

# 語り手の肖像

—— 自伝的物語としての *The Waves* ——

---

西 村 智

---

Virginia Woolf の *The Waves* (1931)<sup>(1)</sup> の形式上の特徴は、六人の男女によって展開される「独白」(“soliloquy”) が作品内の支配的言説であるという点にある。これら六人の独白は、語り手が記す “. . . said” という導入句によって彼らが実際に話したものであるかのように提示されているが、二、三の対話を除けばそのほとんどがそれぞれの語られざる内的思考、感情の反映であり、しかもそれらは、*Mrs. Dalloway* (1925) や *To the Lighthouse* (1927) に見られた語り手の代弁的介在行為に依存する「間接内的独白」(“indirect interior monologue”) とは異なって、すべて直接話法で表現されている。<sup>(2)</sup> ここでは、語り手独自の役割は、独白部における話者の簡潔な導入と、各独白部に先立つ一連の非人称的な風景叙述とに限定されているのだ。<sup>(3)</sup> 従って、一見したところこの小説は、Melvin Friedman が指摘するように、ウルフの全作品の中で「意識の流れ」(“stream of consciousness”) の形式に最も深く根を下ろしている<sup>(4)</sup> とも思われるのである。しかし、このような見解はもちろん正しくない。なぜなら、六人の独白は、頻度の点でおよそ均等であり、さらには個性に応じて書き分けられることも成長に従って変化を呈することもなく、語り手自身の生み出す叙景的描写の言説ともしばしば類似した画一的な文体で様式的に描出されているからだ。こうした事実の故に、一般に『波』は、意識の流れの小説であるというよりはむしろある単一の創造的精神によって作り上げられた一種の詩であると見做されているのである。ある創造的精神とは紛れもなく、この小説に遍在する語り手のそれである。<sup>(5)</sup>

作家ウルフが現存の『波』において、以前の技法から離れて作中人物の直接的独白という手法を新たに採用し、語り手独自の言説を局限したという事実は、人物の意識のより写実的な描写へ向けての語り手の除去または隠蔽ということの意味するものではないのである。それは反対に、語り手自身の意識への接近を目指した語り手の内在化という作家の側の意図を示唆しているのだ。実際、この点に関する外的証左の一つとして、ウルフは日記<sup>(6)</sup>に “I am not trying to tell a story. Yet perhaps it might be done in that way. A mind thinking. . . . Autobiography it might be called” (WD 142-143) と書いている。そういうわけで本論では、『波』という小説が、語り手の報告する六人の男女の多人称的伝記であるというよりは、むしろそれら六人の関わり合いを通じての語り手の自己発現の物語であることを明らかにし、その意味でこれを「自伝」として定義する。

『波』は、物語世界外の語り手による斜字体で示された風景描写の部分と、この語り手が後時的に報告する六人の作中人物による直接的独白の部分との交互提示によって成立している。一連の描写部分は、暁から日没へと至る、及び春から夏、秋、冬へと移り変わる、何処とも知れぬ海辺の叙景であるとともに、それぞれの場面が独白部における作中人物、すなわち Bernard, Neville, Louis, Susan, Jinny, Rhoda の六人の人生の各段階と象徴的に呼応して、一方では演劇におけるト書のような役割を果たしている。それらはまた、第一の独白部に対して現実的背景を提供しているようにも思われる。しかし、描写部と独白部との関係はこうした形式的、物理的なものであるにとどまらない。以下で問題にするのは両者間のより内的、統一的な関係である。<sup>(7)</sup>

『波』において描写部と独白部とをつなぐ注目すべき関係は、表面的には文体上の類似として現われている。この点に関して、例えば Ralph Freedman は、これら二つの世界は物語上の方策によってではなくイメージの交差によって連関していると指摘し、<sup>(8)</sup>同様に Nancy Topping Bazin は、描写部と独白部とはイメージや表現の点でしばしば重複し、それが小説を有機的統一体へと向かわせる一助となっていると述べている。<sup>(9)</sup>また、Alice van Buren Kelley によれば、

描写部は客観的現実から引き出された、そして六人の作中人物の主観的な内的独白からは分離された一連のイメージを展開し、従って六人の現実世界に対する感応の仕方はそれら描写部の光景の断片が彼らの精神に生ずる時に明らかになる、という。<sup>(10)</sup>描写部と独白部との間にイメージや表現の交錯があるという以上のような指摘にももちろん間違いはない。しかし、それに先立って我々が注意しておかなければならないのは、この小説における語り手の問題である。

すでに示唆したように、『波』という小説は、その存在性のある非人格的な、物語世界外に属すると思われる語り手の書記行為に全面的に依存しており、その意味ではそれは全篇に互ってその語り手に支配されていると言える。しかし、このことは、この小説が描写部と独白部とに二分されているという事実からすでに明らかのように、語り手自身の視点及び声が作品全体を通じて支配的であることを意味するものではもちろんない。すなわち、描写部は語り手の視野からある海辺の光景を提示しており、それは語り手の意識それ自身であるが、これに反して独白部の方は全く六人の作中人物の意識からのみ成立しており、彼らの視点を通さずに提示された現実はどこにはおよそ存在しない。また、描写部は語り手によって物語られており、その言説は語り手にのみ還元されうるが、一方、独白部の言説は、語り手の僅かな介入が示しているように最終的には小説という形式において実現されるべく語り手の後時的な報告行為に依存しているものの、基本的には六人の作中人物に直接に帰せられるものである。このように、語り手は小説全体を通じて遍在し、作中人物に意識されることなく彼らを取り巻いているが、その果たす役割は、少なくとも独白部においては、決して一義的でも独断的でもなく、描写部と独白部とは「叙法」(“mood”)の点でも「態」(“voice”)の点でも<sup>(11)</sup>互いに全く異なっているように思われるのである。しかし、それにもかかわらず両者間にはイメージや情報の交錯が認められるのだ。従って、この事実の重要性は、それが次のことを暗示しているという点にある。それはすなわち、作中人物の各々はそれと気づいていないが、その精神はこの小説における普遍的意識としての語り手の精神の一部を成しており、従って各人物の精神はその奥底ではその普遍的な精神と触れ合っているということである。<sup>(12)</sup>

一方、作中人物それぞれの精神と語り手の精神との関係が等しくそういったものであり、従って語り手の意識が六人の集会的意識を代表するようなものであるとすれば、作中人物各々の精神は、表面的には別個のものでありながら、その根底では語り手の精神に接触して互いにつながり合っているということになる。<sup>(13)</sup>『波』において、このことを裏付ける重要な証拠は、作中人物六人の間の物理的な関わり合いがほとんど強調されない一方で、彼らが様々なイメージを共有しあるいは交換し合い、そしてそれらが彼らの精神の深みでは同一のイメージで統一されているという事実である。六人の作中人物は作品の全体を通じて直接的な対話をほとんど行なわないが、その一方で彼らの間にはしばしば言葉を媒介としない内的な疎通が成立しているのだ。例えば第一の独白部に次のような場面が見られる。

"Now Miss Hudson," said Rhoda, "has shut the book. . . . Now . . . she draws figures . . . . Look, the loop of the figure is beginning to fill with time; it holds the world in it. I begin to draw a figure and the world is looped in it, and I myself am outside the loop; which I now join—so—and seal up, and make entire. The world is entire, and I am outside of it, crying, 'Oh save me, from being blown for ever outside the loop of time!'"

"The Rhoda sits staring at the blackboard," said Louis, "in the school-room . . . . Her shoulder-blades meet across her back like the wings of a small butterfly. And as she stares at the chalk figures, her mind lodges in those white circles; it steps through those white loops into emptiness, alone." (W 15-16)

ルイスはここで、ロウダを眺めながら、彼女に関する外的な事柄のみならず、「環」のイメージの共有によってその内面をも正しく伝えている。<sup>(14)</sup>こうした意識間の透過性、感応性は、この小説にあっては決して特異な例ではなく、六人の人物の間の特権的な親密性とそれぞれの感受性とを強調するのに役立っている。中でもとりわけ重要にして注目に値するのは、六人の個性を印すべくそ

れぞれが幼年時代から持っている基調的イメージがついに海一波のイメージとして一貫しているということである。<sup>(15)</sup>Jack F. Stewart が指摘しているように、『波』においては個々の作中人物に固有の独自性を否定あるいは超越するように見えるほどにも波のシンボルが普及しているのであり、<sup>(16)</sup>その意味においてそれは六個の意識間の差異化を積極的に妨げているのである。

しかし、作中人物の意識に浮かぶこうした海一波のイメージに関してさらに重要なことは、それらが語り手の用いる表現ともしばしば一致して、独白部と描写部との間の物理的、形式的でない、より内密な関係を端的に示す一例となっているということである。というのは、六人の意識におけるそうしたイメージは、彼らの置かれたその時々の実現の環境とは全く関係しておらず、彼らの意識のより深い所に関わるものだからである。<sup>(17)</sup>もちろん、先に述べた通り第一の独白部は、描写部と同一と思われるような海辺風景をその現実的背景として展開している。六人の男女はある海辺の寄宿学校で幼年期を過ごしており、従ってそんな彼らの意識に海一波のイメージが生じていても不思議ではない。しかし、六人はそれ以降、海辺を離れ男女二組に分かれて学生生活に入り、その後はさらに別れ別れとなってスーザン以外は London に落ち着き、いずれも最後まで海や波とは直接に関係のない現実の中で暮らしている。一方、それにもかかわらず、描写部の方は六人の意識を全く離れた語り手自身の視野として一貫して同じ海辺風景を提示し続け、そして六人の意識には共通してやはり海一波のイメージが頻出するのである。このことは、独白部と描写部との関係がもはや物理的、形式的なものではないことを、あるいは少なくとも両者間のそうした関係以外の関係の重要性を、物語っている。すなわち、六人の意識はすべて、彼らが現実の世界においてどこにしようとも、語り手の意識が終始一貫してはっきりと見ているある世界を折々垣間見ているのである。そしてその意味では、六人の人物それぞれの意識はしばしば、ある完成された意識としての語り手の意識の断片的反映、あるいはその不完全な形での反映であると言ってよい。従って、語り手は独白部においてはもちろん描写部においても自らその存在について明かすことはないが、六人の意識を通じて我々はこれに接近するのである。実際、『波』という小説が辿るのは、作中人物の意識間の、そ

してそれらと語り手の意識との間の、まさにそうした関係の密接性が前景化してくる過程なのだ。というのは、描写部の提示する、語り手の意識がはっきりと見ている海辺風景とは、単に現実的あるいは象徴的というよりも、むしろ人間精神が受容すべき観念的な背景世界であり、そしてそのような世界を、その見える位置を、六人の内的探究は等しく目指しているからである。

『波』において各人物の精神がその深みでは他のすべての人物の精神と、そしてさらには語り手の精神と、何らかの形で結びついているのではないかという以上のような我々の見解は、次の事実によってさらに裏付けられるものである。それは、この小説が出版される直前にウルフが夫の Leonard に告げた、登場する六人の人物は「ある単一の完全体の複数の側面」(“severally facets of a single complete person”)に相当するという事実<sup>(18)</sup>、及びこれに呼応してバーナードの言う “We saw for a moment laid out among us the body of the complete human being whom we have failed to be, but at the same time, cannot forget” (W 196) という台詞である。こうした発言において明らかなように、『波』における六人の人物それぞれは、伝統的小説におけるようなそれ自身で完結した生と運命とを持つ作中人物ではない。彼らはむしろ、互いに異なる六つの個であると同時に全体として完全な一なる存在であるような潜在性をも秘めており、そしてその実現を目指してもいるのだ。こうした存在様式の逆説は、この小説の全篇に響き渡っている。すなわち、“... ‘I am myself, not Neville’ ...” (W 170) というバーナードの認識、あるいはスポンジからの滴を背中に受けて “Bright arrows of sensation shoot on either side” (W 19) といった彼の肉体的経験は、一方では自己発見の劇的瞬間を標しているものの、他方では彼も他の五人も「別個の肉体に成りゆくにつれてひどく苦しむ」(W 171) ことになるのである。かくして、人生が彼らに強要する個別の肉体、個別の自我は分離を促し、これを離脱して全体性を回復することが彼らにとって生涯的課題へと発展してゆく。<sup>(19)</sup> 『波』という小説のテーマは、つまるところこうした六人の作中人物の自己超越に向けた存在形成の問題であるという他なく、それ自体は少しも特異なものではない。しかし、この過程を追ってゆく中で我々が注目せざるを得ないのは、六人の意識に一様に現われる描写部の光景の断片ある

いはこれと関連する海一波のイメージが、共通に彼らのそうした自我意識からの離脱の志向と恣意的かつ密接に結びついているという事実である。この点について、幼年時代におけるバーナードの意識の一部を例にとろう。ジニーがルイスにキスしたのを目撃して心砕かれたスーザンを慰めるべく、バーナードが、彼女と共に“Elvedon”という想像上の国へ探検に出かけ、そこで頭上に波が迫りくるのを見、波のざわめきを耳にする場面である。

“But when we sit together, close,” said Bernard, “we melt into each other with phrases. . . . We make an unsubstantial territory. . . .

“Now . . . let us explore. . . . We shall sink like swimmers . . . . The waves close over us . . . .

“Now we have fallen through the tree-tops to the earth. The air no longer rolls its long, unhappy, purple waves over us. . . . That is Elvedon.

. . .

“Run! . . .

“Now we are safe. . . . I hear nothing. That is only the murmur of the waves in the air.” (W 11-12)

バーナードにとってエルヴドンへの探検は、精神と精神とが互いに溶け合うようないわば存在の合一的瞬間であり、同時にまさに波の世界への直面であった。さらに、Avrom Fleishmanによれば、バーナードによるエルヴドンの描写はイメージの点のみならず語調の点でも描写部の言説に近い、つまりここでのバーナードの語りの視点は語り手の視点におよそ等しい、という。<sup>(20)</sup>海一波のイメージが生起する時の六人の意識の経験が作品の全体を通じてなべてバーナードのこの原初的体験に準ずるようなものであるとすれば、そうした表現形式と彼らの精神との関係が意味するところはさらに明らかになる。六人の意識は、成長に伴い分化して個別的となり、それぞれ異なる現実世界へ一層深く埋没してゆくが、その一方でそうした分離状態に抵抗し、互いにつながり合うべく各々の個我を逸するような瞬間をも度々迎えているのである。そしてそのよう

な時、彼らの意識はしばしば海一波のイメージに恣意的に印されて、究極的には、描写部において海辺風景を反映している全一的精神としての語り手の意識へ向けてそれに悟入しようとしているのだ。

『波』という小説がこうした六人の生の競合を通じてのある普遍の実体への接近の過程であるということに対する今一つの手掛かりを、ウルフはより戦略的に、作品の中に具体的に折り込んでいる。Percival という人物の存在がそれである。パーシヴァルは、一見したところ重要な人物であると思われるにもかかわらず、この小説においてただの一度も独白しない。その一方で彼は、自我意識から解放された普遍的精神の主体として、六人によって共通に尊敬され、愛され、崇拝されてさえいる。従ってこの人物は、海一波のイメージと並んで六人によって共有される小説内の支配的イメージの一つへと発展し、六人が自らの生の在り方を測る際の尺度となり、あるいは彼らが到達すべき目標となっているかのように思われるのである。<sup>(21)</sup>ルイスによれば、

“It is Percival . . . who makes us aware that these attempts to say, ‘I am this, I am that,’ which we make, coming together, like separated parts of one body and soul, are false. . . . We have tried to accentuate differences. From the desire to be separate we have laid stress upon our faults, and what is particular to us. But there is a chain whirling round, round, in a steel-blue circle beneath.” (W 98)

しかし、注意すべきことは、パーシヴァルが作品の半ばにして India へ赴き、そこで落馬して夭折するという事実にその完全な存在としての擬似性が暗示されているということだ。つまり、パーシヴァルの送別会において明らかに認められるように、六人の作中人物は確かにそれぞれの個別的自我意識を消失してある普遍的精神に合流しようとしているのだが、それがパーシヴァルの精神に相当するか否かについては曖昧なのである。このことは、例えばパーシヴァルの死を報ぜられてバーナードの語る “About him [Percival] my feeling was: he sat there in the centre. Now I go to that spot no longer. The place is empty”

(W 109) という台詞によって、さらに強調されている。『波』におけるパーシヴァルのこうした両面価値的扱いに着目して、Maria DiBattista は、この人物はこの小説の真の中心、すなわち語り手（あるいは作者）の存在から注意を転ずる役割を果たす「囮的存在」（“a decoy figure”）であるとさえ述べている。<sup>(22)</sup>パーシヴァルがこの小説において重要な人物であることは確かである。しかし、それは結局のところ真の意味での普遍的な存在としてではなく、むしろこの小説の構造を解く手掛かりとしてなのだ。従って、その存在の意義は、六人に自己を主張することの空しさを悟らせ、全体性回復の積極的な試みを促すというところにあるのみである。一方、それを通じて六人の到達すべきところは、やはりパーシヴァルの精神ではなく、恐らくはそれをも包括してしまうような、海辺風景のヴィジョンと密接に関連した語り手の精神なのだ。我々はこのことをロウダの次の独白に読みとることができる。

“Yes, between your shoulders, over your heads, to a landscape . . . . There, on the short, firm turf, are bushes, dark leaved, and against their darkness I see a shape . . . moving, perhaps alive. But it is not you . . . not Percival, Susan, Jinny, Neville or Louis. . . . Behind it roars the sea. It is beyond our reach. Yet there I venture. . . . And for a second even now, even here, I reach my object and say, ‘Wander no more. All else is trial and make-believe. Here is the end.’ But these pilgrimages . . . start always in your presence . . . from Percival and Susan . . . .” (W 99-100)

パーシヴァルの送別会の後、これと対を成すものとして、六人は Hampton Court で今一度の再会を果たす。この会合もまた、パーシヴァルに触発された全体性回復の積極的な試みとして、つまり語り手の意識への接近の一契機として、理解されるものである。というのは、ここでもやはり六人の統一への意志を反映して海一波のイメージが支配的であるからだ。とはいえ、パーシヴァルの送別会にせよこの二度目の会合にせよそれが個々人の物理的接近を前提とした試みであるが故に、どちらの機会においても六人は結局、一時的に分離を克

服することができるにすぎない。<sup>(23)</sup>宴は果て、社会的和合の瞬間は消え去り、彼らはそれぞれの現実的世界へ、“must”の世界(W 166-167)へと再び埋没してゆかなければならない。この点については六人の中でも特にロウダが強く意識している。

“... how short a time silence lasts. Already they are beginning to smooth their napkins by the side of their plates. . . . Jinny has taken out her looking-glass. . . . Susan . . . fastens the top button of her coat, and unfastens it. What is she making ready for? For something, but something different.” (W 160)

従って、ロウダはやがて自殺を遂げることになるが、その行為の根底には、六人が希求して止まぬ社会的和合の瞬間がいかにはかなく空しいものであるかというこうした認識があると思われるのである。

しかし、パーシヴァルの送別会、及びハンプトン離宮での会合の後には、『波』の最後のクライマックスとして、以上とは事情の異なる、しかし同様に積極的でより徹底した第三の統一の試みが続いている。バーナードの最後の回顧的独白がそれである。バーナードの最後の独白は、これまでの諸場面の単なる要約ではなく、回想の創造性と語りの力によって白日の意識のもとに六人の生を復活させ、これを統合し、結果として語り手の意識に同化しようとする試みなのだ。もちろん、こうした役目を代表するのがバーナードであるというのは、決して任意の選択ではない。というのは、バーナードは、未来の小説家として六人の中で最も洞察性と創造性に富み、彼の伝記作者の言葉を引けば「女性的な感受性に加えて…男性的な論理的客観性を備えた」(W 55)人物だからである。

この最後の独白において、今や初老に至ったバーナードは、あるレストランで見知らぬ人に対し“Now to sum up . . . . Now to explain to you the meaning of my life” (W 168)と告げ、「子供が絵本のページを捲っていく」(W 169)ように、幼年時代から現在に至るまで自らの人生を年代順に繰り広げてゆく。

そして彼自身、“... when I meet an unknown person, and try to break off, here at this table, what I call ‘my life,’ it is not one life that I look back upon ...”

(W 196) と述べているように、この自伝的独白には当然のことながら、彼と深い関わりのあった他の五人の伝記が含まれることになる。しかし、我々はこの独白において、回想される人生よりもむしろ回想する行為の方に、すなわち物語内容よりもむしろ物語行為の方に、注意を向けなければならない。なぜなら、口述行為の主体であるバーナードが途中、自らの在り方について、“... I am not one person; I am many people; I do not altogether know who I am—Jinny, Susan, Neville, Rhoda, or Louis; or how to distinguish my life from theirs” (W 196)、あるいは“... this is not one life; nor do I always know if I am man or woman, Bernard or Neville, Louis, Susan, Jinny, or Rhoda—so strange is the contact of one with another” (W 199) と述べているからである。これは束の間の印象ではなく、彼は六人の人生の回想をやはり次のように結んでいる。

“And now I ask, ‘Who am I?’ I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know. We sat here together. But now Percival is dead, and Rhoda is dead; we are divided; we are not here. Yet I cannot find any obstacle separating us. There is no division between me and them. As I talked I felt ‘I am you.’” (W 205)

こうしたある意味で不可思議な認識を何故抱き得たかについて、バーナードは必ずしも明らかにしてはいないが、それは決して唐突な詭弁的発言ではない。というのは、彼のこの認識は、回想するという行為及び語るという行為それ自身から生じた、あるいはそれを通じて確認された、統合の結果だからである。事実、この最後の独白部は確かにバーナードという一人物によってのみ物語られているのだが、その行為において発揮される彼の精神の力及び六人の間に成り立っていた特権的な親密性に導かれて、語りの視点の方は必ずしも彼に固定されてはいない、むしろそこから離れていかずにはいないのである。例えば彼

の語るロウダについての次の言説は、およそ意味論上の誤りを伴わずに彼女の一人称に変換することができる。<sup>(24)</sup>

“The willow as she [Rhoda] saw it grew on the verge of a grey desert where no bird sang. The leaves shrivelled as she looked at them, tossed in agony as she passed them. . . . Perhaps one pillar, sunlit, stood in her desert by a pool where wild beasts come down stealthily to drink.” (W 179)

バーナードの最後の独白中、こうした視点の不定性は、もちろんロウダに関する場合に限られず、他の人物についての物語言説においても多かれ少なかれ認められるものである。しかも、この現象を裏付けるものとしてさらに注目に値するのは、上掲の引用にもすでに看取されるように、バーナードが独白の過程で他者の語られざる個人的イメージや内的経験を頻繁に借用しているという事実である。<sup>(25)</sup>

“The wax—the virginal wax that coats the spine melted in different patches for each of us. The growl of the boot-boy making love to the tweeny among the gooseberry bushes; the clothes blown out hard on the line; the dead man in the gutter; the apple tree, stark in the moonlight; the rat swarming with maggots; the lustre dripping blue . . . .” (W 171)<sup>(26)</sup>

“It had been impossible for me . . . to keep coherency—that sense of the generations, of women carrying red pitchers to the Nile, of the nightingale who sings among conquests and migrations. . . . and how can I go on lifting my foot perpetually to climb the stair?” (W 201)<sup>(27)</sup>

六人それぞれの個性を強調するべく各人に固有であったはずの内的事象を収束

している以上のような物語言説において、その話者の映像をバーナードにのみ保つことは我々にとって必ずしも容易ではない。そしてバーナード自身、過去を語りながら自らの個性の消去されてゆくのを改めて感じ、従ってついに自己主張の不可能性を悟るに至るのである。

“This difference we make so much of, this identity we so feverishly cherish, was overcome. . . . Here on my brow is the blow I got when Percival fell. Here on the nape of my neck is the kiss Jinny gave Louis. My eyes fill with Susan's tears. I see far away, quivering like a gold thread, the pillar Rhoda saw, and feel the rush of the wind of her flight when she leapt.” (W 205)

バーナードの最後の独白は、このように、視点の重層性を持ついわば六人の総合的意識であり、そしてその独白の生産主体であるバーナード自身は、特定の一作中人物であることを次第に放棄し、それ以前の独白部を支配し得るような存在へと、すなわち六人のすべてであってその内のいずれでもないような存在へと、変貌を遂げているのである。従って、これと時を同じくして彼の意識に描写部の光景がその象徴的な言説のまま集約的に見えてくるのは、決して不可解なことでも偶然でもない。

“Day rises; the girl lifts the watery fire-hearted jewels to her brow; the sun levels his beams straight at the sleeping house; the waves deepen their bars; they fling themselves on shore; back blows the spray; sweeping their waters they surround the boat and the sea-holly. The birds sing in chorus; deep tunnels run between the stalks of flowers. . . .” (W 207)

ここで我々は当然、これまで六人の意識に生じていた描写部の光景の断片及びこれに関連する海一波のイメージが、彼らの自己意識がその意味を喪失する

瞬間としばしば密接に関係していたことをも思い出さなければならない。これに合致して、描写部の光景をついに目のあたりにする時、バーナードは、特定の一作中人物としてのバーナードという自我を喚起してみてもそれがもはややって来ないのを感じつつ、現在の自らの在り方について次のように認識している。

"Immeasurably receptive, holding everything, trembling with fullness, yet clear, contained—so my being seems, now that desire urges it no more out and away; now that curiosity no longer dyes it a thousand colours. It lies deep, tideless, immune, now that he is dead, the man I called 'Bernard' . . . ." (W 206)

引き続き彼は、死にも似た現実離反的な孤独、沈黙を希求するに至り、しかしついには生と死のいずれにも屈することなく、そのまましく境界に立とうとするのである。

"Death is the enemy. . . . Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!" (W 211)

こうした今や死と紙一重の存在の極限状態は、バーナードが "a sort of death" (W 198) と称したハンプトン離宮での集まりを始め、六人のすべてがこれまで瞬時的ながら折々経験してきた存在様式のいわば究極であり、同時に我々がその非人性格、黙説性、受容性をすでに感じていた語り手の存在性にまさに等しいものであると言える。かくして、語り手がこれまで提示してきた描写部における海辺風景は、バーナードの "the world seen without a self" (W 204) へと帰せられることになるのである。

バーナードがその最後の独白において描写部の光景を見ていること、すなわち語り手の視点を吸収しているということは、もちろん何人かの批評家によってすでに指摘されている。<sup>(28)</sup>しかし、我々がここで強調しておかなければなら

ないことは、こうした現象が単に一作中人物による語り手の領域への一時的な侵犯として処理されうるものではないということだ。というのは、バーナードの最後の独白に至って明らかになるのは、六人の作中人物の精神間の、そしてそれらと語り手の精神との間の、それ以前に暗示されていた密接な関係がもはや関係ではなくついに同一性へと発展しているということだからである。この点についてはウルフ自身が日記で次のように明言している。

It occurred to me . . . that I would merge all the interjected passages into Bernard's final speech . . . thus making him absorb all those scenes and having no further break. (WD 162)

語り手の存在はこの最後時点でのバーナードに、つまり六人の合一的意識の主体としてのバーナードに、還元されてしまうのだ。従って、『波』という小説における語り手の書記行為とは、そのままに開始の時点から、作中人物であるバーナードがその人生の最終的段階においてようやく得るに至る結末の視野をもって、語り報告していくということに他ならないのである。

『波』において、描写部と独白部との関係、すなわち語り手と作中人物との関係を、いわゆる全知的な語りにおけるような前者から後者への絶対的に一方向的なものとしてではなく、むしろ以上のように終局的には同化に帰着する相互依存的なものとして捉えるならば、その最後の斜字体の一文、“*The waves broke on the shore*” (W 211) を作品の構造の点でどのように理解するかが自然と定まってくる。一般にこの小説は、描写部とそれに続く独白部とを一組として、全体で九つの章に分かたれると考えられている。しかし、この最後の一文は、第九章の一部ないし余剰的なものであるというよりは、むしろ第十章を形成する描写部として見做されるべきものであり、一方、この後に独白部が続かないのは、そこには作中人物独自の小説的な物語言説がもはや存在しないからにすぎない。この独白部の空白、描写部の単起こそは、その一文を書いた存在、語り手の意識に独白を行ってきた作中人物の意識が統合を経てすでに追いつき、(小説執筆の行為に必要な時間によってなお隔てられているとしても)こ

ここで両者がおよそ一体化しているというこうしたいわば大団円の、構成上の表出なのである。実際、このような見解の妥当性をさらに強化する証拠として、この最終行が、それ以前のすべての描写部に直接に連続する語り手の宇宙的視野の表現の一端であると同時に、その直前にバーナードの示している “The bars deepen themselves between the waves. . . . Yes, this is the eternal renewal, the incessant rise and fall and fall and rise again. / And in me too the wave rises. It swells; it arches its back” (W 210-211) という認識ともほとんど直接的に呼応しているという事実を挙げることができる。すなわち、この十番目の描写部は、いわば自伝的小説の最後の一文として、主人公の意識が語り手の意識に追いついたことを、より正確に言えば主人公が語り手として小説のまさに最初の文に辿り着いたことを、端的に標すものなのだ。<sup>(29)</sup>

かくして、バーナードの最後の独白は、しばしばそう解釈されているけれども、彼の肉体の死をもって必然的に終結あるいは中断している<sup>(30)</sup>というわけではない。我々にとって今や明白なのは、多くの自伝的な教養小説 (*Bildungsroman*) の場合と同様、『波』においてもまた、主人公が長期に亙る内的探究の末、ついにある真理を発見し、そのいきさつを表現すべく結果として語り手になろうとする時点で物語言説が停止しているということに他ならないからである。<sup>(31)</sup>そしてその意味では、『波』という小説は、テーマの点でも構造の点でもまさに英国的、伝統的なものであると言わなければならない。<sup>(32)</sup>しかし、そうであるにせよこの小説の重要性は、物語内容とその語り手との間の久しく隠蔽されていた、あるいはせいぜい暗示されるにとどまっていた時間的同位性 (a temporal isotopy)、ひいては物語世界的同位性 (a diegetic isotopy) が最後になって図らずも暴露されるというこの点にやはり存している。<sup>(33)</sup>というのは、こうした現象が生じるについてはその根底に、物語内容と語りの行為の時点との間に横たわる距離を物語内容の時間持続そのものが次第に狭めてゆくという、一般には少しも特異ではないがウルフの作品の場合にはほとんど問題になることのない事実が歴然として存在するからであり、<sup>(34)</sup>従って、『波』の語り手がウルフのペルソナであるとすれば、この小説で表現されていたことのすべてが、その創作へ向けてのウルフ自身の内的生活におよそ

等しいものとして、その結末に至ってにわかにはさらなる迫真性を帯びてくることになるからである。すなわち、ウルフの『波』は、我々がこれを解釈する際、その物語状況の諸問題に関して虚構と現実とを混同してしまうことを、彼女の他の作品がそうである以上に許容しているのであり、その意味において彼女の作品群の内ではとりわけ注目に値するものなのだ。

ウルフが日記で述べているところによれば、1926年9月、SussexのRodmellという村にある別荘 Monk's House で『灯台へ』の第一稿を書き上げようとしていた時、彼女は、窓の外の沼地の上、彼方の水面に魚の「鰭」(“fin”)が突如として現われ、泳ぎ過ぎてゆくのを見た、という(WD 101-102)。そして、この時は彼女はそうした幻想的経験の本性を表現しうる状態になかったが、それから五年後、『波』を完成するや、彼女はその鰭をついに捕えたと告げている(WD 169)。ここで注目に値するのは、『波』という作品自体の内に、その創作に至るまでのこうした伝記的事実の断片がしばしば露骨に現われているということである。例えば、バーナードは幼年時代、ロドメルに相当すると思われるエルヴドンという未知の国へ探検に出かけ、そこでウルフ自身であろうと思われるある女性が二つの長窓の間に座って書きものをしているのを目撃する(W 11-13)。彼はまた、中年に至って Rome を訪れた時、広漠たる海面の遙か遠くに魚の鰭が翻るのを感じている(W 134-135)。<sup>(35)</sup>これらのイメージ、殊に前者は、生涯に亘ってバーナードの意識に繰り返し現われ、作家たらしとする彼自身の、自らが主題とすべき人生というものに対していかに接するべきかという問題と密接に関わっている。こうしたイメージは、つまるところ、『波』という小説が、特にその独白部が、「生の本質」(“Life . . . has in it the essence of reality” [WD 101])をいかに捉えるかというウルフ自身の作家としての自己形成の過程にも相当するものであることを、さらに肯う直截的な証拠の一端に他ならない。従って我々は、一層の確信をもって、ウルフのこうした創作に関する内的探究の顛末及びその後の成り行きを、バーナードの最後の独白と、これをもって完結する小説そのものによって、知ることができるのである。すなわち、『波』の執筆を開始した時のウルフの創造力は、バーナードが代表して最終的に到達するような存在の在り方に規定されたものだった

たのであり、そしてそれによって、彼女は自らの生のヴィジョンを文学として恒久化することができたのである。

### 注

本稿は、1989年10月7日、静岡県立大学にて開催された日本英文学会中部地方支部第41回大会における口頭発表を基にしている。

- (1) Virginia Woolf, *The Waves* (W) (London: Hogarth, 1943).
- (2) 文学における「<sup>ソロロキ</sup>独白」及び「間接内的独白」の手法については、Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell UP, 1978) 178-181, 198-209; Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel: A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and Others* (Berkeley: U of California P, 1954) 24-33, 35-38参照。
- (3) 一方、『波』の第一稿においては比較的自意識的、介入的な語り手が存在していたという。この点については、J. W. Graham, "Point of View in *The Waves*: Some Services of the Style," *University of Toronto Quarterly* 39 (1969-70) : 196-201参照。
- (4) Melvin Friedman, *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method* (New Haven: Yale UP, 1955) 22.
- (5) 以上の点については、Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton, N. J.: Princeton UP, 1978) 263-265; Ralph Freedman, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf* (Princeton, N. J.: Princeton UP, 1963) 244-268; J. W. Graham: 193-194; Jean Guiguet, *Virginia Woolf and Her Works*, trans. Jean Stewart (London: Hogarth, 1965) 283-286; James Hafley, *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist* (Berkeley: U of California P, 1954) 107-108; Hermione Lee, *The Novels of Virginia Woolf* (London: Methuen, 1977) 158-164参照。
- (6) Virginia Woolf, *A Writer's Diary* (WD), ed. Leonard Woolf (London: Hogarth, 1953).
- (7) 『波』における描写部と独白部との関係が形式的なものにとどまらないことを強調し、これをより内的、全面的な四大元素の対応関係として解明した研究に、高津昌宏、「*The Waves*における四大元素のイメージ」、『藝文研究』46 (1984) : 1-19 (322-304) がある。
- (8) Freedman 244.
- (9) Nancy Topping Bazin, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision* (New Brunswick, N.

- J.: Rutgers UP, 1973) 155-156.
- (10) Alice van Buren Kelley, *The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision* (Chicago: U of Chicago P, 1973) 147.
- (11) 物語における「叙法」及び「態」の問題については、Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell UP, 1980) 161-262参照。なお、同書からの引照等に際しては、花輪光・和泉涼一訳、『物語のディスコース方法論の試み』（東京：書肆風の薔薇、1985）を参照した。
- (12) J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1982) 181参照。
- (13) Miller, *Fiction and Repetition* 181-182参照。
- (14) Robert O. Richardson, "Point of View in Virginia Woolf's *The Waves*," *Texas Studies in Literature and Language* 14 (1972-73): 694参照。
- (15) Avrom Fleishman, *Virginia Woolf: A Critical Reading* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1975) 155-157参照。
- (16) Jack F. Stewart, "Existence and Symbol in *The Waves*," *Modern Fiction Studies* 18 (1972): 446-447.
- (17) この点及び以下のことについては、林利孝、『*Mrs. Dalloway* と *The Waves* における 'Time and the Sea' の背景』、『英文学研究』53 (1976) : 45-52参照。
- (18) Leonard Woolf, "Virginia Woolf and 'The Waves'," *The Listener* 136, 1755 (28 June 1957): 25, quoted in J. W. Graham: 206.
- (19) 以上、高津 : 7 (316).
- (20) Fleishman 156.
- (21) Lee 164-166参照。
- (22) Maria DiBattista, *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon* (New Haven: Yale UP, 1980) 158-159.
- (23) 高津 : 8 - 9 (315-314) 参照。
- (24) Roland Barthes, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative," trans. Lionel Duisit, *New Literary History* 6 (1975): 260-264参照。
- (25) Freedman 255-256; Susan Rubinow Gorsky, "'The Central Shadow': Characterization in *The Waves*," *Modern Fiction Studies* 18 (1972): 463参照。
- (26) *W* 16, 17-18, 32-33, 89, 108-109参照。
- (27) *W* 8, 17, 48, 69, 91, 108-109, 119, 126, 143-144, 160参照。
- (28) バーナーズの最後の独白と語り手の言説との関係については、Cohn 265; Fleishman

- 159-162, 169-170; J. W. Graham: 205-210; Kelley 197; Makiko Minow-Pinkney, *Virginia Woolf & the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels* (Brighton: Harvester, 1987) 155-156, 184; Richardson: 699-709; Eric Warner, *Virginia Woolf: The Waves* (Cambridge: Cambridge UP, 1987) 96-97参照。
- (29) 以上の点については、Genette 220-227参照。自伝的語りにおける意識の二重性の問題については、その他、J. Hillis Miller, "Three Problems of Fictional Form: First-Person Narration in *David Copperfield* and *Huckleberry Finn*," in *Experience in the Novel: Selected Papers from the English Institute*, ed. Roy Harvey Pearce (New York: Columbia UP, 1968) 21-48参照。また、「波」の最終行を第十章の描写部と見る他の解釈に関しては、松本公延、「ヴァージニア・ウルフ小説の秘密」(東京: 研究社、1978) 207-210, 231-232参照。
- (30) 例えば、John Graham, "Time in the Novels of Virginia Woolf," in *Critics on Virginia Woolf*, ed. Jacqueline E. M. Latham (Coral Gables, Fla.: U of Miami P, 1970) 37-38参照。
- (31) Genette 226-227参照。
- (32) Miller, "Three Problems of Fictional Form" 31参照。
- (33) 「時間的一物語世界的同位性」という用語は、Genette (221) から借用したものである。
- (34) Genette 221参照。他方、「ダロウェイ夫人」、「灯台へ」の語り手は永久に物語世界圏外に位置し、作中人物に対して時間的後位性を維持し続ける存在である。
- (35) 「波」における「エルヴドン」の意味については、Joseph Allen Boone, "The Meaning of Elvedon in *The Waves*: A Key to Bernard's Experience and Woolf's Vision," *Modern Fiction Studies* 27 (1981-82): 629-637; DiBattista 156-157, 159-161; Minow-Pinkney 178-184; Richardson: 703-708 参照。一方、「鱈」については、Bazin 146-147; DiBattista 155-156; J. W. Graham: 201-204; Lee 178; Minow-Pinkney 180-181参照。