

Mrs. Dalloway における「語り」と「構成」、*「構成」*と「主題」

— 「意識の流れ」手法の演劇的要素とその意味について —

鵜飼 信光

“Nature imitates Art” — Oscar Wilde は対話形式の批評 “The Decay of Lying” の一話者にそう説かせている。⁽¹⁾ それは Walter Pater の主観主義をさらに徹底させた考え方で、例えば、印象派絵画の出現によって初めて霧などの微妙な色あいの人々の目に映るようになったとして、そのことを「自然が芸術を模倣する」と考える訳である。ワイルドの対話篇の中の言葉を額面通りに受け取るのは危険だが、その言葉は芸術が時として持ち得る力をよく表わしていると言えるだろう。或は、我々の自然観に新たな発見をもたらした時、芸術は最も力強くその作用を及ぼしたと言えるかも知れない。二十世紀に現れた実験的な小説家達の「意識の流れ」小説もその例で、人間の意識と言う一つの自然に対する人々の見方を大きく変えるものであった。

Virginia Woolf はそうした実験的な小説家達の中でも特にはっきりと伝統的な小説を批判し、「意識の流れ」小説のマニフェストとも受け取れるような批評を何度も書いた作家である。例えば、1927年に書かれた “The Narrow Bridge of Art” と題するエッセイの中で、ウルフは従来の心理小説家を次のように批判している。

we spend much time sleeping, dreaming, thinking, reading, alone; we are not entirely occupied in personal relations; all our energies are not absorbed in making our livings. The psychological novelist has been too prone to limit psychology to the psychology of personal intercourse.... We long for some more impersonal relationship. We long for ideas, for dreams, for imaginations, for poetry.⁽²⁾

或は、1919年に書かれた “Modern Fiction” では、人間の意識の状態が整然としたものではないとして、ウルフは次のように述べている。

Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.⁽³⁾

そして、“life” をこのような状態のまま読者に伝えるのが小説家の役目ではないか、とウルフは続けている。

Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?⁽⁴⁾

こうしたウルフの主張は文学史上、画期的なもので、そのこと自体は高く評価されるべきであるし、彼女の主要な小説は十分にそうした主張を反映した特徴を備えている。しかし、小説の中で、「意識の流れ」の描写は単に人の精神のリアリスティックな表現だけではなく、伝統的な語りの技法が担っていた機能を代行する働きも持っている。ウルフの小説は人の断片的で、飛躍に満ちた意識の動きをたどる彼女の語りの斬新な texture のみを問題にされることが多いが、⁽⁵⁾ 語りの新しい技法は、小説全体の新しい構築法でもある。そして、その全体の構成は作品の主題とも結び付いていて、ウルフの小説家としての特質も、技法上の実験よりもむしろ、その主題の特異な追求のされ方に見ることが出来る。そうした、「語り」と「構成」、「構成」と「主題」が、彼女の中期の代表作 *Mrs. Dalloway* でどのように関連し合っているか、以下、順に考えて行きたい。

語りの技法としての“stream of consciousness”は、ウルフ自身が評論で主張しているように、人の精神を出来る限り写実的に描写するためのものと考えられて来ている。確かに、人の意識を「流れ」として捉える概念そのものも、心理学者の研究から生まれて来たものである。その概念が最初に示された William James の *The Principles of Psychology* (1890) の一節を引用してみよう。

Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as ‘chain’ or ‘train’ do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed; it flows. A ‘river’ or a ‘stream’ are the metaphors by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life.⁽⁶⁾

しかし、人間の意識は必ずしも verbal なものではなく、「意識の流れ」の手法も、純粋な直接話法によって書かれることは稀で、多くは伝統的な叙述法の中に間接話法で人物の意識を混ぜ込む形が取られている。その点では、「意識の流れ」の手法も、従来の「全知の作者」による語りと全く断絶したものではなく、ウィリアム・ジェームズの革新的な「意識」観を反映しているもの、むしろ伝統的な語りと連続している接ぎ木のようなものとして考えることが出来る。また、この『ダロウェイ夫人』で頻りに用いられている間接話法が一種の“interior monologue”であるように、「意識の流れ」の手法は、演劇の中の台詞と似通うもので、まずこの類似点から小説の枠組みの中で「意識の流れ」の手法が果たす役割を考えてみようと思う。

『ダロウェイ夫人』が扱っているのは、1923年の6月のよく晴れたロンドン的一天で、Westminster の一角に住む国会議員の妻 Clarissa Dalloway が、Bond Street の花屋へ、その夜のパーティーに飾る花を買いに出掛けるところから始まり、彼女がそのパーティーが終わる頃、Septimus という未知の青年の自殺を伝え聞いて一人、物思いに耽った後、客間に戻って来るところで終わっている。その間、主要な人物はもちろん、殆ど at random に選ばれたロンドンの市民の視点を行き交うこ

とによって、小説の大部分が構成されている。従って、もし大まかにロンドンを全体の舞台と考え、また、クラリッサとセプティマスをそれぞれ中心とする二つの筋を深部ではつながら一つの筋だと考えれば、この小説の全体の構成は、筋が単一で、舞台となる場所が一箇所に固定され、舞台上の出来事が一日の枠組の中にまとめられているギリシアやフランスの古典劇の「三一致の法則」に合致するものと言える。

「三一致の法則」に従う古典劇では、劇が現在として扱う一日の前や、舞台となる地の外で起きた出来事は、登場人物の会話や独白の中に織り込まれた言葉によって示される。それを如何に巧みに示して行くかは、特にフランスの古典悲劇などの作者の腕の見せ所の一つである。叙述しようとする一連の出来事をそのクライマックスに当たる部分から書き起こす方法は Homer や Milton などの叙事詩にも見られるが、そこでも作中人物の台詞がそれ以前の事情を作品の中で叙述するための重要な役割を果たしている。古典劇の「三一致の法則」にしても叙事詩の *medias res* の手法にしても、作品の構成に緊密さを与えるためのものだが、作者によるそうした人工的な操作を可能にしているのは、台詞が持つ情報提供の機能だと言える。ウルフの『ダロウェイ夫人』に古典劇になぞらえることの出来る構成を与えているのも、そうした台詞の機能に似た「意識の流れ」の手法の働きなのである。

演劇の text と「意識の流れ」の手法で書かれた小説は密接な関連性を持つもので、ウルフが後に発表する *The Waves* などは、彼女自身日記の中で“play-poem”と捉えているように、⁽⁷⁾ 作中人物の意識の流れの形をとった詩的な文体の台詞によって作品の大部分が組み立てられている。椅子やテーブル以外何の装置もない舞台の上で、二人ないし三人の登場人物が、全く動作を行わないまま、回想的な台詞を一人言のように言い交す Harold Pinter の *Landscape* (1968) や *Silence* (1969) などの中編劇も、ウルフの『波』の影響を受けているように思われる。また、演劇の各場では、文字通り実際の時間が舞台の上で流れて行く訳だが、「意識の流れ」小説の描写の各部分も、実際の時間の流れの細密な再現である点では、劇の台本と共通点を見ることが出来るだろう。

演劇は、台詞以外にも、舞台装置や俳優の動作、その他演出上の様々な要素がからみ合って出来ているけれども、小説の表現法の自由さに比べて、あらゆることが舞台と言う場を通して、しかも大抵は作中人物の台詞によって表現されて行くというところに大きな特徴がある。

その点では、言葉による叙述であるということ以外には表現法に制約のない小説の中でも、「意識の流れ」小説はむしろ、そうした特徴を持つ演劇に近い表現法を選択したものだと言える。作中人物の視点や意識を追うことによって、小説家はいわば、その作中人物を舞台の上に置いてしゃべらせているのである。作中人物の意識の流れは必ずしも「独白」と言う形で提示される訳ではないが、細密な描出によって意識の内容に集中しながら作品を構成することは、劇作家が台詞と言う、作中人物から発せられるものによって作品を作り上げる努力と似通うものである。演劇の舞台で俳優の不在が通常あり得ないように、「意識の流れ」小説でも、常に視点となる人物が存在していて、*To the Lighthouse* の第二部のように、自然だけが impersonal な視点で描写されるのは例外的な部分に属する。

『ダロウェイ夫人』にも例外的な部分はあって、作品の始めあたり、花屋の向かいでパンクした王室のものとおぼしい車が人々に一種の興奮を引き起こす場面などは、個人の視点を離れた仕方でも叙述されているが、全体としては作中の人々の間で視点を移して行くことで作品が構成されている。また、しばしば見うけられる「全知の語り手」による視点人物も含めた人物の行為や状況の説明も、演劇では観客に台詞なしで見えている舞台装置や俳優の行動を、言葉以外には読者に伝える手段のない小説の中で作者が補ったものと考えることが出来る。言わばそれは、演劇の視覚的な要素を代行して、「意識の流れ」と言う小説における演劇的な手法を円滑に運ばせるものなのである。

「意識の流れ」の手法の中の「全知の語り手」による説明は、状況や人物の視覚的な行為ばかりでなく、視点人物の意識そのものや感情の提示にもよく使われる。それもまた、必ずしも interior monologue のような台詞で本人自身も把握する訳ではない人の感情や意識を、漏らさず的確に読者に伝えるためのものと考えることが出来る。一例を、クラリッサが往年の恋人 Peter Walsh の不意の来訪を受けた時の場面から引いて見よう。暫く会話を交わした後、クラリッサは改めて挑戦するように、別れた後のピーターの人生について尋ねる。その時のピーターの反応の部分である。

“Well, and what’s happened to you?” she said.

.....

“Millions of things!” he exclaimed, and, urged by the assembly of powers which were

now charging this way and that and giving him the feeling at once frightening and extremely exhilarating of being rushed through the air on the shoulders of people he could no longer see, he raised his hands to his forehead.⁽⁸⁾

ピーターが「何百万もの事が！」と叫んで、両手を額に上げるまでの時間は一瞬に近いものだろう。おそらく、ピーター自身も自分の動作を起こさせた感情の動きを明確に認識はしていなかったものと思われる。それを作者が分析し、二つのメタファーによって読者に伝えているのである。

後年の『波』では、各節を区切る自然描写を除く部分は全て六人の主要な作中人物の monologue ないし dialogue で構成されているが、そうした部分でも、伝統的な説明による叙述に通ずる要素は決して排されていない。それらの台詞の形をとった直接話法そのものの中に、「全知の語り手」の役割が織り込まれているのである。この『波』における「意識の流れ」の描写のリアリズムと矛盾する面も、それらの描写が担わねばならない伝統的な語り手の役割との関連の中で理解することが出来る。例えば、第一節で、Bernard が風呂に入っている時に、スポンジを絞って背中に湯をかけられる場面の描写を見てみよう。

Water pours down the runnel of my spine. Bright arrows of sensation shoot on either side. I am covered with warm flesh. My dry crannies are wetted; my cold body is warmed; it is sluiced and gleaming. Water descends and sheets me like an eel. Now hot towels envelop me, and their roughness, as I rub my back, makes my blood purr. Rich and heavy sensations form on the roof of my mind; down showers the day—the woods; and Elvedon; Susan and the pigeon.⁽⁹⁾

最もリアリズムと矛盾するのは、この少年が風呂で湯をかけられ、タオルで水気を拭いている間、実際にこうした言葉をしゃべっていたことになっている不自然さだが、もし仮に、「～とバーナードが言った」と言う作者の指示をバーナードの「意識の流れ」を伝えるための形式と捉えるとしても、そこに示されたバーナードの意識はあまりにも verbal で整然とし過ぎている。また、いくら

バーナードが“phrase-making”の癖を持っていたとしても、「鋭敏な感覚の矢が両脇腹を走る」とか、「豊潤な、ぼったりとした感覚が僕の心の屋根に宿る」と言うような認識を少年が、それを感じつつ同時に、自分から一步離れて解釈するような形でするのは不自然に思われる。しかし、こうしたリアリズムとの矛盾は、描出される「意識の流れ」が、『ドロウェイ夫人』などでは「全知の語り手」が補っていた役割まで担わなければならないことから生じているのである。「意識の流れ」と言うもともと演劇的な手法を文字通り「台詞」だけで行なっている『波』では、舞台の設定や俳優の動作まで全て「台詞」が伝えなければならないのである。

このため、台詞として示される作中人物の「意識の流れ」は、「全知の語り手」の客観的な解釈の能力による叙述のように整然としたものになっているが、この点では、ウルフの最も実験的な小説である『波』も、その叙述法そのものは伝統的な方法に非常に近いものだと言える。『ドロウェイ夫人』などでもしばしば「全知の語り手」による補助的な説明が導入されるように、「意識の流れ」の手法は客観的な描写法から全く隔ったものではない。むしろそれは、間接話法をふんだんに取り入れた伝統的な叙述法で、手法としての革新的な意義は、語り口そのものより、それによる新しい小説の構築法にあると言える。また、そうして作られた小説も、構成の独特さはあっても、伝統的な小説と全く異ったものではない。ウルフは先に引用した“Modern Fiction”の一節にあるように、「外的で意識とは異質なものを極力混ぜずに」小説を書くことを提言しているが、そうした外的な事実とも言うべきものは『ドロウェイ夫人』などでも少なからず含まれている。そこには *Vanity Fair* や *Middlemarch* のような波乱万丈のプロットこそないが、『ドロウェイ夫人』を考える時、我々は、各作中人物がどのような性格で、彼らに今までどのような関係があったかと言うような、一種の「事実」を通して作品を把握しているのである。

作中人物の視点を通して全体を構成する心理小説は、Henry James などの作品に見られるように、「全知の語り手」が語るような「客観的」な事実の存在を疑問視する意図を以てしばしば書かれる。しかし、そのような小説も、小説としてまとまりを成すのに十分なだけの情報を含んでいなければならない。「客観性」の不在を読者に伝えるのが作者の目的だとしても、読者は主観的なものにして「事実」についての情報を通じてしかその小説を解釈出来ないのである。しかも、ウルフの場合、作中人物の視点に集中しながら作品を作ることは、「客

観性」の疑問視を特に目的とはしていない。後に述べるように、ウルフはむしろ個を越えたある種の「客観性」の存在を主題としているし、『ドロウェイ夫人』における「意識の流れ」の手法も、作中人物の過去を小説の中の現在に繰り出して人物像に厚みを持たせるための手段なのである。ウルフがまだ *The Hours* と言うタイトルで『ドロウェイ夫人』を書いていた1923年の8月と10月の日記の一節をそれぞれ引用して見よう。

I should say a good deal about *The Hours*, & my discovery; how I dig out beautiful caves behind my characters; I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect, & each comes to daylight at the present moment.⁽¹¹⁾

It took me a year's groping to discover what I call my tunnelling process, by which I tell the past by instalments, as I have need of it. This is my prime discovery so far.⁽¹²⁾

ウルフが「私の今までの最も重要な発見」と言っているように、『ドロウェイ夫人』の最も新しい特徴は「過去を必要に応じて分割払いの方法で語る」手法にある。ドアのきしみによってクラリッサが Bourton で18歳の時過ごした夏の朝を思い出す冒頭の場面も、過去の情景が不意に人の意識に甦る瞬間をよく捉えたものであるとともに、そのようにして過去が小説の現在へ繰り込まれる手法を見てとれる場面でもある。その場面の後も、ボンド街の花屋へ歩いて行くクラリッサの「意識の流れ」を追う形で、第一次世界大戦が既に終わっていることやピーター・ウォルシュや Hugh Whitbread がどのような人物であるかが読者に明らかにされて行くのである。

こうした手法は、『燈台へ』とも共通するものである。その小説の半分以上を占める第一部“The Window”では、別荘に滞在している一家族とその客達のある夕の「意識の流れ」が描写されるが、そうして描き出されるのは「意識の流れ」の様態だけではなく、作中人物の過去や現在の有様も結果的に読者に示されることになる。視点となる作中人物達に、自分の過去や他の人物のことを考えさせることによって、作者は、プロットを最初から叙述するように通常の時間の流れを追わずに、人物の過去や人物像の essence を描き出すことが出来る。「意識の流れ」の手法は、簡潔で本質的な表現を可能にする

ものとして機能するのである。

『燈台へ』は十年の歳月をはさんだ三部から成っているが、その大部分を占める第一部と第三部はそれぞれ、『ドロウェイ夫人』同様、一日や半日など短い期間に集中する方法が採られている。こうした方法は『ドロウェイ夫人』までウルフの長編小説の作り方にはなかった。逆に言えば、『ドロウェイ夫人』で本格的になったウルフの小説の実験性は、そうした新しい小説の構成の仕方にあると言うことが出来る。ウルフはその小説で、Hillis Millerが言うように「ピーター・ウォルシュや Sally Setonなどがクラリッサのパーティーに死から甦って来るような All Souls' Day」とも言うべき日を描いているのだが、⁽¹²⁾ そうした作品の構成を可能にしているのは、「意識の流れ」の手法の様々な機能なのである。

II

『ドロウェイ夫人』と『燈台へ』との叙述法の間には共通性があるが、後者が三部構成になっているように、全体の構成は異ったものである。また、それ以外にも、『ドロウェイ夫人』の主題を考える上で、重要な違いがある。『燈台へ』では、舞台は St. Ives 島の別荘に置かれ、「意識の流れ」をたどられる人物達はお互いをよく知っている。これに対し、『ドロウェイ夫人』では、無数の人々が蟄集するロンドンに舞台が置かれ、視点は、時には殆ど無作為に外出している市民の中から選ばれる。また、セプティマスや Rezia などの主要人物はクラリッサの全く知らない人物で、小説の中で直接会うこともない。視点の移動そのものは、それによって主要な作中人物や状況を記述する機能も担っているが、そうした全くの他人を同じ小説の中に組み入れる『ドロウェイ夫人』の構成は、作品の主題と密接な関係をもつものである。

このことを見るためには、作者の「全知」と言う概念を再検討しておく必要がある。「意識の流れ」の議論の中で、直接話法や間接話法は、作者の「全知」の能力の不在と考えられがちである。しかし、そうして作中人物の視点を取る能力は、作者の「全知」に他ならないのである。直接話法や間接話法が行なわれている間に、いわゆる「全知の語り手」は沈黙しているけれども、その間も、「語り手」の一段上に立つ「作者」に当たる存在の力は作用し続けているのである。その意味では、作品が作中人物の視点を通して構成されている『ドロウェイ夫人』でも、作者の「全知」の能力は作品全体を支配していると言える。この作中人物の視点を自由に取り得る「全知」の能力によってウルフが行ったことは、クラリッ

サの独特な不死の考え方や、彼女の“here was one room; there another” (141) と言うことに対する驚きと深く結びつくものでもある。

「部屋」はこの作品で繰り返し現れる“self”ないし“mind”のメタファーである。クラリッサが窓から隣家の部屋の中の老婦人を見て、ここに一つの自我があり、そこにもう一つの自我があると言うことを“the miracle”とか“the mystery”だと感ずる場面があるが、彼女にとって、自分自身の他に自我が存在することへの驚きは非常に強いものであった。しかし、そうした自我の認識は、彼女の場合、自我と自我との隔りと言う概念には至らない。彼女はかつてピーター・ウォルシュと、人々が互いを完全に知り合うことは不可能だと言うことで意見が一致したことがあったけれども、彼女は同時に、人と人との関係について、それと正反対な考えも持っていた。ピーターが語る所によれば、「彼女は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」ことになっている。さらには、人々だけではなく外界の物とも彼女は一体感を持っていた。ピーターがそのことを回想している部分を引用してみよう。

she felt herself everywhere; not “here, here, here”; and she tapped the back of the seat; but everywhere. She waved her hand, going up Shaftesbury Avenue. She was all that. So that to know her, or any one, one must seek out the people who completed them; even the places. Odd affinities she had with people she had never spoken to, some woman in the street, some man behind a counter—even trees, or barns. (168)

彼女のこの一体感は、セプティマスがしばしば繰り返す“there is no death”と言う言葉と共通する不死の概念へと結び付いている。彼女の、自殺を容認する考えすら伴う人々や物との一体感を理解するためには、彼女の生や外界の事物への強烈な愛に注目しておかなければならない。

what she loved was this, here, now, in front of her; the fat lady in the cab. Did it matter then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; all this must go on without her; did she resent it; or did it

not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London, on the ebb and flow of things, here, there, she survived, Peter survived, lived in each other, she being part, she was positive, of the trees at home; of the house there, ugly, rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best(11)

人が自分の死後も自分の家族や友人の記憶の中で生き続けると考えるのは自然なことだが、クラリッサの場合、彼女は死後も自分がロンドンの街の一部として存在し続けると確信している。彼女にこの特異な「物ごとの消長」との一体感を抱かせるものは、引用した節の2行目の“then”が示しているように、彼女が自分の周囲に見えるものへの強烈な愛なのである。作品の冒頭近くで、Victoria Streetを横切りながら、クラリッサは殆ど恍惚とした精神状態のうちに、彼女以外の人々も、彼女と同じ生への強い愛を抱いているように感じる。

For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (drink their downfall) do the same; can't be dealt with, she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: they love life.(6)

クラリッサは人々が、外界への強烈な愛によって世界を一瞬一瞬、新しく創り変えているように感ずる。これは、人々の知覚の主観性を言っているのではなくて、そうした主観性の溶解を言うものである。ウルフが示そうとしているのは、人々が見ている物への意識の集中によって、そうして見ている物と一体になっているということである。そして、物とのそうした関係によって、人々は自分以外の人々の自我とも一体化しているということである。そうした一体感は、例えば花屋の向かいでパンクしてブラインドを降ろした車によって引き起こされた群衆の興奮として描かれている。或は、それに続く、飛行機が煙で空に文字を書く場面では、人々は、文字に注意を集中することで結びつけられている。人々がその煙が描いているとする文字はそれぞれ違っているけれど

も、そうした注視によって、人々は、外界の事物を創り出しているのである。そうした群衆を描くことで、ウルフは、本人達が普通気がつかないままである、人々の間の一体化を描き出しているのである。

そうした人々の一体化は、この小説では、Big Benなどの時計の鐘で象徴されている。ビッグ・ベンの音の「鉛の輪」(6)によって、人々は「この持続して行く全てのもの」(204)と結び付けられる。隣家の部屋の老婦人を窓から見る場面でクラリッサが最初に気付くのは、その老婦人とビッグ・ベンの鐘の音との関係である。その音を聞いて老婦人が「まるでその音と結び付けられているように窓から離れる」動作を始めたのは、理屈の上では、その老婦人がその音で時間を思い出したからに過ぎないのだが、クラリッサは、その音そのものが老婦人に動作を始めさせたように思い、感動するのである。クラリッサが驚いているのは、そうした、老婦人の自我と外界とが一体になっていることである。彼女は、人間の自我が、その外で流れて行くものの中に溶け込まされているように感ずるのである。

この点から、ビッグ・ベンの鐘の音が響き渡る範囲に当たるロンドンというこの小説の舞台も、象徴的な意味あいを帯びることになる。ロンドンの賑わいや、その「物ごとの消長」は、その流れに無数の「自我」を溶かし込みながら永遠に存在し続ける宇宙の一体性の象徴である。そうした一体性についてクラリッサが黙考する次のような一節がある。

what did it mean to her, this thing she called life? Oh, it was very queer. Here was So-and-so in South Kensington; some one up in Bayswater; and somebody else, say, in Mayfair. And she felt quite continuously a sense of their existence(134-135)

クラリッサがその存在を感じる人々は、ロンドンの市民に限られている。理屈の上では、彼女は例えば地球の裏側の人々の存在を感じてもよい筈である。このことはクラリッサの考えの狭さを示すものではなく、ロンドンと言う舞台に与えられている宇宙の一体性の象徴としての意味なのである。そして、そのことは、この小説の構成そのものにもつながって行く。

ウルフがこの小説の構成によって行なっているのは、クラリッサが隣家の老婦人を見ながら感じた生の奇妙さを読者に印象づけることである。ウルフはその奇妙さを、言わば作品の構成そのものとして目に見るようにして

いるのである。殆ど無作為に市民から視点を選んだり、互いに未知の主要人物を小説の中で同居させたりすることによって、ウルフは、クラリッサの「南ケンジントンに誰それがいる、ベースウォーターに誰かがいる、また誰か他の人が、たとえば、メーフュアにいる」と言う考えを、浮き彫りにしようとしているのである。クラリッサ自身は持たない作者の「全知」の能力によって、ウルフはクラリッサの抽象的な考えを、作品の構成で具体化しているのである。

しかし、こうして一体感を感じながらも、クラリッサは、人々がばらばらでいると考え、自分の開くパーティーを、そうした人々を結び付けるための彼女なりの努力として捉える。そうした努力としてのパーティーを彼女は一種の“offering”だと考えるのだが、我々はこの小説そのものも、クラリッサのパーティーのような「捧げ物」として考えることが出来る。外界の事物と一体化した市民の意識を描き、様々の視点となる人々の意識を縫い合わせて一つの小説を作り上げることで、ウルフは、ロンドンの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のである。

しかし、小説におけるこうした試みと対応するクラリッサのパーティーは、彼女の人々を結び付けるための確実な方法ではない。と言うのも、「親密さは失われ、恍惚感¹は薄れ、人々は孤独になる」(202)からである。セプティマスの自殺のことを聞いた時、クラリッサは死こそ、そうした一体感の成就のための確実な方法だと思う。

Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them

There was an embrace in death. (202)

セプティマスの自殺には二つの意味があると思われる。一つは医師 Bradshaw に代表される押しつけがましい“Human nature” (102) に自己を譲り渡すことである。James Naremore の次のような解釈は妥当なものである。

Bradshaw wants to subdue other people's selves, to convert their identity to his own, and Septimus' last words, "I'll give it you" (added by Mrs. Woolf in the final page proofs of the book) are partly meant to acknowledge Bradshaw's design.⁽¹³⁾

クラリッサの Miss. Kilman への反感も、キルマンの他者の自己を自分のものとするへの貪欲さによるものと考えられる。“Did she not wish everybody merely to be themselves?” (139) と自問しているように、クラリッサの宇宙の一体性の考えは、“the privacy of the soul” (140) の尊重を伴うものなのである。

セプティマスの自殺のもう一つの意味は、クラリッサの身代わりとしての死である。“He did not want to die. Life was good” (164) と死の直前に言っているように、セプティマスは進んで死を選んだ訳ではないが、彼自身もクラリッサに似て、“universal love” (75) の存在を感じたり、“communication is happiness” と考えたりする。セプティマスは言わばクラリッサの double で、彼の自殺は、“communication” が永遠に保証された世界への参入の試みなのである。クラリッサのパーティーをこのセプティマスの試みの“mirror image”としてとらえる Hillis Miller の次に引用する見方は適切なものと思われる。

Clarissa and Septimus seek the same thing; communication, wholeness, the oneness of reality, but only Septimus takes the sure way to reach it. Clarissa's attempt to create unity in her party is the mirror image in the world of light and life of Septimus' vigorous appropriation of the dark embrace of death in his suicide.⁽¹⁴⁾

この小説の構成が、クラリッサのパーティーと同じような、人々を結び付ける試みであることは先に述べたが、この意味では、この小説の構成自体が、セプティマスの試みの、小説の枠組みにおける“mirror image” だと言える。しかし、クラリッサのパーティーが、人々を一体化させる目的のための「確実な方法」ではないように、小説の構成における試みも確実な方法ではない。クラリッサがセプティマスの自殺のことを聞いて黙想する場面に、次のような一節がある。

A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. (202)

セプティマスが守ったものは、日常生活のおしゃべりや

嘘の中で汚され、曇らされていくものだが、この小説自体が扱っているのは、そうした死と対極にある日常生活なのである。

また、セプティマスの自殺は不死の確信に基くものであるが、それは同時に、生の世界での人々の間での“communication”の可能性への絶望から来るものでもある。クラリッサを中心とする人物群とは一見無縁なセプティマスを中心とする人物群を小説の中で結び付けることによって、作者は小説の末尾で、クラリッサに、宇宙的な統一感の喜びを与えている。また、セプティマスのように全くの他人を組み入れることは、様々な視点による描写をつなぎ合わせる構成で、クラリッサの「ここに一つの自我があり、そこにもう一つの自我がある」と言う考えや、そうした自我の間の一体感を具現化する試みの一環である。しかし、クラリッサが小説の末尾で感ずる宇宙的な統一は、セプティマスの身代わりの死によってもたらされるもので、彼女が生きながらにしてセプティマスと一体感を抱くとしても、それは、生の世界での“communication”への希望と対立するものである。その意味で、生の世界での人々の一体感を具現化しようとするこの小説の構成は、セプティマスの自殺を取り入れることで、自らと対立するものを内在化していることになる。

しかし、それは、この小説の構成が、生の世界での一体感と、それと鏡の中の像のような関係にある死の世界での永続的な一体感とを、二つながら作品化するものとも言えよう。作者の「全知」の能力で様々な人々の視点を取ることで、ウルフは、生の世界の一体性をロンドンと言う象徴的な舞台上で作品化するとともに、セプティマスと言うクラリッサの相関物に当たる人物を置くことで、生だけでなく死の世界におけるそうした一体性の成就の可能性も作品化し得ているのである。『ダロウェイ夫人』は、「三一致の法則」に従う古典劇のような緊密な構成に特徴があるが、「意識の流れ」手法の演劇的な性格のために可能になったその構成は、このように作品の主題と深く結び付いているのである。

注

(1) *Oscar Wilde: The Artist as Critic* ed. by Richard Ellmann (The University of Chicago Press, 1968) pp.311-313, “Nature imitates Art” と言う言葉そのままはないが “she (Nature を指す) imitates Art” と言う句が p.313 にある。

- (2) Virginia Woolf, *Granite and Rainbow* (The Hogarth Press, 1958) p.19.
 (3) Virginia Woolf, *The Common Reader* (The Hogarth Press, 1925) p.189.
 (4) *Ibid.*, p.189.
 (5) 例えば Erich Auerbach の *Mimesis* の一章 “The Brown Stocking” など。
 (6) William James, *The Principles of Psychology* Vol. I (1890; rpt. Dover, 1950) p.239.
 (7) *The Diary of Virginia Woolf* Vol.III (1925-1930) ed. by Anne Olivier Bell (The Hogarth Press, 1981) p.139
 (8) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (The Hogarth Press, 1947 ed.) p.50. 以下、この作品からの引用は、括弧でこの版のページ数を示すことにする。
 (9) Virginia Woolf, *The Waves* (The Hogarth Press, 1943 ed.) p.19.
 (10) *The Diary of Virginia Woolf* Vol. II (1920-1924) ed. by Anne Olivier Bell (The Hogarth Press, 1978) p.263.
 (11) *Ibid.*, p.272.
 (12) J.Hillis Miller, *Virginia Woolf's All Souls' Day: The Omniscient Narrator in Mrs. Dalloway* (Collected in *The Shaken Realist: Essays in Modern Literature in Honor of Frederick J. Hoffman* ed. by Melvin J. Friedman and John B. Vickery, Louisiana State University Press, 1970) p.115.
 (13) James Naremore, *The World Without a Self* (Yale University Press, 1973) p.108.
 (14) J. Hillis Miller, *Virginia Woolf's All Souls' Day: The Omniscient Narrator in Mrs. Dalloway*, p.123.