

『三四郎』の都市論 —近代都市・アニメ・表象—

佐々木 充

1

近代というシステムが明治の日本において東京という都市の形をとって具現化したとすれば、そこから全国に伸びる鉄道はその触手あるいは髭根のごときものである。明治41年、『三四郎』が『東京朝日新聞』に掲載され始めた時、鉄道をとおして東京という都市システムはその周囲からエネルギーを吸い上げ、拡大化してゆく運動を続けていた。汽車に乗って熊本から約1300キロの旅をしている三四郎は、産業資本主義を中心とした近代システムの動態の中に絡めとられて行く過程にある。

熊本から東京へ出てゆく三四郎の体験は、日本からヨーロッパへの洋行の途上にある漱石の体験を下敷きにしている。以下この文章では、そのような視点から、漱石にとっての都市体験のあり方を見てゆくことにする。

鉄道はパノラマ的視覚を可能にしたといわれる。車窓からの眺めの中では、瞬間ごとに視点は変わり、次々と新しい場面が作り出される。自然は動く舞台装置のごときものとなる。汽車という蒸気機関によって走る機械がこのような展望を可能にしたのである。¹ 洋行した漱石は、ジェノアからトリノまで行き、そこで乗り換えてパリ北駅へ向かった。しかし、この汽車旅行中の漱石はあたかも視力を失ったかのごとく、車窓からのパノラマ的視覚にどう反応したかは、当時の手紙や日記にはその記述がない。『三四郎』においてもまた、見えているはずの展開する景色への言及がないのは不思議である。広田先生が富士山に言及する程度である。しかしそれも見えたというようなことは描かれていない。どうやら、洋行する漱石にとっても、東京へ出てゆく三

四郎にとっても所謂パノラマ的視覚はそんなに興味を引くものではなかったようである。それよりも、さしあたっては、女のほうが興味を引いた。汽車の運動感を三四郎に伝えるのは車窓の景色ではなく、女の色の变化である。山陽線に乗って、京大阪に近づいてゆくにしたがって女の色が白くなるのが、三四郎には故郷から遠ざかるさみしさを感じさせるのである。

『三四郎』という作品の中では、汽車がいわば自動運動的に拡張を続けてゆく資本主義のメタファーであり、この運動の先に、汽車の中で乗り合わせた女と爺さんの話しの中に出てくる旅順や大連があるとすれば、それは同時に明治日本の帝国主義の隠喩でもあるだろう。そして、この汽車の中で知り合う女は、三四郎の現実とのかかわり方を表すものでもある。この女は、名古屋で汽車を降りた三四郎についてきて、一緒の宿屋に連れて行ってくれと言われて、女と同じ部屋に泊まるはめになったり、三四郎がいる風呂の中に入ってきて背中を流そうかと言ったり、三四郎のほうにいろいろ働きかけてくるのだが、三四郎は、シーツを巻いて一つの寢床を半分に仕切り、女と触れないようにする。三四郎のほうからこの女に触れようとするのではない。別れ際に女に「あなたは余つ程度胸のない方ですね」（一の四）と言われて「二十三年の弱点が一度に露見したような心持」（一の五）²になるのだが、これが三四郎と現実の関わり方の隠喩となる。つまり、この作品はどここの部分を取り出しても同じ構造が出てくるフラクタル構造のような構造を持っている。実際には、どこを取り出しても同じと言うわけではないので、これも一種の比喩に過ぎないが。

『三四郎』という作品を書こうとして自らの洋行体験を思い出している漱石にとって、世界はいわばフラクタルあるいは入れ子構造をなしている。それを暗示しているのが広田先生の次の言葉である。汽車の中で乗り合わせた広田先生が言う。

「熊本より東京は広い。東京より日本は広い。日本より……」で一寸切つたが、三四郎の顔を見ると耳を傾けてゐる。「日本より頭の中の方

が広いでせう」と云つた。「囚はれちや駄目だ。いくら日本の為めを思つたつて最負の引き倒しになる許りだ」此言葉を聞いた時、三四郎は真実に熊本を出た様な心持ちがした。同時に熊本に居た時の自分は非常に卑怯であつたと悟つた。其晩三四郎は東京に着いた。髭の男は分れる時迄名前を明かさなかつた。三四郎は東京へ着きさへすれば、此位の男は到る所に居るものと信じて、別に姓名を尋ね様ともしなかつた。」

(『三四郎』一の八)

「日本より」の次は漱石という洋行経験者であるならば、世界あるいはヨーロッパと続けるところである。しかし、広田先生はいまだ洋行したことがない。ヨーロッパはいまだ頭の中にしか存在していないので、そう言わざるをえないのである。この部分にこの小説の入れ子構造が暗示されていると考えてよいであろう。熊本と東京の対比は、前近代的な日本と近代ヨーロッパとの対比であり、日本とヨーロッパはやはり前近代と近代との対比である。日本の中で東京が近代化されつつあるとはいえ、日本をヨーロッパと比較すれば日本はいまだ前近代的な田舎にすぎない。

漱石はパリを見て素直に驚いている。そしてその驚きを「10月23日(火)夏目鏡宛」の手紙で伝えている。驚いているのは、まずその「繁華」である。「……「パリス」ニ来テ見レバ其繁華ナルコト、是亦到底筆紙ノ及ブ所ニ無之」これは日記にも次のように書いている。「Grand Boulevardニ至リテ繁華ノ様ヲ目撃ス其状態ハ夏夜ノ銀座ノ景色ヲ五十倍位立派ニシタル者ナリ」(明治33年日記1)さらには建築の広壮さである。「無之就中道路家屋等ノ宏大ナルコト」、次に交通機関「馬車電気鉄道地下鉄道等ノ網ノ如クナル有様」、物価の高さ「一日ノ費用七八円ヲ下ラズ」であつた。ときあたかもパリでは19世紀最大で最後までこれまでの万博の集大成とも言うべき規模広大な万国博覧会が開かれていた。日記では、漱石はパリ万博に10月22日(教育館)、25日(美術館)、27日(工芸館、機械館)、と三回訪れている。³ これを見物

した漱石の驚きと戸惑いは、田舎者の都会の繁華に対するそれ以外の何物でもない「博覧会ヲ見物致候ガ大仕掛ニテ何ガ何ヤラー向方角サへ分り兼候」。1900年のパリ万博は吉見俊哉によれば以下のごときものであった。

「さて、八九年のパリ万博からさらに一年後、一九〇〇年に開催され、四八〇〇万人の入場者を集めたパリ万博は、観客動員と展示規模で、博覧会の時代の絶頂期を示す催しとなった。会場としては、パリ都心部に、シャン・ド・マルスとトロカデロ、アソヴァリッドとセーヌ川岸、それに五五年の万博会場だった産業宮を壊して建てられたグラン・パレとプチ・パレを加えた二六七エーカーの主会場が置かれ、郊外のヴァンセンヌに二七六エーカーの付属会場が置かれた。都心会場では、アソヴァリッドとグラン・パレ、プチ・パレがアレクサンドル二世橋で直線につながれ、この線分がシャン・ド・マルスとトロカデロをつなぐ線分とV字をなし、二つの線分をセーヌ川が横切っていたから、会場全体がちょうど逆A字形になっていた。シャン・ド・マルスには産業展示が、トロカデロには植民地展示が配置されていたのは、それまでのパリ万博とほぼ同様である。他方、プチ・パレでは過去のフランス美術が、グラン・パレでは現在の各国の美術が展示されていた。そしてアソヴァリッドでは、宝石やファッション、陶器、家具、絨毯などの装飾美術の展示が行われていた。ルネ・ラリックの宝飾品やエミール・ガレのガラス工芸、それにサミュエル・ピソグのアール・ヌーヴォー館など、アール・ヌーヴォー様式の工芸品が注目を浴びていたのもこの展示場である。そしてセーヌ川岸には、イタリア、アメリカ、オーストリア、イギリスなど各国の建築様式をとったパビリオン群が並んでいた。一九〇〇年のパリ万博にはしかし、八九年のときのエッフェル塔のように中核とたるモニュメントはなかった。万博会場の正門に相当するコンコルド門がランドマーク的役割を果たしたが、これは部分的なものでしかない。むしろ、ここでも再びエッフェル塔が、博覧会都市パリをシンボライズする役割を担ったと考え

た方がよいであろう。また、このパリ万博では、X線と無線電信が新たな技術として示されたが、新しい科学的発見の紹介が与えたインパクトは、それまでの万国博に比べると小さかった。むしろこの万国博が人々に示していったのは、一九世紀を通じて発見されたテクノロジーが、いまや世界に拡がり、社会生活のあり方を大きく変容させようとしている現実であった。たとえば電球は、かなり前から知られてはいたが、この博覧会では大量に用いられ、夜間の会場全体を照らし出した。また、電車や電動式の動く歩道も会場交通のために利用された。そして、それまでならイギリス、フランス、ドイツ、それにアメリカがほぼ独占していたような産業技術を、いまや南欧や北欧の国々、そして日本までもが展示して見せていた。このようにしてみると、一九〇〇年のパリ万博は、博覧会に新しい方向を与えたというよりも、文字通り一九世紀最後の、また最大の万国博として、それまでパリを中心に展開されてきたヨーロッパの万博展示を集大成していったものであったと考えられよう。

実際、一九〇〇年のパリ万博は、その個々の内容よりも規模において、訪れた観客たちを圧倒していた。(中略)とりわけ来訪者たちを圧倒したのは、電気照明によって明るく浮かび上がった夜間の博覧会場であった。やはりこの万国博を訪れていた大橋又太郎は、夜の万博会場が至るところ電光に照らされて輝くさまに驚嘆しながら、夜の「博覧会の入場者は極めて多く、殆んど平生に倍する程なれば、老若男女肩摩駁撃し、足相踏み手相接する許りにて、人の山は其処此処に築かれ、電燈の光を受けては轟々と動ごめく虫の、これが人間かと見るも可笑しく」と書いている。すでに八九年のパリ万博の際、ブルデは「太陽の塔」案において、塔からの電光で夜の万博会場を真昼のように照らす計画を立てていたが、一一年後の万国博で、この計画は事実上実現されてしまったのだ。一九〇〇年のパリ万博は、あらゆる産業、国々、民族、技能を、夜も昼もなく照らし出す装置として、博覧会の思想そのものを象徴的に体現してもいたのである。」⁴

漱石はエッフェル塔に上り、パリを一望の下に眺めたはずであるが、そのパノラマ的風景に対しては汽車の車窓からのパノラマ景観と同様何のコメントも残していない。そこからのパノラマ的視線によって漱石はバルトの所謂「視覚の新しい可能性」⁵を獲得したわけでもなければ、「パリを征服しよう」と《攻め上ってきた》地方の人々のあの最初の旅と同じ⁶様に、パリを領略したわけでもなかったようである。ただロンドン滞在中にパリに滞在する希望を表明することになったことからすれば（1901年2月9日付け狩野・大塚・菅・山川宛書簡）、「パリへの入り口」⁷とはなったのかもしれない。ただその秘儀へ参入する機会はついにこなかった。

彼がエッフェル塔で感心しているのはそのエレベーターである。「是ハ三百メートルノ高サニテ人間ヲ箱ニ入レテ綱条ニ〔テ〕ツルシ上ゲツルシ下ス仕掛ニ候」彼は、この塔の設計者ギュスターヴ・エッフェル自身が書いている文章をそのまま体験していたらしく思われる。

「要するに、〔エレヴェーターの設計という〕かくも複雑で、かくも困難で、危険と不確実さに満ちたこの問題は、わが国の産業の偉大なる栄誉を輝かしめつつ解決されたのである。エレヴェーターのシステムは見物客にもっとも完璧な安全性を提供しており、こうした途方もない高度に至るまでの迅速で正確で数学的な運行ぶりは、「三百メートルの塔」を訪れた人々にとって、興味の対象としても愉楽の体験としても決して取るに足らぬものではない。」⁸

このエレベーター経験はエッフェルの目論見どおり、漱石にフランスの産業の偉大なる栄誉を感じさせ、漱石をフランスへ惹きつけるのに幾ばくかの寄与をなしているのかもしれない。しかし実際にはエッフェルの言葉とは裏腹に、このエレベーターはフランスだけの力で成り立っているのではなく、アメリカの力がなければ成り立たないものであった。5基のエレベーターのうち途中で勾配が変わる技術的に最も難しい2基はアメリカの技術によって作られたものだったのである。⁹

もちろん漱石はそんなことは知らなかったから、フランス的文明の一部としてエレベーターを経験したのであろう。

ベンヤミンは万国博覧会について「パリ、十九世紀の首都」の中で、次のように書いている。

「万国博覧会は、商品という物神への巡礼所である。…万国博覧会は商品の交換価値を美化する。博覧会が作る枠組みのなかでは、商品の使用価値が背景に退く。博覧会は幻像を繰り広げ、人間は気晴らしを求めてそのなかへ入ってゆく。…自己からの、そして他人からの疎外を楽しみながら。商品が玉座につき、商品のまわりを気晴らしの輝きが包む。…

万国博覧会は商品の宇宙を作り上げる。…一 物神としての商品は、儀式に則って崇拜されることを望むのだが、この儀式のやり方を決めるのは流行である。… 流行は生きた肉体を無機物の世界と結びつける。それは生あるものにおいて、屍体のもつ諸権利を主張する。無機的なもののセックス・アピールに参ってしまうフェティシズムが、流行の生命中枢である。商品崇拜は、このフェティシズムを利用する。…一 資本主義文化の幻像は、一八六七年の万国博覧会において、まばゆいばかりの最盛期を極める。帝国は権力の頂点にある。パリは奢侈と流行の首都としての地位を不動のものにする。」¹⁰

ベンヤミンの考えるように、十九世紀の集団的無意識が〈幻^{フアンタスマ}映〉として立ち現われたものが万国博覧会、鉄製の停車場、流行、パサージュなどの商品流通・販売のための大道具・小道具であり、またパノラマ、記念碑的建築物、インテリア、写真などの「美しき仮象」であるならば¹¹、このような無機物の持つ「セックス・アピール」に漱石もまた魅了されていた。のみならず黄色人種の日本人漱石の場合、それがヨーロッパ的なもののセックス・アピールとして経験され、有機物つまり人間の持つ魅力と結びついてゆく。

パリに魅了された漱石は「此位ナラ謡ヲヤラズニ仏語ヲ勉強スレバ

善カツタト今更不覺ヲ後悔致候」とその後何度となく繰り返されるばやきを妻の鏡子に漏らす。彼の獲得した視線はパノラマ的視線と言うようなものではなかった。その視線は、パリを領略する形で働くのではなく、別な方向へと動いてゆく。その視線が動いていった先は、パリという都市の中にもうごめく人々の色の白さ、特に女性の美しさであった。それは、彼自身の容姿に対するコンプレックスと表裏をなしている。西洋人の白さ・美しさと比較して、日本人の自分の色の黄色さ、彼のコンプレックスである自分の「アバタ面」を意識せざるをえない。

「当地ニ来テ観レバ男女共色白ク服装モ立派ニテ日本人ハ成程黄色ニ観エ候女杯ハクダラヌ下女ノ如キ者デモ、中々別嬪有之候。小生如キアバタ面ハ一人モ無之候」この肉体的な彼我の相違は決して漱石の脳裏を離れることのなかったものであり、『三四郎』を始め彼の著作のあちこちで繰り返されることになる。白人女性は彼にとって魅了するものでありながら触れることのないものであった。三四郎にとっての所謂「第三の世界」は、漱石にとってパリを始めとするヨーロッパ社会であった。

「第三の世界は燦として春の如く蕩いてゐる。電燈がある。銀匙がある。歓声がある。笑語がある。泡立つ三鞭の盃がある。さうして凡ての上の冠として美しい女性がある。(中略)此世界は三四郎に取つて最も深厚な世界である。此世界は鼻の先にある。たゞ近づき難い。近づき難い点に於て、天外の稲妻と一般である。」(四の八)

漱石にとって西洋人女性に触れる手段がなかったわけでもないのは、他の日本人が漱石の所謂「地獄」を買っていたことから分る。漱石は明治3年12月26日付けの妻への手紙で、官吏や商人など自分より金回りのいい日本人は「地獄」買いなどに憂き身をやつしているが、あの金があれば必要な本が買えるだろうと言い、また、明治34年2月20日にも、自分は「地獄」など買わないと言って妻を安心させようとしている。明治34年2月5日付けの藤代禎輔宛の手紙では「僕はま

だ一回も地獄を買はない考えると勿体なくて買った義理ではない」といっているところから見ると、実際に買ったことはなかったようである。漱石にとって、白人女性は自らを魅了する美しいものにとどまり、それと現実 접촉することはなかった。そしてこのことは彼のヨーロッパ体験においては大きな意味を持つことになる。

パリを見た時の漱石の驚きは、電車や丸の内、東京の大きさ、変化の速度つまり近代システムの運動の中の東京を見た時の三四郎の驚きにおいて反復されている。

「三四郎が東京で驚ろいたものは沢山ある。第一電車のちん〔ちん〕鳴るので驚ろいた。それから其ちん〔ちん〕鳴る間に、非常に多くの人間が乗ったり降りたりするので驚ろいた。次に丸のうちで驚ろいた。尤も驚ろいたのは、何処迄行つても東京が無くならないと云ふ事であつた。しかも何処をどう歩るいても、材木が放り出してある、石が積んである、新しい家が往来から二三間引込んである、古い蔵が半分取り崩されて心細く前の方に残つてある。凡ての物が破壊されつつある様に見える。さうして凡ての物が又同時に建設されつつある様に見える。大変な動き方である、三四郎は全く驚ろいた。要するに普通の田舎者が始めて都の真中に立つて驚ろくと同じ程度に、又同じ性質に於て大いに驚ろいて仕舞つた。今迄の学問は此驚ろきを預防する上に於て、売薬程の効能もなかつた。三四郎の自信は此驚ろきと共に四割方減却した。不愉快でたまらない。此劇烈な活動そのものが取りも直さず現実世界だとすると、自分が今日迄の生活は現実世界に毫も接触してゐない事になる。洞が峠で昼寝をしたと同然である。それでは今日限り昼寝をやめて、活動の割前が払へるか云ふと、それは困難である。自分は今活動の中心に立つてゐる。けれども自分はたゞ自分の左右前後に起る活動を見なければならぬ地位に置き易へられたと云ふ迄で、学生としての生活は以前と変る訳はない。世界はかやうに動揺する。自分は此動揺を見てゐる。けれどもそれに加はる事は出来ない。自分の世界と、現実の世界は一つ平面に並んで居りながら、ど

こも接触してゐない。さうして現実の世界は、かやうに動揺して、自分を置き去りにして行つて仕舞ふ。甚だ不安である。

三四郎は東京の真中に立つて電車と、汽車と、白い着物を着た人と、黒い着物を着た人との活動を見て、かう感じた。けれども学生々活の裏面に横はる思想界の活動には毫も気が付かなかつた。一明治の思想は西洋の歴史にあらはれた三百年の活動を四十年で繰り返してゐる。」

(二の一)

パリを見た漱石の驚きに描かれていないものといへば、「世界の動揺」という言葉で表現されたヨーロッパ近代というシステムのダイナミズムであろう。「西洋の歴史にあらはれた三百年の活動」という言葉からすれば、漱石はヨーロッパの近代を 1600 年ごろにおいでいる。東京はそれを 40 年で行おうとしている以上、8 倍近いスピードで変化しつつあるということになる。東京に比べれば、ヨーロッパの変化のスピードは遅いものだったとはいえ、漱石がそれを感じなかったわけではない。三四郎はこの「動く東京の真中に閉ぢ込められて、一人で鬱ぎ込んでゐる」(二の一)。この東京の動いてゆく速度と自分との埋めようがない乖離が、三四郎の疎外感を生み出すものである。漱石もロンドンにおいて同じような疎外感を感じていた。

1900 年 10 月 28 日、漱石はロンドンに着くがそのときのロンドンという都市の印象はどこにも記されていない。ロンドンに着いた漱石を最初に迎えたのは、ボア戦争に従軍した義勇兵を歓迎する雑踏であった。つまり、一種の帝国主義的植民地戦争に出かけた義勇兵を歓迎する人々である。さらにはロンドン全体に充満しうごめく雑踏であった。この雑踏が最初の印象だと言つていい。このときの体験は三四郎が上京する列車の中で耳にした女の夫が戦争中旅順に行っていたが帰ってからまもなくまた大連に行ったという話や、爺さんの息子が戦死したという話に通じているだろう。

パリを見た時の印象がその繁華に対する驚きを素直に記しているのに比べると、ロンドン滞在の印象を書く漱石の筆遣いはかなりアンビ

ヴァレントなものである。特に、ロンドンの煤煙には辟易している。しかし同時に、そこに住む人間の美しさに驚いてもいる事は注目しておくべきである。「コノ煤煙中ニ住ム人間ガ何故美クシキヤ解シ難シ」(「日記」明治34年一月五日)¹²

このように漱石が強い印象を受けた白人、特にその女性の美しさについては、『三四郎』の中にもその記述がある。

「浜松で二人とも申し合せた様に弁当を食つた。食つて仕舞つても汽車は容易に出ない。窓から見ると、西洋入が四五人列車の前を往つたり来たりしてゐる。其うちの一組は夫婦と見えて、暑いのに手を組み合せてゐる。女は上下とも真白な着物で、大変美しい。三四郎は生れてから今日に至るまで西洋人と云ふものを五六人しか見た事がない。其うちの二人は熊本の高等学校の教師で、其二人のうちの一人は運悪く脊虫であつた。女では宣教師を一人知つてゐる。随分尖がつた顔で、鱧又は鯰に類してゐた。だから、かう云ふ派出な奇麗な西洋入は珍しい許りではない。頗る上等に見える。三四郎は一生懸命に見惚れてゐた。是では威張るのも尤もだと思つた。自分が西洋へ行つて、こんな人の中に這入つたら定めし肩身の狭い事だらうと迄考へた。窓の前を通る時二人の話を熱心に聞いて見たが些とも分らない。熊本の教師とは丸で発音が違ふ様だ。」(一の八)

西洋人に対する肉体的な意味での引け目は、漱石がロンドンで常に意識していたものである。自分の顔のあばたや背の低さ、色の黒さ。そのときの記憶がここでよみがえっている。このような漱石の白人女性の美についての記述には、ある理想化の気味合いが感じ取られる。現実の女性には、「随分尖がつた顔で、鱧又は鯰に類してゐた」のもあつたろうし、決して美しいといえない女性のほうが多かつたであろうが、しかしここではそのような個別的な次元を超えて、自分のいる世界とは別の世界に属するもののように描いているように感ぜられる。

三四郎の脳裏にあって世界は三つの領域をなして存在しているとされている。

「三四郎には三つの世界ができた。一つは遠くにある。与次郎の所謂明治十五年以前の香がする。凡てが平穩である代りに凡てが寝坊気である。尤も帰るに世話は入らない。戻らうとすれば、すぐに戻れる。たゞ、いざとならない以上は戻る気がしない。云はゞ立退場の様なものである。三四郎は脱ぎ棄てた過去を、此立退場の中へ封じ込めた。なつかしい母さへ此所に葬つたかと思ふと、急に勿体なくなる。そこで手紙が来た時丈は、しばらく此世界に徘徊して旧歡を温める。

第二の世界のうちには、苔の生えた鍊瓦造りがある。片隅から片隅を見渡すと、向ふの人の顔がよく分らない程に広い閲覧室がある。梯子を掛けなければ、手の届きかねる迄高く積み重ねた書物がある。手摺れ、指の垢、で黒くなつてゐる。金文字で光つてゐる。羊皮、牛皮、二百年前の紙、それから凡ての上に積つた塵がある。此塵は二三十年かゝつて漸く積つた貴とい塵である。静かな月日に打ち勝つ程の静かな塵である。第二の世界に動く人の影を見ると、大抵不精な髭を生やしてゐる。あるものは空を見て歩いてゐる。あるものは俯向いて歩いてゐる。服装は必ず穢ない。生計は屹度貧乏である。さうして晏如としてゐる。電車に取り巻かれながら、太平の空気を、通天に呼吸して憚らない。このなかに入るものは、現世を知らないから不幸で、火宅を逃れるから幸である。広田先生は此内にゐる。野々宮君も此内にゐる。三四郎は此内の空気を略解し得た所にゐる。出れば出られる。然し折角解し掛けた趣味を思ひ切つて捨てるのも残念だ。

第三の世界は燦として春の如く蕩いてゐる。電燈がある。銀匙がある。歡声がある。笑語がある。泡立つ三鞭の盃がある。さうして凡ての上の冠として美しい女性がある。三四郎はその女性の一人に口を利いた。一人を二遍見た。此世界は三四郎に取つて最も深厚な世界で

ある。此世界は鼻の先にある。たゞ近づき難い。近づき難い点に於て、天外の稲妻と一般である。三四郎は遠くから此世界を眺めて、不思議に思ふ。自分が此世界のどこかへ遣入らなければ、其世界のどこかに陥欠が出来る様な気がする。自分は此世界のどこかの主人公であるべき資格を有してゐるらしい。それにも拘はらず、円満の発達を冀ふべき筈の此世界が、却つて自らを束縛して、自分が自由に出入すべき通路を塞いでゐる。三四郎にはこれが不思議であつた。

三四郎は床のなかで、此三の世界を並べて、互に比較して見た。次に此三の世界を掻き混ぜて、其中から一つの結果を得た。要するに、国から母を呼び寄せて、美しい細君を迎へて、さうして身を学問に委ねるに越した事はない。結果は頗る平凡である。けれども此結果に到着する前に色々考へたのだから、思索の労力を打算して、結論の価値を上下しやすい思索家自身から見ると、夫程平凡ではなかつた。」(四の八)

この第三の世界が、漱石の経験の中ではパリであり、ロンドンという西洋の都市であつた。彼もまた三四郎と同様にこの都会の只中であつて、同時にこの都会への違和感を感じていた。そして最後まで一体感を持つことはなかつた。しかし同時に、その社会の「凡ての上の冠として美しい女性があ」つたことも同様であつた。

『三四郎』の美禰子にはいわく言いがたい現実離れのした魅力がある。美禰子のような女性が当時実際に存在したかどうかと言う議論があるが、そのようなことは問うまでもないことであろう。美禰子はユング心理学の所謂アニマであつたのであり、『夢十夜』や『草枕』など、漱石の作品に現われるアニマの女性に共通するものを持っている。『夢十夜』の第一話に登場する女性は漱石におけるアニマの典型であると考えてよい。¹³ この夢の中では漱石らしき人物が臨終の床にある女を看取ろうとしている。「真白な頬の底に温かい血の色が程よく差して、唇の色は無論赤い。到底死にさうには見えない。然し女は静かな声で、もう死にますと判然云つた。自分も確かに是は死ぬなと思つた。」この

女が漱石自身の内面のある存在であることは、漱石自身の顔が鮮やかにその女の「真暗な眸の奥に」映っているという記述からも分る。この女はいまだに生命力が衰えているわけではない。しかし、漱石の意識からは遠ざかる、つまり無意識の領域に帰ってゆかざるを得ないのである。この女が漱石の妻として描かれているのかどうか、そういう気見合いもありあいまい性が付きまとっている。ともあれ、一度は一緒だった存在として描かれている。それが、死ぬから、大きな真珠貝で穴を掘って、点から落ちてくる星のかけらをその墓標にして、その墓の前で百年待っていてくれと言う。漱石がそのとおりにしていると、石の下から青い茎が伸びてきて、その頂きに「真白な百合」の花が咲き、鼻の先で骨身にこたえるほど匂う。漱石はその冷たい露の滴る、白い花卉に接吻する。ふと空を見上げると、明けの明星が瞬いている。無意識の中に沈んでいったアニマは再び地上の彼の前に姿を現すが、漱石とはその存在の形式を異にしており、一瞬の接触が許されるのみで、その後、暁の星となって彼の前から遠ざかってしまう。漱石はこのアニマと十全な関係を持ち得ないことがこの記述に暗示されている。ここに見られるアニマとの関係が漱石のリアリティーとの関係の基本的な構造である。アニマはそのリアリティーの核心を表すものといってよい。

吉田敦彦は『漱石の夢の女』において、『夢十夜』第一夜の女から『草枕』の那美さんまで、漱石の小説に登場するアニマ女性について論じているが¹⁴、不思議なことに、美禰子をアニマ女性の中に入れていない。私見では、彼女もまたその系列に属するものとして考えるべきである。『三四郎』の美禰子は、その捉えがたい魅力において、『草枕』の那美さんと多くの共通性を持つ。ただ、那美さんが那古井の古い温泉宿と結びついているのとは違って、美禰子は東京という都市と結びつく都市のアニマである。漱石は文明開化の近代化してゆく日本・東京に育ち、その中におかれた自分という存在のあり方を常に問題として意識しつづけていた。アニマも資本主義時代にあっては近代的都会人の衣装をまとって現われる。

『舞姫』から『東京ラブストーリー』まで、都市を背景にした物語にはしばしば、その都市と密接に結びついた女が現れる。そのような物語は、また、しばしば同じ構造を持っている。このような都市物語において、都市は主人公にとって異域である。主人公はその都市に生まれたのではなく、外国あるいは地方から都市にやってくる。その都市の中に都市と密接に結びついた女がいて、その都市のアニマである。主人公はその女によって導かれて都市の中に入ってゆく。それは一種のイニシエーションである。都市はこのとき迷宮の相貌を呈する。迷宮を征服するか、迷宮に呑み込まれるか、それによって主人公の運命は定まり、女の運命も定まる。女は迷宮でもあり、またその迷宮の導きの糸でもある。つまり、無意識であるとともに意識と無意識をつなぐものでもある。主人公は都市のアニマと交差しまた離れる。¹⁵

三四郎にとって、美禰子は出会いの最初から謎の女・迷宮である。不可解さと魅力をもって人に迫ってくる。汽車の中で知り合った女に「あなたは余つ程度胸のない方ですね。」と言われた時の感じが、美禰子の黒目の動くのをはじめて意識した時、よみがえる。人はそれに危険を感じ恐れを持ちながら同時にひきつけられてゆく。『三四郎』においては、美禰子は三四郎にとって謎の女であるが、東京(の山の手)をあらわす女でもあり、彼に東京のあり方を教えてくれる女でもある。すなわち、美禰子は迷宮であるとともに、アリアドネでもある。しかし最後に美禰子は別の男と結婚し、絵の中に三四郎との最初の出会いの姿を永遠化したまま、三四郎とは結ばれることなく、東京という都市の中に拡散し、消えてゆく。『夢十夜』の臨終の女性が一瞬の接触の後に天の星になってしまうのと同じパターンが、東京という近代都市を背景にして描かれる。

三四郎と美禰子の最初の出会いは次のように書かれている。

「不図眼を上げると、左手の岡の上に女が二人立つてゐる。女のすぐ下が池で、池の向ふ側が高い崖の木立で、其後ろが派出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。三四郎のしやがんである低い陰から見ると岡の上は大変明るい。女の一人はまぼしいと見えて、団扇を額の所に翳してゐる。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。(中略) 団扇はもう翳して居ない。左りの手に白い小さな花を持って、それを嗅ぎながら来る。嗅ぎながら、鼻の下に宛てがった花を見ながら、歩くので、眼は伏せてゐる。それで三四郎から一間許の所へ来てひよいと留つた。

「是は何でせう」と云つて、仰向いた。頭の上には大きな椎の木が、日の目の洩らない程厚い葉を茂らして、丸い形に、水際迄張り出してゐた。

「是は椎」と看護婦が云つた。丸で子供に物を教へる様であつた。

「さう。実は生つてゐないの」と云ひながら、仰向いた顔を元へ戻す、其拍子に三四郎を一目見た。三四郎は女の黒眼の動く刹那を意識した。其時色彩の感じは悉く消えて、何とも云へぬ或物に出逢つた。其或物は汽車の女に「あなたは度胸のない方ですね」と云はれた時の感じと何所か似通つてゐる。三四郎は恐ろしくなつた。二人の女は三四郎の前を通り過ぎる。若い方が今迄嗅いで居た白い花を三四郎の前へ落して行つた。三四郎は二人の後姿を凝と見詰めて居た。看護婦は先へ行く。若い方が後から行く。華やかな色の中に、白い薄を染め抜いた帯が見える。頭にも真白な薔薇を一つ挿してゐる。其薔薇が椎の木陰の下の、黒い髪の中で際立つて光つてゐた。三四郎は茫然してゐた。やがて、小さな声で「矛盾だ」と云つた。大学の空気とあの女が矛盾なのだから、あの色彩とあの眼付が矛盾なのだから、あの女を見て、汽車の女を思ひ出したのが矛盾なのだから、それとも未来に対する自分の方針が二途に矛盾してゐるのか、又は非常に嬉しいものに対して恐を抱く所が矛盾してゐるのか、この田舎出の青年には、凡て解らなかつた。たゞ何だか矛盾であつた。」(二の四)

この美禰子の描写には、ある種の凄みを含んだ美しさ、漱石自身の言

葉で言えば「天外の稲妻」とでもいうべきものが感じられる。それは『夢十夜』の臨終の女と共通する面を含んでいる。たとえばその手に持ちまた髪に挿している「真白な」この場合は薔薇の花が「椎の木陰の下の、黒い髪の中で際立って光つてゐた。」そして手に持っていた花のほうを三四郎の前に落としてゆく。このしろい薔薇の花の美しさは美禰子の美を象徴し、それは三四郎にとって「矛盾」という言葉でしか表現できないような美しさであって、これが「田舎出の青年」三四郎にとっての美禰子の基本的なありようともなっている。

しかし何故美禰子は都市性と結びついているのだろうか。つまり、美禰子を見た時そこに「矛盾」を直観する三四郎がわざわざ「田舎出の青年」と形容されなければならないのはなぜなのか。美禰子は三四郎にとって東京の都市性を現す「第三の世界」の上に輝く「冠として美しい女性」であり、その世界の中心に位置する存在である。確かに美禰子には一見して都会的とみなされる要素が存在している。たとえば、流行の先端を行く服装（「吾妻コート」）であるとか、いかにも山の手育ちらしい言葉つきとか、明治の近代教育による教養（ヴァイオリン、キリスト教：「迷羊」^{迷羊}「我は我が愆を知る。我が罪は常に我が前にあり」）といったものである。¹⁶ しかし、三四郎によって直観された美禰子の都会性の本質とはそのようなもののもっと深部に存在するものである。『夢十夜』の女の場合にも、「大きな潤のある眼で、長い睫に包まれた中は、只一面に真黒であつた。其の真暗な眸の奥に、自分の姿が鮮に浮かんでゐる。」とあるように、その深淵のような黒い眼が強調されているが、美禰子の場合もその黒い眼が強調され、そこに美禰子の都会性が現われる。それは「女の黒眼の動く刹那」に意識された「何とも云へぬ或物」である。三度目に会った時に三四郎の脳裏に閃いた言葉でいえば「オラプチュアス！」となるであろう。それは三四郎の郷里のお光さんのような封建道徳の女子教育の中で育った女性には見られないものであり、三四郎の経験の中では西洋の絵画の中でしか見ることのなかったものである。しかし、男性的意思に服従せず、自らの性的魅力を用いて男を手玉に取り、常にその意表に出る

という行動様式を取るということであれば、それは必ずしも常に都会性と結びつくものではない。それは、アニマがもつ一般的な性質である。これが都会性結びについているのは、それを漱石が経験したのが洋行した近代ヨーロッパにおいて出会ったからであろう。

この最初の出会いから三四郎にとって美禰子は水のイメージと結びつき、「池の女」となる。那古井の那美さんがオフィーリアとの類縁性によって水のイメージと結びついていたと同様、美禰子も水との結びつきがあるということである。無意識が水のイメージによって表されることはユング心理学的には常識だが、美禰子がアニマであるとしたら無意識である水と結びつくことは何の不思議もない。

もう一つ『草枕』の那美さんと共通しているのは、女と絵の関係である。『草枕』の「余」は画家であるが、最初に那美さんの話を峠の茶屋の婆さんから聞いたときから、この画家の脳裏にオフィーリアの水死を描くミレイの絵が浮かび、自分なりのオフィーリアとして那美さんを心中の面に描くことでこの小説は終わっている。「余」は画家として那美さんに接している以上、現実の女として性的な接触を那美さんと持つことはない。アニマは自分の無意識に住んでいる以上、表象として以外に接触することはできないのである。『三四郎』の美禰子も、その出現のたびに絵と関係付けられて描かれているのは同じ理由による。

二度目にあったときの美禰子はカンヴァスの中の絵のメタファーを用いて描かれている。

「向を見ると、長い廊下の果が四角に切れて、ぱつと明るく、表の緑が映る上り口に、池の女が立ってゐる。はつと驚ろいた三四郎の足は、早速の歩調に狂が出来た。其時透明な空気の箇布カマクラの中に暗く描かれた女の影は一步前へ動いた。三四郎も誘はれた様に前へ動いた。」(三の十三)

広田先生の引越しの手伝いに行った時、三四郎は三度目に美禰子に会う。この時会った美禰子は、三四郎に二三日前美学の教師から見せ

てもらったグルーズの画を想起させる。

「其時美学の教師が、此人の画いた女の肖像は悉くオ・ラブチュアスな表情に富んでゐると説明した。オ・ラブチュアス！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。何か訴へてゐる。艶なるあるものを訴へてゐる。さうして正しく官能に訴へてゐる。けれども官能の骨を透して髓に徹する訴へ方である。甘いものに堪え得る程度を超えて、烈しい刺激と変ずる訴へ方である。甘いと云はんよりは苦痛である。卑しく媚びるのとは無論違ふ。見られるものの方が是非媚びたくなる程に残酷な目付である。しかも此女にグルーズの画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。」（四の十）

三四郎がそこに見たのは残酷な官能性であつたが、これはヴィクトリア朝ロンドンをその深層から揺るがせていた世紀末思潮の流れの中にあるものであつた。この voluptuousness を最もよく表現しているのは、モナリザを「古くからの空想の体現であり、同時に現代の觀念の象徴である」とするペイターの評言であらう。¹⁷

The presence that rose thus so strangely beside the waters, is expressive of what in the ways of a thousand years men had come to desire. Hers is the head upon which all 'the ends of the world are come,' and the eyelids are a little weary. It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions. Set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all its maladies has passed! All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan

world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants: and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, is an old one; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea.

漱石が着いた時のロンドンは世紀末ロンドンであった。それを絵画の面で代表するのは、ラファエル前派と呼ばれる一群の画家の絵である。漱石の内面が最も敏感に反応したのはロンドンのこの世紀末的な要素に対してだったと思われる。その代表的なものが、『草枕』に出てくるミレイの「オフィーリア」だったのである。漱石がラファエル前派の絵をはじめて見たのは、おそらくパリ万博におけるアールヌーボー展においてであったと考えられている。¹⁸ しかし、その後も、テート・ギャラリーなどにおいてしばしば目にする機会があった。漱石がこの一群の画家たちが、女と水と死の結びつきを描いていることに鋭敏に反応している。女が水の精となってその中での甘美な死へと誘惑する。ミレイの「オフィーリア」もそのような絵として見られている。美禰子が三四郎と一緒に見るようにと誘う広田先生の蔵書にあった画集の絵もまたその一枚である。

「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って、画帖の上へ顔を出した。美禰子の髪で香水の匂がする。画はマ

一メイドの図である。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、此方を向いてゐる。背景

マーメイド マーメイド

は広い海である。「人魚」「人魚」(四の十四)

この絵は John William Waterhouse(1847-1917)の'Mermaid'である。美禰子のような若く美しい女が、このような裸体画を見るように誘うこと自体、三四郎のような若い男にとっては性的な誘惑と感じられるであろう。この絵を見るように「小さな声で」誘う美禰子は、この「オラプチュアス」なマーメイドと二重写しになる。この絵がもともと存在していたのはロンドンの社会、漱石や三四郎が入ろうとして入れずにいる社会、「燦として春の如く蕩いてゐる」社会、「電燈がある。銀匙がある。歓声がある。笑語がある。泡立つ三鞭の盃がある。さうして凡ての上の冠として美しい女性がある」社会である。この「世界は三四郎に取つて最も深厚な世界である。此世界は鼻の先にある。たゞ近づき難い。近づき難い点に於て、天外の稲妻と一般である」社会であった。

最後に美禰子は実際に絵になる。絵のモデルになるのである。三四郎はモデルになっている美禰子に会いに行く。

「静かなものに封じ込められた美禰子は全く動かない。団扇を翳して立つた姿その儘が既に画である。三四郎から見ると、原口さんは、美禰子を写してゐるのではない。不可思議に奥行のある画から、精出して、其奥行丈を落して、普通の画に美禰子を描き直してゐるのである。にも拘はらず第二の美禰子は、この静さのうちに、次第と第一に近づいて来る。三四郎には、此二人の美禰子の間に、時計の音に触れない、静かな長い時間が含まれてゐる様に思はれた。其時間が画家の意識にさへ上らない程音無しく経つに従つて、第二の美禰子が漸やく追ひ付いて来る。もう少しで双方がぴたりと出合つて一つに収まると云ふ所

で、時の流れが急に向を換へて永久の中に注いで仕舞ふ。原口さんの画筆は夫より先には進めない。三四郎は其所迄跟いて行つて、気が付いて、不図美禰子を見た。美禰子は依然として動かずに居る。三四郎の頭は此静かな空気のうちで覺えず動いてゐた。酔つた心持である。」
(十の三)

三四郎にとって美禰子はもともと画である。それは三次元の奥行きのある画なのだが、それを画家は二次元の画に移しているにすぎない。この二つの画が一つになった時に美禰子という謎の女性の本質が謎のまま永遠の姿を留めるということになるのだろう。魅惑し誘惑しつつしかも拒みつづけるもの、絵は見ることはできるが触れることはできない。美禰子はそういう存在である。彼女は三四郎と一体化することがないままに、向こうの世界に戻って行ってしまう。

3

漱石自身、明治の日本という世界の中の田舎、三四郎の所謂「第一の世界」からヨーロッパにやってきて、その「第三の世界」に身をもつて入ってゆくことはなかった。彼は英文学と言う「第二の世界」という表象の世界に閉じこもり、そこから出まいという決意を固めた。のみならず、その英文学でさえも、漢文学との間にあつた親密さをそこに見出すことをあきらめ、それを科学的に客観的に解剖しようとしていた。英文学という表象の世界からも身を離そうとしている。

「余は下宿に立て籠りたり。一切の文学書を行李の底に収めたり。文学書を読んで文学の如何なるものなるかを知らんとするは血を以て血を洗ふが如き手段たるを信じたればなり。余は心理的に文学は如何なる必要あつて、此世に生れ、發達し、頽廢するかを極めんと誓へり。余は社会的に文学は如何なる必要あつて、存在し、隆興し、衰滅するかを究めんと誓へり。

余は余の提起せる問題が頗る大にして且つ新しきが故に、何人も一二年の間に解釈し得べき性質のものにあらざるを信じたるを以て、余が使用する一切の時を挙げて、あらゆる方面の材料を蒐集するに力め、余が消費し得る凡ての費用を割いて参考書を購へり。」(『文学論』序)¹⁹

漱石はロンドンの現実からいわば二歩遠ざかっている。だが、英文学においてロンドンから二歩離れたのにたいし、絵画においては事情は少し違っていた。

美禰子の絵につけられた「森の女」という題にたいして三四郎は異を唱える。「迷羊^{ミヤウ}」というのが、三四郎の与えた題である。ロンドンで、漱石はラファエル前派の描く絵を見る。これは、漱石にとってはロンドンやパリというヨーロッパの都市のアニマ表象となるものであった。三四郎にとって、東京は美禰子の絵として残ることになる。漱石にとってロンドンは女性的なるものとして、水の女の絵として、つまり、誘惑してやまず、同時に死へと導くものとして経験された。この誘惑と死への誘いの中であって、漱石は身動きができなくなる。それが漱石の経験したノイローゼであった。漱石にとって、ミレイのオフィーリアやウォーターハウスのマーメイドはアニマとして経験される。それが後年、彼の小説の中でお那美さんや美禰子となって表象されることになる。ロンドンやパリという石の都市の中にひそむ水的なもの・女性的なもの・死への誘惑が彼を魅了し惹きつける。ラファエル前派がロンドンという都市の無意識として描いたものを漱石が共有し、ヨーロッパ近代都市の経験として漱石の中に固着する。それが『三四郎』の美禰子となって現れるのである。それは漱石にとってのアニマであり、同時に都市のアニマなのである。

ロンドンの中で孤独を味わい、決してこの都市に親しむことのできなかった漱石が、ロンドンを去ろうとする間際になって初めて、その中に居場所を見つけ出したような気分襲われる。居場所を見つけられなかったはずの場所が自分を招いているように感じられる。

「曾て英国にいた頃、精一杯英国を悪んだ事がある。それはハイネが英国を悪んだ如く因業に英国を悪んだのである。けれども立つ間際になつて、知らぬ人間の渦を巻いて流れてゐる倫敦の海を見渡したら、彼等を包む鳶色の空気の奥に、余の呼吸に適する一種の瓦斯が含まれてゐる様な気がし出した。余は空を仰いで町の真中に佇ずんだ。」

（「思い出すことなど」三十二）

それは江藤淳の言うように、漱石が去る間際になつて気付いた「群衆のなかの孤独の味わい、あるいは誰も知った者のいない場所にいるやすらぎの感覚」²⁰であつたかもしれない。しかし、それはむしろ自分を惹きつけ、魅了してやまず、しかし結局自分を受け入れてくれなかつたものの魅力を再びそこに見出したということにすぎなかつたであつたらう。それはロンドンという都市のアニマだったのである。

漱石自身は真のリアリティーとでも言うべきものを求める人であつた。その一端は、明治二十七年の参禅に見ることができよう。しかし、『夢十夜』の第二夜のいつまでも悟れない侍や『門』の宗助の参禅の失敗に見られるように、漱石自身はそのようなリアリティーに触れるというような事はできなかつた。彼自身の参禅体験を回想した「文学論ノート」においても、「父母未生以前」への見解において、「物を離れて心無く心を離れて物なし」ということしか言うことができず、宗演禅師にそれは理の上において云うことであつて、電光底の物を捻出して来なければだめだと言われたが、理を以つて進むことができず情を持って測ることができないものは自分には分らないとして、禅を知ることがあきらめてゐる。²¹つまり、真のリアリティーというものがどこかに存在しているということを感じてそれを追い求め、しかし、結局それとの統合はできなかつた人である。これが彼の深層にひそむ経験構造のあり方であり、彼のアニマとの関係もその現われのひとつにすぎない。このようなパターンは、ロンドンとの関係にも投影されている。その中核に存在するアニマを、漱石は結局表象としてしか経験できなかつた。それは絵という形にとどめることしかできない

ものである。美禰子が終始絵との関係で語られるのは、蓋しこのために他ならない。

-
- 1 伊藤俊二『ジオラマ論』リプロポート 1986年 135頁
 - 2 『三四郎』からの引用は、岩波版『漱石全集』第五卷（1994年）による。
 - 3 荒正人著 小田切秀雄監修『増補改定漱石研究年表』集英社昭和59年 249-251頁
 - 4 吉見俊哉『博覧会の政治学』中公新書 1992年 81-83頁
 - 5 ロラン・バルト『エッフェル塔』ちくま学芸文庫 28頁
 - 6 同上、42頁
 - 7 同上、42頁
 - 8 松浦寿輝『エッフェル塔試論』ちくま学芸文庫 177頁に引用。
 - 9 松浦寿輝『エッフェル塔試論』178頁
 - 10 『ベンヤミン・コレクション I 近代の意味』ちくま学芸文庫 1995年 338-341頁
 - 11 好村富士彦「遊歩者の視線」日本放送出版協会 2000年 56-57頁
 - 12 日記からの引用は岩波版『漱石全集』第十九卷（1995年）による。
 - 13 吉田敦彦『漱石の夢の女』青土社 1994年 11-15頁。第一の夢に現われる女性についての拙論は、吉田の記述を参考にしている。
 - 14 吉田敦彦『漱石の夢の女』9-57頁参照。
 - 15 このパターンが、日本の昔話の「うぐいすの里」型に現われるものと共通することは注目しておいてよい。河合隼雄『昔話と日本人の心』岩波書店 1982年 1-39頁参照。
 - 16 小川和佑『「三四郎」の東京学』NHK出版 2001年 199-207頁
 - 17 Walter Pater, *The Renaissance*(Oxford: Oxford U.P., 1986), pp.79-80. なおこの一文は、漱石の『文学論』にも引用されている。岩波版『漱石全集』第十四卷（1995年）239-241頁
 - 18 東秀紀『漱石の倫敦、ハワードの倫敦』中公新書 1991年 20頁
 - 19 引用は岩波版『漱石全集』第十四卷（1995年）による。
 - 20 江藤淳『漱石とその時代第二部』新潮選書 210頁
 - 21 村岡勇編『漱石資料—文学論ノート』岩波書店 1976年 14-15頁