

衣装小説としての『ダロウェイ夫人』 —クラリッサと身体意識—

中川 僚子

Mrs. Dalloway as a “Dress-Conscious” Novel: Exploring Clarissa’s Self-Image

Abstract

Virginia Woolf (1882-1941), at the time she was writing the novel *Mrs. Dalloway* (1925), seems to have been as much preoccupied with people’s “dress-consciousness”, as she called it in her diary, as with the famous narrative technique of the “stream of consciousness”. This essay tries to explore how the “dress-consciousness” of the characters is represented in *Mrs. Dalloway* and what it signifies.

The “dress-consciousness” in *Mrs. Dalloway* is often described through people’s awareness of the dress-codes. In the high society depicted in *Mrs. Dalloway*, the characters are concerned about dressing properly; they get criticized or caricatured for being overdressed or for being underdressed. But the “dress-consciousness” is not just a matter of social codes. It reveals the self-image of Clarissa Dalloway, the main character, who is described in the novel as “wearing” her body just as she wears a party dress.

『ダロウェイ夫人』は衣装小説と読むことができる。その可能性の中心に近づくために、まず、あるパーティの開始から始めなければならない。

——初夏の夜、ロンドンのウェストミンスター地区にある屋敷に、エレガントに装った男女が次々に集まってくる。毎年恒例のさる国会議員夫人の催すパーティのためだ。男性たちは燕尾服にトップハット、中には一様に真っ白なシャツを着ている。社交界にデビューして間もない様子の若い娘たちも、昔のように白ではなく、好みの色のドレスに身を包んでいる¹。髪に高々と羽飾りを付けた御婦人、何もつけない御婦人など、集まってくる女性たちの装いはさまざまである。戦争は終わり、ロンドンにもようやく華やぎがもどってきた。

1923年6月13日とされる一日を描いたヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf, 1882-1941) の小説『ダロウェイ夫人』 (*Mrs. Dalloway*, 1925) には、長かった大戦の終結後のロンドンに戻ってきた華やぎと、失われてしまったかつての平穩への愛惜が描かれている。パーティを主催したクラリッサ・ダロウェイと戦争で精神を病み、ついには自殺するセプティマス・スミスというまったく無縁の二人の人物を中心に作品は展開する。

物語の終幕、見ず知らずの青年の自殺をパーティ客の一人である精神科医ブラッド

ショー夫妻から聞かされたクラリッサは大きな衝撃を受ける。

いったい何の権利があつてブラッドショー夫妻は私のパーティで死を話題にするのかしら。ひとりの青年が自殺した。あの人たちは私のパーティでその話をする。ブラッドショー夫妻は死を話題にしたのよ。いつも、突然に事故の話を知ると、最初に衝撃を受け止めるのはクラリッサの身体だった。ドレスは燃え上がり、身体は焼けた²。

いやおうなく目を惹くのは、最後の「ドレスは燃え上がり、身体は焼けた」という表現だ。爆撃、炎上する街、逃げ惑う人々。まるで戦時下を連想させる、過剰ともいえる比喻である。すでに 50 歳を過ぎた国会議員夫人と名もない若い事務員。階級的にもかけ離れた「ひとりの青年」の死に、クラリッサは、どうしてこれほどの衝撃を受けたのだろうか。ウルフの作品構想において、当初セプティマスに相当する人物は存在せず、クラリッサ自身が自殺する設定になっていたというのはよく知られた創作上の事実であり、セプティマスがクラリッサの言わば分身として作品にあることも、また、そのためにクラリッサが大きな衝撃を受けることも、当然のこととして理解されることが多い。だが、なぜ、セプティマスの自殺を知って、クラリッサのドレスは「燃え上がり」、身体は「焼けた」のだろうか。

I 「ドレス意識」というもの

衣装の表象に注目するのは、決して恣意的な判断ではない。『ダロウェイ夫人』執筆をはさんだ時期にウルフが人間の意識という主題について考えた際、関心の一つは、「ドレス意識」にあったからである。

『ダロウェイ夫人』の刊行を控えた 1925 年 4 月 27 日の日記に、『ヴォーグ』誌のフォトグラファーであったモーリス・A・ベックスの邸で、同誌のための撮影をすませたウルフは次のように記している。

だが今の私の考えは、人々の意識状態は無数にあるということだ。私が調べたいのは、パーティ意識、ドレス意識などだ。ベックス邸——ガーランド夫人 [訳注『ヴォーグ』誌のファッション編集者] は、そこでディスプレイを監督していた——のファッション界はもちろんその一つだ。その世界では人々は自分たち同士を結びつけ、かつ外にいる私のような他人——異質の身体——から自分たちを守っている覆いを隠す。こうした状態は非常に書きにくい（確かに私は言葉を手探りしている）。だが、私はこの問題にいつも立ち返る。パーティ意識、たとえばシビルのパーティ意識だ。それを壊してはな

らない。それは本物の何かなのだ。それを維持し、それに与ししなければならない³。

「パーティ意識」そして「ドレス意識」の問題に「いつも立ち返る」作家ウルフの姿は、既発表の5編と未発表の2編を収めて『ダロウェイ夫人のパーティ』(*Mrs. Dalloway's Party*, 1979)と題して発表された短編集に見ることができる。第1章の「ボンド・ストリートのダロウェイ夫人」がクラリッサの視点から語られる以外は、いずれの章も彼女のパーティの出席者の視点から語られているのだが、パーティ・ドレスへの作家の関心はどの章にもうかがわれる。

たとえば、最終章に収録された「要約」という小品は、出席者の一人レイザム夫人の視点から語られている。堂々たる押し出しの外見と違い、人前で話すのが苦手で、パーティへの違和感を拭いきれない夫人にも、パーティが日常と違う何かをもたらしてくれたと感じる瞬間は訪れ、言わば「夜という荒地に邸を開放し、湿地に敷石を敷いてくれ」たパーティの女主人クラリッサへの賞賛が語られる⁴。ところが話はここで終わらず、その直後には、パーティは「単に人々がイヴニング・ドレスを着ているだけのこと」ではないか、という懐疑も夫人の胸をよぎる(79)。

パーティは「イヴニング・ドレス」以上の意味をもつのか、それとも、単に「イヴニング・ドレス」だけのことなのか、と答を求めるレイザム夫人の視線の先に、語り手は相反する結論を促すようなイメージ——湿地帯に立つ一本の木、木の背後で輝く夕焼け雲、その枝で分断された月、その木に止まるはぐれ鳥——を交互に繰り返す。さらに、旧知の友人がいつものように夫人の身体に腕を回し、彼女をエスコートしてパーティに戻ろうとしたとき、突然、どこからか鋭い叫び声が出て、鳥は枝から飛び立つ。結局、孤独な人間のイメージと、その人間に輝きや温もりがもたらされるイメージ、そのどちらも優勢にならないままに作品は幕を閉じる。『ダロウェイ夫人』においても、衣装の表象が意味するところは、同様に単純ではあり得ない。

II ドレス・コードと他者承認の願望

クラリッサ・ダロウェイが、『ダロウェイ夫人』の十年前に出版された『船出』(*The Voyage Out*, 1915)に登場した人物であることは周知の事実である。また『船出』において、さらに『ダロウェイ夫人』の習作となった小品「ボンド・ストリートのダロウェイ夫人」(*Mrs. Dalloway in Bond Street*, 1923)において、スノビッシュで浅薄な上流の有閑夫人として辛らつに描かれたクラリッサ・ダロウェイが、「意識の流れ」という実験的文体の可能性を探る中で、語り手の、そして読者の共感を招く人物に変貌したということもよく知られている通りである。

ルチオ・ルオトロは、「ボンドストリートのダロウェイ夫人」から小説『ダロウェイ夫人』にいたるヒロインの変化について「社会風刺の対象から、実在論的ヒロインへ」変貌したと指摘しているが、社会風刺の対象としてのダロウェイ夫人の姿は、「ボンド・ストリートのダロウェイ夫人」における彼女のドレス・コードへのこだわりを端的に見ることができる⁵。クラリッサ・ダロウェイは、朝 10 時にロンドンの街中を走る車の中に「あらゆる努力を惜しまなかった太った御婦人」が「朝のこの時間にダイヤモンドや蘭」を身につけているのを発見すると、思わず心の中で「違う！ 違う！ 違うったら！」と叫ばずにはいられない⁶。

同様のことは、『船出』にも見ることができる。学者である叔父夫婦に連れられて航海に出たヒロイン・レイチェルたちの一行は、リスボンから加わった国会議員ダロウェイとその夫人に紹介される。すらりとした長身を毛皮に包み、顔にヴェールをかけ、いかにも高級そうな揃いの革靴に囲まれたダロウェイ夫人。手に掲げられた化粧靴には、ダイヤの首飾りとシャンパンのボトルが入っているに違いないと思わせる存在感である。一行はそれまでディナーのためにわざわざ着替えてはいなかったが、ダロウェイ夫妻の出現によって「ディナーの時間が近づくとつれて、ドレスを着換えなければならないことは、レイチェルには明らか」になる⁷。実際、ディナーの部屋にやってくる一行の一人ひとりについて、「着替えていない」「(服装が)きちんとしていない」などと語られているが、この視点はひそかに人々を観察するクラリッサの、もしくはクラリッサの目に皆がどう映るかを気にするレイチェルのものである。

二作品におけるクラリッサ・ダロウェイのドレス・コードへのこだわりは、上流社会に生きるために不可欠の常識であり、それは『ダロウェイ夫人』においても変わらない。シャンパンの記号性を知ることと同じく、毛皮やヴェールの記号性を弁えることは、社会的地位の維持に欠かせない。しかし、「ボンド・ストリートのダロウェイ夫人」や『船出』と異なるのは、『ダロウェイ夫人』においては、「人間の意識状態は無数にあるということ」の追究によって、クラリッサ・ダロウェイが、「社会的風刺」以上の存在感を持ちえたということであろう。異なる視点人物の「意識の流れ」の交差を——ときに共感的な人物の視点から、ときに批判的、対立的な人物の視点から——重層的に描くことによって、さらに中心的視点人物の意識すら複層化されることによって、『ダロウェイ夫人』のクラリッサ像は複雑さと存在感を獲得している。

社会的風刺から出発し、ルチオ・ルオトロ言うところの「実存的」存在に到達したとはいえ、『ダロウェイ夫人』におけるクラリッサ・ダロウェイの「華麗な装い (“panoply”）」は、大戦後の支配階級が、その美的イデオロギーを脅かそうとする労働者階級・貧困層の現実を抑圧するための「完全武装 (“panoply”）」でもあったという遠藤不比人氏の指摘は示唆的である⁸。

遠藤氏は、クラリッサの「意識に去来する美的な印象の連鎖」を「意識の流れ」として享受し、読者が「非歴史的」かつ「無自覚」にクラリッサと同一化する危険を指摘し、その上で、大戦後の支配階層の階級的不安の痕跡をテキストに読み取ることの必要を説く。だが、読者を共犯関係に巻き込むクラリッサの「無自覚」は、遠藤氏が言うような階級・イデオロギー的不安だけでなく、より根源的な存在の不安に結びついているのではないだろうか。作家ウルフは、目をそらすことなく、その不安を冷徹に観察しようとしている。

いつ、どこに、どの服を着て出かけるか。服装の使い分けの問題は、『ダロウェイ夫人』全編を通して意識され続ける。クラリッサにもっとも批判的な眼差しを向けるかつての求婚者ピーター・ウォルシュが、クラリッサの旧友サリーとともに、彼女を「スノッブ」と呼ぶが、これは一面において事実には違いない。

娘時代から、クラリッサにとって、ドレス・コードはごく自然に自分の一部となっている。近隣の郷土が結婚の挨拶に訪れた際に、召使出身のその妻が「セキセイインコ」のように着飾っていたと物笑いにする若いクラリッサは容赦ない。今も、パーティに招待するのに「年々ふさわしくなくなって」いる貧しい同年輩の従姉エリー・ヘンダーソンに招待状を出すのはクラリッサには苦痛でしかない。年 300 ポンドの収入しかない「無防備な身分」のエリーは、実際、首相を貴賓とするクラリッサのパーティに「安いピンクの花を数本」を飾っただけの「古い黒いドレス」にショールという出で立ちで登場し、クラリッサを当惑させる (125)。

もちろん、ドレス・コードで裁く者は自身もドレス・コードによって裁かれることを覚悟しなければならない。花を買いに行く朝の散歩の途中で幼馴染のヒュー・ホイットブレッドに出会ったクラリッサは、自分の被っている帽子を突然意識し、「朝早くにはふさわしい帽子じゃなかったかしら？」と気に病む (7)。ヒューが宮廷仕えであり、貴族出身の妻をもつことは、クラリッサの意識を離れてはいないだろう。クラリッサが自分の、そして自分より上の階級で他者の承認を得るためには、明文化されざるドレス・コード——着飾りすぎたはいけない、着飾らなすぎてもいけない——をたえず意識していることが必要だ。そしてドレス・コードの威力は、言うまでもなく、階級意識に支えられている⁹。

III ゴム引きレインコートの「怪物」

『ダロウェイ夫人のパーティ』には、招待客の一人、40歳の主婦メイベルを主人公とする「新しいドレス」(“The New Dress”)という作品も含まれている。「ファッションブル」に装うための経済的な余裕がないメイベルは、「独創」を気取り、年代物の服飾雑誌から選んだドレスを近所で仕立てさせる¹⁰。だが、ダロウェイ邸のパーティに出かけてみ

るとドレスは明らかに場違いで、自意識の塊となったメイベルは、自尊心を取り戻すべく、人目につかない隅のソファに座って翌日の計画を考え始める。明日は図書館に行って、ここにいる誰も読んだことのない本を読みましょ。どこかの集会所に入って炭鉱夫から炭鉱の暮らしの話を聞くのもいいわ。果ては、シスターになりましょ、着るものことなんて二度と考えるものですか、と。

メイベルは、『ダロウェイ夫人』に登場するミス・キルマンという四十路の女性を連想させる。一国の首相まで迎えるといういわば人生の晴れ舞台としてのパーティから排除される人々、冒頭で引用した『日記』の言葉を借りれば、パーティの「覆い」から排除される「異質の身体」の最たる例とも言うべき、クラリッサの娘エリザベスのガヴァネスである。

「どんな風に髪を結ったとしても、額は広すぎるし、白いし、卵みたいだった。どんな服も似合わなかった」(96)というミス・キルマンは、クラリッサと対極の人物として描かれ、若いエリザベスを挟んで二人が敵対する場面では、美しく洗練されたクラリッサとの対比が徹底される。

私はゴム引きのレインコートを着ている。私なりの理由があるのよ。第一に安いこと。第二に40歳を越していること。それに、結局のところ、人に媚びるために服を着ているわけではないのよ。その上、貧乏なんですもの。屈辱的なくらい貧乏なのだから。(92)

一日に数度ドレスを換えるクラリッサと違い、「年がら年中」(11)緑のゴム引きレインコート(mackintosh)を着るミス・キルマンは消費社会における自分の市場価値をいやというほど認識している。財産も家もなく、係累もなければ、若くも美しくもない。クラリッサのもつ「小さなピンク色の顔、華奢な体つき、そして斬新さと上流の雰囲気」(93)は、ミス・キルマンには望むべくもないのだ。「人が見るに耐えない、愛嬌のないからだを与えられたという屈辱」(96)を抱くミス・キルマンはクラリッサの美しさ、優美なドレスを「肉(“the flesh”）」への執着と蔑み、世の中への憤怨から神にすがる。

ミス・キルマンの消費社会への不適應は、デパートのペチコート売り場まで道案内をしてくれたエリザベスが去った後、迷路と化した百貨店内をうろたえながらさまよう姿に如実に表現されている。大型旅行鞆にはさまれた狭い通路を抜けたかと思うと、出産用品に取り囲まれる。様々な匂いを放つありとあらゆる種類の日用品の間を重い足取りで歩く。ようやく出口を見つけたときには、帽子は歪み、真っ赤な顔をして足を引き摺る自分の全身が鏡に映る(99)。大型旅行鞆にも、出産用品にも、芳香を放つ日用品にもおよそ縁はないミス・キルマンは、自らエリザベスに語るように「タイヤのない車輪」(97)のごと

く、外界との接触の衝撃を和らげる最低限の術すらもたない剥き出しの存在である。

後にダロウェイ夫人のパーティで際立った美しさを垣間見せるナンシー・ブロウの姿と比べると、「異質の身体」の異質性は、またしても階級と財産の問題に帰することができるように錯覚しがちだ。名門の青年貴族と恋仲にあるらしい、若く美しいナンシーのイヴニング・ドレス姿は、クラリッサの目に「まるで身体がただ自然に花開いたような緑のフリル」をつけているように見える¹¹。だが、クラリッサは、美しさを賞賛すると同時に、そのドレスが「パリの芸術家たちに法外な金を払って仕立てさせた」だろうことを見逃してはいないからだ。

しかし、ゴム引きのレインコートは、貧しさであり、粗野なマナーであり、周囲に感化されないミス・キルマンの存在そのものだ、とすませてしまってよいのだろうか。季節構わぬレインコート姿で、両手で「テント」を張るような姿をして教会で祈りを捧げるミス・キルマンは、社会的には無防備でも、周囲を圧倒する生命力の持ち主でもある。一心不乱に祈る姿の「大きさ、頑健さ、そして力強さ」は、教会に来ていた見知らぬ男性に強い印象を残す。「ゴム引きレインコートに傘という出で立ち」(89)のミス・キルマンの存在感に、クラリッサは「闘いの鎧兜をつけた先史時代の怪物のよう」(94)に圧倒され、「わたしたちの生き血の半分を吸ってしまう」(11)と脅威を覚えるほどである。パーティから排除されたミス・キルマンの「異質な身体」は、たとえ「クッションもベッドも敷物もないスラム」とクラリッサにシニカルに言及されるような暮らしをしていようと、パーティという「覆い」に保護された人々よりも強靱なのだ。

IV 身体か衣装か

クラリッサの「鎧兜 = panoply」は、「美、友情、健康、愛情、歓びに満ちた家庭という砦」(12)と語られるが、その具体的な形象、クラリッサを「ダロウェイ夫人」たらしめる道具立ては、「リチャードであり、召使いたちであり、犬やカナリアたちであり」(24)、また自分を演出する衣装でもある。周囲に「ありがとう」と呟き続ける「ダロウェイ夫人」の膝には繕いもののドレスが広げられている。

「でも、いいのよ、ルーシー。ありがとう。」とダロウェイ夫人は言った。そしてありがとう、ありがとうと言いつづけた。(ソファに据わりながら。ドレスは膝の上に広げ、鍔と絹糸をもって。)ありがとう、ありがとう、誰と限らず使用人たちに感謝して言いつづけた。彼らは私がこうしていられるように助けてくれる。やさしくて寛大という、なりたい私でいさせてくれる。(31)

クラリッサが老いを自覚し、そして死の気配に怯えるとき、贅沢な外出着を「脱ぐ (disrobe)」という言葉はまるで「武装を解く (disarm)」と同じ響きをもつ (25)。外出着を脱ぐことは、まさに、彼女を保護する「鎧兜」、つまり社会的な記号を離脱するに等しい。

この意味で、イギリスの階級社会からすでに離脱し、植民地インドに暮らすピーターにとって、生きることのスリルが、衣服を脱ぐ女性のイメージとともにあるのは興味深い。ピーターが街で見かけた若い女性を追跡すれば、「一枚一枚ヴェールを脱ぎ捨て、ついに自分がいつも胸に思い描いていた理想の女性になる」(41) という幻想が浮かび、ロンドンの夕暮れを見れば、「床にペチコート丸めながら女性がもらす、ときめきの吐息と同じ息をつきながら、ロンドンも塵と熱と色彩を脱ぎ捨てた」(120) と見える。

視覚的というよりは言わば触覚的な人物ピーターにとって、クラリッサの衣装は身体と一体化したものである。再会の最中に不意に涙が流れ、窓を向いたピーターは、背後から近づいてくるクラリッサの「装飾物の音と衣擦れの音」が、若き日の恋心を喚起させることに驚く。(37) クラリッサの衣装は、ピーターにとって、彼女自身の存在とわかちがたくあるのだ。

物語のクライマックスたるダロウェイ邸でのパーティで、ピーターは、水中を泳ぐ人魚のように、生き生きと優雅に、首相をエスコートしながら移動する女主人クラリッサを見つめる。

彼女はイヤリングをし、銀色と緑の人魚のようなドレスを着ていた。波に軽やかに乗り、長い髪を編んでいるように思えた。あの才能を彼女はまだ持っているのだ。そこに、そこに存在するという才能を。通り過ぎながら、その瞬間にすべてを凝縮する才能を。誰か他の女性のドレスにスカーフを引っ掛け、それを外し、笑っている。すべてがこれ以上ない完璧な気軽さと自分の領分に漂う生き物の落ち着きをもってなされた。(129)

無論ここには、デパート歩きすら容易にこなせないミス・キルマンとの鮮やかな対比を見ることができる。すばらしい晴れ舞台でも、自由に、軽やかに、「自分の領分に漂う生き物」としてすべてをこなしているかに見えるクラリッサが、ここにはいるのだ。そのクラリッサをピーターは何よりも触れる存在として意識している。長い髪、長いスカーフ、微笑み。すべてが彼女の歩いた軌跡に、時間すら凝縮した存在の余韻を漂わせる。そして、記憶も含めてその存在の余韻すべてに向かって、ピーターの感覚は開かれている。そして、ある存在に向かって感覚が開かれている、というのは限りなく恋心に近い。

だが、これを受けた小説の結び——「彼女はそこにいる」(144) ——で、ピーターが

クラリッサの存在に対して感じる肯定感、クラリッサ本人にとっては決して容易に手に入れられるものではない。クラリッサにとって自分の身体はピーターが考えるようなものではない。クラリッサにとっても衣装は身体と切り離せないものであることは同じである。だが、彼女にとっては、身体のもつ意味そのものが違う。小説の幕開けまで戻れば、クラリッサはロンドンを歩きながら、生まれ変わるものなら、「細くて豆の枝のようなからだ」「鳥のくちばしのように突き出た珍妙な小さな顔」ではなく、「レディ・ベックスバラのような浅黒い、堂々とした体軀が欲しかったと考えている。クラリッサは自分の身体をまるで衣服のように感じているのだ。

姿勢がいいというのはほんとうよ。手と脚も悪くないわ。衣装も悪くない。ほとんどお金をかけないことを思えばだけれども。でも、私がまとっているこの身体（彼女は立ち止まってオランダの絵画をのぞいた）、この身体は、いろんな能力を備えているとしても、何の価値もない。まったく何の価値も。（10、傍点筆者）

クラリッサは衣服を着ると同じように、あるいは帽子を被るのと同じように、病み上がりの身体を「まとう」。自分の身体とのこの乖離の感覚は、おそらく他者の視線に対する過敏な意識ゆえであろう¹²。実際、自分は物事を「それ自体のために」するのではなく、「誰かにこう思わせたい、ああ思わせたい」ためにするのだとクラリッサは自覚している。

どれほど望んだだろうか。私が入って行って誰かが嬉しそうな顔をするのを。クラリッサはそれを思って、向きを変え、ボンド・ストリートへと引き返した。彼女は苛立っていた。何かをするのに他の理由を求めるなんて馬鹿げている。リチャードの類の一人だったらよかったのに。リチャードたちにとって、何かをするのは自分のためだ。ところが、と横断しようと待ちながらクラリッサは思った。私は半分はただそのためだけにしてはいない。誰かにこう思わせたい、ああ思わせたいがためにしている。まったくの愚行だとは承知していた。（今警官が片手を上げた。）だって一時たりとも騙される人なんていやしないのだから。（10、傍点筆者）

「誰かにこう思わせたい、ああ思わせたい」と訳した部分の原文は“make people think this or that”であるが、実はこの表現は、クラリッサの自己認識を考えるにあたって興味深い問題をはらんでいる。

「思わせたい」と考えるのは、他者の視線を統括する一望監視装置としての〈自己〉像であろう。だが、ウルフの「ドレス意識」探求のひとつの過程としての『ダロウェイ夫

人』を考えるならば、権力的かつ自己完結的な〈自己〉像はあまりにも単純といわざるを得ない。たとえば、すぐ次の段落には、「この身体には何の価値もない」とする先の引用があった。さらに、その同じ段落では、クラリッサは自分が「透明人間であるかのような奇妙な感覚」を抱き、「もはやクラリッサですらない、ダロウェイ夫人という存在、リチャード・ダロウェイ夫人という存在なのだ」という感慨を持っている(10)。悲嘆の趣きすら漂う感慨だが、だからといって国会議員リチャード・ダロウェイ夫人としての自己像が衣装のように着脱可能でないことはクラリッサ自身が誰よりもよく知っている。クラリッサの自己像は、「こう思わせたい。ああ思わせたい」という権力的、自己完結的なものではなく、むしろ「ああ見られたい。こう見られたい。」と訳すのがふさわしい、受動的な、かつ見る対象に依存する、揺れ動く自己像なのだ。(あえて英語に訳し戻すならば、“make myself thought to be this or that”とでもなるだろうか。)

クラリッサのこうした受動的かつ他者依存的な、いわば柔らかい自己像には、衣装の問題が深く関わっている。哲学者鷲田清一は自己と身体、そして衣服の関係を次のように説明している。

身体は〈わたし〉という見えないものに浸透されてはじめて〈わたしの身体〉として可視化する。ところが逆に、この〈わたし〉という見えないものは、衣服や身体、さらにはそのヴァリエーションとしての言語といった可感的な物質の布置のなかで、〈意味〉を通して紡ぎだされるものでもある。要するに、衣服＝身体は、意味を湧出させる装置でありながら同時に意味を吹き込まれるもの、つまりは意味の生成そのものなのだ¹³。

衣服を見る者と見られる者との間の視線の交錯の中に〈わたし〉は可視化される。〈わたし〉は、衣服や身体、言語、さらには自分の発する音、表情などによって可視化される。そうした「可感的な物質」は、自分がそれに与えた意味と、他者がそれに与えた意味との交錯の中に、刻々と変わる意味を生成する。「装飾物と衣擦れの音」は、ピーターの中では、クラリッサの身体ばかりでなく、他の誰にも換えがたいクラリッサの存在そのものと決して切り離せないのだ。

「そこに存在するという才能」とピーターが呼ぶものに、クラリッサは無意識的ではない。クラリッサにとって、「見られる」存在としての受動的な「わたし」は、同時に存在を「見られたい」と願う能動的な「わたし」でもある。受動性がそのまま能動性として両立するような屈折する欲望。それは「自分の身体」に「何の価値もない」としか思えないこそ、より切実となる欲望だ。クラリッサは衣装によって自己像を演出する。演出された自己像は、徹底した受動性によって「見られる」ことを欲望する。言わば自らの身体を舞台として、他者の視線を呼び込み、それによって自己像の輪郭を得ようとする屈折した自

意識がそこにはあるのだ。

こうした演劇的ともいふべき他者の視線への欲望は、物語の終幕近く、セプティマスの自殺を聞き、パーティ客を置いてひそかに別室に入るクラリッサの感覚に鋭く反映されている。先ほどまで首相がレディ・ブルトンと二人で話しこんでいた小さな部屋に今は誰もいない。クラリッサは入りながら、「着飾ったまま一人で別の部屋にくるのは妙な感じ」と感じる(136)。誰もいない部屋に、演技する自己像はそぐわないのだ。自殺の報せを聞いて「ドレスが燃える。身体が焼ける」と感じたクラリッサの演出されない自己像、剥き出しになった〈わたし〉が、着飾った身体との落差によって明らかになる。椅子にはまだ首相とレディ・ブルトンの座った窪みがかすかに残っており、その窪みが、恭しく首相に身体を向けるレディ・ブルトンと、どっしりと腰掛けている首相のイメージを浮かび上がらせる。

紙面で言えば、わずか1頁足らずのこの場面では、時系列の混乱が生じている。クラリッサの内的感覚が語られる順番は、その感覚がクラリッサに生じた順とは異なっているのだ。物事が起こった順は、ある青年の自殺を聞く——クラリッサが小部屋に入る——椅子にレディ・ブルトンと首相の座った窪みを見つける、であろうから、クラリッサの内面に生じた感覚も「ドレスが燃える。身体が焼ける」——「着飾ったまま一人で別の部屋にくるのは妙な感じ」——「レディ・ブルトンが恭しく首相に身体を向け、首相は揺ぎなく、権威者らしく腰掛けている」イメージが想起されるという順であろう。だが、語られる順はまったく逆となっている。ある青年＝セプティマスの死の衝撃は、衣装＝身体に覆われて、隠蔽されているクラリッサの自意識を明らかにする。「着飾ったまま一人で別の部屋にくるのは妙な感じ」という言い回しには、演出されない自己が衝撃で突然剥きだしになった困惑を認めることができよう。演技する自己を無効化する誰もいない部屋。着飾っていることによって逆に強烈に意識される裸の自己。クラリッサの自意識は激しく揺さぶられる。唯一、レディ・ブルトンと首相の座っていた椅子の「窪み」、そのかすかな「痕跡」に、クラリッサは他者の気配を感じ取り、かろうじて自分を繋ぎとめる。芝居はまだ続いているのだ。

時系列の混乱は、視点人物クラリッサの無意識の自己韜晦を示している。しかし、クラリッサは抱いていた自己像が〈演出された自己〉であったことに、いまやはっきりと気付く。「わたしは企んだ。わたしは人の目を盗んだ。わたしは完全に立派というわけではない。わたしは成功を求めた。レディ・ベックスバラやその他のすべてを」(137)という思いに囚われるのだ。

だが、〈演出された自己〉も、自己を支える自己の一部であり、脱ぎ捨てられるものではない。別室のバルコニーに出たクラリッサを思いがけず迎えるのは、通り向こうの家に住む見知らぬ老婆のまっすぐな視線である。偏見も先入観もなく、蔑みも微笑みもなく、

ただまっすぐに自分を見つめる他者の視線。クラリッサのことが見えているのかどうかすら定かではない。自己像の崩壊の危機に晒されたクラリッサの存在を、その淵において、見知らぬ老婆のこの視線が支える。クラリッサの姿が見えていたかどうか、それはわからないし、またさして重要でもない。大事なのは、その視線がクラリッサに再び「見られる自己」としての自分を再び、そして確かに取り戻させたということである。

V 自己のほころび——セプティマスとクラリッサ

先の引用の中で、鷺田清一は自己と衣服、あるいは身体の関係について「この〈わたし〉という見えないものは、衣服や身体、さらにはそのヴァリエーションとしての言語といった可感的な物質の布置のなかで、〈意味〉を通して紡ぎだされるものでもある」と述べている。「言語」が、「衣服」や「身体」と同じく〈わたし〉という不可視的存在を紡ぎ出す装置だとすれば、「ことば」が殻を破って流れ出れば、〈意味〉という装いももはや〈わたし〉を守ることなく消失し、精神は危うい境位に立たざるを得ない。

医師との面会に向かうよう促す、妻レツィアの「時間よ」ということばを聞いた途端、セプティマスの中で「時間」という言葉は、「殻を割り」、流れ出し、詩の言葉となる。

〈時間〉という言葉が、殻を割った。その豊かな財宝を彼に降り注いだ。彼の唇から、貝殻のように、また^{かな}鉦からこぼれ落ちる削り屑のように、そう仕向けたわけではないのに、固く、白く、壊れることのない言葉たちが落ちていった。言葉たちは飛んでいってそれぞれの場所にくっついて、時によせる歌、不滅の、時によせる歌を歌った。彼は歌った。エヴァンズが樹々の陰から応えた。…… (53)

戦死した親友エヴァンズが、樹々の枝を搔き分けて姿を現し、セプティマスに向かってくる。セプティマスは、砂漠の中でひとり「両手を額に押し当て、絶望の深い皺を頬に刻んで」死者を悼む「偉大な悔改者」となり、後ろにひれ伏す大群の人々を振り返り、この啓示を伝えようとする (77)。〈殻〉は破れ、生者と死者、瞬間と永遠、形あるものとなんが共存する。セプティマスの精神世界では、自と他の境界はもはや区別できない。

パーティの一日におけるクラリッサの気持ちの浮き沈みの中にも、一瞬ではあるが、セプティマスに近い自意識のほつれを見ることができる。レディ・ブルトンが夫リチャードだけを昼食に招いたことに深く落胆したクラリッサは着替えのために、屋根裏に新しく用意された自分の寝室へとひとり階段を上がっていく。

彼女は開け放たれた階段の窓のかたわらで立ち止まった。ブラインドのはためき、犬

の叫え声がそこから入ってきた。彼女は突然自分が縮み、年若い、胸のふくらみが消えるのを感じながら、入ってきた日中の^{まじ}れと風と賑わいが、ドアから、窓から、自分の身体から、脳から、流れ出ていくと思った。身体も脳ももはや役に立たなかった。レディ・ブルトンが、並外れて面白いと噂される昼食会を開くレディ・ブルトンが、私を招いてくれなかったのだから (25)。

レディ・ブルトンに招かれなかったというだけで、クラリッサの自己像は激しく揺さぶられる。内部と外部はかく乱され、「突然自分が縮み、年若い、胸のふくらみが消えるのを感じ」、外界の喧騒が「ブラインドのはためき」とともに侵入する。奇妙なことだが、この文は、「日中のれと風と賑わい」という名詞句は「侵入させる (let in)」と「流れ出させる (let out)」の両方の目的語となった破格の構造をしている。階段の小窓を通して入り込んできた「日中のれと風と賑わい」が、ドアから、窓から、クラリッサの身体そして脳から流れ出る。『シンベリン』の一節「もはや太陽の灼熱を怖れるな。/ 荒れ狂う冬の怒りも怖れるな」が、忍び寄る老い、そして死の予兆にひそかに怯えるクラリッサを繰り返し鼓舞する一方で、繰り返し、クラリッサは、ふと「見られる自己」を見失い、自分のありかに戸惑う。パーティで青年の自殺を知ったときには、別室の椅子に首相とレディ・ブルトンが残した窪み、さらにはバルコニーで自分を正面から見つめる一人の老婦人の眼差しによって、クラリッサは支えられた。レディ・ブルトンのパーティに招かれなかったという落胆の時に、彼女に自分を取り戻させるのは、衣装棚から取り出した緑のドレスだ。

VI ドレスを繕うということ

ほどなくピーターが5年ぶりに前触れもなく来訪する。クラリッサは居間で、今夜着るためにその緑のドレスを繕っている。大使館のパーティに着た時に、誰かに裾を踏まれてスカートのギャザーのところが破れてしまったのだ。「ハットフィールドにも着ていったし、バッキンガム宮殿にも着ていった」(31) サリー・パーカーというドレスメイカーがクラリッサのために作った何枚かのイヴニング・ドレスの一枚である。名門セシル家の邸宅として知られるハットフィールド・ハウスとバッキンガム宮殿。小説冒頭に色濃い戦後の雰囲気からすると、クラリッサが招かれたのは戦前とも考えられるが、だとすれば、10年近くは遡ることになる。保守党党首を3期務めたソールズベリー侯がまだ政治家として影響力をもっていた頃とすれば、さらに時代は遡るだろう。サリー・パーカーが、すでに引退して田舎住まいであることを考えても、仕立てたばかりの最新流行のドレスというわけではない。「ちょっと風変わり (“a little out of way”）」ではあるけれども「奇妙

（“queer”）」ではないドレスとも書かれている。

「私たちの可視的存在は根源的に脆弱なもの」とする鷺田清一は、次のようにも述べている。

私の可視的な存在はいつもすでに〈私〉の外へと溢れでており、〈私〉はそれを後から回収しようと徒にあがくことしかできない。〈私〉はいつもすでに炸裂しており、あるいは外部へと引き渡されており、いつまでたっても自分に追いつくことができない。いつも自らに遅れている存在。〈私〉の存在はあちこちでほつれており、閉じた内在領域を構成することはない¹⁴。

ドレスを「繕う」という行為は、自らの存在のほつれを繕うような自己回復のプロセスと密接に関わっている¹⁵。クラリッサは、パーティのホステスを演じるにあたって、もっとも晴れがましい舞台に立った記憶とともにある衣装を身にまとう。クラリッサが必要とするのは最新流行のドレスで美しく見せることではなく、そうありたい自分を確かに演じられたかつての自分を回復することではないだろうか。そのドレスを身にまとして出かけたパーティの記憶、もっと正確に言うならば、そのパーティに出席した自分の記憶、がドレスに縫いこまれていることにこそ意味がある。パーティというものは、「今はこの友人が、次はあの友人が、わたしの顔、わたしの声を瞬間的に蘇らせる」ものなのだから(25)。

一本の絹糸、一本の針、そして指ぬきというわずかな道具で行われる「繕う」という営み。そこにかがわれるのは無論「節約しなければ」(6)という経済観念などではない。たとえ一本の絹糸の所作であっても、それは過去を未来へとつなぐ営みである。そこには、自分がありたい自分でいられた過去の確認、より強い生きることへの意志、が隠されているのだ。

万全の準備をして臨んでもパーティの成否を決めるのは、招待客である。いったん始まってしまえば、パーティは女主人の手を離れるだろう。クラリッサの準備した集いの場で、人々が日常の生活では得られない何かを得られるかどうか。日常とは異なる場を楽しむかどうか。クラリッサは客が集まり始めて早々に、このパーティが「完璧な失敗」(124)になるだろうと心配する。その不安をぬぐうのは実に小さなきっかけである。

異国風の鳥の群れをデザインしたカーテンが風でまた膨らんだ。そのときクラリッサは見た。レイフ・ライオンがそれを押し戻し、話し続けるのを見た。これなら、結局失敗ではないわ。もうこれで大丈夫、私のパーティは。それは始まった。それは動き出したのだ。でも、まだどっちになるかわからない。私はしばらくここに立っていなけれ

ば。…… (126)

風にはためくカーテンを客の一人が、話を続けながら無造作に押し退ける様子を見て、「これで大丈夫」と安心する。この一つの動作は、なぜこれほどの変化をクラリッサにもたらすのだろうか。

この一箇所では登場しないレイフ・ライオンの動作で特徴的なのは、押し戻す動作の勢いのよさ（原語は“beat back”）と、話に没頭して自分の動作にほとんど意識を向けていないことであろう。カーテンは、舞台の幕開けを連想させるが、本人には舞台の意識はない。パーティという舞台の上にながら、「見られる」意識をもたず、ごく当たり前のこととして自分の邪魔となるカーテンを強く押し戻す。クラリッサが階段の窓から入る「軋りと風と賑わい」に全身を揺さぶられたのとは対照的に、レイフの動作は、無意識で、力強い。クラリッサがこの何気ない動作に見たものは、自分では成しがたい「演出された自己」と「演出されない自己」との一致ではないだろうか。この瞬間、パーティは単に「イヴニングドレスを着ているというだけのこと」ではなくなる。

ピーターの目には、寸分の隙もない「完璧な女主人」として映るクラリッサは、ショールが誰かのドレスに引っかかっても、笑いながらはずし、何事もなかったように人々の間を滑らかに進んでゆく。だが、明日になれば、絹糸を針に通し、白く長い指には少しばかりゆるくなった指ぬきをはめて、クラリッサはショールにできた小さなほつれをソファに座って繕うはずだ。

注

- (1) 回想の中で若き日のクラリッサは常に白いドレスを着ている。娘時代の最良の瞬間、親友サリーとのディナーのために階下にかけておりながら、「いま死ぬことができればいちばんしあわせかもしれない」（小田島雄志訳）という『オセロー』の科白を実感するときも、着ていたのは白いドレスである。白いドレスはヴィクトリア朝の純潔幻想と結びついているが、同時に、白いモスリンがジェントルマン階級以上の女性で流行した摂政時代から変わらぬ「使用人ではない身分」の記号としても機能している。cf. ジョン・ハーヴェイ『黒服』太田良子訳 研究社 一九九七年、8頁。
- (2) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, 1925; rpt. Oxford: Blackwell, 1996, p. 136. 以下、テキストからの引用頁は文中に記す。
- (3) *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. III, Anne Olivier Bell ed., Hogarth Press, 1980, pp. 12-13.
- (4) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway's Party*, Stella McNichol ed., Florida: Harcourt, 1979, p. 77. 以下、テキストからの引用頁は文中に記す。
- (5) Lucio Ruotolo, “Mrs Dalloway: The Unguarded Moment, Elenor McNeese, *Virginia Woolf: Critical Assessments*, Vol. III, Helm Information, 1994, p. 373.
- (6) “Mrs. Dalloway in Bond Street” (1923). Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway's Party*, p. 17.
- (7) Virginia Woolf, *The Voyage Out*, 1915; rpt. Oxford: Blackwell, 1992, p. 39. 以下、テキストからの引用頁は文中に記す。
- (8) 遠藤氏が問題にしているのは、冒頭近く、病み上がりのクラリッサが街を歩きながら、ふと

- ミス・キルマンのことを思いだし、その存在が自分のすべてを否定するようだと考える、“as if the whole panoply of content were nothing but self love!” (12) という箇所。遠藤不比人「テキストの言葉は作者を裏切る——『ダロウェイ夫人』のレトリックを読む」、窪田憲子編『ダロウェイ夫人』ミネルヴァ書房、2006年、128頁。
- (9) 精神科医サー・ウィリアム・ブラッドショーは刻苦勉励によってサーの称号を受けた人物であるが、父親が商人という出自に引け目を感じている。ブラッドショーが、患者であるセプティマスの知性に劣等感を刺激されると「大礼服を着た妻の写真をちらと見やって」自尊心を回復する (74) ことも、ドレス・コードと階級意識の関連を示している。また、とりわけ戯画的に描かれているのは、クラリッサの幼馴染ヒュー・ウィットブレッズの服装への拘りである。「彼の姿はとびきり上等に見えた。しばし立ち止まって (中略) 靴下と靴を批評的に、重々しく、眺めていた。非の打ちようはなく、堅固だった。まるで、ある高みから人類を見下ろしていて、その高みにふさわしい服装をしているかのように。」 (78)
- (10) Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway's Party*, pp. 61-73.
- (11) 『ダロウェイ夫人』には、四人の女性たちが、次々と緑の衣服を着て登場する。ナンシー・プロウの緑のドレスのほか、クラリッサ自身のイヴニング・ドレスも「緑」や「青緑 (sea-green)」と呼ばれている。ミス・キルマンのゴム引きレインコートも緑で、セプティマスの回想でも、憧れた夜間クラスの英文学講師イザベラ・プールを緑のワンピース姿で登場する。
- (12) 姿勢のよさへの言及は、『ダロウェイ夫人』に数多い。クラリッサの姿勢のよさをピーターは「正直言えば、ちょっとしゃちほこばった」と見ているが、育ちの良さの証拠としてイギリス上流社会では無視できない要素である。たとえば、レディ・ブルトンは「堂々として、ぴんと背筋を伸ばしている (handsome, very erect)」 (84) と描かれている。また『船出』でクラリッサは、レイチェルの叔母ヘレンの生まれが卑しいのではないかと心配するが、ヘレンの姿勢がよいことと声に自制心がうかがえることに「レディの証」 (40) を見て安心する場面もある。
- (13) 鷺田清一『モードの迷宮』中央公論社 一九八九年、27頁。
- (14) 鷺田清一 164-65頁。
- (15) セプティマスの狂気にも、自己のほつれの意識から生まれた「閉じた内在領域」への希求があるかもしれない。セプティマスの意識には「覆い (coverlet)」「雪の毛布」といったイメージが時折想起され、また閉じられた空間での安らぎも暗示される。医師の訪問で衝動的に窓から身を投げる直前、レツィアとの束の間の穏やかな調和の時間に、セプティマスは妻の作っている帽子（「花の覆い (“a coverlet of flowers”）」の飾りをアレンジしてやる。飾りを縫い付けるレツィアを見ながら、ソファに横になったセプティマスは次のように考えて安らぐ。「日は出て、また翳る。カーテンの上に、壁紙の上に。けれどもぼくは待とう、と彼は考えた。……ぼくはこの暖かい場所で待とう。この静かな空気の中で (“this pocket of still air”）」 (107)。

引用文献

- Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, 1925; rpt. Oxford: Blackwell, 1996.
- Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway's Party*, 1925; rpt. Stella McNichol ed., Florida: Harcourt, 1979.
- Virginia Woolf, *The Voyage Out*, 1915; rpt. Oxford: Blackwell, 1992.
- The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3, ed. Anne Olivier Bell., Hogarth Press, 1980.
- ジョン・ハーヴェイ『黒服』太田良子訳、研究社、1997年。
- Lucio Ruotolo, “Mrs Dalloway: The Unguarded Moment, Elenor McNeese ed., *Virginia Woolf: Critical Assessments*, Vol. III, Helm Information, 1994.
- 窪田憲子編『ダロウェイ夫人』ミネルヴァ書房、2006年。
- 鷺田清一『モードの迷宮』中央公論社、1989年。

参考文献

- ヴァージニア・ウルフ『病むことについて』 川本静子編訳、みすず書房、2002年。
川本静子『ジェイン・オースティンの娘たち』 研究社出版、1984年。
Maggie Humm, *Modernist Women and Visual Cultures: Virginia Woolf*, Edinburgh University Press, 2002.
Hermione Lee, *Virginia Woolf's Nose: Essays on Biography*, Princeton University Press, 2005.
Ann Snaith, *Virginia Woolf: Public and Private Negotiation*, St. Martin's, 2000.
Michael H. Whitworth, *Virginia Woolf: Authors in Context*, Oxford University Press, 2005.
Alex Zwerdling, *Virginia Woolf and the Real World*, 1986.