

いつどこで回想しているのか

——フォード・マドックス・フォードの「文学的印象主義」を再考する（1）

木 下 誠

人は時間のなかに生きる。時間によって拘束され、形成される。だが、私自身はその時間を理解できたと感じたためしがない。・・・出来事そのものにはもう確信が持てなくても、少なくともそれが残した印象を忠実に語ることはできる。というか、私には、せいぜいそれくらいのことしかできない。

ジュリアン・バーンズ『終わりの感覚』（2011）¹

本稿は、イギリス出身の作家フォード・マドックス・フォード（Ford Madox Ford, 1873-1939）の小説における「文学的印象主義」（Literary Impressionism）の特徴を再検討し、トランスアトランティックなモダニズム文化への彼の貢献を明らかにするプロジェクトの一部である。そのプロジェクトが目指す先には、フォード晩年のプロヴァンス地方に対するこだわり、そしてそのローカリティを背景とした 1930 年代前半出版の 2 つの小説における金融危機のテーマと、コスモポリタンとされるモダニズム文化との関係の考察がある。²そこで本稿と次稿はプロジェクトの始まりとして、まずはフォードが 1920 年代に発表した代表作の冒頭部分を精読し、その語りの特徴を 19 世紀末以降のイギリス文学・英語文学の系譜という文脈に位置づけたうえで、世紀末唯美主義者ウォルター・ペイターが指摘していた「リアルな声」を阻む「個人の精神の厚い壁」という「印象の世界」のアポリア（Pater 151）に対して、フォードが「文学的印象主義」に時間性の次元を導入していたことを明らかにする。³

1. 作家フォードの文学史的な位置づけ

フォードは1890年代から1930年代末まで作品を発表し続けた小説家・詩人・エッセイストであり、文芸誌の編集者である。彼は作家活動の初期段階から、「文学的印象主義」を実践する小説家のひとりとみなされてきた。⁴ 印象派あるいはポスト印象派の絵画とイギリスとの関係といえば、マネ、ゴッホ、ゴーガン、ルドン、セザンヌ、マティスらの作品をロンドンのギャラリーに集めた有名な展覧会が、1910年11月に「マネとポスト印象派」展との名称で開催されている。この展覧会は美術評論家のロジャー・フライによって企画されたもので、彼は芸術家や文人たちの集まりであるブルームズベリー・グループの中心人物だった。そのグループには小説家ヴァージニア・ウルフ、彼女の姉で画家のヴァネッサ・ベル、ヴァネッサの夫で美術評論家のクライヴ・ベル、経済学者ジョン・メイナード・ケインズ、哲学者バートランド・ラッセルらが関係していた。ウルフは1924年に「ミスタ・ベネットとミセス・ブラウン」というタイトルのエッセイを発表しており、これは長いことモダニズム文学のマニフェストのひとつとして読まれてきたが、そのなかで彼女は、「1910年の12月かその前後に人間のキャラクターが変わった、と思いついた主張をしてみよう」という有名な言葉を残している（Woolf 4）。「1910年の12月かその前後」とは何を念頭に置いた発言なのかをウルフは明示していないため、それが示唆していた事柄についてはさまざまな解釈がある。そのうちのひとつでもっとも有力とされてきたのが、上述したフライによるポスト印象派展の反響である。⁵ そしてフォードは、自分が「文学的印象派」と呼ばれていることに応答して、1914年に「印象主義について」（“On Impressionism”）というエッセイを発表している。⁶

フォードが活躍した時期には新たな文学的潮流としてモダニズムが台頭しており、彼は人脈的にはトランスアトランティックなモダニズムの文化のなかにいた、あるいはむしろそうしたモダニズム文化のプロモーター的な役割を担っていた部分もあった。とはいえ、文学史的な作家評価という観点からは、今でも微妙な位置にある。たとえば、2003年にノーベル文学賞を受賞した南アフリカ出身の英語圏作家J・M・クッツェー（1940-）

は、フォードの代表作とされる小説をめぐるエッセイを次のように始めている。

八十年近くも前に没しているにもかかわらず、イギリスの小説家の殿堂におけるフォード・マドックス・フォードの地位はまだ定まっていない。フォードが自分のものだとは主張した、トゥルゲーネフ、フローベール、モーパッサンからヘンリー・ジェイムズ、ジョウゼフ・コンラッドに至る系譜はイギリス小説の主流ではない。また、第一次大戦前後の文学的前衛、特にエズラ・パウンドとの交流は、彼をコスモポリタンなモダニズムの陣営に位置づけるように思われた。ところが、彼の二つの紛れもない傑作『かくも悲しい話を・・・』(1915)と四部作『パレードの終わり』(1924-28)は、実験的作家というよりは勤勉な職人の作品であり、革命的というよりは保守的な、退行的でさえある社会的ヴィジョンを表現している。(Coetzee 23)⁷

クッツェーはいわゆるポストモダンな実験的作風と、南アフリカ出身の白人としての捻れたポストコロニアルな批評意識が高く評価されている小説家である。⁸ 英語圏モダニズム文学の功績と問題点の両方を乗り越えようとする作家ともいえる。彼は1960年代を過ごした大学院生時代にフォードの小説について修士論文を書き、サミュエル・ベケット(1906-89)の小説の研究で博士号を取得した。20世紀英語文学における言語的実験やその前衛性に関心のある者にとって、フォードは無視するわけにはいかない作家だったし、現在でもそうであることには疑いがない。しかしながら、上の引用にみられるようなフォードの評価は、多くのイギリス文学研究者が同意するはずのものである。

フォードの作品が文学史的に微妙な位置づけにある理由を、クッツェーは2つないし3つあげている。ひとつには、彼が「偉大なモダニストの世代」でもなく、かといって「偉大なヴィクトリア朝作家の最後の世代」でもない、というように、いわば狭間に生まれ狭間に作家活動を始めたという事情がある。「偉大なモダニストの世代」とは、1880年代に生まれたウ

ルフ (1882-1941), ジェイムズ・ジョイス (1882-1942), パウンド (1885-1972), T・S・エリオット (1888-1965) といった作家たちの世代であり、フォードは彼女彼らよりも 10 年から 15 年ほど早く生まれ 10 年以上早く作家になっている。一方、「偉大なヴィクトリア朝作家の最後の世代」とは、たとえばトマス・ハーディ (1840-1921) やフランスの自然主義文学から影響を受けた作家たちのことを指し、ハーディは 1870 年台初頭には作家活動をはじめて代表作の長編小説『ダーバヴィル家のテス』は 1891 年の出版である。たしかにフォードは彼らよりも一世代若い。

なお、さらに世代論的に言えば、クッツェーは触れていないがヴィクトリア朝作家でもモダニズム作家でもない世代として、エドワード朝作家というくくりがある。ヴィクトリア女王が崩御した 1901 年から 1910 年までのエドワード七世のエドワード朝、この 20 世紀最初の 10 年間を象徴するモダニズム以前の作家として、H・G・ウェルズ (1866-1946), アーノルド・ベネット (1867-1831), ジョン・ゴールズワージー (1867-1933) といった名前があげられる。ウルフがエドワード朝の「物質主義者たち」と揶揄したりアリズム小説のこうした大家たちと比較すると、彼らより 5 歳ほど若いフォードの作品は感覚的に新しく、モダニズムに近い。⁹

もうひとつ、フォードの中途半端な位置づけの理由として、クッツェーは彼の生まれ育ちをあげている。フォードはドイツ人の父フランツ・ヘファーとイギリス人の母キャサリン・マドックス・ブラウンの間に生まれた。第一次世界大戦後に自分のファミリーネームをドイツ系の「ヘファー」から、もともとミドルネームに含まれていた英国風な「フォード」へと改名している。改名前の本名は、ジョセフ・レオポルド・フォード・ヘルマン・マドックス・ヘファーだった。クッツェーはフォードの小説のどっちつかずの作風を、こうした出自に由来する 20 世紀初頭のイギリス社会における彼のステイタスの不安定さと関連づけて考察している。ドイツ系ゆえにフォードが感じていたであろうイギリス社会での居心地の悪さは、イギリスに渡ってきた作家たちへの接近につながっていた。たとえば、『闇の奥』(1899, 1902) で有名なジョウゼフ・コンラッド (1857-1924) の作家デビューをフォードはバックアップし、その後も共作活動などを通じて

影響を与えあった。コンラッドは現在のウクライナ出身でポーランド人の両親をもち、もともと英語を母国語としない船乗りだった。また、アメリカからイギリスに移住してきたヘンリー・ジェイムズ（1843-1916）と隣人になって親しく交流した。ジェイムズの多くの小説は、アメリカ人がヨーロッパ社会で直面する文化的軌轢を主要なテーマとしており、フォードはそうしたジェイムズの小説技法を追っていくことになる。特にその影響が顕著なのが、代表作の『かくも悲しい話を・・・』（*The Good Soldier*, 1915）である。ちなみにこの小説は、ウィンダム・ルイス（1882-1957）が創刊し編集していたヴォーティシズム（Vorticism）の前衛的リトルマガジン『ブラスト』誌（*Blast*）に最初に連載された。

なお、元々のミドルネームにあった「マドックス」と「フォード」だが、これは母方の祖父の名前にちなんでつけられている。その人物とは、19世紀半ばのラファエル前派の画家のひとりだったフォード・マドックス・ブラウン（1821-93）である。フォードはこの祖父の影響を強く受けており、後に画家ブラウンの伝記¹⁰やラファエル前派についての評伝¹¹、そしてラファエル前派の画家としてだけでなく詩人としても活躍したダンテ・ゲイブリル・ロゼッティ（1828-82）についての評伝も執筆することになる。¹² 世紀転換期の作家フォードの美意識のかなりの部分は、ラファエロ以前に戻ることを旗印にした、19世紀なかばのイギリスで前衛的だった中世主義の芸術家集団のそれに近いものだった。その一方で、第一次世界大戦後にはイギリスを離れてフランスにわたり、1924年のパリでは『トランスアトランティック・リヴュー』という前衛的ないわゆるリトルマガジンの文芸誌を立ち上げ、若手作家たちの作品を売り出すことになる。当時パリに来ていたアメリカ人モダニストたち、すなわちガートルード・スタインや若きヘミングウェイやフィッツジェラルド、そしてアイルランド人のジョイス、西インド諸島出身のジーン・リースといった作家たちと交流し、トランスアトランティックに移動する彼女たち彼らの新しい作品を積極的に雑誌に掲載した。ジョイスは1922年に書籍として出版された小説『ユリシーズ』で知られているが、その次の小説で『ユリシーズ』以上に革命的な言語実験の『フィネガンズ・ウエイク』の断片が最初に活字になった

のは、フォードがパリで刊行した『トランスアトランティック・リヴュー』誌においてだった。フォードはモダニスト作家というよりもむしろ、こうした雑誌編集等によるモダニズム文学のプロモーター的存在として評価されてきたところがある。

作家フォードの評価が定まらない理由の3つめとして、あまりにも多作で経済的理由から書き散らしたような作品も多く、結果として残された膨大な作品群は玉石混交で、玉石の「玉」に当たるものが少ない、というこれまた残念ながら多くの愛読者が同意する実態がある。とはいっても、玉石混交の作品群の中で数少ない「玉」がどれであるかはおおむね定まっており、しかもそれらは同時代の他の作家たちの代表作と比較しても特出して高く評価される場合がある。それはクッツェーも上の引用で言及していた「二つの紛れもない傑作」、すなわち一人称小説の『かくも悲しい話を・・・』と、三人称の語りをもった第一次世界大戦小説の四部作『パレードの終わり』(Parade's End)である。

2. 語りの二重焦点化、見る・回想する主体の脱中心化

『パレードの終わり』の第一作は、1924年出版の『ためらう者もあり・・・』(Some Do Not...)である。この小説は二部構成となっており、第一部は鉄道車両のなかの場面で始まるが、その列車がいつどこを走っているのか、最初はわからないものの、読み進めると、時は1912年6月末の金曜日の昼前、ロンドンから出発して南へ、イギリス海峡近くのリイという村に向かっていると明かされる。列車に乗っていた二人の男たちがライに到着して、日曜日の昼前までの48時間弱のあいだに起きる出来事が、第一部の内容の中心となる。第二部はその5年後、第一次世界大戦中の1917年8月13日の昼過ぎから14日の未明にかけて、14時間弱のロンドンの出来事を扱う。この第二部では、主人公は戦場で被ったシェルショックの治癒のために一時帰国している。

さて、以下は二人の人物がロンドンから列車に乗って週末泊まりがけでライにゴルフをしに行く、小説の冒頭場面である。ここでは説明の便宜上、英語のセンテンス単位で番号を振っておく。

(1) 二人の若い男が——二人ともイングランドの官僚という階級である——完璧な内装の鉄道車両に乗っていた。(2) 革製の窓の留め具は新品で、(3) 同じく真新しい荷物棚の下鏡は、これまで何も映したことがないかのように汚れひとつなくきれいである。(4) 豊かな曲線を描いて膨らむ贅沢な作りの座席のカバーには、緋色と黄色の複雑で細かな龍のパターン模様があり、それはケルンの幾何学者によるデザインだった。(5) 仕切りのある客室は微かに匂ったが、丁寧なニス塗りによる衛生的な匂いである。(6) 列車は揺れることなく滑らかに走行し、それはまるで——とそのとき思ったことをティージェンズは覚えていた (Tiejens remembered thinking)——金色に縁取られたイギリス国債の優良証券のようだ (as British gilt-edged securities)。(7) 走行スピードは速かった。(8) しかし、もし列車がレールの継ぎ目で左右に揺れたり、ガタついたりしたならば、そうした異常が予測可能で斟酌しうるトンブリッジ駅の手前のカーブやアシュフォードの分岐点での場合はさておくとしても、マクマスターならばきっと——とティージェンズはたしかに思った——鉄道会社に投書したことだろう (Macmaster, Tiejens felt certain, would have written to the company)。(9) おそらく「タイムズ」紙にだって投書したはずだ (Perhaps he would even have written to the *Times*)。(3-4 下線は引用者)

最初の4つのセンテンスは、三人称の語りによる、いわゆる客観的な描写のようにまずは読める。最初に「二人の若い男」への言及があり、それに続く客車内の描写はこの二人あるいはどちらかの人物の特定の視点からのものではないようである。座席のカバーの模様はケルンの幾何学者によるデザインであるという余計とも思われる過剰な細部は、物語展開にとってあまり関係なさそうな、ロラン・バルトが言うところの「現実効果」¹³につながる情報であって、ここでは特定の誰かが知っている固有の知識というよりはこの当時の一般的背景の説明として全知の語り手によって情報が提供されている、とひとまず判断したらよいだろうか。

しかし、5つ目のセンテンスから少し様子が異なってくる。「匂う」と

いう主観的とも言える感覚が語られており、客車内で匂いを嗅いでいる人物（二人の若い男たちのいずれかなのか）の存在が感じられる。センテンスの後半に加えられたフレーズの、新しく塗られた衛生的なニスの匂い、というのもその場にいる誰かの判断を表しているようにも思われる（なにか匂う、あ、新しいニスの匂いか、というその場にいる人物の反応を想像させる表現である）。

そして6つ目のセンテンスは決定的に重要である。「列車は揺れることなく滑らかに走行し」、の後に、前置詞の *as* を使った、まるで～のように、というフレーズが続くわけだが、そこに挿入句として、「とそのとき思ったことをティージェンズは覚えていた」とある。ここで二人の男の一人が、(クリストファー・) ティージェンズ (Christopher Tiejens) という名前だとわかる。そしてその列車に乗っているティージェンズが、列車の安定した走りを「金色に縁取られたイギリス国債の優良証券のようだ」と思った、そのように心のなかで喩えていた、と語られる。列車の安定した走りそのものは客観的事実かもしれないが、その安定性をめぐる「イギリス国債」の喩えは、極めて主観的なだけでなく、独特な、*idiosyncratic* な特定の個人の風変わりな感性を表象するものである。まるで～のように、という *as* 以下のフレーズは、列車が安定して走っている様子以上に、列車に乗りながらこのようなことを思うティージェンズという独特な、*idiosyncratic* な人物像を表わしている。この喩えのユニークさは、三人称の語り手に由来するのではなくて、そのように思った登場人物のティージェンズのものである。よって、センテンス (6) からは、三人称の語りの声に包まれながら、ティージェンズの心のなかの声、それを「潜在的な一人称の声」とここで呼んでおくが、そうした登場人物の秘めた声も聞き取れる。あるいは二つの声、すなわち語り手の声と登場人物の声が重なって聞こえてくるとも言える。

ただし正確には、センテンス (6) で聞き取られるのは3つの声、というべきなのかもしれない。というのも、ここでの挿入句は、「とそのときティージェンズは思った」ではなくて、「とそのとき思ったことをティージェンズは覚えていた」だからである。列車に乗っているティージェンズ

がいるだけでなく、「そのとき」の自分の姿や思いをあとで回想しているティージェンズが存在する、という外枠が設定されている。1912年6月末の金曜日昼前の客車に乗っているティージェンズ(a)と、その自分をあとから回想の対象とするティージェンズ(b)というように、二つの時間の流れが語りのなかにあり、そのそれぞれにティージェンズがいる、と言えるだろう。物語内世界の「現在」(=客車のなか)にいるティージェンズ(a)の潜在的な一人称の声は、二重に間接的である。ティージェンズ(a)の声は、回想するティージェンズ(b)の意識、すなわちもうひとつの時間(客車のなかの時間を過去として回想するもうひとつの、物語世界の境界領域である外枠としてのもうひとつ別の時間にある「現在」)のなかで呼び起こされる声であり、そうした回想(ティージェンズ(b)にとっては思い出すという「現在」の行為)が、さらに三人称の語りの声を通した過去形で提示されているからである。

列車に乗っていた自分を回想するティージェンズ(b)という外枠は、小説の形式として重要なのだが、ここではいったんティージェンズ(a)がいる物語内世界としての客車中の描写に焦点を当てて読み直してみる。すなわち、ティージェンズ(b)による回想という外枠をいったんカッコに括って意識しないことにする。そうするとひとつ前のセンテンス(5)、匂いをめぐる5つ目のセンテンスで、微かに匂いを感知して、それを衛生的な新しいニスの匂いだ、と判断したのは乗客のティージェンズだったのだろう、と読者は考え直すことになるはずである。さらには、そもそもこの冒頭部分の、客車内の新しさを視覚的に強調していた描写は、ティージェンズを視点人物としたものだった、とも読み直されるはずだ。すなわち、客車内で座っている彼の目の動きに合わせて、窓の留め具、荷物棚、その下の鏡、座っている椅子のカバーのデザイン、という順番でビジュアルな描写が続き、そのあとに微かに匂う、揺れがほとんどない、というティージェンズ個人の視覚よりも臭覚などの身体的な感覚・体感が語られていたことになるだろう。このようにして、客車の座席に座っているティージェンズ(a)の視点(point of view)の導入が確認できる。

ここまでの冒頭部分を、視点人物ティージェンズからの主観的な描写と

して読み直した時におそらく問題になるのは、座席カバーのパターン模様は「ケルンの幾何学者によるデザイン」、というセンテンス (4) の情報である。このような特殊な知識を普通の一乗客がもっているはずがない、と思われるからである。しかし小説を読み進めていくと、ティージェンズは驚くべき知識量と記憶力を誇る人物であるという設定になっていることがわかる。彼の日常生活での趣味は、ブリタニカ百科事典を読みながら記述の間違いをページに書き込んでいく、というきわめて特異で風変わりなものである。よって、ティージェンズが自分の座っている座席あるいは向かい合わせの座席のカバーのパターン模様を見て、「ケルンの幾何学者のデザインだ」と思った可能性を、この人物のキャラクター設定上、完全には捨てきれない。もちろんこれは、小説を再読した時の解釈のひとつにすぎないわけだが、そうした可能性を通してここで示唆したいのは、三人称の語りの声と、視点人物ティージェンズの潜在的な一人称の声を、かならずしもはっきりとは分けられない箇所が語りにはある、ということである。

そのように語り手の声と登場人物の声が重なり合う話法が、いわゆる自由間接話法 (free indirect speech) である。センテンス (7) (8) (9) を取り上げてみる。センテンス (7)「走行スピードは速かった (It travelled fast)」は客観的事実でも、ティージェンズの感想でもありうる (前文の挿入句「とそのとき思ったことをティージェンズは覚えていた」のつづきとして読めば、「走行スピードは速い」と現在形で訳すことになる)。そしてセンテンス (8) にはさらに挿入句「ティージェンズはたしかに思った」があるため、日本語訳としてはその前後の「マクマスターならばかならずや・・・鉄道会社に投書したことだろう」の部分は、文法的に間接話法である。“Tietjens felt certain that...” の that 節にあたる部分である。なんの説明もなく言及される固有名の「マクマスター」は、ティージェンズの向かいに座っている友人ヴィンセント・マクマスター (Vincent Macmaster) を指す。この前後は一貫してティージェンズが視点人物であるため、彼の意識のほらないマクマスターについての情報は、たとえそれが読者にとっては有益だとしても語られない。つづく (9) は、“Tietjens felt certain that” というフレーズがもしあったならばそのあとに続くはずの、that 節だけが取り出

されて提示されている。これが自由間接話法である。「ティージェンズはたしかに思った」というフレーズがなくてもセンテンスとして文法的に成立し、意味としてはそのフレーズを暗黙のうちに補って理解する。すなわちセンテンス (8) のなかの挿入句 “Tietjens felt certain that” の続きとして読むわけだが、ティージェンズを三人称で指し示すフレーズ “He felt certain that” が実際には省略されて that 節だけになっているために、マクマスターは「おそらく「タイムズ」紙にだって投書するはずだ (Perhaps he would even have written to the *Times*)」には、文法上の時制の一致以前に近いフレーズ (Perhaps he will even write to the *Times*) と、ティージェンズの判断に帰属する文修飾副詞の “Perhaps” が示唆する直接話法による彼の潜在的な一人称の声がセンテンス (8) よりも強く、より読者に近くで響く。しかしながら、三人称の語りの声が完全に消えることもない。「投書したはずだ (would even have written)」と実際には時制の一致を受けているため、三人称の語りの声も一緒に聞き取られることになる。これが間接話法よりも直接的な、しかし直接話法よりも間接的な、自由間接話法の効果である。

センテンス (8) と (9) には、実はさらに気になる点がある。センテンス (8) の挿入句は「とティージェンズはたしかに思った」であるが、本当ならばセンテンス (6) に合わせて「とティージェンズはたしかに思ったことを、覚えていた」と語られるべきではないだろうか。すなわち英語としては、“Tietjens felt certain that …” ではなくて “Tietjens remembered feeling certain that …” がここでの正確な表現だと思われる。そうっていない理由は、同じ表現 “Tietjens remembered ~ing” を2回繰り返す煩雑さを避けたためかもしれない。だが作者の意図がどうであれ、読者はセンテンス (6) では列車に乗っていた自分をあとで回想しているティージェンズ (b) を近くに感じ、センテンス (9) では列車に乗っているティージェンズ (a) を (「たしかに思ったことを覚えていた」と回想するティージェンズ (b) が介在しないため) 近くに感じることになる。ティージェンズ (a) がいる物語内的な「現在」と、ティージェンズ (b) がいる物語境界領域的な「現在」というふたつの「現在」の間を、読者は冒頭の段落のなかで行き来する、とも言える。あるいは、これを描写の「視点」というレベルで言い換える

と、走行する列車の客車のなかというひとつ続きの場面が、ひとりの人物の、2つの異なる時間に帰属する2つの視点——列車に乗っているティージェンズ (a) と、あとから「そのとき」を回想しているティージェンズ (b) のそれぞれの視点——から多面的に描き出されている、ということになる。

同じ場면을複数の人物の視点から描く、という小説技法は珍しくはないが、『ためらう者もあり……』の冒頭部分では、ひとつの場面がひとりの視点人物の、異なるふたつの時間に属する視点から構成されている。言語によるこうした描写は、いわゆる写実主義的な絵画における遠近法による三次元から二次元への還元よりはむしろ（ポスト）印象派の、二次元のキャンバスに時間のレベル（光の変化する様子）を組み込んだ技法¹⁴、あるいはキュービズム的なそれにさえ近づいているかもしれない。¹⁵ しかしそうした多面的な描写につながる「文学的印象主義」の議論へと展開していく前に、ひとまずここまでの読みのポイントを、二重の時間性による語りの「二重焦点化」としてまとめておく。

まず、冒頭の段落に3つの語りの時間レベルを確認した。ひとつは、1912年6月末の金曜日の昼前という物語内世界としての客車のなかにいるティージェンズ (a) を視点人物とする現在。2つめに、客車のなかにあった過去（1912年6月末の金曜日の昼前）の自分を回想するティージェンズ (b) が存在するはずの、いつの時点か明示されない物語世界の境界領域的な外枠としての現在。そして3つめが、それらを過去時制で語る三人称の語りの現在である。

客車のなかの様子は、ティージェンズ (a) の視点から描写されている。視点人物としてのティージェンズは、その描写の、そして展開する物語内世界における「現在」、すなわち1912年6月末の金曜日の昼前という時間の、中心あるいは基点に位置する。それが視点人物すなわち見る主体 (subject) としてのティージェンズ (a) のあり方となる。しかし、そうした登場人物＝視点人物ティージェンズ (a) は、客車のなかの様子をあとから回想する、いわば物語世界に登場しない人物としてのティージェンズ (b) の回想の対象・客体 (object) でもある。このように2つの時間性を有するティージェンズ (a) (b) の視点を通して、小説の三人称の語りは二重に

焦点化している。

いまティージェンズ (b) のことを物語世界に登場しない人物と述べたのは、実は小説をこの先読み進めても、ティージェンズ (b) が列車のなかにいた自分ティージェンズ (a) をいつどこで回想していたのかが一向にわからないためである。見る主体として描写の中心にいるはずのティージェンズ (a) は、回想するティージェンズ (b) の回想の対象になることで、脱中心化されている。その代わりに、ティージェンズ (b) が物語世界の境界領域において物語世界内を回想する主体として特権的な位置にあるかという、彼がいつどこで回想しているのかがわからず、その存在の具体性はきわめて希薄である。それでもいったん冒頭で挿入された回想する主体ティージェンズ (b) の存在を、読者は忘れることはない。実際、小説冒頭から3つ目の段落においてティージェンズ (a) の視点から向かいに座っているマクマスターの外見が描写された直後、4つ目の段落の最初に「だがその一方で、ティージェンズは自分が何色のネクタイをしていたのかを思い出せなかった (Tiejens, on the other hand, could not remember what coloured tie he had on)」(5 下線は引用者) と語られて、ティージェンズ (b) の存在がまた呼び出される。

向かいにマクマスターが座っている。背が低く、ホイッグ派だ。先が尖るように整えた顎鬚がある。小柄な男は自分が他人よりも優れていると誇示するためにそうした顎鬚を生やす。黒くて硬い髪質で、しっかりとした金属のブラシで髪の毛を頭に撫でつけている。尖った鼻、強くてムラのない歯並び、陶器を思わせるすべすべした質感の白いバタフライカラー、金のリングで留めた銅色で黒の斑点があるタイ——マクマスターは自分の目の色に合わせてそうしている、とティージェンズにはわかっていた (to match his eyes, as Tiejens knew)。

だがその一方で、ティージェンズは自分が何色のネクタイをしていたのかを思い出せなかった。オフィスから自分の部屋に戻るためにタクシーを使っていて、ゆるめのテイラード・コートとズボンを身につけ、そして柔らかなシャツを一枚カバンに詰めたけれども・・・(5)

このように客車のなかの場面、座っているティージェンズ (a) の視点によるマクマスターの外見描写から、ティージェンズの意識はそれよりも前の時間帯の、列車に乗る前の旅の準備へと移っていく。そしてティージェンズ (a) が列車に乗っているときにどんな色のネクタイをしていたのかを、ティージェンズ (b) がいつ「思い出せなかった」のか (そして、マクマスターの外見はいつ思い出せたのか) は明示されない。それゆえに、ティージェンズ (a) の見る主体としての位置は脱中心化されているとはいえ、特権的な位置にあるようにも思われるティージェンズ (b) の回想する意識のなかに、視点人物ティージェンズ (a) を含む物語世界全体が収斂するわけではない。

すなわち、この小説全体は、ティージェンズがどこかの時点でかつての自分を回想した物語である、とまとめられるような構造にはなっていないのである (より複雑な時間の操作、あるいは複数の時間性については、次稿において本小説の第一部全体を取り上げて分析する)。作者フォードは、見る主体であれ回想する主体であれ、全体を包括しうる特別なポジションにティージェンズやその他の人物を位置づけることを慎重に避けているように思われる。見る主体を客体化して回想する主体を導入したのも、そしてその回想する主体が存在するはずの時空間を曖昧なままにしたのも、そもそもそうしたメタレベルに立てるような特権的で安定したポジションそのものを消すためだった、とも考えられる。

同じことが、自由間接話法を含んだ三人称の語りにも言えるだろう。自由間接話法では、三人称の語り声と登場人物の潜在的な一人称の声が重ね合わされるわけだが、それは、三人称の語りがつねにメタレベルにあって全体を意味づけできるわけではなく、別の複数の声に侵食される可能性を帯びていることを意味するからである。フォードはそうした自由間接話法の効果を、彼が文学作法上の師と仰いだギュスターヴ・フローベールから学んだのかもしれない。¹⁶

次稿の第三節では、こうしたフォードの二重の時間性による二重焦点化した語りの特徴を、「文学の印象主義」およびモダニズム文学へと連なる19世紀末以降のイギリス文学・英語文学の系譜に位置づけてみたい。ま

ずは 1884 年に起きた「芸術としての小説 (the art novel)」のあり方をめぐ
る小説家ウォルター・ベサント (1836-1901) とヘンリー・ジェイムズの
対立を取り上げる。ベサントが「個人の経験や観察の結果に基づかずに捏
造された小説は、どれも価値がない」(Besant 34) と断定したのに対して、
ジェイムズはそうした経験主義的な姿勢は審美的創造性に反するとすぐさ
ま批判し、「小説はそのもっとも幅広い定義において、生の個人的な直接
の印象である」, 「印象こそが経験である (impressions are experience)」(James
170) という「文学の印象主義」にとって重要な言葉を残した。印象主義
と唯美主義 (aestheticism) の起点のひとつであるウォルター・ペイター
(1839-94) はルネサンス論 (初版は 1873 年の刊行だが、現在流通してい
るテキストは 1888 年出版の第 3 版がもとになっている) において、唯美
主義にとっては「私の印象」が不可欠であると特権化しつつ (Pater xxix),
しかし同時にその限界を示唆しながら「私」そのものの限界——「個人の
精神の厚い壁」(Pater 151)——を超える必要性を強調していた。(次稿に
つづく)

* 本稿は成城大学特別研究助成 (2021 年度～2022 年度)「フォード・マドックス・フォード
の印象主義小説技法とラファエル前派のモチーフ」の成果の一部である。

注

- 1 Julian Barnes, pp. 3-4 より引用。翻訳は 6 頁より。ジュリアン・バーンズ (1946-) は
フォード・マドックス・フォードから強い影響を受けたイギリス現代作家であり、彼
についてのエッセイを複数発表し、*Parade's End* のペンギン版の序文も執筆している。
なお、筆者は三修社から出版予定のバーンズ論 (シリーズ「〈英語〉文学の現在^{いま}」,
Works Cited にある田尻芳樹の J・M・クツツェー論はその一冊) の後に、フォードの
本プロジェクトをまとめる予定である。
- 2 エッセイ *Provence* (1935) と小説 *The Rash Act* (1933) および *Henry for Hugh* (1934)。
- 3 本稿は 2022 年 9 月 30 日に開催された成城物語研究会 (成城大学) での発表原稿「モ
ダニズム小説にとって「現在」とは何か、「事実」とは何か——フォード・マドックス・
フォードの一人称と三人称の語り」を大幅に加筆修正したものである。この日は、研
究会のメンバーでフランス文学研究・広域芸術論の故北山研二先生 (成城大学名誉教授)
に筆者の研究内容を聞いていただく最後の機会、直接お会いする最後の機会となって

しまった。筆者が本学着任当時、自分の置かれている学科内状況に困惑していたときに心配して声をかけてくれたのは、所属学科の異なる北山先生だった。その後も様々な企画にご一緒させていただいた北山先生の思い出とともに本稿はある。なお、元原稿の発表タイトルにある「「現在」とは何か、「事実」とは何か」というフレーズは、同じく研究会メンバーの兵藤裕己先生（学習院大学名誉教授）の柳田國男『遠野物語』論の最後の一文から拝借したものである。その論考の副題にある「この書は「現在の事実」なり」は柳田の序文からの引用で、文語体で書かれた『遠野物語』（明治43年（西暦1910年）出版）の口語体では表象しえない「現在の事実」は、「21世紀を生きるわたしたちに、人間（ホモロクエンス＝ことばをもつヒト）にとって「現在」とは何か、「事実」とは何かという根源的な問いを投げかけている」（117）という。

- 4 近年でも、たとえば文学の印象主義をめぐる名著もある Jesse Matz は、フォードを「印象主義の理論をもっとも全般的に実践した作家」と位置づけている。Matz の p.538 以降を参照のこと。
- 5 Peter Stansky の Introduction および Chapter 8 “The Exhibition” を参照のこと。
- 6 美術評論から文学の印象主義にアプローチした近年の論考として、とくにフォードに関する部分では、Michael Fried の pp.89-124 を参照のこと。
- 7 田尻芳樹訳（『続・世界文学論集』所収）の p.87 より。
- 8 田尻芳樹を参照のこと。
- 9 ただし、エドワード朝とフォードの関係をめぐる研究も進んでいる。Laura Colombino and Max Saunders (eds) を参照のこと。
- 10 *Ford Madox Brown: A Record of His Life and Work* (1896)
- 11 *The Pre-Raphaelite Brotherhood: A Critical Monograph* (1907)
- 12 *Rossetti: A Critical Essay on His Art* (1902)
- 13 ロラン・バルトの「現実効果」（『言語のざわめき』 pp.184-95）を参照のこと。
- 14 セザンヌの絵画と時間の問題については、永井隆則の第Ⅱ章第6節「セザンヌと時間」を参照。
- 15 ヒュー・ケナーは、ジョイスの『若い芸術家の肖像』をキュービズムになぞらえて論じている。この小説では、武藤浩史の表現を一部借りるならば、主人公の異なる年齢時からの複数の視点という時間性が、遠近法的な全知の語りとは異なる多面的な語りによる描写の多層性を生み出している（武藤 39）。
- 16 フローベール『ボヴァリー夫人』における自由間接話法の効果については、芳川泰久を参照のこと。

Works Cited

- Barnes, Julian. *The Sense of an Ending*. Vintage, 2011. [ジュリアン・バーンズ『終わりの感覚』土屋政雄訳, 新潮社, 2012 年。]
- Besant, Walter. *The Art of Fiction*. Chatto and Windus, 1902.
- Coetzee, J. M. *Late Essays 2006–2017*. Penguin, 2017.
- Colombino, Laura and Max Saunders, eds. *The Edwardian Ford Madox Ford*. International Ford Madox Ford Studies 12, Rodopi, 2013.
- Ford, Ford Madox. *Critical Writing of Ford Madox Ford*. Edited by Frank MacShane, Univ. of Nebraska Press, 1964.
- . *Some Do Not . . .* 1924. Edited by Max Saunders, Carcanet, 2010.
- Fried, Michael. *What Was Literary Impressionism?* Harvard University Press, 2018.
- James, Henry. *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and Practice of Fiction*. Edited by William Veeder and Susan Griffin, Univ. of Chicago Press, 1986.
- Matz, Jesse. "The Art Novel: Impressionists and Aesthetes." *The Cambridge History of English Novel*, edited by Robert L. Caserio and Clement Hawes, CUP, 2012, pp. 533-49.
- Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. OUP, 1986. [ウォルター・ペイター『ルネサンス』富士川義之訳, 白水社, 1986 年。]
- Stansky, Peter. *On or about December 1910: Early Bloomsbury and Its Intimate World*. Harvard UP, 1996.
- Woolf, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. The Hogarth Press, 1924.
- クッツェー, J・M・『続・世界文学論集』田尻芳樹訳, みすず書房, 2019 年。
- ケナー, ヒュー「キュービズムとしての『肖像』」結城英雄訳, 『すばる』2003 年 10 月号, 132-44 頁。
- 田尻芳樹『J・M・クッツェー——世界と「私」の偶然性へ』三修社, 2023 年。
- 永井隆則『モダン・アート論再考——制作の論理から』思文閣出版, 2004 年。
- バルト, ロラン『言語のざわめき』花輪光訳, みすず書房, 1987 年。
- 兵藤裕己『「遠野物語」の文体——この書は「現在の事実」なり』『現代思想』七月臨時増刊号「遠野物語を読む」第 50 巻第 8 号, 2022 年 6 月 22 日発行, 110-17 頁。
- 芳川泰久『『ボヴァリー夫人』をごく私的に読む——自由間接話法とテキスト契約』せりか書房, 2015 年。
- 武藤浩史『D・H・ロレンス研究——小説・思想・本文校訂』慶應義塾大学出版会, 2022 年。