

岩波
講座

日本文学史 第十一卷 近代

逍遙・二葉亭

榊原美文

岩波書店

逍遙・二葉亭

榊
原
美
文

坪内逍遙（安政六年（一八五九）—昭和（一九三九）年）によって開拓された新しい文学の道が、決して「革新」的なものではなくて、せいぜい「改良」的と呼ばれるべきものであったこと、「革新」の名に価する業績は、二葉亭四迷（元治元年（一八六四）—明治四三年（一九〇九））の手をまたねばならなかったことは、すでに定説となっている。問題は、ひとしなみに「文学改良」と呼ばれている傾向のなかであって、逍遙のそれが占める位置である。

この国の、支配者の側から促進させられた先進西洋文化の移入は、近代市民社会の樹立をめざすのではなくて、さしあたっては自国の制度文物を先進諸国風に促成栽培して遅れを取りつくり、やがては海外帝国主義と肩を並べるに足る富国強兵の実力を築き上げようというねらいのもとに行われたものである。したがって、上から行われるその新文化移入は、封建性と固く結び合った、非人間的・非民主的な偽近代化にはかならなかった。このようないわゆる改良主義的文化形成は、条約改正を当面の目標とする欧化主義が風靡した時代すなわち鹿鳴館開館（明治十六年十一月）に続く四、五年間において最も顕著であった。

こういう時期に書かれた「小説神髓」（明治十八年九月から翌年四月にかけて九分冊として刊行）は、どのような性格を帯びていたであろうか。

「小説神髓」の書かれた直接動機については、逍遙みずからが、「回憶漫談」で語っている。東大文学部でホートン教授の「ハムレット」の試験に王妃ガートルードのキャラクターの解剖を命ぜられ、「性格を評せよ」という問題の意味がわかりかねて失敗し、それに懲りて西洋の評論や英文学史類を読み出して、これが「小説神髓」の主材料とさ

れるに至ったという、例のよく知られている話である。柳田泉氏の考証によれば、この試験は明治十四年（一八八一）六、七月の交のことで、小説理論のまとめを思い立つ時期は同年九月前後と推定される（『小説神髓』の成立）『明治文学研究』昭和九年 春秋社）。

逍遙が尾張藩代官所役員坪内平之進の末子勇蔵として美濃国太田村に生まれたのが安政六年（一八五九）であつたら、時に数え年二十三歳である。事のついでに記せば、早くから歌舞伎に親しみ、江戸化政期の戯作文学を読み耽つていた逍遙が、官立愛知英語学校を経て、愛知県の選拔生として上京し、東京大学の前身開成学校に入ったのが十六歳の明治七年（一八七四）、そして明治十六年（一八八三）に政治経済科を卒業して文学士の称号を受けたのであるから、著作を思い立ったのはその二年前のことである。

図書館で書き溜めた逍遙のノートが、「小説神髓」にまで組織される間には、どのような思考が作用したのであろうか。

この書の「緒言」において、逍遙は、

近來刊行せる小説、稗史はこれもかれも、馬琴、種彦の糟粕ならずば一九、春水の賸物多かり。蓋しこのあひだの戯作者流はひたすら李笠の語を師として、意を勸懲に発するをば小説、稗史の主腦とこゝろえ、道德といふ模型を造りて、力めて脚色を其内にて工夫なさまく欲するからに、強ち古人の糟粕をば嘗めむとするにはあらざめれど、もと其範圍広からねば、覚えず同轍同趣向の稗史をものするものなるべし。是れ豈に遺憾ならざらむや。

と、輩出する江戸戯作小説の亜流の陳腐さを嘆き、それらが、「意を勸懲に発し」、「道德といふ模型を造」っている点を指摘非難している。

明治五年（一八七二）に新政府の教部省によって「教則三条」が示されたとき、仮名垣魯文（文政二年—明治二年）、山々

亭有人（天保三年—明治三十四年）が、これに忠誠を誓うあの卑屈な建言書を提出してよりこのかた、支配権力に同調する「勸善懲惡」は、明治戯作小説にしつこくまつわりついていた。

寄宿舎の小使部屋の炉辺で学友たちが戦わす「デューマと馬琴、スコットとリットン」の優劣論など一に對して、「無言の傍聴者たるに過ぎなかつた」「無主義的」「極楽とんぼ」「回憶漫談」の逍遙は、大学の講義の理解でなかつた劣等感の償いに西洋文学の勉強を試みた結果、まず、その主眼や脚色の新奇におどろいた。それに次いで、かれの感じたことは、それら西洋文学のありかたにくらべて日本の現代小説のあまりにも陳腐淺薄なこと、日本の現代小説の陳腐と淺薄との原因は、ひとえに馬琴以来の勸懲主義にあるということ、その害毒にわざわざいされない地点に新小説が作り出されねばならぬということ、であつた。

西洋文学に感じたおどろきは、自己の内部にひそんでいたものをよびおこされたようなおどろきではなく、ただ未知の、われと異質のものに目をみはつたおどろきであり、馬琴式勸善懲惡主義への反撥も、そのおどろきの反射として、手にしていたものを投げ出すような、早合点の皮相的判断でしかなかつた。もともと、九歳から十八歳まで「心酔」「感溺」した馬琴「曲亭馬琴」「逍遙選集」第一二巻を、心の奥底から閉め出さねばならぬ状態には立ち至っていない逍遙だったのだから。このへんの事情から、その勸懲主義否定のしかたにすつきりしないものを生じてくる。

ともあれ、文学から馬琴的勸懲主義を閉め出すことこそ、日本の小説を西洋小説なみに向上させる道だと、かれは考へた。そして、勸懲に代えるに人情の摸写を以てすべきだと考へるにいたつた。この二点が眼目にすえられたとき、「小説神髓」の構想は成り立つたのである。

おのれ幼稚（おとぎ）より稗史を嗜みて、いとまある毎に稗史を閲して、貴き光陰を浪費（つひや）すこと已に十余年に及びにたれば、流石に古今の稗史に關して看得たる所も少からず、且また稗史の真成（まこと）の主眼は果して何等の辺にあるやも稍と會

得しぬと信ずるから、いと嗚呼がましき所^や為^なとは思へど、敢て持論を世に示して、まづ看官の惑をとき、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^く図^はてつゝ、竟には欧土の小説^{ノベル}を凌駕し、絵画、音楽、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。（結言）

結局、これは、改良主義的啓蒙家の口吻ではあるが、封建道徳から切り放された独自の文学を、読者の自覚を支えとして樹立しようというのであるから、そういったところに、「芸術における大衆性を生涯の道づれ」（稲垣達郎「坪内逍遙」『文学』）とし、「改良主義的な変革の方向にそいながら、しかもなおそれを可能なかぎりにおいて『下から』の自主に切りかえつつ、そこにともかくも近代芸術の樹立を目ざし」た（猪野謙二「近代芸術の成立をめぐる」）逍遙の立場がうかがわれるのである。

この書は、上巻を小説総論・小説の変遷・小説の主眼・小説の種類・小説の裨益、下巻を小説法則総論・文体論・小説脚色の法則・時代小説の脚色・主人公の設置・叙事法の各章に分けている。説くところは、勸善懲惡主義の排撃・小説の芸術的独自性の自覚・写実主義の提唱・人間心理探究の要請・近代的文芸ジャンルとしての小説の優位性の自覚とその提唱、ということに帰着する。

稲垣達郎氏の詳説があるように、「小説神髓」の主目標は「勸懲主義打破」であって、「人情世態の摸写」は主目標遂行の方法であった（『坪内逍遙』『文学』参照）。つまり逍遙は、勸善懲惡主義否定を大目標に掲げた上で、小説内容を「人情世態」と規定し、小説の創作方法を「摸写」と規定しようとしたのである。

それにもかかわらず、「私の勸懲主義の攻撃は十分徹底したものではなかった」「つまり、仁義忠孝の象徴のやうな人物はいけない、説教其物のやうな作意はいけないぐらゐの処に彷徨してゐた論旨なのである。」（『回憶漫談』）逍遙自身も述懐しているように、たしかに、その勸懲主義否定はぼやけていた。それが、かれの切実な人間的自覚とは結

びついていない場において、いわば現代文学不振の打開策として考え出されたものになかったところから、いろいろの欠陥を伴わせることになった。逍遙は、切実に人間らしい生きかたを求めたがゆえに封建道德の束縛を感じたのではなく、また、切実にそのような束縛から人間を解放する道を求めたがゆえに文学のありかたを探究したというのでもなかった。かれはただ、西洋文学の知識の光で、日本文学にしつこくからみついている勸懲主義を照らし出し、それが日本の現代小説を陳腐浅薄に陥らせている禍根と判断して、これを排撃しただけである。つまり逍遙は、勸懲を以て小説の作意とすることを否定したのであるが、勸懲の基礎である封建道德そのものについて、格別の自覚を持ってはいなかった。「極楽とんぼ」の逍遙には、封建道德を近代的人間形成の束縛として実感しなくてはならぬような、あるいはこれを昇華させて偽近代化に蝕ばれる人間性擁護の武器とせずにはおられぬような、切実な苦悩は無縁であった。

逍遙は、勸懲主義否定の一面として文学の自立性を主張し、文学から「目的」を排除すべきことを説いた。しかし、その説きかたは、フエノロサの「裝飾ナルモノハ人ノ心目ヲ娛樂シ人格ヲ高尚ニスルヲ目的トナス。裝飾ナルモノヲ名ケテ美術ト称ス。」(『美術真説』明治十五年)という芸術の定義をふまえて、「目的といふ二字を除きて、美術は人の心目を悦ばしめ且つ其人格を高尚にする者なりといはゞ則ち可し」(『小説総論』)という「修整」で片づけてしまう程度の芸術観に拠っている。これでは、文学の自立性を考える上にもっとも重要な、人生と芸術とのきびしいかわりは、理解のそとにある。

小説の近代的文芸ジャンルとしての優位性も、右のようなあいまいな芸術観を出発点とするかぎり——ということ、は、そのような思想的基盤に安んじておられる主体によって考えられるかぎり——明確には把握できなかった。逍遙の説明によれば、小説は、「旨とする所は専ら人情世態」にあって、その人情世態を絵画や詩や演劇以上に写すことが

できるがために、「是れ小説の美術中に其位置を得る所以にして、竟には伝奇、戯曲を凌駕し、文壇上の最大美術の其随一といはれつべき理由とならむも知るべからず。」(『小説総論』)というのであった。が、おそらく、これは、「人情世態を旨とする」のが、近代小説の必須条件であると自覚した上で言っているのではなくて、ただ、勸懲の代りに人情世態を主にすることによって、小説の題材・趣向の上の目新しさをねらおうという位の、安易な考えから言ったものようである。その程度の自覚しかなかったことは、肝腎の人情について、「人情とは人間の情慾にて、所謂百八煩惱是なり。」(『小説の主眼』)という狭隘な解釈や、「さはとて、姪狼野鄙にわたれる隠微に過ぎたる劣情をだに写しいだせといふにあらず。蓋し小説は美術なるから……鄙狼を語るを惡めばなり。」(同上)といった道学者的顧慮の露呈によって明らかであろう。

「小説の変遷」という章においても、「人情世態の摸写」という観点から小説を他の文学ジャンルとくらべて史的に考察し、小説の優位性を説いているが、右に見たのと同じく、「人情世態の摸写」がなにゆえに近代文学成立の必須条件であるかという点が素通りされているので、「かくの如き進化を経て、小説おのづから世にあらはれ、またおのづから重んじらる。是れしかしながら優勝劣敗、自然淘汰の然らしむる所、まことに抗しがたき勢ひといふべし。」という説明も十分の説得力を持ちえていない。

ただし、この場合、小説優位の主張が、自然淘汰説を拠りどころとする「ジャンルの進化」という見地に立っている点は、注目にあたいる。勝本清一郎氏の指摘があるように、ダーウィン、スペンサー流の適者生存・優勝劣敗の考え方と、ルソー流の考え方とは、明治初年から二十年(一八八七)ごろへかけての社会思想の一番大きい対立であった。支配階級側は、ダーウィン、スペンサー流の考え方を発展させていった(座談会「近代文学の成立」)。明治十五年刊の『新体詩抄』は、官学派、藩閥政府側の進化論的思想において作られた教化啓蒙詩(たとえば外山正一の「抜刀隊」

「社会学の原理に題す」などを盛った詩集で、上からの文学改良の第一着手として生み出されたものである。逍遙は、「小説総論」の章でこの書を紹介しているが、『新体詩抄』の理論的拠点である進化説に同調しながら、これを道徳的作為拒否の写実的心理小説の主張に利用しているのは、相手の刃物を奪い取って逆にさしつけるといった要領であって、逍遙の在野的立場がくみとられておもしろい。

「小説神髓」は、勸懲主義の名で呼ばれている擬似ロマン主義的方法を排して、人情世態の摸写という写実主義的方法を主張しているのであるから、その限りでは近代の文学理論であった。しかし内面的必然性に乏しい姿勢においてなされた勸懲主義の排撃は、芸術形成の基本的モメントである作者のイデーまでもまったく否定してしまった。また、「人情」という人間の心理現象を小説の主内容とする場合にも、これをもっぱら感性的側面に即してとらえて、その知性的側面は軽視してしまった。さらに、「世態」は、世相というほどのものとして考えられ、人情との相互的交渉も忘れられてしまった。

小説は常に模擬を以て其全体の根柢となし、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ば真に逼らしめむと力むるものなり。（『小説の主眼』）

というわけで、結局、白紙状態の作者が、實在する人間の感情や社会風俗をあるがままに写し出すのが、新時代の小説だということになったのだ。これでは、

著作家たらむと欲する者は、常に人生の批判をもて其第一の目的とし、しかして筆を執るべきなり。（『小説の主眼』）

という言葉は、空念仏に終らねばならなかった。

「小説神髓」以前、海外の写実論も輸入されており、それらが逍遙に摂取されていたであろうことは、たとえば、

菊池大麓訳『修辭及華文』（明治十二年）から「小説總論」の章に引用されている部分の中に、

方今近体格トシテ尚トフ所ノモノハ、専ラ其本色ト人物トニ於ル活潑ナル状ヲシテ益々人生ノ実事ニ適合セシメ、以テ世上万物ノ消長、並ニ人間日常ノ真偽ヲシテ、読者ノ心胸ニ了然トシテ、マタ事実ニ相違セル考思ナカラシムルニ在リ。（詩文ノ術）

というような記述のあることによってもうかがわれる。また一方には、本間久雄氏が指摘しているように、『玉の小櫛』あたりから学ぶところもあつたであろう（『小説神髓』『明治文学史』上巻 昭和二十七年 東京堂参照）。逍遙の摸写説は、そのような先行の文学論のみならず、とくに当時流行の自然科学思想に大きく影響されていた。西欧十九世紀のリアリズムも自然科学の影響を受けているのであるから、逍遙にとつてもそれは当然のことであつた。ただ逍遙の場合は、真実の探究を目的とする科学精神を文学独自の方法によつて生かそうとしたのではない。

稗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、其人物を仮作かりるべきなり。苟かうにもおのれが意匠を以て、強ひて人情に悖戾せる、否、心理学に戻る人物などを仮作りかりいさば、其人物は已に既に人間世界の者にあらず、作者が想像の人物なるから、其脚色は巧みなりとも、其譚ものがたりは奇なりといふとも、之を小説とはいふべからず。（小説の主眼）

と、ひたすら心理学の道理にすがつて、實在するような人物を作することを説いている。かれの考えに従えば、心理学の道理にもとづいて作れば、「人間世界の者」に一致する人物ができ、うまく一致しさえすれば、人物を作る目的は満たされるというわけである。「その人間世界のなかから作家がどういう人間を主人公として選ぶべきかという大切な問題」（中村光夫「日本のリアリズム」）がまったく無視されているのである。逍遙としては、「事実」と「真実」との区別や、現象の背後に本質をさぐる文学方法などを念頭におくことはできなかった。彼にとっては、小説は、ただ「事

実」の再現にこれつとめればよかったのである。作品の真実性は、それが人間生活の本質に肉迫したところにうちたてられるものであったが、逍遙は、ただ、作品に再現された事実が、その作品の真実性を保証すると考えたのである。このような逍遙の写実論を以てしては、小説というものを、旧道徳の支配から引き放して、これに大衆の日常生活との親近性を深めさせるという程度のことではできないにしても、作家独自の人物の創造を通じて人生の真実を追究するという、近代小説本来の使命に役立たせることはできなかった。そのような文学理論は、二葉亭四迷の出現にまたねばならなかったのである。

「小説神髓」以後の逍遙の文学理論に影響を与えたのは、中江篤介訳の『維氏美学』（ヴェロン）と二葉亭訳の「美術の本義」（ベリンスキー）あるいは二葉亭の「小説総論」であった。『維氏美学』は、上巻を明治十六年に下巻を十七年に刊行していたが、逍遙は、「私があれを読んだのは『書生気質』を五、六号出してからで、長原孝太郎君から借覧したのが最初であつた。」（『回憶漫談』）と言い、「漢文崩しの訳文も頗る雅馴で、流暢で、あの頃読んでも、殆ど一も不可解の箇所などはなかった。」（『二葉亭の事』）とも言っている。「小説総論」は、明治十九年（一八八六）四月に『中央学術雑誌』に掲載されたが、「美術の本義」は、明治十八、九年頃起稿せられたまま発表されなかったのを、大正十五年に雑誌『反響』五、六月号が一部を掲載し、昭和三年に至って『明治文化全集』第一二巻に全文が収載されたのである。斎藤昌三は同全集の解題で、「本稿は初め坪内博士の所蔵せるもので、内田翁が『文学一斑』（明治二十五年博文館の著述に際し、参考書の一部として引用するに当り、譲り受けられたものであるといふ。）と記している。逍遙はこれについては、「あの当時にも一応読んだ筈であつたが、一々訳者に説明をして貰つてさへ善くは、解らなかつた。今読んで見ても善くは、どころか、半分がたは解らない。」（『二葉亭の事』）と言っている。さらに「小説総論」についても、「これとても、今読んで見ても、殆ど半分がたは理解しがたいといってよい。」（同上）と言っている。しかしこの回

想の言葉は、「美術の本義」にしても「小説総論」にしても、逍遙に理解できた範囲でかれになんらかの影響を与えたということ否定するものではない。

逍遙は、「小説神髓」に続いて明治二十一年春頃までに、「小説神髓拾遺」「稗史家略伝並に批評」「文章新論」「美とは何ぞや」(以上明治十九年)「美術論」「小説の手段」「物語に三種の区別あること」「未来記に類する小説」「批評の標準」(以上明治二十年)「極美小説の事につきて」(明治二十一年)等の短い文学論を書いている。これらを書いた時期において、逍遙は、ヴェロンやベリンスキの芸術観、ならびに後者を伝えた二葉亭の影響をうけて、「小説神髓」の写実論を修正補足するための努力を続けたのである。

「美とは何ぞや」(『学芸雑誌』明治十九年九月—十一月)は、ヴェロンの説にもとづいて、アリストテレス式の「模擬主義」とプラトン式の「^{アイデアリズム}極致主義」を批判し、さらに、美の根源を「作者の才性」に求めるヴェロンの見解にも論駁を加えている。「模擬をもて『美』なりとせば、何ぞ丹青の迂遠法を廢して、益々進歩すべく思惟せらるゝ所謂撮影の術を取らぬぞ」と平板な模擬主義を難ずるのは正しいが、なお事実と真実との関係においてこの問題を考えることはできなくて、

論者は嘴を插みていはん、美術の要は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……と。……模擬とは原本に対する言なり、無形の精神を模擬するとは口には言ふべけれど、行ふべくもあらず。

と問題追究の手がかりを見のがしている。そして、美とは、自然を「直写」するのでなく、「其中の粹を抜きて」「寂寞幽玄の妙なる旨味」を表現するようなどころにあると説く。美は妙想であるという説に傾いて行くのである。こういう見解がベリンスキーとからみ合って展開されていったのが、「美術論」である。

「美術論」(講演速記 明治二十年一月)では、

智力を以て穿鑿するの學問とは、人間の智力を以て攻究するものをいふので、總稱して哲學といふ。感情を以て攻究する者を稱して美術と申すのである。……

哲學は世の中の無形の真理を解剖して、殺して見せるものである。然るに美術は其真理を引きくるめて、生きたところをあらはすものである。

といった芸術觀が示されている。明らかに、これは、「美術の本義」中の「詩人と哲學者との差は火の水に於る、寒の熱に於る如きもの也とすと雖も、詩學と哲學とは共に同一の目的を有し、共に上天に赴くものなりとす。」「美術は真理の直接の觀察に外ならず。」あるいは、「小説總論」の「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。」あたりに拠つたものであらう。しかし、逍遙は、「小説總論」が言うところの「意」、「美術の本義」が言うところの「真理」を、事物の本質と解することはできず、これを「妙なる旨味」にすりかえてしまった。「小説總論」で、認識の二方法としての智識的理會・感情的感得を説明するために用いられている「清元は意氣で常盤津は身があるといへることは、感情ならでは解らぬことなり。」を、逍遙は、「清元は何故意氣だ、常盤津は何故身がある。直接に其物に面と向ひあつて見ねば分らぬ、以心伝心と云ふものでなくては分らん」というぐあいにはかしてしまい、そこから「衣服の形容、貌の形容、是を写す事が細かく綿密であるといつても、事中に微妙なる灸所が、妙なる趣が写してなければ、何にもならぬ」というような、いわゆる妙想論の方向へ突走ってしまった。

これが、次の「小説の手段」『読売新聞』明治二十年四月）では、

夫れ小説は、仮にをかしな名を附して言はゞ、千変万化、臨機応変、以心伝心の技術なり。他の機械的の技術とは違ひて、斯してそれからして斯すべしと、決して予定する能はざる者なり。……目的は、前日も演説せし如く、無形の妙想に外ならざるなり。恍惚卑屈、英邁奸佞、または寂莫とか宏壯とかいふ無形の趣きを、有形にし

て之を現すのが、美術の主旨なり。

という、あいまいな帰着点に達したのである。

このあいまいさは、次の「極美小説の事につきて」『社会の顕象』明治二十一年四月）に至って、收拾のつかぬ混乱を示している。

極美は至善至美の謂なり人間の想像を以てしては決して其上を想像しがたき完全無欠なる者の謂なり……此極美なる者を取りて之を小説の主人公となし暗に世を諷し俗をそしるは極美小説のあらはれたる本意ならん歟さればこそ此種の稗史或は訳して標準小説といふ後進の標準となるの裨益あればなるべし……

馬琴の小説は儒教を標準としたる極美小説なれば今の道德家の眼より見れば非議すべき所多からん然も標準の当代に正しかりし事は争ふ可らず

ここには馬琴への郷愁がむき出しにされている。「小説神髓」の機械的写実主義への反省が、「真理」への関心に深められたのはよかったが、感情的認識の対象としての真理を「妙想」と考え、それがさらに「極美」至善至美」に変っていったため、極美小説↓馬琴小説という回帰を生じたわけである。しかし逍遙は、ここからふたたび立ち直った。やがて発表する小説「細君」、あるいはシェークスピアの現実反映の豊かさとそれを虚心に享受すべきことを強調した結果としてひきおこされた没理想論争の展開において、写実的方法についての摸索と考察とをなおも執拗に継続するのである。極美小説論は、かれの動揺と苦悶との所産にほかならないが、結局それは、かれの写実論において、勸懲的作意を排しようとしたあまり、芸術におけるイデー的なもの一切を否定してしまった行きすぎが、かれ自身の文学意識に割りきれぬしこりをのこして、時々それがうづいたことを示しているのである。こういう割りきれぬしこりが、写実小説とはいいいながら実は諷諷をねらった「当世書生気質」をして、主題に積極性を欠いた中途半端のものに終ら

せることにもなってしまったのである。

二一

逍遙は十八歳の明治九年（一八七六）七月、愛知英語学校を卒業し、同窓の七少年とともに同勢八人で東京遊学の途に上った。これがやがて「当世書生氣質」の原型「遊学八少年」を構想させることになったといわれている。

大学在学中、かれはひとかどの小説家となっていた。

田舎育ちの私だが、幼時から化政度の戯作に親炙してゐたので、江戸芸術や江戸情調の面白味は、出京の間際から、都会生れの人達に劣らない程度に解つてゐた。（『回憶漫談』）

と自負するかれは、当時の学友から「坪内君は学窓時代に既に立派な旧派の小説家であつた」（市島春城「明治文学初期の追懷」『早稲田文学』大正十四年七月）と回想されるような手腕を發揮していた。

現存するかれの戯作的小説の最初のものは、「（啓蒙）清治湯講釈」である。明治十五年（一八八二）九月から十二月へかけて『東京絵入新聞』に断続的に掲げられたものである。（これよりさき、翻訳では、明治十三年四月に橋頭三訳として「春風情話」〔スコット「ラムマアムアの新婦」の翻訳〕が出ていた。）この作については、逍遙の直話が記録されている。

「清治湯講釈」は、其の頃国会開設論が喧しい最中で、我々は学校で憲法論の講義を聴いてゐたけれども、世間一般には憲法の何物かよく知られてゐないので、之を俗解したらばと思ひついて、三馬や魯文の口調を真似て書いて見た。当時上野広小路、柳原通りなどに遺つてゐた麦湯店に擬して清治湯の爺が政治を講釈するといふ趣

向を立てたもの。……春のや、おぼろを名乗つて世に公けにしたものは之が最初である。(神代種亮「逍遙先生の事ども」『太陽』昭和三年一月)

「おぼろ老爺の国会講釈」は、次のような書き出しで始まる。

サア／＼入らっしゃい／＼。是は此般新発明の藥湯清治湯で、甘いことは砂糖も跣足の大妙薬、眼さきの見えぬお方や胸の開けぬお方などは召上つて御覧じまし。

作者は、この作品において、無偏無党を標榜しているが、制限選挙については言葉を濁しているところなどに、改進黨的立場が見えている。その筆致について、神代種亮は、「江戸文学の或調子と共に英国十八世紀文学の或調子とを融合したやうな味」(「逍遙先生の事ども」と評している。

戯作の持つ教訓性の中に改進黨のイデオロギーを寓意のかたちで盛りこむ「清治湯講釈」の系統は、この後も継続されて、『内外政事情』(改進黨機關紙)には、明治十五年(一八八二)十一月から翌年一月にわたって、「フイとなる勿れ」(狐親会)その他、『東京絵入新聞』には、明治十六年一月から三月にわたって、「奥様がた旦那様がたの御注意」「政党政治」その他の政治的戯文が発表された。もっぱら江戸戯作に酔っていた逍遙は、おそらく一方では友人高田半峯らが西洋小説に親しんでいるのについてひけ目およびその埋め合わせとして、そして一方では周囲の自由民権的雰囲気につきうごかされて結びついた改進黨イデオロギーの刺激によって、このような創作をはじめたのである。それが切実な内面的欲求から出たものでなかったところに弱点はあったが、かれの「前進性」は認められねばならぬ。

「泰西春窓綺話」(スコット「湖上の美人」の翻訳、明治十七年一月)「談轍自由太刀余波鋭鋒」(シェイクスピア「ジュリアス・シーザー」の全訳、明治十七年五月)「開卷慨世士伝」(リットン「リエンジー」の意訳、明治十八年二月)を経て、「三嘆当世