

「物語り」から「小説」へ

——ホーソンとジェイムズ——

芦 原 和 子

近代小説はロマンスから発展したと言えるけれども、にもかかわらず小説はしばしばさまざまな形で「祖先返り」^①をする。その一つの形式、そしてヘンリー・ジェイムズとの関係で重要なのは、物語りが含んでいる「物語り手」の深化あるいは内面化であろう。^②

小説の叙述化は物語り文字の「物語り手」のあとをひくものであるが、この叙述化は近代小説が発展してゆくに つれて、次第に「神」のうちに自己を昇華させる傾向をもつようになっていった。すなわち、近代社会における複数の人間たちの相互関係を、一段高い「神」の立場から見えて描くという方向に向ったのである。しかしこれは小説家の思ひ上がりであって、生身の人間にできることではない。そこから「物語り手」に対する反省がはじまるのである。

1

実際、19世紀までは「神」のようにすべてを見通す「全能の話者」がいて、作者が介入し作者は「神」や「裁判

官」のような存在であった。作者は読者より一段高いところにいて、すべてが作者により語られ「全能の語り手」である作者が神のように *judgement* を下していたのである。⁽³⁾つまりそれまでの時代は、作者の社会における位置が確定し、人間関係の意味と価値が作者により信じられていた時代なのであった。

しかし19世紀末から、とくに第一次大戦後の20世紀になると、明らかに「全能の語り手」としての作者の存在は次第に不可能になり、「介入しすぎる作者」は姿を消すようになってゆく。そこには従来の安定した社会の価値観体系や秩序の崩壊が見られるのである。さらに人間に対する絶対的判断の停止が行われ、それは作者がそういう判断を下せる立場をもてなくなったことを意味するように思われる。

こうして現代小説は、次第に孤独な自我の内面の追求へと向っていった。自我はもはや外部を信じられず、真実は自己の内部にしかないとし、孤独な自我の内面の意味が問われるようになっていった。われわれはここに「全能の語り手」の崩壊や否定(V・ウルフやJ・ジョイスなど)を見る。つまり「完結した人間像自体への不信」がうかがわれるのである。

それゆえ、20世紀の小説には終りがなく、「結末が開く」(*open ending*)傾向さえ見られるようになってゆく。⁽⁴⁾なぜなら19世紀までの小説には「全能の語り手」が最後にはっきりした終りを告げ、「語り」が完全に語りとげられ、神の存在のような作者が審判を下していたからである。小説に終りがなく、結末が *open* のままであるというのは、人間に対して作者が絶対的な判断を下せなくなったことを意味しているのではなからうか。

ホーソーンとジェイムズをくらべると、ロマンス作家と小説作家ということになるであろう。つまりホーソーン

はロマンス作家であり、ジェイムズは小説作家だということである。それではロマンスと小説を比較対照する場合、いろいろ言われるであらうが、その一つの重要な点として、ロマンスは物語る文学（物語）であり、小説は叙述の文学であるといえよう。元来、物語は

原始時代に横穴で、狩や獵の手柄話を子供たちや孫にすることから始まった⁽⁵⁾

と言われているように、ロマンスはストーリー（story）であり、したがって物語る（telling）ということが大事であって *plot* という言葉もある。昔、ギリシャのアリストテレスがドラマについて言った言葉を借りれば、物語は始めと中と終りをもった出来事を物語るのである。つまり「時間」の中で起るから、はじめと中と終りがあるのであらう。

E・M・フォースターが *The Aspects of the Novel* において

物語りとは、時間の順序に配列された諸事件の叙述である⁽⁶⁾

と定義づけているように、物語りは時間的な発展を必然的に伴うものである。

これに反して、叙述（*description*）、つまり描写はむしろ空間的なものであり、時間的に流れてゆくものではなく、空間的に拡がるものを描く。このように物語は、時間的文学であり、小説は空間的文学であるといえよう。

物語りはある時間の長さが必要で、その長さは何年にも何十年にもわたる場合がある。たとえばイギリスの作家、アーノルド・ベネットの『老女物語』⁽⁷⁾の場合、主役はあくまでも時間であり、人物はつきつぎに死んでゆく。結末

は時間の罪による死と墓場で、登場人物たちはいずれも時間の犠牲者なのである。しかし小説は空間的で、時間の経過は本質的ではないから、長い時間の経過を必要としない。長い時間を取り扱ったとしても、その小説の中の重要な部分は、あくまでも空間の拡がりの部分である。小説では短かい小説がありうるし、近代小説では短篇小説もありうるが、物語りには「短篇物語」というものはほとんど存在しない。本格的なロマンスには短かいロマンスはないと思われる。

ここに、近代小説の発生が市民社会の成立と密接な関係をもつということが明らかになる。これに対してロマンスは小説が可能になった近代社会の成立以前に起りえたし、実際、中世の代表的な散文文学はロマンスであった。このように物語が小説になるのは、「空間」が必要であり、たとえばフランスの自然主義の小説や、ゾラのような作家が「環境としての空間」を重要視して描いたのも当然のことといえよう。

そういうわけで小説の場合には、空間的存在としての社会が大事であり、したがって近代小説は近代の市民社会が堅固なものとして成立した18世紀から、しかもそういう近代の市民生活がいちばん最初に堅固に緻密にできたイギリスから起った。この時代に市民階級は次第に社会の中心的勢力となり、文化をも貴族的なものから庶民的なものにしようとして、そこに小説という新しい文学のジャンルが生まれた。たとえば18世紀の代表的なイギリス小説は、貴族社会に対するブルジョワ社会（中産階級）の抬頭により姿を表わしたものといえよう。実際、リチャードソン⁽⁸⁾の書簡体の小説『パメラ』は、何月何日というように時間的に物語が發展し、クロノロジカルで、フィールディングの『トム・ジョーンズ』⁽⁹⁾などは、横へ横へと拡がってゆく傾向さえ見られるのである。

ホーソーン⁽¹⁰⁾のロマンスは distance（距離）をおくことから生じているといえないだろうか。彼は歴史的事実を小

説の素材として用い、現在とは遠い「過去」に時間を設定した⁽¹⁾。彼のいわゆる moonlight 論も一種のロマンスで、現実と空想の間、つまり actuality と fancy の中間地帯を描く。ホーソーンは距離感と歴史的事実をロマンスの手法として用い、それを芸術の境地までに高めていった。彼の作品における「語り手」の設定も、過去と現在の「距離」をつなぐ役目をしているのであろう。

しかしホーソーンがロマンス的であるのは、時間的に起る物語を内容として緻密な描写を必要とし、風俗習慣を背景とした市民社会を描くのではなく、むしろその社会から孤立した魂の経験を描いたからであらう。実際、『緋文字』において、ホーソーンは女主人公ヘスターの罪の意識と苦しみと救いを描いている。しかしジェイムズが『緋文字論』の中で、「現実性の欠如」とか、「絵画的に配置された一つの精神状態」とか言って非難しているように、そこには姦通のプロセスの「語り」はなく、四人の人物が並列的に語られているのみで、相互の人間関係は捕えがたく、「状況」の想定のみで、それぞれの人物の生き生きした展開は見られないように思われる。

ホーソーンの影響をうけながら、ジェイムズがアメリカにとどまることができなかったのは、「空間的描写」に必要な社会がアメリカになかったからである。「のぞき穴から現実の世界をちらりと見る」ように、「希薄な空気と色彩しかもたず、細部が不足している」アメリカの「空白状態」を、ジェイムズが嘆いたのも、小説を書くための作家の豊かなイマジネーションを創る濃密な世界、つまり「歴史や慣習の蓄積、風習や典型の複雑さ」が欠如していたからであらう。当時のアメリカの生活構造に欠けていた「高度の文明の諸項目」——われわれはここにジェイムズのアメリカに対するきびしい現実認識をうかがうことができる。つまり小説の背景となる社会や風俗習慣、小説家を書く材料、鏡に写すべきものが、当時のアメリカには何もなくったということは、何よりも作家にとっての「不毛な世界」を意味していたといえよう。

にもかかわらず、ホーソーンの時代でも、アメリカ社会は存在していた。しかしそれはジェイムズの考える小説

の背景、あるいは小説の舞台として必要な、ヨーロッパ的に豊かな市民社会ではなかった。E・M・フォースターの言うように「コミュニティにおける人間関係」が小説には必要であって、

エスタブリッシュされたコミュニティ内で起ったことを描く⁽¹²⁾

ことが、小説の場合、必然である。社会も文化も風俗、習慣、歴史もない「真空地帯」で起る「絵そらごと」を物語るロマンスとはこの点で違うのであろう。

ヘンリー・ジェイムズはフランスやイギリス的な意味におけるリアリストにはなれなくて、ホーソーン的なものを最後まで持ち続けた。イギリスの社会を舞台にした『ある婦人の肖像』⁽¹³⁾にしても、パリを舞台にした『使者たち』⁽¹⁴⁾にしても、単にきびしいリアリズムでは説明できないロマンス的な美しさをもっている。中村真一郎氏が、

アメリカを象徴する女主人公たちの非文化的裸体を、ロマンスの薄衣に包むことにより……独特の小説の方法を確立する⁽¹⁵⁾

と述べているように、『ある婦人の肖像』のイザベルや、『使者たち』のド・ヴィオネ夫人などは、時代と場所を超えたロマンス的な魅力をもっている。『鳩の翼』⁽¹⁶⁾のミリーはロマンスから出て、ノベルをつくり出すきびしい非情な現実の「わな」(伯母のローダ夫人のわな)に落ちこんだが、それで全く自分のロマンス的なものを失ったかというところではなく、最後にデンチャーを許すことで小説的現実には負けながら、それを許して容れることで現実を超えたといえよう。『使者たち』では、ド・ヴィオネ夫人を中心にロマンスが展開してゆき、ストレザーはそのロマンスのとりこになるが、その影響をうけながら、自分自身を洗練させていった。そこに『使者たち』の独特な

美と魅力があると思われる。

3

昔のロマンスには大抵の場合、はっきりした「物語り手」があったけれども、その「物語り手」は多くの場合、その物語を成立させるための単なる「手段」、英語で言う *mouthpiece* (代弁) にすぎなかった。その「物語り手」が含んでいる重要な可能性に注意して、近代小説に実りの多い大きな分野を開拓したのがヘンリー・ジェイムズなのである。彼は「物語り手」を近代小説が祭りあげた神の座から引き下ろすことによって、豊かに内面化された人間性を与えた。つまり「物語り手」は物語の単なる道具ではなく、内に向ってそれ自身に深まり、豊かになって独立し、逆に自己を全体としての作品と、そこに登場する人物たちに投影するようになっていった。近代文学の一つの大きな特徴である意識あるいは深層心理の小説には、そのようにして生れたと思われる作品がある。物語の「物語り手」が小説の作品の実質的な主人公になる場合さえある。⁽¹⁷⁾

ジェイムズは「物語り手」の内面を深めさらに豊かな人間性を与えて、立派な主人公としての存在を創りあげていった。こうして、道具にすぎなかった *mouthpiece* を内面的に深めて人間性を与え、独立した人間として描くようになるような転機を与えたのが、ヘンリー・ジェイムズなのである。⁽¹⁸⁾

このようにジェイムズは *mouthpiece* (代弁) に *character* を与え、きちんと性格をもった人間にした。つまり内面性の内なる心を与えた。語るということは、外へ声を出して相手に聞かせるためであるが、語る人の内に眼を向けて、語っていることは別に彼は語り手を単なる *mouthpiece* でない「小説の人物」にしたのである。

これに類似した形式で、話し手の内に向う告白文学 (Ich-Roman)⁽⁸⁾ がある。自分の外面的なものでなく、自分のこれまでの経験を語るのだが、告白文学はジェイムズ以前から存在していた。彼の獨創性は、その告白をしている人物の告白の内容だけでなく、告白はしているがそこにその人物の性格を出したことである。人間は本当のことは言えない——口ではああ言っても内心ではこうなのだと思っている——元来、人間は單純に自分の思うことは言わないのである。

ジェイムズは告白文学に似ているが、彼は自分の言ったことをそのまま書いていない。一種の告白とはいえるが、ジェイムズの場合、言っていることが必ずしも本心でなく、嘘を言わざるをえないところにその人の性格がでる。このように「語り手」をつくるところに、彼がホーソーンから出発して物語文学のぬけがらを身につけていることが証明されよう。他の作家は「語り手」を捨てたが、ジェイムズは自分の小説に「語り手」をとり入れた。しかし「語り手」の話しがそのまま小説になるのではなく、「語り手」に性格を与えることでジェイムズは「語り手」を小説化したと言えよう。

その例は後期のジェイムズの傑作『使者たち』で明らかに実証されている。たとえば、*The Ambassadors* は一種の告白小説と言える。ストレザーがド・ヴィオネ夫人に会ったことから恋愛し愛が深くなるが、彼は自分でそれを容易に認めない。小説の半分ぐらいすぎてド・ヴィオネ夫人が出てくるが、作家としてのジェイムズはそれを表向き書かないのである。ストレザーもはっきり何も言わないのだが、彼がド・ヴィオネ夫人に対する愛を始めて認めたのは、チャドとド・ヴィオネ夫人がいっしょにボート遊びをしていたのを見た時ではないだろうか。心の動揺を感じながらも、彼は reality ではない wonder の世界に住んでいた。つまり直接にはド・ヴィオネ夫人とチャドの間は、きれいな関係だと彼は考えてきたのである。もっと注意すれば、二人の間の真の関係をすぐ感づくの

わざと気づかないようにしてきた——まさに wonderland の世界にさまよっていたのである。読者にはわかっているのに、ストレザーは自分がわからなかったという顔をして気がつかないふりをしてきた。自己を欺むいてきたストレザーは、ここでたいへんなショックをうけることになる。自分がド・ヴィオネ夫人にはれこんでいるとわかって、ひどくあわてたのである。

実際、あそこでこの小説は変わる。最後までストレザーは嘘を言い続けるのだ。ストレザーが小説の最後でアメリカへ帰るということも、自分に対する嘘である。ニューサム夫人とは断絶し、雑誌の編集者も不可能になり、生活の手段もないのにアメリカへ帰る。ド・ヴィオネ夫人にはれこんでいて、ゴーストリー嬢にも好意をもち、二人の女性がいるバリーにいたいのが当然なのに、だからこそいっそう屈折した気持で二人から離れアメリカへ帰るのである。

4

作者の「位置」や「眼」は、ジェイムズ以前、問題にならなかった。作者は小説の中で勝手気ままにどこへでも行き、自由に人物の中に入ってきた。たとえば『戦争と平和』はスケールの大きい偉大で立派な小説である。場所所はモスクワ（モスクワの上流社会）と田舎（ロシア貴族の別荘）である。貴族たちは夏は田舎の別荘へ行き、秋になると社交シーズンがはじまりモスクワへ帰ってくる。トルストイはこの両方の場面の何十人も男女の心の中に勝手に入りこんで書くのである。常に外から眺めて描くが、ナポレオンがモスクワを攻めて大戦争が起ると、彼はフランス人の心の中にまで入ってゆく。フランス軍は負けるのだが、作者はそれにまでついてゆくのである（そんなことは神以外には出来ないであろう）。つまり19世紀までの小説は、「全能の話者」の「眼」が神や裁判官のよ

うに、すべてを外から眺めていたといえよう。内部からではなく、視点を外から見る外的視点であった。それゆえ人物の内面描写の場合も、眼は外から内部を見ていたのである。

このことにおかしいと感じたのがジェイムズであり、彼は作者の位置、作者の眼を意識して書くようになった。つまり次第に人間（人物）の眼を通して、すべて内部から描くようになったのである。ジェイムズ以後の作者は、そういうことを意識して書いている。意識して書かないようでも、作者の位置、眼のあり場所がはっきりわかっており、その小説のからくりを理解して書いているのである。特に『使者たち』における眼の位置は適確であるように思われる。

また、ジェイムズは小説を一人の人物の眼界と経験の範囲に極限することによって、作品にかつてない効果的で美しい統一を与えた。ジェイムズの小説の一つの特徴は、「視点」の設定にある。ジェイムズはこの視点の方法をとりあげ、その視点を作品の中に登場する人物の「眼」に置いた。つまりジェイムズは小説の技法として、その視点を登場人物の眼に固定させたのである。視点の方法の導入によりジェイムズは

主人公の内面を外面同様に、客観的に描写する手段を発見した。それにより、作者は事件から独立して、また他者との交渉の場以外の孤独の瞬間での、その人物の内面を描くことが可能になった。⁽²⁰⁾

しかし、もとより人間の眼は、神の眼のように万物を見通す力はない。一人の人物の眼におかれた視点は、いかなる意味においても絶対を主張することはできないのである。実際、ジェイムズが小説の技法として創りはじめた視点はその「制限」を知っている。

視点の技法は一人の人物が見るものを描くのだが、見えるものの向うには、「見えないものの世界」が拡がってい

る。彼の視覚は盲点や死角に制限され、見えるものさえしばしば偏見で着色され、ゆがめられている場合もある。そしてこの「視点の制限」が、物語の成立と発展の必要な条件とさえなっている場合もある。その視野には制限があり、視野の中にあるものも、彼（物語り手）がすべてを見て正しく判断するとは限らない。しかし、それがかえって人間的なリアリティと、制限にとまらぬ「あわれさ」の魅力（ロマンス的な魅力）を添えるのである。

たとえば、『使者たち』の「主人公」であり、「語り手」でもあるストレザーは、すぐれた感受性と想像力をもった人であるが、むしろそれゆえに彼は思い違いをし、「使者」としての重要な役割にそむくことになった。彼は読者さえ気づいていた段階になっても、なおド・ヴィオネ夫人とチャドの真の関係を見抜くことができなかった。しかしそのために、彼はその恋愛の当事者たちが実際に経験することができなかったほどの、豊かにして美しい恋愛を経験することができたのである。彼がド・ヴィオネ夫人とチャドの乗ったボートを見て、二人の恋愛の真相に気づいたとき、

He found himself supposing innumerable and wonderful things. ⁽²¹⁾

「自分が途方もないことを、果てしなく想像していたことに気づいた」

のである。この「途方もない」wonderfulという言葉は、「驚くべきこと」でもあって、彼はそれを彼自身の経験としてもったのである。このいわば「悲劇的な成功」ともいえるストレザーの美しい豊かな経験は、小説家であって同時にロマンス作家でもあるヘンリー・ジェイムズの成就しえた特殊な美であって、そこに彼の近代小説に対する貴重な寄与があるのではないかと思われるのである。

〔注〕

(1) 実際、小説の良さは物語り性にあり、たとえば日本の作家を考えた場合、谷崎潤一郎や中村真一郎などの作品は、小説ではあるが、物語り文学のすばらしさをもっているといえよう。谷崎氏の場合、『盲目物語』とか『乱菊物語』のように、物語り性が多く見られる。なぜなら谷崎氏も中村氏も、ともに『源氏物語』の影響が大きく、小説に物語りの要素が多分にあ
るからであろう。

(2) 代弁者にすぎない「物語り手」にジェイムズは豊かな内面化された人間性を与え、独立した人間として扱うようになった。

(3) 『現代小説の可能性』121頁、124頁参照（シンボジウム英米文学7、一九七五年、学生社）

(4) open ending（開かれた結末）の参考書としては Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the theory of Fiction*, 1967. Alan Friedman, *The Turn of the Novel*, 1966. などがある。

(5) E. M. Forster, *The Aspects of the Novel* (1927).

(6) 右と同。

(7) Arnold Bennett (1867-1931), *The Wives' Tale* (1908).

(8) Samuel Richardson (1689-1761), *Pamela or Virtue Rewarded* (1740).

(9) Henry Fielding (1707-1754), *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749).

(10) 実際には彼がロマンズの題材とした歴史的素材としては、植民地時代の歴史やピューリタンの歴史などが多い。そういう歴史的事実を彼は多くの作品に生かした。つまり、ディスタンスは彼の現実逃避ではなく、むしろ現実へのアプローチの方法だったといえよう。

(11) 『ホーソーン論』でジェイムズが唱えた「ないないづくし」の説。当時のアメリカには、君主も、宮廷も、貴族も、宮殿も城も賭場……など」と嘆いた有名な言葉。（『ホーソーン研究』南雲堂）49頁）

(12) E. M. Forster, *The Aspects of the Novel*.

(13) Henry James, *The Portrait of a Lady*, (1881).

(14) Henry James, *The Ambassadors*, (1903).

(15) <ヘンリー・ジェイムズ作品集>『評論 随筆』『はじめに』8頁。

(16) Henry James, *The Wings of the Dove*, (1902).

- (17) 『使者たち』のストレーザーは、「物語り手」であると同時に「主人公」でもある。彼の眼を通してすべては語られ、独立した人間としての人格を与えられている。中村真一郎『四季』四部作も「物語り手」が作品の実質的な主人公となっている。
- (18) この傾向は、後のコンラッドやジョイスの作品における「語り手」にも通じるものがあるように思われる。
- (19) たとえば国木田独歩は『敷かざるの記』とわざわざ言って日記を書いたが、彼の日記を読んでいると嘘だらけで、いちばん大事なことは言わないし書いていないように思われる。つまり日記でさえも本心は書かず嘘が多いということになるのだらう。

- (20) ヘンリー・ジェイムズ作品集5『黄金の盃』『解説』736—737頁。(国書刊行会、一九八三年)
- (21) ヘンリー・ジェイムズ作品集4『使者たち』512頁。(国書刊行会、一九八四年)

