

# 森鷗外研究

## — 小説理論と初期三部作 —

水内透

「一体小説はかういふものをかういふ風に書くべきであるといふのは、ひどく囚はれた思想ではあるまいか。僕は夜の思想を以て、小説といふものは何をどんな風に書いても好いものだといふ断案を下す」(追儼)後年いわゆる文壇再活躍時代に入った頃の鷗外はこのように断言している。これは当時の自然主義の勢いに触発された反論であるというのが定説のようだが、<sup>(1)</sup> 広く小説の方法一般の否定宣言と解しても誤りではあるまい。ただし実際にその後彼の作品がそのように執筆されたかどうかはまた別問題である。そうだとすると、ドイツ三部作を書いた頃の若き鷗外はこれとまさに対蹠的な姿勢を取っていた。

明治二十一年にドイツから帰国した鷗外が、新しい日本文学の樹立を目指して、まず着手したのは翻訳であったが、それと並んで驚くべき勢意と精力をこめて、滞独中に豊かに蓄えた文学的知識を以って、評論と創作活動に向った。本稿はこの評論と創作の関係を辿ろうとする。

初期三部作は現在では一種の告白小説、あるいはドイツ滞在経験

の報告に代わる小説として、すでにイメージの定着してしまった感がある。つまり三作とも作者のドイツ体験を基軸とするという共通性の上に、『舞姫』は彼のベルリンでの実生活において生じた恋愛関係を色濃く反映したものであり、『うたかたの記』はルートヴィヒ二世の水死事件という歴史的事実を取り入れ、他の部分は一応のモデルはあるものの、ほとんど創作と考えられる浪漫的な作品で、『文づかひ』はこれも『独逸日記』等によってモデルの存在はうかがえるものの、作者の帰国後の不幸な離婚体験を反映するという性格づけが大方の定見となつていふと思われる。

しかしこの三作を当時の彼の評論の主張と照合してみると、また別の様相が浮かび上つて来る。これらの作品は個々に発表された後、明治二十五年の夏、『水沫集』にまとめて刊行された。ここで興味深いのは、『水沫集』は本来、一言で言えば翻訳短編小説集であるのに、その中にこの三作が他の翻訳小説と配列上特に区別されるわけでもなく、さりげなく顔を並べていることである。つまり鷗外には、この創作と翻訳との差異の意識が乏しかったことを示している。

その理由として、一つには、まだ新時代の文学作品のための文体が定着していなかったことが挙げられよう。「新しい国語文体の模索・把握・確立といふ作業過程に於て払ふ苦心の点で創作と翻訳との間に甚しい逕庭がないとするならば、その成果・功績に就ても同様な見方が支配してゐたとしても不思議ではない。」<sup>(2)</sup>

実際、我々は鷗外の作品展望に際して、初期三部作の印象から、初めに雅文体ありきと思いがちだが、実は翻訳を視野に入れれば、磯貝氏の指摘の如く、<sup>(3)</sup> いわゆる言文一致体の諸作の方が先に発表されていることに気づくのである。この事実から、彼は文体上、幾つかの試みを行いつつ、創作には逆行的に雅文体を適用したと考えられる。

だが更に小堀氏の言うように、ここに作者の小説技法上の自信が表れていると考えてもよいであろう。「それでは若き鷗外は『舞姫』以下の三つの創作を：明治二十三年の文壇に対し、自分のドイツ時代の短編小説に就ての理論的研究の成果として、新時代の文学の様式と趣味とはかくあるべし、とばかりにつきつけた、といふことなのであらうか。少し大胆の様であるが答は『然り』である。」<sup>(4)</sup> そうだとすると、その背後に小説の理論的研究があり、それを土台として創作がなされているのだから、この三作の、特に『舞姫』においてその傾向の著しい、素材と作者の間の伝記的事実関係の検証を離れた、純粹に小説技法的観点からの検討が可能である。というのはその理論が幾つかの評論に展開されていて、その一端をうかがうことが出来るからである。

鷗外がドイツから帰国したのは明治二十一年（一八八一）の九月

だが、早くもその四箇月後の翌二十二年一月に、後に『医学の説より出でたる小説論』と改題されることになる『小説論』を発表している。これは彼の留守中に新時代の文学の理論的指標としての位置を獲得した感のある、坪内逍遙の『小説神髓』に触発されたものらしいが、逍遙が一切の虚構や空想を離れた写実を主張しているのに対して、現実に素材を取ろうとも、文学創造の源泉は結局、人間の想像力にあると説いたもので、後述の小説の分類の際にもこの趣旨は一貫させている。その四箇月後に出された『文学ト自然ヲ読ム』では芸術の美は道德の彼岸にあることを主張して、場合によっては文学は「醜」をも許容すると述べている。今から見ると、特に舞姫論争を知った後では、自己の創作がするように読まれる期待の布石とも取れて、やや皮肉の感を禁じ得ない。その他に、雑誌『文学評論・柵草子』に記載された「しがらみ草子の本領を論ず」、あるいは『演劇改良論の偏見に驚く』等も無論含まれようが、今、初期の創作との関係でここに取上げるのは『現代諸家の小説論を読む』である。この評論は題名から判断すると、諸小説の評論に更に論評を加えただけ、という感じでありながら、実態は種々の論評を行って問題提起しつつ、彼自身の小説観を体系的に展開したものである。その中でまず次の部分が注目を惹く。

「余等は窃に他の分類法を使ふことの必要を感じたり。何ぞや。単稗と複稗との別是なり。

夫れ小説の材は人事なり。人情と世態となり。故に其叙法に二種の別を生じたり。或は一人若くは数人の事を叙して、これと俱に詳に当時の国運世態に及び、或は一人若くは数人の事を叙して、当時

の国運世態の如きは、多くこれを省略し、縦令之を言ふも、僅に其  
 依稀たる影象を見はすに過ぎず。彼に於いては夥多の人生の圏線交  
 錯層疊して、許多の繁結と分解とを写し、此に於いては人生の単圈  
 中にて生ずる一繁結、一分解を写す。此繁結には風俗に依り、運命  
 に依り、又一個人の性質に依るものあるべし。(Heise und Kurz,  
 Novellenschatz, Einleitung) 彼を複稗といふ。独逸詩家の所謂  
 「ロマン」是なり。之を単稗といふ。独逸詩家の所謂「ノエル」  
 是なり。

複稗の例を挙げんか。我邦には源氏物語の如きあり。…独逸には  
 ギョオテの「キルヘルム、マイステル」…又単稗の例を挙げんか。  
 我邦には竹取物語の古きより、…

これは読売新聞がその社説において、人の心理を観察して「応用  
 心理学」とでもいふべきものを描いた場合は「スケッチ」であつて、  
 「ノエル」ではない。小説というには更に「雕琢」を経なければな  
 らないと主張し、坪内逍遙が「新小説」において、「ロオマンズ」  
 と「ノエル」の分類を説いて、前者は「奇怪荒唐なる時代物」であ  
 り、後者は「概して世話物の道理に合ひ且人情の切なるもの」と、  
 それぞれのジャンル論を述べたのに対して、単に長短に基いたのでは  
 ないとする「他の分類法」の提案、解説である。複稗と単稗の名  
 称はその後定着することはなかつたが、現在の長編小説と短編小説  
 に相当するので、当時としては新しい概念だった。そして括弧を付  
 して出典を明らかにしているように、これはドイツ滞在中の勉学の  
 成果の一つなのである。

鷗外と文学との関りを追つてみると、ドイツへ出発するまでは、

自伝的色彩の濃い小説に「それから机の下に忍ばせたのは、卓丈雑記  
 が十冊ばかりであった。その頃の貸本屋の持つてゐた最も高尚なも  
 のは、こんな風な随筆類で、僕のやうに馬琴京傳の小説を卒業する  
 と、随筆読になるより外ないのである」(キタ・セクスアリス)とあ  
 るような、ヨーロッパ文学とはほとんど無縁の状況だったようであ  
 る。医学部の学生の頃にハウフ (Wilhelm Hauff 1802-27) の短編  
 『隊商』(Die Karawane) の序文とその中の一小編「切落された手  
 の話」(Die geschlagene Hand) を漢文体に訳して『盗侠行獨逸稗  
 史』として『東洋学芸雑誌』に投稿し、『水沫集』にも附録の形で  
 収めているが、これは恐らく語学の教科書として用いられたもので、  
 何らかの主體的興味で選び出した一篇とは思われない。だから彼は  
 ドイツ到着後、ほとんどいきなり近代ヨーロッパ文学に触れるとこ  
 ろから出発したことになる。そしてすでに到着の年の夏期休暇中に  
 は、「架上の洋書は已に百七十余巻の多きに至る。鎖校以来、暫時  
 閑暇なり。手に隨ひて繕閱す。其適言ふ可からず。盪胸決眦の文に  
 は希臘の大家ソフォクレエス、オイリピデエス、エスキュロス  
 Sophokles, Euripides, Aeskylos の伝奇あり。…ダンテ Dante の  
 神曲 Comedia は幽默にして恍惚、ギョオテ Goethe の全集は宏  
 壮にして偉大なり。誰か来りて余が樂を分つ者ぞ。」(独逸日記 明  
 18・8・13) と記しているところから推測しても、恐るべき熱意と  
 興味、速さで読み抜いていったようである。当時のドイツは皇帝  
 ヴィルヘルム一世治下で資本主義の勃興期にあり、商工業の躍  
 進目覚ましく、自然科学は世界の第一線に躍り出る発達を遂げ、教  
 育の普及、活発な文化的発展が多くの教養人種を生み出しつつある

時代だった。昼間は自己の仕事に没頭して現在の生活を堅実に築き、その後は学問や芸術の趣味にいそしんで、教養を培うことを誇った市民の時代である。元来文学趣味を持っていた鷗外は、読書や観劇が一流紳士の条件であると知って驚きもし、力づけられもしたのではなかるうか。

彼の滞独中の読書については詳細な研究がなされており、<sup>(5)</sup>それによると、その傾向は先の『独逸日記』の記述のように、一方にギリシャ古典時代の悲喜劇や、レッシング、ゲーテ等のドイツ古典が核となっていて、他方の核として、現代の多くの短編小説 (Novelle) のあることが注目を惹く。そしてこちらは主として、先に引用の、かつこの注に記されていたパウル・ハイゼ、ヘルマン・クルツ共編の『ドイツ短編珠玉集』全二十四巻、それにハイゼ、ライスナー共編の『新ドイツ短編珠玉集』(Neuer Deutscher Novellenschatz) 全二十四巻であったことが知られている。その頃のドイツは新聞雑誌を含めて世界一と伝えられる出版量を誇り、娯楽的な色彩の濃い多くの通俗作家が活躍していた。有名なレクラム文庫の創刊は一八六七年だし、フィッシャー書店の創立は一八八六年である。鷗外が短編小説に没頭したのは、無論彼自身がそこに大いに興味を見出したからに他ならないが、それにはその環境がそのようにさせたのだ、と言ってもよいであろう。何故なら十九世紀の後半は短編小説が隆盛を極めて、俗受けする群小の作家に押されながらも、T. シュトルム、G. ケラー、C. F. マイヤー等の精緻な短編小説で名を上げた作家たちが文学史に名を留めることになった時代だったのだ。今日の短編小説は戯曲の姉妹芸術であるという、シュトルムの時代認

識に基く指摘も知られているし、<sup>(6)</sup>理論的研究も大いに進められた。パウル・ハイゼ (Paul Heyse 1830-1914) は現代では『ラビエータ』(L'Arabiate 1855)一編を除いてはほとんど忘れられた作家であると言ってもよいが、ドイツ最初のノーベル文学賞受賞者 (一九一〇) であつたことが示すように、当時は非常に愛読された作家でもあつた。ハイゼが短編集を編んだのも、ジャーナリズムに乗った娯楽中心の大家文学の氾濫に一石を投ずる意図を以つて、芸術的完成度の高い作品を提示しようとしたものらしく、鷗外がそれを熟読したのも、だから偶然ではなかつたのである。彼がこの短編集にどれほど関心を寄せていたかは、帰国後の短編翻訳集『水沫集』の基礎となつていふことからもうかがえよう。

しかし恐らく最初はもっぱら各作品そのものに魅せられていた関心もやがて文学理論の方に向けられるようになるのは当然の流れである。ハイゼの短編集には彼独自の短編小説論を展開した有名な序文がつけられている。それまでは新鮮な感動とともに夢中で読んでいたのが、やがては個々の作品にそれぞれ何らかの感想を抱くようになる。そこへこの序文に触れて、歴史的、理論的に整理する手がかりを得たであろうことは想像に難くない。そうして彼なりの短編小説観が形成されていったのであろう。その一端が先に引用した評論で扱われているのである。

小説そのものが市民社会の勃興に伴つて発展して来たジャンルであるから、短編小説の成立は比較的新しい。十八世紀後半にヴィーラントやゲーテが童話風な物語と区別してこの形式を試みているが、その概念が理論的に明確な形を取つて来たのは初期ロマン派以来で

ある。現代の短編小説論の歴史的回顧では、この派に数えられるF. シュレーゲルとルートヴィヒ・ティークの功績が挙げられるのが常だが、<sup>(7)</sup>ハイゼは特に後者の影響を重視して、メールヘンの領域と現実の領域を峻別した点、短編小説が「リアリズムへの転換」をなす理論的基盤を作った実績を高く評価している。ハイゼはこの序文で短編小説史とかその理論史を展開しているわけではなくて、むしろ彼自身の短編小説観を被歴しているから、鷗外はここで長編、短編の概念を認識することが出来たのだと思われる。というのは先の引用で述べられている二つのジャンルの解説はハイゼのそれに酷似して、次の原文を読めば、それに学んだこと明らかだからである。

Wenn der Roman ein Kultur- und Gesellschaftsbild im Großen, ein Weltbild im Kleinen entfaltet, bei dem es auf ein gruppenweise Inneandergreifen oder ein concentrisches Sichumschlingen verschiedener Lebenskreise recht eigentlich abgesehen ist, so hat die Novelle in einem einzigen Kreise einen einzelnen Conflict, eine sittliche oder Schicksals-Idee oder ein entschieden abgegrenztes Charakterbild darzustellen und die Beziehungen der darin handelnden Menschen zu dem großen Ganzen des Weltlebens nur in andeutender Abreviatur durchschimmern zu lassen.

「長編小説が、大きくはある文化の像や社会の像を、小さくは一つの世間の像を展開して、種々の生活圏の、幾群かの別々な、相互のからみ合いや、あるいは同心をめぐるの、もつれ合いの描写を、

元来意図しているとすると、これに対し短編小説は、唯一つの生活圏の中に個々別々の葛藤、一つの道徳上の観念や運命観を、あるいは明確な輪郭を帯びた性格像などを描き出すべきものである。そしてその内部で行動する人間たちの世界の生活全盤という巨大な全体との関係については、ただ暗示的な簡潔さでほのめかせるだけでなければならぬ。」

なお鷗外がこのジャンルの区別を主張しているのは、先の評論だけではなく、『今の批評家の詩眼』でも、石橋忍月が(明22・9・12 国民の友)「小説は人と運命との間を規定する天然の法則あるを知らしむものなり」と述べたことを受けて「小説の神髄は高尚なる思想と優美なる文章とを弄して、一般人事の上に出来得べき事実、有り得べき情況を写し出すに在り」と。此積義にては出来得べき事実と有り得べき情況とを心髄中の心髄とすべし。是れ近世小説の多数に於いて見る所なり。而れども権に小説を分ちて複稗、<sup>ノヴェル</sup>単稗、<sup>ノヴェル</sup>奇話(メエルヘン)の三とせんに、奇話は必ずしも出来得べき事実にあらず。…今や奇幻怪誕の事は単複二稗の境中を逸し去りて「メエルヘン」の域内に集りしのみ」と説いている。

しかし「単稗」を考える上で、実は不思議なことに鷗外がどこにも触れていない、重要な見解がハイゼの序文には述べられている。その見解とは「鷹の理論」(Falkentheorie)として短編小説史上有名な説であって、彼が自己の短編集のために行った作品選択基準を述べたものである。それは基本的なモチーフが極めて明快に完結しているもの、何か特徴的なものとか独特なものを多少とも暗に含ませた形で、すでに作品の発端において示しているような短編だとい

[341]

うことである。ハイゼはこれを「くつきりとしたシルエット」(eine starke Silhouette)と絵画用語で説明している。言い換えれば、例えばボツカチオの『デカメロン』における各話の冒頭に簡潔な見出しとしてなされているように、モチーフの内容を幾行かに巧みに要約出来なければならぬというのである。これは現在の文芸学で Fabel と呼ぶものの<sup>(9)</sup>要諦であるが、ハイゼは『デカメロン』の五口目の第九話の例を挙げて説明している。

Federigo degli Alberighi liebt, ohne Gegenliebe zu finden; in ritterlicher Werbung verschwendet er all seine Habe und behält nur noch einen einzigen Falken; diesen, da die von ihm geliebte Dame zufällig sein Haus besucht und er sonst nichts hat, ihr ein Mahl zu bereiten, setzt er ihr bei Tische vor.

Sie erfährt, was er gethan, ändert plötzlich ihren Sinn und belohnt seine Liebe, indem sie ihn zum Herrn ihrer Hand und ihres Vermögens macht — wer erkennt nicht in diesen wenigen Zeilen alle Elemente einer rührenden und erfreulichen Novelle, in der das Schicksal zweier Menschen durch eine äußere Zufallswendung, die aber die Charaktere tiefer entwickelt, aufs Liebenswürdigste sich vollendet?<sup>(10)</sup>

「フェデリゴ・アルベリギは片思いをしている。騎士に適わしい求愛をするうちに彼は財産を使い果してしまい、今やたった一羽の鷹が残るだけとなる。彼が求愛していた貴婦人がたまたま彼の家を訪れた際、彼には他に何もなかったため、この鷹を料理して食卓に供する。貴婦人は彼のしたことを知ると、俄かに気持を入れ変えて、

求婚し、財産を委ねることによって彼の愛に報いる。—この僅かな数行の間に、感動的で心楽しくする短編小説のあらゆる要素を見出さない者がいるだろうか。この短編には、二人の人間の運命が、外的な偶然的転換点によって極めて好もしく完結し、またその人物の性格が並々ならぬ深さで展開されているのである。』そしてハイゼはこの簡潔な要約に一度でも目を通した者は、このささやかな小話を忘れることはあるまいと結んでいる。

フェデリゴは唯一の財産である鷹を料理することによって自己の愛の深さを悟らせ、貴婦人の愛を獲得する。この二人の人間関係を鷹が根本的に変えてしまう。ハイゼはこの「鷹」を「外的な偶然的転換点」と名づけている。「外的」という言葉で登場人物の性格とか、世界観を越えた運命的な大きさが意味されているのであろう。凡そ人間の計り知れない偶然的要因によって、人物の運命が変えられる契機、事件の描出が、ハイゼの短編小説理論の中心的主張だった。ただ彼はこれほど単純な形式が、今日の複雑な生活に関するあらゆる主題に当てはまるとは思われないと断わりつつ、それでも豊富な素材を前にして作家がどこに「鷹」がいるか、即ち他の作品から区別する固有性、特殊性を考えてみることを勧めている。<sup>(11)</sup>

ところで、鷗外の文学評論にすでに最初の『小説論』からその名が登場して、彼の文学観の形式に大きな影響を与えたことが判明している文学者にゴットシャル(Rudolf von Gottschall 1823~1909)がいる。この名も現在では目に触れることすら稀になっているが、鷗外の滞独した一八八〇年代には作家、評論家として著名であった。特にその「詩学」(Poetik 1858)が鷗外の初期の評論『文学ト自

然ヲ読ム』『再び自然崇拜者に質す』の背後にあることが比較研究によつて明らかにされているが、<sup>(12)</sup>今ここで述べておきたいのはその中の短編小説論である。

「短編ではたった一つの結節点(事件)が起き、そして解決する様子が描かれる。従つて短編には豊富な虚構や見事なたくらみ、大胆な賭けや緊密な構成といったものが不可欠なのである。短編は娯楽の要素を持つべきものであるが、その娯楽的要素は機知に富んだものでなくてはならない。短編は他ならぬ短いということによつて、辛辣で激しい作用を及ぼすことがある。また時代や人生の意味深い姿を讀者に示すことも可能である。しかしそのためには、偶然の要素(Zufall)が一点に収斂することが必要である。…一番最近では、特にパウ・ハイゼが短編を進歩させた。彼は短編に対して多くは芸術的な表現様式を与え、微妙な、それでいて洗練された心理的問題をこの形式の中で扱つた。」<sup>(13)</sup>

ハイゼの名を挙げてその功績を称えているように、ゴットシャルもハイゼの「鷹」と同様の偶然の要素を強調している。

このように、この二人から大きくその短編小説理論の構築を負っている鷗外の創作に、直接の言及がないにせよ、その影が見られない筈はあるまい。そこで本論では、それを前提として初期三部作の検討を試みたい。ハイゼあるいはゴットシャルの短編理論が、特に「外的な偶然的転換点」を中心として、この三作にどのように活用されているかを見てゆくのだが、仔細を見ると、他にも色々な技巧が適用されているのが分かる。

まず「舞姫」の全体の約五分の一に相当する部分は、作品本来の

出来事の前置きである。語り手がいきなり現在打ちひしがれている状況を語り出し、それはドイツのある事件のためだが、その理解にはそれまでの経過と、そこに表れている自己の性格を知つていて欲しいというわけである。つまり事件の進行した過去の時間とそれを回想する現在の時間という二つの時間の往復を前以つて断つている。この技法は特別珍らしいものではないが、やはり一つの短編小説作法に基づいているものであることを、鷗外が偶然か意図的か不明だがあらかじめ説いているのは興味深い。

「結構に重きを置くべきは、固より詩賦に於いて皆これあり。小説独り然らざらむや。然れども其様式に拘泥すべからざることも、又小説に若くはなし。小説は殊に其初にて突然紛錯したる人事の中堅を衝き、此視点より前後に補助すること多し。彼戯曲行為の節々相疊ね歩々相接したるが如きにあらず。国学家はこれを並びと名づく。…この自由は小説に於いて殊に著く、単稗に於いて愈又著し。」(今の批評家の詩眼)

読者を直ちに事件の真只中に連れ込む、現在では分析的手法といわれる技巧だが、これは同時に先に述べた、その事件に「特徴的なもの、独特のものを暗に含ませた形で発端に於いて示している」という要求を満していることにもなる事実注意到する必要がある。つまりすでに舞台の開幕と同時に、読者に悲劇的な葛藤の方向が予感されるために緊張感の高まりが次第に強まって、破局の必然を支える構造となつていなくてはならない。「くつきりとしたシルエット」を「舞姫」の前提部がすでに投影している。それは語り手の覚醒した自我の内部に潜む脆弱な部分であり、「弱くふびんなる心」とか

「特操なき心」あるいは「我が本性」と繰返されている言葉から生まれる予感の構造である。「嗚呼、彼も一時。舟の横浜を離るゝまでは、天晴豪傑と思ひし身も、せきあへぬ涙に手布を濡らしつるを我れ乍ら怪しと思ひしが、これぞなかくに我本性なりける。」

要するに、自分の気が弱かったから起つた悲劇なのだと前もつて予告してからエリスとの関係を語り始めているから、どのような葛藤が生じ、破局に向うのか読者の期待を呼び起し、関心を持続させてゆくのだが、その破局をもたらす「偶然的転換点」はどれか。ここで先のハイゼの例にならつて Fabel にまともてみると、

「一人の外国公館に勤める外国人の男がある貧しい踊り子と恋愛関係となるが、そのために彼は職を解かれ、踊り子とともに暮すようになる。踊り子が妊娠した頃、男の友人がその国の高官に随行して来訪し、男に娘を捨てて帰国し、荣誉の道に就くことを勧める。思い悩んだ男は雪の中をうろつき回り、そのために高熱を発して人事不省となる。その間尋ねて来た友人が娘に事実を告げたので、娘は狂気となり、やがて男は帰国する。」

ということになるうか。偶然是幾つも重なっているが、帰国か永住かを決めかねる優柔不断の心に外部から決定をもたらしたのは、人事不省の間であるから、これが転換点である。つまり男は自ら決定したのではなく、葛藤の解決は運命的に行われたことになる。この解決が鷗外の短編理論に基づいていることは彼自身の弁明からも読み取れる。

「処女を敬する心と、不治の精神病に係りし女を其母に委託し、存活の資を残して去る心とは、何故に両立すべからざるか。若太田が

エリスを棄てたるは、エリスが狂する前に在りて、其処女を敬したる昔の心に負きしはこゝなりといはゞ、是れ弱性の人の境遇に駆らるゝ状を解せざる言のみ。太田は弱し。其大臣に諾したるは事実なれど、彼にして家に歸りし後に人事を省みざる病に罹ることなく、

又エリスが狂を発することもあらで相語るをりもありしならば、太田は或は歸東の念を断ちしも亦知る可らず。彼は此念を断ちて大臣に對して面目を失ひたらば、或は深く慙悲して自殺せしも亦知る可らず。臧獲も亦能く命を捨つ。況や太田生をや。其かくなりゆかざりしは僥倖のみ。此意を推すときは、太田が処女を敬せし心と、其歸東の心とは、其両立すべきこと疑ふべからず。(舞姫に就きて氣取半之丞に与ふる書 明23・4)

この主張に即して考えてみても、主人公太田は冷静な判断で国家との関係を選択したのではなく、それはあくまで偶然であり、弱い性格のために追い詰められ、いわば運命の陥穽に落ちたのだということになるうか。「其かくなりゆかざりしは僥倖のみ。」この僥倖という言葉で作者は外的な偶然的転換点を意味していると思われる。だから太田の弱い性格そのものが破局をもたらしたのではない。失神状態と狂気が転換点である。

ただこの弁明が相沢謙吉の名でなされていることを承知しておく必要がある。作中人物の中で論述していることは、作品世界の中に身を置いて考えるということ、そのパースペクチヴで見た「僥倖」である。この世界の外から見れば、この動機づけは如何にも弱く、御都合主義に見える。従来作品に出された疑義も多くこの点を巡っているのも故無しとしない。しかしまた特に初期に生じた、



太田の態度への道徳的見地からの批判を、そのまま作者へ向ける混同への異議とも取れる。つまり作品世界の自律性の主張であり、作者との直接的な関連性の否定であつて、純粹に創作と見なされることへの要請とも考えられる。

その点から見ると『うたかたの記』は三作の中で最も堅固に作られている。

「かつて出会つた葦売りの少女をモデルとしてローレライ風の絵を画くためにミュンヘンへやって来た一人の外人画学生が、成人した少女と再会する。そしてある湖に二人でボートを漕ぎ出したところへ、湖岸へ散歩に出かけて来たこの国の王が少女に、かつて彼が想いを寄せた女性の面影を見出して呼びかけたので、少女は驚いて立ち上がったために湖水に落ちる。少女はその女性の娘であつた。娘は死に、王も溺死した。」

このまとめからも明らかのように、転換点は湖水でのマリーと狂気の国王との遭遇である。これまでの経過の一切がここへ収斂する。

『舞姫』の分析的手法とは異なるが、この作品においても時間秩序の逆転が二度あり、回想が挿入され、現在の状況を導いた事件の糸が遡行的に解きほぐされている。一つは画家巨勢のそれであり、他は女主人公マリーの幼年期からの生い立ちを語る部分である。これらはドイツ語ならば過去完了の時制が用いられるところであつて、これによつて作品世界を時間的に深化したわけである。巨勢の場合はやがて物語られる現在の時間に統合され、一方の線となるが、他はそのまま伏線として残り、この両者が出会つた時点が転換点となり、破局を惹き起す。この構成は見事であり、その意味では三作の

中でもっともハイゼの理論に忠実と言つてよい。

全体は内容上二分され、前半分ではマリーが果して巨勢の探し求める少女であるかどうかという疑いが物語に強い緊張感を与え、読者の関心を引く張つてゆく。その疑問は徐々に解決されるのだが、緊張感はそのまま持続して、その後の二人の運命の成り行きに移り変わつて行く。マリーが巨勢を促してシュタルンベルガー湖に向かう馬車のシーンは、浪漫的な気分が強く支配している。ここから湖にボートを漕ぎ出すまでの描写はこの気分によつて緊張感が増幅され、読者の期待を高める。それが最高度に張り詰めたところで国王の出現があり、葛藤の解決、破局となるという形である。

全体はドイツの都市の景観、住民の風俗描写、あるいは浪漫的な雰囲気の高揚を狙いとする様々な美術的説明から構成されていながら、登場人物の輪郭も鋭く、読者をあかせない。魅力ある小編である。

以上見て来た限りでは、この二作が構造的にハイゼの理論に従っているのは間違いない。しかし創作全体に対するそのような断定にちゅうちょを覚えさせるのは『文つかひ』の場合である。この作品に前記二作のような転換点が見出されないのは明白であろう。

「ある貴族の娘が周囲の決めた婚約者との結婚を嫌い、たまたま知り合つた外国人の軍人を通じて大臣婦人である叔母に連絡を取り、首尾よく宮廷の女官となることにより婚約解消に成功する。」

全体の印象は非常に淡く、女主人公の、婚約者との結びつきの嫌悪感ですら予感させぬままに話が進んで行く。緊迫感は薄く、読者は何が進行しているのかよく掴めないまま、「この夜イノダ姫おも

影に見えぬ。…されど夢ごころには、姫がこれに騎りたるを、よのつねの事のやうに覚えて、…」などと語り手の夢に姫の登場があったり、「いろいろな心にもあらねど、夢に見、現におもふ少女と差向ひになりぬ。」などとその心情が語られるから、うっかりすると、女主人公に惹かれる語り手の恋慕の情が主題かと想像しながら読み進んでしまう。ところが、それらしいことは描かれることなく、結局、語り手と女主人公との再会が山場となって、そこで語り手の役割が何であつたか、という謎解きがなされることになる。この主題は物語の進行中ずっと伏せられたままなのであつて、事件は確かに起つてはいるのだが、葛藤はイイダ姫の心中に生じているので、他の二作のような小説的構造とはなっていない。

ここで注目したいのは、先に挙げた『今の批評家の詩眼』における「小説の結構の自由」に続く「カラクテル」の重要性を説いた部分である。

「詩材の事をいひしものには、忍月居士が外来物の説あり。外来物は客を写して主を知らせんとするものなり。風を見せんとて草を写すときは、艸を外来物とすべし。其言に曰く。外来物は詩歌は勿論小説戯曲等をして繊巧ならしめ、靈活ならしめ、光彩あらしむる唯一の媒介物なりと。…世の小説家は「キャラクター」などの論に精くして、其「キャラクター」の発表せらるゝ一部分なる衣装持物などの点に至りては大いに精からず。今の通弊といふべし。日本にせよ、西洋にせよ、衣服容貌を精く書く必要を認めたる小説家決して少からず。即ち衣服は其人物を能く著はすものなればなり。…されど余りに詳に書く弊害も亦東西詩家の認めたる所なり。衣服容

貌はこれを写したるのみにて其目的を達するにあらず。これを写したるは方便のみ。其目的は即「カラクテル」に在り。」

前半部は「外来物」の後半部はそれと関連性のある、いわゆる性格描写の方法、意義を述べているわけだが、この主張に従つて読みなおしてみると、実はイイダ姫の心中に生じている事件はあらかじめ何度か暗示はされていることが判る。まず誰が見ても目につくのは、彼女の外見が常に黒色とともに描かれていることである。「鋼鉄いろの馬のり衣裾長に着て、白き薄絹巻きたる黒帽子を被りたる身の構けだかく：」「上着も裳も黒を着たるさま、めずらし」「丈高く瘦肉にて、五人の若き貴婦人のうち、此君のみ髪黒し。かの善くものいふ目を余所にしては、外の姫たちに立ちこえて美しとおもふところもなく、眉の間にはいつも皺少しあり。面のいろの蒼う見ゆるは、黒き衣のためにや。」このように黒の強調があつて、「あはれ、この少女のこゝろは恒に狭き胸の内に閉ぢられて、こと葉となりてあらはるゝ便たづなければ、…」「茂れる林もあるべく、深き淵もあるべしとおもはるゝこの少女が心には、…」との語り手の叙述がそれを裏打ちし、少なくとも心中に劇的な葛藤の生じていることを印象づけているのである。

更に「外来物」としては、欠唇で孤児の少年との関りである。イイダ姫がメエルハイムに請われてピアノを演奏している最中に、この少年の笛の伴奏が響いて来ると、彼女は突如として激しい動作とともに演奏を止めてしまう。「弾じほれたるイ、ダ姫は、暫く心附かでありしが、かの笛ふと耳に入りぬと覚しく遽にしらべを乱りて、楽器の筐も砕くるやうなる音をせさせ、座を起ちたるおもては、常

より蒼かりき。」この時点では、少年の笛が何故彼女の不興をかつたのか読者には判っていない。後になってようやく「われは性として人と、ともに歎き、人と、ともに笑ひ、愛憎二つの目もて久しく見らるゝことを嫌へば、…」という告白から、少年の愛慕の情が彼女にあって煩わしかつたことが判明する。ひいてはメルハイムとの婚約、門閥、血統に縛られた世界から脱出して、いわば尼人の世界へ入るべきかどうかの、心中のせめぎあいの最中であつたことが明らかとなる。となれば笛吹く孤児の羊飼は、彼女が越えねばならぬ最も困難な情愛の普遍性の象徴であつたと言えるであろう。

確かに事件は起つていて、イイダ姫の心中を軸に考えれば、小林大尉が文使いを果たした時が転換点なのだが、このように全てが暗示的なままに進行して、前記二作のような緊迫感には欠ける物語を、鷗外はやはり同列に短編小説ノヴェルと考へていたのだろうか。以上のように、評論にも説かれていた短編小説上の技巧が用いられてはいるのだが。鷗外の初期三部作といへば必ず同時に名の挙がる石橋忍月が、最初『文づかひ』は紅葉、眉山の作品に類型の見られる尼小説の一種であると断定したが、これに対しては鷗外は答えていない。しかし忍月が「予は文づかひ中の姫を、常人に――寧ろ當時の社會習慣に反したる人物に養成せしめたる所以、又姫は如何なる刺戟に由り如何なる経歴により厭世的の人となりしか、男嫌ひの人となりしか、浮世の味気なきをかこつ人となりしか等……」が不明なのは作品の欠点だと突いたのに対して、<sup>(14)</sup>鷗外は「ゾラ、イブセンの遺傳論などは、単稗の作者の必ずしも擔ひだすことを要せざるところなべし。」と答えているから、鷗外としては、これはあくまで短編小説ノヴェル

説であり、先に述べた短編の「結構」に委せて書いた別のタイプの作品と考へていたものと思われる。

この解釈には満更他にも根拠が無いわけではない。というのは、この作品は小林大尉が「それがしの宮」を囲む「獨逸會」の一座で物語るといふ形式となっている。このように一座の中で各人が新奇な体験を語る形式が物語發生の原形であると言われている。非常に素朴な形の物語を前提としていえると言えよう。先にハイゼが挙げている『デカメロン』がそもそもベストの流行を避けて、フィレンツェの郊外に集まつた人々が語り合う形となっている。しかしここで思い出されるのは、これも先に指摘しておいたように、鷗外がまだ医学部の学生時代に漢文体に翻訳しているハウフの『隊商』も、同様に一種の枠小説の形式で、次々に旅の商人たちが交替して語り継ぐことになっていることである。彼にはその時以来、この形式が強く頭に焼きついていたのではなからうか。

更に注目したいのは、この語り手、小林大尉の役割である。彼は表面的には、女主人公の内面の葛藤に決定的な転換の契機を与えるとはいへ、単なる文使いにすぎないのだが、イイダ姫は何故余人ではなく、彼に使いの役割を依頼したのだろうか。言うまでもなく外国人だつたからであろう。本質的に土地に帰属性のない旅人だつたからである。だが日本人がこのような役割を果たすのは三部作全てに共通しているから、この問題について他の二作も視野に入れて考えると、イイダ姫の心中に生じている事件は当の女主人公以外は小林大尉しか知らない事実となっている。小林大尉はこの土地、社会に属する人間でない異邦人であり、従つて彼らと異なる行動様式を取つても人

の不審を招かず、異なった経験を許される。危機に陥った女性を、周囲と一切利害関係を持たない身軽さを生かした秘密の使者、救出者となるのが可能だったのだ。『うたかたの記』にしても、主人公巨勢は外国人の地位を利用して貧窮の少女を救ったのだし、一八六六年六月のある日、バイエルのルートヴィヒ二世がシユタルンベルガー湖で医師グッデンとともに溺死した。殺人なのか自殺なのか、目撃者は一切いないことになっているが、実は社会的な局外者で目撃した事実を公表出来る術のない人間が偶然居合わせたのだという設定が可能になる。つまり狂人か外国人である。『舞姫』でもやはり土地の人間ならば関りを持つとうとしない、貧窮し、売春婦へ強制されている娘を救出出来るのは外国人しかいなかった。三作全体に「何故に泣き玉ふか。ところに繁繁なき外人は、却りて力を借し易すきこともあらん。」(舞姫)という言葉が象徴的に響いている。

旅人としての特殊な位置を利用して、彼らはいずれも偶然的救済者として登場する。この際、『舞姫』の主人公太田が、あくまでもその救済者の立場に留って、「人材を知りてのこひにあらざ、慣習といふ一種の惰性より生じたる交なり。意を決して断てと。」と相沢に勧告されたり、あるいは鷗外自身が謫天情仙の言葉をうけて「太田生は真の愛を知らず」と言っていることはまた別問題であろう。

作者にとつて日本人の登場そのものが始めから基本的に構想されていたとしても、その関係者で無関係者であるという旅人の性格づけには、やはり彼の豊富な読書体験が活用されているのではないかと思われる。つまり、先に彼のドイツ滞在中の読書傾向を見た際に、ヨーロッパ古典の戯曲のあることを見たが、それは同時に『ドイツ

日記』の記載とも一致していた。「盪胸決眦の文には希臘の大家ソフオクレエス、オイリピデエス、エスキュロス Sophokles, Euripides, Aeskylos の伝奇あり…」この中にオイリピデエスの名があることに注意したい。その代表作の一つに『メデア』があるからである。この戯曲に登場するアイゲウスは子宝に恵まれぬために、デルポイで神託を得て帰路にあつた旅人にすぎないのだが、夫イアソンの裏切りへの激しい復讐心に燃えるメデアに、その後の逃亡先を保証することによって、我子殺しという劇的な運命の展開の可能性を開く。<sup>(5)</sup> 事態の転換を可能にする旅人のモチーフは多分ここから得ている。この作品が作者の念頭に深く刻み込まれていたことは、恐らくその演劇論の言及が裏書きしよう。「夫れエスキュロス、ゾフオクレス、オイリピデスの戯曲はこれを今日の欧州大都の舞台に上ほすべからず。而れども希臘の世にてはイフゲネイアもオイデプスもメデアも万客凝矚の前にて活動せしものなり。」(再び劇を論じて世の評家に答ふ)あるいは「妬みて子を殺す『メデア』、愛して身を汚す軽も高大なり」(文学と自然と)という言葉も見出される。「メデア」は無論戯曲だが、鷗外はその短編小説との親縁性によく通じていた。

「小説と戯曲との相関の理に就いては、これを極言せしものなし。…諸家は或は単稗の本性に、自ら戯曲に似たる所あり、又た勢戯曲に似ざること能はざる所あるを忘れしにはあらざるか。蓋単稗と戯曲とこれを共にするところは、その一事を拾ひ来て描写極尽し、これより以外の天地をば、唯影の如くにほの見えしむる一点なり。」(今の批評家の詩眼)

この二つのジャンルの類縁性については先にも触れたが十九世紀の短編小説家シュトルムの有名な指摘があり、鷗外は恐らくこれを読んでいたので、このような発言、あるいは実作への適用となったのであろう。「短編小説は、もはやこれまでのように、その異常性によって人を魅惑し、思いがけない転換点を提示する事件の簡単な描写に留まらない。今日の短編小説は戯曲の姉妹芸術であり、散文作品の最も厳しい形式なのである。戯曲に似て短編小説は人間生活の最も深い諸問題を扱うし、その完成した形としては中心に葛藤の設置を要求するのである。…この叙事的な散文作品がこのように高峰に立ち、いわば戯曲の課題を引き継いだわけの説明は必ずしも困難ではない。」<sup>16</sup>

先にハイゼの「鷹の理論」に触れた際に、不思議なことに鷗外の評論のどこにもこれへの言及がないと述べた。鷗外はこの理論をよく承知していたが、必ずしもそれに拘らず、或る明確な一つの典型として認識していたにすぎなかったのではないか。だからそれを敢えて解説しなかったたのであろう。そして創作の際にもこの理論を基軸に据えながらも、地方で自己の豊富な読書体験から短編小説の多様性を確信していたと推測されるのである。

この推測を保証するのが恐らく翻訳である。様々な型の可能性が見出された筈だからである。そこで同じ『水沫集』の翻訳をここで一瞥することになると、まず『ふた夜』の書き出しが、一人の伯爵公子である主人公を中心として、話しに花を咲かせる数人の士官たちの会食の場面となっていることが目につく。ひよっとすると『文づ

かひ』の冒頭はこれにもヒントを得たであろうか。同じく戦場の情景にも演習の場面を連想させる要素がある。しかし冒頭の光景にせよ、こういうモチーフは珍しいものではなく、その影響関係の確認は困難である。それよりも、やはりこれらの翻訳には、『文づかひ』と同様、必ずしも「外的偶然的転換点」の明瞭でない作品がかなり含まれている事実の認識の方がこの際重要であろう。例えば『洪水』は、樵の夫が筏を組んで入江を漕ぎ出して行った後に洪水が押し寄せて来て家を押し流す。残っていた妻は幼い子供とともに流木に掴まって流される。という話で、その間の描写が大部分である。無論じわじわと増水する恐ろしさを感じさせる密度の濃い描写なのだ、その点『文づかひ』において作者自身の解説にも「文づかひ。素遜国機動演習の記念なり」と描写の主眼がそちらにあることを示唆するように、かなりの部分が演習の情景を占める構成と類似性がある。『洪水』では妻と子供は結局、失神中にインディアンの女に助けられるのだが、転換点は強いていえば、失神の直前に「綺麗な白い鳥」が彼女に恐れ気もなく近づいて撫でられるという所であろうか。

更に『緑葉歌』、『新浦島』等においても緊迫感に満ちた葛藤はなく、偶然的転換点は見出せない。前者は、アフリカの一青年が戦傷を負ってドイツのある村娘の世話になり、恋心を抱くが、帰国後忘れてしまい、やがて隣村の娘と婚約する。その式の当日、移住して来た白人家族の中にこの娘を見出し、期待で胸騒ぐが、彼女にはすでに夫がいたという軽い失恋的一幕である。後者は現在では我国でも馴染みのリップ・ヴァン・ウインクルの物語である。

これに対して『戦僧』では非常に明瞭で、ナヴァールの更生祭日に捕虜となって引出された共和国軍兵士に対して、戦僧、つまり戦闘に随行する神父は、祭日のためこの日は機嫌よく、降伏を勧める。しかし、その中の一人の少年兵だけは帰順を拒否し、死を望む。戦僧が味方の他の兵士に銃殺を命じようとした時に、丁度、共和国軍の反撃が始まり、彼と少年兵だけが取り残される。止むなく戦僧は、聖職者でありながら同じ信徒を自ら銃殺する。という話で、この場合、共和国軍の突然の攻撃が明らかに外的な偶然的転換点となっている。そうして、この時点の前の慈悲味ある戦僧の態度と後の態度との鮮やかな対比が印象深く読者に刻みつけられる。

その他クライストの二作品『悪因縁』『地震』を初めとして、『うき夜の波』『黄綬章』等では明らかに破局を予感させる緊迫感とともに事件が進行し、転換点でくつきりとこの世の一断面がその姿を見せる。

『水沫集』における作品の配列を検討した松木氏は、偶然的転換点の明瞭なものから順次並べられている考え、作品を三つのグループに分類している。「…そしてその構成をするにあたって、ハイゼの言う「鷹」即ち「外的偶然的転換点」が意識されていたことは間違いないと思われる。「うたかたの記」「戦僧」「みくず」「黄綬章」「ふた夜」に見られる、関わり深い人物の死によって表出されて来る人間の真実の姿、また『舞姫』『悪因縁』『地震』『うき夜の波』『瑞西館』『該撒』に於ける、社会的な葛藤の中に描かれる人間性。そして『文づかひ』『新浦島』『洪水』『埋木』の境遇を異にしての再会での人間の悲哀。」<sup>(17)</sup>この分類に異論があるわけではない。ただ

ここではそれよりも、このような短編の多様性に関して、先の小堀氏の発言と同趣旨の「…とすれば『水沫集』とは「単裨」の《模範》<sup>パターンの</sup>と考えるべきであろう。」との指摘の方が重要だと思われる。言え変えれば、これらの短編小説の形態は鷗外にとつての模範でもあった。そしてハイゼの理論を強く念頭に置きながらも、必ずしも全面的に従ったわけでもなく、これらの原作からも種々汲み取りながら、三作、特に『文づかひ』を書き上げたのではなからうか。

鷗外は初期三部作の執筆に当って、ドイツ留学中に学んだ文学理論からばかりでなく、同時に豊かな読書体験からも様々な知識を得てそれを活用し、明確な輪郭の小説世界を構築した。その意味で小堀氏が言うように、この三部作は「幸田露伴の出発期の諸作と並んで、日本文学が上田秋成以来初めて持った完全な短編小説だった」<sup>(18)</sup>し、形式の整った本格的な近代短編小説の文壇への提示ともなったのだった。

本論の冒頭に述べたように、二十年近い歳月を経て再開された執筆後の作品群には、もはやこれほど明瞭な方法の意識は認められない。鷗外の夥しい作品の中でも、だからこの三部作は若々しく、鮮やかな独自の世界を形成しているのである。

#### 注

(1) 林 達夫「鷗外における小説の問題」『日本文学研究資料叢書森鷗外2』昭和五十四年四月 有精堂 一頁

(2) 小堀桂一郎「森鷗外—文業解題(創作篇)」一九八二年一月 岩波書店

(3) 磯貝英夫「明治二十年代小説文体の一斑—森鷗外を中心として」

『近世・近代のことばと文学』明治書院 昭和四十七年十二月

(4) 小堀 六頁

(5) 寺内ちよ「ドイツ時代の鷗外の読書調査」比較文学研究第六号 東大比較文学会 昭和三十二年 一〇九頁

(9) Josef Kunz: *Novelle. Wege der Forschung* Bd.LV, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1973 S.72

(7) Johannes Klein: *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*, Franz Steiner Verlag GMBH Wiesbaden 1960 S.5

(8) Josef Kunz. S.67

(9) Fabel: der überlieferte, erlebte oder erdachte) thematisch-stoffliche Vorwurf, Grundplan im Handlungsverlauf einer epischen oder dramatischen Dichtung, der bereits Zentralmotive aufzeigt. (Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Alfred Kröner Verlag Stuttgart 1961 S.172) 叙事的または演劇的文学作品の筋の経過における主題・素材上の企画、基本計画、すべてに中心モチーフを示す。

(10) Josef Kunz S.68

(11) この論は当時耳目を惹いたが、無論その後、短編作家たち、あるいは文芸評論家たちに素直に受け入れられたわけではない。例えば同時代のシュトルムは「私はこのハイゼの鳥を悠々と飛び去らせましよう。」とユーモラスに告げているし(一八八三年九月十三日 G・ケラー宛書簡) 文芸評論家のボンクスは「鷹」を象徴概念に関係づけたりしている。

(Benno von Wiese: *Novelle. Sammlung Metzler* M27 1967 S.17)

(12) 神田孝夫「鷗外初期の文芸評論」比較文学研究第六号 東大比較文学会 昭和三十二年 二十七頁

昭和三十二年 二十七頁

(13) 松本 博「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 昭和五十七年十月 三十頁

(14) 石橋忍月「三たび鷗外漁史に答ふ」石橋忍月評論集 岩波文庫 一九八八年十一月 二二四頁

(15) キリシヤ悲劇全集III「メディア」中村善也訳 人文書院 昭和三十八年

(16) Josef Kunz S.72

(17) 松本 三十七頁

(18) 小堀桂一郎「若き日の森鷗外」東京大学出版会 一九六九年 五六八頁

{331}

### Ôgais drei Frühnovellen und Paul Heyses Novellentheorie

Damals, als Mori Ôgai im mittleren Alter wieder an das Dichten ging, erklärte er, daß man überhaupt Literatur so schreiben dürfe, wie man wolle, ohne sich um die Erzähltheorie zu kümmern. Im Gegensatz dazu schrieb der Schriftsteller, als er noch jung war, ganz treu nach literarischen Theorien, die er sich in Deutschland angeeignet hatte.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich also damit, seine sogenannten drei Frühnovellen (Maihime, Utakatano-ki, Fumizukai) daraufhin zu prüfen, wieviel sie Novellentheorien, besonders der Falkentheorie von Paul Heyse verdanken, weil sich diese Theorien in Ôgais Rezensionen finden, die er neben Übersetzung eifrig schrieb.

Zum Schluß ist festzustellen, daß Ôgai bei „Maihime“ und „Utakatano-ki“ viel Heyse verdankt; bei der letzten aber hat er vielmehr verschiedene Kunstgriffe benutzt, die er durch seine eigenen gründlichen Studien der europäischen Literatur erworben hatte. So kann man zusammenfassend sagen, daß Heyses Theorie auf die Novellen Ôgais eine große Wirkung geübt hat, aber nicht absolut.