

現代英国心理小説の手法研究 (一)

——ジョゼフ・コンラッドを中心として——

鏡 味 国 彦

—

1912年にコンスタンス・ガーネット (Constance Garnett, 1862—1946) がドストエフスキー (Fyodor Dostoevsky, 1821—81) の『カラマゾフの兄弟』 (*The Brothers Karamazov*) を翻訳して英国の読書界に大きなショックを与えたが、さらに1913年フランスのマルセル・プルースト (Marcel Proust, 1871—1922) は『失われた時を求めて』 (*A La Recherche du Temps Perdu*) の全八巻の内の最初の二巻を出し、アイルランド人ジェイムズ・ジョイス (James Joyce, 1882—1941) は「鍵穴から部屋の中をのぞき込むが如き作品」と評された『若き日の芸術家の肖像』 (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) を1914年より連載し始め、1915年に英国ではドロシー・リチャードソン (Dorothy Richardson, 1872—1957) がプルーストと同じようにひとりの人物の内的な心の動きを通して人生の流れを捉えようと試みた『巡礼叢書』 (*Pilgrimage*) 十二巻の内の第一巻『尖った屋根』 (*Pointed Roofs*) を発表した。

かくして1913年から15年の間に新しい分野の小説、すなわち現代心理小説が誕生した。プルースト、ジョイス、リチャードソンの作品がつづけて発表されたのは多分に偶然であって、彼らは各自異った才能と気質の作家であったし、たがいに意識し合って書いた訳ではなかったが、共に従来 of 外的な現実、外的世界から離れて、内的な現実と夢想のかくれた世界をのぞこうと努めた。彼ら

の小説には大きな類似点があり、それは新しい彼ら独特の方法で書かれた自伝的なものであった。そして彼らは忠実かつ丹念に意識の成長して行く過程を記録するという方法をとった。

いずれの作品も意識を通しての航海すなわち感情と感覚の領域への探求旅行ともいうべき方法で書かれている。彼らは共に自分たちの内的問題と取りくもうという欲望にうながされて書き、自己を究明することによって、読者の眼前に、自分たちの内的な生活をさらけ出そうとした。そして彼らの小説がのちに「意識の流れの小説」(the stream of consciousness novel)あるいは「内的独白の小説」(the novel of the internal monologue)と呼ばれるようになる。

ところで、この「意識の流れ」(the stream of consciousness)という用語はどこから起ったのであるか。それはヘンリー・ジェイムズ (Henry James, 1843—1916) の兄で哲学者ウィリアム・ジェイムズ (William James, 1842—1910) が1890年に出版した『心理学原論』(*The Principles of Psychology*) の中で意識の性質を

Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as 'chain' or 'train' do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing joined, it flows. A 'river' or a 'stream' are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it, *let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life*.¹

意識は断片的に切られて現われるものではない。「鎖」とか「列」とかいう言葉はこれを感じられるままの意味で適切に言い表わしてはいない。それは組合せられるものではない。「川」とか「流れ」が最も自然にこれを言い表わす比喻である。今後これについて語る時われわれはこれを思惟の流れ、意識の流れあるいは主観的生命の流れと呼ぼう。

と定義したところからきている。この「意識の流れ」という言葉がある作家について語られたのはメイ・シンクレア (May Sinclair 1865—1947) が1918年に『エゴイスト』(*The Egoist*) という雑誌でリチャードソンの『尖った屋根』の女主人公ミリアム・ヘンダーソン (Miriam Henderson) を評して、

The moments of Miriam's consciousness pass one by one, or overlapping; moments tense with vibration, moments drawn not fine, almost to snapping-point . . . There is no drama, no situation, not set scene. Nothing happens. It is just life going on and on. It is Miriam's stream of consciousness going on and on.²

ミリアムの意識の瞬間瞬間は次から次へ又は重なりあいながら過ぎてゆく。それは震えをおびた張りつめた、細くのびてついにプツリと切れそうな瞬間瞬間である。そこには劇的なことも背景、シーンもない。何事も起らない。たえず流れつづける人生そのものである。それはサラサラ流れゆくミリアムの意識の流れである。

と述べたのが最初である。たしかにシンクレアが語るように性格を描写するのに、この方法を慎重かつ組織的に適応したのはリチャードソンであり、またブルーストでありジョイスであるが、文学の手法というものは突然に変化するものでなく、「意識の流れ」の手法がすべて彼らのオリジナルであると考えるのは間違いであろう。われわれはローレンス・スターン (Laurence Sterne, 1713—68) ヘンリー・フィールディング (Henry Fielding, 1707—54), サムエル・リチャードソン (Samuel Richardson, 1689—1761) の如き一八世紀の小説家やジェーン・オースティン (Jane Austen, 1775—1817), ジョージ・エリオット (George Eliot, 1819—80), メレディス (George Meredith, 1828—1909),

サムエル・バトラー (Samuel Butler, 1835—1902) などの作品中にもそういった手法の一端をうかがうことが出来る。

またロシアにおいては、ツルゲーネフ (Ivan Sergeyvich Turgenev, 1818—83) が『煙』(*The Smoke*)その他の作品で「人類の生きた真実」(the living truth of the human race)を描こうとしたし、チェーホフ (Anton Pavlovich Chekhov, 1860—1904) はロジックやプロットやアウトラインを無視してパーソナリティーの深淵を示すようなシチュエーションを短編小説中にとり入れた。さらに、ドストエフスキーは『罪と罰』(*Crime and Punishment*)において主人公ラスコルニコフ (Raskolnikoff) が老婆殺害の罪を告白する時の彼の反応を描くに際して、「意識の流れ」という言葉が生まれる前にすでにそれに近い手法を用いている。しかし、のちの「意識の流れ」の作家たちとの間に見逃すことの出来ない相異点がある。というのは彼らの小説には語り手が介在しないのであり、作中人物の心の経験をじかに読者に示そうとするものであって、そこにはいわゆるプロットもストーリーもないに等しいのである。ところがドストエフスキーの場合には、ラスコルニコフの考えをわれわれに伝え、彼の心の中に起ることを報告するのは作者自身である。従って、そこには作者が明らかに介在しているのであって、それは「意識の流れ」そのものではない。

フランスではエドワール・デュジャルダン (Edouard Dujardin, 1861—1949) が「内的独白」(le monologue interieur) という言葉を編み出し、それをもっとも内奥の思想、すなわち無意識にもっとも近く存在する思想の表現と定義し、のちにジェイムズ・ジョイスに影響を与えたと考えられる『月桂樹は切られたり』(*Les Lauriers Sont Coupés*) を1881年に出し、ありきたりな客観描写を排して主人公の行動や経験、心の流動する様子を描き出した。

ところで、なんといっても英国において「意識の流れ」の手法にもっとも近付いた小説家のひとりにはアイザックス (Jacob Isaacs) が『二十世紀文学を探る』(*An Assessment of Twentieth-Century Literature*) の中で、

……ジョージ・ムーア(George Moore, 1852—1933)は「小説がもし何ものであるとすれば、それは一つの現代史である。われわれの住んでいる時代の社会的背景を、正確完全に再現するのが小説である」と定義した。……

しかしこの「われわれの住んでいる時代の社会的背景を正確完全に再現する」という定義に対しては、少くともつぎのような質問が提出されるであろう。すなわち、「正確」とはどういうことか、「完全」とは何を意味するのか、また「時代的背景」のなかには「人間」もふくまれているのかという質問である。……新しい作家たちは、これらの問題と真剣に対決し、また小説のスタイル、構成、生地等に新しい小説を作り出したのである。ここに生地という言葉をあえて用いたが、それはかりに生地と構成とに分けうるものと仮定してのことであるが、じつは、近代小説では、もはや、この二つを分けて考えることが出来なくなって、むしろ、この生地と構成の密接な融合こそ、二十世紀小説の永遠の功績となっている。

こうした新たな試みをした偉大な先駆者の一人に最近になってようやくその真価を認められてきた、ジョゼフ・コンラッドがいる。この人は、ずいぶんながいあいだ殺風景な作家と考えられていたが、最近になって、主として実験小説家として重要な位置をしめる作家であることが知られてきた。多くの近代作家たちと同じように、彼の功績は、そのあげた業績よりも、むしろその新たな手法の上にある³。

と云っているようにジョゼフ・コンラッドである。そこでこの稿では彼について論を進めてゆこうと思うのであるが、その前に彼が師としてこよなく愛し、崇拝し、ドロシー・リチャードソンをして「小説を書くのに最初の完全に満足すべき方法を完成したのは結局彼であった。もしこれが小説であるとすれば。」
(... it was he after all who had achieved the first completely satisfying

way of writing a novel. If this were a novel.⁴) と語らしめたヘンリー・ジェイムズについて若干考えてみたいと思う。

二

ヘンリー・ジェイムズのテクニクの主たる原理は解説を媒介として、意識を首尾一貫して描くことである。ジェイムズ自身これを「ストーリーの暴露」(the revelation of the story) と呼んでいる。すなわちこれはひとりの特殊な人物、または数人の人物の思考する心を通してシチュエーションや性格を暴露するということである。そういう意味で、レオン・エデル(Leon Edel)が『現代心理小説研究』(*The Modern Psychological Novel*)の中で云うようにジェイムズは「意識の流れの作家たちの問題をあらかた提出した⁵」と言えよう。とりわけジェイムズは意識のレベルや意識の性質に関心を抱き、小説に意識的技巧、審美的洗練さ、感覚的鋭敏さをもたらした。彼のもっとも啓発的なエッセイである『小説の芸術』(*The Art of Fiction*) において彼は自分のテクニクと、すべての真面目な小説家がとるべき最良の方法だと彼が考えていることを述べている。その中で彼は「小説とは、広く定義すれば人生の個人的な印象である」(A novel is in its broadest definition a personal impression of life.⁶) と述べ、この個人的印象を感じ、語る自由がなければ、その小説は価値がない、それを行い、語る手ぎわはひとえに作家のみに属するもので、その手ぎわによって人は評価を下す。従って、作家の経験が重要な要素であると述べ、つづいて「現実感をもたずしてあなたがたは良い小説を書けないと云っても過言ではない。……人間性は測り知れないものであり、現実には種々雑多な様相がある」(It goes without saying that you will not write a good novel unless you possess the sense of reality... Humanity is immense and reality has myriad forms.⁷) と語っている。

このようにジェイムズは現実というものの多様な性質に気付いたばかりでな

く、「経験には限界というものはないし、それは決して完全ということもない。すなわち、それは測り知れない感受性であり、意識という部屋の中に張り巡らされた一種のこのうえなく繊細な絹糸で出来ていて、大気に運ばれるあらゆる微小物を捉えようとしている巨大なくもの巣のようなものである」(Experience is never limited and it is never complete; it is immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness and catching every airborne particle in its issue.⁸) ということにも気付いた。特に彼は成功する小説を書くには「選択」(selection) が大きな役割を果すことを強調する。しかし、この「選択」の方法は総括的な象徴的なものでなければならない。なぜならあらゆる人生が小説の subject-matter であり、人生、経験——あらゆる種類の人生、経験——とが小説家によって形造られうる柔軟な素材であるからだと言っている。

従ってジェイムズは「人生そのものの色合いをとらえようと努力」(try and catch the colour of life itself.⁹) しなければならなかった。彼は小説は歴史であり、その主題は実際起ったことか、起っていることから選ばれなければならない、「小説が存在する唯一の理由はそれが人生を描こうとすることにある」(The only reason for the existence of a novel is that it does attempt to represent life.¹⁰) と云い、小説がこの試みを放棄すればそれはもはや芸術作品ではないと述べる。さらにジェイムズは画家の例を引合に出し「画家の芸術と小説家の芸術との類似点は私が知りうるかぎり明らかで、両者のインスピレーション、創作過程は同一である」(The analogy between the art of the painter and the art of the novelist is, as far as I am able to see, complete. Their inspiration is the same, their process is the same.¹¹) と主張する。バージニア・ウルフ (Virginia Woolf; 1882 -1941) もこれと同じようなことを語っているのは興味深い。ジェイムズはこれらの考えを彼自身の作品中に適用し、現実には実際「種々様々な様相」があるということ、小説家

はこの「種々様々な様相」をもつ現実を描く権利と自由があることを証明した。要約すれば、小説とは「人生の印象」,「解釈」であり、それを想像的散文に絵画の如く描くことである。しかもこの「解釈」には「人生の暴露」(the revelation of life) を必然的に伴うものである。従って、コンラッドが『生涯と文学についてのノート』(*Notes on Life and Letters*) の中で「ジェイムズ氏は繊細な意識を扱う歴史家である」(Mr. James is the historian of fine consciousness.¹²) と云ったのは名言である。

三

ジョゼフ・コンラッドは飽くことを知らぬ実験者であり、彼にとって小説とは意図や主題を変えるに従って新生面を開きうる柔軟な形式を意味する。かつてウエルズ(Herbert George Wells, 1866—1946) はコンラッドをヘンリー・ジェイムズやフォード・マドックス・フォード(Ford Madox Ford=Ford Madox Hueffer 1873—1939) と同じカテゴリーに入れ、

Long ago, living in close conversational proximity to Henry James, Joseph Conrad, and Mr. Ford Madox Hueffer, I escaped from under their immense artistic occupations by calling myself a journalist.¹³

ずつと以前、ヘンリー・ジェイムズ、ジョゼフ・コンラッド、フォード・マドックス・フォード氏と親しく会話して暮していた頃、私は自分自身をジャーナリストと呼ぶことによって、彼らの測り知れない芸術的没頭に耐えかねて、逃げだしたものだ。¹³

と語ったが、この「測り知れない芸術的没頭」はまさにジョゼフ・コンラッドにぴったりあてはまる言葉である。終生、コンラッドは、どれが一番理にかなった手法であるかという問題を念頭に置いて実験に実験を重ねた作家である。

『ナーシサス号の黒人』(*The Nigger of the Narcissus*)のかの有名な序文において彼は自分の信条を次の如く述べている。

My task which I am trying to achieve is, by written word to make you hear, to make you feel—it is before all, to make you see. That—and no more, and it is everything. If I succeed, you shall find these according to your deserts; encouragement, consolation, fear, charm—all you demand—and perhaps, also, that glimpse of truth for which you have forgotten to ask.¹⁴

私が完成しようとしている仕事は書かれた言葉で、あなたがた読者に聞かせること、感じさせること、とりわけ見させることである。それだけで、それ以上のなにものでもない。それがすべてである。もし私が成功するならば、あなたがたは好みに従って、そこに激励、慰安、恐怖、魅力など要求するすべてのものを見出し、又、多分あなたがたが問うことを忘れてしまっている真実というものをかいま見るであろう。

実際、コンラッドはジェイムズが直面したと同じ問題を意識した。それはもっとも適切な小説形式で人間の意識の「多様な様相」を表現するという基本的な問題であり、コンラッド自身、意識という言葉をつぎつぎ用い、説得力のある形式で見えないものを喚起することが彼にとって小説の技巧の唯一の目的となる。従って彼は最後まで、意識的な、より慎重な芸術家でありジェイムズ同様自分の芸術の効果というものを絶えず計算に入れていた。

コンラッドの考えによれば、小説家の仕事は自分の人生観に従って人生をより正確に現実的に描くことであり、小説家は作中人物についてすべてを解説することは好ましくないし、意識的に個人的な偏見を示さないように注意すべきだという事をたて前とし、「文学は説教することではなく見せることである」

(Literature does not preach but shows.)¹⁵ をモットーとしたフローベル

(Gustave Flaubert, 1821—80) や「小説において説教しようという試みは芸術作品の本来の姿を必然的に破壊するにちがいない」 (...An attempt to preach in fiction must inevitably destroy the integrity of a work of art.¹⁶) と考えたジェイムズのように芸術家は根本的に見せる人、見る人であって、説き伏せる人ではないと主張する。

このことを如実に表わしているのが次の文章である。

Fiction—if it at all aspires to be art—appeals to temperament. And in truth it must be, like painting, like music, like all art, the appeal of one temperament to all the other innumerable temperaments whose subtle and restless power endows passing events with true meaning, and creates the moral, the emotional atmosphere of the place and time. Such an appeal to be effective must be an impression conveyed through the senses; and, in fact, it cannot be made in any other way, because temperament, whether individual or collective, is not amenable to persuasion. All art, therefore, appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make it appeal through the senses, if its high desire is to reach the secret spring of responsive emotions. It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the colour of painting and the magic suggestiveness of music—which is the art of arts.¹⁷

小説は、もしそれがいみじくも芸術たらんと望むならば、気質に訴える。そして、実際それは絵画のように、音楽のように他のすべての芸術のようにひとつの気質が他の無数の気質に対する訴えでなければならない。このような訴えが、有効的になるには、感覚を通して伝えられる印象でなければなら

ない。なぜならば、気質というものは、個人的なものであらうと、集団的なものであらうと、説得力には動じないものである。ゆえに、すべての芸術は、まず第一に感覚に訴える、書かれた言葉で表現する芸術的目的も、もしそれが反応する感情が秘められた泉に達しようという高い欲望があるならば、感覚を通して訴えるようにせねばならない。それははげしく彫刻のもつ柔軟性、絵画のもつ色合、芸術の中の芸術とも云うべき音楽のもつマジックな暗示性を求めなければならない。

だいぶ長い引用になったが、このようにコンラッドは「気質」(temperament)を芸術作品を通して他人に伝えることに力点を置く。バージニア・ウルフもまたこれと同じようなことを繰り返し述べ、彼女の小説や物語の中で「気質」の伝達をしようと努力した。

ところで、ジョン・ゴールズワージー (John Galsworthy, 1867—1933) やアーノルド・ベネット (Enoch Arnold Bennett, 1867—1931) のような小説家たちは、ひとつの問題、ひとりの人物に対して強い印象を受け、その問題や人物の感情を分析し、正当化し、小説中でそれらをすべて読者に伝達しようとする。そういった種類の小説家は巧みな方法で読者に影響を与え、自分たちの考え方や感情を彼らに押しつけようと努力する。これは巧妙で魅力的な方法で成しとげられるかも知れないが、この方法は宣伝的な香りがしないでもない。読者は小説中の人物や、彼らの行動について作者によって充分に判断の下された意見を与えられ、それを受け入れる。作家は自分の伝達するという仕事が完成されたと感じる。従って、読者は、こういった作者によって書かれた作品を読む場合、常に受身の立場に置かれるのである。

一方、コンラッドやジェイムズはベネットやゴールズワージーらと異なり、自分たちがまず第一に芸術家であると考えて、読者と離れた立場から話しかけることをしないばかりか、むしろ読者の「感覚に訴え」、作者と読者との個人的

な気質の間に横たわっている障害を打ち砕いて直接に読者の「気質」に訴える。彼らは、作家の偏見、意見、観念などはすべて障害となり、作者と読者の間のミゾになると考える。そこでこの種の作家は、こういった個人的な障害を砕いて、読者を、たとえ短期間であるにせよ、人生という大海の深淵へ連れ込む。彼らは芸術の世界の中に、彼ら自身と彼らのエゴを介在させないで、読者を作中人物の流動する意識の中に溶け込ませる。これを良く物語っているのが先に引用したコンラッドの「私が完成しようとしている仕事は、書かれた言葉により、あなたがた読者は聞かせること、感じさせること、なかんずく見せる」ことであるという言葉である。事実、コンラッドにとって、「読者に見せる」ことがすべてであり、彼はおよそこの目的を成しとげた。だからといって、彼が試みるたびに成功したというわけではないが、概してこの困難な試みに成功したと私は思うのである。

四

次にコンラッドの性格描写について考えてみよう。一般に、人物を描写するには三つの方法があるように思われる。すなわち、それは、人物を嫌悪と軽べつの対象として扱う方法、同情と憐れみの対象として扱う方法、客観的に感情をさしはさまず公平無私な態度で扱う方法とである。最初の方法は伝統的なもっとも普通のものであり、二番目のものは前述したベネットやゴールズワージーの好みそうな方法である。しかし、コンラッドは三番目のもの、フローベルの言葉を借りれば、作家は「厳正な客観性と平静さ」(rigid objectivity and impassivity)を維持しなければならないとする方法をとる。コンラッドがフローベルやモーパッサンの影響を受けたことは、彼と『ロマンス』(*Romance*)や『相続人』(*The Inheritors*)などを共作したフォード・マドックス・フォードの「文体における私たちのおもな師はフローベルとモーパッサンであった」(Our chief masters in style were Flaubert and Maupassant.)¹⁸という言葉

葉からも明らかである。『オールメアの愚行』(*Almayer's Folly*) でコンラッドはフローベルの手法を慎重に取り入れた。のちに彼はこの手法を可成り修正し、彼独自の手法、すなわちマーロー (Marlow) なる人物を登場させ「内面に向う」手法を編み出したのである。

われわれがコンラッドの性格描写と物語形式の方法を理解する場合、このマーローなる人物を考察することが重要な鍵となる。マーローが最初に姿を現わすのは『青春』(*Youth*) においてであり、つづいて『闇の奥』(*Heart of Darkness*) である。さらに『ロード・ジム』(*Lord Jim*) になるとマーローが作品中に占めるウェイトは一層重要なものとなり『運命』(*Chance*) ともなると彼が作者コンラッドの alter-ego となってくるのである。コンラッドという作家はまず第一に「主題を円形に描くこと」(to present his subject in the round)¹⁹ に関心をもち、「すべての芸術は、はげしく、彫刻のもつ柔軟性、絵画のもつ色合い、音楽のもつマジックな暗示性とを求める」べきだと主張する。その上、彼は人間の性質の神秘さとその「変幻自在な捕え難さ」(protean elusiveness) に関心を示す。

しかし、彼は一人の特殊な人物を通して「彫刻のもつ柔軟性」、「絵画のもつ色合い」、「音楽のもつマジックな暗示性」を示すことの難しさを痛感する。従って、彼の直面したのはいかにしてこれらの問題を解決するかであった。そこで彼はマーローなる人物を登場させ、彼にいろいろの角度から物をみさせ、あるいはいろいろな人物から聞いた事柄を統合させ、それらを巧みに処理させるという方法を考え出した。

それではなにがコンラッドにそういう方法をとらせたかという、それは明らかに審美的、芸術的必然性であった。コンラッドは人生に存在する種々雑多な素材、「拡散的であると同時にちぎれるほど内実のゆたかな生」を作品中に包含し、それらを「書かれた言葉であなたがた読者に聞かせ、感じさせ、とりわけ見せ」ようという欲望にうながされて、そうしたのである。そのためには

物語の時間的関係を見捨てたり、フラッシュバックによって時間を自由にずらせたし、時間的挿入句によって、出来事を分離したりもした。このようにして、マーローは作者コンラッドが全知なるナレーターとして行った場合には出来ないいくつかの問題を作者に代ってやってのけたのである。

『青春』が短編小説であると同様に『ロード・ジム』も初め、短編にしようと計画され、しかもコンラッドは、マーローを登場させずに書こうとしていたらしいことは最初の三章が全知なる眼をもった三人称の客観描写で描かれていることから明らかである。これらの章では、主人公ジムが東洋の港で *water clerk* をしていた日々、故郷のテムズ河の練習船でトレーニングを受けていた頃、インド洋でパトナ号の航海士として航海をし、船が何物かにぶつかるまでの彼の姿が描かれている。つづいて第四章において八百人の船客を乗せたまま船を脱出したジムと彼の仲間の船員たちの裁判を傍聴しに来た人たちのひとりとしてマーローが紹介される。そしてこの四章から三十六章までは夕食ごの憩いのひとときを、マーローがジムのことについて友人たちに物語るという形式がとられ、残りの三十七章から四十四章まではロンドンにいるマーローの友人のひとりが、マーローによって書かれた文書をランプの下で読むという形式がとられている。

このように物語の大部分がジムについて良く知っていて、彼と彼の運命に多大な関心を寄せているマーローによって語られるが、それは彼自身が目撃したものだけでなく、彼が他の目撃者である貿易商人シュタイン (Stein)、ジムの妻ジェウェル (Jewel)、フランスの海軍士官、海賊ブラウン (Brown) その他の人物の口から聞いたことなど多くの角度、視点から描かれていて、ジムという人間の姿と心の底がくっきり浮び上がってくるように工夫されている。

『運命』(*Chance*) でふたたびこの手法がとられ、相当に効果を発揮している。比較的魅力に乏しい題材を扱っているにもかかわらず、『運命』をコンラッドの作品中でも屈指の人気作品にしたのはまさにこの手法であるといっても過言

ではあるまい。そこで論を進める都合上この作品のあらすじを紹介しよう。

女主人公フローラ(Flora)は若くして母に死別し、その上銀行を経営していた父ド・バラール(De Barral)は詐欺に近い経営で預金者に大損害を与え七年の実刑を受ける。この急激な没落のなかで、彼女はいろいろ苦るしめられるが、やがて知り合いのファイン夫妻の家(the Fynes)に寄食するようになり孤独な生活を送る。そのうちにファイン夫人の弟アンソニー(Anthony) 船長に会い、彼に愛されるようになり、彼と駆け落ちする。しかしファイン夫人は弟が罪人の娘と結婚することに反対し、夫にフローラは愛しているから結婚するのではなく、やがて釈放される父親に安全な家を用意すべくするのであるから、結婚を思いとどまるように弟を説き伏せてくれるようにたのむ。ところが、アンソニーはそれを知った上で結婚する決意を固め、フローラに自分のように年老いた男をあなたが愛することは出来るはずはないが、結婚後、肉体的関係を強要しないこと、父親が何不自由なく生活出来るように努力することを約束する。

かくして二人は結婚しド・バラールを船に乗り込ませる。しかし、ド・バラールは罪人である自分を世間の眼にさらさせたくないためにフローラがアンソニーに身を売ったと信じ、二人を憎み、船が第二の牢獄でアンソニーは彼の新しい獄吏であると考え、こうして三人の精神的緊迫がつのって行く。ド・バラールはアンソニーの酒に毒を入れ彼を毒殺しようと計るが、パウエル(Powell)がそれを見つけて毒殺計画は失敗におわる。アンソニーは父娘を船から下す決心をするが、彼を愛するようになったフローラは父よりも彼を選ぶ。父親は絶望の余り毒を飲んで自殺する。その後、二人は幸福な航海をつづけるが、海難事故に会いアンソニーは船と運命を共にする。やがて、フローラに好意を寄せていたパウエルと彼女が結ばれることが暗示されて話は終わる。

以上が簡単な梗概であるが、作品の構成はそうに単純なものではなく、実に複雑をきわめ、物語のかなり長い間、われわれ読者はフローラの性格、彼女の駆け落ちの動機については皆目わからないのである。ただファイン夫妻がそのことを知っているらしいということを理解するのみである。彼女とアンソニーの実際の関係、彼女がいかなる性格の女性であるかということが物語中の大きなミステリーであり、サスペンスの一つの要素となっている。それらのものが第一章が過ぎてから少しずつ断片的に話し手であるマーローによって著者である「私」に語られる。話し手マーローは自分の個人的観察によりいくつかの事実を知るのであるが、大部分のものはファイン、ファイン夫人、フローラ、若い船乗りパウエルなどの口を通して彼が知ったものである。

従って『ロード・ジム』におけると同じ様に、われわれ読者は数人の人たちからマーローに伝えられた事実をさらにマーローの口を通して知るのである。その語り方や構成はまことに複雑で念入りなものである。

たとえば、船上で起った事件のすべてはパウエルが語ったインフォメーションをマーローが聞き、それをマーローが「私」なる著者に語ったものが「私」を通してさらに読者に報告されるという形をとっている。従って、オリジナルな出来事が読者に届くまでに三枚のスクリーンをへだてている。これを図式にすれば次のようになる。

目撃者パウエル→マーロー→「私」→読者

しかも、パウエルは実際を目撃者であるから信頼すべき人物であるにもかかわらず、幾分ナイーブな男なので、物の見方に彼より一層たけているマーローの想像力によって話が補足されているので、さらに話は複雑化してくるのである。

またフローラの少女の頃の生活に関しても、その大部分はファイン夫人が、フローラから聞いた話をマーローに伝え、それを彼が「私」に伝え「私」を通して読者がそれを知るのであるから、ここでは四枚のスクリーンをへだてて読

者にオリジナルなインフォメーションが伝わるのである。

フローラ → ファイン夫人 → マーロー → 「私」 → 読者

ある時にはフローラからの話をファイン夫人が聞きそれがファイン、マーロー、私を通して読者に伝わるのであり、ここでは実に五枚のスクリーンを通してのことになる。

フローラ → ファイン → ファイン夫人 → マーロー → 「私」 → 読者

このように物語中のすべての事件や人物の姿が、多くの人の眼を通し、口を通して曲解された状態でしかもとぎれとぎれに少しづつ伝えられる。その過程は再三云うように複雑をきわめたものであるから、未熟な作家の手になれば危険を伴う手法である。しかしコンラッドはこのテクニックを充分マスターし、目的をかなえることが出来たといえよう。その点アイザックスが、

彼はよく問題のしんずいを把握していた作家である。自分が何をしようとしているかよく心得ていた。さらに重要なことは、彼は実際それをなしとげた。²⁰

と述べたのは至言である。

五

コンラッドは、一般に云われているように、彼の性質からして、作家は「厳正な客観性と平静さ」を維持すべきだという主張にもかかわらず、完全な客観的手法をとることは出来なかった。従って、彼はフローベルの『ボバリー夫人』(Madam Bovary)の女主人公エンマやジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』(Ulysses)のレオポルド・ブルーム(Leopold Bloom)のような人物を描くことは出来なかった。彼にとって、ひとりの特殊な人物を通して眺められた人生の持続するヴィジョンやその人物の思想を詳細かつ客観的に読者に与えることは

不可能に近いように思われた。そこでコンラッドはジョイスらの手法に類似してはいるが、もう少し単純な方法を選んだ。彼はわれわれ読者に種々の思想やムードをもった作中人物たちを生々と「見せる」ために外部から彼らの姿を描いた。コンラッドはジョイスらの意識の流れの作家たちと異なり、先輩の自然主義者たちのように、本質的には外部から描写したという事実にもかかわらず、きわめてジョイスらの手法に近付いた。すなわち、彼は出来るだけ種々の角度から具象的な、イマヂスティックなこまかい事実を累積することによって、いわば、作者自身ではなく作中人物から放射する思惟の流れを外部から描こうと試みたと云えよう。『ロード・ジム』や『運命』を一読すれば明らかなように、彼は、ジョイスが『若き日の芸術家の肖像』において行い、プルーストが『失われた時を求めて』で行ったように作中人物の記憶を心にうかぶイメージを通して現在から過去へ、過去から現在へと徘徊させる能力すなわち時間の連続性を巧みに破壊させる能力により、ほとんど意識の流れに等しいような手法を発展させた。もしわれわれが意識の流れを外界に関係する心理的に知覚されたイメージを通して働くものだと規定すれば、コンラッドの手順は内的な事実ではなく、表面的なイメージを描くことから始まっているけれども、彼の手法は意識の流れのものに非常に近いのである。しかし意識の流れの作家たちは、コンラッドのように外的なイメージから始めるのではなく、内的な細部にわたる心の動きを描くことから始めるという点で異っている。要約すれば、コンラッドにおいては、心理的な連想は外的な細部の描写を通して伝えられるのであり、自然のイメージを効果的に扱いつつ、人間の心の流れを浮きぼりにし、主題の核心へと近付くのである。ところが、ジョイス、ウルフらにおいては、細部にわたる内的な事実を描くことから始めて、外的な事実へと立向うのである。

以上がコンラッドの意識の流れに近付いた手法であり、内的独白の変形である。純粹な意味での内的独白を用いる代りに、彼は外面の鮮明な生々したイメージに主観的推量を加えつつ内的な心の動きを描いてゆく方法を選んだ。ヘン

リー・ジェイムズもこれと同じような方法を用いたが、コンラッドのものは彼の手法ほど複雑ではないが非常に効果的なものであった。自分なりのヴィジョンをもち、しかも「客観性と平静さ」を維持するという理想にも従おうとしたコンラッドは客観的手法と主観的手法との中間の道を歩ゆんだ。このことはマーローという人物を登場させたことで説明される。マーローの力を借りて彼は主観的要素を失うことなく、客観的に話をすすめ、性格描写を行うという目的を果たした。

コンラッドが新しい小説の発展に寄与した力は実際、大きいものがある。彼はジェイムズ同様、人物の心の状態を客観的に描くと同時に、前述の如く、主観的注釈や解説を加えつつすべてのものを明らかにしようとした。彼の数人の作中人物の眼を通して素材を統合する方法は、たえずくりかえされる脱線ともいべき「物語中の物語」(story within story)の使用と同様に断絶感を読者に与えるように思われるが、人生の不可思議さ人間の心の移りゆく様子を直接の分析によってではなく瞬間的印象として現われるままに暗示するために用いられたこの方法はアルベレス(R. M. Albères)が『現代小説の歴史』(*Histoire du Roman Moderne*)の中で、

コンラッドとヘンリー・ジェイムズは一九二〇年以後になって、印象主義の諸理論が提出される前からすでに、ひとつの印象主義的手法を発見していたのだった。すなわち小説のなかで報告される事実が、克明かつ軽妙に画布の上に描かれながら、その画布の背後にはっきり透きとおって見えるひとつの、定義することの不可能な現実を暗示する方法、きびきびした物語とかうっとりした物語とかの、生彩にとむ表現のかげから、その出来ごとの神秘的な意味の深さがわれわれに迫ってくるのである。²¹

と述べているように「印象主義」(Impressionism)にきわめて類似していると

いえよう。小説は「感覚を通して伝えられる印象である」というコンラッドの言葉がこのことを良く表わしている。彼が四苦八苦して取り組んだ問題は、外的な事実を描きつつ、心の雰囲気喚起し、その淡い光と神秘さを読者に示すことであり、この目的にそうように視点や語調を考え、伝統的な話法形式を無視したり、時間性を無視したり、「物語中の物語」を導入することを考え出したりしたのである。

アーノルド・ベネットやゴールズワージーはまだ社会的現実の外的観察をおこない、街頭の人間を描いたが、コンラッド、ヘンリー・ジェイムズは、全面的に自然主義に心からひかれたわけではないが、その影響につちかわれたので、まだ幾分物語とか、筋立とか物語の劇的構成に注意を払うのであるが、のちの意識の流れの作家たちほどではないにしても、彼らの手法からはかなりそういったものが消滅し、人間の多様な意識即ち内面世界に興味を抱くようになった。さらにウルフらの印象主義作家や意識の流れの作家たちの小説になると、社会的現実の外面的観察は完全にかげをひそめ、それが内的感覚と光の塵のようなイメージに稀釈され、実証主義的な写生から遠くはなれて、心理の背後にかくれた神秘が描かれるようになり、内面的感受性や、内側からながめられ、表面は一見多彩な色をみせているが深層は闇に包まれた生が描かれるようになっていった。

従って、コンラッドの重要性は、彼がヘンリー・ジェイムズと並んで、「印象主義の諸理論が提出されるその前からひとつの印象主義を発見」し、リチャードソン、ウルフらに影響を与え、意識の流れの手法の一つの生地になった点にある。(つづく)

Notes.

- 1) William James; *The Principles of Psychology* (London; 1907) Vol. 1, p. 239.
- 2) May Sinclair; 'The Novels of Dorothy Richardson', *The Egoist* Vol. 5, April 1918, p. 58.

(68)

- 3) J. アイザックス『二十世紀文学を探る』(渡辺武訳)千城書房. pp. 102-104.
- 4) Dorothy Richardson; *Pilgrimage*, (London; J. M. Dent & Sons LTD., 1967), Vol. 3, p. 410.
- 5) L. エデル『現代心理小説研究』(龍口直大郎, 高橋道訳) 評論社. p. 81.
- 6) James E. Miller (ed.); *Myth and Method* (Nebraska; University of Nebraska Press, 1960), p. 6.
- 7) *Ibid.*, p. 12.
- 8) *Ibid.*, p. 12.
- 9) *Ibid.*, p. 27.
- 10) *Ibid.*, p. 5.
- 11) *Ibid.*, p. 5.
- 12) Joseph Conrad; *Notes on Life and Letters* (London; Dent, 1949), p. 17.
- 13) J. W. Beach; *The Twentieth Century Novel* (New York; Appleton-Century-Crofts, p. 337.
- 14) Joseph Conrad; *The Nigger of the 'Narcissus'* (London; Dent, 1962), p. 5.
- 15) G. J. Becker (ed.) *Modern Literary Realism* (New Jersey; Princeton University Press, 1967), p. 89.
- 16) S. D. Neill; *A Short History of the English Novel* (London; Collier Books, 1951), 1960), p. 266.
- 17) *The Nigger of the 'Narcissus'* p. 4.
- 18) Ford Madox Ford; *Joseph Conrad*, (New York; Octagon Books, 1956), p. 208.
- 19) *The Twentieth Century Fiction*, p. 253.
- 20) 『二十世紀文学を探る』. p. 104.
- 21) R. M. アルベレス;『現代小説の歴史』(新庄嘉章, 平岡篤頼訳). 新潮社. p. 188.