



Title	夏目漱石の作品における＜衣服＞：『虞美人草』 『三四郎』『それから』『門』を中心に
Author(s)	坂井, 二三絵
Citation	阪大近代文学研究. 2003, 1, p. 79-93
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/92618
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

夏目漱石の作品における〈衣服〉

—『虞美人草』『三四郎』『それから』『門』を中心に—

坂井 二三絵

はじめに

〈衣服〉は、本来体温を保ち、身体を保護するためのものであるが、その種類形態は多様化し、地位身分の分化、富の誇張、個性の強調など副次的な働きが本来の目的以上に重要な意味を持っている。ことに文学作品では、どのような〈衣服〉がどのように描かれているかということは、登場人物の人となり、舞台となる時や場所、また作品世界のイメージと大きく関わっている。

夏目漱石の作品の中には、実に様々な〈衣服〉が登場する。『坊ちゃん』の「赤シャツ」や『虞美人草』の「金時計」のようにその重要性が明らかかなものはもちろん、登場人物の日常着のように、一見さりげなく描かれた〈衣服〉の中にも、作品において大きな役割を果たしているものがあると考えられる。それらの〈衣服〉が、当時の流行や習慣の中でどのような意味を持っていたのかを前提に、作品の中でどのような役割を果たしているか考えることで、漱石作

品の新たな側面を見出したい。本論では、主要登場人物である女性の〈衣服〉を中心にとりあげる。

なお、〈衣服〉という語は、いわゆる「衣食住」の「衣」にあたるものをさし、装飾品やヘアスタイルも含めることとする。

第一章 〈衣服〉にあらわれる個性

—『虞美人草』—

一 藤尾と小夜子

『虞美人草』（明治四十年）は、性格や考え方、社会的地位がばらばらな六人の男女を中心に物語が展開する。彼らの〈衣服〉は、どのように描かれているだろうか。本論では、藤尾と小夜子の〈衣服〉に注目する。

小野の京都での恩師の娘で婚約者でもある小夜子と、東京での新しい恋人藤尾は、性格も環境も全く対照的に描かれる。二人の〈衣服〉の一部を（表1）に挙げた。①②に

つについては、小夜子の指輪①が、「藤尾の指輪とは無論比較にはならぬ」(九)と説明される。また、③④では、白足袋を基準にして着物の長さが示される。③で小夜子の〈衣服〉が描かれた直後に④の藤尾が登場することで、二人の着こなしの差が際だっている。長い着物を着て家事はできないため、普段から着物を長く着るのは裕福の証である。ここでは、外出中の小夜子が着物を短く、自宅にいる藤尾が着物を長く着ることで、二人の生活レベルの差が強調されている。

(表1)

藤尾		小夜子	
① 燦たる金剛石 (十二)	② 右手の中指に光る金の指輪 (九)	④ 白足袋の甲を隠さぬ程に着て (十二)	③ 白足袋の袴を隠す (十二)
紫色の着物 (二) 紺と濃い黄と、木賊と海老茶の棒縞 (十二)		海老茶色の緞子の片側が龍紋の所丈異様に光線を射返して／在来りの銘仙の袷 (十二)	
⑤ 爪先の紅 (六) 前歯の角を彩どる金の筋 (六)			
⑥ 変り色の厚い袴 (八)			

また、藤尾には、⑤、⑥のような描写が見られる。⑤金歯は、尾崎紅葉『金色夜叉』(明治三十年)の赤檜満枝や、樋口一葉『われから』(明治二十九年)のお町三といった、金持ちで派手好きな人物の特徴として用いられるものである。また、⑥袴というのは、着物の裾を分厚く仕立てた部分のことをいい、山の手ではこれを厚く仕立てた。ただし、明治後期には、袴は三分(約1cm)程度の薄いものが一般的であるので、これも藤尾の富を強調するため、あえて厚く描いているといえよう。

このように、藤尾と小夜子の〈衣服〉にはその経済上の対照がはっきりとあらわれている。また、(表2)には、もう一つの対照が見られる。藤尾は廂髪に絹紐であるのに対し、小夜子は高島田で登場する。小夜子の髪型は、「昔しの鬘を今の世にしばし許せと被る」と説明され、小野の過去の婚約者であることを象徴するかのようにながら日本の

(表2)

藤尾	小夜子
艶に眺めしむる黒髪を、乱るゝなど畳める鬘の上には、玉虫貝を訝々と葦に刻んで／波を打つ廂髪 (二) 濃い紫の絹紐 (十八)	島田 (三) 高島田／昔しの鬘を今の世にしばし許せと被る瓜実顔 (五) 蒸れ易き髪に櫛の歯を入れる暇もない (九) 連の琥珀に寄る幅広いの絹の色が鮮な翼を片髪に張る (十二)



(図1) しまだ
明治42年『風俗画報』
393号「流行の髪其

髪が強調される。これと同じ対照は、小栗風葉『青春』(明治三十八年)にも見られる。東京の女生である繁は「束髪」(春の部三)であるのに対し、

その恋人関の田舎にいる婚約者お房は「根の高い島田」(春の部六)なのである。明治十八年、婦人束髪会は、日本髪を、不便、不潔、不経済とし、西洋風の束髪を奨励した⁵⁾。

束髪は、日本髪と違い、自分で簡単に結うことができ、毎日結いなおすことができたからである。束髪は、三十年代には都市部で完全に定着し、三十五年頃からは、東京で前髪を膨らませた廂髪が流行するが、関西や地方にはまだ浸透していない⁶⁾。つまり、廂髪は、東京を中心とした最新流行、かつ効率のよい近代的髪型であり、日本髪は非効率な古い髪型であったのだ。藤尾と小夜子の髪型には、東京という流行の中心地にいる新しい恋人と地方にいる古風な婚約者という対照がよくあらわれているといえよう。

以上のように、藤尾と小夜子の〈富と貧〉、〈東京と地方〉という対照は、〈衣服〉にもはつきりとあらわれているのである。

二 〈衣服〉にみる小夜子の個性

だが、『虞美人草』でさらに注目すべきことは、一で見たような対照にはおさまりきらない小夜子の〈衣服〉の特徴にある。

物語冒頭、小夜子が高島田を結っていることはすでに述べた。また、上京する車中でも、やはり高島田で甲野、宗近に目撃される。しかし、上京後、博覧会の翌日小野を訪ねる場面では、小夜子の頭には、「漣の琥珀に寄る幅廣の絹」



(図2) 廂髪
明治41年『風俗画報』
389号「流行の髪其
三」

(十二) が飾られ、小夜子の髪型は束髪へと変化したことがわかる。上京の直後、小夜子は都会風に変わ

った小野を見て、「変りたくても、変られぬ自分が恨めしい」(九)と気後れを感じている。しかし、髪型の変化には、小夜子が実際には「変わる」ことのできる柔軟性を持つていることが示唆されている。また、小野の変化に自らを合わせようとするけなげさや、流行に敏感な女心もあらわれ

ているだろう。

次に、小夜子が最初に登場する場面での〈衣服〉について検討する。ここで小夜子は、「薄く染めた綸子の被布」をまとい、その襟元から「燃え出づる何の模様の半襟か」(五)をのぞかせている。被布は、下町ではほとんど用いられず、主に山の手で着用された丸い衿と飾り紐のついた防寒着である⁷⁾。この時期には、吾妻コートの出現で、徐々に衰退



(図3) 被布
明治41年『風俗
画報』382号「上
野停車場」

の過程にあったが、被布は依然「上流」風のイメージを持っていた。『青春』では、被布は主人公繁とその親友園江の〈衣服〉として用いられている。繁の被布姿を田舎から出てきた繁の恋人関の義母が評したのが次の引用である。

「ぢや、爰に書いてある此の小野ちふ家の娘かえ？ 被風なんか着て、何うで立派な装だったが、余程好い家の子と見えるの？」

「何有、只の女学生でさ、皆那麼装を為るので……
這辺は一体に葉出ですからな」(春の部六)

この場面では、繁が「好い家の子」であることは否定されているとはいえ、被布が育ちのよさというイメージをもっていたことは読み取れる。小夜子の〈衣服〉が、質素さのみを強調したものではないことがわかる。

また、半襟は、藤尾には見られず、小夜子にのみ見られる。これは、何を意味しているのか。半襟とは、長襦袢の襟にかかる長方形の布のことである。もともとは、汚れやすい襟周りだけを、ために洗濯できるように考えられたものであるが、明治期には半襟を広くあらわすように着つけたため、装飾的な部分が発達した。半襟は、顔うつりや着物とのバランスの鍵となり、着物を美しく着こなすうえで重要であった⁸⁾。

漱石作品では、半襟の登場回数が非常に多く、しばしば話題の中心となる。『吾輩は猫である』(明治三十八年)では、金持ちの娘富子と下女の会話にあらわれる。富子は「おや御前いつ束髪に結つたの」「そうして新しい半襟を掛けたぢやないか」と、下女がめかしていることを非難する。さらに、その半襟が自分の与えたものであることを知り、「あらいやだ。善く似合ふのね。にくらしいは」(三)と嫌味を言う。ここでは、半襟が女性のおしゃれ心を刺激する小物として用いられている。『それから』(明治四十二年)では、嫂の〈衣服〉についてしばしば品評を加える代助が、嫂の新しい半襟を「好い色だ」(三の五)と指摘する。このように、半襟をとおして、代助が女性のささいな〈衣服〉の変

化に気付くような、「御洒落」(一の一)で細かい性格であることが示される。これは、逆にいえば、半襟はそのような性格を端的に示しやすい小道具であるということである。一方、『こころ』(大正三年)の「私」は、代助とは対照的に半襟の良し悪しがわからない。

小僧にいふと、いくらでも出しては呉れるが、偕何れを選んでいゝのか、買ふ段になつては、只迷ふ丈であつた。其上価が極めて不定であつた。安からうと思つて聞くと、非常に高かつたり、高かろうと考へて、聞かずにみると、却つて大変安かつたりした。或はいくら比べて見ても、何所から価格の差違が出るのか見当の付かないのもあつた。(三十六)

このように、純朴な田舎青年である「私」に理解できない女性の「衣服」の代表として半襟が用いられているのである。以上の例から、漱石が半襟を女性の「衣服」へのこだわりや、着こなしの良し悪しを表現する小道具として用いていることがわかる。

では、『虞美人草』で、藤尾には見られない半襟が小夜子にのみ描かれることはどのような意味があるのか。明治の女性の着物に半襟は不可欠であり、藤尾が半襟をつけていないということはありえないが、それは描かれていない。一方、小夜子の薄色の被布からのぞいた「燃え出づる何の模様か」は、「すぐ甲野さんの眼に着いた」(五)と記されている。着物そのものや、貴金属に描写が集中し派

手さばかりが強調される藤尾とくらべ、女性の「衣服」へのこだわりとして用いられる半襟によってその可憐さがあらわされる小夜子は、藤尾以上に繊細な「衣服」への心配りができる女性といえるだろう。

『虞美人草』の藤尾と小夜子の「衣服」には、(富と貧)、(東京と地方)という対照が明らかに反映されている。その一方で、小夜子の「衣服」を見ることで、見逃しがちな小夜子の個性が浮き彫りになる。このように、『虞美人草』では、登場人物の個性を考える上で、「衣服」に注目することが重要であるといえる。

第二章 「衣服」にあらわれる内面

——『三四郎』『それから』——

一 「衣服」にあらわれた美禰子の決意

『三四郎』(明治四十一年)はその大部分が三四郎に焦点化して語られ、「衣服」もおもに三四郎の認識にそつた形で描かれている。つまり、「衣服」の語られ方には、三四郎の好奇心や感情が強く反映する。よし子や列車の女の「衣服」がほとんど語られないのに対し、美禰子についての「衣服」の描写が極端に多いことも、そのためである。また、物語が進むにつれて、美禰子の「衣服」にも細かな描写は見られなくなる。美禰子と知り合った頃にはその「衣服」を丹念に観察していた三四郎が、美禰子の「衣服」にそれほど

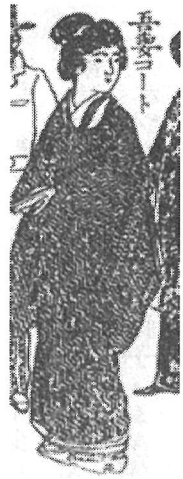
注目しなくなっていくのだ。このことは、美禰子に対する三四郎の興味が、〈衣服〉という外面的な部分から、内面的な部分へと移行していることをあらわしている。

飯田祐子氏は、他の登場人物の〈衣服〉は、ある階級や職業を示す制服的な〈衣服〉であるのに比べて、そのようなコードに属さない美禰子の〈衣服〉は彼女の意思を暗示するとしている。また、三四郎は「田舎者だからわからな」としてその意味を解しておらず、語り手によってもそれが具体的に明示されないことを指摘し、「服装の〈謎〉は、『三四郎』の語り手の欲望によって生み出された〈謎〉とした⁹⁾。このように、どのような言葉でどの程度〈衣服〉が説明されているのかという点に注目することで、三四郎の気持ちや語り手の特徴が明らかにになる。しかし、ここでは、〈衣服〉がどのように語られているのかということはひとまずおき、美禰子の〈衣服〉が具体的にどのようなものか検討することで、〈衣服〉と彼女自身の関係を明らかにしたい。

三四郎との出会いから広田の引越しの場面まで、美禰子の〈衣服〉は細かく描かれ、その特徴がよくあらわれている。出会いの場面では、美禰子は、「奇麗な色彩」の着物を着て、「華やかな色」(二の四)の帯を締めている。病院で再会する場面では、「互に寄つたり離れたり、重なつて太くなつたり、割れて二筋になつたりする」「鮮やかな縞」(三の十三)の着物を着ている。また、引越しの場面では、「出

鱈目な」「縞だか模様だかある」(四の十)着物である。これらの着物に共通する特徴は、華やかな色彩と縞や幾何学模様である。明治後期には、縞物に人気があつたり、『三四郎』の発表された四十一年頃には、特に不規則な縞柄が流行している¹⁰⁾。つまり、「田舎者」の三四郎には「わからな」くとも、美禰子の〈衣服〉が、流行を意識して描かれていることは明らかである。また、菊人形の場面以降、美禰子の〈衣服〉はあまり描かれなくなるが、この場面では「派出な着物」(五の八)、三四郎が金を借りに里見家を訪れる場面では「光る絹」(八の五)とあらわされ、やはり華やかさを特徴とすることにはかわりない。

しかし、このような美禰子の〈衣服〉は、三四郎が画家原田宅へ美禰子に会いに行く場面では、変化を見せ始める。この場面では、「脱ぎ捨てた羽織」、「(論者注―羽織の)奇麗な裏」(十の五)、「椅子に掛けた、羽織」、「羽織の桁を揃へて」(十の七)と、羽織について四度も言及される一方、中に着ている着物についての説明はない。この羽織の特徴は、「奇麗な」裏地であり、これまで〈衣服〉の表面にあらわれていた「奇麗な色彩」は裏側へと移動している。さらに、結婚の決まった美禰子と三四郎が会う場面では、美禰子の〈衣服〉は、「縞の吾妻コート」(十二の七)と表現されるにとどまる。吾妻コートは足元までの長さの特徴とし、明治を通して一般的に用いられた外套である。しかし、明治四十年代には、吾妻コートの中でも刺繍を施した豪華な



(図4) 吾妻
コート
平出 鏗 二郎
『東京風俗志』

ものや、中に着た着物の美しさを見せる半コートが流行している(り)。そんな中にあつて、「縞の吾妻コート」は前半での流行を意識した美禰子の〈衣服〉からみると、地味すぎる印象を与える。『彼岸過迄』(明治四十五年)で、敬太郎が初めて見た千代子は、「地味なコートを引き摺る様に長く着てゐる」(停留所二七七)る。そして、若い女が着るはずの「此陰鬱な師走の空気を跳ね返す様」な「派手な色」は「長いコートですばりと隠」(同二十九)されていると、敬太郎は感じる。美禰子の場合も、これまでの〈衣服〉の特徴であつた華やかな色彩や、美しい裏地が、すっかりコートの内側へと隠れてしまったといえるだろう。

このような〈衣服〉の変化は、美禰子自身の変化と対応している。物語の前半で「奇麗な色」の「派出な」着物をまとっていた美禰子は、自分の気持ちに正直である。野々宮の行動に一喜一憂したり、自分の感情に任せて三四郎を翻弄したりする。しかし、物語の終盤、美禰子は、恋をあきらめ、突然結婚を決める。そして、美禰子の本心が隠れてしまったことと並行して、美禰子の〈衣服〉の特徴であ

つたはずの「奇麗な色彩」や「鮮やかな」模様も、コートの内側へと隠されてしまうのである(り)。原田宅の場面での美しい裏のついた羽織は、ちょうどその経過の途上に位置するものであり、美禰子の恋をあきらめようとする意志があらわれている。そのため、三四郎が散歩に誘つても応じず、愛の告白にも「微かな溜息」(十の八)をつくしかないのである。

このように、『三四郎』における美禰子の〈衣服〉は、美禰子が結婚を決める過程で大きく変化していく。コートの中に隠された華やかな着物は、美禰子の恋心を象徴するものであり、〈衣服〉の変化は、それまで自分の感情にしたがつてふるまっていた美禰子が、自分の本心を隠して結婚を決意したことをあらわしている。『三四郎』における美禰子の〈衣服〉は、それがどのように語られるのか、ということに三四郎の気持ちや語り手の特徴が反映していることに加えて、具体的に〈衣服〉自体に注目した場合、美禰子の生き方の変化が忠実にあらわれているといえる。

二 三千代の恋心と〈衣服〉の変化

『それから』(明治四十二年)のヒロイン、三千代の〈衣服〉といえば、「真珠の指輪」や「銀杏返」が代助との関わりにおいて明らかに重要であるため、その解釈については様々に論じられている(り)。本論では、これらを含め、三

千代の「衣服」がどのように変化するか検討する。

三千代が登場するのは、代助が三千代を（あるいは平岡を）訪問する場面と三千代が代助を訪問する場面に限られるが、三千代の「衣服」はそのほとんどが後者で語られる。

代助が三千代を訪問する場合、三千代にとつては不意の出来事であり着替える時間もないはずである。一方、三千代が代助を訪問する場合、「衣服」も三千代が積極的に選ぶことができる。つまり、三千代が代助を訪問する場面に「衣服」が描きこまれることから、三千代の「衣服」には彼女の気持ちさが反映されていると考えられる。

ここからは、四度にわたる三千代が代助を訪問する場面の「衣服」の変化を追っていく。一度目の訪問は次のようである。

下にした手にも指輪を穿めてゐる。上にした手にも指輪を穿めてゐる。上のは細い金の枠に比較的大きな真珠を盛つた当世風のもので、三年前結婚の御祝として代助から贈られたものである。（四の四）

こんで帯の間から小さな時計を出した。代助が真珠の指輪を此女に贈ものにする時、平岡は此時計を妻に買つて遣つたのである。（四の五）

小森陽一氏は、この指輪が物語の中で重要な役割を果たすことを指摘し、この場面で三千代が指輪を代助に見せることが故意なのか無意識なのか、またその目的が、かつての二人の関係を喚起させ借金をするためなのか、代助への愛

情表現なのかによつて三千代像の解釈は大きく変化するとしている（註）。本論では、この訪問で、指輪とともに「小さな時計」も登場することに注目したい。代助の指輪とともに平岡から贈られたこの時計を見て、三千代は帰宅する。代助に贈られた指輪をはめている目的がどのようなものであるにせよ、この時点での三千代は、平岡の妻であることを強く意識した上で行動しているといえるだろう。二度目の訪問では、三千代は「銀杏返し」を結び、「百合の花」（十の四）を持つて来る。百合の花にも銀杏返しにも、二人には三千代が結婚する以前の思い出がある。ここに、三千代



（図5）銀杏返し
平出鏗二郎『東京
風俗志』

が代助との過去を懐かしむ思いや、代助にも当時を思い出して欲しいという願いがあらわれている。特に、

銀杏返しは、かつて代助が賞めた「国から出て来た当時の髪」（十四の八）であり、単なる昔というよりは、自分への好意を思い出させる効果を持つのである。一方、三度目の訪問では「此前とはまるで違つた服装をして」（十四の八）、二度目の訪問とは反対に代助に「新しい」印象を与える。ここで、三千代は過去を懐かしむにとどまらず、代助との

新しい関係を作り出そうとしているのではないか。この訪問で、代助は三千代に愛を告白し二人は不義の関係へ進むのだが、三千代はそれを予期していると考えられる。さらに、代助の告白後初めてとなる四度目の訪問では、三千代は「質素な白地の浴衣」(十六の二)であらわれる。代助は「運命が三千代の未来を切り抜いて、意地悪く自分の眼の前に持つて来た様」に感じ、「駆落でもしさうな風ぢやありませんか」という。浴衣はここで、三千代が言い訳するうちに、「買物に行く」程度の普段着の意味を持つているが、それだけなのであるうか。

浴衣はもともと、入浴の際または入浴後、着るものであったが、江戸後期から徐々に変化し、街着として定着したのが明治後期頃である⁽¹³⁾。浴衣には、現在同様、季節感、旅先、質素のイメージが伴う。しかし、浴衣がもつのは、そのような表面的な意味ばかりではない。尾崎紅葉『新続金色夜叉』(明治三十六年)では、物語の終盤、かたくなに閉ざされていた貫一の心をお静がやわらげていく場面で、「浴すれば、下立ちて垢を流し、出づるを待ちて浴衣を着せ」(二)の二と浴衣を着せ懸ける。この場面に見られるように、浴衣は相手に心を許したり、腹をわった関係をあらわす。漱石の作品でも、このような例はしばしば見られ、たとえば『行人』(大正一年)においては、一郎が弟二郎に妻直に対する疑いを打ち明ける場面⁽¹⁴⁾で二人は浴衣を着ている。『それから』でも、代助が平岡に三千代への思

いを告白するために、わざわざ「洗ひ立ての浴衣」(十六の七)に着替えている。樋口一葉『たけくらべ』(明治二十八年)では、「三島さま、小野照さま、御隣社づから負けまじの競ひごころ可笑しく、横町も表も揃裕衣は同じ真岡木綿に町名くづし」(四)と、祭りのにぎわいと町内の団結ぶりを伝えている。ここでは、浴衣が連帯感もあらわしている。同様に『にぎりえ』(明治二十八年)では、「去年の盆には揃ひの浴衣をこしらへて二人一処に蔵前へ参詣した」(七)と、浴衣が源七とお力のかつての仲を象徴している。このように、浴衣には、「心を許し、腹をわる」といった親密さや、同じものを着た人々の連帯感を象徴するのである。

以上の例から考えれば、『それから』の三千代の最後の変化の意味が明らかになる。浴衣は、代助の告白の後、秘密を共有するようになった二人の接近した関係を象徴し、三千代がそれを受け入れていることを意味するのだ。

『それから』では、代助の三千代に対する感情は詳細に描かれているのに対して、三千代がどのような気持ちで代助を訪問してくるのかということは、ほとんど述べられていない。しかし、三千代の〈衣服〉の変化は、このような不足を補っている。〈衣服〉に注目することで、三千代の恋に対する積極的な姿勢が見て取れ、代助と三千代の不義の恋が、三千代によつて誘導される一面をもっていることが明らかにになるだろう。

第三章 〈衣服〉の抑制——『門』——

一 着換えの頻出と夫婦の孤立

漱石作品の中で、〈衣服〉が様々な効果をあげていることは、すでに見てきたとおりである。一方、『門』（明治四十三年）において、〈衣服〉に触れられることは非常に限られている。たとえば、宗助が不安にかられて町を歩く場面では、店の灯の明るさで「軒先を通る人は、帽も衣装もはつきり物色する事が出来た」と述べながらも、宗助自身は「此世界と調和する程な黒味の勝つた外套に包まれて」（十七の五）冬の暗くて寒い世界から逃れられないことをあらわす。また、宗助の日常着として、質素な「紡績織」（一の二）や「短いインブネス」（九の四）なども多少登場するが、その量は極めて少ない。しかし、むしろその〈衣服〉が少ないということに、漱石作品における『門』の特異性があるのではないだろうか（註）。

宗助夫婦と〈衣服〉の関係を端的に表しているのが、次の文である。

二人は呉服屋の反物を買つて着た。米屋から米を取つて食つた。けれども其他には一般の社會に待つ所の極めて少ない人間であつた。彼等は日常の必需品を供給する以上の意味に於て、社會の存在を殆んど認めてゐなかつた。（十四の一）

ここでは、御米の裁縫によつて夫婦の〈衣服〉となる反物

と米が並列され、それを買つてくることにおいてのみ、夫婦が社會と繋がっていることが示されている。つまり、〈衣服〉を敢えて描かないことは、夫婦と社會のつながりの希薄さを強調する。また、夫婦にとつての〈衣服〉は着飾ることを楽しむためのものではない。それは、米と同じく生活に最低限必要な必需品にすぎず、新しい靴や外套も、苦しい家計の負担としてしか描かれない。美しい、あるいは立派な〈衣服〉を身につけることは社会的アピールを伴うことであり、すでに社會から見放されている宗助夫婦には縁のないものであるからだ。

しかし、〈衣服〉についての描写が少ない一方で、宗助の着換えの場面は非常に多い。具体的に挙げると、「役所から歸つて、筒袖の仕事着を、窮屈さうに脱ぎ易へて」（四の一）「暑苦しい洋服さへ脱ぎ更へずに」（四の八）「洋服に着換える時、（中略）白い襟を後へ廻つて襯衣へ着けた」（五の二）「洋服を脱ぎ更へて、（中略）御米は襯衣や洋袴や靴足袋を一抱にして六畳へ這入つた」（五の四）「寐る時、着物を脱いで、寐巻の上に、絞りの兵児帯をぐる／＼巻きつけながら」（五の四）「御米が何時もの通り服や靴足袋を一纏めにして」（六の二）「宗助はすぐ着物を脱いで洋服に着換えながら」（七の六）「襯衣の上から暖かい紡績織を掛けて貰つて、帯をぐる／＼巻き付けたが」（九の三）「夫に着物を着換えしたり、洋服を疊んだりして」（十一の二）「一人で着物を着換えたが、脱ぎ捨てた洋服も、人手を借りずに

自分で畳んで」(十二の一)「着物を脱ぎ捨て」(十七の二)の十一回(註)に及ぶ。他の漱石作品の中で、比較的多く着換えの場面が見られるのは『道草』の六回である。『道草』における全体的な〈衣服〉の量が『門』に比べて格段に多いことも考慮すれば、『門』における宗助の着換えはあえて繰り返されておられ、そこに特別な意味があると考えられるだろう。とりわけ、着換えが一度を除いて全て役所(洋服)と家庭(和服)の行き来の際に行われていることは注目される。

明治後期には、洋服は礼服から徐々に日常着へと変化し、男性は職場では主に洋服を着るようになった。とはいえ、〈衣服〉の大部分は依然和服が占めており、ことに家庭では普通和服で過ごす。また、洋服は仕立屋に頼むか、既製服を買うのが一般的であるのに対し、和服は家庭内で仕立てることが多い。『門』でも、御米の裁縫をする場面が多く見られ(註)、和服は家庭で仕立てていると考えられる。つまり、入手過程、使用目的のいずれにおいても、和服は非常に家庭的な、洋服は非常に社会的な〈衣服〉といえる。宗助は、家庭と社会を行き来する際にその場に相応しい〈衣服〉に着換えているのであるから、これは当然のことともいえるが、その場面で繰り返し描かれることで、家庭と社会の隔たりが強調されるのである。

また、仕事へ行くときの宗助の〈衣服〉が洋服であることが強調される一方で、夫婦が家庭で着ているものはほと

んど描かれないが、「暗い所で白地の浴衣を並べて」(四の十一)という部分に全てが凝縮されていると考えられる。質素な白い浴衣は、社会的な成功から離れた夫婦の生活を象徴する。さらに、第二章で見たように、浴衣は連帯感をあらわすため、夫婦の結束の固さも表現する。「白地の浴衣」は、まさに、世間から離れた二人で身を寄せ合う夫婦にふさわしい〈衣服〉であるのだ。

二 御米の〈衣服〉

夫婦の〈衣服〉が描かれることは少なく、夫宗助は着換えという手順を踏んだ上で、社会へ出かけていく。では、妻御米の〈衣服〉はどうだろうか。御米の〈衣服〉に触れられることは、宗助に比べてもさらに少ない。それらをすべて挙げても、次の八箇所に限られる。(ただし、回想場面における〈衣服〉については、後述する。)

- ① 羽織が帯で高くなった(一の三)
- ② 手に持った号外を御米のエプロンの上に乗せたなり(三の二)
- ③ 髷が乱れて、襟の後の辺が垢で少し汚れてゐた(六の一)
- ④ 不断着の上へ、妙な色の肩掛とも、襟巻とも付かない織物を纏って(六の四)
- ⑤ 不断着を、寐巻の上へ羽織つたなり(七の二)

⑥御米は髪は損れるのを、女らしく苦にする勇氣にさへ乏しかつた（十一の二）

⑦御米も久し振に綿の入った重いものを脱ぎ棄て、（十三の八）

⑧湯の温のまだ抜けない襟を少し開ける様に襦袢を重ねてゐた。（十五の二）

①②③④⑤⑥⑦⑧については、〈衣服〉についての説明がなく、第一章の藤尾の場合や第二章の三千代や美禰子の場合に比べて具体性を欠き、御米がどのようなものを着ているかを明らかに示すものではない。また、③④は美しく装うことを樂しむのとは程遠い、否定的な面ばかりが描かれている。

一方で、小六が居候することになる場面では「御米は六畳に置き付けた桑の鏡台を眺めて、一寸残惜しい顔をした（中略）御米の御化粧をする場所が無くなつて仕舞ふのである」（六の一）とあり、宗助が買ってきた銘仙は「御米の嗜好に合つた」（十三の三）と述べられる。このことは、御米にまだ美しく装おうとする気持ちがあることを意味するだろう。しかし、実際に御米が化粧をする場面が描かれることはなく、「嗜好」に合つた銘仙に対しても、御米は「安い」と評価するだけなのである。

『門』の中で、〈衣服〉の抑制が夫婦と社会のつながりの希薄さを象徴することはすでに述べた。毎日役所へ出かける宗助は社会と多少のつながりを持つのに対し、家庭で夫を待つ御米はさらに社会から孤立した世界に生きている。

御米の〈衣服〉が宗助以上に抑制されるのは、このような彼女の状況が反映していると考えられる。

以上のことは、回想場面における御米の〈衣服〉と比較することで、さらに重要性をもつ。安井との事件以前の思ひ出として登場する御米の〈衣服〉は、以下の通りである。

⑨粗い縞の浴衣を着た女（十四の六）

⑩御米は不断着を脱ぎ更へて、暑いところをわざ／＼白足袋まで穿いた（十四の七）

⑪白い筋を縁に取つた紫の傘（十四の八）

⑫着物の裾を捲くつて、長襦袢丈を足袋の上まで牽いて（十四の九）

回想場面は非常に短いが、現在の御米の〈衣服〉と同じ程度登場している。また、現在の御米の〈衣服〉に比べて、具体的で、華やかさ、色彩感も伴い、女らしい〈衣服〉への心配りを感じさせるものになっている。このような描き方は、現在の御米とは対照をなすものである。ここに、御米がかつては社会とつながりをもつ女性であつたことが示唆され、現在の御米が大きな影を背負っていることが強調されるのである。そして、現在と過去の間に横たわる問題こそが安井との事件であり、その事件が彼女に及ぼした影の大きさと重大性を感じさせる。宗助と比較すれば、御米の苦悩は直接言葉で説明されていることは少ないが、〈衣服〉に注目することで、御米もまた社会から孤立し、宗助の苦悩同様に、彼女の苦しみも大きいことがわかるのである。

る。

以上のように、『門』における〈衣服〉は非常に限られているが、そのこと自体が夫婦と社会の断絶を象徴している。また、数少ない〈衣服〉も同様の効果を上げている。つまり、『門』における〈衣服〉は一貫して、夫婦の孤独や苦悩を強調しているといえるのである。

おわりに

以上見てきたように、漱石作品の中では、〈衣服〉が様々な効果を挙げており、そこに込められた意味を理解することとで、表面上は見えにくい作品の新たな一面を見出せる。

本論では、紙幅の関係上、女性を中心としたが、『虞美人草』で最も多くの〈衣服〉が描かれているのは小野であるし、『それから』では平岡の〈衣服〉も興味深い変化を見せており、〈衣服〉の問題は当然女性にとどまるものではない。

また、漱石作品における〈衣服〉の果たす役割は、各作品によって異なり、それぞれの作品の特性や内容によって使い分けられている。本論では、〈衣服〉の用いられ方やもたらす効果が特徴的で、その違いが明確になりやすい作品を取り上げたが、他の作品においてもやはり、〈衣服〉が効果的に用いられていると考えられる。そのため、他の作品における〈衣服〉も様々な可能性を秘めており、再検討を必要とする。また、同時代の他の作家との比較も含めて、

今後さらに検討をすすめていきたいと考えている。

注

(1) 糸子を含めて三人の指輪に関してより詳しい比較は森崎光子「近代文学に描かれた指輪」(『日本文化研究第十三号』、静岡県立大学短期大学部日本文化学会・2001)で行われている。

(2) 赤檜満枝「歯は黄金、帯留は黄金、指環は黄金、腕環は黄金、時計は黄金、今又煙管は黄金にあらざや。」(尾崎紅葉『金色夜叉』中編第二章)

(3) お町「扮装のよきと天然の美しくしきと二つ合せて五つほどは若う見られぬる徳の性、お子様なき故と髪結の留は言ひしが、あらばいさゝか沈着くべし、いまだに娘の心が失せて、金歯入れたる口元に何う為い、彼う為い」(樋口一葉『われから』(三))

(4) 長谷川時雨『隨筆きもの』(実業之日本社/一九三九)には、「そこで、いはゆる、山の手ふうといつてゐた扮装を、すこしばかり記しておかう。(中略)令嬢は、どぎつい色彩の、長い袖に、帯は母御と同様箱のやうに大きく締めて、着物のふき一寸から一寸に三分のを二枚も三枚も重ねてゐる。」とある。

(5) 石井研堂『明治事物起源』(『明治文化全集別巻』日本評論社/一九六九)によると、「我国婦人の束髪は、ドクトル渡辺県東京経済雑誌記者石川映作両氏の名にて宣言せる『婦人束髪会を起す主旨』に始る、我国女子の結髪風は、第一不便窮屈にして、苦痛に堪へず、第二不潔汚穢にして衛生に害あり、第三不経済にして且つ交際の妨げあり、との理由なりし」

とある。

(6) 明治四十二年二月の「風俗画報」三九三号には、「島田髻の都と云ひ度い位の大阪に対して、東京は確に束髪之都でありませう。大阪や京都では未だ東京で流行つて居る丸髻の束髪や、其他の精巧な束髪を見る事が出来ません」とある。

なお、「風俗画報」はCD-ROM版『風俗画報』（ゆまに書房／一九九七）を用いた。

(7) 昭和女子大学被服学研究室『近代日本服装史』（近代文化研究所／一九七一）によれば、「下町ではほとんど着ることはなく、山の手風の、商家でない家庭で、女兒、女学生や令嬢など、若い婦人、老人に主として着用された。」という。

(8) 『近代日本服装史』には、「半衿は、（論者注―明治）前期においてのべたように、（論者注―明治後期においても）その年々の流行に加えて長着との釣り合い、顔とのうつり工合が大切である。一片の布ではあるが、和装の構成上非常に重要なポイントとなっている。」とある。

(9) 飯田祐子「女の顔と美褌子の服―美褌子は〈新しい女〉か―」（『漱石研究』第二号 一九九四）

(10) 『近代日本服装史』には、「三十七年には、（中略）模様物も少しづつ古風な好みがあらわれて、ぼかし染や、縞では燃りがらみなどが復活した。燃りがらみというのは、白糸が見え隠れして、縞柄がはつきりしないものである。（中略）四十一年頃には（中略）縞御召などの縞ものは、よりがらみの不規則なものが引き続き好まれた。」とある。

(11) 『近代日本服装史』では、明治四十年頃の吾妻コートについて、「ラシャ、セルなど等の毛織物より、縮緬物のコートの方が用いられるようになり、刺繍や染を加えて、ぜいたくなものが着られるようになった。」と述べられている。また、明治四十一年十二月の「風俗画報」三九一号には、「コートは半コート流行し、着物の裾模様を隠すことなき、着物とコートの配合よきを好めり」とある。

(12) 『行人』（大正元年）の直は、義弟である二郎の下宿を訪ねる場面で、「土間の片隅にコートを着た儘寒さうに立つてゐた」（塵労一）と描かれる。そして、コートを脱いだ直は、実家でさえ話さなかつた夫との不仲を二郎に打ち明ける。ここでも、秘密をもつた女の〈衣服〉としてコートが用いられている。

(13) 代表的なものに遠藤祐「指輪のゆくえ―『それから』の〈物語〉―」（『漱石作品論集成』（桜楓社／一九九二）がある。

(14) 小森陽一「金力と権力」『漱石を読みなおす』ちくま新書（一九九五）所収

(15) 明治三十一年七月の「都の華」第十三号には、「中型の出世―以前は中型を賤しきものとして真の浴衣に用ひられたるを、近來は段々上等物が出来て値段が高くなれると共に、男女も鳥渡としたる外着に用ひるやうになり、浴衣という区域を全く脱したるは流行の一変化と謂ふべし」（『近代日本服装史』より引用）とある。

(16) 「二人は浴衣掛で宿を出ると」（兄十六）

(17) 『こころ』でも、〈衣服〉はあまり描かれない。その他にも、

『門』と『ころ』の〈衣服〉における共通点は多い。その理由は『門』と『ころ』の設定の類似にあるといえるだろう。ともに、夫婦が世間と離れた生活を送っている。しかし、『ころ』においては、「私」が語り手であり、奥さんも先生の罪について知らない。そのために、〈衣服〉は、「私」の先生への興味や奥さんの先生への愛情などを示す道具として用いられることが多い。

(18)「脱ぎ更へずに」という場面も、着換えることを意識しているので、一回と考えた。

(19)「障子の中では細君が裁縫をしてゐる」(一の二)「障子を開けた儘又裁縫を始めた」(一の二)「裁縫の手を已めて」(一の三)「縫ひ掛けてある着物」(一の三)「裁縫を隅の方へ押し遣つて」(一の三)「御米が茶の間で、たつた一人裁縫をしてゐると」(七の一)「仕舞には、姉さん一寸こゝを縫つて下さいと、小六の方から進んで、御米に物を頼む様になつた。さうして御米が緋の羽織を受取つて、袖口の綻を繕つてゐる間、小六は何にもせずに其所へ坐つて、御米の手先を見詰めてゐた。」(十の三)

【テキスト】

漱石の作品については、すべて『漱石全集』岩波書店(一九九四)
小栗風葉『青春』岩波文庫(一九九四)
尾崎紅葉 明治文学全集 18 尾崎紅葉集 筑摩書房(一九六五)
樋口一葉 明治文学全集 30 樋口一葉集 筑摩書房(一九七二)
に拠った。

旧字は、適宜新字に改め、ルビは省いた。

【画像テキスト】

CD-ROM版『風俗画報』(ゆまに書房/一九九七)

平出鏗二郎『東京風俗志下』(明治三十五年富山房刊。ただし、引用はちくま学芸文庫/二〇〇〇に拠った。)

(さかいふみえ/本学大学院博士前期課程)