

鷗外・逍遙対立の淵源

小 倉 齊

序

森鷗外と坪内逍遙との関係を語る時、やはり「没理想論争」をぬきにしては考えられないのだが、鷗外の逍遙に対する不信感や不満は、すでに「小説論」(『読売新聞』明22・1・3)発表の段階で見え隠れしており、「『志がらみ草紙』の本領を論ず」(『柵草紙』明22・10)では、高田半峯の『美辞学』とともに逍遙の『小説神髓』を取り上げ、「能く運用の妙を悟るもの」のないこと、「徒らに人をして髓を得て蜀を望む想あらしむること」の二点を指摘し、その文学界における影響力や啓蒙性について必ずしも評価を与えてはいない。さらに、「現代諸家の小説論を読む」(『柵草紙』明22・11)や「明治二十二年批評家の詩眼」(『柵草紙』明23・1)においても、逍遙の所論に対して批判的に言及した箇所はかなりある。本稿では主に「現代諸家の小説論を読む」を材料にしながら、鷗外が『小説神髓』に現れた逍遙の小説観をどのように捉え、どう乗り越えようとしたかを考えてみたい。

文学の自律と写実主義の主張とを二つの柱とする『小説神髓』の芸術理論は、時代の一般的風潮であった功利主義文学観の打破を当面の課題として発想されていた。⁽¹⁾ 逍遙は『小説神髓』の冒頭で芸術の非功利性を論じて次のように述べている。

夫れ美術といへる者はもとより実用の技にあらねば只管人の心目を娛しませしめて其妙神に入らんことを其「目的」とはなすべき筈なり〔小説総論〕

芸術の本来的機能が「心目を娛しませしむることにあるとするならば、それはどのような事態を指すのか。小説の目的とする所は人の文心を娛ましむるにあり文心とは何をかいふ曰く美妙の情緒これなり（中略）しかして風流の嗜好美妙の感情はもつとも高尚なる情緒にして文華発暢し開化進達せる国人ならでは決してこの情緒を有することなし彼の蒙昧の野蛮を見るにひたすら肉体の欲に耽りて所謂妙想を樂むことをしらねば造次顛沛行住坐臥も其為にするところを問へば皆肉欲にあらざるはなし故に其心は卑野にながれてたゞおのが利のみ是求めて残忍なること酷しく物の可憐といふことをば毫末だにも解せざるなり蓋し劣情の為に身を責られ卑欲のために追はるゝから道理はますゝ退縮なし良心はいよゝゝ力を亡ひ特り卑劣の情欲をして専ら発動せしむればなり

〔小説の裨益〕

芸術は高度の文化段階に達した人間のみの有する精神的能力——「風流の嗜好」あるいは「美妙の感情」に対してのみ反応する。そして、こうした能力の保持者は、「野蛮」から「開化」に至らしむる要素としての合理的知性と倫

理的判断力とよって、「卑欲」を制御し得る人格である。したがって、「風流の嗜好」「美妙の感情」を「娯ましむる」芸術は、まさにそのことよってのみ、享受者をいよいよ「卑欲」の「野蠻」から引き離し、その「道理性」と「良心」とを高めることが可能だ、ということになる。

其氣韻を高遠にし其妙想を清絶にしもて人質を尚うするは是偶然の作用にして美術の目的とはいふ可らずされば美術の本義の如きも目的といふ二字を除きて美術は人の心目を悦ばしめ且其氣格を高尚にするものなりといへばすなはち可しもし否さればすなはち違へり（小説総論）

この一節は、「氣格を高尚にすることが芸術の目的たり得ないことを強調し、「本然の目的」と「偶然の作用」とを混同することの不当を指摘している。しかし、「本然の目的」がすでに見てきたような芸術の機能を指している限り、ここで「偶然の作用」とされている「其氣韻を高遠にし其妙想を清絶にしもて人質を尚うする」ことは、文字通りの「偶然の作用」ではない。むしろ、「本然の目的」から自ずと実現されるべき当然の結果なのである。それならば、『小説神髓』の中心的命題、「小説の主脳は人情なり」を導き出してくる論理的必然性はどこにあったのか。

逍遙の論述に従うならば、十九世紀は演劇に代つて小説（ノベル）が優位に立った時代である。文明の進歩とともに「道徳力の作用」が強化され、人間はその感情をそのまま挙動・表情に表さなくなった。だからこそ演劇は衰退し、見えがたい「人情」を自由に描き得る小説の時代が来た、というのである。このような社会進化的芸術史観を記した「小説の変遷」に続く「小説の主眼」の冒頭に、「小説の主脳は人情なり」という命題は示されている。

人間の現象には「外部の行為」と「内に蔽れたる思想」とがある。「内に蔽れたる思想」は、「劣情」すなわち「情欲」「煩惱」と「道徳の力」「良心の力」との「相闘」という姿を呈している。「情欲」「煩惱」は、「賢人善者」と「賢不肖」たるを問わず、人間の内部に存在する本能であるが、「道徳の力」「良心の力」に抑制されて、「行

為」としては現れがたい。だからこそ「見えがたきを見えしめ曖昧なるものを明瞭にし限なき人間の情欲を限ある小冊子のうちに網羅し之をもてあそべる読者をして自然に反省せしむる」ところに、小説の任務がある。

逍遙の論述において、「小説の変遷」で表明された歴史観と「小説の主脳は人情なり」という命題との間に論理的飛躍は存在しないように見える。しかし、「劣情」とは最も遠いはずの「風流の嗜好」や「美妙の感情」に対する反応を本質的機能とするところの芸術において主位に立つべき小説が、なにゆえにその「皮相」すなわち「行為」と直接関連している部分にとどまらず、「骨髓」すなわち「道理」と「劣情」との「相闘」、さらにその根底をなす「劣情」の勃発をも穿ち、描き出さなければならぬのか、という点についての論理的説明は欠落している。

なぜこのような事態が生じたのだろうか。その因を探ろうとするならば、『小説神髓』の主張の奥に潜む、功利主義からの文学の解放を急ぐ逍遙の意識に注目しなければなるまい。芸術の目的は「人の心目を娛まし」むることにあるとする芸術主義的規定によって功利主義文学観を否定し、「小説の主脳は人情なり」という心理主義的宣言によって「曾て劣情を発せしことなき」観念的英雄を描き出す勸善懲悪主義を否定するところに、逍遙の最も強い関心があった。逍遙の関心の中心は、あくまでも、功利主義文学観、勸善懲悪主義を否定することにあり、そのために彼は、美的感動を与えることを直接の目的としている小説がなぜ「人情」や「世態風俗」の模写に赴かなくてはならないのかという問題に論理的脈絡をつけることを見過ごしてしまったのである。

二

医学と文学とを截然と區別しようとする立場を強く印象づけた「小説論」で文学者としての出発を遂げた鷗外は、

その後『「文学ト自然」ヲ読ム』（『国民之友』明22・5）で、芸術は科学および道德と峻別されるべきものであり、「美術ノ一区域」である「ショウチハリテラール美学」（文学）も科学および道德とは関涉することのない独立した世界であるという見解を示した。それは結局、芸術を「実用の技」から区別し、芸術の人類としての小説の非功利性を闡明した『小説神髓』と、ほぼ完全に照応し合う。

ただし、鷗外は、功利主義文学観の打破という点では『小説神髓』とその志向をひとつにしながら、「風流の嗜好」や「美妙の感情」を「娛ましむる」ものが芸術であるとする逍遙の機能主義的な文学観に満足せず、「美とは何か」という美学論的な問題にまでその追究の手を伸ばしたのである。その結果、鷗外は、「美」の具象性——個物と現象との不可分な関係を明らかにし、美的感動を与えることを直接の目的としている小説がなぜ「人情」や「世態風俗」の「摸写」に赴かなくてはならないのかという、逍遙の見落としてしまった問題をも追究し得たのである。もちろん、描くべき当面の対象である個物あるいは現象の意味が微妙に異なるという点には注意しなければならない。『小説神髓』において、小説の描くべき対象は、「人情」あるいは「世態風俗」というような心理的実態もしくは社会的実在であったが、鷗外においては、「審美上の深秘 *Mysterium*」（『審美綱領』明32・6、春陽堂）を内包する「個物」となる。

ところで、『柵草紙』創刊（明22・10）後、意欲的に発表された鷗外の文学評論は、『小説神髓』なり逍遙なりを批判しつつ、しかもその欠陥を補うという形のものが多く、その最初のものが「現代諸家の小説論を読む」であるが、その検討に入る前に、同じく『小説神髓』批判の意図をもって発表された二葉亭四迷の「小説総論」（『中央學術雑誌』明19・4）に目を向けてみたい。二葉亭の『小説神髓』批判と鷗外の見解とを比較することで、鷗外の文学理論の発想のし方がより明確になるはずである。

偶然の中に於て自然を穿鑿し種々の中に於て一致を穿鑿するは性質の需要とて人間にはなくて叶はぬものなり穿鑿といへど為方に両様あり一は智識を以て理會する學問上の穿鑿一は感情を以て感得する美術上の穿鑿是なり

ここに言う「自然」「一致」は、「意」^{イデヤ}、「虚」^{ソウ}、「意匠」^{イテウ}、「万古易らず」とも言われ、「學問」(科学)も「美術」(芸術)も、「意」の「穿鑿」という目的において同一である。「種々雑多の現象(形)」と「其自然の情態(意)」とは、科学のみならず芸術の本質を解く基本概念である。科学と同様に小説も「形」の中に「意」を求める。異なる点は、その方法が「感動(インスピレーション)」によつて「直接に感得する」ものだという点である。「摸写」が必然的に小説の方法となるのは、直接的に認識された「無形の意」を人に伝えるに当たつても直接的でなければならぬといふ、主として方法的な要請に基づく。つまり、「小説論」における芸術の創造は、「実相界にある諸現象」の「偶然の形に蔽はれて判然とは解らぬ」「自然の意」を感得する認識過程と、これを形象化し、「摸写」する表現過程とから成り立っている。芸術と科学とでは認識の方法こそ異なるものの、その対象とするところのものは、両者ともひとしく「意」であつて、とくに「美」と名づける必要のないものである。

ところが、鷗外の場合、科学と芸術あるいは「真」と「美」とは截然と區別されている。例えば「『文学ト自然』ヲ読ム」によれば、「想」^{イデヤ}は無限の因果關係につながつてゐる有限の現象の中に存する無限を意味し、科学とともに芸術もまた「想」を目的とするのである。⁽²⁾しかし、科学における「真」は個物・現象を離れて存在する「想」であり、芸術における「美」は個物・現象と不可分に存在する「想」である。⁽³⁾つまり、鷗外にとつて「真」と「美」とは、單なる認識の方法における區別ではなく、存在様式を異にする別個の「想」なのである。そして、このようない「真」と對蹠的な理念としての「美」が芸術の意味を決定するところに、鷗外と二葉亭との、微妙な、かつ打ち消しがつた相違があつた。

「意」と「形」とによって小説の本質を説き、「摸写」こそ採るべき方法であるとした二葉亭に対し、鷗外は「美術」の「美」を「自然」の「美」と対置し、「想」としての「美」が創作主体の「空想」を刺激し、その「空想」によって「製造」されたものが「美術」であるとした。逍遙、二葉亭の愛用するところであった「摸写」に代って、「覚悟」「空想」「製作性ある空想」が芸術の方法と見做されるに至るのである。

『文学ト自然』ヲ読ム』において示されたような、「美」を経験的なるものよりも先験的なるものに求め、自覚的な想像力こそ芸術創造の源泉であるとする鷗外の考え方は、「没理想論争」での「山房論文其七 早稲田文学の没理想」(『柵草紙』明24・12)中の以下のような記述へとつながっていく。

この声、この色をまことに美なりとは、耳ありて能く聞くために感ずるにあらず、目ありて能く視るために感ずるにあらず。先天の理想はこの時暗中より躍り出で、此声美なり、この色美なりと叫ぶなり。これ感納性レチテチ非チキエトの上の理想にあらずや。

「美」は個物に内在するから認識されるのではない。「先天の理想」の自覚形態として存在するから認識されるのである。「実相界にある諸現象には自然の意なきにあらねど、夫の偶然の形に蔽はれて判然とは解らぬものなり」(二葉亭四迷「小説総論」というような捉え方とは明らかに異なる。二葉亭はたしかに、「意」の感得をインスピレーションの力に求めたが、それはあくまでも、対象認識にかかわる人間の能力なのである。これに対して、鷗外の「感納性」ブチキエトは、天来の声の自覚に外ならず、無意識の意識化という主体的体験を意味している。同様に、「美」の創造もまた、「無意識の辺より来たる」イシユルヲチキエ「神来」によって、はじめて可能なのである。

このように、二葉亭も鷗外もひとしく『小説神髓』批判の立場に立ちながら、文学理論としての発想のしかたは、全く異なっていたのである。鷗外にとって、「美」の具象性や形象性は、客観的事実とは直接かわりのない無形の

「美」が自覚的精神を媒介として成就しようとする有形化の活動の結果であった。

三

「現代諸家の小説論を読む」は、その題からすれば、当代諸家の小説論に対して批評を加えたものということになるのだが、実際は、諸家の論、とりわけ『小説神髓』の中の逍遙の所論を巧みに利用しながらの鷗外の小説観の表明である。

冒頭で、「詩に一体あり散文を用ゐて事を叙す世にこれを小説といふ小説は蓋し『結語』サブエンターテイナにあらざる『エポス』なり彼と比とは皆な叙事詩の闡域を脱すること能はず」とドイツ詩学に依拠した小説の定義を示した鷗外は、早速『小説神髓』への言及を始める。逍遙は『小説神髓』の第一章「小説総論」で、「有形美術は専ら色彩と形容とを主眼となし其工風をしも鍊ることなれども音楽唱歌は之に反してまず専らに声を主として其意匠をなん凝らすなりける詩歌戯曲はこれとも異にて主として心に訴ふるが故に其主脳とする所のものも色彩にあらず音響にあらず他の形なくまた声なき人間の情すなはち是なり」と述べ、芸術の分類をしているが、この一節を引用した鷗外は、「散文を以て出せる叙事は比較的純潔にして結語を以て出せるものは比較的雑駁なり（中略）純潔なるものは必ず雑駁なるものに優ると云ひ又た彼は必ず此に勝つと云はゞ則ち余等は未だ遽にこれを信すること能はず」という見解を示す。鷗外の見解を読む限り、逍遙が純潔な散文は雑駁な韻文に優るといふ主張を示しているかの如き印象を受けるが、事実は必ずしもそうではない。ここには、鷗外の初期文学評論にしばしば見られる、他者の言葉を巧みに利用し、自分の論旨展開を有利に進めるといふ方法が現れている。したがって、鷗外の引用とそれに施された解釈とをそのまま鵜呑

みにすることはなほ危険であるが、少なくとも、冒頭における『小説神髓』からの引用およびそれへの批判は、当時の文学界に対する鷗外の状況認識を明らかにすると同時に、「現代諸家の小説論を読む」が、「春の屋及び其後継者の作せる運動」を乗り越えようとする意図のもとに書かれたことを示してもいる。「日本今日の風潮は散文叙事の小説に利ありて結語叙事の『エポス』に損あるや明なり」とか「渠等（引用者注、小説家）は独り勸善懲惡の陋小説を変じて美術となしたるのみならず又た能く結語の小説を変じて散文となしたり亦た善からずや」とかいった状況認識を示しながらも、「余等は兩者（引用者注、散文と結語）の相継げることの歴史上の事実たるを是認すと同時に亦た未だ曾てその或は兩立して而して共に盛なるべきことを信ぜずんばならず」と、逍遙の進化論的捉え方とは明らかに異なる立場の表明をした鷗外は、漢文学や西欧文学における「散文韻語を兼ねて其盛事を極めたる」例を挙げ、「新日本の文学世界」に必要なものとして散文と結語がともに叙事の体を維持することを強く訴えるのである。文体上のさまざまな模索を繰り返しながら漸く小説を散文として純化させて行こうとする方向性が見え始めていた明治二十年代の文学界において、漢文学や西欧文学の歴史を踏まえて散文と結語がともに叙事の体を維持することの必要性を主張したことは、鷗外の文学的視野の広さを十分に物語っている。しかし問題は、鷗外が立論の根拠として、ゴットシャルの「詩学」中の以下のような一節を示している点にある。

近世、独逸の文学界に「散文的壊裂」（「プロローガ、チエルスプリツテルング」）を致せしは猶是れ現世の新分子の酵釀、纔かに始まれるが為めなるのみ新独逸の詩人はシルレルの遺訓を忘れず進で「エポス」の真境地に入らざるべからず……小説には自らその区域あり而れども彼は決して「エポス」の巨体を奪ふてこれに代ること能はず且と特にギョーテが「ヘルマン及びドロテア」の長篇韻語を引て第十九世紀の紛紜たる人事も亦た一たび良治の淘汰に逢ふときは有韻詩の材料となり難きにあらざることを證明したり

ゴットシャルが十九世紀ドイツ文学における「エポス」すなわち叙事詩の可能性を説くのは、それまでのドイツ文学の流れを十分踏まえてのことであろうと思われるが、はたしてそれがそのまま日本の文学界の状況にあてはまるのか、という素朴な疑問が残る。もちろん、「長歌」の作家と小説の作家と臂を連ねて進みてこそ権衡その宜しきを得たる新日本の文学世界は組織せらるべきものなれ」という結論からすれば、鷗外が日本文学における「エポス」として長歌を考えていたことはわかるが、はたして、ゲーテの「ヘルマン及びドロテア」に相当するような韻文叙事詩として長歌を位置づけることができるかどうか、十分な説明は示されていない。鷗外の論の進め方には、逍遙の進化論的立場とは異なる立場を示すことに力点が置かれ、日本の文学的伝統と現状への目配りが不十分であるという印象すら残るのである。

さて、続いて鷗外は、「夫れ詩の『材』を採るや寥廓たる宇宙、紛紜たる群生、苟くも頭象となりて我前に陳するもの適くとして宜しからざるなし小説も亦た然り」と述べ、文学の素材への言及を始める。鷗外はすでに、「『文学ト自然』ヲ読ム」において、素材は決定的なものでなく、素材を用いて作品中に美を実現すること、さらにその美の実現のために發揮される詩人の空想こそ重要であるという立場を示していたが、ここでもまた、「小説の区域に於ても『美』の約束は避くべからざるのみ」とか「この所謂美とは何に縁てか生ずる、云く詩人に『想』^{フタツク}ありて此材を採り美術品を制作す」と繰り返し、小説の美の実現のために小説家が想像力を發揮し、素材を駆使するという基本的立場を明らかにしている。こうした立場からすれば、逍遙が『小説神髓』で声高らかに主張した「小説の主脳は人情なり世態風俗これに次ぐ」という、言わば小説改良の眼目の一つとなった一文中の「小説の主脳」としての「人情」も、単なる小説家の駆使する素材としての人間の活現象ということになってしまふ。逍遙の用いた「小説の主脳」という言葉はもう少し重い意味を含んでいたはずだが、鷗外に言わせれば、それは「小説の素材」でしかない。重要な

のは、その素材をどう選び、いかに駆使し、芸術としての小説にいかに構築するかである。この点について鷗外は、散文の時代であり、小説の時代である近代において、「實際主義」すなわち写実派が有力になる経緯を説明しつつ、以下のように述べる。

幸なるかな、前世紀の終末に至て天下實際主義の風潮は勃然とし興り日を逐ふて其勢を増し今や吾人は知らず識らず生活の筏を其中流に浮べたり試に頭を回らして見よ哲学を事実の地盤に描き初めしより以来、政治を實力の基礎に安置せしより以来、史学を其淵源に溯らせしより以来、万有自然の学を實驗結果の府となさんと企てしより以来、吾人は此小説といへる散文叙事詩の材を撰ぶに一つの新方便門を開き得たり此門に由るときは以て彼、精緻隱微を極めたる人情を窺ふべく以て彼、鄭重複雑を極めたる世態を暁るべし此門とは何ぞや曰く心理的觀察法、是れなり此法は撰材の最好手段なり、實際小説家の奥義なり今の小説家の文は実にこの法に依て得たる結果を写出すを目的とせり

「精緻隱微を極めたる人情を窺い」、「鄭重複雑を極めたる世態を暁る」ために、「散文叙事詩の材を撰ぶ」「新方便門」として心理的觀察法の必要性を説いているわけだが、これは一見、逍遙が『小説神髓』の中で説いていた「此人情の奥を穿ち所謂賢人君子はさらなり老若男女善悪正邪の心のうちの内幕をば洩す所なく描きいだして周密精到人情をば灼然として見えしむるを我小説家の努とするなり（中略）それ裨官者流は心理学者のごとし宜しく心理学の道理に基づき其人物をば仮作るべきなり」という主張に同調した見解のように思われる。しかしここで、鷗外が、「心理的觀察法」が「撰材の最好手段」であり、「實際小説派の奥義」であることをことさらに強調し、「今の小説家」が「心理的觀察法」によって得た結果を写出すことを目的としている点にこだわっている事実注目しなければならぬ。逍遙が「心理学の道理」に基づいた人物描写を云々するとき、それは必ずしも小説の目的としての心理

的觀察ではなかつたはずだが、鷗外の言い直しには、明らかに逍遙に対する批判的ニュアンスが込められている。「余等は独り或る人物の身外の境遇を叙して人をしてその身内の感動を推測せしむることを以て足れりとせず將に進で靈魂活動の迹を探討してこれを叙せんとす」と論じ、「余等は既に心理的小説を是認せり然れども心理的觀察は固より小説を作るべき方便にして小説の目的にあらず」と断ずる鷗外にとって、最も重要なことは、小説をして「美術の境」を守らしむることであり、そのための根本は「想」による融化以外の何ものでもなかつた。

ところで、心理的觀察法があくまでも手段であり、その根底に作家主体の想像力が必要であるということになれば、当然、「自然を摸倣するに至る」「實際小説派の極端」は否定されるわけだが、「自然」の「摸倣」は明らかに、逍遙が『小説神髓』の中の「小説の主眼」で述べた「造物主は天地万象を造りて私なし恰も我党小説作者が種々の人物を仮作りいだして毫末も偏頗愛憎なく行住進退なべてみなひたすら自然に戻らぬやう写しなせるに似たりといふべし」という主張の眼目であり、ここにもまた、鷗外の逍遙批判が示されている。ただし鷗外は、「其中道に非ざる」と彼實際的なる『自然の摸倣』とかわるところのない理想主義の極端も否定している。「小説の区域に於ても『美』の約束は避くべからざるのみ而してこの所謂美とは何に縁てか生ずる、云く詩人に「想」^{イマジネーション}ありて此材を探り美術品を製作す材と想とは一を闕くも以て美術品を制作すべからず」という鷗外の認識からすれば、文学創造の「活法」とは、「心理的觀察法」の具体的客観的觀察と「ロマンチック派」の抽象的觀念的空想との中道を行くべきものであつた。ただ注意しなければならないのは、それが両者の安直な折衷によるものではなく、むしろアウフヘーベンされた形のものだという点である。

周知のように鷗外は、「山房論文其一 逍遙子の新作十二番中既発四番合評、梅花詞集評及梓神子」(『柵草紙』明24・9)で、逍遙の「小説三派」説をハルトマン美学にひきつけ、「類想」「個想」「小天地想」に擬し、逍遙がこれ

を美の類型とするのを斥け、「美の階級」を見るべきであるとし、それを文芸批評上の評価基準としようとした。ここでは、「死したる概念はあれども活きたる観念はなく、『ゼネラリティ』はあれども、『インヂヂユアリチ』はなし」と言われる「類想」は、その抽象的観念性のゆえに最も強く否定される。これに対し「個想」は、「人の性情を活写するを主」とし、「事によりて性情を写さむ」とするものを言い、「活きたる観念」あり、「インヂヂユアリチ」ありとされ、「抽象」を卑み「結象」を貴むハルトマンの尊重するところであった。「美」は「抽象的」なものから「結象的」なものに向かって進むのであり、「類想」→「個想」→「小天地想」は、「抽象」から「結象」へ進む「美」の段階に外ならない。ハルトマンを援用して、「類想」を否定し、「個々の活物」ありとされる「個想」を肯定することにおいて、鷗外は「抽象的理想主義」を排し、「實際派」の写実主義を一応認める。しかし、「類想」を斥け、「個想」を推しながらも、「真の個想」は自ずから「小天地想」たるべきものであると論ずることによって、逍遙的立場を越えようとするのである。「小天地想」とは、「個人」を写して「不朽の象」とし、「個物の能く一天地をなして、大千世界と相呼応する」「分想」にして「完想」であるところのものである。鷗外はハルトマンとともに、「抽象的理想派の審美学」を排する点において逍遙と同調し得る一面を持ちながら、「結象的理想派の審美学」を奉ずることによって、逍遙と背離する方向を目指したのである。

「鶉翻搔」の「自然主義と『ロマンチック』と」（『めざまし草』明29・5）によれば、『明治評論』の時文記者がヘーゲルを引いて、美術は象徴時代、「クラシック」時代、「ロマンチック」時代と三変したと述べているのに対して、鷗外は、「『ロマンチック』よりして後、芸術は果して変化せざりしか。実相主義乃至自然主義なる第四時代のこれに継ぎて起りしをば、何人も認めざること能はざるならむ」と述べ、さらに続けて、「われは猶一步を進めて、吾人の今第五時代の始に立てりといふをさへ首肯せんとす」と断言している。この「第五時代」とは、「極端なる写実に

あきたらざる時代」であり、「一種の理想の再び重んぜらるゝ時代」である。「一種の理想」の内容が判然としない
きらいはあるが、このあたりにも鷗外の目指した「結象的理想」主義の方向なり、色あいなりが現れている。⁽⁵⁾

さて、再び「現代諸家の小説論を読む」に戻らねばならない。逍遙との関連で注目されるのは、小説のジャンルに
ついでの記事である。鷗外は、読売新聞子の「スケッチ」と「ノブル」の別を述べた文章や、逍遙の「ローマンス」
と「ノベル」との違いを述べた文章を引きながら論を進めている。

読売新聞子の区分は、「心の働きを筆に写し人の性質を筆の先きにて書き別くる」だけの「未だ定形を得ざる」文
章を「スケッチ」とし、それを「ノブル」すなわち小説と区別したというきわめて幼稚なものであった。また、逍遙
の区分は、十八世紀の英訳によって、「奇怪荒唐なる時代物」を「ローマンス」とし、「世話物の道理に合ひ且人情
の切なるもの」を「ノベル」としたものであった。これに対し、鷗外は次のような分類を提示する。

夫れ小説の材は人事なり、人情と世態となり故に其叙法に二種の別を生じたり或は一人若くは数人の事を叙して
これと俱に詳に当時の国運世態に及び或は一人若くは数人の事を叙して当時の国運世態の如きは多くこれを省略
し縦令、之を言ふも僅に其依稀たる影象を見はすに過ぎず 彼に於ては夥多の人生の圍線、交錦層疊して許多の
縈結と分解とを写し此に於ては人生の単圍中にて生ずる一縈結、一分解を写す此縈結には風俗に依り、運命に依
り又た一個人の性質に依るものあるべし（一九） 彼を複稗といふ独逸詩家の所謂「ローマン」是れなり之を単
稗といふ独逸詩家の所謂「ノヴェル」是れなり

鷗外がこうした分類を世に示した理由は、幼稚な分類、あいまいな分類に対する啓蒙的な意味の外に、彼自身の文
学の方向を示す一つの布石といった意味も認められるだろうが、ここではとくに、「十八世紀の英訳」に基づく「ノ
ベル」「ローマンス」の分類を用いず、「単稗」「複稗」の別を立てた意図に注意する必要がある。 「天下の風潮

に從」い「今日の日本小説界には唯だ単稗を見て複稗を見ることなし」と捉えられている如く、「欧州流の小説」を見習うところから出発した日本の近代小説は、当時のヨーロッパ文学界が「ノヴェル」中心であった影響を大きく受け、「ノヴェル」の試作中心に動き始めていた。小説改良の道標となった『小説神髓』で逍遙が「世の人やうやく羅マンズの荒唐無稽に倦むよしあり羅マンズしたがつて衰へいはゆる真成の物語（那ベル）おこる」（小説の変遷）と述べ、不合理な「羅マンズ」を斥けて合理的な「那ベル」を選んだことは、合理主義志向という当時の開化の趨勢に從つた必然だったのかも知れない。しかし、「那ベル」への強い志向と、非合理性とともに人間の強烈な個性あるいは偉大な人物をも切り捨てるといふ傾向と、「所謂百八煩惱」や「世にありふれたる人」を強調し過ぎる傾向とが結合した結果、彼の目指した「真成の物語」は、「人情」すなわち「煩惱」を描くものだというような狭隘な概念の中へ追い込まれがちになった。また、彼が「只傍観してありのまゝに摸写する心得」を力説したことは、作家主体が作品とどう関わるのかといった作家主体の位置をあいまいにし、彼の意図する「人情の奥」「世態の真」を皮層的な次元にとどめる結果を招いた。

前田愛氏は、『小説神髓』の登場が「明治十年代の歴史文学がはらんでいたさまざまな可能性を、萌芽のうちに摘みとり」「歴史的なロマンの可能性に封印を施した」と指摘しているが、逍遙が「真成の物語」への志向を示しながら、「人情の奥」「世態の真」を「只傍観してありのまゝに摸写する心得」を示したことは、「ロマンの可能性に封印を施す」という結果をもたらしたのみにとどまらない。むしろ「ノベル」そのものを狭隘さの中へ押し込めてしまったことの方が重大である。

鷗外が用いた「単稗」「複稗」の分類と逍遙が用いた「ノベル」「ローマンズ」の分類との決定的な違いは、その小説概念における広範さである。小説の材は人情と世態であるが故にその叙法には「単稗」「複稗」の二種があると

し、しかも「心理的觀察の法は固より単複兩稗の齊しく要する所なり」と述べ、兩者の間に優劣の別をつけなかったことよって、鷗外は「人情小説」が閉め出した「国運世態」を描くことを可能にした。さらに、単複兩稗に「寄話（『メールヘン』）を加え、「出来得べき事実、有り得べき情況」への一方的傾斜の中で排斥されつつあった「奇幻怪誕の事」を救出しようとした（明治二十二年批評家の詩眼）。「今の日本小説界には唯だ単稗を見て複稗を見ることなし」という鷗外の現状認識には、あらゆる形式・内容を認め得るといふ彼の小説観が現れている。しばしば指摘されることであるが、矢野龍溪の『異聞浮城物語』（明23・4）に鷗外が贈った序文の一節を見れば、そのことはより明らかになる。

或は云く小説は詩なり報知異聞は果して詩として価値あるべきかと嗚呼小説は実に詩なり叙事詩なり而れども其境域は決して世人の云ふ所の如く狭隘なるものにあらざるなり

このように、当時の鷗外の志向は、小説を「世人の云ふ所の如」き概念規定の狭さから解放するところであり、また、小説を「狭隘なる」「境域」に追いつめた「世人」の元凶として逍遙が意識されていたのだろう。そして、こうした鷗外の意識は、「単稗」「複稗」という分類を示したところに、如実に現れているのである。

結 び

以上、主に「現代諸家の小説論を読む」によりながら、鷗外の逍遙に対する意識について考えてみた。すでに明らかなように、鷗外は否定的に紹介した逍遙の説と自説とを対照させ、あるいは逍遙の説を一応是認しながらもその後自説を付け加えるという方法を取った。これは、逍遙の『小説神髓』が当時の文学界に及ぼした影響力の大きさを鷗

外が無視できなかった証でもあるわけだが、一方で読者に、『小説神髓』の不備を補足し、修正するという印象を与え、結果的に自説を強調し、際立たせるといふ狙いの現れでもあった。そして、その根底に、当時の文学界が『小説神髓』の写実理論にひきずられていく状況に対する危惧の念があったことは言うまでもない。

夫れ南欧、昔時の大家は身を事迹の外に置いて、これを叙述したるが故に意迫れども文は迫らず後人、其客観的なるを賞し呼で『叙事詩の静境』と做す今や心理的觀察の結果、多く詩材の用をなしそめてより、此静境は俄然として熱鬧の天地となれり是れ猶ほ可なり若し又た一步を進めて全局の整へると否とを屑とせず回尾ワヅことに人をして屏息翹望の情を懐かしめんとす、余等その可なるを見ること能はず

結び近くに置かれたこの一節は、まさしく日本の文学界への忠告になっているが、これはそのまま、逍遙に対する忠告でもあった。そしてその忠告は、後の「没理想論争」にまでつながる鷗外と逍遙の対立の淵源ともなっているのである。

注

(1) 逍遙自身の発言の中に『小説神髓』の基本的発想を窺い知ることのできるものがいくつもある。「志がらみ草紙を読みて思ふ所をいふ」(『柵草紙』明22・12)には「小説神髓は客気の作軽信の論勸懲主義を盲打せし外には何の取る所もなきものなれば其一点を除くの外にて彼の一毫を救はるゝは妄を一毫だけ伝ふるにひとし」とあり、「回憶漫談 其一」(『早稲田文学』大14・7)には、『小説神髓』は馬琴の余りに偏した勸懲主義を非難するのを其根本義として書いたもの」とある。

(2) 『真』ヲ奉ズルノ科学者ハ『想』ヲ得テ『物』ヲ志ル、モノナリ『美』ヲ奉ズルノ美術家ハ『想』ヲ以テ『物』トナシ『物』ヲ以テ『想』トナスモノナリ

(3) 『美』ハ『想』ナリ故ニ因ナク果ナク窮已ナシ而レドモ其『真』及ビ『善』ト殊ナル所以ハ必ず一々ノ『顕象』ヲ須テ而シテ顕ハル、ニ在リノ『真』ハ『顕象』ノ外ニ於テ『法』ヲ求ム

(4) 鷗外はここで、「畢竟、美術に此兩派ありて相争ふは哲学に唯物、唯心の二党ありて相闘ふと同じ是れ此欠陥世界の免るべからざる数なり」と、實際・理想兩派の存在の必然を説きながら、「余等は故に以為らく實際小説派の極端は其弊、遂に自然を摸倣するに至る是れ所謂、自然詩派の短所なりと／＼然り而して彼、實際主義の反対に立てる理想主義も其極端に至りては亦た弊に堪へざるものあり」というように、その兩極端を批判している。ここで特に注意しておきたいのは、引用文中の「理想主義」という言葉が、『つき草』所収「今の諸家の小説論を讀みて」では、「抽象理想主義」と改められている点である。これは明らかに、「明治二十二年批評家の詩眼」の改訂文に現れる「具象的理想」に対する言葉であるが、この用語の改変は、「現代諸家の小説論を讀む」執筆時における鷗外の概念規定の未成熟さを示すとともに、鷗外の思念がどういう方向へ向かっていたかをも示している。

(5) 同じく「鷗翻攝」の「新文壇の文界觀察」(『めざまし草』明29・4)では、「熟々抽象ならざる理想、即具象理想の論の出づる所をおもふに、哲学の全系統の上をば姑く置き、芸術をば自然なりとすべからず、さればと又抽象理想なりとすべくもあらざるより、審美上別に自然ならぬ頭象を立つるに外ならず。されば所謂自然主義 Realismus は即是れ頭象主義 Phä-nomenalismus にして、これを余所にしたる具象理想主義あらむやうなし。頭象主義は極端自然主義 Hypernaturalismus を排す。是れその徒に自然を摸倣するを排するなり。頭象主義は又抽象理想主義を排す。是れその比較的に低き類型を超越すること能はざるを排するなり」と述べている。ここでは、芸術の表現を自然および抽象理想から区別するものとして「自然ならぬ頭象」をあげ、それを表す方法として Realismus が考えられている。鷗外の言う「具象理想主義」は「所謂自然主義 Realismus」をぬきにしては捉えきれない性質のものであることがわかる。

(6) 「明治歴史文学の原像」(『展望』昭51・9)中に以下のような指摘がある。「佳人之奇遇」を支持した青年読者の心をとらえたのは、その格調高い叙事詩的な文体に託されたナショナリズムの落熱であり、明治日本のおかれていた位置が世界的な視野のもとに俯瞰されているその雄大な構想だったのだ。／＼しかし、『佳人之奇遇』初編の刊行と同じ明治十八年に発表された坪内逍遙の『小説神髓』は、明治十年代の歴史文学がはらんでいたさまざまな可能性を、萌芽のうちに摘みとってしまう。傾向文学としての政治小説に懐疑的だった逍遙は、歴史と文学の血縁関係に裂け目を入れ、小説を美術(芸術)の聖域にまっぴりこんだ上で、あらためて人情世態小説を新文学の路線として設定してみたのである。逍遙が馬琴の勧善懲悪主義に手きびしい批判をつきつけたことも、見方をかえればその歴史的なロマンの可能性に封印を施したことを意味している。」

(7) 越智治雄氏の「小説の自覚」(『岩波講座文学7』昭51・5)に以下の指摘がある。「浮城物語」に浴びせられた批判には、

『小説』として価値がないとする論点がきわだっている。鷗外は、武談、ジュール・ヴェルヌ、『ロビンソン・クルーソー』に発した『ロビンソンナーデ』の『冒険事蹟』を描いた作を挙げており、これらは逍遙の考えでは『新奇なる話談』という点でロマンスに近くなるが、鷗外はすでに、複裨『ロマン』と、単裨『ノヴェル』という分類を採用していたから、『浮城物語』もよく小説に含みこみえたのだった。」

また十川信介氏の「文学極衰論前後」(『文学』昭51・6)にも同じような指摘がある。「あらゆる形式・内容をも『排斥』しない彼の小説観からすれば、『浮城物語』の出現に際して、彼が『結構の粗大』をもってこれを退けなかったのは当然であった。もちろん彼はその『大』を文学の本質として高く評価したわけではない。だが彼の平衡感覚は、その小説分類の原理に従って、『国運世態』を描く『複裨』を要求していた。『今の日本小説界には唯だ単裨を見て複裨を見ることなし』(『現代諸家の小説論を読む』)という現状認識は、『複裨』誕生に『一縷の望を繋いで以て天下同好の志を励』ますためにも、『浮城物語』の可能性を非文学として摘み取ることを許さなかったのである。」