HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	明治二十年代小説の時間と空間 ： 近代表現の輪郭（二）
Author(s)	松木, 博
Citation	北海道大學文學部紀要, 35(1), 29-58
Issue Date	1987-01-31
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/33506
Type	departmental bulletin paper
File Information	35(1)_PR29-58.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

明治二十年代小説の時間と空間

——近代表現の輪郭 (二)——

松木博

序章

明治二十年代に入っての代表的な文学表現とは何か。この問いかけに対して、例えば『浮雲』『風流仏』『細君』『舞姫』といった諸作品を想起することが出来る。そのいずれもが創作であることは言うまでもない。けれども、ここで忘れてならないのは、坪内逍遙による『小説神髄』緒言（明治十八年三月）の状況分析である。さきに挙げた諸作品の書かれるわずか数年前の状況を、逍遙は次の様に述べている。

想ふに我が国にて小説の行はるる此明治の聖代をもつて古今未曽有といふべきなり。徳川氏の末路に当りて馬琴、種彦等輩出してしきりに物語を作りしかば、小説盛んに行はれて都鄙の老若男女を選ばず、みなあらそふて稗史をひもどきめでくつがへりもてはやせしかど、なほ今日に比するときは及ばざること遠かるべし。（中略）小説といひ稗史とだにいへば、いかなる拙劣（つたな）き物語にても、いかなる鄙俚（いやし）げなる情史にても、翻案（やまなほし）にても、翻訳

北大文学部紀要

にても、翻刻にても、新著にても、玉石を問はず、優劣を選ばず、みなおなじさまにもてはやされ、世に行はるるは妙ならずや。実に小説全盛の未曽有の時代といふべきなり。されば戯作者といはるる輩も極めて小少ならざれども、おほかたは皆翻案家にして、作者をもつて見るべきものはいまだ一人だもあらざるなり。

反語的な書き出しでここに描き出されているのは、極めて混沌とした質の低い文学状況である。だが、前に挙げた作品を見る時、人は逍遥の言う「作者」の誕生を認識するだろう。つまり「翻案家」でも「翻訳家」でもない「作者」の作品が、二十年代に入って続々と生み出されてきたことは確かである。

しかし当然なことではあるが、創作の質が向上し量が増加したことは、翻案や翻訳が根絶してしまったことを意味するものではない。それを具体的に見て行くことにしよう。「国民小説」（明治二十三年～二十九年、全八冊）の各集は当時の小説の優れたアンソロジーであるが、収録作品中の翻訳作品を列挙していくと以下の様になる。

「国民小説」（明治二十三年十月）

○「大東号航海日記」ヴェルヌ原作・森田思軒訳

「第二国民小説」（明治二十四年十月）

○「伊太利の囚人」ディケンズ原作・森田思軒訳　○「あひゞき」ツルゲーネフ原作・二葉亭四迷訳　○「航海小説　羅武烈号（ラムレット）」原作者不明・驚涛生訳　○「懺悔」フハージオン原作・売薪生訳　○「悪因縁」クライスト原作・森鷗外訳　○「地震」同上　○「うきよの波」ステルン原作・森鷗外訳

「第三国民小説」（明治二十六年六月）

○「用達会社」ホーソーン原作・森田思軒訳　○「女丈夫」フレンツェル原作・森鷗外訳

このようにして、「第八国民小説」までの全八十一作のうち二十三作が翻案及び翻訳になっている。則ち全体の三割近くの作品が創作ではなかったことになる。周知の如く「国民小説」は雑誌「国民之友」に掲載された小説の秀作を集めたものだが、おそらく当時発表されていた全ての創作と翻訳との比率も、「国民小説」の比率と遠くないものであったと思われる。そのことは、現在覆刻等で見ることの出来る二十年代の雑誌や新聞によっても知ることが可能である。創作は盛んになりつつあったけれども、その一方で翻案や翻訳も同時代の文学として依然として享受されていた。そしてこうした翻案や翻訳、例えば前記のヴェルヌやクライストやホーソーン等の影響を何等かの形で受けて、創作も新たな内容と形式を獲得するようになって行ったとも考えられる。

さて、この時代の表現を検討する際に、ともすれば三割を占める翻案翻訳作品を切り捨て七割の創作のみを対象とするのが従来の研究の傾向であった。そうした態度はたしかに厳密であるには違いないが、創作と翻訳との差をあまり意識せずに享受していた当時のあり方からすれば、時代の表現の幅を狭くとらえてしまっていることになろう。しかも創作と翻訳との関係は、創作が一方的に翻訳の影響下に置かれるという形で成立していたのではない。或る創作の成功に刺激を受けて、ほぼ同趣向の作品を探し出し翻訳してゆく、そのような影響関係もあったと思われる。たとえば、「第二国民小説」に収録されている売薪生訳の「懺悔」には、次の様な冒頭部がある。

左らば余は白状を為さんか。法教師めは己が苦心の甲斐ありて斯くなりぬと慢らんが、斯く思はば斯く思へ。如何に彼奴一心になりて説得するも、唯一枚の紙に数行の文字を陳ねて極楽をも地獄をも買はれるものと余に合

点せしむる事能はじ。余が斯く白状なさんと曰ふも我が為めにて、此上とも包み秘さば狂気にもなるべければ——若し出来得るならば最後までも意地を通さんに。此秘密は熱鉄の帯の如く我を締め付け益々余が胸に喰込めば、沈黙の炎を焔して苦むも中々忍びがたし。今は白状せねばならぬ、せねばならぬぞ。

死刑の執行を間近に控えた一人の囚人が懺悔をしようとしている。法教師の勧めによってではなく、死後の安楽を願ってでもなく、ただ自らの秘密を背負って行くことに耐えきれず、ここで告白を行なおうとしている。自分の告白の意味が他人に了解されないことも承知の上で、この囚人は行動を起こして行くのだ。

極限状況下での一人称の独白ではじまるこの部分を読んだだけで、先行する創作を数えあげることが可能であろう。たとえば嵯峨の屋おむろの『無味気』（二十一年四月）、北村透谷の『楚囚之詩』（二十二年四月）、さらには森鷗外の『舞姫』（二十三年一月）といった作品は、いずれもこの「懺悔」という作品の構造に極めて近いものがある。

だが、以上の指摘だけではまだ十分とは言えない。これらの創作に先行する翻訳として、巖亭篁村の『西洋怪談黒猫』（二十年十一月）を挙げることが出来る。つまり翻訳——→創作——→翻訳という形で影響が及んで行ったとも考えられるわけであり、言わば創作と翻訳との相互干渉が起こっていたと思われる。とは言っても、私の目的はこれらの作品をここで緊密にリニアに結びつけて考えることではない。とりあえず私が指摘しておきたいのは、当時の文学表現が創作と翻訳との相互干渉と見える形をとって進みつつあったということである。それは一つのカオスと考えるべきであり、創作の系譜を辿る際に翻訳を参照することもまたその逆も、決して十分とは言い難いように思われる。創作と翻訳という、あまりにも明らかな弁別をこの際一端捨象してみたならば、そこに新たな読者を獲得するために生成し

て行った、文学表現の試行の実態が浮かび上がって来る。

その意味で、二十年代の文学表現として私が注目したいのは著訳集の存在である。著訳集とはいかにも熟さない言葉であるが、著作すなわち創作と翻訳とを合わせて書物としたものを意味する。前記の「国民小説」の他にも、明治二十七年春陽堂から出された「小説百家選」のシリーズや、博文館の「短篇小説明治文庫」（二十六年～二十七年）十八冊のうち何冊かには、翻訳や翻案といった形での創作以外の作品が見られるし、それを個人的に行なった例としては森鷗外の『水沫集』（二十五年七月）がある。周知の如く、新声社同人による訳詩集「於母影」も含むこの著訳集では、三編の創作と十四編の翻訳戯曲が緊密な構成意識の下に配列されている。[1] この配列によって読み進む読者は、創作と翻訳との混然としたロマンティシズムの世界へと導かれて行くことになる。尚、書誌的に言えば鷗外の創作のいわゆる独逸三部作が独立した形で刊行されるのは大正四年のことであり、[2] 三部作を他の翻訳小説から切り離して享受する読み方はそれ以降のものと言えるのである。このことは、一個の作品の読みにとどまらずに当時の文学状況の中での読み方というものを考える必要を示唆してくれているだろう。

また一方、二十年代の表現は、より細密化の傾向を持っていた。それはすなわち、小説（＝作りごと）であることを読者に忘れさせる、文章表現によって構成された擬似空間であり擬似社会を作り出していく方向である。時代の表現として、読者に擬似現実を知覚させる文体が模索されていたと言えよう。実人生の切実な体験の表現という仮構性から見れば、前に引用した「懺悔」の冒頭もその模索の一つである。ではそうした文体はどのように獲得されて行ったのか。以下その交渉の実態を、特に森鷗外を中心に見て行きたいと思う。

第一章　作品内〈空間〉の多層化

一

森鷗外訳の短篇「馬鹿な男」（明治二十三年一月）には次の様なまえがきがある。

これは昨年なくなつた魯西亜の小説家トウルゲニエッフが、「ヴイエストニック・イエフロビイ」新聞に出して非常な喝采を博した所謂塞語（セニリヤ）の一篇です。二葉亭四迷氏がお箱の種本、兎ても及びもないことですが人真似に訳して見ました。若し面白い節があつたらそれこそ原作者の意匠の故為で、厭な所は翻訳の拙いのだと御勘弁を願います。

鷗外の他の翻訳に付されたまえがき、例えば「瑞西館」（二十二年十一月）のそれと比べてみると、このまえがきが特異なものであることが了解できよう。

昨日の紙上にてその緒を闡きし脚本は少しく感触する所ありて姑く其稿を絶ちこれに代ふるに魯西亜現代の一名家トルストイ伯が嘲世罵俗の短篇を以てせんとす彼の脚本は他日再びこれを継ぐべき機会もあるべし又た或はこれなきときは明治二十二年十一月五日の読売新聞に此一張の断簡を留めて読者の忖度に任せたるも亦興なきにあらざるべし　（「瑞西館」）

「瑞西館」のまえがきが自作中絶の穴うめにこの翻訳を載せるという弁疏を含みながら、一種昂然たる気慨を感じさ

せるのに対して、「馬鹿な男」のまえがきには、単に文語文と口語文という文体の違いで説明できない、もう一歩で卑屈と呼ばれそうな謙譲と丁寧さとがあるばかりである。

しかし、この差異が鷗外の翻訳態度の変化でないことは、次に掲げる文章を見れば明らかである。

> このあひゞきは先年仏蘭西で死去した、露国では有名な小説家、ツルゲーネフといふ人の端物の作です。今度徳富先生の御依頼で訳して見ました。私の訳文は我ながら不思議とソノ何んだが、是れでも原文は極めて面白いです。

二葉亭四迷の翻訳「あひゞき」（二十一年七、八月）のまえがきである。一見してわかるように、鷗外はツルゲーネフを取り上げて、まえがきの口調だけでなく、次のごとく翻訳文体まで「人真似」してみせたわけである。

だが、この「人真似」した翻訳が内容の薄い作品であったら、二人の間の一エピソードでしかないであろう。その点鷗外訳の「馬鹿な男」は小品でありながら、ツルゲーネフ作品の新たな側面を日本の読者に紹介していると考えられる。それと言うのもこの作品は、人が是認する価値を全否定する「男」が、その高飛車な態度ゆえに畏敬されるという諷刺的な寓話というべきものだが、ここに描かれた知識人の裏面の像が極めて単純化されてはいるものの、「貴族の巣」などでツルゲーネフが追求したものに近似すると思われるからである。言いかえれば、ツルゲーネフのシニカルな側面を日本の読者は「馬鹿な男」によって知ったのである。

> 何時の頃だか馬鹿な男が居て久しい間無事に暮して居ましたが、皆なこの男を薬の附けやうのない馬鹿だといふことが、遂々耳にはいりました。流石の馬鹿ものも少し弱つて何うがなしてこの風説を打破つてしまひたいと

思いました。ある時この空な頭にも不慮の落想が浮んだから猶予せずにこれを実行しました。

道をあるいて居る所へ来掛つた人が、何某の画工は善いといふと、馬鹿は直ぐに「飛んでもないこと、あの画工は最う流行らない、それをお前は御存じないか、まあお前も余つぽど時代後れの人だ」と答へました。画工を褒めた人は聞いて喫驚して其儘この馬鹿ものに服しました。

このようにはじまるこの作品では、「馬鹿な男」が「時代後れ」という言葉で様々なものを批評し、それを聞かされた人間は自分がそう思われないようにと男の説に賛成し自分の意見を変えて行くことになる。時代の変化に敏感であり過ぎて、主体性を失ないかねない人間は、当時の日本にも生まれつつあったと思われ、鷗外の翻訳の動機もそのあたりにあったと考えられる。

しかしそれとは別に私にとって興味深いのは、そうした作品の紹介にあたってまえがきの趣向を借りるような形で二葉亭と関わって行ったことである。そうした、揚言されない形での鷗外と二葉亭の交渉について、更に検討を加えてみることにしよう。

二

鷗外にとって、二葉亭が先行する文学者として強く意識されていたことは言うまでもない。例えば、追悼文として書かれた「長谷川辰之助」（明治四十二年八月）に次の様な記述が見られる。

長谷川辰之助君も、私の逢ひたくて逢へないでゐた人の一人であつた。私のとう〳〵尋ねて行かずにしまつた

人の一人であつた。

このような形で強く意識していながら、二葉亭との間には、逍遙との没理想論争の様な、言わば正面切っての応酬は存在していない。しかし、そのことからすぐに二人の文学観に対立するものがなかったとは言えないことは勿論である。二人の緊張関係は前節で述べたように、揚言されない形で潜在していた。まず鷺庭篁村の小説「堀出し物」（明治二十二年五月）について書かれた、鷗外の「堀出し物を読みて」（同年六月）を見てみよう。

西洋小説の事を言へば、先づ指をジユウル、エルヌの万有学的小説に屈し、空を翔り水に入りて、僅に読者の喜を買ふことを怪まず。ゾラに随ひて行潦の波を揚ぐるあれば、ツルゲニエフを摸して青林の間に徨ふあり。

当時翻訳で紹介され盛んに模倣されていた代表的な外国の作品について述べ、篁村の小説と対比する部分であるが、ここに挙げている「ツルゲニエフ」以下の記述が『猟人日記』を指すこと、更に言えば模倣されている「青林の間に徨ふ」記述が二葉亭訳の「あひゞき」に発するものであることは明らかである。翻訳作品の成功は、多くの亜流の作品を世に送り出すことになる。「あひゞき」に触発されて、登場人物を自然の中に配置してそれを観察する場面がのちの小説に取り入れられることになった。ここでは嵯峨の屋おむろの「流転」（二十二年八月「国民之友」）の一場面を引いてみる。

お露は此夜は少しも眠むらなかッた。翌朝になッた。お露は新鮮の空気にふれて、心を爽にしやうと思ひ、例の愛犬のミーミと共に庭中を徘徊して居たが、何時か又往くともなく来るともなく隅田川の辺まで来た。ふと向ふを見ると、川端の一村繁る笹の此方の草原に両足を投出し、榛木の切株に臂を持たせて一人の男が眠むッて居

る、お露は一目見て其人と知ッた。間四五間になッた時瞳を定めてよく見れば、不思議にも眠ッて居る顔の中に、さも楽しさうな微笑が、目元口元頬の辺にかけて漂ッて居る、而して其顔は如何にも柔和さうな、如何にも優しさうな心を現はして居た。夢でも見て居るのでせうか？

一読してわかるように、この場面は「あひゞき」で語り手である猊師が林の中で眠りから覚め、少女を見出す場面の影響を強く受けている。ただここでは林という寝ている男が友人の妹のお露という少女に観察されるという、「あひゞき」とは男女の関係が逆の形を取っているだけで、二人の間の距離もほぼ同じである。(3)

それはともかく、「あひゞき」と「めぐりあひ」によってツルゲーネフの翻訳は二葉亭という評判が確立した。これは鷗外にとって少し残念なことだったに違いない。と言うのも、早くドイツ滞在中から鷗外はツルゲーネフを愛読していたからである。「独逸日記」明治二十年五月二十八日の記述に次のようにある。

午後加治とクレツプス氏珈琲店 Café Krebs (Neue Wilhelm strasse) に至る。美人多し。云ふ売笑婦なりと。一少女ありて魯人ツルゲネエフ Turgnieff の説部を識る。奇とす可し。

喫茶店にたむろする美しい売笑婦たちの中の少女がツルゲーネフの作品の一節を口ずさむ。それにじっと聴き入る鷗外の姿が彷彿としてくる。（この作品は鷗外が最初に読んだと思われる Erste Liebe「初恋」でもあろうか。）こうして、帰国する際十五冊以上のツルゲーネフのドイツ訳の著書を持ち帰った鷗外であったが、既にこの作家の訳は「二葉亭四迷氏がお箱」（「馬鹿な男」序文）になっていた。しかしもちろん二葉亭にしてもツルゲーネフの全ての文業を紹介し得たわけではない。鷗外はドイツ語訳で読んでいることもあってか、他人のお箱を奪うようなことはしなかっ

たものの、ツルゲーネフに言及した文章は多い。その中で私が注目したいのは「猟人日記」に収録されている作品についての発言である。

三

ツルゲーネフの「猟人日記」はよく知られているように、一人の狩猟家が山野と農村を訪れて見聞きした出来事を語るという形式を持った連作小説である。この作品が評価されてツルゲーネフは作家生活を続けることになった。農村と農奴制の実際を描いた作品としてロシア文学の新しい領域を開き、後の農奴解放にも影響を与えたとされている。二葉亭の「あひゞき」「めぐりあひ」の二作品がこの「猟人日記」からの翻訳であることも周知の通りで、一人称の語り手が他者を観察するとともに同じ出来事を体験する、つまり体験を共有するという形式とその自然描写が、」訳出時以降わが国の創作に影響を与えたことは前節に述べた通りである。

その「猟人日記」中の作品について、鷗外は次の様に述べている。（「今の諸家の小説論を読みて」二十二年十一月）

若又一歩を譲りて、教家の所謂最良小説家をして鬼神仙仏の類にあらざる純高人物又は彼さうざうしき山僧老尼の事を作らしめ、これを読むものをして懺悔の念を起さしむることあらば、余等も亦必ずしもこれを排斥せず。否、此小説にして果して美ならんか、余等はこれを激賞すべし。ツルゲニエフの「ルケリヤ」の如きは、以て此種の例に充つべし。

この部分だけでは文意がわかりにくいかも知れないが、つまり超自然現象や神仏などでない優れた生身の人間を描い

て、しかも読者に懺悔の念や美的印象をもたらす作品の例として「ルケリヤ」が引かれているわけである。この前段にはダンテやミルトンの作品が論じられていることからもわかるように、寓話から十九世紀小説へと諸家の意識を転換させようと目論んだ論で、ツルゲーネフの「ルケリヤ」は（当時の）現代小説の代表として紹介されている。言わば必読の書として推賞しているわけである。

また忍月との、いわゆる罪過論争の文章（「読罪過論」二十三年四月）中にも「ルケリヤ」の名前が登場している。

> 漁史は小説の人事なるべきを知れど、その悉く行為なるべきを悟らず、詩学の所謂行為なるべきを悟らず。世事に駆られ自然に促されながら絶て詩学上に所謂行為を現はさゞる主人公を出したるをも小説と認定することあり。譬へばツルゲニエフのルケリヤが羸臥して起たず、気息奄々たる間に懐ける観念も、おもしろき小説の材料たることを妨げざりきと思ふなり。されどルケリヤはいかなる神筆を倩ひ来らむも、戯曲に作るべうもあらず。行為は必ず戯曲に要あれど、必ずしも小説に要なきものなればならむ。

この文章に於いても、「ルケリヤ」は「おもしろき小説」とされているわけであり、二つの論を通じて鷗外の「ルケリヤ」に対する評価は極めて高いと言えよう。

ところが、当時としては当然のことながら、「ルケリヤ」の翻訳は存在しなかった。とすれば、こうした鷗外の発言に対応できる文学者は限られていた。そしてほぼ間違いなく、この発言が向けられていたのはツルゲーネフの専門家である二葉亭四迷であったと考えられる。ツルゲーネフを「お箱」とする翻訳者なら、なぜこの作品を訳出しないのか。そういった挑発の気味さえ読み取ることが出来よう。そのような評価を鷗外によって与えられた「ルケリ

ヤ」とは、どのような作品なのであろうか。

四

「ルケリヤ」とは語り手の狩猟家が再会する女性の名前であり、邦訳では「生きているミイラ」或いは「生きた御遺体」[4]と題されている作品である。その概略を記しておこう。例によって狩猟に出かけた語り手は山野で雨に逢い、母親の持村に避難する。翌朝再び狩猟に出かけようとした彼は、自分の名を呼ぶ声を聞く。

わたしはそちらへ歩みよった——そして、驚きのあまり茫然としてしまった。わたしの前に生きた人間が横たわっていたのである、しかもなんという変りはてた姿であったか！

顔はすっかりしなびきって、どこもかしこも一様に青銅色で、古い画法の聖像そっくりである。鼻はナイフの刃のようにうすく、唇はほとんど見わけられないほどで、ただ歯と目だけが白く、それにプラトークの下から黄色っぽいわずかばかりの房毛がこぼれている。顎のあたりの毛布の皺の上に、やはり青銅色の二本の枯木のような手が動いて、箸のような指でのろのろと皺をなおしている。わたしはじっと目をこらした。顔は醜くないどころか、むしろ美しいほうだが、——しかし恐ろしく、異様だった。しかもその顔がいっそう恐ろしいものに思われたのは、その顔に、青銅のような頬に、微笑がひろがろう、ひろがろうとして、それができずにいるのが、わたしの目に見えたからである……。

この女性こそ、狩猟家が少年の頃、屋敷で一番美しい召使として有名だったルケリヤであった。彼女は数年前、階段

から転落して全身が不自由となってしまい、縁者をたよってこの村へ運ばれて来ていたのである。三十前の召使いがこの様な境遇となったことで、狩猟家はあわれさを押えられないのだが、ルケリヤは極めて快活に、寝たきりの生活で見たこと考えたことを次々と絶え間なく話して聞かせる。狩猟家はいつものように観察することを止め、ルケリヤの話の聞き役に専念する。

「猟人日記」の収録作品が、狩猟家である語り手の観察と解釈とで成り立っている一人称形式の連作であることは前に述べた。語り手は正に狩猟家の本性を発揮して、農村という森に潜む農奴達という獲物を追跡し狩り立てて行く。ところが、身動きもままならないルケリヤに対しては、この語り手は彼女の行動を追跡して観察し解釈することが出来ない。必然的に彼は純粋な聞き手となり、過去・戸外の景色・夢を錯綜させて語るルケリヤの独白をそのまま記すことになる。

たとえば、「あひゞき」に於いては、語り手は故意ではないにしても恋人達の逢引の場の近くに潜み、他人の眼や耳を顧慮しない二人の対話の様子を観察し、解釈を加えている。少女には憐関の心を寄せ、男の言動には辛辣な批評眼を働かせる語り手の解釈は、二葉亭の訳文では次の様にあらわされていた。

「ウキクトル」はしぶ〳〵手を出して、花束を取ツて、気の無ささうに匂ひを嗅いで、そして勿体を付けて物思はしさうに空を視あげながら、その花束を指頭でまはしはじめた。「アクーリナ」は「ウキクトル」の顔をジツと視詰めた……その愁然とした眼付のうちになさけを含め、やさしい誠心(まごころ)を込め、吾仏とあふぎ敬ふ気ざしを現はしてゐた。男の気をかねてゐれば、敢て泣顔は見せなかつたが、その代り名残り惜しさうに只管その顔をのみ

眺めてゐた。それに「ウキクトル」といへば史丹の如くに臥そべツて、グツと大負けに負けて、人柄を崩して、いやながら暫く「アクーリナ」の本尊になつて、その礼拝祈念を受けつかはしてをつた。

この部分で既に明らかな様に、二人の行動は語り手によって少女が正、男が負のイメージで解釈を加えられ意味づけられて記述されて行く。狩猟者である語り手は傍観者のように見えながら、実は能動的に情景を解釈する役割を果たしているのであり、この逢引事件を構成(compose)してみせているのである。読者は語り手の位置に立って事件のみを知らされていくようでありながら、語り手の感性に色付けられ秩序立てられた「語り手の解釈し了えた事件」を与えられることになる。

一方「ルケリヤ」に於いては、語り手の解釈は極力抑制されて、物語(ストーリー)の展開はもっぱらルケリヤの自問自答によって担われている。少し長いけれども例を挙げてみる。

ルケリヤはじっとわたしを見た……あら、おかしくないかしら、と言いたげに……わたしは、その意をくんで、微笑した。ルケリヤはかさかさにかわいた唇を噛んだ。

「でも、冬は、もちろん、よくありませんわ。だって——暗いですもの、蠟燭をともすのはもったいないし、それに何のために明りが？　そりゃ字を知ってますし、本を読むのが好きでしたけど、でも何を読んだらいいのかしら？　本なんてここにはぜんぜんありませんし、たといあったにしても、それを、その本をどうしてささえていられましょう？　アレクセイ神父さまが、気晴らしにと、暦をもってきてくれましたけど、役にたたないのを見て、またもちかえってしまいました。でも、暗くても、やはり聞くものは結構ございます。蟋蟀が鳴きだし

たり、鼠がどこかでかりかりはじめたり、助かりますわ、考えないですみますから！」

「それからまた、お祈りも唱えます」としばらく息を休めてから、ルケリヤは話をつづけた。「ただ、お祈りの文句は、すこししか知りませんけど。それに神さまに退屈させては申し訳ありませんし、わたしなどに何がお願いできましょう？　わたしに何が必要かは、神さまのほうがよくご存じですもの。神さまがわたしに十字架を授けてくださいました――これは神さまがわたしを愛していてくださる証拠ですわ。わたしたちはそのように理解するように教えられております。われらの父よと、聖なる母よと、悲しめるもろびとへの讃美歌を唱えて――また何も考えずにじっと寝ております、それでさびしくもなんともありません！」

二分ほどすぎた。わたしは沈黙をまもり、椅子がわりの小さな桶にかけたまま身じろぎもしなかった。わたしの前に横たわっている不幸な生きものの、きびしい、石のような不動が、わたしにもつたわって、わたしも化石したようになった。

はじめルケリヤの（表情を中心とした）行為を解釈しようとした語り手は、ルケリヤの独白が持つ迫力に圧倒され、ルケリヤの言葉が途切れても身じろぎ一つせず、単なる聴き手にまで自分の位置を低めている。ここでの語り手は、ルケリヤとの遭遇という事件を構成（compose）しているのではなく、主観をまじえずに伝達（Communicate）しようとしているに過ぎない。

このようにツルゲーネフの『猟人日記』に収録された二作品を見て来ると、二葉亭の着目した「あひゞき」と鷗外の着目した「ルケリヤ」との作品の質の違いが明らかになる。私は、この差異こそ当時の、二葉亭と鷗外の小説観を

説明し得るものと考える。それはまた、小説の場面を構成する視点の違いでもある。

五

簡潔に言えば、二葉亭の構想した小説は状況を解釈する語り手の、固定された視点によって描かれるものであり、鷗外の構想した小説は状況から喚起された印象をそのままに伝達する語り手によって一種のパノラマ的な描かれ方[5]がなされるものであったと思われる。これについて更に説明を加えてみたい。

二葉亭の作品にあっては、語り手の視点が大きく変動することは有り得ない。「浮雲」第一篇に於ける「無人称の語り手[6]」は、「一所に這入ッて見やう」と読者に呼びかける。言わば作中人物と共に移動する、隠れた随伴者として自らを顕在化しているわけである。「あひゞき」「めぐりあひ」の二作品もこれまで述べてきたことからやはり随伴者の視点を持つことが明らかであろう。この視点は作中人物と同様等身大であるために視野は狭いけれども、映し出す像には歪みや混乱がない。読者の心内に形成される情景や人物の像も、遠近感が一定しているように感じられる。

それに対して鷗外の作品から受ける印象は、随伴者の一種スタティックな視点を固守していては有り得ないものである。鷗外の評価した「ルケリヤ」について言えば、語り手である狩猟家の統御を許さないルケリヤの発話における想像の跳躍が特徴的である。また「舞姫」の有名な情景描写の部分にも、視点の多層化がうかがえる。

余は模糊たる功名の念と検束に慣れたる勉強力とを持ちて忽然、この欧洲新大都の中央に立てり何等の光彩ぞ、我目を射んとするは、何等の色沢ぞ、我心を迷はさんとするは、菩提樹下と訳せば幽静の境かと思はんなれ

ど、この大道髪の如きウンテル、デン、リンデンに来て両辺の石を鋪ける人道を行く隊々の士女を見よ胸張り肩聳えたる士官の——まだ維廉一世の街に臨める窓に倚る頃なれば——様々の色にて飾りたる礼装を着けたる妍よき女の巴里まねびの粧したる彼も此も目を驚さぬはなきに車道の土瀝青の上を音もせで走る色々の馬車、雲に聳ゆる楼閣の少しとぎれたる所には晴れたる空に夕立の音を聞かせて漲り落つる噴井の水、遠く望めばブランデンゲルブル門を隔てて緑樹、枝をさし交はしたる中より半天に浮び出でたる戦勝塔の神女の像——この許多の景物が目睫の間に聚まりたれば始めてここに来しものの応接に遑なきも宜なり、

異国、しかもヨーロッパの文化科学の中心都市に立った感激と興奮とがあるとしても、遠景近景のめまぐるしい交代や仰角俯角の交錯など、感覚上のパニック状態と感じられるほどの多層的な視点と言える。一つ一つの映像は鮮明だが、統合しようとすると現実的には同時に見ることが出来ないようなものも含まれていて、一つの情景を結ばない。そうした特性を持った情景描写なのである。二葉亭の作品に敢えてこうした描写に類似の場面を見いだすとすれば、「浮雲」冒頭における髭の列挙や背広の見立てであろうか。しかしこれらの見立てには、遠近感の混乱や語り手のパニック状態は見られない。数え上げられる髭や背広は、丁度回転する陳列棚に飾られたように読者の中にスタティックに像を結びそして消えて行くのである。鷗外の描写にはそれとは異質の躍動感があり、同時に飛躍がある。

さて、次の文章は「ルケリヤ」に言及した「今の諸家の小説論を読みて」の中で、もう一箇所ツルゲーネフに触れている部分である。

且一巻ツルゲニエッフの小説を開きて見よ。読んで喜怒哀楽紛籍撩乱の所に至りて、吾人の脳髄中に無数長短

粗細の紘索ありて、これに応じて鳴ることあるにあらずや。

この表現はさきに挙げた「舞姫」の情景描写から読者が受ける印象に、かなり近い表現と言えるのではなかろうか。異なった遠近法によって描かれた映像の連鎖は、そのまま読者の中に取り込まれて頭の中のいろいろな箇所で鳴り出すように知覚される。そしてそれが読者に混乱を与えることなく、美的な印象を与えるのは、イーザーの次の様な言葉を媒介にして考えることが出来よう。

テクストの文は、文が構成するさまざまな遠近法の中にかならず位置づけられており、移動する視点も、読書のどのような瞬間をとっても、なんらかの特定の遠近法の中におかれている。だが、移動する視点は、それこそその本来の特徴といえるのだが、遠近法のどれかと一致するわけではない。むしろ移動する視点は、遠近法をあれこれと飛び移って行き、この転位のそれぞれが読書の瞬間を分節化している。それによって遠近法は相互にきわ立ってくると同時に結びつきをもつようになる。(7)

再び概括するならば、二葉亭の遠近法は幾何学的に統御された、いわば平面的な像を結ぶものであったのに対し、鷗外の遠近法は心理的に機能して、読者の視点の移動に合わせるように変化しながら、立体的な像を結ぶものであったと言えるであろう。

幼児の発達心理学に於ける様々な実験の中に、ピアジェが行なった「三つの山」の実験がある。少し長くなるが、滝沢武久氏の要約を引用してみる。

三つの山の模型が子どもの目の前に置かれる。子どもの視点からみると、前方右に緑色の山がみえ、その山よ

り少し後方の左には茶色の山がみえる。この茶色の山は、緑色の山よりもやや高い。そして背後には高くて大きな灰色の山がみえる。この模型を別の視点からみると、あるばあいには低い山が高い山にかくれて、二つの山しかみえないこともあるし、後方の山が前方にみえることもある。いま、子どもとは別の視点に人形を置いて、人形がその位置から山の景色を写真に撮影するとどういう写真になるかを幼児にたずね、さまざまの地点から撮影した山の写真の中からその写真を選び出させる。あるいは、特定の写真をみせ、その写真はどの地点から撮影したものかを推定させ、その位置に人形を置かせる。

このばあい、幼児は人形がどんな位置にあっても、自分の視点からみた写真を選ぶし、自分のいる所とちがった地点から撮影された写真に対しては、適切な場所に人形を置くことができない。幼児は自分の視点にしばられていて、自分とは異なる立場に立てないからである。やや年長になると、たしかに人形の視点が自分の視点と異なっていることは認めるようになる。視点の変化に伴ない、目立った関係だけは多少修正を加える。にもかかわらず、やはり自分の視点にしがみつきつづけ、左右・前後は、いつでも自分の側からみた左右・前後にしてしまう。自分の視点と人形の視点との差を明確に意識して、人形の視点から山の光景を思い描けるようになるには、小学校高学年にならなければならない、とピアジェはのべている。(8)

この幼児の視点についての実験は、個人の発達過程についてのものであるが、それは文学表現の発達過程についてのアナロジーともなり得るのではないだろうか。視点の意識的な変更や選択によって、状況を読者にとって立体的に描けるようになった時、そこに一つの文学表現が生まれて行ったのである。二葉亭と鷗外の表現の実験は、その一つの過程として考えることも出来るであろう。

第二章　〈書かれた場と時〉の提示

一

明治二十四年十二月『閨秀六家撰』という書物が金港堂から刊行されている。書名が示す通り、女流作家六名の短編各一編を集めたアンソロジーである。作品の内容から見るなら、残念ながら類型的な作品の集成に過ぎず、これまで論じられることがなかったのも当然という感がある。しかし、私が注目したいのは、その目次の構成である。それは次の様な体裁を取っている。

女記者　伊予　花園女史
胸のおもひ　東京　竹栢園女史
半開の梅　西京　すみれ女史
うたたね　美濃　藍江女史
孝子の一心　東京　椰園女史
許婚の縁　札幌　秋月女史

このように、一般的な書物に於ける作品名と作者の表示の他に、各作家の居住地が明示されていた。九州在住の作家こそ入っていないが、当時としてはほぼ全国の作家を網羅し、そして作品を選択したという様な背景を想像させる目

次の「表現」と言えよう。そしてまた、

うたかたの記 ……
戦僧 …… 法 Alphonse Daudet ……
みくづ …… 法 Daudet ……
黄綬章 …… 徳 Friedrich Wilhelm Hacklaender ……
ふた夜 …… 徳 Hacklaender ……
舞姫 ……
悪因縁 …… 徳 Heinrich Bernt Wilhelm von Kleist ……
地震 …… 徳 Kleist ……
うきよの波 …… 徳 Adolf Stern ……
瑞西館 …… 俄 Leo Graf Tolstoj ……
該撒 …… 俄 Iwan Sergejewitsch Turgenjew ……
文づかひ ……
新浦島 …… 墨 Washington Irving ……
洪水 …… 墨 Francis Bret Harte ……
緑葉歎 …… 法 Daudet ……

玉を懐いて罪あり … 徳 Ernst Theodor Amadeus (Wilhelin) Hoffman …
埋木 …… 徳 Ossip Schubin (Aloisia Kirschner) ……

という『水沫集』の目次のように、作者名の上に国名を標示したやり方にならって翻訳文学集に近い諸国噺的な発想をもって編集されたようにも思われる。つまりここに集められた小説は単に小説（ノベル）であるばかりではなく、珍奇（ノベル）なものでもあると読者に訴えようとしているわけである。秋月女史の作品は次のような内容であった。

「許婚の縁」では、村上園子という女学校を出たばかりの十七才の娘が主人公である。園子は学校を卒業したことで、許婚であるいとこの精一との縁談を進めると父から告げられる。いいなずけの関係は過去から知っていたものの、遠い土地に住んでいる精一を見たことのない園子は恐しささえ覚えてしまう。やがて精一が来るという手紙が来たが、実際にやって来たのは精一の友人という桂木芳男であった。芳男は園子の家にしばらく滞在し、園子はうちとけて次第に好感を募らせて行く。芳男が帰って行ったあと、園子は義理からすれば精一と結婚しなければならないが心情的には芳男と結ばれたいと悩む。しかし、実は芳男がいとこの精一と同一人物だったので、園子は幸福な結婚をすることになった。

題名からして初期の一葉を思わせるような、一種少女小説的結構の作品であるが、この作品では主人公が遠隔の地に住んでいることがストーリーに不可欠の要素となっている。その意味で作者秋月女史が札幌在住であることを明示することは、読者の作品鑑賞に少なからぬ影響を与え得る筈である。つまり『閨秀六家撰』に於いては、目次もテキストとして機能していたと考えられる。

このことは小説の〈書かれた場〉について、当時の作家が意識的であったことを推測させる。言うまでもなく、〈書かれた場〉とは現実に執筆した場所ではない。読者が読書行為を通して獲得する物語（ストーリー）の書かれた（と読者に印象を与える）場のことである。そうした見せかけの〈書かれた場〉が、作品のリアリティを保障することに、当時の作家は気づきはじめて来ていた。そして読者は〈書かれた場〉に注目するようになると同時に、〈書かれた時〉についても留意するようになる。それらは言わば物語の外枠の部分であるが、それだけに導入部としての重要性を持っていた。「許婚の縁」の場合、目次によって作家の在住する土地への関心がまず喚起され、そこから小説の登場人物の状況を読み進めていく間も、最初に与えられた〈距離感〉は残って作用することになる。一方園子は女学校を終えて家に帰ってきたわけで、もう結婚の障害となるものは存在せず、縁談は急速に進められて行く。〈書かれた時〉も周到に選ばれていたわけである。

二

鷗外の「舞姫」に於ける手記が書かれた場と時間についての考察は、亀井秀雄氏によって[9]既に行なわれている。

「石炭をば早や積み果てつ」。もちろん明日は出港だという意味を言外に含んだ表現であるが、「早や」という言葉から何か心急いでいる様子が伝わってくる。先に紹介した冒頭の一節に続く表現によって分るように、ここはサイゴンの港で、この手記の書き手は日本へ帰る途中であった。当時の航路では、サイゴンの次に香港か上海に寄港し、それから横浜へ向かう。同行の人たちは、今夜は街のホテルに泊っているが、明日からはまた一緒に船旅を続けなければならず、香港や上海には日本の出先機関も多く、何かと用事も増えてくる。いわば今夜だけ

が、かれにとって、日本へ着くまでに自分の気持を整理してみることができる唯一の機会だった、と見るのが妥当だろう。

ここで指摘されているように、燃料の石炭の積み込みが終わったということは出航準備が完了したことを示している。この船の場合は翌日の出航と考えられるわけだが、成島柳北の「航西日乗」[10]ではサイゴンを夜九時に出航しているから、夜がいつも休息の時として与えられていたのではない。むしろこの冒頭部の夜の記述は、積み込み作業が予想より早く終わって、その騒音から予想外に早く解放されてしまったことを示しているのではないだろうか。熱帯に属する気候であるから、日中の肉体労働は考えにくい。日の暮れるのを待って或いは日暮れ近くから始めた作業が思のほか早く済んで、船員もゆったりと夜を過ごしている。少し前まであった騒音が止んで、普通よりもよけいに静かに感じられる夜。豊太郎はサイゴンの港で、そうした一夜を迎えていたわけである。「中等室の卓のほとりはいと閑かにて」という記述がそれを裏付けている。

さらに次の記述にも注目しておきたい。「今宵は夜毎にここに集ひ来る骨牌仲間も『ホテル』に宿りて舟に残りしは余一人のみなれば」。この作品では、そのあとの記述すなわち

世の常ならば生面の客にさへ交を結びて旅の憂さを慰めあふが航海の習ひなるに徴恙にことよせて「カビン」の裡にのみ籠りて同行の人々にも物いふことの少なきは人知らぬ恨みに頭べのみ悩ましたればなり

という部分の印象が強く、豊太郎はこの航海中一人で船室に閉じこもっていたように知覚される。しかし彼が接触を避けていたのは「生面の客」、つまり自らの来し方を何時尋ねられるかわからない初対面の人々であった。同行の人達

とは悩みをさとられないように必要に応じて交わっている。むしろ外界と遮断され一人になってしまう夜の時間を、「夜毎にここに集ひ来る骨牌仲間」とのゲームと談笑によって消費していた。つまり孤独になること、内省的な時間を持つことを一番怖れていたと言ってよい。その豊太郎が、おそらくは荷役作業の騒音や慌しさを厭い陸地に宿を取った仲間達に取り残されてしまう。そして予想より早く静寂がやって来たことによって、せっかく「心の奥に凝り固まり」つつあった「恨み」に直面せざるを得なくなる。「いで、そのあらましを文に綴りて見む」という決意をもたらしたのは、この思いがけない空白の時間、言わば非日常の時間だったわけである。

またサイゴンという場所は、東洋と西洋の両面を合わせ持つ都市である。柳北は明治五年の秋ヨーロッパに向う途上塞昆（サイゴン）に寄港したが、「安南ノ都邑ニシテ近年仏国ノ所領」になっていることを記し、「人種ハ支那ニ類」しながらフランが通貨であるという異和感を書き留めている。西洋から還って来る人間にとっては、東洋に戻ってきたという実感は更に痛切になると思われる。孤独を怖れていた豊太郎が仲間と行動を共に出来なかったのはそのためでもあるだろう。つまり東洋人の顔を見てヨーロッパの通貨を使うことは、両方への懐旧の情をかき立てられることになるからである。

このようにして手記は書き始められるわけだが、書く契機が偶然に与えられたように、書き終わりの時間も自らの意志で決められないようになっている。「房奴の来て電気線の鍵を捩るには猶ほ程もあるべければ、」船室係のボーイが電灯を消しに来る時が手記が書きおさめられる時なのだ。他人の意志で時間が断ち切られ奪われるということでは、先に触れた「懺悔」や「黒猫」のように死刑囚の手記と変りがない。「舞姫」の冒頭部分は、このように手記執筆の場と時間の絶対性、一回性を読者に印象づけていたわけである。

三

二度と与えられない時間と空間で書くからこそ、その真実性が保証されて来る。その一回性を読者に伝えることが、一人称小説には繰り返し試みられた。内田魯庵の翻訳小説集『鳥留好語』（明治二十六年九月）に収められている「明日」（エッジワース原作）の仕掛けもその傾向を持っている。この作品は人生も半ばを過ぎた男の回顧譚の体裁であるが、まずこのように書き出される。

余が自身の歴史を書かんと思立ちし事既に久しく今日改めて其筆を執らんと決心しぬ余は元来何事も明日に延ばすの悪癖ありて半世の好事総て之が為に瓦解せり

余若かりし時より幾度となく注意せられし事ありしが我が心に潜める怠慢軽浮の念は此悪癖をもて極めて些事となし時来れば容易に医すべしと思ひたりき左れど其時は来らざる中我が半世は仇に暮し改過の念は何れへか放擲したれど流石に何時かは悔悟すべしと思はざるにもあらず（傍点原文）

三日坊主というものではないが、今日は決心だけをして実行するのは明日にしよう、こんな明日を頼りに生きる生活を続けて来たことで、この主人公は多くのものを失なってしまった。今日こそはそうした半生をとらえ返し、この自分の悪癖と訣別するのだ。この宣言めいた冒頭部に続いて、彼の悪癖の顚末が順を追って記されて行く。

この作品の場合、死を前にしたという様な切迫感はない。しかし言わば万人が陥ることが有り得る状況を描くことで、一つのリアリティを確保していると言えよう。その意味で、この主人公は一種の識閾に立っているわけである。

この手記を書き始めた殊勝な心は、何時明日を頼りにする通常の心に取って代わられるかわからない。そこでこうした状況にも、それなりの緊張感が喚起されて来る。

そしてこの作品は考えてみれば当然のことだが、次の様な編者の介入で終わることになる。

> 編者云ふ、ベージルは其後如何にせしや渠は例の如く其自伝の筆を採るを全く怠りたれば之を知らず思ふに明日まで延引せしの果終に放棄せしものなるべし
> 伝ふる所に依れば、（以下略）

やはり主人公はその悪癖から脱することが出来なかった。彼の回顧譚、いや懺悔の記録は編者に肩代わりされる。しかも、この編者が記録している時点で主人公は生存中であり、好運に恵まれるものの明日を頼みにして転落するという様式を演じ続けているというのだ。この作品は一種のシジュポスの神話であり、読者は物語を収束させることを作品から要請されることになる。とすれば、作品読了後読者は再び冒頭部に立ち返り、無限に明日に依存し続ける男の生を反芻するわけである。

一方、手記執筆の重要性のみ揚言しながらその目的を秘匿し続けることで読者を吸引するのが、原抱一庵の「闇中政治家」（明治二十三年十一月～二十四年四月「郵便報知」）である。この作品の成立には、同じ新聞社の矢野龍渓、森田思軒等の影響を見逃すことは出来ないが、作品の造型は抱一庵独自の工夫があった。

余は故ありて北海道の旅行を企てたるものなり極めて貴く極めて重き用を帯びて北海道の旅路に上れるものな

り旅路に上りてより以来既に其の用の幾部を果せり他人にありては此の幾部を以て全きを果したりともせん去れど余は未だ足れりとせず更らに大に其用を全うせんとて日一日時々刻々傾聴しおれり注視しおれり、余は此の極めて重く極めて貴き用を果すに於て其旅行の地を北海道に択びたるに就ては一は喜び一は悲めり、見ることに於ての喜、聞くことに於ての悲、

此の緊要の用を果すに於て喜ぶこと多きにせよ悲しむこと多きにせよ余の力にて果し得るだけ果し得ば余の義務了る余の心は満足す思うに余に此用を命じたる人も余の竭せる丈け竭せるを聞かば満足し呉るゝならん、否、莞然として彼の慈愛ある顔に笑を湛えて余の竭せるの労を賞讃し呉るゝならん、去れば余は此用を果さん為め地を北海道に択びたるに就ては更らに心に疚しき所あらず

作中の「余」はこのような認識を持って、同行する人々を観察し記述する。ここで強調されているのも、その記述する場と時との切迫感である。この「闇中政治家」では果たすべき「用」の存在が語り手である「余」を突き動かして行動と観察に駆り立てていた。「舞姫」や「明日」に見られる、或る意味で内省的な契機を持った緊張感とは異なるものの、表現への読者の信頼を獲得する機能が追求されていたわけである。あらゆる表現実践が、そこに新たな突破口を発見しようとしていた。

こうして翻訳と創作との双方から迫りつつあった細密化された表現志向の背後には、当時盛んであった想実論が存在するわけである。そのことも含めて二十年代後半に於ける進展については別稿で論じることとしたい。(了)

注　釈

（1）拙稿「水沫集」の構成をめぐって―ハイゼの小説理論を軸として―（「日本近代文学」第29集　昭和五十七年十月）

（2）大正四年十二月千章館刊行の『ちりひぢ』。なおこの作品集には「そめちがへ」もあわせて収録されている。一方「水沫集」は昭和七年十月春陽堂文庫に収められたので、「水沫集」の構成で読むことはかなり時代が下っても可能であった。

（3）この場面は、むしろ嵯峨の屋が「あひゞき」の手法の借用を露呈して二葉亭（や周辺の作家）へのメッセージとしていると解釈するのが妥当かも知れない。この点は、二葉亭の「浮雲」と嵯峨の屋の「薄命のすゞ子」や「くされたまご」との関係も含めて、改めて別稿で論じなければならない。

（4）佐々木彰訳の岩波文庫と工藤精一郎訳の新潮文庫に収められた際の題名。引用は工藤氏の訳によった。

（5）「舞姫」の描写がパノラマ的な効果を持つことについては、前田愛氏が「ベルリン一八八八年―都市小説としての『舞姫』」（昭和五十五年九月「文学」）で指摘している。

（6）亀井秀雄『感性の変革』（講談社　昭和五十八年）。

（7）イーザー『行為としての読書』（岩波現代新書　昭和五十七年）。

（8）滝沢武久『子どもの心理発達』（岩波新書　昭和六十年）。

（9）「アデンの鷗外サイゴンの豊太郎」（「群像」昭和五十五年十二月）及び「『舞姫』読解の留意点」（「月刊国語教育」創刊号　昭和五十六年八月）。なお引用は後者の論文から採った。

（10）「花月新誌」第百二十号（明治十五年二月十二日）。