

Title	小説における印象主義 : コンラッドとフォードの実験的人物描写
Author(s)	伊勢, 芳夫
Citation	
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/52428
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

小説における印象主義

——コンラッドとフォードの実験的人物描写——

伊 勢 芳 夫

『ミメシス』において、エーリッヒ・アウエルバッハは、ホーマーの『オデュッセイア』の足の傷の場面と、『創世記』のイサクの犠牲の場面における描写方法を綿密に比較し、以下のよう⁽¹⁾に分析している。『オデュッセイア』では、オデュッセウスの家政婦のエウリュクレイアによる足の傷の発見から、その由来へと遡って、実際に起こった事柄はもちろん、登場人物の心理過程まで「何一つ隠されたり、表現されないままであつてはいけない」というように時間的に前後しながらこと細かく緻密に描いてあるが、しかし、平板で、常に描かれている時間は「現在」という瞬間で、決して時間的奥行きが存在するとはいえないのに対して、一方、『聖書』では、例えば、アブラハムがイサクを生贄にする所を記述する箇所⁽²⁾で、アブラハムの前に神が現れる

時、神がどこから、どのように現れるのか、あるいは、アブラハムの居る場所、あるいは彼と神の位置関係などが一切描かれていないというように、殆ど時間や空間の説明がなされていないと指摘する。このように、ホーマーの作品において写実主義的で常に「現在」という瞬間が志向される描写が用いられているのは、ホーマーの時代は、現世的な喜びがすべてであり、それを伝えることが重要であったのに対して、一方、「創世記」で時間と空間が軽視されているのは、中世の絵画に見られるように物理的な位置関係が殆ど意味をなさない世界観をもった集団にとって、神の不可思議性と、人間の魂に関心が置かれ、「聖書」においては、ホーマーの作品よりはるかに真理を希求されるだけでなく、専制的ともいえるほど、他のすべてのものを排除する⁽³⁾ということから起因していると論じている。小林秀雄も、同じような視点から中世の絵が遠近法を用いなかったことを「近代絵画」で論じている。⁽³⁾そして、さらに、三次元空間を表現するために遠近法を採用したルネッサンス以降の近代絵画と同じように、近代小説もいわば遠近法的要素をもつ技法が取られ、時間的・空間的に整合性の在る広がりをもつ堅固な世界が描かれているということは容易に推察できるのである。つまり、このことから次のような仮説が成り立つであろう。作品に用いられている描写方法が、当時の社会によって作者に与えられた世界観から切り離せないこと、したがって、描写方法を分析することによって、作者、さらに、作者の属する集団の世界観を知ることができるであろうということである。

この仮説をもとにして、文学史では、必ずしも市民権を得ているとはいえないが、イギリス文学における印象主義が、モダニズムの初期に現れ、フォード・マードックス・フォードによるとイギリスでのその代表的な作家が、ヘンリー・ジェームズ、ジョーゼフ・コンラッド、そしてフォード自身であるが、彼ら、特にコンラッドとフォードの産み出した印象主義的世界を考察することで、英文学史における印象主義の意味を定義してみたい。⁽³⁾

フランス絵画において、印象主義の運動が、モダニズムの絵画運動の嚆矢になったことは、美術史で一般に論じられていることである。画家の目の開放、すなわち、見ること自体が重要な問題になったのである。⁽³⁾ 印象派は、よくいわれるように、単に個人的で、主観的で、物に捕われない純粹な絵画を描いたのではなく、そうであると教えられたものからの脱出を、強烈な個性と、アカデミック以外からの芸術様式、特に大衆芸術や、日本の浮世絵から、西洋絵画の伝統とはまったく違った構図の取り方や画題の選び方を学ぶことで成し遂げたのである。我々は、もし十八世紀までの西洋絵画の伝統のなかで成長したのであれば、強い太陽光線の下で、女性の顔が白く光っていたり、強い影で黒くなっている可能性を認めるほど寛容ではないし、それらを、芸術作品に描くことが正常だとはどうしても思えないのである。しかし、革命的ともいべき印象主義運動と共に、それまでのアカデミックな伝統によって規定されていたものの見方が、画家個人の所有物として要求され始めたのである。そして、文学においてもイアン・

ワットが次のように述べている。

フランスでのように、「印象主義という」用語は、非常に急速に、一般に画家のものとされた特長をもつと考えられた文学の描写方法——細密に描かれた完成品で、熟慮された構図をもった作品というより、自然で、素早く、生き生きと描かれたスケッチというような作品——にまで拡大解釈された。文学においては、その用語は、長い間、絵画に比べると、ずっと、その場限りの説明のなかで用いられるのに留まっていた。ステイーヴン・クレインが広く「印象派」と分類され、一八九八年に、コンラッドの最初の短編集『不安の物語』に対してある書評家が彼を「印象主義的写実主義者」と記したにもかかわらず、かなり最近になるまで、印象主義を文学運動の一つとして論じられることは殆どなかった。⁽⁶⁾

これは文学と絵画の芸術媒体の違いによるものであろうか。確かに、印象主義を描写方法の革命だとすれば、美術史と違って、主題に重きを置く伝統的な文学史では、あまり取り上げられなかつたと考えられる。しかし、絵画において印象主義を産み出した西洋における世界観の變化が、同じく、文学作品における描写方法のうちに、明確な特長として現れていると考えるのは自然であらう。

これまでに、コンラッドの作品に見られる印象主義的描写方法の重要な特長としていわれてきたものは、次の二点に集約できるであらう。一つは、「遅らされた認識作用」というものであ

る。これはイアン・ワットが命名した用語で、彼の定義によると次のようになる。

この物語手法に遅らされた認識作用と名付けることができるだろう。何故なら、それは外界からメッセー
ジを受け取るという、一時的に先行する心の動きと、そのメッセージから意味を汲み取るという、かなり
ゆつくりとした思考プロセスを合わせもつからである。この手法によって——この作品「文明の前哨所」
では、まだ洗練された使い方をされているとはいえないが、——読者はカイエールと自然な感覚を共有
し、彼が余りの恐怖のために、自分のしたことが認識できないということを「実感させられる」のである。⁽⁷⁾

我々が、あることを認識する際には、それに先立って何らかの知覚作用があるはずである。例
えば、赤く、丸い物体を見ることによつて、林檎を認識するのである。ただ、認識に先立つ知
覚作用は、日常的な状況においては殆ど意識されない、所謂、自動化されていて、認識結果だ
けが意識されるのが普通である。そして、小説における伝統的な描写方法では、やはり、知覚
作用を綿密に描かないのが普通であろう。しかし、例えば、非日常的な現象、大きな爆音など
を耳にした時は、聴覚が前景化され、その原因となるものを認識する作用が起こる。このこと
が、コンラッドの描写では、一つの技巧として用いられていると、ワットはいうのである。⁽⁸⁾

二つ目は、フォードが繰り返し言及している物語の物理的な時間順序の否定である。

全般的効果 我々は、小説の全般的効果が、人生が人に与える全般的効果と同じでなければいけないという点で一致した。小説はそれゆえ物語ではなく、報告でなければならぬ。人生は我々に、「一九一四年に私の隣人のスラック氏が温室を建て、コックス社の緑のペンキで塗装した……。』とは、いわないのである。もし貴方がそのことを思い出すなら、さまざま無秩序なイメージで思い出すであろう。すなわち、いつかはわからないが、スラック氏が彼の庭に現れ、温室の壁をじつと見ている情景を思い出す。次に、貴方はそのことが何年に起こったのかを思い出そうと試みる。そして、それが一九一四年の八月であると絞り込む。何故なら、リエージュ市の市債を購入するという先見の明をえて、人生で初めて一等のシーズン・チケットを買うことができた年であったからだ。それから、貴方は、スラック氏が当時ずつとほっそりしていたことを思い出す。何故なら、彼がどこで安いブルゴーニュ産のワインを買えるかを見つける前であったからだ。彼はそれ以来並外れた量を飲むようになったのである。もつとも、貴方はウイスキーのほうに彼にはずつといいと思っているのだが。

人間の記憶の再生は、それが記憶される時の印象の強さや、記憶の連鎖に従って、思い出されるのであって、物理的な時間の順序に従うのではないという。それゆえ、全知の語り手のような、非人間的語り手を設定した場合を除いて、一人称の語り手の場合は、その語る世界は、まさに印象主義の絵のような語り手の印象風景になるはずである。

これが、コンラッドの代表作である『闇の奥』と『ロード・ジム』、フォードの代表作である

『グッド・ソルジャー』でどのようにいかされているかは、これまで様々な検証が試みられてきたのであるが、本稿では、今まで作品として余り評価されてこなかった『後継者たち』に印象主義的な要素があるかどうか調べる。この作品は、コンラッドとフォードの共作の形をとっているが、実際は専らフォードの手によるものとされている⁽⁹⁾。したがって、コンラッド研究者からは、あまり重要視されていないが、フォードによると同じ芸術的信念をもつ二人の小説家が出会い（一八九八年の九月の初旬頃⁽¹⁰⁾）、『後継者たち』（一九〇一年出版）や『ロマンス』（一九〇三年出版）を共同執筆している間、彼らは、幾度となく小説手法について長い時間議論している。そして、それは、コンラッドの作品の場合、すぐに彼のロマン主義的基盤に接ぎ木されるといふ形で取り入れられ、見事にモダニズム作品に仕上げられたのだ。一方、フォードの作品の場合は、それが完成された形で世にでるのは、『グッド・ソルジャー』（一九一五年出版）を待たねばならない。そうではあるが、フォードはコンラッドより前衛志向が強く、ジョイス等の若い小説家を援助するという彼のその後の経歴からもわかるように、常に新しい芸術運動に強い関心を抱き続け、この時も彼らの野心的な芸術論をそのまま、作品にしたとみることができると。つまり、この『後継者たち』は、彼らのモダニズム的側面を明確に示す作品と考えられ、これを分析することで、彼らの産み出した新しい要素を理解することになるのである。

『後継者たち』を、H・G・ウェルズの作品のような空想小説と考える批評家がある。確か

に、四次元派、あるいは、四次元の世界からやって来たと称するヒロインが登場して、超人的な力を発揮するからである。

この作品は、由緒ある家柄の出であるアーサー・グランガーという売れない文学者の語る一人称小説である。彼は、世俗的なことを敬遠する芸術志向の小説家であったが、安定した収入と世間の注目を浴びるといふ誘惑に負けて、『時間』という新聞の記者になることを承諾し、外務大臣のチャーチルやグリーンランド開発の一環としての鉄道建設事業を推進しようとするド・マーシユという著名人をインタビュし、彼らを称揚する記事を書く。ド・マーシユはイギリス国民から出資を募り、イギリス政府の支援獲得を画策しており、チャーチルに接近する。芸術を愛し、保守的で一九世紀の大英帝国の政治家の資質を備えたチャーチルは、ド・マーシユに対して好意は感じていないものの、エスキモーの生活を近代化するという彼のスローガンに、危うくなりつつある政治的立場上やむなく賛同し、イギリスがグリーンランド開発の援助をするように尽力する。そして、『時間』は——実はド・マーシユの始めた新聞であるが——その事業を世に広く宣伝するのである。

その頃、アーサー・グランガーの妹だと称する若く美しい女性がどこからともなく彼の前に現れる。そして、アーサーに、自分は「四次元派」の一人だといい、彼らは、十九世紀的な旧人間から社会を引き継ぐのだという。アーサーは、彼女の考えを懐疑的に受け取りながらも、彼

女の魅力に惹かれていく。また、彼以外の人々、アーサーの伯母までが、彼女がアーサーの妹だと信じて、受け入れてしまう。彼女は、自分の美しさを武器に使って、グリーンランド鉄道事業に関係する様々な人々に取り入り、最後にはグリーンランドの実情を見聞したカランという作家に暴露記事を書かせ、それをグランガーの『時間』に掲載させるのであるが、グランガーはその致命的な力を知りつつも、彼女が自分を愛してくれることを期待しつつ、それが掲載されることを黙認する。その結果、ド・マーシユはもちろん、チャーチルや、その事業に多額の金を出資した人々も没落するのである。

このように、この小説作品は同じ時期に書かれたコンラッドの『闇の奥』と同じようなテーマを扱っている。

さて、この作品に見られる印象主義的要素であるが、まず、第一の要素、つまり「遅らされた認識作用」に関しては、コンラッドの『闇の奥』が所々に非常に効果的に用いているのに対して、『後継者たち』では、作品を通して頻繁に用いられている。例えば、彼の妹と称する女性が思いがけなく彼の前に現れる場面では、次のようになる。

高い鉄製の門がスーと観音開きに内側に開くと、自転車に乗った女性が、曲線を描くように、日のよく当たった通りに出てきた。彼女は、白く輝く壁の前を、非常に明るく、小さく、でもくつきりとして、滑る

ように進んで行くと、曲がるために身を傾け、滑りながら私の方に向かってやってきた。私の心は踊った。彼女の登場によって、全体が一つの構図をもった。あの眠たげな、照り輝く通り全体が一つの作品と化したのだ。輝く空も、赤い屋根も、蒼い影も、看板の赤と青も、私の足の周りを歩く鳩の青さも、郵便配達夫の馬車の明るい赤も、あるべき場所にびったりと収まったのだ。彼女は滑るように私の方にやってきて、徐々に、全体の中心を大きく占めるようになった。彼女は降りると、私の傍に立った。⁽¹²⁾

ここでは、自転車に乗って門から出てきた女性がグランガアの妹と称する女性だと特定される前に、彼女の人を引きつける魅力が、説明されるのではなくグランガアと同時進行に読者も知覚するように描かれてある。また他の箇所では、年よりも若々しく快活に振る舞うチャーチルが、彼女から「それ「私たちの邪魔をしている」だけではなく、後進に道を譲らなければなりませんわ」といわれて、グランガアの目には、

チャーチルの顔つきが突然変わった。彼はかなり年取ったように見えた。青ざめて、気がなく、少し弱々しくさえ見えた。私は彼女が私に証明しようとしていることがわかった。そして、私にはそれゆえに、彼女が幾分いやになった。人が忘れようとしていることを思い出させることが無慈悲なほど残酷なことに思えたからだ。⁽¹³⁾

このように、グランガーと読者は、チャーチルがすでに過去の人であることが、四次元派と称する女性の言葉に対するチャーチルの一瞬の表情の変化を見ることで、強く印象づけられるのである。それに対して、コンラッドの『闇の奥』では、黒人を描くのに効果的に印象主義的描写方法がとられている。即ち、フランス船に乗っているマーローの眼前の沖合にフランス軍艦が停泊していて、「そこには小屋一つないのに、その軍艦は茂みに向かつて砲撃していた⁽¹⁴⁾」、そして、マーローの同乗者があそこには敵のキャンプがあるという。また、草の上に転がっているボイラーや腐食した機械の部品やたくさんの錆びたレールの置いてある風景を目にし、黒人たちの強制労働による無意味としかいえないような鉄道建設だと知り、そしてそのすぐ後に、近くの林のなかで、病氣と飢えから瀕死の状態にある黒人たちを発見する。それからマーローは、彼の近くにいた少年のように見える瀕死の黒人にバスケットをやるのだが、彼はその黒人の首の周りに巻かれていた一片の白いウーステッドを見て「何故？」と思うのである⁽¹⁵⁾。このように、他のヨーロッパ人とは例外的に黒人（原住民）に対して先入観をもっていないマーローのこれら一連の不合理で悲惨な黒人たちの印象的風景を通して、読者はマーローとともに、それまでのステレオタイプの黒人観が覆されていくのを実感するのである。

『後継者たち』の印象的描写では、どちらかというとモネのような印象主義の画家の考えをストレートに応用している。その結果、『闇の奥』では、知覚作用の後に、その原因を認識しよう

とする作用から、さらに、より観念的な物へと遡っていくのに対して、「後継者たち」では、知覚からその原因の認識作用で終わっているようである。

また、第二の印象主義的な要素に関しては、つまり、語り手の自然な記憶の再生による語りの手法という点では、「後継者たち」は「闇の奥」や「グッド・ソルジャー」とかなり違っている。「闇の奥」では、停泊中の船の上でマローウが彼の友人に語って聞かせる形式をとり、「グッド・ソルジャー」も、話の何年か後に、不特定の読者に語る形式をとっているが、「後継者たち」では、思い出を人に語るといよりは、語り手である主人公が知覚するその過程が描かれる。したがって、まさに最初にダブラ・ラサ（白紙）の状態である彼が、目撃し、人の話を聞くことによって、グリーンランド鉄道開業事業の意味、それはエスキモーの為といよりは、営利や売名行為であり、また実際原住民がどのような悲惨な状態にあるかが、そして彼の属し、信じていた世界が、新しい世代、世界観をもった人々によって取って代わられるべきかがわかってくる。ただ、この手法は、終始読者をいらいらさせる。何故なら、語り手グランガーが、起こりつつあること、起ころうとしていることに、殆ど無知であるため、読者もまた、何が起きているのか、かなり後までわからないのだ。殊に、ヒロインの素性に関しては、最初から最後まで謎のままなのである。そもそも、この作品は彼女の言葉「観念よ、ええ、観念に関して――」⁽¹⁶⁾で始まり、グランガーが彼女がアメリカ人なのかオーストラリア人なのかと推測を巡らす、結

局最後まで彼女の国籍や本名すらわからない。それでいて、この作品の話の展開は全体的に単調である。殆どの場合、読者は後になって、何だそんなことかと思うのである。それに対して、『闇の奥』では、後になっても、読者にいい知れぬ不可解な印象を捨てさせない。これが作品に深みを与えている。あるいは、『グッド・ソルジャー』のように、回想が語り手のものだけではなく、語り手を取り巻く人々の回想もがモザイクのようにはめこまれていて、様々な利害をもった視点から語られるため、ダウエルの描き出すアッシュバーナムという人物が様々な矛盾をはらんだ姿として読者に見えてくるのである。

フォードは、『グッド・ソルジャー』の出版の二年前に発表した論文のなかで彼の印象主義の考えを次のように述べている。

しかし、ある一瞬の観察の記録にまったく別の一瞬の観察を含めることは、印象主義ではない。というのは、印象主義は、まったく瞬間的なことだからだ。

私は誤解されたくないので付け加えるが、以前の観察の記憶が、その瞬間の印象にある色を加えることは大いにありえることだ。(中略)しかしながら、印象主義の一つの作品が、二つ、あるいは三つ、あるいはあなたが望むだけの数の場所や人や感情が作家の情緒のうちになんとか同時に生起している感覚を与えることはまったく可能なのだ。つまり、詩人であれ、散文作家であれ、感受性の強い人が、ある部屋にいる時、別の部屋にいる感覚をもつこと、あるいは、ある人に話しかけながら、別の人についての記憶や

憧れにとても強く取りつかれ、上の空になったり、取り乱すことは大いにありえることなのだ。そしてさらに付け加えれば、私の知るかぎり、そのような多層的な感情を描く試みをストップするような規範など印象主義には存在しないのである。⁽¹⁷⁾

一九〇〇年頃に執筆された『後継者たち』の印象主義的傾向は、この引用の最初の部分が強く出過ぎているのではないだろうか。つまり、そのあとに補足される部分に見られるような、文学における印象主義の成熟した考えにはまだ至っていないようである。

我々が印象派の絵をすばらしく感じるのは、単に一瞬を捕えたことのすばらしさではなく、まさにそこに色彩に対する洗練された経験があるからである。決して、印象を写しただけではない。それと同じように、文学における印象主義も、瞬間の印象を書き留めるだけでは駄目なのである。その瞬間を捕える人間の心理に対する深い洞察がなければ、単なるスケッチになってしまうのだ。そういう意味で、『闇の奥』のマーロウや『グッド・ソルジャー』のダウエルの印象が、単に語られているだけではなく、彼らの深い心理が捕えられているのである。彼ら語り手は、決して、語るための道具ではない。語られる世界を決定する重要な要因、いわば印象主義絵画のキャンバスに当たるのである。彼らの語る世界はそれ自体独立しているのではない。それを取り巻く語られない部分によって絶えず変化させられるのである。これが、例えば十九

世紀における特異な作品、『嵐ヶ丘』の語り手と比較しても、明白であろう。何故なら、ロッキウツドやネリーは、嵐ヶ丘という異様な世界を語るあくまでも道具に過ぎないのだ。

このように、印象主義の手法を取り入れて書かれたコンラッドとフォードの作品は、所謂客観的な基準が確立されている作品、つまりアウエルバッハがいうように、

ゲーテやケラー、ディケンズやメレディス、バルザックやゾラは、彼らの確実な知識から、彼らの作品の登場人物が何をし、その間何を感じたり思ったりするか、そして登場人物の行動や思考がどのように解釈されるかを読者に語るのだ。そういった作家たちは、登場人物のすべてを知り尽くしているのである。⁽¹⁸⁾

そのような、すべてが作者（全知の語り手）の下に統括されている作品とは違って、印象主義的作品は、刻々と変わる光を受けて変化するモネの積み藁の絵のように、語り手の心というキャンバスに描かれる、その時々⁽¹⁹⁾の心理状態に影響された印象という絶え間なく揺れるビジョンが描かれるのである。即ち、最初から認識されたものとして呈示されるのではなく、まず感じられる、それゆえ、『闇の奥』⁽²⁰⁾でいわれるような、「しばしば月光の分光によって露になるもやつた月の暈の一つのような」茫漠たる世界が、マローウやダウエルの語り⁽²⁰⁾に現出するのである。

一方、『後継者たち』の場合、語り手グランガーの心に映る世界は、必ずしも茫漠たる印象主

義的世界とはいえない。特に、批評家も指摘するように、ヒロインが、平板にしか描かれていないのである。ただ、これは、語り手にそう見える、したがって、読者にそう見えるだけかも知れない。しかし、そうであっても、その背後に、『闇の奥』のクルツから伺われるような人間本来のもつ不可思議さを決して予見させないのである。

ただ、このような欠点がこの作品に見られるにしても、また、コンラッド研究家およびフォードの研究家ですら、この頃のフォードの評価は低い⁽¹⁾が、しかし彼と合作する前のコンラッドの作品においては、登場人物の性格がかなり固定されており、捕え所のない性格をもったジムやクルツを創造したのは、彼との合作中のこと⁽²⁾である。少なくとも、この作品が斬新な手法を実験していることは間違いないし、この時期が彼ら二人の大きな転機であったことは間違いないであろう。そういう意味で、印象主義の特長が生かされている代表作に対して、『後継者たち』は、彼らの実験小説といえるだろう。あるいは、十九世紀との決別の書といえるだろう。

注

(1) Erich Auerbach, *Mimesis—The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. Trask (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1968), p. 6.

(2) *Mimesis*, p. 14.

- (3) 小林秀雄、『小林秀雄全集 第十一巻——近代絵画』、(新潮社、一九六七)、三三頁。
- (4) フォードは『Joseph Conrad: A Personal Remembrance (New York: Octagon Books, Inc., 1965), p. 194で次のように回顧している。「我々は、あまり抵抗なしに、自分たちに投げつけられた『印象主義』という烙印を受け入れた。当時は、印象主義者たちは、まだよくない人々と考えられていた。無神論者で、赤いネクタイを着けては家長の肝を潰すような、共産主義者たちだと考えられていた。しかし、我々は、その『印象主義者』というレッテルを受け入れた。何故なら、人生は、「先程例にあげた」スラック氏の温室の建築のことが貴方に思い出される、まさにそのように我々に見えてくる所から、人生は語らない、人生は我々の脳に印象を刻み付けるのだということを我々が認識したからだ。」
- (5) John House は『Monet: Nature into Art (New Haven and London: Yale Univ. Press, 1986), p. 45で「・・・印象派の画家は、視点、つまり、川の土手のどこに座るかを決めることで、自分独自の構図を決めたのであった。そして、このことは、モネが最大の関心を払ったことであった。自分自身の視点を選び、どの方向から対象を捕え、画家の前にある形態をいかにキャンバスによって切り取るかを決定することで、印象派の画家はそれまでの画家がアトリエで構図を決めたのとまったく同じぐらいにきっちりと自分の構図を定めることができたのだ。」と述べている。
- (6) Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1979), p. 172.
- (7) *Conrad in the Nineteenth Century*, pp. 175-6. ハット分析に対して Bruce Johnson は『Conrad's Impressionism and Watt's "Delayed Decoding."』 *Conrad Revisited*, ed. Ross C. Murfin (Alabama: The Univ. of Alabama Press, 1985) で「コンラッドの印象主義的側面をさらに深く考察している。」

- (8) これと同じ手法は、後に、ウィリム・ゴールディングの *The Inheritors* のなかで極めて効果的に、用いられている。
- (9) *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, pp. 192-3.
- (10) 例え⁴⁵ Arthur Mizener, *The Saddest Story: A Biography of Ford Madox Ford* (New York and Cleveland: The World Publishing Company, 1971), p. 51 を参照。
- (11) フォードは *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, pp. 178-9 で、次のように述べている。「あの、言葉による芸術領域が、まず何よりも読者に見させることだという『ナッシュサス号の黒人』の「序文」のなかの「宣言は、我々が出会う前になされたものだ。我々がそれほどの長期間に亘って一緒に仕事ができたのも、その同じ信念が筆者によってもそれ以前から、そして心底から確信されていたからだ。」
- (12) *Joseph Conrad and Ford Madox Ford, The Inheritors* (1901, rpt. New York: Carroll & Graf Publishers, inc., 1985), p. 61.
- (13) *The Inheritors*, p. 66.
- (14) *Joseph Conrad, Youth and Two Other Stories* (1903, rpt. New York: Doubleday, Doran & Company, Inc., 1928), p. 61.
- (15) *Youth and Two Other Stories*, p. 67.
- (16) *The Inheritors*, p. 3.
- (17) *Ford Madox Ford, Critical Writings of Ford Madox Ford*, ed. Frank MacShane (Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1964), pp. 40-1.

- (18) *Mimesis*, p. 535.
- (19) *Monet: Nature into Art*, p. 28で、モネの次のような言葉が引用されている。「自分にとって一つの風景はそれ固有のものとして存在しているのではない、何故ならそれは刻々と変化するではないか。そうではなく、それを取り巻くものからそれは命を与えられているのだ。」
- (20) *Youth and Two Other Stories*, p. 48.
- (21) イアン・ワットは、*Conrad in the Nineteenth Century*, p. 257で、「これとは逆のことをいっているが、しかし、彼が別の所で (*Conrad in the Nineteenth Century*, pp. 176-7) 「それから、コンラッドが『闇の奥』を書き始める時までに、彼は、印象主義の画家の視覚を直截に描くという試みに相当する言語の試みとしての物語手法を發展させていた。」というのだが、どういう契機でコンラッドが印象主義的物語手法を發展させたかについては説明していない。