

Between the Actsにおける生命のはげしさの主題⁽¹⁾

鷗 飼 信 光

Virginia Woolf の諸作品は、それらの描く世界、それらに用いられた文体と言葉の種類の数から見て、きわめて上流社会的で作品の幅が狭く、下層階級の視点も取り入れるような社会的広がりを持ち得ていない——このことは、いかにウルフのために弁護を試みようとも、おそらく否定出来ないことであろう。しかし、彼女の生きた環境が課したそうした限界にもかかわらず、彼女の女性の地位向上のための発言や、二つの大戦への強い恐れなどに見られるように、彼女は決して「現実の世界」への関心が稀薄だったわけではない。むしろ、彼女は当時ヨーロッパ文明が直面していた危機を、身をもって感じていた者の一人だった。1939年の6月を舞台にし、1941年の2月に完成された彼女の最後の小説 *Between the Acts* には、第二次世界大戦に対する彼女の苦悩が色濃くにじみ出ている。

しかし、その苦悩と結び付くものとして考えられるが、その『幕間』と言う小説において特徴的なのは、それが一つの希望への方向を示すことで締めくくられていることである。その小説の末尾は、主要人物である Giles 夫妻が、いささか唐突に巨大な原始人に変身し、雄狐と雌狐のように戦いを始めると言う次のような一節で終えられている。

Alone, enmity was bared; also love. Before they slept, they must fight; after they had fought, they would embrace. From that embrace another life might be born. But first they must fight, as the dog fox fights with the vixen, in the heart of darkness, in the fields of night.

Isa let her sewing drop. The great hooded chairs had become enormous. And Giles too. And Isa too against the window. The window was all sky without colour. The house had lost its shelter. It was the night before roads

were made, or houses. It was the night that dwellers in caves had watched from some high place among rocks.

Then the curtain rose. They spoke.⁽²⁾

この小説の題名の『幕間』の一つの意味が、二つの大戦のはざまであることを考えれば、小説の終わりとともに幕を開ける劇は、第二次世界大戦と対応するとも考えられるが、むしろここでは、むき出しになった敵意と愛とのぶつかり合いによって得られるかもしれない再生への希望が示されていると考えるべきであるように思われる。しかし、そうした再生への希望は、ウルフの以前の小説には見られなかったものである。それをわれわれはどう捉えるべきだろうか。また、この『幕間』では意識の流れの手法は系統立てて用いられておらず、方法的には一見、*The Waves* までの作品と断絶しているけれども、この『幕間』を作品の主題においても手法においても、『波』以前の作品の一つの発展として捉えることは出来ないだろうか。

私はここで、『幕間』の末尾に現れた新しい希望の要素を、生命の野蛮なまでのはげしさに立ち帰ることによる自然との一体化への希望として捉え、宇宙の統一感と、その対極にある絶望との間を揺れ動いて来たウルフが最後に見出した、一つの解答として位置づけてみようと思う。また、方法の面では、『波』以前の作品の手法も、純粋に実験的な意図のみによるものではなく、作品の構成上の条件や主題との関わりの中で用いられているはずであり、それと『幕間』の手法との間に、いくつか共通点を見出すことが出来るのではないかと思う。この小論の前半ではまず、ウルフの宇宙の統一感がどのようなものであったかを見、彼女がその宇宙の統一感と絶望との両極の間をいかに揺れ動き、またいかにその両極を同時に背中合わせにかかえていたかを、*Mrs. Dallo-way*, *To the Lighthouse*, *The Waves* について考え、後半で、それらの主題が『幕間』の中でいかに展開され

ているか、作品の構成と合わせて、考察することにした
い。

I

ウルフの自我観の特徴は、それが外界の刺激をただ受動的に受け止めているものではなく、外界を 'embrace' し 'create' するような積極的な作用を持つものとして考えられていることである。彼女の宇宙の統一観も、自我のそのような活発な動きと結びついている側面がある。彼女の自我観を知る手がかりとして、1919年に書かれた 'Modern Fiction' の中のいくつかの節を見てみよう。まず最初に、ウルフ自信の小節の手法のマニフェストとしてしばしば誤って引用される一節である。

Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness.

この一節は、確かに、外界から降り注ぐ印象の断片と、それに刺激された連想とを、論理的な脈絡なしに描いて見せるウルフの手法の一面をよく表わしている。しかし、もしこれが彼女の手法の主眼であるならば、彼女の描く自我は、外界からの印象に反応するだけの、受動的で、静的なものとして捉えなければならないだろう。ところが、このように文脈から切り離して、この部分だけ引用するとまぎらわしいけれども、James Naremore が注意を喚起しているように、⁽⁴⁾これはウルフが、James Joyce の方法を要約すれば、こう言えるのではないかと示して見せたものである。実際、数行後で、彼女は次のように書いている。

Any one who has read *The Portrait of the Artist as a Young Man* or, what promises to be a far more interesting work, *Ulysses*, now appearing in the Little Review, will have hazarded some theory of this nature as Mr. Joyce's intention.⁽⁵⁾

そして、ジョイスの方法の重要さは認めつつも、ウルフは、「蓋然性にしろ一慣性にしろ、あるいは何世代の間、読者の想像の支えとして役立つ来たこれらの他の

手がかりにしろ、自分にとって外在的に思われるものを全て無視する」ジョイスのあまりにも「徹底した勇氣」を批判している。彼女は、ジョイスの描く生活が、彼の「その方法が課す何らかの制限」のために、「拡張され解放されたと言うよりはむしろ、明るいけれども狭い部屋の中に閉じ込められている」ような感覚を与えると主張している。ウルフは、ジョイスが、作者の創造的な力をあまりにも多く放棄し過ぎて、彼の描く人の精神は受動的であり過ぎると考えているようである。次の一節にそのことが述べられている。

Is it the method that inhibits the creative power? Is it due to the method that we feel neither jovial nor magnanimous, but centered in a self which, in spite of its tremore of susceptibility, never embraces or creates what is outside itself and beyond?⁽⁶⁾

ジョイスの方法が、ウルフの言うように、作者の創造的な力をそれほど放棄したものであるか、かなり疑問とされるけれども、ここで注目したいのは、ウルフが、自我を、自分の外部や、自分を越えたものを抱擁し、創造する、能動的な作用を持つものとして捉えていることである。A *Room of One's Own* の一節を借りれば、彼女の思い描く自我は、「その人々からそれ自身を切り離すことが出来、……その人々から隔ったものとしてそれ自身を考え……あるいは、他の人々とともに、たとえば、何かのニュースが読み上げられるのを聞こうと待っている群衆の中で、他の人々と同時に思考することが出来る」⁽⁷⁾ものなのである。ウルフの持つ自我観によれば、人は、その知覚の対象への注意力によって、知覚の対象そのものに変化し、人々は知覚の対象を共有する時、そのことによって一体化するのだと言うことになる。そのようにして、人が、外界や、自分以外の人々と、瞬間的にしろ、一体化を経験すると言う考えは、ウルフ独特のもつと言えよう。私が先に、ウルフの持つ宇宙の統一感と名づけたものの一つは、このような自我と外界とのダイナミックな関係の中に一瞬現われる、一体化のことを指している。

また、一方、自我の活発な外界への注意から到達される一体感とは対称的に、自我の動きが停止することによって、自我が外界に溶解し一体化する瞬間も、ウルフの作品では時々描かれている。たとえば、『燈台へ』の第一部で、子供が寝室へ行った後、一人取り残された Ramsay 夫人の心の動きを見てみよう。彼女は黙って編み

物を続けながら、その静けさの中で、自分の自我が「他の人々には見えない、闇のくさび型の芯」のようになるのを感じる。そして彼女は次のような想いに耽る。

When life sank down for a moment, the range of experience seemed limitless. And to everybody there was always this sense of unlimited resources, she supposed; one after another, she, Lily, Augustus Carmichael, must feel, our apparitions, the things you know us by, are simply childish. Beneath it is all dark, it is all spreading, it is unfathomably deep; but now and again we rise to the surface and that is what you see us by.⁽⁸⁾

ドロウェイ夫人が、夜会に着るドレスを繕って単調な手仕事をしているうちに、波のように規則的に“that is all”, “Fear no more” とささやく声が聞こえるような気がして、安らかな想いに包まれる部分と同じように、ここでラムゼイ夫人も、単調な編み物をしながら、日常生活の中の個人の表面的な違いが消滅し、人々がもっと奥に横たわる広大な闇のような存在に溶解するのを感じる。その感覚の中には「自由」と「安らぎ」があり、その想いは彼女にとって「しっかりした台の上に休んでいる」ような「最も喜ばしい」ものであった。

このように、このある種の統一感を感じた登場人物に喜びを与えているが、それは、ウルフ自身の実体験でも同じだった。*Moments of Being* の中に取められた回想録‘A Sketch of the Past’で、幼児期の「突然ではげしいショック」の一つとして、彼女は次のような体験を記している。

I was looking at the flower bed by the front door, “That is the whole,” I said. I was looking at a plant with a spread of leaves; and it seemed suddenly plain that the flower itself was a part of the earth; that a ring enclosed what was the flower; and that was the real flower; part earth; part flower. It was a thought I put away as being likely to be very useful to me later.⁽⁹⁾

そして彼女は、その瞬間が「満足の状態とともに終わった」と書いている。ウルフにとってのこうした体験の重要さは、彼女がその「ショックを受け止める能力こそが

私を作家たらしめているものである」と書いていることからもうかがわれる。その体験から、彼女は次のような考えを導き出している。

one's life is not confined to one's body and what one says and does; one is living all the time in relation to certain background rods or conceptions.⁽¹⁰⁾

彼女は、あらゆる存在がそれと結び付けられているような、ある隠れた大きな‘pattern’の存在を信じていたと言えるだろう。彼女は、自分がそのパターンを現実そのものに出来るのは「言葉におきかえることによるのみ」であるとも書いている。この回想録は1939年から1940年にかけて書かれていて、特に同じ時期に書かれた『幕間』の理解に役立つものである。しかし、その回想録の中には、同じような強いショックを与えた体験でも、絶望の感情で終わったものも記されている。

The first: I was fighting with Thoby on the lawn. We were pommelling each other with our fists. Just as I raised my fist to hit him, I felt: why hurt another person? I dropped my hand instantly, and stood there, and let him beat me. I remember the feeling. It was a feeling of hopeless sadness. It was as if I became aware of something terrible; and of my own powerlessness. I slunk off alone, feeling horribly depressed.⁽¹¹⁾

幼児期の体験でこのようなあい反する二つのものがあったのと同じように、ウルフの宇宙の統一感も、確固とした信念ではなく、それと対極にある絶望や恐怖を同時に伴ったものであった。それが個々の作品でどのように表われているか、まず『ドロウェイ夫人』について考えてみよう。

『ドロウェイ夫人』では、宇宙の統一感、Clarissaの視点を中心にして示される。また、その統一感、後に自殺するSeptimusの‘There is no death’と言う言葉にも含まれていると言える。クラリッサは、Peter Walshの回想によれば、自分自身をまわりの「あらゆるところに感じ」、「話しかけたこともない人々とも奇妙な親近感を抱いていた」。また、彼女は、隣家の老婦人がBig Benの音とともに動作を始めたのを見て、その老婦

人が外界と一体化しているように感ずる。そして、彼女は、たとえばケンジントンやベイズウォーターの誰かと、全く連続的な存在を感じたりする。そして、人々を一つにまとめる一種の‘offering’として、自分の夜会を考える。小説の最後では、彼女は自殺したと伝え聞いたセプティマスと言う一面識もない青年と一体感を抱く。小説そのものの全体の構成も、ロンドンじゅうの様々な人物の視点を縫い合わせるようにして、クラリッサのパーティーと同じように、ロンドン市民に象徴された世界じゅうの人々を一体化させているとも言える。

しかし、その小説は、人々の一体化の可能性の肯定ばかりで成り立っているわけではない。クラリッサのパーティーも、人々をまとめる確実な方法ではなく、クラリッサはセプティマスの自殺を聞いた時、「死こそ心を伝え合う (communicate) ための試み」であり、「死には抱擁がある」と考える。セプティマスの自殺は、不死の確信にもとづくものだとしても、それは同時に、生ある世界での一体化への絶望でもある。ウルフは小説の末尾で、クラリッサに一体化の喜びを感じさせておきながらも、セプティマスの自殺と言う要素を持ち込むことで、この世での一体化の成就への希望と対立するものを作品に内在化させていると言えるだろう。⁽⁴²⁾

しかし、そうした両極を同時にかかえながらも、『ダロウェイ夫人』の中で、ビッグ・ベンの音に想起させられる未来へ永遠に続く時の流れは、個々の存在を溶かし込んで行くものとして考えることが出来るだろう。『燈台へ』では、そうした時の流れは、三部構成を採ること、作品の中に描き込まれているけれども、『ダロウェイ夫人』の場合と違って、個々の存在を抱擁し、安らぎを与えるものとはなっていない。また、クラリッサが一体感を描いていた外界も、『燈台へ』では、時には人間と対立し、害を与えるものとして考えられている。このことは、たとえば、ラムゼイ夫人の海に対するあい反する二つのイメージによく表われている。

so that monotonous fall of the waves on the beach, which for the most part beat a measured and soothing tattoo to her thoughts and seemed consolingly to repeat over and over again as she sat with the children the words of some old cradle song, murmured by nature, "I am guarding you—I am your support", but at other times suddenly and unexpectedly, especially when her mind raised itself slight-

ly from the task actually in hand, had no such kindly meaning, but like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life, made one think of the destruction of the island and its engulfment in the sea. (L.29-30)

このように「海に呑み込まれる」ことは、ラムゼイ夫人に恐怖を与えるが、同じようなイメージは、ラムゼイ氏の「海がゆっくりと浸食している土地」(L.71-72)と言う考えにも見ることが出来る。しかし、波の音の「規則正しい、気持を和らげる太鼓のような響き」は、ラムゼイ夫人を、先に引用したような、自我の溶解した状態へ導くものでもある。そのような状態には、たいてい、自我が水の底へ沈んで行くような感覚が伴っている。その場合の海は、個々の自我がそこへ結び付けられている巨大な統一体としてイメージされている。そうした自我が溶解した状態の中で、ラムゼイ夫人は、たとえば、窓から見える燈台の光と一体化したように感じ、その感覚が非常に喜ばしく、思わず、「われわれは神の手の中にある」(L.101)と言ったりする。

しかし、この小説において特徴的なのは、ラムゼイ夫人の世界観が二つの極の間を揺れ動いていることである。彼女は、自我が溶解した瞬間には、安らぎと、永遠を感じられるけれども、神の存在は決して信じておらず、この世には「理性も、秩序も、正義もなく、ただ苦しみと、死と、貧困だけが……いかなる幸福も持続しない」(L.102)ことを、はっきりと認識していた。この観点での「死」は、宇宙的統一の「抱擁」ではなく、外界の「混沌」がもたらす暴力となっている。そして、世界は、「彼女の古くからの敵」(L.124)とまで考えられている。『ダロウェイ夫人』の場合と異って宇宙は、人間の精神と切り離された、対立する何かであり、人間の精神が不在になるのをねらって、混沌と、混沌と、不正の領域を広げようとするものである、と言う捉え方もこの小説ではされている。

『燈台へ』における、破壊的なものとしての宇宙観は、第二部‘Time Passes’にはっきり読み取れる。別荘の人々が眠りにつくところから始まり、10年後、訪問者が目覚めるところで終わるこの第二部は、人間精神が不在の場所で、非人間的な自然が破壊的な力をふるう様子を表わしているのだと考えられる。この第一部と第二部をつなぐ「幕間」とも言える部分は、*Between the Acts* が両大戦のはざまを表わしているのと異って、第一次世界大戦そのものの時代に当たっていて、風の家の中への浸入や庭に草がはびこったりすることは、現実の世界で、

混乱と不正が勢力を誇っていたことを象徴的に表わしていると考えることができる。この一見、装飾的な第二部は、ラムゼイ夫人の思い描いた自然の猛威と、不正と混乱に満ちた世界を具現しているのである。

第三部では、再び意識の流れの技法が採られ、人間の精神が復活し、自然が猛威をふるった跡も修復されている。そして、天候は人の味方をして、ラムゼイ氏の一行は燈台にたどり着き、絵を描いている Lily Briscoe は遠く離れたラムゼイ氏らと一体感を感じ、自分の絵のヴィジョンも得る。結婚をめぐるラムゼイ夫人のもくろみは裏目に出ているけれども、第三部の基調は、和解と目的の達成となっている。従って、『燈台へ』は、宇宙の統一という点に関して見れば、その統一の成就と言う形で全体を閉じていると言えるだろう。しかし、『燈台へ』において宇宙が、人間と切り離されて、人間と敵対する破壊的なものとしても扱われていることは、注目に値するように思われる。

『波』の特徴は、個性の発展と消滅が、太陽の移動による昼と夜の交替と結びつけられていることである。『燈台へ』のラムゼイ夫人の冥想で、個性を越えたものの存在が闇としてイメージされていたのに対応して、『波』では、個性の発生が夜明けとして描かれ、太陽が中天に昇るにつれて、六人の登場人物の個性の分化も頂点に達する。しかし、小説が後半に入り、陽が傾き、日没を迎えるとともに、登場人物たちは、表面的な差の下に広がる闇の存在を感じるようになる。最後の節で六人の登場人物の人生を要約しながら Bernard は「私は一人の人間ではない。多くの人間なのだ。私は自分が何者なのか全く分らない。—— ジニイなのか、スーザンなのか、ネヴィルなのか、ローダなのか、ルイスなのか。あるいは、どうやって自分の人生を彼らの人生から区別するのか、分らないのだ」と書いている。

そうした一体感は、六人の登場人物の間で二回感じられる。最初は、Percival の送別会の時で、六人はそれぞれの若い個性にもかかわらず、輝く中心であるパーシヴァルの存在によって「われわれの孤独は……終わった」⁽³⁾と感じる。二回目は、中年に達した六人がハンプトン・コートで会う時で「われわれ一つ一つのしたたりは溶ける。われわれは息絶え、時の深淵の中に、暗闇の中に消えて行く」と Louis が言う。しかし、この小説は自我の広大な闇の中への溶解を肯定して終わっているわけではない。バーナードの最後の独白は、闇への溶解である死への挑戦で終わっている。

最後の行の「波が岸の上に砕けた」は、六人の登場

物の死を象徴すると考えるべきではあるけれども、最後から二つ目の段落で、バーナードは、夜明けの近いことも感じている。そして彼は夜と昼の交替を、「永遠の再生、絶え間ない上昇と下降、上昇と下降だ」と考える。個性の発展と消滅は、この小説では、そうした絶え間ない繰り返しのうちに位置づけられている。闇の中への溶解は「大きな安らぎ」を与えるものとして、評価されている一方、「夜明け」のイメージが示すように個性の若々しい欲求も、高く評価されている。この点で、『波』は、宇宙の統一感と、それとは逆方向へ向かうものとを、同時に合わせ持っているのである。

II

前半で見て来たように、ウルフが小説を通して描こうとしたのは、外界の刺激を受け止める自我の状態ではなく、外界と一体化したり、拒まれたりする自我と宇宙とのダイナミックな関係だった。その意味では、語りの視点が自我の外に置かれるようになって、あまり不自然ではない。描くべきものは、自我と外界の関係だからである。実際、同じ意識の流れの手法でも、『燈台へ』では『ダロウェイ夫人』よりも三人称の記述が増えているし、特に第二部では、留守の別荘を荒らす自然の営みが完全な三人称で書かれている。『波』では再び一人称にもどるけれども、その一人称は、はっきりとした台詞となっていて、各登場人物はその場の視点と言うよりは、語りの主になっている。『波』全体の構成は独特でも、かなり整然とした個々の語りは、伝統的な語りの方々に近いものである。ウルフが『波』以後、伝統的な語りの方にもどったとしても、その間には、それ程大きな断絶はないと見るべきである。

主題との関わりから見ても、『ダロウェイ夫人』の、ロンドンじゅうの人々の視点を縫い合わせるようにして一つの小説を作り上げることは、それによって小説全体の枠組がクラリッサのパーティのように人々をまとめ上げている形にする役割を果たしている。『燈台へ』では、第一部、第三部で意識の流れの手法を採ることが、第二部の人間の精神が不在の場所での自然の猛威を、構成からも際立たせている。『波』では、個性の発展と消滅を、太陽の動きと対応させるよう、六人の登場人物の人生のある瞬間が、独白という形で輪切りにして取り出されているのである。われわれは、個々の作品の手法が、その作品の主題との関わりで、独特の用いられ方をしているのに注意すべきで、『暮間』においても、作品の主題と結び付いた構成の独特さはそれらの作品に劣るものでは

ない。

また、これは昨年、前号に載せた拙論『Mrs. Dallo-way における「語り」と「構成」、*「構成」と「主題」*』で述べたことが、意識の流れの手法は、三一致の原則に従う古典劇の台詞が、以前の事件の情報を劇の中に組み込む動きを持つと同じように、過去の出来事を現在に取り入れる機能を持っている。作者は、意識の流れのその機能を生かしながら、現在の短い期間に集中して作品の構成の緊密さを損なわずに過去の時間を作品に生かすことが出来るのである。私はこれを、意識の流れ手法の演劇的要素と呼んだが、『幕間』では、作品の中で演じられる劇そのものが、そうした過去の時間を作品に組み込む役割を果たしている。作品の枠組となる短い時間の中に、もっと長い時間が組み込まれている点で、『幕間』は『ダロウェイ夫人』と構成面で共通点を持っていると言えるだろう。しかし、『幕間』で取り入れられる時間の広がり、は、『ダロウェイ夫人』のそれよりもはるかに長く、それが作品の主題とも結びついて、この作品の大きな特徴となっている。

作品の中に過去の時間が取り入れられるのは、野外劇によってばかりではない。野外劇自体が、英国の長い歴史を集約して現在の時間の中で視覚化しているのと同じように、Points Hallとその周囲の環境も、長い歴史を集約している。Oliver 家はその場所に住んで120年ほどになるし、近隣の土地の名前には、中世の土地台帳に出て来るほど古いものがある。その地域の肥溜め池はローマ時代の道路の上であり、老オリヴァーが語るところによれば、上空から見ると、ブリトン人やローマ人、エリザベス朝の荘園領主の屋敷のつけた傷跡、ナポレオン戦争中に小麦を栽培するために丘を耕した時に鋤によってつけられた傷跡ははっきりと残っている。また、小説の最後の部分で、Isa とジャイルズが、二人の原始人に変身させられる場面にも見られるように、この小説には、人類と自然の歴史の全体を枠組の中に集約し、その集約された歴史の中で、人間と自然との関係を考えようとする傾向が顕著である。

もう一つ、この小説に顕著なのは、人間的なもの、非人間的なものとの対比である。この小説では、アイサなどの人物の意識が時々地の文に溶け込まれているのを除けば、語りの方は伝統的なものに近い。しかし、人間の視点の存在と不在への関心は、特徴的なまでに強い。たとえば、Candish という召し使いが去った後の食事をする部屋の内部を描写した五つの段落から成る部分を見てみよう。全知の視点はためらわずに採られるけれども、壁にかかった二枚の絵の描写の後、焦点はその空の

部屋の人間の視点のなさそのものに置かれる。

Empty, empty, empty; silent, silent, silent. The room was a shell, singing of what was before time was; a vase stood in the heart of the house, alabaster, smooth, cold, holding the still, distilled essence of emptiness, silence. (47)

この一節は、野外劇が始まる前の部分の叙述の詩的さの良い例でもあるが、ここで注目したいのは、作者の考えが、この部屋の想像上の永遠に向けられていることである。その部屋は「時間が存在する前のもの」を歌い、花瓶は、空虚と沈黙、すなわち、人間の視点不在の「静かで、蒸留された本質」を持つ。ここでは、非人間的なものが、人間的なものとはかなさと比較して何か永遠なものとして表わされていると言えよう。

登場人物の視点に密着する方法をやめることによって、ウルフはこの小説では、非人間的なものについて熟考しやすくなっている。『燈台へ』でも、その第二部で、非人間的なものとしての自然についてウルフは熟考しているけれども、この『幕間』では、そうした熟考の対象が、人間の意識の範囲と隣り合っている。『燈台へ』の第二部では、人が去った後の自然を描いていたが、ここでは人間の領域が、まわりの自然と隣り合う形で置かれている。たとえば、少し長くなるが、野外劇の合間の、空の納屋の様子と、そこへやって来た Sands 夫人の様子を見てみよう。

The Barn was empty. Mice slid in and out of holes or stood upright, nibbling. Swallows were busy with straw in pockets of earth in the rafters. Countless beetles and insects of various sorts burrowed in the dry wood. A stray bitch had made the dark corner where the sacks stood a lying-in ground for her puppies. All these eyes, expanding and narrowing, some adapted to light, others to darkness, looked from different angles and edges. Minute nibblings and rustlings broke the silence. Whiffs of sweetness and richness veined the air. A blue-bottle had settled on the cake and stabbed its yellow rock with its short drill. A butterfly sunned itself sensuously on a sunlit yellow plate.

But Mrs Sands was approaching. She was pushing her way through the crowd. She had turned the corner. She could see the great open door. But butterflies she never saw; mice were only black pellets in kitchen drawers; moths she bundled in her hands and put out of the window. Bitches suggested only servant girls misbehaving. Had there been a cat she would have seen it — any cat, a starved cat with a patch of mange on its rump opened the flood gates of her childless heart. But there was no cat. The Barn was empty. (119-120)

もしウルフが、彼女の以前の小説におけるような方法を用いていれば、彼女は、サンズ夫人が見たものしか書かなかったかもしれないが、ここでは、全知の叙述と、人間の知覚とが並置されている。もちろん、サンズ夫人に見えないものは、彼女にとって存在しないと言う点で、主観の問題はあるが、ここでの主な問題は、彼女の知覚の範囲と、自然そのものが互いに隣り合っていることと思われる。この並置が浮き彫りにしているのは、人間の知覚が不在でも存在し続けている周囲の自然の存在なのである。この小説では、そのような非人間的な領域の存在が、細かく織り込まれている。

しかし、人間の知覚が不在でも今まで存在し、これからも存在するであろう非人間的なものの領域の提示は、自然と人間との分離を示そうとしたものではない。むしろ、それは、その中に人間も含まれ得るかもしれない永続的な自然の普遍的な統一を示している。たとえば、野外劇では牛が鳴き声で劇に参加し、突然の雨が、散りぢりになっていた観衆を結び付けたりする。また、Swithin夫人は、飛び交う燕を見て、それらが納屋がまだ沼地だった頃から飛んで来ているのだらうと思い、自分が永続的な自然の一部分のように感ずる。と言うのも、スウィズイン夫人は William Dodge に言っているように「われわれが他の生命を持ち……他の人々の中に……物の中に生きている」と信じているからである。

ところで、Wells の *Outline of History* へのスウィズイン夫人のひんばんな言及は、野外劇によって集約された人間の歴史に、さらに先史時代までも、小説の時間に加えている。その本から彼女は、ピカデリーがつつじの森に覆われていたことなどを知る。

Forced to listen, she had stretched for her

favourite reading—an Outline of History—and had spent the hours between three and five thinking of rhododendron forests in Piccadilly; when the entire continent, not then, she understood, divided by a channel, was all one; populated, she understood, by elephant-bodied, seal-necked, heaving, surging, slowly writhing, and, she supposed, barking monsters; the iguanodon, the mammoth, and the mastodon; from whom presumably, she thought, jerking the window open, we descend. (13)

スウィズイン夫人は、神を信じている点を除けば、ダロウェイ夫人や、ラムゼイ夫人と同じように、宇宙的な統一を信じていた。彼女は、地上のものその大きな変化を想いながら、人間がその一部を成す自然の永遠性を感じるのである。この小説で特徴的なのは、登場人物の感ずる宇宙の統一感が、そのような長い時間の広がり之感覚とともに抱かれることである。

しかし、スウィズイン夫人に与えられたやや“ひよわな”(flimsy)性格は、宇宙の統一感の考えに対するウルフの悲劇的な見方を反映しているだろう。彼女は鋭い知性を与えられていないし、彼女のあだ名も“Old Flimsy”だった。彼女の「調和」の考えも、他の登場人物たちから、冷笑的な視線で見られずらす。

Mrs Swithin caressed her cross. She gazed vaguely at the view. She was off, they guessed, on a circular tour of the imagination—one-making. Sheep, cows, grass, trees, ourselves—all are one. If discordant, producing harmony—if not to us, to a gigantic ear attached to a gigantic head. And thus—she was smiling benignly—the agony of the particular sheep, cow, or human being is necessary; and so—she was beaming seraphically at the gilt vane in the distance—we reach the conclusion that all is harmony, could we hear it. And we shall. Her eyes now rested on the white summit of a cloud. Well, if the thought gave her comfort, William and Isa smiled across her, let her think it. (204)

また、その上、統一に関する彼女の信念にもかかわらず、

スウィズイン夫人は、野外劇の最後で無数の鏡の破片に、彼らの散りぢりさをあばかれてうろたえた観衆の一人だった。自分の同一性が偽装であることを自覚していた Manresa 夫人だけがその鏡の破片を恐れなかった。

野外劇の最後の場面は明らかに、宇宙の統一に対する La Trobe 嬢（と作者）の悲観的な見方を反映している。無数の小さな鏡は、現代の人々の断片性と孤独とをさらけ出すものであることは間違いないであろう。しかし、野外劇の全体としての意味はあいまいなままにされている。ミス・ラ・ツロウブは、説明を与えるのを拒むし、観衆の大部分は、メッセージをつかめぬまま家路につく。しかし、われわれも、その野外劇のメッセージを一つに限定すべきではないだろう。その野外劇は、この小説のなかで、時には互いにあい反するようないくつかの意味を持っているように思われる。

その野外劇の一つの側面は、宇宙の統一の提示である。歴史のいくつかの段階のさまざまな場面は、Streatfield 師が劇の後でためらいながら言っているように、「われわれがお互いに仲間である。各々は全体の一部である」と言う考えを伝えていと受け取れる。スツレツフィールド師は、舞台の上のさまざまな人物たちは、同じ人間のさまざまな具象化だと考える。

Did I not perceive Mr Hardcastle here' (he pointed) 'at one time a Viking? And in Lady Harridan—excuse me, if I get the names wrong—a Canterbury pilgrim? We act different parts; but are the same. (224)

スウィズイン夫人が感じたのも同じで、彼女は、ラ・ツロウブ嬢を見つけた時、野外劇が、自分に自分の演じていない役を感じさせてくれたと言う印象を伝える。この解釈にラ・ツロウブ嬢は特に答えを与えておらず、この劇の意味のあいまいさは、ウルフ自身が意図しているように思われる。しかし、ここに集約された人間の歴史を、人々の中の統一の永遠の流れとして考えることは可能だろう。この解釈が唯一のものではないが、この小説の中で劇が持つ一つの意味ではある。スツレツフィールド師とスウィズイン夫人の解釈がはさみ込まれていること自体、劇にさまざまな意味を与えるものと考えられるべきだろう。

もう一つの側面は、Alex Zwerdling が指摘しているように、「ミス・ラ・ツロウブ（と作者）による現代の世界の分裂と孤立の感覚の広がりや、その歴史的根元へとさかのぼる試み」¹⁴⁾としてのものである。劇の中の中世

の農民や巡礼者たちは、現代の世界では失なわれている「われわれ」の感覚を表わしている。しかし、その平和な一体感は、それぞれの時代の劇が示す陰謀のような個人的な満足の追求によって、次第に損なわれて行く。ヴィクトリア朝のイギリスでは、人々は、警官によって、何か反逆的なもの、その集會が危険なものとして考えられる。

The rule of an Empire must keep his eye on the cot; spy too in the kitchen; drawing-room; library; wherever one or two, me and you, come together. (190)

そして、中世の平和な一体感からいかに遠く離れてしまったかを示すべく、現代は、分裂と孤立という姿で描かれる。この側面において、この劇は、文明の進歩に対するウルフの絶望を反映している。歴史は、平和な一体感から、孤立と混乱への墮落として捉えられている。この小説ではこの悲観的な見方が逆の希望を圧倒するかのようにも見える。

もう一つの側面は、人間の感情には愛と憎しみの二つしかないと言う、アイサの考えの肯定である。劇の中の登場人物の間のさまざまなドラマは、古くから変わらない人々の感情の特質を表わしている、と言うことである。エリザベス朝の場面で、アイサは、舞台の上の混乱のため、劇の筋が理解出来なかったが次のように考える。

Did the plot matter? She shifted and looked over her right shoulder. The plot was only there to beget emotion. There were only two emotions: love; and hate. There was no need to puzzle out the plot. Perhaps Miss La Trobe meant that when she cut this knot in the centre? (109)

『波』の Susan の「私は愛し、私は憎む」と言う言葉を思い出させるアイサのこの考えは、この小説の中の、原始的で、野蛮なものへ向かう傾向との関連で重要である。スウィズイン夫人が *Outline of History* の内容を思い出して口にした時、アイサは、「わたしたちが野蛮だった時」と口をはさむ。ジャイルズがいらいらして蹴った石は、「野蛮人が矢のために切ったような縁のある、火打ち石質の、鋭い石。野蛮人の石」だった。小説の最後では、アイサとジャイルズは、「洞穴の住人」へと想像上の変身をとげ、「雄狐と雌狐のように」戦わなければ

ならない。そこでは、感情は、原始的なはげしさとともに描かれている。野蛮人に変身したアイサとジャイルズのイメージは、ラ・ツロウブ嬢が思いついた新しい劇の出だしとつながっている。

'I should group them,' she murmured, 'here.' It would be midnight; there would be two figures, half concealed by a rock. The curtain would rise. What would the first words be? The words escaped her. (246)

彼女が捕えられなかった言葉は、「意味のない言葉——すばらしい言葉」(248)である。それは、「脚色もなく、詰め物もなく、気取った言葉使いもない」——バーナードが'phrase-making'に飽きて夢みた、原始的な言葉である。しかし、その小説の最後の場面と、ラ・ツロウブ嬢の思いついた原始的な言葉を持つ新しい劇の出だしとのつながりはどのような意味を持つのだろうか。

現代の世界の孤立と分裂の歴史的起源を示そうとする内容を別にすると、野外劇そのものは、観衆の間に、一体感を作り出そうとする試みだった。ラ・ツロウブ嬢は、「さまざま体と浮きただよう声を大釜の中で煮たてて、その無定形の塊の中から、再創造された世界を立ち上がらせる人」(180)なのである。そして、実際、野外劇の間、彼女は時々、「再創造された世界」を作り出すのに成功する。彼女は「勝利は与えることにあった」(244)と言っているように、自分の野外劇を、クラリッサが自分のパーティーを捧げ物として考えたように、観客への贈り物だと考えていた。しかし、そのような勝利は、薄れて行く。彼女は「失敗」だとうめく。人々は、彼女の劇を理解しなかったし、彼女が使うことの出来た手段も限られていた。

これまで見て来たように、ウルフの小説は、人々の間の統一感を示そうとしたものであった。少なくとも、そのような一体化は彼女の小説の中では望まれるものだった。この点で、ラ・ツロウブ嬢の野外劇は、ウルフの小説の同等物である。ラ・ツロウブ嬢の失敗の感覚と、新しい種類の劇のアイディアは、「意味のない言葉——原始的な言葉」で書かれた全く新しい種類の小説の欲求と対応している。ラ・ツロウブ嬢とウルフのこの欲求を私は、生命を直接に捕えようと言う望みなのだと考える。ラ・ツロウブ嬢が新しい劇の構想を得る少し前に、彼女は、劇の間彼女が隠れていた灌木を、ホシムクドリの群れがはげしく攻撃するのを目撃する。そこで目の当たりにした生命のはげしさが、彼女が、新しい劇を思いつく、

間接的なきっかけであろう。

Then suddenly the starlings attacked the tree behind which she had hidden. In one flock they pelted it like so many winged stones. The whole tree hummed with the whizz they made, as if each bird plucked a wire. A whizz, a buzz rose from the bird-buzzing, bird-vibrant, bird-blackened tree. The tree became a rhapsody, a quivering cacophony, a whizz and vibrant rapture, branches, leaves, birds syllabbling discordantly life, life life, without measure, without stop devouring the tree. Then up! Then off! (244-245)

ラ・ツロウブ嬢とウルフが原始的な言葉で書こうとしたものは、この生命のはげしさなのである。そして、この生命のはげしい状態において、人間は、自然や宇宙と一体化するのだと言う希望をラ・ツロウブ嬢とウルフは抱いたのだと私は考える。

しかし、もちろん、そのような小説は書かれ得ないし、新しい種類の小説に対するウルフの欲求も、彼女自身の小説の単純な否定だと考えられるべきではない。そうした小説は、普通の言葉で創り出された想像の中においてのみ知覚されるものである。『幕間』は、ある意味で、読者の想像力の中でしか書かれ得ない小説を作り出す手段なのである。小説の枠内に取り入れられた広大な時間と、細かく織り込まれた非人間的領域、次第に高められて行くアイサとジャイルズの対立によって、この小説は、その二人のはげしい生命のぶつかり合いによる再生と、自然との一体化を、未来に向けて投射しているのである。

ウルフの宇宙の統一感は、同時にその対極にある混乱に対する絶望をはらんでいた。『幕間』では、混乱に対する絶望が圧倒的だが、その絶望の中で彼女が新しく見出したのが、生命のはげしさそのものに立ち帰ることへの着眼だった。そこから生まれるものへの希望を以って、『幕間』は終えられているが、その作品は、時代に対する苦悩の所産だった。彼女が現代に見ていたものは、分裂と混乱ばかりだったのである。

注

- (1) 本稿は1989年1月28日、ヴァージニア・ウルフ協会例会において口頭発表したものに加筆訂正をしたもの

である。

- (2) Virginia Woolf, *Between the Acts* (The Hogarth Press, 1981) pp.255-256. 以下、同書からの引用のページ数は括弧内の数字によって示すことにする。
- (3) Virginia Woolf, *The Common Reader* (The Hogarth Press, 1925) p.190.
- (4) James Naremore, *The World without a Self* (Yale University Press, 1973) p.72.
- (5) *The Common Reader.*, p.190.
- (6) *Ibid.*, p.191.
- (7) Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (The Hogarth Press, 1931) p.146.
- (8) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (The Hogarth Press, 1930) pp.99-100. 以下、同書からの引用のページ数は括弧内の略号 L. と数字によって示すことにする。
- (9) Virginia Woolf, *Moments of Being* (The Hogarth Press, 1980) p.71.
- (10) *Ibid.*, p.73.
- (11) *Ibid.*, p.71.
- (12) *Mrs. Dalloway*の主題については、本誌前号掲載の拙論『*Mrs. Dalloway*における「語り」と「構成」、
「構成」と「主題」』を参照されたい。
- (13) Virginia Woolf *The Waves* (The Hogarth Press, 1980)p.89.
- (14) Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World* (California University Press, 1986) p.317.