

技法を駆使して描かれたジョイスの豊饒な世界に比べればはるかに狭いと言えよう。しかしウルフは、ジョイスに触発されつつも、彼の小説とはまた違った美しい、抒情性に富んだ小説世界を構築したのである。

〔注〕

- (1) Virginia Woolf, *The Common Reader*, First Series (London: The Hogarth Press, 1962), p. 189
- (2) *Ibid.*
- (3) *Ibid.*, pp. 190-1.
- (4) *Ibid.*, p. 192.
- (5) *Ibid.*, pp. 194-5.
- (6) Leon Edel, *The Psychological Novel* (London: Rupert Hart-Davis, 1961), p. 127.
- (7) Floris Delattre, *Le Roman Psychologique de Virginia Woolf* (Paris: J. Vrin, 1932), p. 163.
- (8) Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* (Harmondsworth: Penguin Books, 1969), p. 49.
- (9) *Ibid.*, p. 215.
- (10) *Ibid.*, pp. 203-4.
- (11) *Ibid.*, p. 204.
- (12) Walter Allen, *The English Novel* (London: Phoenix House, 1963), pp. 338-9.
- (13) James Joyce, *Ulysses* (London: The Bodley Head, 1964), pp. 67-8.
- (14) R. M. Albérès, *Métamorphoses du roman* (Paris: Albin Michel, 1966), p. 188. 豊崎光一訳『小説の変貌』(紀伊国屋書店, 1968), pp. 179-180
- (15) Wyndham Lewis, *Men Without Art* (New York: Russell & Russell, 1964), p. 168.
- (16) David Daiches, *Virginia Woolf* (New York: New Directions, 1942), p. 75.
- (17) Virginia Woolf, *A Writer's Diary* (New York: The New American Library, 1968), p. 19.
- (18) *Ibid.*, p. 54.
- (19) *Ibid.*, p. 56.
- (20) Edmund Wilson, *Axel's Castle* (London & Glasgow: Collins Clear-Type Press, 1959), p. 175.
- (21) 伊藤整・永松定・辻野久憲共訳『ユリシーズ(1・2)』(第一書房, 1931~4), 及び森田草平・名原広三郎・龍口直太郎・安藤一郎・村山英太郎・小野健人共訳『ユリシーズ(1~5)』(岩波書店, 1932~5)を指す。
- (22) アントニー・バージェス著, 西村徹他訳『バージェスの文学史』(人文書院, 1982), p. 86
- (23) アントニー・バージェス著, 前川祐一訳『現代小説とは何か』(竹内書店, 1970), p. 29
- (24) James Joyce, *Ulysses*, p. 933.
- (25) Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, pp. 141-2.
- (26) Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1965), pp. 23-61.
- (27) David Daiches, *Virginia Woolf*, p. 54.
- (28) Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, p. 37.
- (29) Walter Allen, *Tradition and Dream* (London: J. M. Dent & Sons LTD, 1964), p. 18.

Eliot coming on the heel of a long stretch of writing fiction (two months without a break) made me listless; cast shade upon me; the mind when engaged upon fiction wants all its boldness and self-confidence. He said nothing—but *I reflected how what I'm doing is probably being better done by Mr. Joyce.*⁽²⁸⁾ (italics mine)

《長い間（2カ月も休みなしに）小説を書いた後でエリオットがやって来たので気乗りがしなくなりました。影を投げかけられてしまったのだ。小説を書いている時には心が大胆さと勇気にみちみちていなくてはならないのだ。彼は何も言わなかった——でもわたしは、自分のやっていることをジョイス氏がもっとうまくやっているのではないか、と思った。》

と記していることから裏付けられる。ジョイス流のアクロバットの「離れ技」を嫌ったウルフは、難解な「直接内的独白」の手法をさけ、彼女独自の追求によって、「間接内的独白」の手法を自家薬籠中のものにしたのである。ウルフは、この手法によって人間の内面世界、彼女の言葉を借りれば「心理の暗黒領域」を探求した。彼女は、見た眼にはどんなにとりとめがなく、はかないものであろうと、心にふりそそぐ印象を、「無数の原子の驟雨」を、「きらきら光る暈」に包まれた瞬間時の存在、あるいは感情を捉えようとした。そこから散文詩にも似た彼女の小説が生まれた。ウォルター・アレンがその著『伝統と夢』(Tradition and Dream, 1964)の中で

Virginia Woolf is admittedly a novelist of very narrow limits. Her range of characters is small. They belong not only to a certain class, the upper middle-class intelligentsia, but also to a certain temperament. They tend to think and feel alike, to be the aesthetes of one set of sensations. They are distinguished by a discriminating intelligence and an acute self-consciousness which together weave a close sieve through which, no doubt, much of the common experience of life will not pass.⁽²⁹⁾

《ヴァージニア・ウルフは明らかにたいそう狭い限界のある小説家である。彼女の作中人物の範囲は限られている。彼らはある特定の階級、すなわち上層中流の知識階級に属しているばかりでなく、特定の気質にも属している。彼らは同じように考えたり、感じたりしがちであり、一組の感覚をもった審美主義者となっている。彼らは識別力のある知性と鋭い自意識によってきわだっている。この両者が一緒になって目の細かい篩よろいになっているが、もちろん、人生の月並みの経験の多くはこの篩よろいの目を通らないのだ。》

と指摘しているように、たしかにウルフの小説世界は、多種多様な人物を登場させ、さまざまな

による語り口が採用される。①に引用したモリー・ブルームの独白がその典型であろう。

これに反して、「間接内的独白」は常に作者の存在を感じさせる。語り口も三人称が使われ、独白を描写するのに説明的字句が広汎に使用される。したがって、「間接内的独白」では作者が作中人物の意識と読者の間に介入して、読者のための案内役を果たしているわけである。ヴァージニア・ウルフの基本的技法が「間接内的独白」であることは②の引用を見れば明らかである。「……恋をしているピーター——何年ぶりかで会いを来たというのに話すことといたら自分のことばかり。ぞっとするような情熱たわ、と彼女は思った」とあるように、ウルフは同じ頁の中で幾度も「彼女は……と感じた」とか、「彼は……と思った」とか「彼女は……とひとりごとを言った」とか、「彼女は……かしらと思った」というような表現を繰り返し、読者の案内役を果たしている。したがって、ジョイスの文章と比べると、ウルフの文の方が、ありきたりではあるがはるかに首尾がととのっており、読みやすいと言える。それでもなお、ウルフの小説は、ジョイスほどではないにしても、ベネットやゴールズワージーらのエドワード朝の伝統的な小説に比べると作中人物の内面生活によりいっそう肉薄していると言える。

前に述べたように、ウルフは『ダロウェイ夫人』を書くに際して、『ユリシーズ』の枠組のいくつかを借用している。この点からすれば、彼女が、ジョイスと彼の作品を批判しながらも、その影響を受けていることは否定できないであろう。しかし、「内的独白」の手法に関しては、一般に言われているほど彼の影響を受けているとは思えない。ウルフが『ユリシーズ』を読んでその技法に大きな衝撃を受けたことは事実である。たが、ウルフはジョイスの「内的独白」の手法を生地のまま自分の作品に取り入れたわけでは決してない。デイシスが『ヴァージニア・ウルフ』の中で

Joyce's handling of the "monologue intérieur," his presentation of consciousness through the characters' mingled retrospect and anticipation, . . . —these things obviously had their effect on Virginia Woolf, but only because she had already formulated her own aim and was looking for the means of accomplishing it in the completest way. (27)

《ジョイスの「内的独白」の扱い方、作中人物の、入り乱れた回想と未来への期待を通して意識を描出すること……これらのことは明らかにヴァージニア・ウルフに感銘を与えた。しかしそれは彼女がすでに自らの意図を体系化しており、それをより完全な方法で完成しようとしていたからにすぎない。》

と、述べているように、ウルフはすでに抱いていた考えをジョイスに触発されて確認したにすぎない。このことは彼女が、1920年9月26日付の日記の中に

そしてわたしはまずあの人を抱きしめたのよそうよそしてあの人があたしの馥郁たるちぶさに触れることができるようにあの人を引き寄せたのよそうよするとあの人のお心臓は狂ったように高鳴ったわそしてええとわたしは言ったわええいいわよええと。》

②*Love destroyed too. Everything that was fine, everything that was true went. Take Peter Walsh now. There was a man, charming, clever, with ideas about everything. If you wanted to know about Pope, say, or Addison, or just to talk nonsense, what people were like, what things meant, Peter knew better than anyone. It was Peter who had helped her; Peter who had lent her books. But look at the women he loved—vulgar, trivial, commonplace. Think of Peter in love—he came to see her after all these years, and what did he talk about? Himself. Horrible passion!* she thought. *Degrating passion!* she thought, thinking of Killman and her Elizabeth walking to the Army and Navy Stores.

Big Ben struck the half-hour.⁽²⁵⁾ (italics mine)

《愛もまた破壊するんだわ。美しいもの、真実なるものもみな消え失せてしまう。ピーター・ウォルシュを例にとってみよう。魅力もあり、頭もいいし、何事にも自分なりの考えを持っている。例えば、ポープとかアディソンについて知りたかったら、また、あの人があつたら、これはどういう意味かしらとかいったおしゃべりをしたかったら、ピーターは誰よりもよく知っているわ。わたしをなにくれと助けてくれたのもピーターだし、本を貸してくれたのもピーターだった。でも、あの人があつたら女をもらんなさい——どの女も下品で、くだらない平凡な女ばかり、恋をしているピーターつたら——何年ぶりかであつたらというのに話すことといつたら自分のことばかり。ぞつとする情熱だわ、と彼女は思った。下劣な情熱だわ、と彼女は、キルマンと自分の娘エリザベスがアーミー・アンド・ネィヴィー百貨店の方へ歩いてゆく姿を思い浮かべながら、思った。

ビッグ・ベンが半を告げた。》

引用文①はジョイスの『ユリシーズ』第18エピソードの25,000語から成るモリー・ブルームの句読点のない、長い「内的独白」の一部である。②は『ダロウェイ夫人』からの引用で、イタリック体は主人公クラリッサの「内的独白」を示す。

ロバート・ハンフリー (Robert Humphrey) によれば⁽²⁵⁾、「内的独白」は「直接内的独白」(“direct interior monologue”)と「間接内的独白」(“indirect interior monologue”)とに分類される。「直接内的独白」においては、作者が作中人物と読者の間に介入せず、作中人物の思考や意識がじかに読者に向かって描出される。言いかえれば、この手法においては作者は「彼は…と思った」とか「彼女は…と言った」とかいう説明的字句を一切使用せず、語り口も一人称

記の中の「最初の2, 3章から墓地の場面までは、楽しみ、刺激を受け、魅了され、興味をそそられた」という言葉からも明らかである。ちなみに、ウルフが魅了されたと告白している第6エピソードまでは、文章も比較的読みやすく、内容も穏やかである。ところが、エピソードが進むにつれ、次第に文体が複雑難解になってゆく。すでに述べたように、「内的独白」の手法あり、新聞記事風の文体あり、古代から現代にいたる名文家の文体のパロディあり、教養問答体あり、表現派の戯曲形式あり、映画のモンタージュの手法あり、といったように『ユリシーズ』は、いわば文体の百科辞典の観を呈する。ジョイスの研究家であり、小説家でもあるアントニー・バージェス(Anthony Burgess, 1917~)の言葉を借りれば、「この作品(『ユリシーズ』)でジョイスは、普通の小説ではこれ以上は無理だというぎりぎりの線まで、英語のもつ可能性を利用しつくしたようだ。⁽²³⁾」まさに強迫観念に近いほどの形式に対する打ちこみ方である。もちろん、ジョイスがこのような多様な技法や文体を用いたのは、拡散的であると同時に、はちきれんばかりに内実の豊かな生、すなわち豊饒な人生を余すところなく記録するという意図からであった。ところが、ウルフの眼には『ユリシーズ』の第7エピソード以降の世界は、昏迷と無秩序を呈した世界としか映らなかった。このことを如実に物語るのが、「この本は散漫で、不快で、気どっている」とか「第一級の作家というものは、書くことにとっても敬意の念をもっているから、芸をひけらかしたり、人をびっくりさせたり、離れ技をやったりはしない、と言いたい」という彼女の言葉である。このようにウルフは、『ユリシーズ』を読み進むうちに自分とジョイスとの資質の差をはっきりと感ずるようになった。

さて、ウルフは、ジョイスと同じように「内的独白」の手法を開拓した実験小説家として、しばしば彼と同列に並べて考えられている。確かに、『ユリシーズ』と『ダロウェイ夫人』では「内的独白」が重要な役割を果たしている。しかし、ジョイスの「内的独白」の扱い方がウルフのものと本質的に異なっていることは次の引用を見れば明白である。

①. . . when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.⁽²⁴⁾

《わたしが髪にバラの花をさすとまるでアンダルシアの乙女のようにそれとも赤いのにしたほうがいいかしらイエスそれから彼がムーア人の城壁の下でわたしにキスしたしかたそしてわたしはあの人があの人よりも素敵だと思ったわだからわたし眼でうながしたのもう一度おっしゃってとそうよするとあの方はわたしにそうよ山に咲く僕の花うんと言っておくれと言ったわ

(128) 立正大学文学部研究紀要 第1号

の小説に見られなかった「内的独白」(「意識の流れ」)の手法を用いて微細な意識の世界を探索した象徴主義者であった。それと同時に彼は、エドモンド・ウィルソン (Edmund Wilson) が『アクセルの城』(Axel's Castle, 1931)の中で

Joyce has attempted in "Ulysses" to render as exhaustively, as precisely and as directly as it is possible in words to do, what our participation in life is like—or rather, what it seems to us like as from moment to moment we live. In order to make this record complete, he has been obliged to disregard a number of conventions of taste which, especially in English-speaking countries, have in modern times been pretty strictly observed, even by the writers who have aimed to be most scrupulously truthful. Joyce has studied what we are accustomed to consider the dirty, the trivial and the base elements in our lives with the relentlessness of a modern psychologist; he has also . . . done justice to all those elements in our lives which we have been in the habit of describing by such names as love, nobility, truth and beauty.⁽²⁰⁾

《ジョイスは『ユリシーズ』において、われわれの人生との関わりあいとはどのようなものかを一いや、むしろ、われわれの人生との関わりは、われわれが瞬間瞬間を生きてゆく時にどのように思われるかを言葉で表わすことができるかぎり徹底的に、正確に、直接的に描こうとした。この記録を完全なものたらしめるために彼は、ことに英語圏では、きわめてきちょうめんに人生に忠実たらんとした作家たちによってさえも、厳密に遵守されてきた数々の趣味の伝統を無視せざるを得なかった。彼は、現代心理学者の冷酷さをもって、われわれが習慣的に人生の猥せつなもの、些細なもの、卑俗なものと考えているあらゆる要素を研究した。彼はまた……われわれが愛とか高潔、真理とか美という名で呼ぶならわしになっている人生のあらゆる要素をも正統に扱ったのである。》

と述べているように、人生の美のみならず、醜なる猥せつの深みにまで測鉛を下ろした自然主義者でもあった。ちなみに、『ユリシーズ』は、長年にわたって、たいていの国では発売禁止本であった。昭和初期に二種類の翻訳⁽²¹⁾があい前後して出版されたわが国のケースは、例外中の例外であったと言えよう。

いずれにせよ、女性であり、貴族的な環境の中に育ったウルフは、『ユリシーズ』をもって、にきびを引っ搔いている若僧の薄汚いたわごとだと見なした。⁽²²⁾

ウルフの『ユリシーズ』に対する批判の眼の一方がそこに書かれている猥せつな部分に向けられたとすれば、もう一方の眼は、ジョイスのアクロバットの離れ技に向けられている。しかし、彼女の批判が『ユリシーズ』全体に向けられていないことは、先に引用した1922年8月16日付の日

I finished *Ulysses* and think it a mis-fire. Genius it has, I think; but of the inferior water. The book is diffuse. It is brackish. It is pretentious. It is underbred, not only in the obvious sense, but in the literary sense. A first-rate writer, I mean, respects writing too much to be tricky; startling; doing stunts. I'm reminded all the time of some callow board-school boy, full of wits and powers, but so self-conscious and egotistical that he loses his head, becomes extravagant, mannered, uproarious, ill at ease, makes kindly people feel sorry for him and stern ones merely annoyed; and one hopes he'll grow out of it; but as Joyce is 40 this scarcely seems likely. I have not read it carefully; and only once; and it is very obscure; so no doubt I have scamped the virtue of it more than is fair. I feel that myriads of tiny bullets pepper one and spatter one; but one does not get one deadly wound straight in the face—as from Tolstoy, for instance; but it is entirely absurd to compare him with Tolstoy.⁽¹⁹⁾

《『ユリシーズ』を読み終わったが、不発の作だと思う。才能はあると思うが、質の悪いものだ。この本は散漫で、不快で、気どっている。語の普通の意味でも、文学的な意味でも下品だ。第一級の作家というものは、書くことにとっても敬意の念をもっているから、芸をひけらかしたり、人をびっくりさせたり、離れ技をやったりはしない、と言いたい。わたしは読んでいて間じゅう、寄宿舍に入っている青二才を思い浮かべていた。機智と能力はあるが、自意識が強く、自己中心的で、頭はおかしくなり、途方もないことをやり、気どったり、騒ぎたてたりして、落ち着きがない。優しい人なら彼を気の毒に思うが、厳しい人なら迷惑がるだけだ。ジョイスが成長してこんな状態から抜け出すことを願うのだが、彼もすでに40歳だから、そうなることは余り望めない。わたしはこの本を注意深く読んだわけではない。一度読んだきりだ。この本は分かりにくい。だからきつとこの本を公平にみているというより、その良さをみくびったのかもしれない。わたしは無数の小さな弾丸を浴びせられ、うちつけられたような気がする。でも顔にまともに致命傷を受けたわけではない——例えば、トルストイから受けるようには。しかし、彼をトルストイと比べるのはまったくばかっている。》

ところで、ウルフが、このように罵詈、罵倒ともおもえる言葉で『ユリシーズ』を批判する理由は何だろうか。

その一つは、ウルフの「無教養で、下品な本」とか「語の普通の意味でも、文学的な意味でも下品だ」という言葉に暗示されるように、『ユリシーズ』でジョイスが主要人物たちの性生活、というよりも尾籠にわたる部分までを底ぬけにあけすけに描いたことにある。ジョイスは、従来

のことは彼女が「現代小説論」の中で特に『ユリシーズ』の墓場の場面に言及していることからわかる。更に彼女の日記を読んでみよう。次の引用文は彼女が『ユリシーズ』を200頁まで読んで、その感想を述べた個所である。日付は1922年8月16日。

I should be reading *Ulysses*, and fabricating my case for and against. I have read 200 pages so far—not a third; and have been amused, stimulated, charmed, interested, by the first 2 or 3 chapters—to the end of the cemetery scene; and then puzzled, bored, irritated and disillusioned by a queasy undergraduate scratching his pimples. And Tom, great Tom, thinks this on a par with *War and Peace*! An illiterate, underbred book, it seems to me; the book of a self-taught working man, and we all know how distressing they are, how egotistic, insistent, raw, striking, and ultimately nauseating. When one can have the cooked flesh, why have the raw? But I think if you are anaemic, as Tom is, there is a glory in blood. Being fairly normal myself, I am soon ready for the classics again.⁽¹⁸⁾

《わたしは『ユリシーズ』を読んでいて、賛成か反対かの立場をはっきりさせるべきなんだ。わたしは200頁まで読んだ——まだ3分の1にも達しない。最初の2、3章から墓地の場面までは、楽しみ、刺激を受け、魅了され、興味をそそられた。その先は、戸惑い、退屈し、いらだち、幻滅した。まるで神経質な大学生がにきびをひっかきながら書いたようなものだ。それなのにトムは、かの偉大なトムは、この小説が『戦争と平和』に匹敵すると思っている。わたしには無教養で、下品な本のように思える。独学の労働者の本だ。彼らがどれほど悲惨で、自分勝手に、自己主張的で、未熟で、目立ちたがりやで、つきつめて言えば、人をむかむかさせるか、わたしたちはみんな知っている。料理した肉があるのに、どうしてなまの肉を食べなくてはならないのか。でも、もしあなたがトムのように貧血症の人なら、いき血にも喜びがあるだろう。でもわたしは十分正常なので、心がすぐまた古典におもむく。》

引用文中にトムとあるのは、『荒地』(*The Waste Land*, 1922)の詩人エリオット(Thomas Stearns Eliot, 1888~1965)のことである。

それにしても、「現代小説論」の中で「ジョイス氏は精神主義者である。彼は頭脳を通してメッセージをひらめかすあの内奥の焰の明滅を表わそうと全力を傾けている」と言い、『ユリシーズ』を「傑作と認めないわけにはいかない。もしわれわれが人生そのものを求めるとしたら、確かにそれはここにある」とまで言い切ってから、わずか3年しかたたないというのに、ウルフのジョイスに対する態度の何という変わりようであろうか。ウルフの批判は更につづく。次の引用文は、彼女が『ユリシーズ』を読了した1922年9月6日付の日記の一部である。

Virginia Woolf tells us, in the preface written three years after the book was first published, that “in the first version Septimus, who later is intended to be her double, had no existence; and that Mrs. Dalloway was originally to kill herself at the end of the party.”⁽¹⁶⁾

《あの本の初版が出てから3年後に書かれた序文（Modern Library 版の序文）の中でヴァージニア・ウルフが語るところによれば、「後にダロウェイ夫人の分身となるべく意図されているセプティマスは最初書いた時には存在しなかった。もとはダロウェイ夫人がパーティの終わりに自殺することになっていた。】》

事実、ウルフは『ダロウェイ夫人』に先だって、その第1章となるべく意図された短編「ボンド街のダロウェイ夫人」（“Mrs Dalloway in Bond Street”）を1922年6月頃に書き、それを1923年7月号の『ダイアル』（*The Dial*）に発表しているが、この短編には『ダロウェイ夫人』との共通点が多く見られるが、セプティマスはまったく登場していない。したがって、ウルフは『ユリシーズ』のブルームとスティーヴンの関係に示唆されて、セプティマスを導入したものと推定される。

以上のような点から見れば、ウルフがジョイスからかなりの影響を受けたことは否定できない。しかし、『ダロウェイ夫人』を単にジョイスの影響に帰することはできない。

ウルフが、1919年4月に発表した「現代小説論」の中でジョイスに言及し、彼をアヴァン・ギャルドの代表者に祭り上げ、『ユリシーズ』を「傑作」と賞賛したことについてはすでに述べた。しかし、その後ウルフのジョイスに対する姿勢が微妙に変化していることは彼女の日記を読めば明らかである。

ウルフの日記に初めてジョイスの名が見られるのは1919年3月5日のことである。

But oh, dear, what a lot I've got to read! The entire works of Mr. James Joyce, Wyndham Lewis, Ezra Pound, so as to compare them with the entire works of Dickens and Mrs. Gaskell; besides that George Eliot; finally Hardy.⁽¹⁷⁾

《でも、まあ、なんとたくさん読まなくてはならない本があるんでしょう。ジェイムズ・ジョイス氏、ウインダム・ルイス、エズラ・パウンドの全作品を読んで、ディケンズとギaskell夫人の全作品と比べてみなくては。それにジョージ・エリオット。最後にハーディも。》

この言葉から察すると、ウルフが『ユリシーズ』を読み始めたのは1919年の3月である。そして、「現代小説論」を書いた時点ではウルフは、第6エピソードまでしか読んでいなかった。こ

っているからである。すなわち、作中人物たちの精神の意識的な抑制がゆるみ、無意識の中で生まれる幻想が解き放たれて表面に浮上する過程が表現主義の形式によって巧みに表現されている。

そして庄巻は、最終エピソードである。ブルームの妻モリーの「内的独白」を綴るのにポドリイ・ヘッド版で約60ページにわたってコンマもピリオッドもなく、行を改めることわずか5回、めんめんと活字がつづく。ここにおいては昼の世界で抑制されていた、この豊満で、無道徳で、しかも愛嬌のある女性の潜在意識が目ざめて、そのるるとして語ることが夜の暗闇の中でくりひろげられる。

ジョイスは、この他にも、教義問答体（第2エピソードでスティーヴンが授業をする場面や第17エピソード）や、詩的文体（主に詩人肌のスティーヴンを描く場合に関連して使われている）、洒落、擬声音、聖書や古典からの引用などをふんだんに用いている。しかもこれらの手法や文体が、各エピソードの内容に応じて使われていることは言うまでもない。

さて、ジョイスの『ユリシーズ』とウルフの『ダロウェイ夫人』に接したことがある読者は、このふたつの小説にいくつかの類似点があることに気づくであろう。例えば、ジョイスの小説が、1904年6月16日の午前8時から夜半過ぎまでの約18時間の出来事を扱っていると同じように、『ダロウェイ夫人』では1923年6月半ばの午前10時から夜半までの約14時間余りが扱われている。

また、『ユリシーズ』で街を行く人々（ブルームとスティーヴン）の意識を通してダブリンが浮き彫りにされていると同じように、ウルフの小説でも同じ方法でロンドンが映し出されている。

更に、『ユリシーズ』第10エピソードでジョイスは、ダブリン市の総督の馬車行列を見守る人々の姿を移動映写の様式で次々と捉え、特定の時間に特定の場所に生きる個々の人物に、同じ体験を分かち合わせることによって彼らを他の人物と関連づけているが、ウルフも王族の誰かが乗っているかもしれない自動車を眺めたり、煙幕で文字を描いている飛行機を見上げたりする人々を同じ方法で捉えている。ウィンダム・ルイス (Wyndham Lewis, 1884~1957) のように「地方的な傑作」(『ダロウェイ夫人』) の中では彼(ジョイス)のダブリン劇の場面がしばしば、そっくり下手くそに模倣されている(『ユリシーズ』の総督がダブリン市中を通る場面と皇后がロンドン市中を通る『ダロウェイ夫人』の場面を対照せよ。後者は前者の学生じみた模倣であり、空に描かれた煙文字の場面でしめくくられている⁽¹⁵⁾)。とまでは言わないまでも、ウルフが意識的であれ、無意識的であれ、上記の場面を書くに際してジョイスからヒントを得たとみてはば間違いないであろう。

また更に、『ユリシーズ』のブルームとスティーヴンの関係が、クラリッサとセプティマスとの関係に影響を与えたと思われるふしがある。ちなみにウルフは最初、『ダロウェイ夫人』の中にセプティマスを登場させる予定はなく、話の終わりの方でクラリッサを自殺させることになっていた。この点に関連して、デイビス (David Daiches) は、その著『ヴァージニア・ウルフ』 (Virginia Woolf, 1942) の中で次のように記している。

『ユリシーズ』の18の章のそれぞれについて、彼が意識的、組織的に異なった文体を用いているとしても、当時において、まったく新しく驚くべきだった全体の印象は、客観的物語形式と内的独白との混合によって惹き起こされたものだった……

ジョイスはふたつの面上で操作を行なっている——スクリーンには外側から見たひとりの男を映射しておきながら、われわれには時折彼の内部からくる声を聞かせるのだ。これは《オフ》の声の効果である。映像は客観的に、通りを歩いている男を示している。音声はこの男の内心の思考をわれわれに伝えるのだ。この手法は1945年以後、トーキー映画で用いられることになる。1922年には、トーキーはまだ生まれていなかった。ジェイムズ・ジョイスは、自分個人用に、それを前もって思い描いていたのだ。》

このような客観的物語形式と「内的独白」が混ざり合った文体が『ユリシーズ』の第6エピソードまで用いられている（もちろん「内的独白」の手法はその後もひんばんに使われている）。しかしエピソードが進むにつれて、文体はだんだんと多様化し、複雑になってくる。第7エピソードでは新聞社の雰囲気伝えるために新聞記事風の文体が使われ、スティーヴンが文士たちとシェイクスピア論をたたかわせる第9エピソードでは議論風の文体が採用されている。そうかと思うと、ダブリンの街路を動きまわる人々の行動を描いた第10エピソードでは映画のモンタージュの手法が使われ、第11エピソード、オーモンド・ホテルのバーを描いた場面は、歌劇『マルタ』の組立てを暗示している。

また、ブルームが美少女ガーティ・マクダウェルの露出症によって自慰に至る第13エピソードではガーティの愛の幻想が、ロマンチックな通俗小説（ガーティはその中のヒロインと自分とを同一視している）を模倣した文体で表現されている。

更に、ブルームがホリス産院でスティーヴンや医学生たちと接する第14エピソードでは、ジョイスは、アングロ・サクソン語の形態から、マロリー (Thomas Malory, 1408~71), ブラウン (Thomas Browne, 1605~82), バニアン (John Bunyan, 1628~88), ピープス (Samuel Pepys, 1633~1703), ラム (Charles Lamb, 1775~1834), マコーレー (Thomas Macaulay, 1800~59), ディケンズ (Charles Dickens, 1812~70), ニューマン (John Henry Newman, 1801~90), ラスキン (John Ruskin, 1819~1900), カーライル (Thomas Carlyle, 1795~1881) と代表的な古典作家の文体を順々に模倣してゆき、現代の俗語、卑語に終わるといふ、まことに瞠目すべき技巧を凝らしている。これはかつて類を見ないほど素晴らしい妙技であり、喜劇の見事な一編となっている。しかもこれには十分な根拠がある。医学生たちは赤ん坊の誕生を待っているが、ジョイスは胎児の発育をそのまま映し出す方法として、英語のそれぞれの発展段階のパロディを用いたのである。つづく夜の街を描いた第15エピソードは表現派の戯曲形式で書かれているが、それが実に当を得たやり方であるのは、この場面でジョイスが作中人物たちを酩酊状態において扱

を肉体的に現わしているモリー、この三人のそれぞれのもつ感覚と意識のうちに現代のあらゆる人間のもつ要素、すなわち物質、精神、本能が象徴されている、と言える。このように『ユリシーズ』は小説の枠組を『オデュッセイア』から借り、その巧みなパロディとなっているが、更に読者の興味をそそるものは、そこに用いられている多様な文体である。

『ユリシーズ』の最初の数エピソードは伝統的な客観的物語形式と「内的独白」が混ざり合った文体で書かれている。

He crossed to the bright side, avoiding the loose cellarflap of number seventyfive. The sun was nearing the steeple of George's church. *Be a warm day .I fancy. Specially in these black clothes feel it more. Black conducts, reflects (refracts is it?), the heat. But I couldn't go in that light suit. Make a picnic of it.* His eyelids sank quietly often as he walked in happy warmth.⁽¹³⁾ (italics mine)

《彼（ブルーム）は、75番地の緩んだ上げ蓋を避けて陽の当る方へ道を横切って行った。太陽はジョージ教会の尖塔に近づいていた。暑い日になりそうだな。ことにこんな黒い服を着ていると暑さもひとしお身にこたえる。黒は熱を伝導し、反射する（いや屈折だったかな）。でも、明るい服を着てくるわけにはゆかない。まるでピクニックに行くみたいで。彼のまぶたは、快いあたたかさの中を歩きながらしばしば静かに閉じた。》

引用文中のイタリック体は「内的独白」を示す。読者は主人公ブルームの行動を追っているうちに、だしぬけに、何の説明的の字句も与えられずにブルームの内心の思いを転写した文章に出くわすのである。これは1922年当時にはまったく新しい手法だった。ジョイスの名を高らしめた理由の一つもこの手法によるものであった。ちなみに、アルベレス（René Maril Albérés）は『小説の変貌』（*Métamorphoses du roman*, 1966）の中で次のように述べている。

Si, pour chacun des dix-huit chapitres d'*Ulysse*, il emploie volontairement et systématiquement un style différent, l'impression d'ensemble, entièrement nouvelle et étonnante dans son époque, était provoquée par un mélange du récit objectif et du monologue intérieur . . . Joyce joue sur deux plans, projetant sur l'écran un homme vu de l'extérieur, mais nous faisant entendre parfois sa voix venue de l'intérieur. C'est un effet de voix *«off»*: *l'image* nous montre objectivement un homme qui marche dans la rue; le *son* nous livre les réflexions intimes de cet homme. Ce procédé sera utilisé dans le cinéma parlant après 1945. En 1922, le cinéma parlant n'était pas encore né. James Joyce l'avait préimaginé pour son usage personnel.⁽¹⁴⁾

がてブルームは数々の幻影を見る。今は亡き父の霊が現われて、こんないかがわしい夜の街で無駄使いをするなど彼を叱りつける。更には死んだ母やモリー、ガーティの霊まで現われてブルームを非難する。過去の悪徳と美徳の数々が彼の眼前で展開される。ふと幻想からさめると、ベラ・コーエン (Bella Cohen) 夫人の営む娼家の中におり、そこにスティーヴンとリンチがいることに気づく。スティーヴンはすっかり酔いつぶれている。ブルームはスティーヴンの面倒を見てやり、彼が自分の息子であればいいかと望む (第15エピソード)。

第三部は3つのエピソードから成る。ベラ・コーエンの娼家からスティーヴンを助け出したブルームは、彼を伴って帰路につく。スティーヴンが何か食べたいと言うので、ブルームは彼を御者の溜り場となっている夜間営業の喫茶店に連れて行く。しかし、他の客たちの間では異端者なので余り居心地が良くない。そこでブルームはスティーヴンを自分の家に連れて行くことにする (第16エピソード)。御者の溜り場を出たふたりは、深夜の街を歩いてブルームの家に着く。ブルームはスティーヴンのためにココアを出してやり、泊まってゆくようにすすめるが、空が白み始めた頃、スティーヴンはブルームの家を辞して立ち去る。ブルームはベッドにもぐり込み、スティーヴンが来ていたことを妻に話す (第17エピソード)。ベッドではモリーが夢うつつのうちに少女時代のこと、初恋のこと、ブルームのこと、情夫ボイルンのことなどを次々と夢想し、更には詩人スティーヴンと恋愛することを空想する (第18エピソード)。

以上が『ユリシーズ』のおおまかな筋であるが、周知のようにこの作品は、ホメロス (Homer) の『オデュッセイア』 (*Odyssey*) の構想を借りて、それぞれのエピソードが『オデュッセイア』のエピソードと対応するように仕組まれている。また三人の主要人物、レオポルド・ブルーム、スティーヴン、モリーは、『オデュッセイア』のオデュッセウス (*Odysseus*)、テレマコス (*Telemachus*)、ペネロピー (*Penelope*) になぞらえられているし、その他の人物もそれぞれホメロスの人物と対応している。ウォルター・アレン (Walter Allen) も指摘するように⁽¹²⁾、このような対応による描き方は、時として不自然に思われるかもしれないが、ここにジョイスの真価が見られるであろう。ジョイスは、作中人物の行動過程を『オデュッセイア』の人物のそれと並置することによって、物語に一種の秩序を与えるという問題を解決したのである。かくして、現代のユリシーズ (オデュッセウス) であるブルームは、ホメロスのユリシーズの20年の放浪を、たった一日の中に再現し、息子テレマコスであるスティーヴンに出会い、ペネロピーに当たるモリーのもとへ帰って来るのである。

しかも、『ユリシーズ』は、『オデュッセイア』のパロディとなっているので、読者は、ヒロイックなものが現代という時代にはどのようなものに墮するかをそこに見ることができるのである。更にジョイスは、ホメロスの物語を自分の物語の下敷にすることによって個々のものの中に普遍性を表現している。ブルーム、スティーヴン、モリーは原型的人物の現代版である。広告取りを職とする、俗悪で現実的な男ブルーム、詩人で自己意識の強いスティーヴン、女性の無知と情欲

新聞社を出たブルームが、古い新聞広告を調べるため図書館へ行く目的と、昼食をとる目的で街を歩いている。彼は、昔恋愛関係にあったグリーン夫人 (Mrs Breen) に会い、ピュアフォイ (Mina Purefoy) が難産のためホリス産院で苦しんでいることを知らされる。その後、ブルームは食堂に入って食事をとり、盲目の青年が通りを横切ろうとしているのを見て親切にも手を引いてやる (第8エピソード)。

酒場を出たスティーヴンが図書館で文士たちとシェイクスピア論、とりわけ『ハムレット』論をたたかわしている。ブルームも図書館に来るが、またしてもスティーヴンとすれちがう (第9エピソード)。つづく第10エピソードでは、ブルームもスティーヴンも顔を出さず程度。ジョイスはこのエピソードでは、午後3時から4時の間に市中で起こる出来事を次々と移動映写の様式で19の場面に展開している。

午後4時、ブルームがマーサに返事を書くためにオーモンド・ホテルのバーにやって来る。するとボイランがモリーと密会する途中ホテルに立ち寄って、バーの女にエロチックなサービスをさせる。それを隅の方から見ていたブルームは、ボイランがモリーと会う場面を想像して悩む。そこへスティーヴンの父サイモン、カウリー神父 (Father Bob Cowley)、ドーラン (Ben Dolan) の三人がやって来る。そしてサイモンがテノールで、ドーランがバスで歌をうたって皆の喝采を浴びる。ボイランはモリーに会うために急いで立ち去る。ホテルから出たブルームは、腹が張ってきたので馬車の騒音にまぎれて放屁する (第11エピソード)。

ブルームは、カニンガムと会う約束があったので、バニー・キャナンの酒場に姿を現わす。そこにはジョー・ハインズ (Joe Hynes) や、「市民」と呼ばれる愛国主義者たちが集まっている。やがて「市民」がユダヤ人攻撃を始め、ブルームに当たりちらす。腹を立てたブルームは「市民」を罵る。「市民」は怒ってブルームに空カンを投げつける。ブルームはおくれてやって来たカニンガムに助けられて馬車で逃げ出す (第12エピソード)。

カニンガムと別れたブルームが、一日の放浪に疲れて、サンディマウントの浜辺にやって来る。海岸ではガーティ・マクダウエル (Gerty MacDowell) という美少女が友達と夕涼みをしている。ガーティは友達と離れて岩に腰かけている。ガーティが空に高く昇った花火を見るためにそり返ると、彼女のズロースがブルームの眼にとまる。彼女は意識して露出している。ブルームは刺激されてマスターベーションをする。ガーティが去った後、ブルームは妻とボイランが密会していることを思うと家に帰る気持になれないので、ピュアフォイ夫人を見舞うことにする (第13エピソード)。

ブルームが産院を訪れると、スティーヴンが友達の医学生たちと酒を飲みながら放談している。ブルームはスティーヴンのうちに死んだ息子の面影を見る。ここで初めてブルームは精神上的の息子スティーヴンと顔を合わせる (第14エピソード)。産院を出たスティーヴンがリンチ (Vincent Lynch) とふたりで夜のマボット街を歩いて行く。ブルームもふたりの跡を追いかけてくる。や

としている。

第一部は3つのエピソードから成り、22歳の教師であり、詩人でもある、自意識の強い青年スティーヴン・ディーダラス (Stephen Dedalus) に関連している。ジョイスの前作『若き日の芸術家の肖像』(A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916) はスティーヴンが幼年時代から受けたカトリックの影響を脱して、文士になろうと決意してパリに旅立つところで終わっている。母の危篤の知らせを受けて帰国したスティーヴンは、彼女の死後、ダブリン郊外の海をのぞむマーテロー塔に友人の医学生マラカイ・マリガン (Malachi Malligan) と、オックスフォード出身のヘインズ (Haines) というイングランド人と一緒に生活している。

物語は午前8時にスティーヴンが朝の支度をしているところから始まる。スティーヴンは、母の死に際して祈ってやらなかったのは残酷だ、とマリガンに責められる。傷ついた心で彼はディージー (Garrett Deasy) 氏の経営する私立学校へ教えに出かける (第1エピソード)。スティーヴンは余り気のないのしない生徒を前に歴史の講義をする。授業が終わり、給料を受け取りに校長の書斎へ行く。校長は給料を払うとスティーヴンに節約の美德について忠告を与え、自分の書いた論文を新聞社へ届けてくれと依頼する (第2エピソード)。学校を出たスティーヴンは、ひとりサンディマウントの海岸を散策し、文学のこと、自分のみじめな生活のこと、孤独などについて瞑想する (第3エピソード)。

第二部は主としてレオポルド・ブルームに関する13のエピソードから成る。

ブルームは38歳になるハンガリー系ユダヤ人で、新聞の広告取りを職としている。午前8時、ベッドを起き出したブルームは、ソプラノ歌手である妻モリー (Molly) のために朝食の支度をする。次いで自分の朝食用の肉を買いに肉屋へ出かける。そして隣家の女中の尻を見て色欲的な刺激を受けたりして帰宅すると、写真屋で働くミリー (Milly) からの手紙と、妻の情夫ボイラン (Blazes Boylan) からの手紙が来ている。モリーは何気なく、今日の午後ボイランが訪ねて来る、と言う。ブルームはたえず妻の行動に悩まされている (第4エピソード)。

家を出たブルームは郵便局で局留めになっている手紙を受け取る。彼はヘンリー・フラワー (Henry Flower) という偽名でマーサ (Martha Clifford) という娘と恋文を取り交わしている。彼は、女性の助手を求む、という新聞広告を出して、マーサと文通を始めたのである。彼は人目につかないように、材木置場の影で手紙を読む (第5エピソード)。その後彼は、スティーヴンの父サイモン (Simon Dedalus)、親友マーティン・カニンガム (Martin Cunningham)、ジャック・パワー (Jack Power) と一緒にディグナムの葬式に参列する。そして幼くして死んだ息子のこと、自殺した父親のことなどを思い出す (第6エピソード)。

正午になって、ブルームは広告の用件で新聞社に行く。彼が出て行くと、入れちがいにスティーヴンが校長の原稿を届けに新聞社を訪れる。そして原稿を届けると、主筆たちと一緒に近くの酒場へ出かけて一杯飲む (第7エピソード)。

of Bourton, of Peter, of Sally), they would grow old. A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the center which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death.

But this young man who had killed himself—had he plunged holding his treasure?⁽¹⁰⁾

《いつかサーペンタイン池へ、一シリング投げ込んだことがあったけれど、それ以上のものを捨てたことはない。けれどあの青年は生命を投げ捨ててしまったのだ。わたしたちは生きつづける（わたしは戻らなくちゃ、部屋はまだごった返しているし、お客はひっきりなしにやってくるもの）。わたしたち（一日中、わたしはブアトンのこと、ピーターのこと、サリーのことを考えていたんだわ）、わたしたちは年とってゆくだらう。でも、ひとつ大切なことがあるわ。おしゃべりで飾られ、わたしの人生の中で汚され、輝きを失い、一日一日と墮落や、嘘や、おしゃべりとなって消えてしまうものが。それを青年は護ったのだ。死は挑戦なのだ。死こそ交感への試みなんだわ、人は不思議にも逸れていってしまうものの中心になどとても到達できない、と感じる。近づいたと思うと遠のき、歓喜は色褪せ、人は孤独なのだ。だが死の中にこそ抱擁があるのだ。

しかし、この自殺した青年—彼は自分の宝をかかえたまま飛び込んでいったのだろうか。》

クラリッサは青年の自殺を「わたしの災難—わたし自身の恥辱なのだ⁽¹¹⁾」と考え、ショックから立ちなおる。結局、セプティマスはクラリッサの分身の役割を果たしていたのだ。クラリッサは分身セプティマスへの共感により時間と死の束縛からのがれることができたのである。

このように、『ダロウェイ夫人』は主筋としてはクラリッサの一日の行動を、副筋としてはセプティマスの行動を中心として進行する物語である。しかし、作者ウルフは読者の視点を、主筋としてはクラリッサの意識、その他の主要人物であるリチャードやピーター、エリザベスやキルマンらの意識、及びそれらの意識の相互の連関へ、副筋としてはセプティマスとルクレチアの意識及びその意識の相互の連関へと誘い込んで、見事な人物像を形成している。また、たった一日の行動ではあるが、「意識の流れ」もしくは「内的独白」の手法によって主要人物たちの過去から現在に至るまでの姿が伝統的な年代記的順序によってではなく、いわば同時的に読者の心に焼きつけられる。したがって、読者は深々とした統一感、実在感を味わうことができるのである。

では次にジョイスの『ユリシーズ』のアウトラインとその技法とを紹介してみよう。

『ユリシーズ』の物語は、1904年6月16日の朝から夜半過ぎまでの約18時間のダブリンを背景

久しぶりにクラリッサと会ったピーターの心の中で、彼女を恨む気持と、彼女を懐しむ気持が葛藤を演じる。クラリッサの家を出たピーターは、いかがわしい女の跡をつけたりしながら、ロンドンの目抜き通りをさまよい、リージェント公園で仮眠をとる。そして夕方のさわやかな街を歩いてダロウェイ家の夜会に出席する。夜会でピーターはクラリッサとゆっくり話す機会に恵まなかったが、夜会が終わった後、やっと彼女が近づいてくる。そして『ダロウェイ夫人』は「この恐れはなんだろう。この恍惚感は何だろう、とピーターは自問した。僕の心を並はずれた興奮で満たすものはなんだろう。クラリッサだ、と彼は言った。そこにクラリッサがいたからだ⁽⁹⁾」という言葉で結ばれている。

以上がクラリッサを中心とした主筋であるとすれば、副筋としてセプティマス・ウォレン・スマス (Septimus Warren Smith) の行動と運命が、主筋と交互に対位的に描かれている。

セプティマスとクラリッサは一度として出会うことはない。彼は下層中産階級の会社員である。もともと真面目で、頭も良く、夜学でシェイクスピアの講義を聞くほど文学好きの面もある、将来を嘱望された青年だった。彼は第一次大戦が勃発するや進んで志願し、数々の勲功をたて、将校のエヴァンス (Evans) に可愛がられた。しかし、エヴァンスがかたわらで砲弾に倒れるのを見て、戦争神経症 (“shell-shock”) にかかる。彼は復員直前に、イタリアのミラノで純情可憐な帽子工ルクレチア (Lucrezia) と結婚して帰国し、もとの職場に復帰するが、病状ははかばかしくなく、不安と幻覚にたえず悩まされるようになる。そしてルクレチアに対してもだんだん無関心になってゆく。楽しかった新婚生活や、優しかった夫のことを思うにつけ、ルクレチアは絶望し、身寄りのない異境の地でひとりもんとしている。町医者ホームズ (Dr Holmes) の治療を受けてもセプティマスの病状は悪化するばかりである。そこでセプティマスは、ホームズの紹介で、ロンドン一流の精神科医ウィリアム・ブラッドショー (Sir William Bradshaw) の診察を受ける。ブラッドショーは、ただちにセプティマスを重症と判断し、療養所に隔離収容することに決めてしまう。セプティマスが帰宅して部屋で休んでいると、ブラッドショーの連絡を受けたホームズが、彼を療養所に連れて行くためにやってくる。ルクレチアがホームズを遮っている間に、セプティマスは見捨てられたと感じ、窓から身を投じて自殺する。

この、どこにでもころがっているような悲劇は、外見的にはクラリッサの世界と無関係のように思われる。しかし、セプティマスの世界とクラリッサの世界は、精神科医ブラッドショーによって直接結びつけられる。クラリッサの夜会におくれて出席したブラッドショーが青年の死を告げる。その話を聞いたクラリッサは激しいショックを受ける。

She had once thrown a shilling into the Serpentine, never anything more. But he had flung it away. They went on living (she would have to go back; the rooms were still crowded; people kept on coming). They (all day she had been thinking

と次のようになる。

物語は、1923年6月半ばのある水曜日の午前10時からその夜半に至る約14時間を背景とし、舞台はロンドンに置かれている。

主人公クラリッサ・ダロウェイ (Clarissa Dalloway) は、イギリス上層中流階級に属する51歳の女性で、下院議員リチャード (Richard) の妻である。ロンドンのウェストミンスター区に住んでいて、夫との間には17歳の美しい娘、エリザベス (Elizabeth) がいる。この日、クラリッサは、6時から夜会を開くことになっている。彼女が夜会用の花を買いに出かけようとするところから物語は始まる。

外出しようとしたクラリッサは、朝のすがすがしい空気に触れ、ふと30年前に過ごしたブアトンの別荘での生活を回想する。とりわけ、彼女を熱愛していたピーター (Peter Walsh) のことを思い出す。彼女はピーターの情熱的な求婚を拒んで、その後もっと堅実で、出世の見込みのあるリチャードを選んだのだが、彼女の心にはたえずピーターを拒否したのが正しかったのだろうか、という疑念がつきまとっている。彼女の意識の流れによって、彼女の過去と現在の存在と生活とがしだいに浮かびあがってくる。

さて、クラリッサは、ウェストミンスターの自宅を出て、セント・ジェイムズ公園を通り、ポンド街を歩きながら、花屋へと向かう。時々、死の恐怖が彼女の心に影を落とす。それは、最近ひどい感冒にかかって肉体に自信がもてなくなったことや、夫との性的関係が衰えたせいかもしれない。しかし、彼女は、妹が倒木の下じきになって死ぬのをまのあたりにして以来、神を信じることができなくなってしまった。だから娘のエリザベスが狂信的な家庭教師ミス・キルマン (Miss Killman) に夢中になっているのに我慢できず、キルマンに対して激しい憎悪を燃やしている。

クラリッサが花屋で花を選んでいると、外の通りでピストルを発射したような大きな音が聞こえる。王族の誰かが乗っているらしい自動車がパンクしたのだ。ここでウルフは、移動映写の様式によって、その車が走ってゆく沿道にいる人々の姿を次々と捉え、次いで絵文字を描いて飛んでゆく飛行機を見上げる群衆の姿を映し出す。

花を買って帰宅したクラリッサの前に思いがけない訪問客が現われる。それはピーター・ウォルシュである。彼は知識欲が旺盛で、情熱的なのだが、いささか自己中心的な男である。若い頃、社会主義思想を持っていたためにオックスフォード大学を退学になり、クラリッサとの恋に破れたあと、新天地を求めてインドに渡った。インドに向かう船で知り合った女性と結婚したけれども、その後も女性遍歴を重ね、現在は陸軍少佐の妻と恋愛しており、離婚手続のためにロンドンに舞い戻って来たのである。彼は、「おれは人生の敗北者だ」という意識を抱いている一方、「おれは年にとってなんかいないんだ、おれの人生は終わっていない、決して⁽⁸⁾」、と自信と野心をのぞかせるロマンチストでもある。

well as honour and love her, for so her youth is renewed and her sovereignty assured. ⁽⁵⁾

『小説本来の素材』などというものは存在しない。あらゆるものが小説本来の素材である。あらゆる感情、あらゆる思想が。頭脳と精神のあらゆる特性が活用される。どんな知覚も役に立つのだ。もし小説芸術が生きてわれわれの間に立つ姿を想像できるならば、それは自分を尊重し、愛してくれと命じるだけでなく、自分を挫き、いじめてくれと必ずや命じるだろう。このようにして小説芸術は更び青春を取り戻し、その主権が保証されるからだ。』

ウルフが「現代小説論」の中でさまざまなメタファを用いて主張していることは、現代の小説家が扱わねばならない新しい対象は、「心理の暗黒領域」であり、すべて他のものはこの「心理の暗黒領域」を描くという目的に付随するにすぎないということである。もっと平たく言えば、現代の小説家の任務は「意識の流れ」を表現することだということになるだろう。伝統的な小説の中に描かれた生には一定の筋があり、その性格は明確であり、何らかの形でモラルがあった。作者は全知なる語り手として作品の外部にたち、さまざまな劇的事件や人物に対して一定の判断を下してきた。ところが、ウルフがいただいている生のヴィジョンはもっと内面的なものであり、もっと捉え難い微妙なものであった。こうした生のヴィジョンをもちこむにはもはや、ベネットらの古い伝統的な小説形式では不可能であるという認識を持ち始めたことがウルフに「現代小説論」を書かせた理由であろう。

ところで、ウルフが「現代小説論」を発表する前に書いた処女作『船出』(Voyage Out, 1915)及び第二作『夜と昼』(Night and Day, 1919)には彼女の将来を思わせる徴候があらわれてはいるが、叙述はおおむね伝統的な写実主義の手法で展開し、彼女は人物の内面に深入りしてはいない。しかし、「現代小説論」をさかいに、ウルフの小説は大きな変貌をとげ、実験的習作『月曜日か火曜日』(Monday or Tuesday, 1921)、『ジェイコブの部屋』(Jacob's Room, 1922)を経て、実質的な出世作『ダロウェイ夫人』(Mrs Dalloway, 1925)が書かれる。ウルフの小説が大きな変貌をとげた原因として、「ジョイスのウルフへの影響は、一般に考えられているよりもはるかに深いものがある⁽⁶⁾」と述べたレオン・エデル (Leon Edel) や、「1925年に出版された『ダロウェイ夫人』に至って、ジョイスの影響がはっきりとしてくる⁽⁷⁾」と述べたドラットル (Floris Delattre) を始めとして、ジョイスの影響をあげる評者があとをたたない。

このようにジョイスの影響がうんぬんされる理由は、ウルフが「現代小説論」の中で、ジョイスに対する賞賛を憚らなかったことと、『ダロウェイ夫人』が『ユリシーズ』といくつかの類似点を有しているためであろう。そこで『ダロウェイ夫人』と『ユリシーズ』を対比しながら、ジョイスのウルフへの影響のありようを考察してみよう。

『ダロウェイ夫人』には筋といえるほどのものはないが、およそのアウトラインを紹介する

touch nor see. The scene in the cemetery, for instance, with its brilliancy, its sordidity, its incoherence, its sudden lightning flashes of significance, does undoubtedly come so close to the quick of the mind that, on a first reading at any rate, it is difficult not to acclaim a masterpiece. If we want life itself, here surely we have it.⁽³⁾

《われわれが物質主義者と呼んだ人たちと比べると、ジョイス氏は精神主義者である。彼は頭脳を通してメッセージをひらめかすあの内奥の焰の明滅を表わそうと全力を傾けているのであり、それを把握するためならば、彼にとって付随的なものと思われるものは——それがもっともらしさであろうと、筋の一貫性であろうと、また読者が手で触れ、眼で見ることができないことがらを想像せよと要求された際に、読者の想像力を数世紀にもわたって支援するために用いられてきたいかなる指標であろうと——完全な勇気をもってそれを捨ててかえりみない。例えば、あの墓地の場面は、その縦横の才気、貧欲さ、まとまりのなさ、突然電光のようにきらめく意味によって、紛れもなく精神の中枢に迫ってくるので、とにかく一読しただけでこれを傑作と認めないわけにはいかない。もしわれわれが人生そのものを求めるとしたら、確かにそれはここにある。》

引用文中に「墓地の場面」(“the scene in the cemetery”)とあるのは、『ユリシーズ』(*Ulysses*, 1922)の主人公レオポルド・ブルーム (Leopold Bloom) が参列する友人ディグナム (Di-gnam) の葬式の模様を描いた第6エピソードを指す。なお、『ユリシーズ』がパリのシェイクスピア書店から出版されたのは1922年であるが、それに先だって1918年以来、その一部がアメリカの前衛雑誌『リトル・レビュー』(*Little Review*)に連載されていた。ウルフはそれを読んでいた。

さて、ジョイスと『ユリシーズ』に言及した後、ウルフは「手法」(“methods”)の重要性を強調し、われわれが作家であるならわれわれが表現したいと思うものを表現してくれ、またわれわれが読者ならわれわれを小説家の意図に近づけてくれるようなものなら、どういう手法であろうと正しい、と言い、手法の自由と独自性を主張する。またこれに関連してウルフは、現代人にとって、新しい興味の対象は、「心理の暗黒領域」(“the dark places of psychology”⁽⁴⁾)であると説明する。そして「現代小説論」は次のような言葉で結ばれている。

“The proper stuff of fiction” does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss. And if we can imagine the art of fiction come alive and standing in our midst, she would undoubtedly bid us break her and bully her, as

of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it.⁽²⁾

《内部を見てごらんなさい。すると人生はおよそ「このような」ものではないようだ。ちょっとの間、ありふれた一日のありふれた心を観察してごらんなさい。心は無数の印象——とるにたらぬもの、幻想的なもの、はかないもの、あるいは鋼鉄のような鋭いもので刻みつけられたもの——を受けとめる。それらの印象はありとあらゆる方向から、無数の原子の驟雨となつてふりそそぐ。そして、それらは、ふりつつ、月曜日の生活、または火曜日の生活となるので、強調すべき所は、前とは違ってくる。重要な瞬間はここではなく、あそこにあったのだ。ゆえに、もし作家が自由な人間であり、奴隷ではないならば、書かねばならないことではなく、書きたいことを書き、しきたりにとらわれず、己れの感情に基づいて書けるものならば、従来の様式によるプロットも、喜劇も悲劇も、恋愛事件も破局もなくなるだろうし、恐らくボタン一つにしても、ボンド街の服屋がつけるようにはつかなくなるだろう。人生は左右対照的に置かれた二輪馬車のランプのつらなりではない。人生とはきらきら光る暈^{うん}であり、意識の始めから終わりまでわれわれを囲んでいる半透明の外被なのだ。この変幻自在の、未知で、無辺の精神をたとえそれがいかに逸脱や複雑さを見せようと、できるだけ異質なものと外部的なものを混じえず伝達することが作家の任務ではないだろうか。われわれはただ勇気とか誠実さとかを説いているのではない。小説本来の素材は、習慣がわれわれに信じこませようとしているものとはいささか違うということを提唱しているのだ。》

このように自分の向かうべき道を示したウルフは、次いでジョイス (James Joyce, 1882～1941) に言及し、ジョイスは、ベネットらの先輩作家たちに比べると人生によりいっそう肉薄し、彼の興味をそそり、彼を動かすところのものを、いっそう真摯に確実に把握しようと試みていると述べ、更に次のようにジョイスを賞揚している。

In contrast with those whom we have called materialists, Mr. Joyce is spiritual; he is concerned at all costs to reveal the flickerings of that innermost flame which flashes its messages through the brain, and in order to preserve it he disregards with complete courage whatever seems to him adventitious, whether it be probability, or coherence, or any other of these signposts which for generations have served to support the imagination of a reader when called upon to imagine what he can neither

ウルフとジョイス

鏡 味 國 彦

ヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf, 1882~1941) は、1919年4月、「現代小説論」(“Modern Novels”)と題する論文を『タイムズ文芸付録』(*Times Literary Supplement*) に発表した。この論文は、その後“Modern Fiction”と改題されて『普通の読者』(*Common Reader*, 1925)の第一巻に再録された。

20世紀のイギリス小説を論じる際には必ずと言ってよいくらいに引き合いに出されるこの論文は、ウェルズ (H. G. Wells, 1866~1946), ゴールズワージー (John Galsworthy, 1867~1933), アーノルド・ベネット (Arnold Bennett, 1867~1931) らのエドワード朝、更にはヴィクトリア朝の小説概念や小説作法に対する挑戦状であると同時に、ウルフ自身の伝統的小説概念からの決別の辞であり、のちの彼女の成長を決定づける主張を表明したものである。その中でウルフはベネットらを、人生や人物を外面からしか描かない「物質主義者」(“materialists”)と決めつけ、「人生とはこんなものなのか」、「小説とはこのようなものでなければならないのか⁽¹⁾」と反問し、次のような有名な言葉をはいた。

Look within and life, it seems, is very far from being 'like this'. Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions—trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; so that, if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. Life is not a series of gignlamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning