

女と人形

『彼岸過迄』論

井内 美由起

要旨

本稿では、夏目漱石『彼岸過迄』の第四篇「雨の降る日」とイブセン原作「人形の家」の関係について考察する。なぜなら、女性の自覚を扱った劇として評判を呼んだ「人形の家」との一致と差異を明らかにすることによって、「雨の降る日」の同時代性を明らかにすることができるからである。

「人形の家」のノラが子供たちを人形のように可愛がったように、「雨の降る日」の千代子も宵子を人形のように可愛がる。「人形の家」において、「人形」とは女が父や夫から愛されようとして、すずんで彼らの気に入る女らしさを内面化することを表すメタファーであった。千代子が宵子を人形のように扱う行為もまた、千代子自身の疎外を表すメタファーとして解釈することができる。宵子の死とは人形化されたことによる死、つまり女が自らの性的規範を内面化することの悲劇なのである。さらに、以上のような文脈は第三篇「停留所」に接続されることによって、消費社会における女性の地位への批判として読むことが可能である。

しかし、ノラが疎外の現実を自覚するのに対して、千代子は自らが疎外されていることに気付かない。このことは二つのテクストにおける人称の差異に表れている。「人形の家」は女主人公が愛のために自らを犠牲にすることを美德とする価値観をこそ批判したのであるが、「雨の降る日」は犠牲を美しい行為として語っており、結局は女性の従属を肯定している、と論じた。

はじめに——漱石の日記から——

一九二一年（明四四）一月二八日、漱石は帝国劇場へイブセン原作・文芸協会所演「人形の家」を観に行った。この日は「どんよりして陰気からすくめられる様な天気」⁽¹⁾で、「昼頃からわびしい雨」が降った。あいにくの悪天候に加え、車の用意がなかなか整わないため、よほど外出を取りやめようかと思う漱石であったが、開会間近になってようやく出かけた。日記には劇場で出会った人々などについて詳しく書き留められている一方、劇そのものについてはわずか数行書かれているだけである。「ノラの仕草は芝居としてはどうかしらんが、あの思ひ入れやジエスチューアーや表情は強ひて一種の刺激を観客に塗り付けやうとするのでいやな所が沢山あつた」という。

翌二九日、五女ひな子が急死する。漱石はこの時の体験をもとに、『彼岸過迄』第四篇にあたる「雨の降る日」を書いたとされている。二九日の日記と「雨の降る日」には一致する記述が多い。また、単行本『彼岸過迄』⁽²⁾には「此書を／亡児雛子と／亡友三山の／霊に捧ぐ」という献辞が掲げられている。漱石が『彼岸過迄』の構想を記した覚書から、ひな子の死を小説の素材として採り入れることが目論まれていたことも確認できる。⁽³⁾さらに、「雨の降る日」につき小生一人感懐深き事あり、あれは三月二日（ひな子の誕生日）に筆を起し同七日（同女の百ヶ日）に脱稿、小生は亡女の為好い供養をしたと喜び居候」という書簡も残されている。⁽⁴⁾これらのことから、「雨の降る日」は幼くして死んだ娘を供養するというごく私的な動機から特別に挿入された短篇であり、したがって他の短篇との関連性は薄いと考えられてきた。たとえば荒正人は、「雨の降る日」はやはり、全体の構成のなかでは遊離している。平凡な言葉を使えば、独立した珠玉の短篇をなしている」と述べている。

しかし、本稿で注目したいのはひな子が死亡した一月二十九日ではなく、その前日の出来事である。右に触れた作者の覚書には、「子供の死。／葬、火葬場、骨拾」というひな子の死を思わせる項目とともに、「帝国劇場、ノラ」という項目が書きつけられている。そして、「雨の降る日」と「人形の家」を照らし合わせてみると、偶然とは思えないほど数多くの一致が見出されるのである。「人形の家」との関連に着目して「雨の降る日」を読み直すことによって、従来作者の個人的体験に基づくとされてきた種々のモチーフにも新たな意味を見出すことができるのではないか。

もつとも、先行研究では既に作品から作者の意図をひたすら読み取るような読者の態度が批判されて久しい。作品に通底する主題やイメージとは所与のものではなく、読む行為を通して見出されるという立場から、先行研究では「雨の降る日」と『彼岸過迄』の他の短篇との時間的・意味的連関を指摘する論が数多く提出されている⁽⁶⁾。しかしまた、これらの先行研究では、『彼岸過迄』の作品としての自律性が強調されるあまり、別のテクストとの連関が見えにくくなってしまふという問題が生じているように思われる。あえて作家の日記や構想ノートを引用したのは、研究方法の転換のなかで忘れられてしまったこと——テクストが様々な言説の影響下で、それらを引用し、改変しながら編み出されたという基本的な事実——を再確認するためである。

また、「雨の降る日」と「人形の家」の関係を明らかにすることは、「雨の降る日」をジェンダーの視点から読み直す試みでもある。内田道雄⁽⁷⁾は、「雨の降る日」における千代子の話が千代子を様々に解釈する男たちの語りを相対化する役割を果たしているのではないかと述べている。内田はまた、石原千秋、藤井淑禎との鼎談⁽⁸⁾のなかで、「雨の降る日」の語りを漱石文学のなかで「女が語り出した」最初のものである、とジェンダーの視点から評価している。

ただし、内田自身も留意しているように、千代子を「雨の降る日」の語り手と呼ぶことは厳密に言えば正しくない。「雨の降る日」において語られる内容は、たしかに千代子が敬太郎と須永を相手に語って聞かせたものであるが、実

際には千代子自身が語る一人称形式ではなく、千代子に焦点化した三人称形式で語られている。このような「雨の降る日」の語りについて、山下航正⁽⁹⁾は、「語り手が千代子に形式的な語り手の役しか与えず、彼女自身の言葉で語らせなかったのは、語り手が彼女に対して肯定的な評価をしていない、あるいはできない男性的存在だからである」と内田とは正反対の結論を導き出している。しかしまた、「雨の降る日」では千代子が一連の出来事をどのような話として語ったのかという情報が最小限に留められているばかりでなく、語り手による解釈や意味づけも極力排除されている。安藤恭子⁽¹⁰⁾が「雨の降る日」の語りを「一人称の条件を貫徹した三人称」と呼んだように、多少の例外があるとはいえ、語り手の千代子に対する批評的な距離が存在しない以上、千代子を諷刺したり批判したりするために三人称形式が採用された、と考えることもまた難しいように思われる。

以上のように、先行研究では「雨の降る日」を女性の言説として読むことができるのか否か、という点に関心が集中してきた。「人形の家」もまた女の物語である。女性の自覚を扱ったとして名高いこの劇がどのように受容され、書き換えられたか考察することを通して、「雨の降る日」の屈折した語りの意図を明らかにしたい。

1 「雨の降る日」と「人形の家」

二月半ばのある日曜の午後、須永の書齋を訪れた敬太郎は、偶然遊びに来ていた千代子に出会う。とりとめのない会話を交わすうちに、敬太郎は千代子から松本の末娘・宵子が死んだ話を聞かされる。千代子は宵子をとても可愛がっていた。たとえば、千代子は宵子のために「来る度びに屹度何か玩具を買って来て遣った」（「雨の降る日」⁽¹¹⁾）。また「或時は余り多量に甘いものを当がつて叔母から怒られた」が、そのとき「千代子は、大事さうに宵子を抱いて縁

側へ出て、ねえ宵子さんと云つては、わざと二人の親しい様子を叔母に見せた」。

一方、「人形の家」第一幕では、ノラが子供たちのために買ったクリスマスマスの贈り物を持って登場する。ノラは鼻歌をうたいながら登場し、「菓子パン」⁽¹²⁾をつまみ食いする。それから夫のヘルマーを呼んで、買ってきた贈り物を見せる。贈り物の自身は「新しい服と小さい劔」「馬と喇叭」「人形と揺籠」といった玩具である。ノラはヘルマーから浪費癖をたしなめられると、大げさに拗ねてみせる。また、菓子をつまみ食いしなかったか、と問い質されると、嘘をついてごまかす。

千代子の話の冒頭部と、ノラの登場場面を見比べてみると、二人の行動や「玩具」や「甘いもの」といったモチーフが一致していることに気付かされる。まずは物語の空間が家庭という一種の密室に限定されているという共通項がある。そこへそれぞれの女登場人物が入ってくる。千代子は「久しぶりに遊んで行かうか知らと云つて、わざ／＼乗つて来た車迄返して、緩くり腰を落ち付けた」(同二)。一方、ノラが舞台上に登場して最初に行う動作は「使の男」に金を多めに遣つて帰すことである。また、千代子は宵子のために「来る度びに屹度何か玩具を買つて来て遣つた」が、ノラも子供たちのために買った玩具を持って登場する。また、千代子は宵子に「余り多量に甘いものを当がつて叔母から怒られた」が、ノラは「歯に悪い」という理由から、好物の菓子を食べることを禁じられている身である。さらに、千代子は叔母から怒られると「大事さうに宵子を抱いて縁側へ出て、ねえ宵子さんと云つては、わざと二人の親しい様子を叔母に見せた」が、ノラは夫から怒られると「(ストローヴの方へ行きながら) 畏まりました——お好きなやうに。」と大げさに拗ねてみせる。

また、千代子の宵子への接し方とノラの子供たちへの接し方にも様々な共通点が指摘できる。田中愛は、千代子の宵子に対する振る舞いを「人形相手に少女が行う遊び」に喩えている。田中が述べるとおり、むやみに甘いものを与

えたり、叔母から怒られると大げさに拗ねてみせる様は、千代子の幼さを強調している。また、松本はそんな千代子を見て「お前そんなに其子が好なら御祝ひの代りに上るから、嫁に行くとき持つて御出と調戲つた」という。坂口曜子⁽¹⁴⁾は、「雨の降る日」に雛祭に関連する語句が頻出することから、宵子に雛人形のイメージが重ねられていると指摘している。坂口によれば「雛人形は嫁入道具の一つ」であることから、松本の発言は千代子が宵子を人形のように可愛がる様をからかったものであると言える。また、千代子は下女に代わって宵子の食事の世話を引き受けている。千代子は宵子と二人きりになると、「玩具の様な椀と茶碗」（同三）を使つて宵子に粥を食べさせながら、「甘い／＼だの、頂戴頂戴だの色々な芸」をさせ、「丹念に匙の持ち方を教へた」。その様子はまさに人形相手にままごと遊びをする少女そのものである。

一方、ノラには三人の子供がいるが、子供たちの世話を実質的に担当しているのは保母のアンナであり、実の母親であるはずのノラは、母親というより人形相手にままごと遊びをする子供のようなのである。つまり、ノラにとつて子供は人形であり、さらにノラが人形遊びをするように子供と遊ぶことが、彼女自身も子供＝人形であることを表現しているのである。たとえば、ノラは末娘のエミー⁽¹⁵⁾をアンナの手から取り上げ、「いゝ子の人形さん」と言いながら、エミーを抱いて踊る。また、ノラがエミーのために買ったクリスマスの贈り物は「人形と揺籠」である。人形としての子供にさらに人形を与える、という構図はノラと子供たちの関係を反復したものである。ノラが買ってきた「人形と揺籠」を夫に見せながら、「是れは余んまり平凡でしたけど、直ぐ毀はしちまふんですからねえ」と言うのは、これからこの「平凡」な一家を見舞う運命を予感させるものであるが、この劇に対する批評とも受け取れる。つまり、演じ方によってはサスペンスにもコメディにもなり得る台詞であるが、いずれにしても「直ぐ毀はしちまふ」人形はノラ自身の運命を暗示している。

また、千代子は下女に代わって宵子の食事の世話を引き受けるが、ノラはアンナが子供たちの外出着を脱がそうとするのを、「私が脱がせてやります。あゝ、ね、私にさせてお呉れ、おもしろいものねえ」と言つて自ら脱がせ、「そこから投げ出す」。そして、アンナが退場すると、子供たちと一緒に「隠れんぼ」をして遊ぶ。この場面も演じ方によっては母親らしさを強調することも幼さを強調することも可能であるが、文芸協会では「極無邪気な、子供らしく、殆ど三人の子供の母親らしく思へぬまでに可憐な女⁽¹⁶⁾」として演出する方針を採つた。「雨の降る日」の連載前後、文芸協会の「人形の家」が大変な評判になつていたことを考え合わせるならば、千代子の宵子に対する振る舞いからノラの子供たちへの振る舞いを連想した読者がいたとしてもおかしくない。

秋庭太郎⁽¹⁷⁾によれば、日本では一八九三年（明二六）に高安月郊が「人形の家」を初めて翻訳したが、当時はほとんど注目されなかつた。明治三〇年代後半から、一部の文学者の間でイブセンが研究されはじめたが、広く知られるようになったのは一九〇六年（明三九）にイブセンの訃報が伝えられた後であるという。⁽¹⁸⁾ 在来の習慣に潜む虚偽や罪悪を批判し、より良い生活に入ることを呼びかけるイブセンの思想は、若い世代を中心に大きな支持を集めた。「人形の家」は特に女性の生き方を根本から問い直す劇として知られ、文芸協会による上演以前から、女子教育や結婚制度をめぐる議論のなかでたびたび取り上げられている。たとえば桑木嚴翼⁽¹⁹⁾は、女子教育のあり方を論じた講演のなかで、「人形の家」の梗概を述べたうえで、ノラが妻や母であることよりも一人の人間として生きることを選んだように、女子が結婚以外の進路を選択することを認めてやるべきである、と主張している。坪内逍遙⁽²⁰⁾は、英国や米国で興つた女権拡張の機運が日本にも押し寄せようとするに及んで、その思想を研究する必要があるという立場から、ノラをはじめとする戯曲中の「新しき女」たちを劇の内容に沿つて詳しく紹介している。また、「新しき女」と題された『東京朝日新聞』の連載記事⁽²¹⁾には、「我は最早妻たり母たることを信ぜず、唯だ汝と同じく人類たることを信ずるのみ」と

傲語して、三人の愛児と八年双棲の夫とを残して決然家を去つたといふ彼のイブセンの若く美しきノラの如き「覚醒したる婦人」は、兎もすれば我が現代の社会にも見受けるやうになつた」と述べられており、文芸協会による上演以前から、「人形の家」が女性解放思想と関連付けて理解されていたことが分かる。

文芸協会の「人形の家」は、女性解放思想の広がりによって、これからの女性の生き方や男女の関係がどのように変化していくのか、という問題に男女を問わず強い関心が寄せられるなかで上演された。まず一九一一年（明四四）九月二日から二四日までの三日間、牛込余丁町の坪内逍遙邸内に建てられた文芸協会試演場において、第一幕と第三幕が上演された。『早稲田文学』の劇評⁽²²⁾には、文芸協会の「人形の家」はイブセンの作であるということよりも「婦人の自覚問題」を扱った劇であるということから世間の注意を喚起した、と述べられている。また、佐光美穂は「文芸協会の公演が大きな話題を呼んだ理由の一つは、女優の採用にあつた」と指摘している。女形が女を演じることが未だ一般的であつた時代において、女優が舞台上立つことは特別の意味を持つた。女優はその役柄を演じるというよりは、むしろ演じないことによって、つくられたまやかしの女性ではない、真の女性を体现することが求められたという。もちろん、実際には松井須磨子が演じたノラは脚本・演出を担当した島村抱月をはじめ、協会員たちが戯曲を研究し、幾通りもの演出が考えられるなかで練りあげたものである。しかし、多くの観客はつくられたノラでない、生きたノラ、実物の「新しき女」を観るために劇場へ押し寄せたのである。こうした見世物的な好奇心も手伝って、「人形の家」はより幅広い層に知られることとなつた。同年一月二八日から二月四日には、帝国劇場において全三幕が上演される。二八日の客席に、フロックコートを着た漱石の姿があつたことは先に述べたとおりである。また、一九一二年（明四五）三月一四日から二〇日には、大阪でも上演された。「雨の降る日」の新聞連載期間は大阪公演直前の三月五日から一二日であるが、大阪での反響を報じた『読売新聞』の記事によれば、⁽²⁴⁾「人形の家」は大阪でも「近

頃当地で珍らしい人気」で、「何処でも此処でも教育ある婦人の話題が「ノラ」で持切つてゐ」たという。

また、『彼岸過迄』というテキスト自体が、これからの男女の関係がどのように変化していくのか、という問題意識を時代と共有していることも確認しておく必要がある。たとえば、『彼岸過迄』の第二篇「停留所」では、須永が敬太郎に四人の女の話語る。「社会の上層に浮き上らない戯曲」（「停留所」四）として語られる四人の女たちの境遇は様々である。第一の女は「日本橋辺の金物屋の隠居の妾」である。彼女は旦那が妾を捨てるならば、自分が情夫を捨てることに何の不都合があるかと「宮戸座とかへ出る役者を情夫にして」おり、「夫を隠居が承知で黙つてゐる」。

第二の女は「御嬢さん」でありながら、自立した生活を営むために職に就こうとする。「紺綾の長いマント」は「女権拡張運動の象徴」⁽²⁵⁾であり、そもそもは「人形の家」第三幕でノラが夫の外套を着る場面があることから流行するようになったものである。第一の女と第二の女が男と同等の権利を主張する女たちであるとすれば、第三の女と第四の女は男の圧制に苦しむ女たちである。第三の女は「借金の抵当」に高利貸の女房にさせられる。第四の女は博奕狂いの亭主に泣かされる。第三・第四の女が第一・第二の女の「背中合せの裏通」に住んでいることは、彼女たちが対照的な二つの世界に属していることを物語っている。目下のところ、須永や敬太郎が暮らす都会には女が強い世界と男が強い世界という二つの勢力が拮抗しており、テキストは「小さな家と細い小路の為に、賽の目のように区切られ」た地図上に四人の女を配置することによって、どちらが勢力を拡大していくのか、その局面を見守っているかのようである。

また、第三篇「報告」では、松本と敬太郎が「人間として誰しも利害を感じる」（「報告」十二）「男対女の問題」⁽²⁶⁾（同十）を話し合う。この「人間として誰しも利害を感じる」という表現について、中村三春は、「語り手あるいはテクスト」が男性登場人物たちの「男女関係、もしくは男女の肉体関係を人間にとつて一つの大問題である」と考える傾

向」を共有している、と指摘している。ゴーリキーが女性スキャンダルのためにアメリカでの名声を失った話など、この場面で話題になっているのは男性の性的モラルの問題である。ロシアでは男が愛人を持つことを認めているが、相対的に女性の地位が高いアメリカでは、男も女と同じように性的モラルを守るべきであると考えられている。松本の話を一実な勢ひを丸で持つてゐない」とつまらなく感じていた敬太郎にとつても、この話は好奇心を刺激されるものであつたらしく、「日本は何方でせう」という問いを發している。以上のように、『彼岸過迄』は従来の男女関係が揺らぎつつある世界を描いており、その意味で男女間の新たな道德を示したとされる「人形の家」が参照されるのは謂わば必然であつた。

ノラが子供たちを人形のように可愛がるのは、ノラ自身が父や夫から人形のように可愛がられてきたからである。ノラにとつてはそれが愛されていることの証であつたからこそ、自らすすんで無邪気な「人形つ子」「人形妻」らしく振る舞つてきたのであるし、子供たちに対しても自分が父や夫からされてきたことを繰り返して何の疑問も抱かなかつたのである。しかし、ふとしたきっかけから、ノラは夫の愛情が偽物であつたことを悟る。ヘルマーはノラの美しさや性的魅力といった女らしさの価値を愛していたのであつて、ノラ自身を愛していたのではない。もしノラが年を取つて「余んまり美しくなくなつたら」、あるいはノラがヘルマーの考える女らしさから外れた行いをしたと知れたら、ヘルマーにとつてノラはもはや愛する価値のない女になってしまう。ノラは本当はそのことを知っていたからこそ、夫の氣に入る「人形」を必死になつて演じていたのであるが、それは人間としての名誉を犠牲にすることであつた。

第三幕、ヘルマーの「お前は此の家へ来て幸福だつたとは思はないか」という問いかけに対して、ノラは次のように答える。「えゝ、たゞ愉快だつた丈です。あなたには何時も親切にして頂きましたけれど家は兎共の遊び部屋でしか

無かつたのですよ。其中で私はあなたの人形妻になりました。ちやうど父の家で人形子になつてゐたのと同じことです。それから兎共がまた、順に私の人形になりました。そして私が兎共と一緒に遊んでやれば、喜ぶのと同じやうに、あなたが私と遊んで下されば面白かつたに違ひありません。それが私達の結婚であつたのです」。ノラが子供たちを人形のように弄ぶのは、父や夫がノラを人形のように弄んできたことを模倣したものであることが、ノラの口からあからさまに語られる。これらのことから、「人形の家」において、子供たちはノラの人形——愛玩物であると同時に、ノラ自身の似姿——を表していると言える。

千代子とノラは共に快活で無邪気な魅力に溢れた女性として語られている。また、彼女たちの子供に対する振る舞いは、彼女たちの幼さを強調している。ノラが子供たちを人形のように可愛がつたように、千代子も宵子を人形のように可愛がる。「人形の家」において、「人形」とは女が男たちから愛されようとして、すすんで男たちの気に入る女らしさを内面化することを表すメタファーであつた。このことを踏まえるならば、千代子が宵子を人形のように扱う行為もまた、単に千代子の幼さ、あるいは幼さを装つた媚態という以上の意味を持つものとして読み直すことができるのではないだろうか。

2 鏡のアレゴリー

小川町停留所で敬太郎が目撃した千代子は、「陰鬱な冬の夕暮を補ふ瓦斯と電気の光がぼつ／＼其処らの店硝子を彩り始めた」（「停留所」二十六）時、あたかもショーウィンドウの中から浮き出してきたかのように登場する。「電車の乗降が始まる度に、彼は注意の余波を自分の左右に払つてゐた積なので、何時何方から歩き寄つたか分らない婦

人を思はぬ近くに見た時は、何より先にまづ其存在に驚かされた」。彼女は商品を照らし出す人工的な光を浴びながら、まるでショーウィンドウに飾られた人形のように、長い間じっと立ったまま動かない。

田邊淳吉は一九〇九年（明四二）当時の須田町京橋間の商店建築について、「紺暖簾を懸けて、中に櫃がある、其所に店員が居つて、品物を奥の方に置く」従来の座売り方式の店に代わつて、「飾窓を設けるとか、或は硝子戸を嵌めて冬でも客が寒く無いやうになり飾附も変り、さうして靴の儘ずつと這入れる」陳列方式の店が増えてきたと述べている。商店における座売り方式から陳列方式への変化は、かつて限られた顧客だけを相手にしていた商店が、通行人すべてを潜在的な消費者と見なすようになったことを意味する。商店はこれらの客を惹き寄せるため、競つてショーウィンドウの演出に工夫を凝らすようになった。特に夜間の照明は商品をより美しく引き立てることから、店頭装飾について書かれた当時の出版物にはその重要性を謳つたものが多い。⁽²⁹⁾

季節や行事に合わせて華やかに飾り付けられたショーウィンドウのなかでも、特に話題を集めたのが、クリスマスデコレーションと本物の人間そっくりにつくられた等身大の人形である。「年の暮に間もない」（同二十二）この時期、商店ではクリスマスの飾り付けが行われていたはずである。東京では明治半ば頃から、銀座の明治屋を元祖として、店頭でクリスマスツリーやイルミネーションを設置する習慣が広まっていた。⁽³⁰⁾「人形の家」は「クリスマスの宵祭」からその翌日までの物語であり、舞台後方に据えられたクリスマスツリーを背景に劇が展開するが、千代子もまたクリスマス華やかな街並みを背景に登場するのである。また、東京では明治三六七年頃から、おもに呉服の陳列用に活人形が盛んに用いられるようになった。⁽³¹⁾もともと見世物として発達した活人形は、芝居や踊りの一場面を再現するなど、ショーウィンドウを演劇的な空間に仕立て上げることによって人気を博した。また、一部ではフランスから輸入された蠟人形も用いられた。たとえば石井研堂『小売商店繁昌策』⁽³²⁾は、新奇なディスプレイによって成功した一例

として「神田の通りのある小間物屋」を挙げている。その店では「蠟で作りました愛らしい、又実物そっくりの外国婦人の半身像を、常に見世さきに飾つて」おり、「大きといひ色合といひ従来の漆喰細工の人形とは違ひ、全く生きた人其まゝでありますので、通る者は先つ足を停めない者無くそれが追々評判となり「西洋婦人の人形の出てる小間物屋」と言ひ囃して、大分繁昌したさうであります」と紹介されている。

敬太郎は千代子が髪を掻き上げるような仕草をした時、彼女の手袋に注意を惹かれる。「女は普通の日本の女性の様に絹の手袋を穿めてゐなかつた。きちりと合ふ山羊の革製ので、華奢な指をつましましやかに包んでゐた。夫が色の着いた蠟を薄く手の甲に流したと見える程、肉と革がしつくり喰付いたなり、一筋の皺も一分の弛みも余してゐなかつた。敬太郎は女の手を上げた時、此手袋が女の白い手頸を三寸も深く隠してゐるのに気が付いた」(同二十七)。それは彼女の皮膚と一体化しているというより、皮膚そのもののようであり、女と蠟人形の近さを暗示している。

小平麻衣子⁽³³⁾によれば、ショーウィンドウのガラスを鏡に見立て、美しい人形に自らのあるべき姿を重ね合わせる。それは自分自身のイメージを、売り手が提示するものと交換することであり、このようにして彼女たちは消費者として主体化される一方、自分自身から疎外される。人形は女性に向けられる欲望の理想化された対象である。彼女たちが人形に同一化するのには、自分も誰かから欲望されたいからである。しかし、その願いは当の自分自身を消去して「人形」になることによつて達成されるのだから、実際には彼女たちの愛されたいという欲望は決して満たされることなく、そのことがなお彼女たちを消費へと駆り立てる。

また、人形が女性にそうであつてほしいという理想によつて作り出された人工物であるならば、人形への同一化は、女たちがそうした理想像を内面化することを意味する。彼女たちがすすんで女への幻想を引き受けることによつて、

消費者としての女性はいわば商品を買うことによって商品と化す、といった屈折した位置を占めることになる。かつて性を売り物にする玄人の女性と素人の間には明確な区別が設けられていたが、消費社会においてはこの区別が曖昧（34）になっていくのはこのためである。

テキストは東京中でも屈指の繁華街であり、消費社会の先端を行く小川町停留所付近の光景を細密に描き出す。「眼のちら／＼する程」（同二十六）の人の群れと、「眼先にちら／＼する電燈の光」（同二十八）の中、未だ名前も身分も知らない抽象的な「女」として登場する千代子は、敬太郎の目にひどく誘惑的に映る。先行研究において指摘されているとおり、敬太郎が女に性的な関心を抱いていることは、女の身体に対するフェティッシュなまでのこだわりや、「何方の階級に属する人だらうといふ問題」（同二十九）が彼にとつて重要な関心事になっていることから明らかである。（35） また、敬太郎は女が男と並んで親しげに夜の街を歩く様子から、「洋妾」（同三十五）を連想する。彼の空想のなかで、女は金さえ出せば男の意のままになる商品のように見なされているのである。このような敬太郎のまなざしの中、「一段高くなつた人道の端」（同二十九）に佇む女は、ショーウィンドウの外にいるのか、内にいるのか、もはやほとんど見分けがつかない。

また、松本はこの夜の出来事が田口によつて仕組まれた悪戯であつたことを知つた時、「ぢや田口へ行つてね。此間僕の伴れてゐた若い女は高等淫売だつて、僕自身がさう保証したと云つて呉れ玉へ」（「報告」十二）と敬太郎に言う。松本は千代子から指環をねだられ、あやうく無駄な金を使わせられるところだったのであるから、彼が怒るのは当然である。しかし、あえて気に入りの姪である千代子を「高等淫売」と呼んだことには、田口へのあてつけだけでなく、消費者としての女性に対する軽蔑と憐みの入り混じつた複雑な感情を読みとることができる。「高等淫売」とは生活のためでなく、消費への欲望を満たすために売春する女性を卑しんで呼ぶ言葉である。（36） 松本は千代子が売春こそしない

が、やっていることは彼女たちと同じであるとして批判しているのである。

千代子は松本が再三拒むにもかかわらず、しつこく指環を買いに行こうとねだっている。また、彼女は松本を待つ間、「寶石商」（「停留所」二十七）のショーウィンドウを「額を窓硝子に着ける様に」熱心に眺める。千代子はなぜそれほどまでに指環に執着したのだろうか。指環は単に身を飾るための道具というばかりでなく、女にとって、それを身につけることは自らの女性としての価値の証明である。ここでは、指環は商品というより貨幣としての意味を持っている。千代子は彼女の女性としての価値がいかに高いものであるか示すために、その価値を相当の金額の指環に置き換えようとする。ところが、両者が番号で結ばれると、指環は何か特別な力を持つよう見え、逆に千代子の女性としての価値は商品として、原理的に他のどんな商品とも取り換え可能になる。つまり、千代子は自分がいかに代りのきかない特別な存在であるかを示そうとして、かえってその価値の絶対性を手放してしまうのである。

松本が指環の代わりに千代子に与える約束をしたのは、「珊瑚樹の珠」（同三十三）である。「何でも余程貴とい、又大変珍らしい、今時さう容易くは手に入らない時代の付いた球」は、値札の付いた指環とは対照的である。それは一部の「好事家」にとつては大変貴重なものであるが、関心のない人にとつては何の役にも立たないものであり、したがってその貴さは相対的な価値によつては測れない。松本はこれらの骨董品を愛玩する身振りによつて、あらゆるものが交換によつて価値の絶対性を失っていく時代に反抗している。そして、彼は千代子に「珊瑚樹の珠」の価値を教えることによつて、彼女の価値が本来金額に換算できるようなものではないことを教えようとしているように見える。⁽³⁷⁾

松本夫婦は「宵子を、指環に嵌めた真珠の様に大事に抱いて離さなかつた」（「雨の降る日」二二）。また、宵子の葬式が終わった後、皆の気持を引き立てるために「叔母さん又奮発して、宵子さんと瓜二つのような子を拵へて頂戴。

可愛がつて上げるから」（同人）と言う千代子に対して、御多代は次のように言う。「宵子と同じ子ぢや不可ないでせう、宵子でなくつちや。御茶碗や帽子と違つて代りが出来たつて、亡くしたのを忘れる訳にや行かないんだから」。先行研究において指摘されているとおり、松本が「古渡りの更紗玉」（「停留所」十一）を愛玩することと、宵子が「真珠」に喩えられていることには関連がある。³⁸松本夫婦にとつて、宵子はかけがえのない宝物であった。しかし、千代子にはそのかけがえのなさが理解できないため、無神経な発言をしてしまう。従来、この発言は親の気持ちを理解しない千代子の浅薄さの表れとして論じられてきたが、「真珠」＝宵子が同時に千代子の女性としての価値を表すとすれば、いっそう意味深長である。自分の価値が「御茶碗や帽子」のように交換可能なものにすり替えられてしまったにもかかわらず、事の重大さに気付かないという意味では、たしかに彼女は浅薄かもしれない。ただし、それは彼女個人の問題にとどまらない。そこには女たちが消費という行為を通して自分の価値を証明しようとした結果、自ら価値の絶対性を手放してしまうことへの批判が込められていたのである。

「人形の家」において、「人形」とは女が男たちから愛されようとして、すすんで男たちの気に入る女らしさを内面化することを表すメタファーであった。同様に、消費者としての女性は、欲望の対象としての地位を手に入れようとして、売り手が提示するイメージに同一化する。しかし、まさにそのことによって、同一化のそもそもの動機であるところの、かけがえのない存在として認められたいという彼女たちの欲望は決定的に挫折する。テキストは宵子の死の理由について何も語らない。しかし、「人形の家」との関連を踏まえるならば、それを理解するのはそれほど難しいことではない。それは人形化されたことによる死、つまり女たちが自ら性的規範を内面化することの悲劇の物語なのである。

「真珠」＝宵子が千代子の女性としての価値を表すとすれば、千代子が宵子を人形のように扱う行為とは、千代子

自身を「人形」すなわち女らしさという相対的な価値に従属させる行為であり、その反復に他ならない。宵子とは千代子の人形——愛玩物であると同時に、千代子自身の似姿——なのである。宵子は千代子のまなざしに応えるように、「斯う？斯う？」と言いながら懸命に千代子の真似をするうちに死んでしまうが、それは千代子自身が女らしい髪の毛の方や食べ方、感情表現といった身体技法を身につける際にしてきたことである。

千代子は宵子の頭にリボンを結んでやり、赤い毛織の足袋を編んでやった。「甘しい／＼だの、頂戴頂戴だの色々な芸を強ひ」た。また、宵子が千代子の干渉をうるさがって、「自分一人で食べる」と言うと、千代子はさらに正しい魁の持ち方を教えた。これら一連の千代子の宵子に対する振る舞いは、かつて千代子が誰かからされてきたことを模倣したものである。女の子はごく幼いうちに、自分に期待される性役割を学ぶ。周りの大人たちからほめられたいと思う女の子は、すすんで女の子らしい服装や仕草を真似するようになり、「可愛らしいわね」と言われると、ますます期待に応えようとする。しかしそのときに、欲望されることを欲した彼女自身は消去されてしまうのである。ノラは「人形」であった自分を「私はまるで手から口へ入れる乞食のやうな生活をしてゐたと思ひます」「私はあなたの前で芸当して居たのですよ」と表現しているが、動かなくなった宵子は人形にそっくりである。

また、右の場面において注目したいのは、千代子がわざわざ別室に宵子連れ込み、「姿見の前」に座らせていることである。千代子が鏡に映る自分と宵子の姿に何を見ていたかは明らかである。千代子はそこに近い将来、結婚して可愛い子供の母親になっているはずの自分の姿を見ていたのである。ところが、千代子が鏡の中の幸福な自分のイメージに見とれている間に、宵子は急死してしまう。宵子の頭は「御供」に喩えられている。「御供」とは鏡餅のことである。宵子は鏡に捧げられた供物であった。鏡に映った自分の姿に見とれる女の背後に死が迫っている。この構図が虚栄の寓意であるのは見易いところである。以上のことから、宵子の死は女たちの自己疎外を表す寓意であり、「雨の降

る日」はまさに到来しようとしていた消費社会および消費者としての女性たちの悲劇の物語であると言える。

3 メロドラマの謀略

千代子の話の冒頭部では、子供の多い松本の家庭は「華やか」（「雨の降る日」二）で活気に溢れている。ところが場面は急変する。宵子が「巴の紋の付いた陣太鼓の様なもの」（同三）を叩くと、その太鼓の音に誘われるかのように雨が降りはじめ、庭の芭蕉が雨音を増幅させる。そこへ一人の男が紹介状を持って訪ねてくる。松本が訪問客と応対している間に、宵子は急死してしまう。

一方、「人形の家」第一幕では、子供の多いノラとヘルマーの家庭は賑やかで活気に溢れている。ところが場面は急変する。ノラが子供たちと「隠れんぼ」をして「一しきり大騒ぎ」しているとところへ、クログスタッドが現れる。ノラは夫に内緒でクログスタッドから借金をしていた。ノラは小遣いを儉約し、内職をしながら借金を返済していたが、夫が出世してようやく金に困らない身分になれるという間際になって、借用書の署名を偽造したことでクログスタッドから脅迫される。それは「私書偽造」という罪にあたるが、劇のなかではノラが法を犯すことよって、かえって彼女のひたむきさや献身的な愛情が強調されている。ノラは「夫の命を救ふ」ため、「大病の父に苦勞をさせまいとする」ため、やむを得ず保証人である父の名を自分で書いたのである。ノラは夫に自分の罪が知れたら、夫はきっと自分の代りに罪を引き受けようとするだろう、そうしたら自分は夫を守るために死のうと決意する。ノラは夫のためならすすんで犠牲になるべきであるという美德と、死への恐怖の間で引き裂かれていく。第二幕で「人形の衣裳」が「斯んなにぼろぼろになつちやつて」と言つて観客に示される場面は、「人形」であることに伴う葛藤を小道具を用いて視

覚的に表現している。

ノラの葛藤が極限まで高められるのが、第二幕の踊りの場面である。ノラは「手鼓」すなわちタンバリンを持ち、タランテラというイタリアの民俗舞踊をおどる。この場面は舞台写真や劇評にも取り上げられていることから、「人形の家」の見せ場の一つであったことがうかがえる。舞台写真によると、ノラ役の須磨子は右手にタンバリンを持ち、上半身を大きく傾けて狂ったように踊っている。居合わせたリンデン夫人役の廣田濱子は、ノラを見て驚いたように両手を口に当てて棒立ちになっており、この場面の異様さや緊迫した様子を伝えている。⁽³⁹⁾

ノラは夫の名誉を守るために自殺することを覚悟するが、もしそれが実現されたとしたら、「人形の家」はメロドラマとして完成された様式を備えた劇になったはずである。メロドラマにおいて、美徳への抵抗は最終的に女主人公の死によって贖われる。つまり、メロドラマとは一方でコードの変革可能性が暗示されながらも、他方ではそれが実現しないことが運命づけられているような劇である。ところが、「人形の家」では結末に至って大逆転が起こる。ノラは夫に幻滅し、「人形」の役を降りる。この場面は第二幕までとは対照的に、全くの対話劇として演じられる。ノラとヘルマーは舞台に棒立ちのまま、激しい台詞の応酬を繰り返す。その台詞のなかでは、これまであくまで非言語の領域に留まっていた美徳への抵抗がノラの口から明晰な言葉で述べ立てられ、いささか興ざめな印象を与えるほどである。これらのことから、「人形の家」はメロドラマにおいて可能性の領域にとどまっていたコードへの批判を言語化したという点において、反メロドラマであると言える。女主人公が愛のために自ら犠牲になることを美徳とするイデオロギーこそが女性の従属の原因であり、メロドラマはこうしたイデオロギーを最も効果的に表現する手段であった。「人形の家」はノラが舞台上で「人形の衣裳を脱ぐ」ことによって、メロドラマのトリックを暴露するという極めて自己言及性の高い演劇なのである。

ところが同時代において、「人形の家」は反メロドラマではなくメロドラマとして受容された。文芸協会が「人形の家」を上演するにあたって、演出を担当した島村抱月が最も重要であると考えていたのは、ノラの「自覚」に際して予想される観客の反感を避けることであつた。⁽⁴⁰⁾抱月によれば、「自覚以後」のノラには二通りの型が考えられる。第一に「思ひ切り強く演じて、所謂新しき女の威厳もしくは、長い間の圧迫に対して男性に反抗する力と云ふ如きものを集めて、殆ど犯す可らざる威力を持つた強く烈しいノラにして見せる」やり方。第二に「最後まで女性の弱さを棄てぬ、謂はゞ精神は悲劇の犠牲になつて居る女、それが而も弱くメソ／＼と泣く女ではなくして、どこまでも覚めたる新しき女の強さを女性の情合の底に包んで表はすと云ふやうな心持で見せる」やり方。文芸協会では第二の型を採用した。つまり、抱月は「日本人の今の心持」に合わせるため、「自覚以前」のノラの犠牲的精神そのものは否定せず、ただそれが夫の無理解のために報われない辛さを強調する演出を採つたのである。抱月はノラの徳の高さを称揚することによつて、翻つてヘルマーの利己主義や女性蔑視的な考えを批判しようとしたのであるが、これこそがメロドラマの策略に他ならない。なぜなら、メロドラマは女主人公の美しさや純粹さ、徳の高さを誇張して示すことによつて観客の自尊心や同情に訴え、女は愛のために自らを犠牲にするべきであるというイデオロギーに賛同するよう呼びかける装置だからである。

第三幕、ヘルマーの「ノラ、お前の為なら、私は昼夜でも喜んで働く——不幸も貧乏もお前の為なら我慢する——けれども、幾ら愛する者の為だつて、男が名誉を犠牲には供しない」という台詞に対して、ノラは「それを、何百万といふ女は、犠牲に供して居ます」と答える。この台詞は「人形の家」最大の見せ場であつたらしく、大阪公演では客席から「浴びせるが如き拍手」が起こつたといふ。⁽⁴¹⁾ただし、観客はこの台詞を悲劇のヒロインであることから女性たちを解放しなければならぬ、というメッセージとして受け取つたのではない。たとえば一九一一年（明四四）九月

二六日の『読売新聞』⁽⁴²⁾は、「文芸協会の「人形の家」を見て居た岡田八千代女史がノラの「男は誰れの犠牲にもならないけれども女は数百人の犠牲になつて居る」と云ふ述懐の所で▲堪り兼ねて涙をこぼすと隣席の長谷川時雨女史も、らい泣きをした▲が二十四日総見をした帝劇の女優連も矢張り同じ所で涙をこぼして居たと云ふ話だ」と試演時の観客の反応を伝えている。そしてその長谷川時雨は彼女の劇評のなかで次のように述べている。⁽⁴³⁾「ノラのやうな苦痛を味ひ、ノラのやうな心持ちを懷いて居る女は、決して珍らしいことはない。けれどもノラのやうに思ひ切つて実行する勇氣がないまでゞあります。だからあの芝居を見て可也老人の女の方々で、ノラの境遇や其の心持ちに大変同情して居る方が多う御座いました。けれども、終りの三人の子供を残して出て行く段になりますと、私どもの周囲の女とは少し違ひます。あゝ云ふ風に感じて面白からぬ日を送る分でも、日本の女なら決して夫を捨て子供を捨てゝ出て行くはしません。だから初めからずつとノラに同情の涙を注いで来た婦人の方々で、あの総べてを振り切つて出て行くノラに対して幾らか反感を持つやうな気味であります」。長谷川をはじめとする女性観客は、「犠牲」を女の美質の表れとして肯定的に解釈したために、ノラが幼い子供を置いて家出するという結末に不満を抱いたのである。

また、進歩的な考えを持つていたとされる平塚らいてう⁽⁴⁴⁾は、「私はあなたが夫からも愛されやうと思つて入らした、即自分の愛に対する応報を夫に求めて来らしたその乞食根性を残念に思ひました」「女の愛は己れを他に与へるだけで、与へるといふことを楽しむので、他から与へられやうが、与へられまいがそれは問ふべき限りではありませぬ」と女性の犠牲を讚美するやうな演出に異議を唱えるどころか、その犠牲が不徹底だと言つて「ノラさん」を責めている。以上のような理解は当然、ノラは「自覚」の結果よりよい妻や母に生まれ変わるべきなのであり、夫や子供を置いて家を出るなどもつてのほかだという反響をもたらず。こうして女権拡張を謳つた劇として関心を集めた「人形の家」は、女が自ら誇りを持つて損な役割を引き受ける劇に生まれ変わった。「人形の家」の上演を通して女性

解放思想が一般に浸透した結果、男がこれまで占めていた権益のうちの幾つかを奪われるのではないかと懸念していたであろう一部の観客にとつて、これほど好都合な演出はあるまい。かくして文芸協会の「人形の家」は意外なほどの好評を得ることとなる。

敬太郎が千代子の話を聞いて抱いた感想は次のようなものである。

彼は千代子といふ女性の口を通して幼児の死を聞いた。千代子によつて叙せられた「死」は、彼が世間並に想像したものとは違つて、美しい画を見る様な所に、彼の快感を惹いた。けれども其快感の中には涙（マユ）が交つてゐた。苦痛を逃れるために已を得ず流れるよりも、悲哀を出来る丈長く抱いてゐたい意味から出る涙が交つてゐた。彼は独身ものであつた。小児に対する同情は極めて乏しかつた。それでも美しいものが美しく死んで美しく葬られるのは憐れであつた。彼は雛祭の宵に生れた女の子の運命を、恰もお雛様のその如く可憐に聞いた。（「結末」）

この感想は、文芸協会の「人形の家」を観た観客の多くが抱いた感想と一致している。文芸協会の「人形の家」はメロドラマとして演じられたために、女性に対して同情のない観客にも好評を博したが、「雨の降る日」の語りはメロドラマ性を完全なものにすることによつて、敬太郎および読者により純粹なカタルシスを提供するのである。

「雨の降る日」は「人形の家」をかなり忠実に引用しているが、ノラが「自覚」に至る第三幕が完全に省略されている。第三幕のノラは自分が父や夫の「人形」であつたこと、そして自分が子供たちを「人形」として扱つてきたことを「自覚」し、過去の自分を否定することによつて終わりのない疎外のスパイラルから逃れることに成功するが、千代子は宵子の死を語りながらも、それが何を意味するのか知らない。なぜなら、人を疑うことを知らない「自覚以

前」のノラが観客の涙を誘ったように、読者が千代子の置かれた状況に同情するためには、千代子はできるだけ純粋で無知であつたほうが良いからである。千代子に焦点化した三人称の語りとはメロドラマの語り、つまり千代子の子供のような無邪気さを強調することによって、その純粋さに付け入る消費社会の残酷さを批判するための語りなのである。しかし、その真の目的は犠牲を美しいものとして読み替えることによって、文化的・社会的劣位に立たされた女性の欲求不満を一時的に解消すると同時に、女性に不利な立場を押し付けているのではないかと自覚し始めた男性の居心地悪さを涙とともに洗い流してしまうことであつた。

しばしば指摘されてきたように、千代子の宵子への接し方は年齢に比して幼な過ぎるように思われるし、骨上げの後の発言はよく言えば無邪気だが、やや無神経な印象を与える。しかし、このような欠点にもかかわらず、「雨の降る日」の語り手は千代子を批評するような言説を一切差し挿まない。千代子の話の冒頭部の「千代子は嬉しさに笑ひながら」「又嬉しさに大きな声で笑つた」(同一二)など、「くさうに」という部分にわずかに千代子を外側から観察する視線が読み取れるものの、これは悲劇が目前に迫っていることを知る語り手が何も知らない千代子を対象化して語っている部分であつて、読者に不吉な予感を抱かせる効果以上のものとは言えない。敬太郎を視点人物とする各篇において、彼の迂闊さや空想好きな性格に事あるごとに皮肉な説明を付け加えていた語り手は、千代子を視点人物とする部分において、まるで自らの存在を消そうとするかのように、時間の経過とともに刻々と変化する千代子の心理や態度に忠実に寄り添いながら語っていく。語り手と千代子の間に明確な距離が存在しない以上、読者にとつてはともかく、語り手には千代子の欠点をあげつらう意図はないということになる。こうした語りの特徴は、語り手が千代子を肯定的に捉えていることを表しているように思われるけれども、だからと言って、この語りをジェンダーの視点から評価することもまたできない。なぜなら、語り手の真意は千代子の弱さや愚かさを女らしい「美しい心」(「雨の

降る日」七）の表れとして読み替えることによつて、犠牲を崇高な行為として演出することだからである。

「雨の降る日」には宵子の死の悲劇性を盛り上げるための様々な文学的演出が施されている。たとえば太鼓の音、雨が芭蕉に落ちる音、亜鉛葺きの屋根に当たる雨音、女たちの啜り泣きという音の連鎖が悲しみを増幅させるためのレトリックであることは見易いところである。また、坂口曜子⁽⁴⁵⁾は「雨の降る日」と能「芭蕉」との関連を指摘している。破れ易い芭蕉の葉に女の身のはかなさを重ね合わせ、愚かで罪深い存在とされる女にも仏性が備わっていると説くこの能の叙情的なイメージは、犠牲を美しいものとして演出してやまない⁽⁴⁶⁾。さらに、語り手は宵子の通夜から葬式、骨上げまでの過程を順を追つて詳しく語ることによつて、その死の重大さを繰り返し読者に印象づけている。従来作者の個人的感傷に基づくとされてきたこれらの語りの特徴は、コードの変革可能性を封じてしまおうとする操作として読み直すことが可能になる。こうした語り手のジェンダー観は、「人形の家」においては「人形」に對置される「人間」という語に重々しく、尊重すべきニュアンスが込められているのに対して、「雨の降る日」では人形化によつて失われた尊い千代子の価値が、むしろ人間になりきれしていない幼児の姿で表されることから明らかである。二つのテクストの差異に着目するならば、「雨の降る日」の語り手は「人形の家」に比べて保守的であると言えよう。

結論

本稿では「人形」というモチーフの一致から、『彼岸過迄』第四篇にあたる「雨の降る日」とイブセン原作「人形の家」の関連について論じた。「人形の家」のノラが子供たちを人形のように可愛がったように、「雨の降る日」の千代子も宵子を人形のように可愛がる。「人形の家」において、人形とはノラが父や夫から愛されようとして、すすんで彼

らの気に入る女らしさを内面化することを表すメタファーであった。千代子が宵子を人形のように可愛がる行為もまた、千代子自身の疎外を表すメタファーとして解釈することができる。さらに、以上のような解釈は第三篇「停留所」と関連付けることによって、消費社会と女性との関係に対する批評として読むことが可能である。「人形の家」では、小さな家庭がそのまま社会の縮図になっており、家庭内でノラがおかれた立場が、社会において女がおかれた立場を表している。それに対して、『彼岸過迄』では千代子を魅惑的なショーウィンドウの前に立たせることによって、女の自己疎外というモチーフに消費社会における女性の商品化という同時代的な文脈を接続させるのである。

しかし、「人形の家」で謳われるのがノラの疎外からの解放であるのに対して、「雨の降る日」では宵子は死んでしまい、千代子が宵子を取り戻すことは二度とできない。このような書き換えは、疎外の悲劇性を強調するための操作として一応は理解できるものの、やはり余りに悲観的であるように思われる。「人形の家」を引用することによって、消費者としての女性が疎外のスパイラルに巻き込まれていく過程を批判した語り手は、一方ではその悲劇を美しいものとして語ることによって、その批判が他の短篇における男たちの語りを侵す危険性を封じてしまうのである。

見てきたように、「雨の降る日」は「人形の家」をかなりあからさまに引用していると言えるが、両テクストの関連は『彼岸過迄』に関する先行研究においても、比較文学の立場からの研究においても指摘されたことがなかった。作家の日記や構想ノートのような状況証拠まで残されているにもかかわらず、このことが全く見過ごされてきたのは奇妙なことに思われるが、それには二つの理由が考えられる。一つは「雨の降る日」が作者の個人的動機に基づいて書かれた短篇であり、したがって『彼岸過迄』の他の短篇から相対的に独立したものであるという見方が通説となっていたこと、もう一つはその反動から、専ら作品としての首尾一貫性を証明することに論者の関心が集中してきたことである。本稿では、先行研究において盲点となってきた「雨の降る日」と「人形の家」の関係を明らかにする

ことよって、その同時代性を浮かび上がらせてみたつもりである。

〔注〕

- (1) 「日記」『漱石全集 第二十卷』、一九九六・七、岩波書店。
- (2) 『彼岸過迄』、一九二・九、春陽堂。
- (3) 「断片」『漱石全集 第二十卷』、一九九六・七、岩波書店。
- (4) 一九二二年（明四五）三月二日の中村古峽宛書簡。引用は『漱石全集 第二十四卷』（一九九七・二、岩波書店）に拠る。
- (5) 荒正人「彼岸過迄／＼ころ」『荒正人著作集 第五卷』、一九八四・一〇、三一書房。
- (6) 平岡敏夫「彼岸過迄」論——青年と運命——（『漱石序説』、一九七六・一〇、塙書房）、山田有策「彼岸過迄」敬太郎をめぐる（『別冊国文学 夏目漱石必携Ⅱ』、一九八二・一〇、學燈社）、玉井敬之『夏目漱石論』（一九七八・六、桜楓社）、山田輝彦『彼岸過迄』論——敬太郎の冒険——（『夏目漱石の文学』、一九八四・一、桜楓社）、坂口曜子「『雛』の運命——『彼岸過迄』論——」（『魔術としての文学——夏目漱石論——』、一九八七・一一、沖積舎）、須田喜代次「彼岸過迄」論——聴き手としての敬太郎——（『国文学 言語と文芸』108号、一九九二・四、桜楓社）、工藤京子「変容する聴き手——『彼岸過迄』の敬太郎——」（『日本近代文学』第46集、一九九二・五、日本近代文学会）、海老井英次「彼岸過迄」年立考——「雨の降る日」の位置付けの試論——」（『文学論輯』第38号、一九九二・三、九州大学教養部文学研究会）、田中愛『彼岸過迄』論——「雨の降る日」の悲劇と千代子との関わりを中心に——（『迷羊のゆくえ——漱

- 石と近代』、一九九六・六、翰林書房)、仲秀和『彼岸過迄』側面——「迷信的な」人々——」(『漱石——『夢十夜』以後——』、二〇〇一・三、和泉書院)、金戸清高『彼岸過迄』の人間関係——「不思議」を起点として——」(『山口国文』第24号、二〇〇一・三、山口大学人文学部国語文学会)、山口洋子『夏目漱石』彼岸過迄』論——子どもの死を手掛かりにして」(『日本文学研究』第36号、二〇〇一・二、梅光女学院大学日本文学会) など。
- (7) 内田道雄『彼岸過迄』再考』『夏目漱石——『明暗』まで』、一九九八・二、おうふう。
- (8) 内田道雄・石原千秋・藤井淑禎「鼎談 漱石文学における男と女」『国文学解釈と鑑賞』第55巻第9号、一九九〇・九、至文堂。
- (9) 山下航正「彼岸過迄」論——〈導入〉としての高等遊民——」『近代文学試論』第39号、二〇〇一・一二、広島大学近代文学研究会。
- (10) 安藤恭子「東京朝日新聞」から見た『彼岸過迄』 「南洋探検」と「煤煙」と」『漱石研究』第11号、一九九八・一一、翰林書房。
- (11) 以下、『彼岸過迄』本文の引用は『東京朝日新聞』(一九二一・一・二〇、四・二九)に拠り、ルビを省略し、漢字を通用の字体に改めた。
- (12) 以下、「人形の家」脚本の引用は島村抱月訳「人形の家」(『早稲田文学』第50号、一九二〇・一、早稲田大学出版部)に拠り、漢字を通用の字体に改めた。抱月はウィリアム・アーチャーの英訳とランゲの独訳をもとに「人形の家」を訳した。
- (13) 田中愛『彼岸過迄』論——「雨の降る日」の悲劇と千代子との関わりを中心に——」、注6に同じ。

- (14) 坂口曜子「『^{フエニヒトクイ}雛』の運命——『彼岸過迄』論——」、注6に同じ。
- (15) 抱月訳「人形の家」（注12に同じ）では、「エミー」または「エンミー」と表記されている。本稿では便宜上「エミー」に統一した。
- (16) 島村抱月「ノラの解釈に就いて」『歌舞伎』第137号、一九一一年、歌舞伎発行所。
- (17) 秋庭太郎「イブセンの移入と其の影響」『日本新劇史 上巻』、一九五五・一二、理想社。
- (18) ちなみに木村功「夏目漱石におけるイブセン戯曲の受容——留学時代のイブセン読書（1）——」（『宇部国文研究』第27号、一九九六・三、宇部短期大学国語国文学会）によれば、漱石は一九〇〇年（明三三）から一九〇三年（明三六）の英国留学中にウィリアム・アーチャー英訳の『人形の家』を購入している。また、同じく木村功「夏目漱石におけるイブセン戯曲の受容——留学時代のイブセン読書（2）——」（『宇部国文研究』第28号、一九九七・三、宇部短期大学国語国文学会）によれば、留学時代の断片「Taste, Custom, etc.」に『人形の家』に関する言及があることから、漱石が留学中に『人形の家』を読んだことが裏付けられるといえる。
- (19) 桑木巖翼「イブセンのノラに就て」『丁西倫理会倫理講演集』第32号、一九〇五・五、大日本図書。
- (20) 坪内雄蔵「近世劇に見えたる新しき女（承前）」『早稲田講演』第7号、一九一〇・一一、早稲田大学出版部。
- (21) 皓天生「新しき女（五）」▲日本婦人の自覚『東京朝日新聞』、一九一一・五・二四、朝刊六面。
- (22) 「文芸協会の私演」『早稲田文学』第72号、一九一一・一一、東京堂書店。
- (23) 佐光美穂「『新しい女』に見る表象Ⅱ代表の政治学 近代劇をめぐる書く女と演じる女の」『『青鞥』という場——文学・ジェンダー・『新しい女』』、二〇〇二・四、森話社。

- (24) 「大阪に於ける文芸協会劇」『読売新聞』、一九二二・三・二〇、朝刊五面。
- (25) 荒正人・石川忠久・三好行雄・岡本靖正・倉持三郎「注解」『漱石文学全集 第六卷』、一九八三・一、集英社。
- (26) 『東京朝日新聞』では、「報告」第十回は第九回と誤って表記されている。
- (27) 中村三春「物語は、終わらない —— 反小説 —— としての『彼岸過迄』」『国文学解釈と鑑賞』第70巻第6号、二〇〇五・六、至文堂。
- (28) 田邊淳吉「東京市区改正の状態と建築常識」『建築雑誌』第272号、一九〇九・八、建築学会。
- (29) 石井研堂『小売商店繁昌策』（一九〇九・一〇、博文館）、清水正己『店頭装飾術』（一九一五・一一、佐藤出版部）など。
- (30) クラウス・クラハト、克美・タテノクラハト『クリスマス——どうやって日本に定着したか』、一九九九・一、角川書店。
- (31) 雨夜亭「青白油糊」『東京経済雑誌』第1159号（一九〇四・一一、経済雑誌社）、安本亀八「日本の陳列人形」（『現代商業美術全集 四巻』、一九二九・一、アルス）。
- (32) 石井研堂『小売商店繁昌策』、注29に同じ。
- (33) 小平麻衣子「もつと自分らしくおなりなさい——百貨店文化と女性」『女が女を演じる 文学・欲望・消費』、二〇〇八・二、新曜社。
- (34) 大岡昇平『彼岸過迄』をめぐって（『小説家夏目漱石』一九八八・五、筑摩書房）は、停留所の場面における千代子の身分の曖昧さについて、「素人と玄人の区別のつかない化粧をし始めた当時の風俗に対する「中略」皮肉とも取れる」と述べている。

- (35) 中村三春「物語は、終わらない 〃反小説」としての『彼岸過迄』（注27に同じ）、坪井秀人「観察者の空虚——『彼岸過迄』——」（『感覚の近代』、二〇〇六・二、名古屋大学出版会）など。
- (36) 中島国彦「注解」『漱石全集第七巻』、一九九四・六、岩波書店。
- (37) 松本は千代子・百代子姉妹の「口が唇の薄い割に長過る所が銀貨入れの墓口」（「須永の話」十一）に似ていると言つて、彼女たちに「大蝦蟇と小蝦蟇」という渾名を付けている。それは姉妹の容貌に対する悪口というばかりでなく、姉妹の消費への欲望に対する皮肉とも取れる。
- (38) 坂口曜子「『雛』の運命——『彼岸過迄』論——」（注6に同じ）、田中愛『彼岸過迄』論——「雨の降る日」の悲劇と千代子との関わりを中心に——」（注6に同じ）。
- (39) 「文芸協会第二回公演 人形の家 帝国劇場所演」『演芸画報』第6年第1号、一九一一・一二、演芸画報社。
- (40) 島村抱月「ノラの解釈に就いて」、注16に同じ。
- (41) 「中座の棧敷（文芸協会劇の初日）」『帝国新聞』、一九二二・三・一六、朝刊二面。
- (42) 「喫煙室」『読売新聞』、一九一一・九・二六、朝刊六面。
- (43) 長谷川時雨『人形の家』のノラに扮した松井須磨子『新潮』第16巻第1号、一九二二・一、新潮社。
- (44) H「ノラさんに」『青鞥』第2巻第1号、一九二二・一、青鞥社。
- (45) 坂口曜子「『雛』の運命——『彼岸過迄』論——」、注6に同じ。
- (46) 小山弘志・佐藤健一郎校注『新編日本古典文学全集58 謡曲集①』、一九九七・五、小学館。