

内田魯庵『文学一斑』におけるヘーゲル

——その典拠とドラマ論——

Uchida Roan “Bungakuippan” and Hegel

—— Authority and the argument about Drama ——

吉岡 亮

Yoshioka Ryo

In this paper, I reveal the authority of the part which mentioned Hegel in “Bungakuippan”. And I examine the relation between that authority and the argument of drama in “Bungakuippan”.

はじめに

明治二五年に博文館から刊行された『文学一斑』で、内田魯庵は、文学史的な見取り図に基づきながら、自らの文学観に一つのまとまりをつけることを試みていた。そのために魯庵は和漢洋の実に様々な書物から引用を行っていたわけだが、野村喬氏は『文学一斑』に大きな影響を与えている引用書として三種類をあげている。それは、一つ目に『維氏美学』、二つ目にプライドの *High Way of Literature* とベインの *English Composition and Retholic*、三つ目にヘーゲル・ベリンスキー・パヴロフの著作である。そして、野村氏は、『維氏美学』も重要な役割を担っているが、他の二種がそれにもまして強く論旨に関わっていると述べた上で、プライドとベインのものは教科書的なものなので、魯庵が書生時代に読解したものであろうが、ヘーゲル・ベリンスキー・パヴロフのものは、魯庵は「英語には達者であったとしても……当時は独逸語や露西亜語の方は全く読めなかった筈だから」、原著を読んだとは考えられない。

それゆえ、ヘーゲルは「英訳 (Philosophy of Fine Art)」を参照し、ベリンスキーはその著作集を既に読解していた二葉亭から得た知識に基づいていたのではないかと推測している⁽¹⁾。

野村氏が指摘しているヘーゲルの英訳とは、カッコ内の但し書きからも分かるように、ヘーゲルの美学の英訳であった。この当時ヘーゲルの美学の英訳が存在したのか、また、それが日本に入ってきて来たのか定かではないが、『文学一斑』におけるヘーゲルに関する引用は、美学の英訳 (Philosophy of Fine Art) ではなく、John Steinfort Kedney の *Hegel's Esthetics: A Critical Exposition* という、ヘーゲル美学の英語の解説書に基づいていた⁽²⁾。管見の限りでは、先行研究でこの解説書と『文学一斑』の関連性を指摘しているものは見当たらなかった⁽³⁾。そこで本論では、『文学一斑』の文言と対照しながら、魯庵がこの解説書を典拠の一つとしていたことを確認するとともに、それが『文学一斑』におけるドラマ論にどのような意味を持っていたのかを考察する。

第一節 Hegel's Esthetics と『文学一斑』

Hegel's Esthetics: A Critical Exposition (以下、*Hegel's Esthetics* と略す) 及びその著者 John Steinfort Kedney については、現在のところ、私が参照したハーバード大学図書館蔵本のリプリント版に記されている事柄以外の情報はほとんどない。そのテキストの記述によれば、*Hegel's Esthetics* は、ドイツ観念論の古典を英語圏の読者と学生向けに解説したシリーズの一冊で、このシリーズでは他にカントやシェリング、フィヒテの解説書が刊行されていた。筆者の John Steinfort Kedney は、ミネソタ州のフェアバルトのシーベリー神学校の神学部の教授で、*Hegel's Esthetics* の他に、*THE BEAUTIFUL AND THE SUBLIME* という著作があったようだ⁽⁴⁾。

Hegel's Esthetics の序文で Kedney は、ヘーゲルの美学を、芸術批評

の新しい時代を切り開いたテキストとして位置づけ、自らの著作ではヘーゲルの思想を特に哲学的な見地から明らかにすることを目指したと述べている。ヘーゲルの美学は、「芸術美の理念」を原理的に考察した第一部、「理想美の特殊な形態への発展」を記した第二部、そして、「個々の芸術ジャンルの体系」を論じた第三部という、三部構成になっている⁽⁵⁾。Hegel's Esthetics もこの構成を踏襲しているが、Kedney によれば、第一部については原著の内容を、圧縮した形ではあるが、自らの批評的な観点に基づいて忠実に再現したのに対して、第二部は現在の美学に関する問題を、また、第三部は重要な定義と基礎的な概念を主に取り上げ、その他の事柄は省略したという。

一方、魯庵の『文学一斑』⁽⁶⁾ は、冒頭の「凡例」と五つの章から構成されている。各章は「文学の定義及び解釈」を主題とする「第一 総論」、「第二 詩 (ポーエトリー)」、「第三 叙事詩^{エピソード}」、「第四 叙情詩^{リリック}」、「第五 戯曲、一名世相詩 (ドラマ)」となっている。Hegel's Esthetics の第三部の後半部分 (CHAPTER VII~X) は、順に POETRY, EPIC POETRY, LYRIC POETRY, DRAMATIC POETRY となっており、「総論」部分を除いた『文学一斑』の章立てと共通している。魯庵が参照していたのもこの部分であった。

さて、『文学一斑』の各章におけるヘーゲルへの直接的な言及を見ていくと、第一章にはなく、第二章で三ヶ所、第三章で一ヶ所、第四章で三ヶ所、第五章で四ヶ所となっている。量的には第二・四・五章に大きな差はないように見えるが、質的には第二・四章と第五章の間には明確な違いがある。すなわち、第二・四章では、ヘーゲルへの言及は概ね魯庵の議論の補強、あるいは、自身の議論との内容的な差異を示すために用いられているのに対して、第五章では、ヘーゲルへの言及が魯庵の議論の内容と深く関わっているのである。

それでは、まず、そうしたヘーゲルへの直接的な言及と Hegel's

Esthetics を対照し、後者が典拠となっていることを確認しておきたい。ここでは、『文学一斑』の第二章と第五章からそれぞれ一か所ずつ取り上げる。便宜的に、第二章からの引用には①、第五章からの引用には②の記号を付した。

①ヘーゲルハ詩を説て曰く。

詩ハ表現 (Expression) の二法を合同するの術なり。則ち音楽の如く其れ自身の精神に依て直接の感覚を与へ、又象形美術の如く有限の物体を創作し分明に想像世界に到達するを得せしめ加ふるに事態の各部考察の連続、情性の発達及び争闘、並に行為アクションの全き行路を表ハすに足るべし云々⁽⁷⁾

POETRY is the Art which unites the two modes of expression. Like Music, it contains the immediate perception by the soul of itself. Like the figurative Arts, it develops itself distinctly in the world of imagination, and creates determinate objects like those of Sculpture and Painting. And it alone is capable of expressing an event in all its parts, the succession of thoughts, the development and conflict of passions, and the complete course of an action.⁽⁸⁾

②ヘーゲル曰く、

「ドラマ」は総てポエチツク、アート詩 技 の各性質を合同せしもの也。叙事詩と同じく事柄の始終を眼前に起りし如く現示すれども、其事柄は皆人間の情と意より湧出せしにあらざるはなく、其結果は人物の本性と彼等が追隨せる計画との衝突に生ずるは之を「ドラマ」に於て見るべし云々

是れ「ドラマ」の要領を説得しものにして、「ドラマ」は事物の外相を紀述して終るにあらず。其外相よりは寧ろ外相を生ぜし人間の心靈に及ぼす。而して是等を現示するに挙止、動作、容貌の変化等極めて細碎の事項といへども悉く描写して洩さざるなり。⁽⁹⁾

THE Drama offers us the most complete reunion of all the characteristics of the Poetic Art. Like the Epos, it exposes a complete action as accomplished before our eyes, and whatever is done appears to emanate from the passions and the will of the personages who develop it. Its result is decided by the essential nature of the designs which they pursue, of their character and the collisions in which they are engaged. The Drama cannot confine itself to describing the external side of things. It deals with the human souls who are in movement. The expression of these is not only by words, but by gestures, motions, and the variations of the countenance.⁽¹⁰⁾

詩とドラマの定義についてヘーゲルの議論を参照している部分を引用したが、原文と対照すると、魯庵が実に丁寧に翻訳していることが分かる⁽¹¹⁾。さらに、「表現(Expression)」という但し書きや、^{アクション}行為や^{ポエチック、アート}詩技というルビと、原文の表現が同一であることから考えても、Hegel's Esthetics が典拠となっていることは確実であるだろう。

第二節 Hegel's Esthetics と『文学一斑』のドラマ論

先に述べたように、ヘーゲルからの引用が最も多いのが『文学一斑』の「第五 戯曲、一名世相詩(ドラマ)」の章であった。本節では、その第五章の中でも、ヘーゲルの引用が魯庵の議論の内容と最も深く関わっ

ている部分を見てみたい。それは、ドラマの基盤をなすものとその登場人物のあり方、そして、ドラマが読者（観衆）にもたらす効果に関する、以下のような部分であった。後述する Hegel's Esthetics との比較の便宜上、③～⑤及び【 】の記号を付した。

③爰にヘーゲルが説を述べむ。曰く、「ドラマ」の基礎を作るものもと同じ。一方に良善、誠実、^{ゼグツト}神^{ゼ、ツルー}聖^{ゼデイヴハイン}ありて又一方に鹵莽なる人物の放肆なる意識あれば、此二者の合するや必ず衝突を起すべしと。

又曰く、殊に悲壯劇^{トラゼダイ}に於て礎となるべきハ合理^{レシチメート}の力にして人間の意識、家族の情、實際生活の適度なる快樂、愛国の念、若くハ「ミスチック」にあらぬ宗教の感情^{センチメント}を盛んならしむるものとすト。④

凡そ是等の動機^{モチーフ}は各個人の精神に応じて働ける時ハ、或る正しき他の意思と相侵さざる事あるまじければ其間必ず衝突を生じて、主人公が道義を守るにも関わらず、否な、道義を守るが為めに却て罪科を産むに到るべし

此事をして真ならしめば、世は実に矛盾せるものにして、徳を守るが為めに計らずも不徳に陥るハ有るまじきに似たるの感あれども、此衝突は常に外面に現るゝの結果にして内裡の「ユニチー」は毫も之が為めに破れざるなり。

⑤蓋し人の真実に恐怖するハ生命と共に終るべき^{フィジカル}肉体の^{オツプレツション}壓抑に
あらずして、肉体の影にかくれ唯道理に^{リージン}懇へて満足を買ふべき
^{モーラル、プリンシプル}道徳主義に背戾するにありとす【我が肉を剖き血を吐くハおろか
肢体を粉碎するも^{モーラル、プリンシプル}道徳主義に循ふものならば寧ろ進んで是を為
さむ。然らずんば金殿玉楼に棲むも美味佳殺に飽くも不義の^{けらく}快樂ハ
豈に好んで食ふ処ならむや。「ドラマ」が「恐怖」(Terror)と云ふ
は畢竟此処に存ずるなれば肉体に於ての破壊を恐るゝにあらずして
道徳の精神沮喪して中断せん事を恐るゝなり。】

又「憐愍」(Pity)と云へるも唯困乏窮苦して同憐の情を起す如き簡單なる事実にあらずして一層^{ラショナル}有理のものたらざるべからず。【犬猫の死するを見るも猶ほ憐恤の情を起すべし、市に食を乞へる老夫を見るも又哀矜の念を生ずべし。】然れども「ドラマ」に於てハ窮困の原因が道義に協ふは云ふまでもなく其窮困の渦中に苦める人も又道義の念を持たずんば、いかで同憐の情を喚起するに足らむや。

「恐怖」^{テロル}と云ひ「憐愍」^{ピチー}と云ふハ、もとアリストートルの語にして二者共に必ず含蓄すべき要素とす。而して此深き情を起さしむべき「ドラマ」の人物ハ、縦令其考断を誤るものにもせよ、正義に協へる志望の下に働かざるべからず。此故に悲壯劇^{トラゼディ}に於ける特有の妙処ハ打破的なりといへども、内裡に存する道義の法律ハ依然^{ヘーモナイズ}調和して毫も毀傷せざるなり。語を換て云へハ宇宙の第一義(The substantial principle of the universe)ハ常に勝を内裡に制し少しも調和を失ふ事なくして【外部に現るゝ衰亡凋零の如きハ畢竟一刹那毎に変化する「カレイドスコープ」に過ぎざるのみ】⁽¹²⁾

これに続く部分では、こうしたドラマの実例として近松門左衛門の「心中天の網島」が引用され、詳細に分析されている。その後、再びドラマに関する一般論に戻り、その芸術としての価値などについての説明が加えられ、結論に至るという形になっている。

では、右に引用した部分と、Hegel's Esthetics の記述を比較していこう。

まず、③の部分は、Hegel's Esthetics の以下の箇所と対応しており、逐語訳に近い形になっていることが分かる。

In all the kinds of Dramatic Poetry there is the same basis; on the one side, the good, the true, the Divine; on the other, the

arbitrary will of the disordered personality, which together make possible the contradictions and vindications. In Tragedy especially, the basis is the legitimate powers, which influence the human will, the family affections, the proper interests of real life, patriotism, and the religious sentiment, not as mystic, but as active zeal. ⁽¹³⁾

また、④と対応するのは、以下の部分であろう。ここは③のような逐語訳ではなく、魯庵なりの省略や整理が加えられている。

The tragic heroes represent more elevated motives, which have in themselves absolute worth. Yet these same moral powers existing in different intensity in individual souls, and the results of human action being perceived with different degrees of clearness, collisions become possible. Of two personages, in the true Tragedy, each is represented as [subjectively] *in the right*. But not being able to realize what seems to him to be such without violation of another power, will, and end equally just, the hero, notwithstanding his morality, or, rather, on account of it, is drawn to commit faults. This contradiction must be destroyed, and a solution of this conflict be brought about, eternal justice be exercised, and moral unity be re-established by the destruction, if need be, of what has troubled its repose. ⁽¹⁴⁾

さらに⑤は原文の以下の部分と対応している。

Under this relation Aristotle was right in making the true effect

of Tragedy to consist in exciting terror and pity, yet purifying these emotions. What man really ought to dread is not the physical oppression, which ends at least with life, but the moral principle which lies behind the physical powers, in which alone the reason finds satisfaction. Pity may be something profounder than mere sympathy with suffering (which implies an imaginative substitution of one's self for the object pitied); it may be something more purely rational,—recognition of the justice of the cause, and the moral rectitude of him who suffers, and sympathy with him accordingly. The Tragic character, to excite this profound compassion, must have right aims, even though issuing in mistaken judgments. And the true Tragic interest is sustained and satisfied only when we are allowed to see the Eternal Justice harmonizing, even destructively, these moral powers. Thus the substantial principle of the universe appears victorious in its inner harmony. ⁽¹⁵⁾

ここは、「恐怖」と「憐愍」を呼び起こし、それによって観客の感情を浄化するという、アリストテレスのカタルシス論を説明している箇所である。『文学一斑』の⑤の文言と比較すると、アリストテレスの名前が後に出てくるなど細かい異同はあるが、ほぼ原文通りの論述となっていることが分かる。ただ、③④と異なるのは、魯庵がかなり自分なりの説明を加えていることである。⑤の【 】部分が、魯庵が加えた説明と考えられる箇所であるが、その内容を見ると、【 】部分は、読者に対する注記という点もちろんあるが、それ以上に、魯庵が自身の理解のためにあえて言葉を加えたという側面があったように思われる。それはカタルシス論における「恐怖」と「憐愍」という概念が、この当時、

新鮮なものであると同時に把握しにくいものだったことを意味しているだろう⁽¹⁶⁾。

ヘーゲルはドラマという概念を総称として用いており、その下位区分として悲劇・喜劇・中間劇をあげ、それぞれの特徴について論じている。それに対して、魯庵の場合は、ドラマという語を使いながらも、その関心はほぼヘーゲルが論じている悲劇の部分に限られている。そのことを一つ確認した上で、『文学一斑』の②～⑤の引用部からうかがえる魯庵のドラマに対する認識を整理してみるならば、以下のようなになるだろう。ドラマは、叙事詩や叙情詩の特徴をあわせ持ったもので、そこで描かれるのは、人間の「情と意」が原因となって起こる「衝突」である。それは、「良善、誠実、神聖」と「放肆なる意識」の葛藤、及び、それによって引き起こされる人物同士のぶつかり合いであるわけだが、その渦中にある個人はあくまでも「道義の念」を持ち、「正義に協へる志望の下」に行動しなければならない。ドラマの物語では、「主人公が道義を守るにも関わらず、否な、道義を守るがために却て罪科を産む」という「矛盾」が、最終的には「打破的」な結末をもたらす。しかし、「内裡に存する道義の法律」は少しも「毀傷」せず、「宇宙の第一義……ハ常に勝を内裡に制し少しも調和を失ふ事」がない。さらに、そうした道義の念を持った人間が破滅していく姿は、読者（観客）に「恐怖」と「憐愍」を引き起こすこととなる。

ここに見られるのは、十川信介氏が指摘する、明治二四年前後に戯曲やドラマを理想化した論者が共通して提示していた、「個人の内面における何らかの観念(または情念)の白熱化が運命や社会との衝突を招来し、個人を破滅に導く、そしてそれを通じて普遍的な道理、大いなる世界が啓示される、という……基本的な構図」⁽¹⁷⁾である。さらに、そうした構図にアリストテレスのカタルシス論を関連させることもまた、当時の論者に共通しているものであった⁽¹⁸⁾。魯庵は、ヘーゲルを参照しながら、

同時代的に共有されていたドラマ論の構図を改めて詳述していたのである。

第三節 ドラマの成立

前節では、ヘーゲルを典拠としている魯庵の議論が、その基本的な枠組みを同時代のドラマ論と共有している点を確認した。本節では、そうした魯庵の議論を『文学一斑』第五章のドラマ論全体の中に置いてみた場合に見えてくる特徴を考えてみたい。

魯庵は、叙事詩・叙情詩・ドラマという三つのジャンルについて、その表現的な特徴とそれが生まれた歴史的・社会的背景を結び付けて説明していた。そこで魯庵が参照しているのもまた、ヘーゲルであった。「ヘーゲル曰く、叙事詩に在てハ人間の意思ハ唯天運の下に棲息せるを示し、叙情時代に及んで漸く意象の独立せるを明かにせり」と述べた上で、魯庵はヘーゲルがそのように考えた理由を次のように説明している。

叙事詩は「最初の詩」であり、それが隆盛を極めたのは「英雄時代」であった。この時代、人々は「遠く未来を計るの識に乏しく、唯過ぎ去りし事実の表面を見て何事も天の為す処なりと浅く考へ、人事惣て天運に任せり」という状態であった。そのため、叙事詩では「人物を主とせずして事実の重きを置き」、「外界の事態」が人間を支配するように表現されていた。

一方、叙事詩の後に現れてくる叙情詩は、これとは正反対の条件において成立した。すなわち、叙情詩は、人々が「外界の事態は悉く抛棄して顧みず、唯我が欲する処ハ毫も忌憚なく之を吐露し、日月星辰ハおろか天地六合の間我れ独り尊」と考える時代に成立したものであり、それゆえ「何事も人の為す処」として表現し、「我が理想を吐て新天地を造らむとす」るジャンルとなっていたのである。

以上の説明からも分かるように、魯庵は、叙事詩・叙情詩の表現を、

それらが生まれた時代における個人の外界に対する認識を直接的に反映したものと考えていた。ドラマに関しても魯庵は同様の説明を行っているが、「最も進歩したる人種に属する詩」であるドラマが成立するのは、叙事詩・叙情詩のように個人が自らの置かれている環境を「外界」として捉えるのではなく、「社会」として把握する歴史的段階に達している必要があった。

魯庵によれば、ドラマは社会の組織が複雑化する中で生まれてくる。と言うのも、社会は複雑化するにつれ、その「組織益々密接」し、「繁冗なる関係」も生じる。そのため、そこで生きる個人が「何事を為すにも苟くも一步を退かざる決心をもて進」もうとすると、社会と「衝突を起して自ら死地に落つる」ことは「自然の命数」である。ドラマは、社会におけるこうした個人のあり方を人々が「運命」として意識するようになった時に生まれたものなのであり、「社会の纏繞するに従って進歩するもの」なのである。

そして、魯庵はそうした「社会の纏繞」は道德の面に特に強く表れてくるとして、以下のような説明を加えている。

社会の複雑化は、道德のあり方も変化させる。社会が「未だ今日の如く錯雑せず、道德の壓仰稀薄なりし時」は、「神が訓へし箴言に背かざれば樂園の歡樂を受くべしと妄想」していた。時代とともに、そうした「極度の迷信」は薄らいでいくが、社会の組織がまだ単純なままの場合には、「道德の責任も軽く祖先が残せし箴言にのみ縛」られ、また、「過去を追想するの念に乏しく、将来に到てハ全く考ふる事」もない。それゆえ、そこで生活する人々は「衝突の生ずる一定不変の運命なるもの」が存在することを意識することもないのである。しかし、今日のように複雑化した社会では、道德が個人を縛る力が過去に比べると格段に強くなっているものであり、それがまた人々に運命の存在を意識させる要因となる。

「ドラマ」の生ずるは……宗教よりハ寧ろ道德の制裁厳しく、殊に其道德ハ古聖賢の箴言等外部より来らずして各個人の内裡より生じ、智情意の三者平衡を得ず互にもつれもつれて常に自然の潮流に逆ハんとするの念を長じ其極するや我が意思を以て我が意思と争ひ終に自覚を以て破滅の境に投ずる時にありとす⁽¹⁹⁾

道德は個人に内面化され、内的規範として意識されるようになる。それが「内裡」の葛藤や「自然の潮流に逆ハんとするの念」を生み出し、ついには「我が意思を以て我が意思と争ひ終に自覚を以て破滅の境に投ずる」ような事態を引き起こす。と同時に、過去を振り返ったり、未来に思いをはせたりする時間意識が人々の間に成立することで、一人の人間の人生を運命として認識することが可能となる。道德の内的規範化によって生ずる葛藤と、そうした時間意識が組み合わされることで、個人が「悲壮的の運命」の存在を意識するようになるのであり、それがドラマの物語を生み出すのである。

こうした史的な見取り図に基づいた道德性とドラマの関連づけが、前節で見た、ヘーゲルを参照したドラマについての説明における、登場人物は「正義に協へる志望の下」に行動しなければならないという、道義性の強調と結びついているのは明らかだろう。そして、史的な見取り図の提示に際してもヘーゲルへの言及が見られることから考えると、魯庵がヘーゲルから読み取っていたのは、叙事詩・叙情詩・ドラマの各ジャンルの展開を明確な進化論的な構図に置いた上で、それぞれの表現的な特徴を歴史的・社会的背景、特に個人の外界や社会に対する認識と対応させること、さらに、ドラマについては、その対応の核心に道德の内的規範化を置くことであった。

第二節で指摘したように、魯庵は以上のようなドラマの具体例として、

近松門左衛門の「心中天の網島」をあげていた。最後に、魯庵が近松の作品のどのような点にドラマの特徴を見出していたのかを検討しておきたい⁽²⁰⁾。

魯庵は、作品分析に先だって、近松の百種余りの作品全体に対する評価を述べている。すなわち、魯庵によれば、「歴史に準拠せし」時代物は「未だ「ドラマ」の質を具」えていないが、「世話浄瑠璃に到つてハ頗る進歩したるものにして、我が国に於ける「ドラマ」の好標本」であり、「近松の世話浄瑠璃ハ大抵「恋愛」の上より生ずる人間の運命を表現したるもの」なのである。その上で、「難波土産」⁽²¹⁾から「浄瑠璃ハ憂が肝要なりとて、多くあはれなりなんどいふ文句を書き又ハ語るにも文彌ぶし様の如く泣くが如く語る事我が作のいき方にハなき事なり。某^{それがし}が憂はみな義理を専らとす云々」という箇所を引用し、「義理を専らとす」とハ恰も悲壯劇が道義を守るがために起れる衝突及び破壊を重んずるを云へるに同じ」であり、近松は、「此最高なる「憂」——「義理」の為に闘へる人間胸裡の苦悶が最も同憐を牽くに力ある事を観破」していた、と魯庵は述べる。分かるように、「義理」を道義性に基づいた内的な葛藤を生み出す概念とし、「憂」をカタルシス論における「恐怖」と「憐愍」の両方を含みこんだ概念として読み取っていたのである。

その後、魯庵は「心中天の網島」の言葉を引用しながら、それがいかにドラマの枠組みにかなっているかを論証していく。

魯庵は「天網島は紙屋治兵衛と紀伊国屋小春との心中を以て題目となし、全篇を分て三駒と為す」とし、各巻の大意を以下のようにまとめている。「上之巻」では「情深き」遊女の小春が、治兵衛の妻おさんからの夫の死を覚悟した手紙に心を打たれ、おさんに「義理を立て治兵衛に愛想づかしを吐く苦心を写」している。「中之巻」では、小春の変心を疑いながらもあきらめきれない治兵衛が、おさんから「深切なる打明咄し^{うちあけばな}」を聞き、「心底^{しんそこ}からの後悔、小春を受出し男の一分立てしのちハ身を粉に

砕いても傾きかゝりし家持直さん」と考える。しかし、おさんの父五左衛門が乗り込んできて、おさんを連れ帰ってしまう。「折角に改心の途に就きしを忽ち瓦解されし治兵衛が切なき生涯」がこの巻では描き出されているのである。そして、「下之巻」は、この「悲壯劇」の大詰（Catastrophe）で、「小春治兵衛が終生の幸福を打破する最後の煩悶」が表現されており、二人が「未来の望悉く絶えしかバ今ハ唯——「死」——是より外に救はるゝ道なかりき」と考えて心中するまでが描かれている。

そして、魯庵は、右のような物語における治兵衛と小春に対して次のように結論づける。

小心なる意苦地なき^{うるたへもの}狼狽者が貞実堅固なるおさんと縁切りてハ^{いきほひ}勢極まる処死に奔るハ当然にして些々たる小事にも猶ほ躓蹶するをもて常となす。さる故に治兵衛をして終生の幸福を打破せしめし外縁ハ、少しく宏量なる硬骨漢たらバ之に忍ぶ事極めて易々たるのみ。然れども治兵衛彼れ自身の見地をもて作れる道德の本然を全ふせしに到つてハ古忠臣が君の馬前に骸を晒せしと何ぞ異なるべき小春に到つても亦同じ、節義を立てゝ万人のほめ物となりし古烈婦にいかで劣らむや。縦令其見地の高低に応じて多少修徳の形を異にするも。

(22)

治兵衛は「小心なる意気地なき狼狽者」に過ぎないが、最後まで「彼れ自身の見地をもて作れる道德の本然を全」うした人物として描かれており、小春もまた同様である。二人のあり方は、多少その形は異なるが、「古忠臣」や「古烈婦」に劣るものではない。魯庵は、治兵衛と小春に、道德が内的規範として意識されるようになり、「我が意思を以て我が意思と争ひ終に自覚を以て破滅の境に投ずる」という「悲壯的の運命」の典

型例を見ていたわけである。

と同時に、古忠臣や古烈婦と比較している箇所からは、魯庵が、治兵衛と小春に働いていた道德が、個人を内的に縛る力として、武士層における忠義や節義と同様に働いていたと考えていることが分かる。それは、個人を規制する道德の力の影響範囲が、武士層から町人層へと広がっていることの一つの証左となっているのである。魯庵は、近松の世話物に、社会が複雑化し、「道德の制裁」が町人層にも行き渡っていたことの実例を見ていたわけである。魯庵が近松の時代物よりも世話物を高く評価していたのも、一つには、道德性を基準としたドラマ論の枠組みに基づいていたからなのである。

[註]

- (1) 野村 [1994 : 109~110]。
- (2) このヘーゲル美学の解説書の存在については、大貫俊彦氏にご教示いただいた。ここに記して謝意を表す。
- (3) 『文学一斑』の先行研究としては片岡 [1990] を参照。
- (4) 以下での Hegel's Esthetics からの引用は全て Kedney [1885] による。また、The Online Books Page によると、John Steinfort Kedney の生没年は 1819 年~1911 年で、Catawba River, and other poems という詩集も刊行していたようである。The Online Books Page については下記アドレスを参照。
<http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupname?key=Kedney%2C%20John%20Steinfort%2C%201819-1911>
- (5) ヘーゲル美学の各部の名称については、ヘーゲル [1995~1996] を参照。
- (6) 以下での内田 [1892] の引用は全て『文学一斑』[2006] による。
- (7) 内田 [1892 : 32~33]。

- (8) Kedney [1885 : 263]。
- (9) 内田 [1892 : 229~230]。
- (10) Kedney [1885 : 287]。
- (11) 厳密に言えば、魯庵が参照しているのは、ヘーゲルの議論を解説している Kedney の説明であるわけだが、『文学一斑』では Hegel's Esthetics からの引用は全てヘーゲルの言葉として引かれているので、本論でもそれに従った。
- (12) 内田 [1892 : 256~259]。
- (13) Kedney [1885 : 289~290]。
- (14) Kedney [1885 : 290]。
- (15) Kedney [1885 : 291~292]。
- (16) 二葉亭四迷 [1892] も、「露国の文学家「フ井ローノフ」」の論文を翻訳し、アリストテレスの悲劇論やカタルシス論を紹介しており、そうした関心が同時代的に共有されたものであったことが分かる。
- (17) 十川 [1987 : 138]。
- (18) 二葉亭 [1892] の他、久松 [1887] などでも見ることができる。
- (19) 内田 [1892 : 242]。
- (20) 近松の「義理」概念の解釈と「心中天の網島」の分析については源[2013]を参照。
- (21) 『難波土産』は江戸時代中期の浄瑠璃の注釈書。穂積以貫の筆とされ、その「発端」部分に、穂積が筆録した近松の言葉が掲載されている。
- (22) 内田 [1892 : 290~291]。

[参考文献]

内田魯庵 1892 『文学一斑』博文館

→リプリント日本近代文学 78 『文学一斑』 2006 国文学研究資料館

片岡哲 1990 「内田魯庵の『文学一斑』」青山学院大学日本文学会『青山

語文』第二十号

十川信介 1987 「「ドラマ」のゆくえ——近代小説創始期の理想像——」,

『「ドラマ」・「他界」—明治二十年代の文学状況』筑摩書房

野村喬 1994 『内田魯庵伝』リプロポート

二葉亭四迷 1892 「「アリストーテリ」非壮体院劇論解釈」長谷川辰之助
訳, 『歌舞伎新報』1345・1347・1349・1352号

久松定弘 1887 『独逸戯曲太意』博聞社

ヘーゲル 1995～1996 『美学講義』長谷川宏訳, 作品社

源了圓 1969 『義理と人情』中公新書

→源了圓 2013 『義理と人情』中公文庫

Kedney, John Steinfors 1885 Hegel's Esthetics: A Critical Exposition.

CHICAGO: S.C.GRIGGS AND COMPANY

*附記 引用に際しては, 原則として旧字は新字に改め, ルビ・記号等は適
宜省略した。

*本稿は国文学研究資料館平成25年度共同研究「歴史叙述と文学」の研究
成果の一部である。

(よしおか りょう, 札幌大谷大学社会学部准教授)