

イギリス小説のモダニズム概観 (1)

A Survey of Modernism in the English Novel (1)

平 出 昌 嗣

Shoji HIRAIDE

1 モダニズムまでの小説

(1)

19世紀末から20世紀初めにかけて、芸術および文学において、従来のものとは違う、全く新しい流れの作品が、イギリスだけでなく、フランスやアメリカなどに次々と生み出された。それは特に明確な芸術運動というわけではなかったが、伝統的なリアリズムを排し、内的なもの、不可視のもの、あるいは言葉を越えたものを重視する共通の姿勢を持ち、それをいかに表現するかについて、きわめて自意識的であった。この実験的な創作態度は、それ以後の20世紀芸術の流れを決定づけるものとなり、歴史上、モダニズムという名称を獲得することになる。⁽¹⁾ その時期を正確に限定することは難しいものの、イギリス小説においては、広く捕らえれば、19世紀末のヘンリー・ジェイムズを先駆者として、D・H・ロレンス、ジェイムズ・ジョイス、そしてヴァージニア・ウルフの主要な作品が書かれる1930年ぐらいまでの時期を指すと考えていい(狭義には1920年代を指し、ハイモダニズムと言われる。その頂点は、ジョイスの『ユリシーズ』とT・S・エリオットの『荒地』の出版された1922年である)。それは文学における革新の時代であり、それ以前の伝統的な小説と区別されるとともに、またそれ以後の小説とも区別されて、独自の鮮烈な輝きを放つことになる。

なるほど、年代の上では、それ以後の方がよりモダンであるが、第二次世界大戦後から現在までの前衛的な文学は、その徹底した断片化と脱中心化のために、モダニズムとは区別されて、ポストモダニズムと呼ばれている。その特徴の一つは、文学を、もはや人生の真面目な描写ではなく、虚構上の遊び、あるいはゲームとすることであり、伝統の破壊というモダニズムのテーマはさらに徹底されて、一種のアナーキズムの様相さえ呈してくる⁽²⁾。さらにイギリスの戦後文学の場合は、アメリカやフランスの文学と違って、国家(かつての大英帝国)の衰退という状況の下で、モダニズムの実験的態度を否定し、19世紀のリアリズム小説の伝統へ復帰する傾向も強く、それを文学の衰退と見る批評家も多い。⁽³⁾ その結果イギリス文学は、本流が二つに分裂したかのように、一方に前衛的な実験小説、一方に伝統的な倫理小説があり、その間にさまざまな種類の文学がひしめくことになる。おそらく、芸術の発展は、物理学や医学のような前進ではなく、いわば周期であり、時代と連動して、時代が人の精神をなんらかの形で刺激するとき、新しい息吹とともに活性化し、開花する。しかしその動きが頂点に達すると、潮は引き、振り子は戻り、一種の安定期、あるいは衰退期に入って、次の胎動まで、長い時期を待たなければならなくなる。そしてモダニズムは、イギリス文学においては、ルネサンス、ロマン主義とともに、文学史における革新の時代であり、その二つの時代がそうであったように、芸術における新しい意識と、新しい価値観の創造を目指すものであった。

このイギリス小説におけるモダニズムの意義をよく知るためには、まず、そこに至るまでの小説の歴史を簡単に振り返っておく必要がある。⁽⁴⁾ 小説の誕生にはさまざまな要因があるが、そのうちで特に重要なものは、中世のロマンスを風刺したセルバンテスの『ドン・キホーテ』(1605・1615)と、18世紀における中産階級の台頭にあると言われている。遠い異国での騎士の冒険を扱った中世の空想的なロマンスと違い、小説は、資本主義社会の発展の中から生まれた新しい文学ジャンルとして、自分たちが係わる現実の社会と現実の人間を描写の対象とした。しかもロマンスが、名誉や騎士道の愛や封建的秩序の重視において、保守的な貴族階級の文学であったのに対し、小説は、個人や日常生活や社会倫理の重視において、新しい時代を担おうとする中産階級の文学であった。特にイギリス小説は、個人の心理分析を得意とするフランス小説や、ロマンスの要素を残すアメリカ小説と違い、

社会における人間と人間関係の描写を伝統とした。主人公は、トム・ジョーンズやエマ・ウッドハウスやデイヴィッド・コパフィールドのように、初めは孤児であったり、利己的であったり、うぬぼれたりしていても、さまざまな経験を通して視野を広げ、社会的な義務や責任を学んで、最終的に結婚や出世によって社会に帰属することで、倫理的によしとされた。そして社会人としての正しい倫理観を持っていない者は、モル・フランダースやベッキー・シャープ（サッカレーの『虚栄の市』の人物）やサー・ウィロビー・パターン（メレディスの『エゴイスト』の主人公）のように、たとえ社会的には成功しても、その利己的態度は戯画化されて、厳しい風刺の対象となった。このように伝統的な小説は、読者に自分たちの住む社会の風習や倫理を認識させるものであり、作者は、社会倫理の体现者として、読者を精神的に教化しようとする側面を持っていた。

この教化というあり方において重要なのは、作者の読者への語りかけであろう。小説の読者層となった中産階級は、商業経済の推進者として、ともすれば実利主義や利己主義に走り、俗物的になる傾向が強いため、なんらかの道徳教育が、共同体を支えていく上できわめて重要であった。従って作者は、教会における説教者にも似て、作品の中で、登場人物の行動に明確な判断を下すことで、読者に、共同体の維持に必要なモラルを伝えようとした。この作者と読者の係わり合いをよく示すのが、フィエルディングが『トム・ジョーンズ』の各巻第1章に設けている、作者と読者との社交の場であろう。そこは、主人公の物語とは区別された、文字通り作者と読者の社交の場であり、その客間にも似た空間で、作者はホストとして自ら読者に向き合い、友人のように親しく語りかけ、自分の意見や信条を長々と述べる。そのくつろいだ口調は、読者と同じ共同体に属し、同じ価値観を有する者としての親近感であり、読者も知らず知らず、共同体を支える紳士の一人としての役目を担わされることになる。当然、語られる物語も、その穏やかな雰囲気と無関係ではありえず、主人公のトムは、たとえ孤独に陥り、好ましくない行動に走ることがあっても、経験を積み、知恵を学ぶことで、最終的には「紳士」として、その語りの場に象徴された、伝統的で堅実な共同体へと帰属することになる。この語りの場に見られる18世紀らしい明るさと安定感は、時代が進むにつれて崩れていくが、しかし、50年後のジェイン・オースティン、100年後のジョージ・エリオットにおいても、まるで解体していくコミュニケーションの場を少しでも守ろうとするかのように、語り手はまだ読者に、社会倫理の体现者として、人間の行動についての意見や信条をはっきりと述べることができた。⁵⁾

しかしその背後で、18世紀半ばに始まった産業革命は、逆らえない歴史の強力な流れとして、人間と社会に、徐々に深刻な影響と変化をもたらすことになる。実際、産業革命は人類史における画期的な転換期であり、それによって、それまで大地とキリスト教に根ざしていた安定した社会は流動化し、人類の歴史は、資本主義と物質文明の発展、都市の巨大化と国家の帝国主義的な拡大、そしてついには第一次世界大戦へと不可避免的に動いていく。そしてその大きな歴史の流れの中で、家族、共同体、自然、宗教という個人を支えてきた土台は徐々に解体され、人は伝統的な価値体系を失って、現代特有の孤独や疎外、あるいは自我の分裂というものと直面しなければならなくなった。その流動化は、ジェイン・オースティンの描く、19世紀初めの、限られ、安定した地方社会においても、背後の社会的、経済的变化が人間の行動に微妙な影響を与える形で、既にかいま見られた。もっとも、それが良家のヒロインたちの運命に深刻な影響を与えることはまだなく、彼女たちは幸せな結婚によって、社会の秩序と安定の中に身を落ち着けることができた。しかしジョージ・エリオットでは、『ミドルマーチ』のドロシアやリドゲイトのように、幸せなはずの結婚も、社会への定着も、もう満足な形では果たされることがない。即ち二人とも、ミドルマーチという地方都市の名士、あるいは名士の娘と結婚し、進んでその土地に落ち着こうとするが、しかし夫婦の間に期待された愛や理解はなく、社会をよくしようとする彼らの情熱的な理想も社会の因習に砕かれて、二人はそれぞれ、ミドルマーチから追い出されるような形で、ロンドンへと流されていかざるをえない。そしてチャールズ・ディケンズになると、人は大地との有機的な結び付きをすでに失っており、代わりに大都市ロンドンが、根こぎにされた人間たちの吹き流されてくる、暗く汚く無秩序な生活空間として、大きく立ち現れてくる。

大都会での人間関係は、大地や伝統に支えられた田舎と違い、雑多な人間の寄せ集まりにすぎず、経済的利益という資本主義の原理に支配されて、資本家は残酷かつ貪欲に労働者を搾取し、労働者はその餌食となって、疎外と貧困の生活を余儀なくされる。人は物化され、人間性は否定されて、共同体はもはや以前のような精神的な

安定や調和を保つことはできなくなる。象徴的なのは、社会の縮図としての、家庭の崩壊であろう。実際、ディケンズの主人公は、オリヴァー・トゥイストや、デイヴィッド・コパフィールドや、『大いなる遺産』のピップのように、家族とも、社会とも、自然とも切り離された孤児としてこの世に生まれ、父というしっかりした指導者もいなければ、母という愛情豊かな保護者もないまま、自力で新たな人間関係、新たな人生を築いていかなければならない。しかも主人公の置かれた都市社会では、金への執着と上流階級への出世願望が、大地と伝統を失った人々の固定観念となっており、それは、利己的で残酷な実業家や犯罪者ばかりでなく、主人公（例えばピップ）の内にも、紳士への憧れとして、深く染みついている。そして、こうしたわびしい状況の中で、家族、あるいは炉端の幸せというものが、人間が見出し、頼るべき真実として、ディケンズでは強く追求められる。それは、冷たい実利主義の社会の中で、愛と善と真実に特徴づけられた、センチメンタルなまでの温かさを放っており、ディケンズの小説の核心にあって、彼の庶民的な人気を支える重要な要素となっている。

しかし、どんなにディケンズが家族の価値を力説しようと、家族というものは、社会の流動化の中で、潜在的にはもう崩壊してしまっている。むしろ崩壊しているからこそ、家族の価値が、ノスタルジーとして、強く求められるのである。その意味で、ディケンズにおける家族像を最も象徴的に表しているのは、『デイヴィッド・コパフィールド』のペゴティー家であろう。まるで人類滅亡の後のノア方舟のように、彼らの船の家は、荒涼とした沼地にぼつんと立つが、しかし、そこに住むのは、血のつながった本当の家族ではなく、皆ばらばらの、寄せ集まりの家族である。だが、愛情豊かなペゴティーの下に、未亡人のガミッジ夫人、孤児のハムとエミリーは、みな本当の家族のように、一つにまとまっている。つまり、嵐にも似た社会的変動の中で、血縁関係としての家族は崩壊してしまっているものの、むしろそれ故に、愛情でつながれた人間関係が、新しい、積極的な価値を持つことになる。なるほど、その家族の和は、スティアフォースという身勝手な「紳士」によって破壊されはする。しかし家族の絆は強く、その痛手を乗り越えて回復し、生き残ることができる。同様に、孤児だったコパフィールドも、妻や友人を失い、絶望の淵に落とされはするが、最後には幸せな再婚をして、家族の集う炉端の幸せを得ることができる。しかしながら、時代の解体の波はそういう幻想を打ち砕くほど強く、後期のピップになると、もう出世や結婚という「大いなる期待」も、ついに実現することはない。なるほど、人間的には成長し、己の愚かさを悟って、ささやかな社会生活を営んでいくことはできる。しかし家族というものは、成人したピップがそと窓の外から眺めるジョーの家庭のように、もう主人公からは失われてしまった、遠い理想になってしまっている。

(2)

そしてトマス・ハーディになると、人間は、ささやかな生活どころか、社会とも大地とも対立し、まったくの独りぼっちで滅びていかななくてはならない。『カスターブリッジの市長』のヘンチャードや『帰郷』のユーステイシア、またテス（『ダーバヴィル家のテス』）やジュード（『日陰者ジュード』）は、みな社会の変動がもたらす孤独の中で、大地にも戻れず、また社会にも属せないまま、ただ愛にのみ生きがいを見出し、ひたすらその愛を成就しようと努める。ハーディでは、人生の意義は異性ととの愛にこそあり、それは、動植物の生殖と同じ大地の生命原理として、ほとんど宗教にも等しい価値をもっている。しかし、性的歓喜を求めるその異教的精神のために、その生き方は、キリスト教とも、またキリスト教に基づく社会とも対立する。そして、主人公が愛に忠実であればあるほど、彼らは社会と敵対し、かといって、現代に生きる以上、大地にも戻れずに、孤独と絶望のうちに破滅せざるをえない。

特にテスの悲劇は、純粋に愛に生きようとする者は、この社会では生きられないことを強く暗示する。社会は、その近代化によって、愛という人間の本来の欲求を否定する非生命的な世界になってしまっており、人を物と見る物質主義的なアレックばかりでなく、恋人のエンジェルさえも、人を観念として見るその理想主義的な態度によって、テスを追い詰めることしかできない。暗示的なのは、農家出身のテスに対して、二人の男性が中産階級出身であるということである。彼らは、大地の生命の鼓動から切り離されることで、物質的であったり、観念的であったりして、人間本来のやさしい感情を持つことができない。そして自然児のテスは、その二人の「紳士」によって、破滅へと導かれるのである。一方ジュードも、社会の強いる深い孤独の中で、唯一の生きがいとして、

社会の因習に背いてまで、スーとの愛を貫こうとする。しかしそのスーは、いかにも教育を受けた現代の女性らしく、その愛は頭の中だけのことで、相手を心から愛することはもうできなくなっている。従ってジュードは、人生の唯一の拠り所だった愛さえも得られずに、スーに裏切られるような形で、孤独に死ぬしかない。このように、異教的精神を持つハーディの場合は、もはや中産階級の社会倫理を支持することもせず、また主人公の社会への帰属をよしともせず、むしろ主人公の死を通して、自己満足した中産階級の倫理に挑戦し、その社会を糾弾しようとしている。そしてついには、『ジュード』によって読者と社会を敵に回し、自ら小説の筆を折らざるをえなくなる。

もっとも、社会を糾弾するといっても、ハーディの中期の作品には、まだ読者に迎合するところがあった。例えば『森林地の人々』の最後で、自然と共に生きる神人的なウィンターボーンは孤独と貧しさのうちに死に、その恋人だった地主の娘グレイスは医師の夫とよりを戻して社会に復帰するが、そこには、神人としてのヒーローの死という悲劇と、ヒロインの社会復帰という伝統的な喜劇が同時に存在している。しかし、このジャンルの混在は、読者に割り切れない不安感と、小説が分裂しているという印象を与えることになる。ディケンズの場合も、『大いなる遺産』の結末を書き換えることで、ピップがエステラと結婚するのではないかという読者の「大いなる期待」に応えようとする態度があった。しかしそういう態度は、ハーディにおいては、作品を致命的なまでに分裂させてしまうことになる。だが、こうした分裂こそ、時代の流れであった。小説はもはや、その慣習によっては現実を捕らえきれなくなってしまうのである。では、社会の価値観が崩壊していく中で、新しい現実をどう捕らえるか。そこに、モダニズムの新しい課題、新しい息吹があったと言ってもいい。

ハーディのペシミズムは、社会を否定する態度とともに、そのまま20世紀の作家たちに引き継がれる。実際、伝統的な価値観の崩壊は、20世紀に入ると、加速度的に進んでいく。産業と経済の発展は人間の生活を根本から変え、それに支えられた国家権力の拡大は、ついに第一次世界大戦とロシアでの共産主義革命をもたらして、古い楽観的な世界観を完全に粉砕してしまう。歴史ばかりでなく、さらに学問の分野でも、伝統的世界観を崩す発見が次々ともたらされる。すでに19世紀後半で、ダーウィンは進化論を唱えて神と人間の絶対性をくつがえし、ニーチェは「神は死んだ」と断じて、キリスト教に基づくヨーロッパ文明の終焉^{しゅうえん}を宣告し、またマルクスは、歴史を動かす力が、神の意志でも人間の理性でもなく、ひとえに経済であることを証明した。さらに20世紀に入ると、フロイトが無意識を発見して、人間の真価と思われていた意識や知性が、実は心の表面的、部分的なものにすぎず、真の中心は無意識にあることを明らかにする。また物理学では、アインシュタインの相対性理論や、ハイゼンベルクの不確定性原理によって、絶対的なものと考えられていた世界が、文字通り相対化され、不確定なものになってしまう。こうした世界観・人間観の根本的な変化は、当然のことながら文学にも写し取られ、小説の形式そのものに根本的な変化をもたらすことになる。

その変化を端的に示すものが、小説における全知の語り手の消失である。伝統的な小説においては、フィールドングの小説のように、語り手はほぼ作者であり、神と同様に、造られた世界に対しては全知であって、その世界を律する道徳原理を、読者にはっきりと、また親しみを込めて、述べることができた。しかし現実の社会における「神の死」とともに、全知の語り手も小説の世界から姿を消す。そしてコンラッドのマーロウのように、懐疑的なひとりの人間、それも自分の語る物語の意味をつかみきれず、よって読者にも不安感を与えるような語り手が登場してくる。なるほど、彼はまだ聞き手との語りの場を持っている。しかし、そこはもう、『トム・ジョーンズ』の社交の場のような、主人公を安心して眺めていられる安定した価値基準の場ではない。というのも、主人公の悲劇的な宿命は、主人公が人類を体現することで語り手の場にも持ち込まれ、語り手も聞き手も、主人公を通して、自分たちの悲劇的状况を意識させられることになるから。あるいは、姿なき無言の傍観者も、この時代に特徴的な語り手である。無言というのは、人間らしいおしゃべりや倫理的な判断を下さないということであり、語り手は、まるで現実の悲惨さに声を失ったかのように、距離を置いて冷静に事実を見つめ、それを読者に提示するだけである。そしてジョイスやウルフの小説になると、語り手と聞き手という社交の場は完全に消えて、読者は、捕らえどころのない主人公の意識の中に、直接巻き込まれることになる。そこは確たる意味も秩序もない空漠とした領域であり、また読者にはもう主人公を客観的に見ていられる外部の特権的な場所もないから、みずから手掛かりを見出さなければ、読者自身が物語の迷宮の中に飲み込まれてしまう。言い換えれば、読者はもは

や接待される客ではなく、疎外された主人公と同じ立場に置かれてしまっているのである。

こうして、小説の描写の対象も、外から内へ、行動から意識へ、あるいはプロットからキャラクターへと大きく転換する。それに伴って、従来のリアリズムでは捕らえられない新しい要素も現れてくる。小説というジャンルは、もともと『ドン・キホーテ』の、中世風ロマンスの風刺をモデルとして発展してきた。しかし小説を支えてきたリアリズムという基本精神が崩れたとき、まるで先祖返りのように、再びロマンス的な要素が現れてくる⁽⁶⁾。即ち、現代の主人公は、コンラッドやウルフやジョイスの登場人物のように、社会から切り離されて、心の孤独な領域をさまよう旅人である。彼は、中世の騎士が聖杯を求め、また貴婦人の愛を求めて異国の地を旅したように、新しい真実を求め、また失われた愛を探して、荒地と化した現代の精神風土の中をさまよう。例えば、パトウサンという未開の地を旅するジム（『ロード・ジム』）や、ダブリンをさまようブルーム（『ユリシーズ』）は、社会や妻子から切り離されたその疎外において、また目に見えないものを追い求めるその理想主義的なあり方において、聖杯を探して異国をさまよう孤独な騎士でもある。異国とは、なじみを失ってしまった社会、あるいは孤立した主人公の目が見る主観的なイメージの世界であり、そこでの時間も、空間同様に異質化され、奇妙に伸縮したり逆流したりして、主人公を、安定した時計の時間の世界から連れ出す。そしてこの心の世界の冒険は、主人公を、意識から薄明の前意識へ、前意識から暗黒の無意識の領域へと進ませ、ついには魂の最奥に潜む神話の世界へと至らせる。だが、この内面化は、それがどんなに深いところに達しても、社会的な視点では、主人公を、現実から遊離したドン・キホーテにしかしない。しかし主人公の心の真実を明らかにするためには、外面的なリアリズムを捨てて、ドン・キホーテの心の内部へと深く入り込む必要があったのである。

こうして、かつて全知の語り手（神）の下に秩序と安定を得ていた物語は、プロットから文体に至るまで、すべて混沌とした曖昧なものになる。作者は沈黙して、もういかなるコメントも与えてくれないから、読者は、そこに自らの力で新しい意味と秩序を見出さずしてはかたじけなく、その混乱の中に巻き込まれ、溺れるだけで、永久にその迷宮から抜け出すことはできない。そしてそういう形で、読者は現代人の置かれた精神的な風土を体験させられることになる。

2 モダニズムの小説家たち

(1)

こうした時代の動きの中から出てきたモダニズムの先駆的な作家が、ヘンリー・ジェームズである。彼は、それまでの、読者に迎合的な小説家と違い、芸術家としての強い独立意識を持ち、真に完成された芸術作品を作り出そうと努めた。もっとも彼は、富裕で安定した中流上層階級の間人間であり、ハーディに見られるような、時代に対する強い危機感やペシミズムはない。それにもかかわらず、彼は小説技法における重要な功績——視点の確立——によって、ハーディ以上に現代的である。というのも、視点の概念は、社会が安定性を失い、万人共通の価値観が崩壊することに伴って必然的に生まれてきたものであり、すでに個人独自の意識を劇の中核的要素としているから。それは、『ある婦人の肖像』の序文の一節でうかがえる。

要するに、小説の家は、一つではなく、百万の窓を持つ——というより、数えきれないくらいたくさんの窓を持ちうるのである。窓の一つ一つは、作家個人のヴィジョンの必要性に応じ、また作家個人の意志の力によって、家の広大な正面に今までたくさん開けられてきたし、これからもまだ開けることができる。それらの窓は、形や大きさこそ違え、すべてがすべて、人間の演じる舞台の上に、同じように開いているのであるから、そこからの描写も、我々が思う以上に酷似したものと考へたくなるのだが、実際はそうではなかったのである。……ある窓に立つ人は、近くの他の窓に立つ人たちと同じ光景を眺めているのではあるが、一方が少なく見るところを他方は多く見、一方が白と見るものを他方は黒と見、一方が小さいと見るところを他方は大きいと見、一方が立派と見るものを他方は粗野と見たりするのである。(45—6)

「小説の家」における窓からの眺めは多様であり、そこに立つ観察者の目が、人間の物語を白にもすれば、黒にもする。即ち現実とは、誰もが共有できるような、初めにきちんと与えられた自明のものではなく、それを見

る者の意識によって、千差万別に、ほとんど恣意的なまでに作り出されるものである。だからもう誰も、対象を客観的に認識するということではできなくなる。この相対主義は、ジェームズの場合、アメリカとヨーロッパという二つの世界の価値観の相違から来ている。「デイズ・ミラー」に示されるように、ヒロインのアメリカ的な無垢は、ヨーロッパの環境に置かれると、その社会的慣習への無関心によって、周囲の者の目には悪の色合いを帯びて見えてしまう。そしてこの価値観の相違と葛藤が、主人公の意識のドラマとして、ジェームズの小説の本質的なプロットを支えることになる。

代表的なのは、『使者たち』におけるストレーザである。アメリカ人の彼にとって、性悪のチャドを紳士に育て上げたヴィオネ夫人は、彼女がフランスの貴族ということもあって、最初は理想の体現者としての好ましいイメージで捕らえられていたが、しかしやがて、彼女の偽善と裏切りを知る。ここで本来なら、彼女の価値は逆転し、主人公は絶望と挫折を味わって物語は終わるはずだが、しかしストレーザの不思議さは、その後も、そのヴィオネ夫人を相変わらず好ましい女性として見ていることである。裏切りという客観的な事実だけでは、もはや主人公の心を理解することはできない。ストレーザにとって重要なのは、現実のヴィオネ夫人がどうかではなく、自分の人生にとって彼女がどういう意味を持つのかということである。彼は、彼女を知ることによって、それまでの喪失と敗北の人生から脱し、精神的な若返りと生の充実を体験することができた。それ故、彼が獲得したその内的な豊かさのために、彼は相手の現実の姿を認めながらも、同時に、それに縛られることなく、相手の理想的な印象をも保持することができる。言い換えれば、生身の夫人はその理想から脱落しても、その理想自体は、プラトンのアイデアのように、主人公の心の中に生き続けている。そして、現実の悲劇を全く違うものに変えてしまうストレーザの心のあり方を知るとき、読者は、彼が単なる観察者ではなく、実は物語の主人公であったこと、そして作品の真のドラマが、ストレーザの見る外の世界ではなく、他ならぬ彼の心の中で演じられていたことを知るのである。

こうして、観察者が主人公になる。彼はもはや外的状況に、受動的に支配されない。リアリズム小説では、主人公の心は外的状況によって規定されており、そのことで読者は、主人公の感情をよく理解することができた。つまり不幸な状況に突き落とされたら、その人は当然、悲しむなり、絶望するなりしていなければならなかった。しかしジェームズの主人公は、ストレーザにしる、『ある婦人の肖像』のイザベルにしる、『鳩の翼』のミリーにしる、裏切りにあっても、期待されるような失意なり、怒りなり、憎悪なりの反応を示さない。それどころか、その事実に心を支配されることなく、凡人の感情の論理を越えて、精神的な高みへと飛翔することができる。実際、ストレーザの最後の姿は、事実としては全くの幻滅と敗北であるにもかかわらず、その意識のドラマにおいては、彼が憧れた、しかし実際は偽善者だったヒロインが持つ以上の純粋さと気高さを持っている。しかしながら、ストレーザが持つ両義的な価値観——つまり、夫人を現実的にも見れば、理想としても見る高度な価値観は、白は白、黒は黒と考える社会の論理的思考と対立する。その意味で、ジェームズの主人公たちは孤独である。しかしその曖昧性こそ、ジェームズにとどまらず、それ以後の作家たちが繰り返し提示しようとした、新しい現実、新しい価値観であった。

この価値観の曖昧性は、ジョゼフ・コンラッドに受け継がれる。ジムやノストローモは、純粋に理想に生きようとするヒーローだが、極限状況にただ独り置かれたとき、ジムは一等航海士としての義務を放棄して船から飛び降り、民衆の英雄だったノストローモは、人々の信頼を裏切って銀塊を盗み取る。しかし、この明白な墮落にもかかわらず、コンラッドは主人公を、あくまで「我々の一人」、あるいは民衆の代表として肯定的に考えようとする。従って読者は、英雄でもあり、同時に犯罪者でもある者として、主人公を捕らえなければならなくなる。この葛藤は、特にマーロウにおいて劇化されている。『ロード・ジム』のマーロウは、観察者であるにもかかわらず、ジムの相反する姿を理解しようとするその努力において、ストレーザのような、新しい思索型の主人公である。しかし、その葛藤は解決を見ることはなく、彼が得られる最終的な結論は、何も分からないということだけである。しかしながら、この二重性は、その矛盾にもかかわらず、人間の本質的な真実であって、コンラッドの主人公は、社会人であるかぎり、宿命的にその内に破壊的要素を秘め、それと直面しなければならない。その未知の力は、生存を脅かされたとき、常に闇の中の孤独として、主人公に襲いかかる。その時、それまで彼を支えてきた人生観や価値観は一瞬にして剥ぎ取られてしまい、主人公は永遠の闇にいる己の絶対的孤独と向かい合わ

なければならない。その孤独は、無限の宇宙に投げ出されたように深く、彼を支えてくれるものはもう何一つない。そしてその生存の底知れぬ不安が、主人公を墮落と自滅へ、あるいは絶望と狂気へと、否応なく追いやってしまうのである。こうして人間を支えてきた社会観念は、信奉すべき価値ある現実ではなく、闇に浮かぶはかない幻影にすぎなくなってしまう。

印象主義と評されるコンラッドの小説技法も、こうした人間観と無関係ではない。『ロード・ジム』の賢者シュタインは、人は生まれながらにして夢の中に落ちる、と言い、夢を死ぬまで追いつけることが人間の生き方だ、と語った。そして実際ジムは、少年時代、軽い冒険小説を読むことで英雄になる夢を抱き、生涯その夢を実現しようと努めた。だが、この夢を追うドン・キホーテのような生き方は、決して特殊なものではなく、むしろ人間そのものの生き方でもある。というのも、人間は、自然の中に生まれるのではなく、社会の中に生まれるのであり、教育によって社会の伝統的価値観を学び取ることで、一人前の社会人となれるのだから。だが、こうした人間のあり方自体が、コンラッドにとっては、すでに自然から疎外されたあり方なのである。そして、文明人のこの自然に対する盲目性から、コンラッドの小説技法の基本的な姿勢も出てくる。

小説とは——いやしくもそれが芸術を志すものならば——読者の気質に訴えかけるものである。そして実際、小説は、絵画や、音楽や、他のすべての芸術と同様に、一つの気質が、無数にある他のすべての気質に訴えかけるものでなければならない。というのも、その鋭く逆らいがたい力によって、つかの間の出来事に真の意味が与えられ、その出来事の空間と時間における精神的、情緒的な雰囲気を作り出されるからである。そのような訴えかけをうまく行なうためには、感覚を通して、印象を伝達するようにしてやらなければならない。そして実際、それ以外の方法ではうまくいかないのである。なぜなら、気質というものは、それが個人的なものであろうと、集団的なものであろうと、説得に従うものではないからである。従って、すべての芸術は、まず第一に、感覚に訴えかけるものでなければならない。そして芸術的な目的を、言葉を書くことで表現しようとする場合も、もしそれが、読者の内に隠された、敏感な感情の源にまで達しようとする高い望みを持つならば、感覚を通して読者に訴えるようにしてやらなければならないのである。(『ナーシサス号の黒人』序文、41)

コンラッドは、物語を伝達するのに、「説得」を排し、「印象」を重視する。「説得」がいけないのは、それが、思想家や政治家がそうするように、読者の理性に働きかけ、ある観念を植え付けるものだからである。ジムのような人間は、ある意味で、教育とか慣習とか読書とかいう社会からの「説得」によって、ある価値観、ある幻想を抱くようになったと言っていい。だから、「説得」による物語とは、18世紀や19世紀の説教調の小説のように、社会的観念の伝達であり、その社会に適応できるように、読者を知的に教化しようとするものである。そしてコンラッドにとっては、そうして築き上げられた西欧文明の伝統そのものが、人間を疎外する巨大な幻影なのである。

それに対し「印象」は、観念の伝達ではなく、感覚の伝達であり、抽象化したり観念化したりすることなく、生の体験をそのまま、具体的、直接的に読者に伝えようとするものである。それは、「説得」と違い、読者の理性ではなく、理性の下の「敏感な感情の源」——つまり人間が生まれながらにして持つ感覚的、本能的な部分に働きかける。この「印象」は、観念で生きる文明人ではなく、自然の中に生きる人間（コンラッドの場合は、海に生きる生っ粋の船乗り）の目だけが捕らえることのできる映像と同じであり、それによってこそ、コンラッドは、読者を観念の中から目覚めさせ、人生についての生きた感覚を伝えられると考えた。例えば、ジムが船からジャンプした体験を「説得」で語ろうとすれば、それは理性的に理解できる意味を与えられはするが、しかしそのことで彼の体験は観念化され、そこに開示されていた人間存在の不安感や不条理感^{おぼ}は、ことごとく覆い隠されてしまう。彼の体験が秘める真の衝撃を明らかにするためには、頭ではなく体で感じられるように、「印象」によって伝える必要があったのである。このように、コンラッドにとって印象主義は、単なる技法の問題ではなく、彼の本質的な哲学と深く係わるものであった。そしてそれ故に、この印象主義は、それまでの時代を支配した言葉（ロゴス）の優位を破壊する点で、後の作家たちが頼った、意識の流れや内的独白の手法につながることになる。

(2)

ジムは、夢を追い、社会から離れたとき、闇の力の支配を受け、墮落した。この闇の力は、人間の理性の下に潜む破壊的な力であるが、それは、D・H・ロレンスにとっては、人間を救う創造的な力となる。この価値観の相違は、コンラッドが社会の側にあり、人々の連帯感を重視するのに対し、ロレンスは個人の側において、人間の生命感を重視することから来ている。ロレンスにとって、現代文明とは、人間性を否定し、墮落させる死と虚無の世界であり、よって文明化によって失われた本然的な生命をいかに取り戻すかが重大な課題であった。彼が求めた新しい価値観は、人間の社会的、理性的な自我の奥底にひそむ、原始的な生命への信仰である。彼にとって、社会生活を支えるもの、即ち財産、地位、知識、理性、教会、国家、文明といったものは、すべて外在的なものとして切り捨てられる。それらは死の覆いのように人間の本来の生命を包み、それを窒息させるものであり、そういう束縛を捨て去ったときに初めて、人は本来の生命に目覚めることができる。性が、人を本源の生命世界へ導いてくれる神秘の力になる。性とは、理性重視の社会の中では抑圧されていたもの、しかし実は人を社会の外に広がる大地や宇宙と結び付ける生命的なものだから、人は性のエクスタシーを通して、理性の束縛から脱し、大地に満ちる生命の流れと一体化することができる。従ってロレンスの主人公の目的は、伝統的な小説の主人公のように一人前の社会人となることではなく、社会から脱して、宇宙と合一すること、そして宇宙的生命を体現したデーモンとなることであった。

しかしながら、この原始主義は、彼が育てられたキリスト教の色合いも強く残している。彼が強調する男女の愛と本源的生命への復帰というのは、観念としてはエデンにおけるアダムとイブへの復帰である。人類の祖が禁じられた知恵の木の実を食べ、木の葉で体を隠したことで墮落したとしたら、ロレンスは、今度はそれとは逆に、知性を吐き出し、文明の衣を完全に体から剥ぎ取ることで、永遠の命の園へ、そして根源的なアダムとイブへ戻ろうとするのである。ただし、この超越は、意志や理性の力でなされるのではない。それらの人間的な特質は西欧の知の伝統を支えてきたものであり、人間が知恵の木の実を食べたことで得られたものにすぎない。命の満ちる神の園に復帰できるのは、知とは反対のもの、即ち教会が否定してきた性の歓喜を通してのみである。だから性の陶醉は、必然的に、人間を死の眠りから生の世界へ目覚めさせるものとして、洗礼にも似た、神聖な役割を果たすことになる。

こうした人生観は、当然のことながら、小説の書き方にも反映する。彼の小説は、ジェームズやコンラッドのように必ずしも巧みな小説技法に裏付けされたものではなく、むしろ衝動的に書き綴ったような、力強くはあっても、一種のまとまりの無さという印象を与える。しかし、原始的な生命感に絶対的な価値を見出すのであれば、技法という知的領域にそれほど強い関心を払わないのは、当然のことだったかもしれない。そうしたロレンスの小説信条は、「道徳と小説」というエッセイにうかがえる。

芸術の成すべきことは、生きている瞬間における、人間と人間を取り巻く宇宙の関係を明らかにすることである。……

そしてこの人間と人間を取り巻く宇宙の完成された関係こそ、人類にとっては、生そのものなのである。それは、永遠性と完全性という四次元的な特性を持つ。しかし、それはほんの束の間のものである。……

そして道徳とは、私と私を取り巻く宇宙の間にある、あのデリケートで、永遠に震えたり変化したりするバランスのことである。それは、真の結び付きに先立ち、またそれに付随するものである。……

そしてここに、小説の美点とその大いなる価値を見ることが出来る。哲学や宗教や科学は、安定した均衡を得るために、どれもみな懸命になって物事をクギ付けしようとする。……

しかし、小説は違う。小説は、人間の発見した中で、微妙な相互関係を持つ最高の実例なのである。……もし小説において、何かをクギ付けにしようとするれば、それは小説を殺してしまうか、あるいは小説が起き上がって、クギを付けたまま歩み去ってしまうだろう。

小説における道徳とは、そのバランスが持つ不安定な震えのことである。小説家が親指をその天秤に乗せて、自分の好みに合うようにそのバランスを崩そうとすれば、それは不道徳なことになる。(527—28)

ロレンスにとって、自分と宇宙との、均衡のとれた生命的な関係こそが描くべき対象であり、それは、生きていくかぎり束の間のもので、すぐに失われてしまう故に、新陳代謝のように、常に更新されるべきものであった。それを観念で固定しようとしたり、人間に重点を置いてそのバランスを崩すことは、生命を殺すこと、即ち「不道德」なことであった。実際、ロレンスのどの小説にも、文体から筋の展開に至るまで、必ず一種の鼓動、あるいは性的な息づかいといったものが感じられる。例えばプロットにおいては、主人公とまわりの宇宙との生命的な結び付きを示すような、絵画的、象徴的な場面が周期的に描かれており、それがその小説の一つの脈動を形成している。それらの場面は、その鮮烈なヴィジョンによって、ほとんどプロットから独立して読者に訴えかける力を持つ。例えば『虹』では、大地と農民たちとの官能的な結び付きの場面から始まり、ウィルとアナが麦畑で神秘的な月光をいっぱい浴びて抱き合う場面や、二人が大聖堂で情熱と陶酔と畏怖に打たれる場面、あるいはアーシュラが、スクレベンスキーと踊りながら満月と交合する場面や、雨の中で疾駆する馬の群れと遭遇する場面、また彼女が最後に見る、虹が町の上に広がっていく光景などは、リアルであると同時にきわめて象徴的であり、いつまでも記憶に残るその鮮やかな映像によって、言葉では表現できない、そして筋の流れからも規定されない、深く神秘的な体験を伝えようとしている。

人間と宇宙との関係を捕らえたそれらの場面は、もはや言葉による説明ではなく、言葉による絵、あるいは言葉によるエクスタシーと言っている。そしてロレンスの小説では、そのエクスタシーが周期的に読者を襲うのである。コンラッドと同様、ロレンスにおいても、語ることは「説得」であり、観念による固定化であるのに対して、絵は「印象」であり、読者の感覚に訴えかけることで、生の息吹をそのまま伝えることができた。そしてロレンスにとっては、プロットよりもキャラクターよりも、そうした生命の表現こそが何よりも重要なことであった。なるほど、小説全体から見ると、一種のまとまりの無さという印象を与えはする。例えば『息子と恋人』は、出版社の顧問をしていたエドワード・ガーネットによって草稿を一割も縮められはしたが、しかしプロットにはほとんど何の影響も与えなかった。つまり削除された部分は、一般的な基準では、冗長で不必要な部分ということになる。だが、ロレンスにとっては、プロットの論理性とかかわらないような、場面の躍動感や生命感の描写こそが、小説の守るべき第一の「道德」なのであった。

一方、ジェイムズ・ジョイスの場合は、その気質や作風の決定的な違いにもかかわらず、ロレンスと共通する点が多い。第一の共通点は、社会を離れ、芸術家として自立しようとする態度である。現代社会とは人間性を否定する不毛の世界であるから、スティーヴン・ディーダラスにしる、ポール・モレル（『息子と恋人』）にしる、主人公の衝動は、社会の倫理に順応したり、社会の中に確たる地位を築くことではなく、そこから脱して、自分が信じるに足る、新たな価値観を見出すことである。もっとも、それは完全に社会と無関係になることを意味しない。芸術家としては、その脱出はむしろ、社会の姿を正しく捕らえ直すための新しい審美的基盤を、社会の外側に見つけ出すためであった。そして、新しい価値観としてのリズム——それが、彼らの第二の共通点となる。それは、ロレンスの場合には、性的な息づかい、あるいは血の脈動となって、主人公を生命のあふれる世界へ連れ出した。ジョイスの場合には、リズムは、特に音楽として現れ、すべての芸術の根源にある審美的な原理として、主人公に靈感と創造力をもたらすことになる。『スティーヴン・ヒーロー』で主人公が捕らえようとしたのは、『ユリシーズ』や『フィネガンズ・ウェイク』の根底に脈打つと同じ、芸術の本質的な躍動感である。

スティーヴンは、なにも若者らしい芸術趣味の精神から芸術に夢中になったのではなく、あらゆるものの本質的な核心へ深く分け入ろうとしたのだった。彼は人類の過去へとさかのぼり、生まれ出ようとする芸術をかいま見た。それはちょうど、泥の海から現れるプレシオサウルス（首長竜）を見るにも似ていた。彼はほとんど、すべての歌の起源となるような、恐れや喜びや驚きの単純な叫び声、それに、オールをこぐ男たちの荒々しいリズムを聞けるように思えたし、またレオナルドやミケランジェロが遺産として受け継いでいる、古代の人たちの粗雑ななぐり書きや持ち運びのできる神々の像を見ることができるよう思われた。そして彼は、こうした歴史と伝説、事実と仮説の入り交じったすべての混沌状態の上に秩序の線を引き、過去のさまざまな深淵を図式によって秩序づけようと努めた。(34)

スティーヴンは人類の歴史の源までさかのぼり、そこに「生まれ出ようとする芸術」を見出す。それは叫びであったり、なぐり書きであったりする、きわめて原始的なものでありながら、そこにみなぎる生命力と創造性において、「あらゆるものの本質的な核心」となりうるのである。なるほど、歴史の進歩とともに、芸術も進化し、より高度で洗練されたものになるが、しかしどれだけその外的形態を変えようとも、それが芸術であるかぎり、その根底に太古と同じ生命が脈打っていないなければならない。しかしながら、現代芸術は、現代世界に置かれた人間と同様に、慣習に縛られ、観念に支配されて、その生命が疎外されてしまっている。もし現代の西欧文明が聖書の「初めに言葉があった」を支配原理としているなら、ジョイスは、ロレンスと同様に、キリスト教以前の世界に戻り、そこに本源的な芸術の姿を見出すことで、現代のロゴス支配の下に失われてしまった生命力と創造力を取り戻そうとしたのであった。

従って、ジョイスがめざした芸術とは、何よりも、生命に脈打つ芸術であった。彼は、現代という言葉の荒れ地の世界に、生命を吹き込み、そこに新しい美と調和を作り出そうとする。『ユリシーズ』や『フィネガンズ・ウェイク』に見られるジョイス独特の造語や言葉づかいは、現代の社会に流布する、物としての、干からび、死んだ言葉ではなく、リズムを得て躍動する、血肉を持った、生きた言葉である。そこでは、言葉はアメーバのように他の言葉と融合し、形を変えて、新しい意味をみずから作り出す。あるいは、文章というより、むしろ言葉の音楽となって読者の聴覚に訴えかけ、物語の雰囲気やさまざまなリズムによって表現する。とりわけ『ユリシーズ』では、意識の流れ、教義問答、内的独白、ドラマ、古典のパロディなどのさまざまな文体が、主人公の感情や状況を、比喩として劇的に写し取り、言葉は、その造形力、表現力、あるいは溢れんばかりの生命感において、ほとんど小説の主人公に等しい。例えば、ブルームが知人の難産を案じて産婦人科病院を訪れるときには、文体は、赤ちゃんの胎内での成長に合わせて、古代英語から始まり、中世・近世を経て、現代までのさまざまな作家の文体をたどる。いわば、言葉そのものが成長しているのである。同様に、主人公が新聞社にいるときは見出しつきの新聞記事形式、バーの演奏室で歌が歌われるときには音楽の模倣、売春宿にいるときは性的欲望と幻覚に満ちたシュールリアリズム、スティーヴンとブルーム二人だけの会話のときには教義問答といったように、文体は各章の状況に合わせて変化し、その状況に一番合ったリズムと形式を取る。従って読者は、いやでも言葉そのものに注意を向けずにはいられない。そして、言葉がそれ自身の意思と生命を持って動いていることを感じるのである。

さらにリズムは、神話的なパターンとして、歴史(物語)の全体をも支配する。言葉とリズムの関係は、歴史と神話の関係と同じである。ちょうど言葉にリズムが吹き込まれて活気づいたように、歴史は、神話という生命を吹き込まれることで、新しい生命を得て躍動する。まず歴史(物語)であるが、これはシンボリズムとリアリズムという、二つの対立する力によって構成されている。シンボリズムとは、日常の具体的事物の中に、それよりももっと高度な、精神的、観念的、あるいは超越的な実体を見ようとする態度であり、それによって主人公は個別性を離れて普遍化し、歴史上の英雄的人物、例えばブルームなら、オデュッセウス、ダイダロス、キリスト、パーネル、モーゼ、シェイクスピアなどと重なって、歴史の限定的な世界を抜け出す。そして、妻のモリー、知人の息子のスティーヴンと共に、父-母-子という普遍的な家族像にまで昇華され、その家族像は、孤独と疎外に彩られた作品の根底にあるパターンとして、物語の人間関係を象徴的に支配することになる。同様に、ダブリンも時間と空間を越え、古代の神話の世界とも重なった永遠の都市となり、その一日も、時計の時間を離れて、死と再生の普遍的なリズムを刻む。しかしその一方で、日常生活にある事物それ自体の現実性を強調し、科学的客観性や正確さを重んじるリアリズムがある。その力によって、オデュッセウス、あるいは人類の象徴ともなったブルームの意義は縮小し、38才のしがたない新聞広告勧誘員になり、テレマコス、あるいはキリスト像としてのスティーヴンも22才の挫折した芸術家、ペネロペイア、あるいは母なる大地としてのモリーもただの好色な不倫妻となって、象徴的な家族像は日常性の中に解体する。そして永遠の都ダブリンも、具体的な地理と平凡な日常生活を持った一地方都市、そこでの一日も、1904年6月16日という限定された歴史上の一日となって、手で触れ、目で見ることのできる、現実の生活空間が作り出される。

この象徴化と現実化、抽象化と具体化、理想化と卑俗化は、吸う、吐く呼吸のリズムのように相互的に働いて、歴史(物語)を形成する力強い脈動となるが、それは各々、理想主義的な芸術家のスティーヴンと、科学者

気質を持つ平凡な庶民のブルームに体现された精神でもある。そしてこの男性的な歴史の世界に、さらに官能的なモリーに体现された女性原理、つまり歴史を活性化しようとする神話的要素が加わることで、物語の立体的な宇宙が完成する。作品を支える神話、つまりホメロスの『オデュッセイア』は、オデュッセウスが神話の国々を放浪する叙事詩であるが、それが枠組みとして組み込まれることで、物語は変化と多様性を獲得し、主人公の訪れるダブリンの場所の一つ一つが、異なった空気と異なった言語を持つ一つの国、一つの世界として分節化される。各章には地霊とも言うべき固有の精神が宿り、それがその章の雰囲気、イメージ、文体のすべてを決定することになる。もしこの神話の要素が入り込まなければ、歴史の世界はキリスト教の一神教的世界観の支配を受け、物語は、全知の神としての作者の下に、一つの文体、一つの雰囲気、一つの意味に統一されたであろう。しかし神話の注入によってその一元的世界観は壊され、ギリシャ神話の多神教的な世界観が作品を支配することになる。

だが同時に、何人かの批評家がこの作品の図表を作成しているように、18の章に別れた作品は、全体で一つの調和ある世界を形成してもいる。例えば各章は（スティーヴンが主役となる最初の三章を除いて）、腎臓やら心臓やら脳やらの人体の各器官が対応しているが、それによって読者は、作品を読み通すことで、人体の内部をぐるりと一巡することになる。さらに各章は、その章の精神に対応した様々な学芸や語りの技術などを持っており、それによって読者は学芸の諸世界をも一巡することになる。つまりジョイスは、『スティーヴン・ヒーロー』の主人公がそうしたように、「図表」によって、人間の世界の「さまざまな深淵を秩序づけよう」としているのである。それは、周到な設計図をもって世界を創造した神にも似ている。この調和と統一は時間面でも同じであり、作品が朝のスティーヴンに始まり、中年のブルームに引き継がれ、そして深夜のモリーで終わるのも、太陽が若々しく誕生し、成熟した球体として天空をめぐり、そして夜の闇に飲まれる一日の神話的サイクルに従っている。そのサイクルの中で、主人公は、家を出、死と再生を経て、再び家にたどり着く。すると家で眠る女は、男性のような歩行活動ではなく、夢によって夜の世界を漂い、まるで悠々と流れる海流のような長いモノローグの末に、「いいわと私は言ったいいわと私は言うのいいわ」と物語を締めくくすることで、新しいサイクル、新しい朝への準備をする。こうして読者は、物語の呼吸を感じながら、一日の時間のサイクルに従って、神話の大宇宙や人体の小宇宙までも映した作品の各世界を順次めぐらる。このリズムと循環は、ロレンスの言う「永遠に震えたり変化したりするバランス」と同様、決して固定してはならないものであり、その脈動によってこそ、読者は、「生まれ出ようとする芸術」が持っていたような、原初的で律動的な快感を体験することができるのである。

(3)

モダニズムは、ある意味で、伝統を支えてきた父権制の破壊であり、また同時に、父権制と対立するもの、即ち母権制の確立である。伝統的小説の特徴である、因果律に基づいて展開されるプロット、その論理的帰結としての劇的終結とカタルシスは、その直線性において、父権主義的、あるいは男性的な原理を反映するものと考えることができる。その典型は、創世記に始まり、黙示録で終わる聖書であるが、それは特に19世紀においては、文明の発展を反映した歴史観、つまりヘーゲルやマルクスの進歩的歴史観において、人類を主人公とし、理想社会の実現を結末とする、明確な直線的プロットを提供することになる。一方、20世紀のモダニズムはそれを否定して、新しい原理を導き入れる。それは直線的なプロットに対する円環的プロット、劇的明確さに対する曖昧さ、事実重視に対する内面の重視、完結性に対する開放性、あるいは、男性の理想としてではなく、女性としての独自性を持ったヒロインの重視といった要素である。例えばジョイスの『ユリシーズ』は、いろいろな意味でこうした要素を満たすが、とりわけ象徴的なのはそのエンディングであろう。スティーヴンとブルームの孤独な放浪を見てきた読者は、二人の父子的な結び付きを期待するが、それは、19世紀の小説ならありそうな涙と抱擁の劇的な形で終わるのではなく、プロットはすべてベッドで眠るモリーに吸収され、彼女の半睡眠状態におけるモノローグという形で終わってしまう。これは言わば、中心だった二人の男性、あるいは二つの男性原理が、モリーの母体へと吸収されるかのような形である。しかもこのエンディングは、伝統的なものと違って、読者に何の解決もカタルシスも与えない。だが、そのモノローグに象徴される曖昧性と永続性と抱擁性の女性原理こそ、小説の新しい形であった。そしてモダニズムが母権主義的であるとしたら、ヴァージニア・ウルフは、女性作家という立場から、男性作家とは違った形で新しい小説を書くことができた。

もっとも、ウルフの小説で主人公の直面する脅威は、男性作家の描くような現代文明の不毛性ではなく、伝統的とも言える、時間である。時間が、愛を、生の充実を、家族や友人たちの調和を、崩し、滅ぼし、手の届かないところへ押し流してしまふ。このすべてを破壊し、飲み尽くすものとしての時間は、ギリシャ神話の昔から、人類の心をずっと捕らえてきたテーマだが、しかし時間に対するウルフの不安感は病的なほど深く、それは『夜と昼』や『年月』という小説の題名となって現れ、あるいは、『船出』、『灯台へ』、『波』といった題名が示すように、海、あるいは波という象徴的な形を取って執拗に現れる。『ダロウェイ夫人』でも、時を告げるビッグ・ベンの鐘の音は、人々の頭上であって、彼らの行動を支配する象徴的な役割を果たしている。時間は、彼女のどの小説においても、人間の狭い生活空間のまわりに、広大な海のように広がっている。それも、ただ広がっているというだけではなく、舞台の前景で展開される人間の物語は、いつしか背景の波と重なり、人生はそのまま波となり、そして登場人物は、潮に流され、波に漂い、あるいは海に溺れる人となる。ウルフのこうした人生の流動性や無常観は、意識の流れの手法と密接に関係している。彼女の描く主人公たちは、決して一つの安定した信念のうちに生きている人たちではない。たとえそういう信念を持っていたとしても、生きていく過程で、その信念は現実の荒波にさらされて揺らぎ、自分が人生という大きな海の中に頼りなく漂っていることを知らなければならない。そしてもし整った文体が、その秩序と安定において、陸地にも譬えられるような、一つの理性的な世界観を表すとすれば、意識の流れは、現実の人生がそういう堅固さを保持しえないこと、そして人生が矛盾と分裂と変動のうちにあることを暗示するものとなる。

しかしながら、彼女の小説においては、流動する意識の中に、愛への衝動が、生の鼓動のように、あるいは灯台の光のように、美しく明滅している。他者への愛こそは、主人公にとって、無常の人生の中で真に価値あるものであり、時間の世界を越えて、彼らを永遠の至福へと連れ出してくれるものである。なるほど、時の流れは、人に別離や孤独や老いや死を意識させ、ついには人を滅ぼし、人を深い忘却の淵に沈める。しかし、死が逆らえない絶対的な脅威である故に、死の意識は、逆に人を生の本質に目覚めさせ、彼らを愛の成就へと駆り立てる。そしてこの愛を生み出そうとする行為こそが、時間と人生に対する彼らの戦いとして、物語の心理的なプロットを形成することとなる。こうして、ある青年の自殺が、クラリッサを生の意味に目覚めさせ、彼女を初恋の人ピーターの方へ向かわせる。こうして、人生と死についての不安が、ラムジー夫人に夫との愛をより強く求めさせ、またラムジー夫人の死の意識が、取り残されたリリーに、夫人の再生と絵の完成をもたらす。また若き日のパーシヴァルの死は、彼と親しかった人たちの心に、生涯にわたって生のうずきを与え、そして70年にわたる時の流れと物事の変化の意識が、エリナに、文明の崩壊の時代において、みずみずしい愛のヴィジョンを生み出させることになる。

このように、死は人を滅ぼすが、死の意識は人に愛を生み出させる。ヒロインたちのこの愛の創造は、ラムジー夫人の場合のように、その歓喜において、しばしば性的エクスタシーにも等しくなる。しかしながら、物語で重要なのは、生み出された結果ではなく、生み出そうとするプロセスである。例えば『ダロウェイ夫人』は、クラリッサとピーターが会う直前で物語は終わり、また『灯台へ』は、リリーがキャンバスに最後の一笔を加えて物語は終わるが、何を描いたのかは必ずしも明らかではない。つまり、テーマは愛の創造だとしても、その結果自体は描かれず、もっぱら創造に向けての過程が描かれている。実際、ウルフにとって、結果とは外面的、慣習的なものにすぎなかった。重要なのは、そこに至るまでの内面の動き、つまり、「無数の印象」が、「絶え間なく降り注ぐおびただしいアトム」(ウルフ「現代小説」)のように心に集積し、その混沌の中からひとつのヴィジョンが生み出されるまでの心の動きであった。そしてこの目に見えない微妙な感覚、いわば愛のヴィジョン誕生までの子宮の膨らみと胎動にこそ、女性作家として開拓すべき、小説の新しい領域があった。

ヒロインたちのその創造行為には、女性としてのウルフの心情も色濃く反映されている。子供を得ることのなかったウルフにとって、小説の創作そのものが、出産にも等しい行為だったと思われる。特に彼女は、生涯神経症に苦しめられ、そしてついには、まるで時間の海へ身を投げるように、川で命を絶った。死は、主人公たちと同様、常に彼女を脅かしていた故に、小説家としての創作行為は、彼女に、死に対する勝利、そして生と性の充足として、いっそう重要な意味を持っていた。実際、彼女は創作を、生殖のイメージで捕らえている。

もしその人が男性でも、その人の脳にある女性の部分が力を発揮しなければならない。そして女性もまた、内なる男性と交わらなければならない。コールリッジが偉大な魂は両性具有的だと言ったとき、彼はたぶん、その意味で言ったのだ。心が受精して十分に豊かとなり、そのすべての能力を使うことができるのは、まさにこうした融合が起こったときなのである。おそらく、純粋に男性的な心は、純粋に女性的な心と同様に、ものを生み出すことができない。……

……創造行為がなし遂げられる前に、心の中で、女性と男性のなんらかの協力が成されなければならない。対立するものの結婚が、成就されなくてはならないのだ。作家が自分の体験を完全な充実のうちに伝えようとしていると感じられるためには、作家の心がすべてあらわに開かれていなければならない。自由がなければならぬし、平和がなければならぬ。車輪一つ軋んではならぬし、光一つ瞬いてもならぬ。カーテンはしっかりと閉めておかなければならぬ。いったんその体験が終われば、作家はたぶん、体を休めて、暗闇の中で心の婚礼がうまくいったことを祝福するに違いない。(『自分自身の部屋』147—48, 157)

この引用の比喩が示すように、ウルフにとって創作とは、精神における受胎と出産に同じであり、その限り、きわめて女性的な行為であった。さらに、生み出された作品も、従来のような明確で堅固な形態を持つものではなく、きわめて繊細で曖昧なものであった。だから、もし作品を赤ん坊にたとえ、その性を問題にするなら、伝統的な小説は男性的であり、ウルフの小説は女性的ということになるだろう。もっとも、そうした女性的な特質は、ある程度、ロレンスやジョイスと共有されはする。しかし、彼女が「物質主義者」と呼んだ、ウェルズやベネットやゴールズワージーという伝統的な作家とは、明確に区別された。彼らの小説は、事物の外的描写にこだわり、人生を理性や意志によって統一しようとするものだった。しかしウルフは、捕らえどころのない印象の流れや、想像力によるヴィジョンの創造を重んじた。そうした内的な創造は、子宮が外から見えないのと同様、伝統的な小説観では描き取ることができない。しかし、目に見えないものを生み出そうとするヒロインの子宮のドラマこそが、ウルフにとっては、新しい時代の新しい小説なのであった。

注

- 1 モダニズムの概要については、ブラッドベリとマクファーレンの編集した古典的著書『モダニズム』(特に前者の「モダニズムの名前と性質」)が分かりやすい。さらに、総括的な入門書としてのフォークナー、メトニミーよりメタファへの傾向という特徴を指摘したロッジ、思想史の中で位置づけた丹治も有益。最近のものでは、レヴェンソンの編集による『モダニズム』や、ジャーヴィスの著書、また現代ヨーロッパ文学の中で捕らえたトラヴァースが詳しい。
- 2 例えばカーモドは、ポストモダニズム(「ネオ・モダニズム」)はモダニズム(「パレオ・モダニズム」)の傍流的な発展にすぎないとし、真の革命はモダニズムにこそあると見る(「モダニズム」88—89)。またイーグルトンも、モダニズムの方を高く評価し、ポストモダニズムについては、致命的な誤りを犯したとして、否定的に見ている。ポストモダニズムの作家たちは故意に自分たちの芸術を世俗的なものにしようとするから、作品の芸術性を重視する者は、必然的にモダニズムの方を高く評価することになると思われる。しかしその一方で、ポストモダニズムを真の革新と見る者も少なくない。この時、モダニズムはリアリズムからポストモダニズムへの過渡期を形成することになるが、仮にそうだとすると、ちょうどルネサンスが中世から近代への過渡期だったのと同じ意味で、モダニズムの果たす役割はルネサンスと同様に画期的なものだったと思われる。もっとも、ポストモダニズムは現在進行中の流れであるから、新しい文学の潮流によって一度終結し、歴史化されるまでは、その真の姿を捕らえることは難しいであろう。
- 3 難解なモダニズムに対する、戦後イギリス文学の反動と保守化については、大石に詳しい。
- 4 古典ではあるが、マルクス主義批評のケトルやウィリアムズ、ニュー・クリティシズムによるヴァン・ゲントのイギリス小説論は、文学史としても、作品論としても、いまだに有益である。またモダニズムの小説論としては、カプラン、キーリー、シュワルツ、ブラウン、ホワイトリー、マイゼン、レヴェンソンなどが鋭い分析をしている。

- 5 語り手という観点からの、イギリス小説の通史としては、いまだブースが有益である。
 6 現代小説とロマンスの関係については、ピア、ブルッフィを参照。

引用文献（批評書および主要文学作品）

- Beer, Gillian. *The Romance*. London: Methuen, 1970.
 Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1961.
 Bradbury, Malcolm, and James McFarlane, eds. *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin, 1976.
 Brown, Dennis. *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature*. London: Macmillan, 1989.
 Bruffee, Kenneth A. *Elegiac Romance: Cultural Change and Loss of the Hero in Modern Fiction*. Ithaca: Cornell UP, 1983.
 Conrad, Joseph. *The Nigger of the 'Narcissus.'* Ed. Jacques Berthoud. Oxford: Oxford UP, 1984.
 Eagleton, Terry. "Capitalism, Modernism and Postmodernism." *New Left View* 152(1985): 60-73. Rpt. in *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge. London: Longman, 1988. 385-98.
 Faulkner, Peter. *Modernism*. London: Methuen, 1977.
 James, Henry. *The Portrait of a Lady*. Ed. Geoffrey Moore. Harmondsworth: Penguin, 1984.
 Jervis, John. *Exploring the Modern*. Oxford: Blackwell, 1998.
 Joyce, James. *Stephen Hero*. London: Granada, 1977.
 Kaplan, Harold. *The Passive Voice: An Approach to Modern Fiction*. Athens: Ohio UP, 1966.
 Kermode, Frank. "Modernisms." *Innovations: Essays on Art and Ideas*. Ed. Bernard Bergonzi. London: Macmillan, 1968.
 Kettle, Arnold. *An Introduction to the English Novel*. London: Hutchinson, 1967.
 Kiely, Robert. *Beyond Egotism: The Fiction of James Joyce, Virginia Woolf, and D. H. Lawrence*. Cambridge: Harvard UP, 1980.
 Lawrence, D. H. "Morality and the Novel." *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*. Ed. Edward D. McDonald. London: Heinemann, 1936. 527-32.
 Levenson, Michael. *Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
 —, ed. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
 Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Arnold, 1977.
 大石俊一『「モダニズム」文学と現代イギリス文化』溪水社, 1979年。
 Meisel, Perry. *The Myth of the Modern: A Study in British Literature and Criticism after 1850*. New Haven: Yale UP, 1987.
 Schwarz, Daniel R. *The Transformation of the English Novel, 1890-1930: Studies in Hardy, Conrad, Joyce, Lawrence, Forster, and Woolf*. 2nd Ed. Macmillan, 1995.
 丹治愛『モダニズムの詩学 — 解体と創造』みすず書房, 1994年。
 Travers, Martin. *An Introduction to Modern European Literature: From Romanticism to Postmodernism*. London: Macmillan, 1998.
 Van Ghent, Dorothy. *The English Novel: Form and Function*. New York: Harper, 1953.
 Whiteley, Patrick J. *Knowledge and Experimental Realism in Conrad, Lawrence, and Woolf*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1987.
 Williams, Raymond. *The English Novel from Dickens to Lawrence*. London: Chatto, 1973.
 Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Hogarth, 1954.