

一葉文学におけるフェミニズムの意味するもの —反伝統への志向によるヒロイン像構築を通して—

黄 旭 暉
(育達科技大學)

1. はじめに

本稿の目的は、日本の男尊女卑的な過去の伝習から横滑り的に派生した家父長制下における男性を中心に構造化された男系原理社会を生きながら、

當局者の知らざる處の物一あり女子の生質を知らざるこれなり 彼西洋の女子は妾のしる處ならねと夫女子たる論者の謂いる卑屈主義に養はれたる物也 男尊女卑の弊風を學ひし物也 井の内の蛙の類也 如何か俄に大海に出るを得んや… (「女徳も又衰へたる哉」『樋口一葉全集 第三卷(下)』筑摩書房、1978)」

と述べ、日本近代文学の黎明期に異彩を放った女流作家、樋口一葉¹⁾が如何にテキストを通路とした女性優位性・主体性を形成し、ジェンダー・イデオロギーを表象しているのか、そして、実作における優位的ヒロインモデルの構築の基底をなす中核的な感覚がどのような表現によって捉えられているのかを作品論的視座から提示することにある。

日本文学における女性像の研究は、言うまでもなく昭和20年(1945)の終戦後になってからである。更に、文学テキストに限らず、ありとあらゆるテキストにまで及ぶ女性像に関する意識や実態の究明、ひいては批評のその本格的な展開は、恐らく昭和45年(1970)前後より欧米でブームを巻き起こしていたフェミニズムの動向に影響を受けてからであろう。

一方、これまでの一葉文学についての研究と例えば、数多い諸先学の業績があり、例えば、和田(1943)、塩田(1956)、関(1970)、前田(1979)をはじめ²⁾、三好(1979)、松坂

(1983)、瀬戸内(1996)、菅(1997)らの凡そ4大ジャンル(1、作者の生い立ち。2、作家の転向。3、作品構想とメインヒロインの生成。4、エクリチュールの構成)についての究明³⁾、そして、各ジャンルにおける諸論究に見られる主張論説や演繹的な解釈等を含めて大まかな認識の枠組みが形成されており、それらを素材とした論考が既に相当程度積み重ねられてきている。それらの先学の論考は、現行の一葉研究のパラダイムが未見であった当時において画期的な成果を残した研究であり、それらが学術的に重要な意味を持つことは言うまでもない。しかし、過去の旧弊な社会習慣による、変わる時代が変わらぬ意識というものに根差した性差別から解放されることを目的としたフェミニズム問題については、明治期の男女の社会的地位の差異に伴うバイアスを意識した樋口一葉の文学世界においてメインヒロインへの差別的・戦略的優位性の構築を明確化したのか、換言すれば、エンパワーメントを図るフェミニズムの実相を明らかにしたことになるかと問えば、それは容易に首肯できるものではあるまい。一葉文学に仕組まれたフェミニズムの存在意義は、恐らく多くの研究者たちが取り上げるような男女の社会的性差や教育格差などのジェンダー論に限られるわけではないであろう。前田(1979)においても、一葉が明治時代の社会の動向や男女格差の現状を直接見聞し、そういった中から汲み出したステレオタイプ化した男女の不平等と異質性、また、そういった中で体得した自らの劣等感への向き合い方や、感じ得た複雑な社会構造のしがらみから解放される心境を実作に反映させるという彼女の一貫した創作姿勢が語られている⁴⁾。また、菅(1994)は、一葉が明治期という新しい時代に相応しい新たな女権の創造を目指す女子

教育への“接近”を経由することにより、同時代の男権社会に対する男女同権への志向を体現したとと考えていたと述べている。更に、女子教育の実施はそうした女権喚起の“導火線”である一方、女子教育のその根幹となる人権尊重の精神が徐々に忘却されていくという深いアンビバレンスが浮上する中で、女子教育が推進されても変わらぬ不易なるもの、過去に根差した旧態依然の固定観念の枠組みを如何にして越えるかということの重要性を強く主張すると共に、新時代である近代を絶対化し、変革への意志を強く持っていたことも示している⁵⁾。

このように、一葉のフェミニズム観についての研究の歴史を考えるにあたっては、上記のようなアプローチによる樋口一葉をめぐる国文学研究も蔑ろにはできない。つまり、十全な形で追究されてきた上記の4大ジャンル以外にも一葉文学に表れる女として、人間としてのフェミニズム論が形成されたわけである。そして、それらの作家論的論考の殆どは、一葉が置かれた時代、即ち、江戸幕末から明治維新にかけての社会の構造的脈絡を辿って派生的に導かれたものである。更に言えば、その時代に関わる女性像問題に限らず、フェミニズム論のような大掛かりな研究であっても、近世と近代、そしてまた、歴史的伝統と近代的変革の狭間にあった明治期に踏み込んだところに学術的研究意義がある。つまり、根深い男尊女卑の風習や文化が依然として残る明治時代にあつて、男性偏重により女性に諸多の制約がある社会の伝統とその制約とに向き合う近代人女性の姿を多面的、且つ、重層的に捉えた研究は、まさにエポック的研究というべきものである。女性像問題という狭いジャンルではあつても、近代的変革の一環としての男女同権、更には女性優位主義を志向する、所謂コンピテンシーモデルに近接するフェミニズムの可能性を追及し続けるという命題として捉え返してみた時、その命題要素を研究対象とする学術的意義はますます看過できるものではあるまい。そして、その意義を明らかにするためには、今一度テキストの内容に即し、即ち、作品論の視座⁶⁾から一葉文学におけるフェミニズムの意味するものを女性像という類型的な枠の中で展開

される物語のヒロインの姿を通して具体的に検討する必要がある。従って、樋口一葉のシリーズ作品それぞれにおいて設定されたヒロインがどのような特徴を持ち、如何なる優位性を有する存在として造形されたのか、また、明治という時代においてどのような位置付けであったのかといった点について検討していくことで、樋口一葉をはじめ、明治時代の女流作家のフェミニズム観、ないし日本のフェミニズム研究史の更なる一面を浮かび上がらせてみたい。

2. 「伝統」「近代」を跨ぐ

超克的キャラクター設定

樋口一葉は、その24年という短い生涯（明5-明29）の内に残した作品は決して多くはないが、菅（1994）によると、凡そ『雪の日』（明26）を分岐点としてそれ以前に書かれたものが初期作品とされ⁷⁾、『雪の日』以降の作品、中でも「奇跡の十四か月」（明27・12-明29・1）と呼ばれる死ぬ間際の短期間中に書かれた一連の代表作も含め、彼女の生きた所謂「閨秀の時代」において量産され、大衆的な人気を集めている。一葉文学におけるフェミニズムの位相を考える際にまず目につくのが、作品中に造形されたメインヒロインのモデル群像、そして、その衣食住・恋愛等についての都人らしき生活ぶりや、彼女たちのキャリア形成・社交能力といった、旧弊な伝統社会における「近代的女性」の設定、即ち〈伝統／近代〉の両義性が明瞭に示されるヒロインモデルの構築手法を介しての近代を象徴するモチーフの多用である。

周知の通り、一葉の初期シリーズにおいては、『うもれ木』以外に知られているものは意外に少ないが、この作品以外にも多くの作品を残しており、『閨桜』（明25・3）、『たま櫛』（明25・4）、『暁月夜』（明26・2）等を挙げる事ができる。本節では、初期シリーズ作品、中でも半井桃水の指導の下、初めて世に問うた処女作『閨桜』、そして、この『閨桜』と同じく恋愛をテーマとし、「いわゆる三角関係による女性の悲劇」という結末自体はおそらく『閨桜』の結末から導きだされた「桜児伝説」にヒントを得る（島内

1993：177) 」とされる『たま櫛』、更に一葉小説の全シリーズのうち、唯一芸術をテーマとした『うもれ木』を合わせたシリーズ三作を対象に、それぞれの作品における劇的ヒロインのモデル構築という主題に照準を定め、その“伝統／非伝統 (=近代)” 的女性像設定の表現変化を分析する。

処女作である『闇桜』は、例えば、関 (1992：51) 礼子が言うように、作者一葉が志向した「物語への挑戦、あるいは物語の掟破り=性的規範からの逸脱」⁸⁾を実現させたものである。つまり、この処女作は、当時の社会的性差の著しい中で女性の境位や、知識人男性にそぐわない非理想的ハイスペック女性の持つ劣等コンプレックスを含み持つ女性像の表現の始発点を示す一篇として位置付けることができると言ってよいであろう。知識人型の幼馴染・園田良之助に翻弄される病苦のヒロイン中村千代のその儂い純粋な悲恋を描くこの作品において、冒頭に並列的な表現の連なりで提示される「一粒ものとして寵愛はいとゞ手のうちの玉かざしの花に吹かぬ風まづいとひて願ふはあし田鶴の齢」 (上) という表出によって中村千代の生い立ちが示されている。そして、「梅檀は双葉より芳ばし」という例えがあるように、彼女の秀出した生得の様相が「梅檀の二葉三ツ四ツより行末さぞと世の人のほめものにせし」 (上) という表現によって形象化されてもいる。更に「姿の花は雨さそふ弥生の山」 (上) という複数の花鳥や山水を合わせて引用することで、ヒロインのその並外れた容姿の特質が一層明瞭化されている。これら三つの、伝統的な小説のテーマ、枠組み、構造等の、いわば当時の伝統的な小説作法の基盤を用いながらも、従来のヒロイン設定、例えば、

方靨あいらしかりし頬の肉いたく落ちて白きおもてはいとゞ透き通る程に散りかかる幾筋の黒髪緑は元の緑ながら油けもなきいたゞしきよ我ならぬ人見るととも誰かは腸断えざらん限りなき心のみだれ… (下)

といった紋切り型の修辭的表現様式⁹⁾の論理を内在させる構図に従って組み立てるような設定とは

異なる設定手法を多く用いており、非伝統的な近代的素材を積極的に取り入れた「園生に植てもかくれなきものの中村のお嬢さんとあらぬ人にまでうはさゝるゝ美人もうるさきものぞかし」といったヒロインを理解する際のその重層化された基本的な道具立ての裡に喚起されるような女性像の構図が一葉文学のフェミニズムにおけるモデル構築の基底部分をなしている。そのような垢抜けた女性像設定の重層的な類義表現がもたらした奇警な感覚を基調として多様なヒロインの形象が列挙されているのである。無論、こうした、新たなる文芸価値の創出を目指す新キャラクター創造の実践としての近代風表現ネビュラに象徴されるヒロイン像の近代小説への表出は、初期シリーズ以外にも一葉が意識していたことと同様のことを認知していたであろう同時代の作家の話題作にも見られる。例えば、当時の文壇の文芸思潮の中核にあった坪内逍遙、森鷗外、尾崎紅葉の他に、田山花袋、北村透谷等の実作にも取り入れられており、その表出部分は次のようなものである。

まず、田山花袋『蒲団』における主人公・既婚者の竹中時雄と師弟関係でもあり、浮気相手でもある二重関係結合の位置を示し成立したモデル、即ちヒロインの横山芳子について述べられた部分である。

年は十九ださうだが、手紙の文句から推して、その表情の巧みなのは驚くべきほどで、(中略)。文字は走り書のすらゞした字で、余程ハイカラも女らしい。(中略)。芳子は女学生としては身装が派手過ぎだ。黄金の指輪をはめて、流行を趁つた美しい帯をしめて、すっきりとした立姿は、路傍の人目を惹くに充分であつた。美しい顔と謂ふよりは表情のある顔、非常に美しい時もあれば何だか醜い時もあつた。眼に光があつてそれが非常によく働いた。四五年前までの女は感情を顔はすのに極めて単純で、怒つた容とか笑つた容とか、三種、四種位みしか其感情を表はすことが出来なかつたが、今では情を巧に顔に表す女が多くなつた。芳子も其一人であるとき雄は常に思つた。(下線引用者、以下同

様) (『明治の文学 第23巻 田山花袋』筑摩書房、2001)

また、北村透谷『蓬莱曲』においては、恋仲だった露姫に死なれ、生きる現世から乖離した内攻的な主人公・柳田素雄が、物語の舞台となる霊山と呼ばれる蓬莱山つまり富士山に登山中、偶然に仙姫に遭遇したのであるが、露姫への忘れ難き記憶に囚われていたため、その存在の記憶を辿りながら、仙姫こと露姫を次のような視点から捉えている。

天が成せる眞の美をしらべ盡さまし、堅く結べる其の花の口元には、時代をし知らぬ春含み、其唇頭にはしのゝめの、丹き雲を迷はせり、黄金のかたきもいかでかは、其の暖かき吐氣に會ふて解ざらん、緩くは握れど、きみが掌中には、盡ぬ終らぬ平和と至善、かたくは閉づれどきみが眼中には、不老不死の詩歌と權威をあつむるとぞ見ゆる、黒髪のひとつ節二節、きみが前額には天地に盈つる美を凝らすとおぼし。靈ぞ神ぞ、おごそかなる！
(『透谷全集 第一巻』岩波書店、1950)

以上、示したとおり、『蒲団』の上引には「ハイカラ」「黄金の指輪」といった西洋文化的要素の取り入れが見られ、『蓬莱曲』の引例においては「天」「天地」「不老不死」等の近代詩でしばしば用いられた抽象的表現や何らかのメッセージとしての一種の比喩的象徴主義といったモチーフが繰り返して表れている。一葉の初期作品群にも、伝統たる文章表現の流れの中に位置してはいるものの、伝統、及び、伝統性を越えたこうした近代的要素の温存やモチーフの積極的な摂取が認められる。

このように、一葉の初期シリーズ内の数多くの作品群には、女性優位モデルとしての計算された構築的な仕立てが意図的に導入されたのであるが、上記の『閨桜』等の作品の中で、物語の登場人物、とりわけヒロインと密接に関連する人物のその並々ならぬ素性や家柄が端的に示されているのは『たま櫂』である。『たま櫂』は、徳川旗本として残った戦国大名家の後裔であるヒロイン・

青柳いと子が、青柳家に仕える家来筋の松野雪三と子爵家の息子・竹村緑との三角関係に陥ったその悲恋の行方を描いた作品である。先に挙げた『閨桜』は、当時の女性の境位や“非理想のハイスペック女性”的ヒロインを素材とした物語であり、明治期の保守的で伝統的な社会の中における中村千代が如何なる優越的位置なのかが読み手にはっきりと伝わりにくく、それ故に、物語の中に彼女を位置付けにくいという点があると言わざるを得ない。一方、登場人物たちをめぐる恋の三角関係を素材とした『たま櫂』は、中でもヒロイン・青柳いと子と家来筋の松野雪三との上下関係や親疎関係が鮮明に伝わってくる。それは、両者の社会制度上の上下関係と日常的相互行為上の親疎関係を通じて形成された間柄が次のように描かれているからである。

- (1)松野雪三とて三十五六、親ゆずりの忠魂みがきそへて、二代の奉仕たゆみなく、一町餘りなる我が家より、雪にも雨にも朝夕二度の機嫌きゝ怠らぬ心殊勝なり、妻もたずやと進むる人あれど、何の我がこと措き給へ夫よりは嬢さまの上氣づかはしゝ、廿歳というふも今の間なるを、盛りすぎては花も甲斐なし、適當の賀君おむかへ申し度ものと、一意専心主おもふ外なにも無し、… (上の一)
- (2)稚兒が母よぶ様に差しまねぎつ、坐敷にも入らではるかに待てば、松野は徐ろに歩みを進めて、早く竹椽のもとに一揖するを、糸子かるく受けて莞爾に、花菟の半を分けつゝ團扇を取つて風を送れば、恐れ多しと突く手慇懃なり、… (上の二)
- (3)我れに主従の関係なくば、我れ松野雪三ならずは、青柳いと子嬢の手を取りて、生涯の保護者とならんもの天が下に又とはあるまじ、… (中の二)
- (4)今我れ松野を捨てゝ竹村の君まれ誰れにまれ、寄る邊を開所と定だめなば哀れや雪三は身も狂すべし… (下)

以上のように、物語の構造や話の筋においては、伝統を伝統とし、精神を精神とした如何にも

日本の小説作法といったもの¹⁰⁾でありながら、しかも、その背後には女性本来のあるべきメンタリティーの一面であるペチコートガバメントをも吹き込むという新味のある複合的表現がなされており、作者・一葉のフェミニズムに対する執心が雄弁に表されている。そして、そのため、『たま櫛』の中における青柳いと子の形体や人柄が「今歳十九、天のなせる麗質、をしや埋木の春またぬ身に、青柳いと子と名のみ聞ても姿しのぼるゝ優しの人品」（上の一）という垢抜けた女性像設定から更に増幅され、女性の本性（本能）ともいうべき“自己中心的思考”、いわばペチガバに至る女性像へと特権的に位置づけようとしていることが明確に認められるのである。

勿論、一葉の初期シリーズに見られるフェミニズムが上記のような、並外れた容姿と素性を持つヒロイン像、そして、ペチガバのそれといった様相、また、スタイルという設定から出発するものとしてのみ一義的に認識されているわけではないことは言うまでもない。それらをも含め、多方面から導かれていく一葉のフェミニズムが他作品にも表れるが、その作品の一つが『うもれ木』である。

かつて世間から軽視された身の比喻として作者一葉が愛好していたと言われる“うもれ木”であるが、この“うもれ木”が作品名として名付けられたのも恐らく一葉自身がネガティブな過去を効果的に追体験するための条件を付加しようとして、自らを定位させる場の存在を前提とすることがこの作品の成立上、必要不可欠であったと考えられる。「陶芸家の次兄虎之助をモデルとして露伴ふうの芸道小説に仕立て上げた（前田1979：50）」といわれる『うもれ木』は、赤貧に苦しむ兄妹、陶画師・入江籟三とその籟三を支え、家計を切り盛りする妹のお蝶が、同門の陶画家であり、弟分に当たる篠原辰雄に裏切られたあげく、お蝶は身の破滅を招き、籟三も人生を破滅へと導くという哀れな題材を取り扱ったものである。幸田露伴の『風流仏』や森鷗外訳『埋木』から影響を受けた¹¹⁾とされている『うもれ木』は、まず「天晴れ美人と招板うつて、摺れ違ひに薫る香水の追風まで」というように、女性モデルの通俗的

なイメージに対する直示表現、即ち「天晴れ美人と招板うつて」によってお蝶が並ならぬ美貌の持ち主であるという設定が必然的に導入されるのである。それは、「我れ入江籟三變物の名を、陶器歴史に残さんずもの」という物語を織りなす陶画界では無名であるにもかかわらず、千年万代にわたり己の名声が伝わる顕者になろうと懸命に励む主人公入江籟三と同様に、主役的な存在として布置する、本質的に洗練された得も言われぬ美貌のお蝶のその様態を明瞭に認めることができよう。一葉文学においては、そうした女性モデルの枠の存在を前提として類質の女性像が構築されていたのであるが、その構築の枠組みは、既に先に触れたように、或る種の固定的な基底部分が不可避免的に要請されるものなのである。更に、感覚表現に沿って派生した副次的なもの、また、横滑りや置き換え等の固有の伝統作法を重ねた顔身体表象、及び、比喻表現（下線部）によって、いわば「明瞭な輪郭を持つ物語が最後まで流れてゆく」ということは決してない。不必要とさえ思えるほどに拡大された細部や、ほとんど無意味と思われる映像（三浦1981：62）」と言われるような、読み手にとっての認知を遙かに超える新領域の人物像を呈示することにより、その没入映像と自己知覚の統合による二元性の表現が一元的に綯い合わされるのである。こうした小説における文章作法により、ヒロインお蝶の構図は既に表現の視野に入った通俗的なイメージによって説得力を持たせると共に、掴み切れない全体像を把握するための構築の予示として機能するのである。

特にこの物語の背後には、兄と仲の良いお蝶が、身内の者（入江籟三）と、恋慕い、ひいては未来の結婚相手にとまで夢見る存在（篠原辰雄）の狭間に立つという設定において、その兄・籟三の辰雄への信頼を裏切ったという鬱積状態と重層化された彼女のその屈折した感情が苦痛と絶望に満ちた様相として呈示されている。そしてまた、お蝶がアンフェアプレイな社会における日常的現実と対立、拮抗する性格表現の連鎖的展開の裡にその独自の復讐心とおぼしき次のような心境を見せるシニフィエがある。

我れ生涯に來べき運、あらば兄様の身にゆづりて、腕の光りの世に現はるゝやう、みがく心の満足されるやう、二つには同じ畫工の侮り顔する奴を、兄さまの前に兩手つかせたく、佛壇のお二た方に、お位牌の箔つけて欲しきがそも／＼の願ひ、… (第二回)

以上は、お蝶の心境が赤裸々に表白される場面であるが、それは単に同職の弟分から受けさせられた兄のその屈辱的な思いを晴らしてあげたいためというようなものに留まらず、そもそもお蝶が本質的に一種のオスカルばりの性格であるといったところから生じたものであろうと思われる。つまり、当時は、如何なる職種であろうとも、話型の観点に立つのは殆ど男性であり、その男性を中心に構造化された男系原理社会であった明治時代の社会にあっては、作者一葉が想定する女性像とは、ヒロインお蝶のような、一義的には一種の女性中心的、且つ、凛々しく頼り甲斐のある雰囲気を持った男勝りな女性であり、そういった女性の心境が表出されているというのは確かなことであろう。即ち『うもれ木』を支える中核的存在が主人公の入江籟三からその妹のお蝶へとフォーカスシフトされているということであり、物語の主体を男性から女性へと変化させつつ、作者一葉の男女をめぐる伝統的な価値観をラディカルに転倒させようとする意図からヒロインお蝶を切り離さずに設定しているのである。このように、お蝶は、義人のような女性像と男勝りな女性像を複合した女性として描かれているが、こういった観点から見ても、一葉文学におけるフェミニズムは、『うもれ木』が呈示しているような特異な構造のヒロイン像へと拡大していったと言えるであろう。つまり、この作品から看取できることは、優位的女性モデルの構築においては、ただ明喩的表現によってヒロインの容姿・外見や素性を描くのでは読み手に物足りなさを感じさせるため、読み手の想像力を掻き立てられるよう隠喩的表現を用いてヒロインに剛毅な性格を合わせ持たせたということである。その背後には、従来のオーソドクシカルな容姿や素性等の女性理解を遙かに超え、少なくとも『たま櫛』に見られるようなペチガバの女性像から『うもれ木』に造形され

た義人のような女性像まで多様なタイプを総合した、優位性ある女性像を唱えようとする作者の編纂意図があったと考えられる。そうであるならば、一葉が、従来からの伝統的男性中心社会に深く根差した男性主体の様態への思いを内心に留めておいた意識の根底にあったものは、例えば、上野 (1998 : 197) が「フェミニズムの目的はある排他的なカテゴリーをべつの排他的なカテゴリーに置き換えることではない。」と指摘しているように、単なる“男強女弱”“男尊女卑”状態から“女強男弱”“女尊男卑”への切り替えを試みようという単純な意図ではなからう。この点について和田編 (1964 : 62) は、次のように述べている。

一葉は、最初の小説の中に、筋は、少しちがっているけれども、ひとりっぼちのお嬢さんがいて、その女主人公に無償でかしく侍女や、また、その女主人公を家来や下男が愛するようになるという物語を、かなり長いあいだ書いた。これは、そういう物語を書くことで、暗い現実から逃げようと考えていた一葉の気持ちをあらわしている。だから、書くことが気持ちの救いになっていたわけである。

つまり、一葉は、伝統的男性支配文化のもと、特異な小説創作プロセスにより、女性優位の構図を基軸とした初期シリーズの中に様々なモデルを構築することを介し、彼女がままたぬ現実の世界における幾多の苦闘を乗り越えよう、即ち「暗い現実から逃げよう」という契機をなし、その内面世界においてとうに派生した固有の様態の自己保身的形象化への試行の根底をなしていたものが判然と形成されていったのである。そして、その超越性こそが一葉のフェミニズム観の本質的な基盤をなすものであり、そう考えるならば、例えば、『闇桜』の中村千代に見られるような“非理想のハイスペック女性”から、『たま櫛』の青柳いと子の如きペチガバの女性像を経、『うもれ木』が呈示するお蝶のような義人というべき女性像へと展開していくその告知は、一葉文学におけるフェミニズムそれ自体の決定的な構成要素であり、且つ、漸次的な変容過程に他ならないのである。それ故、初期シリーズから見出され得た一葉

文学のフェミニズムの位置とは、一般的な性別間の既成概念、即ち男性も女性も平等の権利と機会を持つべきであるというフェミニズムの類型的な主張や理念からの表現法上での根本的変質として日本近代フェミニズム史上の始発点を示しているものであると言える。そして、後期シリーズ、中でも『大つごもり』や『たけくらべ』といった代表的な作品群において、一葉は、これまでの延長線上にあるものとして通俗的なイメージに対する直示表現や具象的表現、ひいては象徴表現までも用いて女性モデルを具現化して呈示しつつも、こうしたヒロイン造形のための感覚表現の手法を更に深化させ、例えば、次の文中の、

世間に下女つかふ人も多けれど、山村ほど下女に替る家は有るまじ、月に二人は平常の事、三日四日に歸りしもあれば一夜居て逃出しもあらん、開闢以來を尋ねたらば折る指に彼の内儀さまが袖口おもはるゝ、思へばお峰は辛棒もの、あれに酷く当たれば天罰たちどころに、此後は東京廣しといへども、山村の下女に成る物はあるまじ、感心なもの、美事の心がけと賞めるもあれば、第一容貌が申分なしだと、男は直きにこれを言ひけり。…『大つごもり』(上)

「容貌が申分なし」という表現にもあるように、いわば男勝りで行動的、尚且つ、逆境を好機に変える女性、換言すれば、社会から強いインパクトを与えられる器量良しの女性、そういった女性を表象するような近代的ホークスの女性モデルの構築へと傾斜してゆくのである。

3. 仕掛けとしてのヒロインとその対人感情の形成プロセス

前節では『闇桜』から『たま櫛』までに行われた“非理想のハイスペック女性”“ペチガバの女性”の構築と併せた一連の動きとして『うもれ木』において義人系ヒロインをモチーフとする女性像が造形されたと指摘した。前期シリーズと関連して、『雪の日』(明26)をはじめとする後期シリーズにおいては、優位的な女性モデルという形態が構築されたわけであるが、その形態が、親族

の貧困からの連鎖により生じた不幸ばなしを描いた『大つごもり』から、少年少女たちをめぐる下町人情ばなしである『たけくらべ』、更に、遊女をめぐる痴情のもつれで情死する心中ばなしを描いた『にぎりえ』までの範囲において、どのように構築され、位置付けられたのかを別の観点で捉え直すことが重要となる。

女性モデルの家族愛という形態についての問題として注目すべき作品は『大つごもり』であろう。貧困から家族愛への循環という家族奉仕型のギバーとしての女性モデルが『大つごもり』で描かれたのは、そもそも作者一葉が、どん底生活の中、女中をしながら家族を献身的に支えていたからであると認識されている。一葉自身の代替としてヒロインお峰を登場させ、それによって家族や扶養親族の守り本尊としての位置を確認しようというのが『大つごもり』創作の動機の一つではないかと考えられる。素寒貧な家族の年越しがモチーフとなっている『大つごもり』には、お峰自身が貧困な家族への執着を持ちつつ、生活苦で“火の車”状態に陥った扶養親族への救済を介して恩返しをしたいという心境を語る場面がある。

母は安兵衛が同胞なれば此處に引取られて、これも二年の後はやり風俄かに重く成りて亡せたれば、後は安兵衛夫婦を親として、十八の今日まで恩はいふに及ばず、(中略)堪忍して下され、今日よりは私も家に歸りて伯父様の介抱活計の助けもします、…『大つごもり』(上)

この「母は安兵衛が同胞なれば此處に引取られて」と「後は安兵衛夫婦を親として」といった表面的な言葉の背後には、既に前節で指摘したように、器量良しの女性の表象というべき「古代特有の女人の力がまさしく命脈を保って生きている(小泉1993:25)」のような存在のお峰が背負う二元論的な主題が存在している。つまり、川端(1993:25)の「たとえ夫の邸に迎えられて暮らしても、女は終生その兄と同じ族の者であった。(中略)妹は兄の族に属し、その庇護のもとにあった。(中略)兄が僧であっても妹はその庇護のもとにあり、この関係が当時の通常であっ

た。」という言葉でも明らかなように、相互にサポートし合う関係によって結ばれる“兄弟愛”と、小泉（前掲書）の「母と子を結ぶ最も強い絆によって、まさに出産した折の母子の姿に回帰している」という言葉が示しているように、お峰と伯父の安兵衛との扶養の関係を通じて芽生えた本物の親子のような愛着の感情、いわば、「母と子を結ぶ最も強い絆によって」築かれた如き“家族愛”との二元論が見出せるということである。これらは、何れも功利を超越したアガペー、即ち兄弟や家族に対する自発的、且つ、無条件的絶対愛は、一つのイデオロギーとしての近代思想が使喚する個人、更に個人を主体とする人間中心の組織化＝家族化の系譜であり、特に『大つごもり』のヒロインお峰のその器量良しの姿に託されていくという図式を通して作者一葉のフェミニズムにおけるアレゴリー的表現、及び、彼女の家族への執着を実作のヒロインに転移していくという物語の確かな意志を反映する主題展開が行われたのである。

松坂（1970）の次の所説に即して言うならば、一葉小説は如何に成立するかという問いについて、例えば、初期シリーズにも見られるように、フェミニズムの物語性（＝「ストーリー」）を表現形式とし、女性論の主題性を表現内容とする対立図式を志向しつつ、尚且つ、伝統／近代、旧／新を交じり合わせながら、歴史の交錯点から新たな展開を目指す創作意図と、惨めな過去を生きてきたという生涯にわたる不調和な要素が内在する作中作の主題（＝「根元的なイメージ」）を読み取ることができ、両者が対蹠的に向き合っているという事情を指摘することができると共に、両者を成立論的に説明できる可能性があることも明らかである。

樋口一葉の小説構想は大別すると二つになり、その特質は、一つの構想原型——ある根元的なイメージ及びストーリー——が変形しながら連鎖的に展開していることにあると思う。仮に、この一葉小説の構想原型のうち、「たけくらべ」を挟んで、比較的初期の作品群にみられる系統を「谷中の美人」系の構想、晩年の作品群にみられる系統を「にぎり

え」系の構想と名付けると、この二つの構想の間には、人名やその人物のイメージの上には互に関連する部分もあるが、それぞれ独自の展開を示しており、一葉小説の構想、ひいてはその文学を考える上に、いくつかの本質的な問題を提示しているように思われる。

（松坂1970：32）

ここに至って浮かび上がってくるのは、先に『大つごもり』を論じた際に言及した、器量良しのお峰、及び、彼女に相即する“兄弟愛”“家族愛”という人物造形が、『たけくらべ』の「子供中間の女王様」、即ち吉原遊郭でも人気者の勝気で任侠を建前とする美少女の美登利のその仲間意識を重んずる“友愛”と重なってくるという事実であろう¹³⁾。廓の街で暮らす思春期の少年少女たち、中でも中心人物の一人と設定され、気前もよく、性格も勝気なヒロイン美登利が周囲の遊び仲間と共に大人へと成長していくというのが『たけくらべ』の粗筋であるが、作中には、かつて周囲の者から遠ざけられていた美登利のその「藤色絞りの半襟を袷にかけて着て歩るきし」姿を「田舎者いなか者」と町の少女が嘲り笑うシーンがあるが、美登利は屈辱感を味わわされ、高ぶったやり場のない感情に理性を押し流され、その少女たちに向かって、「口惜悔しがりて、三日三夜泣きつゞけし事も有しが、今は我れより人々を嘲りて、野暮な姿と打つけの悪まれ口を、言ひ返すものも無くなりぬ。」と語り、痛烈に意趣返しをする。つまり、侮られるという精神的な苦痛によって対人不安や己の存在感のなさを感じれば感じるほど、不屈の意志による公的自己意識が高まり、彼女自身のその置かれた状況や立場の変転にもがく感情は、例えば菅（1997：131）が「『たけくらべ』の世界は、いわば抒情と非情の拮抗するところに成立している。」と述べているように、「抒情と非情の拮抗」において直情径行で現実認識的に定位される。そして、その不可視の内的真実（＝負けじ魂）と可視の外的現実（＝身分格差）との不可避な確執、及び、事前事後的な認知のギャップや齟齬を埋め合わせる媒体ビークルに逆転要素を内在させるために呼び出されるのが、

現実社会との宿命的な落差に身を置く気丈夫な美登利を持て囃す複数の身内関係者である。

大黒屋の美登利とて生國は紀州、言葉のいさゝか訛れるも可愛く、第一は切れ離れよき氣象を喜ばぬ人なし、子供に似合ぬ銀貨いれの重きも道理、姉なる人が全盛の餘波、延いては遣手新造が姉への世辞にも、美いちゃん人形をお買ひなされ、これはほんの手鞠代と、呉れるに恩を着せねば貰ふ身の有がたくも覺えず、(中略)兩親ありながら大目に見てあらし詞をかけたる事も無く、樓の主が大切がる様子も怪しきに、聞けば養女にもあらず親戚にてはもとより無く… (三)

大黒屋で全盛を極める遊女の大巻、即ち姉の恩恵を蒙り、妹冥利に尽きる大人びた美登利は、仲間の世話が好きな姉御肌の性分で、且つ、面倒見もよいというステレオタイプの女性キャラクターとして基礎造形されていることが上の引例で理解されよう。そして、彼女のその個人的、且つ、社会的背景の落差によって生じた枠組み的拘束を持つ自卑感情から、姉を介した己の優位的な立場を生かし、周囲の「新造」「兩親」「樓の主」といった身内の者たちからの傾注した異常な“寵愛”という大枠によって育まれた自惚れの強い自尊感情へと、軸となる自己意識が二重写しとなっており、性格が多面的に表現されているが、このような「『たけくらべ』や『にぎりえ』等で幾分立體的な構想を試みやうとした痕が認められ(湯地1926:368)」るキャラクターの性格の表現方法は、それ以前の小説というジャンルの中では殆ど見出すことのできない、平面における人物造形とは思えない新たな小説作法であると言ってよい。また、「言葉のいさゝか訛れるも可愛く、第一は切れ離れよき氣象を喜ばぬ人なし」と美登利のその子供らしい無邪気で無垢な様子が表現されているように、ネガティブな事象に対する認知は自己否定的なものに固定化する恐れがあったり、更には己の存在意義の喪失に繋がりやすかったりするものであるが、彼女を養育したり、殊遇を与えたりする複数の身内の者たちを登場させることにより、そういった事態に墮とさしめないように

している。そのような登場人物によって打ち建てられたハイヤーセルフへ接近させ、ひいては、自身の存在価値を見直そうとする心を獲得させるという手法もまさに近代的な視線で捉えられたものであると言えよう。

こうして見てきた『たけくらべ』における美登利の“変身”の造形性とその基底をなす構図のマッチングであるが、両者が如何に自己(=美登利)と他者(=身内の者)との人間関係の相互作用によって枠づけられているものであるかということが明らかになった。また、彼女の運命の反転は、依怙最頂する身内の者にのみ関わるものではなく、過去の劣勢を否定すべきものとして切斷させるものであり、また、優勢への転換の局面を迎える宥和的立場を取る意識を見出させるものでもあり、そして、思いを寄せる者への自己顕示欲を高めさせるものでもある。それについて有益な視点を与えてくれるものが、次の、祭りの絡む揉め事で美登利が恋慕う幼馴染の信如に隠微ながら正義感をひけらかすシーンである。

よくもお祭りの夜は正太さんに仇をするとて私たちが遊びの邪魔をさせ、罪も無い三ちゃんを擲かせて、お前は高見で采配を振つてお出なされたの、さあ謝罪なさんすか、何とで御座んす、私の事を女郎女郎と長吉づらに言はせるのもお前の指圖、女郎でも宜いでは無いか、塵一本お前さんが世話には成らぬ、私には父さんもあり母さんあり、大黒屋の旦那も姉さんもある、お前のやうな腥のお世話には能うならぬほどに、餘計な女郎呼はり置いて貰ひましょ、言ふ事があらば陰のくす／＼ならで此処でお言ひなされ、お相手には何時でも成つて見せまする、さあ何とで御座んす、… (十二)

好意的な感情を持つものの、見事なまでに敵意的な態度を表出する美登利の上引の反目的な言葉は、そもそも彼女にとって相対的な現実への譲歩の中で仲間意識を重んずる“友愛”という大義名分を盾に、恋愛感情を最優先して“正義”の味方になることを犠牲にしてしまうこと等あり得ないという思いに端を発したものだと思えるべきであ

る。和田編（1964：66）が「人間は、どういう動機で仕事をはじめると、その結果を考えるわけにはゆかない。たしかに、困っていた親や妹を楽にさせようというのが、小説を書く動機になった」と述べ、樋口一葉の小説執筆に取り組む所以を取り上げていることから明らかなように、『たけくらべ』を、「困っていた親や妹を楽にさせよう」ということを当初の執筆・創作へと導く内発的動機づけとして書き下ろされた物語であると捉え、背景にある“家族愛”“兄弟愛”というトピックから読み解くならば、その思いは、倫理道徳から派生する騎士道的友愛、または同志愛と換言できよう。別言すれば、作者一葉が本来倫理道徳の規範に従うことで循守していた、理知でもなく自意識でもない、純情倫理である“家族愛”“兄弟愛”という上位主題に下位主題として包摂される友愛、または、同志愛が『たけくらべ』におけるヒロインの持つ対人感情だったわけである。ここでいう対人感情とは、花鳥風月という自然の森羅万象に内包される人間の感性や感覚、または、主観といった特有認識／共通認識の区別を前提とせず、物語から進行状況に応じて起こる諸々の事態を認知する作中の主要人物の特定の情感要素を指す。そういった点から考え合わせると、一葉の後期シリーズには、ヒロインという女性キャラクターの界面で生じた出来事からその感情を判定するという観念的描写がなされているという特徴があると言える。

『大つごもり』『たけくらべ』という作品の内（ヒロインの負けじ魂）/外（格差社会の現実）に跨る形で表現された女性像という主題に即し、各ヒロインの持つ対人感情の多様性、そして、その人物造形の特殊性や作品への提喩的意味作用の働きに対する探求の射程を他の作品にまで伸ばしてみると、『にぎりえ』においても同様に、他者破壊に対するアクチュアルな呵責と直感的な道徳的判断に基づく義務的な行為の遂行が対人感情という主題に結び付く類型化された女性キャラクターとして主人公お力が構築されているということが分かる。騎士道の友愛を持ち合わせたヒロインと思春期を迎える少年少女たちをめぐる、対抗言説も含めた様々な出来事が描かれてい

る『たけくらべ』に対し、『にぎりえ』は現実社会に生きる大人たちの異常な愛にまつわる孤絶・家庭内悲劇、そして、それらに対して責任を感じずにはいられないヒロインの、対人感情に影響を及ぼすほどの堪えがたい葛藤が描かれたものであり、言うなれば、ヒロインの内省的な物語と捉えることができる作品である。この物語の内容をより詳細に辿ると、次のようになる。口が達者で、且つ、器量もいいことから「一枚看板、年は随一若けれども客を呼ぶに妙ありて」人気を博した遊女（お力）が、得意先（源七）に「あのやうな狸の忘れられぬは何の因果かと胸の中かき廻されるやうなるに、我ながら未練ものめと叱りつけて」とまでハマられ、それによって源七の家庭の崩壊を招き、元来内在的ジレンマを抱えていた上に、更に源七の子供（太吉）への補償義務感や心理的負債を抱えることとなり、拳句の果てには、源七による無理心中か、それとも彼との情死かという仕儀に立ち至るといふものである。

情けないとても誰れも哀れと思ふてくれる人はあるまじく、悲しいと言へば商賣がらを嫌ふかと一ト口に言はれて仕舞、忍、何うなりとも勝手になれ、勝手になれ、私には以上考へたとて私の身の行き方は分らぬなれば、分らぬなりに菊の井のお力を通してゆかう、人情しらず義理しらずか其様な事も思ふまい、思ふたとて何うなる物ぞ、此様な身で此様な業體で、此様な宿世で、何うしたからとて人並みでは無いに相違なければ、人並の事を考へて苦勞する丈間違ひであろう、…
(五)

これといった理由もなく店から出てどこともなく歩き回るお力が、かつての言動を省察しながら過去に起きた一連の出来事で人々に感じさせた事、それらが自分自身の対人感情にどのような影響を与えたのか、また、己の今後の行方はどうなるのかを再思三省し、しかも、可能な限り詮索しないようにし、詮索したところでその表層には根本的に何も変化はなく、意味もなく、割り切れないという上の引例において、自らの世道人情に関わる社会的評価を意識した言葉が繰り返され

ている。即ち、ここに登場する「人情しらず義理しらず」とは、他ならぬお力自身の世間事情への没義道であるとしか考えられないが、そもそも『にぎりえ』において「悪魔の生れ替りにはあるまじ」ヒロインとして造形されたお力は、その性格特性が次のように記されている。

情は吉野紙の薄物に、螢の光ぴつかりとする斗、人の涙は百年も我まんして、我ゆゑ死ぬる人のありとも御愁傷さまと脇を向くつらさ他處目も養ひつらめ、さりとも折ふしは悲しき事恐ろしき事胸にたゝまつて、泣くにも人目を恥れば二階座敷の床の間に身を投ふして忍び音の憂き涕、これをば友朋輩にも洩らさじと包むに根生のしつかりした、氣のつよい子といふ者はあれど、障れば絶ゆる蛛の糸のはかない處を知る人はなかりき、… (五)

遊女としてのお力は、外部との人間関係において、常に一定の心理的・社会的距離を置いており、そういった対人距離を保っている。身過ぎ世過ぎのため、人と触れ合う際にも、表向きには快情動があるものの、内実では常に不快情動が喚起するというのが、お力の他者との接触における原初的な対人感情である。しかも、彼女のそうした生の悲劇的な不快情動に特殊性はなく、傍目にはありきたりの慣習的感情表現に過ぎない。当然のことながら、悲劇的な不快情動を語る価値など到底ありはしないが、それでもなおそれを表白しようとする主観は、特に「人情しらず義理しらず」という社会批判に対する自己防衛から来る意識であり、その副次的ものが常連客との信頼関係を築くことに必要不可欠な外柔内剛な性質である。更に、その信頼ある性質を堅持しようとする主観をもって非行を伴う逸脱行動を貫いてきたのである。しかしながら、ある種の補償が不可避免的に請われるお力の自発的行為は、他者への負い目意識から来たるもの、つまり、お力自身が抱え噴出した補償義務感や心理的負債といった当該対人感情に沿ったその枠の中での行為であり、それには必然的に大義名分的であるといった意味合いがあると思われる。つまり、『にぎりえ』は、『大つごもり』におけるお峰の強いられた貧困生活苦、ま

た、『たけくらべ』に見られる美登利の直面した格差社会の現実とは一線を画しながらも、それぞれの物語の成立の事情に必然的に表裏の関係で焦点化される特定要素、即ち、前者の“兄弟愛”“家族愛”、そして、後者の騎士道的友愛、または、同志愛をめぐる各ヒロインの諸対人感情に共振し、ヒロインお力が仮借ない遊廓社会の現実認識に迫られる中、他者の前では己の好悪の感情を露出せぬ性格を持つと共に、心理的負債感に基づく自己開示のための補償行為をするという実践の大義を強調する女性像に仕立てられている作品であると捉えることができる。

先に述べた『たけくらべ』は、ヒロイン美登利の友愛という視座から論説を行ってきたものの、それはまだ完全なものではなく、その友愛の根底には、親がわが子を慈しんだり、子供に思いやりを見せたりするという親子愛なるものが存在する可能性がある。それを示唆する作品が、「私の此子は言はゞ私の爲の守り神で、此様な可愛い笑顔をして、無心な遊をして居ますけれど、此無心の笑顔が私に教へて呉れました事の大層なは、残りなく口には言ひ盡くされませぬ、」と心境を主人公の一人称視点で語る『この子』であり、親子愛を内包した完全な友愛は、この作品に持ち越されたと考えることができる。

わがままに育ち、いつ何時も強情な一面を見せる『この子』の主人公は、「私は自分に少しも悪い事は無い、間違つた事はして居ないと極めて居りましたから、すべての衝突を旦那さまのお心一つから起る事と爲て仕舞つて、遮二無二旦那さまを恨みました、」と顧みて消えない悔恨の情を心に抱きながら、嫌悪の範疇と紙一重のものを昂揚して語り、家庭内不和へとつながる要因を恨めしい裁判官の夫に押し付けるという、作品中に“私”を位置付ける機能を担っている。結婚当初こそ「その當座は極仲もよう御座いましたし双方に苦情は無かつたので御座います」とあるにもかかわらず、結婚後は、年数を重ねれば重ねるほど、“私”と夫とは「馴れるといふは好い事の悪い事で、お互ひ我まゝの生地が出て参ります、諸欲が沸くほど出て参りますから、夫れは夫れは不足だらけで」あったというように、離縁話も持ち

込まれるほどの不仲な関係に陥ってしまう。そしてその際、夫との間にもはや距離と心理の比例関係があることを自認した“私”は、かつて縁組みをした親のことが信用できなくなったり、子供が健やかに誕生してきたことをまで神に呪ったりしたのである。そうした夫婦関係の中で「此坊やの生れて来ようと言ふ時分、まだ私は雲霧につまねぬいて居たのです、生れてから後も容易には晴れさうにもしなかつたのです」と、“私”の心の霧の発生を引き起こした直接原因から原因と結果の間の様々な事象を遡り、その背後要因となる子供が、恰も離れた岸への「だけれども可愛い、いとしい」架け橋ともいべき位置付けであったものから、とりわけ夫との偏差を意識させられる相対化の回路へと“私”の不安定な意志を誘引していく契機へと転位する。以上のような点から考えると、夫からの夫婦愛が消失した失望感と結婚後の孤独感に縁どられた“私”の夫婦愛への希求をおのずと子供の方へ向けずにはいられない、いわば親子愛が主体的な位置を占めていくということは確定的であろう。そういった意味では『この子』は、単なる近代的・都会的核家族世帯の実体問題を取り上げることにとどまらず、男女格差の広がる厳しい世相における女性の位置づけや役割などを問ひかけ、ひいては、その社会的ポジションは何かということを根本から問い直す新進気鋭の作品であり、新時代に相応しいフェミニズムに関心を寄せる時代でもある近代の可能性と意義を多面的に表現していく。その結果、一葉の後期シリーズの殆どは、前期シリーズからモチーフの在り方や感じ方を逸脱し、フェミニズムとしての新たな一歩を獲得していくこととなる。

4. おわりに

フェミニズムを一言で概念的に言うならば、それは、女性が男性同様に一人の自然人としての主体性の担保とその持つべき権利の擁護をめぐる思想形態である。本稿で取り上げる一葉文学におけるフェミニズムとは何か、その意味する内容はどうのようなものであったのか。西倉（2005：61）が述べる「フェミニズムは、画一的でけっして到達しえない『女性美』の抑圧性を問題化し、年

齢、人種、性的指向などの差異を含み込んだ『あるがままの自己』を受け入れることの重要性を提起してきたのである。」という所説に即して、更にそのフェミニズムの派生を想定すれば、つまり、それは、抑圧されてきた女性が、男性中心主義を乗り越え、女性自体の持つ固有の優位点を謳い上げる、いわば「女性美」謳歌の基底に据えられている「あるがままの自己」の生命力への憧憬といった根源的心性であり、それが作品世界において設定される女性像に仮託されて表出されているのである。一葉文学におけるフェミニズムの様相を呈するヒロインは、その多くが家族や友人など周囲の人々との関わりの中で様々な経験、思いをしてきた一葉自身の疑似主体、並びに疑似発話行為者という位置づけに過ぎず、作者一葉が存命中に発表した一連の作品群は、登場人物を時代的、社会的、そして、倫理道德的観点から仕立てた挿話を次から次へと展開することによって各ヒロインを優勢的な存在として掲げようとする確固とした視点を持っていたことが確認できた。

第二節では、初期シリーズ作品から『闇桜』『たま櫂』『うもれ木』を取り上げ、何れの作品も作者一葉の明確な戦略的創作意図に基づき、旧弊な表現様式の論理を内在させながらも、非伝統的、或いは、前近代的なヒロインの構築の仕立て栄えやその並々ならぬ素性、または、家柄までがあえて優位化されていたことが明らかになった。

まず、『闇桜』は、そもそも生い立ちについて優位性を備えた中村千代が幼馴染に翻弄され病苦に喘ぐというものであるが、一方、そこには、保守的な明治時代の文化と社会にそぐわない、伝統交じりの近代風表現ネビュラに象徴されるような、強靱なメンタルを持つ“非理想のハイスペック女性”の姿も多角的・立体的に浮かび上がる。そこに自己（精神）と他者（肉体）の同一化、換言すれば、彼女の“精神美—生命力”の共有し得る比喩の場も構築される厳然としたフェミニズム談義が感じられるのは当然の成り行きであると言える。

また、『たま櫂』、『うもれ木』において各ヒロインの風姿や人柄からその素性や家柄という社会的な属性に作者一葉の筆が進むにつれて明らか

になるのは、それらの作品中では一言も提起されなかったヒロインの個性についてである。例えば、『たま櫂』に表れる青柳いと子と家来との上下関係や親疎関係、そして、『うもれ木』におけるお蝶と実兄との兄弟の絆と愛をめぐるそれぞれの言説において、その話法表現の比重や物語的フレームを増幅拡大させることにより、次第に各ヒロイン自身の個性、即ち、前者においては“自己中心的”とも言うべきペチガバが、後者においてはオスカルばりの個性の特殊性が明確化されているのである。そうした新味のある複合的表現を基調とするところに一葉文学におけるフェミニズムの特質を見出せるし、女性擁護を冷静、且つ、打算的に捉えるところからは作者一葉のフェミニズムに対する執心を窺い見ることもできるのである。

第三節では、後期シリーズ作品、中でも『大つごもり』『たけくらべ』『にぎりえ』『この子』に絞り、それらの作品群における貧困、人情、そして、異常愛という物理的因果関係により生じた様々な出来事に即したヒロインの実存的な対人感情の描出について述べたが、その描出とは、松坂俊夫の言葉を借りて言うならば、「樋口一葉の小説構想は大別すると二つになり、その特質は、一つの構想原型——ある根元的なイメージ及びストーリー——が変形しながら連鎖的に展開」しているものであり、取りも直さず作者自らの生活背景、及び体験がその基底となっている。しかし一方で、物語が進行するにつれ、虚構的なヒト・コト・モノにも触発されていき、それは日常の生活感情を表出する感情語としても表れている。その両者が一葉のフェミニズム観の現象として表裏の関係で繋がっていると見えよう。

『大つごもり』は、ヒロインお峰が背負いこむ二元論的な主題、即ち、母親における兄弟愛と、お峰自身における準家族愛とが同時に配置され、“倫理的な当為としての存在”という女性の生命力への憧憬、即ち、フェミニズム観たるものに包括された作品であり、一葉文学におけるフェミニズムの特質を有したものに他ならない。こうした一葉の倫理感とフェミニズム観は、言うまでもなく、まず前者は、一人の人間として守るべき道

義と節度、行動の拠り所となる道理、即ち、近世日本の伝統的倫理思想に触発されると同時に、儒教的理念に純化される形で築かれたものであり、そして後者は、一葉自らの女性としての人間の自覚に基づく、いわば近代化した自覚的な眼差しによって見出されたものである。掻いつまんで言えば、『大つごもり』は、作者一葉のその伝統と近代の交じり合った奇警な感覚を基調とする対人感情によって表出された彼女ならではのフェミニズム観の特質を集約して示した作品であると捉えることができる。

また、後期シリーズ作品に表れるヒロインの対人感情を更に類型論的枠組みの観点から見てみると、『たけくらべ』におけるヒロイン美登利の自己意識と性格が不可視の内的真実（＝負けじ魂）/可視の外的現実（＝身分格差）によって二重写しとなっており、その対人感情には多様性があることが確かめられた。社会的背景の落差によって生じた自卑感情から、身内の者の寵愛によって育まれた自尊感情へと対人感情の自己視線が切り替わる美登利の心情は、客体と認知していた過去の自己存在を、社会的環境に対する負の感情を主体としてコギトに回復しようというものであり、上野（1998：62）が指摘するように、「女性が歴史の客体ではなく主体であるというフェミニズムのパラダイム」において心理的側面から再定位されていったのである。

そして、近代的な女性の主体性をめぐるフェミニズムの意識を顕著に示しているのが、ヒロイン美登利が抱え噴出した騎士道的友愛感情を軸とした議論が物語化された『たけくらべ』のモチーフと、友愛感情の一支流として伏流水的な系譜をなす『この子』に見られる親子愛のモチーフである。更には、それに拮抗される『にぎりえ』のモチーフ、即ち、ヒロインお力が自発的自己開示のため、補償性行為を行うという、いわば実践大義の主体的概念が形象化されていくというものである。特に『にぎりえ』において、己の不快情動を表沙汰に表出しないお力は、その補償義務感や心理的負債といった当該対人感情に沿った語りを直截に露呈はしないものの、結局、自責の念に駆られたのであろうか、カステラの如き贈り物をす

るという行為により、他者破壊をしたその影響によってそれまでの日常を喪失させてしまうことになった対象者（源七の子供太吉）への積極的な働きかけを示すものであるばかりでなく、その語りを促し、展開させる潜在的な支点として彼女の行為主体性の基底を成してもいるのである。即ち語りの受動性——行為の主体性が相補的装置として語りの場を形成しているのである。

総じて、一葉小説のシリーズ作品においては、「伝統」「近代」を捉える視点に基づくかつてその比を見ない新女性像の複合的造形性表現と、物語を構成するモチーフの在り方やヒロインの自己受容感覚が戦略的に取り組まれており、そこから見出し得るフェミニズムとは、日本の伝統として措定された男系原理への拮抗として設定された女性像の優位性、及び、物語シリーズの各ヒロインの持つポジティブ感情の認知的柔軟性を作者一葉の「根元的なイメージ」に即した物語（＝「ストーリー」）を介して浮かび上がらせ、女性を男性と同様であって然るべき人間という存在へと生成する可能性を照らし出した文学・芸術革命意識なのである。本稿の議論は、近代日本のフェミニズムを実作から問題化する端緒ともなるであろう。

注

1) 女流作家として当時、先駆的存在であった樋口一葉が明治文学、ないし近代文学の歴史に偉大な足跡を残したことは紛れもない事実であり、瀬戸内（1996：10-11）も以下のように指摘している。「一葉の生のユニークさと貴重さは、一口にいえば、日本近代の女流の文学者たちに先駆して、全く草におおわれつくしていた女流文学者の道を切り開いて、後世に残していつてくれたことであった。（中略）。本来、我が国の小説は女の手によって文学的遺産が残されていた。道綱の母、紫式部、清少納言、和泉式部等々の、王朝時代の女流文学の花ざかりを思いおこせば、平安以後千年近くも、女のその力が眠らされていたこと自体が不思議な出来事だったのである。一葉が出て、はじめて、遠

い王朝の女流たちの文才の余脈が近代によみがえったのであった。」

- 2) 樋口一葉の研究において確認できる主な先学は、関（1992：34）が「戦後数十年來の一葉に対する研究状況を鳥瞰するとき、あるひとつの光景に出くわす。それは塩田良平・和田芳恵・関良一・前田愛らいまは亡き四氏をはじめとして、圧倒的な男性研究者の八重垣に一葉が守り本尊のごとくかかずかれ、包囲されているという情景である」と述べているように、和田芳恵、塩田良平といった、様々な観点から考察を加えた優れた男性研究者たちがあげられる。のみならず、瀬戸内寂聴や塚本章子といった女性小説家、評論家や若手女性研究家たちもであり、幅広い視野から樋口一葉とモダニズムとの交差について論究を行っている。
- 3) 例えば、松坂（1970：33）には、一葉の小説の世界において様々に造形された才気煥発で容姿端麗のヒロイン設定の原型や、物語全般に関わる構想として既成のキャラクターや、かつて存在したある物語の表現機構から派生的に導かれたことが次のように書かれている。「一葉小説の構想原型のうち、「谷中の美人」系の構想とは、断片「棚なし小舟（その二）」を指し、「谷中の美人」とは、そのヒロインのことであるが、「棚なし小舟」という題の断片は二種類残っており、執筆された時期も内容も異なっている。すなわち、「棚なし小舟（その一）」と呼ばれているものは、江戸川のほとりに住んでいる其原何某という孤児の物語であり、…」。
- 4) 「一葉は萩の舎塾で垣間見た上流社会への、錯綜した劣等感から解放されたときは、はじめて明治女性のもっとも深い嘆きの声を、作中人物の声とすることができた。『十三夜』のお関であり、『にぎりえ』のお力であり、『たけくらべ』の美登利である。かれらが『藪の鶯』に描かれたような鹿鳴館のまばゆいシャンデリアのもとで笑いざめく貴婦人や令嬢たちとまったくうらはら

な世界に閉ざされていた女性たちであったことはいうまでもない。(前田1979:50)」と述べられていることから明らかなように、一葉小説のシリーズ作品において様々なヒロインを造形し、そのヒロインに一葉自らの心の形を転移していくことにより、同時代の上流階級出身の女性たちへの劣等感を拭い去り、心を研ぎ澄ましていこうとする一葉の物語への執筆姿勢が読み取れる。

- 5) 菅 (1994:21-22) には、「『十三夜』のお関は「二言目には教育のない身、教育のないと蔑みなさる」と夫原田勇の言葉を悔し涙とともに語る。本来女性の人権確立のためであるはずだった女子教育が、逆に夫の側に妻を追い込む理由として利用されるようになった状況がそこでは描かれている。深化した一葉の視線は、女子教育が制度として整っていくに従って見失われがちであったその精神に向けられていた。」と述べられており、樋口一葉が主張した近代初期における女性権利の確立と擁護を学校教育制度の持つべき在り方、及び家庭教育の担うべき役割と関連付けて解釈している。
- 6) 本稿は、作家論や伝記的側面等の所謂人間論に基づく視点からのものではなく、作品論という視座によって一葉文学におけるフェミニズムがどのような意味を持つものであるかを究明するものである。作家論といった人間論と作品論をめぐる議論についての指摘は、黄 (2018) を参照されたい。
- 7) 「一葉の全作品において最初の転機をいずれの作品に見るのかは意見の分かれるところであるが、私見では『雪の日』(明治二十六年)をその分岐点としている。そこでここでも『雪の日』以前を初期作品と呼び、『雪の日』『琴の音』(明治二十六)を作家一葉の転換点としてとらえたいと思う。」(菅1994:15)
- 8) 「初期一葉テキストは物語への挑戦、あるいは物語の掟破り＝性的規範からの逸脱を雅文体による「テキストの空白」として実現させたのである。」(関1992:51)

- 9) 同時代の文壇の第一線で活躍した長老格作家による、型にはまったヒロイン像の個性的な容姿設定、即ちマンネリズムの体型・相貌描写シーンを彷彿とさせるものとして以下のような常套表現とシーンが挙げられる。例えば、坪内逍遙『細君』において官吏の邸に奉公に出されたヒロイン・お園が、ふと目に入った官吏夫人であるお種について次のように述べている。「年は廿五六、中脊にて姿はよけれど、瘦がたと言ふよりは瘦すぎといふ爪はづれ。貌はやつれて色は青白く、頬高く見えて目は少し凹み、眉も生際もいと薄く、不人相といふではなけれど、愛嬌は微塵もない、何処かにありさうなと探しても、交目尻は少し釣上り、小さい口元は緊くしまり、額の上の青筋のみ只あり＼／と目について、どう見直しても、意地わるさうな、不気味な、陰気な、勢ひのない。」(『明治の文学 第4巻 坪内逍遙』筑摩書房、P.347、2002・9)。また、森鷗外『舞姫』では、異国の地・ドイツへ留学中の主人公・豊太郎が、貧苦のどん底に喘ぐ美しくも不幸な踊り子のエリスに魅了され、その面影を「年は十六七なるべし。被りし巾を洩れたる髪の色は、薄きこがね色にて、着たる衣は垢つき汚れたりとも見えず。我足音に驚かされてかへるみたる面、余に詩人の筆なければこれを写すべくもあらず。この青く清らにて物問ひたげに愁を含める目の、半ば露を宿せる長き睫毛に掩はれるは、何故に一顧したるのみにて、用心深き我心の底までは徹したるか。」と描写している。(『明治の文学 第14巻 森鷗外』筑摩書房、PP.9-10、2000・10)。そして、脂の乗り切った若手の中堅作家、例えば、尾崎紅葉の『多情多恨』にあっても、愛妻を亡くした後も亡妻を忘れかねる主人公・鷲見柳之助が親友の葉山誠哉、及びその妻・お種に同情され、葉山家に居候させられることになる。が、柳之助は親切にもてなすようになったお種に次第に心を開いてゆき、夫の留守がちな彼女に悲哀さを感じつつも、「今夜のお種は信

に静淑に、弱々とした所も見えて、不相愛嬌も世事も無いが、更に憎むべしとも覚えぬ迄に、女らしく可憐であつた。其所為か又美しくも見えた。固より醜い容色ではない、人に依つたら軽々しく美人と言ふかも知れぬ、色も白し、目鼻立も揃つてはゐる、が、自分は決して美しいなどゝは思はなかつたのが、今夜は左も右も美しいと可されたのである。何故に然うまで変つて見たのかは、柳之助も自分ながら解らぬので。」と語り、横恋慕の対象者として振る舞うお種への捉え方が背徳的な方向へと転じていく。（『日本文学全集2 尾崎紅葉／泉鏡花集』筑摩書房、P.94、1970・11）。

- 10) 湯地（1926：369）において一葉文学を「その作風なり調子なりが比較的なだらかであり穏かである」と評価し、彼女の日本文学の伝統からの影響があつたことを次のように指摘している。「一葉のかうした傾向、それは彼女が親しんでみた王朝文学や、元禄文学からも相當な影響を受けたものらしいが、單にそれ許りではなく、彼の女が衝撃的な事實に堪へる力の弱い、又醜汚な物を見嫌ふ事の多い、柔らかな夢を見勝ちな若い女性であつた事も大いに與つて力あつたらう。」（同書：386）
- 11) この点に関しては、塚本（1997）が「美術＝（芸術）」という観点からの文脈に沿つた物語の語りの表現特性に即して独創的で先鋭的に論じている。
- 12) ただし、前田（1979：185）においては、『大つごもり』がその作品構造の基盤をなす、所謂「金銭の劇」と見なされ、「お峰と安兵衛一家とが温情を期待した山村家が、本質的には田町の高利貸と同じく、冷酷な蓄積の論理に生きる種属であつたということに、『大つごもり』における貧富の対立のもっとも深い意味が求められなければならないだろう。」との論述がある。
- 13) 文例として次の引例から意味づけられたヒロイン美登利の任侠的な自己犠牲精神が一個人を仲間グループに回路づける“友愛”と

して作用すると言えよう。「美登利くやしく止める人を搔きのけて、これお前がたは三ちゃんに何の咎がある、正太さんと喧嘩がしたくば正太さんとしたが宜い、逃げもせねば隠くしもしない、正太さんは居ぬでは無いか、此処は私が遊び処、お前がたに指でもさゝしはせぬ、ゑゝ憎らしい長吉め、三ちゃんを何故ぶつ、あれ又引たほした、意趣があらば私をお撃ち、相手には私になる、…」」。引用は『樋口一葉全集 第一巻』（筑摩書房、P.414）に拠る。

参考文献

- 上野千鶴子（1998）『ナショナリズムとジェンダー』青土社。
- 江種満子・漆田和代編（1992）『女が読む日本近代文学：フェミニズム批評の試み』新曜社。
- 勝本清一郎（1950）『透谷全集 第一巻』岩波書店。
- 川端春枝（1993）「物語の兄と妹：堤中納言物語の兄妹、その他」、小泉道・三村晃功編『女と愛と文学：日本文学の中の女性像』世界思想社。
- 小泉道（1993）「女性パワーの源流：古代文学にみる女人群像」、小泉道・三村晃功編『女と愛と文学：日本文学の中の女性像』世界思想社。
- 黄旭暉（2018）「明治浪漫主義文学における自我確立の論理とレトリックの展開：森鷗外のドイツ三部作を軸として」、『輔仁大學日本語日本文学』47, pp.1-23, 輔仁大學外語學院日本語文学系。
- 塩田良平（1956）『樋口一葉研究』中央公論社。
- 編（1974）『樋口一葉全集 第二巻』筑摩書房。
- ほか編（1974）『樋口一葉全集 第一巻』筑摩書房。
- 島内裕子（1993）「一葉の恋愛観と徒然草：初期の作品を中心に」、『放送大学研究年報』10, pp.194(1)-173(22), 放送大学。
- 菅聡子（1994）「〈作家〉一葉誕生のとき—初期作品をめぐって」、日本文学協会・新フェミ

- ニズム批評の会編『樋口一葉を読みなおす』
pp.9-24, 學藝書林.
- (1997) 『樋口一葉 われは女なりけるもの』 (NHK文化セミナー・明治文学をよむ '97/10-'98/3) 日本放送出版協会.
- 関良一 (1970) 『樋口一葉 考証と試論』 有精堂.
- 関礼子 (1992) 「闘う『父の娘』：一葉テクストの生成」, 江種満子・漆田和代編『女が読む日本近代文学：フェミニズム批評の試み』 新曜社.
- 瀬戸内寂聴 (1996) 『わたしの樋口一葉』 小学館.
- 塚本章子 (1997) 「一葉『うもれ木』における〈芸〉の歴史的位相：露伴『風流仏』と鷗外訳『埋木』との比較を通して」, 『近代文学試論』 35, PP.13-24, 広島大学文学研究会.
- 坪内祐三編 (2000) 『森鷗外 明治の文学 第14巻』 筑摩書房.
- 編 (2000) 『樋口一葉 明治の文学 第17巻』 筑摩書房.
- 編 (2001) 『田山花袋 明治の文学 第23巻』 筑摩書房.
- 編 (2002) 『坪内逍遙 明治の文学 第4巻』 筑摩書房.
- 西倉実季 (2005) 「『美』を論じるフェミニズムの課題：二元論的思考を超えて」, 『F-GENS ジャーナル』 4, pp.61-67, お茶の水女子大学21世紀COEプログラムジェンダー研究のフロンティア.
- 日本文学協会・新フェミニズム批評の会編『樋口一葉を読みなおす』 學藝書林.
- 和田芳恵 (1943) 『樋口一葉の日記』 紀元社.
- 編 (1964) 『樋口一葉の人と作品』 学習研究社.
- 前田愛 (1979) 『樋口一葉の世界』 平凡社.
- 松坂俊夫 (1970) 『増補改訂 樋口一葉研究』 教育出版センター.
- 三浦雅士 (1981) 『私という現象：同時代を読む』 冬樹社.
- 三好行雄編 (1979) 『近代小説の読み方・1』 (有斐閣新書) 有斐閣.
- 湯地孝 (1926) 『樋口一葉論』 至文堂.
- 『日本文学全集2 尾崎紅葉／泉鏡花 集』 筑摩書房.

(2021年5月2日受付)

