

ウルフの『幕間』にみられるナラティブ戦略

斎藤 佳代子

1941年に出版されたヴァージニア・ウルフの『幕間』のテキストでは、さまざまな時間的空間的境界が曖昧化あるいは無効化されている。その中でも人生と芸術との境界が攪乱され、時には位置が転倒されている点に着目し、そこに表出しているウルフの人生観ないしは芸術観を探りたい。

作品内の人生と芸術の境界には二つの大きな特徴がある。ひとつは作品の屋台骨である野外劇自体の枠組みの揺らぎである。ほぼ全編を貫く野外劇は、さまざまな方法で外部から妨害され、侵入され、あるいは外部によって補填されており、そのことによって、舞台上の劇と外部すなわち周囲の自然や観客との境界は絶えず脅かされ、時に無効にされる。劇の開演も閉演もさだかでなく、進行中も観客の動きやつぶやき、牛の鳴き声、雨、壊れかけの蓄音機などの介入や助けがあり、劇の内部と外部の間断ない相互作用を経て劇は終わりまでたどり着く。

今ひとつの特徴は作品最後の文章、「その時カーテンが上がった。彼らは話した。」という句による仕掛けである。この句によってそれまでの前提が覆される。すなわちオリバー家の人々や多くの観客たちの言動は小説内の「現実」つまりオフステージの出来事だと読者が考えてきたその前提が、危ういものになる。実はそれも誰かの制作した劇中のこと、つまりオンステージの出来事だったのではないかと。ここから敷衍できるのは、以下のことである。小説内の劇だけでなく、小説全体が劇であったのなら、その場合の幕間とは読者の世界であり、小説内の自然や観客が頻繁に劇に侵入していたように、読者も小説の世界に参加するよう誘われているのではないかと。さらに、オフステージからオンステージへの位置のずらしをもうひと回り大きく考えるなら、私たち読者が「現実」と認識しているものの信憑性・優越性さえ攪乱される。こうしたオフステージとオン

ステージの転倒または融合は、人生と芸術あるいは現実とフィクションという二極化に楔を打ちこむことになる。

またブリッグスが指摘するように、『幕間』というタイトル自体がオフステージに注意を引きつけており、重要なのは完成された舞台からはみ出た余剰であり、種々雑多なものの寄せ集めだと示唆することで、劇と幕間の固定化された関係を問うている。そう考えるならタイトルと最後の文章は読者に、実は筋書きに従っているのかも知れない自分の現実に対する注意を喚起しているのかも知れず、また、小説内で劇と周囲が渾然と融和し、相互に浸透しているように、読者の世界と小説も互いに影響を及ぼし得ると示唆しているのかも知れない。

この舞台と幕間、或いは小説と読者の関係は芸術と人生の関係に置き換えられる。トラトナーは、ウルフは近代というテクノロジーが勃興した時代のなかで、アウラの位置そのものを変え、ごく普通の庶民にアウラを見出した、と論じる。野外劇最後の「現在、私たち自身」の場面に象徴されるように、このアウラは、真正性と独自性を保つために完成された全体像を必要とする伝統的なアウラとは対照的である。おそらくウルフの思い描く社会とは、雑多な人間がほかの人間や動物、自然とともに互いに独立しながら影響を与え合い、アウラを反映し合っている社会ではないだろうか。とすれば、アウラは人々自身にあり、芸術とは、特権化された崇高な高みに鎮座するものではなく、日々の平凡な生活の中に断片的に、束の間の存在としてあるものに他ならない。

さらにマイケルはこの点と西欧形而上学とのつながりをウルフが意識していたと指摘する。『幕間』の三年ほど前に出版された『3ギニー』において西欧社会が伝統的に男性性、固定性、現前性をつねに優先させてきた点が強調されており、そ

れを考慮すれば、完成されたはずの舞台からこぼれ落ちる種々雑多なものに意味を求めるのは、伝統的な社会の枠からはみ出た余剰として、排除したり格下におかれたりしてきたものの復権をめざすことであり、それは西欧形而上学に異を唱えることと同義である、と言う。完成された全体とし

て存在するはずの劇の枠組みをナラティブ戦略を用いて攪乱したウルフのその視線の先に、伝統的な西欧社会のあり方、現実のひとつのヴァージョンに過ぎないものを絶対化・固定化してきた社会に対する懐疑があった可能性は否めないだろう。

(会員)