

小説読みとしての T. S. エリオット

佐々木 徹

エリオットが小説について書いた文章¹、というと誰でもすぐに思い出すのは、ジョイスの『ユリシーズ』を論じたものか、あるいは、「ジェイムズはアイデアが侵略できないほど精妙な精神を持っていた」という託宣を含む、ヘンリー・ジェイムズについてのもの²でしょう。ジョイスはモダニズムの同志で、ジェイムズはアメリカからイギリスに渡った知性派作家の先輩として重要な意味を持つ作家でした。ですから、この二人については何回かエッセイを書いています。ほかに、エリオットがある程度の長さの評論を残している作家としてはロレンスがいますが、僕は 19 世紀のイギリス小説、特にディケンズとコリンズが好きなので、この二人を扱った、1927 年の「ウィルキー・コリンズとディケンズ」が、個人的には一番面白いエリオットの小説論です。したがって、本日はこのエッセイを出発点にした話をお聞きいただこうと思います。

すでによくご存じの文章ではありますが、重要な論点を拾いながら、みなさんとともにじっくり味わいたいと思います。まず、出だしの部分です。

メロドラマの歴史と美学について、今の世代の哲学的な研究者に是非 1 冊本を書いてもらいたいものだ。たしかにメロドラマの黄金時代は今や誰も知るもののない 19 世紀半ばに終わってしまった。しかし、現在生きている我々の中にはまだ（・・・）劇場でメロドラマに夢中になったときのことを覚えている人や（・・・）、メロドラマ演劇がメロドラマ映画に席卷され、昔の長大な 3 巻本のメロドラマ小説の諸要素が今では様々な種類の 300 ページで 7 シリング 6 ペンスの小説に分散してしまったことを好奇心をもって観察した人が多数いる³。「純文学」、「スリラー」、「探偵小説」

などといった言葉が生まれる前の世代の人は、メロドラマは不滅のものであり、それを求める気持ちは人間の心の中に絶えず存在し、且つこの欲求は満たされねばならないものであることを知っている。もしも「純文学」作品からはこの満足が得られないとすれば、我々は「スリラー」を読むだろう。しかし、メロドラマ小説の黄金時代にはそんな分け隔てなどなかった。最上の小説はスリルに満ちていたのである。

このように、冒頭から、メロドラマを馬鹿にしてはいけない、メロドラマは大事なものである、という本論のポイントがはっきりと示されています。次いで、エリオットは現代小説における要素の分離を指摘します。

コリンズの作品を理解し、楽しむには、現代の小説において分離してしまった要素を再度結合することができねばならない。コリンズは、ディケンズ、サッカレー、ジョージ・エリオット、リード、マリアットといった作家たちと同世代の人間である。これら全員と共通するところがあるが、特に大事なのはディケンズとの関連である（・・・）。この二人の作品を比較考察すると、小説におけるドラマティックな要素とメロドラマティックな要素の違いがよくわかる。

ディケンズの「最上」の作品はたぶん『荒涼館』である。ディケンズの最上の批評家であるチェスタトン是这样言っている。コリンズの最上の作品は、あるいは、誰もが知っている唯一のコリンズ作品は、『白衣の女』である。ディケンズは『荒涼館』においてもっともコリンズに接近し（・・・）、コリンズは『白衣の女』においてもっともディケンズに接近する。

この後半部、ディケンズとコリンズについて述べた箇所は、訳すのは難しいのですが、エリオットの意図を正確につかむのは容易ではありません。まず、「ディケンズの『最上』の作品はたぶん『荒涼館』である」の「たぶん」(“probably”) が気になります。最上の作が『荒涼館』なのかどうか、断言を避けています。そして、その断案の權威をエリオットはチェスタトンに求めています。先に引いたヘンリー・ジェイムズ論で、エリオットは「チェスタトンの頭の中にはアイデアが渦巻いているが、彼がものを考えた形跡はない」などと

ひどいことを言っています。となると、「ディケンズの最上の批評家」という表現を素直に受け取っていいのでしょうか？ちなみに、チェスタトンとエリオットの関係というのは考えてみると面白いだろうなと前から思っているのですが、ここでは、チェスタトンには後でもう一度登場していただくという予告だけをして、深入りはしないでおきます。また、『白衣の女』を「あるいは、誰もが知っている唯一のコリンズ作品」と言い換えるあたりには、どうせみんな『白衣の女』しか知らないのをこれを挙げておくが、みたいなニュアンスも感じられ、この小説が本当に最上だと信じて言っているのか、よくわからないフシがあります。というように、勘ぐりだすと混乱してくるのですが、とりあえず額面通りに受け取っておくと、『荒涼館』と『白衣の女』がエリオットの考える、スリリングな優れた小説の典型なのです。彼はこの二作について、もう少し説明を加えています。

ディケンズは「キャラクター」造形の達人である。彼は生身の人間よりも強烈なキャラクターを作り上げる。コリンズは通常キャラクター造形はうまくない。しかし、彼は「プロット」と「シチュエーション」の達人である。つまり、ドラマの要素の中でメロドラマに必要な不可欠な要素を操る術に長けている。『荒涼館』にはディケンズ小説の中でもっともすぐれたプロット構築が見られ、『白衣の女』にはコリンズのもっともリアルなキャラクター造形が見られる。

エリオットは、フォスコとマリアンの二人の登場人物の出来栄を「実在感がある」として称賛します。そして、「もし『白衣の女』がコリンズ最上の作品ならば、それはこの二人のキャラクターの存在による」、「この小説は、この二人によって『ドラマティック』なものとなる。『ドラマティック』と『メロドラマティック』を分ける点がここにある」と言います。メロドラマの登場人物は平板で二次元的なもの。それに対して、エリオットの言うドラマの人物は立体感のあるリアルな存在です。ですから、そういう立体感のある、リアルな人物のおかげで、『白衣の女』はメロドラマを越えてドラマに至った、というわけです。

次に、推理小説と『ムーンストーン』の話になります。

コリンズの小説でもっとも見事に構築され、「プロット」と「キャラクター」のバランスが一番よいのは『ムーンストーン』である（・・・）。『ムーンストーン』は最初の、そして最高の英国推理小説だ。「英国の」とことわりをいれるのは、推理小説には、アメリカ人ポーの手になる「純粹」推理作品もあるからで（・・・）、これと比べると、英国の推理小説は明確な形を持たない人間的要素に対する依存度が高い。

この後、再びコリンズとディケンズの関係に戻って、「コリンズをディケンズに接近させる、もう一つの要素」すなわち、「メロドラマの観点からすると大変価値の高い要素」についての考察があります。エリオットは、「人生に見られる驚くべき偶然や類似について考えるのをディケンズは好んだ」として、「この感情はディケンズ、コリンズの両方に共通するもので、彼ら二人が共感を覚えて仲良くなった理由の一つであることは間違いない」と述べています。そして、まず、コリンズが書いた戯曲『凍結の海』（*The Frozen Deep*）を材料にして、メロドラマにおける偶然が論じられます。

『凍結の海』において、コリンズは純然たるメロドラマを書いた。つまり、これはメロドラマ以外の何物でもない。とてもありえないことを、結果として生じるスリリングな状況のために受け入れることを読者は求められる（・・・）。『凍結の海』と『オイディプス王』との違いは何か？ それは恥もなく堂々と提示される偶然と、キャラクターと不可分になる運命、との違いである⁴（・・・）。すぐれたドラマにおいて、キャラクターはいつでもプロットより重要というわけではない。そうではなくて、すぐれたドラマにおいて、キャラクターはプロットと一体化するのである。

次いで、この「偶然」と「運命」の違いが『幽霊ホテル』（*The Haunted Hotel*）という中編小説を例にとって考察されます。

時々コリンズにとってメロドラマティックなもの、すなわち偶然的なもの、はドラマティックなもの、すなわち運命的なものへと転化する。よく知られている作品でもなく、最上の部類に入る作品でもないが、甚だしく不自然な幽霊がでてくるにもかかわらず、ほとんどドラマティックと言え

る物語がある。『幽霊ホテル』という作品だ（・・・）。この小説に於ける「運命」は単に作者にとって都合の良い仕掛けではない。夫を死に至らしめる主人公の女は、「運命」という観念にとり憑かれている。彼女の行動の動機はメロドラマ的である。だから、物語の中で彼女をめぐる偶然の出来事が起こるはめになる。この時、彼女にはその出来事を起こさねばならないという強迫観念が働いている。ここではメロドラマが人物の内面に存在するために、物語は単なるメロドラマの域を越えて、真のドラマに到達している。

最後のところは話の内容を知らないとわかりにくいので、簡単に説明します。主人公の女はヴェニス邸で夫を殺害するのですが、その邸宅はやがてホテルに改装されます。そして、たまたま、このホテルに殺された夫の身内がやって来て、彼が殺されたまさにその部屋に宿泊し、彼の幽霊を目撃するのです。主人公の女は自分が運命によって動かされていて、そこからどう逃れようとしても逃れられない、という考えに取りつかれており、わざわざ夫の身内がその部屋に宿泊するよう手はずを整えます。彼女の強迫観念は、結構面白い形で表現されているのですが、そこから先を言うとネタバレになるのでやめておくことにして、結びの段落に参ります。

ドラマとメロドラマは二律背反のものではない。偉大なドラマには何らかのメロドラマ的要素があるものだし、最上のメロドラマはドラマの高みに届くものである（・・・）。コリンズの小説は「小説という芸術」を学ぼうとするものが無視することの出来ない問題を提起している。芸術家はおのれの「芸術」を意識し過ぎてはいけない。ヘンリー・ジェイムズは実作者としては「面白い」作品を残し、かつまた洗練されたメロドラマの名手でもあったが、批評家としては悪い影響を与えてきたようだ。詩でも小説でも、一番大事なことは——そして、決して一番易しくないことは——それが面白くなくてはならない、ということなのだ。

エリオットに言わせれば、メロドラマを求める気持ちは我々の心の中に内在しているので、それは満足させられねばなりません。現代のいわゆる純文学はメロドラマから離れてしまったので、いきおい我々としては、スリラー、推理

小説を読むことになる。しかし、ディケンズやコリンズの小説はメロドラマの面白さと純文学の豊かさを兼ね備えていた。これが19世紀から20世紀に至る小説の質の変化についてのエリオットの見取り図で、全くの正論だと思います。このエッセイを読むと、メロドラマ小説が大好きな僕は、自分の趣味のよさを偉大なT. S. エリオットに保証してもらうようで、とても心強いのです。

このエッセイは論の流れがスムーズで、エリオットの文章にしては珍しく、わかりにくい所がありません。ただ、ジェイムズについてのエリオットの意見をいろいろ調べているうちに、このエッセイとの関連で、一つどうしても理解できないところが出てきました。1933年、ハーヴァード大学における現代英文学講義のノートの一部です。

Evil is rare, bad is common. Evil cannot even be perceived but by a very few. The perception of life as on several planes at once, noticeable in Chapman and Dostoevski.⁵

(下線は引用者による。以下も同じ)

エリオットは、ジェイムズとコンラッドを論じるにあたり、チャップマンとドストエフスキーを例に挙げて、「人生を幾つかの平面において同時に認識する」ことについて触れています。残念ながら、これはメモですから、いささか唐突な感じで話の脈絡がはっきりしません。しかし、エリオットは似たようなことをチャップマンに関する論考の中でも言っています。

[In Chapman's *Bussy d'Ambois* plays] more or less consciously the personages are acting, and accepting, inevitable roles in this world, and that the real centre of their action is in another Kingdom.

... in Dostoevski's novels there are everywhere two planes of reality, and that the scene before our eyes is only the screen and veil of another action which is taking place behind it.⁶

ここを読むと、現実のレベルと無意識のレベルというような話をしています。ですから、先の講義ノートでもこういうことが念頭にあると仮定して、その前提に立ってジェイムズの『ねじのひねり』についてのエリオットの講義メ

モを眺めてみましょう。

Ambiguity of end. Effect of cross-currents – Douglas in love with the Governess, the Governess in love with her employer. Keeping different planes intersecting. Intersection of planes of reality has been problem of fiction ever since Bleak House and Armadale. Becomes final with Joyce.⁷

エリオットによれば、人生を幾つかの平面で見る、というこの問題は、小説においては、『荒涼館』と『アーマデイル』から始まったわけです。これが僕には理解できません。『アーマデイル』から抜き出した以下のいくつかの引用をご覧ください。

“I was wondering,” said the other, handing him back the half-crown, “whether there is such a thing as chance.” (Bk. 1, Ch. 3)

It really looks as if fate had determined that you were to be Mrs. Armadale, of Thorpe Ambrose; and who can control his fate, as the poet says? (Bk. 2, Ch. 1)

“Is this chance?” he asked himself. (Bk. 2, Ch. 3)

If the Dream was proved to be no longer a warning from the other world, it followed inevitably that accident and not fate had led the way to the night on the Wreck....

(Bk. 2, Ch. 10)

『アーマデイル』という小説は、ここに引用したパッセージからおわりのように、運命か偶然かという問題を軸に展開する作品で、エリオット好みのテーマを持っています。この小説を彼は純然たるメロドラマとしてはコリンズの最高作だと賞賛しています。

Like most of Collins’s novels, it has the immense — and nowadays more and more rare — merit of being never dull. It has, to a very high degree, the peculiar

Collins merit above mentioned, which we might call the air of spurious fatality.
The machinery of the book is operated by the Dream.⁸

エリオットは『アーマデイル』の「退屈でないという近頃まれな美德」を強調します。彼の評論を読んでいると、この dull ということばに結構よく出くわします。これは彼の価値判断の大きな要因みたいです。実は、今日の話に備えて、四半世紀ぶりで『アーマデイル』を読み直したのですが、たしかに全然 dull じゃありませんでした。僕もこれは長編小説にあっては大変重要な（しかし学術論文では言及されない）美德だと確信しております。

さて、上の引用の最後でエリオットが指摘するように、この小説は「夢」がカギになっています。これが、もしかしたら別の plane of reality を意味して、「人生を幾つかの平面で見る」ことにつながるのかもしれませんが、しかし、それと同じことが『荒涼館』において認められるか、という首を横に振らざるを得ません。エリオット自身、講義ノートの場合とは違って、評論「ウィルキー・コリンズとディケンズ」の中では、『アーマデイル』を『荒涼館』とまったく結びつけておりません。ですから、『荒涼館』のどの点が planes of reality 云々にかかわって来るとエリオットが考えたのか、非常に興味をそそられるのですが、僕には見当がつきません。この点は、いずれ見極めねばならない課題です。

ここで、もう一度、先ほど見ていただいた、「ウィルキー・コリンズとディケンズ」の最終段落に戻ります。今度は英語で引用します。

Collins's novels suggest questions which no student of "the art of fiction" can afford to neglect. It is possible that the artist can be too conscious of his "art." Perhaps Henry James--who in his own practice could not only be "interesting," but had a very cunning mastery of the finer melodrama--may have had as a critic a bad influence. We cannot afford to forget that the first--and not one of the least difficult--requirements of either prose or verse is that it should be interesting.⁹

エリオットはもちろん、名高い評論「小説という芸術」における、「我々の考えでは、小説というものの唯一の義務はそれが『面白い』ものでなければならない、ということなのだ」とのジェームズの発言をふまえて、この最終段落

を書いています。だから、art of fiction と interesting が引用符に入っているのです。すでに見たように、エリオットはジェイムズを小説家としてとても高く評価していました。ここでも実作者としてのジェイムズを褒めています。しかし、それは批評家としてのジェイムズと区別するための作戦で、批評家としては悪影響を与えた、つまり小説の芸術性を人にあまりにも強く植え込み過ぎた、という批判をしています¹⁰。したがって、最後で、ジェイムズと同じ「小説は面白くなければならない」というフレーズを繰り返した時、エリオットは、同じ言葉を使いながら、批評家ジェイムズが言っているのとは違うことを言おうとしているとは考えられないでしょうか。小説家ジェイムズの場合と異なり、批評家ジェイムズの手にかかると、interesting はかなり狭い定義になってしまった。ここがエリオットには不満だったのだらうと推察されます。エリオットの interesting の中には、芸術性の高い小説の面白さだけでなく、スリリングな小説を楽しんで読む面白さ、も入っていました。

They are interesting only if we enjoy “reading novels.” But novels are still being written; and there is no contemporary novelist who could not learn something from Collins in the art of interesting and exciting the reader.¹¹

エリオットは、コリンズの小説は、我々が小説を読むことを楽しむという条件下でのみ「面白い」と言っています。reading novels が引用符に入っているのは、考えながら真剣に読むのではなくて「ワクワクしながらページを繰る」というような意味合いを入れたかったからではないでしょうか。最後の行で、interesting and exciting と言葉を並べたところにその意図がうかがえるように思えます。たしかに、僕の知る限り、ジェイムズはいわゆるページターナーの芸を高く買うような人ではありませんでした。その点、エリオットの方がジェイムズよりも間口の広い小説読みであったような気がします。

こうして、エリオットは小説の、お話としての「面白さ」を大事にするわけですが、しかし、彼にとってそれが小説のすべてではありませんでした。彼が小説家として高く評価したのは 20 世紀にあつてはジョイス、19 世紀にあつては、残念ながら、ディケンズではありませんでした。ジョイスを大いに持ち上げた有名な書評で、彼は「小説はフローベールとジェイムズで終わった」と言っています¹²。ジョイスが出現するまでは、この二人が究極の小説家だった

わけです。もう一人、エリオットがとても高く評価していた 19 世紀の小説家があります。スタンダールです。

The few people who talk intelligently about Stendhal and Flaubert and James know this; but the larger number of people who skim the conversation of the former do not know enough of English literature to be even insular.¹³

フローベール、ジェイムズとならんで、スタンダールを合わせたこの三人の立派な小説家についてちゃんと論じることができるような批評家が少ないことをエリオットは、ここで嘆いているのです。では、エリオットが評価するこれら三人に共通する要素は一体何なのか？ その答えは、あるいは、その答えに関するヒントは以下の引用にあると思います。

How astonishing it would be, if a man like Arnold had concerned himself with the art of the novel, had compared Thackeray with Flaubert, had analysed the work of Dickens, had shown his contemporaries exactly why the author of *Amos Barton* is a more serious writer than Dickens, and why the author of *La Chartreuse de Parme* is more serious than either?¹⁴

これは *The Sacred Wood* の序文で、もしマシュー・アーノルドが本格的な小説の批評を行っていたとしたら、とエリオットが想像しているところです。ここで、『エイモス・バートン』の著者、すなわち、ジョージ・エリオットの方がディケンズよりも serious で、スタンダールはジョージ・エリオットよりさらに serious だ、とエリオットは示唆しています。そして、*The Sacred Wood* の本文中に、この serious という概念についての補足があります。

Mr. [Paul Elmer] More has, it seems to me, in this sentence just failed to put his finger on the right seriousness of great literary art: the seriousness which we find in Villon's *Testament* and which is conspicuously absent from *In Memoriam*; or the seriousness which controls *Amos Barton* and not *The Mill on the Floss*.¹⁵

再び『エイモス・バートン』が引かれていることから、ここの serious は、

先の文と同じ意味内容を持つものであらうと思われまゝす。ただ、「すぐれた文学の持つ、しかるべき真剣さ」と言われても、一体どういふ真剣さなのか全然はつきりしません。さらに、『フロス川河畔の水車場』よりも『エイモス・バートン』に見られる真剣さ、と言われると、なおのことわかりません。エリオットはこの『エイモス・バートン』という、ジョージ・エリオット最初期の作品をいかに高く買っています。これは、ごく平凡な田舎の教区牧師が、身寄りのなくなった妙齡の女性を憐れんで牧師館に引き取ったら、妙な噂を立てられ、純朴かつ鈍感な牧師はそれがわかっていないが、牧師の奥さんは心労の末に死んでしまふ、そして、後になってようやく牧師は奥さんの苦勞を悟る、といふ話です。このころのエリオットは自分の結婚生活で悩んでいたので、夫婦ネタの小説に惹かれるところがあったのでしょうか。ともあれ、この物語の中には、ディケンズの『ピックウィック・ペイパーズ』がベストセラーになったといふ事実は原罪が存在することを立証する、と主張する人物が出てきますから、たしかにこれはディケンズより「真剣な」小説ではありましょ。驚いたことに、エリオットは別のエッセイで、ジョージ・エリオットは『エイモス・バートン』が書けたのに、その後だめになる一方だった、などと言っています¹⁶。『ミドルマーチ』や『ダニエル・デロンダ』より『エイモス・バートン』を高く評価する人は天下広しといへども、T. S. エリオット大先生ただ一人です。したがって、僕はエリオットが serious 云々を持ち出してきて小説の話をする、と耳を閉ざすことにしています。

以上、「ウィルキー・コリンズとディケンズ」といふエッセイを、エリオットの小説観といふ文脈において今まで見てきましたが、いろいろ調べているうちに、このエッセイを、エリオットとポピュラー・カルチャーといふコンテクストの中で考察した、デイヴィッド・チニツの論に行き当たりました¹⁷。彼に言わせれば、「ウィルキー・コリンズとディケンズ」においてエリオットは、小説がポピュラーなものと純文学に分離してしまったといふ現象を *dissociation of sensibility* の一形態をとらえ、こうして分離したものをふたたび統合しなければならぬと主張している、そして、その認識に基づいて、エリオットは、分離した要素を結合した新しい形式あるいは新しいジャンルの芸術作品、すなわち、ポピュラーな芸術形式を洗練させた作品（チニツの考えでは、ヴァース・ドラマ）を作りたかった、と論じています¹⁸。彼はこの論の中で、エリオットが推理小説について書いている文章や、ミュージックホールの芸人マ

リー・ロイドを賞賛する文章もとりあげています。それを読んでいて、ふとチェスタトンのことを思い出しました。すでに見たように、エリオットはチェスタトンを褒めたり、けなしたりしていますが、キリスト教にはっきり転じてからはおおむね好意的な方に傾いたようです。いずれにせよ、エリオットはチェスタトンの書いたものを結構読んでいたと推察されます。チニッツの論文から僕が連想したのは、チェスタトンのシャーロック・ホームズ論です。そこで彼はこう言います。推理小説、ファース、冒険小説、メロドラマ、ミュージックホールの唄などはれっきとした芸術形式なのに、不当にないがしろにされている、こういうものの作者からさえ軽蔑されている。しかし、ドイルはこれを真剣に扱ったからこそ成功した。ドイルはポピュラーな文学形式をちゃんとした芸術の域にまで高めた、と。そして、結論部でチェスタトンは次のように述べます。

Men must have detective stories; they must have farces and melodramas and comic songs.¹⁹

人は推理小説を渴望する。ファース、メロドラマ、コミック・ソングを渴望する。その要求は満たされねばならない。この主張はエリオットの主張とそっくりではありませんか。この文章は1907年の「ロンドン・デイリー・ニューズ」が初出ですから、当時まだハーヴァードにいたエリオットが読んでいた可能性は低いのですが、もしエリオットがこれを知っていたら、きっと、我が意を得たりと喜んだことでしょう。

シャーロック・ホームズの話の続けますと、チェスタトン同様、エリオットもドイルの力量を高く評価しており、「あの時代のもっともドラマティックな作家の一人」と称賛しています（ここで言うドラマティックとは、メロドラマティックと対比しての意味ではなく、単に「劇的な」の意味と思われます）²⁰。

『ムーンストーン』やホームズものをはじめ、エリオットは相当推理小説が好きだったようで、『クライテリオン』で書評を5本書いています。ただし、それは1927年から29年の時期に限定されています。先ほど触れたホームズ論が最後で、これ以後はありません。なぜそうなったのか、興味深い謎ではあります。チニッツによれば、この時期から後、評論こそしていないものの、エリオットは純文学の小説は読まずに、もっぱらチャンドラーやクリスティーなど

の推理小説を熱心に読んでいたらしいです²¹。彼の趣味は、英国風の「人間的要素」を重視する作品も、ポー由来の純粹パズル作品も、どちらも歓迎という幅広いものでした。

ちょっと脱線しました。話を「ウィルキー・コリンズとディケンズ」に戻します。僕がこのエッセイを愛読する理由は、先ほど時間をかけて振り返りましたように、これが僕の大好きなメロドラマティック・ノヴェルの伝統みたいなものを明確にしてくれるからです。そして、その伝統の頂点に立つのがディケンズとコリンズならば、その後を継いだのがハーディであった、と僕は考えます²²。実際、ハーディが最初に出版した小説『窮余の策』(1871)は、殺人あり幽霊あり、完全にコリンズ路線の作品で、この種のものとしてはなかなかよく出来ています。

... *Desperate Remedies*, the melodramatic novel quite below the level of *The Poor Man and the Lady* which was the unfortunate consequence of Mr Meredith's advice to "write a story with a plot."²³

作者自身は、これは実際の処女作『貧しい男と淑女』より劣るもので、メレディスの悪い助言を鵜呑みにして書いた、プロット中心のメロドラマティック・ノヴェルにすぎない、と卑下しますが、この小説はハーディの作品が根本的な意味ですぐれたページターナーであることをよく示しています。つまり、『窮余の策』は、決して異色作ではなく、彼の主要作品と目される、『カスターブリッジの町長』や『テス』も、僕に言わせれば、ミステリーの要素こそ希薄ではありますが、多分にメロドラマティックで、スリリングな小説です。おそらくは、ハーディが、エリオットの考える「メロドラマ小説の黄金時代」の最後の横綱であったのではないのでしょうか。ディケンズとハーディは、いまだに広く読まれています。イギリスの Dickens Fellowship や Hardy Society の会合には僕も何度か足を運びましたが、どちらも素人愛好家がたくさん参加し、非常に活気溢れる集まりです。このような根強い大衆の人気は、ディケンズやハーディが、メロドラマに対する人々の絶えざる欲求、エリオットの言う *perennial craving* を満たしてくれるからこそ存続しているのではないのか、と僕は想像します。これが正しいかどうか、証明することは勿論不可能です。しかし、少なくとも、僕にとって、この2人の小説家が他のどの小説家よりも面白い理由

は、まさにエリオットが指摘する点、すなわちメロドラマとドラマの幸せな融合にあるのです。

ただ、こういうことをハーディについて主張する人はあまり多くありません。最近はどうでもなくなったかもしれませんが、20年前ぐらいまではそんなことを言う人は完全な少数派でした。たとえば、もっともすぐれたハーディ論の著者である、アーヴィング・ハウがハーディ最高のメロドラマ小説『遙か狂乱の群れを離れて』についてどう述べているか、見てみましょう。

[O]nly Virginia Woolf has seen the book for what it really is, a spectacle of country life brimming with an energy and charm such as we do not customarily associate with Hardy. The point is not that his critics fail to grade properly a novel which by no stretch of affection could be called major; the point is that they fail to indicate how lively and various a work it is.²⁴

ハウは、この作品をエネルギーとチャームに満ちた、過小評価された小説と持ち上げるものの、どれだけこの作品が好きでもこれをメジャーと呼ぶわけにはいかないと述べています。彼は、大方の批評家同様、ハーディのいわゆる悲劇的世界観が現れたものをメジャーと見ていますから、その視点からすれば、『遙か狂乱』をマイナーとするのも理解できないではありません。ハウによれば、この小説は『テス』や『ジュード』とは異なり、読者の深い感情を呼び起こすこともないし、神経を逆撫でするような強烈さもなく、その面白さはもっぱら外面の行動や、奔放なアクションのレベルにとどまっています²⁵。そして、こういった表面上の面白さにしばしとどまることで満足する、洗練された読者だけがこの小説を十分に楽しめる（“it can be fully enjoyed only by those readers sophisticated enough to content themselves for a time with the pleasures of surface representation”）、と言います²⁶。「ウィルキー・コリンズとディケンズ」を書いたエリオットは、まさに、この「洗練された読者」に入るように見えますが、後で見るように、彼はこの小説を面白いとは考えませんでした。

ハウはこの小説のメロドラマ性を的確に表現してくれます。

Primarily this is a work of pictures highly colored, roles grandly accepted, gestures boldly made, actions quickly taken....

... Indeed, the fact that the novel stays close to the conventions of melodrama makes us less concerned with problems of credibility than we are likely to be in reading his later work.²⁷

主としてこの小説は色鮮やかな絵、華々しく演じられる役回り、大胆なジェスチュア、速やかなアクションからなる、と実に巧みにこの作品のエッセンスを伝えています。『遙か狂乱』のような初期小説はメロドラマのしきたりに密着しているので、我々としては、後期小説を読んでいる時ほど *credibility* の問題が気にならない、とハウは言います。つまり、この作品の世界はメロドラマのそれであるから、少々現実世界の論理とは相容れない、蓋然性の乏しい、偶発的な事件が続いても読者は気にならない、ということですが、その前提となっているのは、後期のメジャーな作品の世界ではリアリズムのロジックが支配的である、という判断です。もちろん、これがハーディ業界の保守派メインストリームの意見です。しかし、僕はこういう風に初期と後期をわけて考えたくないのです。スリリングな小説を愛する立場から言うと、ハーディの本質はメロドラマティック・ノヴェルであり、それは始めから終わりまで一貫しているのです。

さて、ここまで何度も「メロドラマ」という言葉を使っていますが、実は、これがなかなか厄介で、実態をつかむのが難しい。エリオットがエッセイを書いた、今からほぼ 100 年前の時点で、すでにメロドラマ演劇は事実上消滅していました。ですから、現在のわれわれは、もう、それが実際にどういうものだったか、知るすべはほとんどないのです。僕も 19 世紀のメロドラマを劇場で見たのはブーシコーの作品 2 本だけです。ただし、まったく手立てがないわけではありません。

メロドラマがどういうものだったかを知る一つの手段を提供してくれるのがサイレント映画、すなわち、「ウィルキー・コリンズとディケンズ」の冒頭でエリオットが *cinematographic melodrama* と言っているものです²⁸。サイレント映画の父、D. W. グリフィスは、ディケンズを読んで映画術のヒントを得たとして知られる有名な監督ですが、彼の傑作の 1 つに 1920 年の *Way Down East* があります。これは 19 世紀末に流行ったメロドラマを映画にしたもので、我が国では「東への道」というタイトルで知られています。これはとんでもない誤訳でありまして、*Way Down East* というのは、当時の社交界の中心であった

ボストンから見てうんと東の方にある片田舎、という意味なのです。それはともかく、この映画の筋を簡単に紹介いたしましょう。

主人公アナ・ムーアはニュー・イングランドの田舎村で、母親と二人、貧しい暮らしを営んでおります。ところが、やがて経済的に行き詰まりまして、母親の薦めでアナは、ボストンに住む裕福な親戚トレモント一家を訪ねて援助を求め、彼女はしばらくそこに厄介になります。華やかな上流階級の中心にあるトレモント邸で、アナは冷たく扱われますが、あるパーティで彼女はレノックス・サンダーソンという裕福なプレイボーイと知り合い、彼に誘惑されてしまいます。サンダーソンはアナといんちきの結婚式を挙げ、まんまと彼女をものにしてしまいます。そして、家族の反対を恐れるが故に、この結婚のことは秘密にしておこうと言います。やがてアナは妊娠し、もう自分たちの結婚を秘密のままにしておくわけにはいかないと言いますと、サンダーソンは、おまえとの結婚は合法的なものではなかったのだと真実を告げ、彼女を棄てて立ち去ります。

折しも、母親が亡くなり、孤独の身となったアナは旅に出て、旅先の宿で出産しますが、子供は死んでしまいます。この時、洗礼をしないまま死んだ子供



は地獄行きになると恐れた彼女は洗礼式を自らの手で行ないます。さて、アナが未婚の母であると気づいた宿のおかみは冷たく彼女を放り出し、再び放浪の旅に出たアナは、バートレット一家の農場に雇われることになります。やがて一家の長男デイヴィッドは純情なアナに惚れ、彼女もデイヴィッドに惹かれます。しかし、アナは自分の過去があるために、彼の求愛を受け入れることができません。皮肉な偶然によって、このバートレット農場はサンダーソンの土地に隣接しており、この農場を訪れたサンダーソンはアナに出くわし、驚いて、彼女にこの地を出て行くよう言います。しかし、彼女は、あなたのような卑劣な男の言うなりにはなりません、とここにとどまります。

そうこうするうちに、ある時、例の宿屋のおかみがたまたま村でアナを見かけたため、彼女が未婚のまま子供を生んだという噂がたちまち村に広がります。これを耳にした厳格なバートレット氏、すなわちデイヴィッドの父親は、

アナに出て行けと言う。アナは腹に据えかねてサンダーソンの悪事を暴露した後、悲しみに打ちひしがれたまま牧場から出て行きます。あいにく外は何年に一度という激しい吹雪。アナが出て行ったことを知ったデイヴィッドは彼女の後を追います。アナは吹雪の中、疲労困憊して倒れます。彼女が倒れたのは川の上に張った氷の上で、この氷がやがて割れて流れ出します。どんどんどんど



ん氷は流れて行きます。その先には激しい水しぶきをあげる大瀑布が待っています。哀れアナの運命やいかに！と、そこに間一髪のタイミングでデイヴィッドが現れて、十六艘飛びで彼女を助け、二人は結ばれます。そして、悔い改めたサンダーソンはアナの許しを求めるのでありました。めでたし、めでたし。

センチメンタルなハッピーエンドや、吹雪の中の流水の場面という一大セッション・シーンなど、まさにスペクタキュラー・メロドラマの真髓がここにあります。さて、このメロドラマ、実は『テス』とよく似ている部分があります。田舎娘が上の階級の男にだまされて捨てられるという点はもちろんのこと、子供に自分で洗礼をしてやる場面、そしてインチキの結婚式、といったディテイルは既に『テス』の中にあるのです²⁹。とはいえ、何も影響関係を云々したいのではありません。そうではなくて、この映画を観ると、ハーディの小説世界がメロドラマの世界に近接したものであることがあらためて認識できると言いたいのです。

とにかく、僕は、ハーディはディケンズ・コリンズ路線の延長線上にいるすぐれたメロドラマ小説の作者だと確信するのですが、エリオットはハーディを全然評価していません。

The work of the late Thomas Hardy represents an interesting example of a powerful personality uncurbed by any institutional attachment or by submission to any objective beliefs; unhampered by any ideas, or even by what sometimes acts as a partial restraint upon inferior writers, the desire to please a large public. He seems to me to have written as nearly for the sake of 'self-expression' as a man

well can; and the self which he had to express does not strike me as a particularly wholesome or edifying matter of communication.³⁰

要するに、健全でもないし啓発的でもない作者ハーディの個性が前面に出すぎているのが気に食わないのです。そして、彼の作品に出てくる人物たちについても批判を加えます。

[Hardy is] an author who is interested not at all in men's minds, but only in their emotions; and perhaps only in men as vehicles for emotions. It is only, indeed, in their emotional paroxysms that most of Hardy's characters come alive. This extreme emotionalism seems to me a symptom of decadence; and, if somewhat deficient in vitality, people imagine passion to be the surest evidence of vitality. This in itself may go towards accounting for Hardy's popularity.³¹

ハーディのキャラクターたちは発作みたいに感情が激発する時のみ生き生きする、この極端な感情重視はデカダンスの兆候であり、それこそがハーディがポピュラーである理由だと言うのです。ここでエリオットは「極端な感情」とポピュラーな人気を云々していますが、それをメロドラマと結びつける気はまったくありません。

では、このハーディ批判を具体的なハーディ作品に即して検討してみましょう。エリオットはハーディ小説の中では『カスターブリッジの町長』を一番出来のよい作品と考えていました³²。この小説の有名なくだりで、ハーディは、人間の性格こそ運命なり、というノヴァーリスの言を引きます。

Character is Fate, said Novalis, and Farfrae's character was just the reverse of Henchard's, who might not inaptly be described as Faust has been described—as a vehement gloomy being who had quitted the ways of vulgar men without light to guide him on a better way. (Ch. 17)

主人公ヘンチャードについて、彼のライヴァル、ファーフリーの正反対で、ファウストのような性格を持っていた、という説明があります。たしかに、これは性格悲劇のような側面を持つ小説ですので、エリオットが強い興味を覚え

たであろうことは容易に推察されます。小説の後半、このライヴァル、ファーフリーにヘンチャードは一騎打ちを挑みます。

“Here be we, in this four-square loft, to finish out that little wrestle you began this morning. There’s the door, forty foot above ground. One of us two puts the other out by that door—the master stays inside.... As the strongest man I’ve tied one arm to take no advantage of ’ee. D’ye understand? Then here’s at ’ee!” (Ch. 38)

40 フィートの高さがあるロフトからどちらが叩き落されるか、という勝負です。ただし、自分の方が力が強いから、フェアに戦うために右手は縛って使えないようにする、とヘンチャードは言います。こういった場面には、アーヴィング・ハウが指摘する、メロドラマ的な「華々しく演じられる役回り」が観察されるでしょう。

エリオットはこの小説を高く買うものの、ドラマティックな山場は多かれ少なかれ「仕組まれた」(rigged) ものだと言い、例としてヘンチャードと人形の場面を挙げます³³。その場面を見てみましょう。

While his eyes were bent on the water beneath there slowly became visible a something floating in the circular pool...; the pool he was intending to make his death-bed. At first it was indistinct by reason of the shadow from the bank; but it emerged thence and took shape, which was that of a human body, lying stiff and stark upon the surface of the stream.

... he perceived with a sense of horror that it was himself. Not a man somewhat resembling him, but one in all respects his counterpart, his actual double, was floating as if dead in Ten Hatches Hole. (Ch. 41)

主人公が自殺を考えながら橋の上にといたら、川に死体が流れてくるのが見える。それは自分自身の死体だった。彼を自分の分身を見た。まことにメロドラマティックな場面です。実は、これは死体ではなく、この前の場面に出てくる、彼に似せた人形なのです。エリオットはこの場面を『異神を追いて』でも論じています。

In *The Mayor of Casterbridge* which has always seemed to me his finest novel as a whole he comes the nearest to producing an air of inevitability, and of making the crises seem the consequences of the character of Henchard; the arrangement by which the hero, leaning over a bridge, finds himself staring at his effigy in the stream below is a masterly tour de force. This scene is however as much by arrangement as less successful ones in which the motive intrudes itself more visibly; as for instance the scene in *Far From The Madding Crowd*....³⁴

エリオットがこの小説を高く買うのは、ここに主人公の性格から生まれた必然性を感じるからです。そして、ヘンチャードと人形の場면을褒めています。ただし、ここに彼は arrangement を感じるという。これは上で見た rigged と同じ意味なのだろうと考えられます。いかにも仕組まれた感じがする、というようなニュアンスでしょうか。下から2行目の motive とは、たぶん作者の動機を指しますから、作者の意図がいかにも見え見えだ、という不満かと思われます。しかし、これが rigged だと言うなら、エリオットが大いに持ち上げるコリンズの『アーマデイル』など、それこそ、「超 rigged」ではありませんか。上の引用の最後で、エリオットはこの場面よりも、さらにもっと作為を感じるとして、『遙か狂乱』の一場面に言及します。以下、上に引用した文の続きです。

... the scene in *Far From The Madding Crowd* in which Bathsheba unscrews Fanny Robin's coffin which seems to me deliberately faked. And by this I mean that the author seems to be deliberately relieving some emotion of his own at the expense of the reader. It is a refined form of torture on the part of the writer, and a refined form of self-torture on the part of the reader....³⁵

主人公バスシバは、死んだばかりのファニーは夫の愛人だったのではないかと勘ぐります。ところへ、彼女が妊娠していたという噂を聞きつけ、これを確かめようと彼女の棺桶をこじ開けると、そこに死んだ赤ん坊も一緒に入っているのを発見してしまいます。エリオットはこれを deliberately faked だと言うのです。これがさっきの arrangement とつながるのでしょうか。ただし、ここでは単に作者の意図が見え見えだ、というのではなく、作者が自分自身の感情のは

け口に読者を使うのは拷問のようなものと批判しています。ハーヴァードの講義ノートにある、ロレンスと一緒にハーディはサディストだという旨の記述は、このあたりの事情を指しているのでしょう³⁶。なるほど、主人公に棺桶を開けさせるのは洗練された趣味の現れとは言えないかもしれませんが、これはそんなにひどい場面でしょうか？

“Don’t—don’t kiss them! O, Frank, I can’t bear it—I can’t! I love you better than she did: kiss me too, Frank—kiss me! You will, Frank, kiss me too!”....

“I will not kiss you!” he said pushing her away....

“And that this woman is your victim; and I not less than she.”

“Ah! don’t taunt me, madam. This woman is more to me, dead as she is, than ever you were, or are, or can be....” (Ch. 43)

バスシバが棺桶を開けたところに夫のフランクがやってきて、二人はこんな会話を交わします。棺桶の中のファニーと赤ん坊にキスするフランクを見て、バスシバが、やめてちょうだい、キスするなら私にキスして、と叫ぶと、フランクは彼女を押しのかます。バスシバが、私もファニーも同じくあなたの犠牲者です、と言うと、フランクは、彼女は自分にとってお前なんかよりよっぽど大切な人間だ、と返します。たしかに、極端な感情が噴出する場面ですが、僕は、メロドラマ的興奮を覚えます。

エリオットのハーディ嫌いがもっとも鮮明に出ているのが、『異神を追いて』で「グリーブ家のバーバラ」という短編について論じている箇所です。

Here [*A Group of Noble Dames*, a volume of short stories], for one thing, you get essential Hardy without the Wessex staging.... I do not object to horror... and in these works of Sophocles, Conrad and James we are in a world of Good and Evil. In *Barbara of the House of Grebe* we are introduced into a world of pure Evil. The tale would seem to have been written solely to provide a satisfaction for some morbid emotion.³⁷

エリオットに言わせれば、この話はハーディのエッセンスを表現しており、ここにあるのは horror ではなく、pure Evil である。そして、またしても、この

物語は作者個人の病的な感情のはけ口になっている、と切って捨てています。

エリオットがここまで嫌う、この短編は有名なものではありませんから、あらすじを紹介します。バーバラは準男爵家の一人娘で、両親は、彼女に思いを寄せる近隣の伯爵と結婚させたがっている。しかし、彼女には別に好きな相手があり、駆け落ちして夫婦になってしまう。相手のエドモンドが職人の息子と聞いて両親は立腹するが、この男を一瞥するやその美貌に打たれ、許そうという気になる。ただし、受け入れるには条件がついていて、エドモンドを文化的に準男爵家の娘婿にふさわしいものとするため、一年間、家庭教師をつけてヨーロッパ旅行をさせる。この間二人は離れ離れになっており、一年後ようやくエドモンドがイギリスに帰って来る。ところが、彼は滞在先のイタリアで火事に巻き込まれ、顔にひどい火傷を負っていた。バーバラはショックを受け、彼を正視できない。エドモンドはまた一年したら戻って来る、との置手紙を残し、姿を消す。しかし、約束の一年がたってもエドモンドが現れないので、彼は死んだものとあきらめ、寡婦となったバーバラは伯爵と再婚する。実際、エドモンドは病気で死んでいたことが後からわかる。こうして夫婦となった二人のもとに、ヨーロッパから大きな荷物が届く。それはイタリアでエドモンドが作らせた等身大の彫像だった。バーバラが夜中になるとこっそり部屋を抜け出すのに気づいた伯爵は、或る晩彼女の後をつける。そして、彼女がこの彫像にキスしているのを発見する。彼はエドモンドが火傷を負ったことを調べ上げ、彫刻家を雇って、彫像に火傷を負ったような変化を加える。そして、これを毎晩バーバラに無理やり見せて、彼女にエドモンドをあきらめさせようとする。とうとう、最後に、彼女はエドモンドの彫像に嫌悪感を抱くようになる。

たしかに変な話です。エリオットがこれを嫌うのもわかります。僕も嫌いです。彼がサディズムを感じるのももっともです。ただ、ハーディがこういうものを書く趣味を持っていたことは間違いのない事実ではありますが、エリオットの言うように、ハーディの作家としての本質がここに現れているとは僕には思えません。この判断には強い異議を申し立てたい気がいたします。もっとも、エリオット自身、ハーディについての自分の審判には、あまり自信がなかったのでしょうか、後に、ハーディみたいに自分と正反対の精神構造を持つ作家については書くべきではなかったかもしれない、などと告白していますから³⁸、あまり深く突っ込まないで置いてやりましょう。

ところで、エリオットが嫌い、僕も嫌う、このハーディの奇妙な短篇をとて

も好んだ、我が国の有名な小説家がおります。谷崎潤一郎です。惚れあった二人の片割れが醜くなる、というこの話の設定をいただいて、彼は「春琴抄」を書いたのです。谷崎はこの作品が好きで、翻訳して「グリーブ家のバアバラの話」と題して「中央公論」に載せました。昭和2年のことです。昭和2年というのは、西暦1927年です。すなわち、エリオットが「ウィルキー・コリンズとディケンズ」を書いた年です。もちろん、これは単なる偶然で、運命ではありません。しかし、僕の考えでは谷崎とエリオットは面白い点で結びつくので、最後にその話をいたします。

小説を論じるときに、「プロットの小説」と「キャラクターの小説」という二分法がよく用いられます。前者は筋の面白さを、後者は人物造形の面白さを主眼としたものであり、この分け方が殆どそのまま大衆文学と純文学、という区別に直結します。このような分類が小説批評で顕著に用いられるようになったのはイギリスでは1860年代から70年代にかけて、つまりウィルキー・コリンズ全盛期のことだと考えられます。いや、コリンズその人がこの区別を発生させたと言ってもいいでしょう³⁹。

1876年ごろに書かれたと考えられている、トロロープの『自伝』によりますと、当時大きく分けて二つの小説があった、つまり、トロロープのようなりアリストが書く、「キャラクターの小説」と、センセーションナリストのコリンズが書く「プロットの小説」で、理想的には両者を兼ねたものもいい、と彼は言っています。また、すでに何度か言及しました、ヘンリー・ジェームズの「小説という芸術」には、「キャラクターの小説」と「出来事の小説」(Novel of Incident)という区別が挙げられています。これはトロロープの区分に対応するものです。

「ウィルキー・コリンズとディケンズ」におけるエリオットは、この二人の最上の作品に見られるような、キャラクターとプロットの両方が面白い小説を渴望したわけです。彼がああエッセイを書いた1927年の我が国に目をやりますと、やはり彼の言う、小説要素の分離、純文学とポピュラーな小説の分離が問題になっておりました⁴⁰。

かつて我が国においても、「小説の筋」論争というのがあり、「話らしい話のない小説」を標榜する芥川龍之介に対して、「筋で売る小説」をよしとする谷崎潤一郎は次のように述べました。

筋の面白さは、云ひ換へれば物の組み立て方、構造の面白さ、建築的の美しさである。此れに藝術的価値がないとは云へない。（材料と組み立てとはまた自ら別問題だが、）勿論此ればかりが唯一の価値ではないけれども、凡そ文學に於いて構造的美観を最も多量に持ち得るものは小説であると私は信じる。筋の面白さを除外するのは、小説と云ふ形式が持つ特権を捨ててしまふのである。さうして日本の小説に最も缺けてゐるところは、此の構成する力、いろいろ入り組んだ話の筋を幾何學的に組み立てる才能、に在ると思ふ。（『饒舌録』）

小説のプロットを重視する谷崎はコリンズ路線の作家だとも言えるでしょう。彼はまたこうも言います。

沙翁でもゲーテでもトルストイでも、飛び抜けて偉大なもので大衆文藝ならざるはない。

今の文壇で面白い話は通俗的で、通俗のエコール低級という云ふ風に見える。そんな風潮であるからして実際にも高級なる通俗小説が極めて少い。（『饒舌録』）

これらの「饒舌録」の文章は、すべて昭和2年、1927年に発表されたものです。これも偶然であって、運命ではないと思いますが、同じ年のエリオットの場合は、大衆小説、あるいは通俗小説の一例として推理小説・スリラー小説を使っていました。一方、日本では純文学と、大衆的な歴史小説の分離が問題になっておりました。しかし、どちらの場合にも、小説の「面白さ」がなくなっている、という危機意識が共通してありました。日本と西洋では歴史的事情が違うから、同じ年だといっても、意味が全然違うかもしれません。しかしながら、こと小説について言うと、日本は出発が遅れた分、ものすごい速さで文芸というものに意識的になります。小説の芸術性をはじめて強く訴えたジェイムズの「小説という芸術」は1884年に書かれました。これよりもうんと大がかりで体系的な『小説神髓』を坪内逍遙は、82年か83年には書き終えていたのです⁴¹。

我が国では、山田美妙、尾崎紅葉らの萌芽期を経て、鷗外が先頭に立って、

本格的な歴史小説（ただし、もっぱら短編小説）が次々に出てきます。そして、1925年白井喬二は立派な大衆文学を作る目的で、雑誌『大衆文藝』を創刊します。次いで20年代後半になると、中里介山、大仏次郎、直木三十五などがいわゆる大衆的な、しかし、非常に優れた長編小説を生み出します。

こういった流れの延長線上で、1933年に、谷崎潤一郎が直木三十五の小説を称賛する文章を書いています。

私は歴史ものを以て文学の正統だと主張する譯ではないが、作家も批評家も一向その方へ注意を払わず、日常身の些事のみ描いて、それを兎や角と論議している文壇が、いかにも限界が狭小で、びっこの発達をしつつあるように思われてならなかった（・・・）。打ち明けて言えば、私はシェンクウィッチの「クオ・ヴザス」に最も深い感銘を受け、目標をあれに置いていた。（「直木君の歴史小説について」）

まず、谷崎は、わが国にあってはかつて歴史物がたくさん書かれていたことを指摘し、それが正統だとまでは言わないが、今の文壇のように、ちまちました現在の日常の些事ばかり描いてはだめで、かわりに、過去を再現する大作の面白さを訴え、『クオ・ヴァデイス』みたいな小説をこそ、自分は書きたいと思った、と言います。

最近、（・・・）現代物を正道とし、歴史物を「大衆文学」と称して邪道扱いにする風があるのは何故であらうか。繰り返して云ふが、昔の標準に従へば、それは全然逆なのである（・・・）。

大佛君や直木君の歴史物を読んで第一に感ずることは、腕がたしかであること、恐ろしく小手が利いてゐること、である。彼らは所謂純文学派と云はれる連中の持つてゐるものは、皆持つてゐる（・・・）。事実、彼等〔直木三十五と大佛次郎〕の書く物は、その芸術的価値に於いて、所謂純文学派の作品と何等の差異があるのではない（・・・）。〔大佛次郎の『赤穂浪士』を芥川君の「或日の大石内蔵助」などに比べてみても、技巧、内容、共に何等の遜色を見ない。

谷崎は自分の理想が今や大佛次郎や直木三十五によって実践されていると考

え、こういうものが大衆文学というレッテルを貼られて二級品扱いされることに憤慨しています。そして、彼らのものを読めば、純文学と通俗文学の違いなどないことがわかる、大仏の『赤穂浪士』は芥川の「或る日の大石内蔵助」に比して何ら遜色ない文学作品だ、と言うのです（ちょっと褒めすぎですが）。

谷崎は物語性に富んだ、高級な通俗小説こそが理想の小説だと考えていました。要するに、小説はおもしろいとあかん、ということです。もしエリオットのコリンズ論を読んだなら、谷崎はその結論を喜んで肯定したに違いありません。1930年ごろの谷崎にとって、歴史小説はそういう彼の望みを実現させてくれるジャンルだと思えたのでしょうか。1930年の『乱菊物語』は、いわゆる伝奇小説で、人物が平板なきらいがあつて、『細雪』と同日に論じることはできませんが、まことに高級な通俗小説と言えます。この路線でもう少し出来がいいのは1932年の『武州公秘話』だと僕は思います。谷崎の狙いはエリオットの言うスリリングな純文学、上等なメロドラマ小説ではなかったでしょうか。太平洋を挟んで、奇しくも、ほぼ同じ時期に、エリオットとわが谷崎は、小説は面白くなければならない、という、まことに大事な真実を主張したのでありました。

注

- 1 エリオットが小説について書いた文章を論じた先行研究として管見に入ったのは Kristian Smidt の（有用な）2本だけである——“T. S. Eliot's Criticism of Nineteenth Century Fiction,” Andrew Kennedy and Orm Øverland (ed), *Excursions in Fiction: Essays in Honour of Professor Lars Hartveit on His 70th Birthday* (Novus Forlag, 1994) 211-31; “T. S. Eliot's Criticism of Modern Prose Fiction,” *English Studies* 76 (1995) 64-80. また、エリオットの推理小説評のみに特化した研究に Curtis Evans のものがある——“Murder in The Criterion: T. S. Eliot on Detective Fiction,” Curtis Evans (ed), *Mysteries Unlocked* (McFarland, 2014) 171-82.
- 2 “In Memory of Henry James” (1918); *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition*, 8 volumes (Johns Hopkins UP, 2014-19), vol.1, 650. この全集は以下 CP と表記する。
- 3 CP 3.164 では、この「観察した」(observed) が obsessed になっている。これは誤植と思われる。
- 4 このエッセイと同時進行で書かれた、ワールズ・クラシックス版『ムーンストーン』の序文（1928）には、ドラマにおける偶然は人知の及ばぬ不可思議な力として

現れる、その力について作者は我々以上に知っている、とあり、キャラクターと不可分という点については一言もない (CP 3.359-60)。

- 5 “Lecture Notes for English 26: English Literature from 1890 to the Present Day” (1933), CP 4.773.
- 6 “Neglected Aspect of Chapman” (1924), CP 2.552-53.
- 7 CP 4.773.
- 8 CP 3.170.
- 9 CP 3.171.
- 10 エリオットは1918年の評論でも、似たような区別を展開し、作家としてのジェイムズは鋭い批評家だったが、文芸批評家としては成功していない、と述べている (CP 1.649)。
- 11 CP 3.171.
- 12 “Ulysses, Order, Myth” (1923), CP 2.478.
- 13 “The Local Flavour” (1919; reprinted in *The Sacred Wood* as part of “Imperfect Critics”), CP 2.176.
- 14 “Introduction” to *The Sacred Wood* (1920), CP 2.295.
- 15 “Imperfect Critics” in *SW* (1920); “A Note on the American Critic,” CP 2.289.
- 16 “George Eliot who could write Amos Barton and steadily degenerate”: “Professional or...,” (1918), CP 1.699.
- 17 David Chinitz, “T. S. Eliot and the Cultural Divide,” *PMLA* 110 (1995), 236-247.
- 18 Cf. Anthony Burgess: “But [Eliot] never reconciled the sheer enjoyment to be gained from the great entertainer with that modification of the sensibility which he demanded from the great writer.” 4 January 1982, *The New York Times*, “The Sainted Sleuth, Still on the Case.” 僕はチニッツの意見よりも、エリオットは double standard を最後まで持ち続けたというバージェスの考えを支持したい。
- 19 G. K. Chesterton, “Sherlock Holmes,” *A Handful of Authors* (Sheed & Ward, 1953), 174
- 20 “Sherlock Holmes and His Times,” (1929), CP 3.605
- 21 David Chinitz, “A Vast Wasteland? Eliot and Popular Culture.” David E. Chinitz (ed), *A Companion to T.S. Eliot*. (Wiley-Blackwell, 2009), 68.
- 22 この点については拙論、“*A Laodicean* as a Novel of Ingenuity,” Phillip Mallett (ed), *Thomas Hardy: Texts and Contexts* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002), pp. 49-63 で詳述した。
- 23 Thomas Hardy, *The Life and Work of Thomas Hardy*, (ed) Michael Millgate (U of Georgia P, 1985), 66.
- 24 Irving Howe, *Thomas Hardy* (1966; Collier Books, 1973), 52.

25 Howe, 52.

26 Howe, 52.

27 Howe, 52, 53.

28 この点については拙論、「ハーディと映画」、日本ハーディ協会編『トマス・ハーディ全貌』（音羽書房鶴見書店、2007）、pp. 623-37 で詳述した。

29 偽牧師に式を行わせるというインチキ結婚式は、この小説が最初に連載された「グラフィック」誌版にあり、単行本では削除された。

30 *After Strange Gods* (1934); CP 5.40.

31 CP 5.40. 先に触れたハーヴァードでの講義ノートは『異神を追いて』とほぼ同じ時期に作られたものだが、そこでも同様のハーディ批判が見られる (CP 4.767-70)。

32 “Lecture Notes for English 26,” CP 4.768.

33 CP 4.767.

34 CP 5.41.

35 CP 5.41.

36 CP 4.784.

37 CP 5.42

38 “To Criticize the Critic” (1961); *To Criticize the Critic and Other Writings* (U of Nebraska P, 1965), 24.

39 例えば、*The Athenaeum* (2 June 1866) の *Armada* 評を参照——“Those who make plot their first consideration... have placed themselves in a groove which goes, and must go, in a downward direction, whether as regards fiction or morals.”

40 以下に述べることは、2021年5月の日本英文学会のシンポジウム「小説家と歴史」での歴史小説に関する発表「Gore Vidal と歴史小説」と重複する。

41 柳田泉『「小説神髓」研究』（春秋社、1966）、42を参照。