

# 小説批評の諸問題

'Problems in the Criticism of Fiction'

長 崎 勇 一

## I 問題点の所在

小説は文学芸術のなかで最も自由な形態をもつ部門と言われる。小説は文学のなかでそれ以外のGenreに具わる属性と技法を——例えば、劇的な会話の組み合わせと行動・事件の統一性、詩的なtoneとmetaphorやsymbol、批評的な談論と、絵画的な自然描写、さらに映画のcut-backやflash-backに類する同時描写と回想技法まで——とりこんで、いやがうえにも豊饒になろうとする、貪婪で雑駁な文章芸術である。

小説批評の困難は、この雑駁な技法上の整理と評価にあるだけではない。批評家は作家の人生観・社会観と対決しなければならない。小説の素材は人生と社会であり、これを描きだす作家の人生観・社会観は、その素材を扱う態度に関連する。従って批評家は否応なしに作家の存在そのものにふれることになる。しかも、ものを見る尺度となる、価値観は同時代の人々の間でさえ、それぞれの階級、党派、或は個人的な気質・性格・経歴などによって不同である。言うならば、「批評の有効性」とは批評家の説得力がどんな範囲に、どの程度に通用するかを公示する様態にすぎない。効用価値は相対的であり、時間的にも推移する。

小説作品が読者に与える映像の印象は、或る場面や或る人物についての、断片の集積である。読者はそれらの断片をつなぎ合せて、Plotを再構成し、主題の意味をさぐり、統一的な印象をまとめようとする。だが、個々の印象は必ずし

も記憶のなかに定着されはしないし、記憶は衆人の認める如く、時間の経過につれて薄れてゆく。

Percy Lubbock (1879- ) は、その主著 'The Craft of Fiction' (初版1921) を、次の言葉で始めている。

To grasp the shadowy and fantasmal form of a book, to hold it fast, to turn it over and survey it at leisure — that is the effort of a critic of books, and it is perpetually defeated.

文中の 'a book' は「書物の形態をとった小説」の意味である。「影のようなとりとめのない形態」をとらえようと努め、その努力が相も変わらず果たし得ない、という小説批評家の嘆きを私自身は十分に体験しているわけではない。しかし納得できるし同感もする。

一篇の小説のなかで最もつよい印象を受けた二三の部分拡大解釈して、批評文にまとめたものでも、相応の効用価値をもっている。小説作品の或る部分を手がかりとして、批評家自身の思想を展開するだけの「批評文」にも、相応の存在価値はある。私がここで懐疑を述べているのは、そのような、批評形式をかりて自己を語る」論説の在り方や価値についてではない。批評対象の小説に具わる実体の曖昧性を、いかにつきとめるか、分析操作による解釈の可能性の程度と限界の問題が一つ、また、一作品のうける同時代の区々たる評価はどのように由

来するのか、評価の喰いちがいを幾分なりとも整合させる方途があるのかどうか、つまり評価の生態と基準の問題についての疑問である。

或る作家や或る作品に対する評価が、時代的に変る現象と意味については、ここでは深く立ち入らないことにする。文学史の書きかえを意味する考察は、この原理的な立論にはふさわしくない。具体的に特定の作家と作品をとらえて、評価の変遷を、社会的な背景を含めた上で、跡づけする仕事は他の機会にゆずりたい。小説の臨床批評の原理は成り立ち得るのか、これが当面の関心事である。

小説とはなにか？——作家の立場から、読者側の代弁者たる批評家の立場から、さまざまな角度からの定義が予想される。まず、Henry James (1843-1916) の意見を記してみる。

A novel is in its broadest definition a personal, a direct impression of life; that to begin with, constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression. But there will be no intensity at all, and therefore no value, unless there is freedom to feel and say. (1)

「小説は人生についての個人的な直接の印象」を文字で定着するものである。その印象は小説の価値の本質になり、印象の強度が価値の大きさをきめる。感じたり言ったりする自由がなければ、印象の強さも全然ありはしない、という彼の発言は、創作上の心得と、感受性の自由と発表の自由を求める態度を示している。これは小説の存在価値にふれる場合、印象の強調という点で若干の資料を提供するにとどまる。

アメリカの諸大学で、最近二十年間の小説鑑賞教育に役だった書物の一つに、'Understanding

Fiction' (by Cleanth Brooks & R. P. Warren, 初版1943) がある。その第一頁に、'Fiction' (広義の小説) は次のように定義されている。

It is a story, a made-up story, about characters. (Even when the 'characters' are animals, it is the human trait read into the animal which makes it a character at all.)

この小説鑑賞読本の編著者二人は、あきらかに小説の定義に匙をなげたらしい。続けて、次のように、簡単すぎる定義の不備を自から認めている。

But the trouble with this definition is that it is too easy, too simple, and throws little light on the stories which one encounters.

また、同書巻末の附録 'Technical Problems and Principles in the Composition of Fiction — A Summary' のなかでは、こう記されている。すぐれた作家の知るところでは、小説とは靴につめた手品のたねを使うことを意味するのではなくて、小説を構成する多くの要素が関連する可能性を細心に研究することを意味するのだと。また、作家は次のことを知っている。characterization, setting and atmosphere, plot, style, tone, symbolism, theme. その他さまざまな諸要素が、本当の統一性——各部分が他の部分と生々した関係を保つ場合の統一性——を創りだすために、有機的な相互関係をもたねばならぬと。(2)

小説がその諸要素を有機的に統合すれば、芸術作品としての完成度が高まるだろう、というのは、言わば、古典的な美学に等しい立場である。不調和の美は存在価値をもつし、偏頗な力

点の強調は、鑑賞者に異常な感銘を与える。完成度の効果は統一性にも破格性にも期待され得る。〈各部分が他の部分と生々した関係を保つ場合の統一性〉‘A unity in which every part bears an expressive relation to other parts’ という断り書きが、統合的な均衡性を意味するものではなくて、小説作品のなかに無駄な要素の存在をゆるさない、という程度の意味ならば、それは短篇小説の定石的な形態に当てはまるだろう。長篇小説の場合、Plotの構成からはみだした挿話や、わき道の作者所感や、過剰な性格描写などにも、それ相当の魅力がある。Dostoevsky, Balzac, Fielding, Dickensなどの魅力の一半は、そのような無駄なところにある。

‘Understanding Fiction’のすぐれた特色は、第一に、五十篇の短篇小説（英米小説以外の英訳をふくむ）を、鑑賞教育の目標と各作品の特性との適合によって、組織的に六節に配当したこと、第二に、第一節から第四節に及ぶ38篇の作品（小説以前のスケッチ5点をふくむ）には、それだけ詳細な分析解釈批評（Interpretation）を附けたこと。そのなかには解説の域から出て、高度に鋭い評論もある。第三に「附録」の解説要約（P. 644-668）では、小説構成の諸要素を十七種に分けて、それらの文学用語を明瞭に規定し、詳細に説明したこと。

二十年も前に初版の出た本を、ことあたらしく紹介する意味は、わが国の現状で、日本の、或は外国の、小説についての評論や研究のなかに、小説の基本条件を無視するか、或は失礼ながら、無知のままにしているらしい、と思われるようなものをみかけるからである。小説の主題だけを強調する「評論」や、ImageryやSymbolをhuntして、その拡大解釈に終始する「研究」は、在るべきすがたの評論や研究とは言いがた

いのではないか。小説批評は小説の技術面での認識を、批評家自身が深めようとする志向の上で、行われるべきである。

P. Lubbockの言葉を借りると、批評的な小説読者は、‘to recreate the novel in its right form, the best form that the material, selected and disposed by the author, is capable of accepting’ 「小説を正しい形態で、つまり、作者によって選ばれ、配列された素材が受け入れてくれる最善の形態で、その小説を再構成する」という努力を払う意味で、彼もまた一個の小説家なのである。(3)

また小説の研究について附言すれば、専門化の道程では、研究者の微視的な偏向は免れがたいとしても、一篇の小説の全体像と当面の研究対象とを、二重写しにする志向が望ましい。

小説に批評の眼をむけると、プロット、主題、性格描写、背景描写、雰囲気などを全体像に統合し、個々の表現効果の分析と比較という細かな作業に立ち入ることが、ふつうの順序である。‘Understanding Fiction’の二人の編著者はNew Criticの先達であるだけに、その分析目標はきわめて精細である。以下、それらの項目をかかげて、編著者の解説の概要を伝え、私見を加えることにする。（項目番号は、原書の‘Appendix’に列挙された順序による）

- (1) Beginning and Exposition（書き出しと初めの提示部分）
- (2) Description and Setting（背景描写）
- (3) Atmosphere（雰囲気＝全体の色調）それは背景・人物・主題およびこれに類するものから、つまり素材群そのものから生ずる全体的な情緒効果である。一方、‘Tone’は作者の叙述態度から生ずる語調であり、広義の「雰囲気」にくり入れてよい。

- (4) Selection and Suggestion (描写の選択と省略)
- (5) Key moment (= The moment of illumination) 主題の意味を啓示する核心になる動的な部分を指す。(試訳——「主題啓示の鍵」)
- (6) Climax (頂点) 紛糾する対立的な諸力が高度の緊張に達する部分。
- (7) Conflict (対立的な人間関係)
- (8) Complication (葛藤) プロットの緊張を形成するための、人物および事件の交錯状態である。むろん、Conflict と関連する。「物語とは、複雑性から統一性へ、葛藤から単純性へ、混乱から秩序へ、と向う運動である」
- (9) Pattern or Design (様式或は意匠) 前者は小さな出来事や偶発事件の暗示的な繰返し、後者は変化の志向と繰返しの志向を効果的に按配する仕組み。
- (10) Denouement (結末)
- (11) Character and Action (人物と事件と関係) 小説用語の 'action' は単一の行動ではなくて、統一性と意味をもつ連鎖的な行動を意味する。
- (12) Focus of Interest (読者の興味の焦点)
- (13) Focus of Character (焦点を当てられる人物) 必ずしも作中主人公とは限らない。プロットの進行と場面転換によって、焦点の対象人物は入れかわる。
- (14) Focus of Narration (叙述焦点) 物語叙述の 'Point of View' (視点) を意味する。
- (15) Distance (距離感) 作者と作中人物との距離、つまり作者の Detachment の程度を意味する。
- (16) Scale (包括規模) 約言すれば、作品の数

量的な大きさであるが、その様相は、機械的な面と、意味上の面にわかれる。前者は物語の筋に具わる葛藤の程度であり、後者は物語の表面に現われるまでの人物の前歴を内包する。現在の行動の動機となる、前歴の時間的の長さは、The fictional "time" (小説のなかの「時間」) として圧縮される。

(17) Pace (叙述の進行速度) 事件の連鎖に対応する叙述配分の割合である。場面中心の叙述方法は、要約方法よりも、印象の強調度は高い。事件の要約と場面の描写とを組み合わせ、叙述の単調化を抑える。

## II 分析目標の運用私見

以上の分類項目のなかに、Plot があげられていないのは、一見、異様な感じがする。伝統的な小説観によれば、Plot と Character は小説を形成する二つの主要な骨格である。しかし、この小説鑑賞読本の編著者たちは、むろん、Plot を黙殺したのではない。本文第二節の標題は、'How Plot Reveals' である。その前書きの解説には、七頁分 (P. 77~83) が当てられている。

上記の項目と 'How Plot Reveals' の解説とを読みくらべるとき、十七項目のうち、五項目が Plot の細分化であると判明する。

- (1) = The beginning of a plot action;
- (8) = The middle of a plot action;
- (6) = The moment which is the point of highest tension, the moment when the story turns toward its solution;
- (7) = The attribute of complication.
- (10) = The outcome of the conflict, the solution to the problem, the basis of a new stability.

上述の等価的な規定は、(7)の場合を除き、すべて‘How Plot Reveals’の解説に記されている編著者の使用語句の転用である。

これら五項目をPlot Actionの継起順に整頓しておく。さらに(11)がPlotの母胎であることを確認しておく。

Plot = {(1)+<(8)+(7)>+(6)+(10)}×(11)

この序列を古風に解釈すれば、「起承転結」となり、演劇形式の五段階に当てはめると、「発端・展開・頂点・下降・結末」となる。

(1) (8+7) (6) (10)

いずれにせよCleanth BrooksとRobert Penn Warrenは、Plotに関しては伝統的な小説観を維持している。

次にいぶかしく思われるのは、New Criticに属する人々が、大いに執心するはずのImageryとSymbolの項目が欠けている。

この書物の‘Glossary’には、これら二語について簡単な説明が与えられている。項目(3)のAtomosphereと、(9)Pattern or Designに、それらは内包されるはずの表現技法である。

編著者は収録作品についての‘Interpretation’や設問のなかで、Imagery(その言語上の表現は、similesとmetaphors)とSymbolに、どのようにふれているか、試みに探索してみよう。

(P. 190) ‘Araby’ by James Joyce の解釈批評のなかで、主人公の少年が想像する‘chalice’(聖杯)について、—The *metaphor* of the chalice implies the same kind of precious secret triumph.’

(P. 192) ‘Araby’について — The story does not merely represent a clinical interest in the psychology of growing up — but is a *symbolic rendering* of a central conflict in mature experience.

(P. 251) ‘Old Red’ by Caroline Gordonに関する設問のなかで — Why is the conclusion with the *symbol* of the fox more effective here than ----- ?

(P. 317) ‘The Fly’ by K. Mansfieldに関する設問のなかで — Can the struggling fly be regarded as a *symbol*? If so, of what?

(P. 352) ‘A Rose for Emily’ by W. Faulknerの解釈批評のなかで、Miss Emilyとその父との対照的な肖像画が語り手の想像に描かれたことについて — Whether the picture is a remembered scene, or merely a *symbolical construct*, this is the picture which remains in the storyteller’s mind.

(P. 354) 同上短篇の設問のなかで、— Look back at “R. M. S. Titanic” (by Hanson Baldwin), “Old Red”, “The Lottery” (by Shirley Jackson), and “The Killers” (by Hemingway), in the light of their general *symbolic significance*, Can it be argued that the present story, like them, has a more general significance—that it is a *symbolic commentary* on our society?

(P. 74) “The Lottery”の解釈批評の補註のなかで、単純な‘conventional symbol’と、特別なcontextに関連する文学的なsymbolとの識別についての注意がある。

収録の短篇小説50篇、他にスケッチ5篇(計55篇)のうち、‘Interpretation’及び設問附きの38篇に関して、ImageryとSymbolについての言及は、前者が一箇所、後者が七箇所である。或は洩れが少々あるかもしれぬ。読者への設問のなかで、Symbolに関するものがめだつ。また、Imagery(特にその主要技巧をMetaphorとすれば)の言及が少なく、その面の設問は皆

無である。このことは、本来、詩の技法に所属する metaphor を、小説技法のなかにとり入れる場合の困難を示しているようである。

さて、これら二つの技法を項目からはずした理由は、編著者が「附録」の表題とした「小説構成の技術的諸問題と諸原則」が示す通り、その趣旨が小説の表現面ではなくて、構成面の理解を狙っているからである。ただし、項目(2) Description and Setting と、(4) Selection and Suggestion は表現、構成の両面に関連している。

(12)、(13)、(14) は享受者側の関心に直結するものではなく、作家の内部の問題、つまり創作態度に関する問題を示している。編著者はいう。

'These (= These topics) represent certain questions which the writer confronts as he begins to put his story into shape.' (P. 657)

また、項目(9) Pattern or Design' は E. M. Forster の 'Aspects of the Novel' からの影響があるのではないか。Forster は小説の様相を六種 (Story, People, Plot, Fantasy, Prophecy, Pattern and Rhythm) とみた。'Pattern' は絵画から、'Rhythm' は音楽から、その用語を借りた。Plot の建築的な構成美のほかに、Pattern と Rhythm は小説に美的な様相を加えるものと、彼は考えたのである。

小説のなかで、Rhythm の効果を注目したのは、おそらく、Forster が最初ではなからうか。Pattern の注目は必ずしも彼の創見ではあるまい。同一の、或は類似の、行動・場面の間歇的な反覆や、連環的な場面構成又は同心円の重層的な場面構成が、調和的な印象と一種の美感を誘う事実は誰もが知っている。反覆と対照が、滑稽とグロテスクに通じる事例もめずらしくはない。Forster の場合、この単調な様式に陥りやすい技法を慎重に説明して、美感への傾斜を

試みた点に多少の独自性がみられる。

項目(12) Focus of Interest は読者の興味をつなぐための作家の技法であるらしい。(When the writer begins his story he is up against the simple problem of catching the reader's attention. At the first moment, mere vividness of presentation may suffice, but it will not suffice for long, There must be some focus of interest to carry the reader along. — P. 657)

この説明は客観的な態度(と言っても、享受者側に寄った意味で)ではなくて、作家の楽話を推測する様子を示している。夏目漱石の、『文学論』にならって、行動の推移と場面転換に伴う読者側の「意識焦点」の移動である、と説明する方が妥当である。

項目(13) Focus of Character は、描写対象の移動を示す。演劇の舞台での Spotlight の移動に相当する。創作上では困難をふくむ問題ではないと思われる。

項目(14) Focus of narration は、叙述の「視点」の問題である。今世紀に入って、作家は書いて行く過程で、創作方法を敏感に反省し、考慮を重ねるようになった。作家の批評意識が肥大したのである。視点のとり方は、創作方法の重要課題になった。編著者はこの項目の解説に 4.5 頁(解説全体は25頁分)を費して、他の項目よりも丁寧な扱いをしている。

編著者は一元化の視点を四種にしぼって論評を加える。(i) the main character (主人公)の一人称叙述、(ii) an observer (観察者——作中の action に程度の差はあっても参加する)の一人称、(iii) the observer-author (観察者的な作者)の視点、(iv) the omniscient-author (全知的な作者)の視点。

(イ)、(ロ)について、この上の注釈は不要であろう。(ハ)は一人称形式を使わないが、作者の視点は一観察者の位置におかれる。Hemingwayの『The Killers』の場合のように、作中人物と事物の状態と動きは、すべて外側から一元視点で描かれる。(ニ)は「全知」であっても、Tolstoy的な多元視点のように自由ではない。作中人物の一人又はそれ以上の人物の心の内側を呈示するが、その他の人物については、the observer-authorの視点から客観的な描写をする。短篇小説では人物の内部呈示は一人に限られる場合が定石である。附言すれば、この種の「全知」は有効の一人又は数名に限られて、Tolstoyのように、あらゆる登場人物に及ぼされるものではない。

また、以上四種の視点をそれぞれの作家がとる場合、彼らはどのような反省をしなければならぬかを、編著者は示している。

(イ)及び(ロ)の場合—語り手は物語に関連するすべてを、体験したり、観察したりする機会を持っているのだろうか？(一人称人物の行動範囲と視界の限界性の問題)

(ハ)の場合—屈折レンズなしにすませて、自分の目的を果せるだろうか？

(ニ)の場合—(反省は示されていない)

編著者は収録作品を例示して、四種の視点の長短を論評する。結論的には作者の「全知」的な立場(前記の条件つきで)を擁護する様子が見られる。(イ)、(ロ)、(ハ)を適切に使って成功した作例が示されたあとで、

But in other stories we can understand how commentary, either direct or indirect, on the part of the omniscient author may be necessary. (P. 663)

要するにどの視点をえらぶか——それは作因、主題、主要人物の価値づけ、その他、作家の狙いと描かれる対象の性格によってきまるわけで、一般的な概括はできぬことになる。

Percy Lubbockは『The Craft of Fiction』のなかで、素材の扱い方を、a pictorial manner(絵画的手法)とa dramatic manner(劇的手法)に分けて、両者の価値を認めた。だが、長篇小説についても、主題の単一化と、構成の統一性を彼は理想的な形態とみている。それは、『戦争と平和』や『ボヴァリー夫人』の対照的な評価方法をみれば、明らかである。劇的手法の重視は当然、視点の一元化を尊重することになる。

古典劇の三一致法則のうち、the unity of actionが小説のPlot構成に影響したことは、およそ小説発達史の定説とみてよい。(4)

しかし、作家がPlotの統一性を志向するならば、視点の一元化は当然で、最も効果的な方法である、というLubbockの主張には私は疑問を抱く。もっと幅のひろい小説技法を予想するからである。その意味で、『Understanding Fiction』の編著者の視点についての結論には同感する。ただし、二十世紀後半に一元視点が有力な作家たちに広く採用されてきた事実は、単に技術上の理由だけによるものであろうか。創作方法についての意識過剰と、物語の世界に容易に入りこもうとしない知的な読者を、巧みに誘引しようとする技術上の考慮、この二つはむしろ一元視点の要因である。そのほかに文学の領域外からの影響はなかったであろうか。例えば、人口と職域の膨張化によって、社会構成は複雑に機能化された。集団や組織のなかの人々は一様に行動しながら、個々人の精神は切りはなされる場合が多い。しかもマスコミの俗流は

遠慮なく私室に入りこみ、個人の思考を中絶させて、記号的な一律世界にひきこもうとする。ほぼこのように概括される状況のなかで、作家は人間の真情に迫るために、いかに彼らを捉えるのがよいのか。——人間存在そのものは、全知的な客観描写に耐え得るものであろうか？ たよりなく、とりとめのない人間群を、作家がきびしい眼で凝視するとき、このような困惑を感じることもあろう。また、作家が自己の存在の意味を疑うとき、その困惑は倍加するはずである。このとき、視点の一元化は、狭い視界をもつ代りに、かなり安定した叙述方法として、作家の救いになるのではないか。

残りの項目のうち、(15) Distance(=Detachment)では、作者が対象の人物から距離をとって叙述する場合、却て悲劇的人物に対する、読者の同情を招きよせる作例があげられている。(Anton Chekhovの‘The Lament’その他) 作者の omniscient (全知的) な立場と距離感との関係にも言及されている。ただし距離感が喜劇性を生み出す効果について、言及されていないのはもの足りない。

項目 (16) Scale と (17) Pace は関連する問題である。在来の文学常識でも、描写の密度と事件の規模との相関関係は注目されていた。しかし、作品の場面割りの考察は、単に構成上の効果を測る意味で論じられていた傾きがある。編著者の解説はその意味の考察に精密性を加えものと、評価されてよい。すなわち、「小説のなかの時間」(the fictional “time”)の扱い方は二十世紀小説の重要問題の一つであり、編著者の解説は、この問題の再確認を強調するように思われる。

前記の十七項目は現在の小説技術の諸問題を、

ほぼ包括している。小説の批評には、当然、それらを考慮しなければならない。その場合、批評対象の小説作品は、むろん、きびしい批評に耐えられるものだけが、選ばれて然るべきである。しかし、十七項目をはみだした小説の出現が予想されぬこともない。編著者が主張し、実践の模範を示した分析批評には、たしかに新しい精密性がある。一方、その小説観はPlotの存在を全面的に肯定している。Plotを崩した破格の作品は作例に盛りこまれていない。挿話積み上げの‘Ulysses’から、現代フランスのanti-Romanに至る、プロット崩しの傾向に対して、さらに新しい批評方法が用意されねばならない。また、分析批評の精密性は、Hemingwayの短篇‘The Killers’の数量的なScaleを上廻る批評文を生みだした。‘Understanding Fiction’に収録のこの短篇は8頁分、これに当てられた批評文は8.5頁分である。長篇小説に対して、このように詳細な分析批評は可能であろうか、また、その必要があるであろうか。分析批評の効率について、さらに深く考える必要がある。刺身包丁を使って鯨を料理することはできない。

私が特に言いたいのは、小説の技術面に対する批評として、「新批評」的な分析批評は有効であるが、小説の全体像をとらえて評価する場合、分析による解釈だけが万能ではないという主張である。単的に言えば、分析的解釈批評と、小説主題の解釈評価と、この両面作戦の統合を待望するのである。小説批評の混乱、或は同一作品に対する評価の喰いちがい、その主因は批評家それぞれの価値観のちがいに在るにせよ、価値観以前の発言の足場について、批評の投射方向について、私たちは反省しなければならぬ、と考える。

六十年前、漱石は次のように述べている。

——現在の趣味は何人に在っても標準なり。標準の資格ありと云ふにあらざ、之を標準とせざる時は、標準とすべきものなきが故に自然標準となるの意なり。現在の趣味にして一圏内に限らる可き性質を帯ぶるときは、圏外に逸出して標準たるを得ず。現在の趣味にして多様なるを得べくんば、多様なる幾多の圏を臨時随所に焦点に置いて、各圏中に在って達し得たる最高度と思惟する趣味を標準として、同圏内の他を律すべし。(5)

また、漱石は表現技法のうち、投出・投入・隔離（これを現代風に言いかえると、対象の非人間存在に対する人間の感情移入・逆に、対象の人間に対する即物的な simile と metaphor・人間存在を隔離した外物間の聯想効果）などを、New Critic の如く精密に考察したあとで、次のように述べている。

——吾人はかくして批評の条目を定め得べきも、批評の標準に至っては遂に定むべからざるなり。もし強ひて之を定めんとせば、各条目内に於てするを穩当とす。一条目に於て建立し得たる標準を机上に安置して、妄りに他の条目に属すべき性質を律し去らんとするとき毫厘千里の誤を生じ易し。之を批評家の昏迷と云ふ。(6)

こんにち、ものを考える人間が、一つの信念を主張し、これを保持することは、勇気を要し、苦痛さえも伴なう。良心的な作家の動揺に乗じて、批評家のしたり顔の断言が、かりそめの思いつきや、狭小な視力に因るものならば、笑止の沙汰はどちらであろうか。

批評技術の慎重な操作は、現存の作家にはもちろんのこと、過去の作家にも、及ぼされねば

ならない。

註

- (1) 'The art of Fiction' (1844), in 'The House of Fiction: Essays on the novel by Henry James', edit by Leon Edel, (Rupert Hart-Davis, 1957) P.29
- (2) *Understanding Fiction* (Appleton-Century-Crofts, 1959) 第2版 P.645
- (3) Percy Lubbock: *The Craft of Fiction* (Jonathan Cape, Paperback edition, 1965) P.17
- (4) Robert Liddell: *A Treatise on the Novel* (Jonathan Cape, 初版1947, Paperback ed.1965) によれば、十七世紀末、劇作家 William Congreve (1670-1729) の代表作 'The Way of the World' 上演 (1700) を最後として、イギリス演劇は衰退、新興の小説は劇の遺産として、「三一致の法則」のうち、特に 'the unity of action' をうけついだ。Fielding は新しい小説理論を説きながら、「筋(→主題)の統一」に忠実であり、Smollett はそれとは逆に、挿話の積みあげ方式による Picaresque novel を制作、十九世紀では Dickens が Smollett にならって、action の統一性に従わず（特に初期作品）、George Eliot や Jane Austen はこの統一性を受け入れた。（同書 P.17~19）
- (5) 夏目漱石『文学論』P.446（岩波版「漱石全集」第九巻、昭41）
- (6) 前掲書、P.381