

イギリス小説の方法論

The Art of the English Novel

深 澤 俊

要 旨

小説は虚構の形式を使っても真実を語るものという態度で創られ、伝統的なリアリズム手法が主流となってきた。しかし19世紀末あたりから、人間生活の実情やそこに含まれる問題点を提示するのに、リアリズム手法がかならずしも有効ではなくなってくる。T・ハーディは『日陰者ジュード』でリアリズムを越え、V・ウルフは小説のスタイルを変える。本論文では、とくに小説の方法に執着したウルフの試みの経緯を中心に、芸術作品としての小説のあり方を考えてみたい。

キーワード

イギリス小説の技法、リアリズム、モダニズム、T・ハーディ、V・ウルフ

イギリス小説の技法の試みは、何やら一巡した感がある。新しい小説を求めて声高な主張をした20世紀前半のモダニズムの時代は、一時期の特殊な時代とみられるようになってしまった。アイリス・マードック (Iris Murdoch, 1919-99) が ‘against dryness’ を言い、マーガレット・ドラブル (Margaret Drabble, 1939-) がウルフ (Virginia Woolf, 1882-1941) に反抗してアーノルド・ベネット (Arnold Bennett, 1867-1931) を高く評価してからも、久しい時が流れている。

作家にとって小説を書くこととは、人間を描くこと、とりわけ社会だと

か周りの環境との関連で、生きる人間を描くことだった。初期のイギリス小説であるダニエル・デフォー（Daniel Defoe, 1660-1731）の『ロビンソン・クルーソー』（*Robinson Crusoe*, 1719）では、かなりの部分でロビンソンのみが出てくるだけで、ほかの人間は存在しない。生きることは環境の活用であり、もっぱら自然の開拓、そして征服に当てられていた。これだけではごく一般的な生の原点の表現だが、ここに大航海時代の未開地開拓、植民地開拓の風潮が結びついて、『ロビンソン・クルーソー』には社会的、国家的そして資本主義的・経済的な意味合いも含まれてしまう。小説とは個人対社会の緊張関係を描くものという意味合いが、ますます濃厚になっていく。

小説とは、日常の具体的な生活を語るものだったから、初期の作家たちは珍しい経験を語りながら、小説の内容は真実を語っていて、虚構ではないという姿勢をとった。それがやがて、整理された虚構を使って真の日常生活を語るという方法が成立する。ジェイン・オースティン（Jane Austen, 1775-1817）が小説に描く対象は「田舎の村の3、4家族」（3 or 4 Families in a Country Village）としたのはあまりにも有名になったが、オースティンはそのほかにも人物やテーマをも限定して、真実味のある日常生活を描き出し、作品として纏まりのよい構成物を作りあげた。オースティンの時代はここに描かれた世界以外に特記することが何もなかったわけではなく、それをもっぱら探し出そうという読み方もあるが、周りにたいする柔軟な感性を保ちながら小説技法として対象を限定することは、平凡な才能ではなし得ないことである。

19世紀の都市化傾向のなかで、個人と社会、あるいは個人と個人との緊張関係は大きな比重を占めることになる。狭い社会のなかでの緊張感シャーロット・ブロンテ（Charlotte Brontë, 1816-55）などの反抗的な姿勢を生み出すだろうし、ディケンズ（Charles Dickens, 1812-70）が社会的システ

ムに気づいたとき、お粥のお代わりをするオリヴァーは、イギリス福祉改革への批判から始めて、ロンドンの裁判などの諸制度の矛盾を見せる人物としての意味を持ってくる。これがやがて思いやりを持った善意ある人びとだけでは解決できない、人間の状況を描くようになっていくのは、作家の成長ということなのだろうか。時代のせい、ディケンズの近くにいたギaskell夫人 (Mrs Elizabeth Gaskell, 1810-65) は、社会の不安定な状況や厳しい対立などに関心を寄せていたが、晩年の作品『シルヴィアの恋人たち』(*Sylvia's Lovers*, 1863) を見ると、ギaskellが描き得たのは個人的な緊張関係から生まれた見事なドラマの語りであって、社会の問題を鋭く追求することは不可能だったのではないかと思われてしまう。

その点、ジョージ・エリオット (George Eliot, 1819-80) の傑作『ミッドマーチ』(*Middlemarch*, 1871-72) などは、個人の生き様の背景として徐々に変わりゆく社会が描きこまれ、厚みのある人間像とともに、時代背景も宗教的精神的な面から経済的な面に至るまで、包括的な大きさを持っている。キリスト教についても、ユニテリアンであったギaskell夫人以上に、福音主義運動やらユダヤの原点への考察、さらにはドイツ思想に見られる深遠な部分にまで考えが及んでいて、これは精神的なドイツ音楽も取りこむところまで行く。リージェント・パークの自宅では、フレデリック・レーマンのヴァイオリンに合わせて、ジョージ・エリオットがモーツァルトやベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタのピアノ演奏をしている記録がある。聴衆はパートナーのジョージ・ルイスだけだったとしても¹⁾。

『遙か群衆を離れて』(*Far from the Madding Crowd*, 1874) を匿名で出版したとき、ジョージ・エリオットの作品ではないかと言われたトマス・ハーディ (Thomas Hardy, 1840-1928) は、村の教会音楽や舞曲のような民衆音楽に限定されていたとはいえ、地元のヴァイオリン奏者だった。ハーディの小説は小説家ジョン・ファウルズ (John Fowles, 1926-2005) も言うように

時代の記録的な意味を持っているが、これはジョージ・エリオットのように社会的、経済的、思想的な広がりを持つてのことである。このハーディの小説は、時代の流れとともに悲観的な様相を強めていく。究極的には神によって救われるというキリスト教的楽天主義が、ダーウィンの進化論によって崩れていくことの表現でもあるのだが、初期の『緑樹の蔭で』(Under the Greenwood Tree, 1872)で村人たちの演奏家集団がクリスマスにキャロルを演奏して戸別訪問をする場面がある。これは作者の身近な実体験としてハーディらしいのだが、ここには社会の近代化、コミュニティの崩壊といった大きな問題が象徴的に描きこまれている。新任牧師は教会音楽にこの合奏団を廃止して、自ら持参したキャビネット・オルガンを使おうとしている。キャビネット・オルガンはパイプ・オルガンの小型版でもあるし、演奏者もひとりで済む。学校教育の普及によって、演奏できる人材も増えてきているという時代的背景がある。この伝統的な合奏団には、あまり上手でないものをも加える大らかさがあった。ところが産業革命とほぼ並行して進められた土地利用の効率化、地主が農業経営者にまとまった土地を貸し付け、農業経営者が農業労働者を使って経営する合理的な身分の「三分割制」を普及させた考え方が、この教会音楽の改革にも反映されている。これは結局のところハーディの少年時代の、あるいはそれ以前の懐かしいよき時代の消滅である。

『緑樹の蔭で』でキャビネット・オルガンを演奏する可能性を持つ、学校教育を受けたファンシー・デイと、村の合奏団のまとめ役の子孫である運送屋ディック・デューイが結婚する結末は、作者ハーディの心のなかにある古き伝統と新しい息吹を調和させたいと願う気持ちの表現である。しかし時が経過するにつれて、この種の調和がもたらされることは現実的ではなくなってしまう。そして作者の小説手法である伝統的リアリズムさえも、人間の状況の表現としては効果の期待できないものとなってしまうよ

うだ。

ハーディの最後の長編小説は『日陰者ジュード』(*Jude the Obscure*, 1895)だが、その前に構想され、改訂版としての完成作が長編小説最後の出版となった『恋の霊』(*The Well-Beloved*, 1897)は、リアリズムを超えてファンタジー小説となっている。美の追求者ピアストンはアヴィシイ、その娘アヴィシイ、孫娘アヴィシイと三代のアヴィシイに理想的な美を求めて失敗し、その夢も消えはてるのだが、最後は町の汚染されそうな泉を水道管敷設によって改良したり、湿気の多い古い建築物を取り壊して換気の良い建物に建て替えたりという、常識的なというか、良識的な生き方に変化する。これは建築家出身のハーディらしい発想でもあるが、ここには『ファウスト第二部』(*Faust: Der Tragödie zweiter Teil*, 1831)で国土保全の土木事業に生きがいを見出した、ゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)のファウストほどのスケールがあるわけではない。あるのは、理想を追うことのむなしさの方である。これはこののち、ハーディの詩で幾たびとなく聞かされることである。

それならば、ハーディは夢を捨ててリアルなものを描くことに集中しようというメッセージを出しているのかというと、ことはそう単純ではない。リアルなものを描くためのリアリズム手法が、あまり当てにならないものになってきているのである。

最後の長編小説『日陰者ジュード』は、フランスの自然主義の流れを横目で見ながら執筆を続けているところがあるようで、クロード・バルナール(Claude Bernard, 1813-78)の『実験医学序説』(*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 1865)を単純に受け入れたエミール・ゾラ(Émile Zola, 1840-1902)の、遺伝・本能などによって人間は支配されるという考え方は、『日陰者ジュード』の主要人物ジュードやスーのフォーリー家の人間は結婚に向かないというテーマに影響している。けれどもこのフランス自然主

義的テーマは、『日陰者ジュード』ではあまり効果的だったとは思われない。この家系的な宿命は、存在しなくても物語の意味を決定づけるものではない。むしろ大きな問題は、問題意識が高まったときに、従来のリアリズム小説の手法では対処できなくなっていることである。

ハーディの小説は、決定版となったウェセックス版 (Wessex Edition) の総序でハーディ自身が語っているように、「消えていく生活のかなり忠実な記録」(‘a fairly true record of a vanishing life’) を実現させた点にハーディの小説の意味があるとすれば、記録の領域を超えて問題点の指摘をするのにこの小説の方法は都合のよいものだったのだろうか。ハーディは小説執筆の初期から『貧乏人と貴婦人』(*The Poor Man and the Lady*, 未刊行) の題名が表すように、相対立するものを前面に出して描くところがあった。と同時に、形にたいするこだわりというか、形体なり形式にたいするこだわりも、ハーディらしいところである。これは作り物である作品にたいする、美的構成感覚と言ってもよいもので、建築家ハーディの経歴もこれを強めたと言えるであろう。最後の小説『日陰者ジュード』にいたって、記録的真實性を薄めると同時に、問題意識から美的構成上の工夫が目につくようになる。作品全体はメアリーグリーン村で始まって、メアリーグリーン村で終わるのだし、学校教師フィロットソンはこの村を出て、いろいろな経験のあと、またこの村へ帰ってくる。それを補強するかのように、この村で生まれたスーも、挫折のあとはフィロットソンの妻としてこの村へ帰ってくる。主人公ジュードはメアリーグリーン村を出て、憧れの学都クライストミンスターへ行き、数度この村へ一時的に戻ることはあるが、ジュードの中心はクライストミンスターであり、これは大地よりも観念世界に比重がかかっていることを示すが、このジュードにしても結ばれる女はまずアラベラで、最後もアラベラとよりを戻す。

この女のテーマはハーディには大きなテーマになっていて、それが

ジュードの意図した道を阻害する働きをする。だが女が小説のプロット作り大きく役立っていることだけを取りあげても、ハーディの独自性と言うことはできない。学問への道も、聖職者への道も女に阻まれる (Strange that his first aspiration — towards academical proficiency — had been checked by a woman, and that his second aspiration — towards apostleship — had also been checked by a woman. (IV-3)) ことになっても、これだけでは陳腐なテーマとも言えなくはない。ただハーディの場合、テーゼとアンティテーゼという図式的設定がより明確化していて、主人公の求める道がテーゼとすれば、女の介入はアンティテーゼであり、この図式が大きくなると自然なものと、法的・社会慣習的なものとの対立となっていく。

ここにいたってハーディは、伝統的リアリズムを踏み越える。介入する女は象徴化した人物の方が効果的なのは当然とも言っておく、[Arabella] was a complete and substantial female animal — no more, no less; ... (I-6) なのだし、ジュードが憧れるいとこスーの場合は I can see that [Sue] is exceptionally bright; and it is partly a wish for intellectual sympathy, and a craving for loving-kindness in my solitude. (II-4) という期待を抱かせる。このジュードとスーの関係は、スーの夫のフィロットソンが認めるようにシェリー的であって、そう認めてふたりを許すフィロットソンの超越したような描写も、19世紀的リアリズムを超えて問題意識を強調した結果である。

さらに極端なのは、ファーザー・タイムと呼ばれている、ジュードの息子であろう。生きるに値しない邪魔者としての生命を終わらせるために、幼いきょうだいたちを道づれに自殺をとげるファーザー・タイムは、行動自体も衝撃的で不気味なものであったが、「黙って座っていて、変わった妙な顔つきをして、実世界にはないものに目を向ける癖があった」(in the habit of sitting silent, his quaint and weird face set, and his eyes resting on things they

did not see in the substantial world.' V-4) という特質を持っていて、空の模様が怪しく雷が鳴り出したりすると「最後の審判の日のようだ」(‘It do seem like the Judgment Day!’ VI-1) と眩くほどだと記されている。ファーザー・タイムは世のなかの悲劇的なものの認識者として描きこまれた特異な子どもであって、『日陰者ジュード』はこのような方法を使うことによってしか問題意識を明確に表現し得ないところにまで追いつめられている。

問題となるのは個人の自然な感情がよしとするものと、社会が持つ法的、慣習的規範との不一致である。ジュードは貧困と恵まれぬ階層の人間であるために大学入学が果たせないのであり、スーは教会や役所の手続きの形式的な墮落に反発するからこそ、結婚という儀式に疑いを持つ。そのために結婚していない不道德な夫婦として、ますます不利になって社会的な制裁を受ける。この人物を取り囲む社会的状況を、少なくとも読者に明確に伝えるためには、新しい象徴的人物像の工夫が必要であった。

このようにして作られたファーザー・タイムは、その後の時代の特徴を示すものとされていて、奇怪な事件もジュードに言わせれば ‘It was in his nature to do it. The doctor says there are such boys springing up amongst us — boys of a sort unknown in the last generation — the outcome of new views of life.’ (VI-2) であるとされる。これは時代の流れが生きている人間にとって不都合な方向に向かっていることへの不安感であり、このような問題意識を小説化する場合、従来のリアリズム手法に依らない人物像を使って表現される。この問題意識は将来を見通してのことであった。

ヴァージニア・ウルフは1919年4月10日の *TLS* で、新しい時代の小説家は新しい小説を書くべきだと宣言する。外的に整然とした小説ではなく、人間の複雑で多様な意識の流れに忠実な小説こそ、現代小説のあるべき姿だと主張したのである。ここには19世紀末頃にかんがりの勢いとなっていた心理主義的傾向の流れが認められるのだが、ウルフにとってはこの新しい

小説を書くための手法こそが大問題であった。意識に浮かぶことを無秩序に記せばよいのだと言いながら、作品の構成が無秩序では許されない。いかに構成するか、これはウルフにとって生涯にわたっての大問題となる。ウルフを詩的美学的作家だともはやした時代から始めて、ウルフのフェミニストとしてのスタンスを人びとが論じる時代を経て、最近はウルフと音楽の関連を論じることがはやり出す。

1922年に刊行された『ジェイコブの部屋』(*Jacob's Room*)あたりからウルフの構成上の工夫は明らかだが、言ってみればこれは音楽の組曲の形式であった。『ダロウェイ夫人』(*Mrs Dalloway*, 1925)ではクラリッサ・ダロウェイという人物の一日の行動を軸に、彼女とその周辺の人びとの意識や行動を重ねあわせて、多層的なポリフォニーを構成する。『灯台へ』(*To the Lighthouse*, 1927)では音楽のソナタ形式を使うまでになり、『波』(*The Waves*, 1931)ではかなり苦勞しながら交響詩のような響きを奏でるにいたる。

新しい小説を書くと言ひ、当時の売れっ子作家であったアーノルド・ベネットたちを心の作用の分からない「物質主義者」(materialist)と批判したウルフだったが、のちの作家マーガレット・ドラブルあたりからすると、ウルフの小説もベネットの小説も「奇妙にも同じに見えてしまう。事実、技法ではなく、趣旨がそうである」(‘their works are oddly similar. Not, it is true, in technique, but in import’, *Arnold Bennett*, p. 294)。ウルフが商店主階層を基盤にしたベネットを攻撃したのは、知的上層中流階級のウルフには、新興階層にたいする恐れと反発があつたことだと、ドラブルは断じるのである。このドラブル的な判断が出ることも考慮すれば、ウルフが内容以上に技法に執着したことも理解される。むしろ新しい時代を見ているベネットとウルフに共通項があるからこそ、ウルフはベネット的な小説技法と縁を切って、自分たち独自の新しい手法を見出さなければならない状況

にあった。まさに先進的、前衛技法の開発こそが急務だったのである。

このような技法にたいする執着は、この時代の雰囲気でもある。絵画・彫刻の世界では伝統的アカデミズムにたいして印象主義、ポスト印象主義と、新たな風潮がウルフの周辺で渦巻いていたし、ウルフの友人であるロジャー・フライ（Roger Fry, 1866-1934）はイギリスでの美術運動の主導者であった。振り返ってみればモダニズムのもっとも活発だった時期であり、この流れのなかで大きく取りあげられているディアギレフ率いるロシア・バレエ団も、『春の祭典』パリ公演（1913）のあと、作曲者のストラヴィンスキー（Igor Stravinsky, 1882-1971）は病気で同行できなかったものの、ロンドンのシアター・ロイヤル（Theatre Royal, Drury Lane）でこの演目の短期公演を行っている。音楽技法ではシェーンベルク（Arnold Schönberg, 1874-1951）の無調の十二音技法が注目されていた時期である。この時期にウルフが音楽技法を自作に取り入れようとするのは、むしろ自然なことである。

ウルフが取り入れようとしたのは、かならずしも同時代の新しい音楽技法である必要はなかった。小説技法に音楽技法を採用しようということ自体が画期的な試みであり、古典期の音楽技法の採用だけで、十分に前衛的な試みと言えるものであった。『灯台へ』にはソナタ形式が使われるが、ラムジー氏とラムジー夫人がそれぞれ主題となって、男性的なもの、女性的なものという二つの主題が変奏しながら絡みあう。作品は3部構成だが、これは3楽章の応用であろうし、楽章の緩急の対照を応用して、間に挟まれた第2部は前後と対照的にテンポを変えている。

この音楽形式の応用は、『波』で最も活かされることになる。この作品は、ウルフの自信作であった。のちに自分が時代遅れではないかと悩んだときにも、「波は書いた。また良いものを書くことはなさそうだ」（‘yet wrote The Waves; yet am unlikely to write anything good again’, Tuesday 22

November 1938. *The Diary of Virginia Woolf*, V, p. 188) と、この作品には自信のほどを示している。これは言葉を使つての交響詩だった。6人の登場人物が語るセリフが短い象徴的な言葉から始まって、だんだんと大きくなり、最後には交響的な響きを見せる。いわば六つの楽器による六重奏曲の感がある。ウルフの夫のレナードは音楽評論をするくらいの音楽好きで、ウルフが『波』を書いているころ、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲変ロ長調、作品130を蓄音機で聴いていたらしい²⁾。

ウルフは日記に記している――

昨晩ベートーヴェンの四重奏曲を聴いているとき、バーナードの最後の語りの部分に割り込みのことばも全部まぜて、おお孤独よ という語で終わらせたかどうかという考えが、ふと浮かんだ。このようにすれば、それらの情景を彼のなかに全部吸収することができるし、それ以上切れ目もいらなくなる。これはまた、努力、努力というテーマを引き立てることにもなる。波ではない。個性。そして反抗。でも私は、芸術的な効果には確信があるわけではない。均斉を考えた場合、波が最終的には入りこんで、結末をしめくくる必要があると思われるから。

It occurred to me last night while listening to a Beethoven quartet that I would merge all the interjected passages into Bernard's final speech, & end with the words O solitude: thus making him absorb all those scenes, & having no further break. This is also to show that the theme effort, effort, dominates: not the waves; & personality: & defiance: but I am not sure of the effect artistically; because the proportions may need the intervention of the waves finally so as to

make a conclusion. (Monday 22 December 1930)³⁾

ここには作り手である作者としての思いが、かなり素直に表現されている。テーマと形体の問題。このフィナーレであるバーナードの最後の語りは、テーマがいろいろと厚みを加えられ、シンフォニックになっているところでの考察である。この作品は6人の人物たちの意識の描写のほかに、人為とは別次元に見える太陽と波の描写があって、これが序となり、挿入され、終結部分となる描き方はまさに美学的計算によるものである。1931年2月7日の段階で最後の「O solitude.」は「O death.」に変わり、決定稿では「O Death!」となる。しかもこのバーナードの語りのなかに波も含まれていき、人為とは別次元に語られていた波の描写は、締めくくりとしてただ1行

The waves broke on the shore.

とあるだけである。「孤独」を「死」に変えたのは、この作品の大きな出来事が6人の人物の思いの対象であるパーシヴァルの死であることから、もっともな変更であろう。そしてウルフの関心は、作品をいかに構成するかであった。

ウルフののちの作品『歳月』(*The Years*, 1937)、『幕間』(*Between the Acts*, 1941)は苦渋に満ちた作品である。これはもちろん第二次大戦の厳しい時代の、ヒットラー侵攻の場合には、毒薬を用意して自殺をも覚悟したウルフ夫妻の状況が影響しているところもある。だが『幕間』では、手法の新しい工夫も出てくる。『オランダー』(*Orlando*, 1928)でも試みた、イギリスを歴史的に通してとらえる方法の再現である。「現代」の場面で人間は「屑、破片、断片」('orts, scraps and fragments')に過ぎない。ここでの中

心であるポインツ・ホール邸では、ラ・トロウブによる野外劇が行われている。劇を盛り上げるために蓄音機で効果音を出すのだが、そこからは「チャフ、チャフ、チャフ」という雑音の混ざった音が出る。野外劇の「現代」のシーンにはフォックスロットなど、ジャズの音楽に合わせて鏡に映された映像の乱舞がある。牧師のスピーチの最中に、爆音をとどろかせて飛行機が飛ぶ。これなどはシェフェール（Pierre Shaeffer, 1910-1995）たちのミュージック・コンクレート（*musique concrète*）のウルフ的な利用である。

こう見ていくと、ウルフはベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲の自由な展開、あるいはワーグナーの新しいハーモニーをも越えて、無調・十二音音楽のシェーンベルクにまで繋がっていると考えたくもなる。さらにストラヴィンスキーの『春の祭典』第13楽章冒頭のスコアを示して、このような不協和音と伝統的な音楽とが混ざりあってラ・トロウブの音楽のヴィジョンを作りあげており、ここでウルフの言いたいことは「現代」の混沌状態、麻痺状態だけではなく、「この停滞を打破し、歴史を再活性化させる可能性を秘めた『原始の声』を取り戻す手段’（*a tool to recover some “primeval” voices that might break this stasis and reactivate history’* — Sanja Bahun）⁴⁾としてなのだという考えを出したくもなることだろう。

これを出したバフン教授の考え方はかなりにオプティミスティックであるし、ウルフ自身が願っていたかすかな希望であるのかもしれない。たしかに、そのメッセージは感じられる。しかしこれまでウルフが問題にしてきたのは、この新しい手法を取り入れるに当たっていかに形を整えるかであって、これらの音楽メッセージを発して構成された作品の出来具合はどうなのだろうか。

異なる意識の総合体として交響的な響きを轟かせた『波』には満足したが、それを超える場合には、ベネット的な物質の世界をも取りこんで、ウルフの言う心理の世界と事実（物質）の世界を総合した作品世界を作

らざるを得ない状況になりつつあったように思われる。『歲月』では心理の素材を集める意味でも、「現代」の生き様を開拓する必要に迫られていた。『歲月』の後半部分で年老いたエリナはパーティの席でなかば居眠りしながら、過去の事実を思い出という形で意識化する。『歲月』は人生経験の層の厚さからも、「哲学的にも形態的にも視野が深まり、……『人生そのもの』の像を、完璧な形で作りあげている」(“extends both philosophical and formal perspective ... it flawlessly formalizes a more comprehensive idea of “life itself.”)⁵⁾とジェイムズ・ハフリー (James Hafley) などが絶賛するものが生み出される。

しかしウルフの方法からすれば、これは試行にすぎなかった。『幕間』でさらに新たな手法を求めたウルフは、ミュージック・コンクレートや無調音楽を取り入れるにしても、うまく形体化できたのだろうか。時代の状況から言って、自由な形式とはいえ、もはやベートーヴェンの緊密な構成美を求めることはできない。ワーグナー的な総合芸術を目指して、芝居も音楽も融合させる状況にはない。まさに「現代音楽」を生み出さざるを得ない「屑、破片、断片」の状況で、完璧な調和の形体が作りあげられるのだろうか。オペラで言えば完璧な様式美の『トリスタンとイゾルデ』(Tristan und Isolde, 1865) や、壮大な『ニーベルンゲンの指輪』(Der Ring des Nibelungen, 1869-1876) であるワーグナー楽劇は時のブームで上演されてはいても、むしろベルク (Alban Berg, 1885-1935) の『ヴォツェック』(Wozzeck, 1925) がふさわしい時代状況である。これは何かやるせないオペラだが、無調を主体として表現主義的に芝居と音楽が融合される。ウルフは『幕間』制作に当たって、音楽劇的に芝居と「現代」音楽を連続させることを思いついたのだろうか、芝居と「現代音楽」と幕間の観客そのほかの世界が、結局のところ融合できずに終わってしまうようだ。これは『灯台へ』、『波』こそがウルフ芸術であって、その構成美を持ち得なかった『幕間』にたい

する読み手の不満である。

しかし、考えてもみよう。人間の置かれた状況が変わってしまったのだ。『波』のあと、ウルフは事実の世界と称される現在ある現実を真剣に観察した。もはやベートーヴェン的な、あるいはワーグナー的な確固とした世界を創造することが、虚構になってしまっていた。この状況のなかで正直な観察の結果として、「屑、破片、断片」である現実世界を表現したのが『幕間』として作品化される。あの時代にあっては、それまでのウルフ的美学なり調和力は、厳しい現実の前に押しつぶされてしまう。それでもウルフは『幕間』で新しい形体を求めたのであり、これはそれまでの彼女の作品群を総合もしながら、力のかぎり精一杯作りあげた作品となった。

その後のイギリス小説の潮流を見ると、ウルフやジョイスのモダニズム小説はその栄光を失っているようにも見えるが、小説の方法がモダニズム以前の伝統手法に逆流したということではないらしい。イギリス小説の初期に見られたように作者が、虚構である作品にたいして、これは現実の描写なのだとする姿勢をとるのではなくて、作者にとって関心のつよい事象を現実 に似せた虚構世界として、作品として提示する姿勢をとっているからだ。ジョン・ファウルズにとっては問題となる人物はいろいろに変化をするし、物語の形体も結末がいく通りか示されたりする。問題意識を重視して作品が不細工にならないようにと、ウルフが拘った形体からも自由になっている。映画化でひろく知られるようになった『フランス副船長の女』⁶⁾ (*The French Lieutenant's Woman*, 1969) のセアラ・ウッドラフはどこを作品の結末にするかで、人物の印象が変わってくる。『マンティッサ』 (*Mantissa*, 1982) の女医はギリシア神話の世界から現代までの人物に多様に変化するし、記憶喪失で入院している患者の病室も、限定された空間のようできて意識によって変化をする。イギリス作家となったカズオ・イシグロ (石黒一雄, 1954-) が5歳までの長崎の記憶をとどめようと小説を書

いたとき、重要なのは記憶にある日本の姿であって、現実の日本である必要はなかった。イシグロの日本のイメージは、小津映画によって補強される。そこに現実とは違った新しい虚構空間が作られる。さらにイシグロの作品の語り手はときに信頼できない語り手であるとされるが、それは作品を傷つけるものではない。

20世紀初めにウルフが求めたものは、人間の意識を重視した新しい小説の確立であった。21世紀になってますます複雑化する状況のなかで、多様となった人間の意識は美的形態にもとらわれない自由な構成を必要としている。これは100年前のウルフの問題意識が、現代的に変化したことの表れにほかならないように思われる。

注

- 1) G. S. Haight (ed), *The George Eliot Letters*, Vol. 8. Yale UP, 1978. pp. 385-386.
- 2) Leonard Woolf, *An Autobiography 2: 1911-1969*. Oxford UP, 1980. p. 436.
- 3) Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie (ed), *The Diary of Virginia Woolf, Volume III: 1925-1930*. The Hogarth Press, 1980. p. 339.
- 4) Sanja Bahun, 'Broken Music, Broken History: Sound and Silence in Virginia Woolf's *Between the Acts*'. *Virginia Woolf & Music*. Ed. Adriana Varga. Indiana UP, 2014. p. 252.
- 5) James Hafley, *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist*. Russell & Russel, 1963. p. 145.
- 6) 映画名は『フランス軍中尉の女』で公開された。