

play・game・言葉遊び

——『幕間』における〈反〉近代——

山 本 妙

I

ヴァージニア・ウルフの遺作となった『幕間』は、1938年頃から1941年のウルフの死の直前までにわたって書き続けられた。その執筆の最中、ウルフは日記に“*I'm playing with words*”¹と記している。ことほどさように、この作品には地口、語呂合わせの類の言葉遊びが多い。しかし、この特徴は、今まであまり正面からとりあげられなかったように思われる。²近年『幕間』を現代の作家の試みを先取りしたところのある作品、ウルフの作品の中でも最も「脱構築的」「ポスト・モダンの」なものとして評価する傾向がみられる。それを認めるにやぶさかではないが、そのことを論じるのによく指摘される「断片を呈示し、そこから像を結ぶ作業を読者に委ねる」といった要素自体は、ウルフの最も早い時期の作品にもみられる、いわゆるモダニズムの手法とつながるもので、そのさらなる徹底、延長と考えていいように思う。むしろ、この作品における“*pun*”とよぶにふさわしい言葉の遊びの中に、これまでのウルフの作品の言葉やイメージの繰り返しとはすこし違った、言葉に対する態度が窺えるのではないだろうか。

この作品でもうひとつ気になるのが、野外劇の描写である。この作品では全体の二分の一程度の長さにわたって、えんえんと野外劇上演のさまが描かれるのだが、その際いやが上にも目につくのは、野外劇の雰囲気伝えるためとはいえ、例えばエリザベス女王役をやっているのがよるず屋の女主人で「たぶん大海に突き出た岩を表わしている」³石鹸箱の上に乗っていると、

僧侶役の男は綿で作った口髭のために発音が明瞭でなかったとか、「内容」とは関係のない「表面的な」事柄が執拗に事細かに述べられるということである。しかし、こうした特徴も多くの批評家に無視されてきたか、彼らを戸惑わせるに終わったようだ。⁴ いきおい、劇を評する論調は「不備な素人芝居だけでも」というものになる。また、劇中劇の進行具合をとりあげながら、それが「服装は変わっても人間性は変わらないことを表わしている」といった「真面目な」モラルを引き出すのに役立つに終わっていることが多い。⁵ そうした意見もここに含まれていることを否定はしない。しかし、それだけでは、この作品の手触りを味わいそこねるような気がする。また、そうした「意味」やモラルを読みとるに急な態度こそ、ウルフがこの野外劇やそれに対する観客の反応の描写を通して密かに揶揄しているものではないだろうか。我々はこの作品を読む際、もっとその「表面」につき合う——すなわち、劇中劇の描写につきあい、語りにおける言葉遊びを追う——必要があるのではなかろうか。

日本語では「劇」、「遊び」と全く別の二つの言葉が、英語では play という一語で表わされる。このことから生まれる妙味を、ウルフは作品の中で十分活かしている。ラテン語の ludus という語を英語に翻訳した、この play という言葉は、中世のサイクル・プレイを指すのに使われるようになった。また、当時は、この類語の game も同様にこれらの劇を指すのに使われたという。⁶ 『幕間』における野外劇が、近代以降の演劇とは違う劇の伝統に連なるものであるということは、私も以前述べたことがあるし、⁷ Daniel Ferrer からも指摘している。⁸ それを私はここで、こういう命題に置き換えてみたい——ラ・トロウブの野外劇は、play〈劇〉が play〈遊び〉であり、game であり、しかもそれが信仰を司るサイクル・プレイを指し得た、そんな時代の劇の精神にならぬ、その伝統に連なるものなのだ、と。

まさにこのことを意識したかのように、この作品では play という語が頻出する（劇を扱った作品だから当然ともいえるが）。そして「劇」でも「遊

び」でもあるこの語は game とつながり、また「(劇を) 演じる」ということから act「演じる、行動する」という語ともつながる、という具合に、言葉の網が広がっていく。この、野外劇を中心に据えた作品の中で、様々な意味合いで使われるこれらの言葉の戯れを追っていくうちに、読者は、近代の劇の概念だけでなく、我々の通常のものの見方までも規定している「見かけ」と「本質」、「見せかけること」「演じること」「本物であること」などに関する概念が次々と試されては捨てられ、宙ぶらりんになってしまう過程を経験させられるのである。

以下では、野外劇の進行具合を描いて遊び、語呂合わせで遊ぶウルフにつきあって、そうした特徴を通して、この作品の中で、いわゆる〈近代の知〉がいかにかゆさぶりをかけられるかを見てみたい。その手順として、少々脱線するが、〈近代成立以降の劇〉と〈それ以前の劇〉について私なりの規定をした上で、ウルフの野外劇の描写における戦略をいくつか指摘したい。次いで、この作品での言葉遊びの例と私が考えるものをいくつか挙げて検討したいと思う。

II

Glynn Wickham は、中世の劇においては言葉よりも視角的要素が重要であったこと、中世劇と近代劇とでは作り出されるイリュージョンの質が違ふことの認識の必要を説く。⁹ 天使が天井から降りて来、悪魔が地獄の口から出て来るといった舞台は中世人の思惟の憐れむべき稚拙さの現れではなく、ある真理を視角的に表わすものであり、登場人物は個人として現実味をもつというより、その社会の成員の共通して持つ感情や思いを体現するものだった。¹⁰ 近代劇が“verisimilitude”を追求するとすれば、中世における劇は「見世物」的であり、アレゴリカルであったといえよう。

ラ・トロウブの野外劇も、何よりもまず見世物である（この劇は作中で二度 spectacle と呼ばれる）。ウィリアム・ドッジが賛嘆するように、人々を

捉えるのはまず視角的要素である。ラ・トロウブは、「戸外では頭に巻いた布巾だって本物の絹より上等に見える」(p. 80)と知っていて、〈見かけ〉を整えるのに嚙心し、役者に外套を着せてそれが彼を〈変身〉(transform)させる効果に期待する。

この劇の登場人物は、それに扮する村人の演技の迫真性とか、セリフ作りのうまさによって、観客に自らを〈信じさせる〉わけではない。登場人物が観客にそれとわかるのは、役者がそれらしい扮装をして出てくるという一事にかかっている。舞台装置らしいものもなく、背景となってイリュージョンを補強してくれる要素が貧弱である分、わずかな小道具や衣裳にかかる比重は大きくなる——テラスに広げたシートが湖面を表わし、緑の棒が湖岸のガマであるように。扮装は非本質的なものと考え、「内容」を重視しようとする我々の通念とはうらはらに、ここでは扮装は、それ自体が目されることを要求する。

ラ・トロウブの劇のもうひとつの特徴は、(Ferrer や丹治 愛氏も言っていることだが)イリュージョンが舞台の上で独立して完結し得ず、そこにしばしば現実が介入し、レベルの交錯がおこるということである。¹¹まずそれは、野外劇の性格そのものに由来する。舞台と観客の間は切り離されておらず、観客は役者の素性に興味をもちつつその扮装を楽しむ(語り手は執拗に役者が誰であるとか、その扮装がボール紙や日用雑貨などでできていることを書き込む)。また舞台と舞台裏の間も閉じられておらず、舞台は見慣れた風景とつながっており、舞台裏の気配は観客にまで伝わってくる(語り手は執拗に舞台裏での奮闘ぶりを暴露的に報告する)。周囲の風景は舞台上でイリュージョンが支配的である間は後方に退いているが、進行の下手際などでイリュージョンがとぎれると、すぐさま前面に出てきて、観客は周囲の物音などをいやに意識させられる(“The horns of cars on the high road were heard. And the swish of trees” [p. 207]; “Every sound in nature was painfully audible” [p. 227])。逆に、自然の風景が舞台の設定ととけあっ

て効果を高めたり、イリュージョンの崩壊の瞬間を太古の声たる牛の鳴き声やにわか雨が救ってくれるということにもなるのである。また一方、ラ・トロウブが「現在——私達自身」の場の直前に、舞台を空っぽにしておいて、そこにイリュージョンが提供されるという観客の期待をはぐらかし、今観客を取り囲んでいる現実¹²を観客に直視させ、その中に浸そうとする（“to douche them, with present-time reality” [p. 209]）のは、こうした舞台の特徴を逆に利用して劇におけるイリュージョンの建前を崩そうとしたものである。

しかし、この見取図で忘れてならないのは、観客はこの「開かれた」劇空間にそれと知らずに身を置いているということである。イリュージョンは現実を完璧には隠さないのだが、それに対して観客は、「これはただの村芝居なのだから」（p. 231）という理由で、大目にみてやろうという態度で臨んでいる。「現在」の場面での反応に限らず、舞台上でイリュージョンがとぎれた時に観客が一様に間の悪さを感じることもからもわかるように、観客は概ね、舞台上のイリュージョンが完結性をもち、その意味を自分に伝えてくれる（“I like to feel sure if I go to the theatre, that I’ve grasped the meaning” [p. 233]）という、近代の劇を見る枠組の中にとどまっており、それが野外劇のありようとの間に齟齬をきたすのである。劇作上の試みが失敗しかけて、ラ・トロウブが「牛を、燕を現在をかき消してくれる」背景幕がほしいと叫んでしまう（p. 210）のは何とも皮肉なことだが、同時にこれは、背景幕によるイリュージョンの確立が、劇の作り手と受け手の双方にどれほどの安心感を与えてくれるかを示している。

では、観客が（そして読者が）ここで抱く違和感は何に由来するのか、それを問うてみる必要がある。我々は劇を見る時、我々の現実のレベルは確固としたものとして押さえた上で、舞台上のイリュージョンを楽しむ。そのイリュージョンは舞台の枠内で限られた時間の内に現実を模倣し、人生についてのある「真実」、モラルを我々に伝えてくれる。——こういった感覚は

必ずしも劇についての普遍的な説明ではないのだが、現に我々の中に根をはっている。こうした劇の概念は、我々の精神構造と結びついているのである。

* * *

演劇が「自己充足性を獲得し」、「イリュージョンの創造に専念することになった」のがルネサンス以降だとして、中世劇と近代以降の劇とを区別して考えるのは奥田宏子氏である。¹³ 氏によれば、中世サイクル劇はイリュージョン（舞台上で演じられる光景）とリアリティ（それが表わしている神の教え）の二重性、緊張関係から成り立っていた。街角で山車を取り囲む観衆にとって、キリスト役の男は近所の何某であると同時にキリストの受難を再現する者であり、観衆自身がその証人であり得た。（現実の役者がいて、そこにイリュージョンを通じてリアリティの次元が見える、と三段階で考えてもいいだろう。）ここではイリュージョンはそこで完結せず、彼岸の価値にむかって開かれ、演じる者と観衆の現在にもつながっている。中世の劇は、そうした信仰の領域に属しながら、この見世物自体をきらびやかな遊びの空間となさしめ、面白おかしい部分や猥雑な部分も楽しむ、そんな世俗性も含み得る演劇空間だったといえよう。

しかし、近代の成立を境にしてこの二重性は失われる。舞台は、観客と切り離されるだけでなく、舞台裏（或いは舞台の背後の領域）との間にも断絶をもつ「閉ざされた」舞台となり、約束事によってそこに登場する人物を信じる気になっている観客の前にイリュージョンが繰り広げられる。この舞台において舞台裏や役者の素顔がのぞくことなどは興醒めでしかない。つまり、ここではイリュージョンはイリュージョンとして完璧で、途中でそれがフィクションであることを観客に意識させることなどないほど「真に迫って」いることが必要なのであって、その中で生の「真実」が追求され開示されるのを観客が見るわけである。無論、この精神にあっては遊び play とまじめ earnest は峻別される。game と play は中世では交換可能であったが、今日まじめな芸術としての劇を game と呼ぶ者はいない。

この変化の背景には、アレゴリーの成立を可能にした、「存在の絆」の構造、アナロジーに基く世界像の崩壊があるといえるだろう。この世の出来事は何かの“figure”であって、その“fulfilment”たる彼岸の価値存在と照応する。人間ミクロ・コスモスは宇宙マクロ・コスモスと照応する。その照応関係がくずれ、世界の二重構造が失われる次第を野島秀勝氏は次のように述べている。

近代の開始とともに、人々は何よりも先ず「存在の絆」を嘘とみた。“fig.”と“ful.”とのアレゴリカルな関係を嘘としたのです。自分は如何なる“figure”でもない、自分は自分であるという意識、これが近代の自我の覚醒と普通呼ばれていることですが、もし“fulfilment”があるとすれば、それはあくまでも自分の、個性の「充足」、この世での成就でなければならぬという考えがここから当然生まれてくるでしょう。ここで中世が持った二重の意識、「二重の価値標準」は消失し、意識は一重となり、ものはそれ自体であって他の如何なるものをも意味しなくなります。¹⁴

「存在の絆」に支えられているゆえ安心して(?)めでることのできたこの世の事物、その多様性、見かけへの信頼はくずれ、聖と俗等々、異質のもの類比的共存は不可能になる。そこから生まれてくるのは「あれかこれか」の一枚岩の世界である。

そして“fig.”と“ful.”との「本質類比」、類比的統一秩序が崩壊した後には、それに代って“Appearance”と“Reality”という「分裂」意識、認識の世界が始まるということです。……エリオットのいう「感性の乖離」dissociation of sensibility も別事を語ってはおりません。¹⁵

近代以降の思想と文学をつき動かしてきた精神が、ここでいう appearance

を虚偽として廃し、reality を追求するというていのものであったこと、そして今日の我々の日常生活でのモラルも概ねこの線にそったものである（各人のレベルでという但し書きがつくが）ことは事実であろう。しかしこの一元化した、遊びを許さない精神が行き着いた近現代の行き詰まりと不毛性は、エリオットのみならずウルフもつとに見抜き、批判してきたところであった。『幕間』における野外劇の特色の検証、play や game への固執は、大まかにいって、このような一元化された近代への異義申し立てのかたちだといえる。そしてさらに、我々のモラルの枠組、apparancc—reality という前提の確かささえも、ここでは問い返されんとする勢いなのである。

「存在の瞬間」に感じとられる、日常生活の背後にある〈リアリティ〉を語りながら、その世界構造の背景部分に〈神〉はないと明言したウルフであった。もとより、野外劇の構造と中世劇の構造の似通りを指摘して、作品の中に中世への回帰願望などを見るつもりはない。が、ウルフの演劇美学も二重構造的であり、それを彼女の〈リアリティ〉を中心とする世界像の表現と関連づけて考えるのは興味深いことであろう。¹⁶ またこの演劇モデルを遡って祖型神話的構造に至り、文明の再生を図るといった読みも可能であろう。¹⁷ ただ、繰り返しになるが、この作品の一筋縄でいかないのは、そうした読みを誘う要素をもちながら、もっと乾いた笑いの精神、こうした劇の特徴を駆使して我々の〈知〉のあり方をくすぐろうというところも確かにテキストに感じられるということなのだ。ここで問題にしたいのはこの“くすぐり”なのである。

* * *

ラ・トロウブの野外劇に戻ろう。この劇におけるスペクタクル性の強調、現実と舞台の交錯といった特徴の描写は、観客にだけ向けられたものではない。それを見る観客を迂り抜けて読者にも向けられており、我々の内の、観客と同じように反応しがちな部分をもくすぐろうとするものである。

例えばこの劇では、役者の扮装が事細かに述べられるといったが、その最

中に観客の一人が言う。“D’you think people change? Their clothes, of course.... But I meant ourselves... do we change?” (p. 144) 観客の反応の中で、これは“wise remark”だと重要視されることが多い。しかし、これをテキストの野外劇描写から我々読者がうけとるべきモラルだと考える必要もあるまい。「服装は変わっても人間性は変わらない」というのはいかにももっともな「真理」だが、しかしあまりにも教条主義的で「もっとも」なので、この猫目石や虎目石のように光る6ペンスのブローチや鍋磨きで作った銀のケーブなどについてのフェティッシュなまでの語りのトーンとそぐわない気がするのだ。ここでの語り口は、そうした読者の反応も予測しながら、もう一段あざとく、この村芝居の描写を楽しんでいる。

同様に我々は、野外劇の危機を自然の介入が救ってくれた時に“Nature... had taken her part” (p. 211) と小躍りするラ・トロウブや、¹⁸ その現象を見て同じく“nature takes her part” (p. 224) というストリートフィールド牧師も、この劇の全貌を見通す立場にはないということ覚えておく必要がある。ラ・トロウブは、野外劇の性格上、自然が劇に介入することを、ある程度までは意識的に利用するが、ある意味ではそれに翻弄されるのである。牧師についても同じことがいえる。彼の上の発言をはじめ、「我々は違う役を演じていても皆同じだ」、「個は全体の一部だ」という解釈は、言うなれば、〈近代の知〉がこの劇の異質性に触れて、そこから何とか意味を引き出そうとしたものである。従って、彼の発言を、この劇の展開するさまを描写している語りの精神と同じ地点から発せられたメッセージととるのは当を得ていない。¹⁹ この作品では、ラ・トロウブの企図も、牧師の解釈も、観客の反応と同じく〈近代の知〉の範疇に入れられる。〈近代以前の劇〉のひそみにならって、この作品を二重構造として眺めるとすれば、この〈近代の知〉が野外劇とからみあうさまが全体でいわゆる〈劇〉の部分をして、我々の眼前に展開しているとみるべきである。その背後にはもうひとつ別の層、これら全てを醒めた眼で見つめる精神があるのだ。

或いは、こういう言い方ができるかもしれない。こうした「服装は変わるけど人間は変わるのかしら」といった発言や、牧師の発言などがあからさまなかたちで出されるのは、一種の「ガス抜き」「毒抜き」作業なのだ。どれも一理あるし、もっともなのだが、それを〈テキストの言わんとすること〉などととるのは安直すぎる——そういった言説が、観客らの口にのぼせられることより、これらの言説はそのままだけに受け取られず、いったん読者の批判的・懐疑的な視線の洗礼をうける。そして一度屈折させられ、或いはあからさまなモラル臭を抜かれていわば〈無害〉となってから、これらの言説ないし概念は、『幕間』に満ち満ちている無数の“voices”——野外劇を取り巻いていてこれに様々な解釈を施し、またこの作品の世界自体を構成している、無数の無名の声——の一部となって、作品の中におさまるのだ。

野外劇が終わった後の“voices”の扱いについても同じことがいえる。ここでは、例えば“if we don't jump to conclusions, if you think, and I think, perhaps one day, thinking differently, we shall think the same?” (p. 233) といった意味深長な発言が、もっと他愛のない感想と入り混じって出されている（そう考えれば、ここでのウルフの手法はそう洗練されたものでもない。“Crude of course.” という作中の野外劇に対する 韜晦の類の発言は、こういう個所のためにも先廻りして置かれているのかと思いたくなる）。Ferrer は、ここでの観客の発言のあるものは馬鹿げている、あるものは価値がある、そこでこれに関しても語り手の立場が決定できないと嘆く。²⁰だが逆に、意味深長で馬鹿げていない発言だけがここに並べられたとしたら、随分薄気味悪いものになったに違いない。ここでは、まともにとってほしい意見も少し気になる発言も、愚かしい言説も共にもちこむことが必要だったはずだ。このようにして、すぐさまある意味やモラルを読みとることを拒否し、あらゆる概念や解釈の可能性を、“voices”が作品を包んでいるようなかたちで包括的にとりこもうとするのが、ウルフの戦略のひとつだったと考

えられる。

劇における扮装と「本質」についてもう少し述べておきたい。²¹ 仮に、扮装は“disguises”であってその下の「本質」とは関わりがないというのが我々の通常抱く感覚であるとして、²² それを座標の中央に据えるとすれば、ラ・トロウブの劇の描写はその通念にさからって扮装に注目を集めるものである。その先には、扮装がさらに象徴的・呪術的な意義をもつ領域が連なっていることが仄めかされる。劇の起源である宗教儀式における扮装の意義を想起させるような、牧師が礼拝の前に着替えなければならないという発言、観客の感想の中のギリシャの託宣についての言及、作品の最後の、太古の ritual play を思わせるアイサとジャイルズが対峙する場面——こういった要素は、日常生活の奥に〈深層〉の〈リアリティ〉の次元があり、劇や扮装がそこに入る契機であるといった感覚を誘うものである。

この、扮装が人を〈変身〉させるほどの力を持つという感覚のもとに、この劇中最も美しいヴィジョンの瞬間が生まれる。劇は終わったらしいのだが、役者達はすぐには退場しようとしないうち、そして各自が扮装したまま、舞台を下りたときの個人に戻ってしゃべったりくつろいだりしている。そこに全てを美しく深遠にみせる夕陽の効果が重なって、役者たちが現在の個人であると同時に歴史上の人物でもあると見える。——我々の生のうちに、過去の歴史も重層的に存在しているのだというヴィジョンが視覚的に観客の前に現われるのである。

Each still acted the unacted part conferred on them by their clothes. Beauty was on them. Beauty revealed them. Was it the light that did it? (p. 228)

もちろんヴィジョンは一瞬のもので、役者はすぐ衣裳を脱がねばならない。しかし、ここでの象徴的な効果のゆえに、我々は〈見世物〉、現実が透けて見える稚拙なイリュージョンを見ていたはずなのに、いつしか劇にまつわる

real と unreal の感覚はすりかわる。イリュージョンの方により real なの
 があり、日常の現実の認識の方が unreal なのではないか、という感覚が
 生まれてくるのだ。もともと劇空間にはそういう働きがある。クラリッサ・
 ダロウェイは自分のパーティを評して、そこでは「誰もが意味で unreal
 であり、別の意味でもっとずっと real なのだ」²³ というが、劇空間にも日
 常の生活空間と違う次元に入る契機が潜んでいる。野外劇の観客は、劇の場
 と場の合間に「私自身と呼ぶものが虚空に浮かんだまま、どこにも定着して
 いない」(p. 175) ような感覚を抱き、またこの日の 祝祭的雰囲気のために、
 自分達の中に「ある内なる調和」(p. 142) が生まれてくるのを感じるのだ。
 そして unacted part という句は〈内に潜んでいたのに今まで隠されていた
 部分〉の開示というニュアンスを帯びて、独り歩きを始める。

けれども——もう一度針は振れる——。この感覚を、「日常見ているもの
 は false であって、劇はその奥の real なものを見せてくれる」というモラル
 に定着させてしまうと、我々はもう一度硬直したクリシェに陥ることになる。
 我々が安易に使いがちな“real,” “appearance” という概念を検討する
 ことなしに、ただひっくり返しただけでは結局同じことだ。また、上に述べ
 たような感覚を敷衍して、この作品の中に、象徴的に見える瞬間ばかり探して
 読んで行こうとすると、これもまた足をすくわれかねない。扮装が象徴的
 な意義をもつためには、それを見る人々の間で濃密な意味空間が共有されて
 いなければならないわけだが、そういったものを前提とし得ないならば、衣
 裳への注目は全く逆のベクトルの読みを導き得るのである。

ルーシーはヴィクトリア朝のステージを見た後、こう語る。

“I don't believe...that there ever were such people [the Victo-
 rians]. Only you and me and William dressed differently.”
 (p. 203)

先に挙げた座標軸の中央の読みに従えば、これは表面的な変化には関わりな

く、人間性の本質は変わらないという信念の表白ととれる。しかし、〈衣裳〉に重点をおけば、上に述べた象徴性とは別の意味で、〈衣裳〉を着けて〈演じる〉ことが〈人〉を作るのだとも考えられないか——我々はエリザベス朝人、ヴィクトリア朝人などと区別しているけれど、その時代に生まれ、その衣裳を着けて生きているからそれらしいアイデンティティが生まれるだけだ、と。そしておそらく、それがなければ〈人〉も存在しない……。²⁴

『幕間』を読む時に我々が戸惑うのは、このように様々な劇や扮装についての考え方の糸口が、いずれかに断定されることを拒むかのように次から次へと与えられるために、現実と劇、real と unreal などについて、どういう構えをとったらいかがが定まらないということに由来する。そしてこの問題は、次に見るウルフの言葉遊びを通して、さらに掘り下げられることになる。

Ⅲ

野外劇の外枠となる、ポインツ・ホールの人々の生の次元を描く際も、語り手は通常の小説のように実在感を感じさせるような書き方をしていない。各セクションの語り出しに、それが端的に現われることがある。例えば、次の人のいない図書室の描写を読む時、我々は他の状況の描写にはないある違和感を覚える。

The fire greyed, then glowed, and the tortoiseshell butterfly beat on the lower pane of the window; beat, beat, beat; repeating that if no human being ever came, never, never, never, the books would be mouldy, the fire out and the tortoiseshell butterfly dead on the pane. (p. 23)

ここで「もし誰も人間が入ってこなかったら云々」という感慨を抱いているのは何者なのか。この語りの主は、人間のいない空っぽの部屋を自分だけが

見ていることを強く意識している。同じことが空っぽの食堂の中に、「空虚と沈黙の精髓を抱えた壺がある」(pp. 46-47) のを記すくだりについてもいえる。これらの室内の描写は、通常の小説の背景の説明ではない。まず語り手しか見ていない空っぽの空間があって、そこに人物が登場し、劇が始まる、それを語り手は我々と共に目撃する、というていのものである。ここに人が入ってくる際には、他の部分と違って全知でない劇的な視点 (dramatic point of view) を使って、「声が近づいてくる、あれはバートの、ルーシーの声だ」という認識方法をとってみせるのがその証左である。もちろん語り手が佳境にはいるとこうした態度は捨てられる。が、こういう個所は、〈現実〉の次元のアイサやジャイルズや老兄妹も、語り手が自らの語りによって、それがなければ虚空のままであるところに登場させた劇の中の人物なのだという感覚を読者に抱かせる。

登場人物は各々対立する要素を抱えているが、語りはそのどれにも肩入れはしない。作品全体にはあるもの哀しさが漂っているが、ルーシーとサンズ夫人が並んでサンドイッチを作る場面の一ショット、天気に関する会話などの一定のフレーズの繰り返しなどに、語り手がこの人間模様の中に、多分に喜劇的要素を見ていることが窺える。その精神の一端を、語りの言葉の選び方、なかでも繰り返しによる遊びから覗いてみたい。

もちろん、この作品には、例えば heart のように、豊かな意味の広がりをもつ言葉やイメージの繰り返しも多い。²⁵ しかしここでは、あえて pun と呼ぶにふさわしいような繰り返しをとりあげる。我々が pun が飛び出すと笑うのは、ひとつの言葉が多義的で、使い手によって全く食い違った意味で使われたり、音が同じだというだけで意味の上ではつながらないものが結びつけられることによって、通常言葉の音と意味のつながりが切断され、我々のセンスの世界がねじられるからである。この作品でのウルフの言葉遊びは、音と意味を引き離すところまで行かない。けれども、表面的に似通った言葉遣いを繰り返すことによって、我々の通常のセンスの世界をくすぐる

働きをする例や、純粹な語呂合わせに近い例をいくつかあげることができる。

* * *

まず、ひとつの言葉が様々な文脈で使われる例として *game* をとりあげたい。これは作品の中で計11回使われている。²⁶

- ① “Bart, my dear, come with me.... D’you remember, when we were children, the play we acted in the nursery?”
He remembered. Red Indians the *game* was; a reed with a note wrapped up in a pebble.
“But for us, my old Cindy”—he picked up his hat—“the *game’s* over.” The glare and the stare and the beat of the tom-tom, he meant. (pp. 116–7)
- ② A barbaric stone; a pre-historic. Stone-kicking was a child’s *game*. He remembered the rules. By the rules of the *game*, one stone, the same stone, must be kicked to the goal. Say a gate, or a tree. He played it alone. (p. 118)
- ③ What is her *game*? To disrupt? Jog and trot? Jerk and smirk? Put the finger to the nose? Squint and pry? Peak and spy? (p. 213)
- ④ So that was her little *game*! To show us up, as we are, here and how [*sic*]. (p. 217)
- ⑤ She wanted to expose them, as it were, to douche them, with present-time reality. But something was going wrong with the experiment. ... Every second they [the audience] were slipping the noose. Her little *game* had gone wrong. (pp. 209–10)
- ⑥ Old Oliver raised himself, his veins swollen, his cheeks flushed; he was angry. His little *game* with the paper hadn’t worked. (p. 18)
- ⑦ A match-box fell—Bartholomew’s.... He gave up the

game; he couldn't be bothered. With his head on one side, his hand dangling above the dog's head he slept; he snored.
(p. 84)

- ⑧ Cobbet in his corner saw through her little *game*. He had known human nature in the East. It was the same in the West. Plants remained—the carnation, the zinnia, and the geranium. Automatically he consulted his watch; noted time to water at seven; and observed the little *game* of the woman following the man to the table in the West as in the East. (pp. 131-2) (イタリック筆者)

このように並べてみると、先に述べた *game* という言葉の意義の変遷をなぞっているかのようだ。①は野外劇のインターバルに、劇を見て触発されたルーシーが、兄に向かって子供の頃にやったごっこ遊びを覚えているかと尋ねる場面である。ここで *game* が *play* と同義に使われていることに注目したい。人間に備わっているミメシスへの衝動、遊戯衝動のあらわれであるごっこ遊び——それは人間の文化の原型と見なすことができる。しかし、遊びには模倣の遊びだけでなく、ルールの支配する競技的ゲームもある。②ではジャイルズが子供の石けり遊びをやり、それをもって自分の置かれた状況を占う。やがて、*game* はトリックとか、手口、やり口とおきかえられる響きをもつようになる。③④はラ・トロウブの劇の「現在」のステージで、観客が彼女の意図を推し量り、「これが彼女のやり口（トリック）だったのか」と思うくだりである。⑤も同様だが、ラ・トロウブの口をかりてここでは「試み」「実験」とでも訳すべきだろう。⑥は老オリヴァーが新聞紙で作った鼻をつけ、孫をびっくりさせようとした「遊び」「試み」がうまくいかなかった場面。⑦⑧になると言葉のニュアンスはもっと悪くなって、見せかけといってよいような社交上の「ゲーム」を指している。

このうち最も興味深い呼応は⑤と⑥であろう。老オリヴァーは木の陰から

飛び出して孫のジョージを驚かし、彼の「存在の瞬間」を壊してしまうのだが、ここでの言葉遣いと、ラ・トロウブが劇中の実験がうまくいかなくて歯ざしりしている場面の言葉遣いが殆ど同じなのだ。二人とも木の後ろに隠れていたところも一緒だし、ついでに言えば、老オリヴァーはいつも輪なわを持ち歩いて犬を連れて歩くのだが、ラ・トロウブも輪なわの中に観客をつないでおこうとするのである。一時は、かたや masculine will の権化、かたや feminine artist と、善玉悪玉のように一部の批評家に論じられてきた二人の行動が、相似たフレーズでくくられていることは今まで指摘されてこなかった。²⁷ しかし、考えてみれば、老オリヴァーは新聞紙で大鼻を作って怪物に扮し、孫とうちとけるきっかけを作ろうとしたのであり、ラ・トロウブも実験を通して観客に働きかけようとしたのであって、その身振りは共通する。ここでは、何かに扮したり、遊びや芸術の実験を通して他者に働きかけようとする試みを game と呼んでいるのである。レベルの違いはあっても二人の行動は同根と考えられ、そのような視点からは、二人は等価と見なされ得るのである。

もう一度①の老オリヴァーの発言を見てみよう。彼の「我々にとってはゲームは終わった」という言葉は意味深長である。もう大人になったのだから、子供の真似遊びはやめて、社会での自己、本来の自己を生きるのだ、という意味にも、何かに扮して想像の翼をひろげた子供の頃のような、可能性に満ちた時代は終わったという諦念ともとれるし、もう人生の舞台も終わりだ、というふうにも聞こえる。しかし、実際には人は大人になっても game をやめるわけにはいかない。人は、世界の中での自分の位置や役割を自ら把握しないでは生きていけない。皆何かの役割を演じ、game をしつつ生きているのだ。

マンリーサ夫人は“wild child of nature”という自分の役割を把握していて、それを半ば意識的に演じている。彼女が③で体裁をつくらって男のあとを追いかけるのを観察して、コベット氏はその game は見透かせると冷

笑する。が、それをも否定するなら人間の生活が成り立っていかないことも事実なのだ。人間性を知っているとうそぶくコベット自身は、何かというところに水をやる時間を確認している、半ば戯画化された人物となっている。

人間のいない部屋は「沈黙」と「空虚」が支配しており、そこに人間に入って初めて劇が始まると書いた。食堂での昼食の場面でも、人々の会話がとぎれると、婦人の肖像画が人々を「沈黙の深奥」へと導いていく。そこから逃れようと、また人々は会話を始める。ここでの会話は game である。しかし、それがなかったなら、「空虚」と「沈黙の深奥」に引き込まれてしまう、人間が生きていくために必要欠くべからざる game なのである。

こうした言葉を繰り出す語りの視点を求めようとする、必要悪たる社交上の慣習から芸術の創造に到るまで、あらゆる人間行動を game の相のもとに見るところまで後退していかざるを得ない。全ての人間の営みは game である。この視点にたった語りは微笑をもつて作中の全ての人間行動を観察する。そしておそらく、この精神は先に述べた語りの中の可笑しみを生む精神と重なりあうものである。

また、act をめぐる掛言葉を追って我々は、人生に於て「演ずる」ことについてさらにラディカルな考え方へと導かれる。ジャイルズやアイサは、マンリーサ夫人とは違い、実生活において自らの役割を選びとれていない、或いはそう思って、演じきれないでいる。ジャイルズは農夫になりたかったのに株式仲買人になってしまい、そのことに苦しんでいる。アイサは語り手によって“abortive”と評される女性で、詩を作ろうとし、恋をしているが、自分がこうありたいというイメージと「現実の彼女」、がっちりした四肢をもつリチャード卿の娘らしい外見 (p. 22) とを一致させられないのである。

ジャイルズは、何とか行動したいと願っているにもかかわらず、自分が観客でしかないことに苛立つ。だから彼より数段優秀な役者であるマンリーサ夫人に引き回された時だけ観客というより役者になった気がして救われるし

(“making him feel less of an audience, more of an actor, going round the Barn in her wake” [p. 129]), 何とか行動しようと蛇と蛙を踏み殺してみたり (“But it was action. Action relieved him” [p. 119]), マンリーサ夫人を温室に誘ったりするのである。彼は、シティの紳士とか、クリケット選手のような村の若旦那といった、社会的文脈の中で与えられ、自らの服装によって定義された役割を、自身の内面とは遊離した偽りとみなし、それを演ずることを肯んじない。しかし、それに代わる役割も見いだせず、ために行動できない彼の苦しみがある。しかし、そのジャイルズ自身、自己の内面については自己劇化を行ない、プロメテウスの人物を演じている。

This afternoon he wasn't Giles Oliver come to see the villagers act their annual pageant; manacled to a rock he was, and forced passively to behold indescribable horror. His face showed it.... (p. 74)

このときに彼がとる行動は前方をにらんでじっと座っていることである。

Giles glared. With his hands bound tight round his knees he stared at the flat field. Staring, glaring, he sat silent. (pp. 81-82)

staring, glaring という繰り返しは先にあげた引用①の中で老オリヴァーが game と呼んだインディアンごっここの所作 (the glare and the stare) と呼応して、このジャイルズの態度も、子供っぽい演技と同根ではないかとのめかされるのだ。

マンリーサ夫人の野生児の役割が意識的な虚構で「めっきされて」いるので、彼女は、アイサの作中の言葉を借りれば、真正の (genuine) キャラクターではないと大方の批評家には不評である。²⁸ しかし、意識的に演じ通している役者が人為的で虚偽的だとして、他の人物は、内面と外面の虚構と

のギャップを意識し苦しんでいる分、真正な人物だというような論法が成り立つのだろうか。ジャイルズやアイサは、本来の私はこうではないのに、偽りの仮面をかぶることを強いられているために苦しいのだと思っている。では、その偽りの仮面を取り去ったら真の自我が現われるのだろうか。そうではあるまい。さらに、彼らの自己劇化の部分を糾弾し、それをも取り去ったら、一体彼らに残るのは何であろうか。また、マンリーサ夫人の「仮面」を真実の「顔」と区別し、はがすことができるのだろうか。ルーシーは“*What a small part I've had to play! But you've made me feel I could have played... Cleopatra!*”といい、ラ・トロウブはそれをうけて“*You've stirred in me my unacted part*” (p. 179) と解釈する。確かに unacted part は可能性として個々人にあるかもしれないが、ルーシーの中にクレオパトラ的性格が本質として宿っていたのに今まで隠されてきた、とはテキストはいっていない。クレオパトラは役として演じられたとき初めて発現するのだ。役割を演じることが人為的に見えようと、それに先行して本質があって、それが隠されていたり、或いはそれが露わになるというのではない。appearance に先立ち、独立して reality が存在するということ自体、我々の錯覚ではないのか。²⁹

野外劇の最後に unacted part が役者の上に重なった時、それは確かに〈潜んでいたが普段は気づかれなかった要素〉の開示というイメージをもっていた。しかし、この図式で全てを切ろうとするとまた無理が生じてくる。unacted part は使われる場面によってニュアンスを変えるのである。例えば、ジャイルズにとって unacted part とは何か。株式仲買人や村の旦那も unacted (演じきっていない) part だ、というのは屁理屈だとしても、それは彼がなりたくてなれなかった農夫なのか、それとも彼の意識の中にあって外面とは違うプロメテウスなのか。それとも未だ与えられず、与えられたとき初めて発現する役なのか……。もしジャイルズの心理に焦点をあてて、彼の視点から眺めたならば、自己からの疎外、appearannce と reality の

分裂に悩む人間の近代的心理小説ができただろう。しかし、ここでは、part や act 等の言葉のあらゆる相が列挙されることによって全てが相対化される。ラ・トロウブの劇にみた現実と演ずることの交錯ともあいまって、我々は「演ずること」や「見かけと本質」等の概念に関して一種のめまいに似た感覚の中に投げ出されるのである。

* * *

ひとつの言葉の多義性で遊ぶだけでなく、同じフレーズを相異なった場面で使うことも多い。作品の初めの方と終わりの方で対になるように使われることもあれば、また数頁後にずらせて使われる場合もある。語り手の語りの中で、いってみれば作中人物のあずかり知らぬ次元で選ばれたこれらの言葉は、音やモチーフの上で、あるつながりは感じさせる。しかし、その繰り返しは、両者の意味の上でのつながりを強めるというよりは、そこから何らかの意味解釈を引き出したがる読者の意志を一旦はぐらかす方向に作用する。

数頁を隔てて、三つの節が二つのイメージを介してつながる例をあげてみよう。

- ① Anut Lucy, foolish, free; always, since he had chosen, after leaving college, to take a job in the city, expressing her amazement, her amusement, at men who spent their lives, buying and selling—ploughs? glass beads was it? or stocks and shares?—to savages who wished most oddly—for were they not *beautiful naked*?—to dress and live like the English? (p. 59)
- ② Mrs. Sands called it a good year if she could make six pots of apricot jam from them—the fruit was never sweet enough for dessert. Perhaps three apricots were worth enclosing in muslin bags. But they were so *beautiful, naked*, with one flushed cheek, one green, that Mrs. Swithin left them naked,

and the wasps burrowed holes. (p. 65)

- ③ “And now,” said Mrs. Manresa, putting down her cup, “about this entertainment—this pageant, into which we’ve gone and butted”—she made it, too, seem ripe like *the apricot into which the wasps were burrowing*—“Tell me, what’s it to be?” (p. 70) (イタリック筆者)

①で浮かび上がる、機械・物質文明を代表するジャイルズ対原始・自然を擁護するルーシーという構図は、②で修正を受ける。ルーシーの「裸のまままで美しい」という感慨は感傷的で、現実これを適用すると果実を蜂に食われるという結果を生むのだ。これに関する語り手の態度は曖昧だが、ここで同じフレーズを繰り返したことから起こる揶揄の調子が、文明対原始といった単純な構図に人物を配置してどちらかを支持するといった読みを妨げることは確かだ。ルーシーの見方もジャイルズの立場も、ここでは相対化されるのである。

しかし、こういった解説すら、③の前では役に立たなくなる。②と③は〈ripe→杏〉という連想によって結びつくにすぎないのだが、「蜂の喰った杏」ときくと①と③の関連も思い出され、読者は、ルーシーが自然のままをめめた結果、杏を蜂に喰われたことと、マンリーサ夫人の野外劇への闖入が何か関連があるのかと一瞬頭をひねる。しかし、いくら意味を読み込もうとしても、〈未開人→蜂の喰った杏→野外劇〉と三つを並べると、ノンセンスになってしまう。事実、これはウルフの隠れたノンセンスであり、気になる言葉の繰り返しがあると意味上の関連を探そうとする、或いはそれを言葉自身が引き寄せてしまう、言葉にまとわりつく「意味の桎梏」を逃れてみようという精神の運動とでも解すはかなかりう。

* * *

最後に動詞の連句が繰り返される例をあげたい。glare と stare の連句の繰り返しは既にあげた。次にあげるのは gape と gaze の連句である。

- ① “Say good morning, George; say ‘Good morning, Grandpa,’”
Mabel urged him, giving him a push towards the man. But
George stood gaping. George stood gazing. (p. 17)
- ② 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. (p. 225)

gape も glare も、単一ではよく使われる重要な言葉だが、連句が繰り返されるのは引用した個所だけである。そしてこれは、一種の語呂合わせにすぎず、作品の解釈上意味はないと思われてきたようだ。これはある意味で正しい。読者はこの音の繰り返しに気づいたなら、①と②が呼応するのだなと思うだけでよく、それ以上意味の詮索をする必要はない。『幕間』には無数のこのような些細な繰り返しと呼応が散りばめられているのである。しかし、こうした言葉を選んだ精神について詮索することは無意味ではない。これは二者択一とか、対立止場といったものではなく、ルーズなアナロジーとでもいうべき精神である。一切の事象は、この精神によって何らかの呼応・対応を認められ、価値判断を下されることのないままにこの作品世界の中に居場所を与えられている。そして、先にあげた老オリヴァーとラ・トロウブとか、ジャイルズとルーシーといった、相対立すると見られた要素も、「演ずること」にまつわる様々な概念も、止場されることのないまま、この中に居場所を見出しているのである。

IV

『幕間』のテキストが現実とイリュージョン、appearance と reality をひっくり返しつつ、言葉の表層で遊びながら、芝居を見たら意味がわかったと思いたがる観客の、ひいては、見かけの下に「真実」を、言葉のつながりの下に意味を約束してくれるものを見いだせることを前提とする我々の、

〈知〉のあり方をくすぐるさまを眺めてきた。

『幕間』の捉え難さ・面白さは、〈劇〉のイメージを介して文明の再生を希う、といった読みを許す要素と、このような言葉のゲームによる“くすぐり”の精神が共存しているところにある。これが徹底的な〈知〉の破壊へ進むているものなのか、負の面を全部出して行って、一挙に裏返るように新しい〈知〉のあり方を模索するのか。それとも、便宜上分けて論じてきた二つの要素は、実はわかれていないのか——「前衛的なものが原始的・幼兒的・民衆的な古層と直結する」と高橋康也氏はそのノンセンス論の中で述べているが、³⁰ 遊びについての考えはメビウスの環のようにつながっていて、負の方向（全ては言葉の戯れにすぎないというような）へ歩いていくといつの間にか正へ返っていて、先にあげた祖型的・神話的構造へかえるのか。この作品について、現段階では私には断定できない。日常生活の cotton-wool の奥に感じとられる生のリアリティをつかみたい、言葉でそれを表現したいという衝動は、ウルフに抜き難くあると私は考える。ただそこに、言葉の限界の意識や、言葉によって「真実」を表現しうる、世界について自己について「真実」なるものを追求しようという前提自体への疑いという負の要素が侵食する——そのせめぎ合いが、『幕間』のありようではないかと思うのだ。

この作品を二重構造とみても、その背景部分に“神”はないと言った。そのかわりに、ここに置きたい発言がある。それについて述べてこの小論を終わりにしたい。ストリートフィールド牧師のスピーチの中の発言，“We act different parts; but are the same” (p. 224) を受けて、観客の一人が述べる感想の一部である。

“He [Mr. Streatfield] said she [La Trobe] meant we all act. Yes, but whose play? Ah, that's the question!” (p. 233. イタリック筆者)

「私達は誰が書いたのかわからない劇の役を演じる役者だ」——この感覚がウルフの中で重いものであったことは、初期の草稿の結末部でこれをどう使おうかと考えていたらしいことから窺える。

It was as if another act were beginning. Denuded, scaled, stark, and bare.

“Is a play a failure,” said Isa, “if we don’t know the meaning?”

Who had written it? And what’s the meaning? And why are we forced to act our parts?

Is a play a failure, they asked each other, without coming closer, as they watched the first night of a new age take its place irrevocably, with them in the parts of hero and heroine? Who had given them their parts irrevocably as hero and heroine? Is a play a failure, when we don’t know the meaning, but do know that we have to act our parts?³¹

後の草稿でウルフはこれを削除し、かわりにラ・トロウブの劇とアイサとジャイルズの演じようとする劇を重ね合わせた（初期草稿ではラ・トロウブがどんな劇を構想するかは語られていない）。ウルフは上の引用の「誰がそれを書いたのか」という問いがあまりにもストレートで、「神が……」という答を引き出しかねないほど陳腐に響くことを恐れたのかもしれない。また、世界と作り手、芸術作品と芸術家の関係の問題をもっと強く打ち出そうとしたのだろう。『幕間』では、アイサとジャイルズの争いが劇として書かれており、それがラ・トロウブの書いたものかもしれず、そのラ・トロウブは作家によって描かれた作中人物である、という形で、最後の尻尾がまた作品の中に入り込む。従って書かれた言葉からそれを書いた最終的な発話者へと辿ることができず、出口のない迷路の中で「誰が？」という問いが反響しあったまま終わるという趣がある。こうすることによって無限に主語を後退させようとしているのだという虎岩氏（そしてハワード・ハーバー）の指摘は当を得ている。³² しかしいずれの場合も、もっとも根源的な「虚飾のない」行為であるはずの男女の闘争と愛の営みという行為が、劇の中の act として描か

れるという事実の重みは変わらないのであって、この最後の「誰が書いたのかわからない劇」の act は宇宙的な深遠ささえ帯びてみえる。そして、これが私の頭の中では『存在の瞬間』の中の次の一節と結びついて、後半の謎めいた部分のひとつの注釈となるように思われる。ウルフがいくつもの「存在の瞬間」を経験して、日常の眼に見えるものの背後には、あるパターンがあると感じるに至ったという一節である。

From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we—I mean all human beings—are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. *Hamlet* or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock.³³

ウルフは頂点に立つべき“神”を欠いたまま、何者かの芸術作品であるかのような我々の生の相似物たる構造物を作り上げた。それは、根源的宇宙的なレベルでの act から、人間の生に不可欠な虚構としての game に至るまで、様々なレベルでの game~act を含み、なおその最下部に「沈黙の深奥」と「空虚」の象徴たる「壺」を抱えた構造である。そしてその構造は閉じられてはいない。今ジャイルズとアイサはそのどこかから、未来に向けて新たに劇を演じようとしている。それが如何なるものなのかは未知なのだ。

中世劇の二重構造から神なき野外劇の二重構造へ——こういって安直な置き換えに聞こえよう。しかし、これは右から左に移しかえられる読みであってはならない。作品の表層の言葉遊び、appearance と reality の反転を辿

り、我々の〈知〉の構造がゆすぶられる過程を言葉とともに旅したのちに、もう一度この構造物の全体像に眼が向けられねばならない。

(本稿は1989年10月7日に開催された日本ヴァージニア・ウルフ協会第9回全国大会のシンポジウムにおける口頭発表の一部をもとに、これを発展させたものである。)

注

- 1 Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf* (London: Hogarth, 1984), V, 290.
- 2 Rachel Bowlby が“part”の掛け言葉に着目して興味深い論を展開している例がある。Bowlby, *Virginia Woolf: Feminist Destinations* (Oxford: Blackwell, 1988), pp. 146-59.
- 3 Virginia Woolf, *Between the Acts* (London: Hogarth, 1976), p. 101. 以下この作品からの引用は、日本語に置き換えた場合もこの版により、頁数は本文中の括弧内に示す。
- 4 ラ・トロウプの野外劇の特質を積極的に評価しているのは Daniel Ferrer, *Virginia Woolf and the Madness of Language*, trans. G. Bennington & R. Bowlby (London: Routledge, 1990), pp. 100-1.
- 5 例えば、Nora Eisenberg の次のような意見: “During the historical time presented in the pageant, disguises—costume and name—change, but the people beneath remain the same.” “Virginia Woolf’s Last Words on Words: *Between the Acts* and ‘Anon,’” *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, ed. Janc Marcus (London: Macmillan, 1981), p. 256.
- 6 石井美樹子『中世劇の世界』中公新書 (1984), p. 22-25.
- 7 山本妙 “Dualism of Order and Chaos: Ur-Drama in Virginia Woolf’s *Between the Acts*,” *Doshisha Literature* No. 33 (1988), pp. 45-68.
- 8 Ferrer, p. 100. ただ私は Ferrer の野外劇のモデルに一番近いのは宮廷仮面劇だという意見にも賛成しかねるので、モデルを特定せず、そのエートスを問題にするという意味で一応「近代成立以前の劇」という呼称を用いたいと思う。他に、Elizabethan playhouse にモデルをみる Brenda R. Silver, “Virginia Woolf and the Concept of Community: The Elizabethan Playhouse”, *Women’s Studies IV* (1977), pp. 291-8, 作品で目指される communal art のイメージをギリシャ文化と “the pag-

- eant of Medieval and Renaissance England”に求める Ellen Bayuk Rosenman, *The Invisible Presence: Virginia Woolf and the Mother-Daughter Relationship* (Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1986), pp. 116-7 など。だが, Rosenman が どういう根拠で, どういう劇を想定してこういつているのか, この記述だけでは判然としない。
- 9 Glynne Wickham, *Early English Stages 1300-1660* (London: Routledge, 1966), I, xxxix-xxx, 151-7.
- 10 因に, 華やかな衣裳を着けた役者達が観客の感情を舞台の上で代弁してくれるというのは, ちょうどウルフが初期のエリザベス朝演劇について語っていることである (“‘Anon’ and ‘The Reader’: Virginia Woolf’s Last Essays”, ed. Blenda R. Silver, *Twentieth Century Literature* XXV [1979], pp. 392-6.)。ウルフ自身の中世の劇に関する発言はあまりない。ただ, 「アノン」やエリザベス朝演劇に関するニッセイを読む限りでは, ウルフは, ルネサンス劇と中世劇を豁然とわけるといふより, エリザベス朝初期の演劇まで「アノンが死ぬ前」の劇としてとらえているようだ。
- 11 Ferrer, pp. 100-6, 丹治 愛「歴史の再生の夢——*Between the Acts* 再論——」『英国小説研究』15集 (篠崎書林, 1988), pp. 128-9.
- 12 ウルフの使う “reality” を訳す際には慎重でなければならない。私はこの “present-time reality” はイリュージョンをわざと呈示しないという脈絡から考えて「現実」と訳すべきだと思う。ただ, 次の “Reality too strong” という言葉には, 観客が普段見ているように見ていない自分達の姿を見せるといふラ・トロウブの気負いが感じられ, 「現実」よりも含みをもたせたいくなる。しかし, それをウルフのよく使う「リアリティ」と同次元に考える必要はないのであって, これはラ・トロウブがこの局面に格好いい文句をつけているだけだととってもよいのだ。(エリオットの “Human beings cannot bear too much reality” を意識しているような気もしないではない。)
- 13 奥田宏子『中世英国の聖書劇』研究社選書 (1984), pp. 143-8.
- 14 野島秀勝『ロマンス・悲劇・道化の死——近代文学の虚実』南雲堂 (1981), p. 32.
- 15 *Ibid.*, p. 28.
- 16 エリザベス朝演劇を論じてウルフは, その荒唐無稽なまでの言葉とアクションの背後に, 一種の無常感, 「神々の存在の意識ともいふべきもの」が感じられて, それが劇に “some sort of stability” を与えていると述べ, <二重の意識> の存在を劇に関する美学の基礎に置いている (“Notes on an Elizabethan Play”, *The Common Reader, First Series* [London: Hogarth, 1975], pp. 81-2)。

- 17 この問題については山本 妙、前掲論文で論じた。本稿は前掲論文の姉妹編として読んで頂ければ有難い。尚、論旨の展開の關係上、ところどころ前掲論文と重複するところがあることをお断りしておく。
- 18 にわか雨が劇を救う場面では、大抵の批評家が「自然が参与する」というストリートフィールド牧師の解釈と同種のモラルをよみとっているのに、Rosenman が “in rescuing the characters, the narrator has compromised her own art. She gestures in the direction of convention, the obligatory renewal-by-water scene, playing the expected trump card and taking, perhaps wearily, the expected trick”. (Rosenman, p. 131) と論じているのはおもしろい。私はその中間の立場で、後で述べるように、こうしたモラルを得々として述べているわけではないが、半ばは本気でもある、そんなところではないかと思っている。
- 19 牧師のスピーチに対する語りの態度については、山本 妙、前掲論文, pp. 57-8 を参照されたい。
- 20 Ferrer, pp. 118-9.
- 21 change という言葉の繰り返しをめぐって、この問題についても前に少し論じたことがある。山本 妙, pp. 48-51.
- 22 例えば、Nora Eisenberg の先に引用した発言や次の一文の言葉遣いにはそうした感覚が前提としてあることが窺える：“The choral interludes provided by the ‘digging and delving’ villagers continue to stress the insignificance of appearances marked by names and speech, the strength and significance of the common life existing beneath such costume and cover...” (Eisenberg, p. 256).
- 23 Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (London: Hogarth, 1976), pp. 187-8.
- 24 cf. Bowby, pp. 150-1.
- 『オーランドー』などで展開される問題である。もっとも、『オーランドー』では彼女の中核となる Key Self の存在が信じられ、追求されるのであるけれども。
- 25 ウルフ作品における言葉の反復（反復によって、両者間の意味上のつながりが強化される、といった類の）の重要性は、多くの批評家がとりあげているし、近いところでは、丹治 愛氏が端的に語っている（丹治 愛「ウルフの作品とコンコーダンス」『ヴァージニア・ウルフ研究』第7号 [1990], pp. 39-43）。
- 26 実際にはもう一回、game pasties という言葉が野外劇の劇中劇のセリフの中ででてくるのだが、これは本論の展開とは無関係だと考えて無視する。
- 27 例えばラ・トロブは “the final avatar of the Woolfian artist” (Maria DiBattista, *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon* [New Haven: Yale Univ. Press, 1980, p. 234], “the communal artist finds its living incarnation in Miss La Trobe” (Rosenman, p. 118) といった見方をされ、一方老オリヴァーの方は、ご

- く最近まで、ルーシー或はアイサ、ラ・トロウブと対立する「男性原理」の体現者としてのみ論じられることが多かった。
- 28 その点、マンリーサ夫人を「混沌とした〈リアリティ〉」に対して虚構を構築する意志の喜ばしい例」と解する虎岩直子氏の論考は新鮮で説得力をもっている。虎岩直子「リフレクシヴ・フィクションとしての『暮間』」東京大大学院英文学研究会『リーディング』7号(1987), p.135.
- 29 Rachel Bowlby, p.158 の記述を参照されたい。ただし私はこうした読みの可能性を無視できないと考えるものの、本稿のIVに述べる見地から、Bowlby のいうように「ポスト・モダン」の見方で割り切れるかどうかは微妙だと考える。
- 30 高橋康也『ノンセンス大全』晶文社(1977), p.352. また、理性的なルールに縛られたゲームとしてノンセンスを論じ、最後に翻然と「信仰」の領域に入るエリザベス・シューエル『ノンセンスの領域』最終章の記述も参照されたい。エリザベス・シューエル『ノンセンスの領域』高山 宏訳、河出書房新社(1980), pp.293-312.
- 31 Virginia Woolf, *Pointz Hall: The Earlier and Later Typescripts of Between the Acts*, ed. M. A. Leaska (New York: University Publications, 1983), p.185.
- 32 虎岩直子, p.139. Howard Harper, *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf* (Louisiana: Louisiana State Univ. Press, 1982), p.317.
- 33 Virginia Woolf, *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings of Virginia Woolf*, ed. Jeanne Schulkind (London: Hogarth, 1978), p.72.

1991.4.30 受理

Synopsis

Play, Game, Word-play: Virginia Woolf's
"Quarrel" with Modern Age in
Between the Acts

Tae Yamamoto

Though their approaches are various, critics on Virginia Woolf are unanimous in discerning in *Between the Acts*, her posthumous work, her keen criticism of the futility of the modern situation. In this paper, I suggest that we should examine Woolf's antagonistic attitude toward the modern age through the study of two characteristics of the novel hitherto almost unnoticed: the verbal play in the narrative and the peculiarly fond description of the details of La Trobe's pageant.

These characteristics have been paid little critical attention mainly because they are regarded as "superficial," and of less importance than the "meaning" of the work itself. Some critics even reduce the function of these aspects merely to introducing a moral, saying, "disguises change, but the people beneath remain the same." Through placing emphasis on these "superficial" qualities, however, the novel questions our own modern concept of "drama" or "play." And, in turn, the novel banters with us on our very tendencies to draw "morals" from any stories, and to search for "meanings" at the

expense of "appearances," hinting to us that such tendencies themselves may be a characteristic of modern thought.

La Trobe's pageant is reminiscent of the "pre-modern" drama in two points. First, it is essentially a spectacle, laying emphasis on visual elements. Secondly, its stage is "open"; there are no boundaries between the stage and the audience, or between the stage and the backstage, so that the illusion produced by the play often gets mingled with the level of reality. These characteristics puzzle and tease the audience, since they are accustomed to the modern drama and expect that the play, presented within the limited time and space, will convey its meaning to them without fail. This contrast brings the plight of modern life into clearer focus, and makes us recognize that our concept of the play is closely connected with our view of the world.

The Modern drama took over the medieval stage when the idea of "Great Chain of Being," the medieval world view based on analogy, was lost. Gone was the frame of mind which could appreciate *both* the variety of things in everyday life *and* the value of the sphere beyond the mundane world at the same time. Instead, the modern Self came to be obsessed with a keen sense of dissociation of "Appearance" from "Reality," and this obsession seems to have been one of the driving forces of modern civilization. The emphasis of the pre-modern or anti-modern aspects of the pageant is a means of objecting to such monolithic views which have resulted in the dead-end, the futility, of our age.

The bantering description of the pageant, therefore, is meant not only for the audience of the pageant but also for the reader of the

novel. We should not take the morals drawn from the play by some of the audience for the messages given by the narrating persona itself: the narrative avoids advocating any moral or view as to the play. And yet, in the process of reading, our conceptions of "playing," "disguising," "the real" and "the false," etc., are constantly displaced.

The verbal play in the narrative also contributes to the same result: the displacement of our conceptions. The narrative is full of puns—especially those on such words as "play," "game" and "act"—, and we can discern a certain attitude, a kind of wry humour, in such a use of words. For example, the narrator uses the word "game" eleven times in the book, in a wide variety of situations. That is, different actions of different characters are bundled together, categorized as "games." All human activities can be "games," and are regarded to be of equal value as such. From this point of view, the narrative treats all the characters in the novel at an amused distance. Likewise, by punning on "act," the narrative tests our conceptions as to "acting roles" in daily life. At stake here is the very notion, or we should say the belief, that "Reality" exists prior to "Appearance."

Woolf was obsessed by her sense of "reality" and her desire to catch it in words all through her life. In this sense, she was truly Modernist. But, at the same time, she seems to have had some doubts about the validity of such an endeavor—an endeavor to pursue the "reality" of the world and of oneself, and to represent it in words. It seems to me that, in *Between the Acts*, the tug-of-war of these elements is particularly noticeable.