HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	＜美文天皇＞と＜観音＞：坪内逍遥対森鴎外＜没理想論争＞について
Author(s)	亀井, 志乃
Citation	北海道大學文學部紀要, 47(1), 29-111
Issue Date	1998-10-09
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/33718
Type	bulletin (article)
File Information	47(1)_P29-111.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

〈美文天皇〉と〈観音〉
——坪内逍遙対森鷗外〈没理想論争〉について——

亀井志乃

はじめに

本論文「〈美文天皇〉と〈観音〉」では、前回「〈思想画〉としての情景—外山正一「日本絵画の未来」について—」(北海道大学文学部紀要 前号参照)にひきつづき、明治二十年代前半期の、日本における〈美術〉観の変遷をたどっている。

幕末まで、〈日本〉という、幾つかの島で成り立っていた世界に、現代で言うところの〈芸術〉や〈美術〉という観念は存在しなかった。しかし、他の世界から訪れた者が見て〈美術〉の名に値すると判断されるような美的な創作は充分に存在した。一方、日本の側の人間にも、西洋の美的な生産品に憧れ、或いは〈美術〉という観念そのものに憧憬や理想を抱く者たちが現れてきた。

私が、「芸術の前史——Aesthetics との遭遇——」(北海道大学国語国文学会『国語国文研究』第百号)以来試みて来たのは、

そのように、異質な対象を憧憬しながらもその本質がわからず、ただひたすら〈己れが作る事〉・〈己れが行為する事〉・〈己れが考察する事〉を通して対象を理解し、或いはまた〝対象のように成りたい〟という切望を実現した人間達の〈世界の見え方〉を復元する事である。

そして、そのような切望（アングシャス）の時代は、〈美術・に・成ること〉への欲求が、言語による創作分野に及ぶに至って、一応の最終段階を迎えると考えられる。なぜなら、異質な世界の言語表現の美的な在り方を了解するには、外国語が理解できる、という段階を経ずしては不可能だからである。その理解は、単に各単語を理解できるだけではなく、独特の言葉のリズム、語と語の間のイメージの飛躍、文章全体が繰り広げるイマジネーションの豊かさなどの了解にまで至らなければならない。別な言い方をすれば、その表現に、自分の母語の〈読み物〉と響き合う風趣を見出さなければ、憧憬は生まれない。そしてさらに、その雅趣や楽しさを自分と同じ世界の者達と分かち合うには、〈翻訳〉という行為を通し、その表現を、自分の母語をもって現す必要がある。対象が異質な世界のものであればあるだけに、ことばの在り方自体の変革が迫られる。

ことばの在り方を変えるとは、ひいては、思考の在り方そのものを根こそぎ変革する事であろう。少なくとも表現者は、常にそのクリティカルな選択をつきつけられ続ける。その点で、ことばによる表現者の体験は、例えば画家のような〝手の技能〟者の体験とは質的に異なる。画家の場合、画材や素材に慣れ、新しい技法を修練によって身体に馴染ませれば、比較的早く、創作の実現が可能となる。その場合も思考の自己変革を迫られる事は言うまでもないが、しかし画家の絵具や絵筆に相当するものが〝ことば〟である表現者にとって、事情は全く異なるといえよう。

前回の論の中心人物・外山正一は、『新体詩抄』の試みにおいて、西洋的〈美術〉の、言語世界での実現に先鞭をつ

けた者達の一人であった。しかし、〝雅俗ごちゃまぜ、人に分かるが専一〟と本人自身が述べていた通り、それはまだ〈美〉である事よりも〈同じ世界に住む人々との共有〉の方に重点が置かれた試みであった。

その『新体詩抄』の試みとちょうど同じ頃、イギリス文学の〈翻訳〉に満足せず、日本における〈語り〉の文章自体を、〈美術〉の理念を基に変えてゆこうと最初に欲したのが、坪内逍遙であった。彼は、自身の文筆家としての出発点において、〝世界の美術上の華と称えられるべき〟〈小説〉という、新しいジャンルの可能性を素描して見せた。だがその時点では、彼の理想に適う文体は、日本の何処にも、歴史上にすら存在しなかった。彼は、シェークスピアなどイギリスの幾つかの作品を、日本の既成のジャンルの文体で翻訳してみたが、その結果は、もとの作品とは似ても似つかぬものとなってしまい、彼自身の意図を裏切るだけであった。

そのような時期、彼自身は、外国語で綴られたフィクショナルな世界を、どのようなものとして感受していたのか。その表現の質を〈内容の理解、ではなく〉了解させたものは、実は、日本で先行的に具現されていた、他の〈美術〉ジャンルの作品ではないだろうか。そしてそれは、単なる比喩にとどまらず、むしろ感覚の上では、質的に同一なものとして把握されていたのではないか。

本論の前半では、そのような視点に立ちながら、逍遙・坪内雄蔵が『小説神髄』という日本初のトータルな〈文学〉理論を著すまでに至る状況を、時代背景を絡めながら辿り直してゆく。

また、このように、逍遙は、あくまで〈日本〉という世界の中で、自分の創作のモチーフを形成してゆく。他方、森鷗外は、同じ時期、〈ドイツ〉という異国の世界に身を置きながら西洋の理を消化し、独自の創作観をうち立てた。見方を変えれば、両者が自分の表現観を獲得していった、各々の過程は互いに〝隠されて〟いる。その二人が正面か

ら対峙せざるを得ない事態が出来した時、日本近代で初めての文学理論論争・〈没理想論争〉が闘わされる。表現者としての出自が全く異なる二人が全力でぶつかり合った結果、図らずも、彼等自身の本質がさらけ出される事となった。それは一体、どのようなものであったのか。そして、それは後にどのような〈美術〉のステージへと結びついてゆくのか。後半部では、論者自身のこれまでの〈芸術〉思想変遷史の成果をも関わらせながら、〝人々の気格を高尚にする美術〟という観念が信じられた時代の、唯一にして最後の論争の意味を解き明かしてゆきたい。

1・初源の情景

名古屋へ十一歳に移つてからとても、愛知県には小学制度の設置が比較的おそかつたゝめに、廃残の寺子屋教育を少々ばかり受けるとすぐに成美学校（？）とか称した県の外国語学校へ通学をはじめたのが所謂学生々活の端緒であつたのだが（中略）三宅君（注・三宅雪嶺）は其頃ドクター・レーザムといふ教師や其後任のマックレランなどからデクラメーション（注・雄弁術）を教へられたといつて、大分くはしい昔話をしてをられるが、私にもマックレランに就いては比較的深い印象が残つてゐる。彼れは多少エロキューション（注・発声法、朗読法）に年季を入れた人でゞもあつた歟、たしかに朗読は上手であった。教科書中にシェークスピヤからの抜文が随分あったが、彼れが『ハムレット』の独白を立つて、身振まじりで、ポケットのナイフを逆手に持つて『ツービー・オア・ナット・ツー・ビー』などと表情までして朗誦してくれたのは、不思議に今も尚ほ耳目に残つてゐる。

（坪内逍遙「学生時代の追憶」[※1] 大正十四年九月『太陽』掲載）

（カッコ内の注は引用者、以下同じ）

〈シェークスピア〉と坪内勇蔵（雄蔵）との出会いの情景である。

右の文にも見えるように、彼は最後の〈寺子屋〉世代である。勇蔵は安政六（1859）年、尾張藩加茂郡太田村の代官所の次官であった徒士・坪内平之進の末子として生まれた。太田は、現在は岐阜県の美濃加茂市にあたる。中仙道の宿の一つとはいえ、本来、そこは歴史の表舞台とはほど遠い、閑静な片田舎であるはずだった。だが幕末の騒擾の時期、真南に名古屋をひかえ、東は江戸・信州、西は京都、北は越の国々へと向かう街道が交錯する太田は、にわかに東西の軍や浪士が往来する交通の一拠点となる。歴史のクロニクルは、〈安政の大獄〉の年生まれの美濃の一少年にも影響を与えずにおかなかった。

丁度私の七つ八つといふ学齢頃から、太田駅が東西来往の一要衝となり、其付近一帯が何となくざは〳〵と落着きのわるい場所柄となつてしまつたので、学問はあがつたり、明けても暮れても兵法の調練、撃剣の稽古、大砲木砲の打試し。宅の裏手がすぐ高石垣で、そこが広場になつてゐたから、大砲の打試しがあるたびに、家内中の障子がびり〳〵と震へた。

（「私の寺子屋時代」[※2] 大正九年二月）

もと私は美濃の木曽川縁の代官所の郭内で生れ、そこで十歳までは育ち、六七歳の頃（注・元治元年＝1864年）には例の武田耕雲斎の一党（注・水戸天狗党）がそこを通過したのを目撃した事などを今尚ほ夢のやうに記えてゐる

（「学生時代の追憶」）

この時尾張藩は、天狗党をその太田村で抑留しようとして戦備まで整えたが、直前に方針を変え、無事に通過させたという。このような、街道筋の一触即発の緊張が続く中、代官所務めの父は忙しく、勢い、十人兄弟（うち男子二名・女子二名は夭折）の最末子である勇蔵の公教育は等閑視された。結果的に、彼は、〈十五で代官所の内詰手代格に出仕した一の兄〉とも〈七歳で一里余の近村の手習師匠へ通学し、十三四で名古屋の剣客某の許へ入塾した次の兄〉とも全く異なる幼少期を過ごすこととなった。

しかし、これは、勇蔵が家族の中で蔑ろにされていた事を意味しない。

素読は『実語教』の『山高きが故に貴からず』を皮切に、一の兄や次ぎの兄に、おひ〳〵と『孝経』、『大学』と叱られ〳〵読み習ひ、習字も兄や姉婿の書いた手本で間に合せ、其他は教へるはうも気まぐれ、習う方は尚ほ更の真似事同様で済し、あとは日がな一日ぬらくらと遊び暮らして、何の益もない絵本や草双紙や稗史を見散らかしたり、「木の実振り」といふくだらん遊戯に夢中になつたり、次ぎの兄にねだつて鳥羽絵まがひの擬造草双紙を毎日のやうに書き継いで貰つたり、自分で形を成さない木偶の坊を書き散らしたりして無駄に白紙を使ひなくし、「道理こそ未年生れだ」と言はれ〳〵して、十一歳の夏までを過してしまつた。

（「私の寺子屋時代」）

さらには、自分より年上の甥や姪も多くいて、盆や正月の遊び相手にも事かかなかった。つまりは、誰もとりたて

て末っ子の勉強など心配する必要がなかったほど、周りを取り巻く人々全てが、彼を〝育む人〟だったのである。ちなみに後の筆名〈逍遙〉は、直接には『荘子』の〈逍遙遊〉（ゆったりと楽しみ自適する境地）に由来するが[※3]、もう一つ、その子供時代に〝未年生まれ（のみそっかす）〟と家族に愛称されていた事にも因む。滝沢馬琴風に言えば、〈逍遙〉は、〈小羊〉の音読に読声を通わせた名である。

先に、彼は寺子屋世代であったと述べたが、正確には、〈寺子屋〉という教育の場が存在した江戸末期の、典型的な中流層の庶民生活を実際に生きた世代と言うべきであろう。寺子屋で教わるべき〈読み・書き〉という知の基礎を、彼は、すべて、兄や姉婿という身近な存在を濾し通して受け継いでいる。おそらく、多少の余裕はあっても我が子全てを寺子屋に通わせる訳にはゆかない家においては、当然にそうあったであろう、知の授受の形である。歴史の波動は、確かに、勇蔵の、享受できたかもしれない教育の一つの機会を無効にした。だがそのかわりに、彼は、人生の揺籃期のほとんどを、文字通り、自身の大家族という大きな〈揺籃〉の中でその精神や情緒を育まれることとなった。

そしてその〈揺籃〉は、さらに前時代――徳川政権期――の精神文化という、大きな世界性の揺籃に包み込まれたものだったとも言える。明治二年、父親が職を辞して名古屋に退隠した後に、彼の人生に改めて強く影響を及ぼしたのは、名古屋の貸本屋〈大惣〉（大野屋惣兵衛）であり、もう一つは〈歌舞伎〉であった。

元来草双紙好きだった少年は、当時の日本でも有数の大手の貸本屋から「くだらない草双紙や下等な稗史類を小山ほど借出して来ては、腹這ひになつて」（「私の寺子屋時代」）夢中になって読みふけった。そんな彼に本気で叱言を言う者は誰一人いなかった。また、幕末期の混乱により一時廃れていた名古屋の芝居町はこの頃〝王政維新〟の安定と共に復活し、「新しい劇場が出来る、東京、大阪の名優が来るといふ大繁昌」（同前）となっていた。名古屋の歌舞伎の隆

盛は、時勢の流れがこの地方に及ぼした、逆説的な作用の結果である。芝居好きの母と長姉に伴われて、末子の勇蔵も、月に一～二度の割合で歌舞伎見物に行くようになった。草双紙の極彩色の表紙絵が活きて躍動するような面白さに、彼は心を奪われたと言う。年号は明治を越えたといっても、勇蔵の精神生活は、かえって以前にも増して〈江戸時代〉に浸り続けた。これらの豊穣な影響に比すれば、同時期の二年ほどの寺子屋通いは、単に、彼の幼少期とそれ以降とを画する小さなピリオドに過ぎない。

このような環境の許で比較的暢気に長じた勇蔵に、特別な学問へのモチーフはなかった。〝教育機関〟という公(パブリック)の場で、他の子供らと身分の格づけや成績の競争で揉まれた事も殆ど無く、また長子として家の将来を担うわけでもない少年に、そのような動機が芽生えようはずもなかった。それゆえに明治五年(勇蔵十三歳)、東京で刑部省の役人として出世した長兄と、そんな息子に感化された父の勧めで、次兄と共に愛知洋学校(＝成美学校の前身、後の愛知英語学校)へと進む事になった時も、特に気乗りはしなかったという。

そんな彼の心に、初めて外界から強い揺動をもたらしたのが、先の外国人教師のシェークスピア朗読だったのであろう。六十七歳という晩年、学校名の記憶も曖昧となる中で、なぜ彼にはそのエロキューションがはっきりと思い出されるのか。おそらくそれが、坪内勇蔵にとって、〈西洋〉の中に己れの似姿を見出した瞬間だったからである。――遠い異国の地にも、日本と同じように芝居があり、身振りが、そして声色があるのだ――。その了解が、彼を持続的に英文の勉強に向かわしめた原動力となったと言えよう。幕末期から随所で起こっていた〈西洋〉との精神的な接触が、時間差で、この時、名古屋の一人の少年にも訪れた。

しかし彼も、もし、県の選抜生として進学した先の東京大学でアーネスト・フェノロサに出会わなかったら、自分の読み書き能力と〈美術〉を結びつける事はしなかったに違いない（フェノロサは明治十一・1878年来日、東京大学文学部の政治学・理財学・哲学史を担当）。

坪内雄蔵（十九歳頃からこの表記）が本質的に強く惹きつけられるのは、書物にせよ芝居にせよ、その物語性であった。物語の〈構成〉に対する興味と〈美術〉という新観念、それに当時の〝優勝劣敗自然淘汰〟説が、彼の中で渾然となって〈小説〉という分野を新しく拓く意欲の源となる。

さてかくの如き進化（注・小説の歴史）を経て小説おのづから世にあらハれまたおのづから重んぜらる是しかしながら優勝劣敗自然淘汰のしからしむる所まことに抗しがたき勢といふべし麻コウレイ氏（注・英国十九世紀の政治・歴史家）かつて美術を論じて世の開明に進むにしたがひ美術の次第に衰ふるは天の数なりといハれたりきげに道理なる議論なれどもこハ上世より成立たる美術の上にのみいふべきことにて十九世紀のこのごろよりやゝ美術壇になりたちたる小説の上にハいふべうもあらず

又麻コウレイハ詩を論じて其衰頽する所以をしも丁寧反覆して論ぜられしが（中略）是なか〳〵に小説稗史の今より次第に栄えつべき確たる理由となることなり其故ハいかにといふに已に前にも陳たるごとく詩ハ奇異譚の本元にして詩と奇異譚とハ同質なりかゝれバ奇異譚の衰ふるも詩の漸々に衰ふるも其源因の所在をさぐらバ十の八九ハ同様なる原因なること疑なしもし我所謂小説（那ベル）にしてよく奇異譚にたちかはりて世に愛らるゝの質ありなバ亦たよく詩歌にたちかはりて美術の壇上に列しつべき器量あるべきはずなりかし

〈美文天皇〉と〈観音〉――坪内逍遙対森鷗外〈没理想論争〉について――

嗚呼麻コウレイ氏の言をもて信なりとせむ歟従来の美術ハ次第におとろへ英国の文華を以てもまた彌ルトンをいださゞるべく伊太利以国の高雅なるもまた阿ンゼロをいださゞるべしひとり小説てふ美術に於てハ望将来にきはめて大なり

（『小説神髄』[※4] 小説の変遷　傍線引用者）

十八世紀以降、ダーウィニズムが、それもダーウィン自身の説よりはかなり単純にアウトライン化された形で様々な学術分野を席巻し、それが日本にも波及した事は、改めてここに詳述するまでもない。ただ付言すべきは、当時は、そのような思考のアウトラインを受け入れた上で、改めて自らの過去を〝普遍的な歴史過程〟の成立順序として配列し直して見なければ、〈われ＝日本人〉が世界の中の今・ここに存する所以を、他の国々との有機的な関係意識の中で把握するのは極めて困難だったに違いない、という事である。〝カラ・テンジク〟を起源とし中心化するアジア方面固有の歴史の遠近法は、その枢要である価値観が、広がる〈国際社会〉の関係の中で破壊され、殆ど無効となっていたからである。明治二十年代までの日本の〈知〉力は、西洋が己れを語るクロニクルの方法に従って日本の事象を並べ替え、対象（西洋）と日本との異同点を確認する作業に費やされた。

ただ、同じ優勝劣敗論に立脚していても、〈美術真説〉（明治十五年）においては、フェノロサの意識は〝廃れゆく絵画ジャンル〟と〝滅びゆく日本（美術）〟への哀惜に集中している。それは、その時の彼自身が、自己存在を、すでに文化的エネルギーのポテンシャルの衰えつつある西欧世界に属するものだと捉えていた事の反映であろう。彼にとってのテーマは、西洋の赴いた滅びへの轍を日本に踏ませないことと、そして今、現に滅びつつあるものの〈挽回〉であった。

一たひ極盛の期に達すれは又漸く衰頽に赴くは自然の勢なり希臘の芸術は紀元凡四百年既に其極盛の域に達してより以来寝く衰頽し欧州の画術は今を距る三百五十年に於て其極高の点に達したりしか爾後他の諸学術の進歩に背馳して漸く却退し今に迨んては当時の画を見て神造鬼作となすに至れり

支那日本も亦其例を仝くせり支那に於て画術の最も善美を極めしは蓋し唐宋の世にあり今は翻て其勢を失へり又日本の画術も既に数百年前に在て甚た精妙なりしも年を逐ふて寝く衰へたり斯く東西を問はす其術の荐りに退歩するは是れ豈偶然ならんや必ず其源因なくんはある可からす若し其術を挽回せんと欲せは先つ之か源因を討究せんことを要す

（フェノロサ「美術真説」[※5]　明治十五年　傍線引用者）

だが〈大学〉という場で、外国人教師たちによって、新生日本を担うべき青年としての自覚を教育された雄蔵の意識は、決して〈滅び〉の側には向かわない。東京の大学に出て初めて、〈美術〉なる分野の歴史を知った彼は、自己の裡に、荒唐無稽の〈羅(らう)マンス〉とも、寓意を主眼とする〈亜(あ)レルゴリイ〉とも異なる、真成の物語＝〈那ベル〉を著し得る可能性を見いだした。それは彼が、すでに日本の〈奇異譚〉をほぼ読み尽くし、荒唐無稽の〈羅マンス〉の段階を脱皮しようとしている者として、自分自身を認識したからでもある。根は同じ理論に依っていても、〈歴史〉のどの部分に己れとの相同性を見るかによって、個々の表現は、時に、現象的には全く正反対の様相をもあらわす。

当時の雄蔵にとってもう一つ励みとなったのは、〈美術真説〉と同時期の明治十五年頃に展開された、外山正一・矢田部良吉・井上哲次郎の一連の新体詩運動である。従来の定型を乗り越えた新しい言語表現の試みは、彼の内心の〝文学〟理論を現実に著す意欲に対し追い風となった。

さらに、彼が素描する〈美術〉の進化論では、〈那ベル〉は、確実に、詩をも凌駕すべきものであった。なぜならそれは、字数や韻語という定限もなく、その意味で詩歌より遙かに自由性の高い表現として意識されたからである。

過にし頃外山矢田部井上の大人たちがこゝに遺憾を抱かれつゝ新体詩抄一部をあらはし世に公になされたりき（中略）夫れ小説ハ無韻の詩ともいふべく字数に定限なき歌ともいふべし世の浅学なる輩にありてハ詩の主脳とする所のものハ偏に韻語にありと思へど是はなはだしきひがごとなり詩の骨髄は神韻なり幽趣佳境を写し得なバ詩の本分ハすなわち尽くせりなどてか区々たる韻語なんどをしひて用ふる要あらんや

英国の詩仙彌ルトン翁ハ夙にこのことを切論して有韻の詩を排斥なし無韻の長詩（ブランク。ウバルス）を工風しはじめぬ思ふに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読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物にたとへて之をいはゞ画工が用ふる丹青にひとしくなくとも事は足るべきものなりされバ小説稗史にしてもし神韻に富むよしあらむ歟之を詩といひ歌と称へて美術の壇上にたゝしむるも敢て不可なきのみにハあらでまことに当然といふべきなり

（『小説神髄』上巻　小説総論）

〝小説神髄〟という題名は、〝無韻の詩〟である小説の〈骨髄〉たる〈神韻〉の拠り来る所を明らかにするという所から来ていると思われる。〝わが未熟なる小説稗史を次第に改良して、彼の泰西のものにも匹敵する完全無欠のものとなし、国家の花とも称えるべき一大美術となさん〟。このような、今まさに進化の上げ潮の勢いを生きようとしている

青年にとって、自分と全く正反対の精神の傾斜を持つフェノロサの説が首肯しがたいものだと意識されたのは、むしろ当然であったと言えよう。〈美術真説〉中では単に冒頭の前振りに過ぎない〈美術の善美・須要〉論も、当時の雄蔵には、〈美術〉の可能性を制限する窮屈な規矩であると受けとめられた。自覚的な〈文学者〉・坪内雄蔵の出発は、自身の西洋人の師を〈某といへる米国の博識〉と揶揄し、「美術といへる者ハもとより実用の技にあらねバ（中略）其妙神に入りたらんには観る者おのづから感動して（中略）高尚なる妙想をバ楽むやうにもなりゆくべけれどこハ是自然の影響にて美術の『目的』とハいふべからず」「此説をもて非なりとせバ世の美術家といはゝ輩は彫像師にまれ画工にまれまづその其工をなすにあたりて『人文発育』といふ模型をつくりて其範囲内に意匠を限りてしかして工をなさざるべからず」（小説総論）と批判する事から始まった。そしてそれが、同級生であった岡倉覚三（後の天心）との分岐点でもあった。

かくて、明治十三・四年頃から漸次着想され、十五年頃にその原型が起稿された[※6]『小説神髄』は、雄蔵の大学卒業から二年後の明治十八年に整理され、松月堂から出版された（二十六歳）。それは、坪内雄蔵という個人にとって、〈公論〉＝公の世界へ踏み出した第一歩であったというにとどまらない。幕末以降、もっぱら〈西洋〉を了解する事に集中的に用いられて来た日本の思索の言語（メタ言語）が、初めて、〈西洋〉と同じ理論構造の基盤にのりながらも、その起源たる当の〈西洋〉を相対化し始めた。その画期を示す、重要な著述となったのである。

ただし、理論構築の裏打ちそのものは、まだ些か貧弱であった。明治十年に〈開成学校〉から〈東京大学〉と改称されたばかりの大学の図書館には、当時、単行本の文学論や美術論は、英書では皆無であった。小説も、まだアレクサンドル・デュマやブルワー・リットン（『花柳春話』（明治十一年翻訳）の原作者）、チャールズ・ディッケンス等が主であ

る。近着の外国雑誌の文学評論や英文学史類を手当たり放題抜き読みしたとはいうものの、後に本人自身、〝『小説神髄』などは、西洋の文学理論を掻撫でて捏ち上げた小説論〟（「回憶漫談」[※7] 大正十四年）と語っているのも、あながち謙遜とはいえない状況であった。

しかし、それを世に顕わしたという事実は、この後、全く予期せぬ重みを伴って、彼の人生に影響を及ぼし続ける事となる。

2・『小説神髄』の写実観

ところで『小説神髄』の着想には、一つの顕著な特徴を見て取る事が出来る。

〝逍遙遊人〟の考える〈小説〉とは、〈模写小説〉である。それは、〝世態人情をありのままに写し出だすもの〟として措定された。

といって、それは所謂記録的な意味でではない。雄蔵の念頭を占めるのは〈仮作物語〉（フィクション）としての〈小説〉である。彼は、自分の描き出すのもまた厳密には現実そのままを離れた、一つの〈世界〉である事を自覚している。

されバ小説ハ見えがたきを見えしめ曖昧なるものを明瞭にし限り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ものなり造物主ハ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亳末も偏頗愛憎なく行往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さもあらバあれ造化の翁が造り做したる活世界ハ極めて広大無辺にして規模のあまりに大なるから凡庸稚蒙の眼を以ては原因結果の関係をバ察り得ることいと〳〵難かり

（上巻　小説の主眼　傍線引用者）

作者も、いわば〈小説〉という小世界の〈造物主〉である。では、作者は、小説を造る上で万能の絶対者なのであろうか。ところが逍遙は、そのようには捉えていない。

小説の作者たる者ハ専ら其意を心理に注ぎて我仮作りたる人物なりとも一度篇中にいでたる以上ハ之を活世界の人と見做して其感情を写しいだすに敢ておのれの意匠をもて善悪邪正の情感をバ作設くることをバなさず只傍観してありのまゝに模写する心得にてあるべきなり

（同前　傍線引用者）

自分の造った世界でありながら、その世界にも現実と同様の自律性を見る。小説の主人公は全く作者の意匠に成る〝虚空仮設〟の人物である、しかし「一旦出現して小説中の人となりなば作者といへども擅に之を進退なすべからず恰も他人のやうに思ひて自然の趣をのみ写すべきなり」（同前）と、彼は言う。

一見聖書的な語彙に惑わされなければ、ここから逆に、逍遙の〈造物主〉観（作者観）を知る事が出来る。彼の、作品世界に対する関係意識は、〝自分が造り上げていくもの〟というより〝すでに出来ているものを見守る〟という方に

重点が置かれている。仮作物語とは、自分が観念的に仮構した世界の事である。だが、その登場人物には、実は、自分の筆の及ぶ以上の過去も、別な局面での生活もあるはずだ、と彼は考える。

そのように、観念世界の対象に存在としての自立性と実在感を想定した上で、描写主体としてそれに対峙しようというのが逍遙の〈小説〉理論なのである。この眼差しを一八〇度外へと振り向ければ、それはまさしく、彼の主張する現実描写の態度そのものになる。そして、このような理念の上に立つ事を選択するならば、確かに、馬琴的な表現志向は、いったん否定されなければならない。

彼自身は、『小説神髄』の中において、滝沢馬琴を決して否定的には評価していない。代表作の『八犬伝』を取り上げ、あくまで勧懲（勧善懲悪）を主眼とすれば、「東西古今に其類なき好稗史なり」だと評している。だが、いったん八犬士各々の〈人情〉の描写に着目した場合には、あまりにもその登場人物の「肚の裏にて思へる事だに徹頭徹尾道にかなひて」、その行為・言動に破綻がなさ過ぎる事を難じている。雄蔵は、誰よりも己れに対して、馬琴に代表される〈象徴〉的手法（例えば、主要登場人物が各々仁義八行を象徴する、等）を〝禁じ手〟にしようと決意していた。当時の彼の目には、それらの従来的な表現技巧は、結局先人の弱々しいパロディが出来るに過ぎない、ゆきづまった方法に見えていた。

といって、彼が描こうとする〈人情〉は、所謂〈人情本〉に見られるような遊廓の色恋ではない。遊郭は、客も遊女も承知の上で〈情〉を売り買いする人工的な舞台装置であり、そこに展開される〈恋〉物語も、結局殆どは虚々実々の一種の演技に過ぎない。それよりは、ごく普通の人々の日常の〈喜怒愛悪哀懼欲〉を、しかも〈滑稽本〉のように洒落のめすのではなしに、あたかもそこに、本当の人間世界を垣間見るかの如くに描き込みたい。

今まで表現の対象にならなかったものを、丁寧に、稠密に描き出す。その点で『神髄』の理論構造の骨格は、西洋の表現を新鮮に受けとめて変容をとげつつあった、当時の絵画の在り方と連動している。事実、雄蔵は〝ありのままを描く〟という時、自分を〈油絵師〉になぞらえている。

人物を仮説けてその情をしも写さまくせば（中略）外面に見えざる衷情をあらはに外面に見えしむべし（中略）これをなすに当りて善人にも尚煩悩あり悪人にも尚良心ありて其行をなすにさきだちいくらか躊躇ふ由あるをバ洩して写しいださずもあらバ是また皮相の状態にて真を穿たぬものといふべし（中略）聞説熱心なる油絵師ハ刑場なんどへも出張して斬らるゝ者のかほかたちハさらなり断頭手の腕の働はた筋骨の張たるさまにも眼を注ぎて観察するとか小説作者もまづそのごとく性の醜きものも情の邪なるものも敢て忌嫌ふことをバなさで心をこめて写さずもあらバいかでか人情の真に入るべき（同前　傍線引用者）

〈油絵〉が雄蔵に影響を与えたのは、その理論ではなく、画師たちの態度そのものであった。真実の様相を描くために、肉体の筋骨そのものを直視する。腑分けされ、皮膚を剝がされた身体は確かに酷たらしい。だが、それは紛れもなく、生きていた時に人間が内包していたものであり、それらの構成によって生命は活動していた。とすれば、そのように隠されていた局面も「敢て忌嫌うことをバなさで」直視し写す姿勢が基盤にあってこそ、初めて〈世態の真〉を得る事が出来るはずではないか。

ここに現れた〈油絵師〉のイメージは、どちらかと言えば美術学校の学生というより、江戸時代の蘭学者を彷彿と

させる。明治十年代のこの時期には、画学生がわざわざ刑場に足を運ぶ必要も無かったと思われる。ただし、西洋画を描く上で、〈解剖学〉の知識は不可欠であった。工部美術学校（明治九～十六年）は無論の事、国沢新九郎が開いた私塾・彰技堂（明治七年設立）や中丸精十郎の家塾（明治九年頃より開設）等でも、その教科は必ず配されていた。[※8] ちなみに、後に雄蔵と論争を闘わせる鷗外・森林太郎は、論争に先立つ明治二十四年二月、東京美術学校の解剖学の嘱託教官となっている。

少年の頃には、〝草双紙の表紙（平面的で華麗な装飾的絵画）が生きて動く〟が如き歌舞伎に夢中になった雄蔵であったが、長じて接した〈油絵（＝西洋画）〉の内に、〈写す〉（活写する）という観念の理そのものの重大な転換を感じ取ったのであろう。それに、彼自身の言及は無いが、〝草双紙の表紙〟画からさらに視野を広げ、草双紙の挿画とはどのようなものであったかを考察すると、彼にとっての文章観と絵画観との緊密な関わりが、いっそう明らかになる。

雄蔵の回想の中に、「まじめな読書は嫌ひであったが、草双紙は七歳頃から読みはじめた。其以前は母や兄に絵解を聴くのが日課のやうになっていた」（「十歳以前に読んだ本」『少年世界』明治四十五年）という一文がある。この〈絵解〉とは、元来、字を知らぬ庶民に僧侶が曼陀羅や仏画を見せながら教義を説明する事であったが、やがて室町期頃からは、絵巻物を見せながらの琵琶などの弾き語りを示す語となった。聴衆は、物語をただ〈聴く〉のではなく、絵として視覚的に入ってくる世界の意味を〈読み解いて〉もらってもいたのである。そして、江戸期の印刷技術の向上に伴い、物（モノ）―語（カタリ）が肉声の〈語り〉を離れても、絵画（挿画）とポピュラーな読み物との関係は、形を変えながら密接になっていった。挿画が内包する情報は、擬人的アナロジーといった単純なものから、絵の構図・人物の服装・着物の図柄に込められた和歌や古典の〝本歌取り〟的な凝ったものまであり、読み手の教養の水準により、様々な深度で読み込まれる

図1 『南総里見八犬伝』 与四郎に騎乗する信乃

ものであった。

そして、その〈絵解〉の歴史の中でも、滝沢馬琴の表現は、極めて高度な水準に達していたのである。その内容については、高田衛氏が『八犬伝の世界』[※9]等で詳細に論じているが、ここでは、その一部を取り上げたい。図1の挿画は、犬士・犬塚信乃の登場場面である。男子の無事な成長を祈る民間風俗に基づき女装させられた少年・信乃が、愛犬与四郎に跨っている。一見、それは、凛々しい少女が犬に騎乗する姿に過ぎない。だが、話の発端を知る者には、それが〈犬の八房に娶(めあわ)され、その背に乗って駆けゆく伏姫〉の再現イメージである事は一目瞭然である。つまり、この挿画一枚によって、〈信乃の物語〉がまだ何も展開せぬうちから、この子供が伏姫の胎内から飛び散った八つの玉の縁(ゆかり)の犬士である（だろう）という事は、ほとんどの読者の知る所となる。

また、伏姫の原基イメージは、唐獅子に乗る〈文殊菩薩〉の姿を暗示する。さらに、その宿縁の子であり、犬に跨る女装の少年・犬塚信乃は、文殊を囲み各々唐獅子に跨る〈八大童子〉

の内、二人の尼童子（女体）の一人の姿を現している（もう一人の〝尼童子〟は、女装犬士の犬坂毛野）。このような、伏姫を中心とした〈文殊曼陀羅〉は、文中にはあからさまに語られる事はない。だが、挿画のレベルでは次々と暗示されてゆく。そして、やがて物語の大尾近く、「姫神（伏姫）は原是富山なる、観世音の化現なり」という、大法師（＝もと伏姫の婚約者・金腕大輔）の言葉によって、その世界の成り立ちの全てが明かされる事となるのである。当初は単なる意匠と見えたものが、物語が進むにつれ、確かな伏線としてその深層の意味を顕在化させてゆく。

挿画に凝る稗史作家は少なくなかったが、馬琴はとりわけ、挿画の中のテキストコードを重く見ていた。彼は、可能な限り下絵は自分で描き、絵師にも仕上げを細かく指定している（図2）。一時は、かの葛飾北斎と組んで『新編水滸画伝』や『椿説弓張月』等の名作を世に送ったが、一説には、ある時馬琴の指定に北斎が逆らい、双方譲らなかったため、ついに絶交となったと伝えられている。[※10]

〈絵解〉は、近世の庶民生活の中で培われた、〈非―公〉の読解法であった。親子兄弟の膝から膝へと伝えられてきたヴィジュアル・コードの読解法を、坪内雄蔵もまた、身近な人々から受け継いでいた。その読解法をわきまえた目で見れば、挿画に限らず、江戸期の浮世絵系の絵画はほとんど〈仕掛け〉と〈仕組み〉の世界であった。そしてそれは、登場人物の名前に物語内での役割を折り込み、舞台となる地名に歌枕や歴史的事件を通わせる等の、多様な解読装置に満ちみちた〈小説稗史〉の世界と、本質的に構成を同じくしていた。

ある意味では、その〈仕掛け〉を知り尽くしている人間であったからこそ、何の〈仕掛け〉も〈仕組み〉も見えず、目に映じたそのままが切り取られたように画布の上に再現されている〈油絵〉に出会った際に、それが目覚ましい程の新鮮さで受け取られたのである。もちろん、西洋画においても象徴や寓意が無いわけではない事は、やがてその受

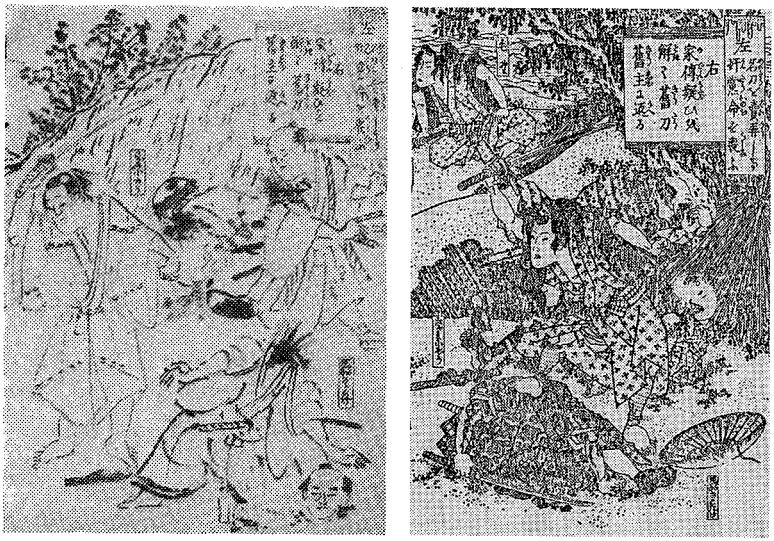

図 2 『八犬伝』八輯第四 馬琴自筆下絵（左）と板本

容と研究が進むにつれ、日本の人々にも明らかになって来る。しかし当時は、日本的な〈仕掛け〉の規矩から全く自由な状態で成立している絵画というだけでも、インパクトは充分であった。

坪内雄蔵が「八犬士は曲亭馬琴が理想上の人物にて現世の人間の写真にあらねば」と述べる時には、彼の念頭にある文章の理想像は、まさしく〈写真〉と、〈写真画〉と呼ばれた油絵であった。そしてこのような表現観に立脚する限りにおいてのみ、〈理想〉は、一種の否定的なニュアンスを含む語となる。後の〈没理想論〉を理解するためには、この点を踏まえる事が不可欠である。

譬バ画工が意匠を凝して佳人の肖像をものする折にもひたすら妖嬈ならんを望みてみだりにあるまじき眼を画き若くハ眉口の類なんども人らしくなく写しいださバ其貌いかほどに美なりといふとも之を名画とハいふ可らず否名画とハいひ得べきも絶美の「人間」を描き得たる名画なりとハい

〈美文天皇〉と〈観音〉――坪内逍遙対森鷗外〈没理想論争〉について――

ひ難かり（中略）鼻 唇ハいふに及バず面の長短髪のいろつや皆世にあるべき人間より其雛形をとり来りてはじめて古今に曽てあらざる絶美の婦人を描くべきなり
もししかせずして眉も口も画工が自儘の想像よりつくりいだせしものならんにハ是人間の像にあらで人間以上若くハまた人間以下の像なるべし

（小説の主眼　傍線引用者）

ここでは、初出文からすでに「人間」にカギカッコが付されている事に注目したい。己れの存在するこの現世を詳細に観察し、自分の技量をそれらの真の美が表現出来るまでに練り上げるという過程を踏まえずして、〈理想〉だけを自儘に空想世界の方へと遊離させる事は、彼の理念では、あってはならぬ放恣なのである。目指す所は、あくまで、この現世に血肉を備えて存在する人間をベースとした〈美〉（美術）の表現である。それは、彼にとっては、幾枚も幾十枚も、目鼻や唇、腕といった部分デッサンを積み重ねて、最終的に達成される肖像のようなものであった（図3参照）。

このように辿ると、『小説神髄』の写実観は、「西洋において一八三〇年頃から九〇年頃までの科学主義・実証主義の風潮の中で生まれてきた」「芸術上文学上のリアリズム」[※11]とは、実はほとんど関わりが無い事がわかる。雄蔵も、日露戦争後は、雑誌『早稲田文学』（後出）の縁で、長谷川天渓・島村抱月ら前期自然主義の作家と関わるが、彼があくまでそれらの〈自然主義運動〉と一線を画し続けたのは、基盤となる〈写実〉観が全く異なるからである。その〈写実〉観の違いを、坪内逍遙の不完全な西洋受容や自然主義の理解不足に帰するのは誤りである。

そしてまた、その写実観は、ある明確な同時代性をもって、例えば小山正太郎の一文「洋画と歴史画」とよく共鳴し合う事がわかる。洋画家は二カ月も三カ月もかけて、自分の描こうとする歴史事象について、服装、用具、建築、

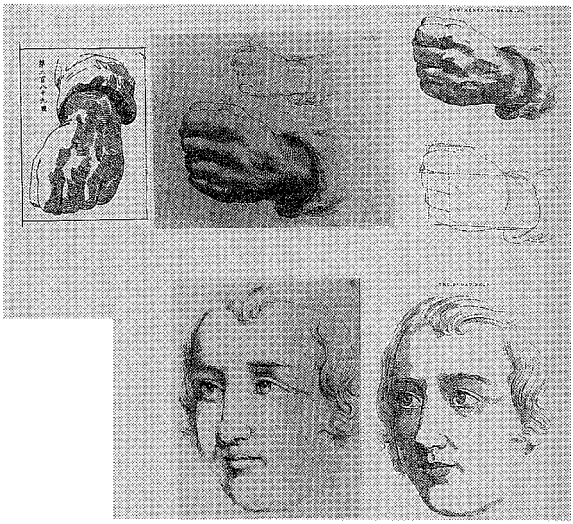

図 3　John. G. Chapman 本と山岡成章『図法階梯』及び松井昇『小学西画初歩』（上段左）

その他万般についての研究調査をする。そして、細川忠興の妻の自害にせよ、和気清麿の神教奏上にせよ、事実が画面のコンポジションを打ち壊してしまうならば、事実に従って絵を放擲してしまう。

また或いは、外山正一の、「今の油画画きは少しも真物に依らざるの想像物を画かんと企つるものなり」「想像物も必らず真物に依らずんばあるべからざるなり、純粋なる想像物は画人自らも信ずること能はざるものなり……真物の模写は尚ほ見るべしと雖も、空想の絵画に至りては全く取る所なきものなり」（「日本絵画の未来」）という言葉の中にも、あらためて、雄蔵と同時代人として響き合う、一種の共通感覚を認める事が出来よう（以上、北大文学部紀要前号参照）。もしここで〈世代〉という語が誤解を生むならば、〝西洋の言説ではなく、主として事物の在り方から〈西洋〉と〈近代〉とを感得した人々〟と言い換えても良い。

それに、この時、彼が理想とする表現に〈写真（画）〉という喩を用いなければならない理由がもう一つあった。それは、彼の目指す表現を本当の意味で具現してくれる日本語の表現は、まだ何処にも存在しなかったからである。

雄蔵は、『小説神髄』下巻「文體論」の項において、一応、日本のそれまでの〈小説〉から、〈雅文体〉〈俗文体〉〈雅俗折衷文体〉の三体の例を抽出している。〈雅文体〉では『源氏物語』や式亭三馬『浮世風呂』の一部、〈俗文体〉では為永派・松亭金水の人情本の跋文、〈雅俗折衷文体〉においては馬琴の『近世説美少年録』や柳亭種彦の作をその実例として挙げている。

だが、目指す彼方に〝一大美術〟としての表現、例えばデュマやディッケンス、そしてシェークスピアが措定されている以上、その原文の、一種の〝現実味〟を伝え得る日本語の文体は、それまでの日本においては未出現であると言わざるを得ない。雄蔵は、その未出現の文体が醸すであろう感覚を、当時の人々の共有イメージである〈油絵〉の比喩を通じて、わずかに指し示して見せるしかなかった。

また、〈美術〉としての小説を目標としていればこそ、その文章は、〈油絵〉で喩えられなければなかった。もし、彼の目指す表現が〝現世庶民の人情を写す〟事だけを目的としたものであったなら、それはすでに、三馬や春水・為永らが、会話の文体の中である程度達成してしまっている。だが、それらの文には、〝高雅の質〟〝高尚の気韻〟への志向が無い。彼は、その事をも、絵画ジャンルの対比によって説明している。

> 小説稗史ハ之を泰西の小説と比ぶる時にハ恰も歌川家の画工がものせし浮世錦絵といふものをバ狩野家の絵画に比ぶるごとし錦絵かならずしも拙きにあらねど所謂高雅の質に乏しく世の文心を慰するにたらねバ纔に童幼婦女子にのみもてあそバるゝを務とせり（中略）是しかしながら小説をもて婦女童蒙の玩具と見做して美術視せざりし誤りより原因なしたる過失にて其罪おほかたハ見識なき作者の上にありといふべし　（上巻　小説の裨益）

已に上巻にも陳しごとく真成の美術といへるものハ深く人心を感動して冥々の間に其気韻を高尚ならしむる益あるものなり苟も此裨益も存ぜずもあらバ其者ハけつして美術にあらで尋常平凡の玩具なるのみ譬バ俗間にもてあそべる彼の錦絵とかいへる物をバ真の絵画なりといひ得べき乎錦絵まことに美なりといへどもいまだかるゞしく之を以て絵画の神髄を得たるものとハいふべからず錦絵の果して真の絵画たるに恥ざるやと否とは其人心をして高尚ならしむるの力あるやと否とに因て決するものなりさあらんには画工の本分ハ人の気韻を高尚ならしむるに足るべき巧妙の絵を画くにありて唯うるわしう物の象を画きいだすにハあらざるなり

（下巻　脚色の法則）

〈西洋画〉対〈日本画〉ではない。どんなに美麗かつ日常的で、人々に愛玩されていようとも、この時の雄蔵の視点から見れば、浮世絵・錦絵は〈美術〉とは言えない。それはむしろ、〈狩野家の絵画〉と〈歌川派の絵〉の如き差異であるという。

どれほど恣意的な〈理想〉を排し〈写実〉に重きを置くとはいえ、彼の理念は〈美術〉そのものを否定する事はできなかった。なぜなら、その〈眺める〉〈写す〉という行為の敬虔さを支えるのは、やはり〈美術〉あるいは〈美妙〉という理想だからである。それがなければ、〝真を写す〟という行為は、一挙に単なる露悪趣味や淫猥に堕してしまう。

この対比は、ある意味では、彼がその出発点で批判したはずの、フェノロサの『美術真説』の価値観と全く同じ構図である。彼だけではなく、明治初期に、多少とも〈西洋〉の刺激を受けて新しい表現を模索した人々は、日本社会の日常性の中でメンタルの深層にまで溶け込んだ表現様式を、相対的に低く評価し、そこからの脱皮を計る傾向にあっ

た。

我短歌長歌のたぐひハいはゆる未開の世の詩歌といふべくけつして文化の発暢せる現世の詩歌とハいふべからずかくいへバとて皇国歌をいと拙しとて罵るにあらねど総じて文化発達して人智幾階か進むにいたれバ人情もまた変遷していくらか複雑にならざるべからず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きたりしかどけふこのごろの人情をバわずかに数十の言語をもて述尽すべうもあらざるなりよしや感情のみハ数十字もていひ尽すことを得たれバとて他の情態を写し得ざれバいはゆる完全の詩歌にあらねバ彼の泰西の詩歌と共に美術壇上にたちがたかるべし是豈あたらしきことならずやされバこそ過にしころ外山矢田部井上の大人たちがこゝに遺憾を抱かれつゝ新体詩抄一部をあらはし世に公になされたりき　（小説総論）

三十一文字に飽き足らなくなったのは、当時の文化が特に発暢して複雑になったからではない。数十以上の言語を用いたからといって〈完全の詩歌〉に近づくわけでもない。その根底にあるのは、ただひたすら、それまで試みられなかった形式を試みたいという切望である。それを全て〈文化〉〈進化〉と関連づけなければ説得力が無いと思い、また表現者自身もそう信じ込んでしまう所に、時代の言説性の問題がある。また同時に、そういう言説を発信する側の主要人物の少なからぬ面々が〈東京大学〉に学び、また関わった者たちである事を考慮するならば、その時代の言説の構図を無批判に受け入れてしまい勝ちだった彼らの、不用意な即断性がここに露呈していると言える。

しかし、また、坪内雄蔵がこのように考え、また当時『小説神髄』を読んだ者たちがそこから何がしかの示唆を受

けとったのは、決してそれが〈西洋〉的理論だったからでも、進歩的発想だったからでもない。もし、その点を単純化してしまえば、時世時節で東大などへ入るずっと以前から、熱心な草双紙読者だった、一人の人間の経験が見失われてしまう事となる。

結局、読本・黄表紙の重層する言語レトリックも、日本画の大胆な背景省筆も、すでに西洋的〈芸術〉観念をわが世界の一部として久しい現代人であればこそ、改めて〝異文化〟として新鮮に受けとめ、肯定的に評価する事も可能なのであろう。幕末に、長崎まで画学の修行に赴いた五姓田芳柳は、その後、他の途、例えばオーソドックスな狩野派への選択肢もあったにかかわらず、まだ表現として未知数の西洋画の技法を自学自習する生き方を選び取った。また一方では、当の狩野派の中でもずば抜けた技量を発揮していた狩野芳崖さえ、色彩等の工夫の自由を求め、来る日も来る日も変わらず絵手本を模写するような生き方に終止符を打ちたいと渇望していた。その未発のエネルギーが、後に、彼をして、フェノロサのヴィジョンを吸収した新しい〈日本画〉の創出に向かわしめたと言える。

明治十年代半ばの坪内雄蔵の中に見えるものも、その芳柳らと響き合う、同じ志向性である。己れの属する世界の表現遺産を一度打ち捨ててまで、なぜ、各分野の表現者の少なからぬ者が、一挙に従来の〈日本〉のフォーマットの破壊へとおもむいたのか。それは畢竟、二世紀半にわたる様式の固着に対する、彼らの苦しい程の〝退屈〟が共感的に了解出来ない限り、決して誰にも理解できないものかも知れない。

雄蔵の提言は、言語に関する二つの別なムーブメントと響きあう事となった。一つは、教育制度や情報システムが変わるにともない、より多くの人々の習得・活用しやすい文章を求めて模索されて来た〈普通文〉又は〈言文一致〉の運動。もう一つは、所謂〝豪傑訳〟の時期を経て、徐々に西洋文学の持つ雰囲気や語調をも訳出できるように工夫

され始めた〈翻訳〉の動きである。

前の分野では、福地源一郎・田口卯吉・神田孝平などの幕末渡欧者・啓蒙活動家がその可能性を世に問うていた。また〈翻訳〉の方は、『仏蘭西革命記　自由乃凱歌』（デュマ・宮崎夢柳訳　明治十五年）・『経国美談』（ギリシャ史・矢野龍渓訳　十六～十七年）などの所謂〈政治小説〉に人気が集まる傍らで、井上勤が精力的に『月世界旅行』（十五年）を始めとするヴェルヌのSF物数本や『人肉質入裁判』（シェークスピア『ヴェニスの商人』　十六年）、『魯敏孫漂流記』（デフォー　十六年）等のフィクションを訳していた。この二つの動きに加え、落語等の話し言葉を即座に筆記できる〈速記術〉の出現が、〝人情を残る隈なくあらわす〟新文体の試みに対する大きな刺激となった。

とは言え、言語の表現者が、前時代の表現から脱脚するのは容易な事ではなかった。特に、幕末生まれの読書好きの人間にとって、馬琴の『南総里見八犬伝』の影響は極めて大きく、ある意味では巨大な〈共有体験〉だったのである。[※12] 坪内雄蔵より三歳年少の岡倉覚三も、満十七歳で結婚した当初、妻の元子を『八犬伝』の登場人物・重戸になぞらえて〈お元〉と呼んだり、二十四歳頃に居を構えた根岸小字の大塚を、犬士犬塚信乃・犬川荘介の活躍する〈大塚村〉に見立てるなどして、大いに〝八犬伝がって〟いた。[※13] そもそも大学時代には、覚三や高田早苗（半峯）の方が目立った小説好きであり、二人がデュマと馬琴、スコットとリットン等の優劣論に華を咲かせている時には、雄蔵はむしろ「無言の傍聴者」たるに過ぎなかったという。[※14]

同じ時期、雄蔵より十一歳年長の外山正一も、新体詩発表に伴い、自分の筆名を〻大法師（ちゅだい）に因んで、〈〻山仙士（ちゅざんせんし）〉と名乗る事にした。一説には、そのアイディアは最初、井上哲次郎から提案されたものであったとも言われる。[※15] だとすればその逸話は、雄蔵より四歳年長で、太宰府（福岡県）の医師の家に育った井上でさえも即座に名前のパロディを連

想する程に、『八犬伝』が日本全国の人口に膾炙していた一つの証左である。この辺りの事情を、雄蔵自身は、次のような文章に書き綴っている。

こゝで少しばかり過去の自分を弁護しておくが、馬琴崇拝は、其頃の作家間には、一般の事で、三馬、一九、鯉丈系統の仮名垣魯文でさへも、少し真面目立つた筋の物を書く時には、随分まづい馬琴調で書いてゐた。三世種彦になつた転々堂主人なぞも、多くの新聞、雑誌の艶種記者や続き物作者の如きも、同じくであつた。（中略）十七八年頃となつては、既に織田純一郎氏の『花柳春話』や柴四郎氏の『佳人之奇遇』のやうな漢文くづし体の小説が行はれてをり、つゞいて『経国美談』のやうな新体の小説も出たが、それでも尚ほ、一般には、作家界の泰斗としての馬琴の権威は決して衰へもせねば、疑はれもせないでゐた。依田学海氏の如きは明治三十年近くまでは随分熱心な馬琴の讃美者であつた。つまり、私は、時尚の風波に漂はされてゐた木の葉舟の一つたるに過ぎないのであつた。

（「曲亭馬琴」[※16]）

それに、言語は、一度獲得されると、メタフィジカルな思考までをも司る。単に文法や語彙の選択にとどまらず、それは、表に出ない内言の一種のリズムや、連想による語の連合にまでも影響を及ぼしてゆく。

雄蔵は、明治十八年、『小説神髄』に三カ月先行する六月から、翌年の一月にかけて、オリジナル小説『当世書生気質』を晩青堂より刊行した。しかし、その時の名は、大学時代から用いていた戯作者風の筆名〈春のやおぼろ〉をそのまま踏襲していた。そしてその内容も、まだ時代的な両義性を含んでいた。

書生と娼妓を登場させながら、敢えて色恋の話にはせず、兄妹として育てられた男女の生い立ちの謎を軸としている。その謎解きが、最後には、戊辰の〈上野戦争〉という歴史的事件のインサイド・ストーリーへもつながってゆく。徳川期から明治期への転換という政治的なエポックを中心軸に据えながら、描写の焦点を、その事で運命の転換を余儀なくされた市井の人々の人情・情緒の方に合わせるという語りの方法は、当時、読み物としてもう一つの主流を形成しつつあった〈政治小説〉に対して、極めて挑戦的なものであったと言えよう。彼は彼なりに、自身の〈写実〉観を貫いている。

だがストーリーの流れとなると、主要人物・小町田粲爾をめぐる書生仲間の日常会話と、生き別れた兄妹の再会、そして、やはり戊辰の孤児で粲爾の妹として育てられた芸者・田の次と粲爾との恋等と、関心が分散しており、筋が辿りにくい。〈生き別れの母子・兄妹の再会〉というプロットの選択も、江戸時代の伝奇小説すれすれであり、書生同士の会話などの細部（ディティールス）によって、辛うじてリアリティの側に踏みとどまっているという印象を否めない。

それに、ひとたび描写の筆がのるや、言葉が七五調の軽快なリズムを刻み、語の連想が連想を呼んでしまう。おそらくそれは、彼自身の力だけでは、どうにもとどめようがなかったのであろう。表現が近世的な事もあるが、『書生気質』の場合、地の文も登場人物の科白も同じ程度に饒舌になってしまい、かえって〈場面〉をつくれない。

（須（須河））（中略）継原君。君サツパア〔夜食〕の相伴をしたまはんか（継（継原））僕ハ用があるから失敬としやう。（須）さう言んでつきあひたまへ。（中略）

此継原といへる男ハ。兎角執意が定まらずして。気が替り易き性分なるに。元来酒を嗜めるから。酔へバいつ

しか意が変じて。仇敵の如くに思ひし者をも。信友の如くに遇する癖あり。此般なる人。思ひの外。我日本国の。社会にハ多かり。是等ハ一合の酒にかへて我ウキル〔我意〕を売る人物なり。ナント廉価たましいならずや。お買ひなさいといひたけれど。斯んな駄卸の安魂ハ。幾百万個買入れても。何の益にもたちそになし。およしなされたが徳用とハ。余計な作者の悪まれ口。本文のとんだ「お邪魔さま。御めんなさいヨ。トいひながら。年の比十五ばかりの小女。須河の前を通りながら。帰り跡の火鉢をかたづける。

（『当世書生気質』[※17] 第九回　一得あれバ一失あり　一我意あれバ一理もある書生の演説）

この〈春のやおぼろ〉の特異な言語能力に悩み、彼はすぐに続けて『巣守の妻』『妹と背かがみ』（共に明治十九年）等の執筆を試みるが、文体とリズムに目立つ変化は顕れない。そして翌二十年、〈写実〉を志して自分の門を叩いた後進であったはずの長谷川辰之助（二葉亭四迷）が、小説『浮雲』を発表した事は、彼にとって痛烈な打撃となった。四迷の文章には、まだ戯作調が散見されるとはいえ、地の文の七五調はほぼ解消され、〈……〉等の記号も適切に配されて、いかにも、日常生活の中の一瞬のためらいや、ふと口をついた言葉の調子を〈写生〉したかの如き文体となっている。

文三初は何心なく二階の梯子段を二段三段登ッたが不図立止まり何か切りに考へながら一段降りてまた立止まりまた考へてまた降りる……俄かに気を取直して将に再び二階へ登らんとする時忽ちお勢の子舎の中に声がして

「誰方

トいふ

〈美文天皇〉と〈観音〉――坪内逍遙対森鷗外〈没理想論争〉について――

「私（わたくし）」ト返答をして文三は肩を縮（すく）める　（『浮雲』[※18]　第一篇第三回　余程風変な恋の初峯入）

発表形式は、一応、知名度を考慮して〈春のや主人・二葉亭四迷合作〉としたものの、その序文では、「我友二葉亭の大人このたび思ひ寄る所ありて浮雲といふ小説を綴り（中略）一閲するに其文章の巧なる勿論主人などの及ぶところにあらず」と認めざるを得なかった。悩んだ末、ついに明治二十一年（二十九歳）には、体調を崩した事もあり、いったん、小説家としての筆を断とうとする。

しかし、そのような彼の失望には関わりなく、文筆の世界は新しい動きを始めていた。中でも『小説神髄』と同じ年に世に名乗りを上げた〈硯友社〉は、大学予備門の同人達を中心にした新進の文学集団であり、必ずしも〈写実〉は目標に置かないものの、その時代では最も意欲的な創作活動を展開していった。その同人には、そのものずばり〈美妙（エスティック）〉の理念を名に持つ早熟の鬼才・山田美妙（びみょう）もいて、明治十九年の『嘲戒小説天狗』を皮切りに、言文一致の実験作を次々と発表していった。さらに、二十年以降に続々と登場した文学雑誌や教養雑誌上では、作品評等のやりとりも交されるようになった。数々の創作分野の中でも、言語表現だけは、己れ自身について言及出来る表現である。だから、一度きっかけを掴めば、理論化⇅創作という相互的サイクルに入るのは早い。〈小説〉は、すでに、多くの文筆青年の共有する目標となっていたのである。

そして、明治二十一年、森林太郎がドイツ留学から戻って来た。

3・〈没理想論争〉の発端

明治二十三年九月、東京専門学校（早稲田大学の前身）では、七年来勤めていた逍遙・坪内雄蔵の主唱の下、文学科が開設した。

当時、まだ明治文学に関する総合的な専門雑誌は一つも刊行されていなかった。その状況を遺憾として、翌二十四年十月、逍遙は『早稲田文学』を創刊した。この年、彼は三十三歳になっていた。

内容は、教授諸氏の講義録や寄稿を主体としたが、同時代の動向にも常に関心を促すため〈時文評論〉や〈雑録〉の欄を設けた。現在の状況にたとえて言えば、読者層の広がり自体は比較にならないものの、感覚的にはインターネットのホームページに講義や研究内容を掲げておくのに近かったと思われる。『早稲田文学』第一号冒頭に載せられた〈校外生募集〉の広告にも、学ぶ意欲のあるものに広く繋がりを求める志向が見える。

その第一号に掲載された「シエークスピヤ脚本評註」[※19]も、これから連載しようとする講義録〈マクベス評註〉の基本的な考え方を、〝校外生〟をも含めた読者たちにまず示しておこうとする緒言に過ぎなかった。逍遙はまず〈自然〉という概念を、彼の原点とも言うべきシェークスピヤへの論評と絡めて、説明しようと試みた。

> 予がシエークスピヤの作を甚だ自然に似たりといふは彼が描ける事件人物が実際のに同じとにはあらず彼が作は読む者の心々にて如何やうにも解釈せらるゝことの酷だ造化に肖たるをいふなり人々試に自然といふものを観よ

心を虚平にして観れば自然は只自然にして善悪のいづれにも偏りたりとは見えず
（中略）
造化の本意は人未だ之を得知らず只己れに愁の心ありて秋の哀を知り前に其心楽しくして春の花鳥を楽しむと見るのみ盖造化は無心なるべし　（傍線引用者）

それ自体に善悪のけじめや哀楽の感情を含まず、ただ観るものがそれにそのつど意味を重ねてゆく、という点では〈自然〉も〈造化〉も同じである。それゆえにこの二つの語は混同されやすい。強いて言えば、〈造化〉が存在全てを造り出す潜勢力そのものであるのに対し、〈自然〉は造り出された客体だというのが、その意味合いの違いである。また、ここでの〈自然〉とは、〝各々の人間は絶対に無心になり得ない〟という前提を認めた上で、極力、各人の眼差しに込められた意味づけを捨象していった結果、観念的に措定される仮の境地であると言った方がその義に近い。

シェークスピアの戯曲では、作者自身の登場人物に対する毀誉褒貶や、狙い・テーマを打ち出す事はなるべく抑えられている（と見える）。そうした創作態度が、「上は審美の見識に富みたる学者より下は一知半解の者まで」の心をとらえる作品の度量の大きさに繋がっている。「彼の作、度量甚だ広くして能く衆嗜好を容るゝこと猶自然の風光の万人を娯しむるが如き（中略）バイロン、ス井フトなどの作の或人に喜ばれて他の人に嫌はるゝとは大なる相違なり」という。以上が、論の要点である。

ただ、問題があるとすれば、この一文の〝底知らぬ湖の如く衆理想を容れてその理想が見えない程の〟〈没理想〉という語は、『小説神髄』以来の、逍遙の〈写実〉理論の文脈が解らない限り、誤解を招く用法となっているという点で

ある。彼の年来の主張に則れば、〈没理想〉は〝作為的・恣意的なアイデアルに囚われない〟、まさに逍遙理想の人物活写の姿勢であり、肯定的な評価の語である。だが、通常、没趣味・没交渉等の語に用いられて来た〈没〉は、なくなる・尽きる・無視するなど、ネガティブなニュアンスを示す。逍遙は、後に何度も、〈没〉を〈水底に沈んで見えず〉(没の原義)の意味で使っていると説明している。しかし、この「シェークスピヤ脚本評註」の中では説明不足であり、〈理想見えず〉の言も、かえってシェークスピアの作風自体の否定的評価と受け取られかねない。

そして反論は、まさしく、その語に対して来た。しかしそれは、逍遙に語義を問うというような段階を遥かに飛び越えていた。

その文章は、筆者が直接反論しているのではなく、〈烏有先生[※20]〉という人物の言を筆者が中継ぎする、という形式をとっている。この人物は、記実(ありのままの現実を記述すること)にあきたらず、「万有と万念とを一に帰せしむべきことをおもひ」、「造化の無理性にしてまた有理性なるを思議して」談理家となったという。その人が言う、「物に逢ひて美を感じ、物を造りて美をなす。是れ評者と作者との境界なり、美術の境界なり、文学の境界なり。美はこれを拆いて繁き意義となし、これを統べて深き考思となすべし」と。〈美〉の価値を信じ、〈美術〉について一家言ある人物の言葉と見える。その人が逍遙の〈没理想〉の論を駁して、次のように語ったという。

> 世界はひとり実(レアール)なるのみならず、また想(イデエ)のみち〳〵たるあり。逍遙子は没理性界(意志界(ヰルレ))を見て理性界(フエルヌンフト)を見ず。意識界(ベウストザイン)を見て無意識界を見ず。意識生じて主観と客観と纔に分かるゝ所以をおもはず。老、荘、楊、墨、孔丘、釈迦、其他古今の哲学者が観得(み)たる世界を小なりとして、自ら片輪なる世界を造らむは果敢(はか)なきすさみならまし。

後天にのみ注げる眼はダル井ンが論を守りても事足りるべけれどそれにて造化は尽されず。棘は誰か磨き成したる。羽は誰か画き成したる。棘の同じさまなるは姑く置かむ。孔雀の羽のいろ〳〵はその翰より受くる養おなじきに、色彩の変化は一本ごとに殊なり。その相殊なる色彩の合して渾身の紋理をなすは、先天の理想にはあらざるかと。

（「早稲田文学の没理想」）

ドイツ語のルビでそれと知られるように、これは森鷗外の文章である（当時二十九歳）。「シエークスピヤ脚本評註」のふた月後、明治二十四年十二月に『志からみ草紙』[※21]に掲載された。

ここでもまた再び、外山との〈画題論争〉の場合と同じく、何故か、相手が用いた術語の意味がずらされている。逍遙の理論は大掴みに過ぎるかも知れないが、しかし彼の文脈に添う限り、〈没理想〉が〈没理性界（意志界）〉と同じ意味に読みとれるはずはない。それに、〈意識界〉と〈無意識界〉との対比が、何故、逍遙の描写観に関わって来るのであろう。〝老、荘、釈迦等古今の哲学者が観得た世界を小なりとして、自ら片輪なる世界を造ろうとしている〟という見解などは、少なくとも、「シエークスピヤ脚本評註」という文章だけから起因する感想とは思われない。

実は、事の発端は、すでに二年前から兆していた。

本論〈はじめに〉の項でも簡単に触れたように、逍遙と鷗外の二人が、各々自分の表現観を獲得した時期、その過程は互いにとって、〝隠されて〟いた。明治十七年にドイツに出発した鷗外には、明治十八年発表の『小説神髄』の新鮮さも、それが同時代の表現者にとってどのように実感的な妥当性として受け取られたかも、知る由もなかった。反対に逍遙も、森林太郎がドイツで何に影響され、どのような視点を獲得した人物か、分かろうはずもない。ただ、二

人はその後、幸か不幸か、同じ〈小説〉というジャンルに自己表現の可能性を見いだした者同士として、〈日本〉の中で出会ってしまった。まだ実際に相見えないうちから、互いは気になる存在であったらしい。

明治二十二年十一月、『志からみ草紙』第二号に掲載された鷗外の小論「現代諸家の小説論を読む」で、現代日本の小説論として真っ先に挙げられたのは、春の屋主人（逍遙）の『小説神髄』である。ここで鷗外は、逍遙の主張を〈エミル・ゾラーの自然派〉の作と比較し、「其弊やこれを学ぶものをして水と云へば必ず濁流を写し情と云えば必ず婬慾と残忍の心とを写すに至らしむ亦た甚しからずや仏国にては他の美術区域――絵画にも『アンプレショニスト』（感銘派）といふ写生派あり自然に向て観察を試み其得たる処をば一毫の私心、空想を加へずしてこれを絹素に委んとす実に独り＝『三年蒟蒻を画く』＝のみならざるなり是れ豈、悉く方便に依て目的を忘れたるものにあらずや」と批判している。逍遙の写実論とゾライズムを結びつけた、最も早い例であろう。対して逍遙の方は、次の『志からみ草紙』第三号（同年十二月）「志がらみ草紙を読みて思ふ所をいふ」において、「何事ぞ呉下の阿蒙（注・おぼろ＝春の屋おぼろ）が六年前の旧稿を引き出されし恥かしさよ嗚呼事々しき表題を思出づるさへに汗すなり彼れ妄語の塊何処の露店の埃にまみれてけふが日まで残りしか端なく国手（注・医師の尊称）に拾ひ上げられ解剖の刀にかゝる是を仕合といふべきか誉か将恥か」と、やや自虐的に受けている。このような、文章の上での微かな小競り合いの時期を経て、両者の対立が顕在化して来るのが、明治二十三年の暮れから、翌二十四年にかけての事である。

4・〈独逸語(どいつことば)の国手(こくしゅ)〉と〈神子(みこ)〉

明治二十三年十二月七～十五日までの九日間、逍遙は『読売新聞』誌上に「新作十二番のうち既発四番合評」という作品評を連載した。対象となったのは竹のや主人（幸田露伴）・紅葉山人（尾崎紅葉）・美妙斎主人（山田美妙）・三昧道人（宮崎三昧）ら硯友社同人の各一作である。これを評するにあたって、彼は〈固有派〉〈折衷派〉〈人間派〉という分類を用いた。その分類の着想は、西洋詩の叙事詩・叙情詩・ドラマに倣っている。そして、篁村・三昧の作を叙事的記述を主とする固有派（＝主事派・物語派　例・馬琴、種彦等）、紅葉・美妙の作は人の性情を中心的に描く折衷派（＝性情派・人情派）であると評した。いま一つの〈人間派〉（＝狭義のドラマ　例・シェークスピアのマクベスやオセロ）とは、事変と主人公の間の因縁が密に描かれているものであり、未だ日本には無いとするが、他の二つの派との共通点を挙げつつ、将来の出現の可能性を示唆している。しかし同時に、論中では「此等の比喩(たとへ)は偏にその質を評せるのみ三派の優劣をいへるにはあらず」とことわっていた。

それに対し反駁したのが、森鷗外「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」（志からみ草紙　明治二十四年九月）である。彼は逍遙の分類をハルトマンの審美学の術語に照らして、固有→類想(ガツツングスイデエ)、折衷→固想(インデサヴアアルイデエ)、人間→小天地想(ミクロコスミスムス)と置き換える。そして、ハルトマンの審美学ではこの三つが美の階級であり、「類想を卑しみて個想を貴」んでいる、という。類想（逍遙の例では馬琴・種彦的なものを指す）が卑しいのは、それが模型的に尽きるからというハルトマンの言を見ても明らかであり、「若批評の上に絶えて褒貶なかりせば、我文界はいとゞ荒野とやなりなむ」と、

逍遙に批評家としての基準確立を迫っている。

評論の用語を自前で創作するのは以前からの逍遙の特徴だが、この頃はそれが高じて、次々と創る用語を説明するためにさらにまた多方面から術語を借用し、読み手を混乱させる傾向にあった。

これは、一つには、彼が育ってきた時の教育の在り方が少なからず影響している。本論文の第1章の引用からも窺われるように、逍遙は、長じるまで、教えられた事柄を、遵守しなければならない規範として強烈に意識したことはなかったと思われる。家庭で彼を教えたのは、父ではなく、兄たちであった。覚えられずに叱られてべそをかいても、それで厳しく懲罰が課せられることはなかった。寺子屋時代には、すでに、社会的にも〈師匠〉の権威は失墜した後であり、ここでも、極めて緩やかな規範しか感ずることはなかった。彼の知の大半は、読書の中で、本の作者や登場人物と内的な対話を交わす事により構築されていたと考えられる。強いて言えば、大学時代、英文学のシェークスピアの問題で厳しい点をつけられ、また、フェノロサの政治学を不合格となって落第した時(明治十四年)が、生まれて初めて〝教育の規範〟の厳しさに直面した瞬間であったと言える。彼が意識的に西洋文学を学ぶよう心がけはじめたのは、それからの事である。だが、幼少期に刷り込みを受けない規範意識が、それだけで彼を厳しく律するようになるはずもない。

その逍遙に対し、鷗外は、ハルトマン理論の基準を掲げる事で対抗しようとしている。しかし、論理の典拠は必要にしても、では何故ハルトマンなのか。このこだわりの必然性については、多くの鷗外研究もそれを解き明かしてはいない。

実は、二人の応酬の伏線には、あの、外山正一対鷗外の〈画題論争〉(明治二十三年)があった。鷗外の文章がそれを

明かしている。「逍遙子の新作十二番中既発四番合評……」の、〈小説三派〉を批判する出だしの箇所である。

われ新声社剏立の事にあづかりし頃、ゴツトシヤルが詩学を奉じ、理想実際の二派を分ちて、時の人の批評法を論ぜしことありしが、今は一昔になりぬ。程経て心をハルトマンが哲学に傾け、其審美の巻に至りて、やゝ昨非を知るが如き念あり。料らずも外山正一氏の画論を読みて、我懐けるところに衝突せらるゝを覚え、遂に技癢にえ禁へずして反駁の文を草しつ。かゝればわれはハルトマンが審美の標準を以て、画をあげつろひしことはあれども、嘗て小説に及ばざりき。今やそを果(はた)すべき時は来ぬ。いで逍遙子が批評眼を覗くに、ハルトマンが靉靆(めがね)をもてせばや。

「外山正一氏の画論を駁す」は、ハルトマン美学の立場から〈美術〉観を批評した初めての文章であった。この時、鷗外の意見に対しては誰も反応をしなかった。それは美学理論のみを問題にして論争するという発想に、皆、慣れていなかったためである。当の画人たちも〝理屈〟の専門家でない以上、発言の仕様は無かった。

それでも、『志からみ草紙』における、あのドイツ哲学用語満載の論調の印象は強烈であったらしい。その一年ほど後の明治二十四年、逍遙は『読売新聞』に、当代の文学創作と批評の在り方について戯作調に批判した小文「梓神子(あづさみこ)」[※22]を、五月十五日～六月十七日の間、十一回にわたって連載している。物思いに悩む〈おのれ〉（文学批評家らしき人物）が、実は古の文学者の怨霊にとりつかれていたというアナロジカルなものであるが、その冒頭部に次のような一節がある。

おのれ近ごろ身に負はぬおほけなき物思ひに思ひくちてより、心地やう〳〵例ならず、おそろしき夢にうなされて展転反側の苦を感じ、現にまぼろしを見て栩々たる蝶と闘ひ、歌うては保名オヘリアの伴侶となり、動じてはマックベスの狂を追ひ、我かを知らぬ日も多かりき。今の世に名ある国手を招きてそが診断をも乞ひぬれど、解しがたき独逸語の病名をほのめかしたるばかりにて、正かに斯うとも教へず。

（発端・五月十五日　傍線引用者）

筋立ては、その〈国手〉の診断も処方も全く役にたたず、思いあまった男が、今は「官より此業を禁められ」ている口寄の巫女（梓神子）の所へ赴き、自分に取り憑いている古の大作者、馬琴・西鶴・近松門左衛門らと直接対話する事で己の信念を明らかにしてゆく、という方向へと展開する。〈美術〉とは、〈文学〉とは何かについて思い悩む男に対し、理論一辺倒で真の解決の糸口は与えない西洋かぶれの批評家を戯画化した部分であるが、当時、美術方面で〈独逸語〉の〈国手〉（医師）が当てはまる人物といえば、該当者は一人しかいない。誰より、真先に気づいたのは鷗外自身だったに違いない。しかもラストは、何とか神子のお陰で快方に向かった男の「お染留守とかやいへる御符にならはゞ理想不在とかきてや貼らん。忌はしの流行風、勿吹そ、勿吹そ」（第十回・六月十七日）という科白で締めくくられている。

もっとも、全編の主眼は、〈神子〉という媒の口を借りた、過去の作者の視点からの当世文学批評である。「口惜しや外道西海の波にゆられて日の本の浜を侵せしより、汝等の如き生噛の嗚呼の白徒、時得皃にしや〳〵りでゝ、生黄き嘴に出るまゝの雑言、よくも囀りけるよなふ」（第二回・五月十九日）と馬琴の怨霊に難じられるのは、明治の教育を受けた新進文学者達であり、わけても馬琴批評から出発した逍遙自身に他ならない。

それに、この寓意批評の面白さは、怨霊たちとの対話の妙にある。西鶴の霊が、一時は積極的に西鶴調を踏襲していた硯友社同人たちを「段々は否気になッてか、何が無しに『西鶴は広うて浅い』とは無情ぞよ。我れ悪からば悪いやうに、何故親切にいうてはくれぬ。あゝ浮かばれぬ、苦しいぞ、誰も彼も怨めしい、ほめてくれしは嬉しいが、碑銘ひとつ表だッてかいてくれねば（中略）情志らずの元禄党、つれなの批評家よ」（第五回・五月二十六日）と恨めば、男は、「仮令不知庵主（注・内田不知庵）がいへりし如く広うして浅かりしとするも、一種の世話物の泉源は正しく足下より起りしなるべし。（中略）其不敏なりと雖も、其大に蘇生せざる可らざる所以ありしを知るなり」（第六回・五月二十六日）と慰める。仕舞いには紫式部や本居宣長までが総動員となるスラップスティックな〈文学〉の一大戯画に、読み手は当世のもの書きたちのカリカチュアを次々と見いだしてゆく事となる。そこで失笑しつつその批評に頷くか、それとも隠微な個人攻撃と捉えて不快に思うかは、畢竟、読み手各々に戯作的な洒落・地口の連発を楽しむ〝呼吸〟が備わっているか否かにかかっている。

また、この話の要である〈神子〉の〈口寄〉という設定は、実は、逍遙の表現志向の核心をもっとも端的に暗示している。すでに語る術のない過去の作家や、それ自体としては語る術を持たない古今の〈作品〉に新たに語り出す〈口〉を貸し与える事が、逍遙の〈批評〉の主なモチーフであった。十八歳の夏、いよいよ県の選抜生として上京する事が決まった時、彼は二度も、東京で馬琴に会った夢を見たという。「もう何十年も前に死んでしまつたと思つてゐたに、まだ此先生は生きてをられたのか、と只何となく嬉しく思った」[※23]（「曲亭馬琴」）。彼自身はそれを〈たわいもない夢〉と一蹴しているように、ついに一度も、そのような自分の心性を肯定的に評価した事はなかった。しかし、内的対話を繰り返すうちに、知らず知らず対象を甦らせようとする情動は、終生変わらぬ彼の表現意識の本質であったと思われ

る。

甦るものは、あくまで〈逍遙〉という一個人が観念的に措定した虚像であって、作者そのものではない。彼もそれを承知していたからこそ、己れのそういう部分を〝たわいなさ〟として意識から退けていたのであろう。だが、その自己了解の一方で、逍遙は決して〈具体〉から離れられない。批評においても、いかに対象の本質的在り方を人々に具体的に印象づけられるかという事に終始苦心している。

爰に件の三派を物に喩へていはん先づ人に配していへば物語派は支体の如く人情派は五感の如く人間派は魂の如し又之を画に配せば物語派は文人画の梅の如く人情派は一枝の梅の密画の如く人間派は根幹枝花残りなく画ける油画にも似たらん文人画の梅粗なれども梅の全体を見るべく密画の梅細なれども一班に過ぎずひとり油画の梅に至りては其全体を見ると同時に枝、葉、根、幹、花の相関係せる所以を見るべし（中略）併しながら此等の比喩は偏に其質を評せるのみ三派の優劣をいへるにはあらず（中略）さるは風韻ある日本画の粗なるを見て密なる油画に劣れりといふがごとく一向に形に泥める沙汰なり（「新作十二番のうち既発四番合評」『読売新聞』十二月九日）

作者（注・尾崎紅葉）は何を主として此作をなせりしや磊落（めかしたる）男児の性情を見せんとてか恋に焦れたる当世娘の嬌態を写さんとてか若し果たして然らば「此ぬし」の作者はいと狭き義の美術派なり画工と旨を同うせる美術家なり嬌態痴態恍惚、失望、無邪気、磊落、小心等の性情を只離れ〳〵に写す者なり之を画工に比していはば花を画き鳥を画くも花鳥と周囲との関係を画かざるものともいふべしart for art schoolとしてもいと域の

狭きものなりさすれば「此ぬし」は一帖の花鳥画譜か
何等の譫語、紅葉山人は式亭の穿ちに駕して甘しとするものにあらずドウグラス、ジエロルドの筆を得て揚然たるものにあらず肖皃画工にあらず人物画工なり人物画工にあらず浮世絵の大画工たらんとする者なり性情の種々を写すと同時に件の性情を左右する理法をも写さんと試みたりとはほと〳〵疑ふを要せざるなり

（同　十二月十三日）

これらの評言から、あらためて〈絵画〉が逍遙にとって如何に重要な美術ジャンルであったかがわかる。また、〝風韻ある日本画の粗なるを見て、密なる油画に劣ると言うようなもの〟〝紅葉は肖皃画士ではなく人物画士である。否、浮世絵の大画士たらんとする者である〟等の比喩からは、彼の、同時代の絵画に対する識見を見てとる事ができる。

この点、逍遙とこの頃の鷗外は、見事なまでに対照的である。論理的な分析を徹底しようとすればするほど、対象となる論各々が背負っている発言の背景や文脈が捨象されていってしまう。〝かつてハルトマンの審美の標準を以て画をあげつらった事はあっても、小説を論じた事はなかった。さあ、逍遙子の批評眼を、ハルトマンの鑞鏸を以て覗いたらどうなるか見てみよう〟。この一文は、鷗外にとっての関心は、実は日本の絵画や小説自体と言うより、〈ハルトマン〉というものさしで他の批評者のものさしを計量する事にあった、という心柄をはからずも露呈させている。

それゆえに、逍遙は〈既発四番合評〉の鷗外の反論に対しては特に答えをかえさなかった。自分がどのような〈鑞鏸〉を持っているか、また他人はどうか。どちらにしても、それは当時の逍遙の関心の外であった。また、この時は鷗外の反応自体、〈既発四番合評〉から九カ月も後のものであって、なぜ敢えてその時点で問題にするのか、という観なき

にしもあらずであった。

しかし、「シエークスピヤ脚本評註」に対するレスポンスは、その二カ月後と、割合に早い（原稿を纏める手間を考えると、即座といってもよい）。それに、この時点の逍遙にとって、鷗外はすでにただ遠目から見ているだけの存在ではない。彼自身『早稲田文学』の主筆として、第三号の「シルレル伝」の執筆を依頼しに、鷗外の所に直接出向いてもいる。[※24] 立場からいっても、今回はただやり過ごすわけにはいかない。

だが、その返答は、彼の身についた方法とペースで行われた。「先生（注・烏有先生）の談理を旨とするや今の文壇を其うちの俊秀ならん人々を標準として観察するか、我は然らず初学後進のなほおさなきを標準として説をたてたり『早稲田文学』の講述を読まん人々を目的としたり」（「烏有先生に答ふ」（其一）傍点原文のまま）という部分に見えるように、抗弁もあくまでそれを読んで学ぶ読者たちを意識していた。単に鷗外に申し開きをするだけなら、「烏有先生に謝す」（『早稲田文学』明治二十五年一月・第七号）という一文だけで済む。「没理想の語義を弁ず」（同　一月・第八号）で語義の説明をし、「烏有先生に答ふ」（同　二月・第九・十号）で改めて丁寧に鷗外の文を引用しながら問題の箇所について一つ一つ解説し、「其意は違へり」（同　十号）でさらに誤解を呼んだと思われる箇所をまとめたのも、彼の教師としての自覚がそうさせたと言える。

重松泰雄は研究「没理想論争」[※25]の中で「これら論戦の全過程を通じて、逍遙の論争意識はきわめて低」いと述べているが、それは当然である。彼は、自分の論と鷗外の論とを対比しつつ、〃語の定義が曖昧だと、こうして反論も来る。相手に論理的に説明するには、例えばこうする〃と、受講生（読者）の前に自己のロジックの過程をすべてさらけ出している。いわば、応酬も講義にしてしまっているのである。例えば、以下のようにである（括字の小さい方が先行論の引用

〈美文天皇〉と〈観音〉――坪内逍遙対森鷗外〈没理想論争〉について――

箇所。原文でも、このように活字のポイントを変えている)。

(引用者注・鷗外「早稲田文学の没理想」より)英吉利古今の文士の戯曲を作りしもの幾百千家ぞ、その作りし戯曲幾千万篇ぞ、この幾千万篇か知れぬ戯曲は戯曲の体裁として作者自らが評論の詞をば挿まざりしならん皆所謂没理想なりしならんさるに彼数百千家はその名骨と与に朽ちぬひとりシエ、クスピヤが威霊今にいたるまでもいやちこなるは何故ぞ彼数百千家は小家数にしてひとりシエ、クスピヤの大詩人たるは何故ぞ又叙情詩に小説とには作者の理想あらはるといひ没理想に至ること能はずといはゞ叙情詩に長ずる大詩人小説に長ずる大詩人は果して生ずべからざるか又叙事詩の旨は純粋なる客観相にあればその没理想に至り易きこと迥に戯曲の上にあらむ又没理想を説く人の戯曲を取りて叙事詩を取らざるは何故ぞおほよそ是等の問に答ふる人なき間はシエ、クスピヤに理想なしともいはせず理想なきを大詩人の本相なりともいはせじ

と、この段の議論全く没理想の字義に就きて先生と我と解を異にしたるより生じたり、先生の議論は論理の必然なるべし、若し没理想といふ詞が無理想といふに同じくして我が嘗て物したる緒言の中にシエークスピヤの大詩人たる由縁は偏に理想なき所にありとやうに明言断定せしことあらんか我実に答ふべき詞を知らざらんがわれいまだ嘗て無理想といふ意味の没理想をシエークスピヤの本躰なりともいはねば不見理想といふ意味の没理想をも大詩人の本領なりといひしことなし所詮わがマクベス評註の緒言に於てわきまへたることは没理想（不見理想）の詩（ドラマ）を評するに当りて区々たる「インタルプリテーション」の益尠うして害多かるべきを陳べたるに止まりその言に曰く

(引用者注・逍遙「シエークスピヤ脚本評註」より)第二義の評釈即ち「インタルプリテーション」は若し見識高き人の手に成

れる時は読みて頗る感深く益もあるべけれど識卑き人の手に成れる時は徒に猫を解釈して虎の如くに言做し迂濶なる読者をしてあらぬ誤解に陥らしむる恐ありさるはシェークスピヤの作の甚だ自然に似たるより生ずる事なり

と、わが緒言の本意まことにこゝに在り（「烏有先生に答ふ」（其二）『早稲田文学』第十号　傍線引用者）

逍遙にとっては、このような〈本意〉が皆にわかってもらえればそれで済む事であった。すれ違いのもととなった原文を突き合わせて具体的に説明すれば、誤解も解けるはずであった。彼に、それ以上鷗外を攻撃するモチーフは無い。

ただその文の最後に、〈この世には先天の理想があり、人が鐘の音や花の色に感じたとき、暗中からその理想は躍り出てこの声美なり、この色美なりと叫ぶ〉〈理想とは模型に従ってあらわれる古理想家の類想ではなく、結象して生じ、無意識の辺から躍り出づる個想である〉とする〈烏有先生〉の意見に対しては、左のように疑問を呈しておいた。

われは先生が審美論の由来の深邃にして且幽玄なることを信ぜざるにあらず只奈何にせんわれいまだハルトマンに通ぜざるが故に所謂想と実との関係を審にせず、否無意識に於ける智と意とが如何にして全世界（ユニヴルス）を生みけるかはわれほのかに知り得たれどそが究竟の目的に於ける哲理はわれいまだ解すること能はずましてや先生が意識を経て生れいでぬる無意識の哲学はそもまた如何なる形をもてるか我れいまだ知ることを得ず先生が謂ふ無意識の精霊は客観の実体か、そが全世界（ユニヴルス）を造りし究竟の目的は何ぞ、彼は何が為にとて意識を造りしぞ、先生乞ふこれを教へよ、われは無意識の実在を証せよとは乞はず又如何にして意識を造りしかを証せよとも乞はず又如何にし

て一元の無意識が化して万象となりしかを証せよとも乞はず只その究竟目的の在る所を問ふのみ人或いははいはんかゝる質問は審美学の本領を外れたりとしかれどもわれは此問に答を得ざれば仮令暗中より躍りいづる先天の理想が声音は聞くともその声の実在を認むることを得ず（同前　傍線引用者）

自分の見聞きする範囲から論理を積み上げてきた者としては、まず順当な疑問であろう。逍遙は、明らかにこれをもって論を切り上げるつもりだった。だから一方、『早稲田文学』の九号（二月十五日）からは戯文「小羊子が白日夢」を載せ、「途轍方も無き揣摩想像、（中略）思はずも古今の書箱にぶッつかり頓の響きに応ずる瘤を額に撫でゝこれを頓悟と我ぼめの苦笑ひ（中略）明治文壇を碁盤と見たてゝ詩歌小説の魂胆を機械的遊戯と混視にし碁将棋うちまぜたる入法外のさしで口、五ならべの初心者をつかまへても初めより八段に桂馬飛させんと肝を煎り」と、理論家として一人合点していた自分自身を笑い飛ばそうとしていた。本来ならば、ここで論者・読者の双方から、めでたく万事笑納されて終わるはずであった。

しかし、「小羊子が白日夢」の続きは中断された。全く予想もつかなかった反応が、相手側から跳ね返って来たからである。

5・不羈独立と〈美〉

『志からみ草紙』三十号（三月二十五日）に掲載された二本の〈山房論文〉、「早稲田文学の没却理想」「逍遙子と烏有先

生と」は、以前のどの〈美術〉論にも増して激しい論駁文である。鷗外は、逍遙の、〈没理想〉という語は〝理想が没して見えない〟という事であって「われいまだ嘗て無理想といふ意味の没理想をシエークスピヤの本躰なりともいはねば不見理想といふ意味の没理想をも大詩人の本領なりといひしこと」は無い、という説明を全く受けつけていない。なぜかまた、敢えて〈没却理想〉という、逍遙がかつて一度も用いた事の無い語を掲げて、あたかも、逍遙が理想の存在も価値も全く認めていないかの如き言い方をしている。

> 没却理想は一に没理想といひ、一に不見理想といひ、一に如是理想本来空といひ、一に平等理想といふ。其要は理想を没却し、埋没して、これを見ざらむとし、衆理想の本来空なるを説くにありといふ。これを説くものは誰ぞ。時文評論の記者逍遙子なり。
>
> （「早稲田文学の没却理想」冒頭　傍線引用者）

そして「逍遙子と烏有先生と」では、これまで一応伏せていたハルトマンの事を改めて明らかにし、次のように宣言する。

> 烏有先生とは誰ぞ。答へていはく。独逸の人カルヽ、ロオベルト、エヅワルト、フオン、ハルトマンなり。わが山房論文を著すや、おもにハルトマンが審美学に拠りて言を立つ。逍遙子が没理想論出でヽ、その勢ほとほと我国の文学界を風靡せむとするを見て、われはハルトマンが現世紀の有理想論を鈔して世の文学者に示しヽなり

まるで、一大組織たる日本の〈文学界〉を逍遙の論が席巻し尽くしてしまった事に対する堂々たる反旗の如く見える。だが、読む者はここでもう一度、この時点の〈文壇〉や、アカデミズムや、逍遙の勤め先・学部の状況を冷静に思い合わせて見る必要がある。『早稲田文学』第一号の〈時文評論〉欄には、現代小説家の各派を掲げた箇所があるが、中で代表的なものは根岸派・硯友社派・政治家派・学者派・新聞社派で、総勢三十四名となっている。その他として挙げられているのは「鷗外漁史を中心としたる千駄木派、思軒居士を中心としたる報知社派、徳富蘇峰氏を中心としたる民友社派植村巌本二氏を中心としたる女学雑誌社派など」であり、また同じ欄に、「徳富、森田、朝比奈諸氏が発企にて一時文学界といふものありしが今は中絶の姿なり」という記事も見える。まだ、文学界や文壇の黎明期である。この頃の〈文壇の勢力〉という語のニュアンスを、不用意に大正・昭和期などのそれと重ね合わせてしまう事は、時代を俯瞰する上で、見取り図を誤る原因となる。鷗外の、このような相手に対する過大視は、先の〈画題論争〉でも見られた特徴である。

ここでもう少し、鷗外の論を見て行こう。

> さきにわが逍遙子とハルトマンとの両家の説を併べ挙げしときは、われ逍遙子が没理想といひし語を語のまゝに解して無理想の義となし、逍遙子を以て造化無理想、詩文無理想と説くものとなして、これを二者皆有理想と説けるハルトマンに比べたりき。逍遙子がそれまでに公にせし文は、わがかく解するを妨げざりしなり。さらばわがおのれが談理の業を廻護せむために、ハルトマンが有理想論を出しゝは何故ぞ。答へていはく。逍遙子は談理の今の我文学界に益少なかるべきことを証せむために、其没理想論を引いたればなり。

ハルトマンは有理想なり。かるが故に無理想を非とす。その談理は逍遙子がために偏りたりとせられざること能はず。こはひとりハルトマンが上のみならず。造化無理想と唱ふる実践派（エムピリスト）の哲学者は造化有理想と唱ふる形而上派（メタフュジイケル）の哲学者を非とす。これも逍遙子がために偏りたりとせらるべし。すべての哲学者は逍遙子がために偏りたりとせられざること能はざるは、これにて知らるべし。

逍遙子のいはく。没却理想はシエ、クスピヤが傑作に於いてこれを見る。われはシエ、クスピヤが作皆没却理想なりといはずと。

こは逍遙子が平等見も猶ほシエ、クスピヤが作中に於いて傑不傑の分を立てたるものに似たり。さて皆没却理想なりといはずとは、傑作は没却理想にして、不傑作は非没却理想なりとのこころなるべし。

逍遙子は美の主観情のみを指して想とし、美の客観相を指して非想とすれども、ハルトマンは主客両観想を立つ。されば哲学者の比量より生じ来るべき美の義（ベグリッフ）は即ち是れ美の主観想なり。美の主観想と共に美の客観想立てばこそ、抽象美（類想）を本尊にしたる旧理想家を排して、結象美（個想）を極致にしたる新理想家にはなりぬるなれ。（中略）ハルトマンは芸術を模倣の低級に蹴落とすに忍びず。故芸術の上に個物の実の模造を立てずして個想を立て、物力の実の模作を立てずして小天地想を立つ。（以上「逍遙子と烏有先生と」より　傍線引用者）

この度は、原田直次郎のような庇うべき友人もいないせいか、相手側に対する攻撃は、かえって執拗になっている。

これは、必ずしも私のみが抱く感慨ではない。この部分については、先行研究にも、「鷗外は、さらにきおいたって、鷗外得意の、論理実証主義とも言うべき戦法をもって、ほとんど揚げ足とりに近い形にまで[※26]」（磯貝英夫）「これに対して、鷗外の態度は終始戦闘的かつ居丈高で、（中略）その執拗さは目をみはらせるばかり[※27]」（重松泰雄）等の感想が散見される。

ここに至り、鷗外の論は、一見審美論のような体裁をとりながら、実は殆ど〈美〉について語ってはいない。ことばを変えながら彼が繰り返すのは、〈ハルトマンは美を〝理想〟だと言っている〉〈ハルトマンの思想は〝有理想〟である〉という事のみである。ために、彼の理論は、それを容認しない逍遙は無理想かつ没却理想であり、勝手に自己の基準で毀誉褒貶を行い、また美の真の基準も持たず、芸術を模倣の低級に蹴落とす者だ、との断定まで直結してしまう。しかし、もしも、では何故そこまで言わなければならないかと押し返して問われれば、彼は畢竟、外山との論争時と同じく、〈ハルトマンの美学が尋常の美学だから〉という以上の論拠を持っていないのである。そして、逍遙の問いには、答えようともしない。

> 逍遙子のいはく。相対の象の絶対の体より生ずる究竟の目的は何ぞと。
> ハルトマンの烏有先生これを聞かば、唯〻わが無意識の哲学を読めといはむ。（同前）

これらの文章から読み取れるものは、限りなくハルトマンを〈審美学〉の権威として人々の上に掲げようとする意識と、そしてそのハルトマンに、殆ど自他の区別も判然としなくなるほどに一体化した鷗外の思念である。この時の

彼の論においては、〝ハルトマンの主張はこうである〟という事と、〝日本の美学に対して、ハルトマンならこうも言うであろうか〟という事との間に、境界がなくなってしまっている。

ある意味では、「烏有先生に答ふ」において、逍遥はたくまずして鷗外の〝正体〟の部分を指し示したのである。――拠り所は無意識哲学と言うが、〈無意識〉とは実体なのか、それが全世界（ユニヴァルス）を造った究竟の目的は何なのか。その〈無意識〉は何の為に、人間の〈意識〉などを造ったのか。ハルトマンの見解はどうなのであろう。また、あれほどまでにハルトマンを絶対視出来るなら、鷗外もそこを考えないはずはない。そこまでつき詰めた上で信じているのだろうか。――それが、逍遥の問いであった。しかし、鷗外には答えられない。なぜなら、そこがまさしく、自分とハルトマンとの〈裂け目〉だったからである。

エドゥアルト・フォン・ハルトマンは、ショーペンハウエルとヘーゲルから多大な影響を受けた、ドイツ観念論系の哲学者である。しかし、ハルトマンとその先人たちとが大きく異なる所は、彼は、化学が分子・原子レベルの解析まで進んだ時代の思索者であった事である。そのような科学知識を念頭におきながら、〈美〉の依り来る所を〈実在〉の裡に探ろうとしても、〝科学的〟には、究極は分子の結合や波動という事になってしまう。そこで彼は、人間が〈美〉を感ずる由縁を、〈目の仮象〉や〈美の仮象〉等の概念を措定する事で求め直そうとした。〝美は実に拠らない〟という主張は、ここから来る。

またその他の特徴としては、無意識（das Unbewusste）の概念が挙げられる。彼は、人間精神や感情・恋愛・美的判断・言語など、科学的（物質的）には解析しきれないあらゆる事象を説明しようとする場合、そこに〈無意識〉なるものを措定する。そしてその〈無意識〉こそが、〈個々の人々を知らず知らずに大なる世界目的の為に活動せしめる〉

ものだとする。これが〈無意識哲学〉の概要である。[※28]

このように見てゆくと、鷗外が日本の人々に向かってハルトマンを審美学の規範だと標榜する際の意味づけと、ハルトマンその人の問題意識とは、実は関連が余り無い。また、正直に言えば、鷗外はこの頃まではまだ、ハルトマン理論に余り詳しくはない（日本の中では最も詳しかったに違いないが）。彼自身は、『妄想』（明治四十四年）という作品の中で、ハルトマンの書をドイツ滞在時に購入したように書いてはいる。だが、これについてはすでに神田孝夫が鷗外の蔵書を検討した結果、ドイツで読んだハルトマン関連書はJ・J・ボレリウスの『現代独仏哲学警見』であり、一方鷗外が所持した『無意識哲学』は、その出版年（1890年・鷗外帰国の一年以上後）から推しても日本帰国後しか入手できなかったはずだという事を明らかにしている。[※29]

それでは、鷗外はなぜ、あれほどまでに〈ハルトマン〉にこだわりつづけたのであろう。その理由は結局、単に彼の性格的なものに帰すべきものなのか。

しかしそれは、やはり抜き差しならず、彼の〈美学〉と、そして世界観とに密接に関わる問題なのである。

鷗外は明治二十二年五月、『国民之友』に発表した「「文学ト自然」ヲ読ム」という短文の中で、次のように述べている。

> 「真」は一々の「顕象」に向て其融解して己れに帰せんことを求むるものなり「善」は一々の「顕象」の己れが犠牲とならんことを求むるものなり唯だ「美」は一々の「顕象」をして不羈独立して其所を得せしむ
>
> （傍線引用者　原文はカタカナ）

ただ〈美〉だけが、〈不羈独立〉への回路であるという。

〈美〉だけを独立的な価値と考える志向については、すでに前回の紀要論文「〈思想画〉としての情景」で指摘した。そのような感覚は、ある程度までは、覚三や逍遙にも共通する。

しかしもう一つ重大な問題は、鷗外にとって〈真〉や〈善〉は、もう憧れ求める対象ではなくなっている、という事である。それは、もうこの世に先験的に存在して、しかもこちら側に向かって常に何事かを要求してくるものである。それに対して、〈美〉だけが、それらの束縛から切り離された価値を自分に保証してくれるという。ここに於いて、〈美〉の観念は、世界の中で失われゆくかも知れない価値をすくいとって豊かにしていくものではなく、自分自身の中の、世界（社会）から疎外されがちな価値を守るものへと大きく変容しているのである。

この発想により、自分自身の中の〈美〉の価値に守られる部分は、より〈純粋〉なものと意識されるようになる。だが、そのかわり、外的な世界はイメージ的に他者化されてゆく。

明治二十一年秋に帰国してから後の鷗外の活動は、その半分が論争であるといっても過言ではない。医学界の方で次々と論争を巻き起こし、〈日本食論争（兵食について）〉〈統計論争〉等、わずか二年の間に四つも論争を行っている。[※30] 二十三年にも〈和漢方医論争〉等の医学関係論争は続くが、他方、石橋忍月との『舞姫』論争等、その矛先は〈美術〉界にも向いてくる。外山との〈画題論争〉も、そのような流れの中での出来事だった。

この頃の鷗外には、日本の者は、その殆どが対話可能な者として見えていない。まだ若き二十七・八歳の帰朝者にとって、日本にあるものは全て新しい知識と発想を拒絶する、旧守の権威であるように受けとられたようである。そして、自己の理論の規範に合わない説については、全力で折伏しようとする。それは、美術・文学方面の論争にとど

まらない。鷗外を医学方面から研究する人々、例えば板倉聖宣氏・山本俊一氏等も同様の傾向を指摘している。[※31]

〝すでにあるもの〟を絶対視する必要はない。だが、仮にも相手を説得し、自分の方法論を受容させようとするのであれば、一度は視点を相手側の方へと迂回させ、その発想に至った過程を多少なりとも了解しなければならない。

この頃の鷗外は、おそらく、試行錯誤を重ねながら不器用に手探りで進む自己像を、自らあらかじめ疎外してしまっている。だから、各々のレベルで勘違いしたり隘路に踏み迷ったりしている人々の過程も、共感的に眼差す事ができない。唯一尊敬するハルトマンさえ、彼には、〝万物つきつめれば皆原子〟という考えに絶望し、思い迷いながらも訥々と自論を組み上げて行く一人の人間としては見えていない。それはあくまで、自分が信奉する〈規範〉なのである。

鷗外・森林太郎にとって、〈規範〉は物心ついた時から、〈世界〉と共に現れた。自伝的小説の中で、彼の少年期は、数え六つの歳、〝お母様〟が、翌年藩校に上がる息子のために毎朝手習いをして下さる、という光景に始まる（『キタ・セクスアリス』明治四十二年）。長男としての教育を受けていたためか、三人の弟妹たちとの遊びの場面は、回想にはほとんど現れない。普段は、「凧と云ふものを揚げない、独楽と云ふものを廻さない」（『サフラン』[※32]大正三年）。土塀に囲まれた屋敷の中で、「お祖母さまがおよめ入の時に持つて来られたと云う百人一首やら、お祖父さまが義太夫を語られた時の時念に残つてゐる浄瑠璃本やら」を読みふける少年であった。

母から四書五経の素読を、藩医の父からオランダ語を学んでいたといっても、それは必ずしも、現代人が想像するような意味での特訓教育だったわけではない。林太郎はまた林太郎なりに、父と母の膝元から、学ぶべき事を静かに吸収していたのである。

だが、幸か不幸か、彼をとりまく精神環境は、あまりに規範的（オーセンティック）であった。両親は、彼にしばしば〈侍の家に生れた

のだから、切腹といふことが出来なくてはならない〉（「妄想」明治四十四年）と論していたという。彼の家庭では、武士道の規矩が、いまだ、そう生きるべきものとして信じられていた。[※33]

その上、まだ幼い頃から、元藩主や当代一流の学者など、〈公〉の〈規範〉の要に位置する人物に出会う機会には恵まれ続けてきた。なまじそれらの人々の期待に応え得るだけの能力を有していただけに、彼は余計に、自分を取り巻く〈規範〉の枠組みから離れる突破口を、自分自身の中に見出しかねていたのだと思われる。その彼が、生まれて初めてその枠組みへからやや解放され、自己相対化のきっかけを掴んだのが、例のドイツ留学の時期であった。彼の文学活動が帰国以降であり、処女作の題材が留学地のドイツであったのは、決して単なる偶然ではない。森林太郎にとって、それ以前の人生には、特にモノガタルべき契機はなかったのである。

彼は『舞姫』の中で、ベルリンの大学の自由な気風に触れた後「心の中なにとなく妥ならず、奥深く潜みたりしまことの我は、やうやう表にあらはれて、きのふまでの我ならぬ我を攻むるに似たり」と独白する一人の青年・太田豊太郎を描いた。彼には、新しい経験から生じた新視点が〈まことの我〉であり、それ以前の、目上の教えに従い有能と褒められる自分は〈我ならぬ我〉であったかのように意識されている。その点では、豊太郎は、まぎれもなく留学時代の林太郎の一面の反映である。もし、森林太郎に不幸な部分があったとすれば、それは、〈まことの我〉に気づいた（と思った）経験を、あまりにも自分のみに固有のものの如くに考えてしまった所であろう。

世界がある程度まで整序された時期に生を受けた者には、どうしても、そのような心性が、程度の差こそあれ不可避的に生じてしまうのであろうか。彼の学問の条件を極力整えた周囲の人々も、彼にとってはいつも〝斯くあれ〟と要求してくる外在的な権威の如く感じられていたのであろうか。しかし、少なくとも彼の大伯父の西周（にしあまね）には、試行錯

を重ねながら不器用に手探りで進む自己像を否定的に捉えて抑圧する感覚はなかった。一世代を経て社会条件が変わるということは、時に、これほどの心性の径庭を生じさせる結果となる。

この心性ゆえに、鷗外は、〝正しい〟意見を激しく主張しつつ、周囲から反発を買い、反作用的にますます自分の価値観に固執しては孤独感を深めていたと思われる。そしてすでに周囲への他者視がかなりの程度に進んでいたために、逍遙の応答に対しても、あれほど攻撃的になったのであろう。自己の内部にほとんど何の定まった基準も持たないように見える逍遙など、鷗外の世界観からすれば、言葉を返してくるはずがない存在だったのである。

しかし、いくら相手を黙させようとする目的でも、審美論は審美論である。それ以上に相手の意図を貶める事は、してはならなかった。

> そが分身なる小羊子（注・逍遙の別名）はいへらく。明治文壇を碁盤と見立てゝ、詩歌小説の魂胆を機械的遊戯とごつちやにし、棋将碁うち混ぜたる入法外の差出口、五ならべの初心者をつかまへても、初より八段に桂馬飛せさせむと肝を煎り、まだ歩もつかぬ盤面に指さして、それ王手をと気を焦燥ち（中略）今にして断ち截らずば、末を奈何と懸念貌、仔細らしく意味取りちがへて濫用する圍棋詞の粘、塗、抑、約いと五月蠅しと。（同第九号）是れ昧者、初心者に向ひては談理の甲斐なからむとて、これを斥けむとする心をあらはしたるものにあらずや。
>
> （「逍遙子と烏有先生と」傍線引用者）

理論の不備を突かれる事以上に、最も逍遙の逆鱗に触れたのは、この一文であったと思われる。この時期の鷗外に

とって〝自他を上手に諧謔う〟というスタンスほど欠けていたものはない。だから、「小羊子が白日夢」が、自分に対する陰湿なあてこすりとしか見えないのも無理もない。だが、どうしたら〝初心者〟が文学世界にアプローチし易くなるかと考え、講義のみならず新形式の雑誌まで創刊しながら絶えず工夫をこらしている人間に対し、〝実は無知な者や、初心者に対して理屈を言っても無駄だと思っているのだろう〟とは、穿ちの過ぎる侮辱的な発言である。

逍遙はすぐさま、それまでの文章の調子を捨て、従来の文学論の修辞とは全く違う技法で新たに彼自身の〈没理想論に対する見解〉を綴り上げた。それが、「『早稲田文学』が谷『時文評論』村の縁起」である。

6・〈美文天皇〉と郷士――逍遙「『時文評論』村の縁起」――

「『早稲田文学』が谷『時文評論』村の縁起」[※34]（以下「『時文評論』村の縁起」）は、『早稲田文学』第十二号（明治二十五年三月三十日発行）から第十四号（四月三十日発行）まで、〈時文評論〉欄に連載された。章立ては、「『早稲田文学』が谷『時文評論』村の縁起」「寄せ手東より西よりせまる」（第十二号）「陣頭に馬を立てゝ敵将軍に物申す」「『城南評論』城主と逍遙子とのパーレー」（第十三号）「雅俗折衷之助が軍配」「入道常見が軍評議」「文珠菩薩の剛意見」「小羊子が矢ぶみ」（第十四号）となっている。

この逍遙の〈没理想論争〉最後の発言は、その戯作調から、論争の一部とするか否かについては、これまで扱いがやや曖昧であった。例えば、『近代文学評論大系』（角川書店）はこの論争を収録しているが、「『時文評論』村の縁起」については除外している。先行研究においても、その評価は大抵、論争がすでに実質を失って、論理のための論理の

争いに落ちかけていることを察した逍遙が、『早稲田文学』の読者への気兼ねもあって、停戦を申し出たという捉え方であり、「一見、途中で戯文に逃げたような印象がなくもない」[※35]（磯貝英夫）「（引用者注・鷗外に自分の語句の意味の確認を迫られた事に対する）逍遙のこのような精神の苦渋と開放」[※36]（石田忠彦）等の消極的な意味づけに留まる。

だが、応酬の雰囲気の和らげを意図して〈戯作調〉が選択されたのは、「小羊子が白日夢」までである。「『時文評論』村の縁起」にも、かつての「梓神子」や「小羊子が白日夢」と同様の〈寓意〉のレトリックが用いられてはいる。しかしその構成には、非常に闘争的（コンバティブ）なものが感じられる。むしろこれこそが、逍遙側からの初めての、正面切っての反撃と言っても過言ではない。

冒頭では、まず稗史（よみほん）調に、『時文評論』村のシチュエーションが語られる。東洋の古帝国が四分八裂し、英・蘭・仏が随所に植民地を開く。そのような時代に、「時文評論」という小村は、進んで農夫となった者幾十人程で形成された。鋤を以て槍剣に、生垣・水田を以て城堀にかえた（半農半武士の土豪のイメージ）平和を主義とする彼らが、常に意識する本願は〈美文の開拓〉に外ならない。〈小羊子（しようよう し）〉という〝いささか羊飼うことをまねび得たる者〟が、その村の組頭である。『マクベス評註』が岡に土地測量のための小さい旗を押し立てて、開拓に精を出していた。

ところが、突如、思いがけない事態が起こる。（以下、傍線は全て引用者による。）

> 折しもあれや、思ひがけなき千朶木が嶽なる『しがらみ』城の方にあたりて、狼煙さえたる天をこがし、山河を震ふ鬨の声とゞろきわたり、大軍こなたへ寄来（よせく）と見えけり。こはいかに、此の平和なる谷間の村へ、そも何者の寄するやらん、とく物見せよといふ端に幾人が走りゆきぬ、やがて其の者の報ずるやうを聞けば、是れは明治美

文壇の驍将軍、智勇兼備の鷗外漁史が精練の猛兵をすぐりにすぐッて（中略）我が「時文評論」村をば、邪宗異端の巣窟と目星つけて、明治美文学天皇のおほんために、征伐の師を送るにぞありける。人々呆れて言葉なきを、小羊子がいふやう、こは道理なり、前に測量の折、しかゞ〳〵の旗を押したてしことはあらずや。あの旗の格好は異やうにて、軍旗に似たりしを、よくもことわらで、『評註』山の頂にたてつるは、抜け目と云はゞ抜け目なり。

（『早稲田文学』が谷『時文評論』村の縁起）

この箇所では、今回の論争における状況の見取り図が披瀝されている。まず逍遙は、「時文評論」村の方を、英・蘭・仏等の植民地貿易（文学的な意味で）に影響を受けているが、自主的に集まった者たちの比較的小さな〈美文開拓〉集団であるとことわっている。注目すべきはその次である。彼は、鷗外漁史〈将軍〉を、〈明治美文学天皇のおほんため〉に邪宗異端を征伐すべく戦をしかけてくる者として描いているのである。美的文学を擬人化して〈美文天皇〉とは、この場合、絶妙の比喩と言える。なぜなら鷗外は、実際の天皇制への意識はともかく、美術分野に関しては、まさに〈美〉の価値のみを単独に突出させて信奉していたからである。あの、鷗外の理論の偏執的な息苦しさが、価値基準の単数化に拠る事を、逍遙は直観的に感受していたのである。

もちろん、逍遙も〈美文天皇〉への関係意識から全く切り離されているわけではない。

小羊子同列をみかへりて、いかに方々、鷗外将軍の再挙は、いふ迄もなく美文天皇のおほんためなり。われ〳〵の小開拓も、同じ帝のおほんためにはあれど、善く思念すれど、悪く行ふことある例しにて、わが手段非ならん

には、わが効果はた非ならざるを得ざるべし。

（寄せ手東より西よりせまる）

彼もまた〈美文〉とは何か、の追及を専一に〈開拓〉（創作・研究）を続けている。だが〈美文〉の価値を我が権威と立てて直属する意識はなく、ましてその価値基準を後ろ楯に、他の者を攻撃するという発想はない。

この文は、途中で種明かしをしているように『太平記』の世界を借りている。「『城南評論』城主と逍遙子とのパーレー」の章には、以下のようなくだりがある。

物申さん、と呼ばふは、敵将寺山星川にぞありける。さては、『太平記』ぶりに系統宣（けいとうのり）をするならん。先づ言葉戦ひありて、さて後に力を角すること、漢土（から）も、御国（みくに）も、西の国も、むかしは皆しかなりき、と伝へ聞く。優しき敵の振舞かな。

逍遙は、その世界を黄表紙的にもじる事で、〝〈美文〉が天皇だとしても、自分は楠正成でも足利尊氏でもない。我が自負は別の所にある〟と主張している。彼の思いは、遠い過去、天下が完全に統一される以前の、地方の小郷士のプライドを彷彿とさせる。

小羊子莞爾と打笑み、揃ひも揃へるよき敵かな、かゝる善き敵の、かゝる小村を棄てずして攻寄するといふは、ひとへに美文天皇の御余光、余の御恵（おんめぐみ）にあらずして何ぞ。栄（はえ）ある軍なり。（中略）かゝる勁敵を、東と南とに敵手

として、決戦せんことの面白さよ。いで〳〵、軍のよういく〳〵。　（寄せ手東より西よりせまる）

〈天皇〉の居る世界を善きものとして受け入れているが、〈天皇〉のために戦うのではない。

「『時文評論』村の縁起」の戦略の独自性は、理論自体の正否を問いただすのではなく、むしろ、自分と相手の立脚する土台の相違点を、あたかも一編の絵巻物を描くかのように、徹底して寓意的に顕らかにしていった所にある。これは一見、ロジックの詰めの回避に見える。しかし、理論的なレベルでは、先に鷗外の方が、「早稲田文学の没却理想」「逍遙子と烏有先生と」において〈こちらの拠り所が正しいのだから理論も正しい〉という図式化を行い、論理のぎりぎりの詰めを放棄してしまった。どれほど言葉に厳密に見えようとも、最後の決着は依拠する理論の優越性によるというのであれば、結局、それまでの応酬や論証には意味が無い事になってしまう。二人の対立点は、論理に見えて、実は論理ではない。だがこのような構図は、〈理論〉の文章ではかえってわかりにくい。そこで逍遙は、自分の身体に最も馴染んだ〈戯文〉という技法で、その様相を鮮やかにイメージ化していったのである。

例えば鷗外の陣立ては、次のように描かれる。

かゝりける程に、（中略）さながら大津浪の寄すらんやうに『しがらみ』城を倒（さかさま）にして、山河といはず、岡をも、家をも突き崩し、押し流し、やう〳〵押寄せたる鷗外将軍が再挙の大軍、真名（まんな）、仮名（かんな）、片仮名（かたかんな）、独逸文字（もんじ）を取りまぜて、精兵おほよそ二万あまり、五千余字。審美哲学と筆太に書いたる大旆（おほはた）と、破邪顕正としるしたる大流旗（おほながればた）とを、此の大軍の真ッ先きに吹きそらせ、陣立分（ぢんだて）かちて二段となし、第一陣は、没却理想を粉砕にせんの軍略、第

〈美文天皇〉と〈観音〉――坪内逍遙対森鷗外〈没理想論争〉について――

二陣は、『早稲田文学』が谷を微塵にせんの兵学の奥義、究めに究めし将軍が軍ぞなへ。（中略）鬼神驚かんその勢ひすさまじく、哲学、医学、和文、漢文、華文なんど、東西古今の文字にてしたゝめたる旗幾ながれ、或ひは先陣に或ひは後陣に、こゝかしこに、翩翻とひるがへし（中略）寄せたりや、寄せたるかな、晃星にや喩ふべき、稲麻竹葦とや形容せん、矛、剣、長刀、鉄棒、十字槍なんど、剣の山辺と朝日に輝き、引喩、直喩、隠喩なんどいふ、国文在来の兵器はいへばさらなり、（中略）敵の胆を寒うすべき頓旋とかや、高田軍学士（注・高田半峰）が名づけつる舶来の大戦斧または諷刺、冷語などと名づくべき恐ろしき爆裂弾をひまなく発ち、見る〳〵生垣打破りて、はやわが村に闖入せんとす

（同前）

〈国文在来〉の教養に〈舶来〉の理論・レトリックで武装する敵軍。しかも敵将は、「独逸軍学の師ハルトマン道士の秘密蔵を伝へ承けたる当世希有の名将」である。しかし小羊子は、〝此の人と戦はんは名誉の至り。神武帝このかた、先例知らぬ面白き軍なり〟と言い放つ。

彼れには東西の哲学、美学、理学などいふ強の者いと多かり。わが党にも常見入道あり、雅俗折衷之助あり、一騎千騎にあたらんは愉快ならずや。よき敵と引ッ組んで、名誉の働きおこたりたまふな。我れまた得たることとてもなけれど、英吾、俗吾といふ兄弟こゝに在り。これを左右にひきそへ、敵の本陣に切つて入らん、さりながら、人々おの〳〵日本刀をもて戦ふ可し。火薬を用ふ可からず。用ひなばなか〳〵に味方をきづつけて、敵の物わらひとならん。敵将爆裂弾を発つとも、此方は尋常に戦はん。

（同前　傍点は原文のまま）

〈小羊子〉を輔けるのは、〈常見入道（常識＝コモンセンス）〉〈雅俗折衷之助（雅俗折衷文体）〉〈英吾、俗吾（英語・俗語）〉等、これまでの人生で彼が獲得してきた教養・理念・文体・技法たちである。中でも、彼が最も心頼みとするのは〈公平入道常見〉であり、その常見は「ゼボン緘の古鎧をギックシャック、ロジックと着下し、祖父遺伝の大節用集の、表紙ちぎれて正身おひ〳〵ケバだつたるを、縅の代に背に負ひ做し、磨墨となん名づけたる東牧駒の脚ゆがみて、格好最も不細工なるを、右に左りに牽き廻して、（中略）右手には改良判四郎、左手には英和字典膳をひきしたがへ」（陣頭に馬を立てゝ敵将軍に物申す）て敵将に向かう。傍線部は、言うまでもなく古今東西の辞典・辞書のもじりである。

逍遙にとっては、自分が獲得してきた文体・教養等は、対他攻撃用の武器・弾薬ではない。皆、己れを支えてくれる、頼もしい郎党のように意識されている。擬人化されたそれらは、〈小羊子〉と同様、逍遙の分身として語る。だが、それはある時には〈小羊子〉と対話し、また軍議を行い、各々別の見解をもって意見を戦わせたりもする。自分が身につけた知識や能力が、自分の内的な世界の中で、様々に生きて活動しているのである。辞書さえ、ここでは鎧となり幌となり、また或いは〈英和字典膳〉のように、擬人的にアニメートされている。

ある意味では、この文章で逍遙は、相手の鷗外の拠り所よりも、遥かに自分の精神の在り方のほうを暴き、白日のもとにさらしている。〈戯文〉という、自己の裡でも最古層に存する文体で理念を語るうちに、思いがけず、自己の思念の最古層の有り様も彼の前にまざまざと立ち現われて来た。祖父の代から家にある古ぼけた節用集。生食・磨墨（名馬の名）で有名な『平家物語』の〈宇治川の先陣争い〉、また、その黄表紙本的なもじり。そして何より、『八犬伝』からの流れを汲むリズムと語り口。自分の大家族と前時代の文化とに豊かに囲まれて、胎児のように穏やかにたゆたっていた頃に我が身を育くんだ知・情緒・視点の総てが、今まさに、彼にこの文章を書かせる力となっている。

自己の出自を明らかにして恥じない事、その世界が多声的な豊かさを有している事。〈我仮作りたる人物なりとも一度篇中にいでたる以上ハ之を活世界の人と見做して其感情を写しいだす〉（『小説神髄』）。〈美〉について語る文章が、ここではそのまま〈美文〉となり得ている。これは、おそらく唯一、日本に〈美〉という観念がまだ定着しない時代から受け継いだエネルギーが原動力となった、〈美〉に関する論文である。

蓋し、わが此くの如く、我が生涯を二分（注・絶対（真理）と相対（現世）、各々に対する立場）するは、恐らくはわが所謂没理想が、未だ本體と得ならずして、方便の境界にあればなるべし。されば、没理想の一変して、有理想となるか、しからざれば方便の没理想が大進化して、本體の没理想とならん時来たらば、我竟に二生涯を打成統合して、一生涯となし、絶対に対する覚悟をもて、相対に対すること或ひはこれあらん。さる境界をこそ、将軍（注・鷗外）が所謂大宗教家、さては大哲学者の境界ともいふならめど、かゝる僭上の境界は、我が未だ夢想する能はざる所なり。今の逍遙が絶対に対する時の心は、猶ほ夫のデカルトがそのはじめの大懐疑のごとし。

（雅俗折衷之助が軍配）

我党は所謂一哲学系といふものをば、尠くとも、そを奉じたる人の心には、究極の真理の宿れる処なり、と確信したるべしと疑ひつゝありけるに、将軍、ハルトマン先生の系統を奉ぜられながら、古今哲学の系統は、悉く是れ方便なるを、と示教せらる（注・鷗外「早稲田文学の没却理想」中の発言）。これによりて惟れば、逍遙子が没理想を唱ふるも、些ばかり故ありげに思はれたり。将軍さへ将た絶対に対しては、方便の地位に立ちたまへればなり。

語を換へていへば、ハルトマン先生の哲理のみを唯一絶対の真理とは断信せられざるに似たり。（中略）逍遙は理想無しといはずして、理想見えずといへばなり。かるが故に将軍仮令見えたり、とのたまはすとも、その見えたる理想が、唯一絶対の真理にして、古き哲学系はしばらく措く、尠くとも他の幾系の新哲学を悉くしりぞけ得べき価値あること、正に此くの如しと、分明に確実に、将軍の証明する能はざる限りは、逍遙が没理想論は、南山の寿の如く、かけず崩れざるべく、不懐金剛の盤石のごとく、芥子劫に亙りて依然たるべし。

（同前　傍点は原文のまま）

ここには、それまで逍遙が草したあらゆる文章と全く異質な、独特の高揚した調子が響いている。別の箇所では、「われは向ふ処を知らざる荒漠の旅人なり。誰れにてもあれ、造化の本體を抜く可からざる哲理によりて、道破するものは我が為の北斗星なり。われいかでか渇仰せざらん」（『城南評論』城主と逍遙子とのパーレー）とまで高らかに己れの生きざまを謳い上げている。これらを、偶々形式が共通するからといって、即〝戯文＝自己韜晦的〟という図式に当てはめるのは、やはり〈僻目（ひがめ）〉であろう。

デカルトやハルトマンらと自分とは、例え水準に差はあるとしても、存在としては〝今、思索の過程を通っている〟か〝すでに或る地点に到達したか〟の違いだけである、と言う。逍遙には、西洋の哲学者も、かつて自分と同様に迷いの道筋を通った者たちとしてイメージされている。確かに、これほどハルトマンと自己との距離感をわきまえた上で、なおかつ、ハルトマン理論に屈しない信念をも明言するのであれば、鷗外もこれ以上〝逍遙は逍遙に過ぎないのだからハルトマンの方が正しい〟式の関係意識を強要する事は出来ない。

また逍遙自身、ついには常見入道の口を借り、「烏有先生とは世を忍ぶ仮の名、まことは碧眼金髪、フホン・ハルトマンと、正体まさかにわかつたる上は、敵将軍の本城はハルトマンの大哲学に外ならぬこと最早明らかなり。万が一、いよ〳〵大乱と相成らんずらん時来たらば、艨艟幾百、印度洋を打渡たり、地中海を横断して、独逸の本城まで押し寄せて、雌雄を争はん分のこと」（入道常見が軍評議）とまで啖呵を切っている。要するに、もしこれ以上審美哲学で異見があるとしても、もう自分の相手は鷗外ではない、こちらは直接ハルトマン理論を検討するだけだ、というのである。これは決定的な最終宣言に等しい。

だが、言語的な意味内容以上に、逍遙の宣言に力を与えたのは、やはり〈常見入道〉や〈雅俗折衷之助〉が生き生きと活躍する彼の内的世界（インナーワールド）の豊かさであろう。事実、これ以降、鷗外の文学並びに美術〈論争〉活動は下火となってゆくが[※37]、それは、単に逍遙に理屈で言い負けたというレベルの問題ではないであろう。多分鷗外は、この時初めて日本の者の中に、自己に匹敵する程の強烈な意志と、それに、もしかすると自分より遥かに豊穣かも知れない精神世界とを垣間見たのである。それは反発し遠ざかって行く他者ではなく、全力でぶつかり、語りかけてくる生命であった。

7・〈観音〉の剛意見

〈論争〉という世界観の葛藤の、逍遙的な解決は、ラストの一つ前の章「文珠菩薩の剛意見」に如実に表われている。軍議も果て、うたたねをする小羊子の枕辺に〈文珠菩薩〉が現われる。菩薩は、〝無垢清浄光を発ち、甘露を注ぎ、慧日の慈眼を垂れさせて、やをら流璃咽を鳴らし、珊瑚舌をめぐらし〟て、小羊子に次のように語りかける。

「わるいぞよ〳〵、小羊の逍遙子。そのはうが今度の論戦、人が読みてもをかしからず。当人にとりては隙つぶし。取りわきて、此の『文学』読まんものは、講義の紙数が減ったのと雑報が途切れたので、きつい迷惑。よい加減に、負け惜みの言葉たゝかひ止してしまやれ。おれは汝の守本尊なれば、汝憎いと思ふはずはなけれども、仏仲間は知つての通り、一切平等の規則。慈眼視衆生というてな、とんと依怙贔屓禁物ゆゑ、おれもずんと公平にいはねばならぬ。そも此のたび、汝が敵としたる鷗外漁史といふは、誰れあらう、前生は難陀尊者といひ、強記多聞第一の仏弟子、知れるが上にも尚ほ知らんと、不休息、不退転、名にしあふ、what? what?と学問したり し功徳にて、再び此の世の大導師と生まれいでたるものぞかし。（中略）速かに兵器を擲ち、陣幕を畳み、身分不相応の談理を廃して、元のごとく、記実の業をもはらにせよ。汝僻心を起して、鷗外漁史は記実を打破せんとすなり、とやうに思へるらしきが、漁史は繰り返してしからざる由をいへりき。されば、汝が談理をしりぞけぬ由、やがて漁史が心におちなんには、漁史もいかでかは戦ひを好まん。なにはともあれ傍の迷惑。やめること〳〵。まだいふべき節沢山ありし筈なれどおれも当時、いろ〳〵多用にて、かうしてゆっくりもしてをられぬ。いづれ土用の休暇ごろに、またあはう。さらばぞ。」とのらすと思へば、春の世の、夢は甲斐なし紫の、雲と見つるは老木の松に、懸れる藤の波だてりし煩悩の夢は、醒めにけり〳〵。

戦（論争）の終結は、決して〈美文天皇〉の裁定によってなされるのではない。かといって、〈菩薩〉の価値を〈天皇〉の上位に戴いているのでもない。

そもそも、〈美文〉という価値を一元化するがゆえに、その上で没理想と有理想、記実と談理などの価値観・方法論

の差異が二項対立化される。そこに、葛藤も起こってくる。鷗外のように、「こゝに此顕象世界の法廷にありて裁判をなさむとするものあり。(中略)盗む者と盗まるゝ者と、皆是なり、皆非なりといひてはおそらくは裁判にはなるべからず。論理を守るものと、論理を守らざるものと、皆是なり、皆非なりといひてはおそらくは批評にはなるべからず」(「早稲田文学の没却理想」傍線引用者)という価値観に立てば、葛藤は即座に論争となり、法廷闘争の如く意識される。最終的には、ともかく絶対権威を措定して、その裁定を仰ぐという感覚となるであろう。ただ、現実の裁判とは違い、観念の論争の場合には定まった法廷も裁判官も存在しないため、どうしても、裁定を甘んじて受けるという謙虚な立場にとどまり続ける事は難しい。観念的な措定物に過ぎないはずの〈権威〉に極限まで自己を同化させ、とにかく相手を打ち倒すまでは止まじ、という心性に傾きやすい。

ここで〈菩薩〉は絶対権威としてではなく、少しの高みから公平に状況を判断して、身近な立場から〈意見〉をする存在である。その〈意見〉の中には〝基準に照らした正否〟ではなく、〝様々な角度からの視線〟が存在する。科白内の、特に傍線部は、読者や鷗外からの、あり得べき視線がとりこまれて表現されている部分である。また、互いにこれ以上の泥試合は本当に読者の迷惑になるだけだ、とのたしなめも、実際には逍遙の言葉でありながら、表現の上では〈菩薩〉の科白に仮託されており、逍遙の非も同時に論されているため、一方的に鷗外のプライドを傷つける形とはならない。

これは、一面では逍遙の大人としての配慮である。だが、そのような存在を心の中に措定出来る力自体は、個人的な資質というより、かつて日本の中で培われた、精神的能力の共有ストック内の一つであった。我々は、ここで再び、〈苦悩に満ちた者の友〉[※38]と見られた〈観音〉の存在を思い出さなければならない。また、高村光雲[※39]・河鍋暁斎[※40]・狩野芳崖[※41]

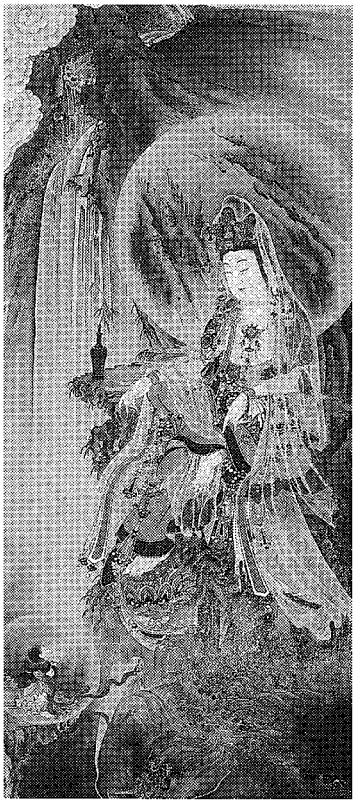

図4　河鍋暁斎〈慈母観音〉

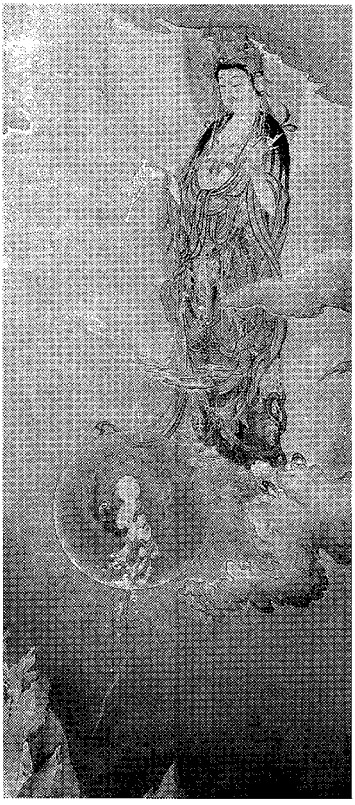

図5　狩野芳崖〈悲母観音像〉
明治21（1888）年

等、さまざまな人の人生や作品の中に、〈観音〉が重要な位置を占めていた事をも思い合わさなければならないであろう（図4・5）。またつけ加えれば、逍遙の文で、文珠菩薩が退場する場面が、完全に近代以前、ある意味では稗史以前の、謡曲調の端正な五七調に戻っている事にも、改めて注目すべきである。逍遙の言語表現は、自己の精神の層を遡りながら、同時に日本の表現史、そして精神のかたちの古層をも遡っている。

私は、ここで、信仰を語ろうというのではない。現在、〈信仰〉の意味自体が変質してしまっている時代に、もし軽々に〝観音を信ずる心を取り戻す事が日本人の忘れていた何

かを思い出させる事だ〟などと口にすれば、人は〈観音〉を唯一絶対の地点に措定しようとするであろう。観音か否かが問題なのではない。かつて人々が、超自我的な絶対権威以外に、対話的で身近な〝半超越視点〟とも言うべき視点を有していたという事が重要なのである。ほんの少し高い所から〝ずんと公平に〟見る視線。それを媒介にした言葉を、人々は、服従を強要する支配者の命令としてではなく、長上からのたしなめや、時には慰めとして受けとめた。それに呼応して、人間の側からは、その優しいまなざしをふと振り仰いで見上げる視線が発される。図5の、芳崖の観音像の中にある構図は、まさにその典型なのである。またその事を思う時、そういう関係意識が失せてしまったかの如き原田直次郎の観音像を目にして、外山正一がいかに奇妙な感覚に打たれたかは、想像に余りある。

そのような眼差しの関係を媒介にして、人は、各々の状況の中で楽しみ、悩み、生き死にする、自分を含めた多くの他の人々の視線を観念の中に呼び込む事が出来た。春夏秋冬、並列的にめぐり来る日々を言葉で先取り的に寿ぐ感覚も、絵画の絵巻・屏風絵的な展開も、おそらくは、その視線との連関性があるのだろう。作者の視点位置は確かにありながら、〈中心〉を意識しなくても済む。遠近法の湊合点も、主題性も、そこでは必須というわけではない。

現実の社会での生活感覚も、おそらくは、その相似形であった。封建制度は、現在から見れば、非常に束縛的な支配体制のように思われている。しかし、超越的視点の高みがそのように二重化され、公と日常とのレベルに応じ、適宜組み合わせて措定されていたため、多分、現代人が想像する程には、価値観の全てが一元化されてしまう事の圧迫感は感じていなかったのではないだろうか。逆に、何かの拍子に〈勤王〉や〈佐幕〉など、価値が一つに収束されてしまったような人物ないし集団が現われてしまった場合は、その他の多くの者にとって、その人々は、非常に恐ろしい、やっかいな存在としてしか映らなかったことであろう。

日本に〈西洋〉の新概念を導入した人々が、唯一把握しそこねたのが、このような自国の（或いは、東洋の）精神世界における、超越的自我の二重構造である。だが、まだ初期の人々は、自分の理論には取り込めなくとも、眼差しの持ち方そのものはまだ先の時代の感覚を残していた。だから、特に超越的な思想を媒介にしなくとも、対象をひたぶるに見つめる事そのものに意義を見い出す事ができた。自分が現時点で超越的理念に則り切れていない事を恥ずる感覚もなかった。これは、小山正太郎や外山正一の頃までの美術理論や絵画作品を検討して来た通りである。

それが消えて、急速に価値と権威の一元化がすすむのは、明らかに天心や鷗外以降からである。彼らに限らず、〝急速な西洋化〟や〝日本精神の喪失〟を憂えたり、〝利欲より美や精神性〟を強く主張する側の方に、むしろ価値観の単一化傾向は強く表われている。彼らがその前の世代や発想を難ずるのは、自分の中の価値を一元化した上で、〝非―自分〟と見える人々の裡に、わが信念に反するものを見い出そうとするからであろう。しかし実際は、〝非―自分〟はあくまで〝非―自分〟であり、常に彼らと二項対立的にあるわけではない。

鷗外と逍遙の〈没理想論争〉の中に見られるのは、理屈の構造がどれほど正しかろうとも、価値を一元化してしまう事により、人はどれほど孤独にもなり、〈敵〉に対して酷薄にもなり得るかというシミュレート・ケースであるように思われる。逍遙は、世界観の変化の端境に生きる者として、〈菩薩〉を含む、自分の中に流れ込んでいた前時代のあらゆる世界観の構成要素をぶつける事で、鷗外の中の過剰な流れをくいとめた。

8・〈高雅なる美術〉時代の終焉

確かに、逍遙は、鷗外を打ち負かしたのではないのである。鷗外はこの後一度だけ、「早稲田文学の後没理想」(『志からみ草紙』第三十三号　二十五年六月二十五日)の中で反駁を試みている。しかし、「逍遙子はこの言を作して、おのれが生涯を、造化の絶対に対する生涯と人間の相対に対する生涯とに分ちたるは洵にさることなるべけれど、(中略)相対はおのづからにして有限なり。逍遙子が欲有限の我を立つるを待たず。絶対に対しては限あらせじと欲し、相対に対しては限あらせむと欲すといふは、唯是れ絶対と相対との別より出でたる自然の境界にて、此間には誰も逍遙子が特殊の面目を見出すことなからむ」というように、相変わらず相手の術語の些細な誤用・齟齬に拘泥する立論の仕方は、「『時文評論』村の縁起」の後では、対比効果で、きわめて調子の低いものに見える。

そして何より、ハルトマン哲学に対する逍遙の問いへの答えとして、

> 逍遙子は唯々相対の象の絶対の躰より生ずる究竟の目的は何ぞと尋ねつることありしに、われ答えて、ハルトマンの烏有先生これを聞かば、我無意識の哲学を読めといはむ、われは衆理想の象の没却理想の躰より出没する究竟の目的は何ぞと反問せむのみといひき。(中略)
> われは果して逍遙子に対して不親切なるか、討論の常法を失ひしか。「ハルトマン、リテラツウル」は広大なり。中に就いてハルトマンが親ら書きしもののゝみを読みても一朝にして読尽すべからず。その無意識哲学の如きは

ハルトマン自ら認めて我哲学の期程 Programm に過ぎずとせり。われ若し柵草紙にて無意識哲学を講ぜむとせば、果して幾歳月をか要すべき。われ若し柵草紙にてこれを鈔せむか。おそらくは近時坊間に行はるゝ哲学史中の一段に似たるものとなるべし。これをば縦令忍ぶべしとあきらめても、かゝる講説、鈔録は詮ずるところ彼のハルトマンが原書とおなじく、思想の化石とせらるゝことを免れざるべし。さればこそ我は烏有先生をして無意識哲学を読めとは答えしめしなれ。我親切こそはこれのみにて足らんずらめ。（傍線引用者）

と述べてしまった事は、逍遙側に対してだけではなく、実は、それまで鷗外を支持していた読者たちにとっても、問題発言として受け取られたのではないかと思われる。これでは結局、〝一朝では読みつくせない〟ハルトマン理論の知識を現在持っている鷗外のみが、さしあたりは、他の者からのハルトマン批判の是非を云々出来ると言っているに等しい。彼以外の者にとっては、依然として、ハルトマン哲学の全容はブラックボックスの中にある。自己の知識の、意図的な特権化と取られてもやむを得ない発言である。

実際に身近な人々からどのような反応があったかは詳らかではないが、いずれにせよ、鷗外は、そのままの状態でとどまるわけにはゆかなかった。それから間もなくの明治二十五年十月、彼は、ハルトマンの『審美論』を自ら実際に翻訳する[※42]という仕事に着手する（〜二十六年六月）。ある意味では、鷗外はここで初めて、彼の大伯父たちが最初に通った過程に入っていったのである。

そして訳してみれば、実はハルトマンは、鷗外が主張していた程過激な〝有理想論〟の戦士ではない事が次第にはっきりしてくる。例えば次の箇所である。

美しき仮象は、実の分子を引入るゝとき、其本性を失ふものなることをば、上に言ひき。これを路を失ひて、実際主義に墜ちたるものとす。されど美しき仮象の路を失ひて墜つべきところは、独り実際主義のみにはあらず。若し仮象にして、その確に官に触るべき、仮象めきたる状を失ひ、具より抽に入り、散じて官而上の想となるときは、是れ路を失ひて、抽なる理想主義に入りたるなり。こハ審美上の沿革の上より視て、かの実際主義に堕ちたるものにもまして、いと危し。（『審美学』[※43]）

これは、逍遙の理論と突き合わせても、特に際だって対立しているという類の論旨ではない。かえって、「ハルトマンは有理想なり。かるが故に無理想を非とす」「ハルトマンは是を是とするものなり、非を非とするものなり」「ハルトマンが美は皆想にして、実にもあらず、実の模倣にもあらず。実相実相と追ひゆくときは、声も声にあらず、色も色にあらず」（「逍遙子と鳥有先生と」）等と一本調子に押していた鷗外自身の立脚点をあやうくさせるものとさえ思われる。理論を丁寧に辿りなおす過程を経るで、対象は初めて、整理された〈規範〉としてではなく、常に揺らぎを内包しながら生きる存在として、こちら側に語りかけてくる。通常、鷗外の第一期の活動は日清戦争（明治二十七～八年）従軍までとされているが、実際は、その一年以上も前に、『審美論』の翻訳を中断してしまっている。彼が、その後新たにハルトマンについての稿を起こすのは、明治三十一年に入っての事である。

また、変わったのは、鷗外だけではない。逍遙も、『美辞論考』（二十六年）を草して、自分の美文学観を論理的にまとめ上げる。それまでの、思いつきに応じて造語しながら感覚的に論を綴り上げる自分の方法が、いかに問い詰められると脆弱か、痛感したに相違無い。論争してみる事で、論理の基礎構築の重要さに、改めて気づかされたと言える。

またこの時期を境に、逍遙は、再び小説の世界におもむく事はなかった。明治二十一年の落胆の後も、いったんは『細君』(二十二年)等を試みていたのだが、論争を通してあらゆる自分の中の要素を総ざらいした結果、少なくとも〈語り〉についてだけは、決して馬琴・種彦らの影響を離れた新文体は創出できそうもない事が、己れにとって明らかとなったのであろう。彼にも、自分自身の〝正体〟が見えたのである。この後、逍遙は、子供時代の自分に強い影響を与えたもう一つの表現・〈演劇〉の改良と戯曲の創作に、本腰を入れてゆく事となる。

以上、本論では、二つの異なる本質が、正面からぶつかり合う事で自他の本質を知り、結果、互いの生命の一部を交錯させるさまを辿って来た。しかしまた同時に、〝自分の目指すものはまぎれもなく〈美なる術〉である〟と、互いに揺るがぬ信念を抱いている点では、二人の立脚点は全く同じなのである。その意味でこれは、人の気格を高める〈美〉の価値を心から信じ得る時代の、最後の論争になった。

明治二十七年以降、二つの戦争への突入は、理想像としての〈日本〉・〈日本人〉の観念化を鞏固にする一方、現実の生活には、かつて体験する事のなかった質の悲惨や醜事実をもたらした。一方では、己が姿や己が歴史を極限まで理想化しようとする動きが進み、他方には、現実の悲惨から目をそらさずに描く事、むしろ醜事実への問題意識をかきたてようとする方向性が分岐する。この、主に後者の表現系統が増加するにつれ、〈美術〉という語は〈芸術〉という語にとってかわられる事が多くなる。〈美〉術だと、現実から遊離した美しいもの、という意味合いが強く感じられるようになるからである。事実、〈日本〉を理想化するでもなく、日常現実を見つめるでもない、純粋美の理想境を求める傾向も徐々に現われてくる。耽美派などがその例である。

しかしまた日本においては、これらの変化について、〝それは一体何か〟と、一歩一歩言葉を選びながら探究される余裕はあまり無かった。この後すぐに、情報メディアや翻訳がより充実し、海外の芸術ムーブメントが、同時代性として日本に紹介される時期がやって来る。すると、現実を見るにせよ、純粋美に耽るにせよ、それらは必ず西洋の〈主義〉や理念を媒介にしてなされるようになったのである。それに反発しても、そうなれば対抗的に、日本独自の〈主義〉が主張されるだけであった。人々はやがて、そのような措定を必要としなかった頃の感覚や視点を忘却した。それ以前のものは、次のような名で呼ばれるようになった。〈前近代〉〈芸術以前〉〈非芸術〉〈思想の無理解〉〈封建的〉〈幼稚〉……。〝理想化された日本歴史〟以外の近過去は、完全に他者化されていったのである。

〈注〉

［1］

※1　↑『逍遙選集』第十二巻（昭和二年　春陽堂）47～8p

※2　↑同前　3～41p

※3　「坪内逍遙『没理想論』と老荘思想」坂井健（稿本日本近代文学第十三集　1989年十一月）14p

※4　以下、『小説神髄』の引用は、『小説神髄』全九冊（明治十八～九年　松月堂）を基に、『坪内逍遙集』（明治文学全集16　昭和四十四年　筑摩書房）3～58pを参照したものである。

※5　↑『明治芸術・文学論集』（明治文学全集79　昭和五十年　筑摩書房）36～7p

※6　柳田泉の調査によると、坪内雄蔵は、東京大学在学中の明治十六年九月から十月にかけ、『明治協会雑誌』第二十五号から第二十八号に渡り〈蒙汀迂史〉の筆名で「小説文体」という一文を載せている。この内容がやがて加筆改稿されて『小説神髄』下巻「文体論」に吸収されている事、及び、その文に添えられた編集者の紹介文中に「会友某氏此頃小説神髄の著あり左にものする一篇は之

が中より抄録して送寄せられしもの」というくだりがあることから、柳田は、この時点ですでに『小説神髄』の第一稿ないし二稿が出来ていたであろうと推測している。

↑『坪内逍遙集』（前掲書）「解題」稲垣達郎　388～9p参照

※7　大正十四年六月十二日、『早稲田文学』所載。

↑『逍遙選集』第十二巻（前掲書）348p

［2］

※8　『近代日本美術教育の研究　明治時代』金子一夫（平成四年　中央公論美術出版）86p、92～94p、146p参照

※9　『八犬伝の世界　伝奇ロマンの復権』高田衛（昭和五十五年　中公新書595）

※10　『北斎　世界を魅了した絵本』永田生慈（1991年　三彩社）57～58p

※11　『坪内逍遙研究』石田忠彦（昭和六十三年　九州大学出版会）11p

※12　ちなみにこの項に関しては、森林太郎（鷗外）が東京に出てからの少年期の読書体験にも、馬琴や山東京伝など江戸期の稗史類が存在した事が、『ヰタ・セクスアリス』（明治四十二年）から窺える。但し、林太郎が好んだのは、馬琴ではなく、為永春水の方であったらしい。

↑『森鷗外集』（明治文学全集27　昭和四十年　筑摩書房）55p

※13　『父　岡倉天心』岡倉一雄（昭和四十六年　中央公論社）23p

※14　『回憶漫談』（前掲書・※7参照）

↑『逍遙選集』第十二巻（前掲書）343p

※15　「外山正一先生小伝」三上参次

↑『ゝ山存稿』前編（明治四十二年　丸善）47p

※16　↑『逍遙選集』第十二巻（前掲書）300p

※17　↑『坪内逍遙集』（前掲書）78p

※18　『新編　浮雲』第一編・金港堂版（新選名著復刻全集　近代文学館　昭和四十九年）41p

〔3〕

※19　以下、特に銘記なき場合は、〈没理想論争〉関係の逍遙の引用は、『近代文学評論大系1　明治期Ⅰ』（昭和六十三年第四版　角川書店）に拠る。

※20　〈烏有〉は、漢語で「なんぞあらんや・何も（全く）ない」こと。また〈烏有先生〉とは、それ自体一語として『史記』（司馬遷）の「司馬相如列伝第五十七」に見られる。子虚（虚言の寓意的人物）の楚国自慢に反対して斎の国を賞揚する人物であり、両者とも無益な自慢比べをする人間として描かれている。

↑「『烏有先生』の意味――鷗外を軸とする論争の再検討（一）――」松木博（『異徒』第六号　昭和五十九年十二月）23～24p

※21　以下、特に銘記なき場合は、〈没理想論争〉関係の鷗外の引用は、『文学評論　志からみ草紙』第二十七（明治二十四年十二月）～三十三号（二十五年六月）を基に、『近代文学評論大系1　明治期Ⅰ』（前掲書）を参照したものである。

〔4〕

※22　「梓神子」の引用は、『春迺家漫筆』坪内逍遙（明治二十四年　春陽堂）151～195pに拠る。

※23　『逍遙全集』第十二巻（前掲書）297p

※24　〈鷗外漁史のシルレルが詳伝〉の予告が第二号の冒頭〈NOTICE〉欄に出ているので、第一号を編集し終わる頃には鷗外に了解をとりつけていたと思われる。ちなみに、第二号は第一号の十日後発行、以降は十五日・三十日の月二回発行であった。

※25　↑日本文学研究資料叢書『坪内逍遙・二葉亭四迷』（昭和五十四年　有精堂）94p

〔5〕

※26　「鷗外の文学評論――逍鷗論争を中心に――」

↑『森鷗外――明治二十年代を中心に――』磯貝英夫（昭和五十四年　明治書院）168p

※27　「没理想論争」　重松泰雄

↑日本文学研究資料叢書『坪内逍遙・二葉亭四迷』（前掲書）94p

※28　「没理想論争をめぐって――モールトンとハルトマン――」久保田芳太郎

↑同前　102～3p

※29 「森鷗外とE・ハルトマン――『無意識哲学』を中心に――」神田孝夫
↑『比較文学研究　森鷗外』長谷川泉編（昭和五十三年　朝日出版社）64～85ｐ

※30 日本食論争（明治二十二年一～八月）・統計論争（同二～十二月）・僧医論争（同六～七月）・第一回日本医学会論争（同六月～二十三年五月）の四つである。
↑『森鷗外―明治二十年代を中心に―』（前掲書）76～77ｐ

※31 〈日本食論争〉の例を挙げると、当時、軍隊や監獄の間に脚気（当時は、原因不明の重大な死病）が蔓延しており、一施設につき、年間の発病者が数百人にのぼる事も珍しくなかった。試行錯誤の結果、明治二十年代までには、海軍ではパン、陸軍の一部の連隊や監獄では麦飯を支給し、諸処で発生率をほぼゼロにまで下げる好結果を得ていた。ここから、脚気＝栄養障害説が浮上してきていた。だが、軍医・森林太郎は、以前から、それは白米＝日本食を不良な食品として否定する一部の西欧人の偏見と同じであると主張し、自らは伝染病説をとっていた。そして、それらの統計は単に「『防脚気』の成績は『給麦』と同時に起こりたること明らかなるのみにて」（「統計ニツイテノ分疏」『東京医事新誌』明治二十二年　本文はカタカナ）直ちにその因果関係を認める事は出来ない、厳密な対照試験の結果でなければ〈科学的統計〉ではないとして、調査報告を退けた。その事について、山本氏は次のように述べている。

この森の指摘は、現在の疫学の観点より見ても当を得たものである。対照群（従来通りの米食供給群）を置いて、これと試験群（麦食供給群）と比較することによって初めてコントロールされた実験としての資格を獲得し、その結果は科学的真実とされる。だから、高木の調査は科学的研究ではないというのである。

つまり、高木の調査に対して、その方法論の不備を突いている限り、軍配は森林太郎の方に上がる。しかし、これだけでは科学批評家の弁でしかない。もし科学論争を挑むのであれば、相手の不備を難詰するだけではなく、自己のデータの正しいことを主張しなければならない。ところが森には、肝腎のデータがない。これから先も、森は徒手空拳で相手の「揚足取り」に終始するだけである。

（「鷗外と脚気問題」　傍線引用者）
↑『講座森鷗外3　鷗外の知的空間』平川祐広・平岡敏夫・竹盛天雄編（１９９７年　新曜社）３４３ｐ参照

※32 ↑『鷗外全集』著作編第二十三巻（昭和二十六年　岩波書店）４４９ｐ

※33 付言すれば、前回の拙論で触れたように（「〈思想画〉としての情景」61ｐ参照）森家は林太郎の三代前、相続者の出奔という不始末が原因で徒士（準士族）に降格されている。家格だけを見れば、勇蔵の生まれた坪内家も同じ〈徒士〉である。しかし坪内家は、おそらく江戸時代を通じ代々徒士であり、それが、その家にとっては普通の生き方であった。一方、森家は藩医の家系である。特殊な知識・教養に裏づけられた技能職であり、時には直接藩主の治療にもあたる。しかも林太郎の祖父・祖母は、断絶しかけた森家の〈再興〉のため、共に他家から迎えられた人々である。彼らにとって〝士族格の回復〟は、まさに〈イエ〉の将来をかけて取り組むべき重要な課題であった。その意味で、林太郎の家庭を律していた武士道的雰囲気は、その願望が重ね合わされた、きわめて観念的なものであったといえる。

［6］

※34 「以下、『早稲田文学』が谷『時文評論』村の縁起」の引用は、『逍遙選集』別冊第三巻（昭和二年　春陽堂）に拠る。

※35 ↑『森鷗外――明治二十年代を中心に――』（前掲書）

※36 ↑『坪内逍遙研究』石田忠彦（昭和六十三年　九州大学出版会）

※37 なお、医学界関係の論争については、この〈没理想論争〉の一年程後に〈傍観機関論争〉（明治二十六年五月～二十七年八月）を行っている。しかし、それが実質上の、鷗外の論争活動の最後であった。こののちは『めさまし草』（明治二十九年創刊）等の批評活動においても、ここまで精力的かつ攻撃的な応酬は行っていない。

［7］

※38 イラストレイテッド・ロンドン・ニュースの記事〈日本人の宗教信仰について〉（１８５８・安政五年十二月二十五日付）の中に見られる語。

※39 ↑拙論「〈思想画〉としての情景」（北海道大学文学部紀要46―3号　１９９８年三月）24ｐに既出。

※40 高村光雲（嘉永五・１８５２～昭和九・１９３４年）、江戸生まれ。高村光太郎の父。仏師として出発するが、後に独学で西洋風の写実的な木彫技法を獲得し、日本の近代彫刻の魁となった。維新の廃仏毀釈に際し、東京・本所の蠑螺堂の観音像の内数体を、まだ見習い仏師の二十四歳頃の光雲が破壊から救ったというエピソードが、『光雲回顧談』（昭和四年　万里閣書房）に遺されている。河鍋暁斎（天保二・１８３１～明治二十二・１８８９年）、現・茨木県古河市生まれ。狂画・錦絵作家。時局風刺の戯画でたびたび

逮捕・発禁処分を受けた事で名高いが、正統的な画家としての力量にも優れ、建築家ジョサイア・コンドルが彼に師事するなど、特に外国人からの評価が高かった。晩年は、毎日観世音と菅公（菅原道真）の像を描き、死に至るまで一日たりともこの日課を欠かすことはなかったという。

↑『河鍋暁斎翁伝』飯島虚心（昭和五十九年　ぺりかん社）参照

※41　狩野芳崖（文政十一・1828～明治二十一・1888年）、現・山口県長府市生まれ。狩野派を代表する画家であり、近代日本画の祖でもある。

↑拙論「〈思想画〉としての情景」（前掲論文）22～23pに既出。

［8］

※42　Eduard von Hartmann: Auswahlte werke. Band 4. Aesthetik, Zweiter systematischer Teil der Aesthetik. Hermann Haacke, Leipzig. 1887. の第1部' Der Begriff des schonen. 1. Der aesthetische Schein und seine Ingredienzen の第1節第二項までの抄訳。

※43　↑『明治芸術・文学論集』（前掲書）228p

〈図版出典〉

※図1・2…『八犬伝の世界』高田衛（昭和五十五年　中公新書）132・11p

※図3…『近代日本美術教育の研究　明治時代』金子一夫（平成四年　中央公論美術出版）183p

※図4・5…『アーティスト・ジャパン』23「狩野芳崖」（1992年七月　同朋舎出版）731・729p

〈付記〉

本論は、平成8年度国文学専攻博士課程論文『明治芸術思想研究――幕末～明治二十年代・〈芸術〉観念の発生――』のうち、主に第四章第四項をもとに加筆・訂正を行い、再構成したものである。

引用テキストの漢字表記は、原則として、常用漢字に準拠した。