SEVEN HERBS OF AUTUMN』画家未詳。
- 図4 美人絵はがき『当世風俗百姿』、推定明治期
- 図5 黒田清輝『湖畔』東京文化財研究所提供
- 図6 黒田清輝素描『写生帳25号6』東京文化財研究所提供
- 図7 『唐詩選画本 七言絶句 二』鈴木美容画、寛政二年正月(資料番号EJ009732-2)立命館アート・リサーチ・センター提供
- 図8 『三四郎』(第九十七回)「十の四」、『東京朝日新聞』明治四一年一二月九日、名取春仙画。『漱石新聞小説復刻全集 第三卷 三四郎』(平成二一年九月、ゆまに書房)二〇〇頁。