

夏目漱石「三四郎」と「注意」の心理学（続）

—青年男女の情緒的關係—

馬場美佳

はじめに

前稿⁽¹⁾では、明治期心理学に登場した「注意」という概念に注目し、「三四郎」（『東京・大阪朝日新聞』一九〇八・明治四一年九月—二月）の七章までが、視点人物である三四郎の青年意識の成長と、美禰子の登場による精神生活の充実という状態に至る心理的経緯を描くものであることを論じた。

引き続き、明治期心理学の作品読解への応用の可能性を検討していくが、本続稿では、まず、「注意」作用が形成に深く関与する「情緒」が、三四郎と美禰子の関係の発展の起点となる八章を詳述し、そこから本作の後半に及びたい。「三四郎」という作品は、おもに三四郎、美禰子、野々宮の關係について、基本的に誘惑や嫉妬、性を含む恋愛というコードを用いた多様な解釈が検討されてきた。だが本稿では、そうした名付けうる恋愛心理も明確に線引きできない感情の曖昧さも、明治期の心理学的観点からみた青年男女の「情緒」をとらえようとした本作の志向に由来すると考えている。ちなみに、「三四郎」の本文において「情緒」は、「じょうちよ」ではなく、慣

用化する以前の「じょうしよ」とルビが振られていること、そして当時心理学の専門用語として、新たな役割を与えられたことばでもあったことを予め付記しておきたい。

一、「ヴィオリンの音」と「三四郎の情緒」

—里見家応接間における情緒の形成

「三四郎」のプロットが新たに動きだすのは、八章に入り、作中時間の一月中旬から下旬にかけて、与次郎の借金問題が起きたあたりからである。一月のはじめ、野々宮に返すようにと広田から預かった金を、与次郎が馬券にしてしまい、それから二週間ほど経った一月中旬頃、困った与次郎は三四郎に借金を申し入れ、三四郎は月末に支払うはずの下宿代を貸してしまう。しばらくして、三四郎に借りた金をどうにかするために、与次郎は美禰子に借金を申し入れる。このとき与次郎は、困っているのは三四郎だと告げてしまったため、美禰子は本人が来れば貸すと言いついである。美禰子の元に同居しているよし子にこの一件が知られ、東京での保護者でもある野々宮の耳に入ってはやっぱりと心配する三四郎に、与

次郎は、「なに午少し過ぎだから学校に行ける時分だ。それに応接間だから居たつて構やしない」（八の二）と、よし子の留守中に応接間で交渉したから大丈夫だと安心させようとする（この情報は、三四郎の里見家訪問の意味を理解する上で注目される）。三四郎は美禰子に金を借りることを面白くないとは思いますが、一方で与次郎にはなく自分に金をわたすと言われたことについては「己惚れ」てみたり、逆に「愚弄」されているのではないかと悩んだりする。語り手は、この「己惚れ」を美禰子が罰しようとしているかもしれないなどと三四郎は夢にも思っていないのだと言いつつ、三四郎がいかに自分本位にしか考えられていないかと辛辣である。冬に向かつて冷え込む季節がやってくるなかで、三四郎のそういった面が問題になっていくことが予告されているのだろう。

美禰子が金を貸してくれると与次郎が伝えに来た翌日、たまたま昼からの授業が休みになったからと、さつそく三四郎は里見家に赴くことにする（八の五）。美禰子に会いたい気持ちや、金を早く調達したいという焦りが混在してか、昼食を済ませてすぐに向かっているのだが、これは与次郎の発言を参照すると、よし子が不在かどうか判断しにくい時間帯でもあることに気をつけておきたい。

和風の門前から玄関、西洋室の応接間へと、里見家の中に入るまでが丁寧に描かれるが、表札から屋敷の主人である美禰子の兄・里見恭介のことが気になったり、うまれてはじめて「妙齡の女」の家を訪ねたことが気恥ずかしかったりと、三四郎がやや緊張した状態になっていることがうかがえる。そして下女に応接間へと通された三四郎は、「静かな部屋の中に座を占め」、次のような観察と行動を

する。

正面に壁を切り抜いた小さい暖爐がある。其上が横に長い鏡になつてゐて前に蝋燭立が二本ある。三四郎は左右の蝋燭立の真中に自分の顔を写して見て、又坐つた。（八の五）

里見家は和洋折衷建築といえ、『室内裝飾法』（近藤正一著、家庭百科全書第二六編、博文館、一九〇一〇・明治四三年）の第六章第九節「暖爐上の裝飾」を参照してみると、「近時流行する和洋折衷の建築」には、「たいいてい暖爐が拵つてあるからその裝飾の研究は特に必要を感じず」として、燭台をはじめとする暖爐上の裝飾について概説されている。とくに鏡に関しては、「暖爐の上の壁には通常鏡を掛けてあるやうだが、それとも決して日本の床の間に掛物を掛くるの主旨とは大した違ひのないのである」という具合に、床の間の掛け軸と同等の裝飾とみなされていたようだ。たしかに「三四郎」でも「小さい暖爐」とあり、実用的というよりは、その上の鏡、暖爐左右の蝋燭立と合わせて、当時もてはやされていた洋風裝飾の要素が強いといえそうである。この暖爐の上の横長の鏡の前で、三四郎は「左右の蝋燭立の真中に自分の顔を写して見て、又坐つた」という落ち着かない行動をとっているが、このことから、立ち上がりなければ顔を写せない、高めの位置に鏡が設置されていることがわかる（この高さが後の美禰子登場の際に意味を持つ）。おそらく姿見というよりは採光や部屋に奥行きを与える機能が期待されていたと考えられるが、直後、三四郎が「重い窓掛カーテンの懸つてゐる西洋室である。少し暗い。」と観察し、後に曇りの日だという情報が示されるので、この場面では鏡の採光の機能は十分に働いておらず、昼間と

はいえ、うす暗い状態であることがわかる。

こうした応接間で待つ間の三四郎の意識について、先の引用の直後からみていきたい。

すると奥の方でバイオリンの音がした。それが何処からか、風が持つて来て捨てて行つた様に、すぐ消えて仕舞つた。三四郎は惜しい気がする。厚く張つた椅子の背に倚りかかつて、もう少し遣れば可いがと思つて耳を澄ましてみたが、音は夫限で己んだ。約一分も立つうちに、三四郎はバイオリンの事を忘れた。向ふにある鏡と蠟燭立を眺めてゐる。妙に西洋の臭ひがする。それから加徒力の連想がある。何故加徒力だか三四郎にも解らない。其時バイオリンが又鳴つた。今度は高い音と低い音が二度急に続いて響いた。それでぱつたり消えて仕舞つた。三四郎は全く西洋の音楽を知らない。然し今の音は、決して、纏まつたものの一部分を弾いたとは受け取れない。ただ鳴らした丈である。その無作法にただ鳴らした所が、三四郎の情緒によく合つた。不意に天から二三粒落ちて来た、出鱈目の雹の様である。(八の五) (傍線論者、以下同)

家の奥から「バイオリンの音」が響き、それに反応したり、時間が経過して別のことに気を移したりする三四郎の様子が描かれている。注意のあり方からみると、無意注意によって、聴覚と視覚が交互に働く集中と変化が起きているといえる。まずは、「バイオリンの音」によって聴覚がそこに集中する。「静かな部屋の中」という設定、さらには屋敷の「奥の方」から聞こえたことであるので、極端に大きな音ではないものの、楽器の音という個性的な音色ゆえに、

聴覚が鋭くとらえうる刺激である。刺激の質や継続時間についても「風が持つて来て捨てて行つた様」と喩えられることで示されている。それは「厚く張つた椅子の背に倚りかかつて、もう少し遣れば可いがと思つて耳を澄ましてみた」とあるように、三四郎の緊張状態を緩ませる、好ましいものだったことがわかる。つまり聴覚への感覚刺激によって感応し、快い感情が積極的に働いている。そして「約一分」立つ頃には「バイオリンの音」のことを忘れた、という注意の変化の状態が書き込まれている。すると今度は、聴覚と入れ替わりに視覚が働きはじめ、正面にあつた「鏡と蠟燭立」に三四郎の注意が移る。このとき「鏡と蠟燭立」に対し「妙に西洋の臭ひがする」と意識しだし、結果、三四郎は「加徒力」を「連想」するとあるが、その理由はわからないという。ところがさらに、「バイオリンが又鳴つた。今度は高い音と低い音が二度急に続いて響いた」と、聴覚への感覚刺激が新たに加わる。これによって再び聴覚に注意が集中し、一度目の音との違いについて、「西洋の音楽」のイメージをもとに考え始め、メロディになる前の「ただ鳴らした丈」なところが「情緒に合つた」という。

二度目の「バイオリンの音」のあとに「西洋の音楽」云々と思考しているところを見ると、三四郎自身は自覚していないとされているが、先に「西洋の臭ひ」を感じさせ、「加徒力の連想」をさせた原因は、音自体が消え、忘れ去つたあとも意識下に残る一度目の「バイオリンの音」であつて、それと目の前の「鏡と蠟燭立」とが知的な観念連合が生じたからだと推測される。西洋とカトリックをセットでイメージすることについては、三四郎が上京の途次、浜松で美

しい西洋人を見かけた際、熊本の宣教師の女性を思い出し出しているの
で（一〇八）、過去の経験に基づき、繰り返されてきた連想なのだと思
われる。ただし、結末近くになって判明する美禰子の会堂通いとい
う事実まで含めてしまうと、この部分が予知的になってしまう。
「何故加徒力だか三四郎にも解らない」と無自覚に連想していると
説明されているので、この場面では、「ヴィオリンの音」への注意を
契機として、「三四郎の情緒」の内容を示すことが目指されていたも
のと考えられる。

情緒—これも心理学を論じる書にはかならず立項されている概
念のひとつである。「感情と情緒」のように範疇化して論じられる場
合も多く、感情が感覚に伴う感応だとすれば、情緒は知性に伴う感
応といえる。漱石の『文学論』（大倉書店、一九〇七・明治四〇年）
でも理論の中核を担う概念であり、「情緒は文学の試金石にして、始
にして終なり」（第三章）と重視するものであった。論に先立ち漱石
は「文学的内容」の「形式」を、(F+U)と仮説的に公式化し、Fは
「焦点的印象又は観念」、fは「Fに附着する情緒」を意味すると定
義している。そして「文学的内容の基本成分」（第二章）の「分類」
では、「感覺的要素」（五感等）と「情緒的精神状態」（恐怖や同情な
どの単純情緒、道徳や宗教感情などの複雑情緒）を概説する。前者
の「聴覚」の項には「時には単に聴覚（現存原稿には「音の感覺」）
のみを以て立派なる文学を構成し得べしと信ずることあり」と持論
を記しているが、「ヴィオリンの音」はFに相当するだろうか。一度
目の「音」では快の単純な情緒からの連想が、二度目の「音」では
より複雑な情緒が形成されており、ただその内実は明快に名付けて

説明できるものではなく、あるいは命名以前の情緒にもみえるのだ。
『文学論』においても、(F+U)は数において増加するため、「情緒的
精神状態」の複雑化、さらにはその変化する性質が強調されている。

この情緒の形成過程に注意が深く関与していることについては、
ヴントに学んだアメリカの心理学者エドワード・テイチェナーの心
理学概説書『A primer of psychology』（一八九八年）を訳した元良
勇次郎・石幡伊三郎訳補『心理学通論』（同文館、一九〇七・明治
四〇年）の第八章第五九節「情緒は如何にして形成せらるるか」の
記述によって、そのことを確認しておきたい。

吾人の情緒は多少突然に現はれ来る。知覚及び観念の流れが平
日通常の水平を走る間に、突然吾人は或る事情に至り、注意を
向けざるを得ざる出来事に相対立するを見る。此の不意の変化
は次の二事を喚起す。

（一）事情或は出来事は自然的に知覚を起し、此の知覚は又知
覚の常として観念に由つて補充せらる。且つ吾人は此際受動的
注意の状態に陥りたるを以て、此の複雑なる同化は強く且つ活
澁に吾人に感応せらる、感応は則受動的注意の一面たり。

（二）吾人は或る身体的態度を以て出来事に対す。即ち今述べ
たる身体的混乱は進行しつつあり、而して根本的感情は其自身
にて既に充分強しと雖、更に内部機関よりの感覚に由て、種々
の方法にて加勢せらる。情緒は複雑なる感情と有機的感覚の完
き融合に由て、始めて其の極度に達し、此の点を通過せば、情
緒は消失するか（憤怒が静まるが如し）或は其の反対情緒に
変ずるか（心配が安堵に変ずるが如し）。或は前よりは強烈なら

ざるも、一層長く継続する情式に沈降するかなり（喜悅が恒久の愉快となるが如し）。（傍点原文）

末尾の「情式」が特異な訳語だが、原書では mood とあり、通例では気分と訳されているものである。⁽⁴⁾ ためしにこの心理学説にそくして先の三四郎の状況を説明してみれば、里見家の応接間にて「ヴィオリンの音」が聴こえてくるという「出来事（原 event）」が生じ、それが三四郎に「知覚（原 perception）」を与え、そこから進んで「鏡と蠟燭立」を、三四郎が所持している「観念（原 idea）」、ここでは「西洋」によって補充し、「加徒力の連想」に至るほどの「複雑なる同化（原 assimilation）」（同化とは新しい観念を得るのにもとも所持する観念が作用すること）を強く感じたということになる。これは「受動的注意（原 passive attention）」つまり無意注意が働いたせいである。そして三四郎の「身体的態度（原 bodily attitude）」すなわち椅子に座る姿勢はくつろいだものに変じている。二度目の「ヴィオリンの音」が聞こえることで、再び無意注意が働き、「複雑なる同化」がさらに生じ、「無作法にただ鳴らした」「不意に天から二三粒落ちて来た出鱈目の雹の様」と喩えられる「情緒（原 emotion）」を形成し、これが「三四郎の情緒」の内容と合っているのだという。ただそれは激しい情緒としては描かれていないゆえに、「長く継続する情式（原 mood）」つまり気分と化したのではないかと考えられる。

先に記したように、三四郎が里見家を訪問したのは、よし子が不在かどうかの判断が難しい時間帯である。しかもこの場面では、語り手も三四郎も美禰子もまったくよし子に言及することはなく、実

は「ヴィオリンの音」の主は、美禰子かよし子か判然としない描き方になっている。⁽⁵⁾ だがこれは、「ヴィオリンの音」の発生源を問題にしていない書きぶりだといえることができる。明治期の心理学において情緒の形成に影響を与えるものを情調といい、それは調べという音楽とのアナロジーによって説明されるが、これはなにより個人を超えて、人間集団や社会、時代といった同じ時空において共有される情緒を形成するものでもあった。⁽⁶⁾ 「三四郎」に情調という言葉は登場しないが（次作の「それから」には見出せる）、「三四郎の情緒」が、単に屋敷の「奥の方」から聴こえる楽器の音として表現されたのは、三四郎のいる空間の情調を意識してのことではないか。つまり、この場面で重要なのは、「ヴィオリンの音」による情調によって里見家応接間の情緒が形成され、それによって「三四郎の情緒」、すなわち漱石『文学論』のいう「情緒的精神状態」が説明されることなのである。そしてそれは、天からバラバラと「出鱈目」に落ちてきた二、三の氷の粒―「雹」に喩えられるような情緒（あるいは気分⁽⁷⁾）であって、この無邪気な「無作法」さが、この後の三四郎と美禰子の会話や態度、行動に影響を与えていくことになると考えられる。

二、「無作法」な二人

―「出鱈目の雹の様」な青年男女の情緒的關係

三四郎がいかに「ヴィオリンの音」がもたらした里見家応接間の情緒に覆われていたかは、美禰子がやってきた気配に気づかず、次

のような禁示（ある感覚に意識が集中している場合、別の感覚の機能は低下するという注意の性質⁽⁸⁾）状態になっていたことからうかがえる。

三四郎が半ば感覚を失った眼を鏡の中に移すと、鏡の中に美禰子が何時の間にか立ってゐる。下女が閉てたと思つた戸が開いてゐる。戸の後に掛けてある幕を片手で押し分けた美禰子の胸から上が明かに写つてゐる。美禰子は鏡の中で三四郎を見た。

三四郎は鏡の中の美禰子を見た。美禰子はにこりと笑つた。

（八の五）

三四郎が「半ば感覚を失つた眼」をしているのは、応接間での情緒に強く感応していたからだといえ、それまで聴覚に意識が集中していた余波でもあり、禁示状態となつていたほかの感覚、とくに視覚が回復する過程にあることを示している。そして、先の三四郎が立つた状態で鏡に顔を写した行動を思い合わせれば、座つている三四郎には鏡を見上げることで美禰子の「胸から上」が見える。一方の美禰子は、立っている目線から鏡を見ており、そこに三四郎の座つている正面が写つたということになる。いわゆる飾り暖爐と鏡ならではの構図といえる。本来、顔が写るはずのない高い位置にある鏡に、あたかも三四郎の虚像のように美禰子が写る。美禰子もまた三四郎の虚像を見る。この二人の鏡像の入れ替わり、あるいは交換が意味するものは何なのだろうか。

この引用部分を『三四郎』の中では最もエロ的な場面である「う」として、ジャック・ラカンの「鏡像段階」を援用し解釈した石原千秋の論⁽⁹⁾がある。鏡の中で、三四郎は美禰子の虚像しか見えず、

一方の美禰子は三四郎の実像をも同時に見ているという構図から、本作が「三四郎が〈他者〉に結ぶ言葉を獲得する物語」なのだとする。だが、「鏡の中で」とあるからには、美禰子もまた三四郎の虚像を見ていることの方が問題になるのではないか。石原が、この鏡の場面の「半ば感覚を失つた眼」を、冒頭で目覚めた三四郎のあり方の「変奏」とみているのは炯眼だが、類似ゆえに違いもまた際立つ。三四郎の意識という観点からみた場合、汽車の女とはまったく会話ができず、思考どころか情緒の共有さえもが不可能だったが、美禰子とは不思議と張り合うような、対等な会話をする展開になっている。この違いをもたらしたのが、鏡の場面の直前に描かれた「三四郎の情緒」だとすれば、鏡の中で、三四郎が美禰子となり、美禰子が三四郎となる鏡像の交換は、二人の情緒が共有されたことを暗示しているとはいえないだろうか。というのは、以降、「出鱈目の電」と喩えられた情緒（あるいは気分）を二人が共有しているような、「無作法」な関係になつているからである。

応接間に登場した美禰子は、まさに「礼をするには及ばない位に親しい態度」で、「とうとういらした」と言い、その調子が三四郎を喜ばせている。鏡を背に座についた美禰子は、あたかも三四郎が見た虚像が鏡の中から現れ出たようである。美禰子は、無言で三四郎を見守り、それゆえに「男は寧ろ甘い苦しみを感じる」「凝^じとして見らるるに堪へない心が起」こるほどであった。そして「光る絹を着て」いる美禰子が「例の白い歯を露した」瞬間、三四郎の視線は美禰子の背後に移る。これは、美禰子からの視線の圧迫への反動であり、目をそらすことで平常を保とうとしているのだろう。ただ興

味深いことに、三四郎はこのとき、美禰子の背後にある蠟燭立に異様な注意力を發揮しており、「金で細工した妙な形の台である。是を蠟燭立と見たのは三四郎の臆断で、実は何だか分らない。此不可思議の蠟燭立の後に明らかな鏡がある」（八の六）と、蠟燭立が蠟燭立に見えなくなるといふ一種のゲシュタルト崩壊のような状態に陥ってしまう。思うにこれもまた注意作用の問題で、背後の装飾への強すぎる注意力は、美禰子への強い関心を代行するものであると同時に、対等であろうとする意識の表れなのではないか。とはいえ、蠟燭立の観察の直後、「光線は厚い窓掛に遮られて、充分に這入らない。其上天気は曇つてゐる。三四郎は此間に美禰子の白い歯を見た」といふように、部屋のうす暗さのなかに浮き立つような「白い歯」が、三四郎に強烈な印象を与え、情緒の共有は、基本的には美禰子が優位にある関係だと予想される。

美禰子の余裕のある親しげな態度の理由は、これから三四郎に金を貸すという行為に裏付けられているからだろうが、もともと里見家応接間という西洋的な空間は、「出鱈目の電の様」な情緒、気分が生じた場である。この家の住人である美禰子とそれを共有した三四郎は、勘違いを含む、私の張り合いのような「無作法」な会話を展開していくことになる。

というのは、そもそも与次郎が、金を馬券にして困っているのは三四郎だと、美禰子に嘘をついていたことが発端にあった。美禰子は三四郎が説明しようとするたびに、「左うでせう。―夫で入らしたの」と、すべてをわかった気でおり、「曇りましたね。寒いでせう、戸外は」と天気話をそらし、じれた三四郎が「実は佐々木が金を

：」とそれでも事情を説明しようとしても「分つてるの」と話を中断させてしまう。挙げ句の果てに馬券を買ったのが三四郎だと勘違いしたまま、三四郎に「馬券で中るのは、人の心を中るより六づかしいぢやありませんか。あなたは索引の附いてゐる人の心さへ中て見様となさらない呑気な方だのに」と、相手を掌中に収めるような説教まで始めてしまう。三四郎からすれば、説明を聞こうとしない一方的な態度を美禰子がつっているようにみえる。美禰子からすれば、金を貸すのに事情はきかないという、与次郎の言う「年の行かない癖に姉さんじみた事をするのが好きな性質」（八の二）を思わせる態度に出ようとしているわけである。

だが結局、金を馬券にしたのは与次郎だということが判明し、二人で笑つてごまかして見ても、美禰子は三四郎が与次郎に金を貸した事情を素直に聞くことはないもので、ならば三四郎ではなく金が必要なのは与次郎ではないかと今度は単純に理解し、「馬鹿馬鹿しい」と発言する。そして三四郎が「要る事は僕が要るのです」と言い出すものの、美禰子が「本当に？」、「だってそれじゃ可笑いわね」とまともな話が理解できないために、結局金の貸し借りをめぐる感情的で不穏な対立が続くことになる。

「だから借りなくつても可いんです」

「何故。御厭なの？」

「厭ぢやないが、御兄さんに黙つて、あなたから借りちや、好くないからです」

「何ういふ訳で？　でも兄は承知してゐるんですもの」

「左うですか。ぢや借りても好い。―然し借りないでも好い。

家へさう云つて遣りさへすれば、一週間位すると来ますから」
「御迷惑なら、強ひて…」

美禰子は急に冷淡になつた。(八の六)

たしかに三四郎は美禰子の兄に無断で借りるといふことについて気にしていたのだが、こだわりはもはやそれだけではないことは、借りても借りなくてもどうでもいいという、この会話にあるような、なぜやりで「無作法」な態度を美禰子にとつていふことでもわかる。さらに、この険悪な雰囲気のまま里見家から共に外に出ようとすると、美禰子は三四郎の耳元に口を寄せ「怒つて入らつしやるの」とささやき、馴れ馴れしい「無作法」さで問いかける⁽¹⁰⁾。すぐに和解しないまま歩き出すものの、三四郎は美禰子のことばかり考えており、意識の上では美禰子を「我儘」などと相対化しようとしても、「一所に歩いてゐる二人は、一所に歩いてゐながら、相手が何処へ行くのだから、全く知らない。今迄に横町を三つ許曲つた。曲るたびに、二人の足は申し合せた様に無言の儘同じ方角へ曲つた」と、その行動は不思議な一致をみせる。これもまた情緒を共有した関係ゆえと思われるが、結局美禰子が再び「白い歯」を露わし「一所にいらつしやい」といつて誘導していくのである。

そして銀行から引き出した美禰子の金を三四郎が預かつたまま、丹青会に赴く。兄妹画家を同一人物だと勘違いしていた三四郎を美禰子が訂正し、「やがて二人が顔を見合した。さうして一度に笑ひだした」といういつもの調子から、先ゆく美禰子が振り返つて三四郎の「横顔を熟視」するといふ場面が続くが、この態度からするに、おそらく情緒、気分の共有、さらには仮の段階とはいえ、金錢を介

した関係にもなつてゐる点からみて、美禰子はこのとき三四郎との心理的距離感が狭まり、「無作法」な親しみが露出してゐるのだから。それゆえに、丹青会に野々宮が現れたとき、この「無作法」さが危うい行動となつて発揮されてしまふ。野々宮の視線を感じつつ「人に目立たぬくらいに、自分の口を三四郎の耳へ近寄せた。そうして何かささやいた」という思わせぶりの行動をとり、そして怪訝な三四郎に対し「野々宮さん。ね、ね」と暗黙の了解という共感を求める美禰子は、おそらく三四郎と共謀してゐるような気分⁽¹¹⁾で、野々宮に当てつける態度をとつてゐる。これは、本作中で言うところの美禰子の「明瞭な女」の部分であり、五章で、三四郎が晴れた空になぞらえ厭つた要素である。三四郎はむしろ二人の関係を「澄むとも濁るとも片付かない空の様な」「意味のあるもの」(五の十)としてとらえたかつたはずだが、このとき二人の上にあるのは、雨雲で覆われた空なのである。かくして三四郎は美禰子の「無作法」な行動を受け入れてしまふ、そして金を正式に借りることになるのである。しかもそれは必要な二十円よりも十円多い額であつたことが、美禰子が二人の情緒的關係において上位に立つたことを明らかに示してゐよう。三四郎は美禰子と同じ、「出鱈目の電の様」な情緒を生き、自分への「愚弄」かもしれないという懸念を厭い、野々宮への「愚弄」を飲み込んで、美禰子の態度の意味を「必竟あなたの為にした事ぢやありませんか」といふように自分本位に解釈し、「己惚れ」を優先させてしまふ。二人は思考においては別なのだが、情緒のレベルでは一致してゐる。野々宮の眼には、三四郎と美禰子、この二人の青年男女の「出鱈目の電の様」な情緒は、同世代の若者

たちが形成する残酷なものに映ったのではないだろうか。

三、「情緒の影」と「大きな火」——共有されない「刺激」

九章に入り、三四郎は結局、国元に金を送ってくれるよう頼んだものの、母親の不信を買い、野々宮の元へ金がひとまず送られてしまふ。それを受け取りに行く前に寄った唐物屋で美禰子とよし子に会い、美禰子に多く借りた金の一部で三四郎はシャツを買い、美禰子は三四郎が適当に選んだ香水「ヘリオトロップ」を買う。親しいような、張り合うような「無作法」なやりとりを、ここでも繰り広げている。

十章に入り、三四郎は、金を返すことを口実に、原口のところモデルをしている美禰子にわざわざ会いに行く。直前に寄った広田が貸してくれた「ハイドリオタフヒア」を拾い読みながらの道中が、次のように描かれている。

贏^かち得た所は物寂びてゐる。奈良の大仏の鐘を撞て、其余波^{なごり}の響が、東京にゐる自分の耳に微に届いたと同じ事である。三四郎は此一節の齎^しす意味よりも、其意味の上に這ひかかる情緒の影を嬉しがった。三四郎は切実に生死の問題を考へた事のない男である。考へるには、青春の血が、あまりに暖か過ぎる。目の前には眉を焦す程な大きな火が燃えてゐる。其感じが、真の自分である。三四郎は是から曙町の原口の所へ行く。(十の二)三四郎にとって「生死の問題」は、はるか遠くの鐘の、さらになごりの響きのごとき「情緒の影」でしかない。これは「青春の血」、

すなわち「眉を焦す程な大きな火」によってあつけなくかき消されるものであり、それが「真の自分」の「感じ」だという(この「情緒」と「大きな火」の関係は、原口の所での三四郎の変化の前振りとなつてゐる)。こうした状態の三四郎であるゆえに、直後に子供の葬式を目にし、哀しいはずのところを美しいと感じてしまふ矛盾を語り手は指摘し、美禰子についてはどうなのかと、三四郎のありようを分析してみせる。

三四郎は他の文章と、他の葬式を余所から見た。もし誰か来て、序に美禰子を余所から見ると注意したら、三四郎は驚ろいたに違ひない。三四郎は美禰子を余所から見ると出来な様眼になつてゐる。第一余所も余所でないもそんな区別はまるで意識してゐない。(十の二)

三四郎が美禰子を冷静に、客観的に見られないことについて、語り手は、「余所」かどうかなど三四郎は「区別」を「意識してゐない」と説明する。これも淵源をたどれば美禰子との情緒の共有に遡るものだろう。そして原口のアトリエでは、三四郎が美禰子にいかにか中しているかが、「注意の焼点」という言葉で強調され、具体的に示されることになる。

三四郎の注意の焼点^{てん}は、今、原口さんの話の上にもない、原口さんの画の上にもない。無論向に立つてゐる美禰子に集まつてゐる。三四郎は画家の話に耳を傾けながら、眼丈は遂に美禰子を離れなかつた。彼の眼に映じた女の姿勢は、自然の経過を、尤も美しい刹那に、捕虜^{とら}にして動けなくした様である。変らない所に、永い慰謝がある。(十の七)

三四郎の「注意」は大変強いものとなり、「女の姿勢」に、「尤も美しい刹那」とどめたような不変性を感じ、「永い慰謝」を得ている。だがこの直後、

然るに原口さんが突然首を振つて、女に何うかしましたかと聞いた。其時三四郎は、少し恐ろしくなつた位である。移り易い美しさを、移さずに据ゑて置く手段が、もう尽きたと画家から注意されたやうに聞こえたからである。(十の七)

と、原口の言葉に、美禰子に感じた「移り易い美しさ」を留めておけぬと「注意」されたように感じ、実際美禰子の様子がおかしいことから、

三四郎は此活人画から受ける安慰の念を失つた。同時にもしや自分が此変化の原因ではなからうかと考へ付いた。忽ち強烈な個性的の刺激が三四郎の心を襲つて来た。移り行く美を果敢なむと云ふ共通性の情緒は丸で影を潜めて仕舞つた。―自分はそれ程の影響を此女の上に有して居る。―三四郎は此自覚のもとに一切の己れを意識した。けれどもその影響が自分に取つて、利益か不利益かは未決の問題である。(十の七)

と、先の「ハイドリオタフヒア」を拾い読みしたときの「情緒」の如き「移り行く美を果敢なむと云ふ共通性の情緒」は、「丸で影を潜めて」しまい、美禰子の変調の理由が自分にあるのではないかという「強烈な個性的の刺激」、つまりは「青春の血」に掻き立てられた「眉を焦がすほどな大きな火」とらわれ、ついには美禰子に向かつて「あなたに会ひに行つた」「ただ、あなたに会ひたいから行つたのです」(十の八)と大胆に二度も告げてしまう。そもそも三四郎が

自分本位に「己惚れ」る思考に一気に傾いたのは、美禰子との「出鱈目の電の様」な情緒的關係にあるからであり、この事態は八章を起因として、起こるべくして起こつたことだといえるだろう。

だが、三四郎の言葉をきいても美禰子は「すこしも刺激に感じない」のであり、三四郎を襲つた「強烈な個性的の刺激」を共有することはなく、金の話にずらし、溜息をつく。そして、二人でしばらく歩いた後、美禰子が突如、肖像画を描きはじめた時期を話題にする。池の端での出会いについて語り合う四度目である。これについては美禰子から「注意」の喚起がなされていることに注目してみたい。

三四郎は画の道に暗いから、あんな大きな額が、何の位な速度で仕上げられるものか、殆んど想像の外にあつたが、美禰子から注意されて見ると、余り早く出来過ぎてゐるやうに思はれる。

「何時から取掛つたんです」

「本当に取り掛つたのは、つい此間ですけれども、其前から少し宛描いて頂いてゐたんです」

「其前つて、何時頃からですか」

「あの服装なりで分るでせう」

三四郎は突然として、始めて池の周囲まわりで美禰子に逢つて暑い昔を思い出した。

「そら、あなた、椎の下に跣がんでいらしたぢやありませんか」

「あなたは団扇を翳して、高い所に立てゐた」

「あの画の通りでせう」

「ええ。あの通りです」

二人は顔を見合はした。(十の八)

ここで、はつきりと美禰子が三四郎に「注意」を与えており、三四郎が会いたかったと告げた直後として読むと、見事に話題がそらされている。⁽¹²⁾ あたかも「美禰子を余所から見ろと注意」する「誰か」の役割を美禰子自ら果たしているようだが、これによって三四郎の意識は、「強烈な個性的の刺激」から離れ、「池の周囲」で美禰子に始めて出会った「暑い昔」を想起し、強く印象された記憶へと移行してしまう。そして、「二人は顔を見合わした」というように、三四郎と美禰子は囚らずもいつもの様子に復している。二章での、出会った残暑の頃のスタート地点に三四郎の意識が拉しさられたともいえるが、美禰子からすれば三四郎と言葉を交わす以前だといえ、三四郎との関係には関心が無い、あるいは関係を進めない、という意識が見えてきそうである。だがそのいずれともわからぬうちに事態が進んでしまうことは、直後に突然語られる「車の上の若い紳士は美禰子の方を見詰めてゐるらしく思はれた」の一文で察せられるのである。

四、三四郎と美禰子の「分かれ」——情緒的關係の終焉

十二章に入り、文芸協会で美禰子と「若い紳士」が親しげに話す姿を目にして落ち込んだ三四郎は、そのままインフルエンザにかかってしまう。その間に事態はどんどん進んでおり、見舞いに来たよし子から、自分の縁談相手だったはずの人物と美禰子との結婚話が

まとまったのだと告げられる。病から回復した三四郎が、借りた金を返すために里見家に行くと、よし子から、美禰子は会堂に行っていると教えられる。さっそく会堂へ向かうと、大勢が歌う唱歌（讚美歌）が聴こえ、「美禰子の声もそのうちにある。三四郎は耳を傾けた。歌は歌んだ。風が吹く。三四郎は外套の襟を立てた。空に美禰子の好きな雲が出た」（十二の七）というように、美禰子の声、歌の余韻、風の冷たさ、そして空の雲が、三四郎の意識にこれまでの美禰子との思い出の印象を呼び起こすのである。

かつて美禰子と一所に秋の空を見た事もあつた。所は広田先生の二階であつた。田端の小川の縁に坐つた事もあつた。其時も一人ではなかつた。迷羊。迷羊。雲が羊の形をしてゐる。

(十二の七)

この文脈からすると「迷羊。迷羊。」と繰り返す三四郎にとって、「迷羊」は「一人」ではないこと、二人揃うことに意味がある。これは美禰子が三四郎を心理的に同じ場所においてくれたことを意味し、そのことを三四郎が心から喜んだからだ。会堂から出てきた美禰子は三四郎に、八章で目的も告げあわずに里見家応接間から一緒に出かけ、とうとう銀行へ向かうことになったときの如く「ぢや入らつしやい」と一方的に誘おうとする。しかし三四郎はそれを拒み、とうとう金を返す。美禰子は金を懐へ入れ、代わりに取り出したのが「白い手帛」であり、その匂いを自ら嗅いで見せながら「三四郎を見ている」。美禰子は、三四郎と自分をつないでいた金のかわりに、かつて三四郎が選んでくれた「ヘリオトロープ」の香りを新たに示す。この香水は三四郎と美禰子の「無作法」なやりとりの成

果物であり、二人が「出鱈目の電の様」な情緒を共有していたこれまでの時間につながるもので、三四郎との距離を「ヘリオトロープ」を選んでくれた頃のままだと感じているゆえの、美禰子の行動かと思われる。しかし三四郎は、その「鋭い香」に対し「思はず顔を後へ引いた」とあるように拒絶してしまう。この瞬間の連想が「ヘリオトロープの曇。四丁目の夕暮。迷羊。迷羊。」と、過去へと遡るような配列であり、三四郎の意識が美禰子と過ごした時間へと引き戻されそうになっている様子がわかる。だが、里見家の応接間で情緒を共有した午後のような曇り空ではなく、時は午前中で、「空には高い日が明かに懸る」状態であることが、もはやそれは叶わないと告げている。かくして三四郎は、「結婚なさるさうですね」と美禰子に問い詰めてしまうのである。これは結婚という世俗の文脈によって、二人の関係を明らかにしようとする行為でもあった。つまり、「二人の頭の上に広がってゐる、澄むとも濁るとも片付かない空の様な、―意味のあるものにしたかつた」(五の十)というかつての願いから、三四郎は逸脱しようとする。その衝撃は、言われた美禰子よりも尋ねた三四郎の方が強く感じてしまい、何も言えなくなる。「女はややしばらく三四郎を眺めた後、聞兼るほどの嘆息をかすかに漏らす。そして美禰子は、「われは我が愆を知る。我が罪は常に我が前にあり」と「聞き取れない位な声」で呟いたのである。

この美禰子の呟きもまた「三四郎」の謎を形作ってきたものだが、三四郎との間に恋愛の雰囲気を生じさせず、出会いの昔に引き戻そうとする美禰子が、突如ここで三四郎の想いに応えられないと詫びをすることを考えるのは唐突に思える。なぜなら美禰子にとっての三四

郎は、まさに「出鱈目の電の様」な情緒を共有できる、いわば共犯関係を結ぶことができる相手であり、「愆」と呼ぶような過ちを犯した相手ではないからである。美禰子の懺悔は、『旧約聖書』からの引用で、部下を裏切りその妻を奪ったイスラエル王ダビデの言葉だが、内容に即すなら、縁談相手を奪われたよし子こそが謝罪の対象となるだろう(たとえよし子自身が気にしていないとしても)⁽¹³⁾。三四郎の問いに対し、「御存じなの」と応じた美禰子は、その瞬間、三四郎が里見家経由で会堂に来ていたことから、結婚の事情をよし子に聞き、三四郎が自分を責めている、と感じたのではないか。思えば、よし子は病弱であり、美禰子を羨ましがってバイオリンを欲しがったり、自慢の兄に対し美禰子からの伝言を伝える際、「嬉しいでせう。嬉しくなくつて？」とからかい(九の七)、三四郎にも「美味でせう。美禰子さんのお見舞よ」(十二の六)とわざわざ言ってみせたりと、陽性ではあるものの、いわゆるコンプレックスの持ち主であって、美禰子がこれを察していたなら、縁談相手を横取りしたという「罪」は、他人から非難される行いとして「愆」と呼ぶにふさわしい。おそらく、三四郎の言葉を非難として受け止めることがなければ、美禰子としては、二人の情緒的關係は、これからも続くように感じられていたはずだ。だからこそ美禰子は、咄嗟に、三四郎に「ヘリオトロープ」を差し出したのだろう。だがその香を反射的に拒絶し、距離をとる三四郎には、もはや美禰子と情緒を共有することはできない。「三四郎と美禰子は斯様にして分れた」の一文が含意するところは深く、一組の青年男女の情緒の共有による關係の終焉をも意味している。里見家の「加徒力の連想」を誘った応接間にお

いて美禰子と同じ情緒を生きることになった三四郎は、現実の会堂の前でその情緒的関係の終焉を迎えたのである。

最終十三章の、原口が完成させた美禰子の肖像画に付けられた「森の女」という題だが、三四郎にとって美禰子は、まずは「池の女」であり、なにより一緒に「迷羊」になった女である。「森の女」は、三四郎との時間を出会いの前まで引き戻し、それまでのことを美禰子がなかったことにしているような題であり、もつといえ、彼女の意識の上では、ほとんど三四郎との時間に関心が示されていなかったことが露見している題にもみえる。「森の女」に代わる題名を与次郎に問われつつ、「迷羊。迷羊。」と三四郎が「繰返した」とき、出会って以降、二人で過ごした時間が思い起こされていたかもしれない。十一章で、広田が見た夢―昔会った女と森の中で邂逅した話―を「索引」に、三四郎と美禰子の結末を恋愛のコードで理解する議論が展開されているが、女は出会った頃の美しさのままに時を止めたといい、男はより美しい方へと移って行き年をとっていったという違いは、美禰子と三四郎との時間をめぐる意識のズレと、まさしく対応しているように思われる。おそらくこれが、二人の情緒的關係に終止符を打ったものでもあったのだろう。

美禰子が意識し、結婚によって社会的関係を結ぶ可能性があった相手である野々宮は、出席した結婚披露の招待状を破り捨てたが、それと対比される三四郎の姿からは、美禰子がそういった世俗的に結びついた女性ではなかったことが読み取れる。三四郎がつぶやいた「迷羊。迷羊。」という迷える二人を指す言葉は、最終的には、三四郎と美禰子という青年男女の情緒的関係を象徴するものに成っ

ているのではないだろうか。

おわりに、「情緒的精神状態」への志向

「三四郎」の新聞連載中に発表された談話「文学雑話」（『早稲田文学』三五号、一九〇八・明治四一年一〇月）において漱石が、「無意識な偽善家（アンコンシヤス、ヒポクリット）」を書いてみようかと語ったことについて、当時から熱心な「三四郎」論者であった小宮豊隆は、後年『夏目漱石』（岩波書店、昭和一三年）の中で、漱石が「ヒポクリット」を「偽善家と訳しては悪いが」と躊躇していることに注目し、その理由について、「道徳的色彩が附著して、人が自分でないものになるといふ、本来の意味が消えるからに相違ない」と明言している。そして漱石が言及するズーデルマンの『アンダイング・パスト』の「フェリシタス」の分析を通じて、美禰子と三四郎の關係の独特なありようについて、次のように考察してみせている。

（フェリシタスは）即ち無意識的に自分でないものにならなければゐられないのである。是は、結果から言へば、無論道徳的批判の対象となるべきものであつたに違ひない。然し動機から言へば、道徳的批判を超越した、もしくは道徳以前の、生理心理的事実のやうなものであるに外ならなかつた。それを漱石は、アンコンシヤス・ヒポクリシーと名づける。―自由で、聡明で、誰にでも姉さんとして対しなければ気が済まないような美禰子は、同い年の三四郎を相手に恋愛を意識するには、余りに大

人びていた。然し美禰子は、自分の意識と反省とを超えた奥の方では、鉄が磁石に吸ひ寄せられるやうに、三四郎に吸ひ寄せられる。ただ美禰子は、意識し反省する面の上では、その事実を認めない。従つてその面の上で、美禰子の眼に映る三四郎の姿は、影が薄かつた。然も美禰子の意識と反省との閾を超えた奥の方では、三四郎の姿は、別趣な光彩を帯びて来るのである。自然三四郎に対する美禰子の態度は二様に分れ、普通の美禰子らしくないものが、屢するすると、美禰子の奥から滑り出て来る。其所に美禰子のアンコンシアス・ヒポクリシーが成立し、また其所に三四郎は、無限に牽きつけられる。然も意識し反省する面の上では、美禰子にとつて三四郎は、物の数でもないのである。その時三四郎は、美禰子から突き放される。(『三四郎』)

「無意識な偽善家」は、「三四郎」理解の前提として検討が続けられてきたもので、しばしば美禰子への道徳的な批判を呼び寄せ、美禰子の三四郎への恋愛感情の有無についての議論を紛糾させてきた言葉だといえる。だが明治期の心理学を傍らに、たとえば小宮のいう「生理心理的事実やうなもの」としてまなざしてみたとき、恋愛と名付けようとしたとたんにこぼれ落ちてしまいそうな、青年たちの複雑な情緒的關係が見えてくるのである。小宮は、美禰子が「意識と反省を超えた奥の方」で三四郎に惹かれてしまうのだというが、これは美禰子と三四郎とが二人特有の情緒を共有しうる關係だったと言ひ換えることができるだろう。さらに小宮は、二人の關係が、最終的に恋愛や「フェリシタス」の物語のようにならないのは、「善悪の彼岸にある芽生えの状態において捕捉され、むしろ同情的・和

解的な態度で描き出されている」からだと、漱石のまなざしとスタンスを分析している。里見家の応接間で象徴的に描かれ共有された情緒は、三四郎と美禰子という青年男女の、「無作法」で、「不意に天から二三粒落ちて来た、出鱈目の雹の様」だと喩えられる感情世界だった。それは「無意識な偽善家」としての美禰子と、そこに惹きつけられた三四郎とが生きた世界であり、小宮のいう「善悪の彼岸にある芽生えの状態」にあるもののように思えるのだ。情緒とは、人間という総体をとらえる上で新たに発見された広大な心の領域であり、それを三四郎の「情緒的精神状態」(『文学論』)を通して描こうとしたのが本作だったのではないだろうか。

以上、「三四郎」を、明治期心理学の重要な概念である「意識」における「注意」、さらにその作用が深く関わる「情緒」に着目し読み解いてきた。本作には、前稿で論じた三四郎の青年意識の誕生と美禰子をめぐる精神生活の充実、そして、本続稿で論じた青年男女の「情緒」の共有とその關係の終焉までが描かれていた。ここには名付け得る感情だけではなく、そうするにはあまりにも複雑な「情緒的精神状態」が見据えられており、心理学を基礎としつつも、小説というかたちによってはじめて開示される精神世界の表現が志向されていたといえる。「三四郎」の次に連載された「それから」では、「情緒の支配を受けやすい」主人公が、心理学的知識に基づき「情調」を制御しようとする様子が描かれる⁽¹⁴⁾。もちろん百年以上前の学説であるがゆえに、我々にはその細かい網の目は、簡単にはとらえがたいものになってしまつてはいるのだが、同時代の心理学的「空気」の中に「三四郎」を放つてみることで、漱石によって実現された「文

学的内容」(『文学論』)の、より豊穣な読解を試みる事ができるのではないだろうか。

注

(1) 拙稿「夏目漱石「三四郎」と「注意」の心理学―青年意識における「無意注意」と「有意注意」の物語―」(『稿本近代文学』第四一集、二〇一八・平成三〇年)

(2) 注(1) 拙稿にて、明治期の心理学が論じる「注意」の主要な性質として「変化」と「集中」があることについて説明している。

(3) 『文学論』の校異については『漱石全集』第一四卷(岩波書店、一九九五・平成七年)の「後記」を参照した。

(4) ティチエナーの同書を翻訳した十時弥訳『心理学綱要』(大日本図書、一九〇四・明治三七年)では「気分」と訳されている。

(5) 三四郎が訪問した午過ぎは、与次郎の発言からして、よし子が在宅かどうか、いずれとも判断がつかない時間帯である。よし子が不在ならば「バイオリンの音」の主は美禰子となるが、そうすると美禰子は外出の準備をしながらバイオリンを弾いていたことになる。逆によし子が在宅の場合、野々宮はすでによし子にバイオリンを買い与えていたと考えられるので(九の六で三四郎がよし子に確認しており、和製のバイオリンで音が悪いともある)、よし子が試し弾きしていた可能性もある。一方、「バイオリンの音」の質の違いに注目すれば、重松泰雄「三四郎」注釈(『日本近代文学大系26 夏目漱石集3』角川書店、一九七二・昭和四七年)のように、一度目は美禰子、二度目はよし子と解釈するという余地も出てくる。このようにいずれとも判断しがたいのは、「音」の発生元の問題ではなく、里見家応接間における情緒の形

成を描くためであったのではないかと本稿では考えている。

(6) 拙稿「情調」の生理的心理学と明治四〇年代文学における創作／批評」(『北九州市立大学文学部紀要』第八三号、二〇一四・平成二六年)にて、明治期心理学における「情調」について説明しているので参照されたい。そこで紹介したテオドル・ツイーエン著、松本孝次郎訳『チーヘン氏 増補生理的心理学』(成美堂、一九〇一・明治三四年)には「第十二講 注意―有意的思考―自我―記憶」という章が設けられており、全体の詳述はおきたいが、「新奇なるもの及び不意のもの」に「注意を惹くこと」について、音の例を出し、「感覚の明瞭の度、及感覚の強度の度」のほかに、「情調の強さ」といった刺激に対して「快・不快」「積極的・消極的」のいずれかの影響があり、それが「観念連合」に関係すると論じている。三四郎の「バイオリンの音」は「新奇」にして「不意」のものであり、なおかつ「快」という「積極的情調」が働いたことが重要であるといえよう。

(7) 気分については、十章の原口のアトリエの場面で話題になっている。毎日違う表情の人間の肖像画を可能にするものは何かという問題に関して、「かう遣つて毎日描いてみると、毎日の量が積み積つて、しばらくする内に、描いてある面に一定の気分が出来てくる。だから、たとひ外の気分で戸外から帰つて来ても、画室へ這入つて、画に向ひさへすれば、ぢきに一種一定の気分になれる。つまり画の中の気分が、此方へ乗り移るのだね。」(十の六)という気分の転移や継続性についての原口の説明があり、本作において十分意識されていた概念だといえる。

(8) 注(1) 拙稿参照

(9) 石原千秋『反転する漱石』(青土社、一九九七・平成九年)

(10) 千種キムラ・ステイーブン『三四郎』の世界(漱石を読む) (翰林書

房、一九九五・平成七年）は、里見家内および外での二人のやり取りについて、「傲慢」な三四郎に対し、「美禰子がいかに繊細な心くばりのできる人間として描かれているか」と二人の落差を論じているが、見てきたように美禰子もまた三四郎に対しては傲慢であり、本稿ではそうした二人の「無作法」な関係が、このあと続いていくと考えている。

(11) 秋山公男『『三四郎』小考―「露悪家」美禰子とその結婚の意味』（『日本近代文学』第二四集、一九七七・昭和五二年）は、この丹青会の場面について、美禰子が野々宮にあてつけるために三四郎を「だし」に使っていると指摘している。

(12) 須田千里「愚弄する美禰子―『三四郎』試論―」（『国語国文』第八八巻第八号、二〇一九・令和元年）は、この場面について、美禰子が求愛を拒絶するという解釈もあるとしつつ、そうではなく、その場しのぎの嘘であり、三四郎に気をもたせるための「演戯」だとして、美禰子が三四郎を弄ぶ物語という一貫した解釈を試みている。だが本稿では、美禰子に集中していた三四郎の意識が、美禰子の「注意」によってそらされるといふ展開から、三四郎をこれまでの情緒的關係に留めようとする、美禰子の心理的反応に由来したものでないかと考えている。

(13) 美禰子の懺悔は『旧約聖書』「詩篇」第五一編第三節に見えるもので、イスラエルの王ダビデが、部下ウリヤの美しい妻を見初めて奪い、ウリヤを戦の最前線に行かせ間接的に殺した罪について懺悔した言葉である。男女の入れ替えはあるが、結婚相手の奪い合いとして見れば、懺悔の言葉を口にした美禰子こそがダビデであり、縁談の相手を奪われたよし子が部下のウリヤに相当するだろう。注(12) 須田論もまた、美禰子の懺悔、謝罪について、三四郎や野々宮ではなく、よし子に向けてのものとして解釈している。

(14) 藤井淑禎『小説の考古学へ―心理学・映画から見た小説技法史』（名古屋大学出版会、二〇〇一・平成一三年）は、代助は「情緒の支配を受けやすいタイプ」であり、「心理学の成果に裏打ちされた感覚描写の実践のみならず、小説という枠を借りて、最新の心理学が明らかにしたさまざまな知識・情報の啓蒙にまで踏み込んでしまっているところに、いかにも〈心理学の時代〉ならではの『それから』という小説の濃厚な同時代性を見る思いがする」と論じている。

(15) 注(6) 拙稿にて、「それから」における情調に注目し論じているので参照されたい。

* 「三四郎」の本文引用は初出紙に拠っている。