

性格描写の諸相

長崎 勇 一

1. 個性創造の衰退

およそ文学について理論をたてる場合、対象となる具体的な文学作品が理論の当為的な枠をはみでて、理論 A の規範にあらまはしは相応しながら、理論 B あるいは理論 C の規範に部分的な相応を示す事実はめずらしくはない。

一つの理論で分類されて簡単に割りきれられるほどの作品は、小説の場合、おそらく、上質の作品ではない。原理的な文学概論や、原理的な批評理論は、「原理」や概論の名称にふさわしく、科学性を保つ必要があるにちがいない。それゆえ、文学概論と批評理論が、透きとおるまでに抽象的で、勇ましいまでに規範的であっても、格別に不思議はない。ただし、臨床的な鑑識を要する作品論に直面するとき、原理論の限界を思い知るだけの柔軟性は、本来的な原理論者にも必要であるだろう。だが、現実には、臨床的な複眼をもってほしい実践批評家でさえも、一種類の単眼レンズで事をすませる習性に陥るらしい。『性格と小説』の著者 W. J. Harvy は、現代の批評家が実験的・前衛的な小説を偏重するあまり、その種の一眼レンズを使って、歴史の文脈を無視しながら、ディケンズの小説をほめるために、カフカとの類似点を強調する傾向があると指摘する。(1)

作家は研究者や批評家よりもはるかに自由な精神を確保する権利をもち、創作に当っては現実認識のするどさと現時点の視座の執着を必要とするにちがいない。従って、彼はディケン

ズとカフカを同列に、『デカメロン』と現代アメリカ短篇集を対置して、読んだところで差しかえないし、そうした野放図な読み方は創作の仕事を鼓舞することにもなるだろう。一方、研究者・批評家には論理の一貫性（できれば公正な視野も併せて）と歴史意識は、必須の成立条件であらねばならぬ。わたくしは歴史意識を欠落した「新批評派」の存在と役割の意味を認めるけれども、言語の状況的な意味を拡大して象徴やイメージに癒着させて、能事おわれりとする態度には、あいかわらず不信の感をぬぐいきれずにいる。彼らの仕事は読者側に文学技法の認識をふかめさせ、歴史・社会派の批評家には芸術作品としての文学を、たぶん、反省させる機縁を与えたであろう。その功績を認めたくえ、その方法だけが批評を包括できはしない、と言いたいのである。

また、小説の技法を問題外にして、人生論と社会観を展開するだけの「文学評論」には、あまり、感服できない。人生論は自分の眼でみたなまの人生から帰納して、社会観はそれを組織づけるに足だけの社会科学のイロハを心得たくえで発言されてこそ、説得力がつよまり、あるいは第一級の評論になり得るかもしれない。しかし、それはもはや文学評論のジャンルには収められはしないだろう。

小説における性格の創造とはなんであろうか？ わたくしはこの基本的な問をよびもどすとき、イギリスやフランスや日本の莫大な小説山脈のひろがり、人間という矛盾にみちた複

合体の豊かさを、どのように整理して、在来の「性格」群像の方法を規定したり、未来のそれを想定してよいのか、まったく途方にくれる思いがする。

例えば、前衛的な文学現象として、人間を事物にまで還元しようとする主張と実験がある。それはヌヴォー・ロマンの公約数的な特色であり、現象学への傾斜と、コミュニケーションの不信に胎胚するものであるらしい。また、人間の内部（心理と生理）と外部（社会的な条件）を、総合的に、いうならば、三次元を統合した相のもとに人間をとらえようとする「全体小説」の議論と、いまや実験小説といえないまでに大きく成長した作品（野間宏の『青年の環』）が、わたくしどもの目前にある。前者は人間像の極度の単純化であり、後者は人間像の精密な複合化である。しかも両者が二十世紀後半の人間把握の方法を先取りした点では、たぶん異論がないであろう。問題はどちらの方法がひろく公認され、有力な方法になり得るかである。わたくしは複合体としての人間の意味を認めざるを得ないので、「全体小説」にくみする。ただし『青年の環』が読者に課する緊張感を緩和するためにヴェアリエーションの有力な方法があみだされるかもしれぬ。今後の小説の新しい方法は、むろん、これだけにつきるものではあるまい。

小説の方法が人間像のつかみ方に直結することは自明の公理である。だが人間像が性格の創造に直結するかどうかは、いまや必ずしも公理ではない。二十世紀の小説家は、「意識の流れ」の技法が公認されて以来、性格の持続性を描く方法にためらいと不満を抱きはじめるに至った。

人間像の伝統的な描きかたは、イギリス小説の場合、個々の性格が社会状況のなかにあって、社会の規範や習慣にどのように対応するかをつかむことであった。そして性格とは個性の通称

にほかならなかった。Ian Watt の証言によれば、Defoe は作中人物に、ロマンスのなかで使いたらしたような名前をつけず、主要人物には現実的な姓名を与え、また、Richardson もこの流儀にならない、Fielding は当時の人名録から命名の材料をあさった。人物の命名が類型によらず、個別的で、現実的であった傾向は、十八世紀イギリス小説のリアリズムが個別的な性格の人間像をめざしていた証拠である、とワットは推定する。市民社会の成立に際して、個々のブルジョアの自信と個別意識が前提になっていたのである。(2)

かくして個我の表現はイギリス小説だけにとどまらず、二十世紀初頭までの西欧小説に共通する人間把握の方法になった。個我の表現が個々の人間像の表出であると共に、普遍的な人間性のそれぞれの側面を形象化するものだというみかたも、文学の常識になった。この常識が第一次大戦の終る頃から動揺したことになる。

再言すれば、性格描写への懐疑は個性の積極的な創造を抑制する動向と結んだ。私見によれば、強烈な個性の創造は、イギリスとフランスの場合、十九世紀の後半から衰退に向ったようにみえる。現在のわたくしにはこれを論証する用意が不十分なので、次の判断は試論の範囲にとどまる。

十九世紀前半のイギリスでは Walter Scott がロマン派にふさわしく、過去の英雄たちを再現させたが、壮大な背景と冒険談の方が英雄たちの個性よりも印象的である。リアリズムの作家たちはヴィクトリア時代の俗物性に敵対する主人公を創造せず、Dickens の世界に登場するワキ役の悪党と奇人がめざましい個性といえよう。Emily Bronte の創造した Heathcliff は異色の個性である。フランス小説の場合、Stendhal は激烈な個性を、Balzac はけたはずれの

型人物たちの典型を創造した。彼らはリアリズムの作家でありながら、想像の世界を信ずるだけの浪漫性を内包していたとみられる。さらに、彼らは当時のイギリス文壇とはちがって、通俗の実社会に反撥する文学風土に育った模様である。そして十九世紀後半から、英仏ともに、外在の環境認識がふかまり、ロマン主義の完全な退潮と対応して強烈な個性は小説世界から退場する。(イギリス世紀末の唯美主義運動はロマン主義の最後の火花といえるのではないか) 俗物世界に住む季節はずれの夢想家の悲劇(Flaubertの『ボヴェリー夫人』や『感情教育』の主人公)、遺伝の個性圧殺(Zolaの『ナナ』や『居酒屋』)、宿命の個性制圧(Hardyの世界)、海洋の威力と人間との戦い、あるいは非情な政治組織にからめとられる個性の悲劇(Conradの世界)などのように、外的な決定論と自由を求める個性の戦いを経過して、二十世紀に入ると、個性は環境と状況のなかに埋没しそうな動向になる。

2. 性格描写の伝統

David Daichesは『小説と現代世界』という学究的な評論集のなかで、イギリスの伝統的な個性描写(「意識の流れ」以前の)の方法を二つに大別して、代表的な作例をあげている。(3)

ひとつは、個々の人物が一群の事件の年代的な記述から、あるいはそれらの事件に対する彼らの反応から姿を現わすのがよいか、またひとつは、人物が物語のなかに登場した途端に、その全体像を描きだすために、「時間」をとり払う方がよいか、という選択の問題に作家は直面した。或るものは一つをえらび、他のものは二者を併用した。

例えば、ハーディの『カスターブリッジの市長』(Mayor of Casterbridge)の第1章では、

主人公は無名の一青年にすぎず、風貌の描写は簡単である。("The man was of fine figure, swarthy, and stern in aspect," etc.) 章が進むにつれて、彼の名前(Michael)と行状・性格は徐々に明らかになり、物語が完結したときに、はじめて読者は彼の全貌を知る。つぎに、トロロプ(Anthony Trollope)の『バーチェスターの塔』(Barchester Towers)では、主要人物プラウディ主教夫妻(Dr. and Mrs. Proudie)の個性・性癖・経歴の大要が初めに紹介される。読者は夫妻が事に当って、すでに示された本性にふさわしく、ふるまうかどうかをみる。夫妻が終始一貫していかにもまぎれもなく形象されているか、これを注目し、なるほどと納得するのが、読者の興味のかかるところである。

約言して私見を加えると、第一の方法は帰納的な性格描写であり、第二の方法は演繹的な形象化である。第一は継起的な事件に人物が接触し、反応することで、性格はしだいに明らかになるが、性格を可變的に扱えば発展の相貌を示すこともできる。第二の方法では、性格は導入部で決定されているので、読者の安定感をゆさぶる必要が生じるだろう。そのために、相反する複数の性格を対照し、あるいは組み合わせるか、また、第一とはちがった意味での諸事件の連鎖的な設定が考えられるだろう。

デイスによれば、ハーディは「未知の、限定されたもの」(an unknown defining itself)を状況との接触によって示すにとどまり(性格の発展はない)、トロロプは「既知の一定したもの」(a known constant)を多様な状況のなかで示したにとどまる。つまり二人とも性格を改変できないものとみた点では一致している。このことは、ハーディの宿命観と、またトロロプの事務的で温和小市民性と、照合するとき、かなり面白い十九世紀精神史の断面がみられる

かもしれない。

さらにデイシスは第三の方法として、Jane Austen の作例、特に『エマ』(Emma) をとりあげている。

「エマ・ウッドハウスは、美しく、才気にとみ、裕福であり、心地よい家庭と朗らかな性癖をそなえて、……エマの境遇のうちで、じつのところ、難をいうと、我流のやりかたをいくらかやりすぎる力と、自分を少々よく思いすぎる性癖のあることだった」(4)

主人公はこのように開巻第1頁に紹介される。これはわざと不完全にぼかした表現である。やがてプロットの進行に伴って、彼女と周辺の数人との交渉がつまあげられるにつれて、彼女の真のすがたが、読者の眼にあきらかになってゆく。エマの「才気」とみえたものが、じつは現実誤認の早合点であり、「我流のやりかた」は他者の心を無視した、お節介の押しつけであると判明する。

この方法は前記の二方法を併用したもので、小説の心理的な面に興味をもつ読者にとって、この上もなく有効な方法である、とデイシスはいう。

附言すれば、『エマ』の叙述方法の細心の用意については、Wayne Booth が大著『小説のレトリック』の第9章(24頁分)で、ゆきとどいた解明をしている。(5)

ブースの論旨は、叙述視点(エマの立場)と語り手の客観的提示および部分的な註釈との適切な使いわけによって、読者はエマの未熟な精神とお節介な行動に幾分か同情し、その反面、語り手の操作によって、読者はエマに対して距離をとって倫理的な批判をくだす余地を与えられる。ブースの意見は叙述視点と性格描写との関係について、小説研究者の関心を十分に刺激する。

十八世紀イギリスにリアリズムの近代小説が誕生してから、二十世紀初頭にいたるまで、性格描写は精練の度を加えてきた。精練の内容は、心理描写の密度だけではない。自我意識の発達と外在的ないくつかの圧力との相剋によって、人間像は変化してきたので、それに対応する性格創造の変質と推移をも意味している。

1910年代に「意識の流れ」技法があらわれ、脚光を浴びて、性格描写の方法は反省となんらかの修正をしいられるに至った。これはたぶん、文学史の常識であろうが、性格描写を論ずる場合、何度でも回顧し、整理しなければならぬ問題である。つまり、その整理の仕方によって、伝統的な性格描写あるいは性格創造の方法に、新しいものが附加されるはずだからである。「新しいもの」とは、この場合、「意識の流れ」が主要素としても、そればかりではないことを強調しておく。例えば、フォークナーも、サルトルも、野間宏も、彼らのそれぞれにちがう二十世紀の新しい人間把握の技法は、「意識の流れ」になにほどこか触発されたことはあきらかだが、むろん、それだけではない。

ふたたびデイシスの整頓された解説をかりてみよう。

「意識の流れ」技法の特徴を、デイシスは三点にしぼる。

1. 現在意識の重視

現在意識には回想と予想(retrospect and anticipation)をふくむ。時間と意識との関係は、時間と事件との単純な関係ではなくて、事件とは関係のないやり方で、年代的な継起性から独立している。

2. 回想部分に入る区切れを設けない。

伝統的な表現では「それで彼は思いだした」とか「彼の脳裡につぎのような思い出がひらめ

いた」となる。

3. 「性格」の軽視—デイシスの説明をそのまま記すと、「静止的な性格寸描は、これらの作家（「意識の流れ」派）のみるところでは、ありのままのいくつかの事実を気ままに形象化したものである。一方、精神状態の表示を、時間に合わせた事件の継起性に実直に従属させることは、人間の精神活動を、心理的な事実と一致しない年代記に隷属させることになる」（6）

デイシスはこの技法を総括している。「意識の流れ」は時間という次元の圧制からの脱出を意味する。過去と現在との出会いは記憶のなかにあるだけではなくて、もっと漠然とした、もっと微妙な様態のなかにある。われわれの心は、表面的にはなんの縁もないのに、じつは発端の状態から一定の出発点をもっている或る種の水路のなかで、浮きつ沈みつする。それゆえ、事件に対する人物の反応を表現する場合、作者は、現在の状態からひきだされる、（また或る意味では、現在の状況をうみだしている）回想と連想によって、また、たえず転位する一連の過去の事件に関係する回想と連想によって、修飾される精神状態を示そうとする。……この流派の作者は性格描写が小説家にとって、とにかく可能だということを否定するだろう。すなわち、その言い分は、性格とは過程であって、状態ではない。人間の環境に対する反応についての真実は、——そこには、アクチュアルで潜勢力のある環境に対する反応以外の、人間の性格とはなんであるのか、という反問をふくめて——活動中の意識過程を示そうとするなんらかの試みによってのみ、提示することができるのだ」

そして、デイシスは「この見解を理解することは、現代小説のなかで活動中の指導勢力の一つを理解するのに役立つ」と評価する。

これに対していささか反論的な私見を加えると、「意識の流れ」の作家たちは、意識が環境から影響されることを重視するあまり、環境を改変しようとする人間の意志を軽視するか、無視しているように思われる。彼らは「時間」から脱出する代りに、「事件」をつくりだす人間の意志を、ひいては、現在意識の革新を試みようとする意力を、なげだしたように考えられる。現実（外在的および内在的の）は人間に働きかけるとともに、人間もまた現実に働きかけるのである。意識の革新を試みる心理活動をも、「意識の流れ」にとり込むことによって、回想と連想は未来へのつながりをもつのではないか。

3. 「性格」の複合性その他

W. J. Harvery の『性格と小説』を通読して、つよく感じることは、人間という複合体をリアリズムに則って表現するからには、一個人のもつ、自からも解きかねる矛盾の複合状況を、できるだけ正確にちかく表現するほかはないのか、という詠嘆である。人間を孤立したままで描くとすれば、彼を風景のなかにおき、風景と対置して独りごとを語らせるか、彼を風景の一部にとり込むことになるだろう。その場合、音楽の性格に類する主題や雰囲気をつくりだすことはできるにせよ、もはやプロットの必要はない。おそらく、ヌヴォー・ロマンのめざすところは、人間を風景の一部にとりこむことにある。

ハーヴィーは『人間的な脈絡』（ch. 3 *Human Context*）の章で、一人物のリアリティは関連諸人物の脈絡のなかで規定されると述べている。実人生でわれわれが接触する個々人についての概括的な印象は、「しばしば、きわめて作為的で、局限されている」（In real life our perspectives are often extremely artificial and limited.—P. 53）

つまり、われわれは既成のステロタイプを他者に押しつけて、印象を単純化する。また、実人生では退屈な人や偽善者はわれわれを、うんざりさせたり、胸のわるい思いをさせたりするが、小説のなかでは、彼らはわれわれをひきつける。彼らは「面白くて複雑な人間」だからだ、と。

ハーヴィーは、「人間関係の特質である多様性」を性格描写あるいは性格創造の方法の重点とみている。そして、読者側の性格描写のうけとり方を、「ひろがりの視界」と「深さの視界」(the perspective of range ; the perspective of depth)にわけた。前者は作中人物たちの相互間ではみえぬような、かくれた諸関係を、読者がよみとれる立場であり、後者は、作中人物に対して、読者が認識をふかめてゆく過程である。この過程は部分的な弧をひろげて、円形をつくる状況に似ている。

附言すれば、デイシスの分類による第二の方法(トドロプの作例の場合)を、ハーヴィーは知ってか、知らずか、不問にして、「深さの視界」を正当な方法とみている。デイシスは性格描写の方法を書き手の側から分類し、ハーヴィーは読み手の側から分類している。また、後者の分類は、デイシスのあげた第3の方法(オースティンの作例の場合)を角度をかえて、「ひろがり」と「深さ」の視界に仕立て直したものだといえよう。

つぎに作中人物の役割による分類がある。

主人公—<奇人役>—からみ役—点景人物の四種である。(Protagonist—<Card>—Ficelle—Background Characters)

このうち、からみ役(Ficelle)と奇人(Card)の命名と特別の重視は、わたくしの知るかぎりでは、ハーヴィーの創見である、と考える。

‘Ficelle’はフランス語で、「ひも、より糸」、口語用法で「詐欺師」の意味。ハーヴィーの意

味する内容は、「からみ役は点景人物よりも、十分に描写され、個性化されてはいるが、元来、なにかの機能に役だつために、小説のなかに存在する。彼は主人公とちがって、究局的には、自己充足の目的のためよりも、むしろある目的のための手段である。作家が彼を扱うのに成功するかどうかは、この機能がひかえめに果される程度で、仮装された機能のなかに存在している」(P. 58, 原文略)

さらに、著者はそれよりも数頁さきで、もっと具体的にこの役割を説明する。

「からみ役には多くの機能がある。そのいくつかはあまり議論を要しないほど、はっきりしている。彼はまた、点景人物のように、コーラスとして、プロットや進行過程のなかで、まったく機械的な役割をつとめるかもしれない。彼は主人公と社会の間で、変り身のはやい仲介役になるかもしれない。彼はまた、きわめて簡単なたぐいの、対照的なひきたて役をするかもしれない。また彼は奇人役のように、読者が主人公の苦悩や複雑な状況と、躍気になって付きあったあとで、かざられた、親しみのあるものに眼を向けて、心地よくつろぎを得るようにさせてくれるかもしれない。彼は数多くの方法で、主人公のひきたて役をしながら、<深さの視界>と私が名づけたものを創りだす役を演ずるかもしれない」(P. 63, 原文略)

これらの多様な役割は、歌舞伎の舞台に登場する達者なワキ役を連想させる。ハーヴィーは具体例として、マクベスに対するバンクォー、リア王に対するグロスターをあげている。彼がこの役柄に、Sub-protagonistや、Supporterの名をつけずに、Ficelleというフランス語を使った趣旨はなんであろうか？ おそらく、この呼称に「ひも」と「詐欺師」との二つの意味をこめたにちがいない。それは作中諸人物の間の

「人間的な脈絡」をつなぐ「ひも」の役割と、前記の説明通りの機能を「詐欺師」のごとく微妙に勤める職能とを内包する。

‘Card’とは「なんという変り者だ!」(‘What a character!’)といわれるような人物である。普通には Comic character と呼ばれる存在にほかならぬ。ハーヴィーがこれを作中人物の分類に特記した理由については、Mary Mccarthy という研究者の喜劇的人物の重視説(同女史の『小説の作中人物』‘*Characters in Fiction*’, Heinemann, 1962 に収録の由)に刺激された形跡がある。(P. 59-60) また、彼が「喜劇的人物」という通称を使わず、‘Card’ (奇人・変物)の呼称をとりあげた動機は、彼が作例としてあげた Bennett のあまり有名でない小説の題名 ‘*The Card*’ を参酌したのでであろう。(P. 62) いや、そればかりではない。「奇人」の喜劇性よりも、その非日常性を、彼は強調したかったにちがいない。

ハーヴィーはマッカシー女史の説を要約して、その或る部分には賛成し、他の部分(それは女史の説の中心点になると思われる)にはつよく反対する。彼の要約をさらに要約すれば、
① ワキ役的な喜劇的人物が、主役のまじめな人物よりも、リアリティをもつようにみえるのはなぜか? それは喜劇的人物の頑固な一貫性のつよさによる。
② リアルな性格描写は喜劇性をぬきにしては、めったに達成しないようにみえる。成功例として、オースティン女史の創造したエマ、およびエリザベスやダーシー(『エマ』と『高慢と偏見』)
③ 喜劇人物は通念に反して、主役よりも複雑・不可解になりやすく、驚異と豹変がゆたかである。
④ 進歩と同じ程度に、偏執もまた人間性の一面である。前者は人間の主観性(私註・願望の意味)であり、後者は客観性(心理的な事実の意味か)である。

読者は物語のまじめな主人公と同化したいと思いつつ、一面では喜劇的人物の頑迷ぶりに奇妙な讃嘆をいさぐ。

ハーヴィーは②に対して、エマとダーシーという役柄のちがう人物を同列においたことに反駁、④に対して、主観性・客観性のあいまいな使い方を批判する。①と③の矛盾の論法については、それが人間の複合性を示すリアリティであると、賛意を表す。つまり、「奇人」の特徴は、絶対的な不変性(=頑固・偏執・頑迷)ではなくて、「一種の奇妙な自由感と結合した、相対的な不変性」(relative changelessness, combined with a peculiar kind of freedom)である、とハーヴィーは主張する。

「奇人」のうみだす喜劇性・滑稽感について、ハーヴィーの説によれば、これは外側の傍観者の印象であり、「奇人」の内側に入りこんで、その立場を理解すれば、観察者の滑稽感は失われるわけであり、また、「奇人」が自己の異様性に気づくとき、もはや奇人ではなくなる、という。これは、ベルグソンの『笑い』の理論の应用到すぎず、それほど独創的な意見でない。一方、E. M. フォースターは、喜劇的人物の不変性・偏執性をとりあげて、「平面的な性格」(Flat character)と名づけた。これも小説理論の常識であろう。ハーヴィーはこれと対立するかのようになり、「奇人」(=喜劇的人物)の不変性を「相対的」だと規定する。これは「奇人」に対する観察の、外部と内部の立場からみた立論である。従って、フォースターの説をくつがえすことはできない。フォースターは喜劇的人物を、小説のなかに形象化された状態において、鑑賞者の立場から区分している。

つぎに、もっと重要な問題は、ハーヴィーは、「奇人」が小説の主人公として、成功する例が、ほとんどない、と主張する点である。

「たいていの奇人たちは——彼らが読者の想像のなかで、どんなに大きくみえるにせよ——彼らが登場する小説の公式の主人公ではない。奇人を主人公にする小説は、ほとんどないし、ごく少数の小説が、それがかなりすぐれているとしても、真の偉大さに達することはない」(P. 60, 原文略)

その理由について、ハーヴィーは明言せず、奇人と主人公の特徴を対照している。

「奇人役に類する人物は、いわば、化学的に純粹である。それゆえに、彼らはしばしば活気づき、醜態気分なのである。彼らのリアリズムは、強烈で、孤独な、活力ゆたかな、リアリズムである。一方、主人公のリアリズムは、微妙に複合的で、複雑な、過程的な、リアリズムである。これら二者のうち、一方がく本当にリアルなものだと、だれが言えるだろうか？ 小説は、——そして、じつに、人生は——批評家が排他法令を可決しよう欲求するならば、衰弱してしまおう」(P. 62, 原文略)

わたくしは二つのリアリズムの共存を肯定し、人生・人間性の雑駁な複合性と、小説のなかの「人生」の複合性をも、それが実人生の反映であるからには、承認しないわけにはいかない。だが、「主人公」の「奇人」が、なにゆえ、「強烈・孤独・活力ゆたか」であって、適任でないのか、この点には承服できない。ハーヴィーは『ドン・キホーテ』を「奇人」を主人公とする成功作品だ、と認めざるを得ない。従って、彼はつぎのように首をかしげるのである。

「どんな分類にこの作例を入れたらよいか、迷っているのだけれど、この分類にとって、たぶん、唯一の例外は『ドン・キホーテ』である」(The one possible exception to this—though

I am doubtful whether any category can possibly contain the example—is *Don Quixote*.) (P. 60)

例外はそれだけであろうか？ ハーヴィーは、ゴンチャロフの『オブローモフ』(Ivan Goncharov: *Oblomov*) と、ルイスの『バビット』(Simclair Lewis: *Babbitt*) を、「奇人」を扱った傑作と認めず、「あの程度のレヴェル」とかたずけている。それでは、ゴゴリの『死せる魂』(Nikolai V. Gogol: *Dead Souls*, 昇曙夢の訳語では『死んだ農奴』)、スターンの『トリストラム・シャンディ』(Lawrence Stern: *Tristram Shandy*)、フィールディングの『大盗ジョナサン・ワイルド』(Henry Fielding: *Jonathan Wild, the Great*) などは、十八世紀以降に小説形式(リアリズムによる novel)が、確立されてからの作品である。スターンの作品は、周知のごとく、変りだねとしても、あきらかにリアリズムの一種に属する。ハーヴィーは諷刺的なリアリズムから生まれる「奇人」の主人公を、どのように区分し、評価するのか、この点を確言していない。

この試論の第1節でふれたように、十九世紀の後半以後、つよい個性が小説世界から退場しつつあることは事実である。従って、「奇人」の登場は喜劇的なワキ役になりやすいとしても、それ以前の近代小説のなかで、主人公としての「奇人」の意味を検討しなければならぬ。今後、奇人が主人公として登場すれば、必ず失敗する、という確証はない。現代の作家にとって、それは描きづらい性格であろうことは、推定できる。

附言すれば、奇人が主人公として成功する場合、二つの条件が考えられる。第一は諷刺小説に彼が属すること。第二は、奇人の喜劇性が悲

劇性に転化するとき、彼は偉大性あるいは崇高性のリアリティをもち得ること。

第二の作例として、小説では、ドストイエフスキーの『白痴』の主人公、ムイシュキン公爵(Myskkin)、近代劇では、ロスタンの『シラノ・ド・ベルジュラック』の主人公である。ただし、ムイシュキンにはキリスト像を連想させる無垢の殉教性が、当初から具わっているので、読者は厳肅な雰囲気のみずからつくって、そのなかにひたりこむかもしれない。この作品の喜劇性について、中村光夫が妥当な分析を行なっている。(7)

4. 性格描写の技術管見

文学用語としての「技法」(Art)と「技術」(Technique)を、弁別することからはじめよう。技法は方法論に属し、技術は実践の現場に属する。言いかえると、前者は原理的な総論で、後者は具体的な各論に相当する。内容上の区分を言いたてると、小説の技法は、研究者の理論と解説や、作家の手になる「小説作法」のたぐいで、実作の経験のない者にも、ある程度、あるいは水準のたかい知識を学びとることができる。一方、技術は書かねば習得できない。習得の過程で、後進者は先輩作家のこまかな助言をうけるにせよ、個性を要する仕事であるから、開眼の工夫はみずからが為すべき作業である。

批評家は現役の作家に、なにを書くべきかを、たぶん示すことができるだろう。また、いかに書くべきかの技法について、意見と要望を伝えるのも可能である。作家は頂けるものは頂くであろう。技術にいたっては、作家の蒙をひらき、承服させるには、批評家はとうぜんのことながら、作家に数倍する小説よみの経験と、読みのふかさど、さらに助言すべき相手の個性と、場合によっては、その私生活まで心得たうえでの、

親切きわまる忍耐力をもたねばならぬ。そのような批評家は稀である。批評家は特定の作家のために仕事をするのではなくて、公衆のために社会的発言を行なうことが職能であるからだ。

多くの場合、作家は謙遜を装っても、常に傲慢である。彼はなによりも個性を信条とするゆえ、一癖あるアクのつよさによって、作家であることができる。だが、彼が批評家に、ひそかに期待することは、自己および同業者の作品に対する技術批評である。彼は表むきは承服しないにせよ、密室の書齋での苦勞が、どの程度、読み上手の専門家に、理解されたか、みずから書きたりぬと思ひながら、書けずじまいの箇所を指摘されるか、あるいは、同業者の技術についての反響はどうか、などの職業意識を働かせるにちがいない。

かように扱いにくい技術の問題を、研究者はどのように理論化すればよいのか？ 小説作品を芸術の所産としてみる場合、厄介な作業にせよ、これは避けて通るべきではあるまい。文学史のうえで公認された技法を、作品鑑識の武器として使用するにせよ、個々の作品のこまかな技術を識別して、公認の技法に帰納するにせよ、また、新しい技法理論を唱道しようと努めるにせよ、小説の研究者は原理論に加えて、多くの作品を遍歴しなければならぬ。少数の作家の作品すべてを徹底的に読みやぶるか、多様な作品につきあうか、それは研究者の資質と性癖にもとづく。要するに技術の個別性は、技法の問題に統合されて、はじめて理論の検討に耐えるのである。技術の鑑識が統合されぬままに、呈示されるとき、趣味的な小説鑑賞読本ができるだけであろう。

研究対象の作品の作者が、外国人で、過去の作家である場合、見当ちがいの技術批評をしても、その研究者は同学の人々の黙殺か軽侮をう

ける程度ですむ。一方、批評家の仕事は当代の文学・現役作家を対象とするので、その誤りは同業者に軽蔑されるにとどまらず、飯の喰いあげになりかねない。

性格描写の技術について、なにか整理した発言をするためには、相当の作例資料を収集しておかねばならぬ。わたくしはそれを後日に期したいと思う。小説の技術研究にからむ困難を前がきしたのは、技術としての性格描写の研究に、その困難がふりかかることを言いたいからである。ここでは、一英人の入門的な技術研究書(8)に含まれた「性格」の項目を紹介して、描写技術の領域を示したい。

Jonathan Raban の近著 *The Technique of Modern Fiction* (8) によれば、性格描写の技術面はつぎの通りである。

- (イ) 性格と会話 (Character and Dialogue)
- (ロ) 性格と風俗 (Character and Manners)
- (ハ) 性格と象徴主義 (Character and Symbolism)
- (ニ) 性格と地域設定 (Character and Location)
- (ホ) 性格と埋もれた形式 (Character and Submerged Form)

(イ) 性格は会話の語調と内容に単的にあらわれる。イギリスでは十九世紀までは、一定地域の話し言葉(オックスフォードなまり、ロンドン弁など)や、階級・職業による言語の識別感があった。二十世紀に入ると、社会的・地理的な流動性がつよまって、多くの人々は無定形の集団群になった。一方、職場と遊び場の多様化によって、その場ごとに言語の特徴があらわれる。作家はとりあげる場所の移動によって、会話の調子に変化をつけねばならない。つまり

言語使用の空間別による会話の特色が技術にとりこまれる。

(ロ) 風俗は文化一般の具体的なあらわれである。作中人物を或る風俗のなかにおくことによって、彼を社会的な背景 (a social setting) に入れる。現代のイギリス作家の多くは、自分に馴染みの生活習慣が行なわれる、小規模の施設に人物をおきたがる。

(ハ) 西欧文学では、三つの象徴体系がある。(i) キリスト教につながる象徴主義、(ii) 古典的神話につながる象徴主義、(iii) ロマン主義につながる象徴主義。(i) は人物に倫理性を加えるときに、(ii) および (iii) は人物が倫理的に無色の場合に、その体系のなかで、象徴化される。単的にあきらから例は、フォークナーの『八月の光』(William Faulkner: *Light In August*) の主人公 Joe Christmas は Jeus Christ を象徴する。(ii) の作例はジョイスの『ユリシーズ』(Ulysses) と『オディッシー』(Homer: *Odyssey*) との照合、(iii) の作例として、『嵐が丘』(Emily Bronte: *Wuthering Height*) の主要人物ヒースクリップ (Heathcliff) は、非情な宿命の代行者、すなわちカオスの擬人化。『白鯨』(Herman Melville: *Moby-Dick*) の海獣は非情の自然を象徴する。

(ニ) 「地域」(ロケーション) という言葉は映画用語でもある。風景描写と人物の心情との結合は、映画的な効果をあげる。ディケンズ作品のなかには、場面の視覚的な描写が、人物の視野・心象の移動とダブって、映画的な効果が大きい。映画技術の「溶暗」(Fade-in と Fade-out) が、小説のなかに導入されたのは、1920年代であった。

(ホ) 過ぎ去った時代に流行して、いまや「埋もれた」物語形式がある。現代作家の或る者は、それをとりだして、新しい意味の内容を

もりこむ。その場合の意図は、たいていの場合、アイロニカルである。作例として、ソール・ベローの『オーギィ・マーチの冒険』(Saul Bellow: *The Adventures of Augie March*)、これは十八世紀に流行したピカレスク小説の形式をかりて、主人公は原型の場合とちがって、その生活流転は挫折の連続、ピカレスク小説の主人公たちの栄光にあやかることなく、街の女と結婚して貧乏生活で終る。またゴールディングの『蠅の王』(William Golding: *Lord of the Flies*) は、十九世紀なかばに愛読された少年向きの漂流冒険小説『珊瑚礁』(Robert M. Ballantyne: *Coral Island*) の設定をかりて、なみは陰惨に仕立ててある。読者は、この種の小説では、借用された原型のもつ価値と、改作小説の作者の価値観との、相剋緊張の關係に注目する必要がある。

レーバンが明快に区分した性格描写の領域は、研究目標に手がかりを与える。その技術面は、むろん、作家の人間観・人間把握の方法すべてに関連するのである。性格描写の検討が作家論の領域に入りこむとき、主観的人生論の誘惑に陥らぬ配慮が必要となるだろう。

註

- (1) W. J. Harvey: *Character and the Novel*, P. 193 (Cornell Univ. Press, 1965) 著者は北アイルランド、Belfast 市の Queen's University 英文学教授。本書の全面的な内容紹介はすでに米田一彦氏によって発表された。(昭和41年7月、篠崎書林『英国小説研究』第7冊)
- (2) Ian Watt: *The Rise of the Novel*, P. 20~21 (Penguin Books 版, 1963; 初版 1957)
- (3) David Daiches: *The Novel and the Modern World*, P. 12~15 (Phoenix Books pub. by The Univ. of Chicago Press, 1965; 初版 1939, 改訂版 1960) 概説書ではなくて、コンラッド、ジョイス、ロレンス、ウルフの代表作品の批評論集。第1章(P. 1~11) は上記の四作家が20世紀前半のイギリス小説の革新者であるという位置づけ、第2章(P. 12~25) はイギリス小説の「性格」描写論、第3章以下が作品論になる。
- (4) Emma Woodhouse, handsome, clever, and rich, with a comfortable home and happy disposition, The real evils indeed of Emma's situation were the power of having rather too much her own way, and a disposition to think a little too well of herself; (Jane Austen: *Emma*, ch. 1)
- (5) Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction* (Univ. of Chicago Press, 1961) この論著の批評的な内容紹介として、拙論を本誌前号に発表。
- (6) The static character sketch is, in the view of these writers, an arbitrary formalization of the real facts, while, on the other hand, to make the presentation of states of mind dependent on the step-by-step relation of a sequence of events in time is to impose on the mental activity of men a servile dependence on chronology which is not in accordance with psychological fact. (Daiches: *Ibid*, P. 16)
- (7) 中村光夫『二十世紀の小説』のうち「笑いの喪失」の章(昭和27, 角川文庫) 初出『文芸』昭23. 7月号
- (8) Jonathan Raban: *The Technique of Modern Fiction*, P. 81~132 (Arnold 版, 1968)