



Title	樋口一葉「うもれ木」における〈美〉の問題：〈美術〉をめぐる同時代言説を中心に
Author(s)	平井, 華恵
Citation	阪大近代文学研究. 2023, 21, p. 1-18
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/91397
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

樋口一葉「うもれ木」における〈美〉の問題

—〈美術〉をめぐる同時代言説を中心に—

平井 華恵

はじめに

樋口一葉の短編小説「うもれ木」(金港堂『都の花』第九五〜九七号、明治二五年(一八九二))は、彼女の初期小説であり、実質的な文壇出世作である。本作品は、早くから幸田露伴の作品、とりわけ『風流伝』(吉岡書店、明治二二(一八八九)年九月)の影響が指摘されており、描写上の類似点からもその影響関係は明らかである⁽¹⁾。また、執筆時期が、師である半井桃水との訣別や、職業作家としての出発期にあたるなど、一葉の実人生における転換期であることから、しばしば作者やその周辺の人物と、作中人物の造型とを結びつけた見方もなされてきた。

しかし、こうしたモデル論は限界があることから、近年では、テキストの丹念な分析を通して、新たな読みを提示する方向へと研究が推移している⁽²⁾。伊藤佐枝は、露伴『風流伝』、『一口剣』や、鷗外訳のシェビン『埋木』との比較を通して本作の独自性を考察した⁽³⁾。岡野幸江の作品論は、作者の周辺の人物に登場人物の性格を重ね合わ

せている点は従来のモデル論の域を出ないが、未定稿との比較を含めた女性視点からのお蝶像の考察に特色がある⁽⁴⁾。橋本のぞみは、博覧会のように、人々を一律に(国民)として統治する天皇制国家の有り様に着目し、籟三、お蝶、辰雄の三者の振舞いから「(国民国家)」の内包する矛盾を鮮やかに浮かび上がらせている」と論じた⁽⁵⁾。こうした、明治期の社会構造をマクロ的な視点で捉え、本作品がそうした社会の歪みを批判しているとする見解は首肯できるものであり、以降の先行研究でも頻繁に言及されている。多羅尾歩は、本作品に、資本主義的な社会構造の歪みや、人々の競争の過熱によって維持される明治国家の制度に対する批評性を読み取り、籟三やお蝶を、制度から「逸脱」する存在であると論じている⁽⁶⁾。また、出口智之は、従来の作品評価において当然視されていた、「辰雄詐欺師説」を、未定稿との綿密な比較から更新し、篠原辰雄の造型が一面的なものでないことを明らかにした点が意義深い⁽⁷⁾。主に、以上の研究を通して、本作品の読みに関する研究は充実してきた。しかし、一方で、本

作品が主題とする、創作者およびその創作行為に関する問題は、同時代の〈文学〉および〈美術〉概念を論じる手がかりとして、同時代的な文脈に即し、より詳細に検討されるべき問題である。

例えば、本作品における〈制度〉の問題をめぐるのは、籟三やお蝶のような、いわば脆弱な〈個〉を圧殺する明治国家の有り様に論が集約されがちである。しかし、明治期における制度の変遷や、その背景にある人々の動きは、時期や各々の立場によって異なり、当時の言説に基づいて、さらに吟味される必要がある。また、本作品の主人公である籟三に関しては、彼自身の持つ創作意識について、十分に論じられてきていない。先述のように、近年の研究では作者の実人生に結びつける論展開は避けられがちであるが、作者の日記に作中の表現と類似する言い回しが確認できることや、作中の「コロンブス博覧会」が翌明治二六年に開催を予定していたシカゴ万国博覧会を素材としていることに鑑みれば、「うもれ木」は、当時の職業作家や画工といった職分における〈美〉の概念を知り得る資料として、大いに考察の余地を残している。

本稿では、こうした課題に着目し、同時代における〈美術〉概念を踏まえ、本作品における〈美術家〉像を明らかにし、その創作意識や〈美術〉との関係について論じてゆく。論は大きく前後半に分かれる。初めに、当時の博覧会

や、美術品制作を行う職業について確認し、本作品の〈美術家〉像が、美術行政下でいかなる社会的位置にあったのかを、具体的な事柄を通じて考察する。後半は、作中における〈美〉の概念に着目し、主人公が理想とする抽象的な〈美〉が背景としている言説について分析する。

一 社会構造と〈美術〉

一 博覧会と〈美術〉概念

「うもれ木」は、明治二五年一月二十日発行の『都の花』第九五号に第一―三回が発表され、同年一二月発行の第九六、九七号にそれぞれ第四―七回、第八―十回が連載された。作品の発案は、すでに三月上旬になされていたことが指摘されているが⁽⁸⁾、八月二十五日の日記には「あみ初小説の趣向もいたくかへんとす」とあり、作者が当初の構想を大幅に変えようとしていたことがうかがえる⁽⁹⁾。その後九月十五日に脱稿し、原稿は同日のうちに田邊花圃のもとに届けられた。

本作品の主人公である入江籟三は、薩摩焼の陶器画工である。「愛国の志」に駆られ、「慷慨先生」と陰で揶揄されている籟三は、輸出用陶器の粗製濫造に憤って「日本固有の美術の不振」を憂いている。自身の陶画で西洋人を驚嘆させたいと息巻く籟三は、再会した弟子・篠原辰雄の

経済的援助を受け、「コロンブス博覧会」への出品を目指して花瓶の制作に着手する。この「コロンブス博覧会」は、明治二六年に開催を予定していた、シカゴ万国博覧会をモデルとしている。まず、こうした〈美術〉概念と、博覧会の同時代的な様相を確認する。

「うもれ木」が発表された明治二五年当時における「美術」の語の意味は、現在のような、主に広く視覚芸術を指す用法と異なっていることに加え、その概念を一元的に捉えることは難しい。また、明治初期～中期のおよそ二十年の間において、〈美術〉概念は、美術行政との関係の中でさまざまな変化を経ている。本作品の内容について検討する前に、当時の〈美術〉概念について整理し、同時代的な状況を押さえておこう。

元来、「美術」の語は、明治六年（一八七三）のウィーン万国博覧会への参加の際、出品区分の翻訳作業において、ドイツ語の *Kunstgewerbe*（美術工芸）¹¹⁰ の訳語として生まれたとされる¹¹¹。

このウィーン万国博覧会に際しての「美術」の訳出について、野呂田純一は、「Kunst」の語がカントの『判断力批判』に由来する語であることを指摘しつつ、一八六〇年代、欧米（英国）での、国家による「よき趣味」の啓発とその消費の隆盛により、「装飾」が *Fine Arts* として位置づけられるようになったこと、および、そうした海外の時

流を背景に、装飾を含む〈美術〉概念を、明治政府が容易に受容できたことを述べている。

こうして用いられるようになった〈美術〉概念は、第一回国内勸業博覧会で、その定義と、類似概念の関係性が明確になった¹¹²。野呂田によれば、ここでは、書画や細工といった、江戸時代以前的美術品概念を継承した概念と、西洋から新しく流入した技術によって創出されるものが、「和洋折衷的に「美術」として成立させ」られている¹¹³。

こうした〈美術〉概念の変遷に関する研究は、近代日本における新出の語であった「美術」が、その訳出にあたり、万国博覧会や国内勸業博覧会における出品区分に依存していたこと、および、その概念が、〈制度〉としての〈美術〉の変遷と強く紐帯したものであったことを示すものである。

以上のような経緯で導入された〈美術〉をめぐる状況は、作品発表時の明治二五年、重要な局面を迎えていた。先述のように、籾三が出品を目指す「コロンブス博覧会」は、翌明治二六年にアメリカで開催された、シカゴ万国博覧会がモデルである。このシカゴ万国博覧会に際し、「美術」の区分にかかる変更が行われることとなった。

具体的には、出品区分に設けられた「Kの区」の存在によって、それまで「工芸」区分にあった、陶磁器、七宝焼、

蒔絵等が、絵画や彫刻といった、元々「美術」区分にあったものと並んで、「美術品」として出品できるようになった。これは、従来の出品区分にはなかった設定であり、複数の新聞紙上において、報道が確認できる⁽¹³⁾。『朝日新聞』明治二十五年八月一日の記事には、次のようにある。

欧州各国の美術品は油絵鑄造、彫刻等にして本邦美術品の如く区域広からざる故従来美術国を以て持囃され居るにも拘らず是等以外の本邦の物品は未だ海外の美術品類に挿入せられざりしをシカゴ博覧会出品者中の実業家其他の建議に依り先発事務官として先きに渡航せし手島精一が米国の同会事務総裁に照会して遂に絵画、彫刻、陶磁器、七宝焼、蒔絵を始め刺繍品又は友禅模様の類の如きも同会美術品の区域に挿入することとなり其筋より已に之を告示したることなれば単にシカゴ博覧会にのみ止らず後來の博覧会に対し好模範を作り出したる者故出品者の名誉たる決して少からず左れば各美術者は一層奮ふて妙技を尽し本邦の特有に係る美術品の名誉を失墜せざるを勉むべしと或る人は物語れり

「Kの区」に関しては、『郵便報知新聞』明治二五年九月七日朝刊の記事「シカゴ博覧会出品に関する告示」に詳細

な記載がある。以下に引用する。

博覧会に於ける出品部類目錄中美術品に属するKの区を見るに我美術品と認むるものゝ如きものも何の部類に入るべきや明示せざるに由り曩きに我臨時博覧会事務局は夫々講究の上手島事務官は彼国へ派出の際シカゴ博覧会事務局と協議を遂げ其承諾を得て終に美術建築に属する物品は第三百三十九部第四百一部等、第四百二部及第四百十四部中に入れ、(中略)陶磁器・七宝品及び蒔絵器にして前同様図様、技術共に高等美術に属すと認むべきものは第四百二部中に入れ(前と同じく單純の紋様に止まるものは除く)(中略)依りて右に該当するものは来る十月三十一日までに府県知事を経由して博覧会事務総裁へ換区を出願するときは鑑査規則に照して許可を定め若し美術品として採定せられざる時は該告示第九号の第三項に規定するが如く各当初編入せし普通品の部類に復し出願し得べし(後略)

こうした資料からは、明治中期における「美術」が、日本側の外交戦略上、とりわけ重要な位置を占めていたことがうかがえる。そして、こうした出品区分下で優れた作品を出品し、海外で評価を得ることは、そのまま制作者の

「名誉」となった。なお、出品には、特に身分や社会的地位による制限は見受けられない⁽¹⁴⁾。これらの報道は、ちょうど一葉が「うもれ木」を執筆している期間になされたものであり、作者の目に触れた可能性がある。作中、市井で、窮乏の中、陶器の絵付け業を営む籟三にとつての「名誉」の有り様は、まさにこうした時代状況を反映したものであつた。

一・二 陶器の制作に関する証言

先述の通り、〈美術〉は、明治時代以降に、外国語の訳語として日本に移入した概念である。それ以前の〈美術品〉がいかに認識されてきたかについては、佐藤道信『明治国家と近代美術』が、身分と職分との関係に着目し、職分と紐帯した江戸時代の階級意識が、明治期以降の〈美術〉に係る職分の有り様に影響を与えていることを明らかにしている。

佐藤は、黒川真頼が、明治十一年（一八七八）のパリ万博参加にあたり日本の「工芸」史を記述した、『工芸史料』（明治一〇年（一八七七））を参照し、そこに「画工」、「彫工」が含まれていることを踏まえ、近現代における絵画や彫刻が、江戸時代においては、「工」の概念に包摂されるものであつたことを指摘した。佐藤は、「そうだとすれば、

江戸時代にあつていわゆる絵画、彫刻、工芸のすべてを総括しうる概念としては、「工（こう）」にかかわる「芸」、また「工（たくみ）」の「芸」としての「工芸」こそが、実は最も実態に近いものだつたと言える。モノとしての呼称であれば、書画、調度、道具、彫物、置物、細工などがあつたが、「工芸」から「美術」へと変わったことで、モノの呼称も調度や道具から「作品」（数え方は「一点（いっ）」へと変わつていったと考えられる」と論じている⁽¹⁵⁾。籟三は、自身の陶画の技術を「芸」と呼ぶが、その呼称には、こうした概念からの連続性がうかがえる。

さらに、佐藤は、明治期における西欧美術概念の移植の際、「絵画が上位、工芸が下位」というジャンル間のヒエラルキーが成立した背景に、江戸時代以来の階級性や階層性があつたことを指摘している。明治期の〈美術〉領域の各ジャンルは、そうした階級性・階層性を継承し、絵画ジャンルが実質的には士族間の権力闘争の場であつたのに対し、彫刻・工芸ジャンルは、「平民の美術」として、権力の周縁部にあつたというわけである⁽¹⁶⁾。

多羅尾は、こうした研究成果を踏まえたうえで、「旧来薩摩焼陶工は士族として処遇されていたという出自に加えて、薩摩勢力をも後ろ盾に有することになる籟三は、政治的側面から鑑みても、美術界における権力中枢に近接しうる可能性をじつは手中にしているのである」と述べ、

籙三を「劣位性と優位性を極端なたちで併せもつ両義的な存在」であつたと論じている（17）。たしかに、籙三は、薩摩焼の陶工であることに強い矜持を抱いているし、その矜持と不遇の間で苦悩する存在である。しかし、彼の職分の有り様については、より慎重な検討が必要である。

当時の日本の製陶業の情況について、絵師の武内桂舟と、陶芸家の清風與平（三代）による回想が確認できた。桂舟は、挿絵画家としても活躍し、『都の花』の挿絵担当画家の一人でもあつた。本作品初出時の挿絵（第九六号）も彼が手がけており、一葉をはじめ文壇とも関わりがある人物である。また、清風は、陶芸家として初めて帝室技芸員に選定された人物である。桂舟は、次のように述懐している（注は引用者による）。

ですから私も画ばかりで此後食つて行けやうか、其辺は至て心細い次第だから図引——絵図引ですな。これを習覚えた、其から内務省のお雇に出た事もありました、其内に世の中も追々に平和になつて、開けて来たから、此奴は一番応用美術と出掛けやうといふ考から陶器の画を書く事に勉強しました、絵を描いた陶器は此頃（18）から盛んに外国へ輸出されたので、此時分これを内職にしてゐれば何うか斯うかまあ遣つて行けたものです。然うすると私の十八の

年、是は覚えてゐます、実家の兄が没した、で家の跡を取る男子は私ばかりだから、両家熟談の上で又実家を相続する事になりとう／＼武内へ帰りました。逆戻りで。然し私は遣りかけた陶器の方で腕に少し覚えがあるから、実家へ帰つてからも引続いて此方を遣りました、もう斯うなるとこれが本業で、私は陶器画の職人でした。此方では随分勉強もしたし苦心もした、それだけ今の桂舟よりはいくらか成効した処があるやうに信じます（19）

桂舟の回想からは、陶画の制作が、当時の絵師にとつて収入を得るための有効な手段であつたことがうかがえる。なお、これに続く箇所で、彼は、「陶器輸出といふ事について私は酷く癪に障ることがある」とし、「見かけ」だけ「奇麗」な陶器が濫造され、品質の低下によつて廉価になる悪循環があつたとも述べている。

清風は、有名な工芸家や文人、画家らの回想を集めた『名家歴訪録』において、次のように述懐している。

それで御存知でも無いませうが、明治十二三年から十七八年にかけて五六年の間と申しますものは、我国の外国貿易が一時非常の好況を呈しまして、殊に陶磁器の如きは尤も外人の嗜好を惹起し、精粗良

否を問はず続々買入れました処から、遂に粗製濫売といふ流弊を生じ、いづれも競ふて外商へ売込ました。当時私も彼の商人に屢々訪はれまして、是非搬出販売をせい、また商況をも觀察してくれいとのことで、あまり度々申します処から、心中進まぬながら一度行て見ますと、かねて思ひ居りました如く、我商人は非常に外人に屈辱され、商権は全く蹂躪せられて居りまするし、殊に粗製濫売といふことも、ほんの一時の利益に止まつて、行々は有害をなすこと考へましたから、夫で断然と搬出の念を絶ち、若し我製品にして意に適せば、此方の店へ買ひに来るが良いと、専ら引つけ主義をとり、一意製品の改良に心を注ぎました処から、其後粗製濫売から起りました貿易界の恐慌も免がれ、自家の真価も普く世人に知らるゝこととなりました（20）

清風の回想は、輸出用陶器の粗製濫造について、具体的な時期に言及がある。『名家歴訪録』は明治三十二年（一八九九）の出版で、一葉が本作品執筆時に参照し得た資料ではないが、彼の言う「明治十二三年から十七八年」の間の外国貿易の好況がもたらした陶磁器産業における好景気が、まさに作中で籟三が憂える「粗製濫売」の実態と、その後の陶磁器の質の低下をもたらす要因となったこと

がうかがえる。清風與平、武内桂舟はともに藩士の家に生まれ、そうした出自が彼らの画家としての素養と無関係ではないと思われるが、商業的利益の点、あるいは美術行政下での成功に、そうした旧来の身分制度の直接的な恩恵が大きく作用したとは言いがたい。また、一葉自身も父親が士族の身分を有していたが、経済的に貧窮していたことはよく知られている。作中、ただでさえ社会的に孤立している籟三が、藩閥の縁故による後ろ盾を得ることは、到底困難であったと考えられる。そうした状況下で訪れた「コロンブス博覧会」出品の機会は、個人の技量によって名誉を得、社会的な上昇を実現できる、またとない機会であった（21）。

二「美」をめぐる論理

二一「善悪」と「美」

本作品には、美術家の創作行為をめぐる、「善」と「悪」の対立という、重要なモチーフが含まれている。それを考察するにあたり、篠原辰雄の存在は重要である。

結論からいえば、本作品における「善悪」の問題の軸となるのは、世俗的な「欲」である。「邪心」を起こし、結果的に自身の「欲」を優先する辰雄は、「欲」によって破壊する籟三と対照的である。本項では、こうした二者の対

比、および、それを通じて浮き彫りとなる〈善悪〉と〈美〉の論理を明らかにする。

辰雄は、研究史上、長らく「詐欺師」という悪玉的存在として論じられてきた。それに反駁したのが、先述の出口論文である。筆者もこの見解を支持する。というのも、出口の論拠である、未定稿からの変更箇所に加え、プロットの構成においても、辰雄の心情の変化が作者によつて意図的に設定されていることが推察できるからである⁽²²⁾。

辰雄は、物語の序盤で老婆を高利貸から救い、籟三との再開の際、すでに改心し「本善の善」に立ち返ったと告白する。しかし、「人生れながらに悪意なけれど、迫まりては徳不徳取捨の猶予なく」、「元来正は邪に押され、直は曲に勝ちがたきが常」という台詞が暗示するとおり、その後変心し、入江兄妹を裏切るという悪行に至る。

辰雄の変心は、彼が一面的な悪玉でない点、すなわち裏切りにあたつて葛藤や苦悩を見せる点で、世俗の中で理想を貫こうとする人間の切実さを読者に印象づける。仮に、辰雄が首尾一貫して単なる詐欺師であつたなら、彼に騙される「愚直」な籟三の破滅は、哀れさが先立ち、さほど悲劇的には読まれないはずである。辰雄の葛藤により、読者は、自らの信じる「正義」を貫いてきた籟三の破滅を、いっそう悲愴な結末として読むこととなる。

いま、第十回冒頭部を引用する。

先師の画工場に一と称へられて、我れは売らねど自からは人も知る名、貧ゆゑうづもるゝ事口惜しの念、我れ潔白の心に沸きて、願ふまじき名誉がひしは何故、たのむまじき人頼みしは何故、喰ふまじき不義の食この口に食みしは何故、免るすまじきお蝶、不義の人に免るせしは何故、汝れ汝れ此腕此芸、心をまどはし目を眩まして、見えず悟らず今今夜、お蝶不幸の家出は誰が業、磨きし多年の筆故に、最愛の妹ころさするか、ねりし経営惨憺の苦は、汚濁を我が身に染みこませしか⁽²³⁾

お蝶の失踪と自身の破滅に直面した籟三は、この箇所、自らの「芸」の腕を呪う。しかし、そもそも籟三が辰雄に懐柔された原因は、先述のように辰雄が「善」に立ち返ったと告白したこと、そして、籟三が本来抱いていた「欲」によつて、過去に師の金を持ち逃げした因縁のある辰雄への経済的な依存を合理化したことで、不義の相手との間に抹消できない義理が生じたことであつた。その義理は、それまで「貧」に甘んじ、孤独な生活を送っていた籟三に払拭することは、まず不可能であつた。

ここで、注目したい点が二つある。先の引用箇所、籟三が、「我れ潔白の心に沸きて、願ふまじき名誉がひし

は何故」と、「欲」を抱いた自らの心をもはや「潔白」ではなかったと断じている点、そして「ねりし経営慘憺の苦は、汚濁を我が身に染みこませしか」と、困窮のうちに自身が「汚濁」に染まっていたことを自責している点である。これらの点から読み取れるのは、籟三が、美術品を創造する立場にある自らが、〈欲〉という、〈悪〉性を惹起する情動を捨てきれなかったことに対して抱いている悔恨である。

籟三は、作品末尾で、「お蝶ふたゝび帰りもせば、辰雄に邪心の無くもあらば、此品保存も成るべきを」と独白している。その通り、籟三が制作した花瓶は、辰雄が悪心を起こさなければ、破砕を免れたであろう。すなわち、本作では、美術品がその姿を保つにあたり、それが〈悪〉性とは無縁であると同時に、〈善〉性を帯びていることが条件となっている。作中における、こうした〈善悪〉の対立からは、籟三にとって〈美〉が、〈悪〉と相容れ得ないものであったことが看取できる。言い換えれば、籟三が理想とする〈美〉は、〈善〉と不可分のものであった⁽²⁴⁾。

二二 それ自体を目的とすべき 〈美〉をめぐって

そもそも、〈善〉と〈美〉を一体のものとして捉える見

方は、西洋哲学では、「真善美」を一体とする、プラトンに由来する。本作品執筆時にあたる明治二十年代の日本において、こうした〈善〉と〈美〉の関係は、すでに美学上の問題として認識されている。

例えば『城南評論』に寄稿している新井虎南は、「美とは何ぞや」と題した論説で、「広義の美は即ち内心に快感を惹起す外物の状態たること明々白々」、「内心に快感を惹起す外物の状態は尽く美と断言し難きに似たれども美と善は一にして二、二にして一、方便としては善と称するもの目的としては美と名けられ直接に快感を惹起すものを美となし間接に快感を惹起すものを善となす」と善と美の関係を論じている⁽²⁵⁾。また、近代日本における哲学研究の黎明期に活躍した大西祝は、『六合雑誌』第八十八号（明治二十一年（一八八八）四月十八日）掲載の「美術と宗教」において、「夫れ美術の基本とする所は美妙の觀念なり、宗教及道德の基本とする所は善てふ觀念なり、此兩個の觀念は理想の世界に於ては相背馳せざるのみかは、其間毫末も、分離す可らざるの關係あり、善を離れては美なし、美を離れては善なし、又善と美を離れては真理なく、真理を離れては善と美とあるなし、是れプラトン以来哲学者の好で論談する所なり、（中略）善と美と真理とは理想世界の三位一体と謂ふべきなり」とプラトン以来の西洋哲学における真善美の認識に言及している。こ

うした議論は、カントやドイツ観念論の哲学者による「善」や「美」の捉え方をも踏まえたものと思われる。

さらに、大西は先の引用の後、「人或は曰ふ美術は美術の為に究むべし、美術の目的は美術自身にあり、豪も他に拘泥する所ある可らず」と述べている。この箇所は、特に、カント『判断力批判』における「美の目的なき合目的性」に関する言及と考えられる（26）。

籟三の制作には、「富貴を浮雲の空しと見れど、猶風前の塵一つ、名誉を願ふ心払ひがたく、三寸の欲火つねに燃えて、高く掛るべき心境くもりといふは是れのみなり」と語られるように、「欲」がいわば煩惱のように付き纏う。こうした障害が阻むのは、まさに「美」それ自体を意識した制作にはかならない。

明治二五年以前の日本におけるカント受容に関しては、大橋容一郎によれば、初め西周や井上哲次郎により限定的に紹介され、明治十年代以降、外国人教師のクーパーらにより東京大学（帝大）で英語を用いて教えられた（27）。

明治前期においてカント哲学そのものに言及している日本語文献としては、米国の宗教哲学者ボーウエンの『近世哲学』（明治一七年）、ドイツのヘーゲル学派の哲学者チャリボースらに基づく竹越與三郎『独逸哲学英華』（明治一七年）があるほか、明治二二年以降は論理学書がますます増加し、形式論理の教科書だけでなく通俗論理や応用論

理と呼ばれる分野も目立つようになったとされる。一方で、大橋は、従来の通史が捉え切れていないこととして、少なくとも論理学分野において、すでに明治前期、カント論理学とその問題圏が日本に移入していた状況があると論じている。明治期の日本におけるカント受容に関しては、文学の分野においても、明らかにすべき余地を多く残しているものと見るができる。

カントの著作のうち、「美」について論じているのは『判断力批判』であるが、日本で出版されたカント関連文献が余さずこの論点に触れているとはいえず、また、一葉が哲学書を通して直接カント哲学に関する専門的な議論に触れたかは断定できない。

ただ、前述の潮流の中で、明治一七年には東京大学に哲学会が設立され、明治二十年（一八八七）にはその東京大学哲学会から『哲学会雑誌』（明治二五年より『哲学雑誌』に改題）が刊行されている。一葉日記には、『哲学会雑誌』を参照した記録がある（28）。この記録は、「うもれ木」脱稿翌日の記述であるが、作者が、哲学分野に対しても、少なくとも関心を有していたことが見てとれる。

本作品執筆の前年である明治二四年（一八九一）に、三宅雪嶺が、「真善美日本人」「偽醜悪日本人」（正教社）と題した評論を発表している。そこでは、日本人が、外国人が日本美術を称賛することに安易に影響される風潮が難

じられているものの、日本人の特質を〈美術〉分野に見出し、その特質の向上を通して「人類の美」に資すべしとする論が、幅広い読者に向けて展開されている。また、雪嶺は、社会的な成功や、「大利」すなわち莫大な財貨の追求については肯定的である一方で、「小利」に齷齪することや、「国家」の規模で物事を議論しない同時代の商人には直接的な批判を加えた⁽²⁹⁾。こうした主張は、作中で籟三が抱く「慷慨」に通じるものである。ただし、この著作中で、雪嶺は、特に〈美〉の「目的なき合目的性」には言及していない。

次に、〈美〉の「目的なき合目的性」に言及した当代の〈美術〉批評を確認してゆく。

『女学雑誌』第一三三三号(明治二十一年十月二七日)掲載の、元良勇次郎述「功利と美麗」に、次の箇所がある⁽³⁰⁾。

日本は美術国と申して外国よりも甚はだ賞賛さるゝことであるが此の美術は何故へ左様に此日本に於て発達したるか云へば申すまでもなく之は徳川時代太平の御世に於て多くの人々が衣食にも窮せず名利をも貪らずして只だ美麗と云へるものをトントの目的にして力を尽くしたるゆへである左れば此の如き時世が過去つて今日の如く人々にたゞ衣食名利に奔走するか若くは美術を糊口名利の役に立てようとする

るときは最早美麗本然の性質を損したるものにて逆も十分に発達するとは出来ません(中略)左れば美麗は功利にあらず物の方便と為り何かの役に立てられて初めて其徳を生ずるにあらず美麗は美麗にして夫自らの徳ある者ある故之は物の方便となるべからず

元良は、江戸時代の人々の、生計や名利を目的としない制作を理想とし、同時代の人々がそうした「美麗」そのものを目的とした創作態度を失ってしまったと批判している。

また、同雑誌の第三二三号(明治二十五年七月十六日)には、「装美麗」と題した、巖本善治による美術論も掲載された⁽³¹⁾。そのうち、特に本論に関連する箇所を以下に引用する。

揚々として説法する人の曰く、漆器は我国の重宝なり、陶器は我国の特有産物なり、文人画は万国に類なき所なり、大ひに隆んならしめて、以て大ひに輸出せざる可らずと。此の愛国論に似たる一種の美術論は、其声と共に功利論を吐き散らし、真粹の美を根底より腐敗せしむ。如此き論者は職工学校に長たるべし、断じて美術学校に長たる可らず。(中略)

要するに、美を愛するものは、当に美そのものを愛すべし、美を愛すと云ひて而も之を実用するの目的を先にするものは所云る美術的功利論者なり。美術的功利論は、一見して頗る美なるが如けれど、而も尚ほ功利論たるを免れず。功利論は利を主旨とす、真正の美術品は即ち美そのものを本旨とすべき也。

先の元良の論説と同様に、営利を目的とした〈美術〉の利用を戒める内容であり、とりわけ国粹主義の下での、伝統的な美術品の輸出奨励に対する批判は痛烈である。さらに、この論説に対する批評が、『早稲田文学』二十号の「近刊雑誌」欄に掲載されている⁽³²⁾。その中で、巖本の論を概括した箇所を、次に引用する。

『女学雑誌』第三百二十三号には『装美魔』と題する社説を載せたり其上に於ては美術家中に美其物を愛せずして利を先にするものあるを慨き其中に於ては音楽の事を論じ夫れ心美にして而して後に其声美なるを得べしされば我国音楽の進歩を図らんにはまづ音楽学校の修身科を厳にすべしと叫び其下に於ては美の本領を論じて曰く真と善とを兼ねざるべからざるが故に此等の素養なきものは遂に美を知ること能はざるを云ふなり彼の詩人に俗物多く美術家に放蕩

者流多きは必竟するに美の美たる神髄を捉へずして只其形骸に恋着し其美術は一種の器械作用たり。一種の功利を主としたるものに過ぎざればなり云々、巖本善治が美論の一斑これによりて窺ふに足る即ち真善美一致の主義なり

巖本は「装美魔」において、「美そのものを愛すべし」と述べ、〈美〉を実用に供する者を、「美術的功利論者」と論難した。その際、巖本は、その背景にある思想に直接的には言及しなかったが、彼の論を受けた『早稲田文学』掲載の論評が、〈真〉、〈善〉と一体の〈美〉に言及している。この二点から、両者の間に、西洋哲学、とりわけ、カントやプラトンにおける〈美〉の捉え方が共通理解としてあることが推察される。『女学雑誌』の読者層に鑑みれば、こうした、功利と相容れない本質を持ち、それ自体が目的とされるべき〈美〉の認識は、作品発表時の明治二五年において、哲学を専門としない者にも、少なくとも表面的に共有されていたことが看取できる。

さて、本作中には、〈美〉に相對した籟三の振舞いが垣間見える箇所がある。

細づくりの格子戸まへに、米澤数寄屋の肌つき美しき人、黒縹子の帯腰つきすつきりとして、芙蓉の面

に淡彩の工合、楊柳の髪に根がけの好み、扱も美かな扱も美かな、此美にすさむ心がけを我が陶画の上に移して、共に協力の友を得たし⁽³³⁾

籟三がふと目に入った女性の「美」に見入り、創作の素材として観察する様が描写されている。ここでは、籟三の制作上の雑念となっていた、名誉を求める〈欲〉が鎮まっていることも重要であるが、対面した女性の身体的な美に視線を向けているにもかかわらず、その「美」にはあくまで純朴な感動を覚えるにとどまり、恋愛や性愛にかかわる感情を抱いていない点にも注目したい。

比較のために、本作品成立に影響を与えた先行作品である、幸田露伴『風流伝』、および森鷗外の翻訳小説『埋木』の内容を確認する。まず、『風流伝』では、仏師の珠運が、お辰との恋愛に敗れることによって傑作を作り上げる過程が描かれている。

前田愛は、「技芸家」を題材とした露伴作品の特徴について、「恋愛対象を失うことを契機に、「堅い確かな」技術への献身が「出世」を保証する」とし、「露伴の芸道小説は主人公の意力の集中を主動力に、正の契機としてデウス・エキス・マキナ、負の契機として女性が配されるという単純な構図にさまざまなヴァリエーションが加えられているにすぎない」と評している⁽³⁴⁾が、『風流伝』は、

まさに、こうした露伴作品の一類型に相当する構図を有している。また、音楽家を主人公とする森鷗外訳のシュビン『埋木』も、『風流伝』と同じく作品成立上の影響が指摘されている⁽³⁵⁾が、『埋木』は互いに恋情を持ち主人公の妻となった女性が、主人公の元支援者である音楽家と姦通し、それを契機として主人公が落魄する悲劇を描いた小説である。これらの作品は、〈恋愛〉や〈性愛〉が作者の人生に劇的な変化をもたらす点で「うもれ木」における創作者像との乖離がある⁽³⁶⁾。

つまり、「うもれ木」が、成立にあたり影響を受けた作品と異なる、特筆すべき点は、〈美〉に対峙する美術家の葛藤に、〈恋愛〉や〈性愛〉を介在させていないことにある。〈恋愛〉に関する問題は、あくまでもお蝶のものである。〈欲〉、すなわち〈名誉〉の希求という〈悪〉性と、〈美〉の関係性である。籟三にとって、〈欲〉が自制を超えて肥大すれば、美術家が〈芸〉によって生み出す〈美〉は、それ自体が目的とはなりえず、〈名誉〉を得るための手段に成り下がる。籟三が本来忌避し、あるいは罪悪感を抱くのは、こうした〈美術〉と〈欲〉の力関係の転倒であった。「うもれ木」は、創作行為における〈美〉の「目的なき合目的性」の問題を主題の根幹に据えた作品として、先行作品と一線を画すものであったと評価できる。

おわりに

本稿では、樋口一葉「うもれ木」について、主に同時代の〈美術〉および〈美〉の概念に着目して論じてきた。明治六年のウィーン万国博覧会を契機に日本に導入された〈美術〉概念は、当初は江戸時代以前的美術品概念を継承しながらも、その後変遷や再編を経て、明治二五年にはその区分変更が広く報じられている。陶磁器を「美術品」とみなす、この変更は、籟三のような、必ずしも高くない社会的地位にある当時の陶画工にとって、名誉に浴し上昇することを可能にするものであった。

作中では、〈美〉をめぐる、〈善〉と〈悪〉の対立が描かれている。当初、孤立しながらも〈正義〉を求め、〈善〉を旨としていた籟三は、自らの〈欲〉を払拭できず、先師をめぐる因縁のある辰雄の支援を受けることを合理化した。籟三との再会の際、改心したと説いていたはずの辰雄は、葛藤の末、「邪心」を抑えきれず籟三たちを裏切ってしまう。籟三にとって〈欲〉は、破滅をもたらす〈悪〉性の元凶であった。そして、自決を決意した籟三は、花瓶をも破壊せざるをえなかった。〈美〉と〈善〉を一体視する籟三にとって、〈悪〉性を帯びた美術品は、もはや存在を許されるものではなかった。

こうした論理の底流には、プラトンに端を発する、真善

美を一体とする見方があると考えられる。また、作品の読解を通して看取できる、それ自体を目的とすることが指向される〈美〉の有り様は、カントの影響を示唆している。当時の雑誌における美術論には、同様の記述が見られ、訳語としての移入にとどまらず、言説のレベルにおいても、〈美〉や〈美術〉の概念の底流に、西洋哲学、とりわけカントやドイツ観念論からの影響が確認できる。

本作品は、万国博覧会という、〈美術〉をめぐる制度が、〈名誉〉への欲望を喚起することを浮き彫りにし、〈美〉をめぐる創作行為の苦悩を描出した作品であった。その成立の背景には、江戸時代以来の身分制度の解体がもたらした職分の流動と、美術外交を背景とした、明治二五年における美術領域の再編成がある。本作品が、こうした、きわめて限定的な条件のもとで、〈美〉を志向する創作行為における主体性の問題を提起していることは、近代における小説作者が自作に対して持つ認識や、作家としての自己認識を考察するうえでも重要であると考えられる。

※引用に際し、ルビは適宜省略し、適宜濁点を補った。また、旧字体は新字体に改めた。

注

(1) 坂本政親、「一葉と露伴」(『福井大学教育学部紀要 第1

部人文科学』一六、福井大学教育学部、一九六六年一月、一七〜三〇頁）、山根賢吉「一葉と露伴」、『大阪学芸大学紀要A 人文科学』一四、大阪学芸大学、一九六六年二月、一二四〜一三三頁）が表現上の類似点を挙げているほか、国語学的見地から文体比較を行ったものに田貝和子「樋口一葉『うもれ木』の文体——幸田露伴『風流佛』との比較から——」、『東洋大学大学院紀要』四〇、東洋大学大学院、二〇〇三年三月、九三〜一〇二頁）がある。

(2) 一方で、主に一葉の生育環境を中心に作品を評価する論もある（福井庸子「教育における「欲」の問題——樋口一葉『うもれ木』・『にぎりえ』を中心に——」、『経営論集』三九、大東文化大学経営学会、二〇二〇年三月、二一〜三三頁）。本稿では、頼三における「欲」の問題についても考察する。福井は、「国益」は所詮、個人の欲望に過ぎず、そうした個人的な「欲」を直視したために頼三が破壊したと概観している。

(3) 「樋口一葉『うもれ木』論——森鷗外訳『埋木』・幸田露伴『風流仏』『一口剣』との連関」、『論樹』第十七号、二〇〇三年十二月一日、一〜二十頁）

(4) 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編『樋口一葉を読みなおす』、学藝書林、一九九九年六月、三九〜五八頁

(5) 橋本のぞみ『うもれ木』にみる〈国民〉の実態』、『社会

文学』一五、日本社会文学会、二〇〇一年六月、一三一〜一四二頁）

(6) 多羅尾歩「片々の金光——樋口一葉『うもれ木』における制度と逸脱」、『言語情報科学』東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻、二〇〇六年三月、二一〜二二八頁）、岡野前掲論文。

(7) 出口智之「樋口一葉『うもれ木』論」、『国語と国文学』八四（七）、東京大学国語国文学会、二〇〇七年七月、四二頁〜五六頁）。また、出口や岡野の論を踏まえて語り手の視点の設定意図を考察したものに、井田裕大「花瓶が映す幻想を見るか」（早稲田文芸・ジャーナリズム学会編『早稲田現代文芸研究』三、早稲田文芸・ジャーナリズム学会、二〇一三年三月、一三八〜一四五頁）がある。

(8) 「うもれ木」補注『樋口一葉全集第一巻』筑摩書房、一九七四年三月、二三〇頁。

(9) 出口前掲論文は、こうした改稿を経て、本作品における人物造形と構造に齟齬が生じたことを論じている。

(10) 佐藤道信『明治国家と近代美術——美の政治学——』（吉川弘文館、一九九九年四月）一六四頁〜一六六頁。

(11) 野呂田純一「明治初期における「美術」概念の成立過程」、『MUSEUM 東京国立博物館研究誌』第六一八号、東京国立博物館、二〇〇九年二月、六七頁。

(12) ただし、ここでは、「絵画」ではなく、「書画」の語が

用いられており、江戸期の社会的文脈が明治に継承されていることが指摘されている。

- (13) 他に、「刺繍・織物及友禅にして図様、技術共に高等優美なるものはシカゴ博覧会出品中の美術区に出陳することを得る旨曩に臨時博覧会事務局より告示せしも部類未定の所右は出品部類目録(本年八月四日事務局告示第八号)第四百二十二部「象牙、七宝、金属、陶磁器類の絵画、壁画」中に編入す(略)」「シカゴ博覧会出品に関する告示」「郵便報知新聞」明治二五年九月七日)。

- (14) 出品作品の取次・輸送に関する記事が『朝野新聞』に確認できる。そこでは、「米国シカゴ大博覧会へ出品の旨出願せし者神奈川県にて已に百名程に達し」たことが伝えられており(明治二五年二月五日)、多くの出品者が参加を出願していたことがうかがえる。

- (15) 佐藤道信『明治国家と近代美術——美の政治学——』吉川弘文館、一九九九年、四七頁。

- (16) 佐藤前掲書、七十頁。

- (17) 多羅尾前掲論文。

- (18) 厳密な時期は不明であるが、同回想中では桂舟が狩野永恵の養子になって以降とされており、一八七〇年代であると思われる。清風與平の回想では外国貿易の好況が始まったのが明治十二、三年(一八七九、八〇)頃とされている。一八七〇年代末か。

- (19) 吉田大輔氏よりご教示いただいた。引用は、『新小説総目次・執筆者索引』(日本近代文学館、一九八九年一月)による。

- (20) 黒田讓『名家歴訪録 上編』明治三二年(一八九九)六月、三五―三六頁。

- (21) 製陶業と文筆業は、ともに(美術)にかかる創作行為の範疇で、個人が自身の技量によって上昇を期待することができるといった領域であったと思われる。本作品における美術家像は、こうした状況下で造形され、作者の創作意識や、(美術)に対する捉え方を反映するモチーフとして有効であったと考えられる。

- (22) 仮に、辰雄を、頼三兄妹を裏切ること躊躇いのない、詐欺行為を滞りなく遂行する人物であると仮定すると、「第七回」における辰雄の内面の葛藤をうかがわせる描写を盛り込む必要はない。また、こうした動揺を、頼三兄妹を欺くうえでの辰雄の演技であると仮定した場合にも、辰雄の動揺(第七回)↓誕生会にお蝶を招待する(第七回)↓金策についての告白(第九回)というプロットの順序は、辻褄の合わないものとなってしまう。さらに、「第四回」において、すでに頼三の信頼を得ている時点で、「悪事と善事を洩らさず藏さず」語らせる必要もない。したがって、辰雄は、第七回にあたる時点で変節したと解釈することが可能である。

(23) 引用は「うもれ木」第三回『樋口一葉全集 第四巻』一七六頁による。

(24) 後述の箇所では本作の〈善〉と〈美〉の関係に焦点を当てて論じているが、作中には、頼三が、〈真〉について言及する箇所もある。以下に引用する。「さりとて我れは我が観念あり、握り初めたる筆の因果、よし狂といはゞ言へ愚といはゞ笑へ、千万の黄金つんで来るとも換へぬ心を腕にみがきて、輕佻浮薄を才子と呼ぶ明治の代に、愚直の値どれほどのもの、熱心の結果はいかに、斯道の真は那邊にあるか、よし人目には何とも見よ、我が心満足するほどの物つくり出して、我れ入江頼三変物の名を、陶器歴史に残さんずもの」(第一回、『一葉全集』第一巻、一五二頁)。ただし、〈善〉〈美〉に比べると、物語の主題には関連が薄い。

(25) 『城南評論』第一巻第二号、四五頁。

(26) ただし、大西は以降の箇所で、美術と道徳の観念は「美術的」の領域では方向性が一致しないという論を展開しており、この見解に賛同しているわけではない。

(27) 大橋容一郎「明治前期における論理学の位相——西周、清野勉とカント論理学——」『思想』第十号、二〇二一年十月。

(28) 「十六日 晴天 図書館へたねさがしに行く 春雨ものがあり 丈山夜譚及び哲学会雑誌などを見る」(「につ記」明

治二五年九月十六日、引用は『樋口一葉全集 第三巻(上)』一七四頁)。本文は適宜校訂した。

(29) 「それ今代は商業の世なり、財利の世なり。商業もとより重くこれを視ざるべからず。しかれども今日の我が邦における、いわゆる商人の根性をもって、大いに商業の世界に振うあらんとすれば、至難といふべきのみ。目前の小利に汲々として、左支右吾、鎔を贏し銖を剩す。これあに世界に闊歩する異邦商人と競争して大利を博得するの材ならんや。今や利口小慧の徒、一世に充填す。もし商業を談ずるに当たりにて、国家ということをもつてせば、人みな笑いて空論とし、嘲りて過大とするを常とす」(三宅雪嶺『偽醜惡日本人』(引用は『真善美日本人』、講談社、一九八五年五月、一二六―一二七頁))。

(30) 引用元は「元良勇二郎」と記載している。同年十八日に、元良が数寄屋橋会堂でおこなった演説を書き起こした記事である。標題の「功利と美麗」は、ソクラテスの言葉「功利は美麗なり(utility is Beauty)」を踏まえている。

(31) 『女学雑誌』第三二三号、一八九二年七月十六日。「(上) 美術的功利論」、「(中) 機械的美術論」、「(下) 美の本領」からなる。「(上)」は九鬼隆一の保守的な演説を批判する趣旨で、とりわけ日本絵画を主眼とした論であるが、抽象的な概念としての「美」に言及している箇所があり、先述の(美術)観と共通する、功利的な姿勢に対する批判がう

かがある。

(32) 無署名。『早稲田文学』第一次第一期、第二〇号、明治二十五年七月三十日、七九頁。

(33) 引用は「うもれ木」第三回『樋口一葉全集 第四巻』一五七頁による。

(34) 前田愛「露伴における立身出世主義——「力作型」の人間像——」(『国語と国文学』、国語と国文学編輯部、一九六八年四月、三六～四五頁)

(35) 塚本章子「一葉「うもれ木」における〈芸〉の歴史的位相——露伴「風流仏」・鷗外訳「埋木」との比較を通して」(『近代文学試論』三五、広島大学近代文学研究会、一九九七年一二月)、伊藤佐枝「樋口一葉『うもれ木』論——森鷗外訳『埋木』・幸田露伴『風流仏』『一口剣』との連関」(『論樹』一七、論樹の会、二〇〇三年一二月)。

(36) こうした、芸術的な創作行為における〈恋愛〉の要素の有無という差異は、先に論じた女性作家の問題とともに、ジェンダーの面から、より検討される必要がある。

(ひらいはなえ／本学卒業生)