

夏目漱石『三四郎』注釈ノート

——「高等モデル」と「元禄」について——

木 股 知 史

はじめに

夏目漱石『三四郎』に出てくる「高等モデル」と「元禄」という二つの語について注釈ノートを記してみたい。まず、二つの語が登場する場面について確認しておこう。

九章の三四郎が美禰子と共に丹青会の展覧会に向かう時の会話に次のような部分がある。¹⁾

「夫から、あなたの肖像を描くとか云つてみました。本当ですか」

「え、高等モデルなの」と云つた。男は是より以上に気の利いた事が云へない性質である。それで黙つて仕舞つた。女は何とか云つて貰ひたかつたらしい。

画家原口が美禰子の肖像画を描くということを三四郎が美禰子

に確認する場面である。美禰子は三四郎の応答を期待していたが、この「高等モデル」という語がどのような文化的コンテクストから出てきたものかを考えたい。

また十章で三四郎が原口の画室を訪ねた際に、「元禄」と呼ばれている小袖の着物を目にする場面がある。

向ふ側の隅にはつと眼を射るものがある、紫の裾模様的小袖に金糸の刺繍が見える。袖から袖へ幔幕の綱を通して、蟲干の時の様に釣るした。袖は丸くて短い。是が元禄かと三四郎も気がついた。

この「元禄」についても、文化的コンテクストから意味づけを行つてみたい。

注釈の方法については、次の二点に留意したい。まず、単語としての意味だけでなく文脈としての相互関連性に着目した文脈注を試行したい。旧稿で示した考え方を引用しておく。²⁾

語注が、表現の外部と参照性をもつ、表現成立時の語の意味の再現であるならば、文脈注や表現注は、表現内部と参照性がある暗示的、喚起的意味の発掘である。文脈上の関連部分との対照から暗示される意味、同一作家の関連する表現との対照から暗示される意味、他の作家の表現との対照から暗示される意味、表現の全体との関連から導き出される意味、登場人物の視向性から推測される意味などが、文脈注、表現注の中身である。

もう一点は、テキストを創作された時代に一義的に還元するだけでなく、テキストが現在に存在することから生まれる流動性について視野に含めたいということである。創作時点から現在に至るまで存在しているテキストのあり方をハイパーテキストとして理解したい。これも旧稿から関連部分を引用しておく³。

たとえば、ある作品について新しい斬新な読解がなされたでしょう。その新たな読解は、埋もれていた秘密をはじめ掘りあてたことになるのだろうか。そんなことはない。作品の言葉が様々なテキストにリンクし、コンテキストが更新されることによって、新しい読解の可能性が生まれたのである。ハイパーテキストの流動性のなかに、作品が置かれているからこそ、意味づけの更新が生じるのである。新しい読解とは、テキストの現在性を意識した注釈によって可能になるの

である。

テキスト内外の文脈的関連性と、テキストの現在性という二層に留意することで、注釈の可能性が拓かれると考えている。

「高等モデル」と絵看板

東京美術学校を中心にして美術教育が根づいて行く過程で、良質のモデルを確保することが課題となった。特に人体表現の修練のためにヌードモデルが必要とされたが、なかなか手がなかった。勅使河原純氏は、モデルの斡旋を生業とすることになった宮崎菊という女性のことを詳しく紹介している⁴。勅使河原氏の指摘を要約すると、自らもモデル経験があった菊は、明治二九年頃上野公園に掛茶屋を営んでいたが、折りから東京美術学校に西洋画科が新設されることとなり、モデルを求めていた岡倉天心や黒田清輝と知り合い、モデルを供給することになった。継続的にモデルを提供するために、菊は息子幾太郎とともに、谷中でモデル紹介所を開設することになったという。美術学校のモデルが職業として認知されるのは簡単ではなかった。勅使河原氏によると、モデルをした女性たちは、「お嫁に行けなくなる」というような理由で、身を隠してこっそりやってきていた」といい、「モデル行為そのものもさることながら、モデルをやっているということが恥かしく考えられていたようだ」と指摘している。美禰子が

「高等モデル」と自称したその対極には、こうした職業的な美術モデルの存在があったと考えられる。美禰子が金を得るための職業としてではなく、自由意志で着衣のモデルをしているというところが「高等モデル」という言葉の意味である。

勅使河原氏は、モデルという職業について、「肉体を含めた人間の存在そのものが商品なのではなく、優れた肉体を半ば公に「見せる」ということが商品なのだという、ある種の意識変革も同時に遂行していかなければならない」と指摘している。⁵⁾「見せる」ことの商品化ということは、やがて美術モデルから商業モデル全般に拡張されていく。こうした美術モデルの記号表象としての側面は、たとえば、三越の絵看板による広告と重なるところがある。

『日本近代文学大系 夏目漱石集Ⅲ』の重松泰雄の注釈（以後「重松注」と表記）では「高等モデル」について「賃金ももらわず、多少は「高等」に違いないが、モデルであることは同じだという気持ち。「高等○○」という言い方は、明治中期以後よく使われた用法で、「高等遊民」（彼岸過迄）〔報告〕九、一〇・「高等淫売」（同）〔同〕一二や「高等下宿」（「こゝろ」下、一一）など、漱石もしばしば愛用している」とある。「モデルであることは同じだ」という指摘は、モデルの職業としての特質が人に見せることの商品化にあるとすれば、高等であつてもその可能性を含むと理解することもできるだろう。

『三四郎』には、三越の広告の絵看板が登場している。

あくる日は予想の如く好天気である。今年は何年より氣候がずつと緩んでゐる。殊更今日は暖かい。三四郎は朝のうち湯に行つた。閑人の少ない世の中だから、午前は頗る空いてゐる。三四郎は板の間に懸けてある三越呉服店の看板を見た。綺麗な女が描いてある。其女の顔が何処か美禰子に似てゐる。能く見ると眼付が違つてゐる。

瀬崎圭二氏は、この場面に言及して、「三四郎」のこの一節が興味深いのは、三越の広告や宣伝に対する受け手の反応がここからうかがえるからです」と述べ、「三四郎が、湯屋で綺麗な女が描いてある三越の看板を目にし、その綺麗な女から美禰子のことを想起しているということは、三越の宣伝が三四郎に対して失効していることを表しています。つまり、広告の受け手というのは、広告がねらっている通りにそれを受け取るわけではないという点を、「三四郎」という小説が文学表現の中に取り込んでいる点が興味深いのです」と指摘している。⁷⁾

絵看板のモデルは芸妓である可能性が高いが、広告画像の表象としては、商品と同じように記号化されている。ジュディス・ウイリアムスの『広告の記号論Ⅰ』は、カトリーヌ・ドヌーヴとシャネルの香水が並置された広告写真について分析し、「カトリーヌ・ドヌーヴの顔とシャネルのボトルは、いかなる物語によつても結びつけられてはおらず、両者はただ並置によつてだけ関係づけられている。両者を直接に結合する必要はまったくないとさ

れているのであつて、両者は広告の文法のなかではいかなければ同格なのであり、両者が同一の意味を持つているとの仮定によって並置されている」と指摘し、「この広告はすでに存在している別の神話的な言語ないし記号システム」を用いていて、「このシステムにおいて記号表現（カトリヌ・ドヌーヴ）と記号内容（魅力、美）とのあいだに存在している関係を利用して、それと同じ関係によって製品のこと」を語り、そのことによって、「香水はカトリヌ・ドヌーヴの顔によって置き替えられ、また魅力や美を記号表現するようになる」と述べている。ウイリアムスの指摘を踏まえるならば、三越の商品と同等の記号として商品化された女性から、現実の美禰子を想起するということは、広告の記号の論理に三四郎が無意識に組み込まれていることを示している。広告画像の美人と美禰子に相似を見出したとき、三四郎は美禰子も記号化された女性表象になる可能性があることに無意識にふれているのである。

引用のあとで、看板の女性像と美禰子の差異について、「歯並が分らない。美禰子の顔で尤も三四郎を驚かしたものは眼付と歯並である。与次郎の説によると、あの女は反つ歯の気味だから、あ、始終歯が出るんださうだが、三四郎には決してさうは思えない。……」という叙述がつづく。当時の三越の看板やポスターの女性像で歯を出して微笑んでいるものはほとんどない。歯並びが目立つのは、美禰子が歯を出して微笑むことに抵抗がないことを示している可能性があり、看板の女性像よりも当時の女性

のあり方を規定していたコードから自由であつたことを示しているのである。「反つ歯」という身体的条件に根拠づける与次郎の認識は、口を開けてほほえむ美禰子のふるまいが当時の女性の表情のコードからはみ出していることを認知しえない男性側のコードを暗黙の内に示しているとも言えるのである。また、歯を出すことがない絵の中の女たちと、現実に生きている美禰子を対比する意味もあるだろう。

三越（三井呉服店）の改革にあつた高橋義雄は自伝『筈のあと』上巻の「美人立看板」という章で、ロンドンで見たベイヤス・ソープの「愛嬌ある金髪青年が、青色の着物を着てシヤボン玉を吹いてゐる図」に刺激を与えられて、「美人の正装した図案」で三越呉服店の絵看板を作成することとし、モデルは、新橋の小ふみという芸妓が「ほつそりとして昔の辰巳芸者らしい姿で、つぶしの島田で、衣服も髪飾りも時好を取り入れて、寸分の隙もない身装であつた」ので、意匠部の美人画担当の島崎柳塙に「等身大の立看板を描かせ、之を新橋停車場の客室壁に掲げしめた」のが、「広告的立看板」の嚆矢であつたと自讃している。

向後恵理子氏の「三井呉服店における高橋義雄と意匠係」は、高橋義雄が「呉服店での仕事に専心していた一八九五（明治二八）年から一九〇〇（明治三三）年前後まで」を対象として、美術と提携した広報活動の中心にあつた「意匠係」の実態を究明したもので、高橋はワナメーカー百貨店やヨーロッパのジャポニスムの盛行を目にして、『商政一新』という著書を著し、「商業と美

術工芸とを同じ地平で語り、新しい商業形式樹立のためには、美術工芸の制度を含む刷新が不可欠であるという認識を見せている」と指摘している。こうした考え方の流れの中で、高橋は、三越に「意匠係」を設け、伝統の図柄を発掘するとともに、画工を雇用し新模様の創案にも取り組んだのであった。絵看板については向後氏が、「なかでも鳥崎柳鴉は意匠係として美人画の広告を多く手がけ、当時の三井呉服店のイメージ形成に大きな役割を果たした」と述べ、絵看板が油画であり、「地方販売とともに巡回したこと」も指摘している。また、高橋は日本画家とのつながりを重視し、後を継いだ日比翁助が洋画家を重視したという。ただ、高橋は自分の妻千代子の肖像を岡田三郎助に描かせ、その絵は三越のポスターとしても使用された。このことについては後で触れることとしたい。

三四郎が湯屋で目にした看板は、油彩画ではなく多色石版と推定される。多色石版の最初のポスターは明治三八年、波々伯部金洲の制作によるもので、秋に開催された第一〇回新柄陳列会の告知を含み、「懸賞元禄模様図案及び元禄時代参考品を陳列」するとある。美人画ポスターの嚆矢となった作品で、立兵庫を結び、三越マークの簪をさし、元禄模様の着物、市松模様の帯を身につけた女性が中央に大きく描かれている。金洲は「三間印刷の石版画工として三越の初期のポスターを多く手がけた」という指摘がある。

元禄流行と高橋義雄

『三四郎』で、「元禄」の小袖が登場する背後には、三越呉服店による広告戦略があると思われる。三越呉服店の販売戦略の改革に当たったのは、水戸藩の出身で慶應義塾に学び、福沢諭吉の知遇を得て、時事新報の記者となり、近代商業の実地を学ぶために渡米し、フィラデルフィアのワナメーカー百貨店を視察した、高橋義雄という人物である。高橋は明治二四年、三井銀行に勤務し、明治二八年八月に三井呉服店に移り、営業改革に取り組みことになる。高橋は自伝『帯のあと』に次のように記している。

元禄模様流行の端を發したのは、私が三井呉服店理事を兼勤して居た明治三十七年からで、翌年より同店が組織を改めて、三越呉服店と為り、其翌三十九年私が同店を去るまでも、流行は更に衰へず、戦後膨脹の漸く沈縮し來つた、四十年頃まで継続したのは、明治時代風俗史中に、特筆大書すべき一事項だらうと思ふ

三越の元禄をコンセプトとした明治三八年の広告戦略の展開については、玉蟲敏子のまとめを引用しておく。

四月〜六月 『時好』三三四〜三三七 「元禄の大立物 友禪

のはなし」(其一〜其三) 金子静枝

新橋元祿舞、元祿姿、大阪北の新天地、大阪中座の元祿風の踊り

六月

『時好』三一六 元祿グッツの紹介

懸賞図案募集、テーマは元祿風裾模様 元祿風友禅模様

十月一日〜三一日

懸賞元祿模様図案、元祿時代参考品の展示

十二月

『時好』三一一一

懸賞元祿模様図案の紹介

新元祿グッツの紹介

元祿研究会の発足の紹介(七月発会、十一月に第二回会合)、元祿時代参考品の紹介

『時好』という雑誌媒体の活用、元祿舞の創作というタイアップ企画、模様図案の募集による消費者の関心の吸い上げ、元祿時代のイメージ普及など、多様な手法が組み合わされていることがわかる。

山口昌男『敗者の精神史(上)』は、高橋義雄の自伝『帯のあと』から、多くを引用して、元祿ブームの演出者である高橋の業績を紹介している。「実は元祿ブームの仕掛け人は、高橋義雄であった。高橋は、書画・雑芸・能・茶という具合に、古典諸芸に通じた通人であつたから、日比とのコンビにおいて、この方面の

教養を惜しみなく投じて貢献した」と評し、高橋の自伝『帯のあと』上巻から、多量な引用を行ってその業績をトレースしている。ここで高橋の自伝からの引用を重ねることはやめて、山口の高橋評価の要点に注目しておく。その結論部では、山口は高橋を「文化のデザイナー」として位置づけている¹⁶⁾。

高橋は、元和假武から元祿にいたる歴史を念頭において、はつきりしたイメージを描きながら、元祿ブームを演出したようである。ただし、文化のデザイナーであつたと言うべきであろう。新橋の名妓に三越の新銘柄の着物を贈って、これを着用してもらうことによつて、PR効果を高めるというのは、高橋・日比が行なっていた流儀であつたが、元祿花見踊を踊らせるというのは、そうしたやり方の集大成と言える。このやり方は、江戸時代の呉服店が、流しの鳥刺しに新柄の着物を着てもらつたという戦略に似ていないこともない。

山口は、名妓に新作の着物を着せて広告することに、江戸からの連続性を見出しているが、高橋の編み出した広告手法は、イメージ、すなわち記号、表象を消費の動機付けとする発想に基づいている。三越の戦略と文学の関連性を考察した瀬崎圭二氏が指摘しているとおり、「消費社会状況とは、資本主義の構造と不可分な形で現象する近代そのものあり様」であり、「そのようなシステムにおける消費とは、ただ単に財やサービスを消耗していく

行為を表すのではなく、ある一定の共同体に想像的に共有される流行の速度を媒介としながら、その事物に対する必要性をあまり問題としないところに現象する商品の購入のあり方を指している¹⁷。奢侈は「必要性」を超えた消費に付随するのである。

世相史家齋藤隆三

山口昌男は『敗者の精神史(下)』で、「三越ルネッサンスの原動力の一人であった。元禄柄のブームを演出したのも齋藤らしい」と齋藤隆三に言及しているが、齋藤と三越の関係について検証しておく。

齋藤隆三は茨城県北相馬郡の出身で、明治三五年七月、東京帝國大学文科大学国史科を卒業し、世相史、風俗史の研究を志していた。博文館の『大日本地誌』の編纂員を経て、明治三八年一月に、三越が企画発案して世に広まった元禄ブームを見て、史家として、「事実無視」の一面をただすという動機もあって、『元禄世相志』を刊行する。『自叙伝』の「水戸帰住の二年半 処女著作『元禄世相志』出版」の項に次のように記している。

その頃は、丁度日露戦争の真唯中であつた。連載連捷(美際は相当苦戦もあり旅順口陥落など容易ならぬ時と犠牲を出した)という事から国民の意気昂揚潑刺たる境地にあつた。その陽気な壮快な空気はおのづから元禄時代の豪華爛熳を回

想する機運を与えた。此際此時過去二百年の誇らしい伝統を負うての三井呉服店から脱退して新たに成つた三越呉服店がその機を利用して元禄回想の先頭を切り、先づ東京座の「不如婦」に浪子に扮せる芝翫の衣裳に、花の丸を用い、更に進んで新橋の名妓清香、松濤、ひさ、栄龍、五郎、実子など数人を選びて之に髪容から衣裳、帯、小物すべてを挙げて元禄をそのまゝに装わしめての元禄振りの新曲舞踊を作り、之れが発表と相呼応して店内に於ては特に光琳展覧会を催す一方、元禄模様の呉服大売出しを決行した。それが一代の人気を呼んで世は翕然として元禄回顧に向い元禄謳歌となつて、元禄模様の衣裳はいうに及ばず、元禄櫛元禄簪、元禄下駄も出れば、元禄菓子、元禄料理も表われ東も西も都も田舎も世は一挙にして元禄再現の時を化した。その間には元禄の代用模様という名にて、実は宝暦の若衆役者佐野川市松の好みに出た市松格子が、勢いを以て世に流布するといふ事実無視の一面も見られたものであつた。斯うした時に於て元禄の世界、元禄の風格、元禄の風俗の實際を学術的に観てこれをまとめあげて世に送ることは学徒の任務であるとも考えたのであるし、旁々自分としては自己紹介の一つでもあるので、之を絶好の機会として在来蒐め来つた資料を整理し、それに基づいて起稿し元禄世相志一篇を述作した。而してその出版を博文館に交渉したるに直ちに応諾してくれたので急遽上版に進め、明治三十八年十二月仮綴本ながら華美な装訂に出版公開

した。三百三十五頁菊版定価四拾五銭、之を私の世に問う処
女著作出版とする。相当に売れたという報告を得た。

『元禄世相史』刊行の時点では、まだ、斎藤は三井、三越と直
接の関わりはなかった。『元禄世相志』は、三越を発信源とする
元禄ブームの盛り上がり刺激されて執筆されたことがわかる。
斎藤は、市松格子が宝暦のもので元禄期ではないと指摘している
が、流行現象は史実におかまひなく波及し、市松格子の模様を身
につけたボスターの美女が世間にあふれたのである。また斎藤
は、日露戦勝後の昂揚した空気が元禄流行を受け入れた基盤にあ
ったとも指摘している。

斎藤が、三上参次の推挙で三井家の家史、事業史の編纂員に任
用されたのが明治四〇年のことであった。斎藤は月給八五円で、
三井本館三階の編纂室に通うこととなった。健康を害した斎藤は
大正五年末に退任している。

明治四三年、斎藤は三越の専務理事であった日々翁助の発案で
作られた流行会の会員となっている。斎藤の『自敘伝』によれ
ば、流行会は、「二世の趣味の高上を計り一代の流行を指導する
という目的の下に作られた」もので、「初めは新聞の劇評家や小
説家などを糾合して、花柳界や歌舞伎方面の衣裳模様など話し合
う程度であったが、やがて学界文芸界の権威を集め流行の指導、
図案の審査、趣味の高上等に積極的になり出そうとして出張講演
なども試み、学俗一致という言葉を用いて学者の利用を図ると共

に在来兎角軽視され勝ちな呉服店百貨店の位置の高上に資するよ
うになった」と述べている。²⁰⁾

流行会から派生して江戸趣味の研究会が設けられた。斎藤は
『自敘伝』に「江戸趣味の研究委員会は大正の初頭、江戸趣味の
回顧が社会の一面に抬頭したのに応じて流行会として会員中の適
任者を撰定して設けたもので、幸田露伴、佐々醒雪、伊原青々
園、久保田米全、饗庭篁村、塚原涉柿園などが仲間であった」
が、ただ、この時は「毎月一回会合、天明の黄表紙を検討してそ
れから江戸を現実に観ようというやり方に出」て、「聊か学究的
になり過ぎた傾きがあり、実社会への活用には遠くなり三越の力
を以てしても前年の元禄模様や明和式光琳模様によつて全社会を
風靡したような壮観は出し得なかつた」と記している。²¹⁾

元禄の小袖

原口の画室にばつと目を射るものがありそれが「紫の裾模様の
小袖」であった。重松注は、「小袖」について「今の和服の前身
で、時代により種々変化があつたが、ここでは絹布の綿入れ着を
いう」としている。「小袖」は、もともと「小さな袖口を持つ衣
服を指す言葉」であり、平安時代では「大袖の衣服の下に着る下
着」であったが、室町時代から桃山時代にかけて、武家の「服飾
の中心」となつていった。²²⁾「裾模様」は模様が裾や襷に配された
もので、「一八世紀後半以後、町人女性の小袖では流行の意匠と

なつた」という。⁽²³⁾「紫」は小袖全体の色を指すとしてよいだろう。「裾模様」の「小袖」は、三越のポスターの女性たちが身につけている中形の模様を全体に配した元禄模様を意識した着物に比べれば、地味な感じがするが、三越発行の『時好』では、「元禄裾模様」の懸賞図案が募集されており、はなやかな模様のものが求められていた。

原口の画室に置かれた小袖は、三越発の元禄ブームという文化的コンテクストを意識した記述だと考えられる。また、広告に出でくる派手な衣装を一般消費者が身につけたとは考えにくく、伝統的に着用されてきた裾模様に華やかさをもたらした着物こそが一般消費者向けの商品となったのである。

重松注は「元禄」について、「元禄小袖のこと。袖は「丸くて短い」、いわゆる削袖（そぎそで）で、ここに見えるように金糸・銀糸を使った、はでな模様の小袖である」としている。⁽²⁴⁾「是が元禄か」という一節を三四郎の心中思惟の表現とすれば、三四郎自身には画室の小袖を見る前に「元禄」についての認識があったことを示している。文脈の関連性から、湯屋で見た三越の看板の記憶が作用しているという読みも成り立つだろう。岩波全集版の注では、「元禄小袖。元禄時代の小袖を模したもので、明治末期に流行した。袖の端を切り、模様の部分を金箔・銀箔で作る。ただしここでの小袖は元禄時代のものかもしれない」としている。⁽²⁵⁾流行との関連が記されているが、「元禄時代のもの」とする根拠は希薄である。

当時の着物がどのようなかについては、三越の雇員であった林幸平の回想録に記述がある。⁽²⁶⁾

日清戦争前後の一般風俗は極で地味なものであつて、母親の晴れ着を娘に直し、又其子供が洗張りして用ゆるなど、敢て珍しい事ではなく地質の丈夫な事と、染色の堅牢な事が織物撰採の第一の要素であつた。結婚した後の婦人の晴れ着の裾模様などは、大方鼠地に白上り松竹梅鶴龜の精々七八寸から一尺位の高さが用ひられ、極で沈衰したるものであつた。

こうした織物消費に対する人々の消極性を改めるために、高橋義雄は、元禄模様や夜会模様の裾模様の着物の販売促進に力を入れたのである。

原口の画室での元禄の小袖の置き方には特徴がある。小袖は「袖から袖へ幔幕の綱を通して、蟲干の時の様に釣るした」という形で三四郎の目に入った。衣桁がなかったので綱を通したのだろうか。小袖をそのまま屏風に押し絵のように貼り付けた小袖屏風の趣向を想起させる見せ方である。「蟲干の時の様に」という判断は、自由間接話法的な用法で、三四郎の心中思惟を表しているるとすれば、三四郎は、「元禄」を認識するが、「蟲干」という極めて日常的な風景として小袖の展示の仕方を認識している。三四郎は湯屋の絵看板で流行現象としての三越の元禄趣味については知っていたが、小袖の展示法については「蟲干の時の様に」とし

て、鑑賞者が存在しないものとして理解している。

この小袖の展示の仕方について前田恭二氏は、美禰子が着よう
としないのは、この元祿の小袖で、原口は「それと美禰子を見比
べながら、元祿模様をまとった美禰子を描いているのだろう」と
推測し、完成された《森の女》は「元祿模様の美人画だったはず
である」とも指摘している。「見られる者としての美禰子は元祿
模様の美人画に封じられ、現実の美禰子はおそらくありふれた奥
様としての人生を生きることになる」というのが前田氏の見立て
である。⁽²⁰⁾

もう一点、前田氏は画家原口のモデルとして岡田三郎助の名を
あげている。岡田に「元祿模様の記念碑」といえる《婦人像（某
夫人の肖像）》という絵画があり、小説中の絵画《森の女》には
照応が見出される。素人女性がモデルになっているという相似点
がある。岡田三郎助は、佐賀県出身、白馬会創立メンバーで、明
治二九年に東京美術学校西洋画科助教（明治三五年に教授昇
任）となり、明治三〇年に文部省留学生としてフランスに留学
し、三五年一月に帰国するまでラファエル・コランのもとで学ん
だ。岡田は美人画の領域を西洋画家として開拓したが、その嚆矢
とみられているのが、明治四〇年三月から七月まで開催された東
京勸業博覧会に出品され一等賞となった《婦人像（某夫人の肖
像）》である。この時三等賞に甘んじたのが青木繁の《わだつみ
のいろこの宮》であった。漱石は、「四月から五月初めにかけ
て（推定）」連日見に行ったとされている。⁽²¹⁾

岡田の《婦人像（某夫人の肖像）》は出品時には《紫調べ》と
呼ばれた。三越の改革を主導し、元祿ブームを演出した高橋義雄
の夫人千代子がモデルであった。元祿風の着物を身につけた夫人
の背後には、金屏風があり、撫子と流水の模様が見守りできる。
「博覧会出品画談」という談話記事で、岡田は制作の事情につい
て「紫調べ」は高橋義雄氏の夫人の肖像画で、私が依頼されて
昨年の春から本年の二月迄か、つて仕上げた油画」であると述
べ、制作期間は、明治三九年春から四〇年二月までである。高橋
が主導した三越の元祿流行の広告戦略が開始された後であり、三
越から岡田に依頼された絵画《元祿の面影》が完成した後であ
る。岡田は、画の内容について次のように語っている。⁽²²⁾

風俗は元祿風で髪は立兵庫、簪は団扇形で白塗りで波に千鳥
の模様です、前髪は紅白の元結で結んで衣服は紋綾、御簾と
葵の不規則な散らし模様で御簾は匹田鹿子で現し葵は縫い取
りです、そして地色は緋の目がさめるような派手な元祿風の
衣裳です、帯は幅広の白と黒との市松です、半身像で、年齢
は卅歳近い夫人のつもりで書きましたがすがもつと若く見
えるとかいふ評判です。

《紫調べ》という題については、「婦人が小鼓を打つてゐる所で
右肩の上に鼓をのせ右手で鼓を打つて其手が鼓を離れた所」を描
いており、「鼓の調べ糸は白と紫との手綱染」で、「鼓の曲の中で

紫の調べ糸をつけて打つ許し物の名に因んだ」とされ、着物については、葵の模様があることから「昔時徳川家か又は名ある大名の奥向にでもあつた物でしやう」と推測している。この絵は、明治四二年の春に三越の広告ポスターに採用された。これは『三四郎』の単行本の刊行後のことである。

前田氏の指摘を踏まえれば、美禰子が画家原口の希望にもかかわらず、元禄の小袖を身につけないところに、ある意図を看取することができるだろう。元禄の小袖を身につければ、三越の広告との象徴的関連が生まれる。そのことへの躊躇が、元禄の小袖を着ない選択に現れている。また、物語のラインでは、美禰子が初めて三四郎と会った時のポーズを絵のモデルとして再現しているので、原口が用意した衣服を身につけないという暗示を読みとることができらう。画家原口が広田先生と会話するところで、原口は次のように語る。

「いや馬鹿囃子は厭だ。それよりか鼓が打つてみたかつてね。何故だか鼓の音を聞いてみると、まったく二十世紀の気がしなくなるから可い。どうして今の世にあ、間が抜けてゐられるだらうと思ふと、それ丈で大変な薬になる。いくら僕が暢気でも、鼓の音の様な絵はとでも描けないから」

この後で、美禰子の肖像画を展覧会に出したいという希望が述べられる。深読みに過ぎるかもしれないが、「鼓の音の様な絵」

という表現は、岡田三郎助の《紫調べ》の構図を念頭に置いているのではないか。鼓の音が「二十世紀」にふさわしくないという原口の感懐は、《紫調べ》についての批評を含んでいるとはいえないだろうか。《紫調べ》は、美人画らしく、絵看板に通じる平坦でなめらかな光沢のある筆触によるが、原口の描く《森の女》は、「なんだか一面に粉が吹いて、光沢のない日光に当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いる」というように、外光派を想起させる筆触が特徴的だとされている。前田恭二氏は「元禄模様」という語を一貫して使用しているが、『三四郎』においては、袖の短い裾模様の小袖が「元禄」と認識されていることに注意を喚起しておきたい。

漱石と三越

漱石と三越の関連について触れておこう。長田幹彦の近松秋江の回想記に興味深い記述が見出される。少し長くなるが、趣旨を要約しないで全体を引用する。『作家の素顔』と『青春時代』にほぼ同趣の記述があるが、ここでは前者から引用する。

一番えげつなかつたのは、春陽堂の番頭の話であつた。それはかういふのである。ある日のこと、夏目先生の奥さんが春陽堂へ印税をとりに来て、店先でタクシーをよんでくれといふ。そこで小僧さんが、通りすがりのタクシーをよび込ん

で、ほんのお世辞のつもりで、奥さま、これから三越へお買物でございますか、といふと、奥さんはどうしたのかぶうんと不機嫌になつて、そのまま返事もせずに、そのタクシーへ乗つて帰つていつてしまつた。

その夜のことである。夏目家から春陽堂へ電話がかかつてきて、かかりの番頭に速刻来いといふ。で、番頭は何事かと驚いて、おッ取り刀で夏目邸へ推参すると、いつもは玄関から上げてくれるのに、その晩に限つて、台所口から上れといふ。変だなと思つて、台所の隣りの間で待つてゐると、そこへ漱石先生が怒気をふくんで出てきて、番頭にいふには、さつき家の家内がお前の店へいつたら三越へ買物にいくのかといつたさうだ。おれの家はお前の店から端した金をもらつて、その足で三越へものを買ひに廻るほどケチな暮らしはしてをらん。そんな無礼なことをいふんなら、以後一切出入りをさしとめる。おれの著作も一切出版させないから、そのつもりでをれと大変なお叱りである。意外な出来事に面くらつた番頭さんは、宙をとんで日本橋の店へ帰つてきた。主人の和田氏まで出向いて、百万陳弁をしたが遂に許されず、それ以後は版權が大倉書店へ移り、春陽堂はわづかに今迄のものの一部だけ増版を許されるといふあはれな羽目に陥つた。しかも大倉書店の印税は三割一分だといふので、春陽堂もその割りをくつて、一律に三割一分を課せられた。だから一円の叢書で版元はわづかに一銭しかもうからないといつて、その

番頭が秋江氏に泣きごとをいつたといふのである。

私も春陽堂とはずるぶん仲よくしてゐたので、あとでいろいろ聞いてみたが、その番頭は笑つて答へなかつた。真偽は知る人ぞ知るである。私には何も興味はなかつた。

長田幹彦が近松秋江とつきあうようになったのは、「大正三年の十月あたりから」である³⁰。上記の話は京都でともに遊んだ時のことらしく、漱石入浴のことが噂されているので、大正四年三ヶ月ごろのことであろう。ただし、春陽堂と漱石のやりとりがあつた時期はそれ以前のこと、具体的にいつかはわからない。三越のくだりは、『青春時代』では、「俺の家ではお前の店から端した金の印税を貰つて、その足で三越へいくほどケチな暮しはしていない」となっている³¹。

興味深いエピソードであるが、これに対応する漱石側の資料は見出すことができない。ただ、松岡謙は、検印押印数を書きとめた遺された漱石の印税帖を分析して興味深い記述を残している³²。

さて以上の表を一覧して気のつく事は、春陽堂に関する限り、大正四年全年度を通じて一冊の印税も納めて居ない事になつて居るが、こんな事は恐らくあり得ないやうにも思はれるが、若し帳面の附け落しでないとするれば、前年度から漱石が新刊を岩波書店に一任したが為め、春陽堂の方でこれに対する示威運動をやつたものか、それとも漱石の方で何かに心

証を害して検印に応じなかつたものか、そんな理由しか考へられない。とにかくこの帳面上の現象は不思議といふの外はない。」

松岡は、近松秋江が語ったエピソードを知っていて、「長田幹彦の青春物語か何かに、近松秋江がいくら漱石でも三割といふのはひどい。全くの暴利だ、本屋が気の毒だとか何とかいって盛んに憤慨して気煽をあげてる箇所を読んだ事があつたが、発行者もそれを承知の上で出して居たのは、とにかく絶えず版を重ねる事と、仮令それによる直接の利益は少くとも、彼の著者が店の看板になるので文句は言へなかつたものだろう」と記している。「漱石の方で何かに心証を害して検印に応じなかつた」という松岡の推測と三越をめぐるトラブルが結びつけられている記述はない。松岡が紹介している『鶉籠』刊行時の春陽堂と交わした覚書によれば、印税率は、初版が一五パーセント、二版から五版までが二〇パーセント、六版以降が三〇パーセントであり、後に四版以降が三〇パーセントになつたという^⑩。

ただ、漱石の家計簿といわれる大正四年の「日記一四」によると、大正四年二月二八日の余白に春陽堂より三三二円五〇銭の入金が記録されている。検印押印時にすぐ印税が支払われたのではないと推測される。

山本芳明氏は、松岡の分析を元に、更に精度を上げて漱石の印税額を年「三〇〇〇円前後」と推定し、「いくら兄妹を援助して

いたにせよ、夏目家が大変贅沢な生活をしていただけは間違いないだろう」と指摘している^⑪。

さて、秋江が語り、長田が筆録した漱石のエピソードは何を語っているのだろうか。鏡子夫人は、春陽堂の番頭がかけた「これから三越へお買物でございませうか」という言葉を受けて「不機嫌」になつた。鏡子からこの話を聞いた漱石は、番頭を呼びつけて抗議し、創業者の和田篤太郎も出向いて釈明した。長田が語っているとおりに、話全体の真偽が不明であるため、細部についても確認しようがない。ただ、漱石には、三越で買物をする事自体にある種の嫌悪感があつたと推測することはできる。また、五〇円もあれば最高級の反物を購入することができるし、三越は高級すぎて買物ができないという事はありえない。鏡子夫人が三越で買物をしている記録を漱石は書き残している^⑫。

瀬崎圭二氏は三越を「批判的に捉えていた」作家として漱石をあげている。瀬崎氏は『彼岸過迄』（『東京朝日新聞』明治四十五年（一九二二）年一〜四月）という小説を連載するにあたって漱石が書いた「彼岸過迄に就て」には、「今の世に無暗に新しがつてゐるものは三越呉服店とヤンキーと夫から文壇に於る一部の作家と評家だらうと自分はどうから考へてゐる」という部分を引いて、「新しがる風潮の代名詞として三越を皮肉っているわけです」と指摘している^⑬。表層の流行に関わる三越の商法をよくは思っていないことがわかる。ただ、「新しがる風潮」という表層の下では構造の変化が起り始めていたのである。

山本氏は、「大正三年末には、漱石——夏目家は、贅沢な生活をすると同時に、朝日新聞社からの給料・賞与一年分に当たる金額を出資できる財政的余裕があった」と指摘している⁽⁴⁾。また氏は、漱石の労働と報酬の関わりについての考え方を「労力」と報酬の関係には階層によって制限がかけられるべきで、ある「労力」に対する報酬は同一階層内で等価に交換されるのはよいが、下位の階層では得られた報酬と上位の「労力」が等価に交換されるべきではない」と要約し、「労力」の質を無視して、フラットに換算してしまう「金銭の機能」を漱石が嫌悪していたと指摘している⁽⁵⁾。

三越の商法は、着物の販売を実用性から、ライフスタイルの表示としての記号的消費に導くものであった。着物を購入する消費者の個々の固有の動機は、フラットに記号化される。そこに漱石の三越への嫌悪の根拠がある考えことができる⁽⁶⁾。

これまでの記述で分かるのは、小説というテクストが作者の思想性の単純な表象ではないということである。小説というテクストは文化的・社会的コードに不可避的に接触する。ここでは、コードとの対話、あるいは葛藤が発生する。換言すれば、小説というテクストに複数のレイヤーが生じる。

たとえば、画家原口が描く絵画《森の女》は芸術表現であるが、三越の広告戦略という文化的コンテクストと関連づけると、絵看板と重なり振動し始めるのである。

注

- (1) 『三四郎』の引用は、以後も明治四二年五月刊の春陽堂版初版による。ルビは適宜省略した。
- (2) 拙稿「それから」の「古版の浮世絵」について(二〇〇二年三月、『枯野』一二三号)五九頁。
- (3) 拙稿「ハイパーテクストと文学研究」(二〇〇八年一月、『日本文学』五七巻一号)七三頁。
- (4) 勅使河原純『裸体画の黎明』(昭和六一年三月、日本経済新聞社)「I モデル婆さんお菊のこと——プロローグにかえて」以下の記述・引用は、六―二八頁による。
- (5) 同前、「III 画室と社会」七九頁。
- (6) 『日本近代文学大系 夏目漱石集Ⅲ』(昭和四七年二月、角川書店)二二二頁。
- (7) 瀬崎圭二「三越の流行創出と近代文学」(二〇一四年三月、岩淵令治編『江戸』の発見と商品化―大正期における三越の流行創出と消費文化』所収)七二頁、七三頁。
- (8) 『広告の記号論Ⅰ』(山崎カヲル・三神弘子訳、一九八五年二月、つげ書房)五一頁、五二頁。本書の原題は *Decoding Advertisements Ideology and Meaning in Advertising* で、一九七八年 Marion Boyars から刊行されている。
- (9) 『箒のあと』上巻(昭和八年七月、秋豊園)二六五頁。
- (10) 向後恵理子「三井呉服店における高橋義雄と意匠係」(二〇〇六年二月、『文学研究科紀要 第3分冊』)一六三

- 頁。
- (11) 同前、一六七頁、一七〇頁。
- (12) 同前、一七二頁。
- (13) 『リトグラフ 石のまわりで』展図録(二〇一八年五月、武蔵野美術大学美術館・図書館)二四頁。
- (14) 『箒のあと』上巻(前出)四一八頁。
- (15) 玉蟲敏子「三越における光琳戦略の意味―美術史の文脈から―」(二〇一四年三月、岩淵令治編『江戸』の発見と商品化―大正期における三越の流行創出と消費文化』所収)八八―八九頁。
- (16) 山口昌男『敗者』の精神史(上)』(二〇〇五年六月、岩波現代文庫、初刊は一九九五年七月)八六頁。
- (17) 瀬崎圭二『流行と虚栄の生成 消費文化を映す日本近代文学』(二〇〇八年三月、世界思想社)八頁。
- (18) 山口昌男『敗者』の精神史(下)』(二〇〇五年七月、岩波現代文庫、初刊は一九九五年七月)二〇五頁。
- (19) 斎藤隆三『自叙伝』(昭和三十六年七月、非売品)七〇―七一頁。
- (20) 同前、三一六頁。
- (21) 同前、三一七頁。
- (22) 『日本近代文学大系 夏目漱石集Ⅲ』(前出)二四五頁。
- (23) 長崎巖監修『Kimono Beauty』(二〇一三年一月、東京美術)四〇頁。
- (24) 同前、五七頁。
- (25) 『日本近代文学大系 夏目漱石集Ⅲ』(前出)二四五頁。
- (26) 『漱石全集 第五巻』(一九九四年四月、岩波書店)六七四頁。
- (27) 『続子を繞る人々』(昭和七年七月、百貨店商法社)二五頁。
- (28) 前田恭二『絵のように 明治文学と美術』(二〇一四年九月、白水社)四八八頁、四八九頁。
- (29) 同前、四九〇頁。
- (30) 同前、四八八頁。
- (31) 荒正人著、小田切秀雄監修『改訂増補漱石研究年表』(昭和五九年六月、集英社)四四五頁。五月三日の『国民新聞』の「文芸界消息」によるとされている。
- (32) 岡田三郎助『博覧会出品画談』(明治四〇年四月、『趣味』「附録」六―七頁。
- (33) 同前。
- (34) 同前。
- (35) 長田幹彦「近松秋江」『文豪の素顔』要書房、昭和二八年十一月)一四七―一四八頁。ほぼ同内容の話が、長田幹彦『青春時代』昭和二十七年二月、出版東京)一一二―一三頁に見出される。
- (36) 同前、一三一頁。
- (37) 長田幹彦『青春時代』(前出)一一三頁。

(38) 松岡讓『漱石の印税帖』(昭和三〇年八月、朝日新聞社)

九頁。

(39) 同前、二五頁。

(40) 同前、二四～二五頁。

(41) 『漱石全集 第二十卷』(一九九六年七月、岩波書店) 四六一頁。

(42) 山本芳明『漱石の家計簿 お金で読み解く生活と作品』(二〇一八年四月、教育評論社) 六八頁。

(43) 大正三年一月八日の漱石の日記には、鏡子が「松屋三越の売出には屹度出掛る」とあり、二月八日の日記には、「妻が三越へ行つてメリンスの裏と襦袢の裏と純一と伸六の綿セルの上つ張りを買つてくるといふ」とある。『漱石全集 第二十卷』(一九九六年七月、岩波書店) 四三七頁、四四九頁。

(44) 瀬崎圭二「三越の流行創出と近代文学」(前出) 七二頁。

(45) 山本芳明『漱石の家計簿 お金で読み解く生活と作品』(前出) 七二頁。

(46) 同前、一六七頁。

(47) 三越と親和性があった森鷗外と対照的である。鷗外と三越の関わりについては、『流行をつくる―三越と鷗外―』(平成二六年九月、森鷗外記念館)を参照されたい。鷗外は三越で衣服を購入するだけでなく、家族写真を撮影している。