

アンソニー・トロロープの創作法

木下善貞

トロロープは作中人物を中心として想像力を働かせる。彼はハロー校やウィンチェスター校でみじめなのけ者にされたことを『自伝』のなかで述懐している。彼はほかの少年らから一緒に遊んでもらえず、孤独だったから、自然に心のなかに遊びを作り出した。「ある種の遊びが当時——じつはいつもそうだったが——なくてはならないものだった。勉強は私の好みではなく、完全に怠惰でいるのも楽しくなかった。それで、空中楼阁を心のなかにしっかり築くことにいつも取り掛かった。楼阁構築の努力は発作的なものではなく、その日その日の絶えざる変化に曝されることもなかった。記憶が正しければ、私は数週間、数か月間、年をまたいで、一定の法則と、調和、妥当性、統一性に自分を縛りながら同じ物語を続けた。その物語には起こりえないことが入り込む余地はなかった。——外部の状況から見てほんとうらしくないことも入り込む余地はなかった。もちろん私がそのなかの主人公だった」という。そして、「想像力によって創り出された作品のなかにとどまり、物質的な生活を越えた世界に完全に住むこと」⁽¹⁾を学んだという。

後年、彼はこの物語の主人公を自分以外の人物に移して、同じように物語を紡ぎ続けた。ここから、彼は「作中人物とともに生活する」という独自の創作理論を生み出していく。心のなかに作中人物を生かし続け、生活をともにしながらはぐくんでいなければ、生きた作中人物を生み出すことはできないという理論だ。「小説家は彼の頭脳の産物が読者に向かって話し、動き、生きる人間的な存在になるくらいに、作中人物と読者を親密にしたいと願っている。もし小説家がそんな虚構の人物を自分でよく知らなければ、人間的にすることができない。もし小説家が作中人物とともにリアルにしっかり親密に生活することができなければ、作中人物を知ることができない。小説家

は横になって眠るときも、夢から覚めるときも、作中人物と一緒に生活しなければならない。小説家は彼らを憎み、愛するようにならなければならない。彼らと議論し、喧嘩し、許し、彼らに屈服することさえしなければならない。彼らが冷血であろうと、情熱的であろうと、誠実であろうと、嘘つきであろうとよく知らなければならないし、どの程度まで誠実で、どの程度まで嘘つきか知らなければならない。それぞれの作中人物の深さと広さ、浅さと狭さをはっきり理解していなければならない。この俗世で男女が変化する——誘惑とか良心とかに導かれて悪くなったり、よくなったりする——のを見るように、小説家が創造する作中人物も変化する。小説家はそのあらゆる変化に気づいていなければならない。作中で記録されるそれぞれの月の最後の日に、すべての作中人物はひと月年を取っていないなければならない」(232-3)。小説家はこれができなければ、ただ木でできた小説、木でできた人物を作るだけだ。

想像する物語のなかで、虚構の人物は「人間的な存在」でなければならない。作中人物は神や英雄や「雲の上の人」や悪鬼であってはならず、ふつうの人になっていなければならない。なぜなら、作中人物が作家の燃えるような想像力によってそのような特異な存在に高められたり、低められたりするなら、「そそっかしいふつうの読者にとって取っつきにくい相手」つまり感情移入が難しい相手となるからだ。作中人物については、どこにでもいるふつうの人が望ましい。「私はいつも『大地から大きなかたまりを切り取って』男女を——ここよりも高められることも、ことさら低められることもなく——ここにいる私たちのあいだを歩いているように、そのかたまりの上で歩かせたいと思った。その結果、読者は神か悪鬼かのところに連れて行かれると感じるのではなく、読者に似た人間的な存在にそこで出会うと思う。もしこれができたら、思うに、正直がいちばんで、真実が勝ち、嘘が負けるという感覚、娘は純粋で、しとやかで、利他的なら愛されるし、男は誠実で、正直で、勇敢な心を持つなら尊敬されるという感覚、卑劣なかたちでなされたことは醜く忌まわしくて、気高くなされたことは美しく上品だという感覚で小説の読者の心を満たすことができる」(145)。

「作中人物とともに生活する」という創作理論では、ともに生活していな

い作中人物は「生きていないし、動かないし、まるで木の塊から切り出されて、壁に立て掛けられたかのようなのだ」(231)という。木でできている作中人物はたとえヒロインでも記憶に残らない。たとえば、トロロブは『ブランプトンの俸給牧師』に触れるとき、「ヒロインのメアリー・ラウザーが何を言い、何をしたか、——彼女が苦境に陥ったことを除いて——、私自身が忘れてしまっているの、ほかの人から覚えていてもらえるとは思わない」(333)という。

次にプロットについて彼がどう考えているか見てみよう。想像する物語では「起こりえないこと」も「ほんとうらしくないこと」も含んでいてはならないと言っている。これも読者の感情移入をしやすくするためだろう。また、プロットは若い男女の交際、恋愛にかかわっており、物語は「恋愛なしにはおもしろくないか、成功しないか」であり、「恋愛の柔らかなさが、物語を完成させるためには必要」(224)だという。トロロブは五十五になっても恋愛物語を作っていると友人から揶揄されている(342)。彼は一人の作中人物あるいは複数の作中人物のじつに明確な着想を持って書き始めるけれど、事件の最終的な展開、プロットについては何も決めないまま書く。プロットの操作にかかる時間は短くて、「苦しみもだえる疑念とほぼ絶望の数時間……あるいは数日間といったところがふつうだ」という。彼は「見えないフェンスに向かって騎手が突っ込むように、急いで作品に取り掛かる」ので、時々狩りの用語で言う落馬にあった(175)とも言っている。『ユースタス家のダイヤモンド』に触れるとき、「ダイヤモンドのネックレスのプロットは、事前に練りあげることなく生み出されたにもかかわらず、うまく配列されていると思う。私は女主人公をカーライルでベッドに寝かしつけるまで、安ピカ物を盗もうとする泥棒を登場させることなんか考えてもいなかった。リジーが朝目覚めて、物取りに入られたという知らせを聞くまで、その泥棒が落胆したことなんか考えてもいなかった。ウィルキー・コリンズなら、こういうことやもっと多くのことを前もって途方もない労力をかけて計画し、今の出来事が将来の出来事に符合するように準備しただろう。私はすべてを前に起こったこととつじつまを合わせるといってはるかに簡単な方針で進んだ」(344)という。

ストーリーと補助プロットについて次に見てみよう。彼は一つの小説ではあらゆる文、あらゆる語が一つのストーリーの語りに向かうべきだと言っている。つまり、脱線は徹底的に排除されなければならない。会話においては脱線が生じやすいから、特に注意すべきだと指摘している。彼は長い小説を一つのストーリーとする方法について、「ストーリーは一つだけれど、多くの部分があってよい。プロット自体はほんの少しの作中人物しか必要としなくても、多くの作中人物によってそれが充分展開されるように大きく拡大されてもいい。補助プロットがあってもいい。補助プロットがみな同じ一つの作品の一部として場所を占めて、おもなるストーリーの解明に向かうことになる。——画布には多くの図形があるけれど、見る者には別々の絵として見えないようにする」(238-9) 必要があるという。

文体について見ると、小説家は「読んで快いもの」「容易に理解できるもの」「調子の整ったもの」を書かなければならない。混乱したり、退屈だったり、荒削りだったり、調子はずれだったりするものは読者から拒否される。使われる言葉は「電池から別の電池へ電気火花が飛ぶように、作者の心を即座に効率よく読者の心に伝える伝導体」(235) でなければならない。調子はずれの文体を常習的に用いる小説家が、人気をえることはありえないと言っている。

トロロープの執筆法については有名だ。アイルランド人のバーニー・マッキンタイアという従者からコーヒーを持って来て起こしてもらい、彼は五時半にテーブルに着いて、三時間みっちり書いたという。その時間に始めることで、「朝食のため身なりを整える前に執筆作業を終えることができた」そうだ。執筆については「時計を前に置いて書き、十五分ごとに二百五十語を紡ぎ出すことをこの当時習慣」(272) とし、「平均はおよそ週四十ページ。二十ページまで落ちることも、百十二ページまであがることもあった。ページというのは曖昧な言葉だが、私のページは二百五十語入るように作った。見張っていないと単語がいくつなのかわからなくなるので、書き進むとき、一語一語数えさせた」という。一日の仕事量を書き込む週間式日記(118-9)についても詳述している。こういうことは郵便局の事務官の仕事と創作を両立させるための工夫だった。郵便局を退職したあと、創作の突貫作業につい

ては「一日八ページ書く代わりに、十六ページ書いた。週五日仕事をする代わりに七日仕事をした。いつもの平均を三倍にして、書いている物語に当座はあらゆる思念を集中させた。山々のあいだの静かな場所で——交際も、狩りも、ホイストも、日ごろの家庭内の義務もないところで——ふつう突貫作業をした」(175-6)と言っている。批評家(R・H・スーパー)⁽²⁾によると、彼が『自伝』を書いたとき、『今の生き方』を予定よりも三週間前に完成させたあとで、執筆について自信を持っており、主張には若い作家に精励、勤勉を薦める激励的、教訓的意図が強かったという。

小説家は「職人あるいは機械工」が縛られる「就労規則」に縛られていると思ひ込むことが、成功の秘訣だという。職人あるいは機械工が靈感が降りてくるのを待つことはない。「靴職人は靴を一足仕上げたとき、座り込んでできを眺め、満足にかまけることなどない。『ついに完成した私の一足がある！ 何と見事な一足だろう！』靴職人がそんなふう酔い痴れていたら、生涯の半分は給金なしだろう。それはプロの作家でも同じだ。作家は新しい主題を研究するため、もちろん時間を必要とする。執筆を休止するにあたって、ちゃんとした理由があることを自分にとにかく納得させる。彼は執筆をやめ、一か月か二か月のらくらして、その間に仕上げたあの最後の一足がいかに美しいか独り言でつぶやく！ 私はこんなことを熟考したあと、仕事をしているときだけがほんとうに幸せになれるときなのだ」と心に決めて、前の一足が手を離れるとすぐ次の一足を始めるよう今完全に自分を習慣づけている」(323-4)と言っている。

批評について見てみよう。彼は作家と批評家のあいだにどんな交渉もあってはならないと主張する。「批評は天から露か霰のように落ちて来ると若い作家は思うべきだ。天から来るのだから、人はそれを運命として受け入れなければならない。作家には、健全な努力によって称賛をえるように促そう。できれば配慮と勤勉によって批判を受けないように気をつけさせよう。とはいえ、批判されたら、作家は影響を及ぼすことができないところ、干渉すべきでない源からその批判が来ていると思うようにしよう」(266)という。批評家に対しても彼はストイックな対応を作家に求めている。

最後に、金をえることと創作の関係について見てみよう。彼は生涯創作で

およそ七万ポンド近くを稼いだことを誇っている。『自伝』の至るところに金銭的利益についての言及があり、まるで作家というよりもビジネスマンの金銭感覚が見て取れる。彼は「間違いなくいつも名声の魅力にとらわれていた」という。「金銭面の野心に加えて、初めから郵便局の事務官を越える存在になりたかった。大物として知られること、——大物になれないにしろ、アンソニー・トロロープとなること、それは私にとってだいじなことだった」(107)と彼は率直に野心を認めている。成功後は人気、名声、貴顕とのつき合いを楽しんでいる。しかし、『自伝』の最後に見られるように、彼が所有物として誇っているものは本と馬でしかない。金銭的成功に触れるのは、その背後にある創作のときの精励、精進、勤勉を強調するためだ。金銭的成功はピューリタンの倫理の表れと言っている。

註

(1) Anthony Trollope, *An Autobiography* (Oxford World's Classics), pp.42-3. 以下、引用に当たっては本書のページ数のみ括弧内に示す。

(2) R. H. Super, "Truth and Fiction in Trollope's *Autobiography*," *Nineteenth-Century Literature*, Vol.48, No. 1 (Jun., 1993), p.79.