



ヴァージニア・ウルフのエリザベス朝演劇観について：T. S.エリオットの詩劇観と比較して

著者	山本 妙
雑誌名	同志社大学英語英文学研究
号	57-58
ページ	50-74
発行年	1992-10
権利	同志社大学人文学会
URL	http://doi.org/10.14988/pa.2017.0000001717

ヴァージニア・ウルフの
エリザベス朝演劇観について
——T. S. エリオットの詩劇観と比較して——

山 本 妙

I

ウルフは1941年2月26日、遺作となった長編『幕間』を書き上げたとき、日記に次のように記している。

My 'higher life' is almost entirely the Elizabethan play. Finished Pointz Hall, the pageant: the play—finally Between the Acts this morning.¹

ウルフにとって“the Elizabethan play”とは一体どのようなものだったのか。

ウルフが英国ルネッサンス期の文学に親しんでいたことはよく知られている。この時代の作品をあつかったウルフのエッセイもそこそこ数がある。このことを反映して、ウルフの批評をとりあげた研究の中にも、ウルフとルネッサンス文学の関わりあいを論じるためにスペースをさいているものがみられる。1976年にウルフの批評を論じた Mark Goldman の著書には、英文学史の各時代の文学についてのウルフの見方を扱った章があるし、²1978年には、Elizabeth W. Pomeroy がウルフのエリザベス朝文学観に関する論文を書いている。³が、こうした論評を質量共にしのぐ、ウルフとルネッサンス文学との関わりの研究の集大成ともいえるものが、1990年に出版された Alice Fox

の *Virginia Woolf and the Literature of the English Renaissance* である。⁴ この本の中で Fox はウルフのルネッサンス文学に関するエッセイ、作品の中の引用等を網羅するだけでなく、読書ノートやエッセイと作品の草稿まで目を通し、ウルフがどのようにイギリス・ルネッサンスの文学を読み、またその影響がウルフの作品執筆の中にどのようにあらわれているかを詳しく検討している。年代を追って、ウルフが読書家としても作家としても成熟していくにつれて、シェイクスピアをはじめとする作家達の作品の読みが深まっていく様子がわかるのも、この研究書の大きな長所である。

もう一つ、1970年代の終わり頃から起こってきた、新しい角度からのウルフのエリザベス朝演劇観へのアプローチがあることを指摘しておかなければならない。1977年に、Brenda R. Silver がエッセイ “Virginia Woolf and the Concept of Community: The Elizabethan Playhouse” を書き、つづいて1979年にウルフの未完のエッセイ “Anon” と “The Reader” を編集した。Silver は、ウルフが1925年に書いたエッセイ “Notes on an Elizabethan Play” や “Anon” の中で、エリザベス朝の演劇ではいまだ作者と聴衆が分離しておらず、エリザベス朝劇の半分は棧敷席の観客によって作られた、とウルフが述べていることに注目する。そして、『幕間』の野外劇にそうしたエリザベス朝劇のイメージを重ね、そこに芸術家とその受け手の共有するコミュニティへの希求を見てとる。⁵ これ以降、『幕間』との関連でウルフのエリザベス朝演劇観にふれる研究者は、殆どこの観点から論じていると言っている。先に提出した私の疑問は、これらの研究者にとっては、とうに答えの出されている問題なのである。

しかし私はここで、ウルフの “Notes on an Elizabethan Play” の中に、これらの研究者が触れていない、しかし私には重要に思われる箇所が一つあることを指摘し、これを検討したい。そして、そこにみられるウルフの考え方が T. S. エリオットの詩劇観と共通するところをもち、エリオットの場合と同じく、それがウルフのリアリティを表現するための芸術の理想像と深

く関わっていることを示したいと思う。

II

ウルフは、エリザベス朝演劇を論じるにあたって、シェイクスピアよりマイナーな存在のエリザベス朝、ジェームズ一世朝の劇作家達の、ごく限られた数の作品を取り扱った。⁶ 悪いところも、よいところもはっきりわかるような二流どころの典型的な劇を論じれば、その本質的な性格が浮かび上がるだろうとの考えだった。⁷ その判断は正しかったといえるだろう。まず、“Notes”を読み返してみよう。

ウルフは、まず、エリザベス朝劇を“that jungle, forest, and wilderness”⁸と呼んで、これを読むことは一般の読者にとっては責め苦だ、と語り出す。まずリアリティ（ここでは実在感、本当らしさほどの意味と解釈する。後に論じるリアリティとは違う）の感覚が違う。我々はリパプールの商人の息子のスミス氏などというのをリアルだと感じるが、こちらの方は一角獣に宝石商に侯爵様、殺人に陰謀に変装のオンパレードである。これらの劇は、棧敷の観客の息吹を感じさせてくれる、エリザベス朝劇は半分は観客によって作られたのである(75)。が、観客の要請に応え、その趣味にあわせんがためにむやみに複雑なプロットが導入され、その結果そこには深みを持ったキャラクターなどというものが無い(75-8)。

しかし——とウルフはいったん立ち止まる——劇と小説は違う。小説がゆっくりと細部を積み重ねていって全体でもってある感情を生み出すのに対し、劇は“moments of intensity”(78)にあって凝縮され、普遍化され、たかめられた感情を我々にむかって放つ。小説は個々の人物を描いて見せるが劇が提示するのは恋におちたアナベラではなく恋そのものなのだ。小説も、劇も、互いに無いものを持っており、両方を満足させる表現形態など我々はいまだもっていないのだ(79-80)。

だから、目と耳を使って、小説を読むときとは違った読み方をするならば、

エリザベス朝劇の本当のよさがわかる、とウルフはいう。そしてこの後に、注目すべき一節が続く。

Then at the back of this, imposing not unity but some sort of stability, is what we may briefly call a sense of the presence of the Gods. . . . Even in the jungle and the wilderness the compass still points. (81)

ここで、ジャングルのような芝居の世界の裏に、「unity ではなく、ある種の stability」を与えるある精神をウルフがかぎとっていることに注目したい。これは、舞台上に展開する劇世界を、その劇の世界のレベルで——例えばあるテーマやシンボルによって、という風に——統合する、統一感を与える、というものではない。舞台上の世界はあくまで荒唐無稽、波乱万丈、ドタバタの世界かもしれぬ。が、その世界とは違ったレベルで、その「背後」に、その精神は働いていて、生の饗宴は結局空しいものであるという想い、それから逃れようという願望、死の想念、といったものを、舞台上に豊饒な生の世界が展開する中、その通奏低音のように響かせるのである。

It is this echo flung back and back from the other side of the play which, if it has not the name, still has the effect of the presence of the Gods. (82)

Pomeroy はエリザベス朝劇を wilderness とみるだけで終わってしまうし、⁹ Goldman も上の引用箇所の前で議論を打ち切ってしまう。¹⁰ Fox はさすがに、これらの劇にみられる死への想いをうたった詩行の美しさと迫力をウルフが特に好んでいたことを指摘するが、この二重性についてはふれない。¹¹ しかし私には、劇世界のアクションを支配するのは別のレベルの精神や価値観が存在するような、二重の精神構造ともいうべきものがあって、それが現われていることをエリザベス朝劇に共通する美質だとウルフが感じていることが特に興味深い。これが、まさにエリオットの見方でもあるから

である。¹²

1934年のジョン・マーストン論の中で、エリオットは、詩劇が散文劇と違うところは、劇の中で提示される行動に、それが同時に二つの次元あるいは地平で起こっているような二重性が感じられるところだという。それは、人物たちがはじめから抽象概念を担っているアレゴリーとも、手で触ることのできる現実の世界が象徴のかけで矮小化されてしまうシンボリズムとも違って、舞台上の「現実」の世界は実在感をもってそこにありながら、違う何か別が別と感じられるというていのものである。この行動の二重性は、例えば、ドストエフスキーの小説の人物にみられる。彼らの言動を追っていると、彼らは我々が知っている現実の次元に生きているのに、同時に我々が入り込めない何か別のリアリティの次元にも生きていて、我々には知覚できない法則に基づいて行動しているように感じられる時がある。詩劇では、こうしたある種の違和感が、アクションが進行していく際に感じとられるとか、劇が芝居の世界のパターンと別の「下部のパターン」をもっているというかたちで、この二重性が現われる。¹³このような、日常の現実としてのリアリティと、もうひとつ別のレベルのリアリティが同時に感じとられる、“moments of a double reality”¹⁴がエリザベス朝の詩劇のあるものには現われているとエリオットはいう。この、別のレベルのリアリティについて、さらにエリオットは語る。

In spite of the tumultuousness of the action, and the ferocity and horror of certain parts of the play, there is an underlying serenity; and as we familiarize ourselves with the play we perceive a pattern behind the pattern into which the characters deliberately involve themselves; the kind of pattern which we perceive in our own lives only at rare moments of inattention and detachment, drowsing in sunlight. It is the pattern drawn by what the ancient world called Fate; subtilized by Christianity into mazes of delicate theology; and reduced again by the modern world into crudities of psychological

or economic necessity.¹⁵

混乱をきわめるアクションの背後に静謐を見るというのは、ウルフの先に挙げた感じ方と似ている。リアリティはウルフにとってもキー・ワードであるし、ウルフは回想録の中で、眼に見える日常の背後には隠されたパターンがあって、我々人間はみなこのパターンとかかわりあって生きているという、エリオットの言葉と酷似した哲学を述べてもいる。¹⁶しかし私はここで、結論めいたところをもっていく前に、エリザベス朝劇に対するこうした似通った感じ方の出てくる事情を探るために、エリオットとウルフの書き物の中で、リアリティがどのようなものとして表現されているか、を見てみたい。同じような言葉で語られているからといって、全く異なった世界像を擁しているかもしれない二人の芸術家のリアリティがどのようなものかを説明したり比較しようとしても、あまり意味はなからう。しかし、日常の生におけるリアリティ獲得のプロセスであるとか、それにまつわる精神のメカニズムのようなものは抽出し比較することが可能だし、そこに共通する心性を見いだせるかもしれない。

III

『寺院の殺人』の中でベケットは殉教による死の直前にカンタベリーの女達に語りかける。

Peace, and be at peace with your thoughts and visions.

 You shall forget these things, toiling in the household,
 You shall remember them, droning by the fire,
 When age and forgetfulness sweeten memory
 They will seem unreal.
 Human Kind cannot bear very much reality.¹⁷

ここでの reality は日常生活の営まれている「現実」ではない。エリオット

は人生にはあるパターン、秩序があって、それは日常の生活の背後に存在するのだが、普段日常の現実にとらわれて生きている人間には知覚し得ないのだといっている。それが彼のいうもうひとつのリアリティの次元に属するものなのである。この意味でのリアリティは、従って、「日常からしばし離れて、日溜まりでうたた寝をしている時などに垣間みられるパターン」であるとか、乾ききったコンクリートの水ために陽が射したとき、一瞬そこに水が満ちるといふ束の間のヴィジョン¹⁸としてか知覚できない。しかしこの詩劇では、リアリティはベケットの殉教という事態を通して、我々の目の前に現出させられる。ベケットの死は、眼に見える現実でありながら同時にそれを越える意味をもっている。まさに日常の現実とリアリティが交錯する瞬間、現実がいながらそこにリアリティの次元が突出するのを目撃する瞬間なのである。日常の次元で生きてきた女達は、この瞬間の目撃者・証人となるべくこの場へ連れ出されて、恐怖と苦痛に泣き叫ぶ。神の真理を求め殉教の死をとげるベケットは、いうなれば、ここでリアリティを自分の身に体現する・“realize” することのできる者である。しかし普通の人にとって、それはあまりに強烈で、耐えがたい経験なのだ。そうした女達にむかってベケットは、上の台詞を語りかける。女達はベケット殉教の意味を悟り、共有する証人とならねばならない。しかし女達は、日常の暮らしの中でこの経験の記憶をも希釈し、耐えやすいものにしていくであろう。それが聖人ならぬ普通の人間の生きる姿なのだ、と彼はいうのである。

『カクテル・パーティ』でエリオットはこの図式を、現代の人間社会に置き換えてみせる。ほとんどの人間は、「生きながら死んでいる」状態で、真の愛や喜びも知らぬかわり、烈しい痛みや苦しみも知らずに生きている。ここから人間を連れ出して自らの生の真の姿をみる契機となるのは、例えば眠れぬ夜に訪れる悪夢，“the hoo-ha”なる存在かもしれぬし、のっぴきならない罪の意識や苦悩であることもあるだろう。この詩劇に登場するチェンバレン夫妻にとってこのプロセスは、自己像に関する自己偽購と幻想をはぎ取

られることで始まる。人間にとって自らの姿や生のありようを直視することは大きな苦痛である。だからこそ夫も妻も、偽りの自己像によって自分も他者もだましてきたのだが、その偽瞞を次々とつき崩されて自己認識にいたる・“humiliation”の過程を経験していった最終的に彼らは、他者を愛することも愛されることもできず、孤独な自己から逃れることもできない人間であることを悟らされ、進退きわまった状態に追い込まれる。この地点を出発点として、彼らは、カンタベリーの女達と同様、炉辺でささやかな日々を重ねる暮らしを選びとり、それに「精進」することになる。

ここでベケットに相当する人物はシーリアである。彼女はこの世を越えたあるもののヴィジョン、彼女が“the real reality”¹⁹と呼ぶものへの希求をチェンバレンへの愛の中で満たしていると思っていたのだが、自分がそれを間違ったところに求めていたこと、この世の通常の生の中にそれは求めるべくもないことに気づく。しかし彼女は、自分が求めたヴィジョンの記憶を薄め、忘れることを拒否し、これを“realize”すべく「炉辺」の生活を捨てて旅立ち、最後に凄惨な死をとげる。彼女の死は劇の終わり近くになってチェンバレン夫妻に告げられる。夫妻にはこの生き方はできない。ただ彼らは彼女の死も、自分達も連座している何かと関係がある、“part of the design”²⁰であったことを思い、また彼らの生を営んでいく。彼らの生き方も、シーリアの生と死もこの世の生の一環、大きなパターンの一部なのである。

このようにエリオットは、劇のアクションを通して人間の生きざまを呈示し、同時にそこにリアリティの次元を表わせる、そうしたもっとも望ましい芸術形態として詩劇をとる。散文劇は命名や分類の可能な感情や行動の動機といったもので表わせる人生は表現できる。しかし、リアリティの領域——「行動から一時離れたときなどにのみ感じられる」ものを表わすことはできない。²¹それは音楽などによって達成されるもので、詩劇において“moments of greatest intensity”にのみ表わせる。²² 劇が関わらなくてはならぬ普通の日常の世界と接触を保ちながら、できる限りこれを目指すこと——これが詩

劇の目指すべき理想だとエリオットはいう。²³

ウルフの作品でも、“detachment”の状態というのはしばしば描かれる。これは『ダロウェイ夫人』の中のピーターの経験である。

As a cloud crosses the sun, silence falls on London; and falls on the mind. Effort ceases. Time flaps on the mast. There we stop; there we stand. Rigid, the skeleton of habit alone upholds the human frame. Where there is nothing, Peter Walsh said to himself; feeling hollowed out, utterly empty within.²⁴

ふと日常生活での活動の手を休めた時や、無意識にやっている習慣に違和感を感じたような時、日常生活を支えている習慣がはげ落ちて、自分がどこでもない場所にいるような気がする。自分の内面は空ろに感じられ、このまま虚空へ運び去られたいような気持ちになる。そんな時、人はリアリティの領域の入り口に一步踏み出しかけているのかもしれない。しかし、人の意識はこの状態に長くとどまってはられず、次の瞬間にはまた日常の営みが始まる。このようなものがウルフの作品に繰り返し現われる体験のひとつである。²⁵

我々は、社会の中での約束事や習慣に覆われた、ウルフのいう「真綿（のような日常）」の中で生きている。そうした習慣を取り払えば、その下には暗い虚無が口をあけているかもしれぬし、逆に存在の不可思議、美しさにうたれるかもしれぬ。しかし人間は、舟が海に浮かぶように世界の表層に浮かんでいるのだけれど、その舟の壁——つまり「私」を囲み、自と他を分ける自我の殻——が邪魔をして、そうした存在のありようを見ることができない。だが時折、あるショック、「真綿の裏に隠れた敵からの一撃」ともいうべきものによって、「真綿」の後ろにあるものを感じさせられる——ウルフは、ひともの花に存在の神秘を感じたときとか、人の自死にショックを受けたときなど、幼時期の体験を例にあげている——瞬間、ウルフのいう「存在の瞬間」がある。²⁶ それをウルフは次のように説明する。

This confirms me in my instinctive notion . . . the sensation that we are sealed vessels afloat on what it is convenient to call reality; and at some moments, the sealing matter cracks; in floods reality²⁷

或いは、リアリティ感得の体験は、「舟の底を見る」というイメージで表わされる。

Often down here I have entered into a sanctuary; a nunnery; had a religious retreat; of great agony once; & always some terror: so afraid one is of loneliness: of seeing to the bottom of the vessel . . . & got then to a consciousness of what I call 'reality': a thing I see before me; something abstract; but residing in the downs or sky; beside which nothing matters; in which I shall rest & continue to exist. Reality I call it.²⁸

ここでウルフが感じたリアリティがどんなものであったかはわからない。問題にしたいのは、上の引用で描かれたような稀有な瞬間を除けば、こうした領域は人間の意識とは相容れないということだ。我々の自我の殻がスクリーンを作ってもそのものを見ることを妨げるとウルフはいう。しかし、スクリーン作りを全くしなかったら、我々は自分のアイデンティティを、正気を保てなくなる。「我々は完全に溶解してしまうだろう。別個でいることは不可能になる。」²⁹「舟」が浮かんでいる表層の領域を、自我意識が働き、言語が機能する領域とすれば、「舟の底」の下の領域は、それらが機能して「言分け」する以前の存在の状態だ。³⁰ここに没入すると、それを記述するすべもなく、それを知覚する「私」も消滅する。「舟」の自我にとってはそれは自我の崩壊であり、究極的には、狂気、自我にとっての死につながるだろう。だからこそ「舟の底」まで見ることは恐ろしいのだ。リアリティの領域を見ることは、ウルフにあっても、ヤヌスの顔のような両面性をもっている。

『波』のローダは、自我の壁が極端に薄くて、一日として他の人々のよう

に「安全に」生きられない人物だ。『ダロウェイ夫人』のセプティマスは、「舟」の下の領域に飛び込んでしまった、狂気の人である。大部分の人間は、「底」へ向かう瞬間を経験しかけては次の瞬間に日常へ駆け戻るという運動を経験しながら、大きな啓示ではなく“little daily miracles”⁸¹を時々与えられながら、生きている。そうであるからこそ、「自我」を保持しつつ、日常の現実と、その下のリアリティの把握が同時にできることは、至福の体験であり、それを芸術家も目指すのである。

One wanted... to be on a level with ordinary experience, to feel simply that's a chair, that's a table, and yet at the same time, it's a miracle, it's an ecstasy.⁸²

ウルフの作品における“reality”描出を問題にするとき、ウルフが攻撃したベネットらの小説のリアリティを外面的なもの・“outer reality”，ウルフの求めたものを“inner reality”として対比し、ウルフが求めたのは両者の調和だったというような言い方がよくされる。しかしこの“inner reality”を、人物の心理・内面描写をすることだという風に言ってしまうと誤解を招く。ウルフのリアリティは人間の精神の内面にあるのではない。内に眼を向け、意識の底に沈潜することがあっても、それを通して普段は見えなかった世界のありようが見えてくる、それがリアリティなのだ。その知覚の仕方が問題なのである。double reality とは即ち、同時に二様の知覚ができるということであり、これを読者にいかに感得させるか、がウルフの課題だったといえる。だからウルフは決して現実から手を離して、観念の世界へと入って行ってしまわない。リアリティの感覚を表現するために、ウルフは常にその感得の瞬間のきっかけとなる事物や、その瞬間がおこるシーンを描くことから出発する。リアリティを伝えるためには、それらがいきいきと描かれねばならないのだ。ウルフの小説では、こうした表現が語りに織り込まれることによって、現実のレベルを描くと同時に、別の領域の存在を読者に意識させ

る、という形で、「二重性をもつ」世界像が表現される。

但し、後の作品になるにつれて、こうした「存在の瞬間」の感覚を表現することを核にして人生のリアリティを描くというよりも、それらを含む人間の生の全体、世界全体の姿を見渡すような形で表現したいという志向が強まってくるようだ。いきおい、瞬間の感覚の臨場感のある表現ももちろんあるのだが、距離をおいた語りが生まれるし、抽象性もたかまってくる。後に述べる、詩と劇の要素の強まりとこれは関連するし、このあたりに、詩劇の構造の概念も関わってくるはずである。

IV

リアリティはヤヌスの顔をもっている。二重のリアリティ。エリオットとウルフに共通するものとして、二つの命題をとりだした。かなり乱暴に概括したが、上に挙げた引用のそこここで、いかにエリオットとウルフの書き物の言葉遣いが呼応しあっているかがわかる。それでいて両者の書き物の手触りがこれほど異なっているのも不思議なほどである。これは、使われる言葉が同じというだけでは捉えられない、両者の気質、体質の違いとしかいいようのないものだろう。その違いは、イメージでしか表せないものである。——即ち、エリオットのリアリティはこの現実の地平の「上」から、「陽が射す時に水溜めに水が満ちる」様に現実と交差してくるのに対し、⁸⁸ ウルフのリアリティは「下」にある、人が沈潜していく「海」のようなもので、「ひびの入ったところから洪水のようになだれこんでくる」、というように。しかし、リアリティと創作にまつわる感じ方、考え方に、上に述べたような共通する精神のメカニズムといったものはみいだせる。同じような問題意識をもった二人の芸術家が、ニュアンスの違いこそあれ、「現実のレベルの描写と同時に別の次元を感じさせる」芸術形態をめぐるというのは十分納得のいくところである。

自らも詩劇を書き、長年にわたって詩劇について論じ続けたエリオットの

整然とした議論にくらべると、ウルフの評論の中の発言はかりそめの印象を述べただけのものという感じを与えるかもしれない。1925年のウルフの評論の中に、1934年とそれ以降のエリオットの評論と同じような論考の深まりは求めるべくもないだろう。しかし、萌芽のような形にしる、同じ考え方を読みとろうとする私の読みを支えるものとして二つの点をあげたい。

まず、ウルフの評論執筆当時に、このような見方を生む精神的土壌はすでにあっただろうと考えられる。エリオットは1919年に“‘Rhetoric’ and Poetic Drama,” “Christopher Marlowe”などで詩劇を論じていた。彼の詩劇への関心は、裏返せば、近代の文学が、生のリアリティの二重性を、異なったレベルの感情や行動を、同時に受け入れて表現する事ができなくなったことに対する批判でもあった。古代社会では“Fate”が描き出すと考えられていたパターンが、近代では心理学と経済学で説明されてしまう、とマーストン論で述べるエリオットは、リアリティの領域が見えなくなり、世界が全て日常のレベルに還元されて、一元化した世界観になってしまったことを嘆くのである。“The Metaphysical Poets”が書かれたのは1921年であるが、ここでの「感性の分離」に関する議論も、こうした詩劇に関する議論と同じところから発している。エリオットのようにキリスト教の価値観を二重性の基盤におくことを肯定するか否かは別にして、こうした一元化して貧しくなった近現代の精神と文学への批判はひとりエリオットのみのものではなく、モダニズムの作家に共通する一つの精神思潮だったといえよう。そうした「分離」が起こる以前の精神と文学に、作家が好意的な眼を向けるのもまた領けるのである。

また、こうしたウルフのエリザベス朝劇に対する評価は、この二年後の評論“The Narrow Bridge of Art” (1927)でも繰り返される。ウルフはこの評論の中で、詩という文学形式が、矛盾する要素をはらむ複雑な現代の精神状況を表現するのに役立たなくなっており、またそれに代わってこの役目を果たしてくれる文学形式もまだ生まれていないと述べる。過去にこの目的

を十分果たしていた文学形式があった、それがエリザベス朝の詩劇であった。詩劇の中に、ウルフは、矛盾と対立に満ちた態度、人物間の葛藤といったものを要求する反面、全体をかたちづくる力や全体に調和と力強さを与えるある概念を欲する精神を見てとる。³⁴ これは先に“Notes”の中にみた考え方と一致すると考えてよかろう。エリザベス朝の劇作家は自分の中にあるものを何物にも妨げられることなく表現することができたので、何のひっかけりもなく哲学から酔っぱらいの喧嘩へ、他愛のない楽しみことから深遠な思考へと移行することができた (GR, 14)。そして何よりも、この時代の劇作家の偉大なところは、個々の人間模様を描きながら同時にそれを越えて、非個人的・普遍的なものを感じさせるということである。これこそウルフが、小説に詩の要素を取り入れることによってめざしたことでもあった。

The poet is always able to transcend the particularity of Hamlet's relation to Ophelia and to give us his questioning not of his own personal lot alone but of the state and being of all human life. In *Measure for Measure*, for example, passages of extreme psychological subtlety are mingled with profound reflections, tremendous imaginations. (GR, 19)

相対立し矛盾するものも含めてあらゆる要素を取り込むことができ、異質なものがその中で共存しうる器 (うつわ)。舞台の上に、個々の人間の感情や行動をまざまざと眼に見える形で描きながら、その背後にそれを越える領域を感じさせる構造。このようなものが、ウルフのエリザベス朝演劇に抱いていたイメージといえるだろう。

V

しかしながら、同じ評論の中でウルフは、エリオットとは違って、詩劇は完全に死滅してしまい、現代にこれを復活させることは不可能だと宣言する。ウルフは散文小説に望みを託し、これに他の文学の形式のもつ特質を付与す

ることによって、詩劇がエリザベス朝において果たした役割を果たさせようとする。未来の文学形式は、従って、小説というより別の名で呼んだ方がいいようなものとなる。

It will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose. It will be dramatic, and yet not a play. (GR, 18)

ここでウルフが未来の文学はどのようなものであろうといているのか、そしてここでの主張がウルフの作品の中でどうかたちで活かされていているのか、この点を最後に検討しておこう。

ウルフによれば、昨今の散文小説は、人間同士の関係や感情、行動などを細部にわたって書き込むことによって、人間の心の一部を精細に描き出すことができる反面、それ以外の人生の多くの部分を描かずに放っておくという欠点がある。いわゆる社会小説はいうに及ばず、心理小説もその意味でウルフには満足のいくものではない。人生は人間関係や食ひ扶持を稼ぐことだけにかかずらわっているのではなく、「バラヤ、ナイチンゲールヤ、夜明け、日没、生、死、運命」(GR, 19)などに対する感情などからも成り立っているからである。我々は個人間の関係だけでなく、もっと非個人的なもの、思想や夢を求めたくなる。従来のように個人の生に肉薄するのではなく、少し距離を置いて人生を眺め、こうした、従来詩の領域で扱われてきた事柄を描くという点で、小説は詩の要素をとり入れることになる。

ウルフはこの点について2年後の評論“Phases of Fiction”(1929)の中でさらに詳しく説明している。ここで詩のある小説として挙げられているのは『戦争と平和』、『嵐が丘』、『白鯨』などである。エミリー・ブロンテやメルヴィルは、細かい心理描写を控えたぶん、人物も情景も含めて作品全体が詩的な雰囲気浸された、偉大な作品を生み出した。⁸⁵しかし心理小説が詩的になることもありうる。ブルーストの場合である。先に私は、内面を描い

たからといってリアリティを表わすことにはならないと述べたが、いわゆる心理小説にたいする危惧は、ウルフに早くからあった。1919年にウルフはドロシー・リチャードソンの小説を論じて、この小説では主人公の意識を通して全てを描くことによって、例えば歯医者者の部屋の内部がどう知覚されるかを完璧に捉えるという程度のリアリティは達成されるが、それは非常に表面的で、「見かけの下に潜む」「奥深い」ものを描くにいたらないといっている。⁸⁶ 心理の分析が擬似科学的になればなるほど、作家が取りこぼすのも大きい——この危惧をウルフは“Phases of Fiction”でも繰り返す。しかしブルーストにあっては、各状況の徹底的な描写と分析がなされると共に、詩的なパッセージを通じて、「信仰とヴィジョンの瞬間に、メタファーによってのみ描写できるような、ものごとの裏側の陰になった部分」(GR, 139)までが与えられるため、非常に包括的で、平面的でなく「球体の」世界が得られる。心理を描いていけないのではない。ただ、分析可能な見える部分と同時に見えない部分、「球体の半分」をも読者に感じさせる“double vision”(GR, 139)と、喚起力のある言語が必要とされるのである。

文体に関していえば、詩と散文が一つになって小説に活かされるというのは意外に難しい。過去の小説家たちは何度も作品の中に詩を取り入れようと試みしたが、それだけで読むと立派な詩も小説の中におくとそこだけ遊離して見え(ウルフはこれを“purple patch”と呼ぶ)、読者に不自然さを感じさせる。ウルフは詩と小説がもっと渾然一体となった文体を欲し、スターンの『トリストラム・ジャンディ』に望ましいモデルを見いだす(GR, 20-2)。

一方、小説が劇的になるとはどういうことなのか。これに関するウルフの説明は非常に少なくてわかりにくい、かいつまんでいうとこういことになろう。会話だけで成り立った劇の約束事に忠実な散文劇は、未来の詩劇作家(という呼称をウルフは使う)のとるところではない。しかし劇のもつ感情の爆発するような効果は欲しい。従って、未来の作家は、劇作家が人物を劇的な対比の関係の構図に配置して、様々な人間様模や感情といった要素を

簡潔に整理し普遍化すると同時にその描き出す感情を強烈にするように、劇的な構造をとりいれて、自分の描きたい混沌と矛盾に満ちた感情を、ある程度簡潔に整理し普遍化しなければならない。細部を数えあげるよりも大きな塊・ブロックを作っていくようにして創作しなければならない。そうすればその作家の描く人物は、詳細な心理描写によって綿密に描きだされた昨今の小説の人物が持ち得ない、劇的な力をもつだろう (GR, 22-3)。さらに、未来の作家が、いまだ小説に書かれなかった様々な物事の人間の心に与える影響——音楽や風景の及ぼす効果、群衆の中での感情、ある場やある人物に感じる理屈で説明できぬ恐怖や憎しみなど——を劇的に表現するようにまでなる (GR, 23) ことを夢見て、ウルフは筆をおく。

この評論の中でウルフが提言したことは、程度の差はあれ、早くからウルフの作品の中で実行されているといえよう。個々の人物の心理の動きなどを鮮明に写すと思うとすぐに一般的・普遍的な考察へ向かう語り、具体的に眼に見えるものを描きながら、見えない領域のことまでも喚起するメタフォリックな言語。これこそウルフの各作品にみられる文体の特徴である。ただ、先に述べたように、瞬間の感覚をリアルに伝える力を保持しながら、もっと広く人生全体を捉えたいという作者の意欲が、詩や劇の要素の比重の増すことを要請していくことになる。人物を構造上のある要素として配置してみる、長々と筋を語るのではなくブロック単位で、あいだの説明抜きで、シーンを重ねていって話を運ぶ、細かい事実を並べ立てず、二、三の筆さばきでもって、エッセンスを語ることによって人物を描き、その感情の真髄に切り込む。こうしたことも、『ドロウェイ夫人』、『灯台へ』、『波』と、作品を追うごとに、さらに巧妙に、徹底した形でなされていくのである。このように考えると、Goldman のいうように、詩的な作品として論じられてきた『波』における劇的な要素ももっと検討する余地がある。³⁷ また、『波』は意識の流れを追求していく努力の最終の到達地点で、そこからウルフは後退を迫られたといった見方は修正されねばならず、最後の『幕間』までの全作品が、こうした

詩と劇を取り入れる試みの線上においてみられるべきであろう。『幕間』は、こうした試みがかなりうまくいっている例としても、また、ウルフの中に常にあったエリザベス朝文学への関心がかたちとなって表われているという点でも、ウルフの不断の努力の一つの「成果」を我々に見せてくれる。Fox や Silver の指摘の通り、この作品は、ウルフが愛してきたエリザベス朝の文学の雰囲気をよく備えている。³⁹ ラ・トロウブのパロディはエリザベス朝劇の雰囲気をよくつかまえているし、野外劇全体にエリザベス朝の頃の劇場のイメージをみてとることもできる。それだけでなくここには、ウルフがエリザベス朝の詩劇の特性として考えていた要素、「全てを取り込む器」と「二重の構造」という性格が実現され、活かされている。

ウルフは1938年4月の日記に、『幕間』となった作品の構想を書き留め、様々なものの寄せ集めである「我々」をかきたいといっている。

“We”... composed of many different things... we all life, all art, all waifs & strays—a rambling capricious but somehow unified whole... & a perpetual variety & change from intensity to prose. & facts—& notes....⁴⁰

また同年12月の日記には、執筆中の作品を「ごたまぜ」と呼び、なおかつ「どこかに一つの全体が見えると思う」と記している。⁴⁰

この言葉通り、ここにはあらゆるものがある。文明への様々な解釈、パロディ、詩、深刻な人間関係、喜劇的な人間模様、暗い状況に対する不安、ジョーク、皮肉とあざけりのトーン——こういったものが全て劇中劇の構造をもつ作品の中に投入されている。そして、その劇中劇のさらに後に、作品全体から立ち上がってくるあるパターンないし概念がある。⁴¹ それは作品中にちりばめられた言葉やイメージなどを通して、背後に透け見えてくるもので、いうなれば、人間の文明全体をカヴァーする「劇」の原型のパターンであり、また、「我々は誰が書いたのかわからぬ巨大な劇の役者だ」といった台詞に集約されるような概念である。我々はそこに、破滅の後に再生を司る

祖型的な劇のパターンを背景に、我々の破滅に瀕した文明のありようを眺める、そんな精神が全体を支えているのを感じる。そしてまた、作者が近代の西洋文明の価値観が崩れつつある時代を敏感に察知していたことを反映して、この背後の精神は、劇中劇に表わされる人間の営みを、少し皮肉を交えた、醒めた眼で見つめる精神でもある。矛盾しあう様々な要素が書き込まれ、それらが「解決」されるのではなく、問いをはらんだまま、このような背後の精神によって支えられている。『幕間』はそのような意味で、ウルフがエリザベス朝劇に抱いていたイメージが活かされた、1939年を舞台とする現代の「詩劇」なのである。

Fox の研究にも例証されているように、エリザベス朝の文学はウルフの中で生き続けた。が、それは過去の輝かしい文学の一形態として記憶されるにとどまったのではなかったし、作品の中に引用として活かされただけでもなかった。ウルフは、自分の理解したエリザベス朝文学の特質を、現代に活かすべく変質させ、よく現代の複雑な状況を映し出すための“novel as poetic play”の創造に努めたといえるだろう。

この小論で明らかになったのは、いかにウルフとエリオットが共通するものを持っているかということである。私は以前『幕間』が、real と appearance, disguise といった概念を揺さぶる、いわゆる「ポスト・モダンの」な要素を持っているということを述べた。⁴² それに対し、ここで例証した要素は、リアリティの表現に努めたエリオットと同時代の作家というウルフの側面を改めて強調することになった。しかし、どちらの要素もウルフにみられるものなのである。作品に、時代を越えた、現代に通じる要素を読み、紡ぎ出す作業はスリリングだ。しかし一方で、作家をその時代の文脈の中で眺め、同時代作家との共通点も押さえつつ、その作業は行われなければならないだろう。この、当然といえば当然すぎる原則に、ここでこの小論は立ち戻る。

注

- 1 Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, V(Hogarth, 1984), p. 356.
- 2 Mark Goldman, *The Reader's Art: Virginia Woolf as Literary Critic* (Hague: Mouton, 1976). エリザベス朝文学についての章は pp. 14-16.
- 3 Elizabeth W. Pomeroy, "Garden and Wilderness: Virginia Woolf Reads the Elizabethans," *Modern Fiction Studies*, 24 (1978-9), 497-508.
- 4 Alice Fox, *Virginia Woolf and the Literature of the English Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1990).
- 5 Brenda R. Silver, "Virginia Woolf and the Concept of Community: The Elizabethan Playhouse," *Women's Studies*, IV (1977), 291-8.
- 6 Fox や他の批評家も指摘していることだが、この評論で取り扱われている劇作家たちは、大半はエリザベス朝に生まれてはいるが、作品の執筆はジェイムズ朝、或いはチャールズ王朝にまで及んでいる。従って、この題名の Elizabethan という言葉は、Fox の言う通り、広義に16世紀後半から劇場閉鎖の頃までをカヴァーするものと解釈しなければならないだろう。この小論では、便宜上、このやり方にならって、エリザベス朝劇という言葉を使うことにする。
- 7 Fox, p. 78.
- 8 Woolf, "Notes on an Elizabethan Play," *The Common Reader: First Series* (Hogarth, 1975), p. 72. 以下この評論からの引用は本文中に頁数を示す。
- 9 Pomeroy, p. 502.
- 10 Goldman, p. 16.
- 11 Fox, pp. 82-85.
- 12 エリオットの詩劇観については、中井農「『寺院の殺人』とその周辺——“Human kind cannot bear very much reality”をめぐって——」『同志社大学英語英文学研究』32, 33, 34 (1983, 1984) に多くを教えられた。また、1982年にエリオットの詩劇を読んだ際に有益な助言を下さったフィリップ・ウィリアムズ教授にも謝意を表したい。
- 13 T. S. Eliot, "John Marston," *Selected Essays* (Faber, 1980), p. 229.
- 14 T. S. Eliot, *Selected Essays*, p. 230.
- 15 T. S. Eliot, *Selected Essays*, p. 232.
- 16 Woolf, *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings of Virginia Woolf*, ed. Jeanne Schulkind (London: Hogarth, 1978), p. 72.
- 17 T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, in *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (Faber, 1969), p. 271. 以下エリオットの作品からの引用はこの版による。

- 18 T. S. Eliot, "Four Quartets," p. 172.
- 19 T. S. Eliot, *The Cocktail Party*, p. 379.
- 20 T. S. Eliot, *The Cocktail Party*, p. 438.
- 21 T. S. Eliot, "Poetry and Drama," *On Poetry and Poets* (Faber, 1957), pp. 86-87.
- 22 T. S. Eliot, "Poetry and Drama," p. 87.
- 23 T. S. Eliot, "Poetry and Drama," p. 87.
- 24 Woolf, *Mrs. Dalloway* (Hogarth, 1976), p. 55.
- 25 ウルフのリアリティについては拙論 "... In Floods Reality': Notes on Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*" *Doshisha Literature*, 30 (1982), pp. 21-40で論じたことがある。
- 26 Woolf, *Moments of Being*, pp. 71-72.
- 27 Woolf, *Moments of Being*, p. 122.
- 28 Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, III (Hogarth, 1980), p. 196.
- 29 Woolf, *Diary* III, p. 104.
- 30 Makiko Minow-Pinkney はクリステヴァの理論を援用して, the symbolic と the semiotic の概念を使ってこの関係を説明している。Minow-Pinkney, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject* (Harvester, 1987), pp. 17-23.
- 31 Woolf, *To the Lighthouse* (Hogarth, 1977), p. 249.
- 32 Woolf, *To the Lighthouse*, pp. 309-10.
- 33 エリオットの作品におけるリアリティの感覚を語るならば, 「スウィーニー」や「荒地」などもっと早い時期の詩作品も含めなければならないだろう。が, ここでこれを論ずるのは私の力量を越えることである。ここでは, ウルフとの対比を目的として, 詩劇とリアリティにまつわる書き物をとりあげることに限った。
- 34 Woolf, "The Narrow Bridge of Art," *Granite and Rainbow* (Hogarth, 1960), p. 12. 以下この本からの引用は本文中に GR の略字の後に頁数を示す。
- 35 Woolf, "Phases of Fiction," *Granite and Rainbow*, pp. 136-8. この評論からの引用も本文中に GR の略字の後に頁数を示す。
- 36 Woolf, "The Tunnel," *Contemporary Writers* (Hogarth, 1978), pp. 121-2.
- 37 Goldman, p. 70.
- 38 Fox は『幕間』執筆当時ウルフがシェイクスピアを耽読し, 自分は「16世紀に
いる」と感じていたと報告している。Fox, p. 158.
- 39 Woolf, *Diary* V, p. 135.
- 40 Woolf, *Diary* V, p. 193.
- 41 この問題については過去に論じたことがあるので, ここでは詳述しない。拙論

“Dualism of Order and Chaos: Ur-Drama in Virginia Woolf's *Between the Acts*,” *Doshisha Literature*, 33 (1988), pp. 45-47, pp. 60-63, 「play・game・言葉遊び——『幕間』における〈反〉近代——」『同志社大学英語英文学研究』54号 (1991), pp. 69-75, pp. 91-94 を参照されたい。

42 山本妙 「play・game・言葉遊び——『幕間』における〈反〉近代——」。

1992. 6. 30 受理

Synopsis

What the Elizabethan Play Meant to Woolf: —In Comparison with Eliot's View of the Verse Drama—

Tae Yamamoto

In an essay entitled "Notes on an Elizabethan Play" (1925), after discussing the merits and demerits of the typical Elizabethan / Jacobean poetic plays, Woolf says:

Then at the back of this [i. e. the world presented through words and actions], imposing not unity but some sort of stability, is what we may briefly call a sense of the presence of the Gods... Even in the jungle and the wilderness the compass still points.

Though it has been dismissed by critics, this passage seems to be of crucial importance in understanding Woolf's view of the Elizabethan play. The idea expressed here is echoed by T. S. Eliot in his essay "John Marston" (1934); he also sees in Marston's play "an underlying serenity" in spite of "the tumultuousness of action", and claims that such a dual vision is what distinguishes poetic drama from prosaic drama. Such views of the Elizabethan play of Woolf and Eliot are, I want to argue, closely connected with their ideas of an ideal literary form to express what they call "reality", reflecting at the same time a correspondence between their ways of seeing life, i. e. their attitudes concerning "reality".

This correspondence can be briefly explained in terms of two theses: the "double reality" and the "Janus-faced reality". For both Eliot and Woolf, "reality" is what exists beyond, or behind, the plane of everyday life, hidden from the eyes of human beings who live on the surface level with their minds occupied with daily routines. Though there may be

a gigantic pattern in this life to which all human beings are connected, it is beyond one's ken; a vision of "reality" can be got only in rare moments.

To perceive "reality" is, however, essentially incompatible with human consciousness. According to Eliot, to "realize" this kind of reality is so intense and painful an experience that ordinary human beings cannot bear to live with thier eyes fixed on it. For Woolf, too, to discard the surface plane and merge into the realm of "reality" is threatening to one's identity; it will lead, ultimately, to madness and death as an individual. All the same, the desire to grasp life and the world in its entirety is strong in both artists.

With such views of the world in their minds, the artists feel antagonistic both to the monolithic world view of the modern age and to its literature. Eliot expounds his attitude in his argument on "the dissociation of sensibility". From the same standpoint, he approves the Elizabethan poetic play in that it enables one to feel "some other plane of reality" while it presents the ordinary everyday world. It is not surprising that Woolf, as a cotemporary of Eliot, should view and approve the Elizabethan poetic drama from a similar viewpoint.

This point is endorsed in Woolf's essay "The Narrow Bridge of Art" (1927). Here Woolf asserts that the Elizabethan poetic play was the literary form that could express complex, cotractory human mind adequately; it was a kind of receptacle, she says, which could contain all of the conflicting, incongruous elements of life and emotions, but also it was an art form in which the artist could express the universality and the generality simultaneously with the particularity of the individual.

Unlike Eliot, however, Woolf does not try to "resurrect" the verse drama in the modern literary scene. Instead she tries to incorporate elements of poetry and drama into prose so that the novel in the future can be a tool suitable for expressing the complex situations of modern life. From this viewpoint, all of her works up to her last one, *Between the Acts*, should be seen as a series of attempts at a more successful

fusion of poetry and drama into the novel. Though it was left unrevised, *Between the Acts* shows that Woolf is fulfilling to a remarkable degree what she proposed for the novel in the future. It also indicates that she realizes in this book what she thought to be the essential elements of the Elizabethan play: the nature of a vast "receptacle" and the spiritual double structure.

For Woolf, the Elizabethan literature did not remain mere sources of literary allusions; rather she tried to transmute the essential qualities of the Elizabethan drama which she admired into her own work, in order to create the "novel as poetic play" of today.