

森鷗外研究 『うたかたの記』

— 異郷と愛の形態 —

水内透

鷗外のいわゆるドイツ三部作に関する論評は数多いが、それでいて『舞姫』のみに強い照明が当てられて、他の二編はその陰に隠れている感がある。それには『舞姫』の主人公太田豊太郎のエリス問題をめぐる態度が人生論的な関心呼び起し、ひいては作者鷗外その人との関連、伝記的調査へと向かわせることがあるのではないか。そのような観点からすると、『うたかたの記』が多くの注目を惹かないのは「一つにはこの作品のモデルや背景が早くからわかっていた、したがって問題はすでに『片づいている』というふうに見られていたからだ」⁽¹⁾ということになる。

事実、この物語の核を成すルートヴィヒ二世にまつわる事件は広く知られていて、この王の手によって建てられたノイ・シュヴァーレン・シュタイン城は、近年特に観光の対象として余りにも有名だし、また人物のモデルも『ドイツ日記』の記述と照応していて、⁽²⁾それ以上に詮索することは余りないように見える。鷗外自身が『自作小説の材料』で率直に「彼作にかいた王様のことは、歴史上の事実です。気違ひの王様がありましたらう、彼はルウドウィヒ王とって、

ドイツ皇帝即位の発議者で、有名な人です：彼の中に侍医グッデンといふのがあつたが、是れも眞実の人物で、王と一緒に湖水にはまつて死にました。今一人エキステルといふ画工も實際の人物で、其頃は我々と一所に遊んでいた書生であつたが、其頃は世間に名を知られる人とも思はなかつたから、眞実の名をつかつておきました。ユリウス、エキステルといふ人です。此の人が日本画工（巨勢）と交際してゐたと云ふのは、原田直次郎君のことです。如彼色事があつたかといはれると困るが、…（鷗外漁史が「うたかたの記」『舞姫』「文使」の由来および逸記）と語っているし、また「艶聞ついでだから話さう。原田のミュンヘンの旅寓は、アカデミーの向ひの Cafe Minerva」といふ咖啡店の二階であつた。此店の主人 Huber といふものゝ女に Marie といふのがあつて、それも原田を慕つて居た。矢張金などに目をつける流儀とは違つて、この無教育なるマリイも原田の他の放縦なる芸術家に殊なる處を識つて居たらしい。」（原田直次郎）とも述べている。

このようにすでに種明かしがなされていると見られたことから、

この短編は虚構としての作品構造への接近、その形象化の意味を問われることは少なく、全編に漂うロマンティズムを楽しむに留まるか、あるいは「何度読み返してみても、評するにもそのきつかけさえないほど奇体な小説」⁽³⁾という評言すら受けるに至っている。

しかし『舞姫』に寄せられる関心とは別な観点から眺めてみると、『うたかたの記』は独自の特徴を帯びているのに気づくのである。

この作品は最初、明治二十三年八月「しがらみ草子」に発表され、更に同二十五年『水沫集』で、鷗外がそれまでに発表した批評、評論を除く全ての著作品とともにまとめて掲載された。『水沫集』は一言で言えば、翻訳短編小説集なのだが、ここに注目すべき事実が見出される。ドイツ三部作が他の多くの翻訳小説と配列上特に区別もされずに編入されているのである。つまり編者に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。その理由としては、まず小堀氏のように、まだ新時代に即応する散文の文芸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う苦心の点で創作と翻訳との間に甚だ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。」⁽⁴⁾

無論それだけではなく、そこには西洋の小説と肩を並べるに足るという、近代的な短編技法上の自信が表れているとも考えられる。あの夥しい翻訳の内容や小説観から見ても、鷗外は明らかに十九世紀にその隆盛を見た短編小説(Novelle)に特に関心をはらっていたし、中でもパウル・ハイゼ(Paul Heyse 1830—1914)の短編小説論に強く影響を受けたことが判明しているからである。⁽⁵⁾短編小

説はドイツではローマン派の作家たちによって発展したことが知られているが、ハイゼは自ら編集した「ドイツ短編小説宝石集」(Deutscher Novellenschatz)の序文でその構成を論理的に展開、更に進めて「鷹の理論」を主張したことで有名である。この鷹とは「外的な偶然的転換点」を意味する。また鷗外には『小説論』(明22・1)があるが、そこに名の挙げられているゴットシャルの短編小説論には「短編は他ならぬ短かいということによって、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読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(Szufall)が一点に収斂することが必要である。」⁽⁶⁾とあることから、そのような性格を帯びる作品を評価し、翻訳、創作を試みたと推定される。だがここではさらにもう一つの理由を挙げたい。この初期三部作がドイツを舞台にしていること、即ち『舞姫』論争となると必ず引合に出されることで著名な石橋忍月が、鷗外の作風の「最も大なる特色」と断定した、背景の異質性も考慮されているのではないか。「舞台を西洋(独逸)に取り、好んで異邦人物を交ゆること」⁽⁷⁾を、当時の読者にとって翻訳とさして変らぬ条件と見なしたと考えられるのである。

外国という舞台そのものはすでに当時、読者にとってそれほど珍らしいものではなかっただろう。まず外国作品の翻訳が、江戸末期の「魯敏遜」のようなものは問題外としても、西南戦争の平定後あたりから急速に増えて来ている。⁽⁸⁾よく知られた川島忠之助の「八十日間世界一周」や丹波純一郎の「花柳春話」は明治十一年だが、矢田部良吉の「ハムレット」は十五年、井上勤の「狐の裁判」(ゲー

テ「ライネケフックス」と坪内雄三の「自由太刀鉾波鏡録」(シェイクスピア「ジュリアスシーザー」)は十七年、その後の日本文学の文体に大きな影響を及ぼしたと伝えられる二葉亭四迷の「あひびき」(ツルゲーネフ「獵人日記」)は二十一年である。鷗外自身、まだ医学部の学生時代に「盜侠行獨逸裨史」として、十八年にハウフの短編を「東洋學芸雜誌」に投稿している。もつとも、彼の自伝的色彩の濃い小説に「古い話である。僕は偶然それが明治十三年の出来事だと云ふことを記憶してゐる。…僕は花月新誌の愛読者であったから、記憶してゐる。西洋小説の翻訳と云ふものは、あの雑誌が始めて出したのである。なんでも西洋の或る大学の学生が、帰省する途中で殺される話で、それを談話体に訳した人は神田孝平さんであったと思ふ。それが僕の西洋小説と云ふものを読んだ始めであつたやうだ。」(雁)とある神田孝平⁽⁹⁾の西洋小説とは「楊牙奇獄(談)」(De Jonkel van Rodrijske) (蘭)で、雑誌「花月新誌」に連載されたのは、なるほど明治十年九月から十一年二月まで(第二十二号から三十六号まで)だが、すでに文久年代に訳されていたものらしいので、この時期の翻訳とは言えないが、その頃によく陽の目を見たという意味で、一つの時代を語るものであろう。

とはいえ、普通の読者は翻訳の世界をやはりどこか馴染めない、異質な印象とともに受け留めていたのではなかつただらうか。そしてまた外国を舞台に取った邦人のものも、仮名垣魯文の「西洋道中膝栗毛」とか矢野竜溪「経国美談」、あるいは東海散士「佳人の奇遇」、宮崎夢柳「鬼啾々」等見出されはするが、これらは恐らく皆、技巧の問題はさておいても、他からの伝聞と想像力の産物であつて、

直接見聞によるものではないから、異郷体験に基く迫力を欠いていたのはやむを得ない。その中で鷗外の作品は共感出来る物語を展開していながら、異郷の雰圍気を充分に感じさせる本格的な小説だった。これは忍月の言うように大きな特色であつたと思われる。そこで翻訳に匹敵するだけの、舞台を使いこなしているという自信が、このような並び方となつて表れているのであろう。

これは現在から見れば、初期三部作には、明治の人間の異文化体験が生々しく反映されていることに特徴がある。それは例えば、『舞姫』の次のような直接的言及ばかりではない。「何等の光彩ぞ、我目を射むとするは。何等の色沢ぞ、我心を迷はさむとするは。菩提樹下と訳するときは、幽静なる境なるべく思はるれど、この大道髪のかきウンテル、デン、リンデンに来て両辺なる石だ、みの人道を行く隊々の土女を見よ。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り玉ふ頃なりければ、様々の色に飾り成したる礼装をなしたる、妍き少女の巴里まねびの粧したる、彼も此も目を驚かさぬはなきに、車道の土瀝青の上を音もせで走るいろくの馬車、雲に聳ゆる楼閣の少しとぎれたる処には、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ブルク門を隔て、緑樹枝をさし交はしたる中より、半天に浮び出でたる凱旋塔の神女の像、この許多の景物目睫の間に聚まりたれば、始めてここに來しもの、応接に違なきも宜なり。」

ここには当時の世界有数の大都会であるベルリンの情景が、語り手の文化衝撃の表白とともに見事に描写されている。しかし『うたかたの記』と較べれば、全体として『舞姫』では主人公の変化、あ

らすじの展開の方に比重が置かれて、舞台や風景描写は主眼となつてはいない。だからペテルスブルクに話が及ぶと、「余が大臣の一行に随ひて、ペエテルブルクに在りし間に余を圍繞せしは、巴里絶頂の驕奢を、氷雪の裡に移したる王城の粧飾、故らに黄蠟の燭を幾つ共なく点したるに、…」と、にわかに関念的な修辞で済ますことになる。

三作の中で『うたかたの記』はバイエルン王の溺死という、人の関心をそゝり易い歴史的事件とのからみもさりながら、ミュンヘンの都市景観や風景、風俗描写に主力が注がれ、最も異国情緒に溢れていて、そこに作品としての魅力があり、他の二作と較べて特色と見てよい。恋愛小説として見れば、石橋忍月も指摘するように、シュタルンベルク湖畔を雨中、破局に向つて馬車を急がせる描写が最も浪漫的な雰囲気を高めている。鷗外はガイドブックを座右にしてこの作品を書き上げたのではないかと推測されているが、⁽¹⁰⁾ それぐらいにしたたかな実感を基に、記憶を総動員したのであろう。

このような観点からここでは『うたかたの記』を取り上げ「舞臺」及び「異邦人を交えた」作品の意味を考えてみることにした。

ところで石橋忍月は「予は鷗外が何故に常に好んで舞臺、人物を西洋に取るや、又何故に西洋の舞臺、人物を寫すに長ずるやを研究するを要せず、又知るを欲せず。」と書いているが、⁽¹¹⁾ これはまず、そのような異国のイメージの喚起へと、あるいは実景の描写へと彼を促したものを尋ねることとする。その内的動機はどのようなものだったのか。

その手掛かりとしてナウマン論争を挙げたい。鷗外の足かけ五年

に亘る滞独生活では、ミュンヘン時代が最も生き／＼としていて、解放感が認められるというのは既に定説となつているが、それを最もよく保証するのが、この時期にこの地で書かれ、激しい祖国愛の噴出という印象の強いナウマンへの反駁文である。ただ、ここではそれを論ずるのが本旨ではないから、この二度に亘つて様々な論点が扱われている論争の中に、日本の急激な近代化をめぐる応酬があるのだが、その中から当時の鷗外の若々しい心情が極めて鮮明に表れている或る箇所を指摘するのに留めよう。ナウマンの、自分から見れば文明開化、即ちヨーロッパ文化の盲目的で主体性を欠いだ模倣は、民族の命運を危くする愚行にすぎないと批判に対応した部分である。Die reine Annahme der europäischen Cultur würde die Japanesen schwächen statt stärken und den Untergang des Volkes herbeiführen?⁽¹²⁾ (ヨーロッパ文化のそのままの受容は、日本人を強化する代りに弱体化させ、民族の没落を招き寄せるのではないのか?) この指摘は後の夏目漱石の「皮相上滑りの開化」⁽¹³⁾ の趣旨と大差なく、今日の我々の目から見れば、的を射ているとすら言えるのだが、鷗外は真向から反論し、いささか呆氣に取られるような反問をしている。⁽¹⁴⁾ Was soll die sogenannte europäische Cultur sein, mit deren Annahme die Gefahr verbunden ist, ein Volk zu Grunde zu richten? Besteht die wahre europäische Cultur nicht in der Erkenntnis der Freiheit und Schönheit im reinsten Sinne des Wortes? Ist diese Erkenntnis im Stande, jenen Untergang herbeizuführen? (その受入れが民族を没落させる危険と結びついている、いわゆるヨーロッパ文化とは、言葉の最

も純粹な意味において、自由と美の認識にあるのではないのか？この認識があのような没落を招き寄せることがあるのか？

「自由と美の認識」を後のレーヴィットのように、⁽¹⁴⁾若き鷗外の西洋に対する幼稚な信条告白であると冷笑するのは、現代の我々にはたやすい。しかしこれは恐らくドイツ文化の中で生活し、体験して得た彼の切実な実感だったのである。当時の日本の文化的状況の実態との落差を考慮するならば、彼が全く新しい青春をそこに見出し、肌で感じ取って満喫しようとしたことは容易に想像される。自由と美を包含する西洋文化への、灼くような願望と憧憬を抱いた青年は後々まで多勢いた。彼は比較的初期のその一人だったのにすぎない。そしてそこにこそ、ミュンヘンのイメージを丹念に作り上げた動機が潜んでいると思われるのである。帰国後に彼が置かれた帝國陸軍の軍医としての公的、私的な拘束状況から考えてみると、『うたかたの記』は、その青春の地への、あらゆる風景に思い出の籠る夢想の形象化ではなかったか。その上、主人公の巨勢が私費留学した芸術家であるという設定には、国家との絆の切れた自由な自己が想定されていると考えられる。その想定の上で、どのように言葉を尽しても伝え難い、自己の内部の情念を結晶化させたのではあるまいか。そしてその過ぎ去った青春への万感の想いを「けふなり。けふなり。きのふありて何かせむ。あすも、あさても空しき名のみ、あだなる声のみ。」という言葉に託しているとは読み過ぎではあるまい。

だがこのような想念の形象化を意図しつゝ、一つの小説世界を構

築したとしても、今この作品を読んでみると、先に述べた短編技法上のそれを含めて、幾つかの問題を感じないではない。舞台を異国に取るとはどういうことなのか。『うたかたの記』の舞台跡をミュンヘンで追跡した越智治雄氏は、「バイエルンの強固な氣質」を前提にしながら「五十幾つかになるバイエルンのある貴族は、『うたかたの記』のあらずじを途中まで聞くと、悪趣味だといって受けつけようとしなかった。」⁽¹⁵⁾と語っているが、実は筆者にも全く同じような経験がある。これを別にしても、元来、一般にこういう外国を舞台にした作品に対して、読者は若干の疑惑を抱きつゝ接するのが常ではあるまいか。何故なら例えばピエール・ロチの作品に見られるように、そこにはただの観光案内でなければ、異国趣味、エキゾチシズムの強調があつて、舞台となつた国の人間の目には誇張や、歪みとしか思われない像が描かれがちだからである。

もとより一方で単なる背景に留まらず、舞台設定に必然性があり、その詳細な紹介が無ければ成立しない作品が有り得るのは論を待たない。まして鷗外の場合、当時の読者の期待する文化的地平を考慮するならば、先の『舞姫』で自己の文化衝撃をも混えて描いているように、様々の資料選択、配慮がなされなければならなかつた筈である。だがそれでも、執筆者の方ではごく素直な観察から読者の知識、期待の地平を想定して書けば、故意の幻想化とか歪曲でなからうとも、それが局部肥大であつたり、当該国の人間の琴線に触れることがあるかも知れない。越智氏の報告に登場する貴族の感覚も恐らくそれであつて、同氏は先の文に続けて「女嫌い知られるルートヴィヒ二世が気に入りの画工の妻を手込めにしようとするなど

という小説はとんでもないというわけだろう。」と理由づけしているが、そのような冷静で、論理的な理由からよりは、むしろずっと後の「その悲劇的な死の日に『民の敬愛厚かりし』(六・一三)と鷗外が書き留めた以上に、バイエルンの人々のルートヴィッヒ鼻頂は強いものになつていらく、…王の尊い思い出を汚すときには、特にバイエルンでは、手ひどい反発を受けることを覚悟しなくてはならぬ。」という附加の方が正しい理由なのではないか。現在でもこの状況は変わらないらしく、最近出版された同王の研究書にも、この王は以然「多くの人に尊敬され、崇拜されている。」⁽¹⁶⁾と書かれている。

このような考慮から、ここではドイツ側からの視点を折々参考としつゝ、本論を進めることとする。越智氏は先のルートヴィッヒ王に関する脚色に対する貴族の反応のほか、ミュンヘン大学の日本学専攻者たちが、マリーにバイエルンの女性がよく活写されていると感心している話を伝えているが、それ以上ではない。そうかといつて、今のところ参考に来るのは二点しかない。一つは本作品の翻訳者であるシャモーニ氏の同翻訳に付せられた長文の解説⁽¹⁷⁾であり、今一つはかつて日本にも長期滞在したことがあり、俳句の翻訳者でもあるクルーシェ氏の『うたかたの記』論⁽¹⁸⁾である。同論は一九七六年のシャモーニ氏の手になる独訳に基いて書かれたものだが、明治の開化期における日本の歴史的状况を前提とし、次にその中で文学の特殊な位置を認識した上で作品論に入っている。

ただし問題の狂王のモチーフについては同論は何も述べていない。虚構の世界と歴史的現実が新しい動機づけによって連結されている

と述べ、「この大胆な技巧は平衡を取られねばならない」⁽¹⁹⁾として、それが一八八六年のミュンヘンに関する詳細な事実を取り入れることによつてなされているというだけである。先に強調したように、この作品に描かれるミュンヘン市内、及び郊外の風景は細部に至るまでほぼ正確に実景を写しているとの指摘は、すでに幾人かの研究者によつてなされており、筆者の確認でもそうである。虚構の物語でありながら、一八八六年のミュンヘン像が彷彿として浮かび上るように、具体的な名称が豊富に挙げられているのである。街路、広場、建物、飲食店等々。「ルウドキヒ町」「カルルの辻」「ダハハウエル街」などは現在でも実在する。ピナコテークとは有名な美術館で、アルテ(旧)とノイエ(新)とがあり、前者は一八三六年、後者は一八五三年に完成、共にルートヴィッヒ一世の意向によつて建てられたもの。ただこの作品ではアルテ・ピナコテークの方のみが示唆されて、ノイエの方はどうも鷗外の視野には入っていなかったようである。

「ルウドキヒ」通りを北に向つて行くと、通りのはずれ、市の中心部からさほど遠くない所に、作品の冒頭に出て来る凱旋門が立っている。そうして「幾頭の獅子の挽ける車の上に、勢よく突立ちたる、女神パワリアの像は、先王ルウドキヒ第一世が此凱旋門に据ゑさせしなりといふ。その下よりルウドキヒ町を左に折れたる処に、トリエント産の大理石にて築きおこしたるおほいへあり。これパワリアの首府に名高き見ものなる美術学校なり。」という叙述は、そのまま現在でも案内書となるほどである。ただしその「向かひ」にある筈の、上章の主舞台となる「カッフエエ、ミネルワ」は今は見

当らない。百年余りの間に模様替えをしたらしい。⁽²⁰⁾巨勢がエクステルにマリーの「接吻」の件をからかわれて顔を赤らめる「シルレル、モヌメント」は健在で、観光の対象の一つである。狂王に關して、恐らく先のバイエルン貴族の神経を最も逆撫でした部分、王がマリーの母親を襲う「冬園」^{キニルガルデン}は、残された写真で見たとこ、⁽²¹⁾王の居城に設置された巨大な温室のようなものだが、これは王の死後、一八九七年に取り壊された。⁽²²⁾クルーシェ氏は、ここに立てられた立像（ファウストと少女）の作者まで含めた情景の精密さ、内閣秘書官の名まで挙げられていることに驚嘆している。しかし、ここは人工池に王が独り船を浮かべて孤独を楽しんだ所で、夜会を催したことなどおおよそ有り得ないから、この部分は案内書によつたものであろう。

だが、ヨーロッパらしい異国情緒を高めているのは、何といつても風俗についての観察のこまやかさであろう。カフェーの中の若き芸術家たちの生態や、シュタルンベルガー湖畔のホテルの情景など鮮やかな輪郭が浮かび上る。ところが、こういう描写が逆に、本国人に何故こんなことをわざ／＼書くのかと不審を招くことの多い箇所でもある。次の箇所は小堀氏が「鷗外の物を見る目の確かさに驚嘆した」⁽²³⁾と言ひ、クルーシェ氏が「ヨーロッパの、あるいはドイツの読者には、どうしても奇異の念を起させるような、どこことなく虚構から離れた、それどころか機能障害的 (dysfunktional) に見える」⁽²⁴⁾と述べている例である。「大理石の円卓幾つかあるに、白布掛けたるは、夕餉畢りし迹をまだ片附けざるならむ。裸なる卓に倚れる客の前に据ゑたる土やきの盃あり。盃は円筒形にて、爛徳

利四つ五つも併せたる大きなに、弓なりのとり手つけて、金蓋を蝶番に作りて覆ひたり。：かく語る処へ、胸当につゞけたる白前垂掛けたる下女、麦酒の泡だてるを、ゆり越すばかり盛りたる例の大杯を、四つ五つづつ、とり手を寄せてもろ手に握りもち：」機能障害的というのは、物語の進行に無関係な要素として、その流れを止めかねないとの意であろう。

元来、この緻密さは鷗外の文体の特徴なのだが、⁽²⁵⁾理解のために、鷗外創作の同じような場面の例を取り出して想像してみると、「：：麦酒に酒雑せてのぐい喫、いまだに頭痛がしてなりませぬとの事なり、兼吉がこの話の内、半熟の卵に焼塩添へて女の持ち運びし杯盤は、幾らか気色を直し肝癪を和ぐる媒となり、：」（そめちがえ）きめ細かな文章だが、この際に「杯盤」の大きさや、形状にまで触れると、明らかに旅行者の目が読者の目にも意識されることになるかも知れない。だからこのような実景描写の精密さ、正確さは日独両読者の評価の分かれるところであろう。シャモーニ氏も「ペダントリーと紙一重の描写の緻密さ」と言ひ、「部分的には日本の読者には無意味で、理解し兼ねるところがある。」⁽²⁶⁾と厳しい。ところが右に挙げたような例は、日本の読者にはむしろ異国の店の雰囲気を感じさせる好ましい箇所である。むしろ「理解し兼ねる」部分もあつて、シャモーニ氏も挙げてゐる「トリエント産の大理石」などはそうであろう。だがこれにしても、何やら立派なものらしいというイメージを与えるのには成功してゐるのではないか。

主要な登場人物をすべて絵画との関係者に設定すれば、当然それに関する事実が様々に扱われる。つまり西洋美術の教養にかかわる

内容が、次に異国の雰囲気を高めることになる。巨勢が構想する絵のモチーフは、明らかに典型的なドイツ浪漫派の画風である。「…伊太利古跡の間に立たせて、あたりに一群の白鳩飛ばせむこと、ふさはしからず。我空想はかの少女をラインの岸の巖根に居らせて、手に一張の琴を把らせ、嗚咽の声を出させむとおもひ定めなき。下なる流にはわれ一葉の舟を泛べて、かなたへむきてもろ手高く挙げ、面にかぎりなき愛を見せたり。舟のめぐりには数知られぬ、『ニツクセン』『ニウムフェン』などの形波間より出で、擲擧す。」

実はこれで同時に彼が何故ミュンヘンに来たかも示唆しているのだが、普通の読者には判りにくかったであろうと思われる。それは巨勢が「これをおん身等師友の間に譲りて、成しはてむと願ふのみ。」と続けていることからもうかがえるのだが、この言葉はうっかりすると、彼はマリーとの再会という僥倖を当にして来たというように読める。しかし作品の初めに、「美術学校」の名を導入して、「校長ピロツチイが名」を置いたのは、この学校がこの画風の極めて強い所だったからである。

大正五年に発行された「日本百科大辞典」の第七巻の、鷗外の筆になる「獨逸の繪畫」がそれを裏書きする。その一部に「ドイツ畫の始めて流派を成し、は、ペーテル、コルネリウス (Peter Cornelius) (一七八三—一八六七) がミュンヘン (München = Munich) に聘せられたる日を紀元とす。(一八一九年) 中世趣味に源を発したるロマンチックの作風にして、これに写生の長を加へんと欲して果たさざる憾あり。繼で起りたる諸家中、に列記すべきものは、ヴィルヘルム、フォン、カウルバハ (Wilhelm von Kaubach)

(一八〇五—一八七四)、可憐なるロマンチック畫家モリツ、フォン、シュヴィント (Moritz von Schwind) あり。これにデュッセルドルフ (Düsseldorf) 派の歴史畫家ヒルデブランド (Hildebrandt) (一八一七—一八六八) 出て風景畫には生面を拓き、ミュンヘンにはカール、ピロチー (Karl Piloty) 出て写生趣味の風俗畫より進みて歴史畫に入りぬ。其後繼者たるフランツ、レンバハ (Franz Lenbach) (一八三六—一九〇四) ガブリエル、マックス (Gabriel Max) (一八四〇生) の全盛時代を十九世紀の繪畫界とす。…」とある叙述はドイツ画派の全体的流れというよりは、そのままロマン派、歴史派の美術史となつてゐる。とはいへ、これには鷗外流の特徴が色濃く出ていて、通常、十八世から十九世紀を代表する、ロマン主義といえれば必ず「希望号の難破」と共に名の挙げられるカスパール・D・フリードリッヒへの言及がなく、⁽²⁷⁾ピロチー、レンバハ、マックスらのミュンヘン画壇に偏向してゐる。⁽²⁸⁾今日ではこの系譜が取り上げられることは稀であろう。

「美術学校」(Akademie der bildenden Kunst) の設立されたのは一八〇六年、ルートヴィッヒ二世の曾祖父に当り、代々芸術家庇護者の多いヴィッテルスバッハ家の伝統を継いだマクシミリアン一世の時だが、歴史画派の巨頭ピロチー(一八二六—一八八六)は、前に名の挙がつてゐるカウルバハの後を襲つて、一八七四年から一八八五年までほぼ十一年間教鞭を取り、高弟マックス(一八四〇—一九一五)を養成した。巨勢のモデルとされている原田直次郎は、このマックスを師としたのである。つまり原田は「日本では珍しい、恐らくは唯一の、ドイツ浪漫主義繪畫」なかんづく、ミュンヘン歴

史畫派正系の子」⁽²⁹⁾ なのである。

ただし鷗外はローレライの構図を恐らく、ナザレ派の一人で、デュッセルドルフ・アカデミーの校長となり、夏はミュンヘンに住んだと伝えられるシャドウ (Wilhelm von Schadau) (一七七八—一八六二) の一派の絵画から得たと思われる。彼らは廃墟と伝説に満ち、妖精の住むというライン河の流域を憧れの地とした、いわば民族的ロマン主義の画家たちである。⁽³⁰⁾ 例えばノイエ・ピナコテークのフロッツ (Ph. Flötz 1850) などが挙げられよう。⁽³¹⁾

ユリウス・エキステルについては前にも述べたが、別に「今は獨逸の繪畫界一方の首領で、極端の新派なんですね。極左党ですね。」(自作小説の材料)とも語っている。「新派」で「極左」というのは、歴史画派のアカデミズムに対立する印象派に属するということである。⁽³²⁾ ただしシャモーニ氏はこれに若干の訂正を加え、「実際はエキステルは第一線級の人ではなかった。しかしとにかく地方的名声があつて、一九〇三年にアカデミーの教授になつた。」⁽³³⁾ という。

「水沫集」は明治三十九年(一九〇六)五月に改訂版が出され、そこで鷗外は「改訂水沫集序」を書いて、次のようなコメントを付している。「『うたかたの記』。篇中人物の口にせる美術談と共に、いと穉き作なり。多くこれに資料を供せし友人原田直次郎氏は、谷中墓地の苔の下に眠れり。」この「いと穉き」と恥じている箇所はマリーの「美術談」ではないかと推測されている。⁽³⁴⁾ 継子よ、継子よ、汝等誰か美術の継子ならざる。フイレンチエ派学ぶはミケランジェロ、キンチイが幽霊、和蘭派学ぶはルウベンス、ファン、デ

イクが幽霊、我国のアルブレヒト、ドユウレル学びたりとも、アルブレヒト、ドユウレルが幽霊ならぬは稀ならむ。会堂に掛けたる……」これを巨勢が「何事とも辨へねど、時の絵画をいやしめたる、諷刺ならむとのみは推測りて、……」というのは画家として奇妙だが、それはともかく「キンチイ」は現在では「ダヴィンチ」と書くところ綴りをラテン語読みにしたのであるが、当時これで読者に理解されたのかどうかは不明。ファン・ダイクもファン・ダイク、ドユウレルもデューラーと現在では書いている。ちなみにルーベンスとデューラーはアルテ・ピナコテークにその代表作品が収められて、同館の誇りとなつている。⁽³⁵⁾

たかがモデルのマリーが何故これだけの美術知識をもっているのかという理由は、彼女が巨勢に自分の生い立ちを語る時に明らかになるが、その際彼女が挙げる、独学で学んだ書物は様々なジャンルの混成で、これについて小堀氏の「ここに記されたマリーの読書体験は(これはすなはちイギリス人一家の家庭教師をつとめていた婦人の蔵書なので)当時の平均的な知的水準にあるドイツ人の読書傾向として面白い。」という見方が正しいのかどうかは判らない。単に鷗外の知識範囲を示しているものかも知れないからである。しかしクルーシェ氏が、これは鷗外が日本の読者にドイツ的、ヨーロッパ的教養を処方し、その基礎的文献を挙げていたのであつて、ここに教養実証主義者(Bildungspositivist)としての鷗外の姿が窺えると言っていることから判断して、同様に解してよさそうである。⁽³⁶⁾

「加特力教信ずる養父母は、英吉利人に使はるゝを嫌ひぬれど、わが物読むことなど覚えしは、彼家なりし雇女教師の恵なり。女教師

〔355〕

は四十余の処女なりしが、家の娘のたかぶりたるよりは、我を愛すること深く、三年が程に多くもあらぬ教師の蔵書、悉く読みき。ひがよみはさこそ多かりけぬ。又ふみの種類もまち／＼なりき。クニツゲが交際法あれば、フムボルトが長生術あり。ギョオテ、シルレルの詩抄半ばじゆしてキヨニヒが通俗の文学史を繕き、あるはルウヴル、ドレスデンの画堂の写真絵、繰りひろげて、テエヌが美術論の訳書をあさりぬ。」

最初に何気なく、同じキリスト教でありながら、カトリック色の強いバイエルンにおける、新教のイギリスに対する素朴な民衆の宗教感情にも触れている。「クニツゲが交際法」は、一七八八年に出版された *Adolf Freiherr von Knigge's Über den Umgang mit Menschen* (交際法) で、処世術を説いたもの。ドイツでは一般に礼儀作法の書を普通名詞化して、この名で呼んでいるぐらいに流布し、現在でも生命力を持っている。鷗外が明治三十三年に執筆した『知恵袋』が実はこの書の翻案であったことはすでに指摘されている。³⁷⁾ 「フムボルトが長生術」は明らかに間違いで、幕末、我国でもオランダ語を通して箕作麟祥、杉田廉卿等によって訳され、非常に読まれたフーフエランドであろう。鷗外自身も独語原書を有していたが、自伝的色彩の濃い短編「カズイスチカ」に「翁の医学は *Hufeland* の内科を主としたもので、其頃もう古くなって用立たないことが多かった。」と書いている。「キヨニヒが通俗の文学史」は一八七八年の *Robert König* のもので『独逸日記』の明治十九年一月二十日付け、ドレスデン滞在中の記録に、鷗外の誕生日の祝いとして、ロート・キルケ、マイヤーの署名入りで贈られた旨が記

されている。テエヌは現在でも敢て説明の必要のない程有名な名である。

このように都市景観、風俗の視覚的な描出、教養的内容の詳細な紹介、つまり文化的背景の事実 に即した叙述が、ドイツという異国のイメージを作りあげ、作品全体に独特な雰囲気を生み出しているのだが、これは前に述べた若き鷗外の青春の情念を動因としつゝ、同時に、読者が主人公の世界に共感し、感情移入出来るための舞台装置に他ならない。現在から見れば、先に鷗外自身が回顧していたように、いさゝか度を越して、シャモーニ氏のようにペダントリーと映る部分が無きにしてもあらずだが、当時の読者を想定してみる時、異郷を単に興味深い対象としてだけでなく、身近で重要な存在として実感させる効果的な手段だった。そこで「つまるところ、自国から派遣された者、その代表者という鷗外の自己認識が幾許か明らかになる。」とクルーシェ氏は断定する。即ち鷗外は国家から派遣されたのであるから、「自己の任務として、日本の繁栄のために様々な知識と教養を集めたのだ。」若き鷗外が小説世界にまで啓蒙的意図の展開を試みたというのは大いに有り得ることで、少くともこの指摘は恐らく鷗外の自覚を正確に言い当てている。何故なら、この見方は『独逸日記』の第一日目の記録にある当時の青木周蔵公使の言葉を思い出させるからである。「…学問とは書を読むのみをいふにあらず。欧州人の思想はいかに、その生活はいかに、その礼儀はいかに、これだに善く観ば、洋行の手柄は充分ならむといはれぬ。」(明治十七年十月十二日)

とはいっても、当時の読者を想像してみると、相当のインテリでもフーフエランドはともかく、その他のクニツゲや、ケーニツヒの名で具体的に何らかの啓発を受けたというわけではあるまい。ヨーロッパには市民の教養書として色々あるらしい、という程度の印象に終ったのではないだろうか。そして漠然と彼の地の知的雰囲気を感じとったことだろう。

先にも述べたが、以上のような舞台描写は、明治の人間が初めて異郷に接した体験、意識を反映するものとしても興味深い。しかしこゝで注目しておきたいのは、小堀氏が「鷗外はこの作品を執筆していた時、いまだにドイツ語で文章を構築する癖を残していたのではないか。」⁽³⁸⁾と推定して、エキステルと巨勢がカフエ・ミネルワに入った時の「エキステルならずや、…」等の言葉の吐かれる情景や、その前の段落の「こゝなり」という簡潔な一語の例を挙げ、また翻訳者のシャモーニ氏が「…文体においても、この短編はドイツ語からの翻訳ではないかとの印象を与える。」⁽³⁹⁾と述べていることである。先に挙げたクルーシェ氏の「ドイツ人には不審に思える箇所」の存在と矛盾して来るから、翻訳とまでは断定しにくいのだが、筆者にもそういう印象は否めず、例えば「巨勢はわれ知らず話しいりて、かくいひ畢りし時は、モンゴリア形の狭き目も光るばかりなりき。」の中の「モンゴリア形」という形容詞などを読むと、特にその感が深い。何故なら、これはドイツ人ならごく普通に使う形容詞だが、通常の日本語ではせいぜい「切れ長の」というところであって、こんな表現はすまい。つまり、作者はここではドイツ的な感覚

からこの日本人の主人公を眺めていると思われる。外国における同郷人というよりは、異邦人としての日本人を描いていると言えようか。

そのように想定してみると、古来からヨーロッパでは、文学史上、異邦人、あるいは旅人の出現は重要なモチーフであったことに気づく。十九世紀の文学のみならず、古今のヨーロッパ文学によく通じた作者（架上の洋書は已に百七十余巻の多きに至る。…盪胸決毗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, Aeschylus の伝奇あり。…）⁽⁴⁰⁾「独逸日記」明治十八年八月十三日）が、無関係者で関係者であり、思いがけない転換事件の解決を可能にする者を主人公として据えたのである。ギリシャ古典で有名なオイリピデエスの「メデア」に登場するアイゲウスは、ほんの通りすがりの巡礼にすぎないのだが、メデアに逃亡の可能性を開き、その運命に劇的な展開をもたらす。これに似て、一人の日本人画家の登場が、未解決の歴史的事件の思いがけない解決を可能にし、初めに述べた短編小説の偶発的転換点を形成したのである。劇作品と短編小説の構造的親縁性にはシュトルムのよく知られた指摘がある。⁽⁴¹⁾一八六六年六月十三日に、バイエルンのルートヴィヒ二世が、シュタルンベルガー湖で医師グッデンと共に溺死した。殺人なのか自殺なのか、証人は一切いない。そうなると万一いたとしても、偶然に居合せたのが社会的な局外者で、目撃した事実を他人に伝える術のない人間、つまり狂人であるか、外国人であると設定してもおかしくはないというわけである。

三部作のうち一つの作品「文づかひ」でも主人公が外国人として

物語の転換を可能とする。それはヒロインと主人公以外、誰にも知られない事実となつてゐる。彼はこの土地、社会に属さず、従つてその住人とは異なつた行動様式を取ることを許されていて、異なつた経験をする事が出来る。三部作に共通する特徴は、このような特権から、いずれの日本人も、偶然的救済者として出現することである。⁽⁴⁾『うたかたの記』では土地の人間が無視した困窮の花売娘を経済的に、『文つかひ』では危機的状況に陥つた女性を、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として、『舞姫』では、やはり土地の人間ならば見捨てる、売春婦への強制された状況から、救い出す。つまり全体に次の言葉が象徴的に響いてゐる。「何故に、泣き玉ふか。ところに繁累なき外人は、却りて力を借し易きこともあらん。」(舞姫)

だから巨勢がマリーに対して、決して求婚者の態度を取つてゐないのは不思議ではない。花売娘の魅力に対して彼は芸術家として、美的に接している。そこで成人したマリーの態度は彼を困惑させる。「少女が話聞く間、巨勢が胸には、さまざまの感情戦ひたり。或ときはむかし別れし妹に逢ひたる兄の心となり、或るときは廃園に僵れ伏したるエヌスの像に、独悩める彫工の心となり、或ときは又艶女に心動され、われは墮ちじと戒むる沙門の心ともなりしが、聞きをはりし時は、胸騒ぎ肉顫ひて、われにもあらで、少女が前に跪かむとしつ。」

だがこうしてマリーの身上話が終つた時、巨勢が我知らず彼女の前に跪こうとしたのは何故であろうか。かつて彫つたヴィーナスの像が廃園に無残な姿を曝すのに胸を痛める芸術家とは、絵の完成を

断念しかかつた巨勢の心情であろう。そうして、対象の魅惑そのものに没頭して、画家の務めを危く放棄しかかつてゐる自身に気づいた時、マリーは彼にとつて、美の女神に変容し始めたのではないであらうか。すでに作品の冒頭近くで、「年は十七八ばかりと見ゆる顔ばせ、エヌスの古彫像を欺けり。そのふるまひには自ら気高き処ありて、かいなでの人と覚えぬ。」と彼女が通常の人間と異なる存在であることへの暗示がある。かつての花売娘は美と愛の女神となつたのであらう。

こゝで一つの問題が浮かび上る。石橋忍月がその評に巧みさを賞賛した「異邦の人物」の描写においては、明らかに読者の期待の地平が意識されざるを得ない。特に、日本人の主人公が愛する異国の女性とはどのようなタイプで、日本の女性と共通性があるのか。あるいは、日本の女性と異なるから愛するのか。そしてそのような愛は日本の読者一般にも共感を得られるのか。つまり女主人公の性格描写が中心になる。この問題はここでは、マリーが三つの異なつた形姿で登場することによって解消される。「そしてその都度変貌した形姿で。この変貌は、本来彼女が適合している筈のドイツ的、異郷的背景と、日本的、自国的期待の地平—それを変化させるために彼女が登場しているのだが—との間の緊張を示唆する。」⁽⁴⁾一八九十年代の日本においても、すでにヨーロッパの女性について漠然とながらイメージが形成され、その特徴がある程度把握されていたであらう。独立性とか、男女同権の自覚とか。だからこのイメージにまず応えつゝ、同時にそれを更に一歩進める姿でなくてはならなかつた。そして他方で日本人にとって魅惑的な形姿であらねばなら

なかつたのである。

まず彼女はドイツ的な潑刺とした若い女性として登場する。自分の感情のままに振舞う自然児である。マリリーにバイエルンの女性がよく活写されているとの越智氏の話し通り、その限りではよく背景に適應していると言えるであろう。しかし強過ぎるほどの自信、誇りと、ほとんど男性的な、あるいは暴君的な振舞い、学生たちに対する嘲笑的、攻撃的な態度が、奇人とか狂人と人に言わせ、彼女自身もそれを意識している。「…と叫び、ふりほどきて突立ち、美しき目よりは稲妻出づと思ふばかり、しばし一座を睨みつ。巨勢は唯呆れに呆れて見居たりしが、この時の少女が姿は、葦花うりもに似ず、「ロオレイ」にも似ず、…」

他面で、先に『舞姫』の象徴的な言葉で説明したような、救助者によって助けられる女性の存在は読者の期待の地平に沿い、明らかにマリリーの形姿を、日本的で、実在し得る女性像へ結びつける試みがなされている。花売娘が単に優しく、可愛らしいというのであれば、ヨーロッパ的类型にも一致するにすぎないのだが、決定的なのは、その最初の印象が語られる箇所である。「追付きて、『いかに、善き子、葦花のしろ取らせむ、』といふを聞きて、始めて仰見つ。そのおもての美しさ、濃き藍いろの目には、そこひ知らぬ憂ありて、一たび顧みるときは人の腸を断たむとす。」この目と憂の強調はすでに諸家の指摘するところで、「この青く清らにて物問ひたげに愁を含める目の、半ば露を宿せる長き睫毛に掩はれたるは、何故に一顧したるのみにて、用心深き我心の底までは徹したるか。」(舞姫)というエリスの面差しの記述との照応もしばしば引用されている。

更に『独逸日記』の中の記録に、フォン・ビュウロウの娘について「一女あり、美目盼たり。イイダ Ida と称す。一女あり、眉頭常に愁を帯ぶ。其名を失す。」(明治十八年九月五日)とあり、また同日記の「ルチウス Fraulein Lucius」といふ二十五六歳と覺しき処女のいつも黒き衣着て、面に憂を帯びたるもあり。」(同十七年十月二十三日)との記述とを総合すれば、鷗外の好みの女性の面影がほうふつと浮かんで来る。このタイプは多くの読者の共感を呼んだことであろう。

このように際立つた対照性から、巨勢は「こなたを見つめたるまなざし、あやまたず是れなりと思はれぬ。」と一度は目の前のマリリーが、かつての葦売りの娘であることを確信しながら、時間が経つと「巨勢は半信半疑たりしが」と信じ切れなくなる。憂いに満ちた可憐な少女と狂人めいた勝気なマリリーとは、作者の想像の中でも、融合し難く思えたのかも知れない。だから巨勢の疑惑はそのまま読者のそれでもあることになるが、しかしそこに生まれる緊張感、マリリーが更に第三の形姿へ、超地上的なものへと高められることによつて止揚されている。

まず、先にも引用した作品の冒頭部分に、パワリア⁴³のイメージが力強く置かれて、(幾頭の獅子の挽ける車の上に、勢よく突立ちたる、女神パワリアの像は、…)作品全体の印象を先導しようとしていることに注意する必要がある。そうしてカフエエ・ミネルワでのマリリーの振舞の描写「この時の少女が姿は、…さながら凱旋門上のパワリアなりと思はれぬ。」あるいは「その面を打仰ぐに、女神パワリアに似たりとおもひし威厳少しもくづれず、」更にシユタ

ルンベルガー湖のほとりからレオニに向つて馬車を走らせる時、
 「かくいひつゝ被りし帽を脱棄てゝ、こなたへふり向きたる顔は、
 大理石脈に熱血跳る如くにて、風に吹かるゝ金髪は、首打振りて長
 く嘶ゆる駿馬の鬣に似たりけり。」⁴⁴とマリリーにパワリアのイメー
 ジが繰り返し重ねられているのである。特に、「巨勢は架の如き少
 女が肩に、我頭を持たせ、ただ夢のこゝちしてその姿を見たりしが、
 彼凱旋門上の女神パワリアまた胸に浮びぬ。」というところでは説
 明不要であろう。クルーシエ氏も、このイメージはドイツの読者を
 何か苛々させるものだといひ、何故、ローレイ、あるいはヴィー
 ナスの方がむしろ相応しい、ほつそりとして優雅なマリリーとパワリ
 アへの連想が成立するのかと疑問を呈しつつも、先の我々の解釈と
 同じく、この女神はバイエルンの女神、この地方の守護女神にほか
 ならないと断定する。そしてその場合、地方性よりも神性の方に比
 重がかかっているという。「マリリーは原初形態的存在へ高められて
 いる。」巨勢は人間の姿をした女神に出会つたのだ。神に人間は抵
 抗出来ない。そしてこの女神はヴィーナスであり、ローレイ、レ
 ダ・マドンナ、あるいはヘレナであるばかりではなく、「少女はつ
 と立ちて……と側なる帽取りて戴きつ。そのさま巨勢が共に行くべき
 を、つゆ疑はずと覚し。巨勢は唯母に引かるゝ椰子の如く従ひゆき
 ぬ。」つまり母親でもある。

だから無条件に愛する女の自信とか、暴君的な愛情の確信とかが
 巨勢を引きさらつて行くのではなく、女性的、女神的で、母性的な
 力がそうしているのである。女性の本質的存在と言つてもよいであ
 る。クルーシエ氏はこれを日本的で、意義深いものと見なす。言

い換えれば、日本の読者に共感可能な、男性の愛情のあり方を洞察
 している。これが正しいかどうかは別として、そうなると巨勢はも
 はや、あの可憐な童売りの娘らしさだけに動かされているのではな
 い。まさに女性的なもの、女そのものに惹かれていることが暗示さ
 れている。ということは、巨勢自身の変容をも意味しよう。彼はも
 はや単なる救済者でもなければ、美的鑑賞者でもない。

こゝに文化と男女間の関係についての一つの興味深い示唆が見出
 される。男と女、夫と妻の関係は、それぞれに成長した土地、国に
 よつて文化史的に深く干渉を受ける。現代においてもこの事情はむ
 ろん変らないが、この作品が書かれた当時、この点に関する彼我の
 差ははるかに大きかった。文化的差異と男女各性の共通性と、いず
 れが強いのかという問題は、互いに異質の文化を背景とした両者が
 その境界を越えようと試みる時、常に浮かび上がらざるを得ない。
 例えば一九〇八年に書かれたマックス・ダウテンダイ⁴⁵の「Die
 acht Geichter am Bivaseel」(琵琶湖八景)は、ある日本人男性
 とドイツ人女性との結婚関係が、ヨーロッパから日本への船上での、
 夫と妻の役割についての口論がきっかけとなつて、破局に至る過程
 を描いている。このような男女関係が読者にごく素直に受容される
 ために、鷗外は女性的なもの、原形のイメージを結びつけることに
 よつて、総合化の可能性を呈示したのである。

とはいへ、本論の冒頭間もなく述べたように、これまでの数少
 い論評から判断する限り、本作品がそのように読まれた形跡は薄い。
 ひよつとすると、この作品は単に先に述べたような、作者の青春の
 情念の結晶であるばかりでなく、「舞姫」論争でとかく批判の多かつ

た、彼自身の男女関係の新たな弁明として、その核を成すものかも知れないのだが。となると、こゝで彼の、いさゝか後の時期になるが(明治三十五年)、発言を連想しても突飛ではあるまい。「若し洋行の効果の充分ならんことを欲せば、洋行前の心理上能覚受性(Apperception)を抛ち、彼地に至りて新に此性を養成せざる可らず。」(洋学の成衰を論ず)これは洋行者への忠告で、要するに本人自体の変化を伴わぬ、ただ異郷を外から眺めながら知識を集める状態で満足してはならず、感覚それ自体の変質を主張しているのだが、実はそれは、虚構の世界ですでに画家巨勢の身の上に実現させていたのである。異郷的なものを真に知ろうとする者は、自己の文化的同一性を奥深くしまい込む覚悟がなくてはならない。「舞姫」の太田が所詮、日本人としての桎梏、救済者の位置から逃れ得なかつたのに対し、自由な芸術家巨勢がそれを果たしたと言えよう。鷗外は果たせなかつた青春の夢想をどのように再構築した。そして『文づかひ』の小林大尉が、ただの使いの役を務めたのにすぎないのと較べても、『うたかたの記』は、ドイツ三部作の中で独特な位置を占めているのである。

注

- (1) 小堀桂一郎「若き日の森鷗外」一九六九年 東京大学出版会 五六八頁
 (2) 長谷川 泉「鷗外文学の機構」昭和五十四年四月 明治書院 六十三頁
 『独逸日記』に拾うことの出来る素材の片影」として、詳細にその跡が辿られている。

- (3) 中井義幸「鷗外文学の淵源(その二) E・T・Aホフマン―『うたかたの記』の謎解き(上段)―」昭和五十七年七月「鷗外」三十一号

- (4) 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 六頁

- (5) 松本 博「水沫集」の構成をめぐる―ハイゼの小説理論を軸として―「昭和五十七年十月「日本近代文学」三十二頁

- (6) 松本 注(5) 三十四頁

- (7) 石橋忍月「新著百種第十二號文づかひ」明治二十四年二月「石橋忍月評論集」一九三九年十一月 岩波文庫に再録 二〇七頁

- (8) この間の事情は以下の二書による。「講座日本近代文学史1. 日本近代文学の成立 明治上」昭和三十一年十月 大月書店、「明治翻訳文学集」明治文学全集七、昭和四十七年十月 築摩書房

- (9) 神田孝平(一八三〇―一八九八) 幕末から明治にかけての著名な蘭学者、数学者。美濃国に生まれ、杉田成卿、伊藤玄朴に学ぶ。後、官僚となり、明治二十三年の帝國議會開設に際して貴族院議員に選ばれる。明六社の一員としての啓蒙活動が知られる。オランダ語からの翻訳は、「経済小学」「数学教授本」等多数あるが、「楊牙奇獄」もその一つで、同じ著者の短編を他にもう一編訳している。

- (10) 小堀 注(1) 六十九頁

- (11) 森鷗外とエドムント・ナウマンの日本開化論争 Edmund Naumann : <Land und Volk der Japanischen Inselkette> etc. Rintaro Mori : Die Wahrheit über Nippon etc. 「比較文学研究」No. 13 朝日出版社 一九六七年十一月

- (12) 漱石全集 第二十二卷 岩波書店 昭和三十二年三月 「現代日本の開化」 五十頁

- (13) 注(11)

(14) 澤柳大五郎「鷗外割記」平成元年八月再版 小澤書店。同書によると、初め同著者がカルル・レーヴィットに鷗外の二編の反論を示し、それに対するレーヴィットの批判が後に、「ヨーロッパのニヒリズム」(昭和十五年)の序文に附加されたらしい。この批判に対する澤柳氏の「廿四歳の青年鷗外はその最も美しい青春の最中に於いて、かの「酒なき陶酔」の最中であって、「西洋文化」といふものの裡に、言葉の最も純粋な意味に於ける「美と自由と」を認めただけです。さうしてただ然かあるものとしてのみ西洋文化を範と為ようとしたのでした。」との反論に筆者も共感を覚える。(鷗外問答六十頁)

(15) 越智治雄「うたかたの跡」昭和四十七年十一月「文学」一〇七頁

(16) ジャン・デ・カール、三保 元訳「狂王ルトヴィヒ」昭和五十八年八月 中央公論社 七頁

(17) Mori Ogai. Wellenschau. Eine japanische Erzählung aus dem München Ludwigs II. Übersetzung und Nachwort: Wolfgang Schamoni, Schriftenreihe der Deutsch-japanischen Gesellschaft in Bayern e. v. München 1976

(18) Dietrich Krusche: Fremde Liebe oder geliebte Fremde? Zu einem distanz-überwindenden Text von Mori Ogai. in: Literatur und Fremde. indicium Verlag München 1985

(19) Krusche 九十一頁

(20) カツフエエ、ミネルワ 大正十三年ミュンヘンに留学していた斎藤茂吉はこの珈琲店を探しているが、すでに三十八年後のこの時期に同店はなく、尋ね廻った結果、それが余り品のよくないレストランとなっていることを突きとめた。「これは果してカフェ・ミネルワの後身には相違ない。ただ夜の商売らしくいまは戸が閉じてゐる。私がこの一月に一たび覗いて失望して歸つたその

家であつた。即ち、「うたかたの記」の頃の *Minerva* は今は *Serenissimus* になつてゐるのであつた。」斎藤茂吉全集 第五卷 昭和四十八年十一月 岩波書店 八五一頁「カフェ・ミネルワ」

(21) Michael Petz, Werner Neumeister: Die Welt des Bayrischen Märchenkönigs, Ludwig II. und seiner Schösser, Prestel-Verlag 1980 一六五頁

(22) Michael Petz, 一六四頁

(23) 小堀 注(一) 五七六頁

(24) Krusche, 九十二頁

(25) 「」. オリガス氏によると「:その場面を鮮かな絵になるように、細部に注意を払って、こまかく描いている。が絵よりも絵葉書の感じのする所が多い。建築の精神よりも、十九世紀の半ば頃から特にはやつて来た Genre Bilder を思わせる。」(「物と眼」—若き鷗外の文体について—、日本文学研究資料叢書 森鷗外 II 三十五頁)

(26) Schamoni, 十八頁

(27) 千足伸行「ロマン主義芸術・フリードリヒとその系譜」美術出版社一九七八年六月 五十一頁

(28) 佐渡谷重信「鷗外と西欧芸術」美術公論社 昭和五十九年七月 五十九頁

(29) 小堀 注(一) 五八五頁

(30) 大系世界の美術 第十八卷 近代美術「ドイツの絵画」嘉門安雄 学習研究社 一九七一年十月 一八八頁

(31) 佐渡谷氏注(28)には「これは鷗外の空想ではなく、E・シュタインの画『ローレライ』から着想を得ている」(一五六頁)とあるが、その根拠には触

れていない。素人の大胆さから敢えて推定すれば、これは Edward von Steiner (1810-1886) の間違いではないのか。シュタインレは、ペーター・コルネリウスやシャドウらと共に活躍し、ナザレ派に属する、メールヘンや伝説にモチーフを得ることの多い画家であった。(参照。嘉門注(30)、Brockhaus Enzyklopädie Bd. 18)

(32) 小堀 注(1) 五八五頁

(33) Schamoni. 四十五頁

(34) 小堀 注(1) 五八九頁

(35) Alte Pinakothek München von Kurt Martin, Knorr & Hirth München 1976

(36) Krusche, 九十三頁

(37) 「森鷗外の『知恵袋』小堀桂一郎訳・解説」昭和五十五年十二月講談社学術文庫 四三三頁

(38) 小堀 注(1) 五七四頁

(39) Schamoni, 七十一頁。実はこの指摘は古くからあって、すでに「舞姫」発刊直後の、明治二十三年一月十九日、思軒居士(森田思軒)が「郵便報告新聞」に「…聞く君は尤も獨逸文に長ずと本篇の如きは乃ち腹裡先づ獨逸文を以つて句を造り辭を措き然る後筆頭之を日本文に寫し出だせるもなること無からんや何となれば其篇法章法より以て字法に至るまで一に西洋文の神を摸し得たればなり…」(偶讀偶書。なお右の本篇とは「舞姫」を指す)

(40) Theodor Storm: Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1881. In: Wege der Forschung Bd. LV, Novelle S. 72

(41) この指摘はすでに石橋忍月によってなされている。「本篇の主眼は…亦た巨勢とマリイの愛情の成立を寫し出すにあり。この二人間のラブは所謂恩愛

なるものにして、純粹のラブ其ものをアブソルートに寫したるものにあらず。彼の舞姫のエリスと太田とのラブも是と同一轍の仕組にして、始め男が女の貧困なるを助け、それが鑑鎖となりて遂に二人のラブと變ぜしなり。…」(うたかたの記「明治二十三年十月二十三日」国民の友」注(7)一七五頁に再録

(42) Krusche, 九十七頁

(43) バワリア Bavaria 本来、地方としてのバイエルン Bayern を表すラテン語形であるが、この地方、風土の化身である女神をも意味するようになった。ミュンヘンには、オクトーバー・フェスト(ビール祭り)の行われるテレージエン・ヴェーゼに、一八五〇年完成の、台座まで含めればおよそ三十メートルに及ぶ、その巨大な像が立っている。ミュンヘンでバワリア像といえば、通常この像を指し、また「獨逸日記」にも、下宿の窓から見たこの像の印象が、「拜焉神女」として記されている。(明十九、三、十七)ただし、作品に登場するバワリア像は凱旋門上に立っている像(第二次大戦中破壊され、一九七二年に再興された)の方を指す。

(44) クルーシェ氏は「風に吹かるゝ金髪は、首打振りて長く嘶ゆる駿馬の鬣に似たりけり。」(Ihr Gesicht war wie Marmor, in dessen Adern heißes Blut pulsiert, und das wehende goldene Haar erinnerte an die Mahne eines feurigen Rosses, welches den Kopf hochwerfend ein langes Wiehern ausspricht. (Schamoni S. 34) の比喩が不可解らしく、「ヨーロッパ人を不審がらせる馬のモチーフ」と言い、金髪のような状態の魅力を理解するには、仏教上の(?) 十二支のある丙午年生まれの女性について言われていることを理解する必要があると述べている。外国文化理解の困難を示す一例であろう。

Krusche, 九十八頁

(45) Max Dauthendey (1867-1918) 文学史上それほど有名な作家ではないが、

[347]

欧州各国の他にエジプト、インド、中国、日本、メキシコ等、広く世界を旅行して多彩華麗な詩に表現した。「琵琶湖八景」は全体的に超現実的な八編の小編から成る物語集で、その一つ「比良山の雪を見る」に本文の男女が登場して、その心理がかなり現実的に描かれているが、結末はやはり非現実的となっている。