

「小説」としての「蝴蝶」

—『国民之友』の言説空間と山田美妙—

大橋 崇行

OHASHI Takayuki

キーワード…山田美妙、国民之友、坪内逍遙、徳富蘇峰、蝴蝶

要約

山田美妙の小説「蝴蝶」(明治二二)は、これまでの研究において、挿絵の問題が多く取り上げられてきた。小説とともに掲載された主人公である蝴蝶の裸体画の是非をめぐって、「裸蝴蝶論争」と呼ばれる論争が巻き起こったためである。また、小説の地の文で蝴蝶の裸体における「曲線」が「高尚」であり「美」なのだと殊更に論じるなど、現代の小説についての考え方から見ると、一見、奇妙な作品に見えてしまう。しかし、この小説を同時代の「小説」「詩」「文学」をめぐるさまざまな言説のなかに布置したとき、「蝴蝶」は坪内逍遙『小説神髓』や、発表媒体である『国民之友』誌上で主筆である徳富蘇峰が論じていたものをはじめ、日本の近代文学成立期における「小説」についての多様な考え方を受けていることがわかる。そこで本稿では、「蝴蝶」に見られる「小説」のあり方が同時代におけるどのような考え方に基づいており、その中でどのような

な枠組みによって新しい「小説」のあり方を模索したのかについて分析した。その上で、「蝴蝶」がそれらの同時代言説のなかでどのように位置づけられるのかについて考察を行ったものである。

Abstract

Yamada Bimyo's novel "Kochou" was published by a magazine "Kokumin-no Tomo" in 1889. This novel had an impact upon people in those days. However, critics at the time, did not refer to the contents of this novel because they paid attention only to the nude pictures which appeared with it. Very important questions problems are raised by this novel regarding how Meiji Period authors considered the "novel". This paper analyses what kind of thinking Bimyou based his novel-writing on when writing "Kochou".

— はじめに —

山田美妙の小説「蝴蝶」は、明治二十二(一八八九)年一月二日刊行の『国民之友』第三十七号附録に発表された。この附録は同誌の新年号に添えられたものであり、「蝴蝶」の他に春の屋主人(坪内逍遙)「細君」、森田思軒訳「探偵ユーベル」が掲載されているものの、結果として「蝴蝶」ばかりが話題をさらい、逍遙は「細君」をもって小説の筆を折ることになった。このような点を見れば「蝴蝶」は、美妙が当時随一の作家となった、記念碑的な作品であったといえる。

しかし「蝴蝶」は、ほとんど小説としての内容で語られることはなかった。渡辺省亭による蝴蝶の裸体画の挿絵をめぐって『読売新聞』紙上を中心にいわゆる「裸蝴蝶論争」が起こり、ある種のスキヤンダルとして扱われたためである。刺笑生「書中の裸蝴蝶」(『読売新聞』明治二二・一・一一)と、翌日の森鷗外(鷗外漁史)による「裸で行けや」(『読売新聞』明治二二・一・一二)にはじまるこの論争は、非常に不毛なものだった。山田俊治がこの論争について「多くの論者は、美術を世俗の論理に従わせる検閲的な視線で捉え、裸婦の美学が認定されるまでには至らなかった。」と指摘しているとおり、^(注1)同時代に西欧から輸入されていた美学の文脈を使って語ろうとする美妙と鷗外とに対し、それ以外の投稿者が「コックスよりハグットマンの診断書の勉強をお勧め申す」(良屋医生「見立てちがひ」、『読売新聞』「寄書」、明治二二・一・一六)、「刑法書の御勉強を御勧め申します」(巖々法史「ドクトル柳下恵へ」、『読売新聞』「寄書」、明治二二・一・一七)など見当違いの言説を次々に編成している様子は、「裸蝴蝶」を批判することだけを目的として、実際には議論の焦点から大きく外れた言説を拾い集めることに終始した、まったく実りのないものだったのである。

その上で、昭和以降の近代文学研究において「蝴蝶」が扱われる際も、この論争が議論の中心のひとつとなってきたことは、指摘しておかなければならない。「実」の側からの〈想〉に対する批判だった^(注2)として石橋忍月の「想実論」から論じた小川武敏の論考や、森鷗外・三木竹二の共訳による『音調高洋等一曲(しらべはたかしぎたるらのひとふし)』と

の接続を論じた竹盛天雄による論考などは、その典型的なものであろう。一方で「蝴蝶」においてもうひとつの論点となってきたのは、次の部分である。

濡果てた衣服を半ば身に纏つて、四方には人一人も居ぬながら猶何処やら吾と吾身へ対するとても言ふべき羞を帯びて、風の囁きにも、鳥の羽音にも耳を側てる蝴蝶の姿の奥床しさ、うつくしさ、五尺の黒髪は舐め乱した浪の手柄を見せ顔に同じく浪打つて多情にも朝桜の肌を掠め、眉は目蓋と共に重く垂れて其処に薄命の怨みを宿して居ます。水と土とをば「自然」が巧みに取合はせた一幅の活きた画の中にまた美術の神髄とも言ふべき曲線でうまく組立てられた裸体の美人が居るのですものを。あ、高尚。真の「美」は真の「高尚」です。(「蝴蝶」(其二))

この点については、前田愛が「言葉の背後に高尚な美というものがあ
ることを読者に感得させるものが文学テクストであつて、これは従来の
戯作が持たなかつた姿勢である、そういうことを美妙は指摘したかつた
のかもしれませんが」と指摘する一方で、^(注4)中島国彦は地の文で「美」や「高
尚」といった抽象的な用語が論説や評論のような形で説明的に述べられ
ていることについて、「美」「高尚」などの語が、なまの形で現れている
こと、そしてそれが文学性の高まりに結び付いていないとしながら、
明治三十年代の文学との接続を論じている。^(注5)また山田有策は「対象に對
して無防備ではいられない彼の自信のなさと不安に根ざした行為」とし、
美妙という作家の特徴としてこの問題を扱っている。^(注6)

この他、裸体画をめぐる美学、芸術学の領域から論じ、「裸体画が春画とはまったく異なる「美術」だと主張する際に美妙がまずもち出すのは、裸体画ならぬ裸体の美なのである」として、美妙の論理や裸蝴蝶論争において描かれたものと実際の裸体との差異の境界が曖昧になっている点を指摘して中山昭彦による論や、美妙が「曲線の美」を扱ったことに西洋の「Nature」の翻訳語としての「自然」^(注8)と、女性の裸体をめぐるジェンダーの問題があると指摘した児島薫の論などがあるが、先行研究において問題化されてきたものは、おおよそこれらの枠組みのなかに収斂されている。

以上のことを確認した上で、本稿で問題としたいのは、「蝴蝶」という小説のこのような「美」や「高尚」といった抽象的な用語を直接的に既述するような書き方の是非はひとまず脇に置き、このような表現が生じたところにどういった文脈が働いていたのかという点である。これは前田愛が指摘したように、たしかにそれ以前の戯作小説にはなかったものかもしれない。だが、「裸蝴蝶論争」でどのように受け止められたのかという視点ではなく、小説という文章ジャンルにおいてこの時期に、このような表現がひとつの言説として編成されるときにそこでなにが起きていたのか、同時代のメディアで編成されたどのような論理からこういった書き方が生み出され得たのか、という点について考えていくこととする。なぜならこの問題は、「小説」という文章ジャンルの書き方が同時代においてどのように捉えられていたのか、さらにいえば、「小説」が、他の人文科学領域や文章ジャンルとの関係においてどのような位置にあった

たのかという問題に接続している。すなわち「蝴蝶」について考えることは、近代文学成立期と、その後の日本における「小説」あるいは人文科学のあり方全体の問題と関わっているのである。

二 「曲線の美」の論理

まず、美妙が「蝴蝶」において、「真の「美」は真の「高尚」です。」と記したとき、この「美」とはどのようなものが想定されていたのかという点から確認しておきたい。この問題については、「裸蝴蝶論争」の過程で、次のように述べられている。

アンジエロやラファエルが裸体の像に心血を凝らしたのは何のためです。翻って希臘に問ふても凡そ人界の有るべき完全の美は裸体を究めて始めて作出し得た、その訳はそも／＼何の故です。曲線の配合の工合、裸体ほど美の上乗のものは有りません。是を一度び美術館の中へ入れて、その雪のやうに潔白な白玉の肌膚のキューピッド、獅子を愛した神女の肖像でも見れば曲線の勾配は果たして不道德の原となるか、どうだか分解りましやう。

(美妙齋主人「国民之友第三十七号の挿画に就て」、『国民之友』第三八号、明治二二・一・一二)

美妙によれば、女性の裸体画における身体的な「曲線の配合の工合」こそが美術においては「美」として扱われるものなのだという。この発言は渡辺省亭による裸体画についての批判に答えたものではあるが、「蝴

蝶」の本文においても「一幅の活きた画の中にまた美術の神髄とも言ふべき曲線であまゝ組立てられた裸体の美人が居るのですものを」と明確に記述されている。

一方で美妙は、裸蝴蝶論争のなかで次のように述べている。

世間の好尚に媚るのが文学者の能か世の先導者となるのが文学者の恥か言はずとも御承知でしやう無論「春に先だつ花ハ北風に破られます」しかし北風を怯れて居る間はいや北風を憎んで居る間ハ何処に羅浮の仙境が現はれましやうまだ物憂がッて居る蝶の翼をどうして奨ませましやう北風の吹く間すでに百花乱発の春のたよりまづ梅が春を促がすものです苟も世の先導ともなりまた世の好尚に媚びぬと心に決めたからにハよしや百万の攻撃ハ有るとも乃至覆醬に草稿を為れてもしかしまだ〳〵その覆醬を拾ひ上げる一二具眼が有りさへすれば他日の天地ハ全くわが物です

(美妙齋主人「鷗外漁史と三木竹二兩位」、『読売新聞』「寄書」、明治二二・二・二一)

美妙の論理では、「文学者」として小説を書く以上、「世間の好尚に媚る」のではなく、「世の先導者となる」ことが求められる。裸蝴蝶論争の文脈でいえば、「世間の好尚に媚る」とは「蝴蝶」のように批判を集める作品を世に問うのではなく、「世間」が誰でも受け入れられるような作品を出すべきだという方向性だと考えて良いだろう。これと対置されるのが「世の先導者となる」となる小説であり、「蝴蝶」はまさにそれだったという自負が表れている。

このように考えた場合、美妙が作中の地の文で書き、さらに論争の中で繰り返して主張した「曲線」の「美」が、「世の先導」になることである。すなわち、まだ日本の読者には普及していないものの、美妙がこの小説を通じて流布しようとした価値観だったのではないかという仮説が成り立つ。

たしかに、詩歌や小説の価値観が比較的早く西洋から日本に輸入されたのに対し、絵画や音楽といった芸術領域は、なかなか翻訳語が整備されず、西洋の書籍を翻訳することが難しかった。たとえば早い時期に「曲線」の問題に触れている『維氏美学』も、美妙の論理とは少なからず異なる文脈を持っている。

若夫レ曲線ハ此二異ナリ、唯其曲レルヲ以テ視神経ヲ感ズルコト前後一様ナラズ、又其一端ヨリ他ノ一端ニ至ルマデ、漸々曲レルヲ以テ、之ヲ視ル者情意稍々変動有ルヲ以テ、復タ厭倦ヲ生ズルコト無シ、又音声漸次ニ高下スル者ヲ聴クモ亦然リ、其聴神経ヲ感ズルコト前後一様ナラザルヲ以テ、之ヲ聴ク者情意稍々変動有ルヲ以テ、復タ厭倦ヲ生ズルコト無シ、此レ皆同一理ナリ、

(ユーージェーン・ウェロン著、中江篤介訳『維氏美学』、明治一六―一七)

ここで論じられているのは、「直線」と「曲線」との差異から生じる視神経の身体的反応を、人間が「美」を感じる際の根拠としようとする論理である。同様の発想は、フェノロサ『美術真説』にも見られる。

第四図線ノ佳麗 線ニ由テ表出スヘキ妙想ヲ充分ニ顕スコトヲ名状スルモノニシテ即チ対比ト序次トヲ兼ネ備レハ其佳麗ヲ見ルヲ得ヘ

シ蓋シ多少ノ曲線ハ対比ト序次トラ得ル殊ニ多シトス然レドモ又一条ノ直線ヲ以テ数条ノ曲線ヲ截断スル如キハ亦以テ佳麗ヲナスヲ得ヘシ其精疎若クハ厚薄相對スルモ亦以テ佳麗ヲナスヘキナリ

(フェノロサ氏演述、大森惟中筆記『美術真説』、明治一五)

フェノロサの発言は基本的に彼の師であるフランス・ポーウエンの発想にしたがっており、同様の枠組みは、当時の帝国大学や、後の京都帝国大学で用いられていた哲学の教科書であるポーウエンの『現代哲学』に見られる。

Here at once is the germinal principle of the Infinitesimal Calculus, — either that which put Leibnitz upon the track of this grand invention, or, what is perhaps more probable, which he deduced or generalized from it, after the mathematical contrivance was perfected. The infinitesimal element of every curve may be regarded without error as a straight line, into which it passes by imperceptible gradations; and yet it is not straight, for if it were, integrating it would not reproduce the curve, but would generate a straight line. In like manner, a body never passes from rest to motion, or from motion to rest, except by imperceptibly fine degrees, though an infinitude of these may take place in a moment of time.

(Francis Bowen, *Modern Philosophy: From Descartes to Schopenhauer and Hartmann*, 1877)

ポーウエンの言説はライブニッツの幾何学における記述を主観的な美学に置き換えたものであり、フェノロサや『維氏美学』で論じられていた「曲線」の美は、このような文脈にあったと考えられる。

しかし、美妙が論じた「曲線」の「美」をめぐる論理は、こうした幾何学的な発想とは異なるところにある。それではどこからこのような枠組みを取り入れることができたのかという問題になるのだが、その手がかりのひとつとなるのは、「国民之友第三十七号の挿画に就て」で「アンジェロやラファエルが裸体の像に心血を凝らしたのは何のためです」と論じていた箇所である。この「アンジェロ」とはミケランジェロ (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475-1564) を指すが、ラファエロ (Raffaello Santi, 1483-1520) も含め、管見ではこの時期の日本にほとんど入ってきつてゐる形跡がなく。

ひとつ可能性があるとすれば、同時代の英語の書籍で編成されていた枠組みが、日本に届いてたという場合もある。

The figure of "Galatea" surpasses perhaps everything which we possess in beautiful and nude female forms; it is therefore especially interesting to learn from a letter which Raphael wrote to his patron, the Count of Castiglione, that, for want of a beautiful model, he created this figure from a certain idea of beauty which hovered before his mind.

(Alfred Baron von Wolzogen, Translated by F. E. Bunnett, *Raphael Santi: His Life and His Works*, Smith, Elder, London, 1866)

これは、ローマのファルネジーナ荘 (Farnesina) にあるラファエロの壁画「ガラテアの凱旋」(*Trionfo di Galatea*, 1511?) についてドイツで書かれたものの英訳本である。「beautiful figure」や「beautiful form」が当時の英語で女性の裸体画における曲線美を表現していたことから、「we possess in beautiful and nude female forms」とこの作品においてそれまでの女性の裸体画による曲線美が大きく変容したという枠組みが示されている。

また、ミケランジェロの「曲線」については、たとえばオックスフォード大学のギャラリーが所蔵していたミケランジェロとラファエロによる作品の解題集において、ジョルジョ・ヴァザーリ (Giorgio Vasari, 1511-74) の発言を引用しながら解説しているものが見られる。

Vasari informs us (see Introduction to the 'Lives,' chapter on Foreshortening) that Michel Angelo's unrivalled power of drawing the nude figure, in difficult foreshortened positions, was mainly acquired through his practice of drawing from rough wax or clay models, made by himself for the purpose. This was also the well-known method of Correggio.

(J.C. Robinson, *The Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford, The Clarendon Press, 1870)

つまり「nude figure」が女性の裸体画における曲線美を表しており、ミケランジェロによる習作について、それまでの裸体画と一線を画していたことが述べられている。

これらの言説がどの程度同時代の日本に入ってきていたのか、美妙自身がどのテクストを見てミケランジェロとラファエロの裸体画について言及したのかの詳細は管見では確認できていない。しかし、美妙が「蝴蝶」の本文で、その裸体について「真の「美」は真の「高尚」です」と述べたのは、裸体画をめぐる編成され、日本に入ってきた何らかの美学、芸術学に関する言説を受け、それをそのまま小説の地の文に組みこんでいたと考えるべきであろう。

拙稿で述べたとおり、巖本善治は『女学雑誌』においてJ. S. ミルの考え方を採用し、哲学などの論説的な言説として編成された枠組みを物語として読者である女性に流布することを「実的小説」と呼んでいた。^(注9) また、「智」「情」「意」という西周以降の哲学、心理学の枠組みを受け、坪内逍遙が『小説神髓』(明治一八一—一九)以降、しだいに詩や小説を「情」哲学を「智」の領域として位置づけ、双方を分断する方向性を論じていたのに対し、美妙や二葉亭四迷、内田魯庵、北村透谷、夏目漱石は、むしろ「智」と「情」との接続に「詩」と「小説」のあるべき理想を見いだしており、特に美妙は「詩」と「小説」は「哲学」そのものを反映したものだという発想を持っていた。^(注10) こうした同時代の言説状況から考えれば、美妙にとつて「真の「美」は真の「高尚」です」と地の文で観念的な議論を語り手が直接的に表出するという小説のあり方こそが、小説を通じて「世の先導者となる」ため、まだ日本に入っていない西洋の知識を、小説として書かれた文章の物語のなかに内在させ、それを流布することによって読者を「先導」するという論理を実現するためにとられ

た、具体的な方法だったと位置づけることができる。山田有策は美妙の小説に現れる場面の情景を解説的に叙述する語り手のあり方を「絵解きの小説」と称しているが、この問題も、これまで述べてきたような小説の方向性と重なり合うものである。^(注11)

三 「小説」としての「蝴蝶」

しかし、このように小説に「智」が取り込まれるとき、美妙は必ずしも西洋の観念的な価値観だけを持ち込んでいたわけではない。拙稿で指摘したとおり、「武蔵野」では会話文における「おぢやる」を基調とした話体をはじめ、歴史的資料を参照しながら物語世界を形作っていくという方法を持っていた。^(注12) 同様のことは、「蝴蝶」においても行われている。

脚色は壇浦没落の後日です。安徳帝は実に御入水にならなかつたといふのがまづ多数の説で、文化十四年三月、攝津国能勢郡出野村の百姓辻勘兵衛が幕府へ一つの古文書を持出した事が有つてそして其古文書ハ経房卿と言つて幼帝に供奉して逃げた人の自筆で書いてあります。是等ハ白川少将も望んで一覽し、また京都で日野大納言も懇望して見た事さへあつた程で中々容易ならぬ箇条なのです。今この小説は脚色をその経房の古文書から抜いて一毛一厘も事実を枉げず、ありの儘に書いた物で、その他日向に御逃なつたの、又は阿波に御逃げに為つたのといふ方の説は爰で更に取用ゐませんでした。

（「蝴蝶」、自序）

「蝴蝶」の自序におけるこの記述について、土佐亨は明治二十四年九月九日から十六日にかけて『読売新聞』に連載された「経房卿文書」、あるいは、曲亭馬琴の『玄同放言』が典拠だと推測している。その上で、『読売新聞』の連載や『玄同放言』に、「蝴蝶」の最後に書かれた「掻き曇る雪気の空を吹変へて月になり行く須磨の浦風」の和歌がないとして、「異なる別の写本であつたろうと推定される」とした。^(注13)

しかし、この土佐の論には少なからず無理がある。なぜなら、「蝴蝶」が発表された『国民之友』三十七号は明治二十二年一月二日の発行であり、『読売新聞』の記事を典拠として想定すること自体が不可能なのである。さらに、土佐が「蝴蝶」の典拠を「写本」と断じていることについても根拠はない。

「武蔵野」の会話文における言文一致が『史籍集覧』に見られた資料を参照していたことを考えれば、「蝴蝶」の場合も、やはり実際に美妙が参照したのは、同書の第一〇七冊にある「養和帝逸事／二則」と題された二編のうちの一編「摂州能勢郡若宮八幡宮記事」であろう。ここには、土佐が『読売新聞』の連載や『玄同放言』に見られないと指摘した和歌も含め、「経房卿文書」が完全な形で収められている。

実際に「摂州能勢郡若宮八幡宮記事」と「蝴蝶」との本文を較べて見ると、ほとんど共通する部分は見られない。したがって、あるいは他に何か別の文章を参照している可能性はあるものの、こうして歴史的資料を次々に考証しながら物語を形作っていく方法は、曲亭馬琴の読本で行われる歴史考証と、美妙が『我楽多文庫』創刊時に二世曲亭馬琴を自称

していたことを想起させる。

さらにいえば、「蝴蝶」における裸体画の制作は、美妙が下絵を描き、それによって渡辺省亭に指示をするというものだった。

蝴蝶の図案は主人が立てました。決して省亭氏に関係の有る事では有りません。また前賢故実から引いたのでも有りません。似ては居ますが別物です。まづ趣向を取った基を言へば先年の倫敦大博覧会に出て居た少年と少女とが腕を組合って居る彫像と、武士が少女に箭を示して居る彫像と、及び去年の美術雑誌に出て居る美人二人が花園の中で男子に追迫られて慌て、逃げる図と其他一二の独逸の美術雑誌に見えた模写図（いづれも裸体）とを参考し、さて更にアタランタの小説の挿画から半分、及び例の美人が花園で逃げる図様から半分、こもく趣向を取合はせて武士を右へ置いたのです。が、由緒がやかましいだけに八画が面白く出来ませんでした。

実を申せばあの蝴蝶の図は二度まで省亭氏に草稿を更へて貰ったのですが、しかし後に改めた方の絵は既に彫刻が出来て居る後に見たのですから更に思付いた箇条もありましたが、直す事も出来なく、其儘世に出して仕舞ひましたので、これが世に出る上はむしろ画様の配合について説が出て来るであらうと思ひの外終に今日まで学海先生を除くの外そこに評を容れた人も有りませんでした。

（美妙齋主人「蝴蝶及び蝴蝶の図に就き学海先生と漣山人との評」、『国民之友』第四〇号、明治二二・二・二）

こうした図案の作り方は江戸期の戯作にきわめて典型的に見られるも

のである。同時に、高木元が「読本は読む本であるにもかかわらず、挿絵の評判がその売上げを左右したのである」と指摘する^{〔注14〕}ように、もっぱら挿絵が問題化された「蝴蝶」のあり方は、きわめて戯作文学的な制作、受容の過程をたどっている。『国民之友』に掲載された小説が明治二十三年に始まる叢書『国民小説』において、紙のくるみ表紙で挿絵を伴わない質素な造本で刊行され、挿絵のない状態で、本文だけで「小説」を刊行、受容するというスタイルを作っていく、同時掲載された「細君」や「探偵ユーベル」にも挿絵が伴わなかった中で、誌面に大きく挿絵を掲載した「蝴蝶」は異彩を放っている。

こうした戯作の枠組みや、読本への志向は、「いちご姫」（明治二三）がエミール・ゾラ（Emile Francois Zora, 1840-1902）が示した遺伝と環境の問題を受けて主人公の「境遇」を明確に意識する一方、物語^{〔注15〕}としては典型的な読本の毒婦ものの承譜に位置づけられることから、美妙の問題意識として保持され続けていたものだったことは明らかであろう。問題は、このような方向性を持つ「蝴蝶」が、美妙が初めて「小説」であることを意識した作品だという点である。

国民の友の附録にすると御望みが有つたため歴史的小説のみじかい物を書きました。が、実の処これこそ主人が精一杯に作つた作で決していつもの甘酒では有りません。匆忙の中の作だの何だのと遁辞を言ひませんが、只是が今の主人の実の腕で、善悪に關せず世間の批評をば十分に頂戴します。猶この後には春のや、思軒の両「しんうち」が扣へて居ります。それ「比較は物の価格を定める」■

大牢の前の食散らしは或ハ舌鼓の養生にも為りまじやうか。一座早く出た無礼の寓意（も凄まじい）は実にこゝに在るのです。（「蝴蝶」自序）

ここに表れているのは、逍遙や思軒の作と「蝴蝶」とが「比較」されることを受けて立ち、その中で「世間の批評」を求めるという態度である。同時に、「蝴蝶」はこれまでの作品とは異なる「歴史的小説」だった。

自序におけるこの発言は、『夏木立』（明治二二）をめぐって美妙自身が次のように述べたことを受けている。

いかにも夏木だちの「玉屋の店」、または「仇を恩」などは趣向も無いもの、いはゆる説話といふだけです、勿論小説では有りません。が、小生は夏木だちへ必ず小説に限って載せやうと決心して居たのでも有りません。まづ文章が達者になりませぬ内に早く大きな物に取つて掛つて笑を買ふのが随分世に多くあります。二三年小説が行するにつれてこのやうな悪弊は中々世にあらはれた、それを岡目から眺めては流石に前車の覆轍を鑑みる心は小生も起しました。それが即ち彼是の趣向の浅々しい物、むしろ文章専門の作を作つた原因で、今日まで小生がしつかりとした所謂「小説」を作らず、たゞ雑誌の小ぜり合いで落ちた首でも拾つて居る訳はまつたくこの為です。

（美妙齋主人「不知庵大人の御批評を拜見して御返答までに作つた懺悔文」、『女学雑誌』一三五・一三六号、明治二一・一一・一〇、一七）

これは、内田魯庵が美妙に送り、美妙が『女学雑誌』に紹介したこと、で実質的なデビューとなった「山田美妙大人の小説」に対する返答である。

残念なる哉おのれが眼くもりし故にや「玉屋の店」にしろ「仇を恩」にしろ是を説話と云ふべけれど小説の名はさゝげがたくぞ思はるチツケンスがクリスマスカロルは短編なり然れども首尾貫徹毫末遺憾なし種彦が諸国物語は各々小説の体を備へ田舎源氏正本製に劣るべくもあらずか、ればおのれは短編なりとて大人をなちるにあらねど大人が著作は例せば夏木だちの諸編の如き憚りあれども皆小説とは申しがたし

（不知庵主人「山田美妙大人の小説」、『女学雑誌』一三三・一三四号、明治二一・一〇・二〇、一一・三）

魯庵によつてなされた『夏木立』の作品は「皆小説とは申しがたし」という指摘に対し、美妙は『夏木立』所収の「玉屋の店」「仇を恩」以下、「武蔵野」を含むであろう作品は「文章専門の作」であつて、「小説」ではないという位置づけをすることになった。『夏木立』に収められた文章は、言文一致文体の試みにおける実験的な作品群だとのみ規定されたのである。

もちろん、こうしたやりとりを経て行われた『夏木立』が「文章専門」の作品群だという位置づけには、少なからず留保が必要である。一方で、こうした中で書かれ、「小説」であることを明確に表明することになった『蝴蝶』には、それでは美妙が「小説」をどのような枠組みとして捉えて

いたのが収斂されているはずである。

この問題を考えるときに補助線となるのが、美妙による言文一致の方向性である。

音調の好い文ハ文の上乗だといふ考ハ人々の脳に住んで居ます。それで俗語の文章は最も卑しく聞えるのです。たとひその実卑しいにせよ自由を考を述べる事が出来ればそれで文の務ハ済んで、其中におのづから「美」といふ色彩ハ成立ちます。まして其実ハ卑しくないです物を。

(美妙齋主人「言文一致論概略」、明治二一・二二・二五・三・二五)
古文の「美」の根拠が「音調」だったのに対して、言文一致文体における「美」の根拠は「自由に考を述べる事」であった。拙稿で指摘したとおり、美妙はこの枠組みにしたがって『国民之友』に掲載した「日本韻文論」(明治二三・一〇・三―二四・一・二三)で和歌や俳句における「余情」を否定し、具体的、分析的な日本語の記述を主張することになった。^(注16)

この場合、蝴蝶を描くために観念的な語彙を地の文に持ち込み、その様子を説明的に叙述したのは、こうした美妙の文体観に根ざしたものであったことになる。言い換えれば、「蝴蝶」における裸体画の場面は、蝴蝶の裸体画がそれまで日本になかった西洋の美学に基づいて日本に輸入された新たな「美」であると同時に、「高尚」「美」といった観念的な語彙を用いて読者に語り手の思考を披露すること自体が、「美」とあるという論理を伴っていたことになる。

もちろんこれは、小説が「美術」すなわち芸術でなくてはならないと

いう、『小説神髓』と同じ枠組みを引き継いでいる。その上で、逍遙が「美術」の条件としていたのが、「人の心目を悦ばしめ且つ其気格を高尚にする」ことだった。

されバ美術の本義の如きも目的といふ二字を除きて美術ハ人の心目を悦ばしめ且つ其気格を高尚にする者なりといはゞ則ち可しも否ざればすなはち違へりこは是れ些細の論に似たれどいさ、か疑ふ所を陳じて世の有識者に質すなりけり

(坪内雄蔵『小説神髓』、明治一八―一九)
したがって「蝴蝶」は、逍遙が『小説神髓』で論じた「小説」観に対する、美妙なりの返答だったことも想定する必要がある。一方で、「蝴蝶」が読本の方法論に西洋から輸入した最新の知としての美学を取り込むものであったと捉えれば、戯作改良論としての『小説神髓』の具体的な実践としての側面も持っていたことになる。

四 『国民之友』における「小説」の位置

しかしこうした「蝴蝶」のあり方を、『小説神髓』との関係だけで考えることはできない。なぜなら、「蝴蝶」が掲載された『国民之友』というメディアをひとつの言説場として捉えた場合、『女学雑誌』で巖本善治が主張した「実際的小説」と同じように、小説によって読者に新しい知を流布しようとする方向性を持っていたためである。

周知のように、『国民之友』の主筆である徳富蘇峰が「詩」の問題を論

じるときは、「インスピレーション」(明治二一・五・一八)や「新日本の詩人」(明治二一・八・一八)などをはじめ、エマーソン(Ralph Waldo Emerson, 1803-1882)の詩論に基づいた観念的、抽象的な議論に終始する。^(注17)

蓋し「インスピレーション」は、神力なり、哲理的に、数理的に、化学的に、分解説明する能はざる所の不可思議力あり、世の中の哲学者達は、不可思議力を退治せんと心掛け、中には大早計にも、最早世間には不可思議力は無し杯と曰ふ人すら出て来れども、宇宙開闢、人類生息以来、人間の力を尽して、不可思議を退治するに汲々たれども、不可思議の領地は未だ容易に縮まるを見ず、

「インスピレーション」、『国民之友』第二号、明治二一・五・一八)ここで示されているのは「哲理」などの「分解」による記述では表現できない、それを乗り越える内面の表出という枠組みである。一方で「小説」について、蘇峰は少なからず異なる主張を示していた。

若し人ありて文学世界の形勢如何と問は、吾人之に答へて云はんとす曰く今日の天下は是れ小説の天下にして殊に政治小説の天下なりと、蓋し矢野文雄氏が一度ひ経国美談を纂述せらる、や忽然として文学世界に一大革命をなし政治小説の新天地茲に開け時好の趨る所日一日よりも熾に其の勢の奔る所遂に尾崎学堂氏の新日本となれり此書の世に出る僅に初巻にして未だ其の全豹を窺ふを得されは大早計に之を評すること能はされとも、繙読の際知らず覚へす其の本色を覗ふに足るものあり

〔新日本を読む〕、『国民之友』第一号、明治二〇・二)「文学」の一ジャンルとしての「小説」にとつて、「政治小説」の登場が「一大革命」だったという。直後の箇所、尾崎学堂(行雄)の小説が「其の小説を著す所謂此に託して以て胸中の経綸を擲るに過ぎず」と、小説としては素人の作品であることを批判的に論じながらも、「学堂居士か内治外交社会風俗の問題に向て一場の演説たるか如き」作品の内容を評価し、「文学世界の大勢一変して新日本の如き快活なる政事小説の時代となりたる」と好意的に扱っている。

一方で蘇峰は、次のようにも論じている。

それ政治小説なるものは、小説に出来たる数多の事情と、種々の人物とをして、知らず覚へず、隠々冥々の裡に、著者か政治上の意見を吐かしむるのみ、約言すれば即ち著者が自から意見を吐かず、小説を経て、其の意見を吐くものなり、然るに現今の所謂政治小説なる者は、乍ちにして一人の男児出て来り、雄弁滔々として数千言の演説をなせば、又乍にして一人の婦人出て来り、又雄弁滔々として数千言の演説をなす

〔近来流行の政治小説を評す〕、『国民之友』第六号、明治二〇・七)「雄弁滔々として数千言の演説をなす」というように、政治的な議論を小説の作中人物の演説という形で表現することを批判的に捉える一方、「小説を経て、其の意見を吐く」という政治小説の機能は認めている。この場合、前掲の『女学雑誌』における「実際的小説」のように物語そのものが全体として政治的な主張になっているという書き方について

も、当然想定することが出来る。一方で、美妙が「蝴蝶」で示したように、会話文ではなく地の文において直接的に思想的な問題に言及するという表現のあり方についても、十分に可能性が残されていることになる。このとき蘇峰が想定していたのは、どちらかというと後者に重きが置かれていた。

然れども吾人ハ敢て著者先生に向て、自尊の氣象を消磨せよと謂ハズ、自から負抱する所を包み隠せと謂ハズ、自家の意氣を吐き、壘塊を吐くハ固より文学上の一大快事なり、然れども唯之れを吹き、之を吐くの時当つてや、願くハ高尚潔麗なる趣味を忘る、勿れ、美妙（ビュチー）ハ文学の本質なることを忘る、勿れ、

〔「文学世界の現状」、『国民之友』第一五号、明治二一・二・三〕
これは「文学」を論じた文章であるため、「小説」だけではなく「詩」、あるいは人文科学を相対として扱ったものである可能性もある。しかし、「高尚潔麗なる趣味」や「美妙」を問題とした上で「自家の意氣を吐き、壘塊を吐く」といつていることから、「インスピレーション」「新日本」の詩人「で論じられた「詩」とは大きく隔たりがあり、少なからず「小説」が想定されていると読むべきであろう。この場合、「著者」が自らの思想を表述することが「美妙」であることにつながり、それが「高尚」でなくてはいけないという発想は、美妙と蘇峰とで共有されていたことになる。さらに重要なのは、こうした「文学」と「思想」との接続が、マシュー・アーノルド (Matthew Arnold, 1822-1888) から得たものだった点であろう。

文学とは如何なるものか、是れ実に大問題なり、之に答ふる頗る難し、吾人は先づ試みに、重なる文学者彼れ自身の下したる所の解釈に就て之を見ん、

エメルソン曰く最善の思想を書き記したる、之を文学と謂ふ、ブルック氏曰く文学とは、聡明なる男女の書き記したる思想及び感情にして、読者に快樂を与ふるの方式に由て整理したるものを謂ふ、世上に存在する最善の思想を知らんことを求むるは、文学を修むるもの、の目的なり

（マシュー・アルノルドの解釈かと覚えたり）

モルレー氏曰く文学は正大、剛健、而して其の法式の美麗を以て道義的の真理と人情とに触着したる所の総ての書籍中に存す、

〔「文学者の目的は人を樂しむるに在る乎」、『国民之友』、第三九号、明治二一・一・二二〕

拙稿で指摘したように、美妙が「日本韻文論」において「吾々は別段に是が韻文の思想即ち詩思といふ物をまだ見たことがありません。」とし、「詩」を散文として書かれる「哲学」と結び付けたときに用いたのが、マシュー・アーノルドと、トマス・バブington (Thomas Babington Macaulay, 1800-1859) による議論^(注18)だった。

In a rude state of society men are children with a greater variety of ideas. It is therefore in such a state of society that we may expect to find the poetical temperament in its highest perfection. In an enlightened age there will be much intelligence,

much science, much philosophy, abundance of just classification and subtle analysis, abundance of art and eloquence, abundance of verses, and even of good ones, but little poetry.

(Thomas Babington Macaulay, *Essay on Milton*, 1825)

Without poetry, our Science will appear incomplete; and most of what now passes with us for religion and philosophy will be replaced by poetry. Since, I say, will appear incomplete without it. For finely and truly does Wordsworth call poetry "the impassioned expression which is in the countenance of all science"; and what is countenance without its expression? Again, Wordsworth finely and truly calls poetry "the breath and finer spirit of all knowledge"; our religion, parading evidences such as those on which the popular mind relies now; our philosophy, pluming itself on its reasoning about causation and finite and infinite being; what are they but the shadows and dreams and false shows of knowledge? The day will come when we shall wonder at ourselves for having trusted to them, for having taken them seriously; and the more we perceived their hollowness, the more we shall prize "the breath and finer spirit of all knowledge" offered to us by poetry.

(Matthew Arnold, *Essays in Criticism, Second Series*, 1889)

マコーレーが、未開の社会においては知性が充分に発達していなかつ

ために「poetry」によつてしか表現することができなかつたと論じたのに対し、マシュー・アーノルドは「philosophy」では充分に表現することができなかつた領域を「poetry」によつて表現することができると論じている。むしろ「poetry」から「philosophy」「philosophy」から「poetry」という進化的な発想によつて「韻文」の問題を捉え、さらに「思想」を表現する言葉の編成について論じたのが「日本韻文論」だったのである。したがって、美妙と蘇峰がともに「詩」あるいは「文学」において、「思想」を表現することの必要性を論じていたのは、ある意味において必然的だった。

もちろん、『国民之友』で論じられた「文学」「詩」「小説」のすべてが、こうした方向性を持っていたわけではない。

文章ハ社会ノ写真ナリトハ誰レモ言フコトナリ然ニ社会ニハ自ラ実迹ト極致トノ別有リ若シ社会万般ノ事皆唯目前有ル所ノ実迹ノミデ絶ヘテ彼ノ極致ノ境界無キトキハ斯社会ハ如何ニモ浅間敷キ限ニテ少ク上品ナル人間ハ愛想ヲツカス事ニ立至ル可シ(中略)

詩人文人カ其作物中時々此種ノ境界ヲ模写スルトキハ自ラ感動シテ乃ハチ他人ヲモ感動スルコトヲ自然ニ社会ノ水平ヲ高ムルコトモ出来ルナリ左無クハ作ラスシテ可ナリ美術ハ道德ヲ主トスルニ非ズト雖モ亦道德ニ資リテ其美ヲ増スコトヲ得ルトハ近時西洋有名ノ批評家ノ語ニテ陳腐ノ様ナレドモ実ハ然ラス杜甫ダントノ詩ハ幾年立つテモ矢張り名作ナリ

(兆民居士「文章ノ妙ハ社会ノ極致ヲ穿ツニアリ」、『国民之友』一八号、

明治二一・三・一六)

中江兆民が論じたのは、「詩人文人」によって書かれる文章が、どのように「社会」とつながるかという問題意識だった。自身の「感動」を表現することによって想像力と「社会」とをつなぐのが「詩人」だという西洋近代の「詩」あるいは「批評家」が持っている枠組みを、少なくとも『小説神髓』よりは的確に把握し、日本に輸入しようとしている。

しかし、『国民之友』においてより流布していたのは、「詩」と「小説」を「哲学」や「智」と接続させる、美妙や蘇峰の方向性だった。

蓋し著者は極めて人情に通ずる者なり、人情に通ずると謂はんより、寧ろ人情を観察する者なり、人情を観察すると謂はんより、寧ろ人情を解剖する者と謂ふべし、然らば則ち一篇の浮雲は、是れ人情の解剖学にして、著者先生は則ち人情解剖の哲学者なる哉、

(大江逸「浮雲(二篇)の漫評」、『国民之友』第二六号、明治二一・二・一七)

大江逸は『浮雲』第二篇における作中人物の語りを、「著者先生は則ち人情解剖の哲学者」だと捉えている。すなわち、「人情」を観察し、ありのままに描写するのではなく、「寧ろ人情を解剖する者と謂ふべし」というように「人情」を対象化して分析的に語ったことこそが、作品の評価となっていた。「日本韻文論」で美妙は「哲学者が解剖して覚る処は詩人がたゞちに覚る」と述べているが、これと同様のことを、大江は「小説」に対して見いだしている。

このように、「小説」や「詩」が「美妙」「高尚」であることの根拠と

して、著者が「思想」「哲学」を表現することを求めるという方向性は、『蝴蝶』が発表される以前から、すでに『国民之友』誌上において少なからず示されていた。これは「小説」にとつての「一大革命」として蘇峰が扱っていたように、戯作と近代の「小説」とを切り分ける際の、基準として論じられていたのである。また、その意味で『蝴蝶』は、『国民之友』が目指していた「小説」そのものだった。坪内逍遙が示した「美術」としての「小説」という価値観を引き継ぎ、戯作改良として書かれながら、一方で逍遙が論じた「情」「人情」として「詩」「小説」を扱うのではなく、「思想」「哲学」を中心に「智」と「情」との関係性のもとで書かれる「小説」像を示したのが、『蝴蝶』という作品だったのである。

五 おわりに

これまで述べてきたように、山田美妙の『蝴蝶』は、同時代に起きたいわゆる「裸蝴蝶論争」では実りのある議論はほとんどなされなかったし、現代の小説についての視点から考えると、一見奇妙な書き方がなされている部分も少なくない。地の文において「高尚」や「美」を殊更に論じるかのような書き方は、「小説」の書き方として少なからず批判され得るものであろう。

しかし、同時代における「文学」「小説」「詩」「美術」をめぐる多様な言説の中に布置したとき、どのように新しい「小説」を作りだし、それまでの「小説」をどのように組み替えていくかというひとつの試みとし

て、さまざまな問題を見て取ることができる。その中で、挿絵と歴史考証の点で読本の方法を引き継ぎつつ、西洋から新たに入ってきた知的な枠組みを取り込み、そこから得られた「著者」の「思想」を物語の中に組み入れることによって「美」であることを目指すというひとつの「小説」のあり方を示したという点で、たしかに明治二十年代はじめを代表する「小説」だったのである。

一方で、この小説における言文一致の問題について考えるためには、それでは言文一致文体によってどのように「思想」を表現するのかという問題が残されている。なぜなら、「蝴蝶」における会話文は「武蔵野」の「おちやる」を基調とした話体と同じように物語世界の時代を再現するという方向性を持っている。『国民之友』で徳富蘇峰が政治小説における作中人物の演説という形で「思想」を表現することを否定したのと同じように、「蝴蝶」という「小説」における「思想」の表現は、地の文に委ねられていた。

「高尚」や「美」といった観念的な語彙を用いて論説的に記述するというのはその中で示したひとつの方法だが、この他にも、美妙は言文一致文体における文の構造化において、さまざまな試みを行っている。したがってこの問題については、別稿で考えていきたい。

注

- (1) 山田俊治「美術の定位と裸蝴蝶論争」、『文学』第十二巻第六号、平成二十三年十二月
- (2) 小川武敏「裸蝴蝶論争から文学と自然論争へ——想実論の一環として——」、『文芸研究』第三十八号、昭和五十三年一月
- (3) 竹盛天雄「裸蝴蝶」論争の行方——鷗外・竹二同訳『音調高洋筆一曲』の断絃と続絃をめぐる(二)、『国文学 解釈と鑑賞』第五十七巻第一号、平成四年一月
- (4) 前田愛「文学テキスト入門」、筑摩書房、昭和六十三
- (5) 中島国彦「美・高尚・裸体画——山田美妙『蝴蝶』の挿絵がもたらしたもの」、『早稲田文学』第六十号、平成元年九月
- (6) 山田有策「美妙ノート・5 〈物語〉から〈小説〉への志向——『蝴蝶』をめぐる」、『文学史研究』第五号、昭和五二・一二
- (7) 中山昭彦「裸体画・裸体・日本人」、『ディスクールの帝国』、新曜社、平成十二年
- (8) 児島薫「明治期の裸体画論争における「曲線の美」について」、『美学美術史学』第十七号、平成十四年一月
- (9) 拙稿「『実説小説』の方法——清水紫琴「こわれ指輪」と『女学雑誌』の小説観」、『日本近代文学』第八十二集、平成二十二年五月
- (10) 拙稿「山田美妙初期草稿の問題(2)——「智」と「情」の言説と「詩」の位置づけ」、『東海学園 言語・文学・文化』十五号、平成二十八年三月
- (11) 注(6)に同じ
- (12) 拙稿「明治の知と時代小説——山田美妙『武蔵野』における物語の造形」、『国語と国文学』第八十九巻七号、平成二十四年七月
- (13) 土佐亨「山田美妙『蝴蝶』典拠考——経房卿文書について」、『日本文学』

第二十八卷第十号、昭和五十四年十月

(14) 高木元「読本に於ける挿絵の位相」、『国文学 解釈と鑑賞』第七十五卷八号、平成二十二年八月

(15) 拙稿「淫婦の「境遇」——山田美妙「いちご姫」における〈ソライズム〉の理解と受容」、『上智大学国文学論集』第四十二集、平成二十年

(16) 注(10)に同じ。

(17) 以下、『国民之友』の巻頭に掲載される無署名で、「吾人」を主語にした論説は、徳富蘇峰の書いたものとして判断している。

(18) 注(10)に同じ。

(東海学園大学人文学部人文学科)