

「寫す」ということ

—— 近代文学の成立と小説論 ——

Jean-Jacques ORIGAS *

“Utsusu”, the art of “representing”

Theoretical reflexions on the art of the novel
and the emerging of modern Japanese Literature

TSUBOUCHI Shōyō's Shōsetsu shinzui (The Essence of the Novel) was published as a series of nine tiny books from September 1885 to April 1886. For this first attempt of theoretical reflecting—in the Meiji period—about literary principles and techniques was adopted the so-called “watoji-bon” form of publication, light and inexpensive, that had been so often chosen for works—especially for popular literature—in the Edo centuries. Shortly after the first edition, in May of the same year 1886, a second edition appeared, in two volumes. Since, Shōyō's essay has been described, particularly in Japanese histories of literature, as a landmark of great importance for the introduction of western modern realism in Japanese literature.

Several questions nevertheless seem to remain unsolved. Shōyō is known indeed for having focused harsh criticism on Bakin's works and other novels of the Edo period. But was he intent on rejecting the Edo literature as a whole? Was his aim to shift to western standards of literature? How should the concept of “ninjō” be interpreted, these “human feelings” which according

* フランス国立東洋言語文化研究所教授

to Shōyō are the main subject and the guiding principle of creative novels? He almost never uses the word “shajitsu” (realism), which gained success from the beginning of the 90’s, but on the other hand he very often makes use of the first kanji employed in “shajitsu” to note the verbal process, the act of “utsusu”. Does this word here mean, as it often does in contemporary language, “to copy”? Or should it be given a different meaning, more active, more inventive, as an essential concept to evoke new horizons for the writer of novels?

It could be useful to place Shōyō’s essay in the context of what might be called a prehistory of Meiji literature, to examine the relations existing between Shōsetsu shinzui and several translations and essays which were the first ones in the field of modern aesthetics: NISHI Amane’s Bimyōgaku-setsu, KIKUCHI Dairoku’s and NAKAE Chōmin’s translations, the Japanese translation of FENOLLOSA’s lecture given in 1882, or some works by TAKADA Hanpō, and to analyse the emerging of words and concepts related to aesthetic reflexion.

It is also necessary to proceed to an accurate analysis of the second part of Shōsetsu shinzui, devoted to more technical aspects of the novel, and especially of chapters such as “Buntairon” (About Style), which seems to have been the oldest core of the whole work.

From this point of view, it becomes easier to understand why Shōyō’s book became a forerunning model for many young writers who published numerous essays on the art of the novel (and some years later, of poetry), and to evaluate their impact on Meiji literature. Thus are proposed interpretations of Shōyō’s evolution of style in his own novels and also, of the first pages of Maihime as a brilliant attempt of Ōgai reflecting about the ways of tradition, in the perspective of his very own time.

明治中期また後期の作品には、特に書き出しのところに、勢いの早い文章があります。それぞれ短い文ですが、それだけに強く記憶に残るものです。疑問を投げ出す文章、驚きを表す文章、一直線のように進んで行く言葉。そのような文章の中で長く私の記憶に残っているものに、逍遙の『小説神髓』の冒頭に見える文が二つあります。一つは、「緒言」の初めです。「盛んなるかな我が國に物語類の行はるゝや」。もう一つは、「緒言」の直後に展開される「小説總論」の第一行です。「小説の美術たる由を明らめまくせば、まづ美術の何たるをば知らざる可^べからず」。この二つの文は、二つの鏡のように、互いに相応しているように思われます。先ず『小説神髓』に話を絞ることにして、そこから、小説論にはどういう可能性が潜んでいるのか、または近代文学の成立、いわば「近代文学事始め」とどういった関係が考えられるのか、という考察を進めていきたいと思います。

わずかに一単語から出発してみたいのです。「小説總論」の初めに見える「美術」という言葉です。ここでは現代日本語と異なった用法で現れます。現代という造形美術をさすのではなく、芸術そのものをさしています。美術史の専門家が指摘したように、これは明治前半の、独特の用い方です。たとえば、明治5年大隈重信の名で出されたヴィーン博覧会のための資料には、次の説明が見られます。「美術（西洋ニテ音楽、画學、像ヲ作ル術、詩學等ヲ美術ト云フ）」。

西周は、『美妙學説』の中で、この「美術」という、新しく使われ出した言葉に含まれるものを一つ一つ名ざし、明瞭に示そうとしています。「画學ペインティング、彫像術スカルプチュール、彫刻術エングレーキング、工匠術アルキテクト」と先ず数えあげて、それに、「詩歌ボエト、散文^{プロス}リテラチュール、音楽ミジク」、「漢土ニテハ書」、また「舞樂、演劇」を付け加えています。フェノロサが明治15年に行った、著名な講演の日本語訳は、『美術眞説』という題で、「美術」という言葉が出てきますが、やはり同じ使い方です。フェノロサは、造形美術のみをさすのではなく、できるだけ抽象的に、哲学に近い見方で芸術そのものを規定しようとしています。新しく現れる概念の地平線、現在の形あるいは意味にまだならない単

語。明治初頭から多くの変化、試みが相次いで起こったとはいえ、ここでは、一貫して十数年続いた期間が眼前に見えてきます。『小説神髓』は、一面においては、この近代日本語前史の一領域に直接つながっているように見えます。

もう一步このような語彙の分析に入ってみると、方法論の問題がいくつか出てくるのを認めざるを得ません。『広辞苑』の第三版を引くと、「美術」という項目には、二つの意味が明確に区別されていますが、この二つの意味が並存するのではなく、歴史の中で、一つの意味が出来て、それから次の意味が出てきているのです。その変化の時期を正確につきとめるには、多くの困難があります。また一単語の変化が明らかになっても、その単語と関連のある、他の言葉が組織的に変わりつつあるのを忘れてはなりません。なお、熟語の場合、そこに結合されている要素（たとえば一つ一つの漢字）が、あるいはその意味あるいはその機能において、変化をすることがあります。この分野には、優れた個別研究があっても、系統的なものはまだほとんどないようですが、そういうものこそ（多分共同研究として）推進しなければならないものです。またもう一つの言い方で言えば、明治前期の「美術」に現在の「芸術」が変ったとしても、明治の初めの「美術」と今の「芸術」とが、全く同じ意味だとは言えないのです。言語に二つのユニットが出来た以上、必ず多少違った意味合いがあるという原則を立てなければならないのでしょう。語彙分析の方法を慎重に打ち出すことができれば、思想史は、その逆光を浴びて、一層豊かに見えてくると考えられます。

文学史の方から見ても、明治18・19年に刊行された『小説神髓』は、決して忽然として現れたものではないのです。明治10年前後から次々書かれた、美学あるいは美辞学に関する著作の延長線の上に位置づけることができます。西周の『美妙學説』、明治12年の菊池大麓の翻訳『修辭及華文』、続いて15年のフェノロサの講演の翻訳、それから16・17年には中江兆民のヴェロン訳『維氏美學』、少しおくれて22年に高田半峰の『美辭學』が刊行されるというように、一貫した線が続いています。それらの著者には、数学者、哲学者、言論や政治の世界に生きる人々がいて、明治前期の代表的な知識人と言えます。その数人の人は、

それぞれ違った道を歩んだのですが、二つの共通した特徴があります。一つは百科全書的志向、アンシクロペディストの精神。西周の言葉で言えば「百學」の思考で、あらゆる現実を目を向けようとする心がけ。もう一つの特徴は、自分の言葉、即ち母国語に対する、具体的で精密な関心。西周は、国学にもありそうな題で『詞の麓路』^{ことば ふもとじ}という書物を著し、そういう著作は官僚の仕事とも哲学の思索とも異なっています。兆民は、編集責任を担って『佛和辭林』という辞書を出版しています。逍遙はこの特徴を二つとも受けついでいると思います。逍遙自身の言葉で言えば、「萬般の真理を一視」、人間界のあらゆる現象に眼を向けて受け入れようとしています。そういう百科全書的思考があったからこそ、小説という形を理論の面から取り上げようとしています。また、母国語に対する関心、愛情は、はじめに引いた最初の引用にもありありと躍動しているのですが、これについては後で述べたいと思います。

『小説神髓』の中で、逍遙は進んで、美学の道を開こうとした何人かの先駆者のことに触れています。フェノロサの名はあげないのですが、初めから、「米國の博識」^{ものしり}と言って、攻撃にかかっています。同じ「小説總論」の結びとして、菊池大麓の文を長く引用しています。又、『小説神髓』の刊行が終わった明治19年の9月から11月にかけて、「美とは何ぞや」という論文を『學藝雜誌』数号に公にし、兆民が訳したヴェロン美学の文章をくりかえし引いて、自分の思考の材料にしています。逍遙とその先駆者との対話が示唆しているように、こういう美学ないし美辞学の翻訳、あるいは翻訳の作業を経て出来上がった著書は、いわゆる啓蒙運動の中でも、思いがけない試みとなって、近代文学が成り立つ直前の、重要な流れとして視野におさめなければならないのです。それらの著者は、お互いに行き交うことが少なく、違った分野で活躍することとなりましたが、皆それぞれ近代文学の国境線に立っていて、その防人のような役割を果たしていたのではないのでしょうか。

『小説神髓』は、この流れを受けついでいながら、大胆にそれまでの思想と違った方向を打ち出しています。逍遙は、この本を世に出すことによって、ある意味で明治初期の思想の流れに終止符を打とうとしていたとも思われます。

それを、二つの面で行っています。基本姿勢として、文学を抽象的に規定された全体、「元理」の世界の一部分としてとらえるのではなく、先ず自分の領分としておくのです。そこには、他の基準ではかりがたい、一つの世界があります。もっとも具体的な、作者と読者のいる世界があります。思考の方法といい、直感的な感覚といい、これはそれまでの明治のほとんどの知識人と異なったとらえ方なのです。そしてもう一つの面においては、逍遙の、政治あるいは正史に対する批判を、その基本的な選択の裏付けとして考慮に入れなければなりません。ただ消極的な、政治からの離脱ではないのです。簡潔な言葉、時には行間に自分の考えを表していますが、政治の不完全なところを見きわめて、指摘するのです。政界で故意に、又無意識に行われる嘘を批判するのです。もう少し広く言いかえれば、社会的、政治的制度の優勢、あるいは抽象的概念の体系の優先を推し進めようとする思想だけでは、一人ひとりの人間の真実をとらえることはできない、即ち現実そのものを正しく把握することができなくなるというのです。

そこですでに、逍遙の新しさが感じられます。『小説神髓』という題名の新しさも、一層鮮やかに感得できるのです。『美術真説』、『小説神髓』——この二つの題を比べると、外見的に見て、四つの漢字を音読で組み合わせた、同じ構成のようですが、逍遙は、次元の異なった、ほとんど異質のものを二つ突き合わせるのです。「小説」は、最も低く、下品に、あるいは軽く見られていた文学の一形式であって、福沢諭吉も『西洋事情』で「小説」のことに触れ、何の価値もないもののように取り扱っています。逍遙は、それに「神髓」という最も縁遠い、最も尊い言葉を合わせるのです。「髓脳」という表現が思い浮かんで、平安時代の歌学、歌論にも通じるものです。このように低いものと尊いものとを合わせることによって、逍遙は自分の撰んだ道を示しています。

若い逍遙は、この考えから文学理論の書というものをこころみて、その勢いを「緒言」のところから表しています。たとえば、終りに近い数行で——
「いと嗚呼がましき所爲と思へど、敢て持論を世に示して、まづ看官の惑を解き、兼ては作者の蒙を啓きて、我が小説の改良進歩を今より次第に企圖てつつ、

竟には歐土の小説を凌駕し、繪畫、音樂、詩歌と共に美術の壇頭に煥然たる我が物語を見まくほりす」。たしかに、「改良進歩」をくわだて、「蒙を啓」こうと言う時は、明治前期特有のいくつかの表現を受けついでいます。が、文学を、循環の時間の中でとらえるのではなく、ここでも「美術」という単語を起用して、時代の新しい地平線を描くのです。そしてこの「美術」の中には、「美術」が具現される主な可能性として四つ挙げてあります。絵画、音楽、詩歌と小説。その内の三つは、眼に見えないものです。さらに、その内の二つは、リズムによる芸術、音の波間の中から生まれ出る芸術です。絵画と小説は、有機的にそれに対応して現れるのです。

2

小説を論じる時、逍遙はしばしば絵画のことに言及します。小説についても絵画についても、好んで「寫す」という動詞を使っています。特にこの一語に注意したいのです。

明治23年までのものに限っても、逍遙の著作を一望の下に収めるのは容易ではありません。明治13年頃から文学活動を始めた逍遙は、雑誌・新聞・単行本など、実にさまざまな形で翻訳、論文、作品を相次いで発表していますが、その中で、『小説神髓』はもっとも長い時間のかかった仕事です。明治14年の秋頃、最初の着想を得て、その後少しずつ執筆を進め、漸く18年の秋9月より翌年の4月まで九冊本として出版することができました。刊行完了後一月たって、もう一度新しく出版することとなり、二冊の本にまとまります。初版は、江戸後期から伝わってきたとも言いたいような和綴本で、質素で手軽な体裁にできていますが、当時から逍遙は、本全体を二部に分ける構想を持っていたようです。近代文学館の復刻版で分かるように、初版の第一冊の目次には、「小説神髓上巻」という題で、第四冊までの内容が整然と示してあります。逍遙のそういう構想に従ってここで1巻2巻と呼ぶのは、2巻本のことです。1巻目では、著者は論理的統一の追究に努めています。「總論」から小説の「變遷」、そしてその「主眼」から小説の「種類」と「裨益」を解きあかそうとして、基本

から個々の現象へ、そこからまた普遍的なものへと立ち戻っていきます。「普」と「個」の二極の間に一つの秩序を立てようとしています。2巻目には、すべて技術の問題が扱われています。冒頭には、「小説法則總論」という題があり、その他にも所々、「法則」、「設置」、「假設法」という、近代科学の語彙を使った表現が目につきますが、文体論、脚色、時代小説、主人公、叙事法など、小説の具体的な製作過程の諸相が一つ一つ述べられ、視野は段々技術のことに絞られていくようです。今までの大方の研究には、1巻目から取った所が多く引用され、2巻目からはほとんど引用がないようです。この不均衡には疑問が残ります。そして、上巻のいくつかの「名句」ともなったような発言を根拠に、逍遙は、西洋の近代写実主義を移入した人、日本近代文学の中での写実の祖とされ、その基準だけで逍遙の理論的試みと作品をはかることもあるようです。これもやはり、疑問だと言わざるを得ません。

2巻目の初めの「小説法則總論」は、短いもので、作者が同時に抱負と反省を語っているだけに、後から加えられたものだとも推測することができます。その次は「文體論」で、「文は思想の機械なり、また粧飾なり。」と、簡潔な、面白い発言から始まります。漢語にかなり自由に振り仮名をつけるのは、明治中期までは少なくないようですが、逍遙は、「機械」という抽象概念に「どうぐ」という読み方をつけて、身近な体験が重なるようにしています。ここで、言語の機能性と遊戯性との両面のはたらきを護るように主張します。この立場から、次の、もっと大切な観察に入ります。「支那および西洋の諸國にては言文おほむね一途なるから、殊更文體を選ぶべき要なしと雖も、わが國にては之れに異なり。文體にさまざまの差異ありて、各々一失一得あり、利不利、その用ひどころによりて異なる由あり。是れ小説に文體を選まざるべからざる所以なり。」小説を著そうと考える人は、初めから、必ず、いくつか違った文体の中から自分のものを撰ばなければならないのです。いくつか違った文体とは、言葉の中で異なった地層になって、それを明白にしようと思えば、できるだけ精密で具体的な分析を行うほかはありません。そこに文体論を展開させる必要があります、『小説神髓』の二巻の中でも一番長い部分となって、最も充実したところの一

つだと思います。柳田泉先生の研究で前から明らかになったように、これは、本全体の原形をなしたとされています。明治16年の秋にすでに『明治協會雑誌』に「小説文體」と題したものが発表されたこともあり、見方によっては、これが著作の核心をなしているとも考えられます。

当時の日本語の現状を思えば、この文体の多様性、重層性は、決定的な要因だったのです。西洋諸国、中国では、「言文おほむね一途なる」と言えるかどうかは、別問題として、少なくとも明治18・19年の日本語を見ても、そこには、語彙も構文も非常に異なった言葉の層があり、小説を書き出すその瞬間から一つのレベルを撰ばなければならなかったのです。所によっては違ったものを使いわけたり、合わせたりすることもできますが、単純な写実是不可能になります。手段がいくつもあるだけに、理論的には「ありのまま」のリアリズムということは無意味になります。そこに逍遙の第一の着眼があると言わなければならないかも知れません。明治中期以後、他にも何人かの作家がこれを痛感したように思われます。漱石は、「吾輩は猫である」を書いた時から、それを小説の奥義の一つに使っています。鷗外も、この問題に直面していたのです。大正に入って、小説の守護神と言ってもいいような、谷崎・芥川なども、たえず多くの、言葉のレベルの中から使いわけて、変えて行くのを心得ています。これは、日本に限らず、20世紀の小説の大きな特徴だと言えます。現在、仕事を続けている、すぐれた日本の小説家も、なお、この言葉の重層の多様性という問題にぶつかっているのではないのでしょうか。

「文體論」には、王朝や近世の作品からの引用が多く、具体的な注釈が並べられ、時には、雑多に感じられるかも知れませんが、読み進むに従って、逍遙が指摘している事柄が一つ一つ、奥行きのある空間の中に位置づけられて行くのが分かります。先ず、「雅文體」を取りあげます。長い引用で、ほとんど注釈なし、という風に、『源氏物語』の数ヶ所を引きます。そして、その引用の最後には、建部綾足、石川雅望という、江戸後期の人の物語、『西山物語』『近江縣物語』を、親しいものとして出しています。短い数行に過ぎませんが、そこから振り返ってみると、『源氏物語』には、さほど親しんでいるようには見え

せん。

「雅文體」が出れば、当然次に、「俗文體」を取りあげることになります。ここでいう「俗文」「俗語」は、120年ほど前の、フランスで始まったばかりの日本研究の初期の資料を見ても分かるように、今日でいう「俗語」ではなく、その時代その時代の話し言葉－「平談俗話」－です。「爲永派の人情本」で試みられたように、話し言葉を小説の土台にするという考えは、第二の可能性としてあげられていて、決して将来の唯一の道だと評価しているのではありません。もう一つの可能性として、「雅俗折衷」に注意し、かなりの枚数を割いています。大抵、折衷という言い方は曖昧な妥協というような意味合いになるのですが、逍遙は折衷文の特色を正確に観測しようとしします。「^{よみほん}稗史體」と「艸冊子體」を区別し、それぞれに使われる語彙の形態、漢語の頻度など、基準を定めようと思って、精緻な所まで心を配っています。多くある文体から一つ撰べば、言語体系の中からただ機械的にいくつかのものを優先させるのではなく、一つの文体には、特定のレトリックとリズム、即ち一つの美学の撰択が必ず伴うということを、逍遙は、惚れたような調子で述べるのです。近世の散文に現れる言葉の遊び、意義や音韻の転換、古い詩歌の引き方などを、いかにも楽しそうに説いて行きます。そこに言葉の一つの生命を認めています。積極的に新しいものに興味を示す逍遙は、反面、自分の内なる言葉、その中に前代から伝わってきた遊び、その響きと美しさから離れられないかのように。

この生きた言葉に対して、「うつす」という一語を考えなければなりません。普通は、模写する、模擬するという意味になります。1巻目には、たしかに、「小説は常に模擬を以て其全體の根據となし、人情を模擬し世帯を模擬し、ひたすら模擬する所のものをば真に逼らしめむと力むものなり。」という発言があって、多くの研究書には、「模擬」に関するところが引用されます。しかし、逍遙はもともと奔放な人で、時に応じて用法を変えるのです。普通に使われる意味で取ることもありますが、多くの場合、その一語にもっと積極的な意味をこめて自分の言葉にしています。特に元来使役の表現を作りだすのに用いられ、Sという子音がうつすという動詞に含まれているのを忘れてはなりません。逍

遙は、相応する二つの意味でこの動詞を使っています。一つは、「うつる」に対する「うつす」、何かをありのまま描くのではなく、眼前に迫ってくる現実を別の次元へもっていくということです。強いてフランス語で言えば、文字通り、“représenter（ルプレザンテ）”、「再・現させる」とでも言いたいのです。「ここにあるものを——へ持って行く」となると、「うつす」は、現実を言葉、音、色彩に変えて行く創作の行動を表すことができます。逍遙の言葉で言うところ、「丹青」でもって、音でもって写すことによって、絵が出来上がり、詩や音楽が生まれます。旧漢字の字体にも意味がこもっているのです、逍遙の文に忠実に従って、旧漢字の「寫す」、あるいは純粹の仮名書きで「うつす」と書かなければならないのです。「寫す」の「寫」に物を運んできて家の中に移すという意味があるだけに、「うつしいだす」という言い方は、又違った意味に発展し、そこに一層はっきりと使役の「影の力」が認められ、「あらわしいだす」、「見えるようにする」という風にこの動詞の意義が深められます。そして、現実にはないものでも「寫しいだす」ことがあり得るとしなければなりません。

普通に言う写実主義なら、明治19年の時点から見ても疑う余地がなく、直ちに言文一致の方へ進まなければならなかったのでしょう。親友と言っているほど逍遙と親しくなった四迷は、早くも言文一致の方針を打ち出しています。逍遙はその可能性を考えてはいましたが、賛成ができなかったのが、『小説神髓』の九冊本の刊行が終わった19年の、5月から7月まで『中央學術雜誌』に出した「文章新論」で自分の立場を、何のためらいもなく、明らかにしています。「文章を綴るに當りて^{ひたすら}只管俗文を第一と心得、寫眞を本意として綴らむは非なり」。ただ否定することだけでは満足することができず、自分の期待も述べるようにしています。「夫れ文章家の主とするところは、俗語其物の外形にはあらで、俗語其物の精神、是れなり」。いくらか思いがけない表現になってはいませんが、なかなか含蓄のある言い方です。「島ち俗言の内部に含める感情其物を寫しいだす事なり」。逍遙はここではっきり、「寫しいだす」と言い切ります。力強く波打って行くこの言葉の後で、逍遙は調子を落して、もう一度渋く念を押します。「されば予は決して言文一致を妄に主張する者にあらず、否、言文

の一致といふ事は予が主眼とする事にあらず」となると、普通、文学史で描いている逍遙像と異なってくるのではないのでしょうか。

一方、作家逍遙には、「ありのまま」のもの、とりわけ動いている現実、流れて行く言葉の勢いをとらえたいという欲求があったのも事実です。「寫眞鏡」即ち写真機という言葉肯定的に使っていて、現実に対する好奇心と感覚がその心に生きているのです。しかし、眼に見えるものだけでなく、その奥にあるもの、隠れたものまでたずねていこうとします。「寫しだす」という言い方は、常に奥行きの感覚とつながり、そこから絵画や小説に奥行きが出来るのが感じられます。19年の秋の論文「美とは何ぞや」で、逍遙は、ごく自然に、しかしはっきりと、平面的な模写を拒否します。「扱模擬主義の當否如何、予は非の字をもて答へんとするなり。夫れ模擬といふ文字の意味は、俗に解釋して申さうならば、マネルといふ事に外ならねば、現在目の前に存在する物か、若くは世の中成立たりし又は成立つつある者の外は、之を模擬し得べき要なき事なり」。「俗に……申さうならば」と切り出して、「マネル」と片仮名にまるをつけているあたりには、逍遙の議論に身を乗り出す姿が浮かんできます。と同時に、論理の追求を押し進めて行く思考力がうかがえます。「曾て世の中に現はれざりし者、若くは秋毫も形聲（かたちこゑ）なき者を、争で何として模倣し得べき。所謂假聲師といはるる者は、極めて模擬するに巧なりと雖も、微塵本元なき一種の聲色（こわね）を、彼にマネルベシといひたらんには、流石の假聲師も大いにヘコミて、口をへの字にして引下るべし」。皮肉と空想の入りまじった、逍遙特有の喩えで、まるで逍遙の声がじかに聞えてくるように思われます。

明治19年になって、逍遙の考えは、結実の時にいたったようです。「美とは何ぞや」という論文の中で、「しかるに、美術家の諸作を觀れば、往々現在には見がたき者、若しくは世の中にあるまじき者を巧に畫に詩文に寫しだして、世人を感動せし例多かり」と、今まで模索してきた、さまざまの事を見渡すように、結論を述べます。「美術」の人は、現在にないもの、あるいはこの世にないものを「寫しだす」力が備っているのだと言って、いよいよ普通にいう写真主義から離れてしまいます。それだからこそこで「寫しだす」と言わなけ

ればならないのです。眼前のものと、見えないものとを同等に扱うべきであるとする逍遙は、長い東洋絵画の伝統につながるように思われます。中国の画論以来、眼前の風物を描く絵画と、空想のものを描く絵画と区別することになっていて、逍遙はその分け方に従っています。美術は、絶対に眼に見えないものをも、逍遙の言葉で言えば、「見えしむる」役割をもつのです。「うつす」、「寫しだす」、「見えしむる」という言葉のどれにも使役の表現、またはその跡を読みとることができます。創作の秘密の暗示のように。

「美術」作品の定義を試みる時、逍遙は、度々「妙」、「妙想」という言い方を用いています。たとえば、「小説總論」の中で、「其妙ほとほと神に通じて、看者をしてしらずしらず神飛び魂馳するが如き幽趣佳境を感じしむるは是れ本然の目的にして、美術の美術たる所以（なり）」。予測もなく一気に流れ出すこの言葉は、「小説總論」の書き出しの文「……まづ美術の何たるをば知らざる可らず」に照応するものと見なければならぬでしょう。「美術」の領域の測定を試みは、20世紀のいわゆる耽美主義の主張とも異なって、明治時代の他の作家にはあまり見られないようです。

しかし、これは、あくまでも定義の試みにすぎません。二、三十年ほど前、現代の絵画には、アクション・ペインティングという画風があったのですが、『小説神髓』は、まさにアクション・ライティングになっていると言いたいのです。これは決して、理性的に初めから終りまで考え尽くして、設定したものではないのです。逍遙は、直覚に従って、いくつかの特定の問題から出発し、一心に書き出して行きますが、途中から、勢いが出てくるにつれて、新しい発見をすることになります。そして時にはほとんど矛盾に近い形で、前に述べたことを言い直そうとしたりして、別の角度から眺めようとします。書くという行動で、発見も改正も可能になります。孤立した発言について論じるより、そういう文章を一つ一つ本全体の中で考え、又は『小説神髓』と同じ頃に発表された諸論文も考慮に入れて、総体的に見なければなりません。そこで初めてこの著作の価値が充分に現れてくると思います。その言葉の豊かさ、その鮮明なリズムを顧みて、本当の作品として認めることができます。

生きた歴史の中の一つの試みであったからだとも思われます。「緒言」で自分の決心を述べようとする時は、先ず子供の時の読書体験に立ち帰り、それを自分の考えの拠点とします。初めに引用した、「緒言」の第一行「盛んなるかな我が國に物語類の行はるゝや」の一文の中にすでにすでに幼年から積み重ねられた多くの記憶が漲っています。平安文学の物語より建部綾足、石川雅望、それに春水、馬琴などの、近世後期の本が、愛読書の主なところを占めていたようで、逍遙はその価値を全面的に拒否しようとは考えていません。馬琴をきびしく攻撃してはいますが、惚れていながら批判するという所も少なくないのです。そのように愛着と体験の中から、小説論というものを試みようとしています。歴史にはたえず興味を抱き、『小説神髓』の中で時代小説に個別の項目を割いたほどですが、政治と軍事が中心となる正史を物足りなく思って、小説で歴史の知られざる側面を表すことができるということを考えて、それを風俗史と呼んでいます。時代小説のそういう面の効能が発揮されれば、歴史に対して親しい関係を作りだすことができます。風俗史の主張は、民俗学、民俗史を予言する形となるのです。昨日芳賀徹先生が指摘されたことによると、近代における日本文学史の最初の試みには、明治23年10月刊の三上参次、高津鯉三郎の『日本文学史』、27年10月刊の大和田建樹の『明治文学史』があるということですが、『小説神髓』は、特にその「文體論」のところで、それぞれの言葉の層がどういう風に加えられたのか、ということに先ず注目して、その重層に対応するものとして小説を打ち出し、言葉の変化と芸術的表現との関連を分析し、明治になってから出来た新聞にはどういう文体がどういう条件の下で、撰ばれるのかということ、又ローマ字の会などのことにも及んでいます。この小説論は、もちろん現在と未来に対するものですが、同時に初めての明治文学史の芽生えであると言っていいと信じています。

逍遙の思考力の不足の証として、勸善懲惡に対する考えがしばしば問題にされました。勸善懲惡の小説を真正面から否定しているにもかかわらず、「小説の裨益」の1巻目の結びの所で、小説は勸善と懲惡、読者をよい行いへ導き、惡業から守ることができると主張しています。前の考えと完全に矛盾している

と批判されています。ただし逍遙は、その同じ所で、勸善懲惡は小説の目的ではなく、間接的に、自然にあらわれる結果としてありうると、はっきりことわっています。そして、それは自分の母と同じだと言っているのです。母は子供をあまやかし、甘い物を与えたりして、又面白い話をして、子供がそれを夢中に聞いている中に、子を悪から守ろうとしているのだと言います。逍遙は自分の母のことを非常に親しく思っていたようで、幼年から母に連れられ、何度も名古屋へ芝居を観に行ったことがあります。父権の強い明治時代にあって、逍遙は、文学特に小説を、母、あるいは女の方から見るのです。又、『小説神髓』を書こうと決心したのは、自分の子供の時の思い出、あるいはその夢を救い出そうと考えたからだったと言えます。

3

近代文学という未開の地に入ろうとしていた、同時代の多くの人々にとって、『小説神髓』は、近代文学に入る一つの門となったようです。そこから幾筋かの線が出て、20世紀に向かって行きます。最初に思い浮かぶのは、『小説神髓』から小説論——近代文学の中の一形式としての小説論へと発展して行く線です。それを追って行くと、歴史の流れとともに、二つの連続した山並が見えてきますが、先ず、明治19年の逍遙と二葉亭四迷との出会いを思い出さずにはいられません。逍遙自身は、亡くなる2年前の昭和8年に出版された『柿の蒂』という著書の中で、度々四迷のことに触れています。本の前半をほとんどその追憶に当てていますが、この最晩年の著作で自分の考えと創作の迹をたどろうと思って、たえず思い出と感想、過去の断片的な記録と現在の解説を合わせています。たとえば、「口語體の創始」という題で、古い日記から明治19年1月17日附の、「此夜長谷川來訪、大いに美術及び小説を論じ、小説の文章論」という、当時の記録を書き写して、それに短い解説を付け加えています。「二葉亭との初対面は此年の一月初めであったから、彼れの文學、藝術論を聴いたのは此の日が初めてではないのだが、文體論を盛んに談じ合ったのは此時分からだと憶ふ」。明治19年の1月は、『小説神髓』の九冊本が出版されている最中で、

半分ぐらい出来ていたのです。19年の日記には、「美術」という単語が目立ち、「美術」と「小説」の関係、「小説の文章論」が話の中心となったことが記されていますが、これこそ逍遙が『小説神髓』で新しく提出した、基本の問題だったのです。昭和初期の時点には、「藝術論」、「文學論」という表現を用いて、そこに45年余の隔たりが現れ、一方、逍遙と四迷の思考の相異が感じられます。逍遙は、相手に狭く選定された方向や主義を押しつけようとしたのではなく、四迷をはじめ同時代の人には、小説という、無律無形と思われがちなものにこめられた可能性を、小説の文章、「美術」という形にして、きわめて具体的に提示してみせたのです。二人の出会い、四迷にとって運命的なものになったのは、明らかです。が、逍遙にとっても運命的なものとなったようです。19年の4月、丁度『小説神髓』初版の刊行が完了する時、四迷は名高い『小説總論』を発表します。『小説神髓』の目次にも見える表題で、小説論という一概念が出来つつあるのが分かります。四迷は反応が非常に早いのです。

その後の数年の間に、同世代の著名な作家はほとんど皆何らかの形で反応を示しています。明治21年9月に帰国した鷗外は、翌年の1月3日には、『讀賣新聞』に「小説論」という論文を出して、最短の形に縮小されたこの題から、小説論という一単語がいよいよ定着していく時期になったのが感じられます。

(25年の6月、『柵草紙』にこの文章を再掲する時、「醫にして小説を論ず」という風に題を改め、29年刊行の評論集『つきくさ』に収録する時、「醫學の説より出でたる小説論」という題にしています)。ゾラの事を紹介して、科学の方法と思惟・虚構の理念の比較を試みたこの論文は、短くて、不思議なものです。そこに使われている多くの用語がすでに『小説神髓』に見られるということには、驚かざるを得ません。(なお明治21年の末の未定稿には、『演劇神髓材料』があるということを思い合わせると興味深いです)。

同じ22年の11月、鷗外が『柵草紙』に『現代諸家の小説論を読む』という文章を出した時、小説論がすでに「諸家」のものとなり、さまざまな形に転化されていく、いわゆる波動の時期が始まっています。22年の末から、斎藤緑雨は、『小説八宗』の連載を始め、次いで『初學小説心得』などを発表しています。

緑雨は、シニカルで、凄い言葉の感覚で、『不まじめ』に徹底した人だけに、
『小説八宗』はパロディーの形を取っているのですが、『小説神髓』がなければ、
『小説八宗』も多分考えられなかったのではないのでしょうか。同じ頃、内田魯庵
も山田美妙も小説論に及んでいます。『柿の蒂』には、「明治廿三年の文士會」
という題の文章があり、そこでも逍遙は古い日記を長く引用しています。露伴
も紅葉も参加していて、美妙、忍月、須藤南翠などと顔を合わせて、にぎやかに
歓談に一晚を過ごしていたのを、逍遙は、面白くおかしく、その人その人の
姿と挙動に注意して、北斎の漫画帳のように、早い線描でかきとめています、
その一晚の話の中心になったのは、結局、西鶴でした。たしかに、明治20年代
は西鶴再発見の時期になったようで、小説論には最適の材料でもあったのでし
ょう。この23年の会は、ほとんど初めての、文学者の集まる会合だったとのこ
とです。逍遙はその世話人役をしたようで、決して中心の人として書かれては
いませんが、小説論を提出して、当代の作家のために「共通の場」を作った主
要な人であったということが出来ます。常のこととしては、詩論・歌論のも
のが先ず出ると、物語論・小説論は後から二次的なものとして出来るのが普通
であると言われていますが、明治20年頃から23年まで、小説論はいちはやく一
種の流行になるほど、広がって行きます。明治23年に、山田美妙は『日本韻文
論』を発表し、25年から正岡子規が『癡祭書屋俳話』を新聞に連載し、同じ頃、
漢詩の方では森槐南が精力的に本を出すようになります。近代文学の歴史の中
で丁度その時期から、詩論・俳論などが書かれて、文芸のもう一つの山並みが
現れてくるのです。すでに明治15年に出た『新體詩抄』は、好奇心という程度
の反響はあったのですが、まだ理論的な反響を呼ぶほどにはならなかったので
す。小説論という共同体験がなければ、詩・俳句・漢詩などに対して新たに理
論的な思考を進めて行くという共通の体験もできなかった、という仮説を立て
ていいのではないかと思います。少なくとも、小説論の余波、あるいはその連
鎖反応を考えなければなりません。漱石が最初に『哲學雜誌』に出した論文は、
小説について論じたものではなく、「平等主義の代表者「ウォルト・ホイットマ
ン」 Walt Whitmanの詩について」(明25・10)、それから「英國詩人の天地山川に

對する觀念」(26・3~6)についての論文を出したのは、深く頷ける所があります。

小説論の提唱と波動に、近代文学の成立のもう一つの側面として、小説及び小説論の危機とその蘇生の時期が続きます。ある人にとっては明治21年の末から、ある人にとっては23年24年頃から危機の時が訪れていたのです。逍遙にとっても四迷との出会いは運命的なものだったと、敢えて言いましたが、これは、『柿の蒂』の中の、四迷についての思い出の記を読んで、感動的なものだったからです。通説によると、逍遙が21年の終りから小説を断念したのは、四迷に比べると自分の小説家としての才能が比較にならないほど劣っていると考え、自分から諦めたからだとしています。そうかも知れませんが、これに対して、少なくとも二つのことを付け加えていいと思います。逍遙は、『柿の蒂』の中で、明治10年代・20年代は「表現苦」の時代であったと書いています。即ち、一つの体験、一つの概念をあらわすのに、美術にするのか、芸術にするのか、というように、どの単語、どのような言葉のレベルを選ぶのか、大変苦しい時代であったと、その間の現状を、ありありと述べています。「表現苦」の時代に生きたのは、逍遙だけではないのです。四迷も、『浮雲』を未完に残し、懷疑と模索の時代に入ります。鷗外も、『舞姫』をはじめ三篇の短い小説を著したあとは、(遊びに近い、わずかの試みを除けば)15年の間一切小説を書かなくなります。

それに、又違った視点から、『柿の蒂』の中の、四迷について書いた所が思い浮かんできます。「二葉亭は毎に批評家であり、思索的であり、沈潜的であり」、哲学・倫理のどの面でも、社会に対しても自分に対しても、異常なほど厳しい人であったと、逍遙は回想しています。四迷に会ってからは、それまで奔放で物事にあまりこだわらなかった逍遙は、その影響を受けて、厳しく反省するようになり、自分に対して信用ができなくなったということを思いがけなくも述べています。小説も信じられなくなって、言葉に対する疑問が重なる、懷疑の地獄。内面的なことではありますが、逍遙には決定的なものだったとも推測できます。逍遙にも他の作家にも、苦い試練の時が来ていたのです。

小説論が盛大になったから小説がただちに開花する、という簡単な筋に、歴

史を還元することはできません。しかし、その後、明治30年を経て、漱石の『文學論』『文學評論』が36年、38年にかけて、最初は講義の形で出来て、小説論が甦り、小説はやがて新たな展開を迎えます。『小説神髓』から『文學論』『文學評論』へ読み進んで行くと、小説論は、明治中期から20世紀の真只中へ導く橋渡しとなったように思われます。

4

小説論と創作との完全な一致は、あり得ないのですが、小説論と実際の創作との間に関連があるのか、という問いに対しては、作品に即して行くほかに方法がないようで、ここでは、ほぼ同じ時期に出た、二篇の小説にとどめたのです。

明治22年の『國民之友』の1月号に発表されたものに、『細君』という、逍遙の作品があり、逍遙の最後の小説となったといわれています。書き出しは、何の飾りも説明ありません。一種の「直接描写」とでも言いたい所から始まります。「引窓を引いて後は、昏さ四方より掩ひかゝり、ランプの影は臺所の天井に月の形を寫したり」。

読み出す瞬間から、これは、有名な『當世書生氣質』の調子と全く異なっているという印象に打たれます。同時に思い出すのは、中村真一郎氏が、『日本の知識人』（昭和37年、朝日新聞社刊）の中の論文で明快に示したことで、ここでそれを極く短く繰りかえさなければなりません。4年間の間に、即ち『當世書生氣質』と『細君』との間に、あらゆる形を試みて行きます。普通の小説分類で言うなら、未来小説も風俗小説も心理小説も書いてみたのであり、その一篇一篇が、形式も構想も違うというようなもので、実験的な小説であると、中村氏は指摘しています。たしかに、ほとんど同じ人のものではないと思われるほど、作風が変わります。『小説神髓』と『當世書生氣質』のみを合わせて、逍遙を評価するのはやはり不十分だと考えざるを得ません。

『細君』は、本当の傑作ではないとされていますが、全体の構想は力強く引き締って、書き出しは、特に充実した所です。『當世書生氣質』に多く残って

いた —— 近世から受けつがれた —— 装飾的な要素がなくなって、言葉はほとんど現代語です。「が」が一つ入って、文末の助動詞が変われば、そのまま現代の言葉になります。この小説の初めは夜です。というより、夜が迫ってきます。窓を引く手の動作と自然の変化が一つとなり、そこから時間の感覚が生まれてきます。そして一軒の家の中です。窓を引く動作は、自分の手でしなければならないのです。この二行は、客観的な描写と見えるかも知れませんが、そうではないのです。これを語る人、あるいはこれを見る者は、同時にこの空間の中心にいます。ここに、小説の一つの視点 —— 焦点ができて、こういう焦点は、それまでの小説にないようです。たとえば、『當世書生氣質』では、外からはでやかにそれぞれの現象を描いて行きます。『細君』では、夜が近づいてきて、ひとりの人が、自分の家にいながら、この現実を見えています。平凡な家、平凡な台所に過ぎないとはいえ、「ランプの影は臺所の天井に月の形を寫したり」という後半から、文は跳ね返るようにあらたに展開し、最後には、「寫す」という動詞が現れ、読者はこの影像にやさしく誘われるように小説の中へ入って行きます。ふと、西洋の20世紀の小説にも使われた *laterna magica* —— 影像をうつしだす幻灯機 —— が連想されます。冒頭の所で物語の中心にいますのは、小間使いで、小説全体の主人公ではないのですが、小説は一頁ほどこういう風に書かれています。一人の人の認識でその世界を見る、というよりも、その世界に入ります。決して上から見るものではありません。ここでは、西鶴の動く視点に比べてみると分かるように、明らかに、小説の形の上で一つの試行が行われたのです。

森鷗外の『舞姫』は、不思議にも、ほぼ同じ時期に出来た作品ですが、ここで、まさに近代文学のひとつきをなすものとして、読みかえたいと思います。言うまでもなく、『細君』から丁度一年後、明治23年、『國民之友』の1月号に発表されたものです。小説は完璧な、短い文で始まります。機械の激しい音が余韻として伝わってきて、「外の音」で始まるようです。「石炭をば早や積み果てつ。中等室の卓のほとりはいと靜にて、熾熱燈の光の晴れがましきも徒なり」。

空間は、船の一室に過ぎません。西洋から日本に帰る「舟」で、その中間に

ある「セイゴン」に寄港したところです。夜が来て、電気の光が一つあり、自分で書き出すのです。孤独だと言っていますが、そうではなく、逆に、小説の空間を作るために、そういう出発点が必要であったと思います。この短い冒頭の段落にさらに三つの段落が続き、少しのくもりもない、厳格な遠近法に基づいて、現在と過去との距離が現れます。「余」の反省、独白という形で、ヨーロッパへ行った時は旅行の見聞を文章にして新聞に発表したのですが、これはつまらないもので、いまここで書こうと思っても白紙のままです。心の動きを書きとめようと思っても、白紙のままです。詩あるいは歌に自分の恨みを詠もうと思っても言葉がわいてこないのです。今日も上田先生の説明をうかがって、はっと驚いたのですが、外界のあらゆる現象に心を配って書きとめようとするのは、随筆、特に江戸時代の随筆に近い形といえるでしょう。心の移ろいを書きとめるのは、平安以来続いた日記の主眼だと認められます。最後に、歌と詩という、古典文学の中の最も尊い形のものがあげられています。「余」は、それぞれの形を拒否して、この小説を「綴り見む」としています。これほど、方法論としてあざやかな形を取った近代小説はないと思います。この空間とこの方法論の認識から小説が生まれます。通説に戻るに過ぎないのですが、1885年の『小説神髓』と、1890年の『舞姫』の間の数年間に、実に新しい可能性が芽生えてくるのです。

＊

もともと小説論は文学史を専門とする研究者のために書かれたものではない、と繰り返して言わなければなりません。わずか一例として、手元に、違った時代、違った言葉の本が一冊あります。小型で手ごろな本で、Paul Gadenneの著作集です。このフランスの小説家は、第二次世界大戦の時から小説を発表して、1956年に亡くなった人で、生存中もその後も一度も流行の作家にはならなかったのですが、読者が徐々に、着実に増えてきたということで、小説が再版となり、1983年Actes Sud社が『A propos du roman』、『小説などについて』という題で、1940年代から50年代の半ばまで雑誌に載せた文章を一冊の本に収めて刊行することになりました。この軽くて、いかにも楽しい本の体裁をみただけで

も、これが専門家のために出版されたものではないのが分かります。(又、Julien Gracqのもっともすぐれた随筆集『En lisant en écrivant』『読みながら書きながら』という、1980年刊行の本を読むと、小説論の文が本の半分も占めているので、興味深く感じられました)。小説論と称するものには、さまざまなものがありますが、それは、作者が自分のために、あるいは読むことを楽しみにする人のために書くものであって、決して小説を型にはめこむ便宜に使うものではないのです。

逍遙は、何よりも「贋物」と「^{やきなほし}翻案」を嫌っていたようです。『小説神髓』では、「寫す」という言葉をくりかえして用いているのですが、「寫實主義」というような表現は使わないようです。また、後年、演劇の寫實派の弊を容赦なく批判しています。きびしい批判と要求があったからこそ、言語の重層を見きわめ、小説の可能性を探ろうとした時は、いつも、「人情」を小説の「主眼」としておいたのでしょう。そういう積極的な批判の心構えなので、理論・翻訳・創作の、三つの分野で、同時に仕事を進めて行こうとしたのです。その点では、四迷にも、鷗外にも、同じ基本的な姿勢が見られ、明治18年頃からの数年は、近代文学の歴史の中でも、均衡と緊張のめずらしい時代だったのです。他の時代にもそういう試みが集中して現れたかといえば、大正末年、昭和初期に、『マヴォ』と『詩と詩論』という二つの雑誌の間にはさまれた数年の間、詩人も小説家も、理論・翻訳・創作の三つの分野に向かって進んで行こうとしたことが思い出されます。1986年12月の中旬から、パリのポンピドーセンターで、「Le japon des avant-gardes」、『前衛の諸運動の日本』という展覧会が開かれ、前衛の歴史を中心に明治43年から昭和45年までの日本の美術を見ることがができます。60年にわたる現代美術の展開を、このように、大きい規模で、海外で紹介するのは初めてではないかと思います。不完全な所もあるでしょうが、昭和初期に立ちもどる、よい機会となったのです。こうして昭和初年と合わせて考えて、明治20年前後の時期は特異な時代であったと、その気魄が一層痛切に感じられます。

丁度真夏のパリでこの発表のための準備を進めていた時、稲垣達郎先生の御

逝去の訃報に接したのです。25年前にわたくしをこの近代文学の研究に初めて導いて下さった稲垣先生のことを思い出して、敢えて今日の研究報告の最後の言葉といたしたいと思います。