

| | |
|------------------|---|
| Title | 変貌する短篇小説：ポオ, O.ヘンリーからサロイアンへ |
| Sub Title | The short story in transition : From Poe to Saroyan |
| Author | 鈴木, 透(Suzuki, Toru) |
| Publisher | 慶應義塾大学藝文学会 |
| Publication year | 1988 |
| Jtitle | 藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.53, (1988. 7) ,p.24- 1 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00530001-0269 |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

変貌する短篇小説

——ポオ、O・ヘンリーからサロイアンへ——

鈴木 透

批判的な学の本質は、新しいカテゴリーを案出し、これを伝統的な学が用いる「誤った」カテゴリーに対置することにあるのではない。批判的な学はむしろ、伝統的な学の諸カテゴリーを、これらのカテゴリーを用いていかなる問いをたてることができ、他のいかなる問いが(まさにそれらのカテゴリーを選択したことにより)すでに理論のレベルで排除されているか、という観点から吟味する。(中略) 研究者が用いるカテゴリー的な枠の意味にこそ、固執しなければならない。

ペーター・ビュルガー 『アヴァンギャルドの理論』 浅井健二郎訳

1 はじめに——問題の所在——

『文芸用語辞典』の「短篇小説」の項で、J・A・カドンは、それを最もつかみどころのない形式の一つであるとして、ある作品を短篇小説として分類すること自体、どれほど有効かは疑わしいと述べている¹⁾。しかしながら、往々にして批評家達は、ある作品が短篇小説といえるか否かを判定しようとしてきた。事実、1934年にウィリアム・サロイアンの処女短篇集、『空中ブランコに乗った大胆な若者』が出版された時、ルイス・クローネンバーガーは、「我々が一般に考えている短篇小説を、彼は書こうとしていない」と書評した²⁾、後にハインリッヒ・シュトラウマンも『二十世紀アメリカ文学』の中で、「彼の短篇小説は、特定の状況の再現という普通の意味での物語とはいい難い」と述べている³⁾。この種の発言は、サロイアンの作家としての評価を決定するには、充分であったかもしれない。だが、カドンを指摘するように、短篇小説というカテゴリー自体が、現在の我々にとって自明なものでないとするれば、もはや我々は、普通の短篇小

説なるものを想定して議論を始めるべきではない。むしろ我々は、ある作品が短篇小説であるか否かという問題以前に、短篇小説とは一体いかなるカテゴリーだと考えられてきたのかを、まず問うべきなのである。そして実際、劇作家としては多少の評価を与えようとしながらも、サロイアン研究が、アメリカにおいてすら目立った進展を見せていないのは、こうした文芸思想史的な視点への発想の転換が、批評家側に不足しているためだと筆者は考える。

以下の論考は、サロイアンの作品を研究する過程で筆者の裡に生じた、上記の問題意識に立脚しつつ、アメリカにおいて1930年代に至るまで、短篇小説というカテゴリーのありうべき姿が、どのように捉えられてきたかを検討するものである。ここでは特に、短篇小説理論と、短篇小説の主たる媒体である雑誌側からの要求に対して、作家はいかに対応してきたかという観点から考察する。そして、ポオ的な、あるいはO・ヘンリー的な短篇小説観が、1930年代にどのように変質したのかを分析し、サロイアン研究、更にはアメリカ短篇小説史研究のための、より有効な視座を確保することこそ、小論の最終目標に他ならない。

2 文芸ジャンルとしての短篇小説

(1) ポオの理論——短さの美学——

しばしば短篇小説は、アメリカにおいて最も発展した文学形式であるといわれてきた。しかし、その発展の重要なきっかけは、ある法律に起因しているといっても過言ではない。他国で出版された書籍を、国内では無償で再版することを認めた、1790年の合衆国著作権法は、学術文化の振興を目指すものであったが、アメリカの作家達には大きな打撃を与えたのである。なぜなら、アメリカの出版社は、より確実に利潤を追求すべく、イギリスの著名な文人達の作品を優先し、見込みのわからぬ自国の作家には、あまり出版の機会を与えようとしなかったからであった。こうした状況のもとでアメリカの作家達は、次第に雑誌の発行に活路を見出し、雑誌に適した読み切り型の短い散文形式を発展させていった。そして、この形式の

持つ芸術性について最初に明確に言及した人物は、エドガー・アラン・ポーであった。彼の見解は、ホーソーン の作品を書評した『『ありふれた物語』の書評』(1842)と、「構成の原理」(1846)とに述べられているが、その要点は以下のごとくである。

ポーによれば、まず、あらゆる文学作品は、「一息」(“one sitting”) で読み切れるものでなければならない。というのは、読書が中断されれば作品の生命というべき印象や効果の統一性が損われてしまうためである。従って、彼にとって、「簡潔さは明らかに作品が目指す効果に比例する」のであり⁴⁾、精神の高揚自体長続きしないものである以上、長篇詩はもちろん、ノベルと呼ばれる形式も否定すべきものである。

次に、適度に短いあらゆる文学作品に不可欠な効果の統一性は、予め作者によって選択され、計算されていなければならない。彼によれば、伝達すべき「単一の効果」(“single effect”) を確定するまでは、「一言たりとも書いてはならない」のであり⁵⁾、作家が題材について考えるのは、これより後の段階に属する。

では、実際に創作はどのようになされるべきなのか。ポーは、全ての文学作品は結末から作られるものだと主張する。なぜなら、クライマックスを仕上げておけば、それに先行する部分に対し、「筋」(“plot”) の展開の上で不可欠な一貫性を、与えることができるからである。

しかしながら、彼の理論ではこれらの条件、すなわち、① 作品の長さを制限する、② 作品が読者に与える効果を特定する、③ その上で結末から作品を構成していく——は、詩と散文の両方に妥当することになっている。それならば、短い詩と短い散文はどのような関係にあるのだろうか。この点について彼は、詩の方が優れた芸術形式であるとしながらも、散文にも利点があると主張する。彼によると、美の観照は詩の目的とするところであるが、真理や情熱は、散文の方がより容易に伝えることができる対象である。(故に、彼にとって最も優れた散文形式の一つは推理小説である。) そして彼は、実は散文の方が詩よりも広い領域を扱うことができ、かつ大衆が受け入れやすい形式である、という結論に達するのである。

この二つの評論におけるポオの最大の目的は⁶⁾、それまで詩に対して過小評価されてきた、短い散文形式を弁護する点にあった。しかし、実際に彼がとった方法は、短い散文に固有な論理をうちたてるというよりは、古典的な規則をこの形式にも応用するものであったといえる。実際、筋を重視する点は、アリストテレスの『詩学』の精神に一致しているし、作品の効果を重視する点でも、ポオのいう単一の効果は、アリストテレスにおけるカタルシスと対応しているように思われるのである。

また、興味深いことに、ポオは一度も「短篇小説」という言葉を使っていない。彼が用いる語は、“short prose”あるいは“tale”であり、ホーゾーンの作品を「エッセイのようだ」とも彼は評している⁷⁾。『オックスフォード英語辞典』の補遺でも、“short story”という語の用例として挙げられているのが、1872年以降の例であることを考えれば⁸⁾、「短篇小説」という用語は、当時まだ充分定着していなかったといえよう。事実、ポオの理論は、短い文学作品の優位を保証できたものの、短い散文の一文学形式としての独自性を説明するには、未完成であった。彼の主要な関心が向けられていたのは、詩と散文の比較に対してであって、必ずしも、ノベルと短い散文の明確な境界線に対してではなかったからである。

(2) マッシュューズの規範化——短篇小説の独立——

ポオが作中の因果関係を重視したのは、リアリズムへの接近の第一歩であった。実際、1850年代頃を境に、短い散文作品にはある変化が生じた。すなわち、“tale”や“sketch”と呼ばれた作品は、語り手の夢想(revery)という形をとる場合が多いのに対し、登場人物をあくまで実社会の人間として描く作品が、次第に登場し始めたのである⁹⁾。19世紀後半になって、“short story”(短篇小説)という語が、短い散文形式を指す言葉として新たに定着したのも、こうした微妙な変化の結果といえよう。しかし、短篇小説が、固有の論理に従った、自律的な形式であるという主張は、ブランダー・マッシュューズの評論、「短篇小説の哲学」(1901)においてようやく登場する。ここに至って、ノベルと短篇小説の差異は、長さだけでなく、質的なものによるとされるのである。

マッシュューズは、ポオのいう単一の効果が、ノベルでは決して達成されえないとして、これこそ、ノベルと短篇小説を境界づける指標だと主張する。その上で彼は、文学形式としての短篇小説を“Short-story”と表記し、単なる短い散文としての“short story”と区別することを提案する。彼によれば、“genuine Short-story”なるものは、一人の人物、一つの出来事、一つの状況が生み出す、単一あるいは一連の感情を描くのであり、それは、ノベルの一部を構成するものでも、またノベルへと拡張されうるものでもない。そして、まさに自己完結性を持ちうるからこそ、短篇小説は、ノベルと対照的に、明確に定義可能な数少ないジャンルの一つとなる、と彼は言明する。更に彼は、限られた長さに内容を凝縮させるためには、ポオ同様、緻密な構造に基づいて筋が展開されねばならないとし、短篇小説では、「必ず何か起きなければならない」のであり、静物画的な“sketch”は決して短篇小説たりえない、と主張するのである¹⁰⁾。

マッシュューズの見解は、ポオが明確には言及しなかった、ノベルと短篇小説の質的差異を、ポオ自身の問題意識を一步先へ進める形で、説明しようとしたものといえる。この国の作家達が、当初から活路を見出してきた短い散文形式は、ここに、特定の条件を満たせば、確固たる文芸ジャンルとなることが保証されたわけである¹¹⁾。マッシュューズの“Short-story”という表記法は、その後定着しなかったものの、短篇小説を独立したジャンルたらしめる論法は、この時点でほぼ出揃っていたといえる。そして、少なくとも彼の発言を機に、短篇小説は単なる短い散文以上であるべきだという認識は、不動のものとなった。だが、そのプラスアルファの部分に関しては、批評家だけでなく、短篇小説の媒体である雑誌の側にも思惑があったはずである。とすれば、ジャーナリズムの発展は、短篇小説の発展にいかなる影響を与えたのだろうか。

3 雑誌形態の変化と短篇小説

(1) 大衆雑誌の販売戦略

19世紀末から20世紀初頭にかけて、アメリカの雑誌業界は、折しも大

きな転換期を迎えていた。それまでの雑誌は、定期購読料を主な収入源とし、読者からの投稿を中心に構成される場合が少なくなかったが、印刷技術の発展、大衆の購買力の増大や教育の普及に伴う市場の拡大は、雑誌の形態を大きく変化させたのであった。すなわち、雑誌社は、不特定多数の読者に販売すべく、収入源を購読料から広告へと移し、莫大な広告収入をもとに、安価な雑誌の定期的な大量生産に成功したのである。広告依存型の雑誌は、雑誌社にとっても、商品の販売促進を狙う広告主にとっても、好都合だったといえる。そして、フランク・マンジーが、人気のあった自社の雑誌、『マンジーズ』の定価を、1893年に25セントから10セントに値下げしたのは、俗に“slicks”と呼ばれる大衆雑誌の時代の到来を告げる、まさに象徴的事件であった¹²⁾。事実、1900年にはわずか一誌だった、部数百万部以上の雑誌も、その後の30年間に、実に25誌へと増大したのである¹³⁾。

広告依存型の大衆雑誌への移行に伴い、編集者達も従来の編集方針を変更する必要に迫られた。クリストファー・P・ウイルソンはこの変化を、投稿中心のスタイルから、部数を安定させるべく、読者の歓心をかうための、有名人のゴシップなどから成る、記事中心のスタイルへの移行として捉えている。彼によるとこれらの記事は、専門に組織されたスタッフによって、綿密な市場調査のもとに作成され、編集上の様々な操作を通じて、これぞ人々の欲する情報だという体裁を与えられていた¹⁴⁾。今や、販売部数を安定させるためには、内容に対する編集者達の組織的な介入が、不可避となったのである。そして、彼らの介入は、記事だけにとどまらなかったものであった。

大衆雑誌は、短篇小説にもスペースを割いていたが、編集者達は、記事同様、それらを広い読者層を獲得するために利用しようとしていた。事実、前出のマンジーは、方言を用いた作品や、人生の陰湿な面を描いた作品は、雑誌に不向きだと考えていた¹⁵⁾。また、雑誌『コリアーズ』の編集者であった、ウィリアム・L・チーナリーが指摘するところによれば、大衆雑誌の短篇小説編集者にとっては、① 舞台設定を含めて、大衆が潜在的

に興味を持っている事柄が、作品で扱われること、② 誰にでも読める英語で作品が書かれること、③ 読者の期待を裏切らぬよう、作品がハッピーエンドとなること——が望ましかったのであった¹⁶⁾。実際、『ダイアル』誌が、1906年の9月から12月にかけて主要14誌に掲載された、計319の短篇について調査したところ、恋愛ものの作品67篇の内、ハッピーエンドでない作品は、わずか8篇にすぎなかった¹⁷⁾。

結果的に大衆雑誌は、既存の文芸誌とは比較にならない大きな市場を作家達に提供し、多額の報酬を保証したが、編集者達が求めたのは、確実に大衆に受け入れられる作品であった。彼らは、題材・言語・筋の全てにおいて、できる限り無難な作品を掲載し、発行部数を高いレベルに安定させようとしたのである。こうして、ジャーナリズムの発展は、かつてないほど巨大なビジネスの中に、短篇小説を組み込もうとするに至ったのであった。

ここで重要なのは、批評家と編集者とでは、短篇小説に対する関心にずれが見られる点だ。すなわち、マッシューズが、文学形式としての短篇小説の独自性を模索しながらも、舞台設定の単一性といった原則論に終始したのに対し、大衆雑誌の編集者達は、現に短篇小説の主たる媒体の側が、どのような内容の作品を求めているかを問題にしていたわけである。そして、20世紀初頭においては、両者の条件をある程度満たす作品が、結果的に最も好評を博したといえよう。O・ヘンリーの成功は、その一端を示すものであった。

(2) O・ヘンリーの功罪

O・ヘンリーの作品は、常に一人の人物を描いたものではなく、マッシューズの定義に完全に合致していたわけではない。また、彼は、作中で方言を使用したこともあり、全ての面で大衆雑誌側の注文通りだったとも断言できない。しかし、彼の有名な「どんでん返し」(“surprise ending”)の手法は、理論と現実の共存を可能にする、当時としては理想的な手法であった。

「賢者の贈り物」に代表される、彼の作品の最大の特徴というべき、結末

の意外性は、多くの批評家が指摘するように、巧みな構成力の産物である。従って、ある意味でそれは、結末とそれに先行する部分の関係が十分に計算された結果生じる、見かけの意外性にすぎない。その点、結末で「何か起きる」彼の手法は、筋を重視するポオやマシューズの理論に合致するもので、事実、彼は「ヤンキー・モーパッサン」の異名をとるほど、一時は批評家から熱狂的な支持をえていた¹⁸⁾。

O・ヘンリーが、多数の読者の獲得に成功したのも、この手法によるところが大きかった。わかりやすい筋と結末の意外性が醸し出すユーモアやペーソスは、編集者にこれこそ大衆の求めるものだと考えさせるのに充分であった。実際、彼は部数約50万部を誇っていた『サンデイ・ワールド』と1903年に契約し、週一篇につき100ドルの報酬をえていた。そして、彼の人気を裏づけるように、1920年までの約15年間に出版された彼の短篇集は、実に計500万部近くにも達したのである¹⁹⁾。

しかし、彼のこの手法の成功の裏には、別の事情も潜んでいた。彼はこの手法を利用して、実は作品を定期的に量産できたのであった。ある研究によれば、彼は7種類の「どんでん返し」の手法を駆使し、背景を少し変えることによって、あたかもパッチワークのごとく作品を書き上げ、あちこちの雑誌社からの依頼に間に合わせていた²⁰⁾。彼の手法は、定期的に送り出される媒体のペースに合わせた、機械的な制作法でもあったわけである。

このような側面を持つ彼の作品が、巨大な媒体を通じて流布したことは、短篇小説をめぐる新たな動きをもたらしたといえる。すなわち、彼の手法の成功は、売れる作品を確実に作るための技術への関心を喚起したのである。事実、1910年代になると、短篇小説に関する“how-to books”が、盛んに出版されるようになった。これらは、単一の効果をより確かなものにするために必要な、書き出しから中間部、更にはクライマックスへの盛り上げ方などについて、こと細かく述べたもので、中には当時の大学の授業に取り入れられたものもあった²¹⁾。だが、これらの実用書は、短篇小説を書くことを少なからずビジネスの次元で捉え、売れる作品に関する

ノウハウを満載していたのだった。

O・ヘンリーの功罪は、結果的に彼の模倣者を数多く世に送り出し、筋の面白さと商業主義を分かつ難く結びつけたことであった。しかし、型にはまった手法の流行を歓迎した編集者は少なくなかった。その一人で、1909年に『短篇小説の書き方——近代短篇小説の起源、構造、書き方と売り方についての手引』を著したJ・バーク・エーゼンウエインは、大衆雑誌向けに書かれるこの種の作品は、このジャンルの健全な進歩の一段階に位置すると述べている²²⁾。確かに大衆に受け入れられる作品を生み出すための技術を楽観視した人々は、それが短篇小説のジャンルとしての基盤を補強すると考えていたのである。

いわゆる“how-to books”の出現は、それだけ短篇小説が、独立したジャンルであると認知されたことを示している。しかし、そのかわり、短篇小説をめぐる議論の中心は、それがいかにして明確な文学形式となりうるのかという、マッシュズの問題意識から次第にはずれ、むしろ、売れる短篇小説を書くための手法は何かという次元へと、移行してしまった。これによって、人が商業主義を批判しようとする時、それは、筋を重視する書き方を批判することと、表裏一体を成すようになったのである。作品発表の場を、主としてジャーナリズムに求めざるをえないという事情は、短篇小説における筋の重要性ばかりを肥大させ、作品の商品化を加速させたのであった。

4 機械と手仕事——脱商業主義の試み——

(1) 反大衆雑誌の気運

O・ヘンリー的な書き方への支持は、規格化された作品の肯定を意味していたが、この点について強い不満を持つ批評家もいた。その一人として、ヘンリー・サイドル・キャンビーの名を挙げることができる。

キャンビーは、『アトランティック・マンスリー』誌の1915年6月号に寄稿した評論において、ある種の定石に従ってフィクションを書くのは決して悪くはないが、決まり切った筋立てに頼ってはいは、短篇小説に多様

性を与えることはできないと主張した。彼によれば、アメリカの雑誌に掲載される作品は、巧みな筋立てによって、結末をいかに盛り上げるかということばかりを追求しており、そのため、筋ばかりが優先し、チェホフの作品などに比べて、明らかに人生の眞実を描くことがないがしろにされているのであった。それ故、こうした文学上の慣習を作り上げてきた、大衆雑誌の編集者こそ、非難されるべきだと彼は指摘し、雑誌の売り上げを伸ばすための安全策の見直しを求めたのである²³⁾。

キャンビーが意識していたのは、大衆雑誌に見られる過度の効率追求——効果的な筋立てによって、効率よく読者を獲得し、能率的に利潤を追求するという意味での——が、文学にもたらす弊害であった。しかし、短篇小説を商業主義から守ろうとしていた人々にとっては、編集者達がこの状況を改善することなど、とうてい期待できなかった。かくして彼らは、自ら新たな媒体を作り、活動の場を確保した上で、自分達の主張を实践する道を選んだのである。こうして、短篇小説のルネサンスに向けた運動は、まず、巨大なメディアへの挑戦から始まったのであった。

(2) リトル・マガジンの出現

主として1910年代以降に、大衆雑誌の在り方に反対する文人達が創刊した雑誌は、リトル・マガジンと呼ばれている。これらは、国内の至るところで発行されたが、あらゆる点で大衆雑誌とは対照的であった。

第一に、リトル・マガジンは、利潤追求を優先する大衆雑誌には受け入れられないような、文学作品や評論の掲載、及び、既存の文芸誌だけでは限界のある、新人の発掘を目的とした。また、これらが「リトル」といわれた所以は、発行回数や予算の面で格段に規模が小さく、しかも、少人数で運営されていたためであった。実際、これらの雑誌の発行部数が一万部を超すのは稀で、購読料や大学などからの資金援助をもってしても、その経営は利益を度外視したものにならざるをえなかった。ちなみに、1937年当時のある試算によると、月一回、16頁の雑誌を1500部発行した場合、職員の給与、原稿料、宣伝費を支出に計上しない場合ですら、年間580ドルの赤字となるという結果が出ている²⁴⁾。

リトル・マガジンのほとんどが、短命に終わらざるをえなかったのも、財政基盤の弱さ故であった。それに、これらの雑誌が、大衆雑誌に原稿を採用されなかった作家達の、同人誌的色彩を少なからず帯びていた点も否めない。しかし、フレデリック・J・ホフマンらが指摘するように、リトル・マガジンに携る人々は、芸術を商業主義から守るべく、新たな可能性を追求するアヴァンギャルドを自負していた²⁵⁾。事実、次から次へと登場した、これらの雑誌の影響力は、決して小さくはなかったのである。

(3) 短篇小説のルネサンスへ向けて

短篇小説とのかかわりにおいて、リトル・マガジンを積極的に支持した代表的人物は、作家のシャーウッド・アンドラスと、アンソロジストのエドワード・J・オブライアンであった。二人の認識の共通点は、キャンビーと同様の問題意識に立脚しつつ、短篇小説の置かれた状況を、より広い社会的視野の中で把握しようとした点にあった。すなわち、機械的な製法で短篇小説が商品化され、定期的に量産される様を、彼らは、機械文明がもたらした能率至上主義や画一化現象の一端として、捉えていたのである。そして二人とも、こうした状況を打開する鍵は、リトル・マガジンにあると考えていたのだった。

アンドラスのリトル・マガジンに対する期待は、南部文学の復興を目指してニュー・オーリンズで発行されていたリトル・マガジン、『ダブル・ディーラー』の1922年3月号に寄稿した評論の中で、典型的に述べられている。その中で彼は、「自分がこれから述べようとしているのは、生活や思想の画一化が、我々の予想以上にアメリカでは進みつつあるという事実にはすぎない」とした上で²⁶⁾、個人の表現の自由を確保するためには、その手段となる媒体の活性化が必要であると強調する。そして、利潤追求とは無関係のリトル・マガジンこそ、大衆雑誌の規格化された内容に合わせるために損われてしまった作家の創造力を回復するきっかけとなりうる、と彼は主張したのであった。

事実、作家の創造性というテーマは、アンドラスの作品中、重要な位置を占めていたといえる。彼は、大衆雑誌では必須というべき筋の面白さよ

りも、語りの持つ機能に着目し、自己表現や創造性といった意味合いを、そこから引き出そうとしたのだった。彼自身が、最も気に入っていると認めている短篇、「森の中の死」はその好例である。森の中で発見されたある老婆の死体を忘れられなかった少年が、想像力とその後の体験をもとに、その老婆の物語を創作し、読者に語るという形式——ここにこそ、文学作品の創造は、読者獲得のための、筋を優先する機械的な手法によってではなく、あくまで実人生に基づいてなされなければならないという、アンダスの姿勢が反映されているといえよう。商業主義に追随する手法では捉えることができない、人生の真実を追求しようとした彼が、反商業主義を旗印とするリトル・マガジンを肯定したのは、当然だったのである。

一方のオブライアンは、1915年以來、毎年『傑作短篇小説集』を編集することで、文壇に一石を投げようとしてきた人物だった。彼は、大衆雑誌の短篇小説の諸特性——①規格化されていること、②安価であること、③機械的に短時間で制作可能なこと——などが、産業革命によってもたらされた商品の特徴と一致すると考えていた。そして彼は、利潤追求を目的とした、画一化と能率至上主義のために、文学が魂のない機械と化しつつあると感じていたのだった²⁷⁾。その彼が、自分の編集するアンソロジーに、『サタデイ・イヴニング・ポスト』のような大衆雑誌からだけでなく、『リトル・レビュー』や『ミッドランド』などの、リトル・マガジンに掲載された作品を積極的に収録したことは、アヴァンギャルド達には朗報であった。彼のアンソロジーは、1930年代には毎年一万部以上発行され²⁸⁾、短篇小説のルネサンスを、側面から支援することになる。

これら一連の現象、すなわち、大衆雑誌からリトル・マガジンへの脱却、物語を量産できる手法を排し、個人の表現の自由を確保しようとする試み、画一化や能率至上主義の否定——は、「機械」的なるものを排して、「手仕事」的なるものへ向かおうとした動きであったといえる。一般に両大戦間期は、文学史上、モダニズムの時代と呼ばれるが、少なくとも短篇小説についていえば、その名称とは似つかわしくない、前近代性への志向を見出すことができるのである。

もちろん我々は、ポオ以来の筋を重視する書き方への批判を、1920年代の知識人に共通してみられる、伝統的規範への反逆精神の一つの表れと解すこともできよう²⁹⁾。それに、短篇小説に携るアヴァンギャルド達が、当時ヨーロッパで進行していた、詩やノベルの実験的な手法の影響を受けていたとしても、不思議ではない。しかし、作品発表の場を主として雑誌に求めねばならない、短篇小説の場合、巨大な媒体からの制約と、その根底にある近代社会の能率至上主義から解放されることが、全てへの第一歩であった。ジャーナリズムと短篇小説の相互依存関係を、白紙に戻したいという願望こそ、機械化以前の手仕事の時代への憧憬となって表れたものである。

その意味では、1925年に創刊された『ニュー Yorker』誌が、文壇に新風を吹き込んだにせよ、それは決して短篇小説に革命をもたらしたわけではなかったという、ウィリアム・ペーデンの指摘は、的をえている³⁰⁾。反大衆雑誌の精神を継承し、発展させたのは、むしろ『ストーリー』誌であったといえよう。なぜなら、このリトル・マガジンにおいて、反商業主義の運動は、単に「筋」偏重型の手法を批判するだけでなく、そもそも筋の重要性を規定した短篇小説理論自体を、本格的に批判し始めたと考えられるからである。大衆雑誌の制約から解放された媒体を通して、新進作家達は、自分達にとっての短篇小説のありうべき姿を、雄弁に語り始めたのであった。

5 短篇小説理論の解体

(1) 『ストーリー』誌の創刊

『ストーリー』は、1931年に二人のアメリカ人新聞通信員、ホイット・バーニットとマーサ・フォウリが、オーストリアのウィーンで創刊したリトル・マガジンである。発行部数は、当初200部にも満たなかったが、1933年にアメリカに移ってからは飛躍的に伸び、1935年頃の全盛期には約三万部にも及んだ³¹⁾。英文の隔月刊誌(月刊の部分もあり)で、毎号約80~120頁という体裁であった。

この雑誌の理論的支柱が、アンダスンとオブライアンにあったことは、特別に両者への追悼文を1941年5月/6月号に掲載し、また、アンダスンの追悼特集を同年9月/10月号で組んでいることから、明白である。実際、『ストーリー』誌は、創刊当初から大衆雑誌との対決姿勢を鮮明にしており、創刊の趣意を述べた文章には、「掲載の対象となるのは、短篇小说だけである。仮に記事が掲載されるとしても、それは、今日記事で埋めつくされたアメリカの雑誌に、創造性あふれる短篇が顔をのぞかせるのと同じくらい、稀なことであろう。」と述べられている³²⁾。そして、これを裏づけるように、この雑誌の編集方針は、反商業的な態度に満ちていた。すなわち、大衆雑誌では、大衆の好みを最優先し、部数を伸ばすための安全策をとろうとするのに対し、バーニットとフォウリは、創造性が認められれば、自分達の好みや知名度とは無関係に、どの作家の作品をも採用する方針を貫き、新進作家のための実験の場を提供したのである。

もちろん、反商業的な編集方針は、他のリトル・マガジンにも見られたが、『ストーリー』が、他に比べて破格の成功を収めることができたのは、第一に、オブライアンからの強力な支持があったためであった。彼は、この雑誌を「当代最高の雑誌」と絶賛し³³⁾、自分が編集する『傑作短篇小说集』の1931年版に、この雑誌の創刊号に収められた9篇の内、5篇を収録し、『ストーリー』の名を一躍世に知らしめた。1941年に世を去るまでに、彼はこの雑誌から、計75篇を自分のアンソロジーに再録したが、この数は、同一の雑誌から選ばれた数としては最高を示していたのである³⁴⁾。また、この雑誌が短篇小说専門だったことも、発展の大きな原因の一つだったといえよう。なぜなら、リトル・マガジンの多くは、地方色の濃いものであったのに対し、『ストーリー』は、地域を超えて、短篇小说に関心を持つ人々をひきつけることができたからである³⁵⁾。事実、二人の編集者には1934年当時、月に約6000の投稿が殺倒したほどであった。

こうして『ストーリー』は、1930年代のアメリカ短篇小说界にとって、欠かせぬ雑誌へと成長し、中断をはさみながらも1964年まで発行され続けるという、異色のリトル・マガジンへと発展したのである。この雑誌に

は、アーネスト・ヘミングウェイや F・スコット・フィッツジェラルドの名は無かったが、かわりに、ケイ・ボイル、アースキン・コールドウェル、ウィリアム・フォークナー、ジェイムス・T・ファレル、J・D・サルインジャー、ノーマン・メイラー、アーウィン・ショウらの名が目次を飾った。また、フォウリの自伝によれば、テネシー・ウィリアムズやネルソン・オールグランなどは、必ず事務所まで足を運んで投稿したという³⁶⁾。しかし、この雑誌で最も華々しく活躍した人物は、1930年代に9篇の作品を誌上で発表した、カリフォルニア出身のアルメニア系作家、ウィリアム・サロイアンであった。この人物こそ、短篇小説理論解体の火付け役とみなすことができるのである。

(2) サロイアン——カオスの到来——

サロイアンは、『ストーリー』誌が発掘した最初の有望な新人だった。大恐慌を背景に、死に瀕した若者の意識を描いた、「空中ブランコに乗った大胆な若者」という彼の作品が、初めて『ストーリー』誌に登場したのは、1934年2月であった。後に彼の作品は、小論の冒頭で紹介したような批判を浴びることになったとはいえ、『ストーリー』誌上における彼の存在を決定的にしたのは、同年4月号に掲載された、「七万人のアッシリア人」であったといえよう。

この作品は、作者がサンフランシスコの床屋に行き、見習い理髪師シオドア・バダルと知り合い、散髪を終えてそこを後にするまでを、一人称形式で描いたものである。作者は、バダルがアッシリア人で、自分と同じ小アジアからの移民と知り、アルメニア人はまだ領土回復の希望を捨てていないと話す。だが、バダルはかつて偉大な文明を築いた自分の民族が、今やアラブ人による虐殺のために絶滅の危機にあることを嘆き、故郷のことは忘れたらいい、口をつぐんでしまうのであった。

この作品の特徴は、過去時制で書かれた床屋の情景の部分が、アルメニア人の現状についての解説や、読者に向かって語りかける、作者自身の現在時制で書かれた言葉によって、何度も中断される点である。例えば、作者は作品の冒頭で、「シャーウッド・アンダスンを読者ならば、私が以下

に述べることを理解してくれるだろう」と前置きし³⁷⁾、床屋にいた日本人の少年との会話を綴った後、突然、自分の文学観を語り始める。その中で彼は、自分は大衆雑誌に売れるような書き方はしないし、面白い筋を組み立てるつもりもないと述べ、「この話では何も起こらない」と、わざわざ読者に警告する³⁸⁾。そして、ひとしきり作家論を展開した後、再び床屋での出来事をはじめから語り直す、といった具合なのである。

物語の進行そのものを妨害しようとするこの手法は、筋らしい筋を作品から追放し、物語の構造を意図的に破壊しようとするものに他ならない。しかし、筋を重視する手法から逃れようとする姿勢は、彼の場合、単なる反商業主義に由来するものではなかった。同じ作品の後半部で彼が述べるには、それはむしろ、イギリス存住の、マイケル・アーレンという同じアルメニア系の作家とは、別の道を歩みたいという願望からくるものであった。アーレンは、自分がアルメニア人であることを隠し、イギリス上流社会を描くことによって、1920年代には大衆読者を魅了していた³⁹⁾。しかし、サロイアンから見てこの姿勢は、虐殺や祖国の喪失という悲劇を背負ったアルメニア人の惨状を、作家自らが隠蔽するという、同胞への裏切り行為に映ったのである。それ故、彼にとっては、アーレンの作品には書かれていない、小アジアからの移民の実情を描くことこそ先決であり、そのためにも、アーレンが加担していた商業主義とは、訣別する必要があったわけである。

もちろん彼の手法は、アンダスンの語りの手法や、ガートルード・スタインに通ずる自動筆記法の影響が見られ、全く独創的であるとはいい難い。しかし、彼の書き方は、大胆さではアンダスンをしのごといえる。しかも、ここで興味深いのは、「この話では何も起こらない」という作中の彼の言葉が、「短篇小説では必ず何か起きなければならない」という、マッシュューズの発言とは対照的な点である。つまり、彼の手法は、筋の面白さを売り物にする、大衆雑誌への批判であると同時に、文学形式としての短篇小説の独自性を保証する、理論に対する攻撃でもあるといえよう。事実、彼の処女短編集の序文には、次のように書かれている。「エドガー・アラ

ン・ポオと O・ヘンリーを忘れよ。あなたが書きたいように書けば良いのだ。」⁴⁰⁾

では、なぜ彼にとって反商業主義は、直ちに短篇小説理論批判たりえたのだろうか。恐らく彼は、両者に共通点を見出していたのである。短篇小説理論は、短い散文の内、特定の条件に合致する作品に対し、文学としての地位を保証する。だが、その際の指標となる単一の効果は、単一的な舞台設定のもとに、論理的な筋に基づいて、「何かが起こる」ことによって達成されるわけであり、この時点で既に理論は、文学としての短篇小説にふさわしい題材を選別してしまっている。そして、題材や内容に制限を課そうとするまさにこの点において、理論と商業主義は同罪なのであった。クルド人やトルコ人の迫害によって故郷を追われ、世界各地に離散せざるをえなかったアルメニア人の、故郷への想いや、新天地で生きる言葉にできないせつなさ——これらは、決して大衆雑誌に歓迎される内容でないばかりか、自己完結的な作品構造の中で説明しきれぬ題材でもなかったのである。

サロイアンの作品は、キャンビー以来、アンダスンやオブライアンらが企図してきた、画一化からの脱却の帰結であった。ここに至って、反大衆雑誌の動きは、短篇小説を、いかなる規則にも縛られない領域へと導いたわけである。それは、短篇小説に関する定義や形而上学を語ることが、許されない領域に他ならない。しかし、もしサロイアンが、自分の作品を短篇小説と称するのなら、一つだけまだ規則が残されていたに違いない。すなわち、短篇小説は短くなければならない、という規則である。ところが、短篇小説理論を支えるこの最後の砦にも、攻撃の手は及びつつあったのだった。

(3) 読む側の論理から書く側の論理へ

サロイアンの作品は、世の中に存在する書かれるべき対象が、短篇小説理論や商業主義によって排除されているのだという信念を、斬新な手法で体現したものであった。そして我々は、ここに彼の創作法が、ポオの考えるような、長さ→効果→題材という順序とは、全く異なる発想である点

を見出すことができる。

筋という概念——物語の展開、あるいは読者に好奇心やサスペンスを誘発させるための作品上の構成——は⁴¹⁾、その作品が読まれる事を何よりも前提とする概念である。従って、作家が筋を重視する時、その作家は、創作の出発点に読者を置いているといえる。そして人は、読者の立場に立つてこそ、作品の長さを問題にすることが可能となる。いいかえれば、ポオが作品の効果を盾にとり、文学作品は短くあるべきだと主張できたのも、彼が読者の視点から出発していたからこそなのである。

しかし、サロイアンは、まず作家が書くべき題材があると考え。そして、それが短篇小説をめぐる規範に合うか否か、また、読者がそこからサスペンスを味わうかどうかは、彼の関知するところではない。この立場は、筋の面白さを売り物にしようとする商業主義から、身を守ることはできる。だが、まさしくこれは作家中心主義の論理なのである。

ポオとサロイアンの立場の相違は、読書体験中心主義と作家中心主義の対立であるといえよう。そして、読者を起点と考えること——これが、短篇小説理論と商業主義が共有してきた、隠れた原理だったのである。しかし、仮に創作の過程で読者に与える効果にとらわれないとすれば、作品が短くなければならない必然性は失われる。とすれば、短篇小説は、短くなくても良いことになる。いやむしろ、短篇小説というカテゴリーすら、無意味なものとなるのである。

事実、サロイアンの出現以後、『ストーリー』誌上では、興味深い現象が起きている。創刊時から1935年5月までに掲載された作品316篇の内、ほとんどは10頁以下の作品で、20頁を越すのはわずかに三篇であったのに対し、1939年5月までの次の四年間には、それが333篇中41篇へと急激に増大したのである。更にその後の四年間では、199篇中18篇とやや数を減らしたとはいえ、一つの作品が全頁の半分を占めている号や、18のパートから成る作品の載った号もあった。また、1942年11月/12月号は、バーニット自身の手による、「永遠の独身者」という、ロバート・バーンズの生涯に題材をとった作品に、ほぼ全頁が当てられているのである。

『ストーリー』誌の編集者達は、媒体に徹するという見地から、作家の要望があれば、今後も長い作品を掲載するという意向を、10周年記念号で表明している⁴²⁾。しかし彼らは、もはやその類の作品を短篇小说と呼ぶず、ノベラ (novella) と呼ぶ。元来この語は、中世イタリアのボッカチオが書いた『デカメロン』のような作品形式を指す言葉であったが、『オックスフォード英語辞典』の補遺によれば、現代では、“short novel or long short-story” という意味で用いられるようになってきている⁴³⁾。『ストーリー』誌上でも、この語は、そうした文脈で使われたのであった。

サロイアン自身が、これに相当する作品を投稿した形跡は見られない。それに、この雑誌に掲載されたノベラの数、全体の一割以下で、同じような長さの作品は、以前から他の雑誌に掲載されていた。とはいえ、“The only magazine devoted solely to the Short Story” として出発したこの雑誌において、ノベラというカテゴリーが正式に認知されることにより、ノベルと短篇小说の質的差異を解消する動きが見られたのは、注目に値する。最終的に反大衆雑誌の運動は、筋や規則に縛られない自由を、作家にもたらしたのであった。そしてその時、短篇小说を、明確な文芸ジャンルとして、他から境界づけるために作られた言説の有効性も、失われたのである。

しかし、短篇小说を文学形式として明確に定義する試みを、結果的に否定したことは、商業主義から文学を守るという、作家達の初期の目的に合致していたのだろうか。一体彼らは、何を根拠に、自分達の作品を文学的短篇小说であると主張できたのであろうか。実際のところ、彼らはもはや、でき上がった作品が、それらを文学作品たらしめる規範を共有すべきだとは考えていない。むしろ、規範や商業主義から解放された場で、作家の創造性が自由に発揮されることの方が、重要なのであった。それ故、彼らにとって文学的であることとは、作品がそうした場の産物であるか否かにかかっているといえる。従って、作品がリトル・マガジンに掲載されていることこそが、理論にかわって、作品の文学性を保証できる唯一の根拠となったのである。そして、完成された作品を、彼らは、恣意的に短篇小

説と呼んでいるにすぎない。サロイアン自身、自分の作品を何と呼ばれようとかまわないの述べているように⁴⁴⁾、作家の自由な創造力の産物を、短篇小説と呼ばねばならない必然性も、実はなかったのである⁴⁵⁾。

6 結語

小論において筆者は、短篇小説のありうべき姿が、1930年代に至るまで、アメリカではどのように捉えられてきたのかを検討してきた。そしてその際、ポオを起点とする短篇小説理論と、短篇小説の需要を支えてきた大衆雑誌からの要請に対し、作家達はいかに対応してきたのかという視点を設定した。

その見地からすれば、短篇小説のルネサンスに向けた作家側の動きは、まず反大衆雑誌の次元で展開され、それはリトル・マガジン運動となって表れたといえる。そして、『ストーリー』誌の成功は、1930年代に至って作家達が、大衆雑誌の制約から解放された、短篇小説の聖域を充分確保したことを意味していた。この『ストーリー』誌において、反商業主義の運動は次の段階、すなわち、短篇小説というカテゴリーを他から境界づけるための理論自体への批判へと発展していく。そこでは、短篇小説理論と商業主義が共有してきた、読書体験中心主義というべき原理が否定されるとともに、短篇小説はいかなる規則にも縛られるべきでないという趣旨の主張が、なされたのであった。反大衆雑誌運動の帰結として成立した、このような短篇小説観は、短篇小説というカテゴリーの存在自体を、大きく揺さぶるものだったのである。

「短篇小説はどうあるべきだと考えられてきたのか」という観点に立つ時、『ストーリー』を中核とする1930年を、決して軽視することはできない。今日、短篇小説と呼ばれる種々の作品を、一つのカテゴリーとして分類することさえ困難なのだとすれば、その原因の一端は、この時代に生じた諸現象にあったといっても過言ではないからである。従って、作家達の聖域の確立と短篇小説理論の解体は、今世紀のアメリカ短篇小説を考える上で、非常に重要な位置を与えられるべきであろう。そして、これらの現

象の中心にいた人物こそ、ポオと O・ヘンリーを否定した、サロイアンであった。

サロイアンの作品を、伝統的な規範に従った短篇小説でないといふのは、容易である。しかしながら、彼の作品をそのように評することによって、逆に批評家達は、短篇小説の置かれた状況を分析する道を、自ら閉ざしてきたといえるかもしれない。とはいえ、文学とメディア、文学理論と商業主義をめぐる、より広い視野を設定する時、彼がアメリカ短篇小説史上重要な人物の一人であることは、もはや明白であるといえよう。その上、一時劇作家に転向しながらも、彼が1970年代に至るまで、何らかの形で短篇小説について発言し続けてきたことをも考慮するならば、サロイアン研究の重要性は更に増すであろう。その意味からすれば、彼の短篇小説の分析は、アメリカ短篇小説史の重要な一断面を明らかにすることに通ずるわけである。

文芸思想史的視点を導入することによって、筆者は、短篇小説理論と商業主義の両方と対立する、作家側の短篇小説観が、1930年代になって鮮明にうち出された点を指摘した。筆者にとっての今後の課題は、そのような短篇小説観の成立や、リトル・マガジンと大衆雑誌というメディア自体の分化が、今日から見ていかに評価できるのかを探ることである。これは、短篇小説の聖域が真に作家達にとっての聖域であったのかを、検証する試みとなるであろう。筆者としては、サロイアン自身が、短篇小説の枠組を固定しようとする理論と商業主義に対して、その後一貫して対立する態度をとり続けたかどうか検討し、この問題を徐々に解明していきたいと考えている。

近代社会の能率至上主義を脱し、短篇小説の聖域にたてこもった作家達を、次に何が待ち受けていたのか——この問いに対する答は、単にアメリカ短篇小説史の枠内だけにではなく、より広い文化史的脈絡の中に求められるものかもしれない。しかし、これを問うことは、今後短篇小説というカテゴリーを、我々はどうのように維持していくべきなのかを考える、第一歩に他ならないのである。

注

- 1) J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms* (New York: Penguin Books, 1982), p. 623.
- 2) Louis Kronenberger, "Saroyan High Jinks," rev. of *The Daring Young Man on the Flying Trapeze*, by William Saroyan, *New York Times Book Review*, 4 Nov. 1934, p. 7.
- 3) Heinrich Strauman, *American Literature in the Twentieth Century* (London: Hutchinson's, 1951), p. 180.
- 4) Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition," in *On Poetry and Poets*, Vol. VI of *The Works of Edgar Allan Poe* (Freeport: Books for Libraries Press, 1971), pp. 40-41.
- 5) Edgar Allan Poe, "Review of *Twice-Told Tales*," in *Short Story Theories*, ed. Charles E. May (Athens: Ohio University Press, 1976), p. 48.
- 6) ポオは、同じホーソーン作品を、自分が編集していた『グラハムズ・マガジン』誌上で、三度書評しており、ホーソーンの評価をめぐって、一貫性に欠ける部分も見られるが、ここでは筆者は、最も良く知られている第二書評(1842年5月)を検討の対象とした。なお、ポオのこの書評をめぐる諸問題については、日本アメリカ文学会東京支部月例会(1987年11月21日、於慶応義塾大学)における、巽孝之氏の研究発表からも、貴重な示唆をえたことを付言しておく。
- 7) Poe, "Twice-Told Tales," p. 45.
- 8) R. W. Burchfield, ed., *A Supplement to the Oxford English Dictionary*, IV (Oxford: Clarendon Press, 1986), 137.
- 9) Robert F. Marler, "From Tale to Short Story: The Emergence of a New Genre in the 1850's," *American Literature* 46, No. 2 (1974), 153-69.
- 10) Brander Matthews, "The Philosophy of the Short-Story," in *Short Story Theories*, ed. Charles E. May, pp. 52-9.
- 11) マッシュューズは、既に1880年代後半に、同名の評論を雑誌に発表しているようであるが、内容が同一であるかどうか、筆者にはまだ確認できていない。
- 12) Theodore Peterson, *Magazines in the Twentieth Century* (Urbana: University of Illinois Press, 1956), p. 7.
- 13) Peterson, pp. 56, 58.
- 14) Christopher P. Wilson, "The Rhetoric of Consumption: Mass-Market Magazines and the Demise of the Gentle Reader, 1880-1920," in *Culture of Consumption*, ed. Richard Wightman Fox and T. J. Jackson Lears (New York: Pantheon Press, 1983), pp. 39-64.
- 15) Peterson, p. 15.
- 16) William L. Chenery, "Picking Popular Fiction," *Saturday Review of Literature*, 18 June 1938, p. 4.
- 17) "The Short Story of To-Day: A Statistical Study," *Dial*, 1 Oct. 1907,

- pp. 195-6.
- 18) Eugene Current-Garcia, *O. Henry*, Twayne's United States Authors Series (New York: Twayne, 1965), pp. 43, 156.
 - 19) Current-Garcia, p. 156.
 - 20) Current-Garcia, pp. 41, 138.
 - 21) Fred Lewis Pattee, "The Present Stage of the Short Story," *English Journal*, 12, No. 7 (1923), 439.
 - 22) J. Berg Esenwein, "The Journalized Short-Story: A Magazine Editor's View," *Dial*, 16 Oct. 1910, p. 278.
 - 23) Henry Seidel Canby, "'Free Fiction,'" *Atlantic Monthly*, July 1915, pp. 60-68.
 - 24) Gorham Munson, "How to Run a Little Magazine," *Saturday Review of Literature*, 27 Mar. 1937, p. 16.
 - 25) Frederick J. Hoffman, Charles Allen and Carolyn F. Urich, *The Little Magazine: A History and Bibliography* (1947; rpt. New York: Kraus Reprint, 1967), p. 3.
 - 26) Sherwood Anderson, "New Orleans, The Double Dealer and the Modern Movement in America," *Double Dealer*, 3, No. 15 (1922), 120.
 - 27) Edward J. O'Brien, *The Advance of the American Short Story* (1931; rpt. Darby: Darby Books 1969), p. 5.
 - 28) Sister M. Joselyn, O.S.B., "Edward Joseph O'Brien and the American Short Story," *Studies in Short Fiction*, 3, No. 1 (1965), 4.
 - 29) 1920年代の知識人に見られた、伝統的規範に対する反逆精神については、Frederick Lewis Allen, *Only Yesterday: An Informal History of the Nineteen Twenties* (New York: Harper and Brothers, 1931) を参照されたい。
 - 30) William Peden, "Publishers, Publishing, and the Recent American Short Story," *Studies in Short Fiction*, 1, No. 1 (1964), 39.
 - 31) "Story Sale," *Time*, 26 Aug. 1935, p. 40.
 - 32) *Story*, April-May 1931, p. 1.
 - 33) Edward J. O'Brien *The Best Short Stories: 1933* (London: Jonathan Cape, 1933), I, 11.
 - 34) Ruby Willoughby Phillips, "O'Brien's Magazines, O'Brien's Stories: A Table and Index," *American Prefaces*, 7, No. 1 (1941), 18.
 - 35) 『ストーリー』は、アメリカ短篇小説史上、重要な雑誌の一つに数えられているものの、この雑誌に関する本格的な研究は、筆者の知る限り、アメリカにおいても見当たらないようである。そのため、この雑誌がなゼリトル・マガジンとしては破格の成功を収められたのか、まだ不明な点も少なくない。今後、更に検討する必要があるだろう。
 - 36) Martha Foley, *The Story of Story Magazine*, ed. Jay Neugeboren (New York: Norton, 1980), p. 204.

- 37) William Saroyan, “Seventy Thousand Assyrians” *Story*, Apr. 1934, p. 3.
- 38) Saroyan, “Assyrians,” p. 5.
- 39) マイケル・アーレン (Michael Arlen) の本名は、Dikran Kouyoumdjian という名である。彼の代表作としては、短篇集 *The Charming People* (1923) の他、長篇 *The Green Hat: A Romance for a Few People* (1924) などがある。
- 40) William Saroyan *The Daring Young Man on the Flying Trapeze* (1934; rpt. New York: Modern Library, 1941), p. 10.
- 41) Cuddon, p. 513.
- 42) “Novellas, the WPA and the Colleges,” *Story*, May-June 1941, p. 70.
- 43) Burchfield, II (1976), 1261.
- 44) William Saroyan, “What Is a Story?” *Saturday Review of Literature*, 5 Jan. 1935, p. 409.
- 45) 「短篇小説」という語は、1940年代に台頭してくるニュー・クリティシズムにおいても、ほとんど用いられておらず、クレアンス・ブルックスやロバート・ペン・ウォーレンらは、“fiction”という語で代用している。もちろん、『ストーリー』誌上で展開された主張は、1930年代のプロレタリア文学運動とも、また、文学作品の自己完結性や統一性を至上とするニュー・クリティシズムとも、一線を画すものであった。しかし、『ストーリー』の前衛的な文芸運動と、保守的な南部農本主義を基盤とするニュー・クリティシズムの間に、短篇小説という用語に対する不信が共通して見られるのは、興味深い。この点についても、今後究明していく必要があると思われる。

小論の執筆にあたり、山本晶、高宮利行両教授より、貴重な御教示をいただいた。ここに厚く御礼申し上げる次第である。