

ヴァージニア・ウルフ『船出』試論

—草稿『メリンブロジア』を読んで—

山 本 妙

近年ヴァージニア・ウルフの作品の草稿類が研究者の手により次々と編纂され、出版されている。ウルフの処女作 *The Voyage Out* (以下『船出』と記す) は1908年に執筆を始めてから1915年に出版されるまで、何度も書き直されたものだが、これについては1980年に Louise A. DeSalvo が *Virginia Woolf's First Voyage: A Novel in the Making* (Macmillan, 1980) を著わし、Berg Collection に収められている幾通りかの草稿を比較検討して創作の推移を明らかにした。次いで1910年に完成された、ほぼ完全な形で残っている最初の草稿である *Melymbrosia* (以下『メリンブロジア』と記す)¹ が DeSalvo 女史によって編集・出版された。その著書の中で DeSalvo は、『メリンブロジア』が作者ウルフの体験を露わに反映した優れた葛藤劇であるのに比べ、『船出』は登場人物の人間関係から毒気が抜かれて希薄になったため、間の抜けた作品になっていると主張する。そして、この改訂は何ら芸術的意図があつてのことではなく、作者が自己の体験をさらけ出すのを避けようとした結果に他ならないと断じている。しかし、それだけでは説明できない要素が『船出』改訂の過程には含まれているように、私には思われる。ここでは、DeSalvo の研究をふまえた上で、『メリンブロジア』と『船出』を比較し直し、この小説について考えてみたい²。

I

『船出』は24歳の女主人公レイチェル・ヴィンレイスが父とその友人、叔母夫妻等と共に、父の所有する貨物船に乗って南アメリカに向けて出帆する

ところから始まる。航海の途中、政治家リチャート・ダロウェイとその妻クラリッサが乗船。レイチェルはこの二人に魅了されるが、嵐の後リチャードは突然レイチェルを抱擁し、接吻する。レイチェルは動揺し、その夜悪夢に悩まされる。ダロウェイ夫妻の下船後レイチェルからその話を聞いた叔母のヘレンは、自分のもとでレイチェルを再教育しようと考え、彼女を南アメリカの保養地サンタ・マリーナにある自分の別荘へ連れて来る。ここでの数か月の滞在中に、レイチェルは近くのホテルの英国人観光客と交際し、宿泊客の一人で作家志望の青年テレンス・ヒューイットを愛するようになり、川を溯って原住民部落を訪ねる小旅行中に彼と愛を打ち明けあって婚約する。しかし、その旅行から戻って数日後にレイチェルは熱病に罹り、高熱と幻覚に悩まされた後息を引き取る。その死が知らされた日のホテルの人々の様子を描いて、小説は終わる。

レイチェルは11歳で母を亡くし、父の指図のもと、二人の叔母の手で世間との交渉も異性と接する機会も殆んどないままに育てられた娘である。ダロウェイに突然接吻され、“You tempt me.”と言われた彼女の激しい動揺ぶりは、“at the age of twenty-four she [Rachel] scarcely knew that men desired women and was terrified by a kiss.”³とヘレンを呆れさせる。その夜に見る、じめじめしたトンネルの中に獣のような顔をした異形の男と閉じ込められるという夢は、自分が男性の性的衝動の対象となったというショックが引き金となって見たものであり、ここにはまた、彼女の中に培われている、獣性と結びつけられた性のイメージとこれに対する怖れとが現われている。そしてこの後ヘレンと話して初めてレイチェルは、女性であるがゆえに自分は独りで歩くことも許されなかったのだと悟り、これまで自分の人生を狭め、歪められてきたことに深い憤りを覚えるのである。

『メリンブロッジア』の筋の進行は『船出』と殆んど同じだが、登場人物の性格や彼らの絡み合いの描き方に変化が見られる。上述の出来事の場合も、問題の焦点はレイチェルの無知というより彼女自身の性格にある。ここでは

レイチェルは『船出』に登場するほど無知で無邪気な娘ではない。レイチェルが眠っているダロウェイを見つめる場面があるが、『船出』では彼女は、少なくとも意識の上では、好奇心にかられた子供と同然である。

He was a man of forty perhaps; and here there were lines round his eyes, and there curious clefts in his cheeks. Slightly battered he appeared, but dogged and in the prime of life.

“Sisters and a dormouse and some canaries,” Rachel murmured, never taking her eyes off him. “I wonder, I wonder” She ceased, her chin upon her hand, still looking at him. A bell chimed behind them, and Richard raised his head. (p. 68)

しかし『メリンプロジア』のレイチェルは、力強い男性としてのダロウェイに惹かれる弱い女性である自分を明らかに意識している。

“A lemur, a dormouse, and some canaries” she ruminated.
... She could fancy a strong machine inside Mr Dalloway's brow; a great many bars, wheels, and one wide spring expanding regularly, in a clear yellow light....

A strange sense of her own weakness shook Rachel queerly. She looked at her right hand; then at Richard's hand. She realised the unimportance of her life. “I should have to give you what you asked” she reflected “because—because—” The reason was not found, for Richard woke⁴.

年上の男性に性的に惹かれながら、実際には性から尻込みし、自分の中のそうした衝動が正常に発現されない娘。またこの原稿では、母の死と、父に対する反発と憧憬の入り混じった感情とが、彼女の性格に影を落としていることが強調されている。ここから DeSalvo は、レイチェルがクラリッサに母を、ダロウェイに父を重ねているため、ダロウェイの接物は近親相姦的な意味を持ち、それが彼女に悪夢を見させたのだと論じ、そうした糸が『船出』ではなくなったと主張する。多少エレクトラ・コンプレックスのある娘が年上の

男性に惹かれるという図式は『船出』でも察知できる。が、『メリンプロジア』の場合、レイチェルの中のそうしたドロドロした部分が、露骨に表面に出ているといえる。

こうした変化を受けて、後に出てくるレイチェルとヒューイトの会話にも修正が施されている。『メリンプロジア』のレイチェルは性への嫌悪感や男性への怖れを露骨に示し、その原因が家庭での父のあり方や女性たるものの扱われ方にあると激しい口調で語る。

The way my father treated my mother. I once heard him abuse her when she asked him for money.... And then if you had lain awake chased by men because of the women you saw under lamps in Piccadilly driving home—Besides women see the worst of men. How cruel they are at home.... (M. 151)

『船出』でのレイチェルはもっと控え目で、肝心な点に関しては口が重い。父の影響は彼女の思いの中で暗示されるにすぎない。“They [Rachel and her aunts] were much afraid of her father. He was a great dim force in the house....” (p. 259) 若い女性であるゆえの“terrors”や“agonies” (p. 260) も彼女は打ち明けかかるが、結局説明はしきれない。彼女の問題は、彼女自身もはっきり口にできぬまま、内奥に潜むものとして、間接的に表現されるにとどまっている。

レイチェルに再教育を施す役所であるヘレンの扱いにも大きな修正が見られる。『メリンプロジア』では彼女は、支配欲が強く、自分の保護下から脱け出ようとする者には憎悪を感じる人物として描かれている。特にレイチェルとの間には同性愛的な感情が存在し、小旅行の途中でレイチェルとヒューイトの婚約を知り嫉妬に駆られたヘレンは、激しい愛憎の念を迸らせ、レイチェルを突き転がす。

Helen pursued her.... Suddenly Rachel stopped and opened her arms so that Helen rushed into them and tumbled her over onto

the ground. "Oh Helen Helen!" she could hear Rachel gasping as she rolled her, "Don't! For God's sake! Stop! I'll tell you a secret! I'm going to be married!"

Helen paused with one hand upon Rachel's throat holding her head down among the grasses.

"You think I didn't know that!" she cried.

For some seconds she did nothing but roll Rachel over and over, knocking her down when she tried to get up....

"Own yourself beaten" she panted. "Beg my pardon, and say you worship me!"

Rachel saw Helen's hand hanging over her, very large and against the sky.

"I love Terence better!" she exclaimed. (M. 209)

『船出』での場面は全く趣きが異っている。

A hand dropped abrupt as iron on Rachel's shoulder.... She fell beneath it, and the grass whipped across her eyes and filled her mouth and ears. Through the waving stems she saw a figure, large and shapeless against the sky. Helen was upon her. Rolled this way and that, now seeing only forests of green, and now the high blue heaven; she was speechless and almost without sense. At last she lay still.... (p. 347)

レイチェルが勝手に行動したことへのヘレンの怒りは見られるものの、ヘレンとレイチェルの間の感情は明白に語られない。全てはレイチェルの視点から、霧を通して見たような曖昧な表現で語られ、前稿での赤裸々な感情のぶつかり合いはばかされてしまっている。

しかし、『船出』の中でウルフは、レイチェルが発病する前にヒューイットが彼女にミルトンの *Comus* を読んできかせるという、『メリンブロジーア』には無かった場面を挿入して、レイチェルの性格や、次に来る幻覚と死の持つ意味を補足している⁵。ここに登場する Lady は好色な *Comus* に捕われ、

貞操の危機に陥る。救いを求められる水の精 Sabrina は罪のない乙女であったが、継母の怒りと嫉妬をかい、追われて水中に没し、海神に憐れまれて女神にされた身である⁶。従ってここにレイチェルの性愛の忌避は勿論、母親代わりの女性との関係と破綻、彼女らと男性をめぐる三角関係などのヒントを読みとることが可能になる。ウルフは明らかに語らずに引喩により暗示する方法をとった。DeSalvo の言を借りれば「改訂によって失われたものを捕った」のである。

DeSalvo は伝記的資料を駆使して、『メリンブロジー』執筆当時ウルフと姉ヴァネッサ、その夫クライヴ・ベルとの間に生じていた三角関係、ウルフの父に対する複雑な感情や父中心、男性中心の家族・社会制度への恨み、性愛への嫌悪感などがこの作品に色濃く出ていることを指摘し、家庭に問題があり、性的に成熟しきらない娘の、愛と性の葛藤の末の死を描いた物語としてこれを解説する。そして、『船出』では、ヘレンとレイチェルの同性愛、父親とダロウェイの同一化などが消されたため、作品は骨抜きになってしまった。この改変はひとえに、作者があまりにも赤裸々に自らをさらけ出すことができなかったためだ、と断定する。

DeSalvo の論述には説得力がある。とかく見過ごされがちであった、ウルフの作品に潜む性的な要素に光をあてた点でも、その研究の功績は大きい。しかし女史のこの論述に、私は二つの点で不満を覚える。第一は、女史がウルフの消去法を否定的に見すぎるという点である。確かに消されてしまった部分はあるが、父への感情や性への反応などは『船出』でも読みとれるし、あからさまに語らずに間接的表現に依ったことにメリットがないわけではない。自分でもはっきりと把握できない感情のゆえにジレンマに陥るレイチェルは、『メリンブロジー』の多少エキセントリックでさえあるレイチェルよりも、読者の共感と呼ぶのではなからうか。第二に、DeSalvo はウルフが前稿から削除した部分は扱っているが、出版稿の中で加えられたり、修正によって強められた部分は殆んど無視している。しかもこれらの部分は、ウル

フの後の作品に繰り返し現われるモチーフの前身ともいえるものを含んでおり、ただもとの原稿の率直さを覆うためにだけつけ加えられたとは思えない。出版された作品の草稿を読むことは、読者の好奇心を満たしてくれる。しかし肝要なのは、草稿の中に作品のいわば“動機づけ”を求めて満足することではなく、最終的に作品がどうなっているかを見ることであろう。先学の綿密な研究に助けられながら、あえてこの作品を読み直したいと考える所以である。

II

1916年にウルフは、リットン・ストレイチャーへの手紙の中で彼の『船出』の批評に答えてこう書いている。

I suspect your criticism about the failure of conception is quite right. I think I had a conception, but I don't think it made itself felt. What I wanted to do was to give the feeling of a vast tumult of life, as various and disorderly as possible, which should be cut short for a moment by the death, and go on again—and the whole was to have a sort of pattern, and be somehow controlled. The difficulty was to keep any sort of coherence,—also to give enough detail to make the characters interesting—which Forster says I didn't do⁷.

この中の“pattern”という言葉は注目に価する。『船出』で書き加えられた部分と、小説の最後で書き加えられた箇所と、この言葉が使われているからである。

『メリンプロジア』のあと『船出』を読むと、作者が、登場人物の愛憎のドラマを抑えると同時に、“探求のテーマ”を前に打ち出そうとしているのが認められる。レイチェルは様々な経験を通じて、人間同士のコミュニケーションは可能か、この無秩序な生の営みの裏に潜む意味は見出せないか、と問い続ける。そしてこのレイチェルの探求の道程と彼女を取り巻く人々の生

活は、背景である南アメリカの美しく非情な、悠久なる自然と対置され、これらが相俟って、“この世界における生とは何か”という、より普遍的なテーマが作品全体を通して現われてくる。

『船出』の中のレイチェルは世間知らずだが、それだけに、曇りのない知覚力と探求心を持ちあわせてもいる。叔母達との暮らしの中でレイチェルは、時にその生活そのものに戸惑いを感じる。

How odd! How unspeakably odd! But she could not explain to herself why suddenly as her aunt spoke the whole system in which they lived had appeared before her eyes as something quite unfamiliar and inexplicable, and themselves as chairs or umbrellas dropped about here and there without any reason. (p. 34)

一見整然たる生活の秩序、その中で生きている自分達が、実は何の脈絡もなくばらまかされているだけの存在だと感じられる時がある。が、この奥に何らかの意味は見出せないのか——これが彼女の当惑の底に潜む問いである。しかしレイチェル自身にもはっきりと説明できないこのような問いを叔母達にぶつけてみても、理解される筈もなく、そうした試みは常に双方を傷つけるだけに終わる。レイチェルは夢想や音楽の中に逃避し、人と接する際には、相手を老年、母性、学識等々のシンボルと化すことで衝突や摩擦を避けようとする。ダロウェイとの出会いは、そんな彼女がシンボルでなく生身の人間として他人と接するきっかけともなった。レイチェルはここから、人を知り、世界を知るための旅を手探りで始めるのである。

レイチェルの学習は、幾分風俗劇風に諷刺をこめて描かれるホテルの客達との交際の中で続けられる。ホテルで“人生”を覗く——山上のピクニックとヒューイットとの出会い——舞踏会でのヒューイット、その友人ハーストとの会話——ヒューイットへの愛の芽生えとその高まり——ホテルでの英国人の日曜礼拝での宗教との訣別⁸——川を溯る小旅行とヒューイットとの婚約。探求の旅のゴールに近づくまで、『メリンプロジア』も『船出』も展開

は殆んど変わらない。但し『船出』では、小旅行から戻ってからレイチェルが発病して死ぬまでに新たな章が設けられ、人間の孤独とコミュニケーションの問題がさらに追求される。

ヒューイトとの婚約後も、人々の偽瞞的な発言や行動に対するレイチェルの批判精神や、人々と意志の疎通のできないことへの彼女の苛立ちは強まる一方であり、ヒューイトとの間にさえも深淵があることを、彼女は認めずにはいられない。

[Rachel] was amazed at the gulf which lay between all that and her sheet of paper. Would there ever be a time when the world was one and indivisible? Even with Terence himself—how far apart they could be, how little she knew what was passing in his brain now! (p. 362)

人を知ることの難しさを嘆じ、“why should one be shut up all by oneself in a room?” (p. 370) と訴えるレイチェル。が、所詮彼女は、ある人物との結びつきに満足して、人生の謎が解けたと思えるような女性ではない。どんなに望んでも、相手を知りつくし、満足を与えあうほどに愛しあうことは不可能なのである。

The hopelessness of their position overcame them both. They were impotent; they could never love each other sufficiently to overcome all these barriers, and they could never be satisfied with less.

(p. 371)

レイチェルはここで、越えられぬ個人の障壁とそれゆえの孤独という問題に直面している。この時点で作者は、有名な啓示の場面を挿入し、レイチェルに“悟り”を与えるのである。が、これを検討する前に、まず作者がここに至る探求の過程をどのような世界の中に置いているかを見る必要がある。

III

『船出』の中でウルフは、レイチェルが一種神秘的な体験をする場面を、修正により強調している。ある朝別荘内の自室で考えに耽り、物音の規則正しいリズムに耳を傾けていたレイチェルは、世界の大きさと存在感にうたれ、麻痺したような感覚に襲われる⁹。

It was all very real, very big, very impersonal.... She was next overcome by the unspeakable queerness of the fact that she should be sitting in an arm-chair, in the morning, in the middle of the world.... And life, what was that? It was only a light passing over the surface and vanishing, as in time she would vanish, though the furniture in the room would remain. Her dissolution became so complete that she could not raise her finger any more.... She was overcome with awe that things should exist at all. (pp. 144-5)

DeSalvo はこれを、レイチェルの成長が実質のないものである証拠に、彼女が自己解体を体験するのだとして片づけているが¹⁰、こうした世界の中の事物と自らの存在の不可思議さにうたれるという場面は、ウルフの作品を読んだ者なら馴染みがあると感じる筈のものである¹¹。このような瞬間は、社会生活の中にあっては起こり得ない、一種の自我の解体を伴うものなのである。『メリンプロジア』のレイチェルにも同じような体験があつて、小説の後半で彼女はそれをホテルの客の一人に語ってきかせる。

I don't know.... Who I am, what I feel, or what this strange adventure is.... You know how one takes hold of a chair, to be sure, to be certain that the world exists? (M. 180)

が、ここではレイチェルが自らの体験を第三者にかいつまんで語るだけで、印象は薄い。作者はこの瞬間をレイチェルの旅の初めに置き、読者により強く印象づけようとしている。

もう一つ似たような瞬間は、舞踏会の翌日、散歩に出たレイチェルがヒューイットへの愛に目覚める場面に見られる。『メリンブロジー』には次のような記述がある。

Each flower, each tree, she observed distinctly; those who walk much alone come to feel that trees and flowers are friends. Seeing them alone, they strike the mind with a shock, scarcely to be felt when others are there. (M. 130)

一方、『船出』ではレイチェルは一本の木に出くわして立ち止まる。

It was an ordinary tree, but to her it appeared so strange that it might have been the only tree in the world. Dark was the trunk in the middle, and the branches sprang here and there.... Having seen a sight that would last her for a lifetime, and for a lifetime would presee that second, the tree once more sank into the ordinary ranks of trees, and she was able to seat herself in its shade....

(pp. 204-5)

『メリンブロジー』の叙述の奥にも同種の思想があることは窺えるが、『船出』での場面は、1939年にウルフが「過去のスケッチ」という自叙伝風の文の中で書いている、一本の花に世界の中での事物の真のありようを見たという“存在の瞬間”と直接に結びつく。このような瞬間を幾つか経験していくうちに、日常生活の様々な事象の裏にはあるパターンが隠されているのだと感じるようになったと、ウルフはこの文の中で述べている¹²。このような哲学が処女作執筆中のウルフの中で確立していたかどうかはわからないが、幼い時に抱いた感覚は彼女の創造力の中に根を張っていて、それがここでも萌芽のような形で現われてきていることは認めてよいであろう。作者自身の体験により近い表現を用いて強調されたこれらの場面は、レイチェルの後の啓示の瞬間の先触れとなる。そしてまた、“この世界の中の人間の存在”といった問題へと読者の注意を向けさせる。

この物語の背景である南アメリカの美しい風景の描写は、インターロードとして作品全体に散りばめられている。この地の自然はホテルの人々の織りなす世界と対照される。後者が文明社会、昼の世界なら、前者は原始の世界、夜の世界である。人々が眠りについた時、世界はその本来の「より神秘的な」(p. 128) 姿に立ち戻る。

ウルフは『メリンブロジー』で使ったインターロードは殆んどそのまま使っているが、修正を加えている場合には、その風景或いは事物が、人間の時間の観念を超えて、太古から永遠に存在し続けているという点を強調しているのが目につく。レイチェルがヒューイットと散歩に出て崖の上から海を見下ろし、小石を投げ落とす場面があるが、『船出』ではその前に次のようなくだりがある。

The water was very calm....So it had been at the birth of the world, and so it had remained ever since. Probably no human being had ever broken that water with boat or with body. Obeying some impulse, she determined to mar that eternity of peace, and threw the largest pebble she could find. (p. 250)

原住民部落を訪ねて、あたりを見回していた英国人一行はやがてある“悲しさ”を感じる。『メリンブロジー』にはこう書かれている。

“You’re sad? Rachel?” said Terence lagging behind....

“Yes because it makes us seem small” she said.

“But what I have in my heart is as great as anything in the world” she added. (M. 212)

『船出』ではこの場面は次の如くである。

Peaceful, and even beautiful at first, the sight of the women... made them now feel very cold and melancholy.

“Well,” Terence sighed at length, “it make us seem insignificant, doesn’t it?”

Rachel agreed. So it would go on for ever and ever, she said,

those women sitting under the trees, the trees and the river. (p. 349)

これ以外にも、遠景のもつ空間の広がりとは、そこに暗示される永遠性が、人間の心を寒々しくさせるという場面は『船出』の中に散見される¹³。人間が道を作り町を築き、進歩を遂げたと考えている一方、その皮相な文明の底には人間の生を超越し、永遠に存在する世界がある。自然の事物や風景はその表象となる。しかし、社会に生きる個人にとってこうした永遠なる存在の次元は手の届かぬものであり、個人は自らの卑小さを感じさせられる。

英国人の一行が、文明と自然の接点であるサンタ・マリーナを離れ、川を溯って奥地へ入って行く時、この対比はますますはっきりする。彼らに乗せた船は“the heart of the night” (p. 325) の中に分け入って行くようであり、一行の周囲には自然の悪意さえ漂っているようだ。人間の言葉はここでは力を失う。ヘレンは、この自然の中であってあまりに脆く傷つきやすい人間の肉体を意識し、不吉な予感にとらわれる。先のレイチェルの擬似体験に見られる如く、個人は、自らの解体の危険を冒さずには、この存在の次元に入ってこれと融合することはできないのである。

人間同士の融合についても同じことがいえる。ヒューイットとレイチェルが奥地の森の中で愛を告白しあう時、二人は「海の底を歩いているように」(p. 331) 感じ、レイチェルがヒューイットに抱擁されて束の間の昂揚と一体感を感じる時、彼女は“Terrible—terrible” (p. 332) と呟く。他者との融合は各自が閉じこめられた部屋である自我の解体につながり、その感覚は“terrible”なのだ。この作品では終始世界が“water”のイメージで表わされているが、二人の融合は、この比喩を借りれば、表層の社会から実存の海の中へ降りて行かなければ起り得ない。愛を確かめあった二人が、他の人々は意味のない言葉を宙に舞わせて喋っており、自分達は「世界の底」(p. 338) に座っていると感じるのも無理からぬことなのである。しかし、この一体感も永続するものでないことは先に見た通りである。

太古から永遠に存在し続ける世界。その中に、他者と隔絶されてばらまかれ、自分のしていることの意味も知らず営々として生活している人間。ある瞬間にその片鱗を垣間見る以外には、この巨大な存在である世界を真に感得することはできない。ヒューイトの言うように、人間には日々経験する事象は一つ一つバラバラな光の点としてしか感じられない。それらをつないで、ある「かたち」を作り上げ、意味ある全体として掴むことは、芸術家の、人間の普遍の願いであろう。が、それは容易にできることではない。レイチェルに与えられる啓示の瞬間は、このような世界の中での自分の生を視野の中に収め、把握し得る稀有な瞬間の一例といえる。

IV

この啓示の場面には、それが起こるきっかけとして視覚のトリックが使われている。ウルフは視点や遠近法を変えたら物がどのように見えるか、ということに大きな興味を抱いていた。これが単に見かけの問題でなく、見方を変えることでそれまで見えなかった物の本質が見えるというところから後年のウルフ独特のパースペクティブの理論が展開するのだが、この作品の中でも、未発達ながら物の見え方に対する関心の強さは随所に窺われる。遠方の景色を見た時の効果はその一つである。また、夕暮れなどに物の細部が見えなくなり、見慣れた物の上に普段と違った効果が及ぼされることもある¹⁴。夜の大地は、昼間見える「細部が失われて」、本来もつ神秘的な姿を現わした。同様の効果がここでも使われる。

レイチェルはホテルのホールに座って、半ば目を閉じ、薄明りの中で眼前を通り過ぎる人々をぼんやり眺めている。すると、人々が何かをしに次々と現われてはまた消えて行くその動きは、この世界の中での人間の生の歩みを象徴するかのよう見え、人間の生の営み、行動の裏にはある原理が、世界のあらゆる事象にはあるパターンがあるのだと感じられた。

That was the strange thing, that one did not know where one was

going, or what one wanted, and followed blindly ... knowing nothing; but one thing led to another and by degrees something had formed itself out of nothing, and so one reached at last this calm, this quiet, this certainty, and it was this process that people called living. Perhaps, then, every one really knew as she knew now where they were going; and things formed themselves into a pattern not only for her, but for them, and in that pattern lay satisfaction and meaning. (pp. 384-5)

この確信を得てレイチェルは、自分の人生を振り返り、個々の人生や出来事にもこのパターンの一部としての意味があると悟り、自分達はその一環でありながら互いに独立して生きている存在なのだから、表面上の食い違いに悩むことはないのだと考える。作者は“見方を変える”ことで世界のあり方を見させる、という形で、行き着くところまで行き着いた彼女の探求に終止符をうつのである。

しかしこれは、生の混沌の只中に身を置いてこれからの人生を生き抜いていく態度ではない。遠景などのもつ、大きな時空間の広がりの中に現われる世界のヴィジョンが、個人の生と相容れないものであることは先に触れた。レイチェルは旅の初めにこう考える。

She was haunted by absurd jumbled ideas—how, if one went back far enough, everything perhaps was intelligible; everything was in common; for the mammoths who pastured in the fields of Richmond High Street had turned into paving stones and boxes full of ribbon, and her aunts. (p. 73)

すでに述べた、太古から現在に続く悠久なる世界の像がこれに呼応して開けてくる。が、このような巨視的な視野に立つとき、個人の生の単位はこの中に解消されていってしまう。このような視点をもつとは、裏返せば現在の生の修羅場からどこまでも“detach”しようとする——するしかない——態度なのだ。

For the moment she was as detached and disinterested as if she had no longer any lot in life (p. 385)

これほどこの境地を言い尽くす言葉があろうか。この境地にあるレイチェルにとって、死の世界への移行は何ら大きな変化をきたすものではないのである。

ここまで読み進んできた読者には、レイチェルの死は半ば必然的なものとして受けとめられる。まず心理的な面から、レイチェルの結婚による愛と性の成就が未然に潰えることが説明されよう。*Comus* が導入され、彼女の幻覚の中には初めに述べた類いの性的な要素の濃い場面が形をかえて現われ、獣性と結びついた性への怖れ、ヘレンや父親に対する複雑な感情とそこからくる葛藤を抱えたレイチェルにとって、結婚による親密な交わりを結ぶことが不可能であることが暗示される。幻覚の中でレイチェルは、“a deep pool of sticky water” に落ち、彼女の“tormentors” が彼女を死んだと思っている間に、海の底で何者かに転がされながら横たわっている (p. 416)。レイチェル自身のもつ暗いエロティシズムとこれ以上性的な接触を持ちたくないという願望の混ざりあった心象であろう。この状態にあるレイチェルにとって救いとは、引きあげられて清澄で孤独な死の世界に入ることに他ならない。

レイチェルの死はまた、彼女の探求の過程にも暗示されている。最後の啓示の瞬間を得たレイチェルには、これ以上何も学ぶことはないかのようだ。そしてレイチェルは、自身の求めてきた、個々の事象の裏にある永遠なる世界と、死によって最終的に融合する。彼女の“生とは何か”という探求の旅は、死をもってあまりにも性急に完結するのである。

ウルフの追求する生のヴィジョンには死につながる要素が含まれていることを別のところで述べたが¹⁵、後の作品ではその両刃の剣を使って、登場人物が生の流れの中でその生の実像を捉える瞬間を描き出すことができた。

『ダロウェイ夫人』のクラリッサは「死に抱擁がある」ことを悟りながら、「なお生は続いていく」ところに彼女のヴィジョンを得、また生き続けてい

く。しかし、ここでのレイチェルの啓示と死は、それ自体ではウルフの言う続いていく生のパターンを表わすには至らない。そのためにはレイチェルの死は、その後のホテルの人々の生活を描く最後の二章との関連において、作品全体の中で眺められなければならない。

ホテルの人々は、レイチェルの死の知らせを各人各様のやり方で受けとめる。知人の突然の死は、人々を一瞬立ち止まらせる。しかしやがて人々は各々の生の営みの続きにとりかかり、夕食後のホールは “*indescribable stir of life*” (p. 452) に満ちている。ヒューイトと共に別荘に泊まっていたハーストがホテルに戻って来て見出すのは、こうした人々の姿である。彼はここで、人々の動きや声を「半ば見、半ば聞いて」いるうちに、それらから “*a strange sense of quiet and relief*” を与えられる。『船出』では次に下記の文章が続く。

As he sat there, motionless, this feeling of relief became a feeling of profound happiness. Without any sense of disloyalty to Terence and Rachel he ceased to think about either of them. The movements and the voices seemed to draw together from different parts of the room, and to combine themselves into a pattern before his eyes; he was content to sit silently watching the pattern build itself up, looking at what he hardly saw. (p. 456)

『メリンプロジア』では、これに対応する場面は次のような文で終わっている。

... a strange sense of relief. He was too much tired even to think him self disloyal because he gave up thinking of Rachel and Terence and found it pleasant to think of other things. (M. 243)

この二つを読み比べれば、作者の変更の意図は明らかであろう。先にレイチェルに人生にパターンがあるという啓示を与えておき、それをここでハーストに繰り返させることで、この観念は裏打ちされ、同時にホテルの人々の生

活の上に具現される。そうして作品全体が“この世界における生とは何か”というテーマを浮き上がらせるようにするというのが、ウルフの願いだったのである。小説はハーストがそのままの状態、床に就くために部屋に戻る人々を見ているところで終わる。

Across his eyes a procession of objects, black and indistinct, the figures of people picking up their books, their cards, their balls of wool, their work-baskets, and passing him one after another on their way to bed. (p. 458)

レイチェルは死んだ。しかし世界の中での生の“procession”は進んでいく。レイチェルの生と死も、この大きな流れの一端をなすべく、その中に組み込まれる。レイチェルの啓示の場面だけでは感じられなかった、個々の死を越えて進んで行く生というより大きなヴィジョンが、レイチェルが死に、その啓示がハーストに受けつがれてこの最後の場面につながられることで現われる。こうしてこの作品は、生の連続を暗示する調子で終わるのである。

ここまで、ウルフが『船出』で加えた修正部分を追いながら、それらを通して、作品全体で“生とは何か”という抽象的なテーマを表わす努力がなされていることを見てきた。ここで指摘した要素は、全て『メリンブロジー』の中にもすでに見られるものであった。だが作者は、主人公の性の問題、家族との葛藤といった個人的な要素を間接的表現にとどめて幾分抑えると同時に、探求のテーマを前に出して、作品の中に自分の抱えるあらゆる問題を取りこみつつ、その上に普遍的な枠組みを与えようと図ったのである¹⁶。

但し、ウルフの「conception は持っていたがそれを出しきれなかった」という自作に対する批評が当たっていることは認めざるを得ない。挿入されたレイチェルの啓示の場面がとってつけたような感じを与え、彼女が啓示を得たといってもそれを読者に感じさせるだけの説得力に欠けるのは、致命的な

欠陥である。レイチェルの“悟り”は、その後の彼女の幻覚とはかみあわない。二つのテーマは遊離して見え、作品がまとまりに欠ける感を与える。『ダロウェイ夫人』や『燈台へ』におけるヴィジョン獲得の瞬間のようなもので、作品のあらゆる要素を最後に統合しうるような構造を、ウルフはまだ作り上げることができなかったのである。

一つの作品が生まれる契機は様々である。多くの場合、それは抽象的な概念や思想ではなく、ある根深い感情やあるイメージであろう。ウルフは特に自己の体験、自分の感情やイメージを描かずにはいられない作家であった。ウルフの処女作が、彼女自身のもつドロドロした感情と体験を核として生まれたことは容易に想像がつく。しかしウルフは、自己を語りながら、それをどんどん精錬し、抒情的で透明な、普遍の世界へと昇華させずにはおかない作家でもあった。『船出』でもこの種の変容がおこる。DeSalvoはこの変容を否定的にとるが、私はむしろ、自己のドロドロした体験から出発しながら、その上に“世界は何か”、“生とは何か”といったテーマを持ち出さずにおれないところに、ウルフという作家固有の資質が現われていると考える。『船出』の修正で強調された要素が、ウルフの後の作品で繰り返し現われ、発展させられていくものであることはその証左ではなからうか。

『燈台へ』などでは、作者の伝記的要素も何もかも含めながら、美しく統一された表面しか見えない。『船出』はこの精製がまだ不十分な作品なのだ。作品のまとまりのなさはここに由来するのであろう。しかしそれゆえにここには、作者のリリズムとゴツゴツした生の声の響きとが同居した奇妙な魅力があり、それがこの作品を読者にとって興味のつきないものとしているのである。

注

1 Virginia Woolf, *Melymbrosia: An Early Version of The Voyage Out*, ed. Louise A. DeSalvo (New York Public Library, 1982).

2 DeSalvo が著書の中で『メリンブロジー』と比較したのは『船出』の出版社へ送られた原稿のもととなった草稿である。実際に送られた原稿や校正刷りは残っていないの

- で、それ以後の修正がどの段階で行われたかはわからない。ここでは1915年にダックワース社から出版された『船出』初版の再版本と、DeSalvoの編集になる『メリンプロジア』とを扱う。1920年にアメリカで出版された『船出』は英国初版にさらに若干の改訂を加えたものだが、それはここでは扱わない。
- 3 Virginia Woolf, *The Voyage Out* (London: Duckworth, 1915; rpt. London: Hogarth Press, 1971), p. 90. 以後この版からの引用は、本文中で引用直後の括弧内に頁数を示す。
 - 4 Virginia Woolf, *Melymbrosia*, pp. 46-47. 以後この版からの引用は、その直後の括弧内に頭文字Mの後に頁数を示す。
 - 5 *Comus* の導入については、DeSalvo の他には Beverly Ann Schlack, *Continuing Presences: Virginia Woolf's Use of Literary Allusion* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1979), pp. 20-27, Mitchell A. Leaska, *The Novels of Virginia Woolf: From Beginning to End* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1977), p. 31, pp. 36-38などに詳しい。
 - 6 *Comus*, lines 824-42.
 - 7 Letter from Woolf to Litton Strachey, 28 February [1916], #745, *The Questions of Things Happening: The Letters of Virginia Woolf*, Vol. 2, 1912-1922, eds. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann (London: Chatto & Windus, 1976), p. 82.
 - 8 『メリンプロジア』では日曜礼拝の場面はあるが、レイチェルが宗教と訣別するというはっきりした記述は見当たらない。
 - 9 James Naremore はこの場面を取り上げて, "they [the passages] ... demonstrate how the individual ... can be mesmerized by the strokes of a clock or a light-house beam and thus experience a different, timeless world" という指摘をしている (*The World without a Self: Virginia Woolf and the Novel* [Yale University Press, 1973], p. 40).
 - 10 DeSalvo, pp. 96-97.
 - 11 杉山洋子氏の指摘の通り (*Rainbow and Granite: A Study of Virginia Woolf* [Tokyo: Hokuseido Press, 1973], p. 11), この箇所は『波』のロードの体験を、そして作者自身がたびたび日記などで記している経験を思いおこさせる。
 - 12 Virginia Woolf, "A Sketch of the Past," *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*, ed. Jeanne Schulkind (London: Hogarth Press, 1978), pp. 71-72.
 - 13 これは『燈台へ』や『幕間』で登場人物が遠方の景色を眺める場面などにも通じる、ウルフの全作品を通して見られるモチーフである。ウルフの遠近法の理論については、拙稿 "... In Floods Reality": Notes on Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*

(*Doshisha Literature*, No. 30 [March, 1982], pp. 27-28) で触れた。

- 14 例えばウルフは日記の中に次のように記している。“That in the evening, or on colourless days, the proportion of the landscape change suddenly.... Detail was smoothed out. This was an extremely beautiful effect....” (*A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf [London: Hogarth Press, 1953], p. 96)
- 15 Tae Honda, “... In Floods Reality' ...,” *Doshisha Literature*, No. 30, pp. 28-29.
- 16 アメリカ版では、レイチェルとヒューイットの会話の中でレイチェルが自分の過去の生活について語る部分などがさらに削除され、個人的な要素を抜いてより普遍的な探求劇にしようとする試みがなされている。その結果、DeSalvo (p. 119) や Howard Harper (*Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf* [Louisiana State University Press, 1982], p. 9) の指摘の通り、アメリカ版は作品としてはより統一がとれているということもできる。