

序章 「小説を作るべき方便」としての「心理的観察」

I 心理的リアリズムとしての近代文学

まづ看官「読者」の惑まどをとき兼ては作者の蒙を啓きて我小説の改良進歩を今より次第に企てつ、竟には欧土の那ベル（小説）を凌駕し絵画音楽詩歌と共に美術の壇頭に煥然たる我物語を見まくほりす

近代日本文学の成立期において、坪内逍遙は『小説神髓』（松月堂、一八八五・九―一八八六・四）「緒言」においてこのように述べ、江戸期から続く戯作の伝統を否定し、「我物語」を西欧的な自律的芸術作品たる「小説」とすべく、その「改良進歩」を企図した。

では、逍遙が範として仰いだのは、どのような形式と内容を有する小説だったのか。「小説の主眼」の章において、逍遙は「小説の主眼は人情なり世態風俗これに次ぐ」と言明し、以下のように述べている。

人間といふ動物には外に現る、外部の行為と内かみに蔵れたる内部の思想と二条の現象あるべき筈なりしかして内外双ふたながら其現象は駁雑にて面おもひの如くに異なるものから世に歴史あり伝記ありて外に見えたる行為の如きは概ねこれを写すといへども内部に包める思想の如きはくゞしきに渉るをもて写し得たるは曾て稀なり此人情の奥を穿ち所謂賢人君子はさらなり老若男女善悪正邪の心のうちの内幕をば洩す所なく描きいだして周密精到人情を灼然として見えしむるを我小説家の務めとするなりよしや人情を写せばとて其皮相のみを写したるものはいまだ之を真まことの小説とはいふべからず其骨髓を穿つ

に及びてはじめて小説の小説たるを見るなり和漢に名ある稗官者（小説家）流はひたすら脚色しやくみの皮相にとゞまるを拙たとして深く其骨髓に入らむことを力めたりしも主脳となすべき人情をば皮相を写して足れりとせり豈憾むべきことならずや

〔中略〕

されば小説の作者たる者は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は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くわんをまう設まうけることをばなさず只傍観してありのまゝに摸写する心得にてあるべきなり

〔中略〕

もと小説は美術にして詩歌伝奇等におなじけれどもまたおのづから詩歌伝奇と異なる所も尠すくならず譬ば詩歌は必ずしも摸擬を主眼となさゞれども小説は常に摸擬を以て其全体の根柢となし人情を摸擬し世態を摸擬しひたすら摸擬する所のものをば真に逼らしめむと力むるものたり

このように、逍遙は「只傍観してありのまゝに摸写」し、「摸擬を以て全体の根柢」とする立場に依拠しながら、「心のうちの内幕をば洩す所なく描きいだして周密精到人情を灼然として見えしむる」のが「真の小説」であると述べ、心理的リアリズムとしての小説の特権化した。だが、そうした「真の小説」が作品として具現化されるには、それを可能とする文字表現が必要となる。それこそ、当時生み出されつつあった言語形式である「言文一致」であった。一般にリアリズムの本質とは、まさに「真に逼らしめむ」こと、すなわち描写の現前性に他ならないが、以下に示すように、内面心理の現前性を志向する心理

的リアリズムの確立は言文一致体の確立と表裏一体に現象したのである。

言文一致体は、明治期において、近代国民国家の言語的基盤となる「標準的な言語規範」¹「国語」の創成が企図された際、その「無臭で無色透明の言語体」としての「理念を現実的に支えるべくして誕生した言語形式」であった²。そして、柄谷行人が指摘したように、口語言語に書記言語を一致させようとする目論む「言文一致」としての表音主義³は「写実」や「内面」の発見と根源的に連関している⁴のである。言文一致体は、文字表現としての書記言語が有する物質性を透明化する。それは文字表現の不透明さに邪魔されることなく、自らの「声」そのものによって語ることを可能とする言語形式である。したがってそこでは、柄谷が「内面が内面として存在する」ということは、自分自身の声を聞くという現前性が確立するということである⁵。「3」と指摘したように、「内面」の対象化⁶実体化という事態が生じる。しかもこのような「内面」は、「自分自身の声を聞く」こと、つまり自己を絶えず対象化し再帰的に見つめることによって生成するのであり、こうした自己反省性や内面性は近代的な自律的主体の特質に他ならなかった。言文一致は、近代的主体を生成する言語装置でもあったのである。そして、こうした「内面」の客体化という事態は、同時に心理が描写の対象となりうること、すなわち「内面」の「写実」という事態としても理解されなくてはならない。ひとたび対象化された「内面」は、あたかもそれが客観的に存在する事物であるかの如く「只傍観してありのまゝに摸写する」ことのできる客体と見做されるのである。

だが、「内面」の「写実」が達成されるには、言文一致の行使のみでは不十分である。それは、まさに「只傍観してありのまゝに摸写」されなくてはならないからだ。つまり、中性的な語り手、主観性を消去された視点による心理描写が求められるのである。「摸擬を以て其全体の根柢」とするリアリズムの現前

性は、透明な視点からの透明な言語による記述がなされてこそ十全に具現する。知られるように、逍遙の提起した心理的リアリズムに深く影響された二葉亭四迷は「浮雲」(第一篇、金港堂、一八八七・六。第二篇、金港堂、一八八八・二。第三篇、『都の花』一八八九・七―八)を実作した。それが我が国初の言文一致体小説として試みられなければならなかったのは、言文一致体という透明な言語によって、はじめて内面心理の現前性が担保されるからなのである。ただし、小説におけるリアリズムが達成されるには、既に述べたように、透明で中性的な語り手が設定される必要があった。以下、柄谷の記述を引く。

リアリズム小説をもたらすのは、語り手がいるのにまるでそれがいないかのように見える話法の工夫である。たえず動くような語り手があると、固定した一点がなく時間的遠近法がなく、それゆえ、「現前性」あるいは「奥行」がなくなる。リアリズムの話法の完成された形態が「三人称客観描写」である。⁴

ここで柄谷が「三人称客観描写」という言い方で捉えているのは視点の問題である。語り手の消去を装うこと、つまり描写の主観性を抹消し超越的視点からの世界記述を装うのが柄谷の言う「三人称客観描写」である。非人格の視点としての語り手は、固有の内面を透明化⁷無化され、ひたすら他者の内面を自在かつ現前的に語り描く装置となる。この点において「浮雲」は不完全であった。しばしば作中人物を批評してみせるなど、人格を感じさせる語り手が物語世界に顔を出し、そこに介入するからである。言文一致体による三人称小説は、「浮雲」から二〇年近くの歳月を経て、島崎藤村「破戒」(自費出版、一九〇六・

三)において確立されたと言われる。「破戒」では、語り手が作中人物の視点と殆ど同一化しており、「語り手がいるのにまるでそれがいないかのように見せる話法」に成功している。

このように、心理的リアリズムの書法確立に時日を要したのは、言文一致や三人称の語りが人工的に仮構されたものであり、それは、当時の人々にとって全く自明ではなかったからである。そもそも、言文一致というのはその本質からして虚構なのであって、「言文一致は、言を文に一致させることでもなければ、文を言に一致させることでもなく、新たな言≡文の創出」^[5]に他ならず、口語言語(言)が書記言語(文)に一致することはありえない。言文一致は、口語言語に一致するかのように装われた書記言語でしかなく、その透明性・直接性は仮象である。そして、こうした仮象性は三人称の語りにしても同様であった。三人称という遠近法によって設定された超越的視点は、そのような人工的構図の中で仮構された点にすぎないからである。現在を生きる我々にとって、心理的リアリズムは、それが透明で超越的と感じられるがゆえに自然な枠組みと見做されがちである。だが、それはア・プリオリなものではない。心理的リアリズムは、明治二〇年代から三〇年代にかけて人工的に構築された言語であり表現形式に他ならなかった。

II 近代心理学と近代文学の等質性

ところで、同時代において、透明性や超越性のもとに内面心理を記述しようとしたのは心理的リアリズムとしての文学だけではない。一九世紀後半の西欧で勃興した近代心理学における科学としての心理記述も、それと等質の枠組みを有していたのである。この時期の心理学の特質について、高橋滯子は次のよう

と述べている。

一九世紀後半のドイツに誕生した古典的実験心理学もまた、心理学の研究対象を個人の内的世界に限定する「内観心理学」もしくは「個人心理学」として出発しているという点では、〈心〉を個人の意識としてとらえたロック以降の近世的な心理学思想そのものの延長線上にある。^[6]心を意識としてとらえた上で、これに近世初頭以来の機械的要素主義的世界観を類比的に当てはめて意識の世界をその構成要素に分解することだけを心理学の主要課題と考えている。したがって、この時期の実験心理学の唯一の新しさは、それまでの人々が、ただ漫然と、内省的にのみおこなってきた意識の世界の分析に、新たに「実験的方法を適用」したことであろう。すなわち、外から送り込む刺激に一定の操作を加えることによって(内なる)意識過程にも一定の変化を引き出し、それらを小刻みに被験者自身が観察するという、「実験」と〈内観〉を組み合わせた作業の積み重ねによって、意識の構成要素(意識の単位)を、たとえば「弁識閥」のような形で厳密に数量的に分離して取り出す方法を確立したことであり、こうして、文字通りの「実験心理学」となったことである。^[6]

このように、一九世紀後半において、心理学は自らを「近世的な心理学思想」から科学化しようとした。外部からは不可視の意識過程について、「実験」と〈内観〉による可視化が企図され、内面心理は超越的な審級から俯瞰されることとなる。客観的≡中性的な視点による透明な記述こそが、科学的な記述だからである。そこでは、内面心理は事物化され、記述言語は客体としての内面心理を写し取る透明な記号で

しかない。このような中性化された記述が、言文一致体による三人称語りを規範視する心理的リアリズムにおけるそれと等質であることは明らかだろう。逍遙は、『小説神髓』で次のように述べている。

それ稗官者流は心理学者のごとし宜しく心理学の道理に基づき其人物をば仮作るべきなり苟にもおのれが意匠を以て強て人情に悖戻せる否心理学に戻れる人物などを仮作りいださば其人物は已に既に人間世界の者にあらで作者が想像の人物なるから其脚色は巧みなりとも其譚は奇なりといふとも之を小説とはいふべからず

心理的リアリズムの表現は、心理学的なのであり、そうした表現を造型する小説作者は「心理学者」のごとく「宜しく心理学の道理に基づき其人物をば仮作るべき」なのである。逍遙は、心理学という科学知を参照することで、科学的な記述を志向する心理的リアリズムの小説表現を生み出そうとした。実際、逍遙自身、アレキサンダー・ペインの生理学的心理学を受容していたことは早くに越智治雄の指摘があり⁷⁾、その知見は「当世書生氣質」(晩青堂、一八八五・六一―一八八六・一)などの実作に援用されている。また、逍遙に影響された二葉亭も、「浮雲」の心理描写にジェームズ・サラー『幻覚』(Illustrations、一八八二年刊)の知見を活用している⁸⁾。

しかしながら、心理学の科学化、すなわち客観的な心理記述の実現には原理的なアポリアがつきまとう。すでに見たように、近代心理学は内観に依拠し、それを存立基盤とする学知である。内観は、観察者に外在する対象を観察Ⅱ記述するのではなく、観察者自身の内面心理を自ら観察Ⅱ記述する手法である。したは内面心理を俯瞰する透過的な視点など原理的にありえず、それによって客観的事物のごとく記述される内面心理なるものも存在し得ないのである。にもかかわらず近代心理学は、記述の科学性の装いのもとに、客観的実在としての内面心理なるものを仮構していったと言えるだろう。

我が国において、欧米の心理学が本格的に移入されたのは明治期であった。明治前半にまずは精神哲学としての色合いの強いイギリス連合主義心理学が、後半に入るとそれらに代わり科学的事実性を志向するドイツやアメリカの実験心理学が移入された。この間、翻訳書や概説書の刊行が積み重ねられ、アカデミズムにおいても心理学の制度化が進み、明治末の時点では心理学的な知は一般層にも相応の普及をみせていた¹⁰⁾。そして、この時期は、言文一致体による小説表現が広く浸透し一般化する時期でもあった。既に記したように、藤村「破戒」の刊行は明治三九(一九〇六)年である。心理学の普及とリアリズム小説の確立は同時並行的に起こった事態なのである¹¹⁾。理由はもはや明白だろう。なぜなら、仮構された超越的視点による客観的な心理記述を志向する点で心理学とリアリズム小説は等質だからである。学知と文学表現は、共軌的に作用することで「内面」を実体化させていき、小説表現としての心理的リアリズムと、それを享受する読者層を形成したのである。そしてひとたび心理的リアリズムが確立されると、それはその後の文学表現のあり方を根底的なレベルで方向付けるものとなった。もちろん、我が国の文学表現は明

治末以後も心理的リアリズムのみに収斂したわけではない。だが、それが規範視・標準視され、そこから
の偏差によって個々の表現が意味付けられていく傾向が存し続けていることは否定し難いだろう。
以上のように、心理的リアリズムは、言文一致や三人称の語りという人工的な言語表現によってはじめ
て可能となったのであり、近代に特殊な歴史的・文化的産物に他ならない。それは旧来の文学的伝統を
否定し、詩歌等の他ジャンルに比して小説を特権化するというた、本来文学が有していた多形的な可能性
を抑圧することで成立した規範であった。そして、それが内面的人間を前提とし、またそうした人間を描
く文学表現であったことを想起すれば、心理的リアリズムは自己反省的な近代的主体を普遍化する制度で
もあったと言えよう。心理的リアリズムは無色透明な超越性を装うことで自身を所与の自然な枠組みであ
ると錯覚させつつ、人々の人間観をも強固に規定するものだったのである。

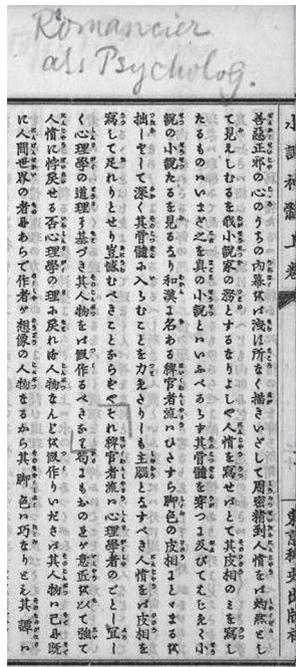
III 初期鷗外の文学観

しかしながら、それが歴史的産物に他ならない以上、心理的リアリズムは文学の唯一のあり方でもなけ
れば、ましてやそこで描かれる内面的人間（近代的主体）が我々の唯一の存在様態であるはずもない。こ
のように近代文学を相対化する契機を、それが成形されつつあった同時代にあっていち早く掴んでいた知
性が存在した。森鷗外である。本書において実証していくように、鷗外は心理学をはじめとして、哲学や
精神病理学など心的領域に関する当時最新の学知を広汎に受容していた。それらは心理的リアリズムとし
ての近代文学が依拠する知的基盤でもあったが、鷗外はそうした学知への理解を足がかりに、自ら近代文

学を生み出しつつも同時にそれを相対視していたようにみえる。鷗外は、その文学的営為によって、近代
文学の成形自体に深く関与しその可能性を試行するとともに、そこにある限界を見据えて文学の別様のあ
り方をも模索していたのである。

明治二一（一八八八）年、ドイツ留学から帰国した鷗外は、既に文壇で指導的立場にあった逍遙の所説
を咀嚼すべく、留学中に刊行されていた『小説神髓』を繙読した。だが、鷗外は、そこに提唱された心理
的リアリズムに対し理解とともに或る距離感を懐いていたようである。

東京大学総合図書館鷗外文庫には、赤鉛筆による二〇箇所及び書き込みの残る『小説神髓』手沢本
（上下二冊・初版本）が残されている。書き込みの様相から、先に引用した「小説の主眼」の章の記述に鷗
外が関心を寄せていたことが判る。鷗外は「小説の主眼は人情なり世態風俗これに次ぐ」の一文を鉤括弧
で括り余白に「Stoffe d. Romane」（小説の素材）と記し「12」、「それ稗官者流は心理学者のごとし宜しく心
理学の道理に基づき其人物をば仮作るべきなり」との一文も同様に括った上で「Romancier als Psycholog.」



図① 『小説神髓』上巻20丁表への書き込み

(心理学者としての小説家)と記している[図①][13]。また、「されば小説の作者たる者は専ら其意を心理に注ぎて我が仮作たる人物なりとも一度篇中にいでたる以上は之を活世界の人と見做して其感情を写しただすに敢ておのれの意匠をもて善悪邪正の情感を作設くることをばなさず只傍観してありのまゝに摸写する心得にてあるべきなり」との本文にも鉤括弧の囲みを付し、余白に「Studie」(研究)と書き込んでいる[14]。さらに、「譬ば詩歌は必ずしも摸擬を主眼となさゞれども小説は常に摸擬を以て其全体の根柢となし人情を摸擬し世態を摸擬しひたすら摸擬する所のものをば真に逼らしめむと力むるものたり」とある部分も同様に鉤括弧で括り、余白に「模擬」と記している[15]。これらの書き込みからは、鷗外が、心理学に基づく科学的記述を標榜する心理的リアリズムの要諦を押さえていたことが判ろう。

こうした『小説神髓』との接触は、既に受容していたルドルフ・フォン・ゴットシャルの小説批評理論に基づく批判を経る形で、帰国後の文学的出発を飾る「小説論 (Cf. Rudolf von Gutschall, Studien)」(『読売新聞』一八八九・一・三)に生かされ[16]、さらに「現代諸家の小説論を読む」(『しからみ草紙』一八八九・一一)に示される小説観へと結実した。

「現代諸家の小説論を読む」において「唯だ詩の汎境に於ても小説の区域に於ても「美」の約束は避くべからざるのみ」と明言するように、鷗外は、芸術としての「詩」(文学)の目的に「美」の具象化を見おおり、それは文学の一ジャンルである小説も同様であった。この認識が鷗外の文学観・小説観の基底にある。その上で鷗外は、文学の中で小説を特権化した逍遙とは異なり、「長歌」の作家と小説の作家と臂を連ねて進みてこそ権衡その宜しきを得たる新日本の文学世界は組織せられるべきものなれ」と述べて、「長歌」(韻文)と「小説」(散文)の両ジャンルが共存してこそバランスのとれた文学の発展が見込めると

している。そして鷗外は、他の文学ジャンルと比べた際の小説の特色について、逍遙の「小説の主腦は人情なり世態風俗これに次ぐ」やゴットシャルの「小説の境地は即ち是れ人生の境地なり」との言を引き、小説が描くべきは「人間」であると説明する。さらに、逍遙による「心のうちの内幕をば洩す所なく描きいだしして周密精到人情を灼然として見えしむるを我小説家の務めとするなり」「それ稗官者流は心理学者のごとし宜しく心理学の道理に基づき其人物をば仮作るべきなり」との言述を引用した後、そうした「實際小説」(リアリズム小説)派について、「此門に由るときは以て彼、精緻隱微を極めたる人情を窺ふべく以て彼、鄭重複雑を極めたる世態を暁るべし此門とは何ぞや曰く心理的觀察法是れなり此法は撰材の最好手段なり」として、リアリズムにおける心理描写の重要性を認めるのである。そして、鷗外は次のように結論する。

余等は既に心理的小説を是認せり然れども心理的觀察は固より小説を作るべき方便にして小説の目的にあらず、これをして美術の境を守らしめんとするには勢、「想」に依てこれをして融化させざるべからず其汗垢を浄めざるべからず

こうした言述について、小堀桂一郎は「芸術作品を誕生せしめる根源が人間の「想」であるという信念は、西欧美学に言う詩的想像力、ゴットシャルの用語で言えば die produktive Phantasie という概念を得て不動のものとなったが、一方芸術作品は具象的な現実であり表現されたものの形であることも自明なのであるから、ここに具体的な小説技法としての心理的觀察の法を得ればこれで彼の小説観は形がつく。創造

的想像力（前出訳語「生産的空想」）と精緻な観察とがその二本の支柱である」と指摘している¹⁷。鷗外は、「心理学」に依拠する「心理的観察法」がリアリズム小説の特色であると理解し、その有効性を認められているが、一方で、それはあくまでも小説の「方便」に過ぎないとし、小説の「目的」は「美術の境」を守ることであった。ここで言う「美術の境」とは、小説が描出するのは「人間」であると鷗外が述べていたことを踏まえれば、人事に関わる美的理想であったと解せるだろう。鷗外にとって小説とは、「想」（創造的想像力）に基づきつつ精緻な心理描写を駆使することによって、リアルでありながらも、単なるリアリズム（現実の模写）を超えた理想的な人間像やそれに基づく世界観を提示するものだったのである。

このように、鷗外はその文学的キャリアの出发点から、心理的リアリズムを相対化していた。鷗外は文学諸ジャンルの中で小説のみを特権視することはなく、「心理的観察」を「小説の目的」にすることもなかった。鷗外はリアリズムの効用を認めていたが、小説に期待したのは、対象を「ありのまま」に摸写することには終始するのではなく、美的理想としての対象を言語的に構築していく能産性であったと言える。では、なぜ鷗外は小説言語にこのような能産性を見るのか。それは鷗外の言語観を参照することで判然となるだろう。

鷗外が帰国した明治二一（一八八八）年、我が国では言文一致運動が最初の隆盛を見せ、文壇においても文体改良の試みが活況を呈していた。言文一致体小説の嚆矢である「浮雲」が書き継がれる最中のことである。こうした時代状況の中、鷗外は「言文論」（『しからみ草紙』一八九〇・四）において言文一致に関する本質的な考察を行っている。「古は言と文との差別なく、文字成りて言を写しだいしも、これを読ませむためにあらず、これを忘れざらしめむため」であったらうと述べた上で、鷗外は、古今東西の文学のように「読ませむために作れる文漸く盛んになりもてゆく程に、言と文との懸隔生じて、言は必ず文に先だちて進み、文は其後より追ひ行く如きさまとなれるは、万国の史乘に照らして見ることを得べし」との認識を示す。そして、「言文一致」について次のように述べている。

世に言文一致といふ名を聞きて、文は即言々は即文なりとやうに思ふ人もあるに似たれど、言文一致も亦た今の言を取りたりといふのみにて、其質は則ち儼然たる文なり。読ませむための文なればぞ、一種の烹錬の迹見えて、自ら平話と相殊する処はあなる。

ここで鷗外は、言文一致体を「言」≡「文」と見做す通念に対し、それは「言」≡「文」なのではなく、「読ませむために」「烹錬」された「儼然たる文」に他ならないと言いつつ切っている。既に見たように、言文一致の本質は無色透明な言語を装い自らを自然化するところにあったが、鷗外にとつて、それはあくまでも「平話と相殊する」人工的な言語形式に他ならなかった。透明な言語などではなかったのである。そして、こうした言語の不透明さ、或いは言語の物質性への拘りは、鷗外の言語観に底流する思念であったと考えられる。後年、鷗外は「仮名遣意見」（『臨時仮名遣調査委員會議事速記録』文部大臣官房図書課、一九〇九・一）において、次のように述べている。

言語ノ変遷ハ口語ノ上ニアリマス、ソレハ自然ニ行ハレテ行ク、文語ノ方ニナリマス云フト、是

レハ人工ノ加ツタモノデアル、仮名遣モ同様デアル、併シ文語ニナツテカラ初メテ言語ハ完全ニナル、言語ガ思想ヲ十分ニ表ハスト云フコトガ初メテ文語ニナツテカラ完全ニナル、仮名遣ハ其ノ文語ノ法則デアル

鷗外は、「文語」すなわち書記言語は「口語」とは異なり人工的に形成されたものであり、それによって「言語ガ思想ヲ十分ニ表ハスト云フコト」が可能になると言う。しかも、それを以て「初メテ言語ハ完全ニナル」と述べていることからして、鷗外が、自らを透明化する言文一致の発想とは相容れない言語観を有していたことは明らかである。鷗外は、言語化を通じて固有の対象が存在させられるような言語の生産性に自覚的だった。それは、それぞれの言語表現に応じた意味内容が、個々の言語表現と不即不離に表象されうるということである。こうした言語観のもとでは、言語は所与の現実を写し取る透明な記号ではなく、文字表現としての物質性や不透明さをもつ存在であり、それによってこそ表現に固有の対象を構築する権能を有することになるのである。

このような言語観を踏まえると、鷗外が心理的リアリズムに対して一定の距離感を持っていたことは必然と見えてくる。文学の目的を「美」の具象化にあると考えていた鷗外だが、それを可能とする文字表現としての基盤こそ「文」が有する生産性だったのであり、小説のみならずそれ以外のジャンルが並存することをよしとしたのも、各ジャンルにおける多様な表現に応じた固有の「美」が表象されることを望んだからであろう。たしかに、「人間」について、そして人々が動き回る世界の様相（「世態」）について描き出すことを目指す文学ジャンルである「小説」においては、「心理的小説を是認」し人間やそれを取り巻

く世界がリアルに描かれていること、現前的であることが望まれていたのは確かである。しかしながら、鷗外が「心理的観察は固より小説を作るべき方便にして小説の目的にあらず」と言明していたように、それだけでは単なる現実の模写を超えた「美」をも表現するリアリズムは達成され得ない。心理的リアリズムの小説表現は、無色透明を装う文字表現を基盤とするものだったが、鷗外のように、言語それ自体の物質性が表現における対象構築作用の源泉であると捉えるなら、透明な記号に過ぎない文字表現では「美」を生むことはできないことになるからである。

そして、こうした文字表現の観点だけでなく、心理的リアリズムにおいて「作者」は「只傍観してありのまゝに模写」すべきであるという点にも鷗外は違和を懐いていたはずである。心理的リアリズムは、文字表現の透明化とともに、中性的な語りをなすこと、すなわち語り手の消去を装うことでリアルな描写を実現するものであった。一方鷗外は、作品生成において「美術の境を守らしめんとする」には「想」（創造的想像力）が必要であると述べ、小説表現を生み出す主体の権能をも強調していた。だとすれば、そうした主体が消去されたとき、小説の語りは「美」を生み出すことができないだろう。心理的リアリズムの範囲である無色透明な語りをそのまま踏襲すれば、「美」を生成する契機が失われることとなるのである。

このように、リアルであることは望ましいが、かといって中立透明な小説表現に自足しては現実を越える理想を表象することはできないのである。ゆえに鷗外は、心理的リアリズムを無条件に規範視することはできなかったはずである。鷗外は自らの表現実践において、無数にあり得る「文」としての文学表現のヴァリエーションを実験しつつ、特に小説の実作では、如上の現前性と理想をめぐるジレンマを抱えながら、相応しい書法を求めて試行錯誤を繰り返していたのではないか。実際、鷗外が残した作品の多形

性は、このことを物語っているように思われる。

IV 鷗外文学の多形性

鷗外は「長歌」の作家と小説の作家と臂を連ねて進「むことを志向した自身の理想を体現するかのよ
うに、創作や翻訳において、小説のみならず、新体詩、短歌、俳句、漢詩、戯曲等を多岐にわたって終生
書き続けている。新声社同人としての訳詩集『於母影』（『国民之友』付録、一八八九・八）や、日露戦争従
軍時に創作した詩歌集である『うた日記』（春陽堂、一九〇七・九）がその果実であることは言うまでもな
い。

そして、こと小説については、ドイツ留学からの帰国直後、文語体による翻訳と同時に言文一致体の三
人称語りを用いた翻訳も試みていた。リアリズムの規範書法である。アルフォンス・ドーデ「緑葉の歎」
（三木竹二との共訳。『読売新聞』一八八九・二・二二）を皮切りに、E・T・A・ホフマン「玉を懐いて罪
あり」（三木竹二との共訳。『読売新聞』一八八九・三・五―七・二三）、ワシントン・アーヴィング「新世界
の浦島」（『少年園』一八八九・五・三―八・一八）、ブレット・ハート「洪水」（『しからみ草紙』一八八九・一
〇―一八九〇・三）の四作である。だが、これ以降、明治三五（一九〇二）年のヒルデガルト・フォン・ヒ
ツベル「やまひこ」（『芸文』一九〇二・六―八及び『万年艸』一九〇二・一〇―一一）の翻訳が再び言文一致
体でなされるまで、鷗外は専ら翻訳小説を文語体によって発表した。

また創作小説においては、周知のように、処女作「舞姫」（『国民之友』一八九〇・一）は一人称回想手記

の体裁をとった文語体であり、その後も専ら文語体による創作が行われた。雅文体による「そめちがへ」
（『新小説』一八九七・八）も、写生文を意識したとされる「18朝寐」（『心の花』一九〇六・一一）及び「有
楽門」（『心の花』一九〇七・一）も文語体での創作であり、言文一致体の三人称語りによる創作は、明治
四二（一九〇九）年の「半日」（『スバル』一九〇九・三）まで待たねばならなかった。既に明治三九（一九
〇六）年には藤村の『破戒』も出版されており、当時の文壇では言文一致体による三人称語りがあり、ア
リズムの書法として一般化していたが、鷗外は「半日」以降も、文体こそ言文一致を選択していったもの。三
人称語りに終始することはなかった。多くの一人称語りによる小説を書き続ける傍ら、「キタ・セクスア
リス」（『スバル』一九〇九・七）のように三人称の枠組みに一人称手記をはじめ込んだ小説や、「雁」（『スバ
ル』一九二一・九―一九二一・五、のち叢山書店より一九二五・五に単行本化の際完結）のように一人称語り
よりながらも三人称と錯覚させる小説など、様々な語りの様態を用いて創作を行った。そして鷗外は、こ
うした試行錯誤の末に、言文一致体を採用しつつ、「わたくし」という一人称の叙述主体が語り紡ぐ史伝
の形式へと至ることとなる。

このように鷗外の表現実践は様々な文学ジャンルに及び、小説においてもリアリズムの規範書法に終始
していたわけではない。たしかに鷗外は、その文学的キャリアの始発から、「人間」を描き出す小説表現
における「心理的観察」の有効性は認識しており、特に文壇復帰後、明治四〇年代の小説においては心理
描写が精緻化した。それを従来の志向の顕在化と見ることはできよう。これは、清田文武が「小倉時代を
経ると心理描写への関心を強くする」と指摘したように「19」、小倉在任中（一八九九―一九〇二年）の集中
的な心理学受容の成果が実を結んだものである。しかしながら、たとえ心理的リアリズムの書法が用いら

れていたとしても、鷗外はそれを文学の最適解と見做していたわけではない。鷗外はリアリズムを重視しながらも、それが「内面」を実体化し、そこに中心化された主体ばかりを「人間」であると提示する同時代の趨勢からは距離を置いた。鷗外は、心理的リアリズムの小説技法はもとより、その基盤にある学的背景にまで通曉し、心理的リアリズムを内側から乗り越えようとした。そうした営みによって、内面的人間を「ありのまま、に摸写する」とは別のリアリズム、さらに言えば「心理」に拘泥する「人間」とは別様の「人間」のあり方を新たな文学表現を通じて提示しようとしたのである。

鷗外は近代文学という言葉と制度の形成の中心にありつつ、それを相対視していた。しかも、相対視をしながら、最期まで文学を手放さなかった。本書が鷗外の文学的営為に着目するのは、それゆえである。小説のみに収斂しなかった表現実践が有する多形性、とりわけ、小説における文体や語りの多形性は、心理的リアリズムを頂点とするような表現史的観点から、単なる遅れや劣後として捉えられるべきではない。鷗外は、言葉そのものに対する鋭敏な感覚とこだわりを有していたのであり、小説表現は所与の現実を写し取る無色透明な媒質ではなく、それ自体物質性をもった言語的構築物に他ならないことに自覚的であった。そして、その自覚のもとに新たな小説表現を模索し、そうした表現が有する能産性を通じて、近代文学が再生産し固定化しようとする人間観や世界観を更新しようとしたのである。鷗外が生み出した文学が有する多形性には、心理的リアリズムとしての近代文学を脱構築し、本来文学が有していた豊饒な可能性を汲み出す理路が伏在していることだろう。本書は、鷗外が受容した広汎な学知と小説表現生成との関係に着目しつつ、そうした理路を捉えようとする試みである。

- [1] イ・ヨンスク『国語』という思想 近代日本の言語認識（岩波現代文庫）岩波書店、二〇二二・二、五七頁。
初刊は岩波書店、一九九六・二。
- [2] 柄谷行人『定本 日本近代文学の起源』（岩波現代文庫）岩波書店、二〇〇八・一〇、五四―五五頁。なお本書は、初刊『日本近代文学の起源』（講談社、一九八〇・八）から全面的な改訂が施されている。
- [3] 柄谷行人、前掲書、七五―七六頁。
- [4] 柄谷行人、前掲書、一〇〇頁。
- [5] 柄谷行人、前掲書、四五―四六頁。
- [6] 高橋滂子『心の科学史 西洋心理学の背景と実験心理学の誕生』（講談社学術文庫）講談社、二〇一六・九、三〇―三二頁。
- [7] 越智治雄『近代文学成立期の研究』岩波書店、一九八四・六、二五八―二六一頁。
- [8] 二葉亭の心理学や精神病理学の受容に関しては、ヨコタ村上孝之『二葉亭四迷―くたばってしまえ―』（ミネルヴァ書房、二〇一四・五）、七〇―七四及び一三〇―一三六頁に詳しい。
- [9] 内観という手法が孕む原理的問題については、イマヌエル・カントが『自然科学の形而上学の原理』（Zur Sache springen *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*, 一七八六年刊）の中でいち早い指摘を行った。カントは「内的に観察される多様なものは、単に思想上の分析によって相互に分離されるのみで、それを分離したまま保持しておいたり任意にふたたび結合したりすることはできない。ましてやほかの思维主体は、意のままにわれわれの実験にしたがうというわけにはゆかず、また、観察という行為自体が観察対象の状態を変え歪めてしまふ」として、「体系的な分析技術あるいは実験論」の観点から心理学の科学化に懐疑的であった（犬竹正幸訳『カント全集12 自然の形而上学』岩波書店、二〇〇〇・一〇、一〇―一一頁）。
- [10] 日本における近代心理学の受容とその展開の様相については、佐藤達哉・溝口元編著『通史 日本の心理学』（北大路書房、一九九七・一一）、佐藤達哉『日本における心理学の受容と展開』（北大路書房、二〇〇二・九）に詳しい。

[11] 近代心理学と文学表現との影響関係については既に多く諸家の指摘がある。作家論的研究に基づく指摘のほか(先掲の越智やヨコタ村上の指摘など)、表現史的視座からの指摘もある。例えば藤井淑禎は、明治期における欧米心理学の移入が文学表現に与えた影響について分析し、それを大きく「①連想による記憶の再生に基づく回想的表現、②統一的自我の自覚化と、その自我(主体)による客体(対象)の把握という、主観・客観をめぐる問題、③感情と身体現象との相関に基づく感覚描写の確立」の三点に集約している(『小説の考古学へ』心理学・映画から見た小説技法史』名古屋大学出版会、二〇〇一・二、一二〇頁)。一方、本論においては、特に近代心理学と近代文学が依拠する学的パラダイムの等質性に着目している。

[12] 鷗外手沢本『小説神髓』、上巻一九丁裏。

[13] 鷗外手沢本『小説神髓』、上巻二〇丁表。

[14] 鷗外手沢本『小説神髓』、上巻二二丁裏。

[15] 鷗外手沢本『小説神髓』、上巻三三丁表。

[16] 小堀桂一郎『若き日の森鷗外』東京大学出版会、一九六九・一〇、三八五―三八九頁。

[17] 小堀桂一郎、前掲書、四二〇頁。

[18] 成瀬正勝「写生文の文学史的価値についての一提言」(『日本文学研究資料叢書 夏目漱石Ⅱ』有精堂、一九八二・九)、二頁。初出は『成蹊国文』三号、一九七〇・三。

[19] 清田文武『鷗外文芸の研究 中年期篇』有精堂、一九九一・一、一九五頁。