

# イギリス小説にみるナラティブ・フォームの変化

——物語の面白さから方法の面白さへ——

武藤哲郎

デフォーが『ロビンソン・クルーソー』で事実には半ば無意識に虚構を加えることによって小説の原型を築いて以来、小説はその中身においても形においてもさまざまに変化してきた。そして『自負と偏見』において一応小説の形が整ったとみていいであろう。今世紀になるとブルーストの『失われた時を求めて』とジョイスの『ユリシーズ』が出現し、それに触発されてウルフやヘミングウェイらが偉大な作品を残している。しかし、現在はどうであろうか。イギリス小説は低迷し続けている観がある。芸術性に偏りすぎて読者を置き去りにしてしまったのではないだろうか。

## 1. 統一されたプロットの成立

I had now not a moment to lose; for nineteen of the dreadful wretches sat upon the ground, all close huddled together, and had just sent the other two to butcher the poor Christian..... Friday took his aim so much better than I, that on the side that he shot, he kill'd two of them, and wounded three more; and on my side, I kill'd one, and wounded two..... The account of the rest is as follows:

3 kill'd at our first shot from the tree.

2 kill'd at the next shot.

2 kill'd by Friday in the boat.

2 kill'd by ditto, of those at first wounded.

1 kill'd by ditto, in the wood.

3 kill'd by the Spaniard.

4 kill'd, being found dropp'd here and there of their wounds, or kill'd by Friday in his chase of them.

4 escap'd in the boat, whereof one wounded if not dead.

---

21 in all.

(pp. 170-2)

上の引用はロビンソン・クルーソーがフライデーらとともに人食い土人たちをやっつける場面である。夏目漱石にしみじみ「旅館の勘定書のように書く」と言わせたデフォーのあの事細かな書き方（リアリズム）である。しかし、現代の小説ではいくらなんでもこれ程までに数に忠実に書かな

いであろう。律儀というか、融通が利かないというか、デフォーは数を合わせなければ気の済まない男だった。しかし、ここに数のトリックがある。「男が数人怪我をした」というより「男が21人怪我をした」という方が信憑性 (verisimilitude) がある。つまり、数が具体的であれば、それが嘘でも本当らしく思えるのである。デフォーはセルカークの体験を100パーセント事実忠実に再現したわけではない。事実がわからない場面では、自らの創造を事細かに書いて、本当らしく見せたのである。事実半ば無意識に虚構を加えることによってデフォーは小説の原型を作ったのである。もとより彼には小説を書いているという意識はなかったであろう。

E. M. フォスターは、『小説の諸相』のなかで 'A novel is based on evidence + or - x' と小説の定義をしている。未知数  $x$  をプラスするということは事実作者の創造を加えることであり、マイナスするということはそこから、ある特定の事実を抜き去ることである。プラスするにしてもマイナスするにしても未知数  $x$  の量が多ければ多いほど、それはファンタジーやSF小説に近いものになり、少なければ少ないほどドキュメンタリーに近いものになる。『ロビンソン・クルーソー』は後者になる。次に問題になるのは、未知数  $x$  の特定である。何をプラスし、何をマイナスするのか。書き手はある目的のもとに雑多な事実の羅列に何かを加え、何かを抜き去って、それらを組み直す。それは、書き手のモラル (人生観ないし世界観) の提示である。

S. リチャードソンの場合、『パミラー』の副題、'Virtue Rewarded' にあるように、美德 (貞操) を守ることが最後には幸せにつながることを読者に教えることが彼の目的であった。そのため、パミラーは幾多の逆境を経験しなければならない。主人 Mr. B が寝室に隠れて彼女を拐かそうとすると、女中頭のジャービス夫人に邪魔されたから、彼はこの夫人を首にして自分の命令を聞く新しい女中頭を雇い入れたわけで、この二つの出来事の間には因果関係が存在する。プロット (筋) の統一である。クルーソーがフライデーを助けたことと、土人たちが再び島にやってきたこととは何の因果関係もなかった。逃げたフライデーを探そうと土人たちが島に再びやってきたわけではない。『ロビンソン・クルーソー』はこのように事実の羅列だけに終わっているから、必然的に一貫したプロットにはならず、結果的にモラルは存在しなくなる。

統一されたプロットはモラルの提示に必要なばかりでなく、もっと根元的な人間の読む楽しさにも深く関わっている。人は何故物語を読むのか。面白いから読むというのが正直な理由であろう。面白さはどこからくるかという、それは主として筋の運びからである。次に何が起きるのかとハラハラしながら読むのが楽しいのである。『千夜一夜物語』でシェヘラザードが話を途中でやめてしまうのもこの人間の根元的な好奇心に訴えかけているからである。そういう意味では、前述した二作品よりもH. フィールドイングの『トム・ジョーンズ』の方が面白い。ソファイアのことを思いながらも、モーリーのなまめかしい魅力に抗しきれずに森の奥に入っていくトムはいかにも人間臭い。そのような失敗を重ねているからなかなかソファイアとはめぐり会えない。登場人物の性格が生き生きとしていて、それがプロットを無理なく流れさせている。勿論、フィールドイングはトムを人間的に成長させ、最後にはSophia (知) と結ばせるというモラルも忘れてはいない。『トム・ジョーンズ』において古典小説が一応完成する。

『自負と偏見』において近代小説が確立したと言われるが、この作品は、今まで見てきた古典小説とどのように違うのであろうか。オースティンの過去にはゴシック・ノベル (怪奇小説) の流行があり、また当時のヨーロッパでは革命の嵐が吹きすさんでいた。しかし、彼女はこのようなものに一切影響を受けなかった。彼女には自分が描ける世界と描けない世界との区別ができていた。『自負と偏見』はイギリスの片田舎に住む地方ジェントリーのベネット家の5人姉妹のエリザベスを主人公に、結婚をめぐる女性の意識を題材にしているものの、ごく平凡な女性のごく平凡な日常



を描いたものである。しかし、この当時に発表された他の小説、たとえば『嵐が丘』や『ジェーン・エアー』と較べると、逆にいかにこの作品が異質なのかが分かる。小説は人間の日常生活を描くものという基本に立ち返らせたのがこの作品であろう。『自負と偏見』は、一つのエピソードが一つの章を形成し、性格造形においてもベネット氏とベネット夫人が相反する性格を持って、それがプロットを動かしているという点でかなり古典小説に近い。この小説が近代小説と言われる所以の一つをナラティブ・フォームに限って言えば、会話が極端に多くなったということである。会話が多くなったということは、ある特定の人物が発する言葉が多くなってきたことであり、人物の内面に焦点を当て始めてきたと解釈できる。次の引用は、エリザベスがダーシーにお茶の席で話しかけられたいと思う場面である。会話が多くなって、ついには語り手が第三者の視点から離れて主人公の意識へと入り込もうとしている瞬間がはっきりとうかがえる。

'If he does not come to me, then,' said she, 'I shall give him up for ever.'

The gentlemen came; and she thought he looked as if he would have answered her hopes; but, alas! the ladies had crowded round the table, where Miss Bennet was making tea, and Elizabeth pouring out the coffee, in so close a confederacy, that there was not a single vacancy near her, which would admit of a chair. And on the gentlemen's approaching, one of the girls moved closer to her than ever, and said, in a whisper,

'The men shan't come and part us, I am determined. We want none of them; do we?'

Darcy had walked away to another part of the room. She followed him with her eyes, envied every one to whom he spoke, had scarcely patience enough to help anybody to coffee; and then was enraged against herself for being so silly!

(p. 351) [下線筆者]

最初の行は、これはエリザベスの独白である。誰に語りかけているのでもない。その次に alas! そして最後の行に so silly! と地の文において感嘆符 (!) があるが、これは半ば語り手がエリザベスの意識の中に入っていることを示している。彼女はダーシーに自分のそばに来てほしい。でも、「ああ!」、不運なことに彼が入り込める空間がない。そして、エリザベスは隣の部屋に行くダーシーを目で追い、彼が話しかける女性に嫉妬し、自分に「ばかね!」と苛立つ。現代小説のように人間の意識の奥深くに入り込んではいないが、今までの枷 (かせ) を破って意識に入り込もうとしている点で、この作品は古典小説とは一画をなす。

## 2. 新しいナラティブ・フォームの出現

今世紀になって小説の様相がかなり変わってくる。一言で言えば、書き方が変わってくる。何とんでも今世紀の初頭に出版された未完の大小説であるマルセル・プルーストの『失われた時を求めて』が、いろいろな意味で現在のイギリス小説、いや世界の小説に多大な影響を与えたに違いない。直接的ではないにしろ、彼の試みが、時を経ていろいろな作家に受けつがれ、それぞれの作家が各自でそれをもとに新しい手法を手がけ、まるで大樹に枝葉をつけているように思える。この作品は、題名にあるようにプルーストが大人になって過去に埋もれた〈失われた時〉を描いたものであるが、単なる自伝や回想録と違う点は、彼が意識して過去の出来事を、その全体を思い出して描

くのではなく、無意識のうちに彼の心に浮かんでくる一つのイメージを捉え、そのイメージの奥にある現実を探そうとしたのである。「プチット・マドレーヌ」を例に引くと、彼は紅茶に浸したマドレーヌ（菓子）の味から幼少の頃の故郷であるコンブレーを突如として思い出す。それも、町も教会も庭にある全ての花も、全てががっしりと形をなして彼の視覚によみがえる。

たしかにこんな風に私の奥底で震えているのは、イメージであり、視覚的な思い出であるに違いなく、それがこの味に結びつき、その味のあとに従って、私のところまでやってこようとつとめているのだ。  
(p. 52)

つまり、プルーストにとって失われた時の真実は彼の意識化の奥底に埋もれながらも、何かのきっかけ（ここでは匂いと味）を待ち受け、期待していたのである。さらに恋人アルベチヌの眠る姿を見てあるイメージを喚起する。彼女の体の上下運動から、舟の動きをイメージし彼女が起きているときには感じられない安らぎを憶える。頭の中に浮かぶイメージを追い、その裏に潜む現実を捉えようとする行為は、＜意識の流れ＞の原型とも言えるものである。ここで大事なのは、プルーストがとった手法が、彼の頭の中に浮かぶイメージにそってエピソードを描くものだから、従来の小説が一貫して取ってきた手法、つまり時、場所、登場人物を限定して描いていく方法とまるで異なることである。プルーストの描くエピソードとエピソードの間には何の因果関係もない。プルーストの目指していたものは一貫したプロットではないのである。確かに一つ一つが独立したエピソードからなるこの膨大な小説はジグソー・パズル的で、読み終えてから全体を俯瞰すると、語り手とアルベチヌとの出会い、葛藤、別離があって、一見プロットらしくみえるが、プルーストのこの小説において実験していた手法は、従来の一貫したプロットではないことははっきりわかる。彼が目指していたのは、あくまでも無意識のうちに自分の頭に浮かぶイメージを次々に捉えて、それを書くことによって過去の現実をとらえようとしたのである。デフォーがロビンソン・クルーソーの行動を事細かに描いたとすれば、プルーストは人間の心の内面を事細かに描いたことになる。

人間の意識に奥深く入り込もうとする今世紀初頭の小説の大きな変化は新たな手法、新たな語りの形を生み出した。今世紀初頭のもう一つの偉大な小説は言うまでもなく、J. ジョイスの『ユリシーズ』である。ジョイスはプルーストと同じようにイメージの自由な連想に主眼をおいたが、彼と違う点は一個人の意識に深く分析的に入り込むのではなく、複数の人間の雑多な意識をそのままスケッチしようとしたのである。それが、人間の人生を包括的に描くことになると考えたのである。この作品では1904年6月16日のダブリンの何の変哲もない平凡な一日が描かれているが、ジョイスは人間の意識の流れを、それも複数の登場人物の視点から多角的に捉えることによって、多面的に人生を捉えようとした。さらに彼は、人間の動きをも、一つの視点からではなく、複数の登場人物の視点から描くことによって人生を多角的に捉えようとしたのである。具体的に言えば、ある場所で、ある時間に起きている出来事の中に、同時刻に別の場所で起こっている出来事が唐突に挿入されてくる。古典小説および近代小説ではつねに主人公の行動が一つの視点から時の流れに沿って描かれる linearity が特徴であった。しかし、ジョイスは、ある人物の行動が描かれているとき、必ず別の人物が別のところで行動しているわけで、それを鳥瞰図的に描くことによって、人生を包括的に描こうとしたのである。次の引用は、葬儀屋ケラハーと巡査57C号が挨拶をしている場面である。

Corny Kelleher closed his long daybook and glanced with his drooping eye at a pine coffinlid sentried in a corner. He pulled himself erect, went to it and, spinning it on its



axle, viewed its shape and brass furnishings. Chewing his blade of hay he laid the coffinlid by and came to the doorway. There against the doorcase, looking idly out.

Father John Conmee stepped into the Dollymount tram on Newcomen Bridge.

Corny Kelleher locked his largefooted boots and gazed, his hat downtilted, chewing his blade of hay.

Constable 57C, on his beat, stood to pass the time of day.

—That's a fine day, Mr Kelleher.

—Ay, Corny kelleher said.

—It's very close, the constable said.

Corny Kelleher sped a silent jet of hayjuice arching from his mouth while a generous white arm from a window in Eccles street flung forth a coin.

—What's the best news? he asked.

—I seen that particular party last evening, the constable said with bated breath.

(p. 224-5) [下線筆者]

唐突に挿入された一行の文章は、別の場所で起きている出来事で、モーリーが松葉杖をつく物乞いの水夫に窓からコインを投げているところである。何故このような文章が唐突に挿入されたのか。結果的には前述したように人生を多角的に捉えるためであるが、その前にケラハーが干し草の汁を口から吐く場面があって、それが弧を描いて地面に落ちるイメージと重なるからである。イメージの連結である。

古典小説、近代小説はそれなりに人間の人生を包括的に捉えようとしてきた。その方法は現世との矛盾に逆らいながらも生きていく人物の行動を、時の流れに沿って描くものであり、包括的に人生を捉えるために語り手の意図はプロットに凝縮されていた。しかし、ジョイスの取った手法は、今までの概念をひっくり返すようなもので、従来では決して試みられなかった同時刻に起きている複数の出来事を多元的に鳥瞰図的に描写することによって人生を多面的に描こうとしたのである。つまり、ジョイスはプロットに凝縮されるモラルではなく、同時刻に異なる場所で行動する人間、そしてその意識を描くことが人生を包括的に捉えることになると考えたのである。

『ユリシーズ』は、散文芸術の表現の可能性を飽くなく追求したもので、いわば文学の方法の面白さを追求したもので、物語の面白さを追求したものではない。ふつう小説では筋の発展や、主人公の性格の現世との矛盾が読者をひっぱっていくが、この『ユリシーズ』には、そういう物語的満足はなく、むしろ読み手の興味は書き方の面白さの方に向いてしまう。

### 3. ナラティブ・フォームの多様化

プルーストやジョイスの取ったイメージの連想は、形を変えて現在のイギリス小説で試みられている。一つだけ例を引くと、V. S. ナイポールは1994年に *A Way in the World* という作品を発表している。彼はインタビューに答えて、「物語形式 (narrative forms) を創造することは意味あることで、小説に必要なのは素材の創造だけではない」と語り、現代の小説の傾向を表している。*A Way in the World* は全部で9つの章から成っている。第一章は、6年ぶりに故郷のトリニダードに帰ってきたナイポールが、病的なまでに美に執着する葬儀屋レオナード・サイドのことを語っている。第二章は時を戻して、ナイポールがイギリスに留学する前、市役所で一緒に働いていた、後に

革命家となるブレアの話。第三章は、場所は南米ベネズエラの隣国グアイナで、時は定かでないが語り手はイギリス人で、この地に住むアメリカンディアンを扇動して革命を起こそうというもの。第四章は、イギリス人作家モリスの物語で、彼が書いた*The Shadowed Livery*は本当のトリニダードを写し出してはいないというのが趣旨。第五章はトリニダード生まれの黒人の革命家レブランの話。第六章は、トリニダード島沖合いのオリノコ川河口が舞台で、時代は1618年。ローリー卿が金（きん）を求めて部下にオリノコ川を遡らせる話。第七章は、場所は同じオリノコ川だが、時代は現代に戻ってその川の上空を飛ぶ飛行機の中のソルザノというトリニダード島生まれのインド人の話。第八章は、時代がまた過去に遡りベネズエラの革命家ミランダの話。最後の第九章は、第二章で出てきたブレアがアフリカで殺されて、その遺体がトリニダードに戻ってくる話となっている。

*A Way in the World* はナイポールが1991年12月から1993年10月まで書き留めておいたいくつかの短編を一つにまとめたもので、その中にはエッセイがあり、記録作品があり、口述歴史がある。ナイポールはこの多彩なジャンルの短編の集合をあえて「小説」と呼んでいる。互いに独立していても関係のない短編の集合が何故小説となり得るのか。ナイポールの取った新しい手法、新しい物語形式は、根本において、プルーストやジョイスの取った手法と同じである。つまり、イメージのリンク（結合）である。具体的には「服」と「金」である。第三章で語り手のイギリス人は、村の村長からボロボロになったチューダー朝時代の服を見せられる。それは、第六章でローリー卿が第一回目の遠征（1595年）の時にイギリスに連れて帰ったアメリカンディアンをイギリスの服を持たせて故郷に帰したことがある。この小さなリンク、一度読んだだけでは見逃してしまいそうなリンク（ジョイスの『ユリシーズ』にも同じような例がたくさんある）に読者が気づいたとき、この二つの章は大きな力で結びあい、イギリスがこの西インド諸島の小国トリニダードにしてきたことを読み手は思い知らされる。同じ第六章では、ローリー卿は金を見つけられなかった。見つけられなければ彼は本国に帰って処刑される運命になっていた。そして第七章では、その上空を時代を現代に移してトリニダード人のソルザノがローリー卿の手に入れられなかった金のペンダントを身につけている。この二つの章も、わずかに小さな「金」のリンクによって、イギリス人が過去に求めていた富の象徴としての金を、現代ではその属国であったトリニダードの人間が手に入れてしまっているという大きな歴史のアイロニーを読み手に感じさせる。そしてそのペンダントの金貨は1818年のベネズエラ独立を記念したもので、その独立にはミランダも力を注いでいたということで第八章へとリンクはつながっていく。

ナイポールが*A Way in the World* で試みたのは壮大な叙事詩の観がある。互いに関連がなさそうに見える9つの章は、舞台をトリニダード島、あるいはその周辺の地域に限ってあるし、時代もイギリス人、スペイン人がこの地域を植民地化した時代から現代と限っている。そして、それらの9つの章を「服」と「金」のイメージのリンクがつなぎ、先進国がこの地に富（金）を求め、そのみかえりに分化（服）を押しつけたことによってトリニダードの住民はアイデンティティーを失ってしまったというナイポールの主張がうかがえてくる。彼はこの作品において、事実を羅列しながらも、プルーストのようにイメージのリンクを使い、トリニダード島周辺に起きた事件を場所的にも時代的にもジョイスのように多元的に描写することによって壮大な小説に仕上げている。ただし、人間の意識はさほど描かれていない。ナイポールはいみじくも、「現代の小説はスケールの小さな狂想曲であり、時としてあまりに個人を語りすぎていた。現実を書き留めようとする姿勢がそこには見あたらない」と述べている。個人の意識、イメージを捉えようとすがる現在の小説の批判である。さらに、TLSのインタビューで「ニュースつまり事実の羅列も小説と成り得る」と発言している。まさに、それを実践したのが*A Way in the World* である。



#### 4. エリートとしての文学

1983年にブッカー賞を受けた J. M. Coetzee の *Life & Times of Michael K* は動乱期のアフリカを舞台に、母親の骨を故郷に持ち帰る知能の遅れた男の物語である。一章で全体の出来事が第三者的立場から語られ、第二章で K を診察した医者が語り手になり、最後の章では K 自身が語り手になって、初めて彼の意識が表に現れる。ナラティブ・フォームに工夫が施されているが、プロットがしっかりしているので作者の意図は十分に読み手に伝わってくる。1990年にブッカー賞を受けた A. S. バイアットの *Possession* は、19世紀の架空の詩人アッシュの秘めた愛人ラモットにまつわる調査を、アッシュの研究家のロランドとベイリーが行う物語である。筋立てとしては、最後にアッシュとラモットの血をベイリーが引いているという推理小説まがいのものになっていて何か読み手が茶化されているような気がしないでもない。しかし、この作品のもう一つの面白さは、アッシュが実は、R. ブラウニングをモデルにしているらしいということである。つまり、ある程度イギリス文学の知識を持っている読み手にとっては、すこぶる想像力をかきたてられて面白いに違いない。反対にそういった知識がない読み手にとっては、最後まで何がなんだかわからない作品となってしまふ。これも凝った手法を使った作品である。1991年のブッカー賞受賞作である M. オンダーチェの *English Patient* はかなり難解である。第二次大戦で撃ち落とされて火傷を負ったパイロットらしい人物の独白が続くが、読み手は作品の全体像をつかむのに苦労する。1993年の R. ドイルの *Paddy Clark Ha Ha Ha* は、章の区分けがなく淡々と子供時代のエピソードが語られるだけで、それらの間には何の関係もない。全体としてのプロットがない。それぞれのエピソード自体は読んで面白いが、この作品のメリットがどこにあるのか分からない。1994年の J. ケルマンの *How Late It Was, How Late* は、サミーという男が通りで暴行を受け怪我をしていて、ヘレンという女性に会いたがっているところまでは何とか分かるが、内的独白が極端に多く、それも俗語を交えているので理解に苦しむ。

*The Novel Today* の中で、A. マッシーは「20年前は小説の死を考へるのが流行であった。小説は、詩と同じように少数の人々を喜ばせる芸術形態になるだろうと我々は聞かされた。勿論、どんな芸術形態も少数の人しか喜ばさないものである。つまり、言い換えれば、小説はその主要な目的を想像が生み出した経験を伝えるものだけにしてしまったのである」と言っている。自分が経験したことをもとに、その中にある程度の創造も加えて、自分なりの世界観、人生観を語っていくという伝統的な小説の書き方はもうかえりみられなくなったのであろうか。1975年に、G. ゴードンは「小説は、もはや人気のある芸術ではない。…小説を書いたり読んだりすることは、今よりももっと個人的なエリートの活動になるであろう」(p. 2-3) と予告した。なるほど、書き方、手法に凝れば凝るほど芸術性は高まるかもしれないが、より多くの人からの理解は望めなくなるの事実である。日本においても、今回の芥川賞の『蛇を踏む』に関して選考委員の一人である石原慎太郎は、「私には全く評価できない。蛇がいったい何のメタファーなのかさっぱりわからない。メタフィクション流行りの当節とはいえ、こんな代物が歴史ある文学賞を受けてしまうところにも、今日の日本文学の衰退がうかがえるとしかしいようがない」と言っている。結局は、小説は現在、その芸術性を高めようとして少数の人々のためのものになりつつあるのではないだろうか。

プルーストとジョイスが取った画期的な手法—イメージのリンク—は多大な影響をあとに続く作家たちに与えた。しかし、この二つの作品にもプロットが全くないわけではない。プロットを全く否定したわけではないのである。V. ウルフの『燈台へ』のように、人間の意識の奥底を描くことに

重点を置くなら、必然的にプロットは簡単なものに成らざるを得ない。家族が燈台へ行くという簡単であっても、プロットがしっかりそこにあるからこの作品は、そのときの〈気分〉を表すだけのような捉えどころのないようなものにならなかったのである。J. ゴールズワージーの場合、手法の変化に取り残された作家と見られる向きもあるが、*Forsyte Saga*で美と富との葛藤に翻弄されたアイリーンの存在が中心にあったから、それぞれの人間の意識に現実味があったのである。ところが、現在の小説ではプロットを重視することが何か低俗なことのようにならされ、新しい手法を追求することが何か芸術的なことのように見られている。イギリスのブッカー賞は低迷している文学に再び読者を引き戻そうとするとところに設立の狙いがあった。今後どのような小説が賞を受け、どのような小説が主流になるのか興味あるところであるが、プロットを否定する限りは読者の文学離れは続くであろう。

#### 参考文献

1. Austen, Jane. *Pride and Prejudice*, Penguin Books, 1972.
2. Byatt, A. S. *Possession*, Chatto & Windus, 1990.
3. Coetzee, J. M. *Life & Times of Michael K*, Secher & Warburg, 1983.
4. Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*, Everyman's Library, 1964.
5. Doyle, Roddy. *Paddy Clark Ha Ha Ha*, Minerva, 1993.
6. Forster, E. M. *Aspects of the Novel*, Penguin Books, 1985.
7. Joyce, James. *Ulysses*, Modern Library, 1961.
8. Massie, Allan. *The Novel Today*, Longman, 1990.
9. Naipaul, V. S. *A Way in the World*, Alfred A. Knopf, 1994.
10. Watt, Ian. *The Rise of the Novel*, Penguin Books, 1985.
11. 川口喬一。『「ユリシーズ」演義』, 研究社, 1994。
12. 鈴木道彦, 編訳。『失われた時を求めて』, 集英社, 1994。
13. 夏目漱石。『文学評論』, 岩波書店, 1979。
14. 武藤哲郎。『「世界の片隅」にみるナイポールの新しい物語形式について』, 『大妻女子大学紀要27』, pp. 13-21, 1995。