

379
592

訂 改

短 篇 小 說 新 說 研 究

宮 島 新 三 郎 著

大 洋 社 版



始



76

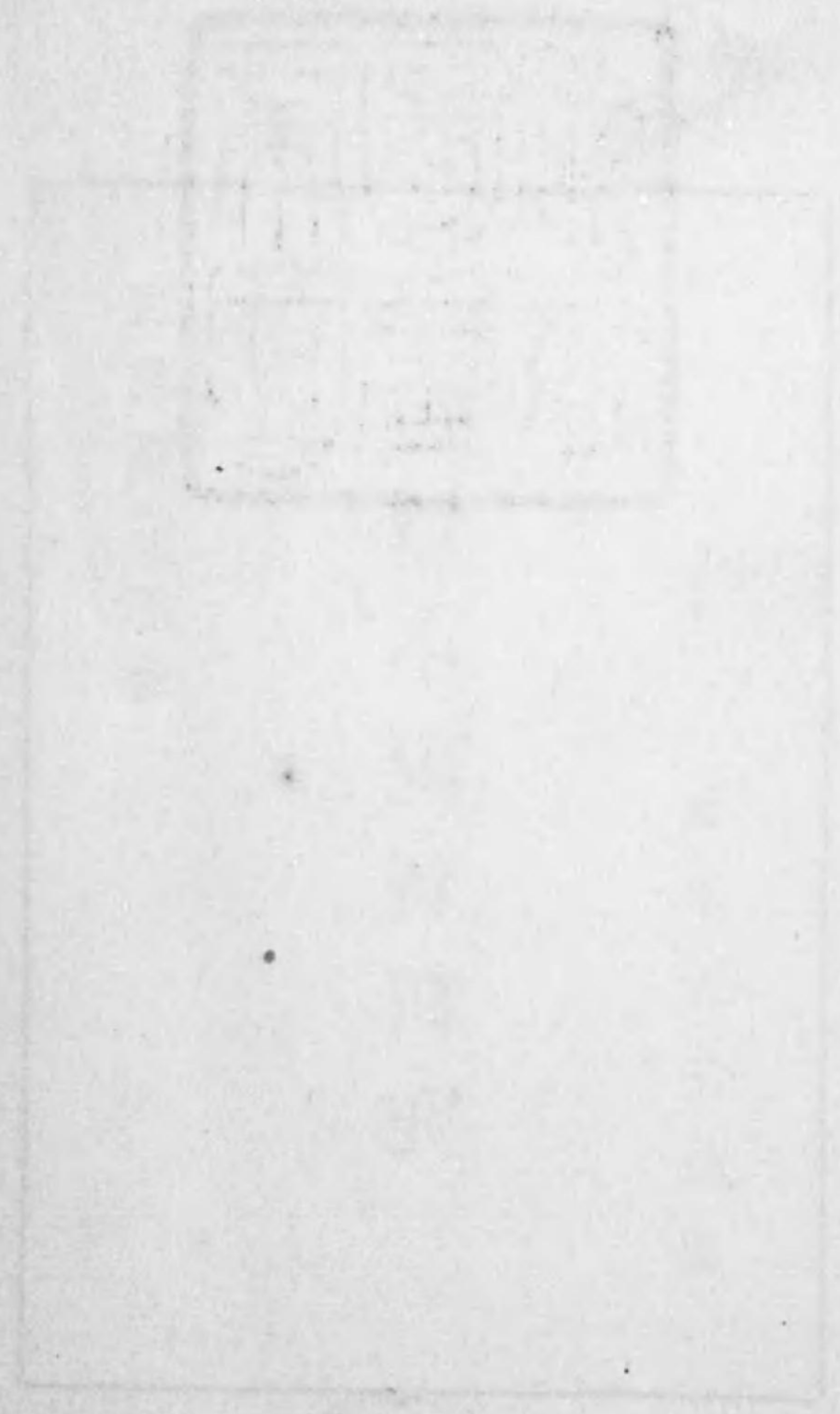
特234
231



宮島新三郎著

訂改
短篇小說新研究

東京大洋社版





宮島詩三遺著

小説の鑑賞

大正十三年



序 言

本書は、大體の骨子をアメリカのイーゼンワインの著“Writing the Short Story”にとり、これに日本文學の材料なども加へて、適宜に編纂したものである。勿論、短篇小説は、作り方によつて、つくろふことを教へらるべきものでない。又味ひ方に依つて、味はうことを教へらるべきものでもない。所詮は個人々々の創作力、鑑賞力に俟たねばならぬ問題である。

けれども、短篇小説の起原や形式や内容を研究し説明して、創作する上の、若しくは、鑑賞する上の助けとすることは出来る。本書編纂の目的もこの點に存するといつて好い。

一體に日本の文藝界には、小説や詩や劇などの科學的研究がなさすぎる。稀に、小説作法式のものがないではないが、科學的研究といふべく餘りにシステムがなく、統一がない。多くは感想程度のものに止まつてゐる。文學の科學的研究がないといふことは、文學を創作する上でもだが、特にそれを鑑賞する上に、非常な不利益を來たすものである。それは文藝界に取つての損失である。

本書は素より、短篇小説の遺憾なき科學的研究書ではない、完全なものにするためには、更に内容論や價值論にまで進まねばならぬからである。けれども後のよりよき研究書の出る爲めの露拂ひ位の役目は果し得ようではないか。
種々不満不備の點あるを顧みず、敢へて公にした譯である。

大正十三年九月

西大久保の偶居にて
宮 島 新 三 郎

目 次

緒 言	三
一 短篇小説の起原	三
1 物 語 の 話 者	三
2 叙 事 詩	六
3 長篇小説と短篇小説	一〇
二 短篇小説の現在の地位と勢力	一四
1 諸家の短篇小説觀	一四
2 短篇小説流行の理由	一六
第一編 短篇小説の特質	一〇
1 何が短篇小説でないか	一〇
2 何が短篇小説であるか	一六

第二編 短篇小説の構圖

1 主題の選擇	三
2 材料の蒐集	七
3 小説に於ける事實	四
4 プロット	五
5 短篇小説の形式	六
6 短篇小説の冒頭	六
7 短篇小説の場景	六
一 短篇小説の本體	三三
1 事件	三四
2 情緒	三〇
3 危機	三九

第三編 短篇小説の構圖(續)

4 中間	三三
5 頂點	三三
6 大圓	三四
7 結末	三五

二 短篇小説と性格

1 人物の選擇	一四
2 人物の數及び關係	一五
3 人物の種類	一五
4 性格描寫	一五
5 性格描寫の一般方法	一五
6 性格描寫の特別方法	一六
7 「放蕩息子」の解剖	一七
附録第一 短篇小説の實驗的研究	一七

附録第二 現實主義と浪漫主義

- 1 眞理表現の二方式……………101
- 2 第一の謬説……………102
- 3 第二の不十分な區別……………102
- 4 第三の不十分な區別……………104
- 5 眞の區別……………104
- 6 科學的發見と藝術的表現……………110
- 7 歸納と演繹……………111

附録第三 現實主義と浪漫主義(承前)

- 1 リアリストの歸納的方法……………113
- 2 浪漫主義者の演繹的方法……………114
- 3 兩者の根本心理……………115
- 4 現實主義の效果……………116

- 5 浪漫主義の效果……………117

- 6 現實主義の限度……………118

- 7 ローマンスの自由……………119

- 8 兩者の比較……………121

- 9 リアリズムの濫用……………122

- 10 ローマンスの効用……………124

附録第四 短篇小説に關する對話

附録第五 イギリス短篇小説の發達

- ……………127
- ……………128

短篇小說新研究

宮島新三郎編著

緒言

一、短篇小説の起源

1 物語ストーリーの話者

文學の最初の様式は、いふまでもなく、物語ストーリーである。即ち何れの國民もが、その太古草昧の時代に持つてゐた神話傳説の類は、比較的想像力の逞ましい、そして記憶力の強い者が創作し、これを他の人に語り傳へて残したものに他ならない。

文字も發明されず、紙草も發見されない野蠻未開の時代にあつては、勿論書物などはなかつた。従つてその時代の人々は書くことも讀むことも出来なかつた。けれども物語がなかつたと思つてはならぬ。古代の人々は、一日の仕事が終つた時、他村落の人々との戦争か若しくは狩獵が終りを告げた時、爐邊の焚火を圍んでは、物語の話者の語るところを聞くのであつた。さ

ういふ時の物語は、大抵戦争に關するものときまつてゐた。物語の話者は、人々との若しくは猛獸との恐しい格闘を話すこともあれば、憤念の激情や復讐の感情を話すこともあつた。その物語の中には、美だとか、愛だとか、情けだとかいふものは全然表現されてゐなかつた。それといふのも、人々の生活が野蠻で粗暴であり、美や情けを味ふほどの餘裕がなかつたからだ。しかし時がたち、生活が安易になるに連れて、人々は段々野蠻の域を脱して行つた。人の性情が變るに連れて、彼の耳傾ける物語も亦た變化した。それはもう戦争や復讐の話ばかりではなかつた。戀愛の物語が加はつて來た。更に進んで、キリストの物語が人々の感情をやはらげ人々の生活を輝かすやうになると、物語は自づと信仰、純潔、それから溫雅といふやうな要素を交へて來た。

終に彼の行吟詩人が、即興詩や即興物語を唄ひながら、町から町へ、城から城へと漂泊して歩く時代が來た。これぞ世界に於ける眞の聽聞時代である。しかし、それから數代を経て、人は始めて、さういふ數々の物語の忘れられることを恐れて、筆にとめて置くことに思ひ至つたのである。

さてこれ等凡ての物語は或は神々や英雄達の事蹟を歌ひ、或は祖先の偉勳を讃へ、以て勇士を鼓舞激勵するといつたやうなものであつた。冬の陣營の意屈を一掃するものは、この物語であつた。夏の市場の炎熱を忘れさせるものはこの物語であつた。王侯貴族の邸宅や農夫の藁屋の夜長を面白くすこさせるのも、亦たこの物語であつた。

この最初に物語られたといふ話は、どんなものであつたらうか。それは正しく子供が喜び進んで迎へる種類のものであつた。突飛な事件や行動の物語は、まだ反省が力とならないで、空想が事實に束縛されずに自由に飛躍する人々には、強く々々訴へた。吾々の遠い祖先に取つては、この世は荒唐無稽な力、神秘不可思議な妖怪變化、超自然的な事物の充ち満ちてゐるところと見えた。如何なる自然物、如何なる自然力も、たちどころに驚くべき奇蹟を演ずる神のき性情を持つてゐるものと思はれた。ギリシヤ、ローマ及び東洋の神話傳説は正しくかうい境地から生れたものに他ならぬ。

既に心を躍らし、生活の色彩を豊富にする恐怖や信仰や空想があつて見れば、想像力に富む人、いかでかこれ等を物語に織り出さずにはゐられようぞ。既知の世界と想像の世界との境界地

帯は廣大で、そのつきるところを知らぬ有様である。若し自由な物語の話者が旅行でもするか、戦争にでも参加するならば、彼は更に面白い發明の冷泉を汲み出すことの出来る泉を發見したことになるではないか。二十世紀の物語作者が、うらやむのも亦た宜なるかなである。しかし二十世紀には二十世紀で古代の物語作者の眼からさへぎられてゐた空想と精神との一層深い物語の世界があることいふまでもない。

2 叙 事 詩

古代に於ける物語の形式はどんなものであつたかといふに、數世紀間は叙事詩が優勢な物語の形式であつたらしい。語り傳へるのであるから、自然と調子がつき韻をふんだ表白になるのは當然である。で、この叙事詩は古代の世界にはあり餘るほどの豊富なる材料を用ひては、いろ／＼な物語を人々の世界にまきちらした。かやうにしてポーリアの「ユリシーズ」や「エーネイズ」中の詩人が、物語のヒーローとなつたのである。歴史以前の時代から、印刷物が各人の眼の前に物語を展開した時代に至るまで、物語の話者は、假空事の唯一の供給者であつた。

従つて、彼は丁度今日新しい雑誌を手にして遠い淋しい島の燈臺を訪問する人が歓迎されるやうに、皆から喜ばれたのである。

時によると、物語の話者は散文の形式で話すこともあつた。又時には物語を幾部分かにわけて、數日に亘つて、その長い英雄詩の朗かな行を唄ふこともあつた。ずつと後になると、その物語は所謂連続小唄の形式をとつた。そして封建時代のヨーロッパでは、トロヴァール（北部フランスの物語詩人の一種、英雄物語、偶話を主に扱つた。十一世紀から十四世紀頃までが全盛）、トローバドゥア（南フランスに十二世紀頃榮えた物語詩人の一種、主として戀愛、戦争、諷刺を唄つた）及びジョングラール（中世紀に於ける、南佛及び英の行吟詩人の一種）は、英雄物語で宮廷や陣營を活氣づけた。時處こそ違へ、このことは、琵琶法師が琵琶に合せて戦争物語を読み唄つた日本の戦國時代を思ひ浮ばせるではないか。

吾々はこれ等各國語で語られた有名な叙事詩の中に實際立派な物語を見出すことが出来る。例へば「ベオルフ」の物語の如き、「ニベルンゲンリード」の物語の如き、「ローランの唄」の如き。勿論、その形式は發達した近代の短編小説に比較すれば原始的である。話されたる物語が、書

かれるやうになり、推敲され、そして印刷されるやうになつて、始めて吾々は今日の藝術品を髣髴させる形式に達することが出来るのである。近代の短編小説は長い時間を要して生れたものであり、而かもその祖先は遠く且つ尊いのである。

「アメリカ短編小説」の著者ボールドウィン教授は、古代及び中世の物語には三種類あると述べてゐる。即ち單純な逸話、筋書、それに極めて稀であるが、眞の短編小説がそれである。この種類に、更に今一つ即ち一團の逸話を時には非常に長くして、結び合はせた説話を加へたらよからう。これ等の相違は只だ長さといふ一點である。そして時に例外はあるが、概して十九世紀以前に書かれた物語は、近代の短編小説の主要効果を構成してゐる特性を缺いてゐる。紀元前四千年から一千年に至るエジプトの紙草に書かれた物語を始めとし、下つては紀元前一千年から紀元後五百年に至るヘブライ、ギリシヤ、東洋及びローマの物語は共通特色を持つてゐる。又、暗黒時代の物語についても、その後では文藝復興期の物語についても、エドガー・アラン・ポー以前の物語についても同じことが言へる。近代の短編小説は單純で直截で、たゞ物語をして行くやうに仕組んである點では、昔の物語に似かよつてゐる。純粹の物語としては立派である。けれども短編小説ではない。

今日の短編小説は東洋の聖典から直接に生血を汲ひ取つてゐる。かやうな物語の多くがいろいろな形で、幾世紀もの間流行を來たしてゐた。東洋人の豊富な色彩、魅力ある動作、神秘的な信仰は、常に多少とも宗教的な物語に浸潤し、吾々が「アラビアン・ナイト」で感ずると同じやうな魅力をそれに與へてゐる。聖書は古今東西に互つて發見され得る藝術中最も純粹な標本である。路加傳の「放蕩息子」と舊約聖書の「路得記」のあの田園牧歌的な物語とを調べて見る時吾々は近代の藝術が舊約書の物語の單純な美と効果とに近づかんとして近づき得ないことを告白せねばならぬ。兎に角、聖書のこのやうな物語が、今日の作家が標準として求めてゐるものの萌芽を含んでゐたといふことは、まことに驚嘆に値する。疑ひもなく、それはあらゆる種類の物語の筆頭に位し、ずつと昔に書かれたものであるとはいへ、今日依然として物語の最も好い模範として残つてゐる。「放蕩息子」を短編小説の祖とすれば、「路得記」は明かに中編小説の起源である。日本で、この聖書の物語に相當するものを求めたら、さしあたり、古事記であらう。さうだ、古事記の中には、素朴な人間感情の生々と動いてゐる物語が無數にある。

3 長編小説と短編小説

歴史的に見れば、勿論長編小説の方が短編小説よりも早くに始まつてゐる。けれども、長編小説が短編小説の父であると思ふのは間違ひである。いろんな點で類似はしてゐる、お互ひに影響し合つてゐるからだ。しかし嚴密にいへば長編小説が短編小説に影響を及ぼしたことが、短編小説が長編小説を助けたことよりは、遙かに大であらう。だが、今までのところはいざ知らず、今後百年も経過したら、恐らく批評家はさうはいはなくなるだらう。既に今でも最も優れた短編小説の特色は長編小説の中に取入れられて、爲めになつてゐる。さりながら、この二つの様式は、何れか一方がその特徴を失はざる限り、一致するものではない。

さて長編小説が近代の短編小説に強い影響を及ぼしたのは何故であるか。それは短編小説の方が遙かに古いものではあるが、特種なはつきりした一様式と認められないうちに、長編小説は一種獨特なものとなつてゐるたからである。アービング、ポー、ホーソン(以上アメリカ)、モウパッサン、ゴーチエ、メリメ(以上フランス)、バリー、スチヴンソン、キャプリング(以上

イギリス)を始め、十九世紀文學史に光彩を添へた作家は、それ以前の短編物語の作家からよりも寧ろ長編作家から刺戟と教訓とを得たのである。それに又、これ等作家の多くは、又十九世紀のその他の作家は、先づ最初に比較的危険ならざる短編小説の小山登りを試み、次に長編小説への冒險的登山を始めたのである。

長編小説以外のあらゆる文學も亦た、程度の差こそあれ、短編小説に貢献してゐる。例へば物語と同じやうに古い戯曲の如きは、明晰とか、力強さとか、集中とか、プロット(脚色)の精巧とかいふ點では早くから物語に影響を與へて、今日の短編小説の發達を促す一要素ではあつた。けれども戯曲と短編小説とは、始めから約束を異にしたものである。次には隨筆との關係であるが、時折隨筆は物語の形で表白されるし、又短編小説、例へばホーソンやアーヴィングのものなどは隨筆的材料を多く含んでゐる點から見れば、兩者には深い關係があるやうに思はれる。けれども隨筆と短編小説との共通點は甚だ尠ない。短編小説と隨筆との親戚關係を無理に求めるならば、さしあたり叔父甥の關係であらう。

又、抒情詩は直接個人に訴へる力の點で、歴史は背景や結構の正確といふ點で、それ／＼短

編小説に貢献したことは、争へない事實である。

斯く短編小説はいろ／＼の他の文學的様式の力を借りて、序々に發達を遂げたのである。斯くして明かに完成の域に達したのは十九世紀になつてからである。だから短編小説は比較的文學のうちでも近代の産物に屬する。

一八一九年に、ウ・シントン・アーヴィングは「スケッチ・ブック」をあらはしたが、特にその中の「リップ・ヴァン・ウィンクル」は新しい文學的效果を持つた短編小説として認められるに至つた。一八三五年にはポーが「ベレニス」を出し、一八四二年にはホーソンの物語に關する一文を草し、その中で短編小説がはつきりした獨特の文學様式として認められる權利を要求した。これまでも多少短編小説に近いものが數世紀の間に出るには出たが、ポーのこの鋭い批評によつて始めて多くの人々が刺戟され、アーヴィングやホーソンに追隨するやうになり、こゝにアメリカ短編小説の新しい型が起つたのである。

フランスでは、メリメ、バルザック、及び多少ではあるが、ゴーチエやミラセが、それ／＼違つた方向を取つて進んだとはいへ、フランスの近代短編小説に對して勢からぬ貢獻を及ぼし

たやうである。そして短編小説はモウパッサンに至つて完成されたといはれてゐる。尤も最近代になつて、フランスには又新しい短編小説の形式が生れて來るには來たが。

ドイツではホフマンの極めて空想的物語は別として、一般に短編小説は比較的晩近になつて發達した。イギリスでもアメリカやフランスよりもずつと遅れて、眞の短編小説は生れたといつてよい。スチヴンソンの「ニュー・アラビアン・ナイト」が雑誌「ロンドン」に寄稿されたのは、一八七八年であつた。ルチアード・キップリングの「丘陵平凡物語」があらはれたのは、たしか一八八八年である。

序に我が國に於ける短編小説の歴史を見るに、眞の短編小説が生れたのは、矢張り自然主義勃興當時、即ち明治三十八九年以後のことである。それ以前に於ても、國文學史を繙いて見れば、短編小説に似たものは澤山出てゐるが、矢張り、物語若しくは小話といつたやうなもので、嚴密な意味では短編小説とはいへないやうである。例へば平安朝時代に於ける今昔物語、宇治拾遺物語の如きも、これを今日の作家が主題として描けば立派な短編になるが、そのまゝでは小話といつた方がよいやうに思はれる。現在の短編小説の要素を比較的多く具へたものを無理

に求めるなら、矢張り西鶴のもの、上田秋成のものなどであらう。更に一步を進めて支那文學を見るに、「小説家者流蓋出於稗官」街談巷語道聽塗說者之所造也」(漢書藝文書)の定義に適ふ小説類のうちで比較的短いものも随分多くあるが、矢張り嚴密な意味で短編小説と呼び得るものはなさうに思はれる。「煎燈新話」や晋唐小説中のあるものなど、比較的短編小説の名に相應はしいといへばいへないことはない。支那の現代文學に知識のない筆者は、果して今日中華民國の文學に短編小説が流行してゐるか否かは詳かにせぬが、間接にきくところによれば、歌米の短編小説の翻譯なども盛行はれてゐるといふから、或は案外短編小説は進歩してゐるかも知れない。

二 短篇小説の現在の地位と勢力

1 諸家の短編小説觀

今日では短編小説の地位は頌として動かすべからざるものである。それは何等の辯護をも要

しない。ひとりでそれは文學様式のうちに立派な地位を築き上げた、わけでも一般讀者の心に強く訴へるやうになつたことは特記すべき事柄である。

アヴィングは、短編小説の方が長編小説よりもむづかしいことに氣付いたといつたことがある。尤も彼は眞の長編小説を公けにしたことはなかつたが。或はアメリカの批評家は「短編作家の作品は、長編作家のそれに比べて性質に於ても完全さに於ても違つてゐない。それはただ量に於て違つてゐるだけである。更に尙ほ言ひ得べくんば、短編小説の方は、情景の一層確實な把握、一層たしかなタッチ、戯曲的價值に對する一層感じ易い感情を含んでゐる」と結論した。

「たとひ小説形式としては短編小説は長編小説に劣つてはゐないといへ、又あらゆる點から考へて、それは長編小説より易くないとはいへ、而かもその短いことが、初心者にはそれを作ることを簡單ならしめる」といふのがブランド・マッシュューズ教授の意見である。又ヘンリー・スティーデル・キャンビー氏は、その著「短編小説」の結論で、「人生の單一な事件、若しくはきり放された動作を生々と表はすといふ一つの場合を除けば、短編小説は長編小説より優つてゐる

とはいへない、けれども布置結構を完全にし、手法を立派に際立たせ、言葉の力を十分に發揮させる能力のある點で、長編小説より遙かに勝れてゐる……けれども長編小説と短編小説とは、違つた要求に應ずるため、違つてつくられる違つたものである。そしてかういふ見地からすれば、後者に特別の效用と地位とを與へることは不可能である。」といつてゐる。

これ等の意見は代表的の意見であつて、短編小説が最近一世紀間に到達した地位を自づから示すものである。實際、理想的な長編小説についてつくられた觀念よりも一屬はつきりした理想的な短編小説の觀念がつくり上げられ、そしてその特色に關しても、長編小説のそれに關してよりも一層普遍的な承認が、文學者の間に生じて來た。今日では短編小説の價値を疑ふものは恐らく一人もあるまい。従つて短編小説の技巧方面も現代作家の間には非常に高まつて來た。

2 短編小説流行の理由

長編小説よりは短編小説の方を選ぶのは、全然別な氣持であり、恐らくは全然別な氣質でさへあらう。短編小説の端的な刺戟及び集中的な卒直さは、嘗に吾々の活動的な疲勞し易い近代

精神に適合するばかりでなく、同時に吾々のずつと鋭くなつた近代的洞察にも相應はしいのである。吾々は分りきつたことを長々と述べられる煩に堪へない、又平凡なものを細々と分析される煩雜さにも我慢が出来ない。たとひそれ等は非常に巧みに述べられ分析されてゐる場合でもさうである。吾々にはそれ等をゆつくりと味ふほどの時間がない。厨川白村は、「近代文學十講」の中で「源氏物語」の五十四帖を繕いて楽しむのは、のどかな平安朝の大宮人だ。Richardson の *“Pamela”* *“Crissal”* などに人心の機微を窺ふて興を催したものは、英吉利十八世紀の閑人であらう」と言つてゐるが、全くその通りである。短い時間で端的に最大限の刺戟を食ふ——それが近代の忙はしい讀者の氣分である。一點の刹那に凡てのエネルギーを集中する——それが疲れ易く若しくはせつちかな觀察者の氣分である。長編小説はたゞ一様にならされた觀察に對する慾望を満足させるだけであらう。これに反し、短編小説は前に述べた近代の人心に相應はしい文學様式である、従つてその流行を見るのは決して怪しむに足りない。

尙ほ短編小説の流行といふことについては、近代に於ける新聞雜誌の激増といふことが、その原因でもあり同時に結果でもあるといふことができる。短編小説に對する需要の増大は新

しい雑誌の出現を促すことになり、その結果は短編小説の市場をすつと廣め、その反對に長編小説の要求を減殺するに至つた。従つて長く書くことは、却つて貧弱を意味することになり、而かもその傾向は益々つものり、雑誌編輯者は、自分等に提供される短編は益々吟味するやうになつて來た。勿論人氣と文學的價值と何れをとるかといはれれば、今日の雑誌編輯者は一も二もなく人氣の方をとるに相違ないが。そこで天才的な作家の多くは短編小説を書くことに非常な興味を感じ、これがやがて質の著しい進歩を來たすことになり、質が進歩すれば、その鑑賞も當然普及するのである。更に又、あらゆる様式の藝術に對する愛好熱の増加も短編小説の興味を刺戟する。玉浮彫のやうな物語の明透さや微細肖像畫の精巧な色彩を味ひ楽しむと同じ藝術的感覚が作者を刺戟して精巧な作品を描かせるやうにする——かようにして讀者と著者とが相俟つて、この魅力ある藝術を完成させようとしてゐるのである。

短編小説流行の理由を求めるとに際し、吾々は最後に吾々の如く仕事に没頭してゐる世間に、漲り渡つてゐる遊戯の精神を看過してはならない。短編小説のあらゆる悩みや、冒險や戀愛の中に於けると等しく、その滑稽諧諷の中で、多數の讀者は毎日更新の人生を享樂し、新しくして

冷酷な現實生活をやはらげる空想の生活へ一時のがれるのである。特にこの傾向はアメリカに多いやうに思はれる。恐らくオー・ヘンリーの如きは、この要求を満足させる代表的作家の一人であらう。

第一篇 短編小説の特質

単一なるエフェクト、それが
短篇小説の唯一のねらひである。

短編小説とはこれくのものだといふ定義を下すのは、素より危険なことである。ものが生成発展の途にあればあるほど、それに垣根を環らしたり、定規でそれを決めたりすることは一層むづかしい。まして短編小説は實驗的に出来て来たもので、決して發明されたものではない。だから短編小説の性質を理解するには、定義に依るよりも寧ろ觀察に依る方がましである。其處で先づ

1 何が短編小説ではないか

といふ裏からの觀察を試みよう。更に此の否定的の問ひは五つの方面から見られる。其の一つ

(A) 短篇小説は長篇小説の壓縮ではない

といふことである。多くの人々は長篇小説の短いのが、短篇小説だ位に思つてゐる。殊に最近の如く形式といふことが顧みられない時代に於いては、作者までがどれだけの自覺を以て短篇小説の創作に従つてゐるか甚だ疑問である。諸君が眞の意味で短篇と長篇との區別をし得ないのは寧ろ當然である。けれども長篇小説と短篇小説との眞の區別は長さにあるのではなくて、種類に存するのである。

短篇小説は長篇小説からは得られない單一なる効果を生ずる。短編作家として有名なエドガ
ー・アラン・ポー(一八〇九—一八四九)は次のやうなことを言つてゐる。

「長編小説は一氣に讀了し得ない爲め、全體から起る強大な力が自然奪はれ易い。讀むのをやめてゐる間に起つて来るいろくな興味は、多少に拘らず、書物の印象を變へるか、無効にするか、又は短縮するかするものである。けれども讀むのを一寸やめるだけでも優に眞の統一を破壊するには十分である。けれども短かい物語(短編小説の意と見るが至當である)にあつて

は、作者は如何なるものであれ、彼の意圖を十分に活躍させることが出来る。讀んでゐる間、讀者の魂は作者の支配に任せられてゐる。倦怠とか邪魔とかから起る外的な影響は毫もない。「巧みな文學者は或る物語を構へても、出來事を都合よく取運ぶやうな考へをしない。即ち綿密な注意を拂つて、或る獨特な若しくは單一な効果を作り出さうと考へるから、出來事、言ひ換へれば、最初考へ出した効果を作り出す最良の助けとなるやうな事件と事件とを結びつける。若し最初の一文が、此の効果の點出に適しなければ、其の時其の作家は第一步に於いて失敗したのである。全文中には、假令一語と雖も、其の傾向が直接にせよ間接にせよ最初にもくろまれた構圖に適しない言葉が書かれてゐてはならない。」

單純化や全的效果に對する必要から、更に次のやうな要求が短編小説に對して提供されるのである。

短編小説は範圍に於ても亦構圖に於いても長編小説と異なる所がなければならぬ。廣い意味で言ふと、長編小説は外延的である。これに反し短編小説は内包的である。偉大なる長編作家は人生の「全包的觀察」を求め、短編作家は或る特殊な人物、出來事乃至經驗を重ずる。眞

の長編作家が描くキャンバスは短編作家のそれよりも廣大であるから、出來上つた長編小説に於いては、讀者はマッシュ・アーノルド(一八二二—一八八八)の言葉を借りて言へば、「人生全體を見る」ことが出来る。

長編小説の筋は挿話や又筋やが加はつて複雑になるが、短編小説はたつた一つの卓越した出來事だけを展開する、従つて他の出來事は從屬的になるのが當然である。

最後に長編小説の大きなキャンバスと言ひ複雑な筋と言ふも、畢竟するに短編小説に於けるよりも一層呑氣な働きを意味するものに他ならない。勿論ロマンティックな小説にあつては恐るべき速さを以て出來事をそれからそれへと積み重ねて行くには行くが、寫實的な長編作家は概して其の人物を作るのに多くの時間を必要とするのである。

ところが短編小説にあつてはさうでない。短編は「速かに其のクライマックスに達し」なければならぬから、其の組立は單純化され、且つ足手まとひになる部分は除去されなければならぬ。一寸考へると、斯うした壓縮の必要は作者を拘束するやうにも思はれるが、實際はより以上に大きな自由を提供することになる。長編には短かすぎる題目、僅かな幻想の一片、熱烈で

はあるが、極く短い人生の出来事等はこれ悉く短編小説の好材料である。あらゆる長編小説にはおきまりの如くついてゐる戀愛問題は、必ずしも短編小説の附屬物たるを要しない。長編作家が綿密な注意の下に「こまぐ」と描く人生、人物乃至出来事の一つ一つを、短編作家は一筆乃至二筆位でさつとすまして置くことが出来る。而かも其の効果たるや偉大である。斯う見て來ると効果の單一といふ點で、小さな範圍といふ點で、構圖の單純といふ點で、短編小説は長編小説の單なる壓縮でないことが自づから了解されるであらう。

(B) 短篇小説は挿話ではない

小説なるものには稍々もすると筋に統一のない、やたらに長いのがある。西洋の十八世紀頃の小説は大抵此の類ひであつた。それは挿話の集りであつた。面白さうな話をいくつも集めて書いたものが小説と見なされてゐたのである。其處で一寸考へると、其の挿話の一つをきりなして書けば、直ちに短編小説になると思はれ勝ちである。けれどもそれは間違つた考へ方である。挿話には元來筋らしい筋は無い。無論クライマックスの如きものもない。しかし短編小説にはそれらのものが皆必要である。

(C) 短篇小説は筋書乃至梗概ではない

茲に述べることは前に言つたこと、即ち短編小説は長編小説の壓縮ではないといふこととさう違つてはゐない。たゞ一つだけ特に言つて置かなければならない相違がある。

作者が或る一編の戯曲なり長編小説なりを編出す場合には、彼は筋書を作ることが出来る。或は又一作品が出来上つて仕舞つた後になつても、其の筋書を作ることが出来る。けれども斯様な骨組は生々した赤い血を缺いてゐて、無味乾燥である。そこには人物の動き、會話の辛辣さ、描寫の生きがない。「十日物語」などには全くかういふ性質がないではないか。壓縮は元より必要であるが、筋書の如く話を縮めすぎて殺して仕舞つては何にもならない。筋書乃至梗概が短編小説にならない所以はこの通りである。

(D) 短篇小説は傳記ではない

これは分りきつたことのやうであるが、世には何の中心的出来事もなく、統一された効果も與へない、人間の一生を生から死まで描いたものを以て短編小説と見做す者がある。これは長編小説に關して多く考へられることであるが、短編小説に關しても亦さうである。或る出来事

や人間の生活を傳記的に書いたのでは、それは決して小説とは言へない。小説的傳記とは言へても決して小説ではない。

(E) 短篇小説は單なるスケッチではない

ヴァティカン宮殿にはミケランジェロ(一四七五——一五六四)の描いたペン畫が澤山集まつてゐる。何れも尊いものに相違はない。仔細にしらべて見ると、如何にもデリケートな線の力に驚くであらう、又其の暗示的な美にすつかり魅せられるであらう。けれども其の最後究極の效果は一體どんなものであらうか。普遍的、たゞ普遍的なる効果が存するのみである。其等の畫は何等の話を話さないし、又何等の使命を傳へない。所詮彼等は不完全なスケッチである。神巫や豫言者の姿は、それが如何に姿勢や運動や縮畫法やの模範として驚異に價するものであつても、物語的の價値を所有してはゐない。其の價値を知らうとするには、私達は此の大作家に依つて描かれたシステイン・チャペルにある、有名な「最後の審判」や其の他の聖畫を見なくてはならない。

又ラスキン(一八一九——一九〇〇)はターナー(一七七五——一八五一)の勝れた水彩下繪を

批評した時に、それを繪畫と見做すことを拒んだ。今日では其等の下繪は、彼の完成品として倫敦の國民美術展覽場の地下室にかゝつてゐるが、彼等は矢張りラスキンの言つたやうに、決して完成した藝術品ではない。下繪は矢張り下繪である。

丁度これと同じやうに、人物や氛圍のスケッチは如何に價値あるものであつても、決して短編小説であるとは言へない。なぜならばさういふものの中には何事も起らないから。言ひ換へれば、さういふものには本質的な初めも無ければ、必然的な終りもない。單一な全き印象を止めてゐない。即ちボーの所謂全的效果を缺いてゐるのである。スケッチはそれが巧みなもので小説的スケッチにはなり得ても、終に短編小説たることは不可能である。

(F) 短篇小説は物語ではない

「物語」と云ふ語と「短編小説」といふ語とは屢々混同されてゐる。これは洋の東西を通じて同様である。各作家も亦はつきりした區別を立てゝはゐないやうに思はれる。事實又正確に區別して見た所で大した利益はないのである。といふのは物語は一步にして短編小説と化し、短編小説は直ちに物語に書きかへられるから。

さうは言ふものゝ、研究の順序として、吾々は矢張り兩者の間に存する區別を或る程度まで認めて置かなくてはならぬ。其處で先づ物語に就いては次のやうなことが言はれるかと思ふ。

物語とは殆ど又は全く筋のない、人物と人物との關係に本質的な變化を伴はない、筋や人物の表示よりも寧ろ出來事に興味をつないで行く、概して短い單純なお話である。

物語は又其の内容から見ると、多くは教訓を含むか、又は單に娛樂を旨とするかである。従つて藝術的といふ普遍性さへ失はれることがある。言ふまでもなく、物語にあつては、岐路に入ることも許され、ば、道徳的反省乃至享樂的傾向も無條件的に許される。讀者は徒らに大きな經驗からぬき取られた單なる出來事のみを感ずるのであつて、巧みに組織された引きしまつた統一などはなく、得られない。

今日短編小説と見做されてゐるものゝ中には、此の物語風のものゝが随分多いやうである。そしてそれが世間からは可なりもてはやされてゐる。しかし此の傾向は決して眞の藝術、眞の短編小説の爲めにいふことではない。

物語は書く方から言へば自由である、樂である。單一なる効果を擧げるといふやうなことよ

りは如何に面白く、如何に楽しく物語るかといふことが常に問題であるから、作者の同じ心の苦しみにしても、此の苦しみの方がずつと軽く且つ淺いと云へる。かやうな易きにつかうとする傾向が近代の作品をして稍々もすれば物語化さうとするのであらう。けれども眞の藝術は常に物語の境を超越した所に發生する。

2 何が短篇小説であるか

さて吾々は以上で短編小説が如何なる點に於いて、他のお話風の形式、つまり長編小説や、挿話や、梗概乃至筋書や、傳記や、スケッチや物語と異なるものであるかを知つた。それ故こゝで短編小説の積極的性質を蒐めて見ることは左まで困難ではない。

眞の短編小説は何よりも先づ次の七つの點で特色づけられてゐる。

- (一) 單一にして卓越した出來事
- (二) 單一にして特色ある人物
- (三) 想 像

- (四) 筋
- (五) 壓縮
- (六) 有機的關係
- (七) 印象の統一

以上の一つ一つに就いては既に否定的な説明の方で述べたことであるから、茲では總括した定義を下して見よう。

短編小説とは、單一なる優れた出來事と單一にして主要なる人物とを筋といふ手段を借りて展開し、而かも其の細部は出來るだけこれを壓縮し、且つ其の全體はこれをなるべく有機的に取扱つて單一なる印象を引出すべき、簡潔にして想像的な話に他ならない。

従つて短編小説にしてこれ等の七要素が藝術的に、言ひ換へれば有機的に有効に具現され且つ結合されてゐるだけ、それは立派な作品と言はれるのである。

さて以上の説に依つて、臆けながら、吾々は短編小説が如何なる性質のものであるかと言ふことを知つた。従つて又短編小説を読む場合に先づ何に注意すべきであるかといふことも自か

ら類推することが出来る。けれども吾々が忘れてはならないことは、作品全體をつらぬく雰圍氣が、以上に擧げた要素の總額よりも遙かに大きなものであるといふ一點である。如何に七つの特徴が巧みに渾融されてゐるにせよ、其の全體を包む作者の雰圍氣が個性的に生きたものとなつてゐなければ、其の作品には生命がないと言つてよい。

第二編 短篇小説の構圖

短編小説の構圖といふことは取りも直さず短編小説研究の大部分を占める要項である。従つて其の構圖の研究は同時に短編小説全體の研究である。

凡そ筆を執つて短編小説を書かうとするからには、其處に何等か描かるべきものがなくてはならない。書かうとする人の頭に何か纏つた描くべきものが無くては、始めから問題にならない。其の描くべき何物かを一般に吾々は主題と呼んでゐる。これは單なる材料といふ意味ではない。材料が寄集つた所で、書かうとする人が種々に頭を働かして、其の材料に或る一貫したつなぎを與へる、其のつなぎを與へられた材料が即ち主題である。さて此の主題には自から選擇がある。そこで先づ第一に

↑ 主題の選擇

といふことが問題になつて來る。短編小説には短編小説に適した主題があるし、長編小説には長編小説に適した主題があることは言ふまでもない。けれども廣い意味から言ふと、如何なる事實であつても短編小説の主題とならないものはない。吾々の日常生活からも、又自然の姿からも、又讀書からも、吾々は無限にその主題を掘むことが出来る。或る人の言行の底にひそんだ微妙な動機の分析、或る性格に對する敏感な綜合、氣質の忌憚なき解剖、悲劇的な運命の進行、幽妙な空想の追求、情緒の確實な展開など、擧げれば一つとして吾々に深い感銘を與へない主題はない。新しい生々した主題は物を考へる傾向を持つた人の頭には雲の如くに群つて來る。けれども斯様な豊富な主題から、一體作者はどうして一主題を選ぶべきであるか。各自其の選び方を異にすることは言ふまでもないが、大まかではあるが、其の選擇方法を分類して見ると、二つに分けることが出来る。即ち或る作家に取つては、

(A) 主題は自然に生れる

のである。つまり主題が別に求めずしてひよっこり頭の中へ這入つて來るのである。此の經驗は時に非常な生彩を放つて、大發見の喜びにも譬へられる。心に十分の用意をしてゐる人は大

抵斯のやうにして、短編小説の萌芽を見出すのである。従つて斯様な自然的な主題の發生がどの程度まで外から來る暗示の結果であるかを究めることは、興味ある心理學的研究であるに相違ない。

吾々は又所謂インスピレーション 靈感なるものゝ源泉を案外容易く知る事が出来る。或る一つの顔付、會話中の一語、街路に於ける一出來事、新聞紙の一章句、一即答、情感的な一氣分、著述中の一名句——澤山ある出來事の中、其の一つに接觸しても、吾々は確信の閃きを捉へることが出来る。そして其の中にこそ短編小説は生れるのである。

さて斯くして生じた短編小説の萌芽が成長する經過は徐々である。僅かな暗示が立派な短編小説となるまでには或は數ヶ月或は數ヶ年をさへ經過することがある。勿論一夜の裡にすつかり主題が纏まるといふ様な場合もあるにはあるが、それは寧ろ例外である。そして又さういふ場合でも、矢張り無意識にそれまでいろ／＼な暗示が働いてゐたのである。それは兎も角として賢明な作家は、先づ書き出す前に其の萌芽の成熟するのを待つてゐる。蓋し心の中で生々した自發的な主題が成熟すれば、それで最う戦争の半ばは勝利に歸したも同様であることを知つ

てゐるからに他ならない。

けれども靈感は何時でも呼び出せるといふものではない。誰であつたか、自分の心を驛馬に譬へて、止めようと思へば餘計に走り、走らせようと思へばきまつて立ち止まると言つたが、面白い比喻である。斯様に何時でも勝手に靈感を呼び出すことが出来ない以上は、主題の萌芽はどうしても探し出されなくてはならぬ。こゝで或る人々に取つては、又或る場合にあつてはどうしても、

(B) 主題の探究

が必要になつて來る。主題の探求に就いて注意すべきことは、(一)陳腐な主題を避くべきこと(二)不適當な主題を探らぬこと、(三)論戰的な主題を設けぬこと、(四)親しみなき主題を選ばぬことなどである。時折は陳腐な主題であつても、其の扱ひ方が獨創的である爲めに、異常な効果を收めることもあるが、それは眞の天才を俟つて爲されることであるから、一般には避けなくてはならない。それから又長編小説にすれば自由に長く書けるといふやうな主題を、無理に短編小説の形式にするといふが如きことも避けなくてはならぬ。即ちさういふ主題は長編小

説には適するが、短編小説には適しないのである。又作家の中には黨派の爲めに、私憤の爲めに筆を執る者もある。さういふ人は短編小説を以て一種の論戰場と心得てゐる。歐米の短編小説には宗派の争ひや黨派の反目の爲めに書かれたものがある。日本の文壇にも最近作家同士お互ひに自己の私憤をもらす爲めの道具にされたやうな作品がちよ／＼見え出したが、これは決して好い傾向ではない。次は親しみのない主題といふことである。これは作者の思想感情に親しみのない主題といふ意味であつて、例へば作者とは全く縁の遠い他國の人の生活などは、それ自身如何によく描けるやうでも、眞に作者の思想感情に溶けこんだものでない生活だとすれば、さういふ生活を主題とすることは宜しく避けなくてはならぬ。徒らに珍奇を求むべきではない。諸君自身の分野を発見するがよい。諸君の心や頭に親しみのある主題を求めろがい。そしてそれを一寸一寸耕して行くがい。最初の分野を十分に探求しない内から、お隣の畑を耕すやうなことをやつてはならない。主題に興味を持つことは必要であるが、表面的な好奇心と純眞な興味とはこれを區別しなくてはならぬ。家に止まつてゐて通常戦争の光景の描ける筈はない。又隱遁者に通常社會生活の描ける筈はない。それは兎に角として知りもせぬ

ことを下手に書くよりは知つてゐることを上手に書くことの方がどの位ましか知れない。事柄に依つては想像することも出来るが、全然想像することの出来ない事柄がある。此の兩者を混同してはならぬ。

2 材料の蒐集

作者は何よりも先づ吾々の喜びや悲しみや神祕を見ぬくに敏感なる眼を有する世界の市民である。次に作者は其の凝視を内部生活に向ける。最後に作者は書物を研究する。若し諸君にして此等三つの作用の中其の一つを削がなければならぬなら、最後のものをさうするがよい。

一度諸君が諸君の頭の中の何處かに主題があり、話があり、又短編作家の氣魂があることを確信した以上、第一歩は單純に話を物語ることだと思ふであらう。論理的には「然り」と答ふべきであるが、實際上では「否」と言はなくてはならない。さういふ確信の下に筆を執るのは結局巧みに話を物語ることが今日では立派な藝術であり、下手に物語られる話なら寧ろ話されぬに如かないと言ふ事實を無視することに他ならない。先づ表現する前に、十分なる準備をし

なければならぬ。

三

其の準備として、即ち優れた短編小説を書く準備として、第一に必要なことは、創作に向つての心を訓練し又支度する習慣を作ることである。何事を見るにも、出来るだけ文學的に役立つやうな風に観る眼を以てせねばならぬ。そして日常生活をして材料の蒐集たらしめなくてはならない。此の過程に於いて最も長い第一歩は、

(A) 観 察

である。事實を蒐めよ。出来るならば、直接に事實を蒐めるがよい。斯うして何處までも獨創的に進んで行くならば、其の蒐められた事實は諸君に必ず意味あることを語り、又諸君を通じて諸君の讀者に深い意味を語るであらう。ラスキンは普通の水晶を手にして、其の堅い心の中に興味の世界が隠れてゐることを發見したと言ふし、亞米利加のコンコードの哲人ソロー(一八一七—一八六二)は影深い森林に靜座冥想してゐたので、鳥類や昆蟲類が身邊にやつて來て彼の眼に其の秘密の生活を展開したといふ話である。又英國の詩人小説家であつた、サー・ウォルター・スコット(一七七二—一八三二)は例の「ロークビー」中のギー・デンデルの洞窟を描く

準備として、斷崖絶壁の近くに偶然生えたやうな名もない特別な草花をさへ觀察したと言ふことである。彼の傳記を書いたロッカートが、斯くまで緻密な研究を不思議がつた時に、あの魔法は何と答へたか。『自然そのもの、中には正確に同一だと言はれる二つの光景はない。眼の前にあるものを眞實に描いた人は、誰でも其の描寫中に自然と同一の變化を所有し、明かに彼の記述した光景中に自然の範圍と同じだけの涯もない想像を現はすことであらう。之に反して想像に信賴する人は、誰でも直ちに自分の心が制限されてゐること、そして二三の樂な都合のいゝ影像だけに短縮されてゐることに氣付くであらう。』

此の言葉からすぐ思ひ出されるのは、彼の有名なフローベルの「單一語説」である。「世の中には全く同様の二粒の砂、二疋の蠅、二本の手、二個の鼻はあり得ない。』だからその一つ一つの持つた個性を明かにし得るまで觀察の眼を見張つて、そしてそれを表現する場合にはびつたりとそれに適合する言葉を用ひなければならぬ、一つの個性を表現するに二種類の表現法は無い、二種類の語はない、だからそれに達した一種類の表現法乃至言葉を見出さなければならぬ——斯うフローベルは弟子のモウバッサンに説いた。

三

兎に角常に鋭い深い観察の眼を見張つてゐる者に取つては、人生はいろ／＼な他の人には感
知されぬ祕密や意義を嚼く。そして其の観察から生れたものは、假令どんな零碎なものであつ
ても常に清新味を伴つて讀者の胸を強く打つてあらう。わけでも人間の心理、情緒、気分など
は複雑錯綜極まる所を知らぬものであるから、如何に観察しても観察し切れるものではない。
其處には常に新しい泉がある。興味ある無數の男女は彼等の神祕の泉を汲み取つて貰ふ爲めに
到る所で大藝術家の腕を待ち望んでゐる。

(B) 經 驗

亞米利加の作家マーク・トウェーン(一八三五——一九一〇年)は十五回も辻馬車の切符を投げ
捨て、其のたんびに賃金を拂はせられたと言ふことである。そして彼は此の單純な出來事を基
礎として物語を書き、それに依つて五百弗を得たさうである。又或る作家の如きは、或る結果
を観察する目的で或る人とプラトニックな友情を結んで、終にそれに成功して、文學上の材料
を蒐める實驗的方法に關する論文を澤山書いたと言ふ話もある。これに似た經驗は類型的と言
ふよりは寧ろ例外的であらう。斯く經驗は故意に探し求められるものか知れないが、多くの場

合に於いて、眞に價值ある經驗は日常生活に於いて無意識の間に吾々の頭に這入つて來るので
ある。吾々は其處から文學となる經驗を澤山發見することが出来るであらう。經驗に就いて注
意を要すべきことは、それはいくら積んでも積んだゞけでは何にもならない、それを生かさな
ければならぬ、言ひ換へれば文學的經驗にしないでならぬと言ふことである。

經驗と觀察とから出發して、しかも文學的材料の源泉と見られるものに

(C) 自 己 研 究

がある。「汝の心を見極め、而して書け。」と言つた人もある。又バイロン(一七八八——一八二
四)はジョン・ロックに就いて曰く「人間悟性に關する彼の知識は悉く彼自身の心の研究から引き
出されたものだ。」と。

けれども此の道には危險が一つ横はつてゐる。彼の『チャイルド・ハロルト』の作者は其の犠牲
となつた。バイロンがこれまでに書いたものは悉く彼自身の人格に依つて色づけられてゐるか
ら、讀者は其の各人物に於いて作者の肖像を見るに相違ない。其の各人物はバイロンを若しさ
うした同じ境遇に置いたら必ず同一行動に出でるやうなことを行ひもし、考へもし、又言つて

もろる。モウパッサンも亦ポーやホーソンと同じやうに同一の良にかゝつた人であつた。病的で自己中心的な藝術家は皆が皆まで不思議にも自己をまるで小宇宙としてゞもろるかのようにそればかりを専心に研究し勝ちである。或る程度の自己中心的精神は己むを得ないが、飽くまでもそれを押し通すと、終には精神病になる恐れがある。それにしてもポーやホーソンやモウパッサンは其の病的な内省に依つてどんなにか立派な短編小説を、此の世に提供したことであらう。自己研究といふ點から言へば、トルストイの如きも亦有名な一人であつた。そして其の爲めに不朽の藝術を吾々に残して呉れてゐる。けれども普通一般の作家に取つては中庸こそ最も望ましい道である。

(D) 反 省

茲に病的な自己精査よりも、靜かな健全な精神上の習慣がある。反省である。心は其の魔鏡に過去の影像を映して、昔ながらの色彩や形状や細部をそのまゝに描き出すには、どの位透明で清澄でなければならぬか知れない。記憶は反省の魂で、理性はその手足である。此の影像を描き出す能力は、吾々に實在のものと想像上のものとの分りきつた關係を示して呉れる。想像

は實在物に空想を一刷かけた幻影の世界として過去を呼び起すのであるが、反省は過去そのものを寫し出すのである。この二つが文學的材料の重要なものであることは言ふまでもない。反省の習慣を作ることとは、従つて正しく人生の經驗を生かすことになる。

(E) 読 書

「讀書は充たされたる人を作る」と言はれてゐる。けれども充たされるものゝ如何に依つて讀書の價値は當然二分されなければならぬ。他人の思想感情を消化せずにそのまゝいくら蓄へて見た所で、それは何の役にも立たぬ。消化されたる讀書にして始めて意味が成立つて来る。讀書といふ御馳走は頭や心に同化されゝば必ず創作上に大なる助けとなるであらう。けれども讀んだ書物の模倣者たることは、明かに其の模倣者の方が其の書物の著者よりも劣つてゐる證據である。

(F) 論 議

ホーソンの手記を見ると、脚色や事件や人物に關して仲間や友達と交した論議の事か所々に書いてある。時折彼は斯様な論議に於いて受けた暗示から或る材料を得たやうである。小さな

レストランの食卓や、ボヘヤミンの屋根裏から暗示や批評の助けを借りて如何に多くの物語が生れ出ることか知れない。此の意味に於いて文學同好の士が互ひに膝を交へて談論に花を咲かすことに大きな意義がある。

さて斯様に觀察や經驗や自己研究や反省や讀書や論議の結果をどうして保存して置いたらよいか。言ふまでもなく、

(G) 控へて置くこと

である。諸君は折にふれて得た思想の断片や事實や觀念は出来るだけこれを記録に止めるやうにするがよい。さうした僅かの手がかりが何時かは實に思ひもよらない大きな人生の網をあむべききっかけとなるものだ。佛蘭西のゴンクール兄弟の作品の如きは、殆ど其の大部分が手記から成つたものだと言はれてゐる。

3 小説に於ける事實

『小説繙讀の四年間』といふ書物を著はしたモウルトン氏は斯う言つてゐる。『大膽な言ひ方で

はあるが、小説は事實より眞實である。この問題に關する意見の相違は、半ばは二つの事柄、即ち事實と眞理の間に存する精神的混同に存する——事實とは特殊な個々の細目の塊、眞理とは一般的普遍的なものである——事實とは生な材料、眞理とは其の材料が寄集つて出來た完成品である。』

これは小説に於ける事實といふ問題を研究するものに取つて含蓄のある言葉である。どんな小説でも事實から組立てられぬものはない。その如何なる部分にも、現實の細紐が經緯となつて通つてゐる。そのない小説は、讀者の胸にピツタリと觸れる力がない。若し小説の大家があつて短編小説を編むに當つては、秤で量つたやうにこれ／＼の割合で事實と作り事とを混合すべきであると吾々に教へてくれるならば、さぞ結構なことであらう。しかし最も聰明な作者は決して一定の定規を設けるやうなことはしない。それは各々の話を物語る場合に自から起つて來る問題であつて、その判断を導くものは個人的見地でなくてはならぬ。長い間に一度位は必ず實際の出來事が、少しの變更をも加へないで、好い短編小説になるやうな具合に、秩序も鈞合も背景も備はつて起ることがあるかも知れない。だが實際にあつたことそのまゝを寫眞的

に再現して、好い短編小説になるやうな含蓄ある會話、地方色、事件があるであらうか。稀だ——いや決して無い。これは自然と藝術キチヤクとに關する古くからの問題である。一方は人に關係なく、他方は人に關係する。事實は事柄のあるがまゝなる展開であり、小説は判斷的選擇を大綱とする。

(A) 小説の分派

小説の流派を大別すると、古い分け方ではあるが、リアリズム(寫實主義)、ロマンティシズム(浪漫主義)、アイディアリズム(理想主義)の三つになる。しかし元々白と黒と言つたやうに別々のものではないのだから、この分け方が如何に困難であり、又望ましくないことであるかは言ふまでもない。ロマンシスはリアリズムの色に染まると一層光彩を加へて、ロマンティシズムが眞實性を帯びて來る。が、それはアイディアリズムが全然なくなると、平板になり、退屈になる。

短編作家は長編作家と同じく、どの流派に屬するも自由である。なぜならば彼の氣質が自然その好む所を決定するから。だが彼が、最も完全になし得ることは、彼の好む形式に卓越性を

與へることである。

何も今更らしく各派の主義主張を論ずるには及ばないが、ただそれ等各々の位置だけを心得て置く必要はある。

(一) 或る人は「リアリズムとは材料を忠實に取扱ふ以外の何物でもない」と言つた。この解釋は素より不十分であるが、これにゾラの言葉を加へると、吾々はリアリズムの位置に關する一層明確な見地を得ることが出来る。彼はこれを「空想の否定」「理想の排斥」と定義してゐる。リアリズムは「あるがまゝの人物を描く。」そして作者が作中で彼自身の見地を述べることが勿論、作中人物の言動を説明しようとする試みをさへ否定する。その人物は決して作者が擁護したり、排斥したりすべきではなく、その人物の考へること、行ふこと、言ふことは、讀者に依つてのみ判斷さるべきである。「ロマンティックな雰圍氣を缺いてゐる小説」はリアリストに依つてのみ言ふ人もある。現代生活を忠實に描いてゐる間は、リアリストに取つて、如何なる材料も高すぎ低すぎ、平凡すぎ、美しすぎ、醜くすぎると言ふことはない。

(二) ロマンティシズムは、リアリズムが拘束されてゐるに反し奔放である。それはたゞ眞

實らしく見えさへすればいふことに満足して、その材料の如何を問はず空中樓閣をつくるのである。『小説は自然にあらず、人物にあらず、又想像されたる歴史にもあらず。實に虚偽、詩的虚偽、哀感的虚偽、言ひ得べくんば、虚言、美的虚言、虚偽であると同時に眞實なる虚言——即ち事實に對しては虚、信念に對して眞なる虚言なり。』と言つた者もある。

ローマンスは本當らしく見せる爲めに、二つの道の何れか一方を選ぶ。即ち一つは眞理といふ土臺を設けて、其處に多少は不可能に思はれる空想を以て眞實らしく見える上構を築き上げるのである。他は空想的踏臺を設けて、其處に家を眞實らしく建てるのである。しかし飽くまでも空想本位であることに變りはない。

(二) アイディアリズム。アイディアリズムとは、絶えず表現を求めてゐる理想から生れて來るものである。その中に描かれた人物は必ず或る事情の下に生き且つ動く人物となつてゐる。これ／＼の事情にあつては、その人物はどうであり、何をし、又何を言ふことが出来るか、するか、しなくてはならないかといふことが問題になつてゐる。これに對する答へは現存する男女の嚴格な觀察吟味で支配されるのでなく、作者の描いてゐる理想に依つて支配さ

れるのである。アイディアリズムは人生を作者がこれ／＼の事情ではかうでなければならぬと考へたまゝに描く。従つてこの意味で教訓的である。

(四) 合成的方法、如何なる作品であつても、それを要素的に分解して見れば、單にリアリズムのみ、ロマンティズムのみ、アイディアリズムのみものはない。好い小説には必ず以上の三要素がいろ／＼な度合で包含されてゐる。リアリズムからは色彩や性格の忠實な描寫を、ロマンティズムからは、空想の魅惑的感觸を、アイディアリズムからは、想像上の或る一定の條件が如何に人物の上に働き、又人物が如何に彼自身の周圍を變形し行くかといふやうな教訓的精神概念を受けることが出来る。以上で三派の概念が略解つたと思ふから、次には小説に於ける事實が如何に取扱はれるかを考へて見よう。

(B) 事實を如何に使用するか

吾々は屢々次のやうな言葉を耳にする、『これは本當の話だ——實際僕の書いた通りの話があつたんだ。たゞ名前を代へただけだ。』子供の盗みといふ事件はすつかりそのまゝだ。僕の知つてゐる子供がやつたんだ。』あの駈落の場合は少しも書過ぎではない。隣家の娘が其の家の雇人

と駢落した時に綿密にノートして置いたそのまゝなんだ。』

こんな風に、野心あるリアリスト(寫實家)は事實に忠であるといった一つの資格が如何なる出来事にも、小説界を勝手に彷徨する旅行券を與へるに相違ないと考へてゐる。けれども、極端なリアリストは別として、一般の作者や批評家は、次の考へに一致する。即ち文字(事實)は死ぬ、しかし精神(眞理)は生きると。諸君の心眼が顯微鏡であると同時に望遠鏡でない限り、諸君の視野はゆがめられるであらう。小説に於いても重要重大であることは、諸君の物語が眞實らしくなければならぬといふ一事である。勿論妖怪談だとか冒險談の如き始めからシヨッキングを覘つてゐる作品は、眞實から離れれば離れるほど成功するし、光を増すであらう。けれども諸君が欲すると欲せざるとに論なく、諸君の短編小説は教へる力である。本質的な眞理を物語るといふ諸君の義務は、言ひ換へれば、人生の現實に忠實であるといふ究極の印象を残すべき諸君の業務は計るべからざるほどに深淵である。諸君にして若しこの事を等閑に附するならば、諸君が小説に於いて失敗するのは當然である、いや恐らく失敗するであらう。茶番狂言だつて、それを作る努力に於いては單に楽しませることばかりでは効果が現はれない。から

さわぎばかりではとても勝れた茶番狂言にはならない。嚴かな法衣、勇ましい甲冑の下に如何にも馬鹿けたやうに帽子や何かを見せて置いて、『俺は阿呆だよ』と言つてゐるやうに見せるのがいいのだ。

吾々は飽くまでも意義ある事實の再現といふことを忘れてはならない。如何に事實だからと言つても、それをたゞ並べたゞけでは讀者に感銘を與へることが出来ない。悲しい事實に對して悲しかつたからと言つて、それをすぐ、紙にうつし出してその悲しみを讀者に傳へることは出来ない。その悲しい事實を作者の觀照の世界に熔かして見て、この事實の本質だけを得し、その結果得た印象を再現する時、始めて讀者に悲しい事實を藝術として訴へることが出来るのである。その印象が取りもなほさず意義ある事實である。

ゾラは有名な寫實主義の遵奉者であつて、『居酒屋』といふ作中には、四頁に亘つて二人の人物が家の下座敷から六階へ行くまでの描寫がしてあり、又次の二頁には再びそれを降りる時の描寫が試みられてゐる。これなどは、たゞ言葉がならんでゐるといふだけで、讀者にはその言葉に依つて描き出された事實の意義が少しも感ぜられない。これは要するに單なる事實の記述

であつて、意義ある事實の描寫でないからである。日本の文壇では自然主義の勃興當時、各作家が、この弊に陥つたやうである。田山花袋のやうな大家でもその弊を免れなかつた。氏の『田舎教師』の一節には、『湯屋が通りにあつた。……格子戸が男湯と女湯とに別れて、入るとそこに番臺があつた。』の如きがある。これなどは誰が讀んでも、直に分る無意義な事實の羅列に過ぎないが、心理描寫や性格描寫に於いて、稍ともすれば作家は斯かる弊に陥り易い。要するに意義ある事實の再現——それが作者の事實に對する根本の心掛でなくてはならぬ。如何なる人の作品でも、眞實性を缺いてゐる時には、——人生、自然、可能性、合理的存在の限界を越えたものとしての印象しか與へない時には、作者の才能は兎に角、その作品は吾々に取つて無用である。たと想像的な人々だけはさういふ人物の實際生活に於けると同じやうに考へ、感じ、話し、働くに相違ない」と言つた人もある。シェークスピアが『シーザー』に於いてアントニ―とブルータスとの演説を書いた時に、彼は歴史を書いた。彼は決して彼等の言葉をそのまま、書いたのではなかつた。若し彼等の言葉がその當時尙ほ存してゐたとすれば、あんな風に彼は書きはしなかつたらう。彼は實に完全な理解を以て、演説家の精神を書き出したのである。事

實の上に物語を組立てる」といふも、『自然に鏡を向ける』といふも乃至は『眞理を語るには、恰かもそれが小説であるが如く、又小説が眞理であるが如くする』といふも畢竟この一事に歸するのである。

作り事と事實とは要するに、物語を傷けない程度にその角をためて、一つの合成體ならしめなくてはならぬ。構圖に於いても、情緒に於いても、人物に於いても、會話に於いても、着想に於いても、獨り特色あるもの、再現的なるもの、卓越せるもののみが、あらゆる藝術の中の最も高尚な藝術——短編小説の藝術に於いても選擇されなくてはならぬ。

最後に、短編小説の作者は、事實と虚構とを組合せて、眞實だといふ信念を起させるに際し情緒と空想とを以て事實を生々潑潑たるものならしめなくてはならぬ。藝術作品の力は、眞理を感情で表現するところに存すると言つてもよいのである。従つて情緒と空想とは藝術の生命であると言へる。情緒と空想のない眞理の物語は、小説ではない。科學書、數學書と何等異なる所はない。眞理の情緒的表現であつてこそ、藝術の意義と價值とが湧いて來る。日本の文壇に於いては、長い間、この一見平凡な事實を忘れてゐたが爲めに、そして他方では寫實主義の惡

影響がかなり深く浸み込んでゐるために、情緒的濕ひのないコルクを嚙むやうな、商店の當座帳のやうな、乾燥無味な小説の出現にどの位苦められてゐるか知れない。しかし今日では各作家が眼を醒まして來たので、コルク式小説に惱まされることはない。事實を空想と情緒とを以て活々したものにするといふ術に、作者が不知不識の間に悟入した爲めであらう。だが、全く此の問題は永久に解決の出來ない問題であることを記憶し置かなくてはならない。事實を如何なる程度の情緒と空想とを以て潤色すれば生氣づけることが出来るか？ それは全く個人々々の體驗に依つて決定される問題である。従つて普遍的には永久の問題である。

4 プロット

吾々は、よくあの小説のプロットはどの、あの脚本のプロットは面白いなど、言ふ語を使用し、又他から聞きもする。一體プロットとは何であるか。茲では是を主なる研究題目とする。

(A) 短篇小説のプロットとは何か

最も單純な、又最も廣い意味ではプロットとは、作品の仕組、趣向、筋書乃至意匠である。

だが、これは非常に大掴みな言ひ方で、いろ／＼な意味のプロットが含まれる。プロットとは「作中人物が起す事件である」と或る人は言つてゐる。又他の或る者は、それを「人生に適用された意匠」だと呼んでゐる。何れも不充分である。大膽ではあるが正しい定義を下して見ると、「小説のプロットとは人物に關係ある事件の漸層的連續である」と言ひ得る。もつと單純に言へば、話の展開である、いや描寫や性格化や會話などを抜きにした話そのものである。プロットのみで物語が出来るなどは言へないが、プロットがなければ正確な意味では短編小説は有り得ないのである。プロットは吾々が普通に考へてゐる筋や、脚色と言ふことだけではない。もつと内容的だと言へよう。

小説のプロットは重要な或る一つの意味で、人生に於ける或る一つの出來事とは大變違つてゐる。小説のプロットとなる出來事は、或る特殊な結果を引出す爲めに、技巧的に作られるものである。従つて最も純粹な寫實主義者の物語は、複雑したプロットを持たないで、出來事は技巧的に自然であるといふ理由で眞實らしく見える單純な徑路を取るやうに作られてゐる。寫實主義の作品にも見出せるやうなプロット、即ち自然人事のプロットに似て、而かも作品に取

つて必要な独自のプロット、その意味に於けるプロットの研究が此處では必要である。

では『主題』とプロットとはどう違ふか。プロットの方は主題といふ言葉の意味よりは狭いと思つてゐればよい。實例に就いて、今プロットが範圍に於いても、細部に於いても主題と異なる點を擧げて見よう。現代の米國に於ける短編作家として、日本などにもオー・ヘンリーといふ雅號で知られてゐるウィリアム・シドニー・ポーター(一八六二年——一九一〇年)の『ケリオブの改心』と言ふ作品がある。其の主題と言へば、『怖い人ケリオブ・ケーツビーがどうして市長代りを果したか』と言ふに歸する。これでは『題』以上のことを殆ど何も話してゐない。さうだ、愈々と言ふ場合には『題』だつて主題を短縮した叙述になるのである。

其處で今度は是とプロットの悉しい叙述とを比較して見よう。

ケリオブ・ケーツビーは西部人である——よく言つて厄介者、悪く言へば『怖い人』である。彼はきまつて意氣消沈が近づくといふ危険信號をぶら下げる。クイックサンドの市民は又きまつてそれをすぐに氣づくのである。其の意氣消沈の状態はいろくであるが、酒を呑み、奇聲を發する時その頂點に達する。彼は町に銃の煙を上げた、其處で市長のバック・バタースンと

州民兵とが彼を攻めた。ケリオブは停車場へ逃込んだ。市長は後を追つて行つて、銃で打たれた。丁度其の時に西行の列車が這入つて来て、一人の小さい老婆を降した。それはケリオブの母で、不意に彼の處へ尋ねて來たのである。忽ち『怖い人』はバックのピカ／＼した市長の徽章を取つて自分のシャツにくつつけた。それから彼は自分が市長で、今市長の義務を以てこのバックを打つたんだと母親にうそを言つた。母親は擦過傷を受けてゐるバックの顛顛を洗つてやつた。バックが蘇生すると、母親はどうか以後は無慈悲な習慣はやめてくれと頼む。ケリオブの方を意味あり氣に見て、バックは承知した。老婆はそれから待合室にトランクを探しに出で行つた。するとバックは本物の『怖い人』に改心の見込みのあることを確めて、彼の母親が滞在してゐる一週間は彼の市長たることを許して、母親に對して彼の體面を汚さぬやうにし、この新しい出來事を州民兵等に知らせる爲め出て行つた。

以上が『ケリオブの改心』のプロットである。日本の文壇では自然主義の起りかけた當時は、暫りにプロット無用論が叫ばれた。興味本位に面白い筋を主にして作つた藝術品の多い時にあつては、かゝる論は確かに意味があつたに相違ない。事件が面白味を本位として連続して行く

やうな小説が、吾々の胸に觸れないのは言ふまでもない。けれども眞の内面的プロットの無い小説も亦吾々の心を動かすに不十分である。そして又今日發表されてゐる短編小説にもプロットはある。志賀直哉の『老人』といふ作品の如きは、プロットだけで生きてゐるやうな短編である。描かうとする事柄のプロットを實に深く漏れなく呑込んでゐなければ、到底描かれないやうな作品である。かう云ふ作品を読んで見ても、プロットは矢張り必要なものであると思ふ。興味本位のプロットは勿論退けらるべきであるが、事件のプロットは大いに重ぜられねばなるまい。

(B) プロットの種類

プロットにもいろいろ種類があるが、此處では六種類について吟味するとしよう。即ち、驚異に基くプロット、問題に基くプロット、情緒に基くプロット、神祕、感情乃至情操に基くプロット、對稱に基くプロット及び象徴に基くプロットである。しかし斯かる分類法は言ふまでもなく概括的なものであるし、又一つの小説には以上のやうな要素が必ずしも一つ宛しか這入つてゐないと言ふのではない。だから此の區別に餘り拘泥してはならない。たゞ簡單に以上六種のプロットがどんなものであるかを説明して置かう。

(一) 驚異のプロット。これはプロットの中で最も單純なものである。初心者の誇は、時とすると此の上ない不自然な結果を伴ふ、思ひ掛けない事件を引起すことである。これを成功させるには、讀者に純眞な驚異を與へようとする健全な考へを働かさなくてはならない。そして妙くとも自然だと思はせなくては成功と言へないのである。左にその例を一つ擧げて見よう。

或る若い婦人が或る男と戀に落ちる、けれども女は世俗的な考へから男の貧しいのを氣にしてその求婚を却ける。女は田舎へ引込んで數年を送る。或る日、新しい土地にゐる友人を訪問すると、昔の戀人に紹介される。女はたまらなく男が戀しくなる。男は今では富裕の身になつてゐる。其處で二人は時々嬉曳する。二人は昔の古い生活の苦しい問題には少しも觸れないでゐる。男は到頭求婚する、女は承諾する。すると其の時になつて、許嫁の男が全く昔の戀人でなくて、今では何處にゐるか知れない其の戀人の雙子兄弟であることが分る。其の場へ昔の戀人が現はれる。けれども女は何れの戀をも受けない。

これは驚異のプロットには相違ないが、何處となく必然性がなく、まるで二十年前の通俗小

説の筋で、もあるやうに思はれる。これに依つても矢鱈にこのプロットは使用すべきものでないことが分らう。

(二) 問題的のプロット。これは最う説明するまでもない自明のプロットである。巧みな作家に取つてはなかく魅力ある分野である。プロットは或る意味では凡て問題的でなければならぬ。けれども問題的のプロットを選ぶには三つの大きな危険がある。即ち問題が讀者に生きた興味を呼起さないものであつては何もならない。解決が始めから分るやうなものであつては駄目である。そして作者の解決が不十分なものであつては面白くない。それから又優れた作品になると、問題的のプロットが時々背景の方に沈んでゐることがある。而かも立派にそれが感ぜられる場合は、此の種の作品として蓋し上乘なものであらう。

(三) 神祕的のプロット。これは必ずしも探偵物、幽霊話、神仙譚などに、専有のものではない。若しそれが巧みに使用されるならば、一作品の深み、意義を強めること言ふまでもない。エドガー・アラン・ポーの如きは、このプロットを使用してなかく成功した作家である。

我が文壇では、泉鏡花の作品、谷崎潤一郎の或る作品、又佐藤春夫の大部分の作品が、神祕

的プロットを生かしてゐる。

(四) 氣分、情緒乃至情操のプロット。プロットは外面的な人を取扱ふことが出来ると同じやうに、又、内面的な人を取扱ふことも出来るものであることを忘れてはならない。人には、目に見える動作よりも遙かに生々した強い精神の動作がある。その内面動作が外面動作となつて表現される時、其處には有力な結合が生じて来る。微妙な取扱ひを要する立派な分野がこゝに存する。ホーソンやポーは米國に於ては此の方面に於ける成功者である。又ギイド・モウバッサン(一八五〇—一八九三年)は佛蘭西作家中、此の方面に於いて最も優れた人である。此の種の小説では、プロットは人物や出来事が、主要な或る氣分で色づけられるやうに仕組まれてゐる。例へばポーの「アッシャー家の没落」が、どうにもならない廢殘の感じに色づけられ、モウバッサンの「臆病者」が恐怖といふやうな情緒に色づけられてゐるやうに、此のプロットで注意することは、作者が讀者に與へようとする統一ある印象を先づはつきり掴むといふことである。従つて此のやうな作品では、プロットと動作とは、出来事本位の物語に於けるよりも活動範圍が制限されてゐる。

(五) 對稱のプロット。これは性格を描くに都合のいいプロットである。ブレット・ハートといふ米國の作家に、『ボーカー・フラットの追放人』といふ作品がある。二人の賭博者と二人の莫連女がボーカー・フラットといふ鑛山を追出されてから、人ずれのしない一青年と、その青年が將に結婚しようとしてゐる一少女とに出遇ふ。そして彼等はみんな大吹雪の爲めに雪に埋められる。斯様な艱難に出遇つて彼等がどんな風にもその最もよい性質、その最も悪い性質を現はすかといふことが、此の作品には描かれてゐて、對稱をプロットとした傑作である。

人物の對照は境遇や事件を對照させる土臺となる。綿密な觀察眼を有する作家には、極端と極端との對稱、又密接な交渉を持つた思想や事件の中に認められる微妙な對稱が暗示に富んで映るであらう。

(六) 象徴のプロット。このプロットは常に教訓的物語になるのが一般である。従つて誰にでも試みられるが、その成功は誰にでも贏得られるといふ譯に行かない。即ち多くの人は象徴を露骨に現はして、教訓の味ひを薄くする恐れがある。こゝにはトルストイの「愛ある處に神あり」といふ一編を成功せる神祕のプロットとして擧げて置かう。

マルティン・アプディチは正直な靴直しであつた。彼は妻に死なれ、子供達に死なれ、たつた一人の瘦せこけた赤兒と二人きりだつた。けれども其の赤兒も死んで終つた。其處でマルティンは神の無慈悲をせめた。すると或る日のこと、一人の年老いた順禮がやつて来て、聖書を讀めとすゝめた。以後彼は熱心な基督教信者となつた。或る日、「彼は、明日往來を見てゐる、キリストが来るから」といふ聲をきいた。翌日言はれるまゝに往來を見てゐるが、キリストは現はれないで、老いぼれの雪かきがやつて来た。彼は聖書の文句を口にしながら、雪かきに温かいお茶を與へた。考人は立去つた。マルティンは始終キリストを探してゐた。けれどもキリストは來なかつた。その代りに、小さな赤兒を連れた貧しいみなりの悪い女が眼についた。彼は女の身の上話をきゝながら、飯を食はせてやつたり、暖かくしてやつたりした。それから又薄い夏の着物の上にかける古いジャケツをも女に與へた。次には彼は老婆と其の老婆の林檎を盗んだ意地悪い子供との仲裁をしてやつた。そして老婆には彼の知り得た眞理、即ち愛の教へを説いてきかせた。こんな風に一日中、彼はキリストを探し求めてゐた。けれども家へ歸つて燈火をつけて仕事に取掛ると、彼は神の囁きをきいた。「爾曹わが此兄弟のいと貧き者の一人に

行へるは、即ち我に行ひしなり」と。そこでマルティンは自分の見た夢が偽ではなかつたこと、救世主が實際自分を尋ねてくれたこと、それから本當に自分が救世主を迎へた人だといふことを悟つた。

(C) 何が巧みなプロットを構成するか

巧みなプロットは、技巧の要求に叶ひ、作者の目的に適應し、且つ、讀者に満足な印象を與へるやうなプロットの意味である。此の標準で判断を下すと、巧みなプロットは或は無いかも知れない。けれども全然無いとは言へなからう。巧みなプロットは先づ第一に、

(一) 單純性を持つてゐなくてはならぬ。ゴタ／＼したプロットは讀者に統一した印象を與へないし、徒らに作品を散漫にする役しかしない。次には、

(二) 尤もらしくなければならぬ。若し小さな魚のことを話さうとするならば、小さな魚らしく話さなくてはならない。それを鯨のやうに話したのでは目的が達せられない。昔の小説には面白くさへあればよいといふので、馬鹿々々しく思はれるやうなプロットがあつた。けれども今日では、尤もらしさの焼印の押されてゐない作品にはてんで耳を傾けなくなつた。

(三) 獨創。『吾等に何か新しいものを與へよ』とは常に叫ばれる言葉である。獨創的なプロットはそれだけで最う作品の價値の半分を占めるであらう。

(四) クライマックス。どんなプロットにでも完全だと言はれるプロットには大きな分水嶺がある。物語はその頂點へ向つてしつかりと、直接に、挿話や技藝無しに進んで行かなくてはならない。その頂上に達して讀者は始めて長い間、若しくは短い間を徘徊する。この大きな分水嶺を吾々はクライマックスと呼んでゐる。

(五) 興味。巧みなプロットは興味がなければならぬ。自然主義が盛んであつた時分には興味などといふことは寧ろ排斥されてゐたが、作者のプロットには矢張り相當の興味を必要とする。そして小説に於ける最も大きな興味は人間的興味である。動物も興味の中心とはなるが眞に讀者の心を動かすのは人間的興味である。魂を掴むやうな事物を書けば、必ずそれは興味を呼ぶに相違ない。

5 短篇小説の形式

『私は物語をどう話さうか』——プロットが出来上つた時に、次に問題になるのはこの一事である。短編小説にはいろいろの形式がある。その何れか一つを選ばなければならない。短編小説形式論の起る所以である。

どういふ形式で物語にしても、それが藝術的であれば好いと言ふのが形式自由論である。理想としては無論そこまで行かなくてはならない。けれども最初からその理想のみを目標として進むことは、決して進歩を意味しない。茲に矢張り在來の或る形式に由るのが便宜だといふ形式方便論が生じて來る。そして在來の形式を研究する餘地が十分ある。

或る題材をプロットに仕上げた場合、さて如何なる形式が最も有効にそれを表現し得るかといふ問題は、二つの方面から決定される。一つは作者の技巧である、いま一つは作者の見界である。作者には必ず各自得意の技巧がある。そして其の技巧は如何なる作品の形式をも生かすといふ譯には行かない。或る形式にびつたり當嵌まる技巧がある。従つて最も巧みに驅使することの出来る形式を選ぶのが作者に取つて必要なことである。

物語の話し方の選擇を支配する第二の條件は、説話者としての作者の見界である。こゝに、

話さるべき一つの物語があるとする。いや諸君が持つてゐるとする。この同じ題材を他の人に興へるならば、その人は諸君とはまるで違つた風に物語るであらう。早い話が、菊池寛のつかんだ題材を菊池寛が書くのと、それを志賀直哉が書くのでは、其處に非常な相違の生ずるところは、餘りに分りきつたことである。けれども諸君は一度題材を掴んだ以上、物語をプロットに仕組んだ以上、その小説となる畫面は諸君らしく十分によく見てゐるのであるから、さういふ畫面をどうすれば最も有効に讀者に見せることが出来るかを諸君自身に問うて見るがよい。諸君は描かるべき場面中の役者であると諸君自身を考へるか。諸君はその作中人物の一人であるのか、作中人物に興味を感じてゐるが全く利害關係のない傍觀者にすぎないのであるか。諸君は諸君の小演劇に現はれる役者連の親密な友人であるのか、それともその役者連に何事が起らうとも無關心でゐられるのか。

かういふ問題は諸君と諸君の物語らうとする作品との正確な關係が明瞭に分るまでは追及しなければならぬ。そして一度其の問題が決まつた以上は全編その同じ態度を以て始終しなければならぬ。尠くとも再び造りなほすとか、又は新しい見界を打立てるとかの場合を除く限

り、諸君は作中の人物と喧嘩をやつたり、奴僕と戀に落ちたりしては困る。又プロットに變化を起して、女主人公にも端役にも新しい地位を與へるといふ場合を除いては、女主人公を犠牲にしてまで端役の人物を殊更に好んで書き立てるやうなことをしてはならない。

既に或る一つの形式で物語る技巧に自信を持ち得るやうになれば、作品に對する作者の態度は、自からそれを物語る方法、即ち形式を決定するに相違ない。

(A) 三人稱の小説

小説に於ける三人稱の形式は、物語形式として最も普通の、恐らく又最も容易な、そして必ず安全なものである。この形式では作者は常に背後に控へてゐる。尤もサッカレー(一八一—一八六三年)の如きは、三人稱で書いてゐながら、道徳の服藥を讀者に盛らんが爲めに皿を持つて登場する作家ではあるが。けれども短編小説に於いては、斯ういふ説教や個人的氣分は稍々横道の觀がある。尠くとも初めて小説に筆に染めるものゝ避くべき事柄である。強い人格を持つた作者ならどうしたつてその人自身を讀者に印象させないではゐない。だがそれは大抵無意識裡に行はれるのである。そして又讀者も意識的に書かれた場合よりも確かにそれを認め、感じるに相違ない。

或る作品になると、まるで見界かないと言はれるほど非個人的である。作者は單にその話が面白いから書くといふに過ぎないことがある。三人稱の形式はこの種の作品を描くに適している。冒険、滑稽などは三人稱の形式に持つて來いである。

ところで、作品と作者との親密な關係の幻影を作るに當つて一つの危險がある。讀者は無意識のうちに、作者はその書くことを自然に觀察することが出來、若しくは自然に覺えることが出來るやうなことに限れと要求する。其の場合、人生の聖殿を開く普遍的の鍵は彼に與へられないで、彼はたゞ推察力と觀察力とだけしか用ゐることが出來ない。

作者が全然隠れてゐて出て來ない時には、吾々は『どうしてお前は知るか』と問ふのを差控へる。誰だつて、秘密の場所をのぞいて、一番秘密な會話だの出來事だのを報告する彼の權利や彼の才能やを認めないものはない。作者に取つては、一少女の考へごとさへが開かれた頁である。

此處に始めて短編小説に筆を染める者が、此の物語の形式を用ゐようとする強い動機がある。

前にも述べたやうに形式としては容易く、平凡なものであり、又失敗する恐れのないものである。けれども又それだけに効果の上から、又作品の内容から見て、この種の形式では思ふやうに行かない場合がある。何れかと言へば、この三人稱の形式は長編小説により妥當なもので、短編小説には多くの場合不向きである。わけても或る一人の青年なり女性なりの心の悩みを描くといふが如き場合にあつては、三人稱、即ち「彼は」とか「彼女は」とかと書いて行くと往々にしてその眞髓に觸れないことがある。このやうな時には「私は」の形式、即ち一人稱がより効果を奏するやうである。

(B) 一人稱の形式

ところで一人稱で物語られる話にもいろいろな種類がある。第一には、作中の主要人物に依つて物語られる物語である。これは大作家の手にかゝれば非常に好い結果が得られる。けれども眞面目に物語らうとするには、我儘勝手な表現と度を越えた冗漫とを避けるやうに注意しなければならぬ。「私は」と書く以上、作者は勝手なことが言へるのだから、餘ほど控へないと讀者に興味がない。又その話の中心に大した關係のないことを書き立て勝ちである。尤もそ

の餘計なものに、却つて一種の面白味が出て来るやうな特別の場合もあり得る。例へば宇野浩二の作品の如きは、餘計なものを物語つて行くところに別種の興味がある。けれどもこれは決して初心者の試みる方法ではないと思ふ。

作中の主要人物が主となつて物語る作品の例は無數であるが、多くの場合三人稱の形式で書くのを常としてゐたアントン・チェホフの『牡蠣』といふ作品では一人稱の形式を用ゐてゐる。一寸面白いことだと思ふ。この作品では親爺と一緒の乞食の息子が飢餓の感じを偽りなく物語つてゐる。なるほど三人稱で書くよりは、その効果は一人稱に依る方が餘程多いといふことが、此の作を読んだ人にはよく分ると思ふ。或る料理屋の前へ立つて牡蠣の匂がして来るので、たまらなくそれが食つて見たくなる子供の氣持は、一人稱で書いたゞめにどの位切實に現はれてゐるか知れない。

一人稱の形式にはまた主要人物でなくて、傍系的人物が物語るといふ風なものもある。これは作者が殆んど觀察者、傍觀者の位置に立つてゐる場合である。従つて前のやうな我儘勝手な表現や退屈な描寫やを妨ぐことが出来る。けれども効果から見て果してどれだけ有效なものか

は疑問である。

次には作者が全然観察者、傍観者として一物語を傳へる形式が来る。作者は「私は」と言つてゐるが、その實その物語には私なるものが殆ど何の役目をも持つてゐないし、又眞實の關係をも持つてゐないのである。斯様な態度は、佛のアルフォンス・ドウデー（一八四〇——一八九七年）の『水車小屋からの手紙』の中のスケッチや短編小説、それから、露のツルゲーニェフ（一八一八——一八八三年）の『獵人日記』やその他の短編小説によく現はされてゐる。

一人稱小説の種類としてはもう二つ擧げることが出来る。その一つは、作者が讀者に「諸君」と呼びかけて、直接讀者に物語る形式である。ツルゲーニェフの作中にはこの種のものであると記憶する。この形式は作者と讀者とを非常に親しませ、且つ作中の出來事に讀者を親しませるといふ特色がある。けれども決して新しい方法形式でないとして、我が文壇では餘り用ゐられてゐない。けれども外國には可なりあるらしく思はれる。第二は作者が作中の重要ならざる人物、とは言へ作者よりはプロットに於いて多く活動する人に物語らせる形式の小説である。

また古臭い陳腐な方法ではあるが、二人稱で説話者を紹介して置いてから、一人稱で物語るといふ風なものもある。つまり「私はこんなことを聞きましたから」といつた調子で物語を傳へるのである。その形式をとつた以上は、その陳腐さをかき消すだけの効果を現はすやうにしなければならぬ。また作者がその物語を信じてゐることを十分に讀者に示すやうにしなければならぬ。英の小説家キャプリングはこの古臭い形式を用ひて、これを十分に生かし、大きな効果を擧げてゐる。

(C) 書翰體

一人稱の變形と見るべきものに、書翰體と日記體との二種類がある。書翰の形式は、言ふまでもなく作中人物の動作や言葉を手紙の形式に借りて表現したものである。時としてその手紙はたゞ一人の人物に依つて書かれ、そしてそれに依つて物語全體が現はされるといふこともある。例へば近松秋江の『別れたる妻に與ふる手紙』の如きはこれに屬する。即ち主人公、妻と別れた後の主人公が、妻に與へる形式で、別れた後の主人公の氣持、妻の同棲してゐた頃の生活などがまぎ／＼物語られてゐる。或は又作中人物が互に取交すやうな形式になつてゐるのもあ

る。ドストエフスキの『貧しき人々』などはその好例である。この作ではウァルウァとマーカルといふ二人物の取交はす手紙に依つて事件が發展してゐるのである。『最も親愛なるウァルウァ・アレキゼイエウナ、——昨日私はどんなに幸福だつたでせう、實際限りなく、何とも彼ともいへないほど幸福だつた！ 可愛らしい意地張やさん、あなたはやつとこさで今度だけは私の云ふ事を聞いて呉れましたね！ 昨夜私は八時に眼をさまして……』これが『貧しき人々』の書出しである。これに對する返事は『御なつかしきマーカル・アレキゼイエウイチ、——あなたは御存知でゐらつしやいますか、わたしはあなたにお怒りする権利が御座いますよ……』といふので始まつてゐる。

さてこの書翰體はどんな効果があるかといふに、第一にはプロットを讀者にはつきりさせることが出来る。複雑なプロットでも此の形式によると可なり單純にすることが出来る。又それだけに稍々もすれば作品を小さなものにしがちである。作品の中に描かれた世界が小さくなる。やさしいやうで困難な形式の一つである。

この形式を始めて用ひて成功したのは英國のサミュエル・リチャードソン（一六八九——一七六

一年)である。文學に新形式を加へた藝術家として一般に知られてゐる。この作家が書翰體に成功したに就いては面白い因縁がある。彼はあまりよい家庭に生れたのではなかつた。で幼少の折から近所の人々の手紙を書いてやりなどして生計を補つてゐた。わけても彼は戀に悩む少女達の秘書役といふ格であつた。彼の處へいろ／＼な乙女が自分の戀を打明けて相手の戀人へ手紙を書いてくれと言つて集つて來た。彼はどんなに多くの戀文を書かされたことか知れない。そのうちに彼はさういふいろ／＼な處女の生活境遇に興味を持ち、今までの書翰を集めたら面白いものになるだらうといふので、いよ／＼書翰體の小説を發表するに至つたのである。果して人氣は大變なものであつた。彼の傑作としては『ハメラ』、『クラリッサ』等がある。

(D) 日記體

これは説明するまでもなく、作中人物の一人が日記風に事件を扱つて書く形式である。これにも書翰體とほぼ同じやうな長所や短所がある。大作家が試みれば常に成功するが、始めての人がこの形式を試みる時は、大した失敗もせぬ變り、大した効果も擧げ得ないであらう。

今日までに日記體を試みた作家は澤山ある。モウバッサンの『ホルラ』、ツルゲーニェフの『餘

計者の日記」などは外國作家の好例であり、志賀直哉の『クロード・アスの日記』の如きはわが文壇に於ける日記體のいゝ例である。左に各編の冒頭を少し宛紹介して置かう。

「五月八日。何といふ麗かな日だらう！ 朝の間は、家の前の草原に横になつて過した。上には大きな芭蕉の木が被つて草原一面は影つてゐる。私はこの國でもこの邊が好きだ。そしてこゝに住むのが好きだ、といふのは、深い根、つまり人を祖先の生れて死んだ土地や、其の土地の人々の考へることや、食へるものや、風習、方言、奇妙な百姓言葉や土、村々、その雰圍氣そのものの匂やに結びつける底深い、微妙な根でこの土壤に結びつけられてゐるからである」(モウバッサンの『ホルテ』より)。

「一八——年三月二十日。

醫者は丁度今歸つて行つた。到頭俺の運命も決まつたのだ！ なかく、猪く立廻つてゐるが、先生終に言ひ出さない譯に行かなくなつた。さうだ、俺は直きに、本當に直きに死ぬんだ。氷に閉されてゐた河はやがて溶け出すだらう、そして最後の雪と一緒に、俺は、大方、流れ去るのだらう……何處へ？ 誰が知るものか！ 一緒に大海原へ。」(ツルゲーニ

エフの『餘計者の日記』より)。

「——日

彼は珍らしい、頭をした男である。理解力も豊だし、それに詩人だ。自分は近い内に何も彼も語り合つて彼によき味方になつて貰はねばならぬ。自分は總てを彼に打明けて關はない。然し今は其時でない。彼は今心の平均を失つてゐる。尤もそれは自分も同じ事だ。兄の死後その妻を直ぐ妻として自らその王位に直つた、單にその生活の變化から言つても……」(志賀直哉の『クロード・アスの日記』より)。

(E) 其の他の形式

日記體に似て少しく趣を異にしたものに『手記體』といふものがある。「誰々の手記」などいふのがそれである。然しこれは結局一人稱の形式を完全に保つてゐる。なほ以上に擧げたもの外には「電話體」といふやうな新式もある。これは日本の文壇にはまだないがボツ／＼見える。それから又日記體の變形と見られる「家計簿體」といふやうな新形式もある。嘗つて「三田文學」に堀口大學が譯載したフィッシュの『エステル』の如きはそのいゝ例である。又岡田三

郎の最近に發表した『或る女の金銭出納簿』も家計簿體の變形と見てよからう。

六

6 短篇小説の冒險

西洋には「初めがうまければなれば成功だ」といふ意味の諺がある。これは確かに千古の名言であつて、短篇小説にあてはめることが出来る。小説の冒頭がうまいのとまづいものとはそれの讀者に與へる印象がすっかり違ふことは言ふまでもない。書出しがうまければ讀者は思はず釣込まれて全部を讀了する。けれども書出しがまづいと後半がどうであらうと讀まれずに了ふことがある。だから作家は冒頭にどの位骨折るか知れない。作家の苦心談のうちには、どうも書出しがうまゆかないのでとか、幾度も書出して見たが面白くないとかいふ言葉がある。全編の構想は出來てゐても書出しが適當に巧みに出來ぬ爲め苦心する場合はいくらもあらう。ではその苦心の點は何處に存するかといふに、或る一つの光景を如何にして讀者の心眼に機敏に且つ明瞭に浮上らせるかといふことである。讀者はその光景の細目を思ひ浮べる前にそのうちのある根本的な事實を大抵は知りたいたいと欲する。その讀者の欲求を巧みに満足させる書出し

即ち冒頭こそ望ましいのである。

現在の作品を調べて見ると、その冒頭に於いてどんな苦心がなされてゐるかといふことが明瞭に分つて来る。こゝではエーゼンワイン氏が非常な努力を以て最近七十五年間に發表された歐米作家の作品六百編に就いて研究したうちの主なるものに就いて紹介した、研究して見たと思ふ。なほ日本の今日の作家の作品の冒頭などをいろいろの方面から研究したらさぞ面白いと思ふが、こゝではその餘裕がないし、それにこの研究は諸君自身が實例を無數に持ち得るのだから、各自に試みられたら面白いと思ふので省略する。

混雜を省く爲めに(A)巧みな扱ひ方(B)下手な扱ひ方の二面から見て行かう。

(A) 巧みな扱ひ方

作品の冒頭では、必ず作中人物の大體を暗示するとか、又は話の大體を讀者に縮圖的に見せるとか乃至は情景を描寫するとか、それ／＼何等かの意圖がそこに殊更に動いてゐる。そしてその冒頭は多くの場合一つ以上の目的を現はしてゐるやうである。例へば或る一人物を最初に殊更目立たせる爲めに、周圍の情景の細かな描寫が試みられるといふが如き場合、或は最初に

七

情景を浮き立たせる目的で、殊更に作者が同時に作中人物に多少觸れるといふやうな場合などである。従つて以下試みる分類は、冒頭の主要なる特色に依つたものに過ぎないことを豫め断つて置く。

(イ) 會話で始まる小説 多くの短編小説はこの形式で始まるものであると吾々は一般に考へてゐる。けれども實際の割合は極めて尠ない。これは西洋でも日本でも同じである。古いものになると、會話で始まる作品が随分あるが、新しい作品は多く地の文で始まつてゐる。エーゼンワインの研究に依ると、六百編のうち、僅かに五十一編だけが會話で始つてゐるに過ぎない。そしてこれ等の五十一編は、更に次の五種類に分けることが出来るといふのである。即ち(一)は情景を浮立たせる爲めの會話で始まつてゐるもの、これが二十六編であつた。こゝで情景といふのは、事件の始まる時の周圍、氣分、物件の始まる條件等を含めてゐるのである。ところで小説は戯曲と違つて、舞臺——情景——が準備出来ないうちから人物を登場させることが出来る。而かも此の場合は會話が大いに役立つのである。こゝにはマーガレット・ディランドの『メニー・ウォーターズ』の冒頭を挙げる。

「え、？」

「眞實の書類です、残念でたまりません。」

トーマス・フレミングは口からシガーを取つて、火のついてる端を見詰めた。彼は話さなかつた。彼の所へ面白くない知らせを齎した今一人の辯護士の方は巧みにそれを利用した。

「勿論、そりや面倒です、けど——」

「え、さう、面倒は面倒だ。」とフレミングはそつけなく言つた。

ベーツはクス／＼笑つた。「トムさん、このことと實際との相違を考へて見ると、「面倒」といふ言葉は實によくあてはまつてゐますね。」

フレミングはこゝんで煙草盆の中に灰をはたき落した。彼は黙つてゐた。

「ハンモンドですかね。あの人は大いにふんばらうとは思ひませんよ。あの人に例の訴訟を大陪審官に持込ませるなんて、エリスとグルーはどういふつもりなんでせう。あの人は大いにふんばらうとは思ひませんよ。」

「火をくれませんか、ベーツ。このシガーは又消えちやつた。」

情景は會話に依つて巧みに運ばれてゐる。辯護士とその依頼人とは後者の法律違反に對する起訴について論じながら掛けてゐる。辯護士の態度、依頼人の態度、訴訟事件の考量、反對者の名前などが讀者の前に忽ち現はれて来る。(二)は人物を描寫する爲めの會話で始まるものでこれは十二編あつた。これ等の作品は緊團氣といふよりも寧ろ人物に重きを置いてゐる。例を擧げてゐると長くなるから省く。次は(三)一編の根本精神を暗示する會話で始まるもの、これは九編あつた。コナン・ドイルの『エ・ケース・オヴ・アイデンティティ』の冒頭を一寸紹介して見る。

「皆さん」とシャーロック・ホルムスは、私達がベーカー・ストリート彼の寓居の爐邊に坐つてゐた時に、言ひ出した。「人生は人の心が發明することの出来る事件よりも無限に不思議です。吾々は敢て單なる平凡事に等しい事件などは考へようと思ひません。若し私達が手に手を取つてあの窓から飛出して、この大きな都會の上に飛んで、靜かに屋根から屋根と移り行き、そして其處に行はれてゐる事件、不思議な似寄りの出来事、計畫、反對的目的、不思議な出来事の連続、幾代もの間行はれて、最も變てこな結果を導く出来事をのぞくことが出来るならば、その平凡事も、豫め見當のつく結果も、大變平凡で面白くないこ

とも、悉く小説になるでせう。」

第(四)は事實乃至説明に依つて本來の物語を導いて行く爲めに會話を用ゐたもので、これは六百編のうち、たつた二編しかなかつた。この形式は實際眞の冒頭として勝れたものであるが、古い形式である爲めに今日ではあまり用ゐられない。作者は作中人物の口を借りて不自然な説明をさせるよりは、寧ろ前置きは緊縮した二三の言葉ですまして了ふのを好んでゐる。更にこの古い形式を捨てた一層強い理由は、近代のきびくした短編小説は、過去に始まるのでなく、プロットの入口から始まるのであるから、會話などで事件を運ぶ餘裕がないといふことである。

(五)單に注意を惹かんが爲めにのみ會話を用ゐたもの、これは二編あつた。面白い會話で始めて讀者の注意を呼び起すといふことは可なり困難である。ストーリー・テラーとしての手腕が十分に具はつてゐなければ駄目である。

これを要するに、會話で始まる五十一編の作品中、二分の一は情景を現はす爲め、四分の一は性格を説明描寫する爲め、五分の一に充たぬ數編は物語の精神を傳へる爲め、二十五分の一

△
は序論的の事實を説明し、讀者の注意を引かんが爲めに、それ／＼會話が用ゐられてゐる。會話で始まる形式は一般に想像されてゐるほどに普遍的なものではない。けれども多くの作品は二三のバラグラフへ行くと屹度會話になる。會話で始まる形式は上手にやらうと思へば最も困難な方法であり、下手でいゝといふなら最も容易い方法である。

(ロ) 會話無しで始まる小説 エーゼンツィン氏の分類した所によると、六百編のうち、五百四十九編はこの部類に屬してゐる。この事實は明かに巧みな作家が作品の冒頭文を最も重大視してゐることを明示する。さういふ作家は、讀者が當然知らなければならぬエッセンスを數行に緊縮せねばならぬことを知つてゐる。さて前例に倣つて、こゝでは會話なしの小説を今度は七種類に小分けして説明しよう。

(一) 情景を浮き立たせ、折々人物の片鱗を見せる爲めに始められたもの、これは二百七編あつた。

林檎園の哲學者

アンソニー・ホープ

それは心地の好い爽かな日であつた。太陽は林檎園の彼方に照り輝いて、園内の木は涼

しかつた。軽い微風は掛けてゐる哲學者の頭上を蔽つた古い林檎の樹の枝を揺つた。膝の上の大きな書物の頁を風が吹きまくる時は格別、さもなければ、哲學者は四邊のものには少しも注意を向けなかつた。その時だけはまた場所を別に見つけなければならなかつたのだ。さういふ場合には、何時でも風に對して叫んだり、正しい頁の開かれるまでは頁をめくつたりして、やがて落着いて讀書に返るといふ風であつた。その書物は實體學に關するものだつた。それはこの哲學者の友人である今一人の哲學者が書いたのだ。……

何でもないやうな書出しではあるが、情景を描いて行くうちに作中人物も現はれて來て作品の興味を呼び起してゐる所、凡手の及ばぬ境地である。

(二) 人物描寫を主とし、時々これに情景の暗示を附加すると言つたやうな冒頭、これは百三十八編あつた。これ等のうち大部分の作品は「彼は」とか「彼女は」とかいふ代名詞で始まつてゐる。

何故こんなに多くの作家が、その作品を情景の描寫から起し、又何故人物描寫を始めにするか(この方は稍々數が尠いが)といふことを看破するのはさまで困難でない。情景と人物とは

小説に於ける繪畫的要素である。そして兩者共に作者の視野に第一に現はれて来る、讀者の方でも第一に作るのはこの視野の領分である。従つてこの視野の領分を明瞭に正確に展開することは確かに成功の術と言つてよい。左に紹介するのは、英國の小説家モウリス・ヘンリー・ヒューレット（一八六一年——）の『ボルソの裁判』の冒頭である。

私とは多少縁のある眼の穩かなヴェニス少女のベルラロバの祖先を調べるのは、愚だといふほどに必要がないといふなら仕合せだ。彼女の母はラ・フラギレッタと言つて、オールド・ケトー家の出だ。そして彼女の父は十人参事官の一人、いやひよつとすると共和總督だつたかも知れない。誰もさうではないと楯つくことは出来なかつた。彼の名前を知らなかつたのだから。彼の娘の本名が、今呼ばれてゐる通りのでないことは確かであるし、それに、渾名の方が一層相應はしいといふことも亦同じやうに確かである。……

こんな風に少女のことを説明して段々微に入り細に互つてゐる。

(三)直接出来事又は事件を以て始めたもの、これは七十六編あつた。人物を描いたり情景を寫したりするのはまだるつこいといふので、直接事件や出来事に筆を染めるのであつて、成功

すれば面白いものとなるが、下手をやると見苦しい跡を残さなければならぬことになる。そしてこの書方に於いては人物や情景は事件や出来事を物語つて行く間にボツ／＼と點出するのである。この境地は老練な作家の試むべきところであつて、始めての人には可なり困難であることを忘れてはならない。アルフォンス・ドウデーは一體に冒頭の巧みな作家であるが、わけてもこの手法にすぐれてゐると言はれてゐる。『吾が水車小屋からの手紙』や『月曜物語』の研究は屹度利益を受け満足を感じずる點が多からうと思ふ。次に示すのは『月曜物語』から取つたものである。

小さなバイ

丁度日曜日であつたその朝、ルー・ツールウスの菓子屋の料理番をしてゐるスウローは小僧を呼んで言つた「さあボンニカーさんとこの小さいバイだ。これを届けて、すぐに歸つて來な。ヴェルサイユかバリーへ遣入つたやうだからな。」畫策については何も知らなかつた小僧は、煙の出てる温いホヤ／＼のバイを皿に入れ、その皿を更に白いナフキンに包んで、帽子の上へ巧く釣合を取つてのせ、やがてボンニカーさんの住んでゐるサン・ル

イの島へと駆け出した。

ス様にして作者得意の雰圍氣と事件との美しい結合が次から次へと展開されて行く。

小 兵 士

モウパッサン

日曜日に、許が出ると直ぐ、二人の小さき兵士達は、よく外出した。二人はいつも兵營を出端れると右に曲つて、まるで練兵にでも出て行くやうに驅足でクウルブヅォアを進行した。やがて、人家を出端れて了ふと、今度は歩調をゆるめて殺風景なほこりだらけの道をベゾンの方へと歩いて行つた。

こゝには事件と人物と雰圍氣とが巧みに結合されてゐて、讀者に次を讀ませるだけの期待を集めてゐる。

(四)本來の物語を導く事實、出來事乃至動機を以て始まつてゐるもの、これは五十五編あつた。この形式は昔からよくあるやつで、比較的容易である。次には(五)物語中に説明されてある一般的の眞理を以て始まつてゐるもの、これは三十四編あつた。この眞理が巧みに描かれる時には、これに越した満足な冒頭はあるまい。第(六)は注意を惹かんが爲めに主として試みら

れた表現を以て始まるもの、これは十八編あつた。それから第(七)は後になつて一人稱で物語をする人物に關する説明で始まつてゐるもの、これは十五編あつた。

以上で會話無しの冒頭の種類は大體終つたやうである。尙ほ一々例を挙げればよいのであるが、煩雜になるから控へて置く。だからこの區別に従つて實際に諸君の接する作品について調べたら、面白い研究が出来ることと思ふ。尙ほ下手な扱ひ方について一言述べて置かう。これはエーゼンワインが注意書きにしてゐるからそのまゝを記述する。

(B) 下手な扱ひ方

小説の冒頭を書くに當つては、

- 一、氣取らぬこと
- 二、冗漫にならぬこと
- 三、一般的ならぬこと
- 四、しつこくならぬこと
- 五、廻り道をせぬこと

- 六、暗示ですまし得る場合は描寫せぬこと
- 七、重々しく、仰々しく、餘りに眞面目すぎぬこと
- 八、讀者の想像し得ることを物語らぬこと
- 九、平凡なる冒頭に満足せぬこと
- 十、單純化は平凡なりと思はぬこと
- 十一、冒頭をして物語を壓迫掩蔽せしめぬこと
- 十二、冒頭の調子を物語の本體の調子と異ならしめぬこと
- 十三、物語の眞の中心に直接關係なき筋に等しきものには觸れざること

7 短篇小説の場景

こゝに場景といふのは、丁度芝居でいふ場面に相通するものと思へばいゝ。では此の場景は何から成立するかといふと、物質的たると非物質的たるを問はず、四圍の状態そのものである。其の要素は時、場所、仕事、事情の四つである。各々に就いて簡單な研究を試みなければ

ならぬが、先づ最初に概論を試みて置く必要がある。

(A) 一般の場景

短編小説の場景は決して場景そのものの爲めに存在するものではない。短編小説といふダイヤモンドに光を添へるためのものである。従つて物語そのものが飽くまでも主要事である。若し其の場景が、華麗な文體であつたり、美しかつたり、又は不完全であつたり、大げさすぎたりして、肝心の寶玉を曇らすやうなら、無い方が遙かにましである。それは叙景文として叙景文としては立派であるが、短篇小説中の場景としては感心したものでない。だが物語と場景とが巧みに調和する時には、其の効果は丁度一つの珠玉の如きもので、何れの部分も切り放すことが出来なく、凡てが融合混一して、最も高い喜びが其等を全體として考へるところから湧いて來るであらう。現代の最も新しい意味深い短篇小説は決して物語から場景だけをきり放すとは出來ない。極く卑近な例を取つて説明すれば、例へば志賀直哉の小説の如きは所謂名文として一齣を諸君の前に掲げて模範文とすることは困難である。取立てゝ何處の部分がいゝといふのでなく、いろくゝな部分が全體として一つの印象を、強い深い印象を與へるのである。

場景は小説に光彩を與へる爲めに存在する如く、物語は場景の調子を支配する。作中の各人物はこれを大膽に半面黒像化して對象させる必要がある、そして此の要求を満たすものは場景でなくてはならない。單なるスケッチにあつては、場景が卓越した地位を占めて、實際に物語そのものとなるかも知れない。けれども人物研究に於いては、これは従の地位に立つ。

或る短篇作家は場景を造り出して、人物をして此のきめられた環境の中で各自の運命を編み出させるのを喜ぶ。ツルゲーニェフなどには此の傾向がある。英國の作家トマス・ハーディーの如きは其の代表者であらう。場景を巧みに扱ひ得る作家が此の方法を使用することには毫も反對する必要を認めない。けれども何れの場合を問はず、場景と人物とは藝術的に調和するか又は對象の妙を極めるかせねばならぬ。そして前にも述べた通り、場景は飽くまでも物語そのものの爲めであることを忘れてはならない。其の効果は有力である。實人生に於いて環境が強く人物に影響を及ぼす如く小説に於いても、吾々は人物の情緒、氣分、行動、運命にすら及ぶ環境の力を見ることが出来る。ゾラの如きは環境は人を決定し完成するとさへ言つてゐる。

場景は第一に準備である。場景があつて其處に何事か起る、其の何事かを起す準備である。

けれどもそれは同時にまた旅行者の影法師の如く、人物の行く所へは何處へでも行き且つ動きもする。そして終に物語が終ると共に、場景は全景の中の切り放せない主要部分として讀者の心に搖曳する。

場景は時として物語の氣分を造り出す補助となると同時に、それを豫言することがある。

場景は繪畫に於ける眞偽の印象を讀者に與へるものである。リアリスティックな繪畫的の助けがないと、物語は、まるで特殊な服装や光景の助けを借りない古代劇の如く裝飾のないものになるであらう。

人物が場景の中にある動く時には、其の結果は雰圍氣となつて現はれる。従つて雰圍氣は一つの効果(畫面的効果)であつて、見えるものではなく、感ぜられるものである。其の媒介者に依つて讀者は物語のあらゆる行動、あらゆる細目を見なくてはならない。雰圍氣は恰かも實人生に於けるそれと景色との關係の如く、物語の調子に價値を與へるものである。丘陵は曇つた時にも日光の照つてゐる時にも實際は同じものである、けれども眼は直接の雰圍氣に依つてそれを違つたものとして見る。であるから場景と人物とが巧みに調整されてゐると、讀者即ち觀者

に、藝術家が望む通りの調子に融かして其の物語を見せることが出来るのである。こゝに海の物語があるとする、それには獨特な雰圍氣があるが、其の雰圍氣は、たゞ海、磯、水夫、船、空を正確な色彩で畫いた繪だけから成立してゐるのではない。其の物語全體には海の魂が沁み込んでゐるのである。其處には風がどの頁にも吹き通つてゐる、不思議な光と闇が全體の物語を調子づけてゐる。これが無ければ、其の物語は血の通はない、生氣のない貧弱なものとなるであらう。

前に擧げた場景の要素を問題にする前に、場景をつくる方法を少しく吟味して置かう。

(B) 描 寫

場景をつくる手段としては、描寫が最も有效である。修辭學者は尠くとも記述の四形式を認めてゐる、そして其等に就いて論ずるのを、彼等の職能としてゐる。其の四形式とは描寫、説明、解釋及び議論である。

私は何も修辭學の説明をしようとは思はない。修辭上の原則や慣用語を採用することがあれば、それはたゞ短篇小説の構圖を明かにしようとする見地からさうするまで、あることを豫め

斷つて置く。さて作家は四形式の何れにも關係を有するに相違ない、けれども殊に深い關係のあるのは説明と描寫とである。

日本では自然主義が勃興して以來、此の説明と描寫といふことが可なり喧しい問題になつた。これを問題にした張本人は言ふまでもなく田山花袋である。氏には有名な「描寫論」といふ論文がある。人物なり場景なり事件はこれを描寫することに依つて讀者に最も強い印象を與へるものだといふのが其の根本論で、作家は此の方面に努力すべきだと説いてゐる。一體此の考へは何處から出て來たかといふと、繪畫上の印象派運動に俟つ所が多い。讀者の眼や耳に強い印象を残す爲めにはゴタ／＼と説明するよりもありのまゝを描寫する、即ち繪にして見せるにしくはないといふのである。以後この描寫論は我が文壇に大きな勢力となつた。尠くとも最近の新しい文藝が起るまでは手法としては最大の勢力であつた。けれども最近では描寫とか説明とかには餘り關知しない傾向が見えて來た。説明でも描寫でも要するに作者の書かうと思つたことが有効に現はせさへすればよい、形は描寫でも説明になることがあるし、表面は説明でも、現はれたものが描寫になつてゐることもある。だから描寫だの説明だのといふことにこだはつ

てゐるのは末であるといふ考へが一般に廣まつて來た。無論藝術作成の究極に達すれば、そんなことはどうでもよい問題である。けれども一應は今少し深く立入つた考察を下して置くのが便利であると思ふ。

描寫するといふことは言ふまでもなく描くことである。描寫といへば、自然描くこと、細寫すること、色づけをすること、その他、畫家の一切の手法を指すことになる。描くといふことは眼に見せることである。従つて吾々は作者が物質を取扱ふと精神を取扱ふと論なく、描寫を繪を描く手法と見なくてはならない。

諸君にして若しピストルを描いてくれと頼まれるならば、諸君は甲乙二つの方法中その何れか一方を選ぶであらう。即ち細かく其の外観や性質やを術語で説明するか、若しくは其の構造といふよりも寧ろその効果といふ方面に重きを置いて恐るべき殺人機械として描くかする。

前者の記述方法は明かに説明であつて、今日の短篇小説は、殆どこの方法によつてゐないのである。それは形式が餘り短いから、長篇小説には用ひても差支へない細かい説明を許す餘地がない。だがポーやホーソンは短篇にも時々この方法を用ゐてゐた。實際時には細かな説明的

描寫も短篇に必要な場合がある。そして此等の描寫の根柢に横はつてゐる觀察は、緻密で精彩あるものでなくてはならぬ。そして必ず簡潔でなければならぬ。なぜかといふに、到達される重要な結果は、描かれた人物乃至事物の生きた繪であり、効果であり、印象だからである。それは決して乾燥であり、無生命であつてはならない。事物の意味を捉へ、細目を影に潜めて了ふものでなくてはならない。かういふと、彼の有名なリアリストの言葉を濫用する嫌ひがないでもないが、此の方法こそ、實に今日の有名な短篇小説に使用されてゐる方法である。即ち説明的描寫、これが短篇の手法としては恐らく最後のものであらう。或る一箇の物體、例へば某の顔を描くにあたつて、其の顔の細目、唇、鼻、口、眉、頬を悉く描いたつて、必ずしも其の顔が印象的に生々と描けるとはきまつてゐない。細目中には必ずそれ〴〵特色がある、従つて細目中の特色ある二三を描くことによつて却つて其の全部を描くよりも効果が多くなる。例へば鼻を描くよりは眼を描いた方が一層印象的だといふこともあり得ようし、眼を描くよりも耳を描いた方が某の顔を特色的ならしめることが出來るといふ事實もあり得よう。だから其の細目の特色を究めることが必要になつて來る。吾々は如何にして一方を用ひ、他方を捨てるべ

きかを決定するだけの修練を積まなくてはならない。一つの繪の中で何が生々として主であり、何が従であるかを教へてくれるのは、修練であり、経験である。

ところで此の種の描寫は二つの種類から成立つてゐる。一つは作品の人物に關係するもので即ち人物描寫であり、今一つは無生物に關するもので即ち場景描寫である。前者に就いては「人物と性格」といふところで述べることにし、茲では後者について考へて見よう。

短篇小説の如き非常に短い文學形式に於ては

(一) 描寫は主に暗示的たるを要する 一光景の全細目に注意するのは修練を積んだ觀察者だけに限られてゐる。馴れ親んでゐる風景や、家屋や室は、概して一般的な印象しか吾々に與へない。だが眼立つた特色の一つを除き去つて見よ、すると其の光景は直ぐに違つたものとして吾々を驚かす。しかしまた何處かに同じものだといふ感じは残る。此の場合吾々は友達に、一體何が無くなつたのか教へてくれと頼むことは出来よう。けれども其の除き去られたつた一つの特色が、其の光景をすつかり變へて了ふのである。さて暗示的な描寫をつくるには全く此の一光景中の眼立つた特色を描くにある。

細目を悉く擧げることは要するに心を疲らすに止まる。或る主要な點だけを拔出して、他はそれに依つて讀者に想像させるやうにするのがどんなに勝れた方法であるか知れない。例へば前にも一寸話したやうに、某の顔を描くにも、鼻と眼位を描いて、他は讀者、觀者の想像に残して置くやうな描寫がいい。日本では、藤村、秋聲、直哉の諸氏に此の種の勝れた描寫がある。ロシアのチェホフなどは其の方面でのマスターであると言つてよい。

(二) 描寫は單純な暗示によるがよい ローウェルといふ人はチー・サーに就いて述べながら、此の暗示法の巧みな例を擧げてゐる。「時として彼はほんの一寸した暗示だけで十分に描寫する、例へばフライアーが坐る前に猫を追ひやる所の如きである。吾々はそれ以上の言葉をきかないでも、彼が一番心地のよい一隅を選んだことを知る。」

(三) 描寫は端的を旨とする これは説明するまでもない。與へられた一つの光景を描くにあたつて、一般的の光景から漸次細目に進んで行く方がよいか、それとも細目を最初に與へて置いて後に一般的の光景を作り上げる方がよいかは、諸君自身の判斷に任すがいい、それは兎に角として短篇小説にあつては、其の端的な描寫は至極簡潔でなければならぬ。

(四) 描寫は事物を其の効果の上から記述することが出来る。観察者の眼がくらんで、彼がそれを閉ぢる時には、吾々はそれに依つて或る立派な觀念を形づくることが出来る。又た彼の顔が蒼くなつて、恐しい相を帯びて來れば、其の不意の驚きと嘆稱とから、吾々は偉大な美といふ觀念を形づくる。それから又た彼が獸々としてゐるならば、其處から偉大な莊嚴といふ觀念を吾々は形づくるのである。此の理を巧みに用ゐる時は、描寫が大いに有效となること言ふまでもない。

(五) 描寫は屢々詞姿を用ふ 如何なる文章でも、殊に文學上のそれにあつては、分るといふこと、共に其の味を必要とする。此の味のつけ方を稱して、詞姿といふのである。この詞姿には種々あるが、こゝでは描寫に必要なものだけを擧げる。

(イ) 譬 喩 法(Simile)

これは譬喩法の中、二つのものを直接に比較する方法で一般に用ゐられてゐるもの。

「ハロー・オン・ザ・ヒルは其の短い峰を見せて、遠くの方に青々と聳えてゐる。遠い山嶺はまるでひいて行く波のやうに、低く垂れ籠めた霧の中から立ち上つて一つ一つ緑の色に

解けて行く。』(ビーター・イベッツスの『デューモリエル』より。)

(ロ) 隱 喩 法(Metaphor)

これは譬ふるものと譬へられるものとを一丸となせるもの。

「私達の前には枯れて薙色になつた羊齒の海が展けてゐる。其の中には暗綠色をしたはりえにしだの島がある。』(同上)

(ハ) 擬 人 法(Personification)

これは無生命のものに生命を賦與して恰かも生けるものの如くに感ぜしめる詞姿で『矢飛ぶ』『花笑ふ』の類である。

「——そして小さな樹々の紅、黄、レモンとそれぞれの色をした葉はヒラ／＼と飛んで明るい草の上の一つ一つ驅けて行く。此の間を西風は柳に音を立て、其の葉裏を白く卷上げて見せる……。』(同上)

(ニ) 誇 張 法(Hyperbole)

これは事物を誇張して實際よりは大きく、又は小さく言ひなす詞姿である。『白髪三千丈』『流

血杵を漂はす』の類。

「本當に、さうだ」と、公證人は時計を引出しながら言つた。それは二インチも厚さがあるつて、まるで和蘭の軍人のやうな恰好であつた。」

(六) 描寫は觀察點の爲めに影響される 描寫の全部がたつた一つの觀察點から試みられる場合がある。それは最も都合の好い立場に立つて、その地點から見えるだけのものを描寫するに若くはないと思はれる場合である。岩野泡鳴の一元描寫論は全くこれに屬するものである。

觀察點は又た丁度讀者が廣い道を導かれて行く時に於けるが如く移り行くこともある。

それから又た觀察點は停まつても、丁度船がそれを見てゐる人に接近する時の如く事物が動くこともある。

描寫は與へられた光景を寫す爲めに以上の方法を幾つも通用して、決してその中の一つのみに限るべきではない。

(C) 場景の要素

場景の要素は、前にも述べた通り、時、場所、職業及び事情の四つである。ところで此の四

つのうち二つ乃至三つの要素は何時でも吾々が極く大掴みに背景と言つてゐるものを生ずる。つまり「人物」を描き出す爲めに用ひられる場景の一部分となる。此の背景なるものが巧みに行届いた筆觸で書かれると、それは非常に讀者を魅するものとなる。

短篇作家の技巧中、何が魅力があると言つて、各人物を生々活躍させるか若しくは定めた背景の上に其等の人物の錯雜した而かもはつきりした動機を示すかするやうな技巧ほどのものはない。こゝにこそ觀察の最も好ましい分野がある。フローベルは嘗つて弟子のモウバッサンに事物を見るに當つては、其の中に誰でもが見ないものを見るまで見ろ、それから今度は誰にも見えるやうになるまで見ろと教へた。

扱て、私は便宜上場景の一々を別々に説明するが、其等の各々は元より場景全體の一部であることを豫め記憶して戴きたい。

(イ) 時 短篇に於ては、「時」の問題は長篇ほど困難ではないが、しかし細心な注意を用ひないと、随分見苦しい失敗をすることがある。決して等閑に出来ない問題である。其處で「時」と言つても漠としてゐる掴み所がないが、大體其の要素を一つに分けることが出来る。つまり

短篇小説に描く時代と、其の繼續期間とである。無論作者の中にはこれを重なるものと、案外重じないもの、又單に暗示位に止めて置くもの、乃至は話を進めて行くに従つて時代と其の繼續期間とを明かにして行くものがある。

一般の時代　これは言ふまでもなく未來、現在及び過去である。過去を扱ふ小説は歴史小説である。今日の日本の作家では短篇の形式で歴史小説を描いてゐるのは芥川龍之介や菊池寛の如きである。中でも芥川氏の『或日の大石内藏之助』などは代表的なものである。尙ほ明治になつて短篇の歴史小説に先鞭をつけたのは山田美妙齋であらう。しかし全體から見ると、今日の日本の作家は短篇の所謂歴史小説を餘り書かないやうである。之に反して外國では近代の作家が現在とは可なり距つた時代を背景にして短篇の形式で小説を書いてゐる作家が多い。例へばフロベールの『エロディアス』やアナトール・フランスの『猶太の太守』などは短篇の歴史小説として見てなかく意味深いものと思ふ。

日本では自然主義運動が強い力を以て一時文壇を支配した爲め、題材なども私達の直接経験若しくは私達の周圍に生起する事件といふものに限る風潮が盛になつたので、過去に題材を求

めるといふやうなことが割合に少くなつた。しかし題材を廣くするといふ意味では、もつと歴史小説が出て好いと思ふ。古いものをそのままに投出するのは困るが、新しい見方で、古いものを解釋して行くならば、其處には無限に豊富な題材があるであらう。只だしかし歴史小説を書くにあつては、其の時代の空氣、風俗、習慣などを十分に研究しなくてはならない。それだけ骨は折れるが、しかし骨折甲斐はあると思ふ。

現代を扱ふ小説は、今日の短篇小説の殆ど全部がさうであるから、今更何も説明することはあるまい。それから未來を扱ふ小説は、多くはユートピア物語として知られてゐる。これは主に藝術品としてよりは社會改造と云つたやうな運動の方便として書かれることが多い。英國のエッチ・ジー・ウェルスの如き、又日本では上司小劍などが此の種の小説を時々發表する。

要するに如何なる時代を扱ふとも、それは作者の自由であるが、ただしかし描かうとする時代をよく知り、よくマスターすることに異常な注意を向けなければならぬ。

季節　これにも十分の注意が拂はねばならぬ。茲に季節に關する面白い意味深いモットーがある。即ち鳥や花は描かうとする光景から全然採取つて了ふか、さもなくば季節に應じて

それを囁らせ又は咲かすを要すといふことである。如何に小説だからと言つても自然まで製造しては困る。

晝と夜 これは少し注意をゆるめると、すぐに創作家の陥る陥穽である。ゲーテは嘗つてスコットの『アイヴァンホー』を読んで、次のやうな不満を述べたことがある。アイヴァンホーがセドリックの大食堂へ這入つて行く處の描寫で、スコットは餘りに細かくいろいろの事を描き過ぎた。といふのは夜のことで其の薄暗で室の中では實際には決して認められる筈のないアイヴァンホーの靴まで現はしてゐる、といふのであつた。かういふ不注意は現代作家の作品中にも決して無いとは言へない。

繼續期間 これは時代と同じやうに重要な事柄である。不注意な作家は此處彼處を旅行するには時間がかゝるといふこと、又は人は年が経つと共に年を取るといふこと、事件は季節の進行に一致するものであるといふこと、この餘りにも分りきつたことを往々忘れる。彼方にも此方にも眼のついてゐるやうな抜目のない讀者ですら、物語に於ける繼續期間の不一致を看過するものである。或る小説では、Aといふ老婆は、其の孫が或る娘に結婚をまだ申込まない時に

既に九十三歳であるのに、孫が到頭結婚して、一歳以上の子供の親となつた時も矢張り九十三歳であるといふやうなこともある。

(ロ) 場所 或る種の部族になると、同じ其の仲間の間でありながら、言語や習慣や法律を異にすると、ジュリアス・シーザーの言葉であるが、これを思ひ合はせて見ても、場所が場景如何に重要な役目を演ずるものであるかは分る。扱はるべき事柄は必ず何處かで起つたもの、起るもの、起るであらうものである。従つて場所と作中の人物事件とは引離すことの出来ぬものである。

作者は勿論其の物語を何處彼處に起つたことと制限する必要はない。作品中に何處の國、何處の町、何處の田舎と斷る必要もない、何時でもさうせねばならぬといふことはない。けれども作者自身はそれをすつかり知つてゐなくてはならない、又頭では其の場所をちやんと造つてゐなければならない、そして所謂地方色(ローカル・カラー)に忠實であることを必要とする。

ところで此の地方色は空想からしぼり出すことは出来ない。作者が其の書かうとする地方を實地に踏んで研究せぬ場合、若しくは全く書物などについて調べない場合には、多くは間違ひ

を生じ易い。嘗つて馬場狐蝶は白鳥の「毒婦のやうな女」について次のやうなことを言つた。

「正宗白鳥氏の『毒婦のやうな女』のシーンは大部分甲府だといふことになつてゐるのだが、読んで見ると、何うしても甲府だと思ふやうな處は何處にも表はれて居無いやうな氣がする。……シーンを何處其處と確かに書く以上は、その土地らしいところを描寫の上に何處か表はすべきものであらう。これは正宗氏が此の方面の努力を惜しみ過ぎた結果、地方色を本氣に見て書かなかつた結果に依るものであらう。私も實際『毒婦のやうな女』を読んでさういふ感じを持つたのである。市町としての個性が觀察されてゐないと確かに言へる。而かも此のローカル・カラーは事件及び人物に必然の關係を有するものである。甲の事件は甲の場所、乙の事件は乙の場所でなければ起らないといふことは確かである。

ローカル・カラーといふことは今日では餘り作家の問題にならないが、自然主義勃興當時はなかく重要視されたものである。即ち現實に忠ならんとする新文藝の精神から必然的に生れて來た一つの考へである。田山花袋、島崎藤村などは尠からず此の方面に努力したやうである。其の努力は決して無駄ではなく、田山氏は關東、わけても館林町を中心とした地方の地

方色を巧みに描き、島崎氏は信州地方のそれをよく眞實らしく描いた。田山氏が「田舎教師」といふ長篇小説を書く爲めにわざわざ埼玉地方を踏査したことは、今に有名な話として残つてゐる。

田山、島崎の兩氏以前にあつては、樋口一葉女史の「たけくらべ」が大音寺前の吉原に近い空氣人物を巧みに描いたといふので評判であつた。それからずつと後のことであるが、長塚節は「土」といふ長篇の中に茨城地方の農民生活を如實に描寫した。全く此の作などには其の地に生れて日々其の地方色に親しんだ者でもなければ、とても書けない細かな氣分がある。日本に於ける立派な郷土藝術である。

少し話が横道にそれるが、一體に日本には此の地方色を重んじた新しい郷土藝術が尠ないやうに思ふ。此の方面に於てはなほ／＼開拓すべき餘地がいくらかありさうである。今の作家のうちにも、例へば加藤武雄の相模のカラー、加能作次郎の北國氣分を描いたものゝ如き、可なり特色あるものが無いではないが、大體に於て未だ深く徹してゐない。一瞥的なものはあるが深くのぞき込んだといふやうなものがない。田山氏は「ローカル・カラー」を描くことは社會を描

き、人間を描くことだ」と言つたが、實際其の意味で、最つと此の要素が重ぜられてよいと思ふ。無論文明が進歩するに従つてローカル・カラーはだん／＼に其の特色を失つて行くには相違ないが、それは表面上のことで、内面的に深く這入れば矢張りローカル・カラーはあるに相違ない。或る意味では人間生活に深く即した藝術は總てローカル・カラーを表現した郷土藝術である。私はかういふ意味の藝術が生れれば好いと思つてゐる。こゝに新しい藝術の分野がある。

(ハ) 職業 場景はたゞに其の中にある人物に影響を及ぼすばかりでなく、彼等の爲すことにも影響を與へるものである。又其の反對に、物語にあつては人物のしてゐることが場景を支配することもある。この二つは一致してはならない。作家はあらゆる専門語、つまり商賣上の用語、遊戯上の用語、社交上の用語、其他いろいろな職業上の用語を知つて自由にこれを驅使するやうにせねばならぬ。

(ニ) 状態 茲に私が言はうとすることは状態と言つただけではどうも適切でない。無論「環境」と言つても足りない。私の言ふのはあらゆる状態である。つまり作者が作中人物を動かすにあつて作り得るあらゆる状態——道德的、精神的、情緒的、肉體的、社會的のあらゆる状

態のことである。或る人はこれを作品の「氣分」といふが、それ以上のものである。

「場所」と「状態」とが共に注意深く扱はれる時は、立派な調和又は對照が生れて來る。陰鬱な場景は丁度ポーの「アッシャー家の没落」に於けるが如く、大團圓を準備する。或は又暴風雨の後の静けさは數年の苦悶後に於ける自己放棄の氣分に似つかはしい。

(ホ) 全體の場景 以上に述べた場景に就いて各々の効果を擧げるやうに努力すべきは勿論であるが、餘りにそれにばかり熱中して場景全體の統一を忽せにするやうなことがあつてはならない。印象の統一といふポーの言葉を常に心に止めて置くべきである。場景をして完全なシーン、統一ある光景を構成させるやうにするがよい。それを鮮明にすると、朦朧にするとは自由であるが、必ず適確に有效に現はすべきである。場景はプロットと適度に調和し又は對照すれば、屹度讀者を信ぜしむるに足る作品を生むことが出來よう。其の時には各人物は如何にも自然に思はれるやうな風にそれ／＼の運命へ進んで行くであらう。嵐は主人公の道德的緊張力が高調に達した時起る。恐しい夜は弱い人をして其の悪い目的を捨てさせる。ちぎれ雲は包圍された人の疑惑を晴らすやうに思はれる。凡ての環境は窈かにマクベスをして其の罪と其の運

命の方へ進ましめるのではないか。丁度ポーシヤの周圍が彼女を其の喜びの方へ導くやうに。巧みな戯曲家は主人公を生か死かの瀬戸際に立たせる。音楽、形、色、空氣、言葉のあらゆる状態は結合して彼の決心を促す。そして愈々決心して、それが行爲になつて了ふと、場景は改めて新しい氣分をもつた主人公に適するものとなる。

第三編 短篇小説の構圖 (續)

一 短篇小説の本體

あらゆる短篇小説が冒頭(Introduction)、本體(Body)及び結末(Conclusion)といふ風に、はつきりと分れてゐると思つてはならない。否な寧ろ反對に、いろ／＼な部分が、その一篇中の至るところに發見されるほどに、その形式は自由である。けれども一篇中の本質的要素即ち物語を個性的ならしめる眞の特色を、何處に求めるかといへば、それは一篇の物語中の本體即ち本筋物語の部分である。それ故、一篇の物語の本體は、短篇小説をして特種の文學形式たらしめる特色を表はしてゐるに相違ない。物語の本體は吾々が常に首をながくして待ち設けるものである。眞のプロットは、この本體と共に始まり、これと共に終る。そこで小説の本體研究といふことが必要になる。ところでこの本體に關係のあるものを調べて見ると、凡そ七種類は

111
かりある。即ち事件 (Incident)・情緒 (Emotion)・危機 (Crisis)・中間 (Suspense)・頂點 (Climax) 大團圓 (Denouement)・及び結末 (Conclusion) である。

1 事件

短篇小説は、動かない光景や、ちつとしてゐる人物の描寫から成立し得るものでないといふ意味で、前にも述べたが、スケッチとは全く違つてゐる。それは自ら動いたり、他の影響を受けて動いたりする人物を示さなくてはならぬ。人が動くのは、心の内部的發動による。即ち或る情緒に依つてのみ人は動き得るのである。そしてその動作は、彼の環境、言ひかへれば彼の背景に及ぼすその動作の反應中のみ外面的には現はれるだけである。人間の動作行動が心理に深い影響を持つてゐるものであることは、これでも分るだらう。そこで人間に關する事件とは要するに、人間の心理の動き具合の延長であると言へる。又二人又はそれ以上の人物の心理の消長であるともいへる。

さて短篇作者の中には、この心理の動きに重きを置くものと、その心理の延長たる事件に重

きを置くものがある。何人もスチブソンのやうに、人物を事件に従屬させることには満足しないであらう。又、極端なリアリストになると、主人公の平凡化、プロットの組織的破壊、劇的動作の全的抑壓を要求する。例へばポール・ブルジュの如きがさうである。事件が心理かその何れを選ぶべきかは、大きな問題であるが、こゝに中庸を得た説がある。文中、長篇小説といふのを、短篇小説に置きかへさへすればよい。

「近代小説では、心理的發展のために、或る程度まで動作を犠牲に供することは、若し作者がその發展を彼の目的とせず、長篇小説に於いて必要缺くべからざるものは物語であることを忘れなければ、知的のなぐさみものとしての藝術の進歩であるかも知れない。單に冒險や筋のみの長篇小説は、いふまでもなく、人物の發展、その相互作用が物語を形づくつて行く小説よりは低級である。最も高級な長篇小説は、兩者を具現するものでなくてはならぬ。即ち或る動作は或る精神的靈的な力が働いた結果となつてあらはれてゐるやうな物語である。」

けれども人物の興味と事件との均衡を保たせることはむづかしい。それは兎に角、代表的な

短篇小説には何か事件がある。スケッチは靜的の人生の單なる光景に満足する。けれども短篇小説は動的である。この動的の事實を吾々は事件と呼んでゐる。即ち心理的延長そのもの、若しくはその消長が事件といつたのは、この爲めである。

短篇小説によると、物語全體がたつた一つの事件しか包含しないこともあるし、又主要な事件が、プロットの發展上、他の一つ又はそれ以上の小さい事件に依つて培はれ育て上げられることもある。前に述べた「ケリオブの改心」では、主要な事件はケリオブの母がケリオブを市長だと思ひ違ひしたことである。その補助的事件は、ケリオブと本人の市長との格闘である。そしてその結果的事件は、ケリオブの市長としての假裝である。これ等の事件は何れもプロットに取つて缺くべからざるものである。

巧みな短篇小説になると、どんな事件でも、それは自然にその局面から生じて來るやうに思はれる。またそればかりではなく、それ／＼の境遇の下では、この事件だけしか起らないと思はれる事件が現はされてゐる。この事からして、事件は、その重要程度に應じて、二種類、即ち本筋事件(Plot Incident Proper)と、發展的事件(Development Incident)とに分類される。作

者は筆をとる前にプロットを知つてゐる。けれども時々書き進むに従つて、話の筋を展開する手段を即興的に考へ出す。この展開手段が發展的事件となるのである。

だが或る發展的事件は、プロットの必要缺くべからざる要素としてよりも、プロットの説明として役立つことがある。モウバッサンの「月光」といふ作品を読んで見るが好い。全體の概要はかうである——或る女嫌ひの牧師が常に姪に地上の戀を警戒してゐた、ところが、或る月の晩に彼女が戀人と一緒にゐるのに出遇つて、彼は急に「恐らく神様が理想主義のヴェールで人々の戀愛を蔽ふために、かういふ夜をつくつてくれたのだらう」と結論を下すのである。

さてこの完全な感情の變化が如何に著しいかを示すために、作者は初めに牧師の極端な婦人嘲罵を描いてゐる。「彼は修道院の入口から出た時には、何時も僧服を振ふのであつた、そして恰かも或る危険から飛びはなれでもするやうに、さつさと大股に歩き去つた。」これはほんの發展的事件たるにすぎない。だから同じやうに有效な動作を選んで描いてもよかつたかも知れない。けれども作者がいよ／＼厳格な僧侶の感情の變化を讀者にやがて知らせようといふ段になると、かの禁慾主義者は、「蒼白い夜の素晴らしい、而かも靜かな美に深く心を動かされ」庭

をぢつと見入つてゐる。

二八

「柔かな光を浴びた彼の小さな庭には、果樹がずつと並んで、殆んど青葉をつけてゐないかほそい枝の影を砂利道の上に落してゐた。一方家の壁に堅くついてゐる忍冬は、まるで香ばしい呼吸か何ぞのやうに、芳香を放つてゐた、だから香の靈とでもいつたやうなものが、温かい、晴れた夜の中を漂つてゐるやうに思はれた。

「彼は深い呼吸をし出して、恰かも酒豪が葡萄酒を飲みでもするやうに空気を飲んだ、そして、うつとりし、茫然自失して、姪のことも殆んど忘れて、ゆつくりと歩いた。」

これが生きた本筋事件である。危機に近づいてゐることが感ぜられる。ところでこれを材料的に變化したらどうか。全體の物語が變つてしまふであらう。一つの確乎たる事件があつて、それに基いていろ／＼な小事件がつけられるのである。こゝでいへば月光が牧師の心に魔術を行つたといふのが、確乎たる本筋事件である。斯く本筋事件はプロットに必須のものである。ところが發展的事件は必ずしも必要と限らない。けれども常に本筋事件について必要なものであることはいふまでもない。

いろ／＼の問題が事件を取扱つて行く上に起つて来る。作者は稍々もすれば、自分だけに面白ければ、プロットの發展には役立たうが役立つまいが構はない事件を織込みたがる。そんな事件は寧ろ切取つて了つた方が好い。切取つて捨てるのが惜しければ、それをプロットにして新しい物語を作ればよい。

又、作者は面白い發展的事件を作らうと苦心したがるものだ。その結果は本筋事件をすつかり蔽ふて了ふやうなことがある。これは明かに失敗である。しかし發展的事件が本筋事件の一面であるか否かを綿密に調べるのは、得策である。要はプロットを十分に生かして、事件の重みに堪へるやうにすることである。

事件を何事に依らず成るほどと顔づかせるやうにするには、それを眞實らしくせねばならぬ。事柄を眞實らしく見せるには、何も事實であることを要しない。自然に或る結果を生ずるやうな事件をつくり出せば好い。こゝでも亦た聰明な觀察の重大さが力説されねばならぬ。觀察の價値は觀察者の如何によるもので、觀察する時間の長短によるものではない。梟はちつとも梟らしい心を開発させずに長い間、一事件をぢつと見詰めてゐるといふので名高い。又或る人は

二九

或る大管絃樂をちつと聞いてゐて、たゞ提琴演奏者の肘の一致に驚嘆したゞけだといふ話がある。この臬や人よりも聰明であつて欲しい。そして諸君の描く事件をして如何にも眞實であり、而かも非常に思想的なものにして貰ひたい。

こゝにたゞ一つ警戒すべきことがある。事件を眞實らしくしようとして、餘りに正確にすぎるやうなことをやつてはならぬ。諸君は科學上の論文を書くのではない。小説を、短篇小説を書くのである。ダーウ・マンは或る二種の植物中何れがより多くの種子を生ずるかを決定しようとした時、二萬の種子を數へきるまでは、自分の論據を確定しなかつたといふ。斯ういふ方法は、これを若し小説作法に用ゐたとしたら、恐らくあらゆる健全な神來の興趣を殺してしまうであらう。小説は、それが理智の興味に達した時、生命の一斑を失ふ。

2 情緒

情緒とは、ジューン・オースティン女史の描いた最も青白い情操からウエルテルの最も暗黒な熱情に至るまでの、ありとあらゆる内部感情の色調を包むために漠然と用ひられる廣い言葉である。

こゝでも廣い意味に解して行く。

短篇小説は、他の文學様式と同じやうに、どんな種類の、又どんな程度 of 情緒の興奮を表白しようとする自由である。しかしこゝではその種々なる現はれを整理し解釋するのが目的ではない。情緒の二種類の分け方に注意し、その上で短篇小説の題目として屢々用ひられる情緒を一瞥するだけでよい。

昔の分類法によると、情緒は快感を提供するもの、不快感を生ずるもの、中性を帯びたものの三種類になつてゐる。第二の分類法だと、事情に應じて有利なもの、有害なもの、變じ得るものとなる。又ジュームス・ランゲ説として知られてゐるものは、情緒をば肉體的感情や食慾などから生ずる肉體的感覺の複合體と見做してゐる。情緒を心理學的に解いて行つてはきりがない。銘々學者が説を樹てゐる。しかし、吾々の感覺に基く無數の單純感情が種々な取合せを行つて結びついた複合體である、言ひかへれば情緒とは單純感情のコンビネーションだといふ説に、間違ひはなさうである。

そこで普通に物語を支配してゐる情緒はどんなものかといふに、愛、怒、嫉妬、野心、恐怖

復讐、悔恨、哀感、悦樂などである。フランシス・ホーヴ・ストッダード教授は嘗つていつた、「長篇小説は情緒の記録、情緒で動く人間生活の物語、情緒的興奮の支配を受けた二人の人間生活の物語、情緒に左右される家庭生活の物語、生前情緒活動に従つて偉大な歴史的人物の物語でなければ、作者が興味を持たずにはゐられない或る人物の浪漫的な冒険の物語である。だから個人生活を描いた長篇小説が眞に小説の基本型である。そしてあらゆる長篇小説は、その各々が或る情緒に依つて動かされる或る生活の物語である時にのみ、長篇小説となるといつてよい。」多少極端な言ひ方かも知れない、けれどもこのことは又短篇小説についてもいはれ得る。短篇小説の要石は人間的興味である。そして情緒なくして人間的興味をそゝることは出来ない。凡ての創作は、情緒を展開する分野である。そして小説は人生の縮圖を以て任ずる以上つぶさに情緒を取扱はねばならぬ。

短篇小説を支配してゐる情緒の種類をよく調べて見ると、吾々は不快な悪意的感情が特に有勢であることに注意せねばならぬ。しかし短篇小説の大部分が悪意的不快な情緒を取扱つてゐるといふのではない。殆んど凡ての短篇小説から、顔を突き出してゐる情緒は、愛と哀感と悦樂とである。兎に角、情緒の動きのない短篇小説は死藝術である。「幸福は歴史を持たぬ。そして各國の物語作者はこれを十分に心得てゐたからこそ、「彼等は幸福なりし」の語を以て、あらゆる變物語の結びとした」とバルザックは云つた。味ふべき言葉ではないか。

(A) 戀愛の興味

これは、若しデリケートに、自然に、眞實らしく取扱はれれば、短篇小説に取つては無限の價値を有する。その範圍は無限大である。人物の性情やその發展は愛情さへあれば、その他の媒介物はなくとも、十分に理解される場合が往々ある。一脈の愛情が凡ての他の情緒を動かす。しかし短篇小説に於いては、愛や情熱を卑俗に、猥褻的に、醜惡的に取扱ふことは飽くまでもさけねばならぬ。眞面目な短篇作家は必ず自己の責任を感じ、安價な感傷主義を避けるに相違ない。「文學に於ける、凡ゆる種類の感傷主義は哀感若しくは愛情の情緒を十分な理由なしに刺戟しようとする努力から生ずる。このやうに情緒それ自身だけのために安價に惹き起され若しくは意識的に溺らされてゐる情緒は何處か空虚なところがある。眞の藝術家に依つて刺戟される情緒は人間生活の深い眞理に基いてゐる」とウインチェスターはその著「文學批評の原理」の

中でいつてゐる。

三三

純粹の感情と浮誇の感傷性との區別は、敏感な作者同様讀者に依つて鑑別されるに相違ない。作者が情緒の心理を理解してゐること、彼が豊富な情緒的性情を持つてゐることとは別である。恐らく前者よりは後者の方がこの微妙な要素を取扱ふには安全な指導となるであらう。

思慮深い作者は、常に愛の眞實を語らうと欲し、その偉大な事實と問題とを卒直に取扱ふ權利を要求するだらう。そしてかういふ偉大な生活力の歪んだ若しくは刺戟的な描寫で若い人々を毒することを嘲笑せずにはゐまい。

(B) 哀 感

これはその本質上から見ると、損失、缺乏、犠牲、不満の感情から發してゐる。人間の要求人間の温情と同じやうに廣い範圍を有する。ポーは嘗つて、『美の色調は悲哀である』と云つたことがある。エル・アレン・パーカーの作に『バーキン夫人のボンネット』といふのがある。それは或る若い友達の結婚式に臨むために是非とも新しいボンネットが欲しいといふ貧乏な老婆の物語である。老婆は長い間迷つたあけく、到頭割引して貰つて、或る特に美しいボンネット

を買ふ決心をする。彼女は新しい美しいボンネットを冠つてその友達の結婚式に行き、花嫁から大變ほめられて、ホク／＼嬉しがつて、自分がしやれ者か何かになつたやうな満足を感じるといふのである。この物語などは如何にも哀感が素直に表現されてゐる立派な作品である。この種の藝術的珠玉といはれるものには、チェホフの短篇がある。チェホフ位、哀感の味を出すに巧みな作家は、現在ではあまりなさうに思ふ。

(C) 悦 樂

これは笑ひが涙と同居してゐるやうに、哀感と背中合せになつてゐる。こゝでは機智と滑稽及びその兩者の間に存するあらゆる情緒を含んでゐる一般の意味で、この語を用ひる。機智は外部のものを取扱ひ、滑稽は心を探り出す。機智は輕侮、嘲笑、憎惡と一致し、滑稽は友情や慈愛や愛と共に住む。機智は人をさん／＼に罵言して世の嘲笑の料とし、滑稽はやさしい同情で弱い者の味方をする。機智はハツとする驚きに通じ、滑稽はおかしな不釣合を指摘する。機智は叩き捧で打ち落とし、滑稽は温い日光で包む。機智は鞭で罰し、滑稽はニコ／＼しながら指先で情け深くせめる。機智は一時的であり、滑稽は永続的である。「黒奴は黒檀に刻まれた神の像

三三

である」といふフラーの言は滑稽であり、「壓制者は象牙に刻まれた悪魔の像である」といふホレース・スミスの言は機智である。

この機智、滑稽は短篇小説が開拓すべき與へられた自由の分野である。外國の作家は巧みにこの分野を利用してゐるが、日本の短篇作家は、何故かこの方面へ餘りきり込んでゐない。僅かに滑稽諧謔の方面に宇野浩二あり、機智頓才の方面に芥川龍之介あるのみ、しかし宇野氏の滑稽文學、芥川氏の機智の文學は、これをイギリスあたりのそれ等と比較すると、そのえぐり方に於て、その深刻味に於て、多少劣つてゐるやうに思はれる。元より滑稽機智は國民性にもよることだが、もつと短篇作家が留意してよい情緒ではないか。

(D) 作者の情緒

これこそは結局物語中の情緒の源泉である。そしてこれに依つて讀者も亦たその情緒を経験するのである。書物を読んで泣くのは現世的でないかも知れないが、哀感的な物語を読んで、誰が涙を催せぬものがあるか。しかし作者が書いてゐる時に感ずるよりも一層深く讀者が感動するか否かは疑問である。それには何か強い情緒的興奮を齎す準備が必要である。先づ何より

も、諸君の情緒を健全にし、新鮮にし、純粹にし、且つ優雅にせよ。情緒なくしては作者は、その物語同様生命を失ふ。諸君自身の心を研究せよ、だが同時に他人の心を洞察することを怠つてはならぬ。ポーは云つた、「最も大膽不敵な者の心の中にも、情緒をかりねば動かせぬ絃の調べがある」と。

情緒は自づからにしてその表現を求め、殊に強烈な情緒の場合はさうである。けれども注意すべきは、その強烈な情緒を直ちに言葉に表現しても、諸君を強く惹きつけぬことがある。それは、言葉のみが情緒的であつて、眞の情緒は何時の間にか逃けてしまつてゐるからである。そこで如何なる程合、性質の情緒にせよ、それを表現するためには或る一定の抑制が必要である。若しも法外もなく絆をゆるめるならば、哀感ペインは滑稽となり、情緒は轉じて感傷性となり、悲劇は變じて荒事芝居となるだらう。これについての良い教訓はハムレットが劇中劇を演ずるにあつて役者達に與へた注意である。

『白をば、予が物したやうに、輕うすら／＼と言廻いて貰いたい。例のわざとらしい白廻しを聽く程なら、町の呼報者に吩咐けて叫かせたはうが優ぢやわ。まつた手もてこのやうに空

を切るまい。總別しとやかに物したがよい。畢竟情が高ぶつて、早瀬、暴風、乃至旋風のやうに狂ひ亂るゝ最中ぢやとて、必ず程といふことを學うで、ふくらみを失はぬやうにするが肝腎ぢや。おゝー予は彼の荒事師どもが、わけもない默劇や空騒の外は能う賞翫せぬ土間連の氣を取らうとて、荒廻り叫立つるを観るたびに、何とも堪忍がなにかぬるわ。暴風神を演過いたり、暴君を演過いたりするを見ては、打懲いてもやりたいわい。あのやうなことは止めてくれい。

「ぢやというて穩柔過ぎてもならぬわ。そこはめい／＼心を師として、科介に白を合はせ、白に科介を合はせたがよい。とりわけ大切なは、自然の程合を過さぬことぢや。そも／＼演劇は、今も昔も、いはゞ造化に鏡を捧けて、正邪美醜の相容や、當國、當世の有りのまゝを寫いて見する筈のものぢやによつて、程を過いては本意に外るゝ。」(坪内博士譯「ハムレット」より)。

情緒の表現にあたり、諸君のとつて以て範とするに足る教訓ではないか。

3 危機

短篇小説の或る作者は危機クライシスと頂點クライマックスとを混同して用ひてゐる。けれども危機は必ずしも頂點ではない。興味が漸々に増加して行つて最高調に達した時を普通には頂點といつてゐる。けれども危機は、機會、決定、變化の點、時である。ギリシヤの修辭學者達は、それをプロットの「轉換」と呼んだ。實際それは物語の分水嶺であり、十字路であり、危機である。そして眞の短篇小説は、一つ又はそれ以上のかういふ危急の状態を持つてゐて、何時も或る本筋事件に密接な關係を持つ。頂點クライマックスも亦た機會、選擇乃至轉向の箇所たるかも知れないが、概して頂點は危機の結果である。

危機は必ずしも一箇所のみに限られないで、中間期に、或は發展的事件の押入にさへ遮られることがあるかも知れない。つまり一つの事件が危機の土臺を提供してゐるかと思ふと、又他の事件が別の危機をつくるといふやうな場合である。勿論これは一つの頂點を有効にせんがために他ならない。讀者は一篇の物語が終るまでは、さういふ小さい危機の價値をきめることが

不可能である。

危機の土臺は物語の初めから据ゑられることが應々ある。この始めの方に出て来る危機如何に依つて、物語の結果が全く別箇のものとなるであらう。最初の危機を出發として、その後は小危機が續々あらはれて、物語をその頂點に導き、急轉してその結果へ落すのである。この初めの危機は劇的な性質を一般に缺いてゐる。鐘太鼓を叩かない。主人公でさへ自分の決心から生ずる遠い先の結果は豫見し得ないかも知れない、けれどもやがてはその潜在力が明白にされずにはゐない。さうなつて行く経過は次第に急速になり、力は加はり、最後の危機はあらはれ頂點に達し、凡ては明瞭になり、そして物語は終るのである。

小説中の個人の氣持とか、事件とかの終局の危機は、興味をねらつて煽情的にしてはいけな
い。この點に關しては讀者の趣味が參考になるであらう。肉の危険が全然讀者を刺戟しない時
には、道義的危機が讀者の注意を奪ふものだ。しかし、兎に角、危機は、筋を運んで行く上に
役立ち、それを生かすものでなくてはならぬ。即ち眞摯な、自然な、情緒的な、決定的なもの
ならしめねばならぬ。さうすれば、もう物語の最重要なプロットの要素を握つたことになる。

4 中 間

茲にいふ中間とは、一つの危機が終つて讀者にほつと一息させる作中の箇所である。筋のあ
る物語では、興味を起し且つ繼いで行く必要から、主要危機の後は勿論、各小危機の後には、
概して中間状態が来る。次には各人物が物語中の最後の運命を自然に展開するやうにつくられ
る。人物はこの選ばれた或る道を進んで行く。こゝに最後の中間期がある、これをすぎれば最
う頂點である。讀者は「さあ、どうなるだらう」と固唾をのんで、頂點を待つ。この休戦時期
下りの時期まで来ると、讀者は決勝戦を準備する力の集中を感じずにはゐない。つまりもう直
ぐに頂點と大團圓へ達するだらうことを認める。

如何なる物語もがこの中間時期を必要とするとは限らない。餘りプロットのはつきりしない
物語は除々にその自然的結果へ進んで行く。だが多くの場合に於て、讀者は愈々の場合の前の
沈靜状態を求める。主人公と女主人公との面倒が涙をさそう日はまだ過ぎない。讀者はこの中
間時期が巧みに案排されてゐないと、作者を責めるのが常だ。

さて中間要素は十分注意してデリケートに正しい判断を以て取扱ふことを要する。巧妙な作になると、中間要素がうまい爲めに、危機を非常に興味あるものとする。しかし中間要素にこだはつてゐて、それを餘り長くするやうなことをしてはいけない。それは一寸した興味である。それ故、單純、緊張、眞面目、純真等が飽くまでも短篇小説の主要な中間期の特色であらねばならぬ。

5 頂 點

頂點クライマックスとは興味と情緒との最高調を示す箇所である。しかしクライマックスといふ語には今一つ別の意味もある。一文章なり、一節なり、又は全體の物語を、段々面白く、力強くして行く、修辭學上の所謂漸層法のことにも用ひる。しかしこの方法は經過プロセスである、ところが小説の頂點クライマックスは明かに尖端を意味する。前に述べた危機、特に大危機と頂點とは一致するかも知れない。けれどもその危機は屢々興味を大團圓まで持ち續けて行くことがある。ポーの短篇に「リヂア」といふのがある、女主人公リヂアは肉體的にも精神的にも非常に變つてゐる女である。

彼女はこの物語の主人公「私」と結婚した。やがて彼女は病氣になり、暫らくして死ぬ。そこで主人公は英國の遠い邊境地の古い寺院を手に入れて、繕つたり、不思議なスタイルに飾りつけたりする。そしてレディー・ロウエナ・ツレヴァニオンと結婚する。勿論リヂアのことは夢にも忘れないのであるが。レディー・ロウエナも亦た病氣になる。よくなつたかと思ふと、又悪くなる。最後に蘇生するために葡萄酒を一杯飲む。三滴の赤い飲み物が神祕的にコップの中へ落ちるのが見えた。そして間もなく彼女は息を引きとる。夫がぢつとレディー・ロウエナを見てゐると、三回蘇生した、而かも夫は三回とも前に死んだ、そして今でも戀してゐるリヂアのことを考へた。生き返つては死の世界へ二度彼女は這入つて行つたが、三度目に彼女が生き返つた時に、夫は「これは我が失へる戀人——レディー——レディー・リヂアのくり／＼した、黒い、大きな眼である」ことをはつきり感じた。

この「リヂア」に於いて、大危機は、夫が自分の死んだ妻の顔を見守り出す時に始まるが、頂點は死んだ女の顔がリヂアのそれに變る時の結末まで保留されてゐる。これに依つても知れる通りポーの物語には頂點が非常に煽情的であるが、元來驚異の要素は決して上乘なるプロット

の精華ではない。實際、初心の者はストライキングな頂點を求めようと努力して、却つて結末の効果をそぐことがある。頂點には、たとひ奇想天外の趣はあつても、必然性がなければならぬ。頂點を梯子の頂上とすれば、それを降りる時には迂り落ちることも出来るか知れないが、登るには歩一步と段を踏まねばならない。

危機の結果は、どうして危ぶまれた大團圓がさけられたか、又どうして實際生じたかを示すことが應々ある。丁度病氣の場合に於て、死か恢復か、危機の後に來るやうに。そして何れか一方が病人の歴史に於ける眞の危機であることはいふまでもない。

頂點は簡單にして緊張してゐるのが好い。描寫や説明に時間を費してゐてはいけない。緊要なことのみをあつさり扱つて置くが好い。時には穩かで、何等驚きの要素の如きものはなくても差支へない。たと讀者に、なるほどかういふ状態からかういふことも起るだらうと頷かせ、満足を與へれば好い。兎に角頂點は物語全體の印象のいはゞ湯元である。

6 大團圓

前に述べたところから、頂點が如何に大團圓と密接な關係があるかといふことが理解されよう。丁度危機が頂點を直ちに導くやうに、頂點は又迅早に大團圓へ向つて行く。大團圓とは、解決の意である、即ち糸をほごすことである。従つて、興味をつなぐために秘密を必要とする探偵小説のやうなものにあつては、糸をほごすことは、恐らく頂點そのものの一部分であるかも知れない。長篇小説では、その神秘を説きほごすのに、長くかゝつて説明するのがきまりである。けれども短篇作家にとつては、この方法は危険である。

巧みな作家は、大團圓の土臺を作品のいたるところに据ゑて置く。即ち大團圓が一篇の他の部分と密接不離の關係にあるのである。この大團圓を巧みな構造でかくして置くにあつては文學製作家は、その構造を目立たせぬやうに注意せねばならぬ。目立たせることは文學的效果を弱め、物語からその幻影を奪ひ、作者がかくさうとしてゐる秘密を暴露することになる。敏感な讀者は、秘密の解決を遠くから嗅ぎ出すことが出来るから、或る適當な時期までは穿鑿的な鼻の止かぬところへ謎を仕まひ込んで置かねばならぬ。

さて頂點と大團圓と、時には結末さへも、一致する場合がある。例へば、モウパッサンの「ホ

ルラ」に於けるが如きである。これは自分以外の或る力に精神を擱まれ、それに支配され、自分ではやらうと思はないことを不知不識の間にやつてゐる男の日記である。彼はこの不思議な力に抵抗しては失敗する。終に彼は自分の家の中にその不思議な幽霊？を巧みに閉ぢこめて、やがてその家に火を放ち、それが燃えるのを見て、幽霊が焼け死ねば好いと思ふ。だが急に、火はそんな効力を持つてゐる筈がないと考へる、そして日記をこんな風に結んでゐる。「いや——いや——疑ひもなく、疑ひもなく、彼は死なない、すれば——すれば——やがては俺が自殺せねばならなくなるだらう！」この一篇に於ては最後の一句に頂點も、大團圓も、そして結末もある譯だ。

7 結 末

近代の傾向は、ボーなどのものを讀んでも分る通り、大團圓を以て短篇小説の結果に換へようとしてゐる。勿論例外は澤山あつて、形式的な結果のちやんとついてゐる作品もあるにはある。或る作品になると、突つばなしたまゝで置くことが出来ないで、リチャードソンの「バメ

ラ」にならつて、のろ／＼と結末へ行く。彼等は勸善懲惡の道德を説いたり、新郎新婦の幸福な姿を點出したり、又は傍系人物を出して來たりする。又他の作家は、人物を空中に放り上げたまゝ急に話をとめてしまふ。何れも芳しくないことだ。或る短篇になると、ほんの一節か二節で物語を満足な結末へ運んでゐる。

モウパッサンの「臆病者」を見ると、結末と大團圓が一致してゐる。この作の主人公臆病者は美男子として社交界に知られたきれものである。彼は或る時、二組の友人夫妻と芝居に行き、歸りにカフェーへ寄つてアイスを飲んだ。彼等の席に近くる一人の男が友人の妻君をぢろ／＼見てゐた。彼はつか／＼とその男の方へ寄つて行つて、君は變な目付で貴婦人達を見てゐるが僕には我慢が出来ぬといつた。そこで喧嘩が始まり、結局明後日を期し決闘しようといふことになつた。翌日は付添人がきて決闘の場所時間の打合せをした。しかし不思議にも彼は決闘の近づいてくるのを恐れる、死を恐れてはゐない、つまり恐れを恐れてゐるのである。彼は決闘用のピストルをしらべながら、決闘中若しや恐怖を顔にあらはすやうなことがありはせねか、さうすれば自分の名折れだ、不名譽だといふやうなことを考へる。『而かも彼は實際勇敢であつ

た、決闘したかつたからである！ 彼は勇敢であつた、——だから、といふ彼の心を擱んだ考へはまとまらなかつた、口を大きくあけたまゝ、彼は急にピストルの銃身を咽喉の奥へ差込んで、引金をひいた——（危機）。「従僕が銃聲に吃驚して、駈込んだ時は、彼は仰向になつて死んでゐた。鮮血はテーブルの眞白な紙にちつて、次の八字の下に大きな汚點をつくつてゐた。これが私の遺言だ。」（こゝは大團圓でもあり、結末でもある）。

最後に、頂點と結末の別々な例を一つ擧げて置く。それはクアイダといふ人の「嵐の中の一片」といふ短編である。リイヌ・アリは孫のベルナルドーと一緒に暮してゐるフランスの百姓老婆である。その息子がマッゴットと結婚すると、その花嫁はリイヌ・アリと一緒に暮すことになる。やがて子供が生れて、一家は幸福に満ちる。俄かに普佛戦争といふ聲が聞えて来る（危機の土裏である）。騒ぎは終に靜まる、といふのは村人は戦争のはつきりした噂をきかないからである。だがリイヌ・アリは豫知して、ナポレオン戦争の時を思ひ出す（これは中間期にあたる）。やがてプロシヤの間諜が村を過ぎたといふ噂が傳はり、フランス軍敗北の知らせが来る（危機の第二段で、頂點へ登らうとしてゐるところである）。再び靜けさと中間状態に戻る。到頭「プ

ロシヤ人が攻めて来たぞ！」との叫びが起る（大危機である）。愛國者ベルナルドーは防禦を説く段になると殆ど一人ぼつちである。プロシヤ人は町を包圍した、けれど人民は抵抗しない。ベルナルドーは敵を案内してあたりの田舎を歩くことを拒んで銃殺された。馬のためにベルナルドーの子供も又マッゴットも殺された（これが頂點である）。プロシヤ軍は村に放火した。リイヌ・アリは屍をわびしい小屋に運んだ、だがその小屋も生者死者の居るまゝ丸焼にされてしまつた。（これが結末である）。

二 短篇小説と性格

(A) 人間に對する興味

長篇たると短篇たるとを問はず、其の人物描寫は近代小説の中軸である。小説に於ける要素のうちで、吾々に一番興味のあるのは、言ふまでもなく、人物であり、其の人物の性格乃至心理である。吾々は他のものに對してはこれほどに人間的興味を持つことが出来ない。人間があ

る事件とか自然とかに大きな興味を大部分繋いでゐたのは過去のことである。今日は人間が人間に對して興味を中心を置く時代である。科學も宗教も人間生活といふ一點を離れては決して存在の意義を有しない。

近代の小説に於ても亦さうである。昔の小説には事件やロマンスに興味をつないでゐたものが多かつた。その必然性とか存在理由などいふものは餘り問題でなかつた。

ところが今の小説は、さういふ事件やロマンスを生む人間自身の心理なり、氣持なり、感情なりが、多く問題になつて來た。一言で盡せば、人間の發見といふことが興味なり研究なりの對象となつて來た。従つて今日の小説、わけでも短篇小説は人物といふものに重きを置いたものが大部分を占めてゐる。人物といふことは同時に性格といつても好い。勝れた短篇といふ以上は、この人物即ち性格が鮮明に描き出されてゐなくてはならない。

ホーウェルズといふ人が、人物描寫は長篇小説に於て最も大きな最も好い要素である、短篇に於ても亦然りと言つてゐる通り、或る人物即ち其の性格が立派に描破しつくせるなら、其の人は既にそれだけで勝れた藝術家である。

(B) ジェームスの言葉

其處で重要な問題は、如何にして人物即ち性格を、短篇の中に生かすかといふことである。

此の問題は人物研究若しくは性格研究の全部であると言つてよい。従つて逐一項目を定めて議論しなければならぬが、先づ順序として、こゝに、ヘンリー・ジェームスがツルゲーニエフの人物研究に關して云つた言葉を紹介することにしよう。

「ツルゲーニエフが言はなければならなかつたことのうちで、自分の作品乃至自分の手法に就いて話してゐること位興味あるものはなかつた。此等に就いて私が彼から聞いたことは、彼の生み出した美しい結果に相應しい、また人生そのものを吾々に示さうとする、あらゆる彼の作品に共通してゐる深遠な目的に相當したものであつた。物語の萌芽は、彼にあつては、決してプロットの事柄ではなかつた——そんなものは彼が最後に考へるものであつた。或る人物を再現しようといふのが先づ主であつた。或る物語が彼に浮んで來る第一の形式は、或る個人若しくは數個人の結合の形としてあつた。そしてさういふ個人は何か非常に特殊な面白いことをするに相違ないからといふので、彼が活動させて見たいと思ふのであつた。それ等の人物はびつた

りと鮮明に彼の前へ立つた。で彼は出来るだけ彼等の性質を多く知り且つ現はさうと願つた。先づ第一は彼が知らないことを自分に明瞭りさせるといふことであつた。そして此の目的のため、彼は其の人物の各々に就いて一種の自叙傳、それから物語の始まるまでに彼等がやつたこと及び彼等に起つたことを悉く書き出した。彼は佛蘭西人がいふやうに、そして又警官が常に、犯罪の證據物件を持つてゐるやうに、さういふ人物の一件書類を持つてゐた。彼は此の材料を手にして、進むことが出来たのであつた。物語は従つて、余は彼等に何をさせようかといふところに、問題が凡て存してゐた。彼は常に彼等を完全に現はすところのことを彼等にさせた。けれども彼も言つてゐる通り、彼の手法の缺點と、彼に加へられる非難とは、彼が「建築術」——他の言葉で云へば——布置結構を缺いてゐるといふことであつた。ウォルター・スコットやバルザックのやうに、尊い材料と同様に建築術を持つといふことも勿論重要なことではある。』

(C) 事件と性格

以上の引用句に依ると、人物即ち性格が小説に於て如何に重要な要素であるかといふことが

知れるであらう。或る人の行動とか會話とかは皆な其の人に具はつた性格の現はれである。同じ笑ふにしても、或る人には他の人の眞似得ない笑ひ方がある。即ちそれは根本まで行くと人と人との相違、性格の相違といふことになる。これは極く簡単な例をとつたに過ぎないが、更に複雑な心理とか感情の動きを見ても、甲の人には彼特有の動き方があり、乙の動作とか話しの仕方には乙獨特のものがある。そしてそれ等の根本には、其の人の持つた性格が働いてゐるのである。

更に又或る人が引起す事件、若しくは或る人と人との交渉から起る事柄にしても、それ等には、他の個人に起る事件乃至他の個人間に起る事件とは全く別の特色が附隨する。この特色を鮮明ならしめるのは、其の個人の性格であり、又個々人の性格の交渉である。

斯様な譯であるから、作家が或る事件を描くといふやうな場合にも、其の事件に交渉する性格から這入つて行つてこそ、始めて其の事件は生命を帯びて來るのである。性格は何處までも作品に置かれなくてはならない。又事實立派な短篇小説は必ずさうなつてゐる。前に擧げたジームスの如きも性格描寫といふことには随分苦心した一人で、其の結果勝れた作品を多く残し

てゐる。尙ほ西洋で性格描寫を以て聞えてゐる作家には、英國のディケンズ、サッカレー、スチヴンソン、キャプリング、佛のバルザック等がある。

日本の今日の文壇では、此の性格といふことがどんな風に作家から見られてゐるか。これは極めて興味のある問題である。

(D) 日本の小説と性格

一體日本の文壇で、作家の間に性格といふことが問題にされたのは、矢張り自然主義勃興當時である。無論自然主義以前にも樋口一葉の如き、乃至は廣津柳浪の如き性格描寫の妙を以て聞えた作家もあつたが、本當に創作の中心問題となつたのは、自然主義勃興以後である。田山花袋、島崎藤村、正宗白鳥、徳田秋聲の如き諸作家は、皆な此の方面に異常な努力を試みたやうだつた。

(E) 事件と興味を本位とした小説

ところが最近の傾向を見ると、何れかと言へば、性格といふものが餘り重じられなくなつて來たやうに思はれる。特に若い作家の間にこの傾向が多いらしい。無論例外はある。それから

重じられると言つても、それが多くは正しくない方法で重じられてゐる場合をも、吾々は見受けるのである。

最近の新しい作品には、事件に多くの興味をつないでゐるものであるといふことに、吾々は氣づかざるを得ない。つまり事件を面白く興味あるものにしようとする傾向が著しくなつて來たのである。その結果、事件に關係ある人物の性格といふことが餘りに考へられなくなつて來た。事件の爲めに人物が犠牲にされて了ふのである。言ひ換へれば、人物が作りものになつたり、その人物に統一がなかつたりする。人物の心理の動きや感情に必然性がないといふのは、即ち此の事實を指したものに他ならない。かういふ缺點は、概して通俗小説に多いのであるがこれが今日では案外若い作家にも見掛けられる。性格を重んじない弊害の一つである。

(F) 概念小説、所謂心理小説

次に人物が或る概念のために驅使されてゐるやうな作品もある。人道主義を以て自ら任じ又他もそれを許してゐる作家の作品がさうである。これは作者が或る概念をあらかじめ作つて置いて、それを都合よくころばす爲めに人物を借りるのであるから、其の人物は死物にならざる

を得ない。概念のみのかたまりで、それは決して人間ではない、生きた性格ではない。それは概念の幽霊である。若い讀者には或は喜ばれる人物かも知れないが、眞實味がない爲めに確實な存在理由を持つことが出来ない。

それから人物とか性格とかに最も多くの注意と用意とを拂つてゐるやうに見せかけてゐるが、しかも全く其の反對である場合は、例の所謂心理小説である。この種の小説は、或る一時期若しくは或る一瞬間の人間なり、人間の氣持なりを描くことに於ては妙を得てゐるが、結局それはその時期、その瞬間だけの氣持乃至心理が描けてゐるだけで、其の心理や氣持に永遠性がない、別な言葉で説明すれば、その所有者に具はつてゐる性格との交渉がない。

實際生活に於ては、或る一時期乃至一瞬間の或る人の氣持や心理でも矢張り全體としての人間乃至性格に交渉はあるべき筈である、ところが今の心理小説は或る一時の、又或る一瞬間のあらはれのみを見て、其の根本に横はる性格まで深く洞察するといふ苦心が拂はれてゐない。

以上のやうな缺陷は當然補はなくてはならない。性格といふ點に重きを置いて、小説に力を與へるやうにしなくてはならない。少くともこれから創作に向つて行かうといふ若い人々は

何よりも先づ此の人物研究、乃至性格研究から深く這入つて行かなくてはならない。

1 人物の選擇

人物材料の寶庫は實に豊富である。けれども巧みに彼等を見分ける眼識は尠ない、況んや彼等を展開する筆力に於いておや。

作中の人物を活躍せんとするならば、先づ自分の創作に必要な人物を選ぶ前に、性格を研究せねばならぬ。それには他人の性格を研究することよりは、自己内心の作用をよく究めるに如くはない。而かも自分の心のうちを見る時、誰しもその内生活の複雑なのに面喰はざるを得まい。しかしなれるに従つて探求の道は開ける。自己注目がやがて自己分析を導く。諸君はこんな風な問ひを自ら發して見るが好い——自分は今何を考へてゐるか？ 如何なる一聯の觀念が自分の現在の思想を導くに至つたか？ 如何なる動機が自分の最後の行動に影響したか？ その動機は複雑であつたか、單純であつたか？ それは意識的な苦悶を含んでゐるか？ 如何なる熱慮が實際に決心を促したか？ 或は又その決心は無意識的のものであつたか？ そして自

分は眼醒めてゐてさうなるんだといふことに氣付いてゐたか？ その決心がついた後自分はどうな風に感じたか？

かういふ問ひはやがて諸君の内的自我の室々を、暗い洞窟をばつと明るく輝かし、又他人の心のうちに潜んでゐる感情や動機の源を展開するであらう。諸君は、周囲の人物の性格を知らうとする前に諸君自身の心の作用を知らねばならぬ。

性格研究を實際に行ふにあつては、描くに足つても足らなくつても、多くの人物を觀察せねばならぬ。巧みに顔を読み、行爲から動機を判斷し、習慣と本質的な性格とを結びつける術は、實地研究に俟つものだ。而かも實地研究はどんな人の上にも及ぼすことが出来る。一集團となつてゐる人々のみを見る習慣の人に、傑れた小説の書けたためしはない。二人の人物が違つて見えるのは、何のためか？ 何時も内の心は外の形をつくるものだといふことを記憶にためて置きながら、諸君の出遇ふ人物を觀察する場合には、この問ひを、つきつめよ。

書物も亦た諸君の助けにならう。性格描寫の大家、例へば、ディケンズとか、サッカレーとか、スチヴンソンとか、バルザックとか、キップリングとかを熟讀玩味すべきである。それから

心理學の良書にもつくがよい。ドイツの表現主義の文學は、精神分析學の知識なくしては、充分に鑑賞が出来ぬほど、文學と心理學とは密接な關係を持つてゐる。又最近イギリスに擡頭したデイ・エイチ・ローレンスの小説なども、精神分析學から、心理描寫の影響を受けてゐるところが尠くない。

性格研究が相當に巧みになつて來ると、次には當然、選擇の原則が諸君の心に浮んで來るであらう。何事によらず、その根本へ這入つて見ると、事件が人物を支配してゐるか、人物が事件を支配してゐるかのどつちかである。そこで若し前者ならば、その事件に必要なことをする人物だけを選択すべきである。たゞ面白い性格だからなど、いふ理由で事件の必然さを破壊するやうな人物を點出することは、短篇小説では大禁物である。これは大家でもやり兼ねない。自分の趣味などを満足させるために、餘計な人物を點出して來て、却つて作品の効果を弱めることがある。

ところで描くに値する人物はどんなのか？ この世にある凡ての人物、みな描くに足ると答へるより外あるまい。舊い文學概念からすれば、小説にはかくかくの人物を描くべし、かくか

くの人物は描くべからずといふやうなむづかしい制限があつたが、近代リアリズムの勃興と共に、そんな制限は一たまりもなくはね飛ばされてしまつた。直接自分のものを盗まれれば、腹も立つし、又盗んだ相手を憎みもしようが、誰がチェホフの「馬盗人」を読んで、あの中へ出て来る一團の馬盗人を憎む氣になるだらう？ それどころか、吾々は馬を盗まずにはゐられない彼等に、十分同感することが出来る。小説は、道德上の模範人物が登場する舞臺ではない。従つて選ぶ人物に制限のあらう筈もない。

6 人物の數及び關係

一體、短篇小説の中には、人物が幾人位、あらはれたり、擧げられたりするものだらうか。エーゼンワインは、短篇十種を選んで、次のやうな表をつくつた。参考までにあけて置く。

作者、作品名	話す人物	現はれるが話さぬ人物	擧げられるが現はれぬ人物	總計
ジョセフ・エー・アルトラシ エラ！の「戦争の後」	2	0	2	4
モウパッサンの「糸屑」	3	4	0	7

平均數	ボ一の「黄金蟲」	モルガン・ロバートンの「不道徳な話」	ホーソンの「野心ある客」	パリーの「さうしてデイ・ビーはそれをエムに話したか」	ジャングイェルの「サンタ・フエ・チャリ幼稚園」	アドリツチの「全くその通り」	キツアリングの「王たらんとした男」	グイクトリアン・サルドウの「黒眞珠」	平
4-5	3	5	8	3	5	5	5	6	12-13
1	2	0	0	0	3	0	2	0	1
6	3	3	3	7	6	11	11	14	6
18	8	8	2	2	6	11	11	14	18
20	8	8	3	7	6	11	11	14	20

尙この例に従つて、日本現在の作家のもの五篇を表示して見ると、左の通りである。別に傑作といふ標準で選んだのではなく、手元にあつた雑誌、短篇集からとつたに過ぎぬ。

作者、作品名	話す人物	現はれるが話さぬ人物	擧げられるが現はれぬ人物	總計
志賀直哉の「好人物の夫婦」	2	1	7	10

芥川龍之介の「十圓札」	3	0	3	6	10
里見淳の「春畫」	4	0	8	12	
加藤武雄の「嫁」	3	2	6	11	
正宗白鳥の「來訪者」	5	1	5	11	
平均數	3	1	6	10	

各項とも人物の平均が、東西の短篇何れも略々同様であることは、甚だ面白い現象である。ところで、これらの表に依つて歸納し得られることは、短篇小説では會話をする人物が少くて黙つてゐる人物の數に到底比敵しないといふことである。それから今一つは人物相互の關係はその數と密接な交渉を持つてゐるといふことである。どの作品を取つて見ても不必要と思はれる人物は一人もゐない。例へば志賀直哉の「好人物の夫婦」について言へば、表題の示す如く、重要人物は、二人の夫婦で、而かも會話を交はしてゐる。現はれるが話をせぬ人物一人、それがこの短篇では夫婦の心理的動搖の原因になつてゐるたきといふ女である。擧げられるが、表はれぬ人物七人はそれ／＼或は家庭の事情を、或は夫婦の氣持を説明するに役立つてゐる。短

篇小説の定義を下す時に、短篇小説は一人の重立つた人物を再現することといつた。これは互ひに深く強く影響し合ふ二人物の場合でも同じである。即ち一方を飽くまで主にすべきである。しかし何れの人物を中心にしたら効果が多いかは作者の苦心してきめるところである。或る人物は自然前景に屬し、或る人物は中間に又他の人物は背景に位置を占める。従つて本來のその性質を重じて、各人物を畫家が遠近法に注意すると同じ氣持で取扱はねばならぬ。一人物を餘りはつきり色づけることは、中心人物を中間色で描くと同じ程度に、全體の調和を破るものである。

3 人物の種類

種々なる作者が、小説中の人物を、數種の基本的種類に總括しようとして試みた。探險家、防禦者、居住者、英雄、市民、冒險家、成功者、困窮者、戀人——これ等は恐らく代表的なものであらう。けれども今日の短篇小説の取扱ふ人物の種類は、もつと／＼複雑になり、多様になつてゐる。

茲に特質といふ言葉がある。これこそ吾々が探さねばならぬものである。いろいろな特質を集めて見ると、吾々は類型的人物の基礎を見出すことが出来る。國民的特質、宗派的特質、階級的特質、職業的特質、性的特質、個人的特質——これ等凡ては類型の基礎を提供する。しかしこれ以上に、特質は無限に紛糾錯雜する。例へば兵士は階級的特質を持つてはゐるが、又同時に國民性、郷土性、個性に依つても色づけられてゐる。而かもこれこそ小説作家の仕合せである。何故かといへば、彼の獨創性に、毎日鮮かな人物組合はせをつくらせる機會を與へるからである。

ブリス・ペリー教授は、普通に吾々は「型」といふ言葉を二様に用ひてゐるといつた。即ち一階級全體の本質的性情を結びつける理想を意味する場合と、一階級の手頃な模範といふ意味をあらはす場合とである。この區別は確かで、作家の人物取扱ひと關係がある。或る作家は一人の或る女を描かないで、女性を描き、苦しんでゐる或る一人の男を描かないで、苦痛そのものを描く。この手法は餘りに理想的である。それは吾々の眞理概念を高尙にするかも知れぬし又一般の状態に對する吾々の驚異を刺戟するか知れないが、型だけでは血と肉とを缺いてゐる

から、吾々を深く動かす譯に行かない。これ類型が作品の上でしりぞけられ、個性が重ぜられる所以である。類型を描いて而も吾々に深い感銘を與へた作家はロシヤのツルゲーニェフである。彼は恐らく近代に於ける類型作家の唯一人であらう。しかし類型を描いて而かも感銘を與へるのは、彼の如き偉大な作家にして始めて出来ることで、初心の者の心掛くべきことではないと思ふ。

類型を描くの反對は、いふまでもなく、一階級の型にしようなどいふ考へなく、飽くまでも純粹な個性的人物を再現する方法である。この方法に最も深く注意を向けねばならぬのであるが、類型的特質を全くはなれた個人が短篇小説中に描かるべきものだと考へられない。類型的特質を全くはなれた個人は普通の人性をはなれた、たゞ畸形兒としてのみ興味のある、變り者である。

そこで最後には結合方法が一番好いといふことになる。若し實際の生きた人物が類型的特質と個人的特質との組合はせから成立つてゐるものとすれば、尤もらしい人物はその背景から生じて來るであらう。例へば兵士を一人例に取つて見よう。彼は大和魂を持った日本の兵士であ

る、が同時に彼はそれ以上であらう。若し彼が江戸ッ兒であつたら、しみつたれたことは嫌ひであらう、更に又彼は彼獨特の人格を持つてゐる一個の男でもあらう。しかしこの個性が階級的特色を支配するにあらざれば、人物は傀儡となり、抽象體となる。讀者が求めるものは、代表的個人である。いふまでもなく代表的は類型を意味し、個人は個性を意味する。ありふれた類型人物は、短篇小説の飽くまでしりぞくべきものである。

作中人物に對し作家はどんな態度をとるべきか。讀者は、尠くとも眞面目な讀者は、この點に可なり大きな興味を持つてゐる。作者は現在の社會組織に對して満足してゐるか？ 作者は社會改造家であるか？ 又は社會呪咀者であるか？ 乃至は皮肉な傍觀者であるか？ 一口にいへば作者の人生觀といつたやうなものは、恐らく短篇小説中に髣髴としてゐるだらう。丁度それと同じやうに作者が、彼の描く人物に對し、或はモウパッサンに於ける如く、冷膽を以て接してゐるか、若しくはフローベルに於けるが如く輕侮を以て接してゐるか、又はスコットに於ける如く崇拜を以て接してゐるか、乃至はスチヴンソンに於けるが如く同情を以て接してゐるかは、自からにして分るであらう。作家の氣質傾向で無論一概にはいへないが、如何なる人

物に對しても、同情を以て描くのが、とるべき最上の態度ではあるまいか。どんな惡漢にしても、盜人にしても、何故惡漢にならなければならなかつたか、何故盜みをせずにはゐられなかつたかを、十分に、即ち内からも外からも觀察し調べて見れば、自然同情せずにはゐられなくなる。この境地が作家にとつて必要な、又尊い境地である。チェホフの作中人物に對する態度は、全くこの境地から出發したものに他ならぬ。

4 性格描寫

性格描寫とは、小説中に人物をはつきり描き出すはたらきである。人物を生かす内面外面二つながらの描寫である。そして性格描寫の究極目的は、人物を實際に生きた人であると思はせる生けるがまゝといふ效果を得ることにつきる。この目的は屢々遺憾なく發揮されて、各人物が恰かも吾々の友の如くに親しみ深いものとなることがある。しかしこゝにいふ眞に逼つてゐるといふ感じは、作者が身自ら彼の描く人物を體感した上でなければ、讀者に與へることが出來ぬ。眞實の頂點へは、作者と讀者とが、或る一定の人物がその他の人物の心のうちに湧き立た

せると同じ情緒を経験する時に、達することが出来る。そこまで行つて始めて生きた描寫が可能となる。サツカレーは、「ド・ファニバス」の中で、昏黄時に筆をとりながら、非常にはつきりと或る人物を思ひ浮べたので、「若しやその人が這入つて來はしないかといふ恐らく幽かな空想を抱きながら、到頭、何れかといへば、待ち望むやうに、原稿紙から眼を上げた」と書いてゐる。

性格描寫の目的は生けるがまゝの印象を生み出すにありと今述べた。しかし、たと一言こゝに附加へて置かねばならぬことがある。それは生けるがまゝにも、種類があるといふことだ。作者の理想はこの目的を次の五つの様式のどれか一つに鑄込まうとするであらう。即ち人物を

- (一) あるがまゝに描くこと (寫實主義)
- (二) あらねばならぬやうに描くこと (理想主義)
- (三) 極端な状態の下に置いて描くこと (浪漫主義)
- (四) その持つてゐる自然の特色を極端にまけて描くこと (カリケチュア)
- (五) 作者が彼等のためにわざ／＼作つた状態の下にあらはれるまゝを描くこと (以上の種類の複合法) である。

5 性格描寫の一般的方法

短篇小説作家は、出来るだけ始めから、讀者の前にその人物を展開しなければならぬ。さうするの一般的な方法が三種類ある。

第一は描寫である。これは情景にも適用されると同様に性格にも應用し得られる。けれども外觀のみが眼に訴へるので、性格は人の眼に見えぬ或る部分に集中することに留意せねばならぬ。外部が内部を説明するに相違ない、そして外部は屢々内部の最も微妙な表現であることがある。それ故、外面的、内面的性格描寫は、屢々混合して用ひられる。外面描寫は性格にふれそれを暗示し、それに力添へをする。

描寫の直接方法は屢々試みられて、而かも屢々失敗する。短篇小説は、餘りに短かすぎて、その方法を大仕掛けに用ひる譯にゆかない。勿論言葉の藝術家は、他の藝術家が失敗するやうな時でも、成功はするであらう。けれども性格の直接描寫で成功する機會は先づ尠ないといつてよい。

直接法の反対は間接法で、これは一人物をして他の人物を描かしめるか、若しくは話の進むに連れて徐々に人物描寫を發展させて行く手法である。前者は多く一人稱小説の場合に用ひられる。即ち話をする本人が、その話に關係ある他の人物を描いて行くのである。この場合作者は、話す人その人の性格にも十分注意を向けねばならぬことはいふまでもない。後者は一どきに性格を讀者の前に展開させるのではなく、徐々に知らせるといふので、今日の多くの作家はこの方法に従つてゐる。會話する時の口のきゝ方とか、その時の身振りとか、歩きつ振りとか、さういふものを話の展開につれて描いて行くのであるから、讀者は知らず知らずの間に、作中人物の性格に近接することが出来る。

直接法、間接法以外に、暗示的方法がある。これは或る際立つた特質を掴んで、それに依つて全體を代表させ、讀者をして細かい部分は想像で補はせるやうにするのである。この方法は輕妙な筆致を必要とする。自然それは滑稽、諧謔、及び戲畫になり易い。

「私は、まるで昨日のことのやうに鮮かに、彼が雲丹をのせた提架を引いて、宿屋の入口

へへト／＼になつてやつて來たのを憶えてゐる。丈の高い、頑丈な、どつしりした、栗色の男だつて。汚れた青眼の背にはターだらけの辨髪を垂らして、手は傷だらけ、爪も眞黒ではがれてゐるところもある、そしてくすぶつた蒼白い片頬に横に刀の痕跡が一筋。」

これはスチヴンソンの「寶島」からとつたもので、直接描寫の例と見ることが出来る。同じ直接描寫でも昔と今とは随分違つてゐる。

「彼女は鷓鴣のやうに丸々と肥つた、いつでもとばかり、愛嬌たつぷりな、父の頬をそのまゝといつたやうな薔薇色の頬を持つた、盛りの花を思はせるまだ十八の乙女であつた。」

「彼女は如何にも女らしい娘で、十一月の林檎のやうに滋養に富み、窓硝子同様に神祕的であつた。」

最初のはアーヴィング、後ののはオー・ヘンリーである。辭句の美しさに於て前者は後者に優るが、觀察の鋭さ、輕妙さに於て、遠く及ばない、後者の方がずつと近代的である。この進歩は日本の作家のうちにも見られる。自然主義以前と以後とでは餘程違つてゐるし、更に自然主義全盛時代と今日とでは更に距離がある。

「丁度數へ年の二十で、背恰好の素直に育つて姿の好い、輪廓の正しい色白の圓顔。難には活々とした利口さうな目が、動もするとせかせか不規則な險しい目色になるので、多過ぎるほど濃い光澤の好い髪毛をエス巻に結つて、海老茶の袴を胸高に着けて鶴羽葉の染落しに土筆を寫生に爲た裾模様の二枚袷鮮かな着付に強い眞晝の光を浴びながら、深張の蝙蝠傘と黒の中折帽子とを持つて人待顔に佇んだ。」——小栗風葉

「赤、紫などの短冊のついた札が、主婦のお若の前にも並べであつた。彼女は肉附の好い肥つた夫人で、年は最早四十を越して居たが、顔の色などは未だ艶々として居た。純金の

指環を二つも嵌めた手に女らしい誇りを見せながら、時々それを卓の白い布の上に置いて靜かな食堂の内部を見廻した。」——島崎藤村

「お榮は普段少しも美しい女ではなかつた。然し湯上りに濃い化粧などすると、私の眼にはそれが非常に美しく見えた。左う云ふ時、お榮は妙に浮きくゝとなる事があつた。祖父と酒を飲むと、其頃の流行唄を小聲で唄つたりした。そして酔ふと不意に私を膝へ抱き上げて、力のある太い腕で、ぢつと抱き締めたりすることがあつた。」——志賀直哉

今度は暗示的な外面描寫の例を擧げて見よう。」

「グラッドグリン夫人は、心も身もひどく弱く、まるで、小さな、薄い、白い、ピンク色の眼をした肩掛の一しぼりといった形である。醫者には始終かゝつてゐるが何の効果もない。元氣づく徴候があらはれると何時でも、きまつて何か重たいものが彼女におつかぶさ

つて氣絶させるのであつた。——ディケンフ。

「彼女は、今更に自分の手指なども見た。細い指は、すんなりと、華奢に伸々として、こゝろもち先の廣がつた恰好のいゝ爪は、紅色に艶づいてゐた。指の中でも、彼女は左の方の薬指をとりわけ愛してゐたが、ふと、今それに氣づくとき、いきなり唇へ持つて行つて強く吸つた。それからまた一寸眺めて、もう一度強く吸つた。」——細田源吉

さて第二は性格解剖である。これは丁度外面描寫が、無論隠れたものを觀察するにはするが、一層多く眼に見えるものを扱ふとは反對に、眼に見えないものを取扱ふ記述の一種である。自然、「サイラス・ホーンバーガーはしわんぼの、おいぼれ悪黨であつた」といふ程度の簡単な説明は、深い解剖とは認められないが、而かもなほ、最も單純な最も明瞭な性格を描き出すにも一種の直接解剖は必要である。吾々は、このやうな初歩的な而かも効果のある性格化から、更に會話などを用ひる一層間接的な描寫へと進むのである。ヘンリー・ジェームスの傑作のやう

な、比較的長い短篇小説になると、随分深い解剖をしてゐる餘地があるが、普通の短篇小説では勝れた解剖は滅多に見られない。尤もモウパッサンの「頸飾」のやうに生々としてゐて、而かも緊縮した解剖もたまにはある。短篇小説では、無論緊縮が非常に必要であるが、緊縮の仕事によると、恰かも面倒な問題を簡単に説明するのと同じやうに、途中の面倒な過程を展開することの出来ない場合がある。

多くの人は解剖よりは動作を選ぶ、動作の方が一層眞實に見えるからである。自ら經驗したことは、たゞ考へたことよりは、一層直接に訴へる力を持つてゐる。けれども心理的解剖は攔む時には、しつかり攔むから、十分に眞實といふ効果を生ずる。

第三は劇的方法で、これは對話と動作とで性格を描くのである。あらゆる文學の技巧中で恐らく一番面倒なものであり、同時に効果の多いものである。これは象徴的に考へるより他には、人の外貌の細かい所などを少しも考へない、偶話をするキリストの方法である。スチヴンソンがいつたやうに、若しも「戯曲が行爲の詩であるならば」、白科の點で、劇的形式に接近することとは、短篇小説に美を加へると同じやうに人生に美を加へる。尙ほ、この大家は次のやうにも

いつてる。

「そこでこれは文學の彫塑的部分である——即ち性格なり、思想なり乃至情緒なりを、心の眼に非常にはつきりさせるやうに或る動作又は態度にして現はすことは、これは言葉でするにあたつて、最も高級な又最も困難な事柄である。一度完成されれば、小學校の生徒をも聖人をも同様に喜ばせ、且つ當然叙事詩をこの性質のものとする事柄である。最もはぎれの好い論理で、人生の、人間精神の複雑相を観察し解剖すること、その複雑相にエージャクスやハムレットの物語に於ける血や肉を與へることとは、自づから別問題である。第一は文學である、けれども第二は外の何かである、何故かといへば、それも亦藝術だからである……」

「讀者は必ず作者が作中人物の美や魅力について吾々に語ることが何の役にも立たないといふこと、吾々の方が直ぐに悉しく何事も知るといふこと、言ひかへれば、女主人公は忽ちにしてよそ行きの美辭麗句が彼女からシンデリラの衣裳のやうに落ち、彼女は惨めな、醜い、病みほけた賤しい娘、いな恐らくは遅しい市場女として吾々の前に立つこと以外には口を明けることが出来ないといふことに氣づいてしまふに相違ない。」

會話と動作とを人物の統一をなくさぬやうに調和させることは、小説に於て非常に大切なことである。片方だけでは、會話でも動作でも、時々性格を極端に現はし過ぎることがあるかと思ふと、又極端に現はさな過ぎることがある。會話でも動作でも、片方だけでは、吾々をよく偽るものであることは、日常生活に於て吾々のよく知るところである。

6 性格描寫の特別方法

文學者が性格を描寫するのに用ひる方法を遺憾なく研究しようとしたら、恐らく一巻の書をあまねばなるまい。こゝでは特別な方法の二三について述べるだけにとゞめる。

(A) 人物の名前 どういふ名前をつけるかといふことは長篇に於けると同様短篇に於ても重要なことである。性格に適當した名前をつけねばならぬ。眞面目な、謹嚴な人物に彌次郎兵衛だの北八だのといふ名前をつけたのでは困るといふのである。それも滑稽の意味、皮肉の意味でなら好いかも知れないが、普通の眞面目な短篇小説では随分おかしなものだらう。日本

ではこの點にさう注意すべきことではないが、外國では随分注意されてゐる。フィリスといへば直ぐにきやしやな娘を想像し、決して二百ポンドもある大女など思ひ浮ばない。トミーといへば快活な男で、先づ自殺などする恐れはない。ルーテルといつて夜盗を想像するものはない。このことはやがて吾々が外國の小説を読む時の非常な参考になる。人物の名前が出て來た時に略々その人物が大體どういふ職業、どういふ身分の人だかといふ見當がつく。それだけ外國の作家は名前といふことに重きを置いてゐる。

(B) 生理的特質 これ亦た性格描寫をする上に非常な價値を有する。外貌の描寫は精神的特質を自づから示し、又これを制限する。表面非常に打沈んだ人が、快活元氣の性質を内に持つてゐると思へない。しかしその人の自殺の元氣を敢へて不思議がる必要はない。ダーウィンはいつた、興奮は先づ呼吸のせはしなさにあらはれ出すことがよくあると。なるほどさう言はれよはさうに違ひない。廣い顔で何であるか、小さい鼻が何であるか、奥深い眼が何であるか、いかつてゐる肩が何であるか、づんぐりした指が何であるか、高い頬骨が何であるか、硬い髪毛が何であるかをよく研究して見るが好い。外貌の特色の組合はせの結果を調べ、そして

骨相上の一つの強い點が時折幾つもの弱い點の補ひをするかも知れぬことを知るが好い。

(C) 服装と職業 それ等も亦性格を暗示するものである。服装に注意するといふことは日本の文壇でも一時は随分やかましく喧がれた。硯友社派の作家が特にこの方面に努力した。自然派作家もさうであつたが、もつと本質的なものに人物の特色を見つけようとした。今の作家は餘りこの方面には注意を向けなくなつた。それは着物が人の趣味の域からだん／＼はなれて來て、着物位を見たのではその人の性格が容易にわからなくなつて來たからである。しかし今でもその趣味を持つてゐて、服装に綿密な注意を拂ふ作家もある。

さて服装をこまかく描くこともやがて性格を鮮明することになるかも知れぬが、短篇小説では少しまだるつこい。従つて短篇小説では餘程特色的な服装をとらへて簡單に描き、而かも効果を十分に收めることが必要である。

職業に對する人物の態度などを描くことも或る場合にはその人の性格をはつきりあらはすことになる。リップ・ヴァン・ヴィンクルの子供達がボロ／＼の着物をきてゐることを知つた以上、吾々はヴィンクル自身の肘がぬけてゐることを讀むよりも、彼の香氣さ加減に驚く。家族の

ものは食ふや食はずにゐるのに、狩獵にのみこつてゐることは、罪を裏書きすることである。

(D) 人格 これは考究さるべき最後の、而かも第一に重要な要素である。何故かといへば物語の人物は、國民的、宗派的、職業的、乃至他の非個人的な特質の他に、精神上、道徳上、感情上の強烈な個人的特性をあらはすことが屢々あるからに他ならない。小説には重なる二種類の人物がある。即ち性格はかはらないが、物語に依つて性情を暴露させられる人物、例へばマクベス夫人の如きと、好かれ悪かれ性格が變化する人物、例へばハーディーのテスの如きとである。前者は時々靜的人物といはれ、後者は動的人物と呼ばれる。キップリングのマルヅニーは靜的であるが、スチヴンソンのマークハイムは動的である。

表面にあらはれる行動は、往々にして性格の變化を暗示する魂のものがきあつて後に來る。時によると、そのものがきは卑しい性情を征服しようとする争ひである。又時によると、その反対で高尚な性情と争ふこともある。それから又外的な力と争ふといふやうな場合もある。自分の母までがぐるになつてゐる事件をどうしたらう、ま、正しく解決することが出来るかと苦心するハムレットのものがきの如きは、明かに外的な力に對する争ひである。しかし兎に角、性格の變

化はその結果を明かにするに足るだけの大きな力を含み、暗示し、展開せねばならぬ。作者が單なる手品をつかつて性格をかへるとか、性情からいへば眞反對なことをする人物に一時の思ひつきから或る行動をとらせるとかするのは、實に滑稽である。

行動のいよくといふ時は、精神的危機と一致するものである。或る事件は性格を明かにするが、或る事件は性格に影響を及ぼすものであることを忘れてはならぬ。かやうくの女にして、諸君が彼女にやらして見たいと思ふかやうくの行爲を果してなすことが出来るかどうか。彼女はそれをしたと思ふかどうか。もつと有效な事柄は考へ出せないかどうか。事件と人物との關係交渉を究めるためには何時もこれ等の質問を發して見なくてはならぬ。前に挙げた、「ボーカー・フラットの追放者」は、性格の變化が更に遺憾なく説明されてゐる好い例である。

7 「放蕩息子」の解剖

茲には、嘗つて舉げた、短篇小説ではないが、大變面白い、短篇小説の祖といはれる路加傳中の「放蕩息子」を一篇の作品と見て、それを解剖し、以て性格研究の參考にして置きたい。

この一篇は、實に少しの無駄もない、緊縮された構圖の作品であると思ふ。極く短いものであるから、こゝにその全部を抜書きして見る。

「或人子二人あり。その季子父に曰けるは父よ我得べき業を我に分與よ。父その産を彼等に分ちたれば幾日も経ざるに季子その産を盡く集て遠國へ旅行せしが放蕩にして其分資を皆ここに耗せり。盡く耗しゝとき大なる饑饉その地に有て彼ともしく爲はじめければ往て其地の一民に身を投たり。其人豕を牧ために彼を野に遣せり、かれ豕の食する所の豆莢をもて己が腹を果さんと欲ふほどなれど何をも彼に予る人なし。自ら省悟て曰けるは我父の所には食物あまれる傭人の許多か有に我は飢て死んとす。起て我父に往て曰ん父よ我天と爾の前に罪を犯たれば爾の子と稱るに足ざる者なり、爾の傭人の一人の如く我を爲たまへと。即ち起て其父に往り。尙とほく有しに其父彼を見て憫み趨往其頸を抱て接吻しぬ。子父に曰けるは父よ我天と爾の前に罪を犯たれば爾の子と稱るに足ざる也。父その僕等に曰けるは至も美服を携來りて之に衣せ其指に環をはめ其足に履を穿せよ。また肥たる犢を牽來りて宰れ我濟食し

て樂まん。是わが子死て復生うしないで復得たれば也とて彼等と共に樂み始む。その兄田に在しが歸て家に近き樂と舞の音を聞、その僕の一人を召ては何事ぞやと問るに、僕曰けるは爾の弟歸たり恙なく彼を得たりしに因て爾が父肥たる犢を宰たるなり。兄いかりて入ず、是故に其父いで、彼に勸しかば、父に答て曰けるは我多年なんぢに事て未だ爾の命に背ず、然ども我友と樂む爲に羔をも予し事なし、然るに妓の爲に爾の業を耗したる此なんぢが子かへれば之が爲に肥たる犢を宰れり。父かれに曰けるは子よ爾は常に我と共に在また我所有は皆なんぢの屬なり、爾の弟死て復生うしなひて復得たるが故に我儕喜て樂むは當然の事なり。」

これは幾十世紀も前に書かれたものであるが、最も力強い、最も簡潔な手法を以て、単一なる効果を讀者に與へるといふ意味では、立派に近代の短篇小説の概念を具へてゐる。これを小説として研究するために、吾々は先づ偶話の宗教的解決にはふれず、普通の小説として考へよう。この物語は「放蕩息子」と云ふよりは、寧ろ「父寛す」と呼んだ方が適當かも知れない。何故かといへば、與へようとする單一なる効果は、悪い事をした息子に對する父親の寛恕であ

るからである。

二人の人物がこの話に必要なことはいふまでもない。即ち寛す父と許される息子とである。この子供が息子であらうと娘であらうと、勿論、この物語の結構には何等の影響も及ぼさないであらう。其處でこの物語では悪いことをする子供は息子である。最も簡潔にしようといふなら、この物語は或はこの二人の人物だけですませたかも知れない、蓋し惹き出さるべき効果は、二人の間の個人的關係、即ち他人を交へざる關係に基いてゐるからである。けれども一人しかない子供に對する父の寛恕は、家長としての力といふよりは人間の弱點と見えるかも知れない。そこで若し放蕩息子の他に、悪さをしさうにない息子が父にあるとすれば、その父の寛恕は一層強められることにならう。従つて、極度の強勢を行ふために、第三人物——悪いことなどしさうもない今一人の息子を加へる必要がある。この物語はどうしても外にゐる全能の人格者に依つて話されねばならぬ。即ち高い神聖な見地から見られ物語られねばならぬ。父にそれをどうして話すことが出来よう。物語の題目が父自からの性格の美であるから。又二人の息子にしたつて、物語全體を見てそれを公平に物語る位置にはゐない。

さて物語は、極めて簡潔な句「或人子二人あり」で、完全に始まつてゐる。これだけで最う讀者は三人物に關する性格の物語（行爲や情景の物語ではない）であること、而かも重要人物は最初に擧げられてゐる父であるといふことを知ることが出来る。序ながら、この冒頭を、例へば「遠い昔のことではなく、ユダヤの或る町に」といふやうにしたら、それがどんなに不完全であるかを考へて見るが好い。かういふ冒頭だと、物語の主要な要素が性格ではなく、事件情景であることを暗示するであらう。次の句は「その季子父に曰けるは父よ我得べき業を我に分予よ」といふのであるから、二人息子のうち、始めにあげてゐる方、即ち放蕩息子の方が一層重要なのだといふことが分る。斯くして、僅か二句で、讀者は物の全基調を知ることが出来る。その後を受けた迅速單純の叙述は、遺憾なく簡潔な手法を發揮してゐる。季子は遠國へ旅をし、放蕩にその分資を費し、衣食に窮し、困難を極め、後悔し、家へ戻つて父の寛を乞はうとする。不思議にも、又美しくも、父はその息子を愛し、憐み、許す、「是わが子死て復生うしなひて復得たれば也」と。

若しも三人でなくて二人だけの話なら、こゝでこの物語は終つたであらう。けれども長男に

放蕩息子の歡迎に對して如何にも尤もらしい反對をさせねはならぬといふところに力點を置いてゐる。といふのは、父の性格の精華ともいふべき大きな愛は、その反對をも打まかす時には一層爛然と光り輝くであらうから。そこで父は最初に感動した時使つたと同じ言葉「是わが子死て後生うしないて復得たれば也」を以て、長男の反對を征服した。この美しい言葉は、實に全體の意圖を總括し完全にしてゐる力強い言葉である。

英語數にして僅か五百に過ぎないこの物語は構圖の上からは實に傑作である。それは深い人間的意義を持つた題目を具現してゐる。それは三人物を實にはつきりと完全に描き出してゐるので、讀者には、その人物が長篇小説の主人公よりはすつとはつきり分る。そしてこの物語はその簡明にして印象深い一連の事件を運ぶにあたり、簡潔と強勢との絶對の調和をあらはしてゐる。要するに構圖上から見て、短篇小説の上乗なるものといつてよからう。

附録第一 短篇小説の實驗的研究

まだ會話とか、表題とか、文體とかの體で研究を續けて行けば、短篇小説の構圖に關する説明は、決して終る譯ではないが、この小冊子では遺憾ながら研究し説明してゐる餘地がない。で構圖研究はこれだけにとどめて置く。しかし構圖研究中の主要なものは、のがしてはゐないと信ずる。

茲では今まで理論的に述べて來たところを實際の作品に應用して見たいと思ふ。で實際の作品としては、モウバッサンの「頸飾」といふ短篇をとることにした。これはモウバッサン作中でも傑作の部類に屬する。私も好きな作品の一つに加へてゐる。フランスの女の、輕浮な虚榮的な一面が皮肉な鋭い觀察の下に展開されてゐる。何となく教訓めいたところがないとはいへないが、作者モウバッサンは誰も知る通り、道德の讚美者ではない。だから、道德的教訓などを目當にこの話を書いたのではない。人生の痛しい皮肉、それを具象化したのである。

故夏目漱石は、頸飾の落ちが嫌ひであるといつた。それは面白い一面の見方である。今その

全文をかゝけて見る。

「此落ちが、嫌である。こゝに至つて今迄のいゝ感じが悉く打ち壊されて仕舞ふ。なぜモウ
パッサンはかうだらう。此一節がなければ夫婦の辛苦したのは全く義理堅い美德で、輕薄な
る細君も此出來事の爲めに眞正なる人間となつたのだから、讀者も非常に同情をもつて讀ん
て行かれるのに、此結末の一節の爲めに夫婦は丸で馬鹿にされて仕舞ふ。つまり毫も利目の
ない美德をつくして居たのである。

「天下に何が愚だと云つて、人に馬鹿にされながら善を骨を折つて汲々爲しつゝある程愚な
ことはない。換言すれば其人の爲す善行が善行として寸毫の結果も生じない程愚なことはな
い。もし運命が相手（此話の場合の如き）であるならば讀み了つて馬鹿々々しい感じがする。
もしすれからのわる者が相手ならば讀み了つて其相手がにくらしくなる。相手がにくらし
くなるのは、夫婦に同情を増す譯だから少しも構はない。相手が運命であるときには夫婦自
身が馬鹿々々しく感ずる。

「モウパッサンは何を苦しんで此夫婦の美德を殺して仕舞つたのか分らない。つまり佛國の
現代の社會に生息して其冷刻な、皮肉な空氣で自身が臭くなつて居るからである。」（原文は
片假名が主であるが、平假名に統一した。）

確かに一家言であるに相違ない。しかし藝術鑑賞として、こゝまでに解するのはどうかしら。
或の意味では、あの落ちまで行つて、却つて彼等夫婦に對し讀者の同情が濃厚になるといへ
るではないか。あの皮肉が、一層彼等をして憐むべき人物と、讀者に感ぜしめるではないか。
しかしこれは見方の相違である。一概にはいへない。諸君は諸君で自由な解決を下して欲しい。
尙ほ翻譯は、前田晃氏譯を、氏の許可を得て、そのまゝ採用した。序ながら、前田氏の「モ
ウパッサン集」は（重譯ではあらうが）立派な翻譯で、最近矢たらに出る好い加減な翻譯とは、
全然その選を異にしたものであることを附加して置く。

頸飾

冒頭は中心人物の性格研究で始まる
厭世的人生観
フランスの空気が暗示されてゐる
不幸を暗示する一の壓縮に注意せよ
大團圓も同じ調子
作者の女に對する解釋
作者自身立派な家柄の生れてゐる

一 美しい愛嬌のある娘が、どうかするとまはりあはせが悪くて、中流の貧しい家などに生れるものだが、彼女も其の一人であつた。持參金もなければ、遺産を譲られる目當もなく、金持や名の聞えた人などに知られたり、愛されたり、求婚されたりするやうなこともなかつたので、文部省に勤めてゐる薄給の屬官の許に嫁いて了つた。

二 もとより着飾ることなどは出来なかつたから、あつさりとした服裝をしてゐるが、心の中では正當な地位から落ちでもしたやうな氣がして面白くなかつた。實際女に取つては、地位も階級もあつたものでなく、唯だ縹緞が好くて、上品で、愛嬌のあるといふことが、血筋や家柄の代りになるものだからである。生れついて美しく、端麗で、貞淑でさへあれば、賤の女から一足飛びに高貴の淑女と肩を並べるやうになることも出来るからである。

三を通じての主要章句

モウパッサン自身の生活美化に對する愛好心に基くものか

對象による構圖

吾々は女主人公が感ずると同様に對象を感ずる繪畫的要素

一般的なものから特種なものへと進んでゐることに注意せよ

三 彼女は、ありとあらゆる美味に飽いたり、贅澤を縦にしたりするやうに自分が生れついたと思つてゐるので、絶えず心を苦しめた。住居の佻しいのにも、壁の不體裁なのにも、椅子の古びたのにも、カーテンの醜いものにも心を苦しめた。同じ位の世間の女は全く氣もつかぬやうな色んな事にも、彼女は心を苦しめたり肝癢を起したりした。勝手働きをしてゐるブリタニイ生れの小さな百姓娘の姿を見ると、諦めてゐたことがまた思ひ出されて後悔したり、夢想を擾されたりした。彼女は、東洋製の壁布の懸つたしいんとした控の間に丈の高い青銅の燭臺が輝いてゐるさまや、半ズボンを着けた二人の大きい家従が、燃えしきつてゐる暖爐の重苦しい温氣に眠氣さして、臂掛椅子に眠つてゐるさまなどを思ひ浮べた。古代絹で裝飾した長いサロンや、金で買はれぬやうな珍らしい物の付いた好ましい家具や、さてはまた、親しい友達や、交際社會の流行兒で、すべての女の羨望の的となつて、一目なりとも其の人の注意を惹きたいと願つてゐるやうな男達と、五時に、

更に特殊化され
た不満がよく表
はれてゐる

冒頭の總括

主要危機の土臺

會談する爲めに作られた、媚びるやうな香のする婦人室やを思ひ浮べた。
四 もう三日も洗はぬ食卓布を蔽うた丸いテーブルの前に、彼女が正餐に坐ると、向ひ合つた夫はスウプ皿の蓋を取つて、「あゝ、いゝスウプだ！こんなにいいのは今迄に見たことがない。」とさも嬉しげな調子で言つた。其の時彼女は味のいい御馳走や、びか／＼輝いてゐる銀器や、古代の人物や魔の森の中に飛び交うてゐる奇鳥などを壁の上に住ました壁布などを思ひ浮べたり、また、驚くべき皿に盛られた旨い料理や、女に媚びる男の低い聲を、諸君が淡紅色をした鱈の肉か、或は鶉の翼を食べ乍ら、スフィンクスのやうな笑ひを浮べて、聞き入つてゐるさまなどを思ひ浮べた。
五 彼女は衣裳も、寶玉も、何も持つてゐなかつた。しかも其の餘のものは一切好まないで、さういふものが一番身に適してゐると思つた。彼女はそれほどまでも、人に喜ばれたり、人から美まれたり、人を迷はしたり、人に追ひ廻されたりしたいと思つた。

實例による性格
描寫

第一の本筋事件

「さつと」に注意せよ

始めて擧げられる名前

場所の指定は事件がパリーにあることを示す

季節は冬

一一は小危機を示す

六、彼女は修道院時代の學校友達を一人持つてゐるが、其の人は富んでゐるので、今はもう行つて會はうとはしなかつた。歸つた時に、一層苦しい思ひをせねばならぬからである。
七 所が、ある日の夕方、夫は勝ち誇つたやうな様子をして歸つて來た。手には大きな封筒を持つてゐた。
八 「そら」彼は言つた。「お前に上げるものがあるよ。」
九 彼女はさつと封を切つて印刷したカードを引出した。それには次ぎの文句があつた。
一〇 「文部大臣及びジ・ルジ・ラムボヌウ夫人は、一月十八日、月曜日夕刻、大臣官邸にロアゼル氏并に同夫人の御來臨の光榮を有す。」
一一 夫は屹度喜ぶことゝ期してゐたのに、彼女は忌はしさうに其の招待狀をテーブルの上に投げ出して、不平らしく言つた。
一二 「これを私にどうしろと仰有るんですか？」

女主人公の性格
を表はす會話

本當に涙を流し
たらうと思はれ
る

一六

- 一三 「だつて、お前、私はお前が喜ぶことと思つてゐたんだ。お前は外へ出たことがないし、これは實にいゝ機會だからねえ。それを貰ふには随分苦心したんだよ。みんなが行きたかつてゐるんで、嚴重に選抜するんだし、それに屬官には幾らも招待状は呉れないんだから。官吏社會はみんな其處へ來るだらうし。」
- 一四 彼女はいら／＼したやうな目付をして夫を見てゐたが、たまり兼ねて言つた。
- 一五 「ぢやあ貴方は、私に何を着て行けと仰有るんです？」
- 一六 彼は其處まで考へてゐなかつた。で、訥りながら言つた。
- 一七 「え、芝居へ行く着物は。私はあれでいゝと思ふ。」
- 一八 と見ると、細君が泣いてゐたので、彼は呆氣に取られて言葉を切つた。二筋の大きな涙が、兩方の目の稜角から口の稜角の方へ靜かに落ちた。彼は訥り乍ら言つた。

晴りながらとき
れ／＼の問ひが
男の愚を表はし
てゐる

多くの作家なら
た眼といふところ

發展的事件

彼女の熱情的な
性質と彼の實際
的な考とを對象
せよ

彼女の性格が自
づからあらはれ
てゐる—形式
的證明をせず

- 一九 「どうしたんだ？ どうしたんだ？」
- 二〇 所が、一所懸命の思ひで、彼女はやつと自分の悲みに打ち勝つて、濡れた頬を拭きながら、落着いた聲で答へた。
- 二一 「何でもありません。唯だ私は着物がありませんから此の夜會へは參れません。何方でも御同僚の方で、私よりもいゝ支度の出来る奥様のおあんなさる方へ其の招待状は上げて下さいまし。」
- 二二 彼は全く失望した。でも言葉を續いだ。
- 二三 「まあ、お待ちよ。マチルド。まあ相當の着物で、外の場合にも着られようツていふのは幾ら位かゝるだらう？ 成るべくあつさりとしたので。」
- 二四 彼女は暫くの間考へて、胸算用をして見たり、またどの位ならば、つましい夫から無下に拒まれもせず、驚いて叫ばれもせず、貰へようかいふ金額を思案して見たりした。
- 二五 終に彼女はおづ／＼し乍ら答へた。