

マーロウの意味

——‘Youth’ から *Chance* に至る——

武 藤 義 人

1

F.R. リーヴィスによれば、コンラッドにおける問題の一つはマーロウ——彼が好んでしばしば登場させるナレイターの中で最も有名なあの人物——である。⁽¹⁾ 例えば ‘Youth’ ではマーロウの “the cheap insistence of the glamour” によつて、コンラッドはかつて評せられた如く “a Kipling of the South Seas” となつていとされ、また ‘Heart of Darkness’ は、マーロウの吐き出すものものしい形容語句—— “incomprehensible”, “unspeakable”, “inscrutable enigma” といつた——の濫用によつて全体的な効果が損われているといわれる。そして、‘Heart of Darkness’ と並んで初期のコンラッドの代表作とされる *Lord Jim* を含めて、マーロウの登場する作品の中 *Chance* を除いた三篇はいずれも major works の中に数えられていない。(*Chance* が major works の中に入れられているといつても、それは専ら技巧についての評価によるのだといえる。しかもこれを “a remarkable novel” と言うリーヴィスの言い方にも、何かしら生ぬるい歯切れの悪い感じを与えるもののあることは否めない。) 更にリーヴィスは ‘Heart of Darkness’ のコンラッドについて、

Conrad must here stand convicted of borrowing the arts of the magazine-writer……in order to impose on his readers and on himself, for thrilled response, a ‘significance’ that is merely an emotional insistence on the presence of what he can’t produce. The insistence betrays the absence, the willed ‘intensity’ the nullity. He is intent on making a virtue out of not knowing what he means.⁽²⁾

と述べる。これは勿論マーロウの存在によつて起つたことだといっているのである。青春の「魅力」への讃歌が余りの反覆に「安つぼく」なるのも、ものものしい形容語句の氾濫が目障りになることもその点のみに目をつけて読めば慥かであるし、不可解なるもの、裁断を許さぬものにコンラッドが「意味」を填めこもうとしたというのも一応は肯ける。しかしながら、リーヴィスの見解から察せられるところよりもつと深いものを、マーロウはもち得ているのではないだろうか。己れの脳裡に在るものを一箇の芸術作品に創りあげる能力を、或はその要素を。

マーロウが登場する四つの作品を読み直してみれば、初めの ‘Youth’ から ‘Heart of Darkness’, *Lord Jim* を経て *Chance* に至るまで、そこには必ず発展・変貌がある筈である。それを追跡する操作を通じて、これらの作品のいわゆる idea, theme といつたものと分かち難く結びつく意図の抜き出されることが期待される。そして、マーロウの意味と価値を捉え或は少なくともそれに迫ることが、つまり、ナレイターという役割をもつたマーロウがいかなる機能を果たしているか、彼の物語るところがいかなる要素を包含しているか、そういつた意味と価値を理解することができるだろうと思われるのである。

(1) *The Great Tradition*, Ch. IV 'Joseph Conrad', esp. pp.173-190

(2) *ibid.* p.180

2

マーロウとコンラッドを同一視する批評家は少なからずある。かかる混同にも相当の理由はある。つまり、コンラッドなる作家の考え・態度・アイロニカルなものの方を見方などを考えた場合、慥かにマーロウにはそれと通ずるものがあるのである。しかしながら、マーロウが彼を創り出した人間と確然と異なる人物であることを悟るには、さほど鋭い洞察力を必要とするのでないこともまた慥かである。マーロウによつて語られる形式を具えた作品ではすべて、「私」なる作家が（彼は時折読者に存在を知られる）マーロウの話の聴きそれを読者に伝えるのであるが、コンラッドにとつてマーロウは、丁度ジムやクルツがマーロウのそれであるように、一箇の対象——観察の——なのである。つまりマーロウとコンラッドの間には当然のことながらある距離が存在するのである。マーロウはある意味ではコンラッドの冠つたマスクといえないこともないが、しかし必竟マスクは個性没却の手段であり、距離の達成への道具に違いない。マーロウは完全な意味において主体——視るもの・語るもの——ではない。視られ語られるものである。従つてマーロウは、コンラッドが彼を己れと別の人物として眺め、彼に対していわば突き放した態度をもつて当たるといふ、芸術創作の場に当然の距離を与えられているのである。繰返して言うがマーロウは対象物なのである。造られるべきものなのである。だからその点でコンラッドの他のナレーター、例えば単なるカメラ・アイに過ぎない *Under Western Eyes* の語学教師とは質的に違うのであり、むしろ彼に近いものといえばスティーヴン・ディーダラス、あのジョイス自身を思わせながら尚かつジョイスと別の存在である若者といえるだろう。

このような、作家と対象との距離ということがマーロウから導かれる一つであるが、同時にマーロウはリアリズムの問題について興味を起こさせる。印象派の画家たちとそしてまた例の意識の流れの作家たちと同じく、コンラッドはリアリティを主観的なものとして心理的屈折の中に捉えていたと考えられる。マーロウの物語におけるリアリティはマーロウの中にあるのである。そして *verisimilitude* の点からいえば、フローベールの言う宇宙における神の如き眼をもつて語られる物語より、その場に居合わせた人物により或は居合わせた人物から話を聞いた人物によつて語られる体の物語の方がその度合は強いのである。コンラッドの意識的なナレーター使用も一つにはそこを狙つていた。 *Under Western Eyes* の序文で彼は、語学教師に語らせる形式にしたのは“*desire to produce the effect of actuality*”⁽¹⁾があつたのだといつている。マーロウの長広舌——それは *credible* でないといつて難ぜられたらしいが——は或は作品の世界に描き出される人生の *illusion* にとつてマイナスの効果を与えるものとみえるかもしれない。実は見当外れの非難なのであるが、このような非難に対して *Lord Jim* の序文でコンラッドは、マーロウの話はそれほど長いものでないし不自然ではないと弁駁を試みている⁽²⁾。しかしながら、*actuality* のため、*authenticity* の効果のためのナレーターの使用といつても、そのような効果はその手法そのものに依つてゐるわけではない。いかなる手法であれ、それが内容に緊密に結びついて見事に扱われ得て初めて所期の効果が挙げられるのである。だからマーロウが *verisimilitude* 達成のための手段であるといふこ

とは、それだけでは重大でない。リアリティの中心としてのマーロウが問題なのである。

マーロウなるナレイターのアイディアをコンラッドはどこから得ただろうか。例えば、マーロウをヘンリ・ジェイムズの人物まで辿つて考える向きもある。しかしマーロウのプロトタイプをそこに求めるのは無理であろう。ジェイムズの場合経験は直接的である。これに反しマーロウは時間的空間的に距離を置いた記憶に拠っている。ここには屈折が在る。ジェイムズの observer とコンラッドの narrator は異質なのである。マーロウの起源を那邊かに求めるとしても、それはヘンリ・ジェイムズにあるのではない。

マーロウは実は創作過程にあるコンラッド自身の内的要求の産物であるということが出来る。それは直接には *The Nigger of the 'Narcissus'* へと遡られるのである。マーロウがこの作品の当然の発展であるという理由を、「視点」という見方から——マーロウはいわば視点の具現なのだ——略述してみよう。この小説は、名前をもたぬ姿を見せることもないものの語る形式を採っている。唯の声に過ぎないこの姿なき人物はしかし、一人称を——初めは 'we' を、最後に至つて 'I' を——使う。この複数形から単数形への移行自体問題を孕むものであるがそれをここでは措くとしても、この 'we' なり 'I' なりを用いる人物は全く作品中に現われない。ナーシサス号の乗組員の一人らしいのであるが実質をもたない。しかもここに示されるスタイルは、特に初めの三十ページほどは、一箇の人物によつて語られるそれと完全に異なるものである。冒頭の一節を引こう。

Mr. Baker, chief mate of the ship 'Narcissus,' stepped in one stride out of his lighted cabin into the darkness of the quarter-deck. Above his head, on the break of the poop, the night-watchman rang a double stroke. It was nine o'clock. Mr. Baker, speaking up to the man above him, asked:— 'Are all the hands aboard, Knowles?'⁽⁴⁾

これは純然たる客観描写のスタイルである。更に独立した一箇の人物に当然免かれぬ視野の、能力の、限界はない。シンボリカルな意味をもつて作品の中心的存在となつている黒人ジム・ウェイトの脳裡にも入りこむことができる。例えば——

Jimmy reached out for the mug. Not a drop. He put it back gently with a faint sigh—and closed his eyes. He thought:—That lunatic Belfast will bring me some water if I ask. Fool. I am very thirsty. ……A place without any water! No water! ……⁽⁵⁾

そして他の者は誰も居合せない筈の、ドンキンとウェイト二人だけの場面を語るのもこの影の如き声なのである。このような神の如き眼をもつナレイターはしかも同時にマーロウのもつ特徴を示している。つまり、モラルへの関心、不可解なるもの・謎なるものに魅せられる態度、比喩の嗜好、といったものがここにもみられるのである。いうならば、*The Nigger* を語るこの声は *Almayer's Folly, An Outcast of the Islands* といった最初期の作における全知遍在的な位置からマーロウの如き人物としての観察者への移行の過渡的な産物——一つの実験の結果なのである。マーロウはここから発展しここから脱け出ている。性格も限界も特徴ももち、輪郭の与えられた人物なのである。彼の authenticity はそこに由来する。

以下こういった人物マーロウであることに注意しながら、'Youth' から *Chance* まで成立

年代順に、その中のマーロウに検討を加えてみよう。そこには自からまたマーロウ自身の発展が示されることになるであろう。

(1) *Under Western Eyes*, p. ix (コンラッドからの引用は Dent's Collected Edition に拠る。)

(2) Men have been known, both in the tropics and in the temperate zone, to sit up half the night "swapping yarns." This [*i. e.* Marlow's story], however, is but one yarn, yet with interruptions affording some measure of relief; and in regard to the listener's endurance, the postulate must be accepted that the story *was* interesting. It is the necessary preliminary assumption. (*Lord Jim*, p. vii) まだ続くが長いので省略する。

(3) 例えば *What Maisie Knew* の場合。

(4) *The Nigger of the 'Narcissus'*, p. 3

次のような文章と比較せよ。

He got himself away somehow. The night swallowed his form. He was a horrible bunglar. Horrible. I heard the quick crunch-crunch of the gravel under his boots. He was running. Absolutely running, with nowhere to go to. And he was not yet four-and-twenty. (*Lord Jim*, p. 155)

又は

He goes away from a living woman to celebrate his pitiless wedding with a shadowy ideal of conduct. Is he satisfied—quite, now, I wonder? We ought to know. He is one of us—…… (*ibid.*, p. 416)

(5) *op. cit.*, pp. 112—113

3

マーロウは先ず彼自身について語る。それが 'Youth' である。これは、そしてマーロウの登場する作品の中でこれのみが一応、語るものと語られるもの——主体と対象——が同一人物であるという形体を採るものである。会計係や法律家や重役、それに「私」から成る昔の仲間を前にして、今は中年のマーロウが、若かつた頃そして考えのなかつた頃の自分について回想する。記憶が過去を探りそこに現在の光が当てられるとき、われわれのそしてマーロウ自身の興味は二つの「時」に集中される。ここでの「時間」の扱いは、あの「時」の壮大な叙事詩たる *A la Recherche du Temps perdu* やそしてコンラッド自身の *Nostromo*, *The Secret Agent* におけるそれと比較すれば、手法的にも単純極まるものであるし、時間の観念自体についても、これら後の作品にみられるような伝統的な観念を超えた虚構の世界の有機的全体を構成する不可欠な要素としての時間——いわば「詩的時間」⁽¹⁾——についてのそれが成熟していないことは明らかである。しかし巧妙な時間の屈折或は時間的並置の手法が産む主要な効果たるアイロニー——「時」は常にアイロニカルな評者である。「時」を折り重ねねばならずそこからアイロニーが生ずる——⁽²⁾はやはりここに、二つの時の衝突に、見出される。青春と東洋の魅力を讃えながらマーロウは言う——

“……I remember my youth and the feeling that will never come back any more—the feeling that I could last for ever, outlast the sea, the earth, and all men; the deceitful feeling that lures us on to joys, to perils, to love, to vain effort—to death; the triumphant conviction of strength, the heat of life in the handful of dust, the glow in the heart that with every year grows dim, grows old, grows small, and expires—and expires, too soon, too soon—before life itself.”⁽³⁾

“……for me all the East is contained in that vision of my youth. It is all in that moment when I opened my young eyes on it.…… And this is all that is left of it! Only a moment; a moment of strength, of romance, of glamour—of youth!…… A flick of sunshine upon a strange shore, the time to remember, the time for a sigh, and—good-bye!—Night—good-bye……!”

He drank.

“Ah! The good old time—the good old time. Youth and the sea. Glamour and the sea!……”⁽⁴⁾

アイロニー、いやむしろ表面に出ているのは郷愁と感傷である。郷愁と感傷に包まれた中から自ずとアイロニーが滲み出る。センチメンタルなアイロニスト、それが‘Youth’のマーロウの相である。

“O youth! The strength of it, the faith of it, the imagination of it!”⁽⁵⁾ “Youth! All youth! The silly, charming, beautiful youth.”⁽⁶⁾ といった愚かながらも楽しい若さの魅力への讃詞が強調的に反覆されるところに、リーヴィスのいう“the cheap insistence”が一応肯定される所以はあるのであるが、しかしマーロウは決して物事をそれ自体に語らせるといつた体の人間でなく、強いアクセントを置きながら物語るタイプだということは知らねばならない。ことばによつて人は知られる。語りながらマーロウは己れ自身を曝け出す——いわば二重に己れを曝け出すのである。つまり現在のマーロウが青年マーロウを、妙な言い方だが、センチメンタルなアイロニーの光によつて照射すると同時に、彼の話に耳を傾けているコンラッド——これまたアイロニカルな——がナイーブなマーロウにその現在のマーロウを露出させるのである。このマーロウの姿が、彼の本質が重要なのだ。ここを看過すれば意味・意図・色調をもつた全体の結体を捉えることは当然期待されない。冒頭でリーヴィスに言及しながら「その点のみに目をつければ」といつたのはかかる意味であつた。マーロウを嫌い彼の態度を嫌うことは随意である。しかし中年の郷愁ととりとめない長話とのためにコンラッドを責めることはできない。マーロウと切つても切れない大仰なそして時には眩やくようなことば、そこに thematic value があるのである。

(1) F.R. Karl: *A Reader's Guide to Joseph Conrad*, p.62

(2) コンラッドの作品に総じてアイロニーの影が濃いのは時間に関する彼の手法——juxtaposition, flash-back といった——に因るところが大きい。

(3) *Youth*, pp.36—37

(4) *ibid.*, p. 42

(5) *ibid.*, p. 12

(6) *ibid.*, p. 34

4

コンラッドが初めてマーロウを用いた ‘Youth’ は効果においてしかく単純であり、マーロウの役割もまた然りであつた。物語を語ると共に commentator としての役割をもつマーロウの可能性を求めながら、作家はこの素朴な物語の次により濃厚な密度をもつた重層的な作品を提示する。複雑かつ曖昧なこの ‘Heart of Darkness’ は表面的には明らかにマーロウがクルツを求める旅の物語である。だが、図式的に言えば、同時に観察者であり対象であつた ‘Youth’ から対象としての役割を捨てた *Chance* への中に存在するものとして、ここでマーロウはクルツを賤めつつ、この異様な人物を通じて彼自身を探求しているのである。二十世紀を目撃の間に置いてコンゴ上流に見出された魔性のサン・グラールは探求者自身の姿を映し出すのだ。(リーヴィスはここでも誤っている。彼はこの物語を単なる旅行談と考えたのである。この卓抜な批評家が!) 単純でロマンティックな憧憬から発した船旅自体、そこに象徴的意味を認めれば ‘Youth’ でマーロウが言うように、“the illustration of life, that might stand for a symbol of existence”⁽¹⁾ たるべきものである。コンゴ溯航、そしてクルツとの出会い、これらについてマーロウはこう語る——

It was the farthest point of navigation and the culminating point of my experience. It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me—and into my thoughts. It was sombre enough, too—and pitiful—not extraordinary in any way—not very clear either. No, not very clear. And yet it seemed to throw a kind of light.⁽²⁾

従つて、マーロウが自分の現実の——いわば外的な——旅路を己れの内面への旅路の体現とみたことは明白である。神秘なるものへの憧れによつてアフリカの奥地に入込んだ彼は、そこで原始の森のそして恐るべき荒野の有つ「生命の真実」の洗礼を受け、「己が魂と盲目的に格闘する」人物の姿から人間本性の奥に蠢めく闇に覚醒する。しかも彼自身は闇にも光明にも属さない、いわば哀れむべき薄明の存在であることを知るのである。いや、そういつた意味を明確に把握するためには、imagist マーロウについて考えねばならない。

The Nigger of the ‘Narcissus’ の序文、それはコンラッドの芸術論として有名であるが、その中に次のようなことばがある。

All art……appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses,…… It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the colour of painting, and to the magic suggestiveness of music——⁽³⁾

赤く錆びて放り出された機械、森林に砲撃を加える軍艦、奇怪な装飾を付けた土人の女といった鮮やかな映像、謎の如き原始林や柱に曝された人頭のもつ象徴的意味、そしてコンゴ河に魅せられたマーロウは蛇に魅入られた小鳥、都会は墓場——マーロウが彼のヴィジョンを

示すとき、彼はこの序文でコンラッドの指示した方法に従っているのである。更に、この序文は象徴主義のマニフェストウともいえるものであるが、象徴的な森を語りそこに生命を感じ得たマーロウは、

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles⁽⁴⁾
Qui l'observent avec des regards familiers.

という句を思い出しているといえないだろうか。

それはともかく、マーロウが物事をそれ自体に語らせるといったタイプでないことは前に述べた。‘Heart of Darkness’でもことは同じである。具体的事象に説明を加えつつそれに対する彼の印象・反応を語る。彼は言う、“……to understand the effect of it on me you ought to know how I got there, what I saw, ……”⁽⁵⁾ 形容語句も比喩も、例えば ‘The Secret Sharer’ の船長の頻用する “my double”, “the other self”, “the secret sharer of my life” などと同等に、象徴の意味に対する反応でありイメージの印象を究めようとする努力なのである。

白い霧に包まれた森林の闇をマーロウは謎とみる。この点で彼は黒人ジム・ウェイトを暗黒と、謎と考えるナーシッサス号の乗組員に類似する。しかもこういつた不可解なるもの朧なるものの称揚が彼にあるとさえいえるのであるが、しかしこの謎めいたものの強調はリーヴィスによつて難ぜられるように、コンラッドが “intent on making a virtue out of not knowing what he means” であるためでなく、むしろマーロウの立つロマンティックな象徴主義に由来するのである。ロマンティックな象徴主義者にとつて明確な結論・裁断はあり得ない。いかにマーロウがある種のイメージに関して確かであろうと、彼の物語はそれを聞きながらコンラッドが眩やくように、とりとめなくならざるを得ないのである。

The Nigger のナレイターが用いる光明と闇黒のイメージはマーロウもまた使用するところである。蛮地を啓発する文明はむしろ光明であり、それに対立する原始林・荒野は闇である。しかし「表面的な真実」にのみ係わる文明の民の虚妄性は実は闇黒を暗示するものではないだろうか。「秘められた生命の真実」を有つ森林は実は光明ではないだろうか。光と闇は常に移行し合い交り合つて曖昧さを産む。闇黒とみえたものは光明となり光と思えたものが闇と変ずる。或は互に入交つて怖るべき grayness⁽⁶⁾ を構成する。畢竟は光明の使者の一員に違いないマーロウの闇黒との直面。しかし、クルツのそして原始林の闇は彼自身のものでもあり得るといふ強い思念、光と闇の本質的な混沌からもはやこれを識別することが不可能であるという感懐、己れが灰色の薄明の存在であるという悲劇の——文明の浅薄さ・虚妄性に反発してクルツを慕いながら尚クルツの跳び越えた断崖からすぞすぞ引返さねばならない（これが文明に生きる唯一の道なのだ、このアイロニー）という、イソップの蝙蝠めいたある意味ではむしろ茶番劇の——認識、それがマーロウの不安を産む。土民の咆哮は彼自身の中なるものに正確に照応するのだ。

No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it——this

suspicion of their not being inhuman, ……what thrilled you was just the thought of their humanity—like yours—the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough; but if you were man enough you would admit to yourself that there was in you just the faintest trace of a response to the terrible frankness of that noise, a dim suspicion of there being a meaning in it which you—you so remote from the night of first ages—could comprehend.⁽⁸⁾

だから、終末尚光明の中に位置しつつも彼は荒野に憑かれたクルツの闇に忠実であらねばならない。

光と闇の葛藤ないし混淆はアイロニーを招来しながらモラルの問題を誘う。マーロウのモラルの立場ははつきりと示されている。光明やリベットや航海術の本が象徴的に示す義務・秩序・規律などを船乗りの常として重んずるマーロウは無秩序・混乱の暗黒を嫌うのである。モラルは選択である。マーロウの場合、深奥における選択はしかし光と闇の間になされるのでない。それは闇黒の中にあつてなされるのである。同じく「悪夢」ではありながら、選択を迫られた時彼は白人の「巡礼」たちよりもクルツを択る。それは彼の最期の叫び“The horror! The horror!”がマーロウには“moral victory”であり得たから——或は己れの荒廃と墮落、弱さ・無力さを最期の一言に集約して宣言すべき赤裸々な魂の露呈を、傲慢不遜なクルツの中に見たからに他ならない。

クルツの荒廃は彼が“hollow at the core”⁽⁹⁾であつたがためである。マーロウはそれを自制力の欠如とみる。いずれにせよそれがクルツの闇なのだ。そしてここからエピローグにおけるアイロニーが生れるのである。クルツの婚約者とマーロウとのこの終幕の場面にあつて主要なアイロニーはリーヴィスの言うように“the association of her innocent nobility …… with the unspeakable corruption of Kurtz”⁽¹⁰⁾にあるのではない。彼女のクルツ観（むろんクルツに闇を見ない）と実相との間の喰違いにそれはあるのでなくて、むしろ光明の使徒による暗黒の受容にある。しかも光明を信ずる女——光明と誤つて闇黒を愛した女——の前にアイロニーは二重となる。クルツとマーロウの決定的な相違について先に触れたが、そのためにこそいわば彼の moral being を保持し得たマーロウは、彼女のそれを救うために嘘を吐く。虚偽、それが彼女の“saving illusion”⁽¹¹⁾を支えるのである。クルツの婚約者を、いや虚妄の世における「生」を、救うものは畢竟光の「幻影」なのだ。だからマーロウが一瞬彼女を光の世界の住人としてでなく闇黒に住まうものとして、コンゴ奥地での土民の女をその上に重ね合わせたとき、彼は或は正しかつたのである。白い霧に包まれた闇はまさに至当の象徴であつた。

(1) *ibid.*, p. 4

(2) *ibid.*, p. 51

(3) *op. cit.*, p. ix

(4) *Les Fleurs du Mal*, ‘Correspondances’, ll. 1—4

(5) *op. cit.*, p. 51

(6) マーロウにとって“the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze,

in the likeness of one of those misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine” (*ibid.*, p.48) であった。

(7) Droll thing life is—that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose. The most you can hope from it is some knowledge of yourself—that comes too late……I have wrestled with death. It is the most unexciting contest you can imagine. It takes place in an impalpable grayness, with nothing underfoot, with nothing around, ……(*ibid.*, p.150)

……a vision of grayness without form filled with physical pain, ……(*ibid.*, p.151)

(8) *ibid.*, p.96

(9) *ibid.*, p.131

(10) *op. cit.*, p.181

(11) *op. cit.*, p. 159

5

‘Heart of Darkness’の終末においてマーロウに働らきかけられるものとしてクルツの許婚者が現われたとき、すでにマーロウのこれから採るべき方向は示されたといえる。つまりそこには他者に向う姿勢の暗示があるのであり、そして *Lord Jim* でのジムはまさにその対象なのである。しかし *Chance* のマーロウにはまだ間があつた。ジムは尚、クルツと原始林が、マーロウが自分の中にも存在するのではないかと懸念するものの投影であるということと類似した意味をもつのである。内的な苦悩の劇化を外界に見出す一種の妄想狂的人物群中に、‘The Secret Sharer’の船長を含めてコンラッドの最も成功した人物は含まれる。‘The Secret Sharer’の船長は彼の分身をレガットの中に認めるが、マーロウは己れの分身と共に他者のそれをも見出すのである。クルツと土民の群に自分自身に通うものを発見し、クルツの許婚者の中に土民の女を知った彼は、ジムの中に己れの姿を見、かつジムの分身をブラウンの中に求める。つまり、この名うての悪党ブラウンとジムの間に交される粗放な会話の中には、

a vein of subtle reference to their common blood, an assumption of common experience; a sickening suggestion of common guilt, of secret knowledge that was like a bond of their minds and of their hearts⁽¹⁾

がマーロウによつて感得されるし、審問されるジムの前にして “a silent inquiry into his own case”⁽²⁾ を心中にもつていたブライアリー船長が、ジムのパトナ号事件において彼自身の可能性の限界を悟つたと同等な意味で、マーロウのジムに対する関心の直接的な原因となつたのは、この若者が “came from the right place; he was one of us”⁽³⁾ だということだつたのである。マーロウが頻りと口に出す “of the right sort”, “one of us” ということば、彼はジムの追いながらまたも己れ自身を探っているのである。

とはいえ、マーロウとジムとの微妙な関係はまた微妙な問題を惹起する。「正しい種類の人間」ジムは、失われた名誉、規律と忠実さに背反した罪のために良心の苦悩を感じる。世間が

彼を忘れ去つたとしても消えぬある意味では愚かな苦悩である。この“exquisite sensibility”⁽⁴⁾のためにマーロウは彼から離れない。マーロウもまたそれを有つているのである。牧師の家の出身であるということと船員としての訓練から培われた極端な潔癖さをもつジムの上に、当然あのレガットが重なってくる。しかし、‘The Secret Sharer’が船長の自己実現の物語であるという相違を除いても、レガットを匿まつた船長が究極的に得た確信と、“a dispute impossible of decision”⁽⁵⁾に捲き込まれることを感じ、“I was being made to comprehend the Inconceivable”⁽⁶⁾と歎息するマーロウの感慨とでは雲泥の相違がある。彼は真実と幻影との識別を——為さねばならない、しかも薄弱な、識別を——為し得ないことを認めざるを得ない。しかも真実を捉えることの見込みのなさを知りながらそれを彼は求める。結果は予想通り明確なというには程遠いものである。ジムの英雄的な死についての彼の感懐も、その表面的な意味に拘らず曖昧さを残す。(だがそのプロセスにおいて彼にとつては楽しい「謎」が現われてくるのだ。) 確かなことは、ジムがマーロウの一部だということ、彼の中において存在するものだということである。⁽⁷⁾問題はジムなのでなくて、マーロウがジムに見たもの、ジムから彼が得たものなのである。

マーロウに明確な分析・裁断を許さぬジムの事件は従つて暗示的な叙述を示す。マーロウにとつてジムそのものがシンボリックであるし、ジムの三つの jumps また然りである。特に最初のそれ——救命ボートに跳ばんとして跳び得なかつた、いわば unjumped jump——は、ジムのふつきれなさ、低迷さを、そして彼の事件全般の曖昧さ・暗さを、象徴的に予示するものである。そして‘Heart of Darkness’におけるように光と闇のイメージアリーをここでもマーロウは使用して彼の曖昧さを示す。例えば——

He was white from head to foot, and remained persistently visible with the stronghold of the night at his back, …… For me that white figure in the stillness of coast and sea seemed to stand at the heart of a vast enigma. The twilight was ebbing fast from the sky above his head,⁽⁸⁾ ……

闇に沈むジム、それはマーロウの懸念を具現化するものである。また、

The views he let me have of himself were like those glimpses through the shifting rents in a thick fog——⁽⁹⁾ ……

光と闇の溶け合う黄昏も、濃い霧も、マーロウの真実の相への探求における灰色の混乱を暗示するイメージなのである。彼のイメージの多くはこのような茫漠としたものであるが、しかもそれが適当しているといえるであろう。

真実と幻影との識別、と前に述べた。或はむしろマーロウの困惑は、真実を“saving illusion”によつて克服せんとしてその不可能なことを知つたところにあると言ふべきであろうか。そこにシュタインの出現がある。これはマーロウのような瞑想家というよりむしろ弁舌家であるが、彼もまた謎めいた人物には違いない。商人であるこの昆虫蒐集家は蝶の標本によつて事に解明の光を当てようとして、逆にマーロウを当惑させる。塵堆の上に止つていた、そして狙撃を受けながらシュタインの捕えたこの華麗な蝶は、マーロウにとつてはしか

し重要な象徴的な意味をもつ。これにはマーロウとジムの関心事を包含するものがどこかしらあるのである。シュタインの求めた目的物であるように、それはジムの理想でありマーロウにとってはジムでもあるのだ。ジムの戦闘もその勝利も、現実も夢も、美も醜も、凡てここに体现されているといえる。‘The Secret Sharer’の船長の疑念‘I wondered how far I should turn out faithful to that ideal conception of one’s own personality every man sets up for himself secretly’⁽¹⁰⁾への解答はジムには得られたであろう。だがマーロウは彼の蝶を捕え得ただろうか。彼にとつて真実⁽¹¹⁾は“floats elusive, obscure, half submerged, in the silent still waters of mystery”なのである。そしてこの“waters”は否応なしに例のシュタインの「破壊的要素」を連想させる。

この「破壊的要素」、前後の事情からすればこれは慥かに D. V. ゲントの言うように⁽¹²⁾夢を、ロマンティックな illusion を意味している。しかし、

The way is to the destructive element submit yourself, and with the exertions of your hands and feet in the water make the deep, deep sea keep you up.⁽¹³⁾

とシュタインが言うとき、この「要素」なるものはより直接的には海である。そして海はコンラッドにおいてリアリティであつた筈だ。いやそこ迄言わなくとも、リアリティと illusion との別を超えたシュタインとそれを果たし得ぬマーロウとの相違から、マーロウの拭い切れない混乱が残るのである。

The whisper of his conviction seemed to open before me a vast and uncertain expanse, as of a crepuscular horizon on a plain at dawn—or, was it, perchance, at the coming of the night?⁽¹⁴⁾

シュタインのことは依然焦れつたいメタファーなのだ。聖人・賢者でない平凡な魂の self-knowledge への旅は必意焦だたい混迷にさまようのである。

Chance へ移るインターラードとして *Chance* でのマーロウの展開を考える手がかりのために、*Lord Jim* における手法の発展をみよう。その一つは以前の作よりナラティブの趣向において一層技巧的になつていことであり、も一つは構成自体の複雑化である。始めの四つの章の客観描写を除けば、ナラティブを組立てるものは‘Heart of Darkness’的なマーロウ自身の直接的観察と共に、語るマーロウと語られることとの間に更に屈折を置いた——つまりその間に幾人かの人物の眼が挿入された——間接的なそれなのである。幾つかのソースから来る光がマーロウなる一枚のレンズによつて集約されて読者に伝えられることになる。マーロウの姿は巨きくたつて作品全体をその影の中に没せしめると同時に、断片的な知識を綴り合わせ一枚の絵模様⁽¹⁵⁾に織り成すという新しい役割を有つのである。更に、構成について顕著なのはいわゆる time-shift の手法である。慥かに‘Heart of Darkness’で一度、溯航中の黒人の死から時間的には先廻りしてクルツの回想に入る条りに、素朴な時間秩序の破壊が見られるのであるが、time-shift の手法が完全に意識的に用いられるのは *Lord Jim* からなのである。コンラッドとその共作者であつた F. M. フォードの間に生れたこの time-

order の破壊は jxntaposition, flash-back を用い映画のモンタージュ風な時間の操作それ自体の中から独自の意味と効果を生み出す。フォードはこのような時間的混乱を行う理由として真実らしさを挙げている。即ちこういう方法こそ日常普通に人が物を語り物を知る方法に違いないというのである。⁽¹⁵⁾ *Chance* のコンラッドにもその狙いはあつたであろう。しかしここではすでに小説は人生よりも複雑になつている。実際的な興味は別のところへ移つているのである。事実それはそれを記述するものによつて変化する。美人もカンバスの上では奇怪な姿となる。事それ自体は問題でない。それを編むものが重要である。いかにアレンジするか、いかに選択し抽象し配置するか、そこに新たな興味が置かれていると思われる。

- (1) *Lord Jim*, p. 387
- (2) *ibid.*, p. 58
- (3) *ibid.*, p. 48 尚同様なことばが p. 78, p. 93以下続出する。
- (4) *ibid.*, p. 4
- (5)(6) 共に *ibid.*, p. 93
- (7) He existed for me, and after all it is through me that he exists for you. (*ibid.*, p. 224)
- (8) *ibid.*, p. 336 他にも例えば “One had not the courage to decide ; but it was a charming and deceptive light, throwing the impalpable poesy of its dimness over pitfalls—over graves. …… the great plain on which men wander amongst graves and pitfalls remained very desolate under the impalpable poesy of its crepuscular light, overshadowed in the centre, circled with a bright edge as if surrounded by an abyss full of flames.” (*ibid.*, p. 215)
- (9) *ibid.*, p. 76
- (10) *'Twiixt Land and Sea*, p. 94
- (11) *op. cit.*, p. 216
- (12) *The English Novel*, p. 231 A. Guerard のいう ‘an ego-ideal’ (*Conrad the Novelist*, p. 165) も必竟夢に違いない。
- (13) *op. cit.*, p. 214
- (14) *ibid.*, p. 215
- (15) *Conrad, A Personal Remembrance*, pp. 136—137

6

1913年初めて出版された *Chance* は1906年にはすでに着手されていたが、*Lord Jim* の出た1900年からそれまでに、目ぼしいものを挙げれば、‘Typhoon’, *Nostramo* が出ているし *The Secret Agent* も1906年には完成していた。更に *Chance* が書き終えられた1912年までには、‘The Secret Sharer’, *Under Western Eyes* などが現われている。これらには、マーロウは無論のこと、マーロウ的なナレイターも全く見当らない。実験的な態度を捨てないコンラッドはこのような一種のマスクの使用から離れて、別の描写・叙述方法を採つたのである。例えば、*Nostramo* では凡ね作家の眼による描写の中に副次的なナレイターが点綴さ

れ、*The Secret Agent* ではナレイターの姿は全くない。それに代つてこれらの作では、人物の意識の鋭い抉出があり心理解剖の妙がある。この、初期のコンラッドの発展というべき点と共に、*Lord Jim* でみられるような懐旧談に伴つての連想・記憶の飛躍というまだ比較的素朴な段階の time-shift が、これらにあつてはそこを脱した純粹な手法としての形態となつて虚構の世界の立体的な構成に参与しているのである。こういった変化は或は題材の如何に依るのかもしれない。⁽¹⁾ *Under Western Eyes* においてコンラッドは一人のナレイターを登場させる。しかしこれはマーロウと並べるには余りに影が薄い。完全な意味で一個の人物ではなくむしろ impersonal なのである。マーロウの眼が本質的に内面を志向したとき、この語学教師は只外部を眺めやるに過ぎない。これはラズーモフの運命を映し出すべく設定されたカメラ・アイなのだ。

Chance でコンラッドは何故マーロウを蘇えらせたのか。しかしこれへの答は臆測の域を出ない。J. ペインズの言うように、⁽²⁾ ナレイターを使つた方がさまざまな手数が省けもするし、コンラッド自身には口語体の言廻しが impersonal な文章より書き易かつたということのためだろうか。或はこれ迄試みてきた複雑な手法の中にナレイターを投げ込んでみたいという芸術家的食欲さの結果でもあろうか。そこに長い附合いであるチャーリー・マーロウを選んだのだろうか。それとも久振りにマーロウをという唯それだけの理由だつたのか。不毛な問は止めよう。纏れ合つた time-shift と交錯した人物の意識というレンズによる屈折との中心にとにかくマーロウが存在するのには違いないのだから。

むしろ解答可能な問は、マーロウに如何なる変化が起つていたか、である。

例を挙げよう。マーロウの瞑想耽溺症——この癖そのものは変らない。折に触れて彼の耽る瞑想はしかし今は、危惧の念に駆られながら内的真実の追求に彷徨つていたかつてのそれと異質のものである。*Chance* で彼の瞑想的独白の多くが女性についてのものだという一事でもそれは明らかであろう。つまりそこではマーロウの認識への契機として——陳腐な意味での誘惑者としてさえ——女性なるものが捉えられている訳ではない。突き放されて、総じて皮肉な口調を浴びるのである。

As to honour……it's a very fine mediaeval inheritance which women never got hold of. It wasn't theirs. Since it may be laid as a general principle that women always get what they want, we must suppose they didn't want it. In addition they are devoid of decency.…… 'Sensation at any cost', is their secret device. All the virtues are not enough for them; they want also all the crimes for their own. And why? Because in such completeness there is power—the kind of thrill they love most.⁽³⁾

女性を憤慨させるに足るほどの皮肉なこのことばの齒切れの良さ。“I have a clear notion of woman”⁽⁴⁾ と言う確信。そこにはかつての不安・口籠つた態度是一片もない。問題が己れ自身と無関係であるとき人は最も明快である。マーロウは今彼の存在の深奥に触れられる懸念を少しも有たない。模糊たる霧中の認識探求の旅は過去のこと、*Chance* のマーロウはそれを完全に離脱して、いわば内面の問題に対する免疫性をもつて他人の關係に容喙する——いや、そういう形態をとる。

交錯した人物——アンソニー、フローラ、ファイン夫妻、ド・バルル氏、女家庭教師、そ

してパウエル——の登場をみるこの小説は決してフローラとアンソニーのひねくれた夫婦関係の物語ではない。他の人物も皆いわゆる端役ではなくて、それぞれ繋がり合い影を重ね合っている。そしてマーロウはといえば、彼はそれらの人物を、人物間の事件を、アレンジする位置を占めるのである。経緯を編み織り成すもの、従つて本質的に事に捲き込まれぬものに相応しく、彼は問題の対象からそれ迄になかつた程の距離を保っている。そのことの手法的反映が time-shift とナラティブの屈折の試みということになるのである。第一巻について大雑把にみるならば、第一・二章ではマーロウとパウエルと「私」が登場し、パウエルの言及したアンソニー船長の船の名からファイン夫妻とフローラの記憶がマーロウに思出される。第三章と第四章でフローラ・ド・バラルの家の没落と女家庭教師、フローラとアンソニーの駈落ち、マーロウの数回のファイン訪問などが語られ、第五・第六章でも略その話を繰返しながら、第六章の一部ではフローラの遍歴——ファイン家を離れたりまた戻つたり——が示される。これはむしろ駈落ち前のことである。そして第七章においては、ロンドンでアンソニー及びファイン家を去つたフローラとマーロウが会い彼女がファイン家に居た当時の事が話される。マーロウはまたファインとも会つてド・バラルの釈放の件や彼がフローラとアンソニーの仲を裂こうとしていることを聞かされる。そして再び場面は第二章の「時」に戻る。章を事件の順に並べれば、凡ね三・四・二・六・七・二・三・四・五・六・七・一・二・七となる。しかも章の中で小さな時間の移行がしばしば繰返されるのである。こうした入り組んだ事の内容が、*Lord Jim* の構成をも簡単視させる程のさまざまな人物の屈折レンズによつて歪像されながら読者に伝えられる。例えば自分の以前の生活のことをフローラはファイン夫人に語り、夫人はそれをファインに、ファインはマーロウにそれぞれ告げる。そして読者にはマーロウから「私」なる作家を経て伝わることになる、といった混み入つた段階が見られるのである。このような叙述の仕方は、煩雑さから曖昧を産む危険をもつと共に、例えばフローラが本来語つたことでありながらマーロウの口を出たときは彼女が純然たる客体の形をとつてしまうという齟齬を犯すことにもなるが、それが成功したときには、起つた出来事、会つた人物としての効果を、換言すれば、立体的な効果の豊かさ深さを、与え得るのである。そしてマーロウはこのような効果を彫りあげる重要な鑿なのだ。むしろいうならばマーロウの登場はフローラに纏わる事件を彼がいかにか扱かうか、いかに彼がこれに血と肉を与えるかということを示すため、彼の構想力がいかなる働らきをみせるかを示すためなのである。*Chance* のマーロウについての第三の、そして最後の問——マーロウが復活したとき彼はいかなる意味をもつていたか——に対する答はそこにある。フローラとアンソニーを中心としたときいかに冗長散漫となるに違いないこの作品にこうみてこそ焦点が生れるのである。⁽⁶⁾

主眼となるのは、一つの問題を契機としてそこからマーロウの得るものではもはやなく、彼自身の造り成すところなのである。かつてのマーロウにとつては殆ど意味もない——無に等しい——ところから彼の構想力によつて産み出されたこれは、いわば手法の構成物である。ここでは芸術は芸術のためのみにある。マーロウはもはや曖昧でなく、彼に謎は残されない。つまり凡てを創り出したマーロウは凡てを知つているのである。もはやマーロウに残されたものはないのだ。

(1) コンラッドは捲き込まれるものの姿を執拗に追つた。*Nostromo, The Secret Agent,*

Under Western Eyes では捲き込むファクターとして、多かれ少なかれ政治問題・社会情勢が表面にもち出されている。‘Heart of Darkness’ の中に帝国主義的搾取・植民地主義的誅求を認めることが可能なのだが、コンラッドはマーロウにはむしろそこに文明の虚妄性・市民生活の欺瞞さを見させている。マーロウと政治は釣合わないのだ。

- (2) *Joseph Conrad*, p. 384
- (3) *Chance.*, p. 63
- (4) *ibid.*, p. 353
- (5) 例えば “With suddenly enlarged pupils and a movement as instinctive almost as the bounding of a startled fawn, she [*i.e.* Flora] jumped up.” (*ibid.*, 116), “She [*i.e.* the governess] would have gone on regardless of the enormous eyes, of the open mouth of the girl who sat up suddenly with the wild staring expression of being choked by invisible fingers on her throat, and yet horribly pale.” (*ibid.*, p. 122) では彼女は観察者ではなく観察の対象であると一見思われる。そこに, “she told Mrs. Fyne”, “it’s the very expression she used later on to Mrs. Fyne” といったことばが続くのは唐突の感を免れない。
- (6) ヘンリ・ジェイムズが “It [*i.e.* *Chance*] places Mr. Conrad absolutely alone as a votary of the way to do a thing that shall make it undergo most doing” (*The Future of the Novel*, edited by L. Edel, p. 279) と言ったとき、彼の目はこの焦点に向けられていたのだ。

SUMMARY

What Marlow Means

Yoshito MUTOH

The intention of this essay is to fix the meaning and function of Marlow, the unique narrator of Conrad.

Marlow, who makes us aware of important problems proper to artistic activity, has his origin in *The Nigger of the 'Narcissus'* which should be called the transitional product from the viewpoint of Conrad's progress in method. Developing from this antecedent, Marlow shows us his particular significance and function in each of his four stories.

1.) 'Youth': Here we have Marlow on Marlow: he is both subject and object. In the reminiscences the past and the present clash together, and irony arises from their coincidence. Marlow exposes himself as a sentimental ironist.

2.) 'Heart of Darkness': Marlow seeks himself through another. He tells his journey of self-discovery using images and symbols or interpenetrating imagery of light and darkness, where the brunt of irony is directed exactly to his existence itself—to his inevitable uncertainty in depth.

3.) *Lord Jim*: Marlow attends to an external object more than before, but not yet absolutely: it is not Jim but what Marlow makes *of* him that matters. The use of imagery again conveys, in a suggestive way, the anxious uncertainty with which Marlow is preoccupied. Here is found also experiments of technique that are to develop into the elaborate method in *Chance*.

4.) *Chance*: Having got complete detachment, Marlow reappears as arranger of materials who can command the complicated method. It is 'the artist Marlow' that constitutes Conrad's main interest now; the meaning of Marlow's revival does not lie anywhere else.