

The Waves

—沈黙と存在のパラドックス—

難波江和英

I

陽は昇り、陽は沈む。V・ウルフの第六長編小説『波』(一九三一)の全体的構想は、まさにこの太陽という自然が、およそ半日のうちに示す円環的回帰運動によって支えられている。この太陽の円環的循環だけが確実なことで、終始これが六人の登場人物を生かし、混乱した彼らの存在とは対照的に、静かで、安定した、大きな秩序を見せている。

天球の半径を描いていく以外には、これと違って取りたてて言うほどの変化も見受けられないこの円環運動のなかに、死に向かって延びてゆく時間が隠されている。波の「浮き沈み」(up and down)にも似て、刻々と変化する振幅をとりながら、彼らの意識は上下運動を繰り返すが、またその意識の伸縮に呼応して、時間も収縮と伸張を自在に繰り返してゆくように思われる。そして、六人六様に発せられた内的独自の波長が、どれをとっても、「自分とは何か」という「過去一世紀あまり最も重い文学的問いかけの一つ」⁽¹⁾に打ち震えている。

ケンブリッジ(?)に進学した青年バーナードが、石畳に独り歩く足音を響かせながら、「僕は一体何だ」と自問

するように、この疑問は、生涯、彼らの心を離れることなく追覆される。作品の終末近くに至って、すでに中年に達しているバーナードは、依然として、「わたしは自分が何者か全くわからない」と語り、「わたしたちは何者だ」、「わたしは誰だ」と反覆する他ない。詩人のネヴィルはネヴィルで、作家としてのバーナードとの混合物が「自分」であろうと薄々感づきながら、確証を得るに至らず、やはり「僕は何者だ」と訊ねざるを得ない。門にもたれて、セッター犬が輪をかいて嗅ぎまわるのを見ているスーザンにしても、「わたしって誰かしら」と、やはりどれが自分なのか判然としない。

比喩的な言い方をすれば、『波』は、時間という海の、経験という幾重もの波頭を、自然の円環運動の粹組みのなかに打ち広げて、人間の真実の存在（以後、「実在」と便宜上呼ぶところのもの）を模索し続けている作品なのである。

しかし、六人の人物たちが、「自分とは何か」といった一種哲学めいた命題に対して一体いかなる答を見出し得たか、その内実を問われれば、われわれは少なからず不安になってくる。

"I see a ring," said Bernard, "hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light."

"I see a slab of pale yellow," said Susan, "spreading away until it meets a purple stripe."

"I hear a sound," said Rhoda, "cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down."

"I see a globe," said Neville, "hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill."

"I see a crimson tassel," said Jimmy, "twisted with gold threads."

"I hear something stamping," said Louis. "A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps." ㊟

モーパッサンの前にある現実が、すべてすでにモーパッサンの前であるとすれば、バーナードの捉える現実は、すでに幼年にして充分にバーナード的なのであって、「円環」を見るバーナードは、実は彼自身を凝視していたのだっ

た。そう考えれば、「球」を見るネヴィルは、秩序を求め続けるネヴィルを見ていたのだし、その意味において、「円環」に完璧を見たバーナードと初めから人間としての不可変部をかなり重ね合わせたところで、「自分」を持つ存在だったのである。さらに、「獣の足音」を聞くルイスは、これまた年若くして時間という怪物に取りつかれていたルイスだったのだ。こういうふうには、彼らは彼らなりに、自分たち自身と向かい合っていたのである。すなわち、この『波』冒頭における六人の子供たちは、他の何者をもつても置き換えることのできない絶対的な存在として登場してくる。

この彼らの現実存在には、個別性と主体性とが含まれていて、それらが自他を区別しているのだが、他方、彼らが求めることになる人間の實在は、その個別性と主体性を除き去って、人間をさらに普遍化し、対象化するところにしか成立しない。

『波』という作品には、いわゆる伝統的な意味合いでのプロットは無いといってもよいのだが、もしプロットに匹敵するものがあるとすれば、この現実存在と本質存在とのパラドックス、あるいはそのパラドックスを解消するために登場人物たちがそれぞれに果たした試みや努力の軌跡、そういったものが考えられるだろう。つまり、『波』という作品の力点は、「私が他者に対していかなる関係にあるか」という個別的な主体性強調の立場から、「私が（私を生かしている）時空に対していかなる関係にあるか」というもっと宇宙的な拡がりを持つ普遍性強調の立場へと移ってゆくように思われる。自我の主体認識から始まる宇宙的規模の實在を求めての旅といってもよいかもしれない。これはそもそも、処女作『船出』から、すでにウルフの脳裡に焼きついていた彼女特有の生探究における定式なのであった。

勿論、『船出』は『波』ほどには抽象性は高くないが、その主人公レイチェルにしても、やはり作品名の示す通り、「自分とは何か」を求めて人生航路に「船出」したのだった。また、『夜と昼』の主人公キャサリンは、ストランド街を歩きながら、ドストエフスキーの『白痴』からの引用を繰り返して、「生きることこそ大切なことで、それ

以外何もない―それは発見の過程―永遠に尽きることなく続く過程であって―発見そのものではない⁽⁴⁾」と語るが、そのとき彼女は、人生を定義すると同時に、ウルフの小説のプロットを規定しているものは、人生の「発見の過程」以外にはあり得ないことを指摘しているのである。

『波』の場合には、天空にかかる太陽の位置の描写に対応して幼年から中年に至る登場人物たちの成長過程が示され、それがそのまま「発見の過程」のサイクルに繋がる仕組みになっている。その「発見の過程」を通して、ウルフは、彼らが彼らなりに実在を求めて一喜一憂しながらも「彼らの世界」を生きたことを見せ、また同時に、「時空の構造」に立ち上がった精神（特に第九楽章のバーナードによって代表される）が、実人生における彼らの苦闘を厳しく鎮魂したことを見せ、新たな生の可能性とも完全なる死ともとれる余韻を残す。そうして初めて『波』の虚構空間が、太陽の円環的循環の枠組みを越えてゆこうとすることがうかがわれる。

「日の出はまだ」という第一楽章の前には何があつたか、そして、「波は岸辺に砕け散った」という「第十楽章⁽⁵⁾」を越えたところには一体何が残つたか。ただ、夜と昼とを結び、過去と現在と未来とを一つの統一体として孕む「沈黙」という神話的時空への回帰があつただけではなかつたのか。

われわれは、たとえば、バーナードをバーナードたらしめている事柄の本質に関わる事情を理解するかもしれないが、それを言葉にするとなるとためらいを覚える。そもそもこの作品全体が、この言葉に関わるこうした事情を、そのままの形に置きかえるための、いわば「沈黙の構造」を備えている、と言えるかもしれない。たとえ言葉に置きかえることができない事柄でも、それをそのまま構造に置きかえることは可能だし、われわれはその「沈黙の構造」を通して、言葉ならざる言葉を聞きとることができるのである。

われわれにとって重要なのは、現実世界に生きる登場人物たちの実在を求めての存在様式に内包された自己矛盾と逆説とを明らかにして、それらがいかにこの「沈黙の構造」に組みこまれていったかを究明することである。そこか

らわれわれは、ウルフという作家の自画像を手に入れることになるだろう。

II

ルイスは、繰り返し繰り返し、「赤い水差しを持ってナイル河に行く女たち⁽⁶⁾」の姿を見るのだが、それは何故か。幼年時代の第一楽章から、第二楽章、第三楽章、続いて第七楽章を通じて、さらには第九楽章においてバーナードの記憶のなかで再生されるルイス像に至るまで、彼の生涯にはこの「水くみ女たち」の姿が纏わりついて離れない。あるいはまた、「ゆらゆらと歩く駱駝や、ターバンを巻いた男たち⁽⁶⁾」の姿が彼の眼に浮かぶのは何故か。これらはすべて一様に、視覚のヴィジョンとして捉えられた太古のイメージである。

時間がもはや永遠の真理を発見する貴重な媒体でなくなってしまうた現在、われわれ人間の存在は歴史の歩みに応じて作り出されたものにすぎないという実感が極度に強まってきた。H・マイヤーホフも言うように、「歴史のみが唯一の恒久性のあるもの、不動の基層の実体ともいうべきものになった⁽⁶⁾」のである。「私は何か」という自己回復の疑問を解く一つの重要な鍵は、人間の魂の究極的な深みが、また時間の太古の深みにも通じているという実感を持つことであろう。

ルイスの場合には、太古のイメージがナイル河にむかう女たちの姿で心像化されることによって、「歴史のなかでの共存⁽⁶⁾」が可能になり、いまのこの瞬間と遠い過去との隔たりが一瞬にして一つの内的結びつきを持つようになると考えられる。この歴史への内属性によって、彼は、いまにも解体してゆきそうな自己の同一性を回復しようと努めるのである。なかならず、われわれが自我と呼び、自分、あるいは個人と呼ぶものは、その個人の存在を可能にしてある瞬間や変化などの大きな連続を背景にして初めて経験され、知覚されるものだからである。

それゆえに、ルイスには、歴史そのものを律していると考えられる時間の流れを、生命の媒体、あるいは生命そのものとみなしているところがある。そもそも、通常われわれが区分している時間の諸相―過去、現在、未来―は、厳密に言えば、経験のなかではそれほどはっきりと区分できるものではない。マイヤーホフのレトリックを借りれば、これらの諸相は、「実際には経験されなかったものでさえも、個人の一生のどの瞬間にも、無限の可能性として包含されているということ、また場合によつては、それらを無時間的な共存の相の下で見ることが可能ではないかということ⁽⁶⁾」である。だからルイスのように、「僕は多くの生を一つに融合した⁽⁷⁾」と表現することも可能になる。彼がナイル河の水くみ女たちを見ることができるとも、結局、自分自身の無限の存在の可能性の一部として、ナイル河という状況と水くみ女という人間の類型を無時間的な共存の相の下で捉えるからではないか。あるいはまた、同一の人間状況と人間の類型が、周期的に連続してあらわれるものであれば、「時間はすべて永遠に現在」となり、ルイスには願ってもない実在への扉が開かれることになる。「かつて水差しを持ってナイル河に行ったように、小型手提げ鞆を抱えて⁽⁸⁾」ストランド街を行く女たちの姿は、まぎれもなく、あの「水くみ女たち」の蘇生であり、日常性の神話である。神話とはそもそも、たえず現存して、同一事象の回帰をたえず想起させてくれるという点で無時間的なものだからである。

生ばかりではない。ルイスにとっては、あらゆる死さえが一つの死に収斂してゆくのだ。ルイスは言う、「パーシヴァルは死んだ(彼はエジプトで死んだ。ギリシアで死んだ。すべての死は一つの死なのだ)⁽⁹⁾」と。あえて実存主義的な言い方をすれば、パーシヴァルはパーシヴァルの死を死にながら、遍在的にあらゆる人間の死を死んだのである。ルイスの夢想―「すでに僕は何千もの人生を生きてきた。毎日、墓を掘りかえず―あばき出すのだ。ナイル河のほとりて歌を耳にし、鎖に繋がれた獣が踏み鳴らす足音を聞いた幾千年も前に女たちが作った砂丘の中に、僕の遺骸を見つけるのだ⁽¹⁰⁾」これで明らかになったはずだ。パーシヴァルがあらゆる生と死を表象したように、何千もの人生を

生きてきたルイスは、実は、何千もの人生を死んだルイスだったのだ。そして、ルイスがルイスなりにパーシヴァルに心魅かれていたとすれば、それは青春と美の象徴パーシヴァルにこの死の祖型を認めていたからでもある。

ルイスは第二楽章にしてすでに言い切っていたはずだ、「たとえ書かれざる詩の一行にせよ、僕は、この瞬間、無理やりにでも口にしよう。これっぽっちのものでも、女たちが赤い水差しをナイル河へと運ぶパロの時代のエジプトに始まる長い長い歴史の上に刻みつけよう。僕はもう何千年も生きてきたように思える」と。歴史に融合すること、必然的に個性をかなぐり捨てて、「基層の実体」としての歴史そのものになること、これが時間の流れと同化せんとしたルイスを生かす唯一無二の道であった。

ネヴィルが「ウェルギリウスやルクレティウスの明確な、朗々たる六歩格詩を朗読する」ことによって、あるいは、「カトゥルルスの愛の歌を詠誦する」ことによって、そしてまた、「ポーブやドライデンやシェイクスピアすらも模倣する術を知る」ことよって、詩人として文学的伝統の潮流に自我を滅却させて実在せんとしたように、ルイスは「公爵であったり、ソクラテスの友プラトンであったり」することよって、歴史に棹さすことを願ったのだ。あるいはまた、ネヴィルがルイスを観察して語ったように、「アルキビアデスや、アチアースや、ヘクトールやパーシヴァルは、君(ルイス)でもあるのだ」。特筆すべきは、これら一連の歴史上の人物たちとルイスとの内的結びつきをネヴィルが見てとっていたことだが、これは、ネヴィルの「伝統」感覚をもってすれば容易に見透せるはずのものであつたらう。われわれはここで、伝統感覚と歴史感覚のもつ意義が、ウルフのなかでは極めて近いところにあること、あるいは場合によっては、ほとんど分ちがたく共存していることに気づく。

ここに至つて、われわれは『オーランドゥ』を想い起こさずにはおられない。エリザベス朝から二十世紀に渡つて三世紀あまりの歴史的時間を生きた主人公オーランドゥは、「一九二八年一〇月一日、木曜日、深夜一二時」現在、いまなお容色の衰えすら見せず、三十六歳の女流詩人として健筆を揮っている。このオーランドゥという過去の

総和としての詩人像こそが、実は、ウルフの歴史、伝統志向（あるいは嗜好）のもっとも自由な造型なのである。あるいはまた、それほどはつきりと区分できるものではないが、図式的な言い方をすれば、オーランドゥの「歴史」をルイスが、「伝統」をネヴィルが、それぞれ担った形で、作者の歴史と伝統への興味が『波』で蘇生してきたとも考えられる。言ってみれば、T・S・エリオットが「伝統と個人の才能」を書くところを、ウルフなら『オーランドゥ』を書き、『波』を書いてみせるのだろう。

『オーランドゥ』はファンタジーだったのだから、主人公が話の途中で男性から女性に性転換しようが、エリザベス朝から現在まで生きのびようが、自由気儘な空想の旅を楽しめば、それでよかつたのである。ウルフの「息抜き」の意味もそこにあったのであろう。

それでは『波』の場合はどう考えればよいのか。ルイスは確かにオーランドゥ的な要素を備えていただろうが、オーランドゥその人ではなく、どこかで必ず現実と結ばれていなければならなかつた。『オーランドゥ』が夢なら、『波』はあくまで非常にリアリスティックな色彩の濃い作品なのである。「もう何千年も生きてきたように思える」というルイスの感慨は、なるほどファンタスティックではあるが、ファンタジーそのものではない。彼の夢想の世界がどこまで拡がりゆこうと、われわれは、事務所勤めをして、たえずオーストラリア訛りに劣等感を抱いているルイスを忘れるわけにはいかない。そこには冷徹たる事実としての現実の重みがあるのだ。ルイスの存在に纏わるパラドックスとは、畢竟、現実と夢想との対峙であり、それは一方において、夢の妖精ロウダを彼の恋人とする絆を生みながら、他方において、歴史の流れに完全に身を委ねようとした彼を拒む原因ともなつた。

現実世界にあっては、出来事の年代や日付が決定的な役割を果している。われわれの社会的行動には、個々の時間的経験の同時性が需要であつて、われわれは時計やカレンダーによってその「公的」な同時性を確保しているからである。スーザンは階段を昇りながら、それぞれの階段をもうすでに済んでしまったものとみなし、毎夜、カレンダー

から過ぎ去った日をひきちぎっては、苦惱をハンカチに丸めこんだように、それをボール状に丸める。ルイスはルイスで、事務所にあるカレンダーの目めくりを破り捨てるが、たとえ彼らがいかなる反抗をもくろんだところで、この「現実」という拘束服から脱れる術すべをわれわれは知らない。

それでは、あくまで現実のなかに身をおきながら、實在を体験し得る可能性をどこに求めればよいのか。ルイスの存在を思い返してみれば、過去の歴史上の人物たちと同化することによって強調される時間の縦の繋がりと、生前のパーンヴァルを含む友人たちとの横の繋がりととの接点が重要な意味を持っていることに気づかされる。すなわち、その接点が彼の全存在を支えているのである。ここから瞬間の哲学が生まれる。

ある任意の時間の横断面には、統一された記憶領域があることが連想の原理によって明らかにされているように、現在のこの瞬間の横断面には、統合された経験の総和がある。時間と経験の断片化が進んでゆく現実世界のなかで、依然として自我に連続感と統一感とがあることを立証するのは、「ここで、いま」を生きているという実感である。

あるいは、キリスト教的源泉からあらわれた開始点と終止点を限定されたかつての終末論的な時間意識から解放され、この瞬間に歴史の全体性を回復することである。それが実現されたとき、瞬間は、初めも終わりもなく、無限の多様性と可能性を孕む「沈黙」の状況と酷似してくる。だからこそ、ハンプトン・コートで生の充足が達成されたとき、バーナードはその瞬間を捉えて「沈黙がしたり落ちる」と表現し得たのだし、スーザンにしても、「この沈黙に囲まれていると、木の葉一枚落ちず、鳥一羽飛ばぬように思えるわ」と語り得たのである⁹⁾。現実と夢想の理想的な接点は、完璧な瞬間から成る「沈黙」の世界である。そこに、人間の束の間の實在感覚を現実のものとする空間の秘義がある。

III

生の一般的不安と死への憧れを代弁するかに見えるロウダは、多様で異質な経験の要素を統御するどころか、新しい現実が加算されると、まるで「虎がとびかかってくる」ような恐怖を覚える。ジニーが新しい現実の局面が開かれる度に、‘Come’と叫び、挑発的でさえあろうとするのとはまことに対照的である。

経験の統御の起らないところには、当然のことながら、個人とか、性格とか呼ばれている機能的な統一体など組織できるはずもなく、組織できないからこそ自我もあり得ない。ロウダに「顔」がないのは、そういう理由による。『波』において、自我の崩壊と、それが持つ死との関わりあいをもっとも如実に示していたのは、他ならぬロウダであった。

夢想の空間としての夜への憧れをロウダと共有していたルイスは、彼女と似かよった存在形態をとっていたが、ルイスが神話的連想によって時計的時間を超越し、彼の存在が持つ緊迫感から脱れようとしたのに対して、ロウダには瞬間をとどめることもできなければ、その流れに抗する手段もない。自我の解体を防ぐために残されている方法は、「何か固いもの」に触れて、現実世界の実体性にすがりつくことである。

so I put off my hopeless desire to be Susan, to be Jimmy. But I will stretch my toes so that they touch the rail at the end of the bed; I will assure myself, touching the rail, of something hard. Now I cannot sink; cannot altogether fall through the thin sheet now. Now I spread my body on this frail mattress and hang suspended. ☞

「ベッドの縁の横木に触れて」初めて、ロウダは、みずからが意識の海に沈んでゆかない確信を得る。しかも、マ

ットレスに身を投げだしたロウダは、自分が「宙づり」になっていると感じるが、この「宙づり」という感覚こそ、彼女にとってはもつとも安心のできる状態なのであつて、彼女の言葉を借りれば、現実世界での喧嘩や接触から「まぬがれて」(immune)なお現存を実感できる希有の存在方法なのである。しかし、所詮、現実世界との接触から身をひいたこうした感覚が、そう永らく持続されるはずはない。それは実在を保障するにはあまりに脆い泡沫うたかたの現実感覚なのである。

ルイスは神話的発想に基づいて、生と死という変化のサイクルを、古代・中世にあつてその世界観、人間観を支えていた永遠の、つまり時間性を脱した歴史法則として仮定することによつて、みずからの存在を一つの大きな流れのなかに捉えようとした。ネヴィルは、過去の詩人たちとの一体感を希求して、文学的伝統の流れのなかに溶けこんでしまおうと思いついた。この両者に共通しているのは、彼らの個人と歴史の関わりあい方であつたが、歴史とは、ウルフにとつて、いにしえの時代から現在に至るまで間断なく流れている大河であつた。バーナードが自分の子どもたちにもみずからの「種」を残して、世代を越え、時代を越えていこうとするのも、ルイスやネヴィルが自己の存在様式として歴史や伝統に魅かれるのも、すべて自我という「個」の存在を、歴史、伝統、時間という全体存在として捉えなおそうとする試みに他ならない。

それではロウダはどうか。現実の荒波から身を守るいかなる手段も持たない「裸」のロウダには、何世紀もの時代のように築かれてきた現在の世界はあまりに重い。そんな彼女が、現実にかろうじて踏みとどまり、生の絶えざる流れ、持続、動的な連想などの性質をもつとも生き生きとした形で捉え得る場所がある。夢である。

フロイト的解釈を施すまでもなく、夢は持続のもつとも純粋な経験を与えてくれる。過去と未来の完全な混合を経験しながら現在を生きていたいという願望を、夢はもつとも適確に満たしてくれるのである。そしてロウダの夢は、彼女の生涯を構成している経験や連想の蓄積をすべて包含するだけでなく、さらに個人の経験や記憶の境界を越え

て、人間の生に見られる「永遠的な」相にまで拡がる。マックス・ピカートは、その著作『沈黙の世界』のなかで言う、「一人の人間の内部にある沈黙は、その人間の生涯を越える。そして、この沈黙のなかで、人間は過去及び未来の世代につながっているのである」と。他でもない、ロウダの夢は、まさしくロウダの「沈黙」だったのだ。

夢は極端なまでの時間の伸縮を容易に行なえるのだから、一日あるいは一夜の経験が、一生にも、それ以上に延びるのである。半日あまりの縁縁のなかで繰り広げられる経験を作者と読者の白昼夢だとみれば、『波』の作品としての構想は、このロウダの存在形式にもその基調を持つといってもよいのかもしれない。ルイスのように「ナイル河」を視覚化することも、ネヴィルのようにかつて生きていた大詩人たちと邂逅して混合することも、夢のなかでなら何の苦勞もなしに実現される。だからこそロウダは、「夜を引き伸ばして、もつともつと夢で一杯にする」ことを願ったのだ。ジニーが夜を嫌い、生命の躍動する「昼」の誘いに身を焦がしたのとは裏腹に、ロウダは「夜」と「夢」を通して、人間の無時間的な「沈黙」の相に連なろうとした。

しかし、マイヤー・ホフも指摘しているように、「眠れる美女はいずれ眠りと不滅の美から目覚めて、時間と死が存在するこの世界に戻らねばならぬ」のである。そこにロウダの存在の逆説と限界があった。死の予想が、人間の生のなかに、欠くことも、拭うこともできない部分として入りこんできたのである。

パーシヴァルが異国の地で死ぬと、「手で触れられるあらゆる生命あるものが消えた」。ロウダにとつても、パーシヴァルは生の現実感覚の拠り所として、最後の砦だったのだ。彼の死は皆に様々な波紋を投げかけたが、その結果六人が六人とも、波に打ちあげられた「海象」の如く、人生の海にも乗りこめず、座礁した現代人の姿を露呈することになった。かつてパーシヴァルの歓送会の席上で味わった生の絶頂と完璧の「円環」、それに時間の停止する瞬間を求めて、新たな試みがなされるべき時がきた。その意味で、ハンプトン・コートにおける六人の再会は、時間の縦と横の繋がり、つまり「過去と現在の出逢いの場所」を可能にして、この要求に見事に応えた。外から見

れば一瞬にすぎない瞬間でも、その内から体験されれば、無時間的な相にまで拡がって、時間が停止した感覚を再び現実のものとすることができるのである。

生と死の境目を分けていたシートさえもが、さらにその薄さを増し、心の壁が希薄になり、そしてとうとう透明になる瞬間が訪れる。ここに至ってロウダは、死と無限に接したところで生の究極を味わうことになる。完璧の象徴である「長方形」と「正方形」とが重ねられ、「これがわれわれの住居だ。構造がはっきり見える。外側は殆ど何も残っていないわね」とロウダは言う。確かにこのとき、ハンプトン・コートでは、六個の自我が六面体の「沈黙の花」として人間の実在を構造化して見せていたのである。

死に瀕した人間に、一瞬の光彩を放つ瞬間があるように、流星の最後のきらめきが物を見透させる力を与える。

「見るが、(相手からは)見えない」存在、完全なる「内」のみの存在、無時間的な夢の「白い空間」が、現実の感覚となる。ロウダにとっては二度目にして最後の「宙づり」の状態が起こり、「夜を引き伸ばして、もっともっと夢で一杯にする」と再び叫ぶ。もはや「何も触れず、何も見ない」ところにまで辿りついてしまった。冒頭においても「とも存在確実であったはずの知覚感覚が麻痺して、触覚も視覚も用をなさなくなる。かすかにまだ輪郭を持った固体にすがりつく気力だけが残っている。死が接近してくるのか、ロウダが死に接近していくのか。ロウダの全存在は、吸いこまれるように死に収斂していく。第九楽章でバーナードが戦いを挑むことになる死という敵に屈伏したのだ。ロウダの存在もまた、夜にむかい、死に繋がる「沈黙の構造」の造型なのであった。

IV

いままで見てきたように、自己の同一性を確保する手段は、その成否は別として、いろいろと考えられようが、な

かでもバーナードは、いかにも作家らしく言葉の魔力を用いる。彼は過去の折々に触れて書き綴ってきた印象の覚え書きを集めた手帳のようなものを持っているが、一体これは何を意味するのか。これこそ、彼の言葉を借りれば、バーナードという自己の同一性を構成するような意義深い連想パターンから成る彼自身の「物語」なのである。

ネヴィルは言う、「バーナードに始めさせよう。僕らが寝そべっているあいだ、バーナードにべちゃくちや話させよう。僕たち皆が見たものを、一つの連続になるように描写してもらおうよ。バーナードによれば、物語はいつだつてあるものだとか。僕も一つの物語、ルイスも一つの物語だ。深靴磨きの下男の物語、片眼の男の物語、たまきび巻貝売り女の物語」と。

この作品の冒頭で見たように、もしも知覚行為だけが疑いのない確実なことであるとすれば、その知覚行為を通して次々と生起してくる知覚現象を何とか具象化して、一つの連続体にまですることができれば、そこから生じてくると思われる統一構造体、つまり自我は、単一の実在となるはずであった。

これは何も、事実的な出来事の連鎖としての歴史のなかに埋没することではない。それならそれで、「伝記」という言葉があるではないか。バーナードが自分の「伝記作家」のことについてしばしば言及するのは、一個人の伝記的事件や、歴史的な事件を積み重ねること（*真実*）に彼が首肯するからだ。他方、人間の実在（*詩*）は、そのような時間的継起に基づいた記述だけでは捉えきれないほどの多様性を孕んでいるのだから、どうしても意義深い連想によって自己の存在を主観的なパターンで象徴していかない限り、その全体像は明らかにならない。ウルフは『オーランド』でも伝記のことに触れ、「伝記は六個か七個の自我を説明しさえすれば完全だとみなされるが、他方、人はその千倍もの自我を持っていても当然なのだ」と人間の無限な多様性を力説している。しかもこれは、「伝記の芸術」において、芸術としての伝記を賞揚したウルフの肉声にも繋がる主張であった。彼女の考える理想的な伝記というのは、要するに、あくまで事実に基づいた「暗示的な真実」とか「独自の創造性」を大切にしながらも、なお「詩の緊

張や劇の興奮のようなものを産みだす力を兼ね備えた芸術作品なのである。そう考えれば、事実の記録としての普通の意味での「伝記」の流れと、言葉のダイナミックスによって形成された「物語」との合体を図り、そこに人間の全体像を浮き彫りにしようとしたバーナードは、「伝記の芸術」を書いたウルフの似姿だったはずである。

そしてまた、われわれの存在が、個人の歴史、あるいはさらに拡げて、人類の全体的な歴史のなかで同一性を回復するという感覚を持つ点において、バーナードの物語志向はルイスの歴史志向と共通点を持つ。ウルフは恐らく、story と history の言葉の重なりに、双方の比喩的機能の重なりをも充分に見とっていたはずである。

ところが、こう言うこと自体がすでに逆説めいて聞こえるが、時間の流れに沿った形の「伝記」を無視できなかったところに、バーナードの苦悩があった。「伝記」を生成する重要な要因は、その個人と他者との人間関係である。確かに、人との交わりは彼の想像力を刺激して、イメージの爆発を生んだだろうが、にもかかわらず、人間の普遍的真理を求めるバーナードにしてみれば、他者なくして自己の存在は保障されないという現実世界との抜き差しならぬ関係は、まさに「墮落」そのものであった。現実のうちに生きることなくして「物語」は生まれず、現実に執着しては「最高の句は、孤独のなかで作られる」という彼の理念と相反する結果を生む。ここに彼の破綻があった。確かに言葉は、彼に「見る」という行為を保障したが、その見るといふ行為の対象となった現実レヴェルでの生の営みや、そこで繰りひろげられる人間模様を無視できなくなった。人間存在の最高叡知である「見られることなくして、見る」という有り様は、やはりハンプトン・コートを除いては不可能なのである。

そもそもハンプトン・コートは、ウルフ自身の自我発見の場所であった。『波』刊行後の一九三一年十月二十七日付けのG・L・ディキンソン宛の手紙のなかで、ウルフは次のように書いている。「しかし私は、ある曖昧な方法で、われわれが同一の人物であつて、分離した人々ではないことを言おうとしていたのです。あの六人の登場人物たちは一人になることになっていました。私自身、年老いてきました―私も来年で五十歳になります。自分自身を一人

のヴァージニアにすることがいかにむづかしいかをますます感じるようになってきました⁽⁸⁾。」これを読めば明らかのように、ハンプトン・コートでの再会は、ウルフ自身のみならずからの虚構空間で果した自己統一の試みであった。ウルフの小説の長所でもあり短所でもあるパターンは、「誰かのポートレートで始まり自画像で終ること⁽⁹⁾」だと言われるが、『波』もその例にもれない。憧憬の理想像であるパーシヴァルのモデルが兄トウビー・ステイヴンであることは定説だし、バーナードには批評家ロウジャー・フライの面影がくみとれる。あるいはまた、ネヴィルには伝記文学者リットン・ストレイチーの、そしてルイスにはT・S・エリオットの面影をそれぞれ見ても可能だろう。しかし究極的にわれわれが見ることになるのは、これらすべての登場人物たちを統御しているウルフの自画像なのである。だから、「僕は途方もない平和の一瞬を持った⁽¹⁰⁾」というハンプトン・コートでのバーナードの経験は、結局、時間のなかの行為でも、時空を越えて、没時間的に永続すると知ったウルフ自身の経験でもあったのである。

ハンプトン・コートでの束の間の喜びも去ると、やがてバーナードには、どれが本物の「物語」か判然としなくなり、挙句の果てには、どの「物語」も本物ではないという認識に至る。バーナードの自己発見の「物語」は、「物語」そのものの認識に始まり、その生成発展から一挙に疑惑へと転じ、究極的には全面否定へとむかう自己解体の「物語」なのである。

その自己解体のプロセスのなかで、瞬間にもっとも適した句を作って、「われわれのはかない進行」をそれなりに貴重なものとして食い止めておこうとするバーナードがいる。そうかと思えば、その反面、「人生は神秘的に伸張されている⁽¹¹⁾」と感じざるを得ないバーナードもいる。このアンビヴァレンスは、「瞬間に生きる存在が、その瞬間の外側から見れば一瞬にすぎないものでも、その内側から見れば、無時間的な存在の相にまで拡がってゆこうとする⁽¹²⁾」というあの生の定式の二面価値に起因している。

しかるに、バーナードの言う「全世界を抱擁したいという不可能な願望⁸⁸⁾」は、換言すれば、この無時間的な存在に列したいという願望に他ならない。そしてこの願望は、時計の断片的時間⁸⁹⁾に則して現実世界で「行動する者には不可能な」願望なのであって、逆に言えば、これを可能にするためには自己の存在が他者の存在とは無関係に孤立した状態になければならない。バーナードが、ルイスとロウダを「本物」とみるのは、少なくともこの二人が「もつとも完全に孤独のなかで存在している⁹⁰⁾」からである。バーナードによれば、ルイスは孤独のなかで長く残る言葉を書き、ロウダは孤独のときに逆に強まる存在感を頼りに生きていたのである。

それにしても、「孤独」という彼らの存在様式が、それほど健全で、確実なものであろうはずはない。そこにすでに、憧れてはならないものへの危険な憧憬がある。バーナードの最後の独白が、二ヶ月の熱慮の末、「おお、孤独よ！」から「おお、死よ！」に書き改められた深意を推測するとき、われわれは、あまりにも強い憧憬とは、畢竟、常に美しい両刃の剣だったことを知る。無時間的な存在の相に繋がりたいという願望は、行きつくところジニーの言う「死者の大軍⁹¹⁾」に繋がることであり、絶対的な孤独の究極には死が待ちもっているからである。

白い波が、ハンプトン・コートで生命を吹きこまれたかの如く、一気呵成に波頭を作り、高まり、そして岸に砕けて、静かなる波紋を拡げる。そこにあるのは、いつも変わらぬ静謐であり、あらゆる存在の矛盾と逆説、生と死を包みこむトポス「沈黙」である。「創世記」が「沈黙」の芸術作品であるとすれば、『波』もまた闇から光（太陽）を生み、生命を誕生させ、アダムとイヴの庭（ジニーがルイスにキスをした幼年時代の庭）を見せ、人生とは何か、自分とは何かを模索する旅を通して、再び闇に回帰してゆくプロセスを呈示する作品である。しかし、もし人間の始原的状况としての「沈黙」だけが、われわれ現代人に残された唯一の自己同一性回復のための手段であるとすれば、『波』の残した認識は、いかにも二十世紀の書らしく暗い。「人生とは何か」という問いかけに対して、それは人生の「発見の過程」であると答えざるを得ない循環論法から脱せない限り、われわれはこれからもただ、朝から夜へ、

夜から朝へという円環のなかで実在を求めて堂々巡りを繰り返していくだけのことなのかもしれない。

- 注① 杉山洋子『ファンタジーの系譜―妖精物語から夢想小説へ―』（東京：中教出版、一九七九）p. 222.
- ② Virginia Woolf, *The Waves*, (London: The Hogarth press, 1976), p. 6.
- ③ Virginia Woolf, *Night and Day*, (Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1969), p. 120.
- ④ 『波』最後の一文を、ブラックストンとタクルは無視していた。キダとジェイムズ・ネアモアは、これをバーナードの勝利とも敗北ともとれるとみなしていたが、N・メイジンをも含めて、小説の構造として捉えていたわけではなかった。本論執筆中に出版（一九七九）された (*Continuing Presences: V. Woolf's Use of Literary Allusion*) によつて、その著者マラックはこの一文にバーナードの「敗北」を認めず、むしろ「人間と自然、死と波の同時性」を強調して、『波』の構造に顕著な「事実とヴィジョンの結合」をこの結文における revelation の基礎とみなしている。ただ、坂本公延氏は『ヴァージニア・ウルフ・小説の秘密』のなかで、この一文を「第十の章」であるとして、その後にくく空白の意味を考察してゐる。
- ⑤ Virginia Woolf, *The Waves*, p. 8, p. 69, p. 144, p. 201.
- ⑥ Ibid., p. 8.
- ⑦ H・マイヤーホフ、志賀謙・行吉邦輔訳、『現代文学と時間』（東京：研究社、一九七四）p. 123.
- ⑧ 木田元『現象学』（東京：岩波書店、一九七八）p. 174.
- ⑨ H・マイヤーホフ、『現代文学と時間』p. 35.
- ⑩ Virginia Woolf, *The Waves*, p. 119.
- ⑪ Loc cit.
- ⑫ Ibid., p. 121.
- ⑬ Ibid., p. 91.
- ⑭ Ibid., p. 48.
- ⑮ Ibid., pp. 22-23.
- ⑯ Ibid., p. 34.

- (7) Ibid., p. 119.
- (8) Ibid., p. 129.
- (9) Ibid., pp. 159-60.
- (10) Ibid., p. 19.
- (11) ヲハリス・ユカー、佐野利勝訳『沈黙の世界』（東京：ちくま書房、一九七七）p. 15.
- (12) Virginia Woolf, *The Waves*, p. 146.
- (13) 田・トトヤーホト『現代文法への挑戦』p. 36.
- (14) Virginia Woolf, *The Waves*, p. 113.
- (15) Ibid., p. 48.
- (16) Ibid., p. 162.
- (17) Ibid., p. 27.
- (18) Virginia Woolf, *Orlando*, (Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1972), p. 218.
- (19) Virginia Woolf, "The Art of Biography" in *The Death of the Moth and Other Essays*, (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970), p. 191.
- (20) Virginia Woolf, *The Waves*, p. 50.
- (21) Virginia Woolf, *A Reflection of The Other Person: The Letters of Virginia Woolf: 1929-1931*, (London: The Hogarth Press, 1978), p. 397. 'ローターズは「養育院で自分自身を養育院で育てる」(p. 198.) へのこの社会界の風を感ずる。' 参見註十『トハリス・ユカーの文法—妖精物語から夢想へ』p. 227.
- (22) Virginia Woolf, *The Waves*, p. 82.
- (23) Loc cit.
- (24) Loc cit.
- (25) Ibid., p. 83.
- (26) Ibid., p. 138.