



若き坪内逍遙

柳  
田  
泉

著者略歴

明治二十七年青森県弘前市に生まる。  
大正七年早稲田大学文学部卒業。  
現在、早稲田大学文学部教授・文学博士。

主要著書

- 『明治文学叢刊』（松柏館）
  - 『隨筆明治文学』（春秋社）
  - 『坪内逍遙』（河竹氏共著富山房）
  - 『幸田露伴』（中央公論社）
  - 訳書『カーライル全集』（春秋社）
- 現住所 三鷹市深大寺三九一四

昭和三五年九月五日 第一刷発行

明治文学研究 第一卷

若き坪内逍遙

著者◎ 柳田泉

著者との協  
定により検  
印廃止

¥ 600

発行者 神田竜一

東京都千代田区神田宮本町一〇

印刷所 精文堂印刷株式会社

東京都荒川区尾久町二ノ四五一

製本所 小林製本所

東京都千代田区神田猿樂町二ノ三

発行所 株式会社 春秋社

東京都千代田区神田官本町一〇

電話神田局六五七五・四七一五

振替口座東京二四八六一

落丁・乱丁本はお取り換えいたします。

# 序に代えて

柳田泉

坪内逍遙先生の文学革新の意義を概論す

明治十四年は、明治史、殊に政治史の上からいって、いろいろの大事件をはらんだ年であるが、後で考えると、文学史の上からいってもきわめて大切な年であった。それは、何よりもまづ坪内逍遙先生が生涯をかけた文学革新の事業が、やはり意識的にはこの年をもってはらまれてくるからである。

先生はこの十四年の夏、東京大学文学部本科三年から四年に上がるはずであったが、はからずも学年試験に落第して、上がれなかった。落第の主因は、よくいわれるように、シエークスピアのハムレットの試験にわるい点数をもらったからとこのではなく、別にあつたのだが、この「ハムレット」の試験に、試験官のホートン教授からわるい点数をもらったことも事実で、そうして結果的にいえば、この事が先生にとって、落第という全面的失敗に劣らず大きなショックを与えたらしい。なぜなら、落第は、遊びすぎて学業に精を出さなかった結果だから、自業自得、自然の応報とあきらめたかも知れないが、文学の試験に文学の理解の不足不十分を指摘されたことは、当時僚友間

第一の文学通とみられていた先生にとって、まことに案外でもあり、すこぶる手痛い一本でもあつたからである。

先生は、この一本で目がさめた（もちろんその影には、今もいう落第という事実もあつた）。そうして、このときを出直しとして、新しく真面目に文学研究にかかった。単に試験のためばかりではない、心ひそかに文学通のプライドをとり戻そうとしたものとみてよい。それは、もう前々からして、自分の本当の価値をテストするものは文学以外にはないということが、先生にはほぼわかつていたからである。

こうして始まった文学研究が、知識的にふくれ、東洋文学、日本文学から、西洋文学への比較となり、新しい文学観とまともなるにつれて、時代文学のあり方と打ち当るのは、きわめて自然である。そうして、もともと時代文学に育てられた自己是認に反撥して起つた文学研究であつただけに、先生の文学研究の結果は時代文学のあり方に安んずることを許さない。そこで文学研究から新しい文学観、新しい文学観から、機をみて時代文学の革新へと発展してくることになる。生涯の事業がこれひとすじにつながるという逍遙先生の文学革新が、ここではっきり

打ち出されてくるのである。

## 二

逍遙先生の文学革新の事業は、以上のようにして始まるのであるが、ここで考えてみなくてはならぬことは、この「文学革新」という事業は先生を始めて始めて生まれたものではないということである。先生が正式に文学革新の大旗を時代の文壇に對してかかげたのは、明治十八年であるが、時代文学革新の動きは、もうその数年前からあった。その動きの母胎となつてきたのは、明治知識階級の文学的関心の高まりで、これは主として西洋文明、西洋文学の刺戟によるものであったが、この知識階級の関心を反映して、戯作家連中、すなわち時代文学の荷手たる人々も、力の及ぶ限り革新の方に志をむけてはいたのである。

だから「文学革新」の動きを、ひろく歴史的に考えてみると、時間的に逍遙先生より以前からあることはあつたわけである。したがつて、一般的にいうと先生の文学革新も、時代文学の革新という面では、大きな歴史の波に合流するわけであるけれども、その中で先生の文学革新は、その動機と、その理想と、その理想実現の態度方法とを異にしていた。さらにいえば、その理想成長の背景なり環境なり、またその理想を生んだ精血なりというものも、他の文学革新のそれと大分違つていた。一言でいえば、先生の文学革新は始めから文学そのものの中にあり、文学そのものの原理によつて専ら文学そのものをよ

り好くすることを主一の目的としていたのである。そのはつきりしたところがものをいって一つの大きな力となり、みるみる他の文学革新を自分のそれに感化せしめて、自分の文学革新を集大成的に成功させることになつたのだといつてよい。つまるところ、文学革新は時代の大勢であり、この大勢は先生の作つたものではなかつたが、この大勢を正しく導びき、その中心に立つてこれを成功させたのが先生の事業である。

## 三

では時代はなぜ文学の革新を必要としたか。文学革新がなぜ時代の大勢とならざるを得なかつたか。もちろんその大もとは、明治維新の大変革にあり、西洋を手本にして世界的に日本の立直しを計つた明治政府、ないし時代の知識階級明治政治家の経綸にある。急に施設の方針を功利実学、日進月歩にかえた明治政府は、この意味で、新日本の建設に邪魔になるもの、役に立たぬものを一切排除するか、革新しなければやめなかつた。革新の目標は、当然の事として、西洋文明、西洋文化に置かれた。こうして、新日本の大勢は革新に向ひ、知識階級はその力を傾けて一切の革新をその生涯の理想とした。政府自身は、明治十年前後になつて、やや逡巡の態を示し、従来の革新から時として保守の方向をとることになつたが、時代の大勢としての革新の進行を止めることが出来なかつた。

この間、政治、法律、軍備、経済財政、それから上下一般の衣食住生活にいたる物的な面に、この革新の大波が及んだこと

はいうまでもないが、思想、言論、學術、技能、美術、文学など、日本人の生活の精神面も、程度の差はあつても、みな根本的にこの時代の革新の大波の洗礼をうけざるを得なかつた。そのうち、ほかのものはともかく、文学だけをとつてみても、前代徳川時代に圧倒的につよくうけた空疎な猥雑な東洋文学的特色を多分に残していた時代文学、自嘲的に自らを戯作といい、識者の手にとられず、ひたすら婦人童幼のお伽相手として媚びるのを当然としていた時代文学は、この革新の大勢の前には、当然排除されるか、生まれ代るかするより生きる道がなかつたのである。国家の一切、社会の一切は、西洋文明の日進月歩にそつて、進化的に建設的に進むというのに、時代文学がただにそれに無縁な存在となつていただけではなく、往々逆の、文明進歩を邪魔するような種子をまいたのでは、何としてもこの時代に追々生きていく道がなくなるのは自然である。まして西洋文学の移入以来、本来の文学というものと文明の進歩との關係の密切なことが明白にされ、文明社会建設における文学の役割というものが次第に積極的に認識されて来つたのであつたのであるから、なおさらのことであつた。そこで、時代文学は、新しい時代に生きかえるためには、何らかの意味で西洋文学を手本にして革新されるか、自ら革新するほかなかつたのである。この西洋文学のみを手本としたということに、後になつていろいろな批評が出るわけであるが、当時西洋文明を理想として新日本の建設に進んでいた日本にとっては、それが当然と考えられていた。

時代の革新の大勢から文学革新の方面になわされた知識階級が、それをどんなコースで進めたか。いまこれを詳説する時間がないので、大体だけスケッチする。彼らは、大まかな西洋文学の知識から、これを表面的に東洋文学に比較して、ともかく日本文学革新の急務をさと、自らは大体の方向を指示して、実際の革新は作家（すなわちいわゆる戯作者たち）にやらせようとした。作家は、知識階級の理想をうけて、文学革新に乗り出したものの、何しろ何百年の旧態が一朝夕に洗いきれるはずはなく、その革新はスロモを極めた。その一方、知識階級は、西洋文学に接する程度が漸く濃くなるに及んで、文学的興味が強くなり、種々自分で革新を試みるに至つた。しかし作家側の革新も、スロモとはいへ、やはりつづくことはつづくのであるから、時代に即していえば、文学革新は、知識階級の方からと、作家連中の方からと、理想と實際両面から試みられたといつてよい。

革新の第一の現われは、文学觀念の革新である。従来、詩歌を別とせば、文学はきわめて輕視され、ことに明治維新の際には、つよい功利主義、実学思想の抬頭とともに、ほとんど無用視され、はなはだしきは一時政府の権力で禁止せよという議論まで出たほどである。もっとも、幕末文学（戯作）の墮落は、それほどひどいものであつたことは、あつた。それが西洋文明になじむにつれて、文明社会、文明国家では文学重視が普通であり、實際また文学そのものも、本来は文明進歩ないし人生向上に貢献する立派な役割をもっているものだといふことがわか

ってきたので、文学軽視、無用視から重視、有用視と變ってきた。この文学觀念の變化が文学革新の土台となるのである。文学が果してそういうものであるなら、日本文学もそういうものにするべきである。日本文学も、文学である以上、文明に役立つべきもの、それには今の文学のままではいかぬので、これを本来の文学（当時でいえば西洋文学）の方に革新しなければならぬとなった。当時は、文学概念が、詩歌、小説、戯曲、評論の四つから成るなどというまとまった範圍のものになっていなかったので、文学といえは主として詩歌と小説、それに歴史、伝記、隨筆などの幾分が入るくらいに考えられていた。したがって革新の対象も、大體詩歌と小説、ことに小説が中心であったといつてよい。しかし革新着手の先後をいえば、詩歌の方が先き、小説の方は後ということになる。

次の問題は、新しい文学觀念によって時代文学を革新するとして、いかに着手するかである。知識階級は、文学を有用と見たが、その用は娯樂を介してなされる無形の用、娯樂による普及力の利用である。そこで革新文学の第一歩は、まず政府協力の思想指導、社会大衆の時代啓蒙という二つの面が始まり、新旧作家の手によっていろいろ新しい諷刺的教訓文学、維新の時代相を描いた実録文学などが出た。

#### 四

知識階級が文学革新に本式に進出するのは、明治十年以後であるが、これは一つは、維新以来の殺伐な空気が一段落となつ

て、上下ようやくひと息つけたという時代の空気とも関係がある。清新な文学に慰安をもとめたがる時代の要求とまだ戯作という名のとりきれぬ時代文学とのズレが、ひどくはつきりしてきたことも原因であろう。このときの知識階級の文学進出は、創作よりもむしろ翻訳文学という形式で時代の要求に応じた。思うに、彼らも創作に興味がなかったわけではなからうが、創作の手腕にはまだ自信がなかったのである。このときを口切りに翻訳紹介された西洋文学はおびただしいもので、時の古今、國別の如何に論なく、歴史物、現代物、政治物、恋愛人情、冒險、探偵、教訓、その種類も実にさまざまであつて、一口にいって、西洋文学の見本は一通り備わつていたと見てよい。しかし大体からいうと、英国文学が第一に多く、フランスがこれにつぐといった有様で、ロシアがまた特別な理由（虚無党の動き）でかなり多かった。紹介された作品の性質も、その当時についての現代西洋文学なら、自然主義、写実主義の文学が圧倒的に入つて来べきであるのに、そうではなく、概して一時代前流行したものか通俗的人氣を集めていたロマンチックなものがほとんど全部であつた。これは、その頃の日本知識階級の一種の文学的好みを反映したもので、言葉をかえていうと、彼らは、まだ西洋文学についても（そうして、恐らく文学全体についても）十分公平な理解はもつていなかったものであろう。しかしそういう作品であつたにかかわらず、当時の日本小説（ないし古来の東洋文学）に比較すると人間生活の事実なり写実なりを土台にしているところがはるかにつよかつたので、読む人

人には、とにかく西洋文学は写実的なものという印象をそれとなしに与えたものであった。

翻訳文学の勃興は、何といつても知識階級が直接に文学進出の意欲を示した第一段階であり、同時にそれは知識階級自身文学革新に着手した第一歩をも意味していた。その人々の中にはもちろん西洋文学の理想を汲んで創作を試みたものもある。また文学革新の目標を人情本位のものにせよという議論を主張した人々も出た(明治十四五年のこと)。だが折柄急激に高まった政治闘争の波が社会諸方面の一切を呑んでしまったので、文学革新も時代文学も皆それにおおわれ、政治革新の理想がそのまま文学革新の理想と掲げられて、政治小説の全盛時代となった。政治小説は、文学としては、十年前の功利主義ないし旧文学の勸懲主義とつながるものが多かったが、それでも時代文学に対すると、多分に革新の熱情を示してはいた(後にもいうが、小説として好いものも多少は出た)。この政治小説の流行が知識階級の文学進出の第二段であり、文学革新を実践しようとした第二步であった。

こうした知識階級の勢に押されて、時代文学、いわゆる戯作が「続き物」という新しい読物となり、作家も戯作者から新聞記者と変わったのは、注目される。続き物は、現代生活の出来事を種子に趣向と文飾をほどこした写実風作品で、まだ新聞小説とまで成熟しなかったが、それだけ何処やら若々しさがなくもなかった。古い勸懲主義の代りに啓蒙的合理思想を背景にもつものも多くなった。

時代文学革新の理想は、政治小説熱のまださめぬ中に社会改良小説の要求となる。もちろん政治小説理想と切つてもきれぬつながりはあり、むしろその変形と考へてもよいが、母胎たる社会改良熱は、政治小説のそれよりもっとひろくはつきりしている。後からいえば、新日本建設の実効をあせる錯覚から来たものともいえるが、ともあれ西洋社会の慣行、常識、言語、風俗などを出来るだけそのまま日本に移入して、迅速に日本社会に西洋そのものを見ようとしたものである。この社会改良の空気の中で、文学は、技巧の点で一段と西洋化に向うとともに、社会改良にあずかるのを文学革新の理想とした。一言でいうと、当時の理想でいう好い社会を描いた文学を出し、社会改良の實際に協力することであるが、その好い社会というのは、当時の知識階級のいろいろな注文を空想的に満足させた将来の日本社会の予想であった。衣食住の西洋化、交通の発達を背景に、男女交際が自由になり、国民の富と教育の程度が向上して趣味と美感が洗練され、貴族と平民が互いに認めあい、議会が完全な立憲政治の場となり、中央集権と地方自治が相いもとらず、農業と商業工業が力を供し合つて、進出するともにも、実業家と知識階級が双方の長所を認識する。製産尊重、労働神聖の主義とともに、博愛公德の福音が日常の行爲に見られる。さらに国際的にも、世界の国家が互いの実力を認めあつて、自由平等に交際し貿易することが出来、日本も大げらに文明国の仲間入りをする。そういった社会である。こうして、政治小説から社会改良小説(略して社会小説ともいう)に変化し

たときが、知識階級の文学進出の第三期、文学革新のコースからいうと、第三步となる。そうして、文学革新の議論も、政治小説万能といったものから社会改良第一と交ってくる。それが大体明治十八年前後のことである。

## 五

道遙先生が文学革新の大旗をはっきりかかげたのは、ちょうどこのときであった。そういうわけで、文学革新は、時代の大勢であったので、その大勢からいえば、先生の進出もこの勢いに乗じたものといってもよい。それは、先生の文学革新も、根源的には時代知識階級のそれと同じく、啓蒙的な西洋諸学を土台としている点で、同源といつてよいものがあり、また時代文学革新の進行コースについても、先生の方で全然その消息を知らずにいたはずがなかったからである。それで先生が、この時代文学革新の大勢に便乗したということはいつてもよいが、だからといって先生の文学革新がこの大勢に育てられ、養成されただけで出来たものというのは、大きな間違いとなる。動機も本領も理想もすっかりちがうからである。

先生の文学革新の動機は、正しい文学観念をつかむことから出発した。時代の方のそれは、主として文学の功利化実現であった。文学がやくに立つものたることを示すにであった。先生の方は、ともかく（旧い意味でにせよ）文学をよく知っていたが、時代の知識階級はそれほどの用意はなかった。先生の方は自分のために主であり、時代の方は他人の利益を考えた。先生の方

は、文学愛好の心の現われで、文学そのものを本質的、原理的に、文学が何かを進んで知りたいという。あくまで文学そのものが目的である。時代の方はちがうので、これは、文学そのものの外に目的も理想もおいていた。したがって先生の方は、はっきり文学革新となつてからも、理想はまず好い小説、好い日本文学（この場合は西洋的なものという制限がつくにせよ）を作ることである、時代の方は役にたつ文学をもとめる、文学の功利性發揮が第一である。好い文学、好い小説は、ひろくいつて結果的に功利性の發揮にもなるが、役に立つ文学は必ず好い文学であるかという点、これはそうはいかない。もし文学革新ということが、およそ革新という語のもつ第一義的な意味として、旧来のものをより好くする、能うべくば最上のものにするといふことを意味しているとせば、その点で、時代の知識階級の文学革新の努力は、肝腎の第一義を見失っていたことになる。文学革新の第一義は、文学の本質からいってより好い文学、最上の文学を作るにある。時代の文学革新も、たしかにいろいろな点で、時代文学の革新をなしとげるところがあった。（ことに矢野竜溪の「経国美談」、柴東海の「佳人之奇遇」などは、小説としても立派なものであった）。しかしあまりにも時代の要求に適合しようといふので、ついにそのコースが文学革新の第一義から逸れてしまったという感じを免れない。先生の文学革新は、正しい文学観念によって時代文学の弊をなおすとともに、あわせて時代の文学革新の方向をも正すものであったといえよう。先生のその方が、すべての文学革新の根本で

あり中心でもある。これが中心になってまとまらぬと、時代の文学革新の大勢も、最終の功をあげることは出来ない。その革新理想は、結局ただ時代とともに変化するのみで終つたらう。先生の文学革新がやがて主導的に時代の知識階級のそれを抑え、それを同化して（ある点で）集大成的に成功し、文学革新のコースを歴史的に見るが如きものとしたのは、以上の理由によるものである。

## 六

逍遙先生の文学革新の理想は「小説神髓」（明治十八年）に細かに説かれているが、先生はそこで、何よりもまず時代文学を正しい文学のあり方にもどすことを説き、それを標準に時代文学の病弊をなおす具体的方法を講じている。旧物打破の程度によって革命と革新とを区別してつかうとせば、先生のそれはあくまでも文学革新であつて、文学革命ではない。時代文学に對して革新を望むが、それは応病与薬の実施であり、時代文学の分子の中でもまだそのままのよいもの、使用にさしつかえぬものは、別に一掃せず、新日本の文学として、わるい点だけをなおすのである。その辺のことで、後の批評家からは、先生の事業はいろいろ批判されているが、それは確かに、先生が旧文学（つまり時代文学の母胎）に深い愛をもち、その知識があまりに大きかったので、文学革新を唱えるに當つてそれを全部掃いすててしまうことが出来なかつたといふことはあつたらう。しかしこの深い文学愛、大きな文学知識が先生の事業をあれは

どの成功にみちびいたのもあつたから、それは先生にとつてマイナスとなつたとだけ考えてはまちがひがおう。

さて逍遙先生の文学革新を、時代文学に對する応病与薬的のものと考えて、その主な点を摘むと、ほぼ四つになる。第一は文学觀念の件、第二は文学本領の指摘、第三はその本領を表現する方法、第四は全体（小説）としてのスタイル及び文章の件、これである。第一の文学觀念の件というのは、前にのべた文学重視の強調とつながるものであるが、先生は文学重視の強調とともに、それを二つの点からはっきりさせた。詩歌、小説、戯曲をまとめて（このときは批評はまだ同格にはならなかつた）日本で始めて近代的な文学概念をつくつたこと、同時にその文学概念の中心に小説を立てて、それで詩歌と戯曲を連絡させたこと、これが一つ、それから當時はあまりにも日本的東洋的であつた日本文学を世界的性格をもつた興味のものにひらげたこと、これが他の一つである。先生によると、文学は美術（今日いう芸術）の随一であり、社会的、文化的、文明的に學術にも劣らぬ使命をもつものであり、また日本文学も、その理想、快美、興味の点で世界的に共通する性格のものといはるゝりかつ高まるべきであつた。

第二の文学本領の指摘、これは要するところ文学（すなわちこの場合小説）の本領は人情の描写表現にあるという点を確定させることである。「小説神髓」において、先生は、力をこめて、小説の主眼は人情にあると論じているが、あの議論は「神髓」上巻中の白眉ともいえる精彩のある部分であるから、議論

の立つところをことごとく先生の独創と考えがちであるが、これはそうではない。この点では先輩の主張がいろいろあり、同時代の知識階級および作家連中も多少はあれ、それぞれ論じている。先生は、その先輩の論旨を取りあげて（けだし先生ほどの読書子で先輩の議論を一つもよまなかったとは考えられず、中には先生の比較的接近していた服部誠一の雑誌などに出たものもあつたから）、これを集大成的にまとめ、さらに大きな熱情と知識と論理を加えて、新にわがものとして論じたものであるとみたい。事実またそう力をこめて論じ立てる必要もあつた。時代の知識階級の革新的努力にもかかわらず、時代文学のあり方ではこの点が一向はつきりせず、むしろかえって混迷を増したかの観さえあつたからである。文学に功利性のあることは必ずしも否定せずともよいが、しかしそれを發揮するのみが本領であるとせば、文学の本領はついに文学の外にあることになる。文学の本領は結局文学の内にあるのが当然であり、その意味で人情表現を根本とするという意識にもどらなくてはならぬ。

第三は第二と密切につながるもので、文学の本領が人情にあるとなつた以上、その人情を十分に描写表現するにはどういう方法をとるか。先生はこれに対して、それは模写主義をとれと主張した。この模写主義の主張は、第二とちがって、先生独自の卓見であり、そこには多年東京大学で親しんできた西洋の諸学の知識（先生はスペンサー哲学からさえ模写主義の大勢を学んだといえる）、西洋文学論、文学史の知識が、直接間接に立派

ににじみ出たものといえよう。

そこでこの模写主義を説明するのであるが、それには、第二の小説の主眼、すなわち人情の補足的説明から始めなくてはならぬ。第二にいった人情云々は、よく人情本の人情と同じだなどと軽く解されているが、そう軽くのみ込まれては折角の文学革新が生きて来ない。私は、「神髓」の説くところを湊合して、この人情ということにも旧文学をふまえた一面があるともにも革新的な解釈があつたのだと思う。すなわちこの人情は若い男女の情的交渉をもふくむが、専らそればかりを意味したものではない。これは、用語からいって慣行的なものであるが、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の外的な現実にも及ぶところがあるのは、当然であろう。言葉は人情とはいっても、意味は感情とか情緒とかだけではない、知恵も知識も、意志も、行爲も入る。西洋文学の例でいうと、人間経験中美的な価値をもつたものは、現実のも、過去のもの皆小説の材料となりうるのであるが、西洋文学によって正しい小説のあり方を摸索していた逍遙先生に、たとえ浅いものであつたとしても、その辺の感得が全然なかつたとは考えられない。現実の人間経験中美的な価値のあるものをとり、それを過去の記憶（伝統といつてもよい）にとかし、それを想像の力で融合して新しい世界につくり上げる。これが正しいいい文学の行き方である。少なくとも西洋文学は、そういう行き方を学びつつあつたもの、また現に学びつつあるものである。先生の人情論主

張の背後には、先生が西洋文学に得たところの、以上の理解が、能う限り入れられていたものと考えると、すなわちこの人情は、つまりは、現実の人間経験の動きの美的なものをさすということになって来る。

そこで、以上の如き意味の人情を描写表現するために先生は摸写主義をとるという。この語もリアリズムの英語をあててあるので、後々にいう意味の「リアリズム」、自然主義的な意味でのそれ、或は哲学的見方をふまえた反主観的な客観主義などと同一視されてきたが、当時先生の頭脳中に生まれていたものは、それらとは少しちがっていたらしい。もちろん本源は西洋文学から学んだものにちがいないが、西洋文学論ないし文学史でロマンチックな、主観的なものと対立させられている客観的なものだけをとってわがものとしたというのではなく、これはむしろ時代の日本文学と比較した上で西洋文学全体の特色から感じとった写実主義をさすのである。つまり現実の人間経験（いわゆる「人情」）を土台としているところをさしている。すなわち西洋の小説（文学）を構成している物語、脚色、人物、背景その他において現実の人間経験、人間社会、人間生活が反映している。そこをさして摸写主義ともリアリズムともいったもので、すべては当時のおまりにも主観的な日本文学と比較の上のことである。先生は、文学研究の結果、正しい好い小説（文学）は皆現実の人間経験にもとづいており、したがって原理としてそれにもとづくべきものという信念をもった。しかるに當時の日本文学は、概していって旧態依然、作者万能の主観主義

である（勸懲主義に帰一するとはいっても、その解釈は勝手ままなものであった）。これをこのままとしたのでは、正しい好い小説と革新されるわけがない。そこでまず現実経験を描写表現するのを土台とする態度に変わらう。時代文学を正しい好いものにもどすには、それが第一段だということである。それが先生のいう摸写主義主張の精神である。応病与薬、いかにして日本文学を正しい好いものにするかという立場に足をしっかりとすえての話であって、是が非でも主観主義を一掃してしまつて客観主義一辺倒の文学を打ち建てようという、特出した一派の文学の好みを固執しての主張ではなかつたのである。

したがって先生の摸写主義なるものは、いわゆる写真的のそれとはもちろん、後の文学史上の自然主義的なものともちがうところがあつた。そこがまたやがて先生の事業が、批評家から不徹底を責められる原因にもなるのであるが、しかし先生の文学革新の精神がつまりは時代文学の矯正にあつたのであり、当時として能う限り正しい好い日本文学を建設するにあつたのであつて、ただ何をさしおいてもいわずに客観主義文学を樹立するのを急務としたのではなかつたということがわかれば、不徹底云々の批評も自然薄らぐわけである。そこで、再び先生の摸写主義をとり上げると、それが写真的なもの、自然主義的なものちがうところがあつたというのは、先生の主張は、窮極において作者の主観的創作を認めてもおり、むしろそれを必要としてもあるからである。ここがすなわち、前にいったとおり、作者の想像による融合作用によつて、経験的材料から始めて新しい

小説の世界が生まれる」というところに当るのであって、先生の頭の中には、一般の西洋小説をモデルとした正しい小説、好い小説（文学）という理想があつて、それが革新の標的となつていたのでから、その摸写主義の主張にこうした主観的な部分があつても、別に怪しむに足りない。時代文学の主観一辺倒を是正して正しい文学にもどすための摸写主義主張であつて、文学の主観的な部分をすべて排斥し、作家の想像的作意を一切とらぬという非妥協的なものではなかつたからである。

「神髓」の中には（ことに「小説の主眼」のところに）、摸写の主張なり態度なりについて種々の説明があり、その中には文字どおりにうけると、後の自然主義に近い客観主義文学の主張であるかのような印象を与えるものもある。「其感情を写しただすに、敢ておのれの意匠をもて善悪邪正の情感を作説くることをばなまず、只傍観してありのままに摸写する心得にてあるべきなり」云々という説明のところなどは、従来先生の主張を自然主義めく客観主義と説くとき、よく引用されるものであるが、先生の説明は、これだけで一貫しているものではなく、いろいろと出つ入りつして大小の差が窺われるのであるから、摸写主義は濶合的全体的につかむ必要がある。上の言葉などでも、そこだけぬき出して論をすると、いかにも写真的客観写実を要求しているかにもとれるが、「神髓」全体の主張から察すると、そうとられるのは先生の本意ではない。これはけだし時代文学の作者に対して、小説の材料たる人生経験の選択を勝手気ままにしてはならぬこと、経験材料を小説に作る時、想

像の動きを自然にすることの必要を警告したものと解すべきである。「摸写する心得」とは、その心得で想像を自然に働かせよという義としたい。一切の想像をやめようというのではない。上の言葉ないしそれに似た意味の先生の言葉を、二葉亭の「小説総論」の「実相を借りて虚相を写す」云々という主張と対比させてみると、いかにも両者の思想が発展的にはつきりした観を与えて大いに面白いけれども、その面白いのは、主として二葉亭側からの面白さで、逍遙先生の側からいうと、あまり面白くない。両者の思想の発展とか対比とかいうことは、やはり「神髓」全体の上からいうのが正当であろう。要するに先生の主張した摸写も、二葉亭のいう「実相」だけに偏したものはなく、やはり「虚相を写す」ことを含むところがあつたのである。「虚相」すなわち作者の想像的作意や理想が、小説にいか必要であるかということをお説いたところは、やはり「神髓」の中にいろいろと散見している（いま一々それを掲げ出して論証しないことにするが）、それは「神髓」をよくよめば、容易に会得出来るであろう。

元来先生の摸写主義の主張は、主として西洋文学の知識に裏付されて出来たものである。しからばその西洋文学はというと、それはシェクスピア、ミルトン、スコット、リットンなどを主とし、それに雑多な断片的な批評的知識が加わつていたと見てよい。現に、「神髓」の如きも、論ずるところ、馬琴とスコットの比較論が根本となつてくると見られるのでも、その辺が想像されよう。その上、旧文学への愛好心があれほど強く、

また人間としても、理想的空氣の中に生長してきたといえよう。したがって作家の作意を排斥しきるほど「虚相」を認めなかったようなことは考えられない。「神髓」の摸写主義の意味は、この辺を土台にして解釈すべきもので、言葉の上では、反対のよううけとれるとしても、その本意はかくあるべきものと思う。

総じて先生と二葉亭の関係は、表面上対立的のところが見えても、対立よりも調和的にとるべきもので、上に引いた「神髓」の言葉も「小説総論」の言葉もやはりそう見るべきである。すなわち二葉亭は、「神髓」の中の思想を全体的に汲んで、自分の頭とペリンスキー（ヘーゲルやシェリングの入ったペリンスキー）の哲学で整理しなおして出したもので、二葉亭からいえば対立でなしに、祖述のつもりであつたろう。だから反面先生の思想（または説明）は、こう齷然と整理されていなかったということは認めなくてはならぬが、整理されていなかったというのは、なかつたということではない。仮に「神髓」を自然主義的な文学の主張であるとする、その所論は、はっきりした矛盾のかたまりを、ごろごろとなげ出していることになるが、逍遙先生は、若いときから神経の細さという一面のあつた人である。いかに未成熟時代でも、そんなことはすまい。だから、このときの「摸写」の中には二葉亭のいう「実相」も「虚相」も、思想としては調和して入っていたものと見たい。ただ表現に一貫性がかけていたといえ、その点はたしかにある。あるがいずれにしても、思想としていえば、まず正しい好い文学

（小説）という理想があり、その中には客観と主観、実相と虚相とが二応調和して存在していたものとみるのが至当である。

なお「神髓」下巻の法則論には、具体的に摸写の極限を語るところがいろいろあるが、（たとえば美に対する醜悪、猥褻の極端なもの、または主人公の平凡至極なものとはとるべからずという）、それは一々引かないことにする。しかしこの点からみても、先生が摸写主義に対して、意識的に制限をつけたことは明らかで、そうしてそれをつけたのは、当時の先生の頭には、正しい好い文学の理想があつて、それを生かして時代文学を革新するために、時代文学の主観一辺倒を摸写主義によって抑えるとともに摸写の活動の行きすぎにも制限を置いて（別言せば、小説材料の人間經驗を美の標準で選択のものにして）、文学の本領からの主観の働き、想像の意を必要とも見たからであつた。これは、摸写主義の主張からいえば不徹底であるうが、応病与薬の態度からいえば正しいものであつたのである。

摸写主義のことは以上にとどめ、第四のスタイルおよび文章の件について簡単にのべよう。ここで小説のスタイルというのは、正しくは全体のまとまつた出来工合をいうが、通俗的に形式といつてもわかる。すなわち作者が思うままに一切を説明する説明式と、先生のいう傍觀摸写式、小説の分子の、生きた世界における渾然とした自然の動きを写す描写式という行き方をさすが、先生は新しい小説では、説明式をさけて描写式をとるべきであるとした（そうして、その創作で能う限り実行もした）。この行き方が、このあとの小説につよく影響してくること

は、このスタイル一つだけでも、明治初期の新旧文学を区別する目安になりうるという事実にも照しても明白である。なお文章改良の点からいえば、先生は言文一致を理想としてはいたが、主張としてはそこまでを具体化せず、まず雅俗折中をとり、中でも俗的分子を多くすることを考えた。この点にも、応病与藥的態度が見られるであろう。

なお先生の歴史小説論(時代小説論)は、時代文学との関係からいっても、また撰写主義との関係からいっても、別の意味で、大いに注目すべきものであるが、今ここでこれを取りあげては、議論がやや煩細になるので、一切略して他日の機会にやるとする。

## 七

そこで、結論的に逍遙先生の文学革新の事業をまとめてみると、その文学革新は時代文学の革新が第一義で、日本的(ないし東洋的)な戯作文学を革新して(これはある点旧文学のマナリズムからの自由解放をも意味していた)、世界的な性格の文学にすることにあった。世界的というのは、日本ないし東洋をなくして西洋にするというのではない。日本ないし東洋に西洋をば加えて、世界的に文学として通用するものにするという意味である。西洋といっても、当時の先生の頭には、いわゆる近代西洋文学はほとんど入っておらず、一般的平均的な西洋文学であったが、しかしそれでも当時の日本文学よりは人間経験に近い写実的分子を多くもっていた。そこから先生は主観と客観を

合せたものこそが正しい文学、好い文学のもことになるのであり、時代文学を正しいものにもとずには、まず客観分子を土台にさせる必要があると痛感して、撰写主義を主張したのである。それは日本文学全体を、先生の考えた好い文学、正しい文学にもどそうという理想からであり、はっきりとのちのちの自然主義一派の客観文学めくものだけを作り出そうと考えていたわけではない。いわば時の文学全体、文壇も非文壇も、純文学といわれ、大衆文学といわれるものも一切ふくめて、日本文学を世界的に新しくスタートさせたい(客観的にも技術的にも)、そういうのが先生の文学革新の本願であった。そうなって始めて、日本の文学が、新日本の建設という大きな仕事の一方面にもなることも出来たわけであろう。

その意味で、先生の文学革新を直にそのまま自然主義文学の出現とむすぶのは、早計と断ぜざるを得ない。ありていにと、先生自身の文学は、文学論も創作も批評も戯曲も、みな理想主義的な香味と色彩をつよく示している。そこには自然主義的なものとは反対のものが多くても、自然主義的なものは、きわめて少ない。人柄からいっても、先生はそういう理想主義的な人であった。自然主義が先生とつながるといふのは、「神髓」以後すべての日本文学が、先生を起点として新しくスタートをきっているところからきているので、そして先生を自然主義文学の祖とするのは、ひいきのひき倒しとなつてしまおう。文学史家の方々はよくよく注意してほしい。先生の文学革新は、たびたびいうように、先生の学び得た正しい文学、好い文

学（それはそのころとしては同時に世界的なものをもって来た）の觀念を基準として日本の時代文学を革新し、その革新の成功によってそのあとの日本文学を新しくスタートさせた点にあったのである。考えると、先生の文学革新の中心に立つ撰写主義を、時代文学を正しい文学、好い文学（先生の常時考えていた理想）にもどすためのものと見ずに、ただひたすら客観文学、後の自然主義めく文学の確立をめざしたものと見たのは、いわゆる明治文学の研究が、ちょうど明治の末、大正の始、自然主義文学の勢いの強かったころに端を発した（しかもおもに先生の門下中の先輩たちの手によって）という事実の一つの大きな原因がある。この人々は、先生を新日本文学の開祖と仰ぐに急なあまり、そのころの主流文学であった自然主義と先生の文学革新の意義を直接にむすび、先生を現代日本文学の元祖ときめたところから、先生の迷惑が始まってきた。たびたびいうが、先生が新日本文学の開祖という資格をもつのは、先生の革新的主張が単に自然主義文学を確立するためのゆえではないので、事は先生以後のあらゆる日本文学、新日本文学全体（間接には自然主義にも及ぶわけであるが）に関するのである。そうして先生門下の先輩たちが、先生の文学的主張をそのように解したのにも無理のない理由があった。それは、「神髓」以後、先生が自家の文学研究の態度を、ようやく客観的、科学的な立場にきめ始めたところから、この文学研究の態度が確定するにつれて、それと、先生の文学観そのものとが混同されるに至ったのである。しかしこれは、もちろん本来わけて考

えるべき性質のものであり、文学観としては、あくまで主観と客観が正しく融会したところに生まれる新しい発展を文学の本領とみていたことは疑えない。

## 八

最後に、先生は、「神髓」の後、シエークスピア研究によって自家の文学的更新を試み、生涯何かとシエークスピアと縁がきれなかったところから、先生をよくシエークスピアに比較した文章を見かけるが、普通人が世俗的な談話の話題としてとり上げる程度なら、それは自由で、別にこれを正すとか何とかいうこともいるわけのものではない。しかしもし文学研究に関心ある人々で本気にそう信じているならば、これは大きな問題で、正直にいうなら、考えなおすがいのではないかと思う。先生は、人柄、育ち、環境、教養、いろいろな点でシエークスピアとはよほどちがう。作物、ことにその戯曲を比べただけでも、先生の作物の方には、文章の美は別として、伝統的技巧の驚くべき駆使、尋常的才能で練り上げた趣向、人生的談理の豊富などのすぐれたところがいろいろあっても、また先生自身意識してシエークスピアを学びとったところがいろいろあってもシエークスピアに見られる、あの大自然の動きをふまえた天来の妙趣の生き生きしたところなどは、まず見られないといつてよい。戯曲作家としての先生をはなれて、文学革新の意義を主として論ずれば、シエークスピアよりもむしろ近代ドイツ国民文学の祖といわれるレッシングの立場と事業とに似たものがあ

るのではなからうか。東洋のシェークスピア、日本のシェークスピアなどの呼び名は、シェークスピアを誤解させる一方、先生を誤解させるところがある。本気でそうよばれたら、先生は喜んだかどうか。シェークスピアを理想とはしていても、現実的には自分の生涯も事業も、シェークスピアとちがっていたことを誰よりもよく知っていた先生は、そう呼ばれることをはなはだ好まなかったらう。坪内逍遙は坪内逍遙のありたけの力であれだけの事業をやったのであり、逍遙先生は逍遙先生でよい。シェークスピアの戯曲は、正直に言って先生のそれよりも偉大である。しかしわれらにとつてより身近な日本文学の革新という事業は、シェークスピアの肩に降った大任ではなかった。それは実に逍遙先生の肩に降った大任であり、その成功に先生の事業の本領があった。その点で、先生は東洋のシェークスピア、日本のシェークスピアではなしたに、日本の坪内逍遙でよかつたのである。