

## 動きのない小説 ——19世紀イギリス小説とジャンル画についての考察

金 谷 益 道

### はじめに——19世紀イギリスと姉妹芸術

[T]he analogy between the art of the painter and the art of the novelist is, so far as I am able to see, complete. Their inspiration is the same, their process (allowing for the different quality of the vehicle), is the same, their success is the same. They may learn from each other, they may explain and sustain each other. Their cause is the same, and the honour of one is the honour of another. The Mahometans think a picture an unholy thing, but it is a long time since any Christian did, and it is therefore the more odd that in the Christian mind the traces (dissimulated though they may be) of a suspicion of the sister art should linger to this day. The only effectual way to lay it to rest is to emphasise the analogy to which I just alluded . . . (James 46)

「小説の技法」(“The Art of Fiction,” 1884)で、ヘンリー・ジェイムズは、小説は「人生と肩を並べる」(“compete with life”)芸術であるという持論が疑われていることを不満に思い、小説は、「人生と肩を並べる」——つまり、「人生を再現する」(“reproduce life”)——ことに成功している絵画の姉妹芸術であることを根拠にし、持論の正当性を訴えている(James 46-53)。イスラム教徒と異なり、聖像忌避の伝統から随分昔に脱し、絵画に慣れ親しんできたはずのキリスト教徒の多い国々でさえも、このことが理解できないのを、ジェイム

ズは奇妙に思っている。

ここでのジェイムズの主張には困惑させられる点がいくつかある。まず一点目は、この直後に“the picture is reality” (James 46)と述べているように、この持論の背景に、絵画は人生/現実そのものだという大胆な認識が存在していることである。ジェイムズは、なぜ絵画が現実と等しいのか、なぜ絵画が人生を再現できるのかを説明もしないし、人生を再現している例として具体的な絵画作品や絵画のジャンルも挙げていない。もう一つの点は、ジェイムズが絵画と小説の類似性に全く疑いを挟んでいないことだ。「詩は絵のように」(*ut pictura poesis*)と『詩論』(10-8 BC)で述べた古代ローマの詩人ホラティウスの時代に既に見られた間-芸術的なアナロジー (inter-art analogy)は、「小説の技法」より120年ほど前に出版された、ゴットホルト・エフライム・レッシングの『ラオコーン』(*Laokoön*, 1766)で、俎上に載せられ厳しい裁きを受けた。「類似」から、世界を分節化する「表」へとエピステーメが変わり、リンネ式分類法が台頭した18世紀を生きたレッシングは<sup>『プロローグ』</sup>、ホラティウスに物言いを付け、視覚芸術である絵画や彫刻と言語芸術である文学とを区分すべきだと唱えた。レッシングが指摘したこれらの違いを、ジェイムズは全く考慮に入れていないようである。

しかし、ジェイムズを責め立てるのは酷なことかも知れない。ジェイムズが「小説の技法」を書いた頃、ヨーロッパは姉妹芸術の理念を積極的に受け入れていたからだ。ジョン・ラスキンは、『近代画家論』(*Modern Painters*, 1843-60)の第1巻で、偉大な画家を「線描の言語」(“language of the lines”)の力に秀でた者と定義し(Ruskin 88)、ジョージ・ヘンリー・ルイスは、「キャラクターの絵かき」(“a painter of character”)としての資質を基準にして、ジェイン・オースティンとヘンリー・フィールディングを比較した (Lewes 657)。トマス・ハーディは、小説『緑樹の下で』(*Under the Greenwood Tree*, 1872)に、「オランダ派の田園絵画」(A Rural Painting of the Dutch School)というサブタイトルを付け、“I prefer late Wagner, as I prefer late Turner” (Hardy 354)と記し

ているように、音楽と絵画の境界をいとも簡単に侵犯している。

19世紀、最も多く小説がたとえられ、比較されたのは、絵画であっただろう。その中でも、特に頻繁にアナロジーとして小説論や作品評に登場したのは、16・17世紀オランダやフランドルで流行したジャンル画 (genre painting) だった。このジャンル画は、19世紀の小説の創作理念や小説批評の基盤を形成する重要な因子になった。本稿では、ジャンル画と19世紀イギリス小説との関係に焦点を当て論考を進めたい。

## ジャンル画と文学リアリズム

まず、ジャンル画の特徴について解説してみたい。美術史上、ジャンル画は、宗教画、神話画、歴史画とは異なり、現実にいる庶民の日常生活、風俗、習慣を主題とした絵画だとされている。16世紀、ピーテル・ブリューゲルが農民の生活風景を描き、17世紀にはオランダ、フランドルで絵画の一分野としてその地位を確立した。舞台は家の中が多く、食事や仕事、特に女性の家事の場面が好んで描かれ、家のインテリアや家事の道具が多く登場した。画家たちは人物やモノをできるだけ現実世界にある姿のままで描こうとし、細密な筆致を特徴とした。

よく知られているように、これらのジャンル画の特徴は、ジョージ・エリオットの小説の中で取り上げられている。小説はどうあるべきか、小説とは何かについて議論が盛んに繰り広げられた19世紀、小説家たちは主にエッセイ、序文、手紙、講演などで小説論を披露したが、本筋から脱線しながら自分の小説の中に小説論を挿し入れることがたまにあった。ジョージ・エリオットの『アダム・ビード』(*Adam Bede*, 1859) の17章がその代表だ。この章は、語り手が理想的な小説の姿や『アダム・ビード』で目指したものについて述べており、「オランダ絵画」(“Dutch paintings”)が引き合いに出されている(Eliot 173)。語り手は具体的なオランダの画家や作品の名前は出していない

が、挙げている特質から判断すると、ジャンル画を念頭に置いていることがわかる。描く人物は宗教画、神話画、歴史画が扱う “cloud-borne angels, . . . prophets, sibyls, and heroic warriors” などではなく、理想主義者なら “clumsy, ugly” とみなす “vulgar citizen” である (Eliot 173, 175)。その他にも、“those old women scraping carrots with their work-worn hands . . . —those homes with their tin pans, their brown pitchers, . . . and their clusters of onions” (Eliot 174) とあるように、家事をする女性の様子やその道具などを描くべき対象として挙げている。

17章では、オランダ絵画に特徴的な題材・内容だけでなく、その描き方についても語り手は触れている。“These fellow-mortals, every one, must be accepted as they are: you can neither straighten their noses, nor brighten their wit, nor rectify their dispositions” (Eliot 172) とあるように、中心的な題材となる庶民を描く際、美化や歪曲は一切しないことを作家は目指す。語り手が “the faithful representing of commonplace things” (Eliot 174) という端的な表現に集約した、17章のジャンル画の特徴は、文学リアリズムの一つの標準的な定義と重なり合うことは、言うまでもない。

イギリスで小説がジャンル画をたとえにして盛んに評され始めたのは、19世紀になってからであった。詩人アナ・バーボールドは、小説家サミュエル・リチャードソンを、オランダ画家の正確で微細な表現力を持っていると1804年に賞賛している。“[Richardson had] the accuracy of finish of a Dutch painter . . . content to produce effects by the patient labour of minuteness” (qtd. in Watt 18). サー・ウォルター・スコットは、1815年に「フランドル派」(“the Flemish school of painting”)の絵画の長所を、ジェイン・オースティンの『エマ』(*Emma*, 1815)に発見し、賞賛している (Scott 235)。スコットがフランドル派絵画の技法にたとえたオースティンの技法、“the art of . . . presenting to the reader . . . a correct and striking representation of that which is daily taking place around him” (Scott 230) は、エリオットが『アダム・ビード』17章で表明した、文学リアリズムの一つのマニフェストとも捉えられている「ありふれた物事の忠実な

再現」を彷彿させるものだ。

小説を評する際に19世紀イギリスの文人たちがアナロジーとして用いたジャンル画こそが、この国での文学リアリズム誕生のきっかけとなったのではないか——このように推測するのは安易だという謗りを受けるかも知れない。文学リアリズムのキーワードである庶民や現実の観察は、ジャンル画の独占物ではない。庶民や現実の観察に対する関心は、産業革命に起因する商工業の発達が引き起こした中産階級の台頭、フランス革命が起爆剤となった民衆の地位の向上、教育法の改革による庶民の識字率の上昇、形而上学的な推論を排除し経験的事実にのみ立脚する実証主義の浸透、科学の進歩がもたらした事実を冷淡に観察する力への刮目などにも深く関係している。19世紀イギリスは、庶民や現実の観察に人々の目を向けさせる素地が至る所にあつたのであり、リアリズムが生まれ流行した理由を一つの決定的因子に還元するのは賢明ではないだろう。

しかし、ジャンル画と文学リアリズムの関係に関するこの推測はある程度の妥当性を持っていると思われる。英語における“realism”の初出を、『オックスフォード英語辞典』(OED)は、1856年に出されたラスキンの『近代画家論』第4巻としているが、リチャード・スタングは、1853年7月の『ウエストミンスター・レビュー』(Westminster Review)に掲載された無署名の「バルザックとその著書」(“Balzac and His Writings”)が最初だと指摘している。更に、スタングは、1851年5月に発表されたデイヴィッド・マッソンの論説に“realism”の先触れが見られると次のように述べている。

Although David Masson, in the article “*Pendennis and Copperfield: Thackeray and Dickens*” in the May, 1851, issue of the *North British Review*, refers to the real and ideal styles of art, explaining that he derived these terms from the criticism of painting, he did not add the suffixes *-ist* and *-ism* until he re-used this material in his *British Novelists and Their Styles* of 1859.

(Stang 148-49)

マッソンが言うように、リアリズムの原型とも言える概念が「絵画批評」にヒントを得て作られたのだとすれば、ジャンル画が文学リアリズム誕生のきっかけとなったと推測するのもおかしくないはずだ。

### 小説の描写 (description) と絵画

ジャンル画は、19世紀のイギリスで、文学作品を賞賛する場合のみでなく、批判する場合にも引き合いに出された。“a Dutch painter copying exactly before him” (Coleridge 224) と述べているように、S・T・コールリッジは、オランダ画家の特質を目の前にあるものを正確にコピーする点にあると考え、最近の詩が「微細な筆致によりオランダ化されている」(“dutchfied by minute touches”)ことを嘆いている(Coleridge 362)。このコールリッジの態度を、小説批評に転用したのではないかと思われるのが、ジェイムズの「小説の技巧」以前の本格的なイギリスでの小説論として最も古いものの一つとされる (Eigner and Worth 22)、エドワード・ブルワー・リットンの「小説における芸術について」(“On Art in Fiction,” 1838) である。リットンは、このエッセイでサー・ウォルター・スコットに攻撃の矢を向けている。リットンが問題にしているのは、スコットが発見し賛辞を述べた『エマ』にあったジャンル画の特質とほぼ同じものである。リットンは、『ケニルワース城』(Kenilworth, 1821)を例に挙げ、“loosened hair and sparkling eyes” といった目に見える「表面の描写」(“external description”)への傾注をスコットの特質とみなしている (Lyttton 25, 30)。更にリットンは、ジャンル画には言及していないが、「絵のようなものを作る企て」(“attempt at the Picturesque”)や「風采のスケッチ」(“sketch of the outward man”)のように、絵画のアナロジーを頻繁に用いてスコットの特質を説明し、彼の作品を揶揄している (Lyttton 26)。

「小説における芸術について」で注目すべきなのは、リットンが、スコットの絵画的な特質に、先ほども見たように描写 (description) ということばをあてがっている点だ。“Description”という見出しを立てたセクション<sup>2</sup>の冒頭で、リットンは、劇詩人と小説家を比較しながら次のように述べている。“One of the greatest and most peculiar arts of the Novelist is DESCRIPTION. It is in this that he has a manifest advantage over the dramatic poet. The latter will rarely describe scenery, costume, *personals* . . .” (Lyttton 29). ここで、小説家の最も偉大で特徴的な技法の一つとみなす描写を、リットンは、場所や人物を説明する技法と捉えている。リットンのここでの描写の捉え方は、古典時代の物語論で見られたものとほとんど変わらない。小説家が描く (describe) のものとしてリットンが挙げた「人物に関する報告」 (“*personals*”) は、アリストテレスが文学論『詩学』(335 BC)で、キャラクター (character) と呼び、プロット (plot) の下位に置いたものとほぼ同じであろう。よく知られているように、アリストテレスは、悲劇の構成要素を六つに区分し、出来事 (events) の組み立てであるプロットを最も重要なもの、キャラクターを二番目に重要なものと位置付け、この二つを対置させながら悲劇論を展開させた (Aristotle 62-64; アリストテレス 500-03)。アリストテレスは、悲劇においてキャラクターは欠かせない要素であるが、プロットに従属するものとして位置付けている。更に、キャラクターは、出来事を「始めと中間と終わり」を持つ一つの芸術作品へと転換するという悲劇の目的を阻害することがあるとアリストテレスは示唆している。アリストテレスは、絵のアナロジーを使い、「どれほど美しい絵の具を使っても、ただでたらめに塗りたくるだけなら」人に喜びを与える絵にならないと述べている (アリストテレス 502)。つまり、場所や人物の描写部分の配列や配分を誤ると、悲劇の目的であるプロットがダメージを受けてしまう、というわけだ。

リットンのスコット批判の背景には、アリストテレスが打ち立てたこのプロットとキャラクター描写の序列の問題が潜んでいる。リットンは、小説

における描写部を“an episode introduced for the sake of some poetical beauty . . . without absolutely carrying on the plot” (Lytton 29) と定義している様に、プロットに無関係であったり、プロット進行を妨げる可能性を持つ「挿話」として描写を捉えている。19世紀イギリスの文学批評の一つの定形は、H・ポーター・アボットが述べているように、アリストテレスにならって、キャラクターの描写とプロットとの関係を問題にしたものであった (Abbott 130-31)。リットンの評論に見られたキャラクターとプロットとの対立図式は、19世紀イギリスにおいて特に小説論で、様々に名前を変えながら頻繁に現れた。描写に比重を置いた小説は、“novel of description” や “novel of character” などと呼ばれ、一方、作品の筋立てに比重を置いた小説は、“novel of incident”、“novel of action”、“novel of plot” などと呼ばれ、両者の派閥争いは19世紀イギリスの評論界を賑わせた (Eigner and Worth 15)。そして、キャラクター描写派が非難の対象となるときは、大体その描写の不正確さではなく、その長さが問題にされた。(リットンもスコットの「表面の描写」の細やかさや正確さを褒めたたえている。) ジョージ・ヘンリー・ルイスのように、余分なものを一切排除する「経済性の原理」(“the principle of Economy”)を小説に求める (Lewes 658) 批評家にとって、冗長なキャラクター描写は、緊密に構成されるべきプロットを駄目にしてしまう厄介者だったのだ。このような批評家の攻撃的になった代表の一人が、ジェイムズである。彼の『ある貴婦人の肖像画』(*The Portrait of a Lady*, 1881) を、1883年にある書評家は、次のように、桁外れに冗長なキャラクター描写ばかりで物語やプロットが全く存在しない作品だとして嘆いている。“There is no story . . . and there is not a single incident in it from beginning to end . . . . The characters are described at enormous length . . . but nothing can relieve their inborn tediousness” (qtd. in Eigner and Worth 15).

リットンの「小説における芸術について」は、何世紀も前から文学論に登場してきた描写という概念を小説に関連付け、プロットを阻害する冗長な描写のアナロジーとして絵画を用いた最初の小説論の一つとして注目に値する



と言えよう。冗長なキャラクター描写をプロット、ひいては小説を駄目にしてしまう障害物とみなし、絵画のアナロジーを用いて描写派を難じる批評は、その後も文壇に頻繁に現れた。リットンがスコットの描写の特徴を解説した際、「絵のようなもの」(“the Picturesque”)ということばが用いられたが、特定の絵の種別は持ち出されなかった。一方、描写派批判のために、ジャンル画をアナロジーとして用いる批評家もいた。例えば、1855年にR・H・ハットン<sup>1</sup>は、「動きのない」(“statical”)小説をオランダ絵画にたとえ、最も偉大な小説は、プロットの「素早い動き」(“rapid movement”)を必要とすると述べている (qtd. in Yeazell 136)。

小説における冗長な描写を絵画にたとえる動きは20世紀に入っても続けて見られた。20世紀に活躍した文学史家ジョルジュ・ルカーチは、1936年に「語り、それとも描写?」(“Narrate or Describe?”)で、「キャラクター vs. プロット」の対立を「描写 (description) vs. 語り (narration)」の対立に敷衍し、登場人物の性格や心の中の描写よりも筋の構成の方に力点を置くべきだと考えたアリストテレス以来、ずっと補助的な立場に置かれていた描写派が19世紀に優勢に転じたと指摘した(Lukács 116)。ルカーチは、19世紀に優勢となった描写の過激な支持者とみなされたギュスターヴ・フローベールやエミール・ゾラら自然主義作家を手厳しく論評している。ルカーチは、ゾラの『ナナ』(Nana, 1880)の競馬の場면을挙げ、その卓越した描写の技量を認めながらも、描写と筋との関係が希薄であることを次のように嘆いている。「描写は小説の空いたページを埋めるものにしかっていない。数々の出来事はプロットとの関連が薄く、たやすく省くことができるだろう」(Lukács 110)。ルカーチは、アリストテレスと同じ立場に立ち、明確にキャラクターとプロットをヒエラルキー化し、プロットの進行を停滞させてしまうからという理由で、細密で冗長な人物や事物の描写を非難する。ルカーチ曰く、描写は、「登場人物を無生物のレベルに貶める」(Lukács 133)。ルカーチは、描写に没頭する自然主義小説を攻撃する際、次のようにジャンル画と高い共通性を持つ静物画を

アナロジーとして用いている。「描写が生み出すのは、静的な絵の連続、静物画の連続である」(Lukács 144)。

## レッシングの影

これまで見てきたように、19世紀の文学批評界で小説のアナロジーとしてジャンル画が多く登場するようになった理由の一つは、小説家や批評家たちが物語やプロットを停滞させる反-物語的、反-プロットの性質を描写に見出し、それをジャンル画に結び付けたからだ。この結び付きが定着した背景には、レッシングの影響があるかも知れない。レッシングは、ジャンル画に限定せず、絵画全般を空間的芸術、そしてことばを媒体とする詩を時間的芸術とし、両者を峻別した。例えば、レッシングは絵画と文学の対象を明確に分けた。絵画は人物や風景などの「目に見える諸性質をそなえた」、空間の中にある物体を、文学は時間の中で継起する行為を対象とする(レッシング 198)。絵画は形と色を用いて物体の「ただ一つの瞬間」(レッシング 199)を空間に表し、文学はことばを用いて時間の中で継起する行為を表す。レッシングは更に、「速さ」(レッシング 211)の違いを両者に見出している。絵画は基本的に目で「いちどきに見渡してしまう」、並存する様々な部分的物体で構成されており、我々は「各部分を個々に観察し、それからこれらの部分の結合を、最後に全体を観察する」という作業を「驚くべき速さで」やってしまう。「目ならばいちどきに見渡してしまうもの」を、詩人は「ひどくゆっくりと、一つ一つ数えながら、我々に渡してよこす」(レッシング 212-13)。

視覚的イメージとことばという媒体の違い、静的な物体と動的な行為という描く対象の違い、共時的と通時的という鑑賞の仕方の違い——これらの区分は、W・J・Tミッチェル曰く、20世紀後半になって彼や他の学者たちが破壊しようと試みるまで、ほぼ誰も問題視しなかった(Mitchell 95-115)。姉妹芸術の概念が受け入れられた19世紀であっても、この区分は規範としてある

程度の力を持っていたはずだ。小説家や批評家たちによる、物語に欠かせない時間性が欠如した芸術というジャンル画や絵画全般の位置付けには、この区分の影響が感じられる。

## 結び —— 『アダム・ビード』 とジャンル画

ここで、『アダム・ビード』17章に戻ってみたい。ジャンル画は、1859年のこの小説の出版時には、プロット派の批評家にとって、敵である描写派を揶揄するためのアナロジーとして既に利用されていた。ジャンル画のアナロジーを用いて小説の理想の姿を語っていたエリオットは、本当にジャンル画に似た小説を書こうとしていたのか。彼女の小説は、フローベールやゾラの作品のように、「静的な絵の連続」といったたとえがふさわしいものなのか。17章で、小説で忠実に描くべき対象として挙げていた「仕事で荒れた手で人參を拭いている老婆、・・・錫の鍋、茶色の水差し、玉ねぎの山のあるような家庭」からは、対象の行為や運動性を重視しない作品を連想しがちだが、他の多くのヴィクトリア時代の小説と同じように、エリオットの小説は、どれも「始めと中間と終わり」を持ち、読者を楽しませる起伏に見事に富んでいる。小説を絵画のアナロジーを用いて批評・説明するのは、19世紀以前にもあったが、そこに現れる絵画はジャンル画ではなかった。初期のイギリス小説家の一人であるトバイアス・スモレットは、『ファゾム伯ファーマナンド』(*The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, 1763)の献辞で、小説を絵画にたとえながら、小説の一般的な特徴について語っている。

A Novel is a large diffused picture, comprehending the characters of life, disposed in different groupes, and exhibited in various attitudes, for the purposes of an uniform plan, and general occurrence, to which every individual figure is subservient. (Smollett 2)

緊密なプロット構成の重視 (“for the purposes of an uniform plan”) やキャラクターのプロットへの従属化 (“to which every individual figure is subservient”) などから、リットンと同じく、アリストテレスの影響が感じられるこの献辞で、スモレットが考えている絵 (picture) は、決してジャンル画ではない。スモレットが頭に抱いていた絵は、様々な人物の物語や、プロットを含んだ中世の宗教画や日本の絵巻物のようなものだったはずである。エリオットの小説の読者ならば、ジャンル画ではなく、スモレットがアナロジーとして用いているタイプの絵と彼女の作品との間に即座に親和性を見出すだろう。

また、そもそも基本的に時間的・因果的順序を持った出来事や行為の連なりで構成されている小説を、物語性に力点を置かないジャンル画や静物画のアナロジーを用いて説明するのは困難を伴う試みに思える。J・ヒリス・ミラーは、17章の有名な以下の箇所を引用し、エリオットは、小説とは物語性を必然的に伴う時間的芸術であることをそれとなく認識していたはずだと論じている (Miller 75-76)。

[M]y strongest effort is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind. The mirror is doubtless defective; the outlines will sometimes be disturbed, the reflection faint or confused; but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-box, narrating my experience on oath. (Eliot 171)

ほとんどの批評家が “faithful account” の、“faithful” という対象の再現の方法に関わる語の方に注目してきたのに対して、ミラーは、“account” (「話」、「物語」) という語をエリオットが用いている点に注目している。ミラーは、エリオットの “account” という語の使用を、小説は「物語の時間性」 (“the

temporality of narration”)を伴うものであることをエリオットがそれとなく認識していた証左とし(Miller 75)、次のように述べている。“‘An account of men and things as they have mirrored themselves in my mind’ is not a static spatial picture. It is a running narrative going from word to word . . .” (Miller 75). 物語性・時間性という小説が逃れることのできない性質が、小説をジャンル画のような静的・空間的な芸術に位置付けようとするエリオットの試みを頓挫させている——エリオットの小説論にあるほころびを発見したミラーの解釈は非常に興味深い、どこまで真剣にエリオットがジャンル画の技法の再現を試みようとしていたのかも考える必要はあるだろう。17章は、『アダム・ビード』の物語の動きを止める「挿話」のような章である。物語の動きを止めながら静態を表現することを宣言するこの章の後、語り手は以前と同じ調子で物語を展開していく。その激賞ぶりと裏腹に、エリオットにとって、ジャンル画の技法は、まだ作品にとり入れる術がよくわからない代物だったのかも知れない。

## 注

- 1 カミラ・エリオットは、レッシングのような芸術論の発生をリンネ式分類法の台頭と関連づけている (Elliott 9)。
- 2 「小説における芸術について」で、リットンは、「構想」 (“The conception”) という見出しを立てたセクションも設けている。このセクションで、リットンは、「表面の描写」を「構想」と対置させ、構想が欠けているという側面を根拠にし、スコットを批判している。スコットに欠けている構想の具体例としてリットンが挙げたものは、“a design previously formed”、“preconcerted story”、“a moral end” 等であり、ヘンリー・フィールディングとウィリアム・シェイクスピアを構想に長けた優れた作家として賞賛している (Lyttton 24-25)。

## 参考文献

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. 2nd ed., Cambridge UP, 2008.
- Aristotle. *Poetics*. Translated by H. Butcher, Hill and Wang, 1961.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Lectures 1808-1819: On Literature*. Edited by R. A. Foakes, Princeton UP, 1987.
- Eigner, Edwin M., and George J. Worth, editors. *Victorian Criticism of the Novel*. Cambridge UP, 1985.
- Eliot, George. *Adam Bede*. J. M. Dent, 1906.
- Elliott, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge UP, 2003.
- Hardy, Thomas. *The Life and Work of Thomas Hardy*. Edited by Michael Millgate, Macmillan, 1985.
- James, Henry. *Essays on Literature, American Writers, English Writers*. The Library of America, 1984. Vol. 1 of *Literary Criticism*. 2 vols.
- Lewes, George Henry. "A Word about *Tom Jones*." Olmsted, pp. 653-665.
- Lukács, Georg. *Writer and Critic and Other Essays*. Translated by Arthur Kahn, Merlin Press, 1978.
- Lyton, Edward Bulwer. "On Art in Fiction." Eigner and Worth, pp. 22-38.
- Miller, J. Hillis. *Reading for Our Time: Adam Bede and Middlemarch Revisited*. Edinburgh UP, 2012.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. U of Chicago P, 1986.
- Olmsted, John Charles, editor. *A Victorian Art of Fiction: Essays on the Novel in British Periodicals 1851-1869*. Garland Publishing, 1979.
- Ruskin, John. *Modern Painters: Volume I*. Hon-no-tomosha, 1990. Vol. 3 of *The Complete Works of John Ruskin*. 39 vols.
- Scott, Sir Walter. *On Novelists and Fiction*. Edited by Ioan Williams, Routledge and Kegan Paul, 1968.
- Smollett, Tobias. *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*. Oxford UP, 1971.
- Stang, Richard. *The Theory of the Novel in England: 1850-1870*. Columbia UP, 1959.
- Yeazell, Ruth Bernard. *Art of the Everyday: Dutch Painting and the Realist Novel*. Princeton UP, 2008.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Penguin, 1963.
- Zola, Émile. *The Experimental Novel and Other Essays*. Translated by Belle M. Sherman, Haskell House, 1964.
- アリストテレス『アリストテレス全集 18 弁論術・詩学』堀尾耕一、野津悌、朴一功訳、岩波書店、2017年。
- レッシング『ラオコオンー 絵画と文学との限界について』斎藤栄治訳、岩波書店、1970年。

## Synopsis

# The Static Novel: Nineteenth-century British Fiction and Genre Painting

Masumichi Kanaya

This paper aims to explore nineteenth-century British fiction's preoccupation with sixteenth- and seventeenth-century Dutch and Flemish genre painting, particularly focusing on the impact of genre painting not only on shaping the aesthetics of literary realism but on fueling the debate between the novel of description and the novel of plot. In its inceptive stage, literary realism, the dominant novelistic genre in nineteenth-century Britain, took it upon itself to faithfully represent things as they are or to tell the truth about the real world. Nineteenth-century realist writers often championed genre painting as a model for truth-telling in literary realism. For example, George Eliot, in *Adam Bede* (1859), expresses her aspiration to create something akin to "Dutch paintings," which are characterized by the accurate and minute representation of things in nature, the depiction of scenes from everyday domestic life, the delineation of commonplace people and events instead of heroic and mythical ones, and so on. As shown in Eliot's setting up of these characteristics as requirements for novelistic realism, genre painting served to shape and define the aesthetics of nineteenth-century British novelistic realism. Thus nineteenth-century Britain, in defiance of Gotthold Ephraim Lessing's earlier demarcation of poetry as a temporal art and painting as a static and spatial art, saw a renewed interest in the "sister arts," an antiquated notion which endorses the

essential kinship of literature with painting.

Genre painting, however, was not always invoked as an analogy to elucidate the aesthetics of literary realism or praise literary works which aim at or succeed in, to borrow from Eliot, “the faithful representing of commonplace things.” Samuel Taylor Coleridge, for example, laments that “[p]oems of modern date . . . [were] so dutchified by minute touches,” while Edward Bulwer Lytton censures Sir Walter Scott’s *Kenilworth* as a mere “sketch of the outward man” by associating it with static pictures. For Lytton, Scott’s static-descriptive passages are “an episode introduced for the sake of some poetical beauty . . . without absolutely carrying on the plot.” Like Lytton, many nineteenth-century critics, who, basing their arguments on the traditional distinction between descriptive and narrative aspects of fiction, set great store by the tight structure and rapid development of the plot, tended to associate static-descriptive passages with genre painting to attack those who gave priority to description over plot. This association of description with static pictures can be also observed in George Lukács’ famous denigration of naturalist writers such as Gustave Flaubert and Émile Zola. In these writers’ novels, Lukács argues, “[d]escription debases characters to the level of inanimate objects,” and results in “a series of static pictures, of still lives connected only through the relations of objects arrayed one beside the other.”

The paper concludes with a short discussion of *Adam Bede*, arguing that realist and naturalist writers’ invocations of static spatial paintings sometimes coincided with the implications of their inability to align themselves with the aesthetics of genre painting.