

Virginia Woolf の小説における文体の変化

— 初期から中期へ —

行 吉 邦 輔

Virginia Woolf の小説家としての活動期間は、大別して三つの期間に分けられる。即ち従来からの小説手法によって *The Voyage Out* (1915) 及び *Night and Day* (1919) を書いた初期、いわゆる意識の流れの小説手法によって *Jacob's Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) 及び *The Waves* (1931) を書いた中期、そして従来からの手法と意識の流れの手法との融合によって *The Years* (1937) と遺作 *Between the Acts* (1941) を書いた後期である。その間、小説手法の変化に伴って、その具体的な表現である文体にも当然のことながら、大きな変化が見られる。そしてその変化は、初期から中期にかけて特に著しいものがある。Woolf の作品のうち、小説史的にも、また芸術的価値から言っても、最も重要なのは中期の作品である。そこで中期の作品の文体的特徴を解明することを中心課題としながら、初期から中期にかけての文体の変化を考察してみたいと思う。具体的には、初期の作品のうち、従来からの手法の完成作と思われる *Night and Day* と、中期の作品のうち意識の流れの手法が一応完成されたと思われる作品 *Mrs. Dalloway* を取り上げ、その二作品の中からシチュエーションの似通った部分を選び出し、その場面の文体を比較することによって、初期から中期への文体の変化を探ってゆきたいと思う。ただしここで用いている「文体」とは、小説手法の具体的な表現としての文体を意味している。

文体の変化を考察する際の問題点として、(1) 視点 (2) モンタージュ (3) 詩的イメージの三点を考え、それらの角度から考察を進めてゆきたいと思う。以上の三つの問題点は中期の小説における意図と密接な関係を有しているので、初期から中期にかけての文体の変化を浮彫りするのに極めて有効であると思われるからである。そこで先ず中期の小説における意図と、それによって生じた三つの問題点について述べ、その後でその三つの問題点から文体の変化を具体的に探ってゆくことにしたい。

Woolf の小説における初期から中期への変化は、一言にして言うならば外面から内面への変化である。初期の作品においても、すでに内面へ向かう傾向はうかがわれるが、Woolf が小説における内面的リアリティの追求という意図をはっきりと表明したのは、1919年に書かれた論文“Modern Fiction”においてである。いわゆる意識の流れ小説のよきマニフェストとして、今

日ではあまりにも有名なこの論文の中で、Woolf は James Joyce を精神主義者だとして賞讃する一方、Wells, Bennett, Galsworthy 達を物質主義者だときめつけ、彼等のような小説形式においては、人生における本質的なもの、即ちリアリティは去って行ってしまうと非難し、更に言葉を続けて次のように述べている。

Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning 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? ...

Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness.⁽¹⁾

これは *The Voyage Out*⁽²⁾ の中で漠然と述べられていた新しい小説への意図が、Joyce の *A Portrait of the Artists as a Young Man* や *Ulysses* の出現に刺戟され、明確な形をとって表明されたものと考えられる。⁽³⁾そこには Woolf の内面への方向がはっきりと示されているが、それと同時に人間の内面についての彼女の認識と、それを表現するにあたっての態度が提示されている。勿論ここで示されているのは極めて不完全な形でしかないが、この後で書かれた *Jacob's Room* 以後の諸作品をみれば、Woolf は人間の内面について次のような考えを抱いていたことが判る。即ち人間の内面は容易には言葉に表現し難い、複雑な意識の絶えざる流れであり、それはまた過去と未来の混合物であって一瞬ごとに変化している。そしてまた人間の自我は単一のものではなくて、多くの自我の集合体であると彼女は考えている。この認識の上に立って、Woolf はできるだけ直接的に、しかもできるだけ意識の本質を損なわずに表現しようと試みるのである。もちろん以前にも内面の探求に志した小説家はいた。しかしそれまでの小説家が内面の経験を転じて、外面的な物語としてそれを示したのに対して、Woolf はあくまでもその経験の内面性を保ったまま語ろうとしたのである。そしてそのために用いられたのが前記の三つの方法、即ち視点の工夫、モンタージュの利用、詩的イメージの使用である。

視点とは小説の中に一定した視点を設定し、それを通して、即ち一名ないし数名の心を通して人物や状況を描いてゆく小説手法である。視点は大別して外的視点と内的視点とに分けられる。外的視点は作者あるいは作中人物の誰かひとりの目を通して描写を行なうもので、そのようにして描かれた小説は第三人称小説に属する。内的視点は作中に登場する主要人物あるいは副人物の目を通して描写するもので、その小説は第一人称小説に属する。

視点を特に意識的に用いたのは Henry James である。James はこの視点の工夫によって、小説における作者の介在を最小限にとどめ、登場人物自身の手で小説を展開させるようにした。Woolf を含む意識の流れの作家達は読者を登場人物の心の内側に導入するために、言い換え

ば登場人物の意識をできるだけ直接的に表現するためにこの手法を利用したのである。彼等が人物達の意識を表現するのに用いた視点は一般に「内的独白」(interior monologue)と呼ばれている。Robert Humphrey は内的独白を Direct Interior Monologue, Indirect Interior Monologue, Omniscient Description, 及び Soliloquy という、四つの型に分類して説明している。(4)

Direct Interior Monologue は作者の干渉が無視され、聞き手を全然意識することなしに語られる内的独白である。それは「……と彼は言った」とか「……と彼女は考えた」とかいうような説明的要素に導かれずに行なわれ、そこでは作者は完全に、または殆んど完全に姿を消している。その代表的な例は *Ulysses* における Molly Bloom の内的独白である。

Indirect Interior Monologue は Direct Interior Monologue と違って、読者に対して作者が介在している感じを与える。三人称の視点が用いられ、記述的方法が広く使われる。独白の内容も選択された感じを与え、表面上の統一がより保たれている。Indirect Interior Monologue はしばしば Direct Interior Monologue と組み合わせられて用いられる。Woolf は意識の流れの小説家達の中で最も多くこの方法に頼っていて、その巧妙な使用によって大きな効果を上げている。

Omniscient Description は以前からある手法であるが、それが意識の流れ小説において作中人物の心の内容やその動きを表現するために再生されたものである。その中では全知の作者が記述という従来からある方法によって、作中人物の心理を表現してゆく。ただし全知といっても、それはあくまでもその人物自身の心理と行動のみに限られる。この方法は Dorothy Richardson や William Faulkner によって用いられている。

Soliloquy は作者が姿を現わさないで、作中人物が自からの心の内容や作用を直接的に読者に伝えるものである。この点において Soliloquy は Direct Interior Monologue に似ているが、違っているのは Soliloquy では暗黙のうちに聞き手を仮想していることである。Soliloquy は Interior Monologue と組み合わせられて効果を上げることが出来る。Woolf の *The Waves* はその好例である。

Humphrey は現実存在する意識の流れ小説に基づいて以上のように分類したのであるが、そのうち特に重要なのは Direct Interior Monologue と Indirect Interior Monologue である。そして Woolf の場合には、主として Indirect Interior Monologue が用いられている。

次に、独自の時間と空間を有する個人的な流れである意識を小説という形で公けにし、しかも意識の本質を保っているように見せるために、Woolf は心理学で使われる自由連想法(頭に浮かぶイメージをつぎつぎに言わせてゆく方法)を利用した。そして自由連想法の最も基礎的な手法がモンタージュである。元来モンタージュは映画の手法であって、連想の相互関係や結合を示すために用いられるものである。

モンタージュは大別して時間的モンタージュと空間的モンタージュとに分けられる。時間的モンタージュとは、主体は空間の中に静止していて、その意識が時間の中を動く方法であり、意識の流れ小説では主としてこれが用いられる。これに対して空間的モンタージュとは、時間はある

一点に固定して空間を移動する方法であり、時間的モンタージュの補助的な働きをしている。

次に、個人的で容易には言葉に表現し難いものである意識を表現するために、Woolf は詩的イメージを使用した。C. D. Lewis によれば、詩的イメージとは「言葉で作られた絵」⁽⁵⁾である。それは形容詞、直喩、隠喩などによって創り出されるものであるが、表面的に述べられている以上の何物かを我々の想像に伝えようとするところから、特に隠喩的傾向が強いものである。イメージと象徴は詩でよく用いられる方法であるが、現代詩の機能と意識の流れ小説の機能とは極めて近接したものと考えられる。即ち両者とも、個人的で容易には言葉に表現し難い思想、感情、印象などを表現しようとするものだからである。そしてそれらはイメージや象徴を使用する以外には表現し難いものと考えられる。少なくとも J. M. Murry のいうように、「正確であろうとすれば、隠喩的ならざるを得ない」⁽⁶⁾であろう。Woolf 自身も、あらゆる場面に、隠喩を使用する以外には記述することの出来ない一面があると考えていた。

It is as though there were two faces to every situation; one full in the light so that it can be described as accurately and examined as minutely as possible; the other half in shadow so that it can be described only in a moment of faith and vision by the use of metaphor.⁽⁷⁾

かくして、C. D. Lewis も述べているように、意識の流れ小説においては、行動小説や性格小説に比較して、詩的イメージの用いられるより大きな領域が存在することになる。Leon Edel は「思想、イメージ、印象などで満ちている心の状態を表現しようとする作家は象徴詩人になってくる」⁽⁸⁾と述べているが、小説家が流動する意識を追求しながら散文を書いているうちに、それは詩になってくるのである。

以上述べてきたような事情が、Woolf の小説に詩的イメージの使用が顕著であることのいわば消極的な理由であるとするならば、彼女が詩に対して抱いていた憧憬の念はその積極的な理由となっているものである。Woolf は詩に対する強い憧憬を持っていて、それをしばしば彼女の評論の中で述べている。例えば“Notes on Elizabethan Play”⁽⁹⁾の中で、彼女は小説の本質と方法を、劇あるいは詩のそれらと比較しながら、後者における感情の強烈さと集中性及びその表現の直接性に対して、強い羨望の念を披瀝している。

しかしながら Woolf は詩を書かないで小説を書いた。それは「人間の感受性の無尽蔵な豊かさ」⁽¹⁰⁾を表現するには小説が最も適していると考え、いっぼう詩はその卓越性をもってしても複雑な現代の我々からあまりにもへだたっていると考えたからである。

このディレンマを解決するために Woolf は詩と小説の融合を意図する。それによって生まれる新しい作品について、彼女は“The Narrow Bridge of Art”という論文の中で次のように述べている。

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 resemble poetry in this that it will give not only or mainly people's relations to each other and their activities together, as the novel has hitherto done, but it will give the relation of the mind to general ideas and its soliloquy in solitude. . . .

It will give the relations of man to nature, to fate; his imagination; his dreams. But it will also give the sneer, the contrast, the question, the closeness and complexity of life.⁽¹¹⁾

ここにうかがわれる Woolf の意図は要するに詩の高揚と散文の日常性を結びつけることであり、個人の像を描くことや、人間関係の分析に耽ることよりもむしろ、心と一般思想との関係、人間とリアリティとの関係を表わすことである。

ところで Woolf は自分の意図する新しい小説の方法として、どのようなものを考えていたであろうか。彼女が“Phases of Fiction”⁽¹²⁾の中で述べていることが、それを解明するための手がかりを提供してくれているように思われる。

この論文の中で Woolf は主としてイギリスの小説家達を、「真実派」(The Truth-Tellers), 「ロマンス派」(The Romantics), 「性格派及び喜劇派」(The Character-Mongers and Comedians), 「詩人派」(The Poets) という六グループに分けて論評している。その「詩人派」の項で、Woolf は小説における詩的要素を分析し、次の二つのもの、即ち「場面の詩」(Poetry of Situation) と「隠喩の詩」(Poetry of Metaphor) が特に重要であるとしている。彼女の説くところによれば、「場面の詩」とは *Wuthering Heights* の中で Catherine が枕から羽根を抜きとる場面や、*War and Peace* の中で Natasha が窓から夜空の星を眺める場面などに認められる詩である。それは言葉が詩的なのではなくて、場面が詩的なのである。それは言葉による詩よりも小説にとってより自然であり、「美」とか「強烈さ」といった印象を読者の心に与える効果がある。

いっぽう「隠喩の詩」とは精巧な隠喩をしばしば用いることから生じる詩である。この種の詩を最も豊富にそして巧妙に用いているのは M. Proust で、彼はそれによって人間の内面の探求に大きな成果を上げている。

このように述べる Woolf の言葉の裏には、小説の中に詩を導入するために、また人間の内面を探求するために、彼女もまた積極的に詩的イメージを利用しようとする気持があることを推測することが出来るであろう。

小説における詩的イメージの使用について C. D. Lewis は次のように述べている。

Like the poet, the novelist may use images in varying degrees of intensity—to adorn a tale, to quicken a plot, to symbolize a theme, or to reveal a state of

mind.

Woolf の小説における詩的イメージの使用は大別して次の三種類に分類されるであろう。

第一にそれは登場人物の性格や心の状態を表現するために用いられている。中期の傑作 *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *The Waves* を見れば、この例は枚挙にいとまがないほどである。

第二にそれはテーマを象徴するために用いられている。例えば *Mrs. Dalloway* における時鐘のイメージは無常感、生きていることの怖れなどを、また *The Waves* の太陽、波、潮流、小鳥などのイメージは人生が永遠の繰り返しであることを象徴しているものと考えられる。

第三にそれは構成の手段として用いられている。作品のテーマを象徴するイメージが繰り返されて作品にパターンを与えている。例えば *Mrs. Dalloway* における時鐘のイメージ、*To the Lighthouse* における燈台の光、*The Waves* の太陽や波などはその役目を果している。

以上述べてきたように視点、モンタージュ、及び詩的イメージは、内面の探求あるいは詩と小説の融合という、中期の小説における最も重要な意図から生じた小説の方法である。そしてその二つの意図こそ、彼女の初期における伝統的な小説形態を中期の新しい小説形態へと脱皮させる大きな契機となっているものなのである。言い換えればこの二つの意図と、それを生かすために工夫された三つの方法とは初期の作品と中期の作品の間に、はっきりと一線を劃しているものなのである。従って視点、モンタージュ、詩的イメージという三つの問題点を通して考察することは、初期から中期にかけての文体の本質的な変化を把握するのに有効であると思われるのである。

そこで次に *Night and Day* と *Mrs. Dalloway* の中から似通った場面をとり出し、以上のような観点からそれぞれの文体を比較してみることにする。

先ず初めに両者の書き出しの部分と比較してみよう。*Night and Day* は女主人公 Katharine Hilbery が日曜の夜、ティー・パーティでお茶の準備をしているところから始まり、*Mrs. Dalloway* は女主人公 Clarissa Dalloway がある朝、その日の夜会のために花を買いに出かけるところから始まる。次の引用文は *Night and Day* からのものである。

It was a Sunday evening in October, and in common with many other young ladies of her class, Katharine Hilbery was pouring out tea. Perhaps a fifth part of her mind was thus occupied, and the remaining parts leapt over the little barrier of day which interposed between Monday morning and this rather subdued moment, and played with the things one does voluntarily and normally in the daylight. But although she was silent, she was evidently mistress of a situation which was familiar enough to her, and inclined to let it take its way for the six hundredth time, perhaps, without bringing into play any of her unoccupied faculties. (*Night and Day*, p. 1)

ここでは先ず十月のある日曜日の夕方という setting が述べられ、それにつづいてすぐにお茶の仕度をしている Katharine の姿が描かれる。描写の視点は作者のものである。そして例えば “in common with many other young ladies of her class…” などという作者による説明が挿入されていて、登場人物と読者との間に、作者が説明者として介在していることを強く意識させる。Katharine の心の中にある考えも直接的かつ具体的に語られることはなく、 “Perhaps a fifth part of her mind was thus occupied, and the remaining parts leapt…” というように作者によって分析された形で示されている。

次の引用文は *Mrs. Dalloway* の冒頭の部分である。

MRS. DALLOWAY said she would buy the flowers herself.

For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer’s men were coming. And then, *thought Clarissa Dalloway*, what a morning—fresh as if issued to children on a beach.

What a lark! What a plunge! *For* so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, “Musing among the vegetables?”—was that it?—“I prefer men to cauliflowers”—was that it? He must have said it at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace—Peter Walsh. *He would be back from India one of these days, June or July*, she forgot which, for his letters were awfully dull; it was his sayings one remembered; his eyes, his pocket-knife, his smile, his grumpiness and, when millions of things had utterly vanished—how strange it was!—a few sayings like this about cabbages. (*Mrs. Dalloway*, p. 5)

(My Italics)

ここでも先ず女主人公 Clarissa Dalloway が登場して、彼女の話す言葉が間接話法で、即ち作者の視点から記述される。しかしその次の行の ‘For’ 以後視点は Clarissa に移って、彼女の心に浮かび上ってくる考えが内的独白の形で描かれる。ただしその視点は完全に Clarissa のものになっているわけではない。彼女の内的独白の間には、例えば ‘*thought Clarissa Dalloway*’ などという伝達動詞が挿入されているし、Clarissa は三人称の代名詞で示されていて、作者の介在が意識される。R. Humphrey のいう Indirect Interior Monologue が用いられて

いるのである。しかし *Night and Day* では Katharine の心の内部が作者によって説明、分析されていたのに対して、ここでは Clarissa の心の内部が具体的、直接的に語られていて、読者の心を登場人物の心の動きにより近づける働きをしている。

次に Clarissa の内的独白をみると、その中には時間のモンタージュが極めて巧みに用いられていることに気付く。先ず Clarissa の心に自分が開けたドアのきしむ音から、Rumpelmayer 商店の者がその具合の悪い蝶番を取りはずしに来ることになっていることが浮かんでくる。ついで、そのドアのきしむ音と戸外に出た時に感じた朝の空気のさわやかさから、彼女は少女時代を過ぎた Bourton の家でフランス窓をきしませて庭に飛び出した時の空気のさわやかさを思い出す。つづいてそのさわやかな空気の感覚を通して過去のいろいろな思い出がよみがえってくる。途中 ‘He would be back from India one of these days, June or July,’ で未来に移り、次の ‘for’ から再び過去に遡って行く。このように現在の感覚から過去をよみがえらせるのは M. Proust のよく用いる方法である。Woolf と Proust の間にはこの他にも例えば詩的イメージの多用など共通する傾向が認められる。

Woolf は、その日記の中で、このように過去を少しずつ語ってゆく方法を、「トンネル法」(tunnelling) と呼び、それを一年間の手探りの後やっと発見したものだと言っている。⁽¹³⁾

次に *Night and Day* から登場人物の心に浮かぶ思いを描いた部分を取り出して、前記の *Mrs. Dalloway* のその部分と比較してみよう。

One must suppose, at least, that her emotions were not purely aesthetic, because, after she had gazed at the Ulysses for a minute or two, she began to think about Ralph Denham. So secure did she feel with these silent shapes that she almost yielded to an impulse to say “I am in love with you” aloud. The presence of this immense and enduring beauty made her almost alarmingly conscious of her desire, and at the same time proud of a feeling which did not display anything like the same proportions when she was going about her daily work.

She repressed her impulse to speak aloud, and rose and wandered about rather aimlessly among the statues until she found herself in another gallery devoted to engraved obelisks and winged Assyrian bulls, and her emotion took another turn. She began to picture herself travelling with Ralph in a land where these monsters were couchant in the sand. “For” she thought to herself, as she gazed fixedly at some information printed behind a piece of glass, “the wonderful thing about you is that you’re ready for anything; you’re not in the least conventional, like most clever men.”

And she conjured up a scene of herself on a camel’s back, in the desert, while Ralph commanded a whole tribe of natives.

“That is what you can do” she went on, moving on to the next statue. “You

always make people do what you want.” (*Night and Day*, p. 80) (My Italics)

これは Mary が大英博物館の中で陳列物を見ながら、自分が愛している Ralph Denham のことを連想する場面である。前記の *Mrs. Dalloway* では呼び起こされた連想が内的独白の手法によってそのまま直接的に描かれているのに対して、*Night and Day* のこの部分では呼び起こされた連想が作者によって説明的に記述されているにすぎない。そして *Mrs. Dalloway* においてならば当然内的独白によって描かれるであろうと思われる部分だが、ここでは引用符のついた直接話法の形で描かれている。また *Mrs. Dalloway* では感覚、記憶、想像などによってコントロールされた連想の働きによって、Clarissa の意識の流れが自然な流動感をもって描かれているのに対して、ここでは Mary の連想は生硬な説明の言葉によって結びつけられていて、自然な流動感が失なわれている。例えば Mary が彫刻のある方尖塔や翼のついているアッシリヤの雄牛を見ているうちに、このような怪物の住んでいる砂原を Ralph と一緒に旅している自分を空想し始める部分で彼女の連想は “and her emotion took another turn” という一節によって結びつけられている。ただ直接話法の部分で使われている接続詞 ‘For’ の使い方には、前記の *Mrs. Dalloway* の中の ‘For’ の使い方に近いものが認められる。

次にこの引用文の冒頭に出てくる ‘One’ は普通の不定代名詞として使われているが、それを次にあげる *Mrs. Dalloway* の中の ‘one’ と比較してみよう。

For having lived in Westminster—how many years now? over twenty,—one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, *Clarissa was positive*, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. *There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air.* Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on door-steps (drink their downfall) do the same; can’t be dealt with, she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: they love life. In people’s eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June.

For it was the middle of June. The War over, . . . (*Mrs. Dalloway*, pp. 5~6) (My Italics)

ここで ‘one feels…’ 以下の部分は ‘Clarissa was positive’ を伝達動詞とする引用符なしの直接話法の形をなしているのであるが、その中の不定代名詞 ‘one’ は当然一人称の代名詞 I が使われるべきところである。Mrs. Dalloway ではこのほかにも、引用符なしの直接話法、引用符のついている間接話法、直接話法と間接話法の混合したもの、途中から他の話法に変わってゆくものなどがいたるところに見出される。そのためそこに描かれているのが果して登場人物の話した言葉なのか、それとも頭の中にある考えなのか、或いはまた作者による説明なのか判断し難い場合が少なくない。

尚この場面は街路を歩いている Clarissa の心に外界からの刺戟によって浮かんでくる考えを、内的独白によって描いたものである。大時鐘の響が彼女にふと人生について考えさせる。馬車、自動車、バス、サンドイッチマン、ブラスバンド、手回しオルガン、飛行機などのたてる街の騒音が彼女の心を活気づけ、彼女は人生を、六月のロンドンのこの瞬間を愛すべきもののように思い始める。‘In people’s eyes…’ 以下の文は短い語をたたみかけて用いることによって、彼女の心のきびきびした動きをよく表現している。この部分はまた同時に背景描写の役目をも果たしている。Clarissa の内的独白を通して、読者は Clarissa の心の動きを知らされると同時に、彼女の居る環境（大戦が終った後の六月のロンドンの朝）をも知らされるのである。これは *Night and Day* において背景描写が人物の心理描写と全く別個に行なわれていたのと比較して大きな進歩といえよう。

この部分で、とりかえすことのできぬ時を告げる大時鐘の響が ‘The leaden circles dissolved in the air’ というイメージで描かれていることが注目される。これは後ほど *Night and Day* の中の時鐘の響と比較してみることにする。

次の引用文は *Night and Day* の中で Mary が街路を歩きながら、外界からの刺戟によって心がうきうきしたり、冷たく沈んだりする様子を描いた場面である。これを前記の Mrs. Dalloway の部分と比較してみよう。

Mary, however, left the tea-party rather early, desiring both to be alone, and then to hear some music at the Queen’s Hall. She fully intended to use her loneliness to think out her position with regard to Ralph; but although she walked back to the Strand with this end in view, she found her mind uncomfortably *full of different trains of thought*. She started one and then another. They seemed even to take their colour from the street she happened to be in. Thus the vision of humanity appeared to be in some way connected with Bloomsbury, and faded distinctly by the time she crossed the main road; then a belated organ-grinder in Holborn set her thoughts dancing incongruously; and by the time she was crossing the great misty square of Lincoln’s Inn Fields, she was cold and depressed again, and horribly clear-sighted. (*Night and Day*, pp. 177~8) (My Italics)

ここでは 'different trains of thought' という言葉を使ってあることが目をひく。しかし、その 'trains of thought' の内容は直接的には示されず、通りすぎる街の雰囲気の影響されて Mary の心が躍ったり、冷たく沈んだりすることが作者によって説明されているだけである。従って Mary の気分に応じた文体の変化などは全く見られない。

次に人物の外面描写の部分を比較してみよう。Woolf の小説では初期においても中期においても、作中人物の外面描写は主として他の登場人物達の目を通して行なわれる。

次の引用文は *Night and Day* からのものである。

Katharine, so Denham decided, while Mr. Fortescue built up another rounded structure of words, had a likeness to each of her parents, and these elements were rather oddly blended. She had the quick, impulsive movements of her mother, the lips parting often to speak, and closing again; and the dark oval eyes of her father brimming with light upon a basis of sadness, or, since she was too young to have acquired a sorrowful point of view, one might say that the basis was not sadness so much as a spirit given to contemplation and self-control. Judging by her hair, colouring, and the shape of her features, she was striking, if not actually beautiful. Decision and composure stamped her, a combination of qualities that produced a very marked character, and one that was not calculated to put a young man, who scarcely knew her, at his ease. For the rest, she was tall; her dress was of some quiet colour, with old yellow-tinted lace for ornament, to which the spark of an ancient jewel gave its one red gleam. (*Night and Day*, p. 5)

ここで Denham によって行なわれている Katharine の外面描写は非常に詳細で分析的である。Katharine には父親似のところと母親似のところとが奇妙に混り合っているということから始めて、その類似点を列挙し、態度に表われている彼女の性格について述べ、髪や顔の色や容貌からみて魅力的であること、はては背の高いことや服装、装身具に至るまでことこまかに描写されている。このように細かく分析的な外面描写は中期以後の作品には全く見られないものである。次の *Mrs. Dalloway* の外面描写と比較してみよう。

She stiffened a little on the kerb, waiting for Durtnall's van to pass. A charming woman, Scrope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); *a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious*, though she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright. (*Mrs. Dalloway*, p. 6) (My Italics)

ここでも同じように Clarissa の外面描写は Scrope Purvis なる他の登場人物の目を通してなされる。しかし *Night and Day* の場合と違ってここでは極めて簡潔に、五十才を過ぎていて白髪が見えてはいるが魅力的な女性であることが述べられている。注目すべきことは ‘a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious,’ というように比喩を用いて外面描写が行なわれている点である。これは初期の作品では殆んど見られなかったことであるが、中期以後の作品ではこのように比喩によって簡潔に描写する方法が多く用いられるようになる。Katharine の娘 Elizabeth の外面描写も次のようにポプラや川やヒヤシンスの比喩を用いてなされる。

She was like a poplar, she was like a river, she was like a hyacinth, Willie Titcomb was thinking. (*Mrs. Dalloway*, p. 207)

中期以後の作品ではこのように詩的イメージは外面描写の手段として用いられているが、そればかりではなく心の状態を表わすためや作品のテーマを象徴するためにも、更には構成の手段としても詩的イメージが用いられている。

次に *Mrs. Dalloway* と *Night and Day* から同じように女主人公が縫物をしながら物思いにふけっている場面を取り出して比較し、前者における詩的イメージの使用について考えてみよう。

Quiet descended on her, calm, content, as her needle, drawing the silk smoothly to its gentle pause, collected the green folds together and attached them, very lightly, to the belt. So on a summer's day waves collect, overbalance, and fall; collect and fall; and the whole world seems to be saying “that is all” more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, that is all. Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart, committing its burden to some sea, which sighs collectively for all sorrows, and renews, begins, collects, lets fall. And the body alone listens to the passing bee; the wave breaking; the dog barking, far away barking and barking. (*Mrs. Dalloway*, pp. 44~45)

Clarissa は夜会に着るためのドレスに針を通していている。そのドレスのひだは彼女の心に、夏の日に波が岸に打寄せては砕けているというイメージを呼び起こし、そのイメージが更に今朝彼女が通りすがりに本屋の飾窓で見た *Cymbeline* の一節 ‘Fear no more’ に結びついてゆく。

ここで用いられているイメージは中年を過ぎようとしている Clarissa の心の状態、即ち襲い来る死に対する怖れと静かな諦観を暗示する一方、この作品の主要テーマである生と死の問題を象徴している。そしてこのイメージはそのまま死ぬ直前の Septimus Warren Smith (副筋の

主人公) の心の中に再現されるなど、前後数回にわたって繰り返されパターン形成の一役をになっているのである。

次の引用文は *Night and Day* の中で Katharine が針を動かしながら思い出にふけっている場面である。

As she ran her needle in and out of the wool, she thought of the various stages in her own life which made her present position seem the culmination of successive miracles. She thought of her clerical father in his country parsonage, and of her mother's death, and of her own determination to obtain education, and of her college life, which had merged, not so very long ago, in the wonderful maze of London, which still seemed to her, in spite of her constitutional level-headedness, like a vast electric light, casting radiance upon the myriads of men and women who crowded round it. And here she was at the very centre of it all, that centre which was constantly in the minds of people in remote Canadian forests and on the plains of India, when their thoughts turned to England. The nine mellow strokes, by which she was now apprised of the hour, were a message from the great clock at Westminster itself. As the last of them died away, there was a firm knocking on her own door, and she rose and opened it. (*Night and Day*, p. 44)

ここでは Katharine が過去のいろいろな時期のことを思い出したということが作者によって説明されているだけで、彼女の心の動きが具体的に描かれているわけではない。従ってもちろん彼女の心の状態を暗示するようなイメージの使用も認められない。更にここに出てくる時鐘の響を前にあげた *Mrs. Dalloway* のそれに比較してみれば、このことは一そうはっきりする。ここでは The nine mellow strokes were a message from the great clock at Westminster itself' と述べてあるにすぎないが、*Mrs. Dalloway* においては、それは 'The leaden circles dissolved in the air.' というイメージによって描かれ、この作品の主要テーマの一つである失われてゆく時間を象徴している。そればかりでなくこのイメージは前後数回にわたって繰り返され、作品にパターンを与える手段ともなっている。次にあげる例は時鐘の響が空間的モンタージュの手段として使用されている部分である。

It is this, he said, as he entered Dean's Yard. *Big Ben was beginning to strike, first the warning, musical; then the hour, irrevocable.* Lunch parties waste the entire afternoon, he thought, approaching his door.

The sound of Big Ben flooded Clarissa's drawing-room, where she sat, ever so annoyed, at her writing-table; worried; annoyed. (*Mrs. Dalloway*, p. 129) (My

Italics)

ここでは Dean's Yard にいる Peter Walsh から、居間に座っている Clarissa へ移転が行なわれる手段として時鐘の響が使用されている。

・ 同様な場合、*Night and Day* では次のようにして移転が行なわれている。

・ About four o'clock on that same afternoon Katharine Hilbery was walking up Kingsway. (*Night and Day*, p. 80)

ここで使われている 'About four o'clock on that same afternoon' と比較して、*Mrs. Dalloway* における時鐘のイメージによる移転には、洗練された美しさが認められるのである。

以上の比較によって判るように、初期から中期にかけての文体の変化には著しいものがある。その中で最も大きな変化は何といても初期においては登場人物の心理が作者によって分析され説明されていたのに対して、中期においては内的独白の手法を用いることによって作者の介在を最少限にとどめ、読者を登場人物の心の動きにより近づけていることである。次に登場人物の意識の流れが、時間的、空間的モンタージュの使用によってより自由に辿られるようになり、作品構成の面でも大きな助けとなっていることである。更に詩的イメージの使用によって人物の性格や心の状態をより微妙に表現することや作品の構成をより緊密にすることが可能となったことである。以上の三つの変化はそれぞれ独立したものではなくて、互いに深い関連をもちながら中期の作品に深みのある美しさを与えているのである。

(注)

(1) V. Woolf: "Modern Fiction," *The Common Reader* 1st Series (London: The Hogarth Press, 1925), p. 188.

(2) 例えば作中人物をして次のように語らせている。"I want to write a novel about Silence," he said; "the things people don't say. But the difficulty is immense." Woolf: *The Voyage Out* (London: The Hogarth Press, 1915), p. 262.

(3) 例えば次のような言及が見られる。

Any one who has read *The Portrait of the Artist as a Young Man* or, what promises to be a far more interesting work, *Ulysses*, now appearing in the *Little Review* will have hazarded some theory of this nature as to Mr. Joyce's intention. Woolf: "Modern Fiction," *The Common Reader* 1st Series (London: The Hogarth Press, 1925), p. 188.

(5) Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (California: Univ. of California Press, 1953)

- (5) C. D. Lewis: *The Poetic Image* (London: Jonathan Cape, 1946), p. 22.
- (6) J. M. Murry: *The Problem of Style* (London: Oxford Univ. Press, 1922), p. 83.
- (7) Woolf: "Phases of Fiction," *Granite and Rainbow* (London: Hogarth Press, 1958), p. 139.
- (8) L. Edel: *The Modern Psychological Novel* (London: Rupert Hart-Davis, 1955), p. 125.
- (9) Woolf: *The Common Reader* 1st Series (London: The Hogarth Press, 1925), pp. 78~79.
- (10) *Ibid.*, p. 80.
- (11) Woolf: *Granite and Rainbow* (London: The Hogarth Press, 1958), p. 145.
- (12) *Ibid.*, pp. 93~145.
- (13) Woolf: *A Writer's Diary* (London: The Hogarth Press, 1953), p. 61.