

動き出す彫像物語の系譜と芸術家小説の黎明

— 幸田露伴「風流佛」について —

吉田 大輔

はじめに

幸田露伴（一八六七—一九四七）の「風流佛」（一八八九年＝明治二十二年、九月）は、芸術家小説としてどのような点が当時の日本で斬新だったのか。明治二十年代は、近代的な意味での小説を日本で駆動させるために、多くの作家がさまざまな試みを本格的に開始した時期である。そうした試みの一つとして、江見水蔭「旅絵師」（一八八九）、森鷗外「うたかたの記」（一八九〇）、尾崎紅葉「むき玉子」（一八九〇）のように、芸術家を主人公とする小説が多く書かれていった。明治二十年代のこうした芸術家小説の試みのうち、成功作として同時代的に高く評価されたのが「風流佛」であった。

ひとつの批評を振り返ろう。「いづれの國にも多く行はる、技藝家小説といふもの、我國にては近頃露伴子の諸作にて注意を惹くことなりしが、これもその一なるべし」⁽¹⁾、一八九七年、「雲中語」で語られた、樋口一葉「うもれ木」（一八九二）への批評の一節である。「雲中語」は、露伴本人のほか、斎藤緑雨、依田学海、森鷗外、饗庭篁村、尾崎紅葉、森田思軒が参加した小説合評であり、その批評は、「頭取」「天保老人」「ひいき」「むだ口」などの一種の仮名によって行われた。そのため、「雲中語」には、誰が語ったのかはつきりしない言葉が多い⁽²⁾。しかし、この文の「技藝家小説」にはドイツ語由来のカタカナで「キユンストレルロマアネ」とルビが振られているので、おそらく森鷗外の言葉だろう。「キユンストレルロマアネ」(Kunstlerroman)は、現在では「芸術家小説」と普通訳すが、鷗外と推測できる評者はここで「技藝家小説」という訳語をあてている。ここで述べられる認識に注目しよう。諸國に多く見られる「技藝家小説」は、日本では「近頃」幸田露伴の諸作品によって人々の「注意」を惹くことになった、と明確に述べられている。「露伴子の諸作品」とは、「風流佛」（一八八九）「一口剣」（一八九〇）「五重塔」（一八九二）などの、なにか形あるものを創造する人々を描く露伴の初期作品群（いわゆる「名匠もの」）を意味しているのだら

う。一葉「うもれ木」について、この批評は「露伴子の初作を手本とせるかと思はる、ところ多し」⁽³⁾とも言う。初作、つまり露伴がはじめて公にした小説は事実としては「露園々」（一八八九年、二月～八月）だが、一葉「うもれ木」が露伴「風流佛」の模倣作であることは読み比べれば明白であり、「露伴子の初作」とはこの文脈では「風流佛」を意味する。また、一葉が、露伴「風流佛」を真似て「うもれ木」を書き上げた一八九二年、おなじように露伴「風流佛」の強い影響下に「月の都」という習作小説を書いたのは、正岡子規であった。「風流佛」は、同時代の作家にとつて、強い模倣喚起性を備えていた芸術家小説の雛形だった。

本論では、「風流佛」を二つの観点から分析したい。一つ目は、本論のもっとも中心的な論点として、「風流佛」を日本における芸術家小説の起源の一つとして捉え、同時に「芸術家伝説」⁽⁴⁾の更新の物語として考察することである。エレンスト・クリス、オットー・クルツの刺激的な名著『芸術家伝説』が問題提起したように、古今東西のさまざまな社会において、絵画や彫刻を制作する人間は、神話的に類型化され、ある固有のイメージやエピソードを伴って語られてきた。芸術家を描くとき、ひとつの典型と言えるのが、「風流佛」のような「動き出す彫像」をめぐるストーリーである。そうしたストーリーでは、制作行為や被造物が、物語の中の現実を攪乱する。「風流佛」もまた、恋破れた失意の仏師が自分のもとを去ってしまった女性の姿を憑かれたように彫り、それが動き出したかのような結末を持つ物語であった。はたして一八八九年の日本での物語のなかに斬新だったのかを、代表的な芸術家伝説の一つである「動き出す彫像」や彫刻家の類話などと比較することで系譜学的に考察したい。「風流佛」を露伴が書いた際、彫刻師の苦心の制作という意味で先行する講談「浜野矩随」や、「動き出す彫像」という意味で先行する歌舞伎「京人形」やビュグマリオン伝説など、類似する主題のストーリーは、すでに存在していた。また、それのみならず、露伴は「風流佛」執筆からはるか後年に、明代の譜曲にみられる類似主題について言及している。こうした類話と比較することで、これらいずれとも異なる新しい「技藝家」の物語を露伴が書いていた状況が見えてくるだろう。

二つ目は、先述のように、日本近代文学の黎明期である明治二十年代初頭は、同時に、芸術家小説という試みの黎明期でもあったという観点から「風流佛」

を捉えなおすことである。これまでの「風流佛」をめぐる先行研究で看過されてきた点として、露伴が「風流佛」を発表した媒体『新著百種』（吉岡書店）に、「風流佛」発表の直前に、巖谷小波「妹背貝」（二八八九）というもうひとつの芸術家小説が発表されていた事実が挙げられる。芸術家小説が露伴ひとりの試みではなく同時多発的に出ていた状況は先述の通りだが、「妹背貝」を補助線として「風流佛」を捉えなおすことで、芸術家を文芸的テーマとする際に、制作をどのように描くかという問題が同時代に持っていた意義についても付言したい。

一、先行研究

まず、「風流佛」のストーリーを確認しておけば、おおよそ次のようなものである。

京都で修業を積んだ求道的な若い佛師・珠運が、さらなる修行のため、かつての名匠の仕事を見学してまわる旅へ出た。東海道を経て鎌倉、日光なども見物し、最後に奈良へ向かおうとする途中、足をとめた中山道・木曾須原宿でお辰という花漬売の美しい少女と知り合う。お辰は、京都の名高い芸妓だった母・室香と死に別れたのち、七歳という渡り大工の無法な叔父に引き取られた。そこでこき使われるお辰の哀れな境遇を、泊まっている宿・亀屋の主人から珠運は聞き、大いに同情する。七歳によって縛せられていたお辰を助けたことなどが縁となり、亀屋の主人・吉兵衛のはからいもあって、ふたりは結婚することとなった。しかし、行方の知れなかつたお辰の父・梅岡が実は生きており、維新の功勞によっていまや子爵の地位にまで登りつめ、姓を岩沼と変えて、お辰のことを探していた。この因縁によって、婚礼の夜、お辰は連れ去られ、珠運は恋の叶わぬ身となる。悲嘆にくれ、腑抜けのようになってぐずぐずと須原宿に留まり続ける珠運は、吉兵衛のすすめから、一枚の檜の古板にお辰の姿の像を刻みはじめる。はじめは着衣の像を彫るが、遂に裸体像にしてしまう。やがてお辰の婚約を記事にした新聞を見て心をさらに乱した珠運は、自分が彫り上げた像を破壊しようとするが、その像のあまりにお辰に似ているゆえにそれが思い切れない。すると、お辰の声を聞いたように思う。再び鉦をかざし彫像を破壊しようとするがやはり出来ず、珠運はお辰を思っ泣く。その時、物音がして、「彫像が動いたのやら、女が来たのやら」、白い腕が珠運の首筋にからまる。最後の章は、天に昇った珠運と「風流佛」の姿が見るひとによってさまざ

まな姿で見た、とする後日談の形式をとる。

この作品の主題を、ごくオーソドックスに、芸術家、悲恋、動き出す彫像の三要素が交差するところに筆者は見えてとりた。去ってしまった女の彫像を憑かれたように主人公が制作していく過程と、彫像が動き出すことをほめかして終わる後半が「風流佛」の白眉であり、また当時の読者を強く魅惑したところだっただろう。珠運とお辰との出会いから、お辰と岩沼子爵の父子再会へと至る前半部分よりも、珠運がお辰との恋を失い、お辰を模して彫像の制作を行う後半部分（「風流佛」の章立てで言えば「第八 如是力」以降）にストーリーの力点が置かれていることは明白である。

「風流佛」をめぐる先行研究では、まず、この作品に散りばめられた仏教的意匠をどう理解するかをめぐって、大別して二つの立場がある。大つかみに言えば、「風流佛」で用いられた仏教的語彙を、この作品の本質的な部分に関わるものと捉えるか、クライマックスを含むエロスのアリのバイ的なものと捉えるかである。筆者は後者が自然な見解と考えるが、前者の立場に立つものの代表格としては登尾豊による論考があり、他方、後者としては、古くは山口剛が仏教的意匠からこの作品を読み解くことの限界を既に指摘し、重松泰雄もあくまで本質はエロスではないかとする立場を示し、さらに前田愛や関谷博らも、仏教的な意義から読解を行うことの妥当性を疑問視した⁶⁾。たとえば前田愛は、前半の筋の運びは月並みなものであるとして高く評価せず、むしろ「お辰をうしなつた珠運が失意の淵に沈みこむあたりから、「風流佛」は、「奇峭な芸術家小説としての本領」をあらわにするのだと言う。それ以降から「珠運の反俗的な想像力の運動」が展開され、それは「お辰への恋情を昇華するために着手された彫刻の営みが、逆にいつそう珠運の思慕をかきたてて行くアイロニー」から読み解けるはずだとし、「美神アフロディトにたすけられて、女人像への恋を成就したビュグマリオンふうの危険なエロス」を「隠蔽する仕掛け」として「露伴は仏教の意匠を必要とした」と論じる。

他方で、「風流佛」の先行研究においては、珠運という若き佛師を主人公とする芸術家小説であることを重く見て、同時代の文化史・美術史との関連からこの作品を論じた、米山敬子、塚本章子、西川貴子らの議論もある⁶⁾。これらの論考は、明治二十年代のナシヨナリズム的機運の高まりに伴う、岡倉天心、フェノロサ、狩野芳崖、高村光雲らの国粹主義的美術運動の文脈から「風流佛」を

解釈しようとした。確かに、この小説の冒頭では、「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」あるいは「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」といった、美術ナシヨナリズムをめぐる記述がある。「風流佛」の主人公・珠連の姿からは、同じように佛師であった高村光雲のことは特に連想されるだろう。「光雲回顧談」などの文章を「風流佛」と併せて読めば、佛師としての教育を受けて育った光雲が時代のなかで「彫刻家」という役割を要請されていく様子と、珠連の制作とが重なっていくようにたしかに思える。鈴木貞美の言うように、「美術」という新しい言葉と概念が西洋文化の影響を受けつつ成立し、仏像が信仰の対象という意味に加えて「日本美術」という新たな枠組みの一部として捉えられるようになる時代の流れと「風流佛」という小説の内容は連動している⁷⁾。こうした空気を鋭敏に受け取り、文学化してみせたところに露伴の先駆性のひとつがあるのは間違いない。本論もまた、「風流佛」を「技藝家小説」として捉え、文化史と関連させながら作品を考察するが、その際には、系譜学的な考察に力点を置き、同時にほとんど忘れられている「技藝家小説」が持つ同時代の文脈にも若干の議論を及ぼせたい。

二、「動き出す彫像物語」としての「風流佛」

「風流佛」の作中では、どのような筋立て、小道具、文章によって彫像が動き出すのだろうか。まず、「風流佛」の後半をやや詳しく確認してみよう（以下、すべての本文引用は、初出に拠った）。

お辰の彫像を珠連が制作する直接のきっかけとなるのは、亀屋の主人吉兵衛がしたひとつの作り話であった。お辰が父の手の者によって連れ去られたのち、腑抜けのようになって三か月も須原宿にぐずぐずと留まり続ける彼をどうにかしようとして、「畢竟手に仕業なければこう余計な心が働きて」苦しむのだろう、こういう時には手仕事を与えるのがよいと考えて、吉兵衛はつくり話をする。そこでまず、比喩的に用いられるのが、近松半二の歌舞伎「本朝廿四孝」（二七六六年初演）の八重垣姫と勝頼の趣向である。ここで「風流佛」に先行するひとつの「似姿」をめぐる話が修辭として用いられ、それが彫像制作のきっかけになっていくことに注意したい。吉兵衛は、自分が昨日見た夢の話をする。その夢のなかでは、ひとりの「御姫様」が「金襴立派なる御殿の中」において、「眼もあや

なる美しき衣装」を着て、「床の間に向つて何やら」している。その「御姫様」の横顔を見ると、父の手のものに連れ去られたお辰であり、彼女は「床に掛られたる一軸」の絵をみている。それは「誰あろうおまへの姿絵」、つまり珠連の姿を描いた掛け軸だった。そして吉兵衛は、「今の世の勝頼さま、チト御驕りなされ」と珠連に告げる⁸⁾。つまり、吉兵衛の夢の中で、「本朝廿四孝」の八重垣姫さながらに、お辰は今頃「姿絵」を眺めて珠連を慕い続けている、という話をしてみせたのだった。「本朝廿四孝」の特に有名なこの段、「十種香」の物語は、八重垣姫は許婚の勝頼が切腹し死んだと思ひ、彼の追悼をしていたが、死んだと思われた勝頼は、幼時に入れ替えられた替え玉であり、本物の勝頼は、「花つくり」裏作に身をやつし、謙信に仕えて実は生きていくという、貴種流離譚になっている。他方、「風流佛」において貴種流離譚の世界を生きているのは、花漬売から子爵令嬢へと急激な地位の上昇を体験することになるお辰、つまり女性の側である。珠連は流離する貴種ではなく、身をやつして「仏つくり」になつたわけでもない。ゆえに、「本朝廿四孝」の比喩をここに登場させ、珠連に希望を持たせることは、さまざまな意味で皮肉である。もともと「本朝廿四孝」のこの段では、腰元・濡衣の恋慕の対象である裏作のイメージと、八重垣姫の恋慕の対象である勝頼のイメージとが、実は本物の勝頼でありなおかつ今は裏作となっている一人の人間を前にして、混乱を見せていく点に面白みがある。「本朝廿四孝」は、八重垣姫や濡衣といった女性たちの想いの中で一人の男性のイメージの虚実がさまざまに引き裂かれるという趣向だが、「風流佛」においては、「今の世の勝頼さま」と吉兵衛に言われている珠連こそが、お辰のイメージの引き裂かれ方に苦悩し、似姿を見て悩むことになる。なお、このような「本朝廿四孝」に由来する比喩は、けして珍しいものではない。似姿を見て不在の相手を想うときの一種の常套的なもので、「風流佛」の一月ほど前に出版されている『新著百種』第四号、巖谷小波「妹背貝」にも、「数珠を持たぬ男八重垣」などの文言で見られる表現である（技藝家小説としての両者の比較論は後述する）。だが、こうした似姿をめぐる常套的修辭を、アイロニーとして機能するように露伴は作品で用いた点が注目される。

こうした挿話によって、珠連は、お辰の彫像の制作へと導かれる。珠連のそばに本物のお辰はいま存在していない。「臉自然とふさぐ時」に、「ありく」とそれを思い浮かべることができるだけである。「やれまてと手を伸」ばすが、そ

これは今や珠連の想念の上にしかないもので、手を伸しても捉えることができず、形あるものとしてそれに触れることができない⁽⁹⁾。ここで触覚的な不充足感が、制作の最初の動機を彩っていることは、温かく「玉の腕」が「我頸筋」に絡まるという結末とあわせて目をひく。こうして、お辰の姿を「現」のものとしようとして、その彫像を刻むことを珠連は決める。決めたのはよいが、どこでそれを作ろうかと思ひ、制作のための場所について吉兵衛に相談すると、吉兵衛は、「お辰住居たる家尚能らん」として、かつて無法な叔父・七蔵からお辰を保護した際に、亀屋でお辰のために与えた一間を、今度は珠連のために与える⁽¹⁰⁾。彫像は、お辰がかつて暮らした部屋において、お辰から取り残された男によって、制作されることとなる。この設定に含まれるフェティシズムもおそらく注意すべき部分であり、「風流佛」の制作過程は、かつてのお辰の部屋で、新たなお辰を出現させようとする作業になっていると言える。吉兵衛が珠連に彫像制作をすすめた意図と、珠連が彫像を制作する意図とはすでに齟齬を起しかけている。「畢竟手に仕業なければ、こゝ余計な心が働きて苦む者なるべし」と、吉兵衛がさきの挿話をして珠連を制作へと向かわせた意図は明白で、お辰の像をお辰をしのぶよすがとして制作することにはなく、その制作の「手」の「仕業」に没頭させることによって、珠連にお辰への思いを断ち切らせよう、というものだった。お辰に去られてからというもの、「瘦」せた揚句に、「まして奈良へと日課十里の行脚どころか家内をあらく勇氣さえなくして、「晝は転寝勝に時々怪しからぬ嘸語」していたような珠連は、この彫像の制作という仕事を思いつくや否や、吉兵衛に「話に来るは謝絶」と云い、他人を遮断するようにして、偏執的にその仕事の中に没頭していくこととなる⁽¹¹⁾。これ以降展開されるのは、「手」の「仕業」によって形を与えられていく彫像が、さらに珠連の「心」を「働」かせて「苦し」めるといふ流れである。

お辰の像を制作するとき、そこで選択された素材はなんだったかもやや注意を要する。珠連から制作をしたいと聞かされて、場所を与えるのみならず「萬事親切」にその素材も探してやった吉兵衛は、「困りしは立像刻む程の大きな良木なく百万索したれど見當らねば厚き檜の大きな古板を與えぬ」として、「厚き檜の大きな古板」を珠連に与えている⁽¹²⁾。「立像」のちに「彫像」といふ言葉が使われているために誤解してしまいがちだが、彫像の素材は、「厚き檜の大きな古板」である。そののちの文章から読者が想像するよりも、それは

平面的で、板仏のようなものだったろう（のちに「胡粉」を吉兵衛に頼んでいる描写もあるので、珠連は像に着色しようとする意図もあった。「板」「平面板」であることを読者に忘れさせるかのような、彫像の立体感や生命感への錯覚は、「動き出す彫像」を黙説法によって語る結末へ向けて、珠連が抱く苦しみの想念を語る文章によって徐々に準備されていく。

以上のような状況に導かれて、彫像の制作がはじまる。珠連にとってお辰の像の制作は、「細工料」をとるような仕事としての制作ではなく、「唯戀しさに餘りての業」であり、その面影を「現」のものにしようとする作業である。先程とおなじように、珠連は、お辰の姿を「眼を瞑」いで思い浮かべる。現実には傍にいないお辰は、いま追憶の中にあるだけだが、それに珠連は形を与えたく思っている。そして、自分を置いてしまった女への「戀の愚痴」も漏れ「切なる苦」も感じている。だが一方で、珠連が感情を抑えがなくなり「恍惚」としてしまふとき、先程とは違い、「眼を瞑」いだその中に、お辰が見えてくるのではない。それは眼前に「生々」と現われてくる。そして、お辰が落としたものにかつて珠連が細工して与え、それが二人を接近させるきっかけにもなった「我與へし櫛」、つまり彼の制作物にお辰が見入る場面を、珠連は夢想している。ここで「我與へし櫛」を「何の情を含みてか」見ているお辰を珠連が幻視することは、作品のこの時点では悲しい夢想に見える。それは、自分がいま似姿を見てお辰を想うように、お辰もまた自分のことを「我與へし櫛」を見て想ってくれてはいないだろうか、という希望的な想像だからだ。先ほどの「本朝廿四孝」をもとにした吉兵衛の挿話を、珠連はまともに信じてしまったように読める。そして、「花漬賣」でもなく「子爵令嬢の錦」の格好でもない、「幻像を寫」した「天女の如」き彫像が完成する。その像を「眷々とながめ暮ら」し、「其夜の夢逢瀬平常より嬉しく」お辰と仲睦まじく語りあう夢を珠連は見るが、夢のなかでの「娘々と子爵の鏽声」（作中の現実の世界では鳥の声）で起こされてしまい、夢から覚めた目で見れば、夢の中に出てきたお辰の姿に比べて彫像が見劣りするよう珠連には感じられていく。最初に制作した「観音の化身」「天女の如」き彫像に「眷々と」していた珠連は、なぜ急にこれに対して「唐草の精霊」と悪態をつき、彫像の意匠（衣裳）を変えていこうとするのか⁽¹³⁾。それは、おそらく夢の内容が関係している。「平常より嬉しく」と書かれるので、珠連はお辰が去ってこのかた、いつも夢で彼女の姿を見ていたのだろうが、

「其夜の夢逢瀬」では、珠運とお辰の身体的接触が描写されている。「どうでも殿御は口上手」などと言って、お辰が珠運を戯れに「打つ真似」をすると、珠運はその「繊麗な手首」を「繋りと捉て柔に握」ったり、再び「それを握」ったりする。「握」という言葉は、短い間に二度繰り返される。こうした触覚的充足感に満ちた幸福な夢を「子爵の鏽声」が破り、目が覚めたあとでの「悪口」が描写される。「子爵の鏽声」によって目覚めさせられ、夢のなかの触覚的充足感を奪われた珠運によって、「風流佛」の制作は、裸体像制作になっていく⁽¹⁴⁾。

続く裸体像制作過程の描写に至ると、彫像が生命感を増し、それが動き出す結末へと徐々に準備されていく。たとえば、「腕を隠せし花」と書かれるが、これは彫像、しかも「檜の大きな古板」に彫られたやや平面的な像である。しかし、その下にある「人の」肉体を、珠運の意識はすでに見ているように描かれる。そして、肉体が実在するかのような描写が「着せたる」「脱する」「君の肉付の美しきを蔽ひて」「むつちりとして愛らしき乳首是を隠す菊の花」などの言葉によって執拗に繰り返される。「脱するだけ面白し」や「小癩なりきと刀急しく是も取つて拂ひ」の部分では、復讐心のまじった感情から無理やり彫像の衣服をはぎとっていくという、暗いエロティシズムが表現されている。なお、前半に珠運とお辰のあいだの性交渉は描かれておらず、おそらくなかったのだろう。それであるにもかかわらず（それであるだけにいっそう、と考えることもできるが）、お辰の「天真の美」をあらわすという方便を持って、「むつちりとして愛らしき乳首」を木材の下に、勝手に、しかしはつきりと珠運は幻視していく。作者はここで主人公と同化せず、「可笑や珠運」と突き放す。「花衣」の意匠（＝衣裝）は、珠運自らが作像したのだが、「花衣」を着ていることが、珠運にはなぜだか「お辰の仇」に思えてしまう。そして「想像の一塊」でしかない像を、復讐的なエロスとも呼ぶべき感情をもって裸体へと作像しなおしていく⁽¹⁵⁾。⁽¹⁶⁾ ケネス・クラークは、『ザ・ヌード』の冒頭で、西洋美術の文脈のなかでの「ヌード」が美として再構成された人体表現をさすのに対し、「ネイキッド」は単なる自然状態をさし、衣服をはぎとられたという否定的なニュアンスさえ伴うと述べているが、それに照らして言えばこの場面は、「ヌード」を表現するという西欧美術的方便を表向きには採用しつつ、制作者の意識のなかに「ネイキッド」への志向が内包されていることを描いている⁽¹⁷⁾。「風流佛」から約二〇年後、夏目漱石が「夢十夜」の「第六夜」（二九〇八）において仁王の「鼻」を掘り出す運慶を

描く際に、運慶は形を作りだすのではなく、木の中にすでに埋まっているなんかの形をただ掘り出すだけだと書いていることともつながる場面だが、稲賀繁美によれば、漱石の描写は、ウォルター・ペイターやジョン・アディントン・シモンズの著作を参照しつつ書かれたミケランジェロへの逸脱的解釈と捉えることができる⁽¹⁸⁾。ミケランジェロの名前は、この場面以前、「風流佛」第八「如是力」の最初のほうにも「西洋にては聲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吾、ミチエルアンジェロにもやはか劣るべき」としてふいに登場する⁽¹⁹⁾。珠運が、子爵の使いのものから、佛師であるという社会階層を理由としてお辰との婚姻を断られた場面において、珠運は、「西洋にては」芸術家は尊ばれている存在だと日本との違いを嘆き、自分もミケランジェロに劣らないのに、と嘆いた。エルンスト・クリストとオットー・クルツは、『芸術家伝説』の「神のごとき芸術家」というイメージについて考察した部分で、ミケランジェロに言及し、「彼の彫刻とは、自然の中の何かを模倣して石に刻むことではなく、すでにあるその「形象の世界」を眼の前の石から解き放つてやる」ことだったと述べている⁽²⁰⁾。西洋的な美術の觀念のなかで、芸術家の特質のひとつとされ特権化された能力は、物質の中に潜在する形を見出す力だった。このようなミケランジェロ理解はおそらく露伴のもとに届いておらず、ミケランジェロの名は有名な西洋彫刻家の一例として挙げられているだけだと思われるものの、俯瞰してみれば、「風流佛」のひとつの言葉にミケランジェロの名を出す一方で、そののちの裸体制作の場面において、木材の下にエロティックに裸の身体を幻視する主人公の眼を描いていたのは、佛師という主人公の職業や文章の仏教用語の羅列とは裏腹に、やはり西洋美術の移入の文脈によりそっていくものであったように思える。

制作の描写は続き、裸体像である「實相美妙の風流佛」が完成することになるが（作品タイトル「風流佛」の意味がここで示される）、その直前、「心は牙に牙渡る不亂不動の精進波羅密」といったような仏語が乱発され、文体がやや硬く変化していく。ここに仏教的意味を深く読みこむよりは、前田愛や関谷博の言うように、裸体像の制作の描写のためのアリバイと考えるべきだろう。「風流佛」の完成と同時に、下女が珠運を呼び返してくる。行ってみると、吉兵衛が珠運を待っている。その前にも幾度か繰り返されたように、お辰との結婚をあきらめたほうがよいと論ずためである。ここで、吉兵衛が一種の恋愛哲学のようなものを珠

運に披瀝する。そこで吉兵衛は「影法師」や「妄像」という言葉を使う。恋しあう相手がお互いに相手の実体ではなく、自分がつくりあげた相手の像を見ているに過ぎないとして、それを吉兵衛は「影法師」と呼ぶ。おそらくここで、吉兵衛は、珠運が見ているお辰の「影法師」が形をもち、既に裸体像として完成されていることの意味を取り違えている（吉兵衛は、制作された彫像がお辰を模したものであるという点がよく理解している。「昨日もチャリと窓から覗けば像も見事に出来た様子」）「此上長く此地に居れても」とあくまで、最初に珠運を彫像制作へと向かわせた意図と同じように、「手業」に没頭することでお辰を忘れればよい、彫像が完成したのならばもう忘れられるはずだ、とする立場を変えていない。「手業」へ没頭することによって「影法師」にもものとしての実体（しかも裸婦像としての）が与えられ、その現前性が、やがて珠運をさらに苦しめていくことに吉兵衛は無頓着である。だからこそ吉兵衛は、軽い調子で「目出度婚礼して見ると自分の妄像ほど本物は面白からず」、勝手にイメージするほど現実の女性はいいものではなく「領脚が坊主」だったり「乳の下に焼芋の焦た」ような痣があったりするのだからそう思っただけがいい、という意味のことを慰めるつもりで言う。ここで吉兵衛は、「妄像」という言葉を、勝手に恋愛対象に抱くイメージという軽い意味で用いているが、「像」という字を含むこの言葉は、多義的かつ皮肉にも受け取れる。吉兵衛の言葉を裏返せば「本物」より「面白」い「妄像」は、かつてのお辰の部屋であり、いま珠運が暮らしている場所に、想念やイメージとしてではなく、ものとしての実体を持って立っているからだ⁽²¹⁾。

そのうえで、吉兵衛は、「お辰めはそんな気高く優美な女ならず」として、「爰にある新聞を讀め」と吐き捨てる。珠運はこれをもって部屋に帰るが、「風流佛」を見たときに「怒も収」ってしまう。先程の吉兵衛の言葉が気になり、新聞を見る。そこには、「お辰と「今業平と世評ある某侯爵」との婚約の記事が出ていた。ここから、センチメンスの非常に長い珠運の独白のような文章が続く。「汝珠運能々用心して人に欺かれぬ様すべし」と師匠の訓戒を思い起こしてみたり、お辰が自分にくれた手紙には「御なつかしさ少時忘れず」とあったではないか、それは嘘だったのだろうか、「憎し憎し」と「怨の眼尻鋭く」「柱にもたれ」てみると、そこには「浮世のいざご知らぬ顔」の「彫像」が「大空に月の澄る如く佇む氣高き」で立っている。それを見ると、「見るから我胸の疑惑耻しく」「是程の麗ハしきお辰何とてさもしき心もつべき」と反対の想念が心に

浮かぶ。お辰の真意がどこにあるのかを決定的に描写した部分には作品の中になので、お辰が新聞記事にある結婚にどこまで乗り気なのかは、珠運にはわからず、想像してみることしかできない。ここから、かつて二人が婚礼しようとしたときに、交わした会話が明かされ、お辰の言葉の描写が続いていく。ここではじめて明らかにされることで注目されてよいのは、お辰がかつて珠運が細工して与えた櫛を、かつてお辰は「かりそめの立居」にも気をつけて落とさぬようにするなど、非常に大事にしていたと明かされることだろう。先述した、お辰が「本朝廿四孝」的な行為をしていることを珠運が夢中に想像した描写は、一定の根拠を持つものだった（この時点でこれが明かされることに露伴の筋立ての仕掛けを見る、関谷博の見解に筆者も同意する）⁽²²⁾。

しかし同時に、これはまた、ここに一人取り残され、そのお辰を信じることへの危機にさらされた男によって自分への慰めのように語られている、という意味では十分に妄想的なものである。お辰の言葉に対する長い回想が続いたあと、珠運は、しかし新聞が「形なき事を記すべしとも思えず」と今業平の侯爵とわが身をひき比べ、「我位なく、姿美しからず、才もまた鈍ければ」比べ物にならぬだろうという方向に考えが向き、やはり「都風の輕薄」に染まってしまつたかと、「烈しく」「今ぞ知たり移るひ易き女心、我を侯爵に見替へ、汝一人の榮華を誇る」と声に出して言う、そのとき、珠運の耳は「情なき仰せ此辰が」というお辰の声を聞く。ここから像がだんだんに生きてくる。「エツと」驚いて振りむくと、そこには夕暮れに染まり、「淋し氣に立つ彫像」がある。まず、珠運は、彫像から声を聞くことで現実と妄想の境界を曖昧にしていく。だが、まだ現実にとどまる意識も残っている珠運は、「一心亂れて」幻のお辰の声を聞いてしまったのだろうかと考え、さっきの吉兵衛の話にあった「妄想の役法師に馬鹿にされ」「口惜し」とも思い、「勝手に榮め」と口にしたして言う。「あまりの御言葉」とふたたびお辰の声を珠運は聞く。「あら不思議」と目をこすれば、「しよんぼりとせし像」が見える。そして目をつむれば、お辰が涙を浮かべ、手紙を書いたが父に取り上げられたのだと言う姿が見え、その声も聞こえる。「又しても妄想が我を裏切りしたかと、目をあけて「風流佛」を見れば、それは「悟り澄ました顔」をしているだけである⁽²³⁾。

珠運は、「煩惱愛執一切」を捨てようとしながら、「尚一分の未練」がそこに残っているために、それを思い切ることができない。それは、自分自身の「手

業」によって出現させた彫像が、ものとしてそこにあるためだ。この時、日が没して、「お辰」の「白き肌」が「浮出る如く」見えてしまう。珠運に見えているのは、既に「彫像」ではなく「お辰」なのであり、「呼ば、答もなすべき」「眞の人」を見る心地がしている。この像は、自分が作ったものだが、「煩惱愛執」に「飽まで溺れ切たる珠運」には、「呼吸をも忘れ」させるほど、真に迫ったものに思えてしまう。が、これではいけないと珠運は思い直す。「エイ這顔の美しさに迷ふ物か」「何の操なきおのれに未練残すべき」と像に向かって虚勢を張るかのようにして悪態をつく。すると、「よ、よ」と「泣聲」が聞こえ、「それまでに疑はれ疎まれたる身の生甲斐なし」「方様の手に惜からぬ命捨たし」と「木像」が言う。もとは生命をもたない彫像であつたものを、思い切れぬ恋慕の中でいつしか珠運は命あるものと見てしまい、さらにここでは、命を得たその像に「命捨てたし」と言われるという、考えてみれば二重に奇妙な幻想を見ている。遠く離れたお辰の真意はわからないにせよ、錯乱した中で、自分が制作した彫像を相手に、失恋ではなく、相愛の悲劇を珠運は演じているつもりである。珠運のこの行動自体は、滑稽ともいえる。だが、求道的に彫刻修行してきた仏師がはじめて恋を知り、一度はうまくいくが、自分たちの感情とは別のところで引き離され、ヒロインの心情が知りえないなかで、ヒロインは心変わりしてしまったのかと疑う気持ちとやはり自分をまだ思っていてくれるだろうかという、やや込み入った設定がなされていることや、珠運の内的な感覚の描写と事物・状況の描写とがあまりわけへだてなく続く文体によって、そう感じさせない迫真性がある。読者は、いつしかこの像が「平板」に彫られたようなものであることを忘れさせられていき、珠運ほどではないにせよ、そこに命のようなものを見せられていく²⁴⁾。

覚めることと錯乱するのを行き来していた珠運は、小説の最後に至って錯乱の側に大きく傾き、「我魂の入たる」像を見る。それはたとえ、「我身の妄執」が「憑り移りたる者にもせよ」、今はそれを捨て、恋に迷う前に戻ろうとする珠運を妨げる「妖怪」であるとし、「いいでい佛師が腕の冴、戀も未練も段々に切捨てくれん」として、鉦を振りかざし、彫像を破壊しようとする。が、その像は、「氣高く仁しき姿」の、「さても水々として柔かそうな裸身」という肉体を持っていて、鉦で斬ると「熱血も迸りなん」ものに珠運には思える。どうして

「邪険に鬼々しく刃の酷く」鉦を振り下ろすことができるだろう。「恨も憎も火上の氷」となり消えてしまい、「思はず珠運は鉦取落して」しまう。「戀の叶はず思の切れぬ」を「流石男の男泣き」して「ドウと臥す途端」、クライマックスがやってくる。「天より出しか地より湧きしか」「玉の腕」が「温く」、珠運の首筋にからまるのである。触覚の次は、嗅覚で彫像を感じる。「雲の鬢の毛」が「匂やかに」「頬を」なでる。珠運は「ハット驚き」、「急しく」「見」れば、そこにいるのは、「有し昔に其儘の」お辰である。「お辰か」と珠運も彫像を抱きしめ返して、「額に唇」があてられる。最後は、「彫像が動いたのやら、女が来たのやら、問ば拙く語らば遅し、幻の又幻摩訶不思議」と黙説法によって露伴は作品を終える。珠運が見た「動き出す彫像」の幻視が語られているのか、奇跡が起こってお辰が来たのか、後者を否定できない含みを残しつつも、彫像が動き出す夢幻的な方向を読者に強く印象づけて、この作品はクライマックスを迎える²⁵⁾。

三、動き出す彫像物語の系譜、浜野矩隨、京人形、ピュグマリオン

「風流佛」を「動き出す彫像」趣向の芸術小説と考える際、先行研究ではあまり深められていない問題だが、対象をかならずしも小説に限定せず、この作品が出現する以前にあつた「動き出す彫像」趣向の物語から見ると、「風流佛」は、どのような点が新しくあつたのだろうか。

先述のように一八八九年九月、吉岡書籍店の『新著百種』第五号として「風流佛」が刊行された際、これをただちに称賛したのは石橋忍月や内田魯庵、中西梅花であつたが、特に内田魯庵は、これを激賞した。当時、「風流佛」が賞賛されたのは、まず、西鶴を継承した（と彼らが考えた）文体そのものがあり、同時代批評が「風流佛」のこうした部分を美点としたことにはこれまでも一定の注意が向けられてきている。だが、当時の批評を読み直すと、その一部からは、作品制作そのものを小説化するということの新奇性をめぐる議論があつたこともうかがえる。たとえば、「其川子」の名前で発表した文章のなかで（『女学雑誌』一八八九年一〇月）、内田魯庵は、「風流佛」の出現は西鶴以来の一現象とこそ申すべけれ」と言い、文体、結構、いずれにおいても、「西洋主義」から遠い部分において創作を立派に成功させた作品であるとし、西鶴文体の継承などをまず褒めてみせる。ついで、主人公とヒロインの設定も破格であるとして魯庵はこれ

を評価する。けれども、「風流佛」のもっとも優れた部分はそこではなく、「其愛婦を佛像に刻むの趣向」、つまり、恋愛の対象である女性をモデルとして「佛像」を制作するという趣向にあるのだとする。魯庵の友人（「わが知人某」）は、こうしたことは「先例」がないわけではない、というが、それでも「超凡」なものに感じられる。わけても、「二輪削り二輪削り終に裸体の像を刻み出す趣向」、つまり、先に確認した、一度は天女のような意匠（「衣裳」）によって彫り上げた彫像の下に、裸体を幻視し、裸体像へと佛像を変容させていくという部分が「最も超凡」なのだという⁽²⁶⁾。魯庵は、仏像制作者や仏像を芸術家的に語りなおし文学化するという「風流佛」の意味をもっとも正確に読み取った人間と言える。その一方で、裸体彫像の制作をめぐる問題から言えば、美術が描く対象として裸体を提示するのはどう考えても西洋的規範であり、求道的な仏師が失意のなかでひとり妄想的に制作するという設定によってアリバイがあるとはいえず、この点から言えば「風流佛」が提示するものの中にも「西洋主義」的なもの、もしくは折衷的なものは確実にあるのだが、魯庵はこのことは気にしていない。宮下規久郎によれば、鎌倉期の弁財天像などのなかに裸形仏像の作例は見られ、布の衣装を着せて安置していた例はあるものの、このような像は、鎌倉期以降にはほとんど見られなくなり、これ以降明治に至るまで裸形仏像はほとんど作例がないという⁽²⁷⁾。

ここで、魯庵の友人が言う「強ち先例のなきにもあらず」にやや注意してみたい。関連するもので言えば、「風流佛」の一年後、露伴が発表した刀鍛冶を主人公とする「一口剣」（九九〇・八）に対して出された同時代評のなかで、石橋忍月は、子供のころから寄席でよく聞いた（つまり講談か落語の）話として「嘗て愚直小心の彫刻師」がいたが、その腕がまずく腐っていたところ、母親から涙ながらに説諭され、師を求めて修行の旅に出るようになるが、別れる前にひとつ「観音の仏像」を作って自分に与えてくれと言われ、発奮した彫刻師が「朝夕を分たず、昼夜の別なく（中略）寝食を廃するばかりの意気込にて満身の精神を込めて彫刻に従事」したところ、ひとつのすばらしい仏像が完成したという話を紹介している。そして、これは（一口剣の評なので）剣をつくる人間の話ではなく、「仏像」をつくる人間の話だが、露伴はこれを知っているだろうか、という意味のことを書いている⁽²⁸⁾。忍月は、こう言ったあとに、これを知って真似をして書いたのだとしても（一口剣はいい作品なので）露伴の名が傷つくことは

ないし、また知らずにこの話と符号したのならますますえらい、とする。

この話は、「一口剣」にも似ているが、「風流佛」にも似ている。先行研究では特に指摘がないように思うが、ここで忍月が言及している講談は、「浜野矩随」という演目である⁽²⁹⁾。彫刻家やその必死の制作の話だという意味で「風流佛」に近いが、孝行譚でもあり、恋愛対象の女性像をつくる要素や、それが動きたすという要素は、この話にはない。こう考えていくと、「風流佛」の恋愛からませた形での彫像制作やそれが動き出す主題そのものが斬新だったのだと結論しそうなもの、それもおそらく正しくない。

恋愛対象の女性像をつくる要素や、それが動きたすという要素を持つ歌舞伎、舞踊に、「京人形」という演目があるからだ。「京人形」は、名工・左甚五郎を主人公にした所謂「甚五郎もの」の一つである。甚五郎は伝説的人物であるとも言い、他方、その子孫を自称した左光拳は実在の人物であるとしてもいるが、それは於く⁽³⁰⁾。「甚五郎」は、「飛騨の工匠」などとおなじように、「名工」をさす一種の記号のような名前としてさまざまな物語や伝承のなかに取り入れられているからである。この演目は、「風流佛」の一八八九年をさかのぼること四十年ほど前、一八四七（弘化四）年四月、江戸河原崎座にて初演された。のちにこれを河竹黙阿弥が「拙腕左彫物」として補訂した⁽³¹⁾。

「京人形」では、甚五郎が吉原の梅ヶ枝太夫（または小車太夫とされることも）を一見して恋し、「惚れて惚れて惚れぬいて」恋の病のようなものになってしまうが、思いついて「生写しの人形」を彫りあげると、気が晴れる。その人形を太夫に見立て、自分の女房に仲居役をさせながら、廊にいる気分で酒を飲んでみると、その人形が動き出す。が、甚五郎がつくったもので、その人形の魂は甚五郎の魂であり、立ち振る舞いは男のままである。人形の懐中へ以前甚五郎が拾った太夫の鏡を入れると、太夫の立ち振る舞いになり、鏡を落とすと再び甚五郎の立ち振る舞いとなる。この入れかわりが見せ場である。後半は、お家騒動ものとして、人形を甚五郎がかくまった姫の身替りにしたり、右腕を切られて「左」の由来を描いたりする趣向となるが、そこは本論とあまり関係しないので略す。「京人形」台本から像が動き出す場面を見てみると、次のように記されている。

常 草に靡くの声あれば、木にも直ぐなる心の操、まして五体の備われれば、

長 迷うまいもの二世かけて、

トこのうち、ドロドロになり、人形箱の外へ歩み出る。甚五郎びつくり思入れ。

甚五 オ、この人形を誰が出した。……。ハ、ア判った、さては嬢めが俺を喜ばそうと思うてじゃな。……。コレ、いじつてくくれるな。手垢がつくわえ。

長 登り詰めては命さえ、

常 あらぬ限りと身をつくし、魂こめて銘作の、不思議や人形生けるが如く。

ト又薄ドロドロになり、人形を押し出す。

ヤアヤア、この人形は歩くわ歩くわ……。

常 心ならずも立ち寄って、

トつかつかと傍へより、人形の顔を爪にて弾いて見て、やっばり木に違いない。……。さつても不思議な、こりやどうじゃ……。

常 呆れてしばし詞なし。

トよろしくこなし、人形、甚五郎の通りに仕方する。

ハ、ア、どうぞ太夫に生き写しにしよう、一心こめて彫り上げたれば、魂入って動くのか……。(32) (傍線引用者)

恋愛がきっかけとなつての似姿の彫像制作や、その像が動き出すという意味での主題的接続から言つて、おそらく「風流佛」出版時の日本に先行して存在したストーリーのなかで、「風流佛」のクライマックスにもっとも近いものはこれだろう。露伴がこうした歌舞伎を知っていたかはわからないが、こうした先行する似た主題を見ると、「風流佛」が持っていた動き出す彫像物語の特質がうかがいがつてくる。

「京人形」と「風流佛」は、「現実にいるのだが手が届かない女性」に対して、恋慕やみがたく、その姿を模して作像する。「風流佛」と「京人形」は、動き出す彫像物語のパターンで考えると、「代替としての似姿」という意味が強く、その意味でこのふたつは近い。ただ、「京人形」の甚五郎の制作と「風流佛」の珠運の制作も同質かというところといええない。

異なる点は、筆者の考えるところ、二点ある。まず甚五郎は、すでに妻があ

り、太夫のことが胸にちらついてふさぎこんでいると言つても、妻と別れて太夫と沿いたいなどとは思っていない。妻は妻として置きつつ、しかし同時に太夫への想いに苦しみ、太夫像を制作することでその想いを晴らそうとする。そして甚五郎の妻も太夫像の制作に協力的であり特にそのことを難じたりはしない。甚五郎にとつてそれが切実な想いであろうとも、今日から見ればまことに男にとつて都合がよい、近世歌舞伎的な物語世界となっている。「風流佛」の珠運は、そうではない。彼には、ヒロイン・お辰しかいない。もう一点異なる点は、「彫像の制作」によつて現前する「代替としての似姿」が、心的飢餓感を緩和するか、よけいに掻き立ててしまふか、という点である。「京人形」の甚五郎は、太夫に「惚れて惚れて」どうしようもなく病んだ挙句、像を制作するが、その像の完成によつて胸が晴れていくのである。ここで、「風流佛」において、珠運を制作にいざなう吉兵衛の意図が、「手」の仕業に没頭させることによつて、お辰への思いを断ち切らせようという意図だったことを改めて思い出してみよう。「風流佛」の「動き出す彫像物語」としての斬新な点は、自分がつくりだしたものの現前性に苦しむ男のストーリーである、という点にこそあるのだろう。「京人形」は、『歌舞伎年表 第七巻』を見ると、一八五四年から、「風流佛」が発表される一八八九年までの約三五年の間だけでも、東京、大阪、京都の各都市を中心に、少なくとも一七回の上演記録があることがわかる(33)。そう頻繁に上演されたものではないだろうが、かといって珍しい演目というわけでもない。この「京人形」の話をもとに河鍋暁斎などは絵画にもしている(河鍋暁斎「左甚五郎と京美人図」一八七九)。伊藤紫織は、「画題としての左甚五郎は、暁斎に限っては何例も数えられるがとりたてて多い画題ではない」、しかしながら「明治十年代から二十年代にかけては、他にも左甚五郎、特に甚五郎と京人形を題材にした例が確認できる」と言う(34)。

先述の前田愛が「風流佛」から連想しているように、ギリシア神話におけるピュグマリオン物語も想起される。現実の女性は欠点ばかりだとする女嫌いのキプロスの王ピュグマリオンが、理想的な美をあらわした女性像をつくり、それに恋をし、生命を与えたく思うと、女神・アフロディテーに助けられ、像に生命が与えられ、それが動き出す。喜んだピュグマリオンは、彼女をガラテアと名づけ妻にし子をなした、というよく知られた伝説である。「風流佛」執筆の一八八九年の段階において、ピュグマリオン伝説が日本でどの程度知られてい

たについては確定的なことは言えず、この物語を露伴が知っていたかはわからない。プルフィンチの『The Age of Tables (現在、『ギリシア・ローマ神話』の邦題で知られるもの)』をもとにした抄訳本『神話梗概 天馬』が、一九〇二年、赤司繁太郎、石田元季の二名の訳者、森鷗外の校閲によって出版されており、その中に「美人像(ピュグマリオン)」という記述もあるので、この時点で紹介がなされていることは確かだが、それ以前のことには、はっきりとしない⁽³⁵⁾。もちろん、ストイキツァが『ピュグマリオン効果』で詳論している通り、ピュグマリオン伝説は、「風流佛」の珠蓮とは異なり、似姿をうつすストーリーではなく、現実にはない理想的女性美を創造する反ミメシ的なストーリーであることにも留意しておかねばならないだろう⁽³⁶⁾。ただピュグマリオンの伝説を思い返せば、二点、興味深く思われることがある。ひとつは、吉兵衛が珠蓮にする話のなかで、現実の女性は、結婚してしまうと欠点が目につくものだからあきらめるがよい、という意味のことを告げていた点だ。ピュグマリオンの神話であれば、現実の女性を欠点だらけだと言って嫌い、その理想像を自身の彫刻としてあらわそうとするが、むしろ、「風流佛」のストーリーでは、現実のお辰を思い切らせようとして、年長の吉兵衛が言う言葉こそピュグマリオンの感覚なのである。もうひとつは、「風流佛」と対比的に考えていくとき、裸体と動き出す彫像をめぐる経過がちよと正反対になっている点が興味深いということである。前田愛は「風流佛」にあるのは「ピュグマリオンふうの危険なエロス」と言うが、ピュグマリオンは自分のつくった彫像に恋をし、生命を与えたいと思うとき、その裸体像に衣服を与えていく。以下、確認できたなかでもっとも古い、先にあげた『神話梗概 天馬』からその訳文をひいてみよう。

ピュグマリオンは、(中略)自らその象牙なるを信ずる能はざるに至りぬ、青春の恋に溺るるもの如く、光輝ある貝や、光沢ある石や、あるは寶石、あるは羽毛、あるは琥珀、あるは花草と、これらの贈物を彼女に捧げて、まごころを表しつ。彼はその四肢に衣服を纏はしめ、指には寶石を嵌めしめ、首には頸環を飾らしめ、やがて耳には金環まばゆう、胸には真珠かがやき渡りぬ。そもや、衣服はいみじき人体の裝飾なり、されば裸体なりし少女の像は衣服を得て益す人心を迷わしむべき艶麗を加えぬ⁽³⁷⁾(傍線引用者)

「風流佛」の珠蓮が、彫像が動き出す結末を得る直前に、お辰への復讐的なエロスによって、その木材の下にある「乳首」を幻視し、彫刻を裸にしようとしていた点はさきに述べたが、彼はピュグマリオンとはまったく逆に、「花」などの意匠(=衣裝)をはぎとっていった。動き出す彫像と恋の物語という広義において、ピュグマリオン伝説と「風流佛」がつながるのは確かだが、ストーリーの上で彫像が動き出すために準備される細部は、裸体をどう扱うかという観点から言えば大きく異なっていた。

四、露伴自身による似姿と恋の物語の比較文学

「動き出す彫像物語」の類似主題を巡る系譜学は、のちに露伴自身によってなされている点も注目すべきである。その文章をここで振り返ってみよう。それは、「風流佛」発表から約一〇年後、一九〇〇年に発表された「祭花主人の画中人」という文章に見られる。露伴の遺した文章、特に随筆には、比較文学的と言ってよい問いを含んだものが見られ、同主題の変遷を考察したものなどいくつかも見られる。この「祭花主人の画中人」は、明代後期の伝奇作者・呉石渠の譜曲「祭花五種」のうち、特に「画中人」なる作品がたいへんおもしろいとして、その作品の詳細な筋の紹介を行いつつ、そこに合の手のように感慨が書き込まれたものである。この談話からは、露伴の芸術家伝説愛好とも呼ぶべき氣質が見いだせる。また、ところどころから、自身の「風流佛」との簡単な比較論めいたものを読むこともできる。露伴によって言及されている呉石渠「画中人」の筋のうち、他は端折って「風流佛」と関係が深いだろう部分だけ、筆者が簡単にまとめてみよう。

次のような話だ。美人画を描き理想の女性を造形することに熱中する青年・庾長明は、なんとか自分の描いた画中の美人を抜け出せたく思う。そのため、画から美人を抜け出させることができる道士のまねをして、「瓊枝」と絵に向かってしきりに名前を呼ぶ。庾長明の空想によって描かれたはずの瓊枝は、なんと実在していた。実在の彼女は病のため臥せっているが、自分の名が誰かによって呼ばれているのを感じ、魂が抜けて昏睡してしまう。一方、庾長明はこれだけ呼んでもだめかと、文章をつくって絵の美人に向かって示すが、それでもまだ絵の美人は抜け出さない。せめて絵に茶を捧げようとして、その茶を絵にこぼしそうになる。この時絵に魂が入り、絵から美人が走り出する。そして、

庚長明に実在の自分の居場所を教える。

露伴が、「画中人」をどのように読んだかを「梨花主人の画中人」の文章から見ていこう。この文章は、「支那の近いところの傳奇作者では先づ蔣藏園玉茗堂」がよく、「さて其次」はというと「まあ呉石渠あたり」だろう、ということろから語りはじめられている。呉石渠は、「肉に妙」があり、「柔かいところ」に味がある」としたあとで、「梨花五種曲」のうち、最もよいといわれるひとつを讀んでいないのが残念だが、自分が讀んだものの中では、「畫中人が一番おもしろく」、「ずば抜けて亂暴でかしい」と書いている。そして、感想や脱線をはさみながら、各齣の筋を詳論していき、第九齣の、美人がいよいよ抜け出す場面を紹介に至って、次のように言う。

第九齣は画からいよいよ美人のぬけ出すところだ。むかし此場面にやや似た光景を自分が作した事があつたが其當時此の画中人を讀んで居つたなら今少し書き方をふんごんで書いたかも知れぬ(傍線引用者)

ここで、「此場面にや、肖た光景を自分が作した」というのは、山口剛もすでに指摘しているが⁽³⁹⁾、「風流佛」のクライマックスを指すと考えてまず間違いない。「其當時此の画中人を讀んで居つたなら」と述べられているので、「風流佛」執筆時においては、この物語を露伴は知らなかったらしい。露伴は、続けて、この「画中人」を自分がその当時知っていたら、「風流佛」の「動き出す彫像」の描写を「今少し」「ふんごんで書いたかも知れぬ」と述べている。実際、「風流佛」のクライマックスにおける彫像が動く描写は、「彫像が動いたのやら、女が来たのやら」という黙説法を使ったラストである。なにか先行する物語でそうした描写を知っていたら、それを意識しながらもう少し詳しく描写しただろうとここでは述べている。ともかく露伴は、この「画中人」を讀んで、特に画像が「ぬけ出す」趣向の九齣などを、かつて完成させた自作「風流佛」と関連・比較させながら考え、いたくおもしろいものを感じたらしい。露伴の、このような芸術家伝説的物語を喜ぶ気質は、のちの「観画談」(二九二五)など、作中の現実と作中の芸術作品のなかの世界との境界が曖昧になるストーリーにも繋がっていくものだろう。「画中人」は譜曲なので、それが舞台化されたときに露伴の想像は及び、次のように述べる。

画に對て茶を捧ぐる折しも誤つて茶をこぼして、ハツと驚き、危くも少しのことで君が衣を濡すところなりしと独りごちつつ卓を拭ふ。此時瓊枝の魂魄画に入る。見れば眉目も動くやうなるに廋生驚き喜びて疾く下り来て玉わずや、風月の牌印を拵り得て情意の踪跡を捉へ得んかな、あら環珮の響さへ響き出せるぞ不思議なる、と思ふ途端に(日本ならドロドロとなる)画の美人忽然として走り出でしが廋生の姿に物差してまた画上に去らんとするを、放してなるべきやと廋生は慌てて堤へ、君は天仙か神女かと問ふ。奴家は鄭大守の女兒にて此城中に在るものぞといふ。こゝであつさりとした口説になる。(中略)随分此一齣はおもしろい。茶を潑してハツと驚くところなどは舞台で仕ても少し技のある優(先づさしづめは音羽屋に限る)が仕さへすれば、必ず看客を釣り込むで仕舞ふに相違無い、看客が釣り込まれる途端に画に魂魄が入つて画の美人の眼が動く眉が動き出す、夢では無いかと廋生の擦り寄るなどといふ段取りは、流石に一綫の理を理外に具して居ておもしろいと云はざるを得ないではないか(40)(傍線引用者)

ここで、舞台化された「画中人」を想像し、露伴が使っている言葉(ドロドロ「口説」「音羽屋」)が、いずれも歌舞伎や謡曲に基づくものであることに注意すれば、さきほどの「京人形」の物語が、露伴のこの想像と一脈通じていくものであることも見てとれる。ここで露伴は、絵の中の女性が抜け出す場面そのものに加えて、その直前、主人公がお茶を絵の中にこぼしそうになり、絵の中の美女が「絵」であることを忘れ、「君が衣」を濡らすところだった、と言ってハツとするという部分が「一綫の理を理外に具して居ておもしろい」と言い、注目している。絵画の中から女性が出てくる話と要約しまえばその通りのだが、フィクションを書くとは、この「茶」のような細部をいかに作中に作りうるかという問いの連続なのだろう。

五、「逆巻水」を拒否して

最後に、「風流佛」の最後が「動き出す彫像」を強く印象づけて終わることの意味を、先行研究では特に対比的に考えられたことのない同時代のほかの芸術家小説を補助線として、自殺的結末の忌避という別の角度から考えてみたい。

本論冒頭においても述べたように、露伴「風流佛」は、『新著百種』第五号と

して世に出た。奥付には、「明治二十二年九月二十日印刷 同九月廿三日出版」とある。『新著百種』は、別冊一冊を含む都合十八冊が、一八八九年四月から一八九一年八月までの二年余の間に、吉岡書籍店から発行された。本論で取り上げている「風流佛」などは『新著百種』に発表された作品の中でも比較的今日にその名が伝えられているものだが、『新著百種』には、もはや現在の文学史からはほとんど顧みられることのない作品も幾つも発表されている。そのような作品のうち、「風流佛」を文芸上にあらわれた芸術家の問題として論じようとする本論の視点から見て、注目すべきと思われるのは、「風流佛」発表に先立つことひと月あまり前、同誌四号に、「漣山人」の名で発表された芸術家小説、巖谷小波の「妹背貝」である。少し下って、一八九一年二月『新著百種』第十三号に出た丸岡九華の「山吹塚」も芸術家小説だが、「風流佛」出現の直前に同一媒体に登場しているという事実と、「芸術家と社会の対立」や「芸術家と恋」といった作品主題の近さ、新聞記事でヒロインの婚約を知る主人公などの細部の近さから、「妹背貝」を特に重視し、最後にこの作品と比較することで「風流佛」の彫像が動き出すクライマックスの意味をもう一度考えたい。

小波「妹背貝」の筋は次のようなものだ。陸軍中佐の父を持つ、主人公・石山水無雄は、武官の父の家に育ちながら、幼時より絵を好み、暇さえあればひとりで絵を描いているような、友達が少ない、おとなしい子供であった。十四歳の時、父が熊本鎮台詰を命じられたおり、父に随行する母と別れ、ひとり東京に残り、父の懇意の糸邊豊作宅に預けられた。水無雄には兄もあつたが、アメリカに法学研究のため留学中であつた。糸邊宅には、水無雄よりみつづ年下の、艶子という伶俐な娘が居て、次第に兄妹のように艶子と打ち解ける。糸邊の親たちは、二人をのちのち、結婚させてはどうかと密かに考えるまでになつた。六年後、すでに父も兄も東京へ戻り、水無雄は自分の家へ戻っている。父には水無雄の将来について考えがあり、性格が温順なので医者にさせようとして修行させているが、水無雄の方はそれを嫌い、どうしても画工になりたいと思つている。度々その考えを打ち明けるが、「画工のような賤しいものには」と父は取り合わない。そうした折、石山家と糸邊家は、鎌倉の海岸に海水浴に揃つて出かけ、水無雄と艶子はほのかな約束めいたものも交わすが、軽薄当世才子風の、水無雄の兄・鯨磨も、どうも艶子に気があるような素振りを見せていて、水無雄は気を揉む。陸軍医学校入学試験をわざと落ちたことで、水無雄

と父との関係はさらに悪くなり、困っているところに兄が策を授ける。家出をして、父と母に捜させ、見つかったところで絵の修業を認めなければ帰らないと言えば親も折れるだろう、というのである。これは、兄の謀だった。兄に病気で寝ていると聞いたはずの艶子を、家出する前に尋ねると外出していて会えず、行き先を告げた書き置きを残して、鎌倉の寺にしばし身を隠すことにした水無雄だが、兄はこの期に乗じて、水無雄は素性のよくない女にだまされて家を出したので探しても無駄だと親に告げ、ますます親は水無雄を見放す。糸邊の家でも水無雄は悪く言われ、艶子のところへ鯨磨がしきりに通つてくるようになり、遂には鯨磨に結婚を申し込まれる。幼少より心に決めた水無雄がいるのでと思い、結婚を勧める両親との間で板挟みとなつて、艶子は寝込んでしまふ。寝込んだ艶子からの手紙がこなくなつたことで、水無雄は、艶子の病気が悪くなつたか、はたまた自分は捨てられたかと悩む。そうした或る朝、滞在している寺の和尚が、艶子の結婚が決まったものと早計したまわりが知らせてしまったために、艶子の結婚の記事の出た新聞を持ってきて見せ、何もかもに裏切られたと思つた失意の水無雄は、兄ヶ淵から身を投げて自殺する。同じころに、どこからともなく水無雄の声を聞いたように思い、胸騒ぎを覚えた艶子は、翌日、水無雄の滞在している寺を訪ねるが、すでに遅い。艶子もまた、兄ヶ淵から身を投げ、水無雄の後を追う。以上である。

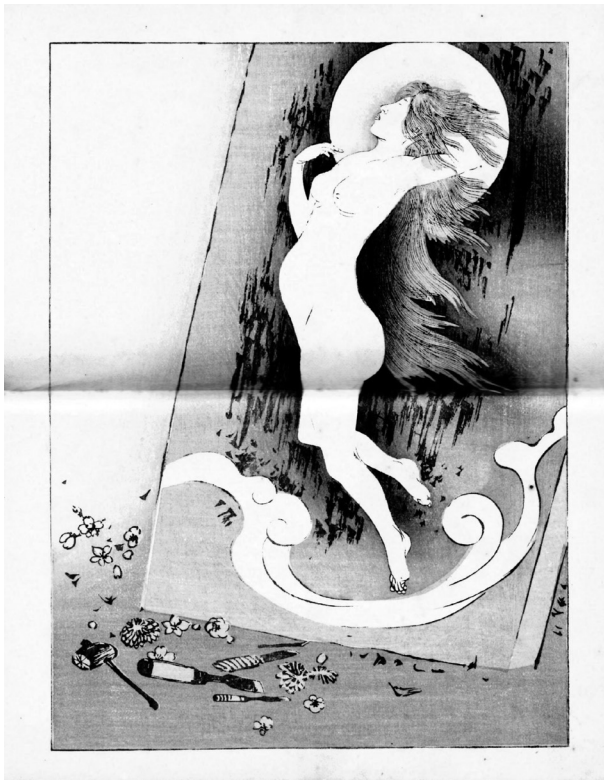
「妹背貝」は、「風流佛」と対照的に、同時代評において散々にけなされた。特に、クライマックスにおいて「心中」的趣向という落ちをつけたことは、福州学人と嵐山人との合評においてはつきりと批判されている。この作品は、「文章体裁」は「完全」であるにも関わらず、「画竜の点睛」を誤つており、「主人公が死即ち心中を以つて終わること」が最大の欠陥だと述べられている。さらに、「毫も此惨憺の悲劇を演出するに足る伏線なし」と物語の中で心中に至るまでの伏線が弱すぎ、必然性が感じられないとも評される⁽⁴⁾。これはいま読んでみても妥当と感じられる評である。主人公が死に至る結末への伏線が弱い、この評言を敷衍していくと、こうも言えないだろうか。せつかく芸術家小説を書くのだから主人公が芸術家であるという設定を生かした結末を書けなかつたのか、と。

そう考えるとき、主人公に自殺させる展開ではなく、芸術上の制作と結びつけていき夢幻的な結末に持つていった「風流佛」の同時代的優位がまた別の側面から理解できるように思われる。「妹背貝」の水無雄と同じく、お辰を失つて

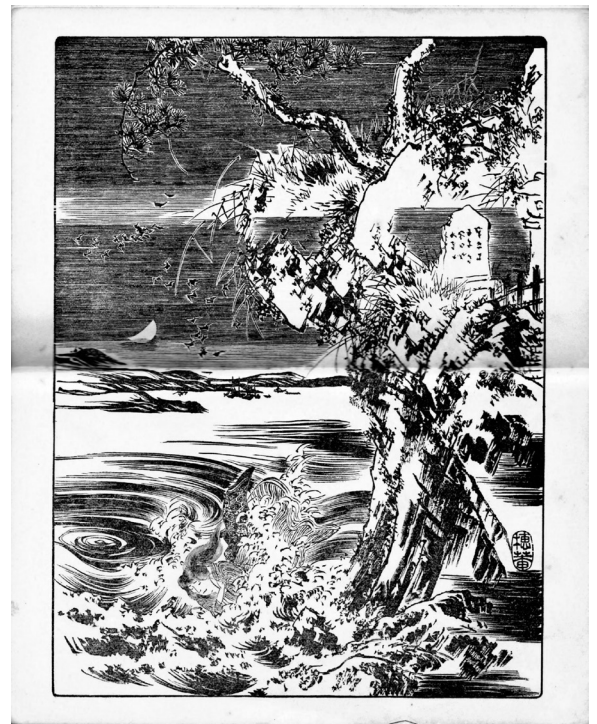
孤独な珠運も、その精神状態は自殺しかねないようなところに至っていたことが、彫像の制作を開始する前、「風流佛」の「第八 如是力」に描写されているからだ。父である岩沼子爵にお辰が連れ去られた直後の珠運は、自身の社会的階層が佛師であったために子爵の使いから結婚をあきらめるように言われ、「残念や無念や」と痲癩が起こり、あげくの果てに「木曾川の逆巻水に命を洗つてお辰見ざりし前に生れかはりたしと血相変わる夜半もありし」という感情を抱く⁽⁴²⁾（傍線引用者）。また、吉兵衛の語りの中にも「経帷子で吾家を出立するようにならぬ内追拂はふか」というような自殺しかねない珠運の様子を述べた言葉が見られる⁽⁴³⁾。しかしその後、珠運は自殺ではなく彫像制作へと導かれていったことは本論で確認してきた通りである。対比させて言えば、芸術家が失恋に直面したときにあつさり自殺させてしまう選択をさせたのが「妹背貝」であり、代償行為のようにして哀切な芸術上の制作に結びつけていき、その果てに彫像が動き出すという結末を選んだのが「風流佛」であった。また、その失恋の内実も、「妹背貝」においては、主人公は恋を失ったと「誤解」して自殺し、ヒロインが後を追うところまで描写しており、同時代評が言うように広義の心中と言つてよいだろう。対して、「風流佛」ではヒロインの感情がどこにあるのかがここまではつきり描かれることはなく、恋の想いを切ろうとしても切れぬ佛師の偏執的な芸術制作がフォーカスされ、その果てに彫像が動くという新しさがあつた。

露伴「風流佛」は、小波「妹背貝」への対抗的作品として書かれたわけではない。小波の当時の日記を見ると、「妹背貝」は、一八八九年七月十五日あたりから清書され、同月二十五日に脱稿、その日のうちに尾崎紅葉に原稿がわたり、八月十四日に掲載誌を受け取っていることが伺える⁽⁴⁴⁾。「妹背貝」の奥付に記された出版日は「八月十二日」で、実際の出版日とはほとんどずれがない。露伴「風流佛」と小波「妹背貝」とは時期があまりにも近すぎるため、おのおの独立してほぼ同時に書かれたもので影響関係はないだろう。だが、併置すれば、明治二十年代の若い露伴や小波が芸術家小説という新しいジャンルに挑んだ際に、物語の結末をどのように書こうとしたかという問題の明暗が見える。

また、さらに注目してよいことに思われるのは、「妹背貝」のクライマックスの挿絵と「風流佛」のクライマックスの挿絵は、同じ画家（平福穂庵）によって担当されていたという事実である。「妹背貝」に穂庵がつけた挿絵では、一月後



(図版2) 幸田露伴『新著百種第五号 風流佛』
平福穂庵による挿絵（筆者蔵）



(図版1) 巖谷小波『新著百種第四号 妹背貝』
平福穂庵による挿絵（筆者蔵）

に露伴が主人公に拒否させた結末、まさに「逆巻水」にヒロインが飛び込むような自殺の場面が描かれており、画面に破綻は少ないが、新しい感覚を表現した挿絵というわけではない（図版1）。対して、「風流佛」の挿絵は、彫刻化された裸体像をさらに絵画化するという二重性によって「美術としての裸体」への方便を用意しつつ世に出たものであった（図版2）。「風流佛」のこの挿絵は、その拙さを笑われることも多いものの、「風流佛」という小説の新しさにできる限り並走しようと穂庵が努力した絵画のように、筆者には見える。画面には破綻が多いものの、西洋美術に見られる「眠るアリアドネ」主題を縦にしたようなポーズがここには描かれている。仏教的語彙の装飾によって一見気づかれにくい露伴「風流佛」の、裸体をめぐる西洋美術規範への折衷性と随伴しようとする意志がここに現れているように思える。

終わりに

本論では、露伴「風流佛」を「動き出す彫像」趣向を用いた芸術家小説の嚆矢と捉え、類似主題の系譜などに注目しつつ、その斬新さがどこにあったのかを考察してみた。一八八九年、動き出す彫像の趣向をもちいて「風流佛」を書いた際、動き出す彫像の先行するストーリーである「京人形」やピュグマリオンなどの話を露伴はおそらく参照していなかっただろうが、結果的に、類似主題の先行ストーリーいずれともことなる新しい物語を露伴は書いていたのだと言える。それは、「おのが手作りの涎流して余念なく惚れこみ」と冒頭で自分の手作りの「弁天様」のほかには現実の女性に興味がないかのように描かれるピュグマリオンの存在だった珠運が、お辰という恋愛対象を得てそれを失い苦しみのなかで、「京人形」の甚五郎のように恋愛の相手である女性の姿をうつそうとしてミメーシス的な制作を行うが、彫像の完成によってかえって未練がかきたてられるなかで動いた彫像だった。甚五郎やピュグマリオンの物語の場合、彫像が動くことは、基本的によろこばしく祝福されるべきことなのだが、「風流佛」の場合、「もの」がもたらす葛藤のドラマを印象づけるなかで彫像が動くのだった。

註

- (1) 「雲中語」『露伴全集』二十六卷（岩波、一九七九）四二〇頁
- (2) こうした「雲中語」の批評の形式は、徳川期の役者評判記のパロディであり、批評の際に彼らが名乗る仮名は、「天保老人」のように語り手の属性を表すものもあれば、「ひいき」のように批評対象の小説への態度を示すものもある。「天保老人」ならば、合評の参加者の中に天保生まれの人間は依田学海だけなので、単純に受けとれば「天保老人」とは学海である。しかし、「雲中語」の批評は、こうした立場の人間ならばこう言うだろう、という仮装性を伴って書かれているようにも読め、そう単純に結論しにくい部分がある。「天保老人」は、大体において勸善懲惡的な観点から小説の批評を言う。そうした道学先生つぶりのちぐはぐさも含めて戯画化されており、発言全体が「天保生まれの老人がいかに言いそうなこと」のパロディであるとも捉えられるので、どの発言が誰によるものなのかを確定することは難しい。

- (3) 前掲露伴全集雲中語、四二〇頁
- (4) エルンスト・クリス、オットー・クルツ著、大西広、越川倫明、児島薫、村上博哉訳『芸術家伝説』（ベリかん社、一九八九）
- (5) 登尾豊「幸田露伴「風流佛」論―愛の逆説的弁証法―」『日本文学』二二二巻六号（日本文学協会、一九七三・六）、五六―六五頁
- 山口剛「解説」『明治文学名著全集 第二篇 風流佛』（東京堂、一九二五）、一九三―二二五頁
- 重松康雄「作品論・風流仏―恋愛観をめぐって―」『国文学 解釈と教材の研究』十九巻三号（学灯社、一九七四・三）一三八―一四二頁
- 関谷博「幸田露伴論」（翰林書房、二〇〇六）七五―九七頁
- 前田愛「露伴初期の代表作」『日本の文学3 五重塔・運命』（ほるぷ出版、一九八五、四七五―四八五頁）
- (6) こうした問題提起の嚆矢は、米山敬子「『風流佛』について―明治二二年における露伴の芸術観をめぐって―」『甲南大学紀要 文学編』五六号（甲南大学、一九八五・三）二二六―二三八頁。塚本章子「一葉『うもれ木』における〈芸〉の歴史的位相―露伴『風流佛』・鴎外訳『埋木』との比較を通して―」『日本近代文学試論』三五号（広島大学近代文学研究会、一九九七・一二）、一三―二四頁、も近い立場にあり、「風流佛」について「フェノロサを始祖

- (19) 前掲新著百種風流佛、七七頁
- (18) 稲賀繁美「物質の裡に精神は宿るか・漱石『夢十夜』の運慶とミケランジェロの詩」『あいだ』一七二号『あいだ』の会、二〇一〇・八・二一―二五頁。漱石とミケランジェロの問題については、中江彬「漱石の『草枕』におけるミケランジェロ…超人的芸術論の歴史」『人文学論集』一六（大阪府立大学、一九九八・一〇）一七―三八頁、が詳しい。
- (17) ケネス・クラーク、高階秀爾・佐々木英也訳『ザ・ヌード』（ちくま学芸文庫、二〇〇四）一八頁
- (16) 「似姿」になんらかの形で復讐するという趣向は、筆者の気づいた範囲では、斎藤緑雨「油地獄」（二八九）においても見られる。「油地獄」では、自分をそでにした芸者の写真を油で煮てしまう。「油地獄」は、「新聞」によって失恋が決定的になったことを知るといふ意味でも「風流佛」の結末と似たところがあるが、緑雨のこの作品ではなんらかの制作は特に問題にされない。
- (15) このように自分のもとを去ったと思われる女性に復讐的感情を抱き、その「似姿」になんらかの形で復讐するという趣向は、筆者の気づいた範囲では、斎藤緑雨「油地獄」（二八九）においても見られる。「油地獄」では、自分をそでにした芸者の写真を油で煮てしまう。「油地獄」は、「新聞」によって失恋が決定的になったことを知るといふ意味でも「風流佛」の結末と似たところがあるが、緑雨のこの作品ではなんらかの制作は特に問題にされない。
- (14) 前掲新著百種風流佛、八七―八九頁
- (13) 前掲新著百種風流佛、八五―八九頁
- (12) 前掲新著百種風流佛、八四頁
- (11) 前掲新著百種風流佛、七八―八四頁、「あくる」となっているのは「あるく」の誤記と思われるため修正して引用した。
- (10) 前掲新著百種風流佛、八三頁
- (9) 前掲新著百種風流佛、八三頁
- (8) 幸田露伴『新著百種第五號 風流佛』（吉岡書齋店、一八八九）八一―八二頁
- (7) 鈴木貞美「幸田露伴の『美術』観―『風流佛』再考―」『日本文学』の成立（作品社、二〇〇九）二五九―二八四頁。
- (6) 前掲新著百種風流佛、一一二―一一三頁
- (5) 前掲新著百種風流佛、一一三―一一四頁
- (4) 前掲新著百種風流佛、一一二―一一三頁
- (3) 前掲新著百種風流佛、一〇七―一一二頁
- (2) 前掲新著百種風流佛、九七―一〇三頁
- (1) 前掲クルス&クルツ芸術家伝説、八三頁
- (35) 赤司繁太郎、石田元季『神話梗概 天馬』（岡崎屋書店、一九〇八）
- (34) 伊藤紫織「河鍋暁斎「左甚五郎と京美人図」をめぐって」『国華』一二二八号（朝日新聞社出版、一九九八）二九―三七頁。また、左甚五郎を文学化した変わり種として式亭三馬「腕雕一心命」があり、巨勢金岡が下絵を書き、甚五郎が入れた「刺青」が夜な夜な動いて注文主を困らせる、という滑稽なもの。これは、露伴とも親交のあった幸堂得知の校訂で『名家短編傑作集』（博文館、一九〇三）に収録されている。
- (33) 伊原敏郎『歌舞伎年表 第七卷』（岩波書店、一九七三）
- (32) 郡司正勝、山本二郎、戸坂康二、利倉幸一、河竹登志夫監修『名作歌舞伎全集 第一九卷』（東京創元社、一九七〇）、二五七―二五八頁
- (31) 『演劇百科大事典 第二卷』（平凡社、一九六〇）、二六一頁。より細かく言えば、歌舞伎狂言の中に含まれた所作事としての初演が一八四三（天保十四）年で、純粋な踊りとしての初演が一八四七（弘化四）年である（『日本舞踊全集 第二巻』（日本舞踊社、一九七八）、一五八―一六八頁。なお、一八九三年一月「春木座」での「彫刻京人形」の評は、露伴と親交のあった三木竹二のものを読むことができる。三木竹二『観劇偶評』（岩波文庫、二〇〇四）三三三―三三三頁
- (30) 左光拳『名工左甚五郎の一生』新人物往来社、一九七一、左光拳『名匠左小刀』世界社、一九五三、どちらの本も記述の信憑性は薄く思われる。
- (29) 桃川実ほか口演、今村次郎速記『名人十種』三芳屋、一九〇五、二一―四四頁
- (28) 萩の門忍月「一口剣に対する余の意見」『露伴全集』付録（岩波書店、一九七九）一六八頁
- (27) 宮下規久朗『刺青とヌードの美術史』（日本放送出版協会、二〇〇八）三九―四〇頁
- (26) 中島国彦編『文芸時評体系明治篇』第一卷（ゆまに書房、二〇〇五）一六二頁
- (25) 前掲新著百種風流佛、一一三―一一四頁
- (24) 前掲新著百種風流佛、一一二―一一三頁
- (23) 前掲新著百種風流佛、一〇七―一一二頁
- (22) 前掲新著百種風流佛、九七―一〇三頁
- (21) 前掲クルス&クルツ芸術家伝説、八三頁
- (20) 前掲クルス&クルツ芸術家伝説、八三頁

- (36) ヴィクトル・I・ストイキツァ著、松原知生訳『ビュグマリオン効果』（あ
りな書房、二〇〇六）
- (37) 前掲神話梗概天馬、七〇—一頁
- (38) 幸田露伴「梨花主人の畫中人」『露伴全集』第二四卷（岩波書店、一九七九）三
三八頁。また、露伴がここで述べている譜曲そのものについては、平松圭
子「呉石渠「梨花五種曲」」『大東文化大学紀要 人文学』第十六号（大東
文化大学、一九八一・三）、六一—七六頁、を参照した。
- (39) 前掲山口解説、二〇六頁
- (40) 前掲露伴全集二四、三三八—三三九頁
- (41) 中島国彦編『文藝時評体系 明治篇 第一卷 明治十九年—明治二十七年』
（ゆまに書房、二〇〇五）、一四七頁
- (42) 前掲新著百種風流佛、七九頁
- (43) 前掲新著百種風流佛、八一頁
- (44) 『巖谷小波日記 翻刻と研究（自明治二十年至明治二十七年）』（慶應義塾大学出版会、一
九九八）八三—八五頁

The Genealogy of Stories about the Moving Statue and the Dawn of Artist's Novel: On KODA Rohan's "Furyu Butsu"

YOSHIDA Daisuke

This article takes up KODA Rohan's (1867-1947) early masterpiece "Furyu Butsu" (1889), to discuss the story from the following two perspectives.

Firstly, it considers "Furyu Butsu" as a pioneering work of artist's novel in Japan and, at the same time, as a story that updated the so-called "artist legends" (Kris & Kurz). "Furyu Butsu" is about a broken-hearted Buddhist sculptor who, as if almost possessed, carves the image of a woman who has left him, and it ends when the statue seems to move. From a genealogical point of view, the article compares the story with some precedent works with similar themes to examine the possible impact that "Furyu Butsu" made at the dawn of modern fiction in Japan. The Pygmalion legend, the kabuki "Kyo Ningyo," and the kōdan "Noriyuki Hamano" (in the context of a sculptor's painstaking work) are included in the discussion. Comparison with these would uncover the original or subversive elements in

Rohan's story-making.

Secondly, the article reconsiders "Furyu Butsu" as one of the first accomplished works of artist's novel in the early Meiji period. "Furyu Butsu" is a story that, a few years after it was published, spawned such imitation work as HIGUCHI Ichiyo's "Umoregi" (1892), and was referred to by MORI Ogai as a model of *Künstlerroman* (技藝家小説). Critics, however, have overlooked the fact that IWAYA Sazanami's "Imosegai" (1889) was published in "Shincho Hyakusyu" (Yoshioka Bookshop) a few months earlier than "Furyu Butsu." Discussing "Furyu Butsu" with some other contemporary works would unravel the significance of Rohan's creativity at the time.

From these perspectives, this article aims at re-reading "Furyu Butsu" in the context of the rise of artist's novel in the Meiji period.