

V・ウルフの小説のリアリティについて

石 井 康 一

すべて芸術作品はリアリティー・真実性を志向する。しかし、リアリティーとは何であるか、多くの哲学と美学とがこれを定義しているが、それは多種多様の解釈をはらんでいる。批評家佐々木基一氏が「フィクションについて」なるエッセイの中でフィクションとしての小説のリアリティは「フィクションの世界において保たれ、行動から身を引き離す瞬間に顕現する」^①と述べられたことは意義深い。ことが真実性というだけに一見、現実世界のものに見えていて実は逆説的にフィクションの世界にこそ真実性を見ようとするからである。小説がフィクションであるならば、そこに真実性を表現するためには方法がなければならない。勿論この場合方法は単なる小手先の文章表現法といったものではない。再び佐々木氏を引用するが、リアリティがフィクションの世界に保たれることにより「さて、こうした作者生身のモチーフが切断されて、はじめて方法というものが小説の世界に登場する。……それはいわば小説の世界にリアリティを現出するための精神のある操作、仮構を真実

たらしめるところの一つの方程式といえよう。つまりそれは、現実や体験や実感の再現という操作とは本質的に異ったものであって、仮構の世界にそれ自体の論理と秩序をもたすための知的操作をいう」^②のである。かくてリアリティを語ることは表現としての方法を語ることに等しいであろう。

当然のことながら作家にはそれぞれ独自の方法・スタイルがあって、それが作家のリアリティを規定しているとなれば、リアリティについて述べることはリアリティの表現方法といった方が適当であろう。ヴァジニア・ウルフの場合その方法が伝統的な小説の方法を破っているので殊更その感が深い。フランスのモニーク・ナタン^③の「V・ウルフV」もこのことを重視してマルセル・ブルウストの次の言葉を当てはめている。

Le style pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre est une question non de technique mais vision.^④

ここでウルフの方法を概観してみよう。ウルフが反リアリズムの立場をとっていることは衆知のことであるが、ウルフは小説「波」の中の代弁的人物バーナードに次のような発言をさせている。

Let us again pretend that life is a solid substance, shaped like a globe, which we turn about in our fingers. (*The Waves*, p. 178)

しかし人生はこのようなものとは観ぜられないのである。そこで次のような発言となる。

…… the crystal, the globe of life as one calls it, far from being hard and cold to touch, has walls of thinest air. If I press them all will burst. (*ibid.*, p. 182)

つまり人生とは一つの殻におさまった固く冷いものではなく、流動するものである。だから定まった外形の不動のものとして人物をストウリイにあてはめてプロットの構成などはおれないのである（「近代小説論」）。こうしてストウリイよりも何よりもヴィジョン——ものの見方が重みをもってくる。ウルフが表現しようとしたものは、純粹状態の生体験である。それは伝達可能な客観的真理の筋道立った記述ではない。一般には表現できない思考であり、直観の記述である。そこにはいわゆる論理的でない目に映

じたままの印象が取上げられる。このあたりからウルフは絵画における印象主義からその方法を学びとってくるのである。^④

ウルフがはじめて反リアリズムの方法を明かに示した小説「ジェイコブの部屋」では一応フォカル・ポイントとしてジェイコブ・フランダースなる青年がおかれるが、彼が読者に示される視点はじかにではなく彼の母、彼の友人、彼の愛する女性をとおしてである（ここには後述するアナロジイ的要素も含まれているであろう）。そしてその記述も一貫したものというよりジェイコブの生涯の断片を集めている。しかも記念すべき時点においてはなくてこれこそ「月曜とか火曜とか」の平凡な日常の逆説的にシグニフィカントなモウメントの生活記録である。たとえば八才の幼いジェイコブがコーンウォールの海辺に遊ぶ姿を眺めながらの母親の次のような「意識の流れ」である。

“So of course,” wrote Betty Flanders, pressing her heels rather deeper in the sand, “there was nothing for it but to leave.”

Slowly welling from the point of her gold nib, pale blue ink dissolved the full stop; for there her pen stuck; her eyes fixed, and tears slowly filled them. The entire bay quivered; the lighthouse wobbled...

She winked again the lighthouse was upright ;
but the blot had spread. (*The Jacob's Room* p. 5)

ここには子供を監視している意識と哀れな手紙を書いている現実、それに手紙を書いているインクのにじみと涙といった多次元的な同時的世界を言葉を通していいあらわそうという努力をみる。後年フランスの反小説作家アラン・ロブ＝グリエの映画《去年マリエンバードにて》に現われる方法に通じている。この小説ではこの他にすべて友をとおしてみられたケムブリジはトリニティ学寮の窓への静夜をたのしむジェイコブ、恋をしているジェイコブ、ギリシャに遊ぶジェイコブ、戦死をしたジェイコブの遺品にまつわる母親の意識など断片のモザイクがある。リアリズムではみられない何か本質的なものをじかに見せつけられる印象である。

遺作となった「幕間」はむなしいエグジステンス——実存の世界であるがその一極点としての食堂のシーン

Empty, empty, empty : silent, silent, silent. The room was a shell, singing of what was before time was: a vase stood in the heart of the house, alabaster, smooth, cold, holding the still, distilled essence of emptiness, silence. (*Between the Acts*, p. 47)

これなどは印象主義のなかでもスーラの絵にみるようなポ

ウンティリズム——点描主義の手法である。ウルフは視覚型の作家といえるがここにもみるようなあるがままの印象の感覚はR・M・アルベレス^⑥がいうように、幼年時代とか、夢の中とか、精神分析の場合をのぞいてはわれわれは抑圧するとか合理化するという習慣を身につけてしまっている。最大公約数的な「ものの見方」しかしていない。純粹感覚は意識とか言葉によって規格化されてしまっている。しかしわれわれの合理的な意識は生の体験に対してへ避難所でもなければ特権的な観測所でもないVのである。

さて印象をそのまま受取る印象主義は絵画的視覚的空間の次元である。静止している。しかし小説は時間の芸術であるから小説における印象主義的空間は刻々に変化する。ここにいわゆる「意識の流れ」が生じる。ウルフにおけるリアリティの方法はかくて印象主義的空間と時間の二つの次元に介在するといえるであろう。

ウルフの最後の作品となった「幕間」は完成された小説ではないにしてもフォースターが「小説の諸相」で明かに示した「予言的要素」を持っているシグニフィカントなものがある。この作品にはストウリイらしきものからは勿論のこと人物や思想をさぐってみても、その言わんとするものはなかなか掴みがたい。そこで小説の舞台となったオリヴァ家のポイント・ホールなる邸の芝生でくりひろげられ

る年中行事の野外劇に注目してみると、先ず野外劇は小説の背景であること、集った観客にとって野外劇の意義が何であるかはっきりとつかめないという不安が見られる。そこでこの不安を小説のヒロインとしての人妻イザ（ベラ）あるいは作者ウルフの対世界的態度の表明としてすりかえて行くときようやくその言わんとするものへの理解が始まるのである。すなわちこれは直接的な本人に代る代償的表現——アナロジイの方法であって、さきに「ジェイコブの部屋」でみた多くの他人の目の視点からだけのジェイコブの表現方法であり、「ダラウェイ夫人」におけるセプティマスの自殺はヒロインであるクラリッサの代償的行為であるのと軌を一にするのである。アナロジイの方法は勿論アイデンティティ——「同一化」ではない、フィクションである小説としては当然のことである。「仮構を真実ならしめるところの一つの方程式」としてここには多くのシミリ、メタファによる造型、形象化が行われる次第である。われわれの言語が合理化され、公約的分母であるかぎりアナロジイは印象主義的方法と共にウルフにおける生の体験の原初的印象表現の方法と言える。

次にこれらの方法をふまえて、ウルフの愛好するテーマ「実存」「歴史」「時間」「生と死」「愛と結婚（世俗）」におけるリアリティへの志向をみることにしよう。

小説「幕間」においてオリヴァ家の若妻イザ（ベラ）は夫ジャイルズを「うちの子どもたちの父親」としかみていない。テニスの会で知り合った近くのジェントルマン・フアーマーに心惹かれて夫に対しては愛と憎しみに交錯しているが、野外劇のゲストの青年ドッチとついに心通わせている。イザはかくて愛と憎しみの矢につらぬかれ鎖をつけられた妻である。夫はまたゲストの豊かな体のマンリイザと親しい。すなわちイザとドッチ、夫とマンリイザ、イザと夫という三つの関係があって、それはいつ何時でも表面化して破局をもたらさぬとも限らない一種のグルームが流れている。しかしこれが伝統的なリアリズムの小説と異なりアクションとはならないでそれぞれの人物に映じたさまざまな印象が描写される。各人はただ

Dispersed are we! (Between the Acts)

と心の中で叫んでいる。そして

*We start transparent, and then the cloud thickens.
All history backs pane of glass. To escape in vain.*

と感ずる。われわれは透明な檻の中にいるようなものでクレエルヴォワイアント（千里眼的）に何でも見えてはいる

が自由はないのである。前述の二人のフランスの研究家たち、モニック・ナタンやアルベレスなどはこのような人間の存在をエグジステンス——実存とみている。ウルフも勿論アナロジイの方法でもってイザやそれぞれの人物の視点を通して「人間のむなしい状況」をリアリティとみているのである。それはまことに不安定な人間の立場である。

（ちなみにタイトルの「幕間」を印象的なイメージと見るとき今次の二つの大戦の合間を暗示しているなど種々のパンをアナロジカルにふくんでいるが、男と女はまちがってめあわされ、孤独な存在のためそれぞれ分離した夢を見ている。現実生活の幕——それは一種の対決である——のあい間にしか休らぎがないと解することができる。）

小説「幕間」をもう少し見るときその特徴は歴史がはっきりと打出されていることである。ポインツ・ホール邸の当主の妹スウィズイン夫人は「アウトライン・オブ・ヒストリー」なる書物をつねに愛読している。そこにはロンドンの地域にマンモンなどの棲んだ原始期の世界がつねに役女の心にまつわりついて現実と交錯する「意識の流れ」となっている。これは小説の冒頭に出てくるが、批評家ウォルター・アレンなどはこれをもってこの小説のライトモチーフとみている位である。野外劇は英国の歴史を絵巻物風

にして年代順に見せるので勿論歴史が問題になっていることは当然ながら歴史への関心はウルフ中期の「燈台へ」にみえる「人生の流動」などに芽を発している。「燈台へ」の直後書かれた「オーランドウ」という伝記形式の小説ではヒーローが男性から途中女性に転じて三百四十二年の生涯をもつが（これまた「人生の流動」を示している）これも当然ウルフの流動する人生としての歴史がモチーフである。この次の「歳月」では一八八〇年から一九三七年までの歴史を背景としてのパージタ家の三代にまたがる小説も歴史をもつといえる。ブラックストウン氏はこれらの三つの小説を一括して「世界とリアリティ」の小説としているが、ウルフの印象的方法が初期中期の小説にみられた個人的生活から対世界的なものへと適用範囲を拡げたことを思わせるに充分である。「燈台へ」にみえた人間の流動性は時間的にも一代限りではなくなっている。全人的なものへのつながりにおいてみなければならなかったのである。「幕間」の若妻イザも歴史にとらえられその重荷を負わなければならない。

How am I burdened with what they drew from the earth; memories, possessions. This is the burden that the past laid on me, last little donkey in the long caravanserai crossing the desert. (*ibid.*, p. 182)

巨大なる大地に根をはった葡萄の樹のようにイザも歴史に

束縛され疲れきった隊商の最後につらなるロバをメタファとする。この小説が一九四〇年に書かれたことからしてフランスの批評家たちはサルトルなどの「アンガージュマン」的要素とみているが、いずれにしても「流動する人生」——フルーイディティ——に発想された精神的歴史への参与はウルフにおける一つのリアリティとみる次第である。

歴史と関係してウルフにおいて重視されるべきものは時間の意識である。前述のように印象主義は絵画の方法であるから空間だけの一次元であるがウルフにおいては静止しているのではなく同一空間において常住変化している。つまり時間という次元がもう一つ加わる。しかも時間はいわゆるクロノジカルな固定的時間ではなくメモロイその他によって現在も過去も未来も一つの流れとなる。ここに客観的ばかりでない歴史がつながる。時間も印象主義的にとらえられる。これがウルフの「意識の流れ」である。しかし何もウィリアム・ジェイムズから影響をうけたというエクスターナル・エヴィデンスは見かけられない。ウルフが「意識の流れ」の方法について（「意識の流れ」というテクニカル・タームも用いず）はっきり記したものは「近代小説論」の中で

意識の初めから終りまでわれわれを取り囲んでいる半透明の封筒

というメタフォリカルな表現のみである。さらに時間の純粹持続ということがベルグソンの「デュレエ」Vと一致するためにベルグソンの影響かとみられるが、これとても確実とはいえない。空間における印象主義の方法が時間的に発展したものであって、偶々ベルグソンの方法と符合したといえよう。アルベレスも「その点に関してベルグソンの影響を持出すことはあまりに安易で話にもならない。伝統的小説は理智によって機械的に整理された真実を提出するのに対して、印象主義小説は「体験としての生」Vの支離滅裂でダイナミックな流動、実存のふかい感覚を提出するのである」Vとしている。

この時間のダイナミックな流動を作品によって分類すると次の多様なあらわれを示す。「ドラウエイ夫人」ではヘロインのクラリッサが夜のパーティのためのショッピングに出かける朝に始まりパーティの終るまでの十七時間の一日という時間にクラリッサの一生が展開される演繹的方法、「療台へ」はその逆に十年前海浜の避暑地に始まった一日は第一篇の主題が示すように未来に開いた「窓」となった療台行きが懸案として展開し、第二篇を経て第三篇の十年後の療台行きが実現する一日に集約される。つまり十

年後の一日は、失われし時を求めて、十年前の一日をメモリーによって回顧しつつ代弁的人物であるリリー・ブリスコウの「私はヴィジョンを見つけた。」という言葉で未来に開いた十年前の一日が漸く終りを告げる、これは前の方法とは逆に十年間を一日に集約した帰納的方法である。これと同様に「オーランド」の三百四十二年という生涯の歴史的時間は「流動する人生」の中におかれた個人の現れを印象主義的に描出するもので現実はやはり一定の寿命をもったモーターな人間オーランドウに集約されるといえるよう。「歳月」では老女エリーナが第一次大戦後妹デリラ夫妻の催すダンス・パーティーの夜更け過去をふり返り未来への不安と期待のうちに現在を生きようとするのは現在を中心において、過去と未来の相反する方向に同時に向って生きようとする時間の展開である。

しかし何といってもウルフにおける時間のリアリティがきわまるのは「波」においてである。ここでは時間も空間も無に帰する。モニーク・ナタンの、V・ウルフVからモリス・ブランショの孫引きを許してもらえるとすれば、ここに登場する六人はそれぞれに時間のイメージを示しているVとすることができる。時間における生の体験が「制限」と「純粹持続」を両極端としてさまざまに六つの種類であらわれる。要約すればウルフにおいて時間は「不連続

の連続」という逆説的リアリティであるとしかしい表わせないのである。

ウルフにおいて、生と死とは、時間における「制限」と「持続」のデュアリティとカウンター・ポイントをなす。まとまった小説としての処女作「船出」は「愛と自由の小説」とブラックストウン氏はいうが青年テレンスと少女レイチェルの愛は死によって自由を獲得する。二人の愛の融合はレイチェルの死によって今後かわることなき時間の深層である、デュレエV——持続のなかで成就される。

She had ceased to breathe. So much the better... this was death. It was nothing ; it was nothing ; it was to cease to breathe. It was happiness, it was perfect happiness. They had now what they had always wanted to have, the union which had been impossible while they lived. (*Voyage Out*, p. 441)

ここには「かれらが生きている間は（実存の世界では）不可能であった融合」を持つことができたのである。

She had once thrown a shilling into the Serpentine, never anything more. But he had flung it away. They went on living. They, they would grow old. A thing there was that mattered ; a thing, wreathed ab-

out with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone. There was an embrace in death. (*Mrs.*

Dalloway, p. 202)

これはクラリッサのアナロジカルな存在である精神病患者セプティマスの死を語っているところである。(「オーランドウ」にみられるような人間の重層的存在があるともいえる。しかし重層的存在を認めればこそアナロジイの方法があるともいえる。)「サーペンタインの池に十志貨を投じたことがある」というのはクラリッサ自ら投身自殺を企てたことのあることのアナロジカルな——代償的表現である。成就しない自殺未遂は池に十志貨を投げてみるくらいのものでしかない。しかしセプティマスはこれを遂げたのである。ほかの人間たちは生きのこって老いて行く。そしてたまゆらの生を汚して行くのみであるのにセプティマスはこれをこれから保持するのである。死は生への挑戦である。「船出」において若い二人の「生きている間は不可能であった融合」と同じくここでも「死はコミュニケーション

しようとする企てである」「親和性は分散し、むしろ色褪せ、ひとは孤立している」のは「幕間」のリフレイン「われらすべて分かれたり」にくり返えされるものである。かくて「死のなかに抱擁がある。」「幕間」のイザも平穏なモウメントにおいてつぎやくのは

“O that my life could here have ending,” Isa murmured. (*Between the Acts*, p. 211)

生の孤独を救済するものはこのように逆説的だが死なのである。死も時間におけるように生の不連続の連続というリアリティとなる。ウルフにおいて「死」は多様な生を取囲んでいる時間、空間から独立しているリアリティである。しかし生への執着がないというのではない。むしろセプティマスにおけるように大いに執着をみることができるとする努力がある。それへの努力は「波」のなかのバーナードの次の絶叫となっているのである。

And in me too the wave rises. It swells; it arches its back. I am aware once more of a new desire, something rising beneath me like the proud horse whose rider first spurs and then pulls him back. What enemy do we now perceive advancing against us, you whom I ride now, as we stand pawing this stre-

tech of pavement? It is death. Death is the enemy. It is death against whom I ride with a speare couched and my hair flying back like a young man's, like Percival's, when he galloped in India. I strike spurs in to my horse. Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding. O Death; (*The Waves*, p. 211)

愛の絶対性は「船出」においては死によって成就され、それは生が死によって完うされるのにも似ている。「ダラウェイ夫人」のクラリッサは、はじめ同性愛ではあるが愛の歓喜のなかで死を思う。

“if it were now to die, it were now to be most happy.” That was her feeling... Othello's feeling, and she felt it, she was convinced, as strongly as Shakespeare meant Othello to feel at... (*Mrs. Dalloway*, p. 39)

シェイクスピアがオセロウに感じさせたのに通じている。しかし愛に対して結婚（世俗）は敗北であり死である。ダラウェイ夫人クラリッサは恋人ピーターを捨てて国会議員ダラウェイに嫁したことにより「精神の死」を得なければならぬのである。

they spoke of marriage always as a catastrophe. (*ibid.* p. 36)

生の限界が死なら愛の限界は結婚である。したがってクラリッサは結婚して出産の後もお「シーンのようにならみつゝ」処女性への執着がある。

She could not dispel a virginity through childbirth which clung to her like a sheet. (*ibid.*, p. 36)

この他ダラウェイ氏とは寝室が別々であったりすることによって示されている。結婚はまた社会的因襲としても勿論愛の死を意味するので前のような「精神の死」となる。しかし社会的因襲はかなりの拘束力があるのでクラリッサは「精神の死」を覚悟して生活の安定の確保できる結婚にふみ切る。

thank heaven she had refused to him (=Peter)! (*ibid.* p. 52)

愛か結婚かその選択を迫られるところにもエグジステンスがあり、そこには結局孤独と現実が待っている。

「燈台へ」のヘロウィンであるラムゼイ教授夫人はダラウェイ夫人よりずっと大人である。彼女は周囲のすべてを大いなるシムパスイをもって包み込む。彼女は早く死んで行くが、これこそ「不連続の連続」のうちに周囲の人々の「意識の流れ」のなかに生き続ける。しかしラムゼイ教授

夫妻の結婚生活も当然暗く閉ざされている。天候不良という理由で子供たちが楽しみにしている燈台行きをすげなく斥けてしまう夫に対しシムパスイあふるるラムゼイ夫人は苦しむ。ハフレイ氏は前者が「事象的真理」を代表し、後者は「真理への動き」と述べているが、この後者がウルフの求める一つのリアリティを示す。真理は前者のように作られてしまったものではなくて、作られつつあるもの——プロシデュラルなものである。ラムゼイ夫人は結婚という世俗をこの生き方において受け止め、死んでもなお代弁者リリー・ブリスコウなる独身婦人のなかに生きているのである。しかしここにも夫と妻の完全なコミュニケーションは不可能で孤独はのこる。ウルフの小説における代表的な夫婦であるドラウエイ夫妻、ラムゼイ教授夫妻、ジャイルズ夫妻の三組はいずれも孤独をのこしている。人間はひとりでも孤独を持つのに、結婚により配偶者に対しもう一つの孤独が付加されることをウルフは示している。結婚のリアリティもそのエグジステンスにおいてまた暗いのである。

以上もっぱらウルフの作品をとおしてその方法にはじまって、人間の「実存」、「歴史」、「時間」、「生と死」、

「愛と結婚」等の現象界の根底に横たわり、その深淵の底にあるべきリアリティがいかにウルフによって志向されているかを実に概観的にさぐってみた。しかしそれはいずれも孤独で暗い。それを救い得るものは空間における印象主義、時間における持続、生における不連続の連続としての死であろう。これを要約するものは「燈台へ」以後の作品にしばしばみえているフルイディティ——「生の流動」である。これがウルフにおけるリアリティの表現といわざるを得ない。最後に付言しておきたいのはフルイディティから必然的なことであるが「燈台へ」にみられるごとく真理はすでに作られたものではなく、ウルフにおいては「真理への動き」というプロシデュラルなものであることである。ひとは諦めてはならない。ウルフは後期の作品においてこのことをアナロジカルに示している感がある。遺作「幕間」が意義深い所以である。ここにはE・M・フォスターのいう「予言的」要素の色が濃いからである。（一九六五、一二、一三）

（付記、この稿は昭和四十年十一月三十日九州大学文学部における日本英文学会第十八回九州支部大会にて発表したペイパアに加筆補正したものである。）

（ノート）

文中ウルフの原文引用はすべてホガース社出版の「ユニフォーム・エディション」によった。

- 1 佐々木基一「リアリズムの探究」(昭40・4、未来社)の中の「フィクションについて」
- 2 同「譬喩の文学く」(右に同じ)
- 3 Monique Nathan: *Virginia Woolf, Par-ell-même*, 1961
("Écrivains De Toujours" p.139)
- 4 拙稿「V・ウルフの小説における時間と空間」(「文芸と思想」第二十一号)
- 5 R.-M. Albérés: *Histoire du Roman Moderne*, (Nouvelle édition, A. Michel) 1963, p.191
- 6 *ibid.* p.193
- 7 Blackstone: *Virginia Woolf, A Commentary*. 1949
(Hogarth, London)
- 8 James Hafley: *The Glass Roof*, Virginia Woolf as Novelist, 1954. (Univ. of Calif.)

(本学教授)