

『虞美人草』

—その構成と表現—

喜多川 恒男

『虞美人草』は、東京帝国大学を退職した夏目漱石が、東京朝日新聞に入社して最初に書いた新聞小説であつて、明治四十年六月二十三日から十月二十九日まで東京朝日新聞に連載された（なお、大阪朝日新聞の方は、十月二十八日までの連載であつた）。

本稿では、長編新聞小説としての『虞美人草』の構成上の特色とその表現とのかかわりを、漱石の創作意図も勘案しながら考えてみようと思う。

一

『虞美人草』には主な登場人物として、六人の二十歳代の男女が登場する。すなわち、小野清三（二十七歳、文学者。東京帝国大学卒業。恩賜の銀時計を授与される。目下、

博士論文執筆中で、東京で下宿生活。収入は、月、六十円。甲野藤尾の家庭教師もする。）甲野欽吾（二十七歳。哲学専攻。卒業論文の題目は、『哲世界と実世界』で、甲野藤尾の異母兄である。）宗近一（大学では、法科に学び、外交官試験に一度失敗。第十六章で二回目の受験での合格が判明。最終十九章では倫敦に赴任したことがわかる。甲野欽吾とは従兄弟。）甲野藤尾（二十四歳。文学、詩を好み、小野清三を未来の夫と望むが、十八章で、清三に断わられ、一にも拒まれて、憤死する。）宗近糸子（二十二歳。宗近一の妹。十八章で、甲野欽吾に嫁ぐことになる。裁縫上手で、正直な女性。シンは強い。）井上小夜子（二十一歳。井上孤堂の一人娘。東京に出て学び、京都へ帰つて以来、一途に、小野を（夫）と思つている。）これら若い男女の他に、井上孤堂（老人。小夜子の父。小野

清三の京都（旧制高校）時代の恩師。東上後、小野の心変わり責める。浅井（小野の京都時代からの友人。法学士。）甲野欽吾・藤尾の父（四ヶ月前、外国で急死。）欽吾の継母・藤尾の生母で狡猾な中年女性。宗近一・糸子の父らが登場する。

作品の場面構成は、第一章から第六章までは、一・三・五章は、甲野欽吾と宗近一が京都へ旅行しての場面。その間の偶数章は、東京での場面で、二章は、甲野家での小野と藤尾の会話。四章は、小野の下宿での場面。六章は、甲野家での、小野・藤尾・糸子の会話のやりとり。第七章に到って、京都より帰京する欽吾と一が、京都の家を払って、東上する孤堂・小夜子と偶然乗り合わせる夜行列車の場面となる。

第八章から最終十九章までは、すべて、東京の場面となるが、一つの章に、複数の場面が出てくる章もある。第八章では、甲野家での藤尾と母の会話と、宗近家での欽吾・一と宗近老人の会話。糸子も同席。九章は、孤堂・小夜子の仮住いを小野が訪問。小夜子に逢う場面。第十章は、宗近家の中での二場面。宗近老人と藤尾の母とのやりとりと一・糸子兄妹の会話の場面に分れる。

第十一章は、博覧会の場面。宗近兄妹・甲野兄妹の四

人のグループが、小野・井上父娘のグループを博覧会で、小野たちに気づくが声は掛けない。藤尾も知りながら沈黙。

第十二章は、小野の下宿を、独りで小夜子が訪問。小野が急用あると言うので、小夜子は、父の言づけをのみ告げて帰る。小野は、藤尾訪問に出掛け、途中、欽吾に会い、藤尾の在宅を知る。小野と藤尾久し振りの再会。十三章、宗近家へ欽吾来る。欽吾と糸子の会話。十四章は、小野と宗近一が偶然出会い、会話を交わす。後、小野は孤堂先生を訪問。孤堂は、小野に早急に小夜子と結婚するよう要請。帰途、小野は友人、浅井に先生に断わってもらうことを考える。十五章は、甲野家の場面。欽吾と継母、藤尾と欽吾の二つのやりとりの場面に分かれる。前者で、欽吾は、財産・家すべて藤尾に遣ると言う。後者で、藤尾は小野と結婚すると言う。十六章、宗近家の場面。ここも前章の対のように、一と宗近老人、一、糸子兄妹の会話に分かれる。一は、父に外交官試験合格を告げる。妹にも同じことを告げる。糸子は、兄に藤尾を断念するように進言し、一は糸子に、欽吾の嫁になるよう説く。

第十七章、小野と浅井が会う。小野は金銭を孤堂父娘

に送る条件で、小夜子との結婚の断りを告げてもらうよう依頼。ついで、小野は甲野家に藤尾を訪問。それから十五分程経過して、同じ甲野家に、宗近一、欽吾を訪問し、妹、糸子を嫁にもらえと説く。

第十八章、朝、浅井、孤堂先生宅訪問。小夜子の依頼の件を語る。小夜子泣き、孤堂先生は怒る。浅井、小野に孤堂先生の言を伝えることを約束して出る。一時間余の後、浅井、宗近家の門からあらわれる。つづいて、車が二挺出る。一挺は、宗近一を乗せて、小野の下宿へ。一挺は、宗近老人を乗せて、孤堂先生宅へ、五十分程遅れて、第三の車は、糸子を乗せて甲野の屋敷へ。藤尾との約束を、浅井の返事を待たず、実行しようとしていた、小野は、一の説得で、非を悟り、大森から帰った藤尾に断ることを一に約束する。宗近老人は、息子が小野を説得中と述べ、孤堂先生の説得を行う。一は飛脚を使って、孤堂先生に告げ、小野と小夜子連れて、甲野家へ。甲野家では、欽吾とその継母と糸子の会話。宗近一は、藤尾に小夜子を紹介、小野は小夜子との約束を履行し、藤尾とのことの終りを告げる。藤尾はステリツクな笑いと共に、金時計を「あなたが不用」なら、「宗近さん、あなたに上げま」すというが、宗近はそれを大理石にぶつ

つけ、金時計は壊れる。藤尾、椅子を蹴返して床に倒れる。最終十九章は、憤死した藤尾の葬儀の場面と欽吾の日記の内容が中心。二ヶ月後、その一部を抄録して倫敦に赴任した宗近一に送る。その返事には、「此所では喜劇ばかりが流行る」とあった。

二

『虞美人草』が発表された明治四十年（西暦一九〇七年）から十六年余経た大正十三年（西暦一九二四年）一月、雑誌「新小説」に、中村武羅夫が発表した『文学者と社会意識——本格小説と心境と』の中に、次のような部分がある。

それぞれ私自身は何ういふ心持で斯ういふ用語を使ふのか、それをちよつと説明して置く必要があると思ふ。私の言ふ本格小説といふのは、形の上からだけで言へば、一人稱小説に對する三人稱小説のことである。主観的な行き方に對する、厳正に客観的な行き方の小説である。作者の心持や感情を直接書かないで、或る人間なり生活なりを描くことに依つて、そこにおのづから作者の人生觀が現れて來るやうな小説である。端

的に作者の心持を書いてしまはないで、全圓的に描かれた事象の奥に、作者の人生觀がひそんで居る——若しくは作者の人生觀などといふものはどこに隠されて居るのか、ちよつとではわからないが、作品を讀んだゞけでは、圓彫りにされた或る個性なり生活なりしか見えて來ないが、その萬象を取りあつかつて居る作者の態度で、その萬象にはたらいて居る作者の批判で、作者の思想なり人生觀なりを、うかゞひ知るといふやうな小説である。『作者』は、『描かれたもの』の蔭に全くかくれてしまつて居る小説である。どこの誰が書いたかといふことに興味があるのではなく、どこの誰が書いたかわからなくても、『描かれてあるそのもの』に、意義のあるやうな小説である。

心境小説といふのは、本格小説の全く正反對の立場に立つ小説である。作者がぢかに作品の上に出て來る小説である。作品の上で作者が直接ものを言つて居る——といふよりも作者が直接ものを言ふことが作品になつたやうな小説である。書かれてあることよりも、誰が書いたかといふことの方に、主として意義の力點が置かれて居るやうな小説である。或る人間なり、生活なり、社會なりを描かうとするよりも、そんなもの

は何うでも好い。ひたすら作者の心境を語らうとするやうな小説である。

斯ういう風に比べて見ると、一方は繪畫的であるし、一方は歌俳諧の境地に近いやうだ。花鳥風物に托して、己れの感懷を語らうとするやうな小説である。

これに対して、久米正雄は、文芸春秋社の『文芸講座』第七号（大正14・1）と第十四号（大正14・5）に分類した『私』小説と『心境』小説の前号の方で、次のように述べている。

が、私が、昨今謂う所の「私小説」と云ふのは、必ずしもさうではない。それはイヒ・ロマンの譯でなくて、寧ろ、別な、「自敘」小説とも云ふべきものである。一言にして云へば、作者が自分を、最も直截にさらけ出した小説といふ程の意味である。

然らば、「自敘傳」とか、「告白」とかと同じか、と云ふと、それはさうではない。それは飽く迄、小説でなければならぬ。藝術でなければならぬ。此の微妙な一線こそ、後に説く心境問題と相俟つて、所謂藝術非藝術の境を成すものであるが、單なる自敘傳乃至

告白は、最も私の「私小説」に近い、原型に似たものではあるが、その表現が藝術でない以上、私の「私小説」には入らないのである。

例えば、トルストイの『吾が懺悔』などは、勿論藝術的な分子もないではないが、私小説ではない。ルソーの『懺悔録』も、色々小説的な場面はあるが、これも決して私小説ではない。併しストリンダベルクの『癡人の懺悔』に至ると、明にそれは私小説である。例を日本に引く。

夏目漱石先生に、『吾輩は猫である』と言ふ、私の此の論講を行ふのに、都合のいい小説がある。『吾輩は猫である』は、先刻云つたイヒ・ロマンの定義から云へば、明に吾輩……と云ふ書き出しから、イヒ・ロマンであり、猫の飼主苦沙彌先生と云ふ人物は、殆んど漱石先生自身を代表してゐるから、私の云ふ意味でも、「私小説」でありさうだが、私は私の所謂「私小説」の中へは、それを容れたいのである。

——何故か？、それは結局主人公たる作者が、「直截に」出てゐないからである。私をして云はしむれば、先生の低徊趣味が、此の絶好の「私小説」を、一と撚り撚つてゐるからである。此の撚ねりやうは、『猫』

の場合成功して、それが藝術のやうに見えてゐるが、私をして云はしむれば、それは藝術の皮であり、寧ろ縁縁である。『猫』は今日確に日本近世小説の、立派な古典ではあるが、もつと直截に、漱石先生自身が出て來ても、あれだけの苦笑哲學は出て來なかつたであらうか、『猫』は確に役立つてはゐるが、それは一種通俗的な、面白さを増し、先生の技巧欲を満足させたに止まつてゐるのではなからうか。であるから、私をして云はしむれば、寧ろ漱石先生の作では、『猫』よりも『硝子戸の中』が懐しい。が残念なるかな、『硝子戸の中』は小説ではなかつた。

今、私は、中村武羅夫と久米正雄の論を長々と引用したのであるが、『虞美人草』の構成を見ると、若い男女がそれぞれ三名ずつをはじめ約十名程の登場人物が、それぞれ特定の名を持つ三人称表現で登場することからも、明らかに仮構された作品と考えられるのであつて、久米正雄の言う「私小説」や「心境小説」では勿論無いのは言うを待たないが、しかしながら、はたして、『虞美人草』は、中村の定義したような本格小説と言へるかと思へると、そうは言へそうにないのである。それは、あま

りにも作品中に、作者（漱石先生自身）が、顔を出しすぎるからである。

中村武羅夫の言う、「『作者』は、『描かれたもの』の蔭に全くかくれてしまつて居る小説である。どこの誰が書いたかといふことに興味があるのではなく、どこの誰が書いたかわからなくても、『描かれてあるそのもの』に意義のあるやうな小説である」とは到底言えさうなのである。

三

第二章の冒頭の一節は、次のようなものである。

紅を彌生に包む晝酣なるに、花を抽んする紫の濃き一點を、天地の眼れるなかに、鮮やかに滴たらしたるが如き女である。夢の世を夢よりも艶に眺めしむる黒髪を、亂るゝなど疊める鬢の上には、玉虫の貝を牙々と重に刻んで、細き金脚にはつしと打ち込んでゐる。静かなる晝の、遠き世に心を奪ひ去らんとするを、黒き眸のさと動けば、見る人は、あなやと我に歸る。半滴のひろがりに、一瞬の短かきを偷んで、疾風の威を作すは、春に居て春を制する深き眼である。此瞳を週

つて、魔力の境を窮むるとき、桃源に骨を白うして、再び塵寰に歸るを得ず。只の夢ではない。模糊たる夢の大きいなるうちに、燦たる一點の妊星が、死ぬる迄我を見よと、紫色の、眉近く逼るのである。女は紫色の着物を着て居る。

静かなる晝を、静かに葉を抽いて、箔に重き一卷を、女は膝の上に讀む。

第六章の冒頭は次のように描かれている。

丸顔に愁少し、颯と映る襟地の中から薄鶯の蘭の花が、幽なる香を肌吐いて、着けたる人の胸の上にこぼれかゝる。糸子は斯んな女である。

人に示すときは指を用ゐる。四つを掌に折つて、餘る第二指の有丈にあれぞと指す時、指す手は只一筋の紛れなく明らかである。五本の指をあれ見よと悉く伸ばすならば、西東は當るとも、當ると思はるゝ感じは鈍くなる。糸子は五指を並べた様な女である。受ける感じが間違つて居るとは云へぬ。然し變だ。物足らぬとは指點す指の短かきに過ぐる場合をいふ。足り餘るとは指點す指の長きに失する時であらう。糸子は五指

を同時に並べた様な女である。足るとも云へぬ。足り
餘るとも評されぬ。

人に指點す指の、細そりと爪先に肉を落すとき、明
かなる感じは次第に爪先に集まつて燒點を構成る。藤
尾の指は爪先の紅を抜け出で、縫針の尖がれるに終る。
見るもの、眼は一度に痛い。要領を得ぬものは橋を渡
らぬ。要領を得過ぎたものは欄干を渡る。欄干を渡る
ものは水に落ちる恐がある。

藤尾と糸子は六疊の座敷で五指と針の先との戦争を
してゐる。凡ての會話は戦争である。女の會話は尤も
戦争である。

第七章 京都より東京へと夜汽車が走る車内には、甲
野・宗近の両君。また別に、井上孤堂、小夜子父娘が乗
車してゐる。その一節、

色白く、傾く月の影に生れて小夜と云ふ。母なきを、
つゞまやかに暮らす親一人子一人の京の住居に、孟蘭
盆の燈籠を掛けてより五遍になる。今年の秋は久し振
で、亡き母の精靈を、東京の苧殻で迎へる事と、長袖
の左右に開くなかゝら、白い手を尋常に重ねてゐる。

物の憐れは小さき人の肩にあつまる。乗し掛る怒は、
撫で下す絹しなやかに情の裾に滑り込む。

紫に驕るものは招く。黄に深く情濃きものは追ふ。
東西の春は二百里の鐵路に連なるを、願の糸の一筋に、
戀こそ誠なれと、髪に掛けたる丈長を顫はせながら、
長き夜を縫ふて走る。古き五年は夢である。只滴たる
繪筆の勢に、有耶無耶を貫いて赫と染めつけられた昔
の夢は、深く記憶の底に透つて、當時を裏返す折々に
さへ鮮かに黄染んで見える。小夜子の夢は命よりも明
かである。小夜子は此明かなる夢を、春寒の懷に暖め
つゝ、黒く動く一條の車に載せて東に行く。車は夢を
載せた儘ひたすらに、只東へと走る。夢を携へたる人
は、落すまじと、ひしと燃ゆるものを抱きしめて行く。
車は無二無三に走る。野には緑を衝き、山には雲を衝
き、星ある程の夜には星を衝いて走る。夢を抱く人は、
抱きながら、走りながら、明かなる夢を暗闇の遠きよ
り切り放して、現實の前に抛げ出さんとしつゝ、ある。
車の走る毎に夢と現實の間は近づいてくる。小夜子の
旅は明かなる夢と明かなる現實がはたと行き逢ふて區
別なき境に至つて已む。夜はまだ深い。

第九章の冒頭部、

眞葛が原に 女郎花が咲いた。すら／＼と薄を抜けて、悔ある高き身に、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、冬は果てしなく續くなかに、細き命を朝夕に頼み少なく繋ぐ。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、ひそやかなる黄を、一本の細き末に頂て、住むまじき世に肩身狭く憚かりの呼吸を吹く様である。

今迄は珠よりも鮮やかなる夢を抱いて居た。眞黒闇に据ゑたる金剛石にわが眼を授け、わが身を與へ、わが心を託して、其他なる右も左も氣に懸ける暇もなかつた。懷に抱く珠の光を夜に抜いて、二百里の道を遙々と闇の袋より取り出した時、珠は現實の明海に幾分か往昔の輝きを失つた。

小夜子は過去の女である。小夜子の抱けるは過去の夢である。過去の女に抱かれたる過去の夢は、現實と二重の關を隔て、逢ふ瀬はない。たま／＼に忍んで來

れば犬が吠える。自からも、わが來る所ではないか知らんと思ふ。懷に抱く夢は、抱くまじき罪を、人目を包む風呂敷に藏して猶更に疑を路上に受くる様な氣がする。

過去へ歸らうか。水のなかに紛れ込んだ一雫の油は容易に油壺の中へ歸る事は出來ない。いやでも應でも水と共に流れねばならぬ。夢を捨てやうか。捨てられるものならば明海へ出ぬうちに捨て、仕舞ふ。捨てれば夢の方で飛び付いて來る。

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。多くの小説は此矛盾を得意に描く。小夜子の世界は新橋の停車場へ打突つた時、劈痕が入つた。あとは割れる許りである。小説は是から始まる。是から小説を始める人の生活程氣の毒なものはない。

小野さんも同じ事である。打ち遣つた過去は、夢の塵をむく／＼と搔き分けて、古ぼけた頭を歴史の芥溜から出す。おやと思ふ間に、ぬつくと立つて歩いて來る。打ち遣つた時に、生息の根を留めて置かなかつたのが無念であるが、生息は斷はりもなく向で吹き返したのだから是非もない。立ち枯れの秋草が氣紛の時節

を誤つて、暖たかき陽炎のちらつくなかに甦へるのは情けない。甦つたものを打ち殺すのは詩人の風流に反する。追ひ付かれれば勞らねば濟まぬ。生れてから濟まぬ事は只の一度もした事はない。今後とてもする氣はない。濟まぬ事をせぬ様に、又自分にも濟む様に、小野さんは、一寸未來の袖に隠れて見た。紫の匂は強く、近付いて來る過去の幽靈も是ならばと度胸を据ゑ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。作者は小夜子を氣の毒に思ふ如くに、小野さんをも氣の毒に思ふ。

本章で引用した、藤尾・糸子・小夜子についてのイメージ表現は、比喩性と美文調、文語表現的な点が共通して見られるが、三人の若い女性たちの性格や特性が対比的に表現されているのは事実であろう。しかしながら、漱石のこの様な文体的技巧は、そのおもしろさや、美的イメージは、ある種の効果を挙げているが、一面、作品の中で、三人の女性の言動や容ぼう、性格を客観的にリアリティある存在とすることをなし得なかつた原因となつたのは否めないことであろう。久米氏の言を借りれば、「一種通俗的な、面白さを増し、先生の技巧欲を満足さ

せたに止まつてゐるのではなからうか」という疑問を禁じ得ないのである。

確かに、藤尾对小夜子の紫と黄の色での対比とか、虞美人草对蘭の花对女郎花のイメージ対比は面白いが、中村武羅夫の言を借りれば、それらの比喩的、美的イメージが「漱石が（＝作者が）顔を出して」の対比になつてゐる。漱石の「語り」によつて、登場人物が前もつて動かされ、規定されてしまつたことは否めないのである。特に小夜子についての最後の引用文の「自分の世界……氣の毒なものはない。」と「小野さんも……氣の毒に思ふ。」の中の、前者の「小説は是から始まる。」「是から小説を始める人の生活」と言つた表現は、あまりにも明らさまな作者のこしらえを告白しているし、後者に至つては、「作者は小夜子を氣の毒に思ふ如くに、小野さんも氣の毒に思ふ」とあつて、作者自らがあからさまに顔を出している。『吾輩は猫である』の技巧、「非人情」の世界を描いたという『草枕』の第一章の作者の語りと美的表現を一段と華麗にやつてのけたのが、『虞美人草』であると言つてよいだろう。

四

前章でのべられた、三女性の対比や、小夜子・清三の共通の「気の毒」さを説明した表現に見られた点は、仲の好い、しかし性格的には対比的に設定された「甲野欽吾」と「宗近」の後半での役割についても言えるであろう。

一つは、「甲野」の「日記」であり、もう一つは、外交官試験合格に示した、「宗近」の行動である。それは、渦中の人物同士の葛藤によって、最終章へ向かうというよりも、作者、「漱石」の二つの分身が、作品を終章に向かつて走らせる。それは言い換えれば、作者は漱石だから、小説の構成は、作者、漱石が立てるのは当然のことである。ところが、登場人物の言動が、作者そのもののように、表に出てくる。他の登場人物は、死んだ藤尾にしろ、元の鞘に収った清三と小夜子にしろ、また、めでたく結ばれた「欽吾と糸子」にしろである。

十七章の終わり近く、宗近と甲野の会話は次のようなものである。

「僕は要らない金の爲に、義理のある母や妹を墮落

させた所が手柄にもならない」

「ぢや愈家を出る氣だね」

「出る。居れば兩方が墮落する」

「出て何處へ行く」

「何處だか分からない」

宗近君は机の上にあるシオパルヂを無意味に取つて、脊皮を豎に、匂配のついた櫛の角でとん／＼と軽く敲きながら、少し沈吟の體であつたが、やがて

「僕のうちへ來ないか」と云ふ。

「君のうちへ行つたつて仕方がない」

「厭かい」

「厭じゃないが、仕方がない」

宗近君は昵と甲野さんを見た。

「甲野さん、頼むから來て呉れ。僕や阿父の爲はともかく、糸公の爲めに來て遣つてくれ」

「糸公の爲に？」

「糸公は君の知己だよ。御叔母さんや藤尾さんが君を誤解しても、僕が君を見損なつても、日本中が悉く君に迫害を加へても、糸公丈は慥かだよ。糸公は學問も才氣もないが、よく君の價値を解してゐる。君の胸の中を知り抜いてゐる。糸公は僕の妹だが、えらい女

だ。尊い女だ。糸公は金が一文もなくつても墮落する氣遣のない女だ。——甲野さん、糸公を貰つてやつてくれ。家を出ても好い。山の中へ這入つても好い。何所へ行つてどう流浪しても構わない。何でも好いから糸公を連れて行つて遣つてくれ。——僕は責任を以て糸公に受合つて來たんだ。君が云ふ事を聞いて呉れないと妹に合す顔がない。たつた一人の妹を殺さなくつちやならない。糸公は尊い女だ、誠のある女だ。正直だよ、君の爲なら何でもするよ。殺すのは勿體ない」宗近は骨張つた甲野さんの肩を椅子の上で振り動かし、

藤尾の葬儀の済んだ夜、甲野さんの書いた日記の一節を挙げる。

悲劇は喜劇より偉大である。之を説明して死は萬障を封ずるが故に偉大だと云ふものがある。取り返しが付かぬ運命の底に陥て、出で來ぬから偉大だと云ふ

のは、流る、水が逝いて歸らぬ故に偉大だと云ふと一般である。運命は單に最終結を告ぐるが爲にのみ偉大にはならぬ。彫然として生を變じて死となすが故に偉大なのである。忘れたる死を不用意の際に點出するから偉大なのである。巫山戯たるものが急に襟を正すから偉大なのである。襟を正して道義の必要を今更の如く感ずるから偉大なのである。人生の第一義は道義にありとの命題を腦裏に樹立するが故に偉大なのである。

……

漱石は、藤尾を殺すことで、「道義の第一義」を説いた。

しかし、漱石の美文調、小説の顔出しが登場人物の小説中の自然の推移を破壊してしまつた。

後年（大正二年十一月二十一日）ベルリン滞在中の高原操への書簡で、『虞美人草』翻訳許可を断つていることにそのことは如実に現われている。

（大谷大学非常勤講師）