

# 『たけくらべ』

——「女」から「女性」へ——

M<sup>\*</sup>・J・デ・プラダ ヲ ヴィンセンテ

本論を書くにあたり、筆者は以下のことを念頭に置いた。

人類の根本には「野生の思考」が存在する。その思考は比喩的にしか物事を認知しない。このように文化人類学を一新したクロード・レヴィ・ストロースは言った。他方、日本人は身体で考え、その思考を言語で表現する。その結果、言語は詩的にならざるを得ない。西洋言語があまりに合理化されているのに比べ、日本語には「野生」が残り、その思考もまた「野生」に近い。

\* 福岡大学人文学部非常勤講師

精神学を根本からひっくり返したジャック・ラカンによれば、人間が思考を言葉にする時、その表現における主語は、実は話す主体の意識ではない。むしろその主体の無意識である。すなわち、無意識こそ言表の真の主語なのだ。

同じラカンは、人間の言表はメタファーとメトニミーで構成されているとも言っている。人間の無意識界はすべての願望への抑圧を逃れる強力な装置であり、社会的な検閲を無視して最終的にはその願望を達成しようと工夫をこらすものと言ったのはフロイトだ。ラカンはそれを受け継いで、無意識の願望は社会の検閲を逃れるためにメトニミーの形で現れ、そのメトニミーが言表においてはメタファーとなって現れ、背後に潜む願望を隠すのだと説明した。文学テキストを読み解くとは、表向きのメタファーの意味を捉えるだけでなく、背後に隠された願望がどのようにした形で現れるのかを見とどけることである。

## 一 『たけくらべ』はどう読まれてきたか

一般に「たけくらべ」は青春の恋愛小説、実らぬラブ・ストーリーとして理解されている。作者である樋口一葉の研究者たちの中でも尊敬すべき一人である関礼子氏でさえ、そのように読み取っている。不可能な恋の物語は日本文学に深く根を下ろしたテーマで、『源氏物語』の桐壺以来このテーマは最も愛されてきたものの一つだろう。だから

ら、『たけくらべ』がその延長で読まれてきたことは理解できないわけではない。

恋愛が成就しないのは縁がなかったからだという「無縁の構造」が日本文学に深く根ざしている。そのことは日本文化の基本的性格と無関係ではない。その基本的性格とは「生への欲動の欠如」と言うべきもので、それは「近親相姦」への傾斜にも通じるものだ。そのような文化で「忍ぶ恋」が称揚されるのは必然である。

そうした文化が生み出すものは「頹廢性」である。「頹廢性」こそは、日本文化を特徴づけるものだ。人類最初の文明であるメソポタミア文明は「創造性」から出発し<sup>二</sup>、この文明から派生した西洋文明もまた「創造性」に出発したと言ってよい。一方の東アジアはというと、これを代表する中国文明にも「創造性」が見られるし<sup>三</sup>、韓国にも見られる<sup>四</sup>。ところが、同じアジア文明に属するはずの日本文化にはそれが欠けており、代わりに「頹廢性」が発現した。

断るまでもないが、ここでいう「創造性の欠如」は「模倣性」のことではない。「創造と模倣」という対立項は本

<sup>一</sup> 関礼子「十九世紀作家樋口一葉の作品世界」（新日本古典文学大系『樋口一葉集』岩波書店、二〇〇一）五六二ページ

<sup>二</sup> Jean Bottero : *Mésopotamie, lecture, la raison et les dieux*, Gallimard, 1987

<sup>三</sup> Marcel Granet : *La civilisation chinoise* (1929), Albin Michel, 1994. René Grousset : *Histoire de la Chine*, Payot, 2000 ; Ch'en Shou-yi : *Chinese Literature, a historical introduction*, Ronald Press, 1961. 吉川幸次郎『中国文学史』（岩波書店、一九七四）岡田英弘『中国文明の歴史』（講談社、二〇〇四）など。

<sup>四</sup> Andrew Nahm : *Introduction to Korean History and Culture*, Hollym, 1993 ; Cho Dong-il : *Histoire de la littérature coréenne* ; Fayard, 2002

論にはない。本論で対比されるのは「創造性」に対する「頹廢性」である。すなわち、生み出すことへの受動的態度、なりゆきに引きずられ、開花したものが腐敗していくのを甘んじて受け入れる態度、これを「頹廢性」と言うのである。

そうした日本文化の特徴のことを別のタイプの「創造性」のあらわれだと日本音楽史の専門家・丹波明なら言うだろう<sup>五</sup>。しかし、そうした言い替えをするよりは、日本文化の本質的性格として「頹廢性」をはっきり掲げたほうがよい。なぜなら、この文化は「生」よりも「死」を重視する傾向を持つからだ。

「創造性の欠如」は停滞性のことではない。「停滞性」は日本文化にもあるにはあるが、それが時間の経過の中で変化を示すときに「頹廢性」が現れることをもつと重視すべきである。生があれば病があり、死があり、腐敗が生じる。そのうちの「死」と「腐敗」の側面を重視するのが日本文化なのである。

このことは日本最初の文芸書『古事記』に顕著である。そこには列島をつぎつぎに産み出した女神イザナミの「死」による「腐敗」を見た夫のイザナギが、彼女の攻撃をなんとか逃れようとする様が描かれているが、「生」と「死」の戦いにおいて攻撃を先に仕掛けたのは「死」の側である。イザナミが「毎日千人殺す」と先に言い、これに対してイザナギは「毎日千五百人生み出す」と言い返したのだ。数の上では「生」が千五百、「死」が千であるから一見すると「生」が「死」に勝利したように見える。しかし、「死」が「生」に先行していることに変わりはない。

これは西洋の神話である『聖書』と大きくちがう点で、日本の創生神話には「死の腐敗」が重要な要素として浮か

び上がっている。『聖書』では神が人間に「お前は産み、生き、そして死ぬのだ」と言っているように、「生」が「死」に先行しているのである。

イザナギとイザナミが最初に創造した子が「蛭子」（＝不具な子）であり、彼らがそれを流し捨てている点も重要である。日本文化の原点に「頽廢性」があることはこのことが端的に示しているだろう。「生」には無駄があるという認識。「生」は「死」と「腐敗」を孕むという認識。しかし、そこですべてが終わるわけではなく、やがてそこからまた「生」が生まれ出るのである。日本文化の「頽廢性」とはそういう認識を基盤にしたもののなのである。

ところで、日本文化が「頽廢性」を示しがちである理由は、古代から現代までパターン化された「美」が美学の核となっているからである。パターン化された美こそは日本で最も賞味されるもので、それは伝統文化のあらゆる面に現れている。たとえば江戸時代の浮世絵の世界を見るだけでも、そのことは明らかである<sup>六</sup>。

そのようなパターン化された美学は平安貴族が生み出し、中世人が受け継ぎ、江戸時代になって庶民にまで普及したものと言ってよい。それが日本文化の基本となっており、伝統を引き継いでいると自称するほとんどすべての芸能がパターン化された美学を今も引き継いでいる。悪いとかよいとかいう問題ではなく、一つの文化の特徴である。

以上、「生」を「死」に先行させる発想が文明世界では普通であるのに日本文化はそうした文明世界に影響される

五 Akira Tamba: *Musiques traditionnelles du Japon des origines au xvi<sup>e</sup> siècle*, Éditions Actes Sud, 1995  
六 菊地貞夫『浮世絵』（小学館、一九六八）小林忠『江戸浮世絵を読む』（筑摩書房、二〇〇二）

ことなく独自の発達をしてきたことを述べてきたが、「創造性」ではなく「頹廢性」に傾斜する日本文化の特徴を明示した理由は、文学における「忍ぶ恋」美学が日本では根強いことを説明するためであった。一葉の『たけくらべ』が「はかない恋の物語」として読まれてきた理由を示したかったのである。

## 二 一葉は時代社会を見て書いた

日本の文学研究者が自らの脳に刻まれているパターン化された美学を研究対象に投影することはよくあることである。たとえば『万葉集』第五番歌について、中西進氏はこれを遠くにいる妻を思う恋の歌と解釈したが、この歌が亡国の悲しみを詠んだものだというふうに思いが及ばなかった。国破れて涙を流すというのは中国文学のテーマでもあるが、第五番歌の場合は故国百済の滅亡を嘆く軍人の悲しみを表しているのであって、日本ではこの歌の背景にある歴史や当時の社会を捨象して、それをノスタルジックなラブ・ストーリーにできてしまっているのである<sup>70</sup>。フランスの日本史家ヴィエは「歴史は日本にもあるが、日本は歴史の外にある」と言ったが<sup>71</sup>、そういう日本だからこそ、政治に対する生き生きとした批判や社会的背景を捨象してしまいがちなのである。白楽天が作った「詩」の中には政治や社会への不満を述べたものもあったが、そうしたものは日本ではほとんど賞味されなかったし、紹介もされなかった。『和漢朗詠集』に集められた彼の詩は多いが、それらは日本人の好みに合うものか、あるいはその好みに合わせて変

形されたものなのである<sup>九</sup>。

こうした歴史離れ、政治離れはヤマト国の成立に関わるものと考えられ、もともとヤマトは朝鮮半島から渡ってきた百済や扶余の人々の子孫たちが列島の原住民とともに共同で構築した国であったが、百済が新羅に破れた途端に、天武天皇がそれまでの半島との「縁」を切って唐の文明を直接に輸入しようし、「帝国幻想」に陥ったのである。過去の記憶がそのとき抹消された。歴史はそのとき葬られたのである。

半島との「縁」を切るとは自分たちのルーツを絶つことである。当時の朝廷は半島からの自立のためになんとかして過去との縁を切ろうとしたのだ。過去の記憶を消し去り、歴史の代わりに据えたのが「建国神話」である。天武天皇以来、日本文化はこの歴史否定の神話路線を歩み続けてきたということになる<sup>一〇</sup>。

そうしたことの影響は第二次大戦後にも現れており、戦後日本が戦前の記憶を消し去ろうとしてきたことは多くの人が認めるところである。精神分析家の岸田秀がいくらそうした風潮に抵抗しても<sup>二</sup>、あまり効果があったようには見えない。依然として「日本は歴史の外にある」と言えるのである。

七 マリア・ヘス・デプラダ・ヴィセンテ「万葉集、巻の一、第五番」福岡大学人文論叢三五の二、二〇〇三

八 Michel Vié : *Histoire du Japon - des origines à Meiji*, PUF, 1963, p.5

九 川口久雄校注『和漢朗詠集・梁塵秘抄』解説参照、岩波書店、一九六五

一〇 義恵明子『天武天皇と持統天皇、律令国家を確立した二人の天皇』山川出版社、二〇一四など参照。

一一 岸田秀『ものぐさ精神分析』（中央公論社、一九九六）とくに第一章。

このことをラカンの言えば、日本人は歴史的時間を生きていないために「現実」を「現実」として受け止めることができていないことになる。それゆえに現実をずらしてメトニミーをつくり、そこから無意識の願望をメタファー化して表しているのである。『古事記』の建国神話はその典型である。太安万侶の序を見ればわかるように、十分な漢文的知性が育っていたにもかかわらず、歴史的事実を隠蔽した神話の類をなんとか真実であると自分自身に認めさせようとしたのである。この苦しい努力がおそらく日本の歴史全体に横たわっている。

『万葉集』にしても同様である。第一首歌から第五首歌までの背後には否定できない歴史事実があるのだが、それに直接触れないことで無意識の願望をメタファーとして表現した歌を並べている。こうした傾向は天武天皇による「帝国幻想」が始まって以来、歴史や社会の事実を拒否する傾向として今にまでつづいている。しかも、それが美しい自然の「うつろひ」の歌と、浄化された「近親相姦」の物語とを生み出してきたのであるから、「忍ぶ恋」というロマンティズムにあふれた、ナルシシスト的な趣味もそこから生まれたのだと結論したい。日本文学を「日本的」にしているのは、そうした根強い傾向にほかならない。

さて、樋口一葉の『たけくらべ』はそういう点でどうなのかと考えると、実はこの作品は言われているような「淡い純愛」の、あるいは「実らぬ恋」の思春期物語ではなく、稀に見る社会意識と歴史意識にあふれた作品ということになる。明治前半の歴史状況と社会状況を明確に映し出した作品であることは確かであるのに、その面が大して評価されずにきたことこそ嘆かわしい真実と言うべきだろう。



明治維新のあとの激しく変化する時代において、若い女性であった一葉の作家としての願望が揺れ動いていたことは間違いないだろう。しかし、そうであつても彼女がナルシシズムにあふれた新興ロマン主義に抵抗感を抱かなかつたはずはないと思われる。野望とも言える彼女の文学への情熱は、実は日本文学の運命をもひっくり返すような性格のもので、根底には社会的現実へのつよい嫌悪があつたと思われる。そうした彼女の社会意識を見ずに、『たけくらべ』を「ついに縁のなかつた少年少女の悲恋」物語と解釈するのは、あまりにもロマン主義に傾いたナルシシスチックなパターン化された読みとしか言いようがない。この作品を先入観なしに読むことはその文体が江戸時代的な美文であることから難しいのかも知れないが、多くの研究者が古来の美学に染まつた先入観をもつてこの作品を読みつづけてきたためにその真価が見えなくなっているということはあまりに残念である。

一葉の死後、日本の作家たちはフランスの自然主義を輸入し、それを真似ようとしたのだが、彼らが自然主義の核である社会性と社会批判を無視して模倣したことはよく言われるところだ<sup>二二</sup>。そうした作家たちの代表である田山花袋の「蒲団」(一九〇七)にはゾラやモーパッサンの社会批判の視点がまったく見られないのであつて、むしろ樋口一葉のほうがそうした面を作品で示している。文学史家は樋口一葉と自然主義の関係を言わないが、彼女の小説の方がよほど自然主義的であり、延いては「近代的」なのである。こうしたことはほとんどの人が気づかないことなの

二二 吉田精一『自然主義の研究』上・下、東京堂、一九五八など参照。

で、こいで指摘しておきたい。

### 三 作品の構造、時代表現

『たけくらべ』には明らかに二つの世界が描かれ、それらがともに「頽廃」していく様子が示されている。その二つの世界は日本文化の始まりを告げる「神道」と、それに習合された「仏教」である。先に紹介されるのは「大音寺」というお寺、すなわち「死」の領域を暗示する仏教。続いて「神道」の「三島神社」が紹介され、これが「命」の領域を指し示す。なるほど、『古事記』で示されたように、最初に「死」の世界が登場し、次に「命」の世界が現れる。これら二つの世界を「媒介」する「むすびの神」は間違いなく「性」の世界であるが、さすがに『たけくらべ』ではその媒介が「廓」となっている。「廓」が最も「頽廃性」の高い世界を象徴するものであることは言うまでもない。「俗中の俗」であるこの世界が「死」の世界、すなわち仏寺の「聖」と拮抗する。

作者は吉原界隈に住む子供たちに焦点を当てているが、彼らそれぞれが属するグループもまた二つに分かれる。「表町」と「横町」がそれで、この二つを媒介する人物が子供たちの中では最も乱暴な長吉である。この長吉が二つの町を媒介するのは、その腕力によってである。すなわち、二つの町は彼の腕力に象徴される「喧嘩」によって結ばれるのである。喧嘩は生命力の表れでもあるが、やがて「頽廃」を招く。その経緯が作品に見事に刻み込まれている。

「表町」と「横町」の子供たちが通う学校もまた「私立」と「公立」と二つに分かれる。「私立」は貧乏な子供たちが通い、そのなかには「知識」のシンボルともいえる寺の住職の息子、信如がいる。「公立」の方は金持ちが通い、そこには「廓」と密接な関係を持つ伯母に育てられた正太郎がいる。信如と正太郎、この二人が拮抗し、それぞれ「私立」と「公立」を代表する。

では、この二人の世界を媒介するのは誰かといえば、それこそが将来花魁になると決まった少女・美登利である。彼女の存在が大きいというのも、「廓」という世界の媒介性を最もよく体現し、作品のあらゆる対立要素を一身に引き受けている人物だからである。そういう彼女が「頹廢」していく様が作品の核をなす。それに沿って世界全体の「頹廢」が描かれるという仕組みなのだ。

先にも述べたが、作品に登場する「寺」の世界も、「神社」の世界も、ともに「頹廢」の様相を示している。両世界がお金と欲望に満ちた世界として表現されていることからそれがわかる。まず「寺」については冒頭の「大音寺と名は仏くさけれど・・・」に続いて、「本堂の如来さま驚きて台座より転び落給はんかと危ぶるまる・・・」(第九節)とある。仏寺の世界の「頹廢性」が見事に描かれ、語り手のそれに対する批判は容赦ない。

一方の「神社」については、

例の神社に欲ふかい様のかつき給ふ是ぞ熊手の下ごしらえ・・・南無や大鳥大明神、買ふにさえ大福をあ  
たへ給へば製造もとの我等萬倍の利益をと人ごとに言ふめれど

『たけくらべ』(デ・プラダ)

と、本来は自然への崇拜や尊敬を表すはずの聖域までがすっかり「頽廢」している様が語られる。しかも、両者の媒介である「廓」にしても、一見活気があるように見えて、やはり「頽廢」に向かわざるを得ないことが示されている。冒頭の「このあたりは・・・住む人の多くは・・・命がけの勤めに遊山らしく見ゆるものをかし」の「見ゆるものをかし」に、それが表現されているのである。

廓通いが「遊山らしく」見えるとは、実際はそれとは程遠いものだということである。ここでの「をかし」は平安時代の「美しい」「魅力的だ」の意味ではなく、むしろ現代語の「おかしい」に相当するのだろうが、古い「をかし」を引きずっていないわけではない。つまり、表向きは「魅力」あるものであっても裏には何があるか知れたものではない、という皮肉がそこに隠されているのである。楽しくて、眩しくて、遊びに行きたくなるこの世界。しかしその裏には暗い話が潜んでいるというわけだ。

暗い話とは、たとえば廓内での殺傷事件で、それについては「うしろに切火打かくる女房の顔もこれが見納めか十人斬りの側杖」(第一節)などとある。「廓」は「性」と「命」の世界なのに、その裏に潜んでいるのが「死」と「殺傷」となれば、そうした場を「遊山」の対象であるかのように思う人々を作者と重なる語り手は「をかし」と言わざるを得なかったのだ。この「をかし」には冷たい刃のような光があり、また呆れた作者の心が見える。

吉原界限という限られた空間を舞台に設定し、そこに子供たちを登場させて彼らの生き様を語ることで明治維新とともに激変する社会状況を浮かび上がらせるという手法。これは近代作家だからといってだれにでも成し得るもので

はない。そうした作者の資質と努力の結実であるこの作品を一片の恋物語、純愛物語にしてしまつてよいものか。本論は『たけくらべ』の真価を少しでも知ってもらいたい、樋口一葉の功績を少しでも正当に評価してもらいたい、そういう思いで書かれている。

#### 四 連続と非連続

繰り返すが、『たけくらべ』の二つの柱は「寺」と「神社」である。その二つが「頽廢」に向かっているのであり、この二つの世界を結ぶものが最も「頽廢性」の進んでいるはずの「廓」である。だがここで注意したいのは、そうした世界から新たな生き生きとした人間の姿が生まれ出ていることである。作者は過去を美化し、現在を嫌悪するといふ通弊には陥らず、新たな時代の息吹を活写しているのだ。

そういう一葉の視線をたとえば西鶴の浮世草子『日本永代蔵』（一六八八）と比べれば、彼女がいかに近代的な社会意識を持っていたかがわかる。西鶴は金銭欲の生き生きとした様を写しはしたが、それが歴史的社会的変化とどのようにに関連しているかについてはまったく気にしていない。一方の一葉は歴史的变化が社会に及ぼす影響をしっかりとらえ、それを作品に映そうとしているのだ。明治前半がどんな時代であつたかを知りたければ『たけくらべ』を読めばいいと言いたくなるほどに、この作品は時代の空気を伝えているのである<sup>1110</sup>。

『たけくらべ』（デ・プラダ）

「寺」と「神社」が金銭欲で「頹廢」しているとすれば、性欲に支えられ、同時に金銭欲によっても支えられた「廓」にも同じ「頹廢」が訪れる。しかし、「このあたりに大長者のうわさも聞かざりき」（第一節）と「頹廢」を語るにもかかわらず、そこに登場する若者たちの元氣な姿に新時代の息吹を象徴させているのである。これは視線の矛盾ではなく、時代の流れを両側から見ることによるものである。本論の筆者はかつて日本文学の歴史は土着と外来の二つの極のあいだを揺らぎつづけ、ついに定まる一点をもつことがないと述べたことがあるが<sup>四</sup>、まさに『たけくらべ』にもそうした揺らぎが見てとれる。「神社」と「寺」、そして「廓」を用いて伝統と近代の間の揺らぎを表しているのである。

こうした揺らぎを「頹廢性」を特徴とした江戸後期の文化の引き継ぎと見ることも可能だろう。中野三敏氏が示したように、江戸文化は「雅」から「俗」へと「頹廢」の道を歩んだが<sup>五</sup>、それは単なる衰退とは異なり、「雅」と「俗」のあいだで揺らぐ新たな美を生み出したのである。そのような文化の流れを一葉も受け継いだと言ってよく、その理由を自ら古典を好み、それを高く評価していたことに求めてもよいのである。

しかしながら、それでも『たけくらべ』は作者の愛した古典とは一線を画す近代性を持っているところでは言いたい。この作品ほど西洋的 novel に近い作品は当時ほかになかったということはいくら強調してもしすぎではないのである。森鷗外の『舞姫』（一八九〇）と比べても、これほど近代小説らしい小説はない。それというのも、この作品がひとえに時代社会への鋭い批判を含み、個人の心情を吐露するだけの小説とは本質的に異なる性格のものだから

らである。一葉は一見古典風に見えて実はきわめて近代的な小説を造形した。このことはもっと評価されてよいだろう。

それにしても、「西洋」という未知の世界を真似するよりも、まだ香りの残っている江戸文化に自らの土台を置いたのは彼女の賢明さの表れである。語りの工夫もそうだが、ストーリーの中心に「寺」と「神社」を置き、その中間に「廓」を置き、欧化ブームの片鱗をものぞかせなかったところにそれが現れている。「浮世」「性欲」「金銭欲」の世界、これを根底に据えて作品を展開することで江戸文学との連続性を保ちつつ、それによってかえって近代性、すなわち江戸時代との非連続性を際立たせる。これは並大抵のことではなく、連続性が示されなければ、時代変化による新たな断層も示せないということをよく示しているのである。

## 五 男尊女卑の時代

『たけくらべ』の近代性は作品における「女性」の位置づけにとくに表れる。江戸後期の「頽廢」美を流行させた

二三 同じ見方は菅聡子氏にも見つかる。菅聡子「解説」〔樋口一葉小説集〕ちくま文庫、二〇〇五年）四〇二ページ

四 マリア・ヘス・デブラダ・ヴィセンテ『日本文学の本質と運命』九州大学出版会、二〇〇四

五 中野三敏『十八世紀の江戸文芸』岩波書店、一九九九

「浮世絵」の世界を見れば、そこには言うまでもなく眩しい芸術を持って体売る女たちの世界が描かれ、そうした「女」たちが世間から羨ましがられる存在であったことがわかるのだが、そうした「女」たちが実は男尊女卑の価値観に規定されたみじめな存在であることを作者一葉は見逃さなかったのである。彼女の語りは巧妙で、たとえば「娘の子は何処にも貴重がらるゝ」（第八節）「あけくれの噂にも御出世といふは女にかぎりて、男は塵塚さがす黒斑の尾の、ありて用なきとも見ゆべし」（同）などの言葉を見ると、一見そうした職業の女性を誉めたてているように見える。しかし、実はそうした女たちの裏には男性の価値観を優先する社会が厳然として存在していることを、一葉は苦い風刺とともに語っているのである。「廓の花」となることを誇りに思い、傲然と界限を闊歩する美登利を、作者は「哀れなり」（第八節）と括っている。

つまり、菅聡子氏も言うように、女性が相変わらず「男性」の「性的欲望の対象」にすぎないということを作者は問わずにいらなかった<sup>六</sup>。そのつらい思いが『たけくらべ』という作品を生んでいるのである。西洋の学問を習得したわけでもなく、体売る境遇にもなかった若い女性の一葉にとって、生きていく道は多く塞がれていたにちがいない。経済的に苦しくとも文筆業で生きのびようと思ったのは、女性に対する侮辱的な姿勢が世間に色濃く残っていることを肌で感じ、作品を通じて「男」の性欲の対象としての「女」の時代をものはや終わりにしたいと願ったからだろう。彼女のそうした意識を共有できる人間は、男性にも女性にも当時ほとんどいなかった。文字通り一匹狼と言っただけの彼女であったわけだが、それだけに、「女性」の未来に光を与えた作家としての彼女の存在は大きいのである。



## 六 「葉のフェミニズム」

これまでの考察から、「たけくらべ」における社会批判の姿勢が浮かび上がってきたが、そのような批判が男尊女卑の社会における女性としての一葉から発せられていることから、当然フェミニズムの問題が出てこよう。今ここに一葉におけるフェミニズムがどういうものであったか、それを考えたい。

まず注目したいのは、彼女のフェミニズムが「書く」ということを中心にしたものだったということだ。この点については菅聡子氏も強調しているが、日記には「我を訪ふ人十人に九人まではただ女子なりといふを喜びて物珍しさに集ふ」とあり<sup>〔七〕</sup>、作家として名をなしても人々は「女」の物書きとして珍しがっているだけだと不満をもらしている。このことからわかるのは、彼女が目指したところが性別を超えた「書く」ことの世界だったということである。フェミニズム全盛を誇るに至ったと思われる今日、まず何より問われるのは女性のセクシュアリティであるが、「女性」という存在を問われると「性」がすぐ出てくるということは、裏返しでいえば女性が何より「性的存在」であるという観点から一步も出ていないということである。一葉はそうした観点を超えようとしていたのであり、またそうしたところから、次の引用にあるように当時の「男女同権論」についても批判的だったのである。

<sup>〔六〕</sup> 菅聡子「女性作家 樋口一葉」（新日本古典文学大系『樋口一葉集』岩波書店、二〇〇一）  
<sup>〔七〕</sup> 樋口一葉「みづの上日記」（明治二十九年五月二日）『樋口一葉集』四八八ページ

女権拡張とはそもそも何ぞ 男女同権論者はいかに思ひたまへるにや 男子のなさん限りの事は女子も又そをなして勝を譲らざるに及んでもそも同権となすか ・ 男子と同権たらんとする物そも迷へり ・ 真に同権たらんとする一あり 豈只文医工商の類ならんや 如何なる物と問はば答へん 子の教育即ち是なり 女子のつとむべき只是一事あるのみ 男子の得て及ぶ処ならんや<sup>一八</sup>

一葉が「書く」ことに固執したのは、当時の文学潮流において文筆活動がひとつの「事業」と認められつつあったからでもある。菅聡子氏が述べているように、「男」が「事業」の為に書くならば「女」もまた「事業」として「書く」べきではないかという考えが、たしかに彼女にはあった。この「事業」には「生産性」という意味があり、「女性」は子を産むことに限らず、「書く」ということを通じて「生産」するのだという意識はおそらく彼女にもあったにちがいない。

「女」は子を産む身体を持つているだけに、それに見合ったくましい精神も備えている生き物だということはおそらく誰も否定できないだろう。「子宮」があるだけに、そこから発生するヒステリーも生まれるわけだが<sup>一九</sup>、「女」が生き物として発するヒステリーの声は、いわば子を産むに必要な信号の一種であり、それは子孫を産みたいという欲望の表れで、そのために「男」の精子を待ち兼ねるのである。たくましい精神を持っている「女」は、つまりヒステリーによって「男」を引き寄せ、生命の持続と継承という生き物最大の願望を最後に満たす。言い換えれば、「女」

があつて初めて「生命」が生まれるという一般的な生物的真実がそこにはあるのだ。

ところが一葉は、そうした生き物としての「女」という存在には満足できなかった。「女」はただのメスではあるまい、と思つたのである。彼女が「女性」であることを自覚し、「女」を越えようとして「書くこと」を選んだのはそのためである。この一点が理解されないと、彼女のフェミニズムはわからなくなる。

「女性」は子を産めるばかりか、子を養う逞しい精神と鋭い感受性を与えられている。そうした性質と体質を向上させるには「学問」も必要だし、「書く」ということも必要だと彼女は考えたのである。彼女が同時代の女子教育や男女同権論に賛同しかねたのも、そうした新時代の動きが「根本たる女子の生質を知らざる」<sup>二〇</sup>ものだと思つたからにちがいない。

彼女のそうした思いは、生々しい「子宮」から湧き上がる感情を抑え、磨き、男性が導く社会に新たな「異性」的な視点を注ぐという方向に向かう。男性中心で成り立っている社会に向けて女性の視点を注ぎ込もうという意図もあったのだ。とはいえ、彼女が超越したかったのは「性」そのものである。だからこそ、「廓」という舞台を『たけくらべ』に設定したのだ。

<sup>一八</sup> 樋口一葉「嗚呼是是を如何せん」(明治三二年六月) 同書三八六―三八七ページ

<sup>一九</sup> 「ヒステリー」という言葉がヒステラ(＝子宮)というギリシャ語から来ていることは重要である。Sander Gilman: *Hysteria beyond Freud*, U.C. Press, 1993 参照

<sup>二〇</sup> 前出「嗚呼是是を如何せん」注一八参照。三八五ページ

「書く」ということは日常の経験に対してある程度の距離をおいて、ある程度の客観性を持たないといけないことである。そうした距離がなければ、ただの欲求不満の噴出と変わらない。女性が満たされないと感じるのは、女性の持つ豊かな「生産性」が発揮できていないときである。女性がありのままの生々しい感情を見せると、「男」は喜び、「女」はやはり理性がない」と言い、簡単にそれを「性欲」と結びつけ、「女」を支配しようする。だから、そうした生々しい女性の感情を「書く」ことによって昇華させ、「女性」はただの産む生き物ではない、男の性の対象ではない、ということを示さなくてはならなかったのである。もしもそうしたことが「書く」ことによって実現するならば、そのとき男性中心の社会を支える土台が消える。男性中心の社会は女性の協力がなければつづかないのであり、女性が自覚をもって子を産む以外の「生産性」を発揮すれば、社会は変わるのである。一葉はそこまで考えていたと思われる。

「女」を「メス」にして来たのは「男」であるというのは多くのフェミニストの思いちがいである。「男尊女卑」の構造は「女」の自業自得なのである。最も強い願望である産みたいという願望を満たす方法は、出産ばかりではない。学問をし、知識を増やし、言葉を磨いて「書く」ことにより自らを浄化させ、独立させ、精神をますますたくましくすることができるのである。そのような「女性」として生き続けることこそ、一葉の主張するフェミニズムの真意だったのだ。

「書く」ということは「女性の解放」につながる。「男尊女卑」が当然であった時代に生きた一葉は、「女性」は何

より「書く」べきであり、それを自らの宿命とも感じたのだ。多くのフェミニストが主張する「男女平等」はそもそも権力への願望にすぎず、これにつき動かされる女性たちは知らず知らず男性のように振る舞ってしまう。若い一葉にはそうした錯覚はなかった。彼女は女性であることを受け入れた上で、一切の「性」を乗り越える道を「書く」ことに見つけたのだ。

## 七 美登利

「たけくらべ」の中心人物・美登利は名前通り美しく、大人になれば花魁にまで登り、利益を得ることも間違いな存在である。別の言い方をすれば、「男」の性的対象として最高の地位にまで達することのできる存在なのである。これは彼女の運命と言ってよかったが、時代の移り変わりに敏感だった若い一葉は、自らの心の葛藤をこの女主人公に託したようだ。たとえばその葛藤は、「あゝ、厭や厭や大人になるは厭やな事」と美登利に言わせるのである。ここで言う「大人」は「水揚げ」をすること。つまり、「男」の性的対象になることを意味する。

一葉の葛藤は、新時代になっても「女性」として生きることがきわめて難しかったということから来る。文筆業という「体」を売らなくても済む別の「道」を見つけた彼女の心意気が美登利にも注がれる。最高の花魁になる夢を抱き続けていたはずの美登利だが、ついにそれが「厭」になってしまうのだ。「廓一の花魁」となるという高いプライ

ドを持っていたはずの少女に、「女性」として生きることを目覚めさせるという思いがけない展開を作者は用意したのだ。

美登利は確かに際立った花魁になろうとしていた。

朝湯の帰りに頸筋白々と手拭いさげたる立ち姿を、今三年の後に見たし廓がへりの若者は申しき、大黒屋の美登利とて（第三節）

とあるように、花魁になることが約束された存在で、本人もそれを認めていればこそ、周囲にいる少年たちへ優越的な態度を示していたのである。ところが第十四章以降の彼女は、もはやそうした「女」にはなりたくないという新たな顔を見せる。「女」から「女性」へと意識が生まれ変わったのだ。「今日はね、髪を斯ういふ風にこんな島田に結つとて」（第十四節）と水揚げをしてからの彼女は、もはや花魁になる夢を持ち得ない。急に心細くなり、恥ずかしさに付きまとわれるようになり、ついには鬱状態に沈むのである。

憂く恥かしく、つづましき事身にあれば人の褒めるは嘲りと聞なされて、島田の鬘になつかしさに振り替へ見る人たちをば蔑む眼つきと察られて（第十五節）

こうした心境の変化が信如に対する恋情の失墜によるものだという解釈は作品をあまりに狭く限定する。恋心の挫

折からの「憂」ではなく、「女」としてはもう存在したくないという苦しい心の表れなのだ。「女性を書くという事業をする」という強い意識に目覚めた作者が、自分のつくった美登利にもそうした意識の片鱗をもたせたのである。

「たけくらべ」に純愛小説を読む人たちは、語り手が、そして美登利が信如について批判的であるところを見落としがちである。「どこやら釈といふたげの素振り」（第一節）「陰気もの」「偏屈者の意地悪」「喧嘩口論の勇氣もなく、部屋にとち籠つて人に面の合はされぬ臆病至極の身」（第九節）、そして美登利の発する「お前のやうな腥のお世話には能う成らぬほどに、余計な女郎呼はり置いて貰ひましょ」（第十二節）などの表現を見落としてしまふのである。作中、信如は仏道に励むことを運命づけられているが、彼の象徴するものは「学問」である。「勉強もの」の信如に美登利が憧れを持ったとすれば、それは彼女の世界にはない別世界を象徴するものだったからでもあるが、同時に「女性」として生きる夢を抱きつづけた作者の憧れによるものでもあったからだろう。一葉は「女郎」として生きようとしていた少女に新たな夢を持たせ、それに自らの夢をダブらせたのである。

本来なら、美登利の相手は財力で「女」を買う存在だけであつたはずだ。ところが新時代になり、学校制度ができ、彼女は別種の男性たちをも見ることになる。その別種が信如なのである。このような新しい環境のせいで、彼女は自らの生き方に疑問を抱き始める。もはや「男」の性的対象であることに満足できなくなる。「女性の解放」という夢は「廓育ち」の少女にまでも忍び寄つたのだ。

作品における美登利のそうした目覚めは、「育英舎」という私立学校で信如と出会つたことによるだけではない。む

しろそれ以上に、将来は美登利の相手ともなるべき正太郎に代表される「表町」と、信如がその「学問」を象徴する「横町」との間に「喧嘩」があったことが大きい。正太郎は信如とはちがって「官立」の学校で漢学を修めているのだから、言ってみればこの喧嘩は「学問」と「学問」の喧嘩の結果でもあったのだ。ところが、肝心の喧嘩の日に正太郎は不在だった。信如もまた喧嘩に直接は加わらなかった。しかも、この喧嘩を両成敗して二つの町の頂点に君臨しようとしていた美登利は、見事にその試みに失敗したのである。この失敗が美しい花魁になって他の者を圧倒しようという彼女の夢を挫いた。

美登利くやしくて止める人を搔きのけて……。此処は私の遊び処、おまえがたに指でも指させはせぬ。。。意趣があれば私をお撃ち、相手には私になる（第五節）

いくら強氣に出て、「女」の魅力だけで「男」の喧嘩を止めることはできなかったのだ。

この喧嘩において活躍するのは、作中で「暴力」あるいは「男子の力」を代表する長吉である。彼の象徴するこの「力」は新時代においては不利な立場に置かれていく。時代は変わり、福沢諭吉のつくった慶應義塾のモットーである「ペンは剣よりもつよし」が言われるようになった。当然ながら、「知力」すなわち「学問」が勢力をもつようになるのだ。

その意味で信如はまさに明治のインテリゲンチアの象徴であり、それが仏教の色を纏っていてもやはり新時代の象



徴である。それは明治文壇における知的男性の存在とも重ねられており、その世界では勝ち目はないと悟った作者の心が、「女郎」としてしか生きることのできない悔しさを悟る美登利に重なるのである。「女」はもはや「男」の性的対象ではないとわかつてはいても、男性と「知恵くらべ」ができる立場に立つことが許されないと知らされる。そうした悔しさを作者は作品を通じて示そうとしているように見える。

## 八 新時代の浮世絵

「たけくらべ」の舞台の中心は「吉原」であるが、その「吉原」が浮世絵のとくに美人画の展開された場であったことを忘れてはならない。浮世絵の美人画の変遷には江戸時代から明治にかけての社会変化が映されているが、これを見ることで、「たけくらべ」の時代背景も見えてくるだろう。

小林忠氏によれば、初めのうちは鈴木春信が描いた「かわいい」「幻想的な」「中性的」な女たちが美人画の中心であった。ところがそこへ鳥居清長が現れ、彼によって八頭身の日本人離れした知的美人が登場し、そのあと歌麿が描き出したような「色気」と「弾力に富む肉体を持つ」女たちが人気を博すのである。歌麿の描いたタイプは日本に限らず世界の男性が求める「性的対象」と言ってもよく、そういうタイプを生み出した歌麿はたしかに画期的な絵師だったといえる。しかし、時代も変わり明治に近づく、そうしたタイプも人気を失うというのも、中心的な買い手であ

る庶民がもはや歌麿的な女らしさに飽きてしまい、それよりもっと「男性的な女」を求めるようになったからである。歌川派がそうした庶民の趣向に応えて歌舞伎の女形などを流行らせたのも、そうした機運の現れだ<sup>三</sup>。つまり、「吉原」の女郎の「女らしさ」はもはや無用となったのだ。

新時代になると、さらに「女」の価値は下がる。何の「芸」もない、ただ男性に従順に仕える「女」のみが重んじられ、それに反発する若い女性たちが出現したと言ってもわずかな例外にすぎない。近代日本の文学作品を見ても、一個の人格を持つ「女性」が描かれることはまずないのであって、美貌と芸とで男性を魅了する「女」も減多に描かれないのである。

若くして「女性」として苦い思いを味わった樋口一葉は、そういう時代に「事業」のために「書く」と決心した人である。「男」が文筆業を「事業」だと言うのならば、「女」も仕事として「書く」ことを主張し、これによって「女性」を救う道を開こうとしたのである。そうした「女性」としての作者の不満が『たけくらべ』に投影され、花魁になる道に入ろうとした美登利にそれが具体的に現れる。『たけくらべ』というタイトルにしても、実は「男」と「女」の「ちえくらべ」の意味を含むもので、それは「女性解放」へのプロセスを暗示したもののなのである。

## 九 珍しき花

「たけくらべ」が「恋物語」ではないこと、「美しくもはかない、実らぬ恋の物語」ではないことを示すために、作中の二つの場面の分析をしてこの論を閉じたい。多くの研究者がこの作品を恋物語とする根拠となる二つの場面である。両場面とも「花」が登場する。一つ目は第七章、二つ目は最後の第一十六章。まず一つ目から。

道端に珍しき花などを見つければ、おくれしの信如を待ち合して、これ此様うつくしい花が咲いてあるに、枝が高くて私には折れぬ、信さんは背が高ければ手が届きましょ……手近の枝を引き寄せて好悪かまわず申し訳ばかりに折りて、投げつけるやうにすたすたと行過ぎるをさりとては愛敬の無き人をあきれし事もありし。

この場面は、しっかりと「男」を誘う技術を学んでいる美登利が、信如という「勉強もの」を挑発する場面である。引用文の「珍しき花」という表現に注目したい。この場面に付随して季節を表す「桜は散りて青葉のかげに藤の花見とふ頃」という文があるので、初夏である。この季節に咲く「珍しき花」とは何か。「めづらし」という古語には「愛でられる」という意味もあれば、「見慣れない」という意味もあるが、ここではどういう意味なのか。

三 小林忠「菱川師宣と浮世絵の成立」「遊里の女たち」「浮世絵と江戸小紋」など参照（大久保純・小林忠編著『浮世絵の鑑賞基礎知識』至文堂一九九四）。

日本の植物誌から判断すると、この花は宝永年間（一七七〇年ごろ）に入ったというトキンイバラである可能性がある。きれいな白花で、新緑の季節に目立つ。もう一つの可能性はヤエコデマリで、トキンイバラと同じく江戸時代に中国から渡来したものだ。一つ一つの花びらが白く、やわらかく、可憐だと言われている<sup>三三〇</sup>。では、ここでの「珍しき花」はそのどちらか？

筆者の見解では「珍しき花」が何を具体的に示すかという問題はさほど重要ではない。むしろ、この文脈の中でこれをもつ意味はなにかと問うことが望ましい。なぜなら、明らかにここでの「花」はメタファーであり、美登利が無意識にその「花」を自分になぞらえていたと考えるべきだからである。彼女が信如に頼んだのは「珍しき花」である自分という「女」を受け入れてほしいということである。「廓一の女」になるという彼女の自負が自らを「珍しい花」にたとえさせたのである。

彼女にすれば、水揚げの時間がくれば経済力ある年配の「男」が自分の相手となることはわかっていた。「日々夜々の散財此歳この身分にて叶ふべきにあらず」（第三節）とあるように、幼いときからお金を持つ喜びを知っている彼女には、花魁になることで特に暮らし向きがよくなるなどという夢はなかったと言ってもよいだろう。大人になれば、日頃から親しくしている正太郎も自分に近づいてくるはずだが、今はまだ正太郎にはそれほど近づいてもらいたくない。そういう彼女にとって、信如だけが自分に決して近づくことのない男性であり、それだけに、せめて一度でも自分の方を向いてもらいたかったのである。これは一種のプライドの問題であり、自身の「女」を試そうという挑戦の

問題である。必ずしも秘めたる恋心というふうにとるべきではない。

一方、美登利と最も仲のよかったはずの正太郎に対しての彼女の心は複雑である。仲がよいからこそ、そのまま無邪気な関係を続けたいのだが、それが無理なこともよくわかっているのである。それゆえ、

美登利はいつか小座敷に蒲団抱巻待出々帯と上着を脱ぎ捨てしばかり・・・帰ってお呉れ正太さん、後生だから帰ってお呉れ、お前が居ると私は死んでし舞うふであるう、何時まで此処に居て呉れ、ば、最うお友達でも何でもない、厭やな正太さんだと

(第十五節)

ということになる。正太郎のことを「お友達でも何でもない」と拒む彼女は、金銭を通してしか繋がることのできない男女関係をここで拒否しているのである。そのような異性関係しか持てないことに苛立つ彼女の心に、作者一葉の「女性」の立場への思いが投影されていることは言うまでもないだろう。

美登利が信如に「珍しき花」を求めた場面に戻ると、せっかくの頼みに対し彼がそれを「なげつけるやう」にして「すたすた」と行ってしまうのはいかにも残酷である。信如にすれば、自分は「出家」とすると決めたのだからそうし

た「女」の頼みは拒否したのだ。「珍しき花」を「投げつける」とは美登利という「女」を投げ捨てるということだ、「色」の世界に入るかわりに「知恵」の世界を選んだということだ。「俗」に対して「聖」を選んだということなのである。「女」としての美登利にとって、これほどの侮辱はなかった。

ただの「女」ではない格別な「女」、すなわち「珍しき花」である自分をこれほどまで簡単に捨てるのか。そういう悔しい思いを美登利はしたにちがいない。一方、作者にすれば、ここで「学問」のほうが「色」よりも価値があることを示し、いくら花魁であろうとも、所詮は「男」の欲望の対象でしかない「女」の惨めさを示したかったにちがいない。信如は「勉強もの」であり、「聖」なる世界に入ろうとする「男性」である。そういう彼に美登利が侮辱されたということは、作者の残酷さではなく、「女」としての立場の惨めさの表れなのである。

この経験のあと少しして、花魁の将来がかかる「水揚げ」を美登利は経験する。そして、

物事はいはずして……次第に心細く思ひ、すべて昨日の美登利の目に覚えなかりしおもひをまうけてものの恥ずかしさに言ふばかりなく……薄暗き部屋のうちに誰とて言葉をかけもせず……憂きこともあるとも……厭々大人になるのは厭なこと

(第十五節)

と思うようになるのである。このような美登利の心情を信如への恋心が傷ついたことによると判断するのは軽率であ

る。所詮は身を売るのが自身の運命だということを厭というほど実感させられたことが、彼女を憂鬱にしたのだ。「女」であるとは何ということか。そういう作者の思いが伝わってくる。

## 十 水仙

ラスト・シーンの解説に入ろう。これも「花」の登場する場面で、今度は信如が美登利のところへ花を届ける「第十六節」である。

或る霜の朝水仙の作り花を格子門のそとよりさし入れ置きし者有けり、誰の仕業と知るよし無けれど、美登利は何ゆゑとなく懐かしき思ひにて違いだなの一輪ざしに入れて淋しく清き姿をめであるが

「誰の仕業」かわからないと書いてあるが、「水仙」を置いたのが信如だと美登利が思うのは当然だろう。だからこそ、「何ゆゑとなく懐かしい思ひ」が生まれるのである。この「懐かし」さは、先に見た第七節の「花」の場面を彼女が思い出していることから起こる。ここには人生の階段を一段上へのぼる女主人公が見えるのだ。

同時に、信如も一段上へと上がる。彼もまた自らの進むべき僧侶への道を決心し、それへ進んで行くのだ。かつては人気女郎になろうというプライドを傷つけられた美登利であるが、それを脱皮した今こそ新たな気持ちで信如を見、

また周囲の人々を見はじめる。真如にすれば、はじめて美登利をひとりの「女」ではなく「女性」として認める場面なのだ。

ところで、この場面の花がなぜ「水仙」なのかという問題を考えることは、この場面の意味をよりはっきりさせる。「水仙」の陰には当時一葉も仲間入りをしていた「文藝界」の作家達に影響を与えていたウィリアムス・ワーズワスの詩があると考えられるのである。一葉自身がその詩を読んでいたか否かは別として、おそらく仲間たち、特に一葉と親しかった平田禿木がワーズワスの「水仙の詩」(Daffodils)を口ずさんでいるのを彼女が耳にしたと想像することは決して的外れではあるまい<sup>二二</sup>。それが「たけくらべ」の末尾に出てきたと考えたと、この場面の意味がわかってくるのである。

一葉と「文藝界」との関係については、関礼子氏もこの関係が一葉の作品に大きな変化をもたらしたとその影響を認めている<sup>二四</sup>。それを考慮すると、「たけくらべ」がほかならぬこの雑誌に発表されたということが「水仙」の使用を促したとも考えられるのである。「水仙」は、少なくとも当時の「文藝界」仲間のあいだでは最高のモチーフの一つであつたにちがいない。それをういて一葉は「文藝界」に恩返しをしたとも言えるし、新進の作家仲間に入れてもらおうとしたとも考えられるのである。

ワーズワスの原詩は「さまよう一雲のように淋しく漂う・・・」(I wandered lonely as a cloud)で始まる。人はそれぞれ自分の道をさまよう運命にあることが暗示されるのである。島崎藤村は「雲白く遊子悲しむ」(「千曲川旅情



の歌」の句をそこから思いついたかも知れず、『たけくらべ』の作者は信如も美登利もそれぞれ自分の道をさまざまいつづけるのだという意味を引き出したかもしれない。信如はすべての欲を捨てて僧に成ると決め、それだからこそ「水仙」を美登利のところに届け、欲に満ちた「廓」の道に進む美登利を励ますと同時に、かつて彼女を傷つけたことへの謝罪の気持ちをこめたと解釈することができるのである。「水仙」はそうなるがすがすがしい人生への旅立ちの象徴となる。一見古典的な一葉のこの作品に、「西洋の花」が色を添えたのである。

\*

\*

\*

これまで論じてきたことから、『たけくらべ』が当時のロマン主義的な作風を超えた、現実的かつ社会批判に満ちた作品であり、時代の推移に関する作者の鋭敏な感性を映した作品であることは十分明らかだろう。当時の社会構造とその時代変化による影響とをしっかりとらえた作品であり、そこに生きる人間を青少年女の生活を通して活写し、そこから「女性」として生きることの意味を問うた作品なのである。こうした作品を美登利と真如の恋愛感情に集約

<sup>二三</sup> 奥田喜八郎「ウィリアム・ワーズワース ―I wondered Lonely as a Cloudを読む―（奈良教育大学紀要四七の一、一九九八  
参照

<sup>二四</sup> 注一の論文、五六三ページ

『たけくらべ』（デ・プラダ）

一〇三七

させる読み方は、作品の真価を損なうものである。この作品は本格的な近代小説であり、同時に男尊女卑の時代に生きる「女」が「女性」としての生き方を宣言した作品と言うことができるのである。作品の語り口についても特筆すべき点が多々あるが、それについては稿をあらためて論じることにする。