

# ウルフの百科全書的一日

——『幕間』——

---

西 村 智

---

『幕間』(*Between the Acts*, 1941)<sup>(1)</sup>は、作者ウルフ (Virginia Woolf) が自殺する約一ヶ月前に完成した、彼女の最後の創作である。この作品に関して重要なことは、ここでウルフが、彼女のこれまでの作品のすべてを統合している原則、つまり、過去は現在に内在するという考えと、現在の瞬間は人生の小宇宙であるというベルグソン (Henri Bergson) 流の考え方<sup>(2)</sup>を、最も明白に、かつ大掛かりに例証しているということである。即ち、『幕間』は、あたかもそれが遺作となることを作家が予想していたかのように、従来の集大成的試みとなっているのである。このことを裏付けるために、本稿では、この作品には全く対照的な二通りの読み方が可能であることを示し、その上でこうした対照感の鋭さが、作家自身の、自らが描き出そうとする現実に対するこれまで以上の視野の広さに拠るものであることを論ずる。

ウルフの『幕間』は、彼女の代表作である『ダロウェイ夫人』(*Mrs. Dalloway*, 1925) や『灯台へ』(*To the Lighthouse*, 1927) などと同じく「24時間小説」(“one-day novel”) と呼ばれる作品であり、<sup>(3)</sup>表面的には三一一致の法則 (the three unities) に厳密に従っている。即ち、時は1939年6月のある一日、場所はロンドン (London) からやや離れたある村にあるポイント・ホール (Pointz Hall) という邸宅、及びその付近で、この屋敷の住人であるオリヴァー家の人々 (the Olivers) が主要な作中人物である。そして、彼らの屋敷のテラスで、この日野外劇 (pageant) が上演される。この野外劇は、中世から

現代に至る、英国の各時代の文学的パロディを中心とする文化的歴史を扱ったものである。この小説の内容は、この野外劇を中心とし、オリヴァー家の人々、あるいは劇を観に集まった人々の、互いの何気ないやりとりや動向から成り立っている。

ウルフのこれまでの作品がすべてそうであったように、『幕間』においてもまた、プロットに関して特異なところは何もない。また、形式に関しては、今やウルフの手法の代名詞ともなってしまった「意識の流れ」(“stream of consciousness”)の手法は、ここでは殆ど全く問題にならない。<sup>(4)</sup>一方、この作品で注目すべきことは、それが「劇中劇」(“a play within a play”)という構成を採っているということである。即ち、野外劇が、描写あるいは要約といった形で提示されているのではなく、観客としての作中人物の前で上演されたがままに再現されており、従って、読者もまた観客の一人であるように上演されているということである。

もちろん、劇中劇という構成それ自体は、少しも目新しいものではない。しかしながら、劇中劇を構成する野外劇が作品内の中心的な位置を占め、作品全体の半分近いスペースがその上演のために充てられているという事実は、例外的である。これはちょうど、例えば『ダロウェイ夫人』や『灯台へ』、あるいは『波』(The Waves, 1931)などにおいて採用されている意識の流れを表現するための手法が、手法それ自体ではむしろ伝統的であるけれども、それが作品全体の言説を支配するに至るまで洗練されているという点で独特であるのと同じである。<sup>(5)</sup>即ち、『幕間』においてもまた、伝統的な手法が、以前とは異なる効果を生ずるべく新たな展望のもとに用いられていると言えるのである。そういうわけで、『幕間』という作品を解く手掛かりとしてまず劇中劇としての野外劇に着目し、この劇と劇圏外の現実との間作用、及びそこから生ずる効果について検討したい。

ヒリス・ミラー (J. Hillis Miller) によれば、一般に劇中劇あるいは虚構内虚構という構成は、読者の心理に対して二通りに働きかけてくる、という。即ち、それは、劇圏外の現実の現実性を強化するとともに、これに反してその虚構性をも強化する働きを持っている。作品に則して言えば、ここで採用されて

いる劇中劇の構成は、一方では、劇圏外の現実、即ち、オリヴァー家を中心とする人々のある一日の生活状況の現実性に対する読者の信念を強め、他方では、劇を観る観客としての作中人物にとってその劇が虚構であるように、劇圏外の現実もまた読者にとっては虚構に他ならないということを彼に確信させる、即ち、この作品全体が虚構であることを読者に意識させもするのである。<sup>(6)</sup>

以上に加えて、ここで強調されなければならないもう一つの事実は、すでに示唆したように、『幕間』では劇世界と劇圏外の現実とが互いに同程度の比重を占めているということである。つまり、この小説において重視すべきは、野外劇それ自体のアクションであるとも、劇の上演という外的出来事を含む劇圏外の世界において生ずる諸々の事象であるとも、一見したところでは決めかねるほどなのである。この事実の故に、今述べた劇中劇の持つ二つの効果は、この作品にまさに二つのレベルでの読みの可能性をもたらすことになるのだ。第一に、この作品は1939年6月某日のオリヴァー家を中心とする人々の生活を描いたものであり、野外劇の上演は彼らの生活における一出来事にすぎないと見る読み方がある。即ち、それは、この作品を現実的な、写実的なものとして読む読み方である。第二に、この作品は中世から現代に至る歴史を扱った野外劇を提示しているものであり、劇圏外の現実が劇の一部を構成する、あるいはそれを助けていると見る読み方がある。即ち、この作品を全く虚構的な、象徴的なものとして読むことも可能なのだ。

『幕間』についてのこれまでの批評は大抵、今述べた第一のレベルでの読みと第二のレベルでの読みとの区別が曖昧な、中間の立場でなされており、それ故に納得させられるものが少ないように思われる。その一方で、ウルフの初期の批評家であるチェインバース (R. L. Chambers) は、この作品を第一のレベルで読むことに固執したために、劇と劇外の世界との間でテーマが二分されているとみなさざるを得なくなり、その結果、統一という点ではこれは失敗作であると評することになってしまった。<sup>(7)</sup>

しかし、第二のレベルでの読みの可能性をも仮定した我々には、少なくともチェインバースの意見に賛同することはできない。それどころか、『幕間』は、むしろ第二のレベルで読むことを勧めているように見受けられるのであ

る。というのは、この小説は、劇を現実に奉仕させるのではなく、むしろ現実の方を劇に奉仕させようとする傾向を明らかに持っているからだ。この点を具体的に見ていくことにしよう。

第二のレヴェルがとりわけ強調されるのは、演出家ラ・トロウブ嬢 (Miss La Trobe) の意図に従って役者たちが観客に鏡を向ける時、即ち、歴史を扱ったこの劇の最終場面「現在」(“The present time. Ourselves” [p. 208]) が現実の一時点によってすりかえられる時である。

Ourselves! Ourselves!

Out they leapt, jerked, skipped. Flashing, dazzling, dancing, jumping. Now old Bart . . . he was caught. Now Manresa. Here a nose . . . There a skirt . . . Then trousers only . . . Now perhaps a face. . . Ourselves? But that's cruel. To snap us as we are, before we've had time to assume . . . And only, too, in parts. . . That's what's so distorting and upsetting and utterly unfair.

Mopping, mowing, whisking, frisking, the looking glasses darted, flashed, exposed. People in the back rows stood up to see the fun. Down they sat, caught themselves . . . what an awful show-up! Even for the old who, one might suppose, hadn't any longer any care about their faces. . . And Lord! the jangle and the din! The very cows joined in. . . Then the dogs joined in. . . They [the actors] all appeared. (pp. 214-215)

鏡あるいはそれと同じ役目を果すブリキかんやびんなどが、観客の姿を断片的に、しかしあるがままに映し出す。そして、そこには、牛や犬までもが加わり、さらには各時代を演じてきた役者たちが一同に登場し、めいめい勝手にわめきたてる。こうした混沌とした状況が、この劇の「現在」の場面を構成しているのである。

この最終場面では、主たる役者は言わば観客自身であって、それ故、それは、

劇の一場面であると同時に現実の一部でもあるのである。もちろん、注目に値するのはこればかりではない。我々は、鏡が掲げられる以前の、あるいは鏡がおろされた後の現実もまた、劇に融合しようとしているのに気づく。<sup>(8)</sup>

まず、この劇が、どこで始まりどこで終わるのか、必ずしもはっきりとは告げられない。劇の始まりと思われるところで、語り手は次のように言う。

Was it, or was it not, the play ? (p. 93)

終わりについても同様である。

Was that the end ? The actors were reluctant to go. They lingered; they mingled. . . . Each still acted the unacted part conferred on them by their clothes. (p. 228)

しかも、これ以前に、すでに現実と劇とは分かち難く重なり合っていた。従って、現実世界と区別して劇の終了時点を断定することは、我々にとってますます困難になるのだ。

こうして曖昧のうちに始まり曖昧のうちに終わるこの野外劇は、途中、場面と場面との間に数回、休憩時間を置いている。即ち、文字通りの意味での幕間 (between the acts) である。この間、観客たる作中人物は、席を離れ各自勝手に行動を開始する。幕間は、一方では、その前後の劇場面との対比から、その間に生ずる出来事の現実性を我々がより強く感じる時である。しかし、作中人物の思考にはしばしば劇で扱われたモチーフが現われていたり (“‘It’s the play,’ she [Isa] said. ‘The play keeps running in my head.’ ‘Hail, sweet Carinthia. My love. My life,’ he [William Dodge] quoted. ‘My lord, my liege,’ she bowed ironically” [pp. 125-126])、彼らの言葉が韻を持っていたり (“... she [Isa] hummed, ‘... the red with the roe, the stag with the doe. Fly, away. I grieving stay...’” [p. 134])、また、彼らの行動や置かれた状況が演劇的用語をもって、あるいは少なくとも演劇の設定を暗示するような仕方で描

写されていることがある (“Taking him [Giles] in tow, she [Mrs. Manresa] felt: I am the Queen, he my hero, my sulky hero. . . . And she was a thorough good sort, making him feel less of an audience, more of an actor, going round the Barn in her wake” [pp. 128-129]) ため、この幕間もまた、他方では、劇を分かつというよりは、むしろその連続性を支えるのに役立っているのである。

さらに、明らかに恣意的であると思われるのは、演出のまずさと素人役者の拙さ故に生じる劇進行中の断絶を、周囲の自然が参与して首尾よく埋めたり、劇の効果を一層高め、あるいはその内容を深めたりすることがしばしばあるということである。この現象は、単なる偶然であるとは思われないほど、しばしばリアリズムの域を超えている。例えば、

The words died away. . . . And the stage was empty. . . . Illusion had failed. “This is death,” she [Miss La Trobe] murmured, “death.”

Then suddenly, as the illusion petered out, the cows took up the burden. One had lost her calf. In the very nick of time she lifted her great moon-eyed head and bellowed. . . . From cow after cow came the same yearning bellow. The whole world was filled with dumb yearning. It was the primeval voice sounding loud in the ear of the present moment. . . . The cows annihilated the gap; bridged the distance; filled the emptiness and continued the emotion.

Miss La Trobe waved her hand ecstatically at the cows.

“Thank Heaven!” she exclaimed. (pp. 164-166)

そして、この牛たちは、演出効果を高めるという役割を果し終えるや、後は決して邪魔をしないのである。

Suddenly the cows stopped; lowered their heads, and began browsing. Simultaneously the audience lowered their heads and read their programmes. (p. 166)

あるいはまた、ツバメが舞台近くに舞い降りてきて、適切な背景を形作ったりすることもある。

A sheet had been spread on the Terrace. It was a lake apparently. . . .  
Rather prettily, real swallows darted across the sheet. (p. 192)

The tune changed. A waltz, was it? . . . The swallows danced it.  
Round and round, in and out they skimmed. Real swallows. (p. 212)

こうした自然参与の様々の例のうち最も重要なのは、劇の「現在」の場面がまさに始まろうとしている時、にわかに黒雲が現われ、雨が降ってくることである。

And then the shower fell, sudden, profuse.

No one had seen the cloud coming. There it was, black, swollen, on top of them. Down it poured like all the people in the world weeping. Tears, Tears. Tears.

“O that our human pain could here have ending!” Isa murmured. . . . they were all people’s tears, weeping for all people. . . . The rain was sudden and universal. Then it stopped. From the grass rose a fresh earthy smell.

“That’s done it,” sighed Miss La Trobe. . . . Nature once more had taken her part. The risk she had run acting in the open air was justified. (pp. 210-211)

この日の朝、雨天が野外劇に支障をきたすことがないように祈っていたスウィジン夫人 (Lucy Swithin) の心中とは対照的である。この突然の雨もまた、劇の上演を妨げるどころか、しかるべき役割を果し終えるやすぐにも止んでしまう。

しかるべき役割とは、この場合、ブース（Wayne C. Booth）の言うレトリックとしての象徴の役割でもあり、それは、劇の演出効果のみならず、その内容にも寄与している。即ち、このにわか雨は、何か危険などが迫っている時、それを、作者が直接に言葉で語るのではなく、悪天候などの自然現象の変化として情景化することによって象徴的に暗示するという、伝統的な語りのレトリックに明らかに相当するものである。<sup>(9)</sup>というのは、この小説において問題となる「現在」には、第二次世界大戦の危機が間近に迫っているからである。ストリートフィールド牧師（the Rev. G. W. Streatfield）が、観客の前に立ってこの野外劇の意味を解説している時、彼の言葉を爆音でかき消しながら飛んで行く飛行機は、ほどなく世界が直面することになるこの二度目の惨事を端的に予告するものとして、1939年6月「現在」の場面により密接な、よりふさわしい背景を形作っている。

He [Mr. Streatfield] continued: "But there is still a deficit . . . of one hundred and seventy-five pounds odd. So that each of us who has enjoyed this pageant has still an opp . . ." The word was cut in two. A zoom severed it. Twelve aeroplanes in perfect formation like a flight of wild duck came overhead. *That* was the music. The audience gaped; the audience gazed. Then zoom became drone. The planes had passed.  
(p. 225)

野外劇の上演中、それが周囲の現実によって幾分恣意的に支えられていることを示す例は以上にとどまらない。しかし、決定的な事象は、むしろ劇の終了後から作品自体の結びに至る間に生じている。これをもって、我々は、『幕間』という作品が、現実と虚構とを分ける境界線を取り払い、リアリズムの域を超えようとしていることを確信するに至るのである。

野外劇の作者かつ演出家であるラ・トロウブ嬢は、劇の終了後、一人長々と上演現場にたたずみ、今回の劇上演の成果に対して不満と虚無感を覚えつつやがて酒場へと向かう。そして、そうしながら、彼女の心には早くも次なる劇の



ヴィジョンが生じている。

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.

.....

There was the high ground at midnight; there the rock; and two scarcely perceptible figures. Suddenly the tree was pelted with starlings. . . . She heard the first words. (pp. 246-248)

彼女のこの次なる劇の構想は、すでに上演された野外劇と無縁ではない。それは、この野外劇の一部に組み込まれうるもの、あるいはその原脚本としてさえみなされうるものである。なぜなら、それは、人類の発生当時から現在に至るまで、歴史を通じて幾度となく繰り返されてきた男女の愛憎の劇だからである。注目すべきは、このことを、現実の一組の男女が証明しているということだ。<sup>(10)</sup>

ラ・トロウブ嬢が酒場で酒をあおっている一方で、ポインツ・ホールでは、オリヴァー家の人々、即ち、バーソロミュー・オリヴァー (Bartholomew Oliver) と妹のスウィジン夫人、及び彼の息子ジャイルズ (Giles) とその妻のアイサ (Isa [Isabella]) が、夕食後の一時をくつろいでいる。そして、バーソロミューとスウィジン夫人が退室した後、現実のジャイルズとアイサが、ラ・トロウブ嬢が心に描いた新たなる劇の最初のシーンを演じようとする、あるいは演じようとしているかのように描かれるのである。

Giles crumpled the newspaper and turned out the light. Left alone together for the first time that day, they were silent. 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 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. (pp. 255-256)

語られざる内的ヴィジョンに他ならない劇の構想までもが、現実によって支えられ、具体性を与えられているのだ。また、ここでさらに重要なのは、“Then the curtain rose. They spoke” というくだりが、ラ・トロウブ嬢の心に描かれた新たな劇の開始を暗に告げながら、その一方で、『幕間』という作品自体を締めくくっていることである。即ち、この結びは、言わばこの作品のすべてが、他の、より広大な世界に対する一つの「幕間」にすぎなかったということ象徴的に暗示してもいるのである。この点については後に改めて触れることにする。

野外劇の終了後から作品の結びに至る間では、このように、現実と虚構との区別はそれ以前にもまして不明瞭になっている。この間に生じていることは、オリヴァー家の人々の現実の動向なのか、ラ・トロウブ嬢の内的ヴィジョンなのか、もはや全く判然としない。<sup>(11)</sup>ハートマン (Geoffrey Hartman) が指摘しているように、『幕間』は、プロットのレヴェルではリアリズムをとどめているけれども、その現前化の仕方に関しては、むしろ大幅にリアリズムの域をはみ出しているのである。そこでは、しばしば表現主義的な方法によって、現実としての人々の生活や自然と、ラ・トロウブ嬢の次なる劇の構想の発生を含む虚構としての野外劇の上演という出来事とから成るリアリスティックなプロットの進行の中で、現実世界と虚構世界の共謀関係が示され、両者の区別が曖昧となり、その結果、一方から他方への連続性が支えられているのだ。即ち、『幕間』は、作家による、現実の忠実な「模倣行為」(“mimesis”)から成り立っているというよりは、むしろ野外劇の幕間を埋めようとする行為、あるいは

劇作者兼演出家であるラ・トロウブ嬢のために劇を救おうとする創造的な「書き入れ行為」(“interpolation”)から成り立っているのである。<sup>(12)</sup>

こうした志向の意味することは、つまるところ、『幕間』という作品自体の全体としての意図あるいは主題は、野外劇と劇圏外の世界との間で二分されているわけではなく、むしろ野外劇のそれに従属的に一致しているということである。換言すれば、『幕間』という小説が、その内に持っている劇中劇としての野外劇の意図を規定しているというよりは、むしろ野外劇の方が、それを含みそして支配しているはずの小説の意図を規定しているということである。この野外劇が主題としているのは英国の文明史であった。それ故、これをより豊かな形で再現しようとする、それが『幕間』の意図だということになる。<sup>(13)</sup>その結果として、この作品の全体が、表面的にはある村の一日の生活を装いながら、その実言わば英国の歴史への大掛かりなアリュージョンとなっているのだ。従って、この作品がより豊かな完成へと導かれるのは、さらにそこに、読者による創造的書き入れ行為が首尾よく加わった時なのである。『幕間』が深遠な作品であるか浅薄なものであるかは、読者がこうしたことを見抜くことができるか否かにかかっている。『幕間』についての評価は両極端に分かれがちだと言われるが、<sup>(14)</sup>その理由はそういうところにあるのだ。

実際、ウルフのすべての創作の中で、『幕間』ほど読者の参加を強く要求しているように思われる作品はない。それは、ベイジン (Nancy Topping Bazin) が指摘しているように、この作品が言わば「無声小説」(“a silent novel”)であるということにも因る。あるいは無我的であると言ってもよい。つまり、この作品は、表面をかすめるかのような軽い筆致で書かれており、そこでは、何が強調されているわけでもなく、作者の代弁者の人物が登場し、何らかの謎を解くべく執拗な探究を試みることもないのである。<sup>(15)</sup>例えば、『ダロウェイ夫人』における、クラリッサ・ダロウェイ (Clarissa Dalloway) による死の領域にまで足を踏み入れようとする究極的な試みや、『灯台へ』に見られる、ラムジー夫人 (Mrs. Ramsay) の真実を解き明かそうとするリリー・ブリスコー (Lily Briscoe) の、夫人に対する敵意にさえあふれているような徹底的な探究、あるいは『波』におけるバーナード (Bernard) の、生と死の問題を解こ

うとする内的思索は、『幕間』には無縁である。

『幕間』において問題となるのは、そうした個人の一貫した内的探究、個我の声ではなく、歴史を扱った野外劇の上演である。この野外劇は、すでに述べた通り劇中劇として、作品全体の現実性を強めるとともにその虚構性をも強め、読者の関心を、虚構が人々の現実の生活において果す役割にのみならず、現実から転じて虚構としての劇内容それ自身にも向けさせる。従って、『幕間』という作品から読者が受ける主な印象の一つは、それがもはや個の問題を離れ、現実性や迫真性こそ欠きながらも一国の歴史に関わっているということである。このことは、小説部分のアクションが野外劇のアクションをむしろ意図的に助けようとする傾向を持っていることをも見てきた我々には、すでに全く疑う余地のないところとなっている。

しかし、『幕間』において、実際に歴史のパノラマが展開されているというわけではもちろんない。この作品の中心であるラ・トロウ嬢の野外劇は、その構想こそ壮大ながら、実際の内容に関しては、暗示的で省略的な、あるいはむしろ粗末なものに他ならない。それ故、それは、観客あるいは観客に等しい読者がこれを受動的に観賞することを絶えず妨げようとし、読者をますます虚構世界へ、その構築へと巻き込んでゆくのだ。この劇は、構成が網羅的ではなく断片的であり、役者の声がしばしば風に流されて聞こえなくなったり (“They [the villagers] were singing; but only a word or two was audible ‘... wore ruts in the grass ... built the house in the lane ...’ The wind blew away the connecting words of their chant ...” [p. 98]), また、アン女王 (Queen Anne) の時代を代表する一場面では、“The producer ... craves the indulgence of the audience. Owing to lack of time a scene has been omitted; and she begs the audience to imagine ...” (p. 166) といった、スターン (Laurence Sterne) の『トリストラム・シャンディ』 (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1760-7) を思わせるようなふざけた省略があったりして、全体の流れの中で、観客の一人である読者による創造的書き入れの余地を確実に残してゆくのである。同様に、この野外劇を改めるべく構想されたラ・トロウ嬢の次なる劇もまた、原始の一場面を垣間見せるやすぐにも消えてしまい、

読者の創造力を喚起するばかりである。即ち、この野外劇、あるいは次なる劇の構想は、読者に何かを実際に提示するというよりは、むしろ想起させるのであり、その点において重要なのである。

同様のことが、さらに劇圏外の現実または劇の幕間に関してもあてはまる。現実世界を構成する作中人物の発言や行為などは、しばしば喚起的あるいは引喩的なのだ。そうした喚起的言及や引喩は、童謡 (nursery rhyme) (“‘Four and twenty blackbirds, strung upon a string,’ she [Isa] muttered” [p. 208]) からシェイクスピア (William Shakespeare) (“‘To be, or not to be, that is the question. Whether ’tis nobler . . . Go on !’ she [Mrs. Manresa] nudged Giles . . .” [p. 68]), バイロン (George Gordon Byron) (“‘She walks in beauty like the night,’ he [Bartholomew] quoted” [p. 9]), キーツ (John Keats) (“‘Fade far away and quite forget what thou amongst the leaves hast never known . . .’ Isa supplied the first words that came into her head . . .” [p. 68]), スウィンバーン (Algernon Charles Swinburne) (“‘Swallow, my sister, O sister swallow,’ he [Bartholomew] muttered . . .” [p. 131]) などの詩人にも及び、あるいは報道記事などの時局的な問題 (“‘M. Daladier,’ he [Bartholomew] read finding his place in the column, ‘has been successful in pegging down the franc . . .’” [p. 19]) であったりもする。遙か太古の時代に關するものも少なくない。例えば、スウィジン夫人は、ウェルズ (H. G. Wells) の『歴史概説』 (*The Outline of History*, 1920) を愛読書とし、そこにおける先史時代の人間に関する記述をしばしば声に出して読み上げている (“‘Prehistoric man,’ she [Mrs. Swithin] read, ‘half-human, half-ape, roused himself from his semi-crouching position and raised great stones’” [p. 255])。また、これに呼応するかのように、ジャイルズとアイサの夫婦関係、即ち、この一日を通じて描かれてきた両者の互いに対する愛と憎しみの葛藤は、ついには人類の原初の一光景をも喚起し、すでに見たようにラ・トロウブ嬢の次なる劇の一場面を具体的に表現しようとしている。それと同時に、この結びの部分は、そこから新しい生命が誕生することになるかもしれない、1939年の「現在」を超えて未来へと向けられた行為の一場面でもあった。かくして、劇圏外

の現実あるいは幕間は、実際に劇の演出効果を高め、また劇の一部を構成するばかりでなく、それ自身の内にも、過去から現在に至り、そして未来へと及ぶ、様々な時代の様々なモチーフをそれとなく折り込んでおり、劇が喚起しようとする歴史のパノラマをより豊かに、より壮大にする可能性をも秘めているのである。それが生かされるか否かは、読者の知識と創造力にかかっている。

このように見てくると、『幕間』という作品がどのような意味において「幕間」であるかという点が、明らかになってくる。この小説は、野外劇を中心に、歴史的、文学的モチーフを多様に折り込んだ言わば「百科全書的」作品であり、全体として明らかに、僅か数名の人々を中心とするたった一日の現実を通して、大掛かりにも英国の文明が辿った歴史の豊かさを、未来への展望を含む視野のもとに際限なきほどまでに読者に想起させようと試みているのだ。<sup>(16)</sup>即ち、ここで文字通りに提示されている1939年6月のある一日は、それが暗示し喚起する、未知なる原始の時代から未来へと向かう歴史の巨大な流れの中のほんの一部分にすぎず、作者の創造力はむしろその歴史のパノラマの方へ、彼女が直接に描いている現実以外の世界の方へと、向けられているのである。従って、読者の解釈上の関心もまた、当然その世界の方に向けられなければならない。つまるところ、『幕間』の作者にとって、あるいは読者にとって重要なのは、リアリスティックなプロットのレベルで実際に生じている諸々の出来事それ自体ではなく、それらが複雑に共謀しながら総合的に示す瞬間の歴史性、未来への洞察を含む歴史の再現の可能性なのである。その意味において、『幕間』という作品それ自体は「幕間」に他ならない。真の劇の方はそこではおよそ上演されてはいない、少なくともそれを完全な形で直に見ることは到底できないのである。<sup>(17)</sup>

文学史における百科全書的傾向とえば、ここで当然、ジョイス (James Joyce) の作品が思い出される。ジョイスはこの種の試みを徹底的に遂行した代表的作家である。彼の『ユリシーズ』(Ulysses, 1922) という小説が、個を超えて人間という存在の普遍的総合を目指していることは紛れもなく、そこにはヨーロッパ文化史上の様々なモチーフが折り込まれている。しかし、この巨

大な作品もまた、プロットに関しては、スティーヴン・ディーダラス (Stephen Dedalus) という一教師と、レオポルド・ブルーム (Leopold Bloom) という一広告屋の、外面的には取るに足らない一日の生活を扱っているにすぎない。<sup>(18)</sup>

ジョイスの『ユリシーズ』やウルフの『幕間』において共通に見られる、外的時間の持続にして僅か24時間以内で事を処理しようとする作家のこうした態度は、それ以前に一般的であった、ある作中人物の成長過程を数年あるいは数十年にわたって追求しようとする旧世代の作家たちの態度とは、全く異なるものである。アウエルバッハ (Erich Auerbach) が指摘しているように、ジョイスやウルフのような作家たちには、ある登場人物の生涯を、外的完結性に固執しつつ年代順に、その人物の運命の重要な外的分岐点を強調しながら物語ろうとする意図は全くない。これに反し、彼らは、たった一日の現実を起点とし、そこから様々なモチーフを展開させ、それを通じて人間や社会のあり方への新たな展望をもたらそうと試みているのである。そして、そうした試みは、20世紀初頭における、以前とは異なる時間に対する認識の仕方に基づいている。即ち、ある人物の人生のいかなる時点における生活の断片にも、その人物の運命の全容量が(あるいはその人物の関わる社会の歴史さえもが)含まれており、その断片を通じて描出されるのだという確信が、二つの世界大戦の狭間の時期に創作活動を行っていた一部の作家たちの間に生ずるようになった、という。<sup>(19)</sup>

話をウルフに限るとして、彼女の作品に関して強調されなければならないのもまた、この点なのである。例えば、『ダロウェイ夫人』や『灯台へ』においては、外的な時間の流れの短さと、その間に一つの生全体を明るみに出してしまふほどの意識内容の豊かさが鋭い対照をなしているということであり、<sup>(20)</sup> 同様に『波』に関しても、それが数人の男女の一生を一日の時の経過と対照的になぞらえることで成り立っているということである。ウルフの残した作品は、皆それぞれに異なる手法のもとに書かれているけれども、主要作品はすべてこのような、「瞬間を拡張」(“increasing the bounds of the moment”) し、<sup>(21)</sup>断片を通じて全体につながろうとする意図に支えられていると言える。そして、そ

うした意図が最も壮大なレベルで実行に移された結果が彼女の最後の作品であり、そこでは、知覚の瞬間そのものに浸透している一個人の過去のかわりに、芸術的作品に内在する伝統や、現代の人間の底に潜在的に受け継がれてきた特性というような何世紀、何世代にもわたる一段と広い過去が、<sup>(22)</sup>未来への視野とともにある村社会の一日の生活を通じて反映されているのだ。言い換えれば、『幕間』は、瞬間的認識と歴史が展開する巨大なパノラマとの比較、つまり、一つの文明が辿る歴史と、この歴史の意味を開示する瞬間の僅かにして重要な閃きとの間の対照から成り立っているのである。<sup>(23)</sup>

従って、もし『幕間』という小説が、第一のレベル、即ち、プロットのリアリズムを重視するレベルでのみ読まれるならば、それはただ一日の現実を扱っているだけであるから、極めて少しのことをしか与えていないと言わざるを得ない。しかし、我々が力点を置いてきた第二のレベルにまで踏み込んで読まれるならば、この作品は、一個の人間の生の総体を超えて一国の歴史の悠久を想起させ、かつ読者の知識と創造力に比例してますます豊かになってゆく、という意味で、余りに多すぎることを我々に提供しようとしているのである。<sup>(24)</sup>このことを認識して初めて、ウルフのこの最後の作品は、彼女のこれまでの作品の中で最も小品ながら、最も複雑にしてかつ深遠なものであると評することができるのである。

## 注

- (1) 以下、この作品からの引用はすべて *Between the Acts* (London: Hogarth, 1941) に拠る。
- (2) A. A. メンディロウ、『小説と時間』、志賀謙、中林瑞松、西尾巖訳（東京：早稲田大学出版部、1976）、p. 289.
- (3) David Leon Higdon, *Time and English Fiction* (London: Macmillan, 1977), pp. 124-125.
- (4) 「間接内的独白」(“indirect interior monologue”)、及び「意識の集団的描出」(“the collective representation of consciousness”) とでも言うべき発展的手法がところどころに認められるが、問題にすべきほどではない。後者の手法に関しては、James Hafley, *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist* (Berkeley: Univ. of California Press, 1954), pp. 157-159参照。
- (5) この点については、Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western*



- Literature*, trans. Willard R. Trask (Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1953), pp. 534-538; Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel: A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and Others* (Berkeley: Univ. of California Press, 1954) 参照。
- (6) J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1982), pp. 210-211.
- (7) R. L. Chambers, *The Novels of Virginia Woolf* (Edinburgh: Oliver & Boyd, 1947), pp. 46-51.
- (8) 『幕間』における劇と現実の融合に関しては、Susan Rubinow Gorsky, *Virginia Woolf* (Boston: Twayne, 1978), pp. 131-133; H. Miller, pp. 210-212参照。
- (9) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2nd ed. (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983), pp. 196-197.
- (10) H. Miller, pp. 211-212.
- (11) Howard Harper, *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf* (Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1982), pp. 301-320参照。
- (12) Geoffrey Hartman, "Virginia's Web," in *Virginia Woolf*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1986), pp. 48-49.
- (13) ウルフは、『幕間』の執筆中、これを野外劇あるいは劇と呼んでいた。Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf (London: Hogarth, 1953), p. 359, p. 365.
- (14) Hafley, p. 159参照。
- (15) Nancy Topping Bazin, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision* (New Brunswick, N. J.: Rutgers Univ. Press, 1973), pp. 218-219. また、Jean Guiguet, *Virginia Woolf and Her Works*, trans. Jean Stewart (London: Hogarth, 1965), p. 323参照。
- (16) Bazin, pp. 219-221参照。
- (17) 『幕間』という作品がどのような意味において『幕間』であるかに関しては、Bazin, p. 193; Gorsky, p. 131; John Graham, "Time in the Novels of Virginia Woolf," in *Critics on Virginia Woolf*, ed. Jacqueline E. M. Latham (Coral Gables, Fla.: Univ. of Miami Press, 1970), pp. 43-44; Guiguet, p. 325; Hafley, p. 147; Jean O. Love, *Worlds in Consciousness: Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf* (Berkeley: Univ. of California Press, 1970), p. 223; H. Miller, p. 217参照。
- (18) Auerbach, p. 544, p. 547参照。
- (19) Auerbach, pp. 547-548.
- (20) Auerbach, p. 538参照。

- (21) Higdon, p. 124.
- (22) メンディロウ、pp. 289-290. これは『オーランドウ』(*Orlando: A Biography*, 1928)に関する指摘であるが、『幕間』にもあてはまることである。
- (23) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1957), p. 61.
- (24) H. Miller, p. 215参照。