

一葉「うもれ木」における〈芸〉の歴史的位相

— 露伴「風流伝」・鴎外訳「埋木」との比較を通して —

塚本章子

はじめに

明治時代になって翻訳された「美術」という概念は、現在でいう「芸術」に近いものであった。この「美術」（＝「芸術」）は、近世的な「技芸」の在り方を覆しながら、やがて、西洋列強に列ぼうとする日本の「国家」としてのアイデンティティを支えるものとして振興され、制度化されていくことになる。ただし、それは突如政府によって確立されたのではなく、作り手の創作と、受け手の受容、そして批評などが呼応しつつ準備し、あるいは補完していったものである。

日本近代美術への関心から、「美術」という概念の起源を問い、その制度化の過程を辿った北澤憲昭氏の『眼の神殿』や、「美」が人間の「文明」の証明として、「高尚」な目標として崇められていく文明開化期の言説の編成を捉えた、佐伯順子氏の『「文明開化」の風景⑥「美」への憧れ』など、近年、「美術」（＝「芸術」）という概念は、歴史的なものとして相対化されつつある。佐伯氏も「小説神髓」をあげて言及しているように、「小説」もまた、この「美術」（＝「芸術」）の制度化の動きと無縁ではない。

明治二十年代に入ると、後に述べる露伴や鴎外の作品の他にも、尾

崎紅葉の「裸美人」（明治二二年一月「読売新聞」）や、江見水蔭の「旅画師」（明治二二年六月〜七月「文庫」）などといった、「芸」に携わる者を描いた小説が現れてくる。「芸」に携わる者たちを作家たちがどのように描いているか、その描かれ方の差異には、「美術」（＝「芸術」）という概念に対する、作家たちのそれぞれの位相が現れていると思われる。それはまた、各々の作家たちの「文学」の在りようを映し出す一つの鏡でもあろう。

その詳細な見取り図を描くことは別稿を用意しなければならぬとして、本稿で中心に据えたいのは、このような状況の中で、まだほとんど無名であった女性作家、樋口一葉によって書かれた陶画師を主人公とする「うもれ木」（明治二五年一月〜二月「都の花」）である。それは、珠運という仏師を描いた露伴の「風流伝」（明治二二年九月『新著百種』）と、ゲザという音楽家を主人公とした鴎外訳「埋木」（明治二三年四月〜明治二五年四月「しからみ草紙」）とを模倣して書かれたと思われる。だが作家の書くという行為の中で、当然差異も生まれているのであり、この模倣と差異との葛藤の中にこそ、一葉「うもれ木」の独自性を見出すことができよう。本稿では、二つのテクストとの対比を通して、一葉「うもれ木」の歴史的位相を探りつつ、こ

のテキストの持つ葛藤をとらえてみたい。

一

一葉の「うもれ木」が、露伴の「風流伝」の影響を受けていることについては、笹淵友一⁽⁴⁾氏の指摘があり、さらに山根賢吉⁽⁵⁾氏や坂本政親⁽⁶⁾氏によつても類似点が詳細に検証されており、ほぼ定説となつていゝ。ここでは紙幅の都合もあり、繰り返し論証することは省略する。一方、鴎外訳「埋木」の影響については、すでに佐藤春夫が、次のように直感的に指摘している⁽⁷⁾。

「うもれ木」に対して自分は一つの臆測を抱いた。これは鴎外訳の「埋木」の模倣といつて悪ければ、少くもそのヒントによつて出来たものではなかつたかといふのである。「埋木」がこの頃訳文の進歩とともに文壇のセンセーションを捲き起してゐた事実と、また「うもれ木」の内容や文体などを点検して自分はこの独断を敢てしたい。またこの作には露伴の影響とも思はれるもの影がさしてゐる。

しかし管見の限りでは、具体的な類似点の検証をした論はなく、ここで論証しておかねばならない。鴎外訳「埋木」の原作者は、シュビン(Ossip Schubin 本名Aloisia Kirschner 一八五四年〜一九三四年)という女性作家であり、「しからみ草紙」第七号(明治二三年四

月)以下、第三二号(明治二五年四月)まで断続十回にわたつて連載された。一葉も、この段階で読んでいたと思われる。また「埋木」は、のちに『水沫集』(明治二十五年七月 春陽堂)に収録され、さらに「太陽」第三卷第一二号(明治三〇年六月)にも再録されている。佐藤春夫が言うように、この鴎外訳「埋木」は大きな反響を呼んでいたようである。そもそも、『水沫集』が発売された数ヶ月後に、それと同じ題名をつけて発表するという一葉の行為自体が、自分の作品がそれと重ねて読まれることを覚悟、あるいは要請する行為だったといえよう。佐藤春夫氏は「内容や文体」という言葉で述べているが、この二つのテキストは、確かによく似たところがある。類似する点をあげていってみよう。

一つ目は、プロットと人物関係についてである。もちろん相異点もあり、女性の描かれ方の違いなどについては後に詳しく述べるが、大きな構図としてはよく似ていると言って良いだろう。両作ともに、貧しい芸術家を主人公とし、信じていた友の裏切りにあい、そのことによつて大切に思つていた女性は自殺し、主人公も破滅していく。少々煩雑になるが、確認しておく。

鴎外訳「埋木」の主人公ゲザは、バイオリンの名手である。ゲザの才能を愛し、引き立てるのは、アルフォンス・ド・ステルニイという富貴榮譽を手にしたピアニストである。ゲザを育てた養父には、別れて暮らしていたアンネットという娘がおり、二人は成人してから出会い、兄と妹として暮らす。その後二人は婚約するが、ゲザがステルニイを家に招いたことから、アンネットは、ゲザの演奏旅行中にステルニイと深い仲になってしまう。ゲザが戻った翌日、ステルニイに捨て

られ、自分の罪を恥じていたアンネットは自殺する。かつてゲザが作った「悪魔」という傑作は、アンネットを通してステルニイの手に渡っており、彼の作曲として発表されてしまう。そしてゲザは、零落の一途を辿っていく。

一葉の「うもれ木」では、才能はあるが貧しい陶画師籟三とその妹お蝶の前に、辰雄という籟三のかつての相弟子が現れる。慈善事業家となり巨万の富を得ていた辰雄は、籟三を援助する。お蝶は辰雄に恋し、未来の夫と夢見る。しかし辰雄の二人への接近は、詐欺計画に利用するためであった。お蝶は辰雄に騙されたまま、自殺を決意して家を出る。辰雄の裏切りとお蝶の死を知った籟三は、完成した花瓶を破壊し、自らも滅びようとする。

このように、二作品のプロットは相似しており、また中心となる人物関係も対応させる事が出来る。籟三にはゲザを、お蝶にはアンネットを、そして辰雄にはステルニイを当てはめることが出来る。

二つ目は、籟三の人物造形に影響がみられることである。「紺薩の古手に白兵児の姿、懷中に建白書相応なれど」と、籟三には不自然な、壮士の面影がある。ゲザの養父デリレオは、「その頃社会改良論の盛に起りしを見て、彼は又いたくこれを信じ、サン、シモンが徒に従ひて、後にて結ぶ中單チヨキを着け、我名書きし鉢巻をしめなどしたりき。」(傍線は原文、以下同様。)という経歴を持つ人物である。このデリレオもまた世に埋もれた人物である。籟三には、このデリレオの姿が入り込んでいる。

また、ヲオドリヨイユという彫刻家のエピソードがゲザに伝えられる。「世に芸術の妙を知らせむ」と、「産を傾け、力を費して、『エグ

チエ、ホオモオ』を刻んでいたこの人物も、「大理石は価高きもの」であるがゆえに「鬱症になりて酒に耽り」、「素サツ焼コウヤクの厭なる人形」などのみを作るやうになつてしまつたという。名匠でありながら貧しさ故に埋もれてしまつたこの人物も、籟三の造形のヒントとなつたのではなからうか。

三つ目は、鴉外訳「埋木」に描かれる「シメエル」という、「不朽を謀らむとする妄想」、「人を功名の道に誘ひ、死ぬまで離れぬ」「女怪」と同質のものに、籟三も憑かれていることである。「我れ入江籟三変物の名を、陶器歴史に残さんずもの」とあるように、功名心にかき立てられ、「名譽を願ふ心払ひがたく、三寸の胸中欲火つねに燃えて」いる籟三は、やはり「シメエル」に憑かれた者といえよう。⁽¹⁰⁾

以上、一葉の「うもれ木」が、鴉外訳「埋木」を模倣していることを論じてきた。だが本稿の目的は、はじめにも述べたように、模倣という面にとどまるのではなく、「風流伝」との、また鴉外訳「埋木」との差異から、一葉「うもれ木」の特徴を明らかにしていくことにあ

二一

まず注目したいのは、一葉の「うもれ木」が、冒頭部分と結末部分に「風流伝」の表現を多く取り入れているにも関わらず、「うもれ木」の結末が「風流伝」のそれとは全く違う印象を与えるものとなっていることである。この「うもれ木」の変調が持つ意味を明らかにす

るためにも、まず「風流伝」の「芸」のありようを明らかにしておかねばならない。

主人公珠運は、修行の旅の途中立ち寄った木曾の須原で、お辰という女性への失恋を契機に、「実相美妙の風流伝」を完成させる。お辰への未練を断つため、その像を切り捨てようとして出来ぬ珠運の前にどこからともなくお辰が現れる。そして珠運は「帰依伝の来迎」に「拯ひとられて」、「お辰と共に手を携へ肩を駢べ悠々と雲の上に」昇つていく。その後は、次のように続けられる。

白薔薇香薫じて吉兵衛を初め一村の老幼芽出度とさぶめく声は天鼓を撃つ如く、七蔵がゆがみたる耳を貫けば、是も我慢の角を落して黒山の鬼窟を出、発心勇ましく田原と共に左右の御前立となりぬ。

其後光輪美しく白雲に駕つて所々に見ゆる者あり。或紳士の拝まれたるは、天鷲絨の洋服裳長く着玉ひて駝鳥の羽宝冠に鮮なりしに、某貴族の見られしは、白襟を召して錦の御帯金色赫奕たりしとかや。夫に引交へ、破襖袍着て藁草履はき腰に利鎌さしたるを農夫は拝み、(略)是皆一切経にもなき一体の風流伝、珠運が刻みたと同じ者の千差万別の化身にして少しも相違なければ、拝みし者誰も彼も一代の守本尊となし、信仰篤き時は子孫繁昌家内和睦、御利益疑なく、

この理想郷的な霧困気の漂う場面には、珠運を解脱者とする「宗教」らしきものの誕生を見ることが出来よう。珠運は彫刻を通じて失

恋の苦悩を解脱し、天上での「恋」を得た。そして珠運の解脱は一つの教義を生み、各人それぞれの「風流伝」への信仰が幸福への道とされる。お辰は彫刻によつて昇華され、「実相美妙の風流伝」という理想と化したのであり、全ての女性は「風流伝」すなわち「美」の「千差万別の化身」とされたのである。この教義は、一見恋愛賛美のように見える。しかし、珠運の彫刻という行為から生じていること、また「美」の「化身」としての女性崇拜であることを考えれば、その根底には「芸」への賛美と、「美」への崇拜があることを見逃してはなるまい。そして、宗教的な世界が突如として広がるこの結末の不自然さは、「風流伝」の問題点とされてきたところである。ここには何を讀み取ればよいのだろうか。

冒頭に見られる「爰日本美術国に生れながら今の世に飛驒の工匠なしと言はせん事残念なり」、「石膏細工の鼻高き唐人めに下目で見られし鬱憤の幾分を晴らすべし」という珠運の言葉に、明治十年代前半から台頭し始めた国粹主義的な「美術」のありようを重ねてみることはたやすい。明治一五年五月に開かれたフェノロサの講演は、その年の一月に「美術真説」と題されて刊行され、各方面に多大な影響を与えたものである。この記録に記された、「今余ハ漸ク進ンデ日本ニ於テ其固有ノ美術ヲ振起スルノ緊急ナルト、其之ヲ振起スルノ方案トヲ論述セントス。」というフェノロサの言葉の延長線上に、先程の珠運の言葉を聞くことができるだろう。

また、お辰という一人の女性から、あらゆる女性たちの理想としての「風流伝」を作り上げ、解脱を遂げた珠運のありようには、米山敬子氏も指摘するように、「美術真説」の、「美術家」を「万象教会ニ於

ケル高德ノ僧」と呼び、「其真誠ニ美術ノ妙想ヲ鑑別スルノ明アリテ、天然ノ実物ニ比スレバ更ニ完全無虧ノ物件ヲ掲ゲ来リテ吾人ニ示スモノハ、独り我が美術家アルノミ。」と述べて、「美術ハ幾ンド宗教ノ如シ。」とする一節を重ねてみることもできよう。「風流仏」は、フェノロサを始祖として成立し展開していく「日本美術」の動きに連動しているテクストなのかもしれない。

フェノロサによって見出され、密接な関係を結んだ画家狩野芳崖は、伝統的な画題を用いながら、フェノロサの助言のもとに西洋画から新しい技法や色彩を取り入れ、「日本画」という新たなジャンルを開拓していった一人である。芳崖の、代表作とされる「仁王捉鬼図」（明治一九年）や、明治を代表する絵画とも言われる「悲母観音」（明治二二年）は、題名がすでに示しているように仏教から材を取ったものであるが、これらの芳崖の絵画と「風流仏」の結末の場面には、なにかの接点を感じられる。「我慢の角を落して黒山の鬼窟を出、発心勇ましく田原と共に左右の御前立」となった七蔵の姿は、「仁王捉鬼図」の姿に重なっていく。珠運とお辰が、「帰依仏の来迎に辱なくも拯ひとられて」、「雲の上」へと昇っていく光景も、「悲母観音」の類似を感じさせる。

フェノロサによって明治一七年に創立され、岡倉覚三（天心）、狩野芳崖、橋本雅邦らを加えた鑑画会という団体の、岡倉天心の言葉を借りれば「国民芸術を新しい基礎の上に再建しよう」とする行き方は、やがて政府の方針とされ、その後の美術界の主導権を握っていくこととなる。「風流仏」が発表された明治二二年とは、大日本帝国憲法が公布された年であり、同時に、帝国博物館が設置され、美術雑誌「国

華」が創刊され、そしてまた東京美術学校が開校された年でもあった。この東京美術学校設立に際しても、鑑画会のメンバーが幹部職員となつて参加していくことになる。また翌年には、帝室技芸員制度が制定され、岡倉天心による日本美術史の講義が行なわれる。これらの一連の出来事について、北澤憲昭氏は、「美術じたいの制度的在り方という観点から捉え返せば、帝国博物館において端的にみられるように、美術を国家の『機軸』に位置づけることにほかならず、美術は、こうして日本のアイデンティティと重ねあわされることとなつたのだつた。」という解釈を加えている。北澤氏は、「美術というものがこの国に確立されてゆく過程は、近代国家創出にむけての国民統合の過程と対応していた」と指摘しているが、この流派の行き方はまさにその動きの中心にあつたと言つてよい。

さらにもう少し後の時代にまで目を向けよう。明治三一年、岡倉天心と東京美術学校系の画家たちによって日本美術院が創設される。その代表的画家たちの絵画には、必ずといってよいほど「宗教」を画題としたものがある。列挙するまでもないが、例えば下村観山の「仏誕図」（明治二九年）、菱田春草の「拈華微笑」（明治三〇年）、横山大観の「釈迦と魔女」（明治三六年）など、その題からして明白である。芳崖以来、この流派が日本古来の歴史や伝説などとともに、「宗教」をも重要な画題として取り上げ、日本国民の文化的な統合を目指したことは見逃せない。

このような一連の流れを概観したとき、やはり法華経の構成に則つた「風流仏」の、「美」の完成と解脱とが結びついていく結末の場面には、ある象徴的な意味合いが見出されてくる。珠運が風流仏を完成

させ、お辰と共に「雲の上」へ行った後には、「吉兵衛を初め一村の老幼」の「芽出度とさざめく声」が「天鼓を撃つ如く」とどろき、あらゆる階層に各人それぞれの「風流仏」への信仰が広がっていく。ここには、ある超越的理念を共有する人々によって構成される強固な共同体の発生が描き出されているのであり、「国民統合の過程」においてなされた言説空間の編成の一つの縮図を見ることが出来る。

二二二

一葉「うもれ木」の冒頭部分では、主人公籙三もまた、「美術奨励の今日うまれ合はせながら、此処東京の地にはかり二百に余る画工のうち、天晴道の奥を極めて、万里海外の青眼玉に、日本固有の技芸の妙、見せつけくれんの賜もつものなく」と嘆いている。また結末部分では、「風流仏」の「吉兵衛を初め一村の老幼芽出度とさざめく声は天鼓を撃つ如く」という表現と同じ様に、「金光我が身に耀いて、四方に沸く喝采の声」という言葉も見られる。冒頭部分と結末部分に、現在の感覚から言えば盗作とさえ言えるほど「風流仏」の表現を模倣した「うもれ木」に、「風流仏」がはらむイデオロギーと同質のものが無かつたわけではないだろう。

また、籙三の生きる世は「美術奨励」の時代であった。籙三は、「まだ一と度の共進会に名を掲げたることもなく」と悔しがり、彼が作り上げた花瓶を出品しようとするのは「コロンブス博覧会」である。一八六七年のパリ万博に幕府が陶器を出品して以来、陶器は万博

に出品する美術工芸品の重要品目の一つとされていた。⁽¹⁾「美術奨励」とは、世界の強国に追いつこうとする日本の名誉をあげ、ひいては輸出の拡大をねらうものであった。⁽²⁾政府は、万国博覧会の国内版として一八七七年から内国勸業博覧会を開いていく。そしてそれに歩調を合わせるように、各品目ごとの「共進会」なるものをたびたび行い、質の向上を図っていく。籙三は、この国家の動きの中で、自らの名誉をあげることを切望しているのである。

しかしながら、「うもれ木」の結末部分に描き出された光景は、「風流仏」の結末のそれは大きくかけ離れたものになっていく。妹お蝶は、辰雄に騙されたまま死を選ぶ決意をし、「文一通」を残して去る。辰雄に謀られていたことを知り、お蝶の死を悟った籙三は、妹を死へと追いやつていった己の「悪」、その全ての元凶としての「芸」に氣付いてゆく。籙三は、「思へば恨らみは我れにあり、腕にあり芸にあり此花瓶にあり、憎くし口惜し仇め敵め大悪魔め」と叫ぶ。籙三の「芸」は「聖」なるものに繋がるものではなくなり、籙三の名誉欲も覆されていくのである。「彼れも美なり是れも美なり、お蝶も美なり辰雄も美なり、中に就て我が筆美なり」と開き直りはしても、籙三にはこの花瓶を残しておくことは出来ない。籙三は、「お蝶ふたゝび帰りもせば、辰雄に邪心の無くも有らば、此品保存も成るべきを」というように、この地上では「善」なる「美」しか存在できぬという意識に、強く拘束されているからである。籙三は花瓶を破壊し、自らもこの地上から消え去るしかない。

天下万人みな明きめくら、見すべき人なし見せて甲斐なし、我が

友は汝よ、汝が友は我れよ、いざ共に行かんと抱きあげて、投げ出だす一対庭石の上、曩然のひゞき大笑のひゞき、夜半の鐘声とほく引きて、残るものは片々の金光一輪の月。

ここにはもはや、世に認められたいという願望はない。「見よや海外の青眼玉、来たれ万国の陶器画工、日本帝国の一臣民」という籟三の自尊心も、「四方に沸く喝采の声」も何時しか消え去っている。ただ、鋭く冷たい孤独が残るばかりである。「芸」の持つ「悪」なる側面、そして「芸」を捨てられぬ者が抱かざるをえない孤独感は、「風流仏」の結末には見ることでできなかつたものである。

「風流仏」が「美」の理想を描き出すためには、排除し隠蔽した問題があつた。珠運は家族を持たぬ旅人であり、完全に自由でありえている。そして小説の舞台には「物腥き西洋の塵も」飛んでは来ぬ、「清浄潔白実に頼母敷岐蘇路」という地が選ばれている。生活の根を持たぬ旅人として、浮世の塵にまみれることのない場所で、珠運は「美」を完成させる。また、「親譲りの家財を売つてのけ」ることで、「身を立る基」として「猶三百両余」という大金を手に入れている珠運は、生活を維持し、「芸」に打ち込むだけの金銭をどう確保するかという問題からも解放されている。こうしてみれば「風流仏」に描き出された「美」とは、あたかも無菌室で純粋培養されたもののように思われてくる。「うもれ木」との違いはそこに根ざしている。

「うもれ木」において対象となる陶器は、「優でこ坐るの妙で候のと言ふ処が、結局は仕切り値段の上に有ること、問屋うけの宜き物一致あり難しとは、そも何方より出る詞ぞ、」と籟三が嘆くように、「商

品」としての流通に絡め取られている。また、「口惜しや赤貧の身の、空しく志しを抱ひて幾年間、」という、貧しさ故に思うとおりの物を作れない籟三の嘆きは、本文中に何度も繰り返されている。確かに、籟三の作る薩摩錦手とは絢爛豪華なものであり、最高級品になると金が多量に使用される、費用のかかるものであつた。だがそれ以上にここで留意しておくべきは、この籟三の嘆きには、廃藩置県以降藩の庇護を失い、資金援助を受けられなくなった、多くの「芸」に携わる者たちの生々しい現実が表現されていることである。例えば狩野芳崖が、フェノロサに見出されるまで、素焼の絵付けなどの賃仕事をしながら非常な貧しさに耐えていたというのは、有名な話である。

籟三は陶器を作る資金を得るために、「人に受くる恵み快からねど、」とは思いつつも辰雄の援助を受け、彼の慈善事業を装つた計略に巻き込まれていく。また籟三が、妹に対しては自貢の念を抱き、「天晴れの人物えらびて添はせたまきもの」と願う優しい兄であつたことも、辰雄の計略に巻き込まれていく要因であつた。

「風流仏」が描いた「聖」へとつながる「美」という思想は、「芸」をも絡め取っている「金銭」の力の問題、またその「金銭」や「血縁」によつて、嫌でも繋がってしまったっている人との関係といった問題を隠蔽したところにしかない。言い換えれば、「日常性」という次元から完全に乖離したところで観念的に純化した思想である。そしてそれは、西洋に並び、認められていこうとする日本という「国家」の、アイデンティティ構築の動きに添いながら、統一された精神を形成し、人々を幸福に導く教義として位置付けられる。「うもれ木」には、そのような思想からの逸脱が見られる。「金銭」や、関係の問題

を無視できぬ次元で「芸」をとらえてしまったとき、「芸」は「大悪魔」として、そしてそれに憑かれた者の存在もまた「悪」としてあるより他にない。それでもなお「芸」を捨てられぬ者は、自己と作品とを共に破壊し、万人に喝采される「雲の上」でもなく、人と人が関係し合つて生きる「地上」でもない、孤独という「虚空」に向かうしかない。「風流仏」の「統合」という結末から、それは大きく隔たつているといつてよいだろう。

三

一葉「うもれ木」の特異な点として、さらに述べておかねばならないのは、お蝶という女性の存在が、頼三の「芸」や名譽を相対化していく視点となつていふことである。それは、鴉外訳「埋木」や「風流仏」にはない視点である。

鴉外訳「埋木」では、ゲザの才能を開花させるのは女性との恋である。女優イルマとの別離は、ゲザを「オペラ」の作曲に没頭させる。またアンネットとの恋は、「悪魔」の一節「ダンテが地獄」という傑作を作曲させるのである。だがその一方で、女性はゲザの音楽家としての栄達を阻むものでもある。ゲザを翻弄し転落させていくのは、ステルニイに心を奪われてしまったアンネットの不貞と、恐らくはゲザの楽譜をステルニイに渡してしまった彼女の愚かさであった。そしてゲザへの最後のとどめとなつたのは、母マルガレエタに再会しその優しさに包まれてしまったことである。ゲザの音楽への情熱はついえ、

彼は腑抜けのようになっていく。

女性に翻弄され転落の道を歩んだのは、ゲザだけではない。デリレオは恋多き歌姫ガルチエリに魅せられ、全てを失つた。多くの女性たちを弄んでいるように見えるステルニイさえ、その女性遍歴は、ガルチエリへの初恋が「胸の瘡痕」となつたためである。女性たちは、どこかで「女怪」のイメージに繋がっている。確かに、マルガレエタは子を棄てることへの罪の意識を抱え続け、アンネットは自らの裏切りへの自責の念を背負つて自殺するのであり、彼女たちはガルチエリほど毒々しい「悪女」には見えない。だがその役回りには、やはり同質のものがあると言つてよい。

鴉外訳「埋木」では、女性が「芸術家」の運命を支配する。それによつて男性たちの遍歴はよりドラマチックなものに仕立て上げられ、「芸術」は一層純化され、手の届かない高みへと押し上げられていくのである。

「風流仏」においても、珠運の才能が開花したのはお辰への失恋によつてである。だが不思議なことに、珠運から引き離された後のお辰の様子は全く描かれない。「風流仏」の姿に重ねられて珠運の前に現れるのは、奇妙な血の通わぬお辰である。彼女はもはや一つのシンボルにすぎない。そして全ての女性が「風流仏」すなわち「美」の化身として崇められていくとき、この女性たちもまた、「恋」の対象とされつつ、「芸」への賛美「美」への崇拜に基づいた一つの教義に「統合」されていくのである。

「芸術」の超越性が疑われることのないこれらのテキストでは、「芸術家」の「恋」が一つのパターンとしてあり、そこでは女性たち

は、理解を超えた者として恐怖されたり、逆に理想化されて崇められたりしていく。一葉の「うもれ木」は、このようなパターンから外れている。籟三は女性に恋することなく、彼の「芸」は「恋」とは無縁なままに完成していく。恋をするのは妹お蝶である。お蝶は恋する辰雄の策略に気付かぬまま、結局はそれには乗らぬかたちで死を選んでいく。

「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、」と兄を思い、「同じ画工の侮り顔を、兄さまの前に両手つかせたく、」と憤慨するお蝶は、一見、籟三と同じ様に「芸」を崇め、籟三の高い志を支えようとしている様に見える。だが、それは兄を思う心からのものでしかない。お蝶は、自らの「恋に死ぬ」ことを選ぶ。この死を暗示した出奔は、辰雄の悪計をはぐらかすとともに、籟三に自らの「存在」への懐疑を抱かせ、またそれまで信じていた「芸」の超越性をも疑わせていった。

一葉「うもれ木」は、籟三の「存在」や「芸」そのものが持つてしまふ罪悪を暴き出し、「芸」の超越性を相対化していく視点を併存させているのである。

おわりに

以上、一葉「うもれ木」が、露伴「風流仏」と、鴎外訳「埋木」という二つのテクストを模倣しつつも、それらの、純化し超越したあり方とは異なる「芸」のあり方を描き出していることを述べてきた。し

かしそうはいっても、「うもれ木」が「芸」を否定したり、その外部に立ち得ているというわけではない。結末部分の、「彼れも美なり是れも美なり、お蝶も美なり辰雄も美なり、中に就て我が筆美なり、」という籟三の聞き直つたような言葉、そして「我が友は汝よ、汝が友は我れよ、いざ共に行かんと抱きあげて、」庭石に陶器を投げつけ、自らも滅びようとする籟三の行為は、「芸」を善悪の基準から解き放ち、一層強固に肯定していく地点を、死の世界に作り出そうとしている。そして、「芸」の超越性を相対化していくはずのお蝶も、自殺が暗示されたまま途中で、しかもいささか奇妙な形で姿を消しており、最後まで描ききられてはいない。これまでに述べてきた差異は、決して確固としたものではないかもしれない。しかし、書くという行為の中でおきているこの揺らぎにこそ、「日常性」を断ち切って観念世界に飛翔しきれず、「芸」や人間の「存在」そのものへの問いをはらむ「うもれ木」の独自性を見出すことが出来るだろう。

当時、「芸」の超越性を徹底して相対化しようとしたテクストがなかったわけではない。「風流仏」の約二ヶ月後に発表された尾崎紅葉の「裸美人」は、裸体を「美の神髄」と信奉する新婚の「美術家」が、妻に明日の披露目の席では丸裸で臨席してくれと頼み、この妻が夜中に里に逃げ帰ろうとすると、息子に手を焼く姑も、そしてやはり丸裸で客席に出よと命じられた下女も一緒に逃げ出すという話である。「裸美人」は、あたかも「風流仏」への嘲笑でもあるかのように、裸体を崇める「美術家」をどこまでも滑稽化していく。だがこのような、時代の中で新たに台頭し権威化し始めた思想を、笑いの力によって吹き飛ばそうとする創作のあり方は、やがて「近代文学」というカ

テゴリーが形成されていく中で、自ずと周縁化され忘れられていったのである。

〔注〕

(1) 西周「美妙学説」(『日本近代思想大系 美術』岩波書店 一九

八九年六月 四頁) には、「西洋ニテ現今美術ノ中ニ教フルハ

画(ペインティング)、彫(スカルプチュール)、像(エングレヴィング)、術(アール)、工(メカニクス)、匠(シワヅ)、術(メカニクス)ナレド、猶是

ニ詩歌、散文、音楽、又漢土ニテハ書モ此類ニテ、皆美

妙ノ元理ノ適当スル者トシ、猶延イテハ舞樂、演劇ノ類ニモ及

ブベシ。」と記され、広範な分野が含まれている。やがてこの

「美術」という語が、現在使われているように視覚芸術に限定

され、「芸術」という語がそれまでの「美術」に置き換えられ

て、使い分けが一般に定着していくのは、北澤憲昭『眼の神

殿』(美術出版社 一九八九年九月 二九九頁) や、磯田光一

『鹿鳴館の系譜』(講談社文芸文庫 一九九一年一月 三七

頁) によれば、明治三十年代以降のことと見て良いようである。

(2) 前掲書

(3) 「日本の美学」第二号 ペリかん社 一九九四年七月

(4) 笹淵友一『「文学界」とその時代 下』(明治書院 一九六〇年

三月 一一九九頁)

また笹淵氏は、『うもれ木』といふ題名は或は鴉外の『うも

れ木』に示唆されたのかも知れない。」とも指摘している。

(5) 「一葉と露伴」(『大阪学芸大学紀要 人文科学』第一四号 一九六六年二月)

(6) 「一葉と露伴」(『福井大学教育学部紀要』第一六号 一九六六年一〇月)

(7) 『樋口一葉全集 第一巻』後記(新世社 一九四二年一月)

この指摘は、伊狩章『幸田露伴と樋口一葉』(教育出版セン

ター 一九八三年一月 三三三〜三三四頁)、岡野幸江「封じ

られた言葉の行方―『うもれ木』の深層」(新・フェミニズム

批評の会篇『樋口一葉を読みなおす』學藝書林 一九九四年六

月 四二頁) で触れられている。また、戸松泉氏は「作品事典

(うもれ木)」(『樋口一葉事典』おうふう 一九九六年十一月

二五頁) において、「うもれ木」研究の「これからの課題」の

一つとして、「露伴や鴉外訳『埋木』等同時代の文学との動向

との関係」があげられている。

(8) 『鴉外全集 第一巻』(岩波書店 一九七一年一月) の後記に

よれば、鴉外訳「埋木」の原題は、「Die Geschichte eines

Genies」という。原作者シュビンについては、「椋鳥通信」に

二ヶ所、さらに「水のあなたより」に一ヶ所、また『改訂水沫

集』序などに鴉外自身の記述があるが、他にこの作者について

の詳細な情報を見つけることはできなかった。『ドイツ語圏の

女性作家』(E・トゥナー/R・メーアマン他 早稲田大学出

版部 一九九一年五月) の「はじめに」には、「一九世紀末に

なると、『ものを書く女』の数は驚くばかりに増える。」とあり、

「いまはもうほとんど忘れられたこの時代の多くの女性作家の

うちで、文学的価値の高い作品を残し、その生きかたにおいて

注目される象徴的な存在」として、数名があげられているが、

シユピンという名は見あたらない。この時代に現れ消えていった多くの女性作家の一人なのだろうか。

(9) 『雑記2』(無題 その二)、『樋口一葉全集 第三巻下』筑摩書房 一九七八年一月 五八三頁)には、明治二三年の記述

の中に、「君が為ちれとをしへておのれまづ嵐に向ふ櫻井の里と正成朝臣を詠じたる作者会津の藩士とのみにて名をばえしちで過ぬるを此頃漸く知得たり野矢常方といふ鍔の上手にて(略)」という箇所がある。脚注には、『しからみ草紙』第一

一号(明治二三年八月二五日刊)掲載「野矢常方ノ事」(澁谷源蔵著、署名「玉麟子」)による覚書。(略)とある。一葉はこの記述に日付をしていないが、直後の記述が、中島歌子の主治医(代診)の往診記録として、八月廿四日、九月二日：と日付と医師名が記されていくことから、また記事との内容の一致から、脚注どおりこの記述が「しからみ草紙」第一一号の覚書であると見て良いだろう。鴎外訳「埋木」が掲載された号数を列挙すれば七、一〇、一二、一五、一六、一九、二〇、二二、二七、三一であり、第一一号には「埋木」の掲載はない。だがこの時期一葉が「しからみ草紙」を継続して読んでいた可能性は十分にあり、鴎外訳「埋木」も視野に入っていたはずである。

(10) 一葉「うもれ木」の未定稿C4には、「人は花月にくるひ酒色にくるふを我は斯道にくるへる也」という一文が残されている。

「くるふ」という言葉が用いられたこの表現も、鴎外訳「埋木」の、「常の女怪は人を沼に引入るれど、『シメエル』は人を天に招きのぼさんとす。」という、「人の心を搔裂」き、死ぬま

で放さぬ「シメエル」のイメージに繋がっていると思われる。

(11) 『日本近代思想大系 美術』岩波書店 一九八九年六月 三七頁

(12) 『風流伝』について―明治二十二年における露伴の芸術感をめぐって―(甲南大学紀要 文学編)第五六号 一九八五年三月)

(13) 前掲書 四五頁

(14) 岡倉天心「東洋の理想」(『明治文学全集 岡倉天心集』筑摩書店 一九六八年二月 五六頁)

(15) 『眼の神殿』(前掲書 二八七―二八八頁)

(16) 『眼の神殿』(前掲書 二九三頁)

(17) 露伴がメンバーの一人であった根岸党は、篁村・思軒・得知の三人を発起人とする遊びを目的とする集まりであり、その党員・客員には、岡倉天心や、久保田米僊・富岡永洗・川崎千虎といった日本画家、官吏で新聞日本の発行を援助し美術雑誌「国华」を出版した高橋健三などがいた。藤井淑慎「根岸党における露伴」(『解釈と鑑賞』第四三巻五号 一九七八年五月)によれば、露伴の根岸党への接近は、明治二二年一〇月頃からと見て良いようである。明治三七年一二月には、露伴は日本美術院の二十日会で「画題としての詩仙」と題する講演を行っている。また横山大観、菱田春草とも交際のあったことが知られており、露伴は岡倉天心を中心とする日本画家たちの一派に近い立場をとっていく。また中島国彦『近代文学にみる感受性』(筑摩書房 一九九四年一〇月 一五三頁)も指摘するように、「風

流仏」の挿絵を描いたのは、松本楓湖という菊池容斎の門下で、「のちに日本美術院創設時に顧問となった、著名な日本画家」である。

(18) 「ウィーン万国博覧会列品分類」(『日本近代思想大系 美術』

岩波書店 一九八九年六月 四〇四頁)

(19) フェノロサもまた「美術真説」(前掲書 五七頁)で、「若シ其固有ノ美術ヲシテ消滅セシメズ翻テ之ヲ振興スルアラバ、日本人ハ爾後数年ナラズシテ世界万国ニ於テ美術ノ冠冕タルヲ得ベシ。」と言ひ、「抑、此事タルヤ、大ニ日本ノ実益ニ影響ヲ及ボサントス。」と、日本という国家の名誉と実益という面に深く切り込んでいる。

(20) 関礼子『樋口一葉をよむ』(岩波ブックスレット 一九九二年六月 五三頁)に、「多くの芸道小説が、芸の完成によつてすべてが免罪されるのに対し、この作品ではお蝶は出奔(自殺の可能性が高い)、籟三は孤立し自分一箇の世界に閉じこもるといふ結末は、一葉独特のものである。」という指摘があり、首肯できる。

(21) 岡野幸江(前掲書 五五頁)に、お蝶について「一葉は、お蝶の無垢な純粋性を強調したが、それこそ金や力や名誉を望む、いわば名利にとらわれた男性存在をあぶり出し、その虚妄を浮き出させる重要なファクターになっている」という指摘がある。関礼子(前掲書 五四頁)は、「興味深いのは、一葉が芸術家肌の自己の分身というべき彼と彼の作った製作品(芸術作品)を、妹の視点から鋭く批評していることである。」と指摘する。

図1



河北倫明『原色日本の美術 第三〇巻 近代の日本画』

(小学館 一九七二年八月 一七四頁)

図2



北澤憲昭『眼の神殿』(前掲書 二五〇頁)

(つかもと あきこ)