



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	小説のイデオロギー：『小説神髓』研究（完）
Author(s)	亀井, 秀雄
Citation	北海道大學文學部紀要, 42(3), 167-202
Issue Date	1994-03-08
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/33631
Type	departmental bulletin paper
File Information	42(3)_PR167-202.pdf



小説のイデオロギー

——『小説神髓』研究（完）——

亀 井 秀 雄

序 テクストのオリジナルと同一性の問題

既に何種類かの版で出版されているテキストを扱う場合、私たちはテキストの同一性とは何かの問題に直面せずには済まされない。

『小説神髓』の場合、まず松月堂より明治一八年九月から翌一九年四月にかけて全九冊の分冊形式で刊行され、同年五月、その残本が上下二冊の形で出版された。筑摩書房版『明治文学全集16 坪内逍遙集』（昭和四四年二月）所収の『小説神髓』はその九冊本を底本とし、誤字や変体仮名を改めたものであるが、数年後、日本近代文学館が九冊本そのものの複製版（昭和五一年二月）を出している。他方、逍遙は『神髓』を春陽堂の『逍遙選集 別冊第参卷』（昭和二年一月）に再録するに当って、総ルビをパラルビに変え、句読点や引用符を附し、内容も若干書き改めた。これを底本としたのが角川書店版『日本近代文学大系3 坪内逍遙集』（昭和四九年一〇月）の『小説神髓』であるが、その

理由は、春陽堂版の本文こそが逍遙自身の最終的、決定版的な意見であり表現である、と見なしうるということだった。それに対して岩波文庫版の『小説神髓』（昭和十一年一〇月）はおなじく春陽堂版を、「これは著者が最後の校訂を加へたものだけに標準テキストといつて可からう」という理由で底本としたが、松月堂版の表記表現を伝えるため、削除や訂正された字句を（「」に補つてある。ただし（「」内に松月堂版の総ルビまでも復元したわけではなく、その点は春陽堂版そのままであった。

私は本研究で主に筑摩書房版『坪内逍遙集』に拠り、必要に応じて松月堂版を参照した。それは前回も取り上げたような逍遙の引用の意識や、第五回で論じたごとく、ルビの対話的、批評的な機能からインタートークチュアリティの実相を探るためであるが、それだけではない。

これは一般的に言えることだが、分かりやすく夏目漱石の作品を例に挙げるならば、かれの作品は初出、初版の形でなく、各種の全集や文庫本の形で流布しており、言わばその都度漢字やルビ、仮名づかいや送り仮名が異っている。にもかかわらず私たちは初版本の『三四郎』と現代かなづかいに改められた文庫版の『三四郎』とを同じ作品と見なしているが、これは内容の同一性という判断に立っているからであろう。この判断を支える前提は、たとえ現代かなづかいや送り仮名に変えられたとしても、同一の概念や文法的機能を持つと認定される語が、同一の作者名と題名を持つ他の版とおなじ語順で配列されているならば、おなじ内容を伝えているはずだという認識である。いやそれだけではまだ不十分で、そのなかの指示語（それ、あれ、これ）や代名詞（かれ、あなた、わたし）がもし作品外の対象を指すならば、これは読む人間によって別な対象が見出されるおそれがあり、おなじ内容を伝えるとは言にくい。その意味でその指示語や代名詞の対象がおなじ作品内に見出されなければならず、つまり指示語と被指示語と

が閉じられた関係にあることも必要条件になってくる。ただともあれ、以上のように判断される同一の内容は、各版の装丁や活字の種類、時にはルビの有無をも超えた自己同一性^{セイムネス}として超越化されることになり、ここから内容中心主義的なテキストの取り扱いが始まるのである。

それに対してテキストはあくまでも作者の表現に忠実であるべきだとする立場がある。漱石の『坊っちゃん』の原稿をみれば、かれは「赤シャツ」を常に片かなで書いたわけでなく、清への手紙のなかでは平がなで書いていた。これは無学で片かなの読めない清への配慮と見るべきで、それまでも「赤シャツ」に統一してしまうと、「おれ」の心づかいが失われることになりかねない。おなじ理由で、「おれ」が清から借りた三円について、「此三円は何に使ったか忘れて仕舞った。今に帰すよと云ったきり、帰さない。今となつては十倍にして帰してやりたくても帰せない」と書いてある以上、この「帰す」を現行の諸テキストのように勝手に「返す」に変えてしまつてはならない。^註たしかにこういうオリジナルな本文^{テクスト}の復元作業は作者の意図を探る重要な手がかりの一つではありうるが、これを逆に見ればテキストの多様な意味作用を作者の意図に還元してしまうことになり、結局作者のオリジナルティという神話を作つてそれを絶対化し、超越化してしまう結果に終るだけであろう。それに一見学問的に厳密なこの作業は、先のような内容中心主義の根本テキストを確定するという意味でその補強方法以外ではない。じつは内容中心主義を生み出す諸版の生産システムのなかに存在理由を持つてにすぎないのである。

既に明らかだと思うが、私が松月堂版やそれを底本とした筑摩書房版の『小説神髓』を選んだのは、右のようなオリジナル主義によつてではなかった。むしろ私は諸版の表記的ヴァリアントを尊重する立場に立つが、内容中心主義を無条件に支持しているわけではない。そうではなくて、内容中心主義によつては見落されてしまいかねない要素、

例えばルビや引用符や句読点などをその時代の出版、言説状況とかかわる仕方として読み解いてみたかったからにほかならない。その意味では春陽堂版の『神髓』ももう一つのテキストとして認めているが、それは逍遙の改訂した「標準的テキスト」としてというよりは、その時点における印刷や言説の状況との関係でとらえているからであって、そのように初版や改訂版や再出版とともに現われてくる非同、一性の側面を文化的、社会的なコンテキストのなかに置いてみる時、はじめて超越論的な内容中心主義を相対化しうるテキストの歴史性の見方が実現される。と同時に、その改訂版や諸版の刊行に應じて生産され再生産される一定パターンの言説によってついには先驗化されてしまった観念の虚構性も見えてくるはずである。もともと私のねらいはそれを明らかにすることであつた。

『小説神髓』の再刊を促し、またその刊行とともに再生産される言説は、およそ以下のように要約できるだろう。すなわち逍遙はヨーロッパ文学の影響の下に功利主義的な文学観を排し、文学の自立を説いたが、これは日本における近代的な文学観の表明の嚆矢であつた。その自立を実現する小説方法は、一つには虚構世界をあたかも現実に対するがごとく客観的、写實的に描くことであり、二つには心理学者の眼をもつて人間の内面を追求することだつた、云々。もちろん論者によって以上の要点の肉づけは微妙に異り、時には近世戯作的な文学観の残滓を指摘して、近代文学観の不徹底を批判するほうに力点を置いた評論や研究もみられるのだが、いずれにせよ以上がその前提だつたことに変わりはない。その間けつして疑われることのなかつたのは、「近代的な文学」なるものが存在したし、また日本でも実現されねばならなかつたこと、「文学の自立」は文学の存在理由の不可欠の条件であり、文学制作は常にその実現と維持を志向する実践でもあらねばならぬこと、「作者」の「内面」の真実こそその「自立」の根拠であること、などの観念であつた。というより、これらの言説がくり返される度にその観念は強化され、ついには自明の前提のごとく先驗化

されてしまったのである。

その意味で『小説神髓』はそれらの言説のなかでしか研究の対象となりえなかった。換言すればそれらの言説によって再刊の意味が作り出され、逆にまたその再刊によってそのような言説を再生産してきたのであり、この関係のなかで上巻の原理論的な部分だけが中心化される結果を生んだ。下巻の小説作法論的な部分にほとんど関心が払われなかったのもそのためにはかならない。

本研究のねらいはそういう状況の総体に異議を申し立て、そもそも小説についての言説がどのように作られてきたのかを検討しつつ、『小説神髓』を読み変える新しいパースペクティヴを拓くことであって、当然のことながら下巻のほうにより多く関心を向けることになった。しかしだからといって、近世的な觀念も『神髓』を生む重要なファクターだった、などと凡庸な事実を確認したいがためではない。先の言説が生んだもう一つの結果は、『小説神髓』を近代的文学觀の初発として文学史的なエポックを設ける見方だった。つまり『神髓』に言及することは、同時に、この前近代／近代という二分法を承認し、自己の言説を『神髓』以後の文学論の系譜にアイデンティファイする儀式でもあったと言えるが、その上での近世的なもの、の再評価や復権などということは私の意図にはなかった。私も便宜的に近世という歴史的区分の用語を使っている。だがそれはむしろあの二分法を解体するためであった。『神髓』の時期の逍遙にとって共時的にあった言説を、かれが文明開化のイデオロギーに拠って強引に通時化してしまおうとした仕方、——その意味でたしかにかれはあの二分法の創始者であった——その仕方をも解体して、共時と通時の交錯する様相を明らかにするためだったのである。

ただそういう意図をもって進めてきた作業のなかで、まだ着手していない問題が一つ残っている。それは逍遙が実

現しようとした「小説」というジャンルにはどのようなイデオロギーが附着していたか、換言すれば「小説」とは何なるイデオロギーの形式だったのかという問題である。それを検討してこの研究の終りとしたい。

一 人生と内面の問題

あまりにもくり返し言われたために自明の前提として先驗化され、ついには盲点となってしまった観念、それを一九世紀のイギリスにおける小説の言説のなかに探るならば、まず人生が挙げられるだろう。このライフは人生一般を指すのではなく、現代社会に普通よくみかける生活浮沈であった。逍遙がエンサイクロペディア・ブリタニカ第八版のROMANCEの記述を密輸入的に利用したことは既に指摘したが、そのブリタニカの冒頭、おそらくサミュエル・ジョンソンの定義を紹介、批判しながら、こんなことを言っていた。

We would be rather inclined to describe a *Romance* as "a fictitious narrative in prose or verse; the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents;" being thus opposed to the kindred term *Novel*, which Johnson has described as "a smooth tale, generally of love;" but which we would rather define as "a fictitious narrative, differing from the romance, because the events are accommodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society."

この筆者が Modern Romance and Novel の箇所でもおなじ定義をくり返しているところからみて、これを当時の最大公約数的な意見たらしめる意図があつたのであらう。^{註一}現代の英語では event は重大事件、incident はそれに伴う小さな偶発事を意味するようだが、ここでの使い分けはむしろその反対だつたように思われる。つまりこの定義によれば、ロマンスとは信じがたい異常な事件が主人公を神変不可思議な運命 (fate) に巻き込んでゆく虚構の物語であるが、ノルヴェルもまたおなじ虚構とはいへ、人間みずから惹き起す一連の出来事^{イヴェント}によって作り出された人生 (life) を語る物語なのである。ここに uncommon と common、supernatural と human の二項対立が含意されていたことは言うまでもない。

それでは右の定義のなかで、当時の逍遙がもつともイメージをつかみにくかつたものは何であらうか。換言すれば、どんな言説もかならず何らかの自明の前提を含んでいて、じつはそのほとんど無意識化された前提によつてあるイデオロギーを放射しているわけだが、それは右の場合何であつたのだろうか。既に一方では馬琴の『八犬伝』のような物語を持ち、他方では為永春水の人情本を持っていた日本の一青年にとつて、ロマンスやノヴェルのイメージを作ることとはさほど困難ではなかつたと思われる。おそらくかれがイメージを欠いていたのは、むしろ近代社会 (the modern state of society) のほうであつた。右の筆者は近代社会とは如何なるものかについては説明をしていない。ただイギリスにおけるノヴェルの興隆は一八世紀に入つてからで、たまたまドラマの衰退と揆を一にしていたと指摘していただけであるが、逍遙としてはそれを手がかりにイメージを作るほかはなかつたであらう。ブリタニカと逍遙の記述を比較してみれば、その辺の経緯がよくみえてくる。逍遙が敷衍していったところ、そこにこそノヴェルをめぐる言説のイデオロギー的影響が作用していたと言えるのである。

The novel aspired, in fact, to perform for a reading and refined age, what the drama had done for a ruder and more excitable period; to embody the spirit of the times in pictures at once amusing and accurate, and in the form best calculated to awaken attention and interest in those to whom they are addressed. In the earlier periods of a national literature, while the poetical and imaginative spirit of the time takes the direction of the long prose romance, the task of painting manners, and satirizing follies, and displaying the comic oddities of character, is most efficiently performed by the drama. ……But as society becomes more decorous, and peculiarities of manners less marked, the pictures exhibited by the stage are apt to become less true; for dramatic effect appears to demand something more stimulating than reality affords; and hence the drama, with a pardonable leaning to the principle of stage effect, often continues to reproduce the manners, vices, and humours of a preceding age, long after they have ceased to exist, merely because they are found better adapted to that broad and strongly-coloured delineation in which it cheaply deals.

ノヴェルは読書階級が出現してくる、洗練された時代の文学だということ、これを基準として演劇^{ドラマ}はもっと粗野で人心が激しやすい時代の嗜好に応じたジャンルだったと断定することは、じつは何の根拠もない価値判断の押しつけでしかない。が、そういうイデオロギーを歴史的な事実と受け取って、逍遙はノヴェルの時代たる近代社会の概念を作っていたのである。また国民文学というものが誕生した初期においては、詩的で想像力に動かされやすい時代精神は長篇のロマンスを好み、他方、風俗を描き、愚行を諷刺し、滑稽で風変りな気質をあらわにくり展げてみせる表

現を演劇が担つていたということ、この、とくに後者に關する指摘などは演劇固有の作法とみるべきであらう。とするならば、その演出法や演技が今の時代の人たちの感情表出とずれているからという理由で、社会のほうがより行儀よくなつて特異な風習は薄れてきたのだとか、演劇は現実の反映以上の何かの刺激的な要素が必要であるため結局前時代の大きさでどぎつい演技を再演するしかないのだとかいうことはできないはずである。ところが逍遙はこの点も額面どおりに、いやそれ以上の意味づけをもつて粗野未開と近代との対比を作つてしまつたらしい。少し長い引用になるが、その過剰な意味づけは次のごとくであつた。

さあらば眞の小説稗史（那ベル）ハいかなる時世に現はるゝぞ其奇異譚と異なる所以ハそもまた何等の辺にあるや曰く那ベル即ち眞成の小説の世に行はるゝハ概ね演劇衰微の時にあり其故ハそもいかにといふに總じて文化の淺かりける未開蒙昧の世にありてハ人皆皮相の新奇をよろこび眼のつけどころ密ならねバ何にてもあれ異常にして稍々注目を促がすべき新奇の性質あるものありなバ競ふてこれをもてはやして面白きものと思ふハ常なり且また此比の人の情ハ今の人情とハおなじからで怒りても喜びてもまた哀ミても樂ミても總じて頗る激切なるから七情おのずから其挙動と其顔色とに見はれつゝ限なく人に見られしなり是併ながら道理力の作用きはめて微なりしからに一時一旦の情欲をバ抑へ止むることかなはで心に思ふことをさへに外面はにうちいだしつまたハ挙動にも見えたるなりされバ此時代の人々にハ所謂奇癖もすこぶる多くて笑ふべき癖あり罵るべき癖あり憫むべき癖もあれバ悪むべき癖もありけむ（中略）故に此時代の人情世態ハ全く皮相に見えたるから写しだすに難からねバ彼の羅マンズの類にすら其一通ハ描きいだして世の一粟に供せしかどなほ文才に富まざりける当時の作者の筆頭に

小説のイデオロギー

ハ活たるやうにハ描きがたき人情世態も多なるべし斯かる時に當りてハ精細に風俗を写し、いだし、詳明に人情を見しむるもの彼の演劇に優るハ稀なり（中略）是国所の差別もなく演劇さかえて奇異譚衰ふる所以なり

ブリタニカの筆者はたまたま一八世紀のイギリスにおいて小説の興隆と演劇の衰退とが一致していたと指摘したただけだったが、逍遙はそれを文学史一般の法則に変えてしまった。しかもその上に、奇異譚の衰退と演劇の興隆という法則までも附加しているのである。そういう交替を決定したのは人情を写す各ジャンルの機能の違い、というよりは人々が人情をあらわす仕方の変化的な変化であつた。

さハあれ彼も一時なり此も一時なり時好の変遷と文運の発達ハいまだこゝにしもとゞまらねバ人智いま一層進むに至れば世の人次第に華美を好みて万の事ミなむかしに似ず主として外觀をかざるものから其人情ハかはらずとも其外面にあらはれたる世の人のたちふるまひハすぎに時代のものに比すれば大に異なる由あるべしかくて月日を経るうちにハ彼の異やうなる風俗習慣いっしか世上に迹をたちて成たゞざるやう成行くのみか人の智力も進めるまゝ、我情欲を抑制してあからさまにハ其面にはさざるやう力めつべし譬バ大に怒りし折にもわざと面を和らげつゝ従容として語らふべくまたハはなはだしく悲しき時にも涙をながさぬことやあるべし人情かくのごとく変じ来りて彼の激切なる態度容姿の漸く減少なすにいたれば梨園子弟が劇場にて演ずる所の人情世態ハ漸く時勢に適はずして真を写すに堪へざるべし夫れ演劇の性質たる真に逼るべきものにあらで寧真に越えつべきものなり語を換へて之をいへバ真物それみづからを模擬するをバ其主脳とハなすにあらで真物并にある物をバ擬するを

主眼となすものなり（理ヤリチイ不ラス釵ムシング）（中略）是しかながら演劇もて文明時代の情態をバ写しいたすハかたかるべきひとつの証拠といふべきなり

このように対比された激切なる人情とその抑制とが、俗言と雅言との対比のアナロジーであることは言うまでもない。と同時にこのアナロジーがかれに理論的整合の負担を強い理由もよく分かるであろう。

小説が人智進んで情欲を抑制することを覚えた近代社会の中心的な文学ジャンルたりえた、その資格・条件はこの社会の外観をかざり抑制された風俗世態を写すことだったわけだが、それはこの時代の俗言を以てしなければならぬ。ところが俗言はその外観の内に秘された七情を化粧を施さずしてことごとく発いてしまうだけでない。その鄙俚猥俗の故に人智進んだ社会を写すにふさわないのである。

見方を変えればかれはこういう方法論的難題をみずから作ってしまふほど、ブリタニカの“*But as society becomes more decorous, and peculiarities of manners less marked,……*”という表現から、過剰な意味を引き出していたのである。しかしそれは誤訳とか豪傑訳とかと評して済まされることではない。先には *uncommon* / *common* という二項対立で近代社会を基準化し、*ruder period* / *refined age* あるいは *peculiar* / *decorous* という対比によつて近代社会の前時代に対する優位性を示唆する。おそらく逍遙はそれを、未開／文明開化という二項対立の枠組みよつて受け止め、しかも文明開化＝近代社会を特徴づける *refined* や *decorous* を、「華美を好み」「外観をかざる」という意味に理解した。逍遙の選んだ形容語句は一見近代社会のネガティブな側面の評価にみえるが、それらの特徴をもたらしなのが道理力の作用、人智の進歩である以上は——ただしこういう原因論はブリタニカにはなかった——これは

小説のイデオロギー

未開^二前近代における無抑制な奇癖^{ベキユリアリタイ}の發揮や情欲^{ベツシヨク}の發現を批判する規範たるべき美質^{ミシツ}だったのである。

ヨーロッパ近代の普遍的規範化。これを自己確認し続ける鏡として空間的な他者を設定するイデオロギー運動が、

エドワード・W・サイード^{註三}の言うオリエンタリズムであるとすれば、ブリタニカの筆者はその操作を、通時的に前時

代化した演劇に対して試みたと言えよう。逍遙はそのオリエンタリズムの眼差しを受け入れた日本の知識人として、

自国の前近代の上にそれを空間的、時間的に増幅させつつ転用したのである。そこから逆に導き出したのが、近代人の「譬^{たとへ}、大に怒りし折^{おり}にもわざと面^{おもて}を和らげつゝ、從容^{しやうよう}として語らふべくまたハはなはだしく悲^{かな}しき時^{とき}にも涙^{なみだ}をながさぬことやあるべし」というイメージだった。こうして「外^{そと}に現るゝ外部^{あうぶ}の行為^{おこない}と内に蔵^{かく}れたる内部^{ないぶ}の思想^{しゆき}」という二面化された人間像が、それこそ普遍的な人間像として定立される。と同時にその二面性を描く小説^{ノヴェル}が全ての文学のなかの中心的ジャンルとして主張されたわけだが、その胚種もブリタニカのなかになかったわけではない。その筆者は演劇がもはや社会の鏡でありえなくなった事情を述べたのち、次のようなことを語っていた。

Besides, there are many lesser traits of character, many sentiments and feelings, which are not at all dramatic, and which had therefore been overlooked by writers for the stage, yet in themselves highly interesting and curious, and capable, when judiciously employed, of exercising a strong influence on the feelings. These become more prominent, and stand out in brighter relief, as the restraints of civilization gradually throw into the background the wilder passions and more stormy impulses of our nature, until they acquire an importance which not only justifies, but renders their introduction into any fictitious narrative

which represents the peculiarities of the time, necessary, and for this purpose, the calm and even march of the novel, and the detailed development both of sentiment and incident which it allows, is found to be admirably adapted.

逍遙にヒントを与えたのは、私たちの熱狂しやすい情熱や荒々しい衝動を文明社会の拘禁力が背後に押しやってしまったのだというような箇所であろう。それに代って前景化されてきたのが、演劇の表現には適さないような些細で微妙な性情だった。小説の平静で均質的なテンポの語り口によって、人生の偶発事とともに揺れ動く情緒がより精密に追跡され展開されてゆくのである。

これまで多くの研究者が、逍遙には近代文学を成立させた市民社会の理解が欠けていることを指摘してきた。たしかにその後流入した多量の情報を利用しうる立場からみればそう言えなくもない。しかし私がここで注意を促したいのは、その過程でかえって見えなくなってしまった点であつて、それは近代の市民社会が小説を隆盛に向わせたとするならば、それと同様に、いやそれ以上に、小説についてのそのような言説が市民社会という観念を生んできたという事実である。もつと端的に言えば、それが小説というジャンルの放射するイデオロギーにほかならないことである。その意味では逍遙こそ右のような研究者の始発者だったと言わねばならないであろう。

互にほどよいマナーを守りながら各自に「内面」を抱えている人間たち。それをあたかも普遍的な人間像であるかのごとく作り出したのは他のどんな人文科学的な言説でもなく、まさに小説というジャンル、というより小説についての言説だった。このことは現在どれほど強調しても強調しすぎることではない。仮りに他の時代の眼にはオー

バーアクションとみえる感情表現であつたとしても、それはその時代のごくあたり前な感情表現のマナーであり外観みえの飾り方でしかないかもしれないのだが、外面と内部という二重化された人間像を前提とする立場からは洗練されない、粗野な感情表出とみなされてしまったのである。演劇や小説を社会の鏡とする見方がその偏見を正当化する。逍遙が輸入したのはそういう小説的言説のイデオロギーだつた。それ以後批評家や研究者たちは逍遙における「内面」観の浅さを批判することはあつても、「内面」を抱えた人間像それ自体の虚構性を疑つてみることはしなかつた。時にはその「内面」を近代社会が各個人に強いる孤独の象徴とし、時には近代社会の偽瞞性を発く人間的、真実の根柢をその「内面」に求める。むしろそういう言説によつて「内面」を再生産し続けてきたのであり、それだけでなく、そういう人間の真実を描いてヨーロッパ近現代文学により近づく、そのためにこそヨーロッパ的な市民社会の成立を希求するといふ、言わば倒錯した近代化論を推進してきた。そのキーワードが「個人主義」だつたことは言うまでもない。だれもが直接表には出しがたい「内面」を抱えている、その意味で均質化された人間像を近代の小説（言説）が作り出した。このイデオロギーなしに心理学は誕生しなかつた道理であるが、小説の方法としてはその「内面」の個別的な差異を「個性」と呼び、それを描き別けるために作中人物それぞれの生活史を「再現リプレゼン」することになる。このリプレゼンツの語り口と展開過程をブリタニカの筆者は“the calm and even march of the novel”と呼んだのである。それは当然おなじような生活過程を送っている読者の共感を呼ぶはずだ。そういう理論的前提にはもちろん上のような均質・平均化された「市民」たちの社会的階級化が含意され、ここに人生ライフという觀念の根柢があつたわけだが、もう少し厳密に言えばそれは私的な位相からとらえられた生活過程の謂であつた。ブリタニカ以前、既に一八一四年に出版された John Colin Dunlop の “History of Prose Fiction” のなかで次のようなことが主張されていた。

History treats of man, as it were, in the mass, and the individuals whom it paints are regarded merely, or principally, in a public light, without taking into consideration their private feelings, tastes, or habits,……But in Fiction we can discriminate without impropriety, and enter into detail without meanness. Hence it has been remarked, that it is chiefly in the fictions of an age that we can discover the modes of living, dress, and manners of the period.

これは小説を演劇とではなく、歴史と比較した場合の独自性の主張であるが、社会の鏡という観点による比較の点では変わりなく、それが映し出す対象として個別化された人間の私的な領域を定立させようとしていたのである。それから半世紀以上も経った一八八一年の Peter Bayne の“Essays in Biography and Criticism”においてもほとんど同様な主張が試みられていた。

We all acknowledge that the office of the historian is not precisely that of the novelist, and that there is a sphere in which the latter may convey instruction of a value equal to that conveyed by the former. The historian does not and cannot descend into domestic life. Nations in their national capacity and in their national doings are his theme; with battles, sieges, treaties, senates, cities, he deals. He may paint manners; but only in the mass. He may give details of private life; but only to exhibit the hidden strings which guide the men who guide nations. But domestic life has also its instructive lessons.

歴史もまた私生活を描くこともあるが、それは国家を指導するような人物の隠れた（モチーフ、あるいは人間関係の）つながりを明らかにするためであって、主たる関心はあくまでもその人の公的な活動にあると言うべきだろう。その意味での私生活とは区別された、通常の^{ノーマル}人たちの日常生活が小説の対象なのである。逍遙が時代小説の存在理由を「正史の脱漏を補ふ」点に見出した時、その念頭にあったのはむしろ上のような意味での私生活のほうだったと思われる。それと対比された家庭生活の独自の意義についてはどの程度明瞭な理解を持っていたか、『神髓』から読み取れることはむしろ少ない。そこで私は本章のはじめに、逍遙が理解の用意を欠いていたのは近代社会における^{ライヴ}人生の概念だったと指摘しておいたのであるが、その点をもう少し検討するために、次に John Morley の "George Eliot's Novels" (1866) の一部と、逍遙の翻訳とを比較してみたい。J・モーレイは小説の存在理由を^{インテリゲンチヤ}人生の批評に求めた上で、このように言っている。

Unhappily, it is not given to every writer who can spin a plot and piece together a few traits of character, labelling them with the name of man or woman, to perceive that life moves from a thousand complicated and changing springs, and works into infinitely diversified results, which it is the highest interest of men to mediate upon. It demands an expansive energy, of which only the mind of rare vigour is capable, to shake oneself free from the shackles of one's own circumstance and condition, and thence to rise to a feeling of the breadth and height and unity of human fortunes. This feeling is the first and most valuable condition of all higher kinds of literary production.

この言説の要は、小説家たる者はかれ自身の境遇の軛から自己を解き放つ精神力を備え、そうして（みずからの体験を媒介として）人間浮沈の広さ、高さ、統一の感念にまで高めてゆくことだ、という箇所であろう。ところが逍遙の受け取り方はこうであつた。

世に操觚者流多しと雖も造化の文才を人に附与ふるや配剤一様ならざるから見識の浅きものあり意匠の足らざる者あり概して評を下すときにハ一大奇想の糸を繰りて巧に人間の情を織なし限なく窮なき隠妙不可思議なる因源よりして又かぎりなく定まりなき駁雜多端なる結果をしもいと美しく編いだして此人生の因果の秘密を見るがごとくにいとあらはに説明らめたる著作ハすくなしおよそ人生の快樂ハ其類きはめて多きが中にも人の性の秘蘊を穿ち因果の道理を察り得るほど世に面白きことハあらじ

分かるように逍遙は、小説家の主體的な条件とも言うべき境遇との確執と自己解放という要点を抜き去つてしまつてゐた。モーレイの言うところを私なりに敷衍すれば、その自己解放の努力のなかで小説家は人生の批評の眼を獲得しうるはずなのだが、逍遙はその点を汲み取らず、その代りに「人生というものは複雑にもつれて変化を重ねてゆく原因につき動かされ、無限に多様な結果を作り出してゆくものだ」という箇所に強く反応してゐたのである。当然のことながらかれは次のような部分には関心を向けず、（中略）として翻訳から省いてしまつた。

In George Eliot's books the effect is produced by the most delicate strokes and the nicest proportions. In

her pictures men and women fill the foreground, while thin lines and faint colour show us the portentous clouds of fortune or circumstance looming in the dim distance behind them and over their heads. She does not paint the world as a huge mountain with pigmies crawling or scrambling up its rugged sides to inaccessible peaks, and only tearing their flesh more or less for their pains. The difficulty of keeping this truthfulness of proportion between effort and accomplishment, between the power of individual and the might of circumstance, may be measured by the fewness of those who, either in poetry or in prose fiction, have even come near reaching the right pitch.……And how is this pitch reached and maintained? It comes of the reflection being always kept close to the men and women whose conduct sets it in train.

J・モーレイの見たジョージ・エリオットの小説においては、人間の生きる努力が前景化されて、運命の不吉な影はかれらの背後、遠方にぼんやりと暗示的に描かれている。その人生における個人の力と境遇の圧迫とのかね合いが真実感あふれたものたりうるためには、作者はかれらの行為を目近かに省察し、映し出さなければならない。それがエリオットの作品にリアリティを与える方法だったわけだが、逍遙はそうのようにリアライズされた人生のイメージには関心を示さなかった。先ほどの翻訳の仕方から分かるように、「^{限りなく窮なき}隠妙不可儀なる^{ひなまもと}因源」という一種不可知論的な運命に翻弄される数奇な人生と、その間に顕現する「^{ひと}人の性の秘蘊」のほうがいり重要だったのである。これは先の引用から省略したところであるが、かれは「人間の性質とかれ自身の運命に関する好奇心 (man's curiosity about his own nature and his own lot)」を「^{その本性に即ち}其性質と運命と^{たまたま}と^{しづかん}何等の自然の^{いかか}機関によりていかなる^{ぐあひ}具合にはたらく

や」と訳し、人生の批判を「クリティシズム・オブ・ライフ人世の評判記」と置き変えていた。「しぜん自然の機関」という、言わば見えざる手の作用を附加したところにも、おなじ志向が覗われるであらう。criticismの訳語たる「批評」の、逍遙の時代の意味は「批点を打つこと」、つまりテクストにおける表現の巧拙を朱点で示すことであつた。逍遙はその用法に従い、「しぜん自然の機関」が織り出した人間世界の諸相というテクストにおける各人の生き方の急所、その処世態度の巧拙に批点を打つ意味で「じんせい人生の評判記」と呼んだものと考えられる。

以上のような点で一九世紀のイギリスにおける小説の言説と逍遙の理解との間には微妙な喰い違いが認められるのであるが、しかしいずれも人間を外面と内部との二重性でとらえ、人生の再現を目的としていたことに変わりはない。それが小説というジャンルに附着したイデオロギーだったのである。この問題はまた小説のメディア的機能の面からも把握しておく必要がある。社会学的にみるならば、先のように言説化された小説が多量に書かれるようになったのは、一八世紀から一九世紀にかけてイギリス全土に富裕な中産階級が成立し、さらに都市部において広汎な小市民階層が出現した結果であつた。だが Anthony Trollope の“An Autobiography” (1883) や Henry James の“The Art of Fiction” (1884) などを見れば、その中産・小市民層の家庭に小説が受け入れられるには強靱な「偏見」とたたかわなければならなかつたことが分かる。実情はむしろ社会的な説明とは逆であつて、本当は家庭のなかで「内面」を抱えた人間を描いた小説のほうが読者に人生のイメージを与え、同様な人生を送る中産・小市民層の遍在という観念を作り出したのだと言ふべきであらう。J・モーレイは人生の批評が小説家を成功させる所以をこんなふうに説いていた。

Men are fascinated by this criticism of life even when they are unconscious of what it is that attracts them. It gives a size and depth to a book by which the most stupid people cannot choose but be impressed, though their conceptions of what size and depth come to may be of the haziest and dimmest. An author who can suggest this wide outlook over the world has got not only the prime element of success in his art, but the safest guarantee for an unbounded popularity in to the bargain.

人生の批判的なモチーフがその著述に深さと拡がりを与えることは確かに首肯できる。だがその後半はむしろメディアとしての小説がいかに大衆的成功を勝ち得るかを、半ば願望を籠めて説いた意見とみるべきだろう。読者は個と環境とのせめぎ合いを描いた小説を通してみずからの人生を見出したり、それにわが身をなぞらえてみるだけではない。小説というメディアは自分と同様にこの作品を享受しているだろう読者層を幻想させ、これを媒介とした階級のイメージを作り出させる機能を持つのである。評論というジャンルもこの機能のなかで誕生し、だからまたそれを強化させるべくみずからを機能させてきたのであって、右のモーレイの言葉はまさにそれを演ずるためのものだったのである。

逍遙も結局はその方向へ進んでいった。既にみてきたごとく一九世紀のイギリスにおける小説の言説と『神髄』との間には微妙な齟齬が認められ、『当世書生氣質』の場合は人情本的なプロットを背景に当代の学生の「評判記」を繰り拡げてみせたテクスト以上でありえなかったと言えよう。だがそれから『妹と背かゞみ』、『細君』と進んだ歩みは、明らかに家庭生活において「内面」を抱えた人間像をリアライズする意図を覗わせる。後世の研究者や批評家はこの

プロセスを逍遙の人間認識や小説方法の深化であり進化であると評価してきたが、そのかぎりにおいてかれらもまた小説イデオロギーの加担者だったのである。近代の日本の小説家のなかで、家庭における「内面」を抱えた人間像を最も精力的に作ってきた作者は夏目漱石だったが、そこに研究や評論が集中し、その「内面」を漱石の生活史にまで押しつける作家論が数多く書かれてきたのも理由のないことではない。現在ではさすがに作中人物と作者とを同一視する「研究」は批判されつつあるが、作中人物の「内面」に俗流心理学的な精神的トローマを仮定する読み方は依然として改まらず、例えば『こゝろ』の場合、「先生」の「私」に対する恐怖という「内面」を仮定する分析さえ行われている。やがては「私」がその回想を語り始めるに至る「内面」のトローマを読み取ろうとする「研究」が出てくるであろう。このようなイデオロギーの癌細胞的増殖は学校教育の場にまで及び、同性質の言説によって病める子供像を生産し続けているのである。

二 反映と反省の問題

以上のような人生観^{ライフ}と密接な関係にあったのはリフレクションの理論であつた。小説に描かれる事件は、通常ありうべき一連の人間の出来事^{ヒューマン・イベント}や現代社会の状況に準じたものでなければならぬ。ブリタニカの筆者によれば、この特質によって小説は演劇に優る芸術ジャンルとなりえたわけだが、当然そこには社会の鏡たる機能の優劣観が潜んでいた。その筆者はかならずしもこの観点によって ROMANCE の項の全体を記述したわけではなく、近代においてロマンスからノヴェルへの転換が始り、そしてノヴェルが演劇に代って中心的ジャンルとなった、ちょうどその時期の

記述から社会の鏡たる機能を強調しはじめる。その意味ではむしろこの機能こそが近代人の嗜好を反映した歴史的特性にほかならないとみることも可能だったはずだが、その筆者はこれを先験化してジャンル交替の原理とみなした。その結果各時代の人々の嗜好の反映は、この鏡に映し出された風俗や感情表現だけに限定されることになってしまった。この巧妙な操作を通して鏡の歴史性ならぬ、鏡の超越的な客観性が主張されるに至ったのである。

先ほどのような私の見方からすれば、このプロセスは小説の内在的特質からでなく、むしろそのメディア的機能の面からとらえ返される必要がある。小説の読者がわが身をなぞらえてみるのは、けっしてその作品にリプレゼントされた人生に対してだけではない。それと共に、自分とおなじくこの作品を読み耽っているだろう読者にわが身を投影させてゆく。詩や演劇においてもそのような同質の享受者の発見が行われないわけではない。だが新聞や雑誌などのマスメディアとタイアップした小説の流通範囲は桁ちがいに広く、その点で特に重要なのは、小説享受それ自体がプライベート化されていたことであろう。詩の朗誦や演劇の聴衆は感動の共有そのものも享受できるのに対して、小説の読者は圧倒的に広範囲なメディア空間に点在するだろう不可視の読者を、狭小なプライベート空間のなかで想像するしかないのである。おそらくこの個的な享受形態の故にその感動は自己の主観性としか意識できず、その反作用として作品のほうに客観性の幻想が与えられた。詩や演劇はその上演の度にある種のヴァリエーションが求められるが、小説には本文の同一性が要求されてきたのもそのためにほかならない。

小説の享受に課せられたこの事情は、ロマンスの場合も同様に働いていたように思われる。だがドン・キホーテや『ボヴァリイ夫人』のエンマはロマンス中の人物にわが身をなぞらえたが、かれらの物語を読む読者のほうはドン・キホーテの滑稽で崇高な悪戦苦闘に同情し、エンマの悲惨な末路に戦りつすることはあっても、けっしてわが身をなぞ

らえた行動に走るわけではない。おなじく同情し戦りつしているだろう他の読者になぞらえるにとどまる。小説の読み手はこうして自他を「読者」として作り出してきたのであり、そのように成立した読者層を前提としてW・イーザーの『行為としての読書』のような仕事が生れてきたのである。

小説が社会の鏡を自負するに至った経緯はおよそ以上のごとく考えられるが、分かるように小説の読者は自分たちの姿が直ちに映し出されることを求めたわけではない。ブリタニカの筆者は同時代の流行小説についてこのようなことを指摘していた。ウォルター・スコットの小説が大衆的人気を博して巨大な収入を得たという噂が立つて以来、投機的な小説家志願者が蔭生してきた。その読者の大半は中産階級であるが、かれらは社会的身分の垣を越えて当世風な生活に憧れる連中であるため、投機的な小説家たちはその好みに合せて舞踏会や貴婦人の寝室のゴシップ種を小説化し、上流社会の生活を知らない者までがうる覚えの知識でその風習を描いたりしている。つまり小説はその読者層のありのままの姿の鏡ではなく、かれらの願望や好みの反映なのである。

もちろんブリタニカの筆者はそのような傾向を肯定していたわけではない。ただそれがどのように克服されるべきかの見通しを持たないまま、わずかな例外としてE.B. Lyttonの名前を挙げ、大きな欠点を持つがなお見るべき点がある作家としてMrs GoreとTheodore Hookの二人を挙げるとどまるしかなかった。こういうところからも逍遙がリットンの作品を翻訳に選んだ理由が覗われるのであるが、それはともかく、このようなブリタニカの鏡の理論を一步前進させたものとして、先に紹介したJ・モーレイのオリオット論における反省理論がかれにとらえられたのであろう。

逍遙にとってモーレイが言うリフレクションとは、現実の姿を映す鏡であるとともに、それを通してわが身を顧み

小説のイデオロギー

る反省の手がかりであつた。

人此般の書を読みなばよし其深理ハ解し得ずとも尚人世の評判記の興あることを覚ゆるからに巻を擱くこと能ハざるべし蒙昧不学の徒にありてハこれらの書籍を読むといへども為にミづから悟をひらきて反省取舍するにいたらずとも事の曲直是非当否ハおぼるげながらに判じ得べし

これは先ほど紹介したモーレイの“Men are fascinated by this criticism of life even when they are unconscious of what it is that attracts them. It gives a size and depth to a book by which the most stupid people cannot choose but be impressed, though their conceptions of what size and depth come to may be of the haziest and dimmest.”に対応する。較べてすぐに分かるように、かれはことさう「反省取舍するにいたらずとも事の曲直是非当否ハおぼるげながらに判じ得べし」という効果を加えていた。それほどかれは反省的作用を強調したかったのである。いや、もともとJ・モーレイは「事の曲直是非当否」を悟らせる効果についてさえも言及していなかつたのだが、逍遙はそれによつて馬琴的な勧善懲悪をもう少し一般化し、さらにそれを超えた普遍的な作用として「反省取舍」を想定していたのであろう。かれにとつてこの「反省」は現実を反映することと不可分の作用であつた。「小説ハもと世態を巴写しいだせるものにしあれば読者にして活眼ありな巴書中に叙したる所によりて反省すべきが当然なり」と。モーレイのエリオット評のなかにはまた次のような発言がみられる。

If a novel has any use at all apart from the idlest diversion and timekilling, it must be as a repertory of vivid texts, by which I certainly do not mean merely texts of morals, pointing only to the right and wrong of conduct, though this is the first standard, but those reflections also which lead people to work out for themselves notions of what is graceful and seemly, to teach themselves a more exquisite intellectual sensibility, and to enlarge their own scope of affection and intensity of passion. These are rightful fruits of that pleasure which is the first aim of the novel-reader, and which he too often take to be the only aim, and to be itself the fruit when in truth it is only the blossom.

逍遙はモーレイの翻訳に當つてはこの箇所を省略してしまつたが、じつは「小説の裨益」の章の「(第二)人を勸奨懲誠なす事」のなかで、このように使つていたのである。

西洋の博識なにかし嘗ていへらく小説に医鬱排悶の裨益あるハ皆人のしりたることなれどもこのほかに灼然なる実益あるを知りたるハ稀なり小説ハ訓誡の種となるべきものを夥多納めたる宝蔵なり問屋なり人ひとたび其扉を開かば益を得ること蓋し少少のことにハあらじ訓誡といへば一向に仁義道德の主義を奉じて人の行状の曲直正邪を評判せるものとの思ふもあらんが予がいふ訓誡はこれに異なりげにや道德の主義の如きハ人生必須の規律にして寔に大切な標準にしあれど予のいふ訓誡ハ区域ひろくてたゞさることをのみいふにあらずたとへ道德の区域を離れたるものといへども苟にも人間を警誡して其内外の体裁をバ改良するの力ありなバ總じてこれらを通

小説のイデオロギー

称して訓誠なりといふなりけり。譬バ人間に諸礼法を教ふるも機智頓才を磨かしむるも人情の何たるを悟らしむるもまた情欲の千万無量なるを知らしむるも皆これ訓誠の一端なるべし。世上の小説読者にしてもし此訓誠の所在を知得て其真味をしも味ひ得なばさてこそはじめて小説稗史の真成の効能をも覺得べく且ハ快樂の果実をしも摘得たりとはいふべきなれしかるに世間の小説読者ハ此道理を知らぬもの多くひたすら趣向脚色のミを讀てもて娛樂の果実をしも已に得たりと思ふハ違へりさるハ快樂の花を觀しのみ果実を得たるにあらざるをや云々といへり

なぜ逍遙がこの時モーレイの名前を伏せたのかはよく分らない。途中あまりにも逍遙自身の補足が多く、しかも意訳が過ぎてしまったためかもしれない。モーレイはその直前、"people want texts and not sermons" という格言を引いており、だからかれが言う vivid texts は人々の反省材料となるべき好話柄というほどの意味であろう。そのところを「小説ハ訓誠の種となるべきものを夥多納めたる宝蔵なり」としたのは、ある意味では上手くうがつた意識と言えなくもない。だが何が優雅で上品かの觀念を「諸礼法」とし、繊細で知的な感受性を「機智頓才」とし、寛やかな情愛や烈しい情熱を「人情」「情欲の千万無量」に置き代えるのは、いささか意識が過ぎ、これでは vivid texts の意味が変質しかねないところである。

しかしそれが逍遙の理解したりフレクト・セオリーであつた。この鏡はイギリスの読者にとつては小説だつたが、逍遙たち明治の若い知識人にとつてはヨーロッパの文化でもあつた。その事情をよく伝えているのが「苟にも人間を警誠して其内外の体裁をバ改良するの力ありなバ総じてこれらを通称して訓誠なりとはいふなりけり」という補足である。これはとうてい小説論の言説ではない。むしろ当時の文明開化イデオロギーが持ち込まれていたわけだが、

じつはその点にこそ逍遙がモーレイたちの言説を鏡とせざるをえなかったモチーフがあつたのだと言うべきであろう。かれの見るところ当時の日本には右の引用文で言うような意味で鏡となしうる物語や小説は一つもなく、またそれをどう導くべきかを示す小説論もなかった。そういう実情を映し出す鏡がイギリスの小説であり、その理論的支柱と思われた反映論的な小説論だった。かれにとつてはそれらをモデルとして小説を改良することが、そのまま同時に日本人の人情や風俗を改良することであつた。その意味でかれの過剰な附加によつてねじれた翻訳そのものが、ブリタニカの記述やモーレイのエリオット評という鏡に映し出された日本の文学（的言説）の姿だつた、というよりその鏡に強いられたねじれだつたと見るのである。

それ故その姿が間違いなく当時の実相を示していたというわけではない。それはかならずしも鏡が歪んでいたとか、逍遙の認識が不正確だつたとかいうだけの問題ではなくて、もともと二つの文化が互に鏡となる場合の、相互規定性にかかわる問題だからである。一方が他方の完全に客観的な鏡たることはありえず、実際の鏡でさえ何等かの対象を映し出すことによつて逆にその鏡たる機能を映し出されてしまう。ただ当時のヨーロッパは常に非ヨーロッパ世界という他者を鏡として自己のヨーロッパたるアイデンティティを確認する運動をくり返しながら、にもかかわらずその普遍主義によつて非ヨーロッパ世界の規範であり、客観的な鏡であるかのごとく振舞つてきた。逍遙はそういうヨーロッパ中心主義を受け容れてしまった日本の一知識人として、当時のイギリス文学（の言説）の上に映し出した自国の文学を「反省」的に自卑し、その規範に近づく「改良」を試みたのである。「世上の小説読者にしてもし此訓誡の所在を知得て其真味をしも味ひ得なば……しかるに世間の小説読者ハ此道理を知らぬもの多くひたすら趣向脚色のミを讀てもて娯樂の果実をしも已に得たりと思ふハ違へり」。この「小説読者」はモーレイが言う novel-reader を超えて、当時

の日本の読者を指していたと言えるだろう。これらの言葉もまたほとんど逍遙の補ったものだったからである。モーレイのエリオット評という鏡には小説の読み方さえ知らぬこういう日本の読者が映ってしまったのであり、かれはそれに向けて語り続けるしかなかった。その点でこの敷衍的翻訳における言説主体はモーレイであるとともに逍遙でもあり、逆に言えばモーレイでもなければ逍遙でもない。これを逍遙がモーレイに扮して自己の意見を語った言説ときえ言うことができない。というのは、もしモーレイのエリオット評という鏡がなければ見えてこない日本の状況だったからであり、同時に逍遙自身の姿も映っていたはずなのだが、しかしかれは自分の姿をそこから消し去った立場で語っていたのである。

しかし私はここで『神髄』における言説主体の不在などということを使うつもりはない。むしろ指摘しておきたいのは、この奇妙な反映―反省の構造がそのまま「内面」の構造にまで及んでいたことである。

何ものかに反映された自己の姿を反省するところから「内面」が始まる。これが逍遙の想定した「内面」発生の自意識の基本的な運動形態であり、近代の文学（研究）者にほとんど無反省に受け継がれてきたが、その鏡として選ばれた規範的な他者そのものが「内面」を抱えた人間像を志向する小説（的言説）であった。欲望とは他者の欲望を模倣することにほかならないとするならば、この「内面」は他者の「内面」を欲望し、模倣しようとし、それでもなお及ばないことの「反省」をモチーフとする「内面」だったのである。「人間を警誠して其内外の体裁を改良する」と。これは日本をヨーロッパ諸国と対等の国際的關係にまで高めようとする当時の合言葉と言うべきであり、逍遙はその一環として小説の改良に着手したわけだが、その意味での「体裁」を整えるためには「内面」を獲得した作品を実現しなければならない。このモチーフはいち早く嵯峨の屋おむろや北村透谷にあらわれ、とくに自然主義時代には

ヨーロッパ文学の作中人物の悩みを悩もうとする主人公を描くのが通例化し、島崎藤村の『春』における青木（透谷）像はその典型であった。この傾向は白樺派や広津和郎などにおいても変わらず、さらにその範囲を拡げて、ヨーロッパ文学の「内面」の深みに及ばないことを悩む青年の登場する小説を数えてみるならば、現代に至るまでその種の作品を書かなかった作家は一人もないと言っても過言ではない。その過程で当初のモチーフは無意識化してしまうほどにも自明化され、現在では文学研究や国語教育にまで浸透している。

だからと言って、ヨーロッパ文学がホンモノで日本の近代小説はその模造品でしかなかったと言いたいわけではない。そういう一種白けた批評は既に正宗白鳥や小林秀雄によってなされたが、しかしその種のホンモノ・ニセモノの初もまた右のような事情の一掃結にすぎない。そうではなくて、いまここで確認しておきたいのは、そのモチーフの初発の事情に逆に映し出されていた鏡それ自体の歪み、あるいは枠の組み方の問題である。一見現実の反映とみられるその内容は、むしろメディア的機能によって作られたものであった。換言すればメディア的機能という枠のなかに作られた像を、外部の反映と錯視させることによってみずからを鏡として自負していたのだった。鏡は枠を映さず、その鏡をのぞく者も枠を知覚しようとはしない。この鏡はもし別な性質の鏡だったならば映し出したであろうものを消失させてしまい、自分に似た像を対象に強いてくる。逍遙の過剰な補足は、何が強いられていたかを映し出してもいたのである。

小説の目的ハ娯楽を人に与ふるにあり娯楽にも種類多かり而して小説の目的とする所ハ人の文心を娛ましむるにあり文心とハ何をかいふ曰く美妙の情緒これなり（中略）もし小説に載る所よく人情の髓を穿ち細に世態の秘蘊を

小説のイデオロギー

さぐりて富麗なる者も宏壯なる者もおもしろきものをかしきものもあはせ綴りて写しださば争でか文心を感じしめざらんや（中略）さらぬだに「如ン茂ルレイ」氏ハ人間世界の批判をもて人生の一大娯楽といひたり小説ハ即ち人生の評判記にて甲の失敗なしたる所以乙の成功なしたる所以或ハ権力を得て道義心の腐乱する趣或ハ情に牽かれて道理を誤る次第歴々編中に叙しだいしもつて読人の評判に供ふ具眼の人にしてこれをよまバ其興情のふかゝること他の経書をよみもしくハ又正史をよむの比にハあらじ是泰西の国々にてハ大人学士といはるゝ人々皆争つて稗史をひもとき快楽をもとむる所以なりかし我國俗ハいにしへより小説をもて玩具と見做しつ作者もまた之に甘んじ敢て小説を改良して大人学士を楽しましむる美術となさむと思ひしものなし

J・モーレイはこのようなことは言っていない。だが逍遙にはそう語っていたのである。小説を人生の評判記として読むこと、あるいは人生を評判記的に読むことがすなわち人生の一大娯楽であること。つまり小説に描かれた人生を評判記的に消費するのを人生の目的とするような読者層をモーレイが暗黙の前提とし、みずからその最良の一人をもつて任じていたことを逍遙は読み取っていたのである。とするならばその目的は小説に照らして自分の生活を顧みることのようだが、じつはそれだけでなく、読む自分をその小説内に映し出して、他の読者像と重ね合わせたり自己の読む主体的位置を確認することであり、この間に「文心を娛しましむる」享受―消費が行われる。読む行為のこのような構造を小説内容のほうに一元化してクリティシズム・オブ・ライフと呼んでいたのであった。

ある意味でこれは、本研究の第四回で指摘したイエスのコミュニケーション構造と似ている。イエスは民衆の蒙を啓くために幾つか人間の愚かな行為を譬え話として語るのだが、その真意は民衆にも弟子たちにも分らない。のち

に弟子の質問に答えて真意が明かされるわけだが、当の民衆はこの話し手―聞き手の関係の外に置かれてしまった。ばかりでなく、自分をその弟子たちに比定して聖書を読む読者にとつて、民衆はイエスの譬え話に反映された姿で見られなくなってしまうのである。そういう読者における反省と「内面」はおそらく民衆のそれではない。イエスの譬え話に反映された民衆像を反省材料とする場合もあるかもしれないが、むしろ既に半ばそれを映す側に移った立場での反省でしかなく、しかもイエスとの絶対的な距離感から生れる「内面」を悩むだけであろう。

J・モーレイが最も^{モースト・ストレンジ・ビジュアル}頑迷な人々と呼ぶナイーヴな読者はむしろこの映された民衆に相当し、だがかれ自身は選ばれた読者の一人として、小説のリフレクション機能たる人生の批評を理解しうる立場に、自分を擬していたのである。それを逍遙は先ほどの引用文のように敷衍したわけだが、その場合もまたかれの立場は二重化されざるをえなかった。つまりモーレイ的な読者の位置に自分を擬するとともに、モーレイのエリオット評やブリタニカの記述そのものの（日本における）選ばれた読者として啓蒙するという、二重の位置にである。結局この二重性が逍遙の「内面」を作り出し、のみならずそれ以後日本で小説について言説する者の主体^{サブジェクト}の質を決定することになる。

結 構造における反映

本研究の第三回において私は、リフレクション理論が小説の内容に関する概念に重要な転換を与えたことを指摘しておいた。近世の物語生産はインターテキスト的であり、もし内容を問題にするとすれば、それは断片化された幾つかの先行テキストの再編成の仕方そのものをとらえるしかない。テキスト外の現実はずっと断片化された先行テ

クストの様式によつて切り分けられ、変形されて、わずかに痕跡として把握できるにすぎないからである。ところが近代に入つてリフレクション理論が優勢となるにつれて、このテキスト構造は過度の形式主義、あるいは諸形式の不統一な組み合わせとして斥けられ、その代りに作品内に反映されたテキスト外的な現実や作者の「内面」の投影が内容とみなされるに至つた。その意味では内容という概念自体が近代の産物なのであつて、以来内容中心主義的なテキストの扱い方が主流をなしてきたわけである。

しかし以上見てきたように、その根底をなすリフレクション理論そのものがインターテキスト的な翻訳・翻案の産物であつた。この関係はこれまで比較文学的に、例えば坪内逍遙はたしてどの程度ヨーロッパ近代文学の本質を理解できていたかなどという問いによつて研究されてきたが、そういう一方通行的なオリジナルとその摂取・変容という関係の認識、または「本質」という超越論的な観念もまたリフレクション理論の一派生物にすぎない。しかもこの認識的枠フレームは小説というジャンルとその言説が言う「内容」を「本質」論化し、そのイデオロギー的機能を見落すことで免罪してしまう。それを批判する立場で私はこの研究を進めてきた。

もし逍遙のような媒介者を持たずに、それこそ権力の側から一方的に近代化すなわち西欧化が強力に推進される政治状況の下で小説の受容が要求されたとするならば……。そう仮定してみればすぐに分かるように、この要求の下に生産される小説が西欧化のための政治的役割を内側から担う結果となるのはあまりも明らかである。逍遙の時代には近世的な物語の生産様式が、形骸化されたといえまだ根強く残つていた。そのおかげで小説の形式的な理解はさほど困難ではなかったが、逆にイギリス文学の側に立つてなお生き残っている様式と照合し、対話を重ねざるをえず、結果的に小説ジャンルの内実を脱イデオロギー的に紹介・導入するつもりが、かえつて導入しようとしたものの構造からくり

を拡大露呈させることとなったのである。

ただしこの構造には構造としての歴史性があり、構造それ自体における現実の反映をとらえる必要がある。私は以前、テキスト内に仕掛けられた解読コードにもそれ自体としての歴史性があり、それをとらえた時テキストの歴史記述が可能となるはずだ、という意味の指摘をしておいた。この研究のねらいの一つはそれらをも明らかにすることであつたが、しかし翻つて考えれば、その間私が主に依拠してきたテキスト論的な方法や諸概念もまた歴史的なものであつて、現実の反映としてとらえ返されねばならない。もしそれを欠くならば、結局この研究もまたヨーロッパやアメリカの新理論に依存した、無傷な立場からの過去の裁断に終つてしまいかねない。それを防ぐために私は、『小説神髓』がかかえ込んでいた表現上の問題と積極的にかかわらせ、言わば過去との対話を通してその方法や概念の有効性と限界とを確かめるやり方を選んだ。

だがその試みをさらに全面的に遂行するのはまた別な研究対象を設けた、新たな作業でなければならない。

(完)

註一 この指摘は山下浩の『本文の生態学』（平成五年六月、日本エディタースクール出版部）に拠る。

註二 この点は次のような言説によつても分かる。

The Novel, though thus like the Romance in its main

features, differs from the latter in that it aims at the delineation of social manners, or development of a story founded on the incidents of ordinary life, or both together;.....(G.P.Qwackenbos "Advanced Course of Composition and Rhetoric" 1854)

小説のイデオロギー

The Novel, which is a pure fiction describing the incidents of modern social life or manner, containing every possible variety of character and scenery, and designed to excite to the reader's interest by a rapid succession of events, an involvement of interests, and the unravelling of intricacies of plot. (W.D.Cox "The Principles of Rhetoric and English Composition for Japanese Students" 1882)

この二著はいずれも明治前期の日本で幅広く読まれた修辭書である。

註三 エドワード・W・サイード著、今沢紀子訳『オリエンタリズム』上巻 (平成五年六月、平凡社)

(一九九三・九・三〇)

『小説神髓』研究正誤表

歴史・視点・物語

頁	行	誤	正	頁	行	誤	正
4	15	研究者はなく	研究者ではなく	31	14	交賃	交易
6	11	と検討	の検討	34	10	これらこと	これらのこと
7	16	(1819)	(1891)	37	14	nver	never
8	1	㊦と㊧	㊧と㊦	44	9	自己表現を	自己表現と
9	9	efficient	efficient	44	14	「偏頗」を	「偏頗」な
22	19	deversion	diversion				
28	11	characters	actors				

正史実録と小説稗史

141	141	137	137	133	130	130
13	13	16	8	15	15	15
街談巷説	出「稗官」	土地	東洋民権家	あるんさ	編に	倉田
(本文から削除)	出「於稗官」	土地	東洋民権	あるんさ	編た	倉瀬
註三	162	160	154	152	146	
4	12	14	2	1	11	
文学館	倭健命	ちはぶる	死者	二大	三才国会	
小学館	倭健命	ちはやぶる	死首	二人	三才図会	

寓意と文学史

124	130	132	139	140	141
3	12	4	1	3	7
いたでれども	ぢやないか	といふ	逍遙	抱かれて	託しく
いでたれども	ぢやないか	という	逍遙	抱かされて	託して
146	155	157	161	161	164
5	17	15	5	12	10
アレある	歐洲……寓話	しよや	せつばつまつた	娘が娘か	奇異譚
アレあの	歐洲……寓話	しよや	せつばつまつた	娘か娘が	奇異譚

寓話の位置

82	13	82	14	82	14
とらえ方が一つ	とらえ方が、一つ	とらえ方が、一つ	させてしまう	させてしまう	してしまう

翻訳と傍訓

70	70	70	70	70	70
3	3	3	3	3	3
文明化之盛時	文明化之盛時	文明開化之盛時	註一	1	Maoki
註一	1	Maoki	Naoki		

纂訳と文体

14	16	41	7	メカニガム	メカニズム
派を好党に	派は好党と				

北大文学部紀要

小説のイデオロギー

95	93	130	16
6	6	6	7
文章もいまだ	裨益	同時はそれ	構成と主人公 ヘップバーン
文章にもいまだ	裨益	同時にそれ	
	106		
	8		
	完璧		
	完璧		

言語の言説