

置き去りにされたへ身体

——『風流仏』の世界——

一読すれば明らかなように、幸田露伴の小説『風流仏』（『新著百種』吉岡書店、明22・9）は経典や仏像縁起を模倣した構成になっている。すなわち「序」として「風流仏縁起」なるものが付され、「発端 如是我聞」から始まり「団円 諸法実相」まで『法華経』「方便品」で使用される言葉が章題に掲げられるという形式がとられているのである。そしてこのように経典や仏像縁起の形式に則っている以上、末尾でやや唐突に思われるへ仏の来迎）が語られ作品が閉じられるのも不思議ではないといえるだろう。では、なぜこのような形式が選択されたのであろうか。

無論、その理由の一つとして露伴の仏教への造詣の深さを挙げることも可能であろう。しかし、このような形式自体が「文章結構かた」ながら斬新といふべし（『饗庭篁村『読売新聞』明22・10・17）と同時代において「斬新」であると評価されたことを考えれば、こ

の問題を露伴の個人的な関心としてのみ回収することにはいささか躊躇される。

そこで小論では、主人公の珠連が仏師であることや、珠連のへ仏像制作）に至る過程を中心に話が展開していることを考慮し、同時代の「美術」をめぐる言説と作品との関わりを検討していく中で、この話を語る枠組みとしてなぜ仏像縁起や経典の模倣という形式が選ばれたのかということを考えてみたいと思う。

1、珠連の旅——へ古美術）の発見、創出——

運慶も知らぬ人は讚嘆すれども鳥仏師知る身の心恥かしく、其道に志す事深きにつけておのが業の足らざるを恨み。爰日本美術国に生れながら今の世に飛驒の工匠なしと云はせん事残念なり、珠連命の有らん限りは及ばぬ力の及ぶ丈ヶを尽してせめて

は我が好の心に満足さすべく、且は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、可愛や一向専念の誓を嵯峨の釈迦に立し男、(略) いざや奈良鎌倉日光に昔の工匠が跡訪はん」と少し計の道具を肩にし、草鞋の紐の結びなれで度々解くるを笑はれながら、物のあはれも是よりぞ知る旅。

(発端 如是我聞 上) (傍線引用者)^①

冒頭では、「発端」として珠連の旅の目的が明かされている。先行研究でも既に指摘されているように、「日本美術国」にふさわしい名工となるために修行の旅に出るといふ珠連のあり方は、西欧化の反動として国粹化が推進されていた当時の美術界の状況と重ね合わせる事ができるだろう。

周知の通り、「美術」とは明治期に西洋から移入された新しい概念で、「世界ノ開化」の功績や、「心目ヲ娯楽シ気格ヲ高尚ニスル」ものとして捉えられていた。^②そして同時に、それは「其国民其民の了知し、愛敬する所の主意を完全に表示した」もの、すなわち「国民」が共有する各国固有のものとしても捉えられていたのである。^④

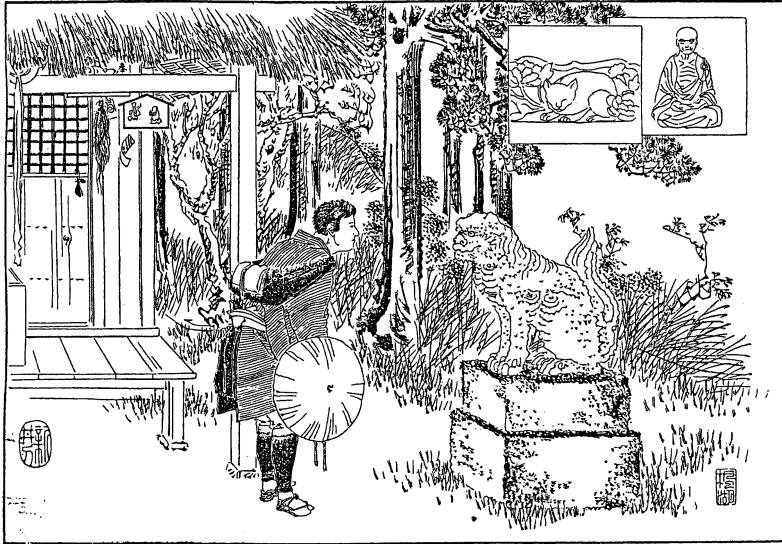
したがって、北沢憲昭が指摘している通り、「日本美術の古典」などはそもそも存在しなかったのであり、日本の「古美術」とは西洋の価値基準によって、この時期新しく発見され分類されたものなのである。^⑤〈図一〉は珠連の修行の旅の様子を描いた『風流伝』の挿

置き去りにされた(身体)

絵であるが、日光のねむり猫も高僧の像と思しきものも神社の狛犬も等しく「昔の工匠」の作品として珠連の中で並列されていることがわかるだろう。だが、仏像とは本来は信仰の対象であり、例えば〈図二〉を見れば明らかのように、近世期では仏師は僧であることが多く、鳥仏師や運慶は飛驒工匠と同様に「美術品」の製作者として一括されてはいなかった。明治二十年代には、しかし仏像も工芸品も等しく「美術品」とみなされ、海外にも輸出されながら、「美術ハ皆古代若くハ中世より自然の発達を経て漸次に其精巧を致し言ふ可らざるの美妙に達したり」(林林次郎「東西の異同を論じて日本の文芸美術に及ぶ」『人民』明21・12) というように、あたかも日本にも予め「日本美術」なるものが存在していたかのように言われ、「日本美術」の「歴史」がこの時期創出されていたのである。

したがって、「日本美術」の名工の系譜に自らの名を連ね、「石膏細工の鼻高き唐人」に自らの価値を認めさせようとする珠連の欲望は、西洋の視線を借りて発見された「日本美術」を奨励していく同時代の言説と呼応するものであったといえる。

ただし、仏像がそのような形で「美術品」として価値を与えられ、西洋にも輸出されていくという事態は、仏像も金で売られる(モノ)として流通していたことも意味している。事実、「美術」の国粹化を奨励する言説では、日本固有の「素晴らしい」「美術」が予



〈図1〉『風流仏』挿絵（松本楓湖画）

置き去りにされたへ身体



〈図2〉『人倫訓蒙図彙』巻五（元禄初期）（朝倉治彦校注、東洋文庫、平凡社、平2・6）

二八八

め存在しているということが説かれているだけではなく、一方では日本の「古美術」が西洋でも認められ需要も多いということ、すなわち「美術」は国家にとって殖産の面でも重要なものであることが盛んに説かれていた。^⑦このことは、日本において「美術」が精神面と経済面の両方から求められていたことを意味しているのだが、しかし両者は、別々に論じられるか、もしくは単に「美術」の効用という形で簡単に並列されるかであり、「美術」の抽象的な概念が前景化される場面では、経済的な効用の面が触れられることはほとんどなかった。珠運もまた旅の当初で「美術」の経済的な効用を深く意識してはいない。しかし作品自体は、決してこの「美術」をめぐる二面的なあり方に無関心なわけではなく、お辰をめぐる事態の中で、この問題は次第に浮上してくるのである。

2、お辰というフアクター

作品内で珠運が実際に物を作るのは、お辰の櫛に模様を彫る、お辰に似せた仏像を彫る、そして一度作った仏像の衣を削って裸体像を彫る、という計三回になる。いずれもそこにはお辰の存在が絡んでおり、お辰は珠運の制作を促す重要なフアクターとなっていた。特に珠運が最初に物を作る場面では、大雪のため珠運が木曾の宿屋に逗留せざる得なくなり、退屈しているところお辰の落としてい

置き去りにされた（身体）

った櫛を見つけ、宿屋の亭主吉兵衛から聞いた、お辰の憐れな生い立ち——母を亡くし、戊辰戦争で勤皇志士の父とは生き別れ、唯一の身寄りであるならず者の叔父七藏のために花漬売などをしながら昼夜働いているという話——を思い出し、「唯お辰可愛」という思いを募らせ櫛に模様を彫るという過程が語られている。この時、お辰は珠運の中で「古人にも是程の彫なし」と思われるような「白衣観音」にも重ね合わされている。^⑧珠運が想起したお辰が「闇はあやなしあやにくに梅の花の香は箱を洩れてするく」と枕に通へば、何となくときめく心を種として咲も咲たり、桃の媚桜の色、さては薄荷菊の花まで今真盛りなる」と描写され、この後で珠運が櫛に彫った模様が「一重の梅や八重桜、桃はまだしも、菊の花、薄荷の花の眼も及ばぬまで濃きを浮き彫にして香ふ計り」（第五 如是作上）と描写されているように、梅、桃、桜、菊、薄荷が乱れ咲いているという点で両者は類似している。つまり珠運は「白衣観音」としてのお辰のイメージをそのまま櫛に彫りつけていたのであり、お辰は珠運にとって作品の制作意欲をかきたてるような理想的な女性として捉えられていることがわかるだろう。

しかも作品内で、お辰は「其親切なる言葉、そもや女子の嬉しからぬ事か」という形で、珠運に寄り添う語り手によって心中が推測されることこそあれ、自らの心情を吐露することはない。むしろ

「西洋流」の思想を持つ女性とも「今川流」の「古風な考え」を持つ女性とも確定できない、お辰の意志の不透明さこそが逆に「無類珍重嬉しかりし」と珠連に評価されていくのである。このように、お辰の意志が曖昧にされている以上、珠連の思い描く「お辰像」は実際のお辰を前にしても決して崩れることはない。

ただし、珠連にとっての理想的な女性であるお辰は、「宿中の誉者」「悌順女」として皆にも称えられており、お辰を理想化する珠連の視線は、実は宿中の皆、すなわち世間の視線と変わらないものでもあったといえる。そしてだからこそ、お辰の境遇を聞いた直後に珠連は、自らが仏であったならば「親にはめぐりあはせ、宮内省よりは貞順善行の緑綬紅綬紫綬、あり丈の褒章頂かせ、小説家には其あはれおもしろく書かせ、祐信長春等と呼び生じて美しさ充分に写させ、そして日本一大々尽の嫁」にするなど、国家制度に則った形で、名声や富をお辰に与えることを望むのである。お辰の境遇の話が、関谷博「『風流伝』論——近代のへ奇異譚——」（『国語と国文学』平3・3）で既に指摘されているように、「常套的な趣向であった」ことを考えれば、ここで珠連に願われる父子再会や再会後の榮譽も、当時の常套的な幸せのあり方であったことがわかるし、また同論文で指摘される通り「日本美術国」を背負って美術修行をするような国家制度を内面化していた珠連が、宮内省からの褒章を

望むのも当然だといえよう。

しかし注意したいのは、ここで珠連が「白衣観音」に擬えていたお辰の美しさを、祐信長春らが書くような美人画などの「浮世絵錦絵」でも表現可能だと思っている点である。「小児の時にハ何をよく視ると申ますと錦絵、絵草紙所謂浮世絵でござります」「何にせし錦絵浮世絵ハ、甚だ悪い、是ハ美術でもないかハ知りませぬが」と当時言われていたように、世間に流通し「高尚な美術」とは区別されがちであった「浮世絵錦絵」の類でも表現できるものとしてお辰の美しさを珠連は捉えているのであり、美人画のような形でお辰の姿が買われ世間に流通することを望んでいるのである。このことは、お辰の幸せとして「大々尽の嫁」という、金銭の多少を幸せの尺度の一つとして珠連が捉えていたことと密接な繋がりをもっている。

翻れば、珠連がお辰への「慕わしさ」を表すために櫛に模様を彫りつけたのも、そもそもは「家財売って退けて懐中にはまだ三百両余あれど是は我身を立る基、道中にも片足満足な草鞋は捨ぬくらぬ儉約して居るに、絹絞の半掛一トつたりとも空に恵む事難し」と、お辰に金銭などを与える行為の代替としてであった。つまり、ここでは金銭を媒介としてあらゆるへモノが等価に交換され得るといふ事態が起こっているのであり、そうした金銭の流通システムの中に

珠運も実は組み込まれていることがわかるだろう。

このように作品内では、金銭をめぐる記述が多くあり、特にお辰には常に金銭がつきまといつている。その意味で、作品自体は塚本章子が指摘するように、決して『芸』をも絡め取っている『金銭』の力の問題」を「隠蔽」(前掲論文)していたわけではない。例えば、お辰の母はお辰の養育費として百両を残しているし、七蔵がお辰を何者かに百両で売るのを阻止し、お辰を吉兵衛の養女として「悪人と善女の縁を切りてめでたしめでたし」という結果を導いたのも、珠運が百両という金銭をお辰の代わりに七蔵に渡した結果なのである。そしてだからこそ、七蔵からお辰を百両で引き取ろうとしていた、お辰の実父岩沼子爵も、お辰の代替として金銭を珠運や吉兵衛のもとへ置いていったのである。もちろん珠運達は、渡された金に対して「面白からぬ御所置、珠運の為た事を利を取ろう為の商法と思はれてか片腹痛し」と、お辰を金銭で交換することを拒否するのだが、しかし結局押し付けられる形で受け取っており、語り手もこのような形で岩沼子爵の令嬢として迎え入れられ「櫛簪何なりと好なのを取」ることができるようになったお辰の状態を「扱こそ珠運が望み通り、此女菩薩果報めでたくなり玉ひしがさりとては結構づくめ」と皮肉っぽく語っているのである。

しかも岩沼子爵に寄り添う語りの中では、珠運がお辰を救おうと

置き去りにされた(身体)

して七蔵に金銭を払った行動は、父子再会の「邪魔」にしかすぎず、珠運とは「詰らぬ男」、お辰の結婚は「身を救はれたる義理づくやら亀屋の亭主の圧制やら」で行われるものとして捉えられ、お辰もまた「追付変つて来るには相違ない」と言われるなど、同じく「日本国家」のために力を尽くすことを志していた岩沼子爵に、珠運の行動論理は否定されさえするのである。このことは「恋も命も共に忘れて」国のために戦い、お辰の母との「約束は違へど大丈夫青雲の志此時伸べし」と国家や自らの立身出世を優先させ、己の恋は後回しにした岩沼子爵によって、一生に一つ「新仏体を刻まんとする程の願望ある身」であることを理由に一度はお辰を妻にすることを拒みながら、結局、結婚して共に旅することに決め、恋情と「大丈夫の志」の成就に同等の価値を見出した珠運が否定されたことを意味している。すなわち、同じく「日本国家」を背負うという自負を持ち、国家制度や世間の経済的な価値観に則りながら、恋情や「大丈夫の志」をも共に成就させるような「美術」の絶対的な価値を信じる珠運と、金銭や身分など、他の諸制度に価値判断の基準をおく、岩沼子爵とがここで対比されているといつてよい。

しかし、国家や世間の経済的な価値基準の枠内にあつては、「美術」がたとえいくら「高尚」であるという名目があつたとしても、

絶対的な価値を実質的には持ち得ないことは、先述したように「美

術」というもの自体が「高尚」な「開化」の功績として前景化されていく一方で、他方、経済的な効用の面からも国家に要請されていたことから明らかである。したがって、珠運は岩沼子爵に礼金を渡された時、「珠運を易く見積つて何百円にもあれ何万円にもあれ札で唇にかすがひ膏打こううちような処置」と、自らも金銭によって見積もられ得ることを初めて認識し「遺恨千万」と悔しさを覚える。そして何とか再び「美術」の価値を回復させようと、「仏師は光孝天皇は忠の親王等の系に出て」いることや、「西洋にては声なき詩の色あるを絵と云ひ、景なき絵の魂凝しを彫像と云ふ程尊む技を為す」というような、当時「美術」の重要性を伝えるために盛んに説かれていた仏師の歴史性や、西洋の「美術」理論を唐突に持ち出し、「美術」の絶対性を確保しようとするのである。しかし、現実の状況の中にあつては結局「何の益」もないことを悟り、「日本美術国」の名工となることの意義を失っていくのである。

3、「天真の美」への眼差し

——観音像から裸体像へ——

このように「日本美術国」の名工となるという目的を失い病氣のようになつた珠運に、再びお辰への想いを募らせ、お辰像作成を促した吉兵衛の夢の話が『本朝廿四孝』の話を踏まえたものであつた

ことは重要であろう。ここでは、許婚の武田勝頼の虚偽の死の報を受けた八重垣姫が、恋しさの余り勝頼の姿絵を掲げて反魂香を焚いているところ、生きていた勝頼と偶然再会するという場面を下地に、お辰が八重垣姫、珠運が勝頼に見立てられ、再会を願つてお辰が珠運の似姿を写した絵を見ているという設定になつており、珠運のことを変わらず思っているお辰の姿、すなわち珠運が理想としていた「お辰像」が再度浮かびあがつてくるのである。したがつて珠運が制作した像は当然、「眼を瞑げば花漬めせと嬌音を洩す口元の愛らしき工合、オ、それくくと影を促へて再一ト刀」というように、決して珠運のイメージを裏切ることがなかつたお辰の面影を部分、部分、写したものであつた。

最初の意匠誤らず、花漬売の時の襦まじら襦まじらをも著せねば子爵令嬢の錦をも着せず、梅桃桜菊色々の花綴衣麗しく引纏せたる全身像惚た眼からは観音の化身かとも見れば誰に遠慮なく後光輪まで付て、天女の如く見事に出来上り、(後略)(第九 如是果 上)

何となくときめく心を種として咲も咲たり、桃の媚桜の色、さては薄荷菊の花まで今真盛りなるに、蜜を吸はんと飛び来る蜂の羽音どこやりに聞ゆる如く、(略)さりとは怪しからず麗

しき幻の花輪の中に愛嬌を湛へたるお辰、気高き計りか後光矚
朧とさして白衣の観音、古人にも是程の彫なしと好な道に恍惚
となる時、(後略)(第四 如是因 上)

前者は珠連が完成させたお辰の仏像であり、後者は先述したよう
に珠連が彫った櫛の模様とも一致する、珠連が最初にお辰を想起し
た時のイメージである。両者を比較すれば明らか通り、「観音の
化身」とも思われるような「梅桃桜菊色々の花綴衣麗しく引纏せた
る全身像」は、「白衣」を着ているか、「花」を纏っているかの違い
こそあれ、珠連が理想として思い描いていた「お辰像」とほとんど
変わらないものであることがわかるだろう。ただし、珠連が思い描
いてきたお辰像と合致するこの像とは、「古人にも是程の彫なし」
と表現されているように、実は古人の彫とも対比されるような従来
の仏像の形式に則って作り出されたもの、つまり「日本美術国」の
名工の系譜に連なることを望み「日本美術」のあり方を常に意識し
ていた珠連の理想に基づいて創出されたものであるといえる。例え
ば「梅桃桜菊色々の花綴衣」は「最初の意匠」として珠連自身にも
認識されているが、「体中から発す「氣」を、衣の尋常でない動き
によって示す表現方法は、仏像にも応用された」(井上正「人のか
たちを神の領域へ——古代東アジア彫像の課題」¹⁴)と指摘されてい

置き去りにされた(身体)

るように、こうした「衣」の意匠は仏像を作る上での重要な表現形
式であったのである。

しかし今回の像の作成は「唯恋しさに余りての業」であった。
『本朝廿四孝』の姿絵の趣向に触発されていたことからわかる通
り、ここで珠連に求められていたのは実在するお辰の代替となる似
姿としての像であって、決して古の美術品を手本とし「日本美術
国」にふさわしい物を作るためのものではない。したがって像完成
後、お辰の夢を見た珠連は、先述した「身を掩ふ数々の花」という
意匠が邪魔であることに気づき、その花衣を剥いで今度は何も着せ
ない裸体像を作るのである。

自己が意匠の飾を捨て人の天眞の美を露はさんと勤めたる甲斐
ありて、なまじ着せたる花衣脱するだけ面白し。終に肩のあた
り頸筋のあたり、梅も桜も此君の肉付の美しきを蔽ひて誇るべ
き程の美しさあるべきやと截ち落し切り落し、むつちりとして
愛らしき乳首、是を隠す菊の花、香も無き癖に小癩なりきと刀
急しく是も取つて払い、可笑や珠連自ら為たる業をお辰の仇が
為たる事の様憎み今刻み出す裸体も想像の一塊なるを実在の
様に思へば(略)何が何やら独り後悔慚愧して、(後略)(第九
如是果 下)

「お辰の観音像」から花衣を削り、裸体像に作り直す描写の中で、

初めて「人の天真の美」という言葉が使われていることには、当然、同時代の「裸体」や裸体画をめぐる問題が背景となっているといえるだろう。関谷博は、珠連の「心中にある理想のお辰像を純粹に抽出しようとするあり方」(前掲論文)として裸体像が選ばれたことについて、露伴の「裸胡蝶」への対抗意識(同)と捉え、「裸体に代表されるプライベートなものへの関心を、芸術の名の下に正当化する」という、山田美妙のやり損ねた事業を、露伴は自己表現という大義名分を用いて実行しようとしている(同)と結論付けているが、ここでは、この作品が同時代の「美術」の文脈と密接に結びつきながら展開していたことを考慮して、同時代の裸体画に要請された視線と「美術」を称揚する視線との関係性について考えてみたい。

山田美妙「胡蝶」(『国民之友』附録、明22・1・2)の挿絵をめぐる裸体画論争については、既に多くの先行研究があるので¹⁵⁾詳しい説明は避けるが、簡単に言えば「胡蝶」の裸体画への最大の批判は「兎に角不体裁なる婦人の裸体を美の神髄としたものとした小説」¹⁶⁾であるという巖谷小波の批判に代表されるように、「裸体が見る者の性的欲望を煽る猥褻なものだ」という論理を暗黙の前提(中山昭彦¹⁷⁾)としたものであったといえる。美妙はこうした批判に対して、「裸体ほど曲線の配合が出来てゐるものは無い」として「美術と美

際との相違」を説き、生身の裸と「美術」として描かれる「裸体」とが異なることを指摘しながら、「人界の衣類を脱却した天真の処」である「美術の神髄」を「裸体」及び裸体画に見出し反論していた。¹⁸⁾

「胡蝶」本文の中でも「水と土とをば『自然』が巧に取合ハせた一幅の活きた画の中にまた美術の神髄とも言ふべき曲線であまく組立てられた裸体の美人が居るのである。あ、高尚。真の『美』は即ち真の『高尚』です。」と、「自然」と「裸体」を並列して「真の『美』と捉えていた。このことから、美妙が「裸体」を人間本来の「美」を表すものとして捉えていたことがわかるだろう。そしてだからこそ、美妙は生身の裸と「裸体」及び裸体画とを混同して「不道德」と捉える視線を、「卑劣の目で之を迎へるならいざ知らず」「慣れぬ眼には奇怪とも思はれまじやう」というように、「卑劣の目」「慣れぬ目」とみなし、逆に「裸体」や裸体画に「天真の美」を見出すことができる視線を「真の『美』といふ点に心を注いで察す」ことのできる目として、区別し特権化していたのである。²⁰⁾美妙のこの主張は、作品本文と挿絵の齟齬や、作品内の「裸体」賛美の言葉が唐突すぎる点など、「胡蝶」というテキスト自体が多くの問題を抱えていたため、反論として有効に機能したとは言い難いが、しかし、この主張自体は当時の「美術」論と共通するものでもあった。

例えば美妙と同様に裸体画を擁護する立場では、「美術」が「必ずしも直ちに之を現実のものより取らず人心の想像境に於て一旦揉返し錬直したる上」で「理想を表発」したものだという前提に立つた上で、「裸体も唯実物界に於ける人の身体にあり得へき形線の湊合、皮膚の著色、肢体の布置をば想像境の絹」（「裸体の美人」『東京新報』明22・8・4）をかけたものだと言張するものが多く、実物の単なる「模写」を否定し、あり得べき「真」なるものを捉えた自らの「想像」をそのまま表現することを説く、外山正一「日本絵画の未来」²¹などをはじめとする当時の「美術」論の主張を共有していた。もちろん人間の「身体」を「あり得へき形線の湊合、皮膚の著色、肢体の布置」という観点から捉えようとする視線とは、「人間の容貌の如きハ全く生理学の知識なくして之を写さんと勤め又裸絵を学ばずして直に姿絵を画かんとしたるものなれば勿論其結果ハ最も嘆ハしき有様なり」（第二回絵画共進会私票「読売新聞」明17・4・20）という発言からも明らかのように、「生理学」の視線と重なるものであったことはいまでもない。

このようなことを考慮すると、『風流仏』における、夢の中で見たお辰の姿をもとに、「肩のあたり頸筋のあたり」「肉付の美しき」「むつちりとして愛らしき乳首」などの体つきを想像して写すという珠連の裸体像作成のあり方は、「形線の湊合、皮膚の著色、肢体

の布置」の理想を「真の美」として想像し表現するという「裸体」を描く上での理想的なあり方、すなわち、当時の「美術」論などで求められていた表現方法と合致したものであったといえる。つまり「花衣」を纏った像から、裸体像への移行とは、珠連が自身の中で作り上げてきたお辰のイメージをどう表すかの違いであったのである。「日本固有の美」を表すのにふさわしいとされていた仏像の形式で表す方法から、「天真的美」なるものが表現できる裸体像の形式へと表現形式が変更されたのである。したがって語り手は「今刻み出す裸体も想像の一塊なるを実在まことの様に思へば」と語り、単純にどちらの形式が優れているかを問おうとはしない。裸体像も以前と同じく「想像の一塊」からできたものであり、違うのはただ、「曲線」「体つき」などに注目し、あり得べき「身体」の理想を写すことを主眼と置いているため、より「実在」に近く思えること、またその裸体像を作り出した珠連の視線が、以前と異なり「日本国家」に対する意識や金銭に基づく価値観などからは自由になっているように見えるという点なのである。

単純に図式化すれば、西洋の価値基準を基に、「西洋美術」とは異質な日本固有の「高尚」な「美術」なるものを絵画や仏像、日本の風景（「自然」）などの中に発見し、それを「真の美」として意味付けていく眼差しと、「曲線」「体付き」など「生理学」の視線に基

づき、人の「身体」を見つめつつ、そこに「天真の美」なるものを発見していく視線は、どちらもフェノロサが『美術真説』（明15・11）で説いていたような、「事物」の中に予め「美術ノ性質ナル者」が存在しており、「熟視」することによって感じ取ることができるといふ考えや、坪内逍遙「美術論」での、世の中に存在する「意気」や「美」などを「観察」することによって捉えることができるという考え²³などを前提としていたといえる。つまり、「真の美」という極めて曖昧で抽象的な概念を一つの「絶対的な真理」と捉え、それを見出すための「観察」を重視するあり方が求められていたのである。また同時にそこでは、例えば西洋とは異なる「日本的なるもの」を見出し「高尚な美」と捉える眼差しや、「生理学」などを基準にしてあり得べき理想の「身体」の「美」を見出していく眼差しが特権化されるなど、一定の「見方」が揺るぎない一つの「制度」として力を持っていたのである。そして、このような「観察」を重視した眼差しの中では、見られる対象は常にその「天真の美」なるものを発見される対象として止まり、見るものと、見られるものとの間には強固な境界が引かれることになる。

しかし珠連の場合は、裸体像作成の過程で「天真の美」を発見したものの、彫像制作の本来の目的は、あくまでも恐しいお辰の「其面影現に止めん」²⁴ため、すなわちお辰の代替として像を求めている

たのであり、それを絶対的な真理や「高尚な美」として意味付けようという意識は皆無であったといつてよい。したがって珠連は裸体像の完成後、新聞でお辰が業平侯爵と結婚するという記事を見て、自分が理想とするお辰を信じるべきか否かを惑う中、作りあげた裸体像を単に「見る」だけではなく、彫像と対話していくようになるのである。

例えば「辰めが一生ハあなたに」というお辰が語った珠連への愛の言葉は、「身を我に投懸て、艶やかなる前髪惜気もなく我膝に押付、動気可愛らしく」や「熱き涙吾衣を透せし」といったように、珠連自身の「身体」感覚と共に、珠連の記憶の中で再生されて裸体像へと重ね合わされるのである。また珠連が「勝手に縁組、勝手に楽め。」とお辰を罵る言葉を口にする時、「あまりの御言葉、定めなさはあなたの御心あら不思議、慥に其声、是もまだ醒ぬ無明の夢かと眼を擦つて見れば、しよんぼりとせし像」というように、反駁するお辰の声が彫像の方から聞こえてくるなど、珠連自身にも「妄想」と疑われるような対話を繰り返していくうちに、彫像自体が次第に「白き肌」「活き活きとした姿」として「真の人」のように実在味を帯びていくのである。そして、珠連が自らの未練を絶ち切るために彫像を切りつけようとした瞬間には、「水々として柔かそうな裸身、斬らば熱血も迸りなん」²⁵ようにさえ見え、ついには

彫像が「腕は温く」珠連の「頸筋にからまりて、雲の鬢の毛匂やかに頬を摩る」など、あたかも生身の人間の肉体を持ったかのようになり、珠連も「お辰か。」と抱きしめかえして彫像と一体化して行く。

ただし、彫像の身体が生身の人間の肉体と同じであるということとは、その彫像に直接触れ、その彫像の腕の温かさを直に感じ、髪の毛の香りを直にかいだ珠連の（身体）感覚によつてしか証明できない。したがつて、お辰と彫像の区別がつかなくなった珠連の様子について、語り手は「彫像が動いたのやら、女が来たのやら問は拙く語らば遅し、玄の又玄摩訶不思議」と語り、もはや自らの言葉では十分表現することができないことを露呈しているのである。

4、パロディとしての「仏教」

このように彫像と一体化していく珠連の（身体）については十分に語られないまま、珠連が「目が帰依仏の来迎に辱なくも拯ひとられて、お辰と共に手を携へ肩を駢べ優々と雲の上に行」、皆に信仰されるようになったという（仏の来迎）の後日談が付け加えられる形で物語は幕を下ろす。この場合「雲の上」に行つた珠連やお辰が生身の肉体を持った珠連とお辰であつたかどうか、ということとはほとんど問題とならないであらう。村人達に「恋」の「感応」として

置き去りにされた（身体）

天上へ昇つた仏師として語られてしまう珠連は、風流仏の製作者という名を与えられた「伝説」中の人物なのである。また、見る者によつて異なる姿で現れながら、「珠連が刻みたると同じ者の千差万別の化身」と捉えられ、（風流仏）という名のもと人々の信仰の対象となつている彫像もまた、何の実体も持たないまま人々の中で流通している存在に過ぎない。珠連の（身体）も、珠連が体感した彫像の（身体）も置き去りにされたまま、村人達をはじめとする人々の語りの中で完全に消し去られてしまつているのである。

しかも、教えを信じずモルモン教など他の宗教を信仰した場合は、「現当二世の御罰あらたかにして光輪を火輪となし一家をも魂魄をも焼滅し玉ふ」と語られるなど、風流仏の教えが唯一絶対のものであることが人々の語りの中で強調されてもいた。つまり、目にも実際に映るものは見る人によつて異なりながら、（風流仏）という名のもと、そこに共通の信仰の対象となるような普遍的で絶対的な（何か）があるかのように語られているのである。

見る人によつて姿を変えろつという点はおそらく「観音経」を典拠としており、信じないものに禍をなすという点は「法華経」を典拠としていられると思われるが、しかし同時に、ここでは当時の仏教と「美術」との関係も示唆されているといえるだろう。廃仏毀釈によつて一時衰退したかに見えた仏教は、明治二十年代では、キリスト

教を中心とした他宗教を、進化説などを踏まえて排斥し仏教を唯一の真理とする、井上円了『破邪活論』（秀英社、明20・11）に代表されるような「破邪顕正」の活動とともに、国家制度に合致する形で盛んにとりあげられると同時に、その一方で美術の国粹化の文脈とも繋がられて展開されていた。例えば「美術家ノ注意」（瘦秋閣主人「日本人」明21・10）では、経文とは「社会ノ精神ヲ抜粹シテコレカ形容ヲナシタルモノ」で、この「完全」なる経文の「觀念」を「美術」に施すことよって「超絶ナル美術品」となることができると説かれており、「日本古代ノ美術品」が仏教の助けによって発達したことが強調されている。ここでは経文の説く具体的な教えよりも、経文や「日本古代の美術」に存在しているはずの「高尚な精神」を見出す視線が強調されているのであり、先述した「美術」をめぐる言説の中で説かれていた視線とそれが共通することは明らかであろう。つまり、作品内で風流仏を信仰する人々の視線は、同時代の「美術」や仏教が称揚される中で要請された視線と限りなく近いのである。

ただし、このように珠連達の「身体」を置き去りにしたまま、何の実体も持たずに浮遊し続ける「像」を一つの絶対的な教えとして信仰し続ける人々と異なり、語り手は先述したように珠連の裸体像作成の過程で、像があくまで「想像の一塊」であることを強調し

ていた。また例えば、同時代の美術雑誌などでも称えられていた木曾の景色の美しさ²⁴についても語り手は「日本国の古風残りて軒近く鳴く小鳥の声、是も神代を其俣」と珠連の視線に寄り添って語る一方で、すぐに「詰らぬ者をも面白く感ずるは、昨宵の嵐去りて跡なく、雲の切れ目の所々、青空見ゆるに人の心の悠々とせし故」（第五 如是作 上）と見る人の心境によって変わり得るものであることを指摘し、「日本固有の美」がその景色の中に予め存在するようには語っていない。このように語り手は、一つの「見方」を特権化するような語りを意識的に避けていたといえる。したがって、序に付された「風流仏縁起」の内容が、作品が書けないので、あらゆる仏に頼んだところ弁天の慈悲により、「大悟して即ち其仮変の又変馬鹿不思議なる者」が書けたというような諧謔に富んだものであったことも考えあわせれば、仏像縁起や經典の形式は同時代の「美術」や仏教が要請する視線のあり方を揶揄するために、いわば一つのパロディとして、あえて選択されたといえよう。

おそらく仏像縁起や經典の枠組みに回収されることなく、読む者に「結末に到り珠連は如何お辰は如何になりしや」（石橋忍月²⁵）というカタルシスを与えながら、その存在を喚起し続ける、彫像と一体化した時の珠連の「身体」感覚にこそ、「美術」や仏教をめぐる言説の中で特権化されていく、眼差しの「制度」を突き崩す可能性

が托されていたといえる。したがって、作品内で十分に語られることがなかった珠連の「身体」については、この後書かれた小説「いさなとり」（明24・5〜11）における「知」と「力」をめぐる問題などへも受け継がれながら、露伴の他の作品の中で再び問い直されていくことになるのである。^⑤

注

- ① 以下、引用文中の傍線は全て引用者による。
- ② 米山敬子『風流伝』について——明治二十二年における露伴の芸術観をめぐって（『甲南大学紀要』昭60・3）では、「明治二十年代は、それまでの西欧化に対する国粹運動が活発化した時代」として、当時の彫刻界の動きと作品の関係を論じており、また塚本章子「一葉『うもれ木』における「芸」の歴史的位相——露伴『風流伝』・鷗外訳『埋木』との比較を通して——」（『日本近代文学試論』平9・12）では、フェノロサなどの活動や美術の国粹化の過程を指摘し、「日本美術」の動きに連動しているテキスト」と捉えている。
- ③ 「抑世界ノ開化ハ人力ノ効績ニ二種アリ甲ヲ須用ト謂ヒ乙ヲ裝飾ト謂フ（略）此裝飾ナルモノヲ名ケテ美術ト称ス故ニ美術ハ専ラ裝飾ヲ主腦トナスモテ須用ナラストナスヘカラス心目ヲ娛樂シ気格ヲ高尚ニスルハ豈人間社会ノ一緊要事ナラスヤ」（フェノロサ『美術真説』龍池会、明15・11『美術（日本近代思想大系）』岩波書店、平1・6所収）
- ④ 「凡そ一国一民の大美術とすへき者あるや、其資質必ず完全なり、何となれば其国民其民の了知し、愛敬する所の主意を完全に表示すればなり。」（フェノロサ『日本画題の将来』一月二十五日講義『美術新報』明

18・5）

- ⑤ 「注意しなければならぬのは、（絵や彫刻というのならばともかく）美術に關しては、明治になるまでこの国には古典なるものが存在しなかつたということだろう。何故なら、それまで日本には美術という概念が存在しなかつたからである。美術なるものが存在しない以上、美術の古典もまた存在しないのは当たり前なのだ。（略）美術は、発明されたものでも創造されたものでもないけれど、それは、もともと西洋化という明治の目的を達成するべく西洋から移植された制度のひとつであり、その点において『純粹に制定された制度』というに近いのだ。そうして、そのような美術が慣習化され、『強力な制度』として確立されるためには日本文化にそれを、しかと位置づけるための手続きが必要であつた。『美術』が美術になつていく最初の過程において国粹主義が大きな役割を果たしたというのは、こういう事態を指すのである。」（北澤憲昭『眼の神殿——「美術」受容史ノート』美術出版社、平1・9）
- ⑥ 関谷博の注（『幸田露伴集（新日本古典文学大系）』岩波書店、平14・7）で、「これからの目的地である奈良に多く残る高僧像を表したものが。」と推測されている。
- ⑦ 例えば「日本固有ノ美術ヲ奨励シ益々美術家及工人ヲシテ粧飾ノ図案ヲ案出シ美術ノ物品ヲ製造スルノ技術ヲ發達セシムル時ハ美ニ巨万ノ富源ヲ致スヲ得ルヤ決シテ疑ナシ」（フェノロサ演説、津田道太郎訳『日本美術工芸ハ果シテ欧米ノ需要ニ適スルヤ否』『美術新報』明20・5）など。
- ⑧ 井上円了「坐ながら國を富ますの秘法」（『日本人』明22・2）では、「第一 我邦の山川の風景を保存すること、第二 我邦の旧地古跡社寺等を保存すること、第三 絵画彫刻古器物を保存すること、第四 美術を奨励すること、第五 鐵路を駕するに成るべく風景の宜き地を択むこ

と、第六 公園遊場博物館等を修繕し且つ益之を盛大にすること」が挙げられている。

⑨ 「麗しき幻の花輪の中に愛嬌を湛へたるお辰、気高き計りか後光朦朧とさして白衣の観音、古人にも是程の彫なしと好な道に恍惚となる」

(第四 如是因 上)

⑩ 「さあ御出と取る手、振り払はば今川流、握り占なば西洋流か、お辰はどちらにもあらざりし無学の所、無類珍重嬉しかりしと珠運後に語りけるが」(第五 如是作 中)

⑪ 田中芳男「講演」教育と美術との関係(『美術園』明22・5)。また、坪内逍遙『小説神髓』(明19・5)でも、「我が国俗がもてはやせる小説、神史は未熟にして尚美術たるの質に乏しく、之を絵画に比ぶるときには、彼の浮世絵の位置にありて、真の絵画といふべからず。」と、やはり浮世絵は「未熟」なものの比喩とされ、「真の絵画」とは区別されている。

⑫ この部分がレッスングの『ラオコン』の説を下地にしていることは岡保生の注(『幸田露伴集』角川書店、昭49・6)で指摘されている。

⑬ 例えば横井時冬『工芸鏡』(六合館、明27・12)など。

⑭ 東京国立文化財研究所編『人のへかたち』人のへからだ——東アジア美術の視座——(平6・3)

⑮ 中村義一『日本近代美術論争史』(求龍堂、昭56・4)、中山昭彦「裸体画・裸体・日本人——明治期へ裸体画論争」第一幕(『ディスプレイの帝国』新曜社、平12・4)他

⑯ 「徳富猪一郎君と美妙齋主人とソシテ省亭先生とに三言を呈す」(『日本人』明22・2)

⑰ 注⑮参照

⑱ 「胡蝶及び胡蝶の図に就き学海先生と漣山人との評」(『国民之友』明22・1・25)

⑲ 「国民之友三拾七号附録の挿画に就て」(『国民之友』附録、明22・1・12)

⑳ 美妙は「胡蝶に対して居る武士の顔付、あれが十分に真正の『愛』を含んで居るものと言へまじやうか。(略)なるべく劣情で無い『愛』に為やうと主人もたゞ力めて本文には「近寄らずに」とか何と救ふ言葉を入れて置きましたが、画に於て左様行きませんでした。それ故です。世に議論が出て来ましたのは。」(「胡蝶及び胡蝶の図に就き学海先生と漣山人との評」と主張しており、裸体画をめぐる問題をあくまでも見る者の視線の質の違いとして捉えようとしていた。

㉑ 「画ハ真物ニヨツテ更ニ高尚ナル想像ヲ描出シタル者ナラズンバアルベカラザルナリ」(明23・5『美術(日本近代思想大系)』所収)

㉒ 「美術ノ性質ナル者ハ其事物ノ本体中ニ在テ存スルヤ疑ヲ容レス而シテ其性質タルヤ静坐潜心シテ之ヲ熟視セハ神馳セ魂飛ヒ爽然トシテ自失スルカ如キモノアラン」(『美術真説』龍池会、明15・11)

㉓ 「しづいと云、意気とか云ふ事を知らんと欲すれば、其意気と云ふ声、其しづいと云ふ所に就いて観察せねば分らぬ。しづいも、意気も、又美しいも、必ず世の中にある。その世の中にある者を仮りて来て写さなくてはならぬ。」(『美術論』『大日本美術新報』明20・1)

㉔ 例えば「溪流尽日響寥寥。立倚西窓酒始消。紅葉青山嬌欲語。逐、牛、人、渡、夕、陽、橋。」(西村天因「木曾雜詩五首(節)」)『美術園』明22・5(傍点引用文中)

㉕ 「新著百種第五号風流伝」(『国民之友』明22・10・12)

㉖ 「いさなとり」については拙稿「錯綜する『知』と『力』——幸田露伴『いさなとり』の可能性——」(『芸文研究』平成10・12)を御参照頂きたい。

〔付記〕

小論は平成十六年度同志社大学国文学会（6・20）における口頭発表に基づいている。発表内外で多くの貴重な御意見を頂いた。記して感謝の意を表したい。

『風流伝』本文の引用は初出に依っている。引用に際し、旧字は新字に改め振り仮名は適宜省略した。