國學院大學学術情報リポジトリ

美術としての小説[ノベル]の成立：『小説神髄』における「人情」を手がかりに

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2023-02-05
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 清水, 徹, Shimizu, Toru
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000347

美術としての小説（ノベル）の成立
—『小説神髄』における「人情」を手がかりに—

清水　徹

はじめに

『大日本美術新報』第二号（M.16.12.31）（以下、明治年月日を上記のように略す）の「仏人モンテギユ氏美術略論」（平山成信訳）冒頭において平山成信は、「美術の名は近時新たに泰西より伝へたるものにして……美術の性質区域等に至りては諸家の説固より一定する所あらさ（ママ）れは其取捨は固より各自の考定に任す」と記し、「美術」概念が諸家によって一定せず、各自が取捨選択して美術の定義をしていると述べている。この平山訳による「モンテギユ」の「美術」論では、美術の範囲を「我輩は美術の称を建築彫刻絵画及ひ（ママ）音楽の四者に止めんと欲するなり」とし、踏舞と詩は美術範囲から除外されている。

この論説以前に、龍池会会頭佐野常民の美術論（M.13.1.11.の龍池会発会時演説）では、ロールド＝ベーコンやベインの説に依拠し、「建築」「彫刻」「図画」を「製形上ノ美術」、「音楽」「詩歌」を「発音上ノ美術」とし、「我輩ハ新ニ書ヲ以テ製形上ノ美術ニ加へ以テ本邦美術ノ区域ヲ定ム」として「書」を加えている（以上、『工芸叢談』第一巻、M.13.6.30. 所収）。また、新井由三郎は「美術新論」（『大日本美術新報』第十五号、

M.18.1.31.）に、「高等ノ美術ハ……必ラズ二個以上ノ衆美ヲ兼備セシメザルベカラズ……例ヘバ絵画、彫刻、踏舞、音楽ハ各ノ旨趣ノ美ヲモ兼備セザルベカラズ詩歌ハ音響ノ美ヲモ兼備セザルベカラザルガ如キ是ナリ……稗史小説ハ旨趣ノ美アレトモ雙美ナキニアルノミ」と記し、美術の範囲を絵画、彫刻、踏舞、音楽、詩歌とし、稗史小説を除外している。

このように、当時日本人に認識されていた美術の範囲は、外国人による美術範囲を踏襲していたため、小説は美術から除外されている。ところが、明治二十年代になると、次のように美術範囲に小説まで含めた言説が顕著になる（傍線は筆者）。

a、夫れ小説ハ美術なり文学上最高の地位を占めてよく哲学者が分解し能はざるの人情を写す（白雪山人「小説の厄運」『読売新聞』M.20.1.19.）

b、美術なる者の範囲ハ広し肖像彫刻、絵画、建築、詩、劇文、小説、音楽、演劇術等ハ其重なる者なり（杉崎歸四之助「緒言」『美術園』第壹号、M.22.2.5.）

c、美術とは何ぞや宇宙万有の形象若しくハ関係に就て感応的に発生する所のものなり……是れ固より歌と詩とにハ限らず総べて美術ハ同様にして名人の肖像を彫刻し絵画を筆し小説を造るの類その物の外にハ何等の目的も非ず是を以て能く至妙極美なるを得るなり（高橋愛山「美術の説」『美術園』第壹号）

フェノロサも『美術真説』（M.15.11. 刊、大森惟中訳）では「今文明諸国ニ於テ自然ニ発達セル美術ノ種類ヲ縷挙センニ音楽、詩歌、書画、彫刻、舞蹈等トナス」と主張していたが、明治二十三年二月二十五日の「美術ニ非サルモノ」（『國華』第五号）に「近世欧洲ニ現ハレタル美妙ノ絵画ニシテ直接ニ倫理的ノ志向若クハ結果ヲ示スモノ殆ント鮮シ近代ノ詩歌及ヒ小説ニモ亦同様ナル傾向ヲ認ム」と記し、倫理的志向をほとんど示さない美術領域として絵画や詩歌と並列させ小説にまで言及している。

このように、明治二十年代に小説が美術に含まれているのは、やはり坪内逍遙が『小説神髄』（M.18.9.—19.4. 松月堂）において、小説は美術であるとの説を唱えてからであろう[1]。そこで本稿では、近代日本において小説が美術領域に含まれることができた理由を、『小説神髄』における「人情」を手がかりとして、さらに詩歌や演劇（戯曲も含む）の「人情」と比較しながら検討してみたい。

一、『小説神髄』の「人情」に関する先行論の諸相

『小説神髄』の「人情」における先行論については、典拠型として四説（A—D）、内容把握型として五説（E—H）が存在する。

（A）本居宣長の『源氏物語玉の小櫛』を典拠にする立場

本間久雄『明治文学史　上巻』（日本文学全史巻十、東京堂、1935.）には、「「物のあはれ」を描くといふのは、……描かれたその人情の秘奥を味ひ知ること……『玉の小櫛』は『小説神髄』の成立過程には、相当に大きな影響を及ぼした」と指摘されている。しかしこの所説は久松潜一が、「両者が人情を重んじた事は一致して居るが、宣長の「もののあはれ」には心理の模写といふ点は多く述べられない。むしろ真を美化する所に「もののあはれ」が存在すると考へて居つた点から見て、逍遙氏の立場は相違する所がある」（「坪内逍遙の文学論」『國語と國文學』1932.4.）と論じ、すでに否定されている。

（B）江戸文学の人情本の「人情」を典拠にする立場

その久松潜一は「坪内逍遙の文学論」に、「逍遙氏の人情は宣長の立場からよりも、更に近世小説に見られる人情本に多く立論の材料を得て居る」と指摘しているが、逍遙は『新磨妹と背かゞみ』（M.19.1.—9. 會心書屋）に、「為永ハ肉体の快楽を以て。人情の髄と心得。……彼の卑猥なる獣情を描きて。以て愛情を写したりとなすハ。盖し誤れるの大なるものなり。」（第六回）と記し、人情本の人情を否定している。

（C）『三体詩』を典拠にする立場

十川信介は「近代文学の理念」（『岩波講座日本文学史第十一巻』岩波書店、1996.）に、中村幸彦「文学は〈人情を道ふ〉の説」（『国語国文』1951.2.）に基づき、「人情を描くとは、……虚の世界を写し出すこと……逍遙がこのような概念を受けついでいることは、『小説神髄』の「現実派」（実）と「理想派」（虚）の区別……「梅花詩集を読みて」の「……甲は虚の世界にして理想なり、乙は実の世界にして自然なり」などの記述によって確実である。」と論じている。ここで十川氏は、『三体詩』編者の周弼が「皆な景物にして実」「皆な情思にして虚」と述べた所説に典拠を求めた。しかし周弼は、「可視的なもの」を「実」、「不可視的なもの」を「虚」としただけであり、中村も「景を叙しても情の叙述を伴わなければ不可とした論」「景のみでは十分に、実情を示し得ぬ故に、情を写実以上に表現するを芸にあっては許すべしとの論」と指摘し、逍遙における現実派（実）

理想派（虚）の区別とは異なる。

（D）荻生徂徠の「人情」を典拠にする立場

亀井秀雄は『「小説」論『小説神髄』と近代』（岩波書店、1999.）（以下、亀井論文、と略す）に、逍遙の「七情」は徂徠の『弁名』（享保二年）の理論に近いと述べ、「徂徠によれば、人にはそれぞれの性に発する欲があり、……七情の根源的な位置に「欲」を置いた。……「情」は「心」の作用を受けず、「その内実を匿さ」ずに現わす。宣長もそれと近いことを言っていた。」と記している。しかし、徂徠は『弁名』で「仁斎先生に至つて後に始めて明らかなり」（性情才、第五則）と述べ、彼の「情」概念は仁斎の所説を踏襲したものであり、その仁斎は『語孟字義』（宝永二年）に、「情とは性の欲なり。動く所有るを以て言ふ」（情、第一条）と記しているように、「欲」とは働きという意味であるため、逍遙が定義する「煩悩」まで含めた「人情」とは意味が異なり、逍遙の「人情」を徂徠の言説に求めることはできない。

（E）人情は心理的動きをも含む人間のもつあらゆる感情と考える立場

本間久雄は「坪内逍遙—業蹟点描—」（『日本文学講座』第十巻、岩波書店、1932.）に、「『小説神髄』の著者は、かういふ立場（宣長の文学解放論—筆者注）から、小説家はこの「人情」を充分に描写するために、須らく心理学者のやうでなければならない」、『明治文学史　上巻』に「人情の奥秘を描写するといふことが第一の眼目」と記している。同様に、土方定一「明治の文芸評論」（『日本文学講座 12明治大正篇』改造社、1934.）に、「人間は情欲の動物」であるから、……封建的道徳感から解放され、新しく「心理学の道理に基づ」いた人間を描く」、柳田泉「坪内逍遙—「小説神髄」を中心として」（『読書展望』第三巻第一号、1948.1.）に、「逍遙のいふ人情とは、……普通の人間のもつあらゆる感情、むしろもつとひろく心理的動きをさす」、三好行雄「写実主義の展開—自然主義以前」（『岩波講座日本文学史12近代Ⅱ』1958.）に、「いうところの〈人情〉を〈心理〉に、……おきかえて理解すれば、」と指摘されている。さらに柳田泉は、「坪内逍遙先生の文学革新の意義を概論す」（『若き坪内逍遙』春秋社、1960.）に、「この人情は若い男女の情的交渉をもふくむ……ここではひろく人間生活の現実の動きを指す。もちろん主として意味するのは心的内的な動きであるが、内的の現われとして外的な現実にも及ぶ……人情は、現実の人間経験の動きの美的なものをさす」、稲垣達郎は「坪内逍遙（一）」（『人と作品 現代文学講座』明治編Ⅰ、1961. 明治書院）に、「人

情という言葉が……様々にパラフレーズされ」、「焦点の揺れ」「未精錬の弱さ」にも通じていたと揺れ動く「人情」を示唆しつつ、「感情へいくらか傾斜させた人間心理」と結論づけている。また前田愛も、「『小説神髄』のリアリズムとはなにか」（『国文学解釈と教材の研究』1978.9. 学燈社）において、「「見えがた」き「人情」を視覚化する原理は心理学の知見に求められる」と結論づけている。

（F）「人情」は「情欲（パッション）」・男女の恋愛・動物的本能とする立場

越智治雄は「小説神髄」の母胎」（『國語と國文學』1956.2.）に、「『小説神髄』の「情欲」という用語に、道義的な人間観を見るのも強弁に過ぎ」と記し、その注3に「十八年八月『自由燈』に発表された「小説の主眼」には、「情欲」に「パッション」というルビ……（『当世書生気質』第五回には「セックス」というルビ）」と指摘している。和田繁二郎は「『小説神髄』試論」（『立命館文学』1957.12.）に、「「人情」を……本能ないしは本能の発動と認めたことは、それ自体、人間の実態の発見、真実の確認という意味で注目すべきこと」とし、平岡敏夫は『日本近代文学の出発』（紀伊国屋書店、1973.）に、「「人情」のもっとも切なるものとして「男女の恋情」を逍遙が意識していた」としている。さらに中村完は「逍遙とシェイクスピアI―「逆心」の構造」（『日本文学』1981.4）に、「「小説神髄」に示した「人情」観は、……自己拘束型の心理的遺制から「人情」の原形をとりもどし、解放することを目的……「人情」がその根源に、ときには自分にも自由にならぬものとなり、誰にも動かしがたいものとなる「情欲」を均等にもつ」と説明している。近年では宇佐美毅が「"Rienzi"と『慨世士伝』」（『小説表現としての近代』おうふう、2004.）に、「逍遙の主張する……「人情」が、主として男女の恋愛であり、中でも特に規範と恋愛感情との葛藤の問題」と指摘している。

（G）「道理力」という道徳的価値判断との対比で「人情」を主張する立場

長嶺宏は「評論に現はれたる逍遙―初期文学評論の発展を中心として―」（『評論』1935.5.）に、「人情は旧来の道徳的立場から眺められた一般的情欲としてしか理解されず、近代文学における人間の感情とは無縁であった。」、「坪内逍遙の文学論―「小説神髄」を中心として―」（『國語と國文學』1942.11.）に、「人情を、道徳的軌範から一般的情欲＝劣情としか認めようとしない……近代的個性からほど遠い……『神髄』の人情は本質的に過去の戯作者のそれと、変りのないもの」と指摘している。

同様に関良一「『小説神髄』考」（1940.12. 成稿、1960.12. 補訂。『逍遙・鷗外考証と試論』有精堂、1971.）に、「人情＝人間の情欲＝百八煩悩＝劣情と言い換えているのを見ると、そこに道徳的判断が下され、『人情』にいつしか悖徳的側面が与えられていることは否定しがたい」、小田切秀雄「坪内逍遙」（『近代日本の作家たち』厚文社、1954.）に「近代性をいささかももたず、「人情」についてもそれを「煩悩」として把握する旧観念の拘束のまま」、久松潜一『日本文学史　近代』（至文堂、1957.）にも「人情はあくまで義理を前提條件として成立してゐる以上、封建倫理下の枠内における自由……人間心理の観察といふやうな科学的客観性を帯びるはずもない」、清水茂「逍遙の文学論と小説との関係」（『国文学解釈と教材の研究』1965.4.）にも、「人情の私的・感情的・官能的立場からの肯定への傾斜と世間智的・儒教的ないし仏教的リゴリズムのがわからの否定という二元の自家撞着」と説明され、それを受けて中村完は「小説神髄」補注二三（『坪内逍遙集』日本近代文学大系3、角川書店、1974.）に、「倫理的条件つきで、「劣情」をふくむ「人情」を肯定している」と記している。さらに秋山公男『近代文学　弱性の形象』（翰林書房、1999.）でも、「逍遙の説く「情欲」の内質は……本能に近い概念……「哀」み「忿」り「怨」みの語が示すように、〈感情〉に近いもの……逍遙は、「道理力」〈理性〉を、「情欲」〈感情〉に優越するものと捉えていた」と指摘されているが、山田俊治は「『春風情話』における坪内逍遙の試み」（1989.10.4. 成稿、『翻刻と研究坪内逍遙「小説外務大臣」』双文社、1994. 所収）において、「「人情」を道理力と対置して、人間の合理的判断の及ばない「情欲（パッション）」と見る理解は、この作品〔"The Bride of Lammermor"〕を翻刻することによって知り得た」と新たな指摘を加えている。

（H）その他の所説

山田有策は「当世書生気質［坪内逍遙］〈語り手〉をめぐって」（『日本の近代小説Ⅰ作品論の現在』東京大学出版会、1986.）に、「逍遙にとって描出すべき最も肝要な点が人間の「気質」すなわち「人情」に他ならなかった」と「人情＝気質」を指摘し、山本良は「小説（ノベル）と美―『小説神髄』の美学化―」（『国文学研究資料館紀要』二七、2001.3.）に、「「人情」とは「人」の「情」であり、万人に共通の性質を意味する……「人情」は常に類型化の方向へ向かう言葉であり、個別の、固有の存在に関する問題を取り上げることができない」と「人情」を個別的なものではなく「万人共通の性質」と考える。さらに浅野正道は「妹、父〈朋友たち〉―『一読三歎当世書生気質』における「情欲」

の編制―」（『日本文学』57-12 2008.12.）において、「『神髄』における「人情」の、厳密に主体の内面におさまることができないという〈曖昧〉な性格が、同時代の言説における「情欲」の領域横断的な多形性と呼応するものであった」（二八頁）、「『書生気質』における「情欲」を同時代の言説と連関させて読んでみることで逆に、「人情」をア・プリオリに内的・指摘なものとして、あるいは、「男女（なんにょ）の相思」に限定されたものとして定義しようとする『神髄』の主意が、その流動してやまない性質ゆえにひき起こされかねない社会的・政治的・性的逸脱の恐れを捨象した形で「情欲」を静態化し、本質化しようとする、ある種のイデオロギー的な誘導でもあったことが見えてくる」（二九頁）と指摘している。

以上のように、先行論のうち典拠型の所説（A説からD説）は、逍遙の「人情」観と差異が明確[2]であるが、内容把握型の所説（E説からH説）では、同じ研究者が年代によって多少ニュアンスの違う発言をしているように、明確に分けることができない所論も存在するが[3]、いずれにしても、本論で取り上げるような当時の詩歌や演劇（戯曲も含む）の「人情」との比較において小説の「人情」が論じられているわけではない。

二、明治前期における詩歌や演劇の評価

㈠　漢詩及び和歌批判

詩歌は江戸期の高い評価とは異なり、明治前期に変化が生じている。たとえば、「詩論一斑」（『六合雑誌』第十二号、M.14.9.26.）の緒言に、植村正久は、「世ノ学士才人ガ汎ク西洋ノ諸家ノ名詩傑作ヲ熟読シ彼我ノ得失長短ヲ比較シ以テ旧来本邦ノ詩学ニ顕ハレタル陋習欠典ヲ沈滌シ新タニ純乎タル日本ノ詩ヲ与サレンコトヲ望ム」と説き、すぐれた西洋詩を熟読したあと長所短所を見極め、日本漢詩の陋習欠点を払拭し、新たな日本詩を創作するように主張している。

本文では、詩歌は「字句音調ノ佳絶美妙ナルヲ要スル」はずなのに、日本の漢詩人は、唐音を知らないので音調のすばらしい漢詩を創作することができないと指摘されている。また中国詩は、「忠孝義烈ナド道徳ノ精神ヲ充実セルモノ頗ル多ク洪大深遠ナル感想ヲ含メル」ものがあるが、和歌は「悲哀恋情風流雅致」に関するものは多いが、「忠孝義烈洪大無限等ノ如キ雅客ノ所謂堅タ苦シキコト」は「一切之ヲ無風流ナリト見做」され、社会風教の精神がなく、恋愛や風流のあるものだけが詠ま

れていると批判されている。

このような漢詩や和歌批判は、末松謙澄の「歌楽論」にも、「冠辞乱用ト古語固着トノ両者ヨリシテ和歌ハ遂ニ人情ニ遠ザカル者ト爲リ所謂詩歌ハ人情ヲ写スト云フ本職ヲ失フタルガ如クニ思ハル」（「三、歌楽論」『東京日日新聞』M.17.10.1.）と記され、和歌や漢詩は人情を写すことを失ってしまったと指摘されている。

㈡　新体詩批判

新体詩は明治十五年三月以降、『東洋学芸雑誌』等に発表されていたが、「文海新潮（前号ノ続）」（『六合雑誌』第三巻第二十五号、M.15.7.8.）には、早速西洋詩を模倣した新体詩の内容が批判されている。まず漢詩については、「陳腐ノ字句ニ拘泥シ風月ノミニ心ヲ委ネ徒ラニ俗塵ヲ脱出スルヲ自負シ恰カモ別世界ノ恠物ヲ此ノ尊キ人間社会ニ現出シタルガ如キ情ナキ能ハズ」と説かれ、「詩論一班」と同様に、陳腐な字句と風流に流れ、現実の社会を詩に詠み込んでいないと指摘されている。そのため、新体詩の創作は評価するのであるが、その形態に対しては、「評論セル近体ノ歌ヲ見ルニ何レモ五七ノ羈軛ヲ脱シ能ハザルモノ、如シ到底日本語ニオイテハ五七ノ制ヲ離レテ別ニ佳調ヲ得ガタキコトナルヤ」とあるように、日本語では文字数にこだわる五七調のものとなり、西洋詩のように音響の佳調を求めていないと批判されている。

新体詩の漢語や句調については、雲峯子も「酔沈香を読む」（『女学雑誌』第百九十六号、M.23.1.18.）に、『新体詩抄』（明治十五年八月刊）について、

回顧すれば数年前の事なりき「新体詩」なる名称を以て世に顕はれたる長歌体の者ありき其詩を見れば只其句調如何を顧ず猥に漢語を挿入せしのみにて依然たる古風の七五体なり其不調子なる事言語に堪へず

と記し、漢語挿入による七五調にすぎないと批判している。

さらに、池袋清風も「新体詩批評一」（『国民之友』第四巻卅九号、M.22.1.22.）に、

数年前某氏余ニ贈ルニ一冊ノ書ヲ以テス余取テ之ヲ見レバ新体詩ノ名アリ試ニ之ヲ繙キテ其一斑ヲ窺ニ詩ニモアラス歌ニモアラス又文章ニモアラス而モ其辞甚拙劣鄙陋ニシテ読ムニ堪エス

と述べ、「数年前」すなわち明治十年代に『新体詩抄』を読んだが、これらの新体詩はことばが拙劣で読むに堪えないと辛辣に批判している[4]。具体的な批判の内容は、「欧米詩人名作ノ訳モアレド訳其当ヲ失ハヾ散文ト雖ドモ毫モ用ヲナザ（ママ）ズ況ヤ固ヨリ訳スル容易ナラサル（ママ）詩ニ於テヲヤ」と指摘されているように、原詩の西洋詩と和訳の翻訳詩との間に意味の齟齬が生じてしまっているからであった。

このような見解は、「詩人の春」（『女学雑誌』第九十二号、M.21.1.14.）にも、「西洋の詩聖が錦腸をしぼって咏み出でたる者を僅々一二日の中に迷訳するが故に元情の写り出でざるは勿論なり」と記されており、西洋詩に対する和訳が批判されている。

以上のように、当時の和歌や漢詩は、現実の社会を詠むより風流詩を好み、型にはまった伝統的な形式に固執し、一方新体詩は、句調や漢語、文字数など従来の漢詩に拘泥し、西洋詩の翻訳も拙劣で、当時の生活感情や思想を詠み込んでいないと批判されていた。

(三) 演劇の評価

明治前期の演劇に関しては、仮名垣魯文が、

凡劇場は天地を縮収る玻瑠壺（ふらすこ）の如く俳優（はいゆう）は情態を模写す撮影鏡（しんきょう）に似たり

（「新富座俳優（やくしゃ）評判記三編序詞」『俳優評判記』第三編、M.12.3.24. 刊）

凡世の情態を察し時々流行の変化を知る事狂言綺語の脚色にあり

（「俳優評判記第廿編序詞」『俳優評判記』第二十編、M.16.6. 刊）

と記しているように、当時の社会における人間の情態を模写することに腐心していた。

この人間の情態を模写するにあたって、魯文は、

新富座守田勘彌氏欧羅巴（えうらつぱ）各都府の劇場を模範とし……大ひに豹変の盛挙あり此挙に次で俳優の技も従前の歌舞伎にあらず偏に活歴史の名目に恥ざらんと伝記に依り古実を索ねて往年（いにしへ）を目今（いま）に観るの感をなさしむ

（「新富座俳優評判記　初編序詞」『俳優評判記』初編、M.11.11.19. 刊）

と記し、依田学海も、「演劇の趣向を改良せんと為の説」（署名は柳蔭居士）（『諸芸新聞』六号、「説話」欄、M.13.12.21.）に、

世の人ハ演劇の趣向を改良すると聞きひた向に正史実録にのみ依りて面白からぬ事を作り出すかと疑ふ者多し決して然るに非ず今世に行ハるゝ戯場の趣向に比すれバ尚面白く哀深き事正史に多かるを尚それに事加へて作りなさんにハ道理に背かず事実に違ハずして見る者倦事なきの趣向を出さん事難きにあらず

と述べているように、歴史物を上演するときには、伝記や古実を調査したり、正史から倦むことのない趣向を見つけ、写実的に創作すればよいと「活歴史」の芝居を支持している。

一方、成島柳北は「劇場私言」（署名は墨上漁史）（『花月新誌』第四十八号、M.11.6.29.）に、

況ヤ劇ハ理屈ニ非ズシテ遊戯ナリ其ノ古事ヲ演スルヤ正史ノ確実ナルニ拠ルヨリハ寧ロ院本ノ巧妙ナル者ニ據ル可キヲヤ若シ忠臣蔵ヲ演スルニ当リ阿軽ヤ小波ノ如キハ全ク架空ノ人物ナリ宜シク除却ス可シト議定セバ有名ナル院本モ改削セザルヲ得ズ而シテ甚ダ面白ク無イ狂言トナランコト必セリ

と記し、歴史通りに演ずるよりも、脚色された演出をするべきであると指摘している。

さらに、小林欅園も「戯場の活歴史は酢豆腐なる説」（『有喜世新聞』M.11.11.14.・11.17.・11.20.「うきよはなし」欄）に、

余が管見を以て当時新富座に於て興行する中幕の二挺弓千種重藤を見れバ頭髪衣服等に至るまで悉とく意を用ひて平治時代の古風を摸し真の活歴史なりと賞するも可ならんとはいへ余ハ此脚色に死活なきを以て面白からずとす……戯場中に戯場の趣きなきが故に死のみにして活なし

と記し、「活歴史」に否定的な見解を述べているように、真実に近い芝居をするよりも演劇の脚色を面白くする演出をすべきであると主張している。

このように、当時の演劇は人間の情態をそのまま模写することを目指す「活歴史」の演劇と、それを否定し脚色の面白さを求める演劇との両者の間で揺れていたのである。

三、詩歌・演劇よりも優位とする「小説（ノベル）」の位置

前節で考察したように、文明社会における「人情」を活写する手段として、明治前期の詩歌や演劇の手法では描写することが極めて困難であった。そこで、このような議論に呼応するように、逍遙は『小説神髄』の「小説総論」において、

いにしへの人ハ質朴にて其情合も単純なるから僅に三十一文字もて其胸懐を吐たりしかどけふこのごろの人情をバわずかに數十の言語（ことば）をもて述盡すべうもあらざるなり……韻語を用ふることも詩を吟誦せしころにありてハ頗る要用なりしならめど現世のごとくに黙讀してたゞ通篇の神韻をバめでよろこべる世となりてハさまで緊要なるものとも思はず

と主張し、和歌の三十一文字や漢詩における韻語では今日の「人情」を描写することができないと批判したのである。

一方、演劇や小説について逍遙は、“THE ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA,OR DICTIONARY OF ARTS, SCIENCES AND GENERAL LITERATURE”（EIGHTH EDITION）VOLUME XIX.（以下、ブリタニカと略す）の「ROMANCE」の所説を参看し、「小説の変遷」に要旨を記載している。[3] 特に「ROMANCE」の後半に「MODERN ROMANCE AND NOVEL」という項目があり、その中でロマンス及びドラマからノベルに移行する経緯が指摘されており、「小説の変遷」における中核の言説を担っている。そこで、逍遙の言説に基づきつつもブリタニカの原文も併記しながら論じてみたい（但し、逍遙の言説にはブリタニカの英文の骨子を述べつつも、文章の組み替えや逍遙の考え方を付加した言説が存在する）。

（A）　蘿マンスハ趣向を荒唐無稽の事物にとりて奇怪百出もて編をなし尋常世界に見はれたる事物の道理に矛盾するを敢て顧みざるものにぞある小説すなはち那ベルに至りてハ之と異なり世の人情と風俗をバ写すを以て主脳となし平常世間にあるべきやうなる事柄をもて材料とし而して趣向を設

くるものなり（the romance, in which the interest of the narrative turns chiefly on marvellous and uncommon incidents; and the novel, in which the events are accommodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society.）

まず、ロマンスとノベルの差異を明確にし、ノベルは日常における人情と風俗の描写に特色があることを指摘している。

（B）　那ベル即ち眞成の小説の世に行はるゝハ概ね演劇衰微の時にあり（The rise of this last department of fictitious composition in England, takes place about the commencement of the eighteenth century ; and its coincidence with the decline of the drama is remarkable.）

次に、ノベルの生成がドラマの衰微に関係していたことを述べている。

（C）　斯かる時に当りてハ精細に風俗を写しいだし詳明に人情を見えしむるもの彼の演劇に優るハ稀なり蓋し演劇の性質たる彼の奇異譚に比するときハたゞに其脚色の簡略にしてかへりて情趣の密なるのみかハ別に景色の補助ありて俳優の動止と言語に伴ひ其趣を写す程に擬似の人情世態をして活動せしむる勢あり（In the earlier periods of a national literature, while the poetical and imaginative spirit of the time takes the direction of the long prose romance, the task of painting manners, and satirizing follies, and displaying the comic oddities of character, is most efficiently performed by the drama. Its strength, terseness, and brevity, with the aid of action and scenery, present the manners living as they rise,with abundance of force at least, and probably, for a time,with sufficient fidelity.）

ノベルの出現前までは、演劇が風俗・人情を描写するのにふさわしい芸術であったと説いている。

（D）　人智いま一層進むに至れバ世の人次第に華美を好みて万の事みなむかしに似ず主として外観をかざるものから其人

情ハかはらずとも其外面にあらはれたる世の人々のたちふるまひハすぎにし時代のものに比すれバ大に異なる由あるべし（中略）人情かくのごとく変じ来りて彼の激切なる態度容姿の漸く減少なすにいたれバ梨園子弟が劇場にて演ずる所の人情世態ハ漸く時勢に適はずして真を写すに堪へざるべし（But as society becomes more decorous, and peculiarities of manners less marked, the pictures exhibited by the stage are apt to become less true ;）

ところが、人の智力が進むにつれて、人々が自己の感情をあからさまに外側に現さなくなったため、演劇で行っている感情表現と現実との間に齟齬が生じてしまったのである。

（E）夫れ演劇の性質たる真に逼るべきものにあらで寧真に越えつべきものなり……真物それみづからを模擬するをバ其主脳とハなすにあらで真物并にある物をバ擬するを主眼となすものなり（理ヤリチイ不ラス釵ムシング）（for dramatic effect appears to demand something more stimulating than reality affords;）

しかも演劇は、真実をありのままに写すのではなく、大げさな演技を模擬することに主眼がおかれていた。

（F）人間の性質のうちには演すべからざるものあり演すとも興なきものあり故に院本の作者などはこれらのものを度外視して曾て採り用ひしことなけれど細微に穿鑿をくだすときハこれらの性質を見えしむれバなか〳〵に読者に興あるものなり……世の文運の進むにつれて事ごと物ごとに異やうなる性質ハ減じゆきつ所謂「思入れ」のみにてハしつくしがたきものいと沢なり是もまた演劇の漸く其位を稗史小説にゆづる所以とやいはまし（Besides, there are many lesser traits of character, many sentiments and fellings, which are not at all dramatic, and which had therefore been overlooked by writers for the stage, yet in themselves highly interesting and curious, and capable, when judiciously employed, of exercising a strong in fluence on the feelings.These become more prominent, and stand out in brighter relief, as the restraints of civilization gradually throw into the background the wilder passions and more stormy impulses of our nature,

until they acquire an importance which not only justifies, but renders their introduction into any fictious narrative which represents the peculiarities of the time, necessary;）

そこで、文明が進み人々の感情が外側に現れにくくなると、演劇ではできない細かい感情表現をする手段として、ノベルの描写が必要になったのである。

さらに逍遙は、演劇に対する小説の優位性を、

（G）　小説の範囲ハ演劇の範囲よりも広く時世々々の情態をば細大となく写しいだし……譬バ演劇にてハ人の性情を写しいだすにもつはら観者の耳に訴へまた其眼に訴ふるがゆゑに其場かへりて狭けれども小説にてハ之に反してたゞちに読者の心に訴へその想像を促がすゆゑ其場頗る広しといふべし（The novel, then, affords a wider field for accurate and complete delineation of passions and feelings than the drama, and certainly one more in harmony with the dispositions of a modern public.……in the delineation of emotions, which the drama, speaking only to the eye and the ear, cannot lay before us ; in the descriptions of external scenery, which, in the hand of a writer of genius, are far more effective, when presented in words to the imagination, than when counterfeited to the eye upon the stage, even by all the united resources of the scenepainter and the mechanist;……）

と説き、演劇における「人情」は劇場というその場限りのもので、ノベルのように読者の心に訴え想像を促すこともないと結論づけたのである。

このように、文明社会の「人情」を描写する点において、演劇よりもノベルの方がすぐれていることを繰り返し説明している。[6] この一連の言説を要領よくまとめ、小説の美術化を宣言した文章が、「小説総論」にある次の言説である。

小説の完全無欠のものに於てハ画に画きがたきものをも描写し詩に尽しがたきものをもあらはし且演劇にて演しがたき隠微の條をも写しつべし……はたまた演劇絵画に反してたゞちに心に訴ふるを其性質とするものゆゑ作者が意匠を凝らしつべき範囲すこぶる広しといふべし是小説の美術中

に其位置を得る所以にして竟にハ伝奇戯曲を凌駕し文壇上の最大美術を其随一といはれつべき理由とならむも知るべからず

ここで逍遙は、小説は絵画・詩歌・演劇（戯曲も含む）では描ききれない様々な人世の秘密裏の因果関係まで描くことができるので、美術領域に属する絵画・詩歌・演劇（戯曲も含む）よりも、作者の意匠を凝らす範囲が広いため、小説の方が美術として優位にあると指摘し、小説の美術化を主張したのであった。

四、『小説神髄』における「人情」の範囲

『小説神髄』の「小説の主眼」では、「小説の主脳ハ人情なり世態風俗これに告ぐ人情とハいかなるものをいふや曰く人情とハ人間の情欲（ぜつしよん）にて所謂百八煩悩是なり」と「人情」をさらに「情欲」「煩悩」とまで言い切っているが、それはなぜであろうか。

当時の「人情」の意味は、高本勝右の「人情の説」（『芳譚雑誌』二十五号、M11.11.1.）に、「人情とは……親の子を慈み子の親を慕ふより兄弟夫婦朋友に至るまですべてにわたるべくまた他人に對しても自然犯すべからずとし誣べからずとして堪へ忍ぶところあるもの」、植木枝盛の「貧富の懸隔する所以を論ず（前號の續き）」（『世益雑誌』第七号M.13.12.22. 愛国社）に、「今や外国と交際を始めてより道理と云ふことハ次第に日本人民の脳裡（あたま）に入り……是れ迄の如き人情は段々薄くなり」と記され、儒教的倫理観を意味する。一方逍遙は、『小説神髄』「小説総論」に、世の中で最も描きがたいものは、「人間の情欲」すなわち「喜怒愛悪哀懼欲の七情」であると定義した。しかし「七情」でも、「一日の脚色一生の如く栄枯盛衰勧善懲悪旦暮にして全きこと壺中おのづからの小天地喜怒愛（ママ）楽の四情を離れず」（仮名垣魯文「俳優評判記第十八編序言」『俳優評判記』第十八編、M16.1. 刊）、「喜怒哀楽の情を搖し勧懲の感覚を惹起さする物ハ文章なり」（『新編都草子』第五編之序、百六斎（三浦義方）、M.16.6.24. 著述堂）とあるように、江戸時代の勧善懲悪に代表される儒教的倫理観を払拭しきれない。そのため逍遙は、「人情」を儒教的倫理観から払拭する意味もあり、「情欲」「煩悩」とまで言い切ったのである[7]。

ところで、先の「小説の主眼」では、「情欲」にわざわざ「ぱつしよん」とルビを付しているが、当時の辞書類では、『附音挿図英和字彙』（M.6. 刊、日就社）に「Passion」が「情（喜怒

愛楽哀悪欲）、嗜好」、「Passionateness」が「情欲、怒気、性急」、『哲学字彙』（M.14. 刊）では「Passion」が「欲情」、ヘボン著の『和英語林集成』初版（慶応3.5刊）再版（M.5.7. 刊）に、「Jō ジャウ情（kokoro）n.Emotion, passion, feeling, love, affection, obstinacy. Sh'chi jō the seven passions.」とあるように、「Passion」の訳語が必ずしも「情欲」だけを意味していない。

第三節で指摘したように、『小説神髄』の「小説の変遷」における言説は、ブリタニカの「ROMANCE」の所説を参看して成立しているので、「小説の変遷」に記された「人情（情態・情欲）」タームと、ブリタニカの「ROMANCE」の所説を比較することで、逍遙の「人情（情態・情欲）」がどのような範囲まで含まれているのか検討してみたい（但し、逍遙が「人情」を用いても、それに対応する英文が必ずしも存在するわけではないので、あくまで、逍遙の言説が英文の言説とほぼ一致する文章のみを対象とした）。たとえば、第三節（A）の「人情」は、「human events」の訳に、同（C）の「人情」は、「satirizing follies, and displaying the comic oddities of character」の訳に、その後の「人情世態」は「the manners living」の訳に、同（D）の「人情世態」は、「the pictures」の訳に、同（G）の「情態」は、「passions and feelings」の訳である。(8)

このように、逍遙の「人情（情態、情欲）」は、英語では「passions」「feelings」というただ単に個人的な感情全般を指すだけではなく、（A）の「human events」、（C）の「satirizing follies, and displaying the comic oddities of character」を「人情」、（C）の「the manners living」、（D）の「the pictures」を「人情世態」と訳していたように、人間が活動することによって起こる事象全般を「人情」の範囲に含めていると考えられる。

なぜなら、『当世書生気質』（M.18.6.—M.19.1. 晩青堂）の第九回冒頭にも、「人ハ情欲の動物（けだもの）なり。有情なるが故に相聚合し。有欲なるが故に相協力す。……形体（からだ）の自由を求むるも欲なれバ。色を好むもまた欲なり。精神の自由を欲するも欲なれバ食を貪るもまた欲なり。……其情欲にハ高下あれども。到底（つまり）は欲でたちゆく世の中。」と記され、文明社会に生きる人々には様々な情欲が渦巻いていること、しかもその情欲がなければ世の中が成立しないとまで主張されているからである。

つまり、逍遙における「人情（情欲・煩悩）」の内容は、只単に人間関係から生じる個人的な欲求・欲望・感情の発露だけではなく、当時の社会現象にともなって生じる様々な欲求・欲望・感情をも含んでいたのである。その点は、ブリタニカの「ROMANCE」でも、

> The novel aspired, in fact, to perform for a reading and refined age, what the drama had done for a ruder and more excitable period ; to embody the spirit of the times in pictures at once amusing and accurate, and in the form best calculated to awaken attention and interest in those to whom they are addressed.（pp.269）

と記され、ドラマにしてもノベルにしてもそれぞれの時代精神で求められた事象が描写されてきた点が指摘されている。つまり、逍遙の「人情」の範囲は、個人レベルの感情は勿論、さらに当世社会が求めた時代精神までも包含していたのである。したがって、「情欲」を「ぱつしよん」とルビを振るのは、あくまで個人的な感情、直情だけを意味するもので、「人情」という意味はさらに広く、時代精神をも包含した意味と考えてよいであろう。

ところで、『小説神髄』の「小説の主眼」に、「それ人間ハ情欲の動物なるから……賢不肖の辨別なく必ず情欲を抱けるものから賢者の小人に異なる所以善人の悪人に異なる所以ハ一に道理の力を以て若くハ良心の力に頼りて其情欲を抑へ制め煩悩の犬を攘（はら）ふに因るのみ」と記されているため、先行論では「人情」よりも「道理の力」を優位とする見解がみられる（第一節で取り上げた（G）説、参照）。しかし、この言説はあとの文章に、

> 外面に打いだして行ふ所ハあくまでも純正純良なりと雖ども其行をなすにさきだち幾多の劣情心の中に勃発することなからずやハ其劣情と道理の力と心のうちにて相闘ひ道理劣情に勝つに及びてはじめて善行をなすを得るなり……斯れバ人間といふ動物にハ外に現るゝ外部の行爲と内に藏れたる内部の思想と二條の現象あるべき筈なり。

と記され、賢人善者は「劣情」と「道理の力」の狭間で心が揺れ、「道理の力」が「劣情」に勝つために人情の皮相部分で善行をしているように見えているだけで、人間には外部に現れる行為と内部の思想の二つの現象があるという点を強調しているにすぎない。むしろ、「此人の世の因果の秘密を見るがごとくに描きいだして見えがたきものを見えしむるを其本分とハなすものなりかし」（「小説総論」）とも記されているように、その「劣情」と「道理の力」の関係を小説に描写すべきであると逍遙は強調しているだけなのである。

五、『小説神髄』における「模擬（模写）」

また、逍遙が『小説神髄』で主張している「詩歌ハ必ずしも模擬をバ主眼となさゞれども小説ハ常に模擬を以て其全体の根據となし人情を模擬し世態を模擬しひたすら模擬する所のものをバ真に逼らしめむと力むるものたり」（「小説の主眼」）などとある「人情」と「模擬（模写）」との関係は、小説よりも先に改良を目指した演劇論において、夙に議論されている。たとえば、服部撫松が、

演戯の世に行はるゝ、特に観楽を貪るに非ず。人情を写し風俗を摸し、又た以て世の沿革を想像するに足る。
（「新劇場（シンシバイ）　新富坊守田座」『東京新繁昌記』M.7.）

と記し、先に引用した仮名垣魯文が、

凡劇場は天地を縮収る玻璃壺（ふらすこ）の如く俳優（はいいう）は情態を模写す撮影鏡（しんきやう）に似たり
凡世の情態を察し時々流行の変化を知る事狂言綺語の脚色にあり

と記しているように、「人情」「（世の）情態」が逍遙の「人情」に、「風俗」「時々流行の変化」が逍遙の「世態」に、そして「写し」「摸し」「模写」「撮影鏡」が、「模擬（模写）」に対応しているといえるであろう。

ところが、美術論において「模擬（模写）」は、「写真」概念と同様に（傍線は筆者）、

a、絵画ハ元来想像的のものなるが故に写真とハ自から大なる相違あり
（高橋愛山「美術の説」『美術園』第壹号、M.22.2.5.）

b、固より美術ハ写真に非ざれバ、少しも意匠なしに実物を写せと云ふにはあらず（高橋五郎「美術の改良は精神上より着手せざる可らず」『美術園』第壹号）

c、其西洋絵画をして其巧妙を彼れに等しからしむを得れバ猶且可なりといへども其事元来模写の二字に止まるを以て到底彼れが如き妙域に達すること能ハざるや明らかなり（高橋五郎「西洋美術をして日本に帰化せしむべし」『美術園』第二号、M.22.3.5.）

d、模擬といふだけに美術家が力を止めて居る間ハ、それハ本家と支店、たとひ如何ほどその模擬が巧に出来た處がその髓までは得る譯にハ行かぬものです。

（美妙斎主人「美術園の発兌（承前）」『美術園』第二号）

と記されているように、低い価値しか与えられていない。[9] 逍遙もベロンの『維氏美学』（M.16. 刊）の影響[10]を受けた「美とは何ぞや〔接第二号〕」（『学芸雑誌』第四号、M.19.10.5.）では、「美術の要ハ其物其儘を模擬するにあらず物の精神を模擬するにあり」、「蓋し巧芸の「美」なる者ハ決して模擬写真の四文字にあらずして更に廉あれバなるべし」、「模擬の「美」ならざるは解（わか）るべきなり」と述べ、「模擬（模写）」を否定している。

このような「模擬（模写）」の用例から、『小説神髄』において逍遙が「模擬（模写）」タームを用いていたのは、参看した所論が絵画や彫刻などの美術論ではなく、演劇論からであったといえるであろう。そのため逆に、『小説神髄』において演劇論の「人情（情態）」「模擬（模写）」タームを用いて、演劇よりもノベルという近代小説の方が文明社会の「人情」を繊細に描写できることを強調し、小説の優位性を証明したかったのである。[11]

結　語

『小説神髄』において逍遙は、ノベルという近代小説が、当時の文明社会に合致した「人情（情態）」を描写するという点で詩歌や演劇よりも優位に位置していることを証明し、さらに、詩歌や演劇と同様に美術領域に含まれることを主張していた。

具体的には、詩歌では韻語や文字制限があり、演劇では人間の皮相部分を誇張して表現するために、当時の普通の人間の感情を表現することはできないが、小説では皮相部分だけではなく、内面との葛藤も視野に入れた描き方が自由にできるとして、小説における「人情」は「七情」（「小説総論」）だけではなく、「煩悩」（「小説の主眼」）までも含めたのである。この定義により、逍遙の『小説神髄』における「人情」は、個人的な感情は勿論のこと、時代変遷に伴う文明社会における観念（精神・感情）、つまり明治の功利主義・立身出世主義などの精神をも含めた内容になったのである。このような「人情」を定義することで、「小説」において、文明社会の日常生活の人情を描くことができるようになり、「小説」が「詩」から独立して美術に属する分野になる契機ともなったのである。

注

（1）菅谷広美氏は、Bain,Alexanderの“English Composition and Rhetoric”（1866.）やE.O.Havenの“Rhetoric”（1869.）に、詩が美術であり、その詩の一形態が小説であると明記されているため、三段論法で小説が美術であるとの帰結になる、と指摘している（「『小説神髄』とその材源」『比較文学年誌』第九号、1973.3. 以下、菅谷論文と略す）。

（2）谷沢永一「『小説神髄』研究史」（『明治期の文芸評論』八木書店、1971.5. 所収）にも、関良一論文（「『小説神髄』の成立―特に先行文献との交渉について―」『國語國文』第一〇巻第八号、1940.8.「有賀長雄の『文学論』について」『國語と國文学』第二〇二号、1941.2.「小説神髄と先行文献―主として新体詩抄および玉の小櫛について」『山形大学紀要（人文科学）』第四号、1951.8.）において、『美術真説』『修辞及華文』、および有賀長雄『文学論』、さらに『新体詩抄』本居宣長『玉の小櫛』が『小説神髄』に影響を与えたとする指摘に対し、いずれも否定的な見解が示されている（pp.246-250）。

（3）他に菅谷論文のように、（E）説から（G）説までをひっくるめて考える所説も存在する。

（4）先行論の榊祐一「「近代詩」史の出現／或いは『新体詩抄初編』の起源化―明治二十年代前半の〈新体詩〉批判をめぐって―」（『国語国文研究』第百二十号、20023.）、合山林太郎「漢詩改良論―詩歌の近代化と漢詩―」（『國語と國文学』2007.3. 号）では、明治二十年代になって『新体詩抄』に対する批判が多くなると指摘されているが、出版以前から新体詩に対する批判は存在するので、明治二十年代に多く『新体詩抄』批判がずれ込むのは、『新体詩抄』を批判した所論が掲載された雑誌の発行時期に関係している。

（5）柳田泉『『小説神髄』研究』（明治文学研究2、春秋社、1966.）、森田実歳「『小説神髄』における捃摭―「小説の変遷」を中心にして」（『日本文学試論―異国文化の受容と純化―』明治書院、1981. 所収。初出『国語と国文学』一九七三年五月号）に指摘がある。

（6）なお、亀井論文（第一節の（D）論文）において、逍遙の時代に演劇の衰退はなくブリタニカの言説を踏襲したにすぎないと指摘されているが、第二節で考察したように、当時の日本においても、詩歌や演劇が文明社会の「人情」を描写していないとの批判がある。つまり、ブリタニカの指摘と当時の日本の状況が一致していたと考えられる。

（7）ただ、「財の多少に依り交りの厚薄が有るハ人情の常といふ人がありますが、」（『芳譚雑誌』二四〇号、M.14.11.11.）、「一回迷津に足を容るれバ（女ハ―筆者注）身を忘れ溺れ沈むが人情にて此情欲を心して制する者ハ最稀なり」（『有喜世新聞』一二四〇号、M.15.3.7.）とあるように、「情欲」の意味と同様に「人情」を用いている場合も散見する。

（8）さらに、『小説神髄』では訳されていないが、「and for this purpose, the calm and ever march of the novel, and the detailed development both of sentiment and incident which it allows, is found to be admirably adapted. It is the works of our novelists, therefore, rather than our dramatists,」とある「sentiment and incident」が、「人情世態」の意味になるであろう。

（9）『花柳春話附録』（リットン著、丹羽純一郎訳、明治十二年四月刊）にも、「人情ヲ写出スルノ類」とある「写出」と「原書ノ綺言麗語ヲ模写スル」の「模写」とは意味が異なる。

（10）明治十八年七月に、「廿三日　長原より維氏美学二冊借用す」（『幾むかし』『坪内逍遙研究資料』第五集、新樹社、1974. pp.60）とある。

（11）なお、『内地雑居未来之夢』（M.19.4.―9. 晩青堂）の「緒言」にある「社会ハ劇場なり与論ハ人気なり人気よく劇場の趣を換へ与論よく社会の局面を変ず」という文章における「劇場」と「社会」の関係は、魯文の

「凡劇場は天地を縮収る玻瑠壺（ふらすこ）の如く俳優（はいいう）は情態を模写す撮影鏡（しゃしんきょう）に似たり」とある文章の「劇場」と「天地を縮収る玻瑠壺」の関係に共通しているように、逍遙のタームには演劇論を意識した言説が存在する。

【附】なお、『小説神髄』『当世書生気質』『新磨妹と背かゞみ』『内地雑居未来之夢』のテクストは、初版本を使用。但し、旧漢字は常用漢字に、ルビは適宜省略した。