

<b>Title</b>	『密偵』と印象主義的手法：第 11 章における感覚イメージの構造
<b>Author</b>	横山, 徳爾
<b>Citation</b>	人文研究. 31 卷 7 号, p.467-481.
<b>Issue Date</b>	1979
<b>ISSN</b>	0491-3329
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学文学部
<b>Description</b>	

Placed on: Osaka City University Repository

## 『密偵』と印象主義的手法

—第11章における感覚イメージの構造—

横 山 徳 爾

コンラッド (Joseph Conrad) の『密偵』 (*The Secret Agent; A Simple Tale*) は1906年初頭より執筆開始され、11月初旬に完成している。<sup>(1)</sup> 1906年10月6日より翌年1月12日まで雑誌連載ののち、1907年9月に加筆・修正ののち出版された。その後1920年にコンラッドは「作者の序文」 ('Author's Preface') を付け加えたが、そこでコンラッドはこの作品の成立事情を語りながら、「ある友人」とのアナキズムに関する会話において、この小説の背景として扱われたグリニッジ天文台爆破未遂事件 (the Greenwich Bomb Outrage, 1894年2月15日) が話題にのぼったことに言及している。コンラッドによれば、「友人」は「彼特有の何気ない、何もかも知っているといった様子で」、「その犯人 [Martial Bourdin] は半ば白痴で、その姉はのちに自殺したのだ」といったという。<sup>(2)</sup> この「ある友人」がフォード・マドックス・フォード (Ford Madox Ford, すなわち当時の Ford Madox Hueffer) であることはフォード自身がのちに *Return to Yesterday* (1931) のなかで明らかにしている。フォードは当時のアナキスト新聞 *The Torch* の事務所を訪問したときに、この爆破事件の内幕について聞き、コンラッドに伝えたという。<sup>(3)</sup> 例によって、コンラッドとフォードがそれぞれ書いている内容は完全に一致しないけれども、「この友人」がフォードであることは Baines もいうとうり、<sup>(4)</sup> また Karl も認めているように、<sup>(5)</sup> 間違いのないところであろう。

このようにフォードは『密偵』の題材の示唆という面において役割を果たしているにせよ、<sup>(6)</sup> より重要なことはコンラッドとフォードが小説技法の点で協力して発展させた印象主義小説論の展開において、この作品が一つの達成点を示していることである。『密偵』の成立年代は両者が密接に協力して合作を生み出した時期に当たっているが、まずフォードの『コンラッド論』

(*Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, 1924) についてみれば、フォードは次のようにいう。

... according to our view of the thing, a novel should be the biography of a man or an affair, and a biography whether of a man or of an affair should be a novel; both being, if they are efficiently performed, renderings of such affairs as are our human lives.<sup>(7)</sup>

グリニッジ爆破未遂事件のような世間の耳目をひいた社会的事件に歴史の一齣を窺い見て、この歴史において現実は小説と融合するというのがフォードの見解であった。『密偵』はまずこのような 'affair' というフォードの用語によって表現される小説論の形象化という側面をもっている。

しかし、『密偵』のより顕著な特色は印象主義小説としての側面に外ならない。すなわち、コンラッドとフォードによれば小説における細部の描写はその作品の雰囲気を生み出し、題材が内包する深い意味を表現し、読者に対して主題を明らかにするべきものでなければならぬ。いいかえれば、題材がいかにか扱われ、描かれるかという点に小説の芸術性があるといえよう。コンラッドが「作者の序文」で『密偵』を 'a perfectly genuine piece of work' (p. xiii) と呼び、作者として満足感を得たと述べているのはこの意味においてであろう。

フォードはスティーヴン・クレイン (Stephen Crane) を論じて次のようにいう。

But it was perhaps Crane of all that school or gang — and not excepting Maupassant — who most observed that canon of Impressionism: "You must render: never report." You must never, that is to say, write: "He saw a man aim a gat at him"; you must put it: "He saw a steel ring directed at him."<sup>(8)</sup>

ここに見られる "You must render: never report." という主張は、その感覚的印象の重視という点において、コンラッドの表現では、周知の宣言 "My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel — it is, before all, to make

you see.”<sup>(9)</sup>となるのであるが、これは彼らの印象主義小説論の根底をなす信条に外ならない。このように細部の描写によって感覚的印象に訴えるためには、時間的順序に従った叙述的説明による古典的小説手法では決して十分ではない。コンラッドの言葉によれば‘magic suggestiveness’<sup>(10)</sup>といわれる暗示に富んだイメージの使用とその漸増的效果によって感覚に訴えることが必要となる。こうして印象主義小説においては視覚イメージと聴覚イメージの使用は当然のこととなるのであり、この点において印象主義小説の手法が映画の技法の先駆的役割を果たしていることを指摘したい。

×            ×            ×            ×            ×

『密偵』において印象主義的描写が成功した古典的場面は、F. R. Leavis<sup>(12)</sup>をして‘one of the most astonishing triumphs of genius in fiction’<sup>(12)</sup>といわしめた第11章のヴァーロック (Verloc) 殺害の情景に見ることができる。ウィニー (Winnie) によるヴァーロック殺害に至る心理状況の経過は『密偵』において最も劇的緊迫感に満ちた場面であり、これまでのアクションの展開はこのクライマックスに集中するのである。

第11章の冒頭において、スティーヴィー (Stevie) の死を察知したウィニーの悲嘆と興奮が見られ、ヴァーロックは彼女の気持を全く理解できずに、むしろ自分の行動の正当性を妻に納得させようと努めている。まず注目すべきことは肉切りナイフによるウィニーのヴァーロック殺害を暗示する情景や表現が反復して展開されることであり、殺害行為以前にそれは読者の脳裡において徐々にその輪廓が形成されていく。以下において視覚イメージと聴覚イメージの微妙な操作によって、感覚的印象がいかに読者において積み重ねられていくかという観点から第11章の分析を試みる。当然、この章を支配する分解と崩壊のイメージに注意がはらわれねばならない。

まず弟の死に呆然としたウィニーと妻の心情への理解がなく自己弁解の姿勢で臨むヴァーロックの間の意志疎通の欠如は、二人が位置する距離によって表現される外に、ウィニーの反応は彼女の身体の動きによって、つまり視覚的に与えられるにすぎず、視覚イメージによる場面構成はしばらく続く。何をいっても妻が身震いするだけであるので、<sup>(13)</sup>彼は居間から引きさがる。

ここで次の描写があり、食卓へ注意が集中される。これは映画における近接撮影 (Close-up) に相当する映像の構成といえよう。

Mrs. Verloc's wifely forethought had left the cold beef on the table with carving knife and fork and half a loaf of bread for Mr. Verloc's supper. (p. 231)

これが第11章における肉切りナイフへの最初の言及であるが、この段階でこのナイフに殺人の凶器としての意味を読みとることはできないにせよ、「ヴァーロック夫人の妻としての配慮」が平穩無事な家庭生活におけるそれと等質でないことは「満足した猫のようにガス灯がゴロゴロ音をたてている」(p. 231) 以外には静まりかえった居間の雰囲気<sup>(14)</sup>に感知される異様さによって明らかであり、静寂を微細な音によって暗示するコンラッドの得意とする聴覚イメージの効果が見られ、少くともナイフの存在は読者の意識のなかに沈潜することになる。

妻がじっとして身動きしないので、ヴァーロックはまた店内へ引きかえし、言葉をかけると、妻の胸が痙攣するように盛り上がるのを見て不安を感じ<sup>(14)</sup>ず。彼は妻の分別を期待して説得し続けるが (“Do be reasonable, Winnie.” / “Don't be a fool, Winnie.” p. 234), 彼女はほとんど口をきかず、依然としてその反応は彼女の身体の僅かな動きによって、視覚的に暗示されるにすぎない。彼がついに彼女の手首を握ると、彼女はそれを振り切って居間を抜けて台所へ駆け込んでしまい、姿は見えなくなってしまうが、妻の沈黙が彼を怯えさせる<sup>(15)</sup>。ここで彼は今夜はもう商売などできないと思って店のガス灯を消す (“He got up to close the street door and put the gas out in the shop.” p. 236)。ガス灯を消すことによって、描写においては視覚イメージが次第に後退し、聴覚イメージが優勢となる。

ウィニーは台所でスティーヴィーがよく円を描いていた場所に坐っている。

Mrs. Verloc was sitting in the place where poor Stevie usually established himself of an evening with paper and pencil for the pastime of drawing these coruscations of innumerable circles suggesting chaos and eternity. (pp. 236-37)

このウィニーの姿は彼女が弟のゆえにヴァーロックを拒否し、弟と一身同

体となったことを象徴し、同時にヴァーロックとの意志疎通が断絶したことを暗示する。他方、彼自身はまだ自分が妻に愛されていると信じていて、妻を説得することをやめない。

What was the good of telling you that I stood the risk of having a knife stuck into me any time these seven years we've been married?  
(p. 238)

ナイフに対する2回目の言及であるが、この状況においては文字通り、ヴァーロックが刺殺される可能性に彼自身が言及しているのであるが、もちろん彼自身はすぐのちに、それが実現することを全く予想していない。彼は妻に対して過去において自分がシュトット＝ヴァルテンハイム男爵 (Baron Stott-Wartenheim) のもとで達成してきた功績を強調し、ウラジーミル一等書記官 (Vladimir, First Secretary) の不当な仕打ちに烈しい怒りをぶちまける。このあたりでもウィニーは沈黙を続け、ヴァーロックの饒舌だけが静寂のなかで鳴り響き、自ずから彼の弁舌の空虚さが印象づけられる。聴覚イメージが優勢となっているので、彼が流しの栓をひねって水を飲む音の印象的効果が大きい (p. 239)。彼の心中には義弟の非業の死はすででないが、妻は彼の怒りの声に耳を傾ける様にも見えず、その視線の “inappropriate character” (pp. 239-40) が彼を驚かす。彼女は壁の空間を凝視している。

It was not a wild stare, and it was not inattentive, but its attention was peculiar and not satisfactory, inasmuch that it seemed concentrated upon some point beyond Mr. Verloc's person. The impression was so strong that Mr. Verloc glanced over his shoulder. There was nothing behind him; there was just the whitewashed wall. (p. 240)

これは J. Hillis Miller がいう ‘Winnie's depersonalization’<sup>(16)</sup> の過程の進行を示す鮮やかな映像であるといえよう。彼女が彼に答える声は ‘an unresonant voice’ (p. 240) であり、彼女の内心の動揺を示唆している。彼女の意識は自分と弟の人生の回想へと向けられるが、彼女の人生は ‘a life of single purpose and of a noble unity of inspiration, like those rare lives that have left their mark on the thoughts and feelings of mankind’

(p. 242) という一筋の思いに張りつめた人生である。「人類の思想や感情に痕跡を残した偉大な人間の生涯と同じように、ただ一つの目的と靈感の崇高な統一のみられる人生」(p. 242) という表現はウィニーのような平凡な市井の人間を形容するにはアイロニーを伴わないではない。弟を保護したいという彼女の一念は、オーバーの襟の縫い込みとなり、弟の悲惨な最後によって彼女の心を 'a lump of ice' (p. 241) と化してしまい、その表情を 'a frozen, contemplative immobility' (p. 241) としてしまう。このようなウィニーの表情と対応する彼女の心象を写し出すために、ここで第11章では唯一といってよいフラッシュ・バック (Flashback) が採用される。すなわちウィニーはベルグレイヴィア荘 (the Belgravian mansion) 時代のステイーヴィーと自分の姿を回想する。

She saw herself putting the boy to bed by the light of a single candle on the deserted top floor of a "business house," ... She remembered brushing the boy's hair and tying his pinafores.... (p. 242)

さらに回想は続く。

But this vision had a breath of a hot London summer in it, and for a central figure a young man wearing his Sunday best, with a straw hat on his dark head and a wooden pipe in his mouth. Affectionate and jolly, he was a fascinating companion for a voyage down the sparkling stream of life; only his boat was very small. There was room in it for a girl-partner at the oar, but no accommodation for passengers. He was allowed to drift away from the threshold of the Belgravian mansion while Winnie averted her tearful eyes. (p. 243)

H. M. Daleski がウィニーの物語を 'A Tale of Two Boats'<sup>(17)</sup> と呼んだ事情、つまりウィニーが 'the butcher boy' を断念して、ヴァーロックと結婚した経緯がこの時点で詳細に与えられることは、彼女の現在の挫折感を一段と鮮明に印象づけるのみならず、彼女にとって強迫観念ともいべき弟の無事安全を顧慮しての選択が弟の死を招来したというアイロニーを浮き彫り

にする。

Mrs. Verloc pursued the visions of seven years' security for Stevie loyally paid for on her part; of security growing into confidence, into a domestic feeling, stagnant and deep like a placid pool.... (p. 243)

ここでウィニーの家庭生活が 'a placid pool' という視覚イメージで表現されていることに注意したい。これはスティーヴィーの死が彼女の涙をその源泉において涸渇させるという比喩 ('... lamentable circumstances of Stevie's end ... dried her tears at their very source.' p. 241), また 'the butcher boy' がベルグレイヴィア荘から去っていく後姿を見送る 'her tearful eyes' (p. 243) と無縁ではない視覚イメージであって、彼女の感傷的な回想場面は「涙」と「水」の比喩が支配的であり、彼女の現在の眼 ('her tearless eyes were hot with rage ...' p. 246) と対照的である。

これに続いて再び2週間足らず前のエピソードが回想される。すなわちヴァーロックとスティーヴィーが店を出て並んで歩いていく姿 (pp. 243-44) である。これはウィニーにとって 'the supreme illusion of her life' (p. 244) の情景であり、彼女は "Might have been father and son." (p. 244) と呟く。悲嘆にくれる現在のウィニーの姿にオーヴァー・ラップさせて、過去の情景が提示されることによって、彼女の心象がより細部にわたる陰影において捕捉されるばかりでなく、前述の 'Winnie's depersonalization' の過程がより効果的に印象づけられる。このあたりの状況は沈黙が支配し ('The silence in the kitchen was prolonged.' p. 245), 聴覚イメージの優勢は続く。やがて一人言ともとれる短い言葉をウィニーが発するようになって、それは死体が口をきいたごとくであり ('as if a corpse had spoken' p. 247), 死体の比喩によって彼女の 'dehumanization' は究極に達する。ヴァーロックにできることは妻にしっかりするように説得することだけである ('pull herself together' pp. 232, 240 & 247)。彼は自分が入獄した場合を予想して留守中の注意を妻に与え続けるが、ここで彼の言葉はナイフによる刺殺のイメージを続けて2回喚起している。

"... I have no mind to get a knock on the head or a stab in the back directly I am let out." (p. 248)



He really believed that it would be upon the whole easy for him to escape the knife of infuriated revolutionists. (p. 249)

他方、ウィニーの心情は、その 'simplicity' が 'a fixed idea' に支配され、彼女の固定観念は弟の死をはっきり悟った今新しい様相を呈し始める。

Mrs. Verloc's mental condition had the merit of simplicity; but it was not sound. It was governed too much by a fixed idea. Every nook and cranny of her brain was filled with the thought that this man, with whom she had lived without distaste for seven years, had taken the "poor boy" away from her in order to kill him— (p. 249)

つまり彼女は自分が 'a free woman' (p. 251) と信じ始める。

She had her freedom. Her contract with existence, as represented by that man standing over there, was at an end. She was a free woman. (p. 251)

こうしたウィニーの変貌を 'conjugal optimism' (p. 252) に支配されたヴァーロックは窺い知ることができない。彼女が二階へ姿を消すと、ヴァーロックは空腹を感じる。

The piece of roast beef, laid out in the likeness of funereal baked meats for Stevie's obsequies, offered itself largely to his notice. And Mr. Verloc again partook. He partook ravenously, without restraint and decency, cutting thick slices with the sharp carving knife, and swallowing them without bread. (p. 253)

これは第11章におけるナイフへの言及としては5回目であるが、まず注目されるのは肉を食うヴァーロックのグロテスクな姿である。すでに第2章における面会においてウラジーミルはヴァーロックに 'a mere butchery' (p. 33) をやれというのではないという。しかし結果はまさにその通りとなる。つまり第5章において爆死したスティーヴィーの死体は、肉片の塊りとなっ

て、ヒート首席警部 (Chief Inspector Heat) の前に露される。

... a heap of rags, scorched and bloodstained, half concealing what might have been an accumulation of raw material for a cannibal feast. (p. 86)

‘Cannibalism’ への言及は、ここで「断片」のイメージ (‘a heap of nameless fragments’ p. 87) や次のような「分解」のイメージと密接に結合する。

... it seemed impossible to believe that a human body could have reached that state of disintegration without passing through the pangs of inconceivable agony. (p. 87)

ヒート首席警部はこの肉片からたじろぐことはないが、‘cannibalism’ の比喩はここに至って最もグロテスクな形で展開される。

... the Chief Inspector went on peering at the table with a calm face and the slightly anxious attention of an indigent customer bending over what may be called the by-products of a butcher’s shop with a view to an inexpensive Sunday dinner. (p. 88)

スティーヴィーの死体が ‘raw material for a cannibal feast’ (p. 86) に喩えられたことを記憶している読者は、第9章においてウィニーがヴァーロックの注意を ‘beef’ に向けたことも想起するであろう。

His wife, examining the sharp edge of the carving knife, placed it on the dish, and called his attention to the cold beef. (p. 193)

第11章において、次官 (the Assistant Commissioner) とヒート主席警部の訪問ののちに再びヴァーロックが肉を食べ始めたとき、‘cannibalism’ のイメージはその極点に達して、読者はヴァーロックがスティーヴィーの死体の肉を食っている印象を受けないではない。

ヴァーロックはナイフを置いて二階にいる妻の足音に耳を傾ける。このあたりでは感覚的印象は聴覚イメージに限定されている。

Laying down the carving knife, Mr. Verloc listened with careworn attention. (p. 253)

これが第11章における6回目のナイフへの言及であり、次にナイフが言及されるのはウィニーとの関連においてである。

She could scratch, kick, and bite—and stab, too; but for stabbing she wanted a knife. (p. 256)

ウィニーの沈黙に業を煮やしたヴァーロックはついに彼女のヴェールを引きはがす。

He advanced, and stretching out his hand, dragged the veil off, unmasking a still unreadable face, against which his nervous exasperation was shattered like a glass bubble flung against a rock. (p. 256)

ウィニーの顔がヴァーロックにとって‘unreadable’であるがゆえに、読者は彼女の内心の変化を感知できるのである。

さらに次の刺殺のイメージは極めて正確にやがて起こるヴァーロック殺害を予告するものであり、しかも彼自身の言葉であるだけにアイロニーの効果は著しい。

Strike me dead if I ever would have thought of the lad for that purpose. (p. 257)

ここでヴァーロックは‘Greenwich’という言葉を用いるが、これがウィニーに大きな影響を与える。この言葉が部屋に伝わる様子に注目したい。

The veiled sound filled the small room with its moderate volume, well adapted to the modest nature of the wish. The waves of air of

the proper length, propagated in accordance with correct mathematical formulas, flowed around all the inanimate things in the room, lapped against Mrs. Verloc's head as if it had been a head of stone. (p. 260)

深閑とした部屋のなかを伝わるヴァーロックの言葉表現するコンラッドの手法は、暗示的イメージによって純粹な感覚に訴える印象主義的方法の典型的な描写である。この場合 'veiled sound,' 'moderate volume,' 'waves of air' などの表現はいづれも聴覚イメージに関わり、この情景においては印象の伝達は全体として聴覚イメージに依拠している。'inanimate things' はこの部屋を支配する沈黙ときたるべき死の世界を暗示・予徴し、ヴァーロックとウィニーが置かれている情況、さらには彼らがやがて遭遇することになる運命を示唆している。この聴覚イメージの効果は 'lapped against Mrs. Verloc's head as if it had been a head of stone' によって一層鋭角的となり、彼女の心象に決定的影響を及ぼすことが窺える。'Petrification' とも名づけるべき自己喪失の情況が 'stone' の比喩によって巧みに構成されている。

'Greenwich' という言葉はウィニーの脳裡に花火のように咲き飛ばされた弟の肉体とその現場の情況、つまり 'smashed branches,' 'torn leaves,' 'gravel,' 'bits of brotherly flesh and bone' などを写し出すが、彼女が絶望的に目を閉じて、再び目を開いたとき、その顔はもはや「石」のようではない ('Her face was no longer stony.' p. 260)

... she felt herself to be in an almost preternaturally perfect control of every fibre of her body. (p. 261)

しばらくウィニーの視点からの描写が続く。

It was all her own, because the bargain was at an end. She was clear sighted. She had become cunning. She chose to answer him so readily for a purpose. She did not wish that man to change his position on the sofa which was very suitable to the circumstances. She succeeded. The man did not stir. But after answering him she remain-

ed leaning negligently against the mantelpiece in the attitude of a resting wayfarer. She was unhurried. Her brow was smooth. The head and shoulders of Mr. Verloc were hidden from her by the high side of the sofa. She kept her eyes fixed on his feet. (p. 261)

ヴァーロックが彼女に 'the note of wooing' (p. 262) で呼びかけると、彼女は食卓の端から肉切りナイフを素早く手に取る。彼女は彼に接近するとき再びスティーヴィーと一体となったごとく、その容貌は弟にそっくりとなるが、これは隠喩的含蓄の大きいグロテスクな視覚イメージである。

As if the homeless soul of Stevie had flown for shelter straight to the breast of his sister, guardian, and protector, the resemblance of her face with that of her brother grew at every step, even to the droop of the lower lip, even to the slight divergence of the eyes. (p. 262)

この克明な描写は、感覚的印象については、視覚イメージへの限定が見られ、聴覚イメージに訴えるものが皆無であることが、「垂れ下がった下唇」や「わずかにやぶにらみの眼」の印象的效果を昂めている。

ヴァーロック殺害場面は次の通りである。

He was lying on his back and staring upwards. He saw partly on the ceiling and partly on the wall the moving shadow of an arm with a clenched hand holding a carving knife. It flickered up and down. *Its movements were leisurely. They were leisurely enough for Mr. Verloc to recognize the limb and the weapon.*

*They were leisurely enough* for him to take in the full meaning of the portent, and to taste the flavour of death rising in his gorge. His wife had gone raving mad—murdering mad. *They were leisurely enough* for the first paralyzing effect of this discovery to pass away before a resolute determination to come out victorious from the ghastly struggle with that armed lunatic. *They were leisurely enough* for Mr. Verloc to elaborate a plan of defence involving a dash behind the

table, and the felling of the woman to the ground with a heavy wooden chair. *But they were not leisurely enough* to allow Mr. Verloc the time to move either hand or foot. The knife was already planted in his breast. (pp. 262-63, イタリックは筆者)

映画における高速度撮影に対応する手法が用いられていることは一読して明らかであり、視点はヴァーロックに限定されている。スロー・モーションは肉切りナイフが彼の胸に突き立てられた敏速さを十分に表現し得ているといえよう。ヴァーロックに集中された動作の視点のゆえに、描写は客観性を獲得し、作者の叙述的説明が達成し得る以上のリアリティを印象の漸増的效果によって形象化しているのである。‘They were leisurely enough’の反復はスロー・モーションの描写を引き締めている。ヴァーロックとウィニーがお互いの心情に対して全く理解を欠くことは第11章の過程において十分明らかにされているが、彼が‘the limb and the weapon’の意味、すなわち‘the full meaning of the portent’ (p. 262) を悟ったときの驚愕ぶりにこの相互理解の欠如が集約的に表現されている。

Mr. Verloc, the Secret Agent, turning slightly on his side with the force of the blow, expired without stirring a limb, in the muttered sound of the word “Don’t” by way of protest. (p. 263)

息もつかせぬ殺害場面の数秒間に発せられるのは“Don’t”の一声だけであり、これがこの場合もこの場の異様な静寂と緊張を昂める効果をもつ。

ヴァーロックの死体から流れ出る血の音はウィニーには最初チクタクという時計の音のように思われるが、視線がその音の出る個所へ移動するにつれて、聴覚イメージは視覚イメージに急転し、さらに最後に聴覚・視覚イメージの両方が融合して描写が終わる。

She had become aware of a ticking sound in the room. It grew upon her ear, while she remembered clearly that the clock on the wall was silent, had no audible tick.... She concluded it could not be the clock, and her sullen gaze moved along the walls, wavered, and became vague, while she strained her hearing to locate the sound.

Tic, tic, tic.

After listening for some time Mrs. Verloc lowered her gaze deliberately on her husband's body. Its attitude of repose was so homelike and familiar that she could do so without feeling embarrassed by any pronounced novelty in the phenomena of her home life. Mr. Verloc was taking his habitual ease. He looked comfortable....

Dark drops fell on the floorcloth one after another, with a sound of ticking growing fast and furious like the pulse of an insane clock. At its highest speed this ticking changed into a continuous sound of trickling. Mrs. Verloc watched that transformation with shadows of anxiety coming and going on her face. It was a trickle, dark, swift, thin.... Blood! (pp. 264-65)

第11章の最後でヴァーロックの帽子によって彼が妻と家庭生活の安定について懐いていた幻想とその崩壊が強烈に印象づけられる。

Then all became still. Mrs. Verloc on reaching the door had stopped. A round hat disclosed in the middle of the floor by the moving of the table rocked slightly on its crown in the wind of her flight. (p. 265)

ヴァーロックは食事中も常に帽子と外套を着用していることは早く言及され、彼の人間像の重要な側面であった。彼が殺害されてのち、逆さになって揺れる山高帽は、安定した家庭生活とその維持への信念が完全に崩壊したことを象徴するものであり、'Close-up'による卓越した場面構成の一例である。

感覚的印象と暗示的イメージの漸増的效果による場面構成の重要性はコンラッドとフォードの印象主義小説論の中心をなす方法であった。

#### 注

- (1) Letter to Pinker, 5 March 1906 (Aubry, G. J.: *Joseph Conrad: Life and Letters*, Vol. 2, pp. 30-31); Letter to Edward Garnett, 8 Nov. 1906 (Garnett, E. ed., *Letters from Conrad*, p. 194).

- (2) Joseph Conrad, *The Secret Agent*, 'Author's Preface,' p. x. Dent Collected Edition (1947; 1965) による。以下同様にページ数はこの版による。
- (3) p. 114.
- (4) Jocelyn Baines, *Joseph Conrad: A Critical Biography* (1960), pp. 330 & 482.
- (5) Frederick R. Karl, *Joseph Conrad: The Three Lives* (1979), p. 595.
- (6) フォード自身は実際に僅かの部分を執筆したという。  
 'A little of *The Secret Agent* was written by me, sentences here and there, mostly about the topography of Western London—which Conrad did not know at all—and details about policemen and anarchists. That the plot of this story was suggested by me Conrad acknowledges in his preface.' (Ford, *Return to Yesterday*, p. 190)
- (7) (London, 1924), pp. 5–6.
- (8) *Southern Review*, I (July, 1935), 31.
- (9) Preface to *The Nigger of the "Narcissus"*, p. x.
- (10) *Ibid.*, p. xi.
- (11) この点でコンラッドとフォードの印象主義小説論はフランス象徴派の詩法と関連することは注目に価する。
- (12) *The Great Tradition* (London, 1948), p. 214.
- (13) Mrs. Verloc shuddered at the sound of her husband's voice. / He observed another slight shudder of his wife, which affected his sensibility. (p. 231)
- (14) Mrs. Verloc's breast heaved convulsively. (pp. 232–33)
- (15) Silent, and out of his line of sight in the kitchen, she frightened him. (p. 236)
- (16) *Poets of Reality* (Cambridge, Mass., 1965), p. 63.
- (17) *Joseph Conrad: The Way of Dispossession* (London, 1977), p. 145.