

『船出』覚え書

真田時蔵

ヴァージニア・ウルフは1915年3月、処女作『船出』(*The Voyage Out*)を上梓した。エリリン・ピペットによると、ウルフは1913年7月には一応脱稿していたらしい。また、それまでに7年費しているというから、恐らく1906年頃に創作に着手し、長い間あたため育くんだったのであろう。この作品を出発にウルフは『ダロウェイ夫人』(1925)、『灯台へ』(1927)、『波』(1931)といった傑作をその頂点とする彼女独自の芸術を築いた。ウルフの英国小説に対する貢献は主としてこれら中期の作品をもってなされたのであるが、ヴァージニア・ウルフの文学を理解するためには、初期の『船出』、『夜と昼』(1919)をも合せて考察される必要がある。彼女は『ジェーン・オースティン論』のなかで「秀れた作家の二流の作品は、その作家の傑作にたいする最上の批評を与えてくれるので一読に値する。そこには作者の窮境がよくさらけ出され、これに打ち克とうとしてとった方法はあまりうまく隠されていない」と述べているが、この言葉はそのままウルフ自身の場合にも当て嵌るであろう。『船出』に窺われるウルフのテーマ、その他彼女が抱懐していた意想を考察することは、ウルフの文学研究の手がかりとなるだろう。この小論では、そうした観点から『船出』にみられるウルフの文学の原形質ともいえるものを探って、あわせて彼女の他の作品への指標とも願うものである。

I

ジョーン・ベネットは彼女の『ヴァージニア・ウルフ論』のなかで初期の二

作品を概観して、「この二つの作品においてウルフは小説の基本的原理を理解し、それを彼女自身のヴィジョンに適応するように用いている。人物描写、そして作中人物の会話や行為によって作中人物は漸次われわれに親しい存在となり、一連の事件によってクライマックスへ導かれるように相互の関係が保たれしいる⁽⁹⁾」と述べているが、この言葉通り、『船出』は『夜と昼』と同様に所謂伝統的小説で、いずれも一種の love story である。『船出』は女主人公レイチェル・ヴィンレイス (Rachel Vinrace) と古典学者である彼女の叔父リドレー・アンブローズ (Ridley Ambrose) とその妻ヘレンが、レイチェルの父ヴィロビー・ヴィンレイス (Willoughby Vinrace) 所有の貨物船ユーフロジーニ号 (Euphrosyne) に乗って南米に向って船出するところから始まる。勿論ウィロビーも船長として乗船している。レイチェルはウィロビーの一人娘で、11歳の時に母親と死別し、ロンドンのリッチモンドで独身の二人の叔母に育てられたが「尼寺にいるような生活」であったため24歳になっている現在でも人生経験の乏しさを極端に感じさせる。船が途中リスボンに寄港したとき、国会議員リチャード・ダロウェイ夫妻が乗船する。彼等は後に『ダロウェイ夫人』の中心人物として登場する人物で、この小説ではかなり戯画化されて描かれている。リチャードは後述するようにレイチェルの人生に大きな意味をもつ人物である。やがて四週間の船旅も終って一行は目的地サンタ・マリーナ（これは架空の地名）に到着する。レイチェルはアンブローズ夫妻と共に海に臨んだ丘の中腹にある別荘に到着する。街のホテルには4、50人の滞在客があって彼等は自然このホテルに滞在する英国人と交渉をもつようになり、ピクニックをしたり、原住民の部落を訪ねたり、舞踏会に出たりして相互にいろいろな関係が成立する。やがて小説家志望のテレンス・ヒューイット (Terence Hewet) との恋が実って婚約が成立し、彼女の人生の花開かんとするときに、レイチェルは熱病のために急死する。

以上がこの小説のおおよその梗概であるが、ウルフはこの小説において「仕上げのできていない女性」レイチェルがさまざまな体験を経て immaturity

の状態から徐々に脱していく経緯を描いているのである。このような所謂「教養小説」は目新しいものではない。たとえばシャーロット・ブロンテの『ジェーン・エアー』、サミュエル・バ特勒の『肉なるものの道』、ローレンスの『息子と恋人』、モームの『人間の絆』、ジェイムズ・ジョイスの『若き日の芸術家の肖像』など、その作家の個性によってその扱い方には多少の違いはあっても、いずれも同じテーマを扱っているといえよう。ともかく、ウルフが小説家としてはじめて『船出』の構想を考えたとき彼女の念頭にあったのは、ジェーン・オースティンの小説であったように思われる。『船出』のなかに屢々みられるジェーン・オースティンへの言及はそのことをよく示していると思われるし、作中人物の活動する場所の設定などは明らかにオースティンから学んだものと思われるふしがある。オースティンが比較的狭い範囲に作中人物の活動の場所を限定しているように、ウルフはこの小説において、船の中と、別荘とホテルに殆んど限定している。またこのことはウルフの殆んどすべての小説についていいうることである。

なお、この小説の題名『船出』は作者自身の作家としての船出を象徴する題名であることは勿論であるが、heroineの南米に向っての船出を意味すると同時に、人生への船出と生の世界より死の世界への船出をも意味していることは既に指摘されている。

II

既に述べた通り、『船出』は小説手法の面でもウルフの作品としてはもっとも伝統的なものである。小説のストーリーはすべてtime-sequenceに沿って展開し、所謂「意識の流れの手法」による新しい小説技法による描写は皆無であるといっている。この小説は次のように始まる。

As the streets that lead from the Strand to the Embankment are very narrow, it is better not to walk down them arm-in-arm. If you persist,

lawyers' clerk will have to make flying leaps into the mud; young lady typists will have to fidget behind you.

この冒頭の部分はわれわれが普通の小説を繙くときそこにみるような、なんの変哲もない極めて平凡なものである。ここで作者は先ず、型通りに characters が登場するための背景を示している。これはウルフがのちに「現代小説論」とか「ベネット氏とブラウン夫人」などで手厳しく批判したエドワード朝時代の伝統的作家達の小説の場合と殆んど違わない conventional な叙述である。それに続けてこれも型通りに、

One afternoon in the beginning of October when the traffic was becoming brisk a tall man strode along the edge of the pavement with a lady on his arm.

と、登場人物が姿を現わす。このあたりどこか mystery story を想わせる趣がある。十月の陽光もかなり西に傾いた午後、奇妙な二人連れが姿を現わし、男は物想いに耽っているためかおし黙っている。女は悲しみに沈んでいる。ここまで読んでくると、読者は次のような疑問を抱く。彼女を悩ましている不幸は何んだらう。前途にどんな運命が待ち受けているのだろうか。このように甚だ suspense を感じさせるのであるが、実は保養のために南アメリカに出かけるリドレーに同伴して行くヘレンが彼女の二人の子供をあとに残して行くのを悲しんでいるのである。いづれにしろ作者はこの小説の冒頭の部分ではっきりと小説の時間的空間的背景を明示して、「いつ」「どこで」ストーリーが始まるかを伝統的な小説作法にしたがって説明しているのである。これをたとえばウルフの所謂心理主義的手法で描かれた部分と比較するならばその違いがはっきり理解できるだろう。のちに小説を時間と空間の桎梏から解放することがウルフにとって重要な課題となったが、これは

ジョイス、ブルースト、など心理主義作家の場合と同様である。「従来の伝統的小説は構成のうえで時間に圧迫されていた。人生には時間以外のもの、<価値>と呼ぶものが便利なもの、分とか時間とかでなく強度によって測定されるものがあるように思われる」⁽⁶⁾と E. M. フォースターがいう如く、ウルフも時間の圧制から小説を解放し、そこに人生の真の姿を描こうとした。小説においても従来の作家達は事件の発生順に厳密に並行した時間の連鎖を忠実に辿る必要を強いられていた。詩人の場合にはある程度時間の分裂が許されていたのに小説家だけが chronological に人生を描かなければならなかったことは考えてみると実に奇妙なことである。現代画家が空間構成を破壊して、自らの世界のヴィジョンにしたがって新しく再構成したのと同じことが現代小説における時間についても起っていい筈なのである。しかし小説を完全に時間から解放することは小説の下部構造である物語性を破壊してしまう危険はある。そのためには作家は物語性を甚だしく制限しながら内容に適切な形式を獲得しなければならない。ヴァージニア・ウルフの場合、それが『ジェイコブの部屋』(1922) 以後の作品において本格的な形で実現されたが、『船出』においては、のちに彼女の作品において大きな役割を果たす外的時間に対する内的時間の世界は全く描かれていない。しかし、ウルフが終生強烈に意識している人間にとって生きるということがどんなことであるか— 人生の reality — を表現することへの真摯な志向態度は既にこの小説においても窺い知ることができる。たとえば次に引用するヒューイットの言葉によってわれわれは当時作者が求めていた小説を想像することができる。

“I want to write a novel about Silence,” he said; “the things people don’t say. But the difficulty is immense.” He sighed. “However, you don’t care,” he continued. He looked at her almost severely. “Nobody cares. All you read a novel for is to see what sort of person the writer is, and, if you know him which of his friends he’s put in. As for the novel itself,

the whole conception, the way one's seen the things, felt about it, made it stand in relation to other things, not one in a million cares for that. And yet I sometimes wonder whether there's anything else in the world worth doing.⁽⁷⁾

伝統的な作家達が外に表われた人間的現実の包括的な絵図を求めたのに対し、ウルフは人間の内面の問題に注目し、心の表面に織りなされる意識の動きの絵図を描こうとしたのである。従来描かれることがあってもばらばらにしか描かれなかった内面経験の世界のまとまった包括的な pattern を与えようというのである。これがヒューイットのいう「沈黙」についての小説である。ヴァージニア・ウルフが不満に感じていたのはこれまでの小説家が、経験のもつ「内面性」をそのまま小説に定着させず、それをすべて外面的な事象として転置してしまったことである。人が日頃踏み荒して省みることのない日常卑近な事象にまぎれて姿を露わす reality, すなわちウルフにとっては思考と情緒とが渾然と融合した意識の様態、意識の上に揺蕩う陰翳をそのまま小説に定着させようとしたのである。更に作者はヒューイットの口を借りて次の如くいっている。

“What I want to do in writing novels is very much what you want to do when you play the piano, I expect,” he began, turning and speaking over his shoulder.

“We want to find out what's behind things, don't we?” — look at the light down there, “he continued,” scattered about anyhow. Things I feel come to me like lights. I want to combine them.⁽⁸⁾

これまであまり省みられなかった感覚と意識の世界に探索を試み、その統一された pattern を描こうというこのような人間のもっている内面的現実の

強調は、精神分析などの新しい心理学に負うところ大であり、新しい心理学の影響も勿論のことであるがこれと並行して心理主義作家の作家としての立場からの人間探求の必然的な帰結であったと理解されるべきであろう。ヴァージニア・ウルフにとっては、小説はいわゆるアーノルド的な意味における‘criticism of life’ではなく、人間の経験の多様性とその複雑さを芸術的な pattern において再現することであった。それがたとえサマーセット・モームのいうベルシヤ絨氈の切れ端の如き人生のそれであっても。人間的現実の「外面」よりもむしろ「内面」にウルフの目が向けられていたことは『現代小説論』や『御影石と虹』等の彼女の著作に徴しても明らかである。彼女が排除しようとしたのは人生の真実の如く見せようとして現実の世界から取り入れて真実を歪めてしまう夾雑物であり、そのような夾雑物の入り込まない世界をウルフは描こうとしていたのである。それがヒューイットのいうところの「沈黙」についての小説であろう。このことはしたがって作家の reality の捕捉のしかたと関連がある。⁽⁹⁾ウルフが精緻をつくして追求したのは結局この人生の reality の実相である。このような問題についてのウルフの考えは『船出』の作中人物にも既に反映している。レイチェルが “It is very difficult to know what people are like?”⁽¹⁰⁾ といった言葉を屢々洩らすのも、またリチャードが次のようにいっているのも、いずれも作者自身のなまの感慨を吐露したものであると受けとって間違いないだろう。

How little after all, one can tell anybody about one's life! Here I sit; there you sit; both, I doubt not, chock-full of the most interesting experiences, ideas, emotions; yet how communicate?⁽¹¹⁾

またレイチェルも次のようにいっている。

“Why do you write novels? You ought to write music, music, you see”

—she shifted her eyes, and became less desirable as her brain began to work, inflicting a certain change upon her face — “Music goes straight for things. It says all there is to say at once…”⁽¹²⁾

このあたりにもウルフがのちに『現代小説論』のなかで提唱した心理的アトムの理論の原形をみることができる。ここで改めて述べるまでもないことだが、文学表現のむづかしさは、その表現媒体である言語は同時にわれわれの日常生活における communication の手段であることである。現実の個々の事象に単に便宜的に最大公約数的な「意味」のレッテルもおしつけているだけでは真の人間の現実を表現することはできない。ウルフのように瞬間の感覚、意識を重視するのであればその各時間の経験は一回きりの独自のものであるから、それを小説に再現するとすればそのための文学用語を創り出さなければならない。作家の真の務めはこのような表現の「純度」を高めることであるとウルフは強く意識していたと思われる。このように処女作において既に示されているウルフの小説観にもとづいた本格的作品にはじめてわれわれが接することができるのは『ジェイコブの部屋』においてであるが、ここでは一例として『ダロウェイ夫人』の冒頭の一節を引用しておこう。この小説を一読すればウルフの意図にもかかわらず『船出』がいかに conventional な小説であったかわかるだろう。

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.

For Lucy had her work cut out for. The door 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 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 waves; 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 vegetable?" — was that it?—"I prefer men to cauliflowers" — was that it?

ここで作者は女主人公クラリッサ・ダロウェイの意識の糸を手繰って、彼女が六月のある朝花を買いに出かけたときの朝のさわやかな空気の感触が彼女の少女時代のこと、間もなく印度からロンドンに帰ってくる昔の恋人ピーターのことへと意識の流動する有様を描写している。そこには外面描写は出来るだけ排除され、内面描写がそれに代っている。すなわち一瞬クラリッサの意識をかすめる思想をその束の間にかすめ去る瞬間にとらえられているのである。そしてウルフはその束の間に明滅する思想のひらめきを表現しているのである。またそのために外的時間の世界を引きさくように内的時間の世界がきり込んでいる。したがって作者はできるだけそこに介入することをさけ、作者が介入する部分は括弧に包まれているわけである。

III

『船出』はウルフの他の作品同様、ストーリーそのものはごくありふれた単純なものであることは既に述べた。しかし彼女はそれを単なる小説のストーリーにとどめず、纏った一つの経験にまで高めている。ウルフの関心は作中人物の波瀾に富んだ生涯を描くことではない。ウルフは人間の内面の世界にむしろ小説の物語性をとらえたのである。人間の外面的生活のなかに内面的

生活よりもより豊かに人生があるという考え方の誤謬を指摘しているウルフであってみればそれは当然である。⁽¹³⁾『船出』においては「意識の流れ」の描写はみられないけれども、読者はレイチェルをはじめその他の作中人物のその時々⁽¹⁴⁾の外的刺激に喚起された思想と感情の流れに読者は屢々取り巻かれる。われわれ読者を作中人物の心の経験に参与させることにウルフはこの小説においてある程度成功している。この小説におけるプロットの設定にもそのような作者の意図が充分窺われる。いわば作者はレイチェルという被検体にいろいろな感覚的反応をさせるための実験を試みているといえるのである。したがってこの小説は頗る episodic なものになっている。また作者はこの中心人物に新しい反応を強いるのに性急なあまり、それがややもすると機械的になったり、唐突であったりするため多少無理な感じをまぬがれない。この小説に登場する人物は約40人であるが、主に作者の目が向けられているのはレイチェル、ヘレン、リドレー、ヒューイット、ヒューイットの友人セント、ハースト、ペパー、ダロウェイ夫妻、その他ホテルに滞在している6、7人である。しかしそのうちリドレーとペパーは物語の前半では主要な役割りを果たすものと期待されながら途中でその影がうすれてしまう。リドレーはサンタ・マリーナに到着するとピンダロスの校訂の仕事のために別荘書斎に引き籠りがちになるし、ペパーは別荘に滞在する予定であったが食事が非衛生的であるというってホテルに移ってしまったからは殆んど姿を現わさない。(なおペパーはアンブローズ夫妻が『灯台へ』のラムジー夫妻の prototype であるという意味で植物学者ウィリアム・バンクスの prototype ということができよう)。また国会議員リチャード・ダロウェイとその妻クラリッサは全体27章のうち、第3章で登場して第7章で姿を消してしまう。しかしこの二人の人物、特にリチャードのレイチェルに対する役割は重要な意味をもっていることは既に述べたが、リチャードとレイチェルの二人が政治問題などについて論じているうちに、ちょっとした感情のもつれから彼女は接吻を許してしまう。この突然の出来事にレイチェルはすっかり動揺して

しまう。

They were both trembling. Rachel stood up and went. Her head was cold, her knees shaking, and the physical pain of the emotion was so great that she could only keep herself moving above the great leaps of her heart. She leant upon the rail of the ship, and gradually ceased to feel, for a chill of body and mind crept over her. Far out between the waves little black and white sea-birds were riding. Rising and falling with smooth and graceful movements in the hollows of the waves they seemed singularly detached and unconcerned.⁽¹⁴⁾

これはレイチェルの茫然自失の状態を写した文章である。海鳥が遠く波間に浮かぶ光景などは、いたずらな分析や説明を斥けてレイチェルの感覚的反応を的確に反映させているといえる。またその夜レイチェルのみた夢もまた興味深い。

She dreamt that she was walking down a long tunnel, which grew so narrow by degrees that she could touch the damp bricks on either side. At length the tunnel opened and became a vault; she found herself trapped in it, bricks meeting her wherever she turned, alone with a little deformed man who squatted on the floor gibbering, with long nails. His face was pitted and like the face of an animal. The wall behind him oozed with damp, which collected into drops and slid down.⁽¹⁵⁾

またレイチェルと他の作中人物との邂逅をはかる作者の方法はあまり巧みではないのでそのトリックは見えずいている。その主なものをあげると、第17章においてフラッシング夫人、第19章ではイーヴリン・マーガトロイドと

アラン嬢との場合がそうである。いづれの場合も全く機械的に彼女達にレイチェルは誘われることになっている。

“Miss Vinrace,” Mrs. Flushing whispered peremptorily, “stay to luncheon. It’s such a dismal day. They don’t even give one beef for luncheon. Please stay.”⁽¹⁶⁾

と、フラッシング夫人はレイチェルを無理におしとどめて二人が話し合う機会が設けられる。イーヴリンとの場合は、

She looked round her. “I hate this place. I hate these people.” she said. “I wish you’d come up to my room with me. I do want to taek to you.”⁽¹⁷⁾

と、いった具合である。またアラン嬢との場合も同様である。

“I don’t believe you’ve ever been in my room,” she added, and turned away as if she meant Rachel to follow her. Rachel followed, for it seemed possible that each new person might remove the mystery which burdened her.”⁽¹⁸⁾

こんなふうに作者はレイチェルを彼女達の部屋を次々に訪れさせる。このようにみえてくると作者の意図は明白である。このへんになんといってもウルフの未熟さがある。だがこれが立派に成功している『ジェイコブの部屋』と比較してみるとこのウルフの方法はよく理解できる。またこのへんにも後年人間心理の野に画板をもちこんでもっぱら心理風景を描くことになったあのウルフの姿勢をうかがうことができると思う。その他にもこのウルフの最

『船出』 覚え書

初の小説には欠点はいろいろある。中心人物をレイチェルとする小説全体の構成の統一は必ずしも保たれているとはいえない。E. M. フォースターの⁽¹⁹⁾言葉を借りるまでもなく heroine レイチェルは『灯台へ』のラムジー夫人、『ダロウェイ夫人』のクラリッサ、ダロウェイと同様読者の記憶にいつまでも残り得る魅力をもっているが、不思議と読者に鮮明な印象を与えるのはむしろ端正で聡明な「運命の糸をつむぐ古代の女性の高貴さ」を示すヘレンではないだろうか。

IV

次にウルフの中心テーマである「愛と孤独」「生と死」についても一言しなくてはならない。船のサロンではじめて会ったとき、ヘレンにはレイチェルが「棒を水のなかに入れたときのように手ごたえがない」⁽²⁰⁾ような有様ので、ヘレンは自らウィロビーに代ってレイチェルの指導を引き受けるが、やがてヒューイットとの恋が実って婚約したときには 'Rachel had passed beyond her (Helen's) guardianship'⁽²¹⁾ の状態にまで成長している。だが人生に目覚めたレイチェルは自由な自分だけの世界を求めるようになる。

"I like walking in Richmond Park and singing to myself and knowing it doesn't matter a damn to anybody. I like seeing things go on — as we saw you that might when you didn't see us — I look the freedom of it — it's like being the wind or the sea."⁽²²⁾

レイチェルには結婚によって自分だけの世界を脅かされることを恐れて結婚生活に入る決心がつかないでいる。個性と自由の尊重を叫ぶウルフの声は彼女の著作においてしばしばきかれるが、この小説も例外ではない。これはウルフの主観的印象を重視する reality のとらえ方と無関係ではない。「人間には尊厳というものがある。孤独というものがある。夫と妻の間にも深淵

がある。それを尊重しなければならない⁽²³⁾という言葉は彼女の自由尊重の厳しさを示す言葉であると同時に人間存在の孤独をかみしめた言葉である。一方ヒューイトもレイチェルと同様結婚のことを考えると躊躇せざるをえない。彼が胸に描く結婚生活の実態を作者は次の如く叙述している。

He tried all sorts of pictures, taking them from the lives of friends of his, for he knew many different married couples; but he saw them always, walled up in a warm firelit room. When, on the other hand, he began to think of unmarried people he saw them active in a unlimited world; above all, standing on the same ground as the rest, without shelter or advantage. All the most individual and humane of his friends were bachelors and spinsters; indeed he was surprised to find that the women he most admired and knew best were unmarried women. Marriage seemed to be worse for them than it were for men.⁽²⁴⁾

またヒューイトはレイチェルに向って ‘I worship you, but I loathe marriage, I hate its smugness, its safety, its compromise, and the thought of interfering in my work, kindering me; what would you answer?’⁽²⁵⁾ といったのに対してレイチェルは ‘We’d be free together. We’d share everything’ といっている。しかし何から何まで分ち合わなければならないような結婚を考えることは不可能であることはレイチェルもヒューイトも知っている。自分だけの孤独の世界を自分のうちに保持しようとする限り二人の間には完全な和合は成立し得ない。この自分だけの世界を失うことは、人間存在の終極の抛である実存を喪失することになるとウルフは考えていたらしい。自己の存在を支えるものは自己意識であり、この自己意識はウルフのいうこの孤独の世界なしにはあり得ない。なぜなら人間という意識存在にとつては存在することによって、意識すること、すなわち、自己と他者の存在と

を明瞭に意識することをよぎなくされるからである。この自己と他者との区別を意識させるものは自己意識である。ここにおいて意識は他者との分離と、孤独をもたらすのであるが、ヴァージニア・ウルフはこの孤独の世界を尊重してやまないのである。この人間存在の聖殿を侵そうとするものを彼女は激しく憎悪する。今日この貴重な世界がいたずらに情熱にふみにじられたり、偏狭な宗教家や精神病医の手に軽々しく委ねられているという彼女の憤りをぶちまけた文章は『船出』をはじめ彼女の著作中随所に見出される。⁽²⁸⁾ またそれは同時にウルフの作品においては一種の comic relief の如き役割を果たしているようにさえ感じられる。

ウルフはこのように相互に孤独な存在である他者を和合させるための愛の働きを真摯に模索していたことは、彼女の作品を読む者には容易に気付くところである。人間は自己の真実性を常に保持しなければならないけれども、他者とも接触しなければならない存在である。そこに他者との和合のあり方が問題となる。その意味ではレイチェルもヒューイトも絶対的に相互に他者であるから、その和合は二人の間の根源的な二元性、そしてその偶然性が克服されない限り決して完全に実現され得ない。この実現困難な自己と他者との和合こそが恋の目的であり、理想である。それは自己の孤独の世界を危険に瀕せしめる他者の自由を、自己の自由にしたがって自由たらしめようということになる。ここに愛する者が愛されることを欲する理由もある。このことは結局二つのことを求めていることになる。一つには、自己の愛の対象がうちに自己の世界を保持している自由存在であるということ、もう一つは、その絶体的な自由存在である他者自由が自己にとりにされるということである。真の愛を求めている存在は相手の盲目的な献身を意味するような自由の放棄を決して欲しない筈である。相手の自己に対する自己存在の放棄は真の愛を求める自己意識をもつ存在にとっては、むしろ自己の愛の呼びかけを拒む働きをする。なぜなら、充分なる意識存在は相手かどのような場合にあっても、自己自身の世界からの自由意志にもとずいた愛の呼びかけを望むから

である。愛を求めるものは相互に相手によって自由に愛の対象として選ばれることを求めるが、同時にこの選択は全く偶然性にむすびついてはいるが、この選択にともなう偶然性は捨象されることが必然的な条件となる。したがって愛とは偶然的なものを必然的なものの次元まで昇華し、偶然と必然とを調和させる作用をもつといえる。「また愛は同時に自己意識の誕生により生ずる分離を克服し、孤独という牢獄からのがれようとする人間のもっとも深い精神的な欲求を満してくれるものである」⁽²⁸⁾。したがってウルフのいう孤独の世界は人間存在の自由の等価物であることは一方においてはそれは分離意識の根源であるところから愛の合一のむづかしさがある。

このような「愛と孤独と自由」のテーマは彼女の作品において終始一貫して扱われているのであるが、⁽²⁷⁾レイチェルとヒューイットとの和合はどのように成立するであろうか。それは熱病に罹って床についていたレイチェルの死の瞬間においてである。

Once he held his breath and listened actutely; she was still breathing; he went on thinking for some time, they seemed to be thinking together; he seemed to be Rachel as well as himself; and then he listened again; no, she hes ceased to breathe. So much the better — this was death. It was nothing; it was to cease to breathe. It was happiness, it was perfect happiness. They had now what they wanted to have, the union which had been impossible while they lived. Unconscious whether he thought the words or spoke them aloud, he said, “No two people have ever been so happy as we have been. No one has ever loved as we have loved.”⁽²⁹⁾

レイチェルとヒューイットの和合は成就した。しかしそれは真の和合とはいえないかもしれない。なぜならそれはレイチェルの死において成立したものであり、しかもそれは死の束の間の瞬間においてのみであったから。だが

この束の間の瞬間の和合においてヒューイットは完全に幸福に浸ることができた。すべての現実を超越した無我の境地にあるといえる。personalityの殻の下に潜む心の深奥の世界、太洋の如く広々と拡がる無意識の世界にヒューイットの personality の拡張があり、自己意識の強さは極度に弱められる。一方 person であることを解消したレイチェルのうちに保持されている孤独の世界はその扉を開いてヒューイットの存在を抱擁する。ヒューイットにはそう感じられるのである。そこにはもはや相互に他者である意識存在の衝突はない。いかにはかないものであろうともそれは少なくともヒューイットにとっては真の和合と感じられるのである。これが彼等二人の愛のぎりぎりの決着である。

レイチェルがロンドンから旅立って南米のサンタ・マリーナに遊んで恋を得るまでにレイチェルのうちに形成された personality は、やがてヒューイットとの恋に邪魔になることをわれわれは既に見てきた。この結果は皮肉である。死期に近づいてはじめてレイチェルの確立した personality にもヒューイットのそれとの合一する可能性が生れる。生の世界の悦びも恋の美しさも生の反対の極にある死を通して意識存在は他者との和合を完成する。その時には既にレイチェルという意識存在は意識存在であることを止めて、無機の世界への自己投棄となる。また死を通り抜けることは、絶対の孤独を通り抜けることでもある。⁽³⁰⁾このように『船出』では死によってのみ意識存在が孤独な存在の殻から抜け出して、愛の和合の道が開かれるという状況をウルフは扱っているのである。先述したようにウルフの人間観の根底にはヒューイットの「われわれは何んという孤独な氷山だろう。われわれに出来ることは何んと少ないのだろう」という言葉に符合するものがある。自分だけの世界を大切にするヴァージニア・ウルフではあるけれども、これに伴う分離と、孤独の不安は必ずしも克服されていない。孤独の克服のための既成宗教を彼女は認めていない。宗教はむしろ自我を破壊するものであるとみていることについては既に述べた。愛によってのみ孤独は克服される筈である。愛

『船出』 覚え書

は人格を前提とする。愛の前提は二個の人格であって差別なき同一性ではない。ここにまたヴァージニア・ウルフの個性の尊重、自分だけの世界を大切に理由もある。

この作品に限らずウルフの描く世界は常に死を背景にしている。死という地布にあたかも刺繍模様の如くに光彩を放って浮び上がる生の意味を捕捉しようとしているのである。死への共感があるからこそこの期限付きの生をいとおしむのであり、生への執着となり、人間への限りない愛も芽生えるのである。はかないゆらめきにすぎないレイチェルの生も死の必然のなかに呑みこまれてしまう。生の意味、悦び、美しさをも死の猛威の下には跡形もなく吹き消されてしまう。このようにはかない東の間のレイチェルの生の様態を作者ウルフは静かに見詰めている。この作者の眼差しにわれわれは娘神ペルセポネーの姿を求めるデメーテルの憂愁をたたえた眼差しを想像したりするのだが、『船出』にはいわゆる悲劇の暗さは感じられない。この小説の終末の部分にみられるように、死を乗り越えるために、生は死に脅やかされながらも、美しい輝きをとりもどすために休息を求めるのである。

All these voices sounded gratefully in St. John's ears as he lay half-asleep, and yet vividly conscious of everything around him. Across his eyes passed 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.

この最後のページまで読んでくると、われわれは人生にはプロットもなく、喜劇もなく恋愛事件も破局もなくただあるのはあるがままの人生があるだけだといったウルフの『現代小説論』のなかの言葉を想起するのである。⁽³²⁾

V

「だがこうした事情は小説家が男性であるとか、女性であるとかによってどのように違った影響を受けるであろうか、と私は『ジェイン・エア』その他の小説を眺めて考えるのだった。女性であるという事実は、女流作家の誠実—私が作家の真髓とも考えているあの誠実に、なんらかの妨げとなるであろうか⁽⁸³⁾」とは、『私だけの部屋』(A Room of One's Own, 1929)の中の一節である。ヴァージニア・ウルフは筆をとるとき常に女性であることを意識していた。女流作家が男性の残した小説作法をもって小説を書くべきでない、ウルフは考えていた。女性の作家は新しい小説の形式を創造しなければならないと確信していた。ジェーン・オースティンはそれをしたが、ブロンテ姉妹、ジョージ・エリオットは古い形式を余り固守したことが小説を書くのに邪魔になった。女性の心、女性の感受性はもたらすべき何か新しいものを持つ。ヴァージニア・ウルフは絶えず新しい形式、新しい小説手法を実験し人生の全一な表現に次第に近づこうと常に試みていた。⁽⁸⁴⁾19世紀初頭の小説全体の構想は、作家が女性である場合には僅かながら中心から偏ってその明確に物を見る眼を外部の権威に敬意を表して歪曲しなければならなかった心によって築かれていたとウルフはいう。⁽⁸⁵⁾ウルフほどにこのことを意識していた作家は稀れである。ウルフの描く世界についてみても充分理解できよう。これまで知られていなかったり、あるいは歪曲されたりしている女性に関する誤った事実を正し、正当に適切に表現するという女流作家の使命を充分認識していた。このことに関するウルフの見識は『船出』においてもその一端を窺い知ることができる。例えばヒューイットの口を借りてウルフは次の如く述べている。

“Of course we're always writing about women — abusing them, or jeering at them, or worshipping them; but it's never come from women

themselves. I believe we still don't know in the least how they live, or what they feel, or what they do precisely. If one's a man, the only confidences one gets are from young women about their love affairs. But the lives of women of forty, of unmarried women, of working women, of women who keeps shops and bring up children, of women like your aunts or Mrs. Thornbury or Miss Allan — one knows nothing whatever about them. They won't tell you. Either they're afraid, or they've got a way of treating men. It's the man's view that's represented, you see.⁽³⁶⁾

このようにウルフは作家として出発したときから常に女性としての立場から女性に適したテーマ、その表現形式を模索していたことは確かである。また彼女の描く世界は既に屢々指摘されている如く『船出』をはじめ狭い限られた世界である。⁽³⁷⁾ 知的で感受性の鋭い人々の世界である。無骨な手を差し出すとその指先からすりぬけてしまいそうな繊細な控え目な世界である。そしてそれは人生からウルフの鋭い感受性が受けとめ、ウルフ自身の気質をあまりにも強く反映している世界である。それは極言すれば結局ウルフ自身の感受性の彷徨をそのまま写すことであつた。またそのための弛まぬ努力の激しさは、彼女の日記などにも充分窺われるのである。1915年に作家として出発したウルフも1941年3月28日激しい空襲に見舞われながら続けていた『幕間』の推敲も終えないでヴージー河の流れに尊い彼女の生命をたくした。彼女の英国小説にのこした足跡に想いを到すとき、彼女がジョージ・エリオットについて「われわれは彼女の奥津城に月桂樹と薔薇とを授けるために能う限りのことと用意しなければならない」といっている言葉はそのままヴァーニジア・ウルフ自身についても当て嵌ることに想えてくる。

(1963. 1. 31)

< 註 >

- (1) Cf. Aileen Pippett : *The Moth and the Star*, 1955, p. 83.
- (2) Cf. *ibid.*, p. 63. なお、1920年2月4日付の日記に ‘I’ve not read it (The Voyage Out) since July 1913.’ とあるからそれ以後出版するまで全く目を通さなかつたようである。
- (3) たとえばフランク W. プラトブルクは彼の『ヴァージニア論』のなかで次のように述べている。 ‘Her own achievement may appear now to be a more limited one than it did when her novels were first read, and her lasting contribution to fiction may be reduced to a single novel, *To the Lighthouse*. (*The Modern Age*, p. 257.)
- (4) Virginia Woolf : *The Common Reader* (First Series), pp. 172-3.
- (5) Joan Bennett : *Virginia Woolf*, 1949, p. 3.
- (6) E. M. Forster : *Aspects of the Novel*, pp. 29-30.
- (7) *The Voyage Out*, p. 262.
- (8) *Ibid.*, p. 266.
- (9) Cf. ‘What is meant by “reality”? It would seem to be something very erratic, very undependable — now to be found in a dusty road, now in a scrap of newspaper in the street, now a daffodil in the sun. It lights up a group in a room and stamps some casual saying. It overwhelms one walking home beneath the stars and makes the silent world more real than the world of speech — and then there it is again in an omnibus in the uproar of Piccadilly. Sometimes, too, it seems to dwell in shapes too far away for us to discern what their nature is. But whatever it touches, it fixes and makes permanent. That is what remains over when the skin of the day has been cast into the hedge; that is what is left of past time and of our loves and hates. Now the writer, as I think, has the chance to live more than other people in the presence of this reality. It is his business to find it and collect it and communicate it to the rest of us. (*A Room of One’s Own*, pp. 165-6)
- (10) *The Voyage Out*, p. 92.
- (11) *Ibid.*, p. 74.
- (12) *Ibid.*, p. 251.
- (13) Cf. *The Common Reader* (First Series), p. 169.
- (14) *The Voyage Out*, p. 85.
- (15) *Ibid.*, p. 86.

- (16) *Ibid.*, p. 283.
- (17) *Ibid.*, p. 300.
- (18) *Ibid.*, p. 308.
- (19) Cf. E. M. Forster: *Two Cheers for Democracy*, 1951, p. 258.
- (20) *The Voyage Out*, pp. 14-5.
- (21) *Ibid.*, p. 351.
- (22) *Ibid.*, p. 261.
- (23) *Mrs Dalloway*, p. 131. なお『船出』にもつぎのような一節がある。
‘To feel anything strongly was to create an abyss between oneself and others who feel strongly perhaps but differently.’ (p. 34)
- (24) *The Voyage Out*, p. 295.
- (25) *Ibid.*, p. 298.
- (26) ヴァージニア・ウルフのほとんどすべての作品にわれわれは既成宗教に対する否定的姿勢を感じるることができる。彼女のこのような姿勢は彼女の父レスリー・ステイーヴンの影響が大きかったことは否めない。『船出』においても反宗教的な感概をウルフはしばしばもらしている。たとえば『ダロウエイ夫人』におけるミス・キルマンに相当する人物である看護婦マックイニスについてのウルフの筆は辛辣をきわめている。ここでは次の一節を引用しておこう。
“I always think religion’s like collecting beetles,” she (Mrs. Dalloway) said, summing up the discussion as she went up the stairs with Helen. “One person has a passion for black beetles; another hasn’t; it’s no good arguing about it. What’s your black beetle now?” (p. 60)
- (27) このテーマについては筆者は拙論（『ダロウエイ夫人』への一考察）等においてもすでに論じた。
- (28) Cf. Erich Fromm: *The Act of Loving* (邦訳『愛するということ』p. 12.)
- (29) *The Voyage Out*, p. 431.
- (30) Cf. Nikolai A. Berdyaev: *Solitude and Society*. (邦訳『われと客体の世界』p. 145.)
- (31) *The Voyage Out*, pp. 84-5.
- (32) Cf. *The Common Reader* (First Series), p. 189.
- (33) *A Room of One’s Own*, pp. 109-110.
- (34) Cf. Bernard Blackstone: *Virginia Woolf* (a booklet), 1952, p. 11.
- (35) *A Room of One’s Own*, p. 11.
- (36) *The Voyage Out*, p. 258.
- (37) Cf. ‘Virginia Woolf is a novelist of very narrow limits. It is absurd to

『船出』 覚え書

say she could not create character : her characters are thoroughly convincing. But the range of those she creates is very small. They belong not only to a certain class, the upper middle-class intelligentsia, but also to a certain temperament.....' (Walter Allen : *The English Novel*, p. 351)

(38) *The Common Reader* (First Series), p. 218.

なお、ヴァージニア・ウルフの著作はすべて Hogarht 版によった。