

『幕間』

スイザン夫人の信仰と癒しの力
——ひとつの試論として——

三 戸 祥 子

— *Between the Acts* —

Mrs. Swithin, Her Faith and Healing Power
— An Interpretation —

Sachiko Mito

序

『幕間』は、ヴァージニア・ウルフの書いた9篇の小説のうち最後の作品である。それは、作家にとって文字通り遺作と名付けるべき作品となった。何故なら、この『幕間』を書きあげた後ほどなく、彼女は、その執筆作品の多くが書かれたというウルフ夫妻の住居モンクスハウス近くを流れるウーズ河に身を投じて自ら命を絶ったのである。¹

では、作家を死に向かわせた理由は何であろうか。書きあげたばかりの小説『幕間』の完成度に不満である、そのため、作品を世に問う以前に既に自信をなくしていたのか。ひいては、作家としての創作の力そのものに対する自身を喪失するという、より致命的な打撃を受けていたのか。ウルフ自身の遺書に加えて、夫レナード・ウルフや、ホガス・ブレスの仕事秘書として一時期手伝っていたジョン・レーマンによると、確かな理由は、作品の出来栄えとか、作家の能力といった問題とは違ってもっと複雑な事情があるようである。

ヴァージニア・ウルフは、成人して後、小説家として世に立とうと始めた頃から、作品執筆の最終段階にさしかかると精神の安定を欠き、一種の錯乱状態をひきおこすことを幾度となく繰り返している。² しかし、ウルフのこうした精神の平衡を失った、いわば過度の神経衰弱に陥ってしまう、その原因はもっと根が深く、個人的、家庭的事情が複雑に絡まった理由が背景にあった。実は、ウルフは13才の時に(1895)生母ジュリアの死に遭遇した折、強い衝撃を受けたために精神的正常さを一時期失った経験がある(the deepest depression and self-accusation)。医師の治療、指導を受けたが回復にはかなり時間がかかったようである。³ そしてそれから10年後、1904年父の死に際しては更にもっとひどい精神的打撃を受けて、今度は狂気とは言えないまでもそれに近い状態を示すほどであった。静養のため田舎に向かおうとしたところ、いきなり窓外に身を投げようとしたと伝えられている。それから更に10年後、初めての小説『船出』の完成時に再びひどい錯乱状態に陥り、出版を1915年に延期する結果となる。この時も自殺をはかっている。(薬物を多量に服用したものの、発見が早く一命をとりとめる)これ以後、といってもその後は20年近くの隔たりがありはするが、『波』(1931)、『歲月』(1936)と、いずれも作品が完成間近かという時期を迎えると、決まって精神にある種の異常状態を起こしている。⁴

おそらくウルフは、こうした精神状態を繰り返し体験するうちに、自分だけにわかる、ある決まった体調の変化に敏感となり、それを発作の予兆として意識するようになったものと思われる。そして、1941年——『幕間』執筆の際には予兆への脅えはいつそう激しく、夫に残した遺書からも窺えるように、いったん常態を失うならもはや回復できないのではないか。今度ばかりはもう苦しみに耐えきれぬ自信はなく、また、長年夫に与え続けてきた精神的、身体的負担を思うと、これ以上の苦しみを背負わせることも耐え難く思われた。ウルフは、こうした一切の苦しみから、そして狂気への恐怖から逃れ、開放されるすべとして「死」の選択をするのである。

作家の夫レナード・ウルフもその後語っているように、確かにウルフ自身は『幕間』の出来栄えに対しては不満を漏らしていたらしい。しかし、それが「死」の直接的な動機としては考えにくいのは、上記のような複雑ないきさつがあるためである。

さて、問題は第三者の目に映る『幕間』の完成度であるが、評価は酷評と称賛の両極に分かれるようである。酷評の生まれる根拠としては、ウルフの執筆の状況はいつもと違っていたことが挙げられる。彼女は、一つの作品を書き上げていく際、ほぼ完全に自身の満足のいくまで筆を入れ、推敲を重ねていくのが常であった。ところが、『幕間』に関してはそうした完全に近い推敲はなされぬまま筆は置かれたのである。従って、未完成——fragmentary and rough——であるとして、構成、内容ともに酷評が示されるのもやむを得ぬことかもしれない。しかしその一方で、先に触れた、ホガース・プレスの仕事を長く手伝ったジョン・レーマンの伝えているように、レナード・ウルフは、ヴァージニアの死の直後遺稿『幕間』を読んで絶賛したというのである。⁵「構成も素晴らしく、内容に深みもあり、読むものの心を揺るがさずにはおかない力を感じさせる。」生前のウルフは、この作品の出来栄えに関して相当な不満と落胆を口にしていた。そのためレナードは、実際に原稿に目を通すまでは「失敗作」という予感を抱いていたのである。そして、作品の中に発見したものは、その予感とは全く正反対の印象であったわけである。

遺稿となった『幕間』は別として、V. ウルフが小説の草稿原稿を書き終わると必ずその第一の読者となり、批評家そして編集者の目をもって評価を下し助言も行ってきた夫のレナード・ウルフ。そのレナードによる『幕間』称賛の言葉がほぼ信じてよいものとすれば、この作品にもやはり、作家の意図した虚構世界における或る真実が描かれていると解してよいに違いない。ヴァージニア・ウルフは小説家の使命について *A Room of One's Own* の中で次のように述べている。⁶

What one means by integrity, in the case of the novels, is the conviction that he gives one that this is the truth. Yes, one feels, I should never have thought that this could be so; I have never known people behaving like that. But you have convinced me that so it is, so it happens.

(69)

小説家が読者に対して示すべき誠意と責任とは、或る確信を与えることである。虚構でありながら、そこには人生に関して、また、生きるということに関して、その意味を問う意味での「真実」を感じさせる何かを描かれてある、と読者が気付くことである。そして重要なことは、その小説を読まなければ、気付くことなどおそらくはなかったであろうような未知の真実であるということである。

『幕間』

ウルフは、『幕間』の執筆作業が終盤を迎えるころには、極度の神経症に陥り、狂気に近い状態の再現に対する恐怖の只中であって、絶望的に追いつめられていたに違いない。しかし、その絶望的な精神状態にあったとしても、執筆当初もその途上においても、この小説家の使命に関しては変わることのない信念を持ち続けていたはずである。そうであるならばやはり、『幕間』も他の作品同様、そこに登場する人々の言葉から作家の描こうとした或る真実、生の意味を問うことは甲斐なきことではあるまい。

『幕間』という作品は、その構成上大きく二つの部分から成り立っている。一つは、小説の中の有名（と言っても、固有の名を持つというほどの意味）無名の人々が役者となり、また観客となって繰り広げられる野外劇の部分であり、他の一つは、劇の合間に挿入される幕合いの時間に描かれる人間模様である。そこには、人間の愛憎をめぐる葛藤や現実と非現実の対立などが描かれる。

野外劇の内容は、作家 V. ウルフ自身の生まれ育った祖国、英国の有史以前から執筆当時の現代（1939年）に至るまでの歴史を概観したものである。演出、演技指導を担当した女性ラ・トループを除いて劇の担い手——役者、衣装係、音楽係、その他すべての裏方——はひとり残らず（もっとも、不意の珍客は除くべきか）村人達である。いわば、英国の一隅にある人々が、自らの国の歴史を太古の昔より再現して見せようというわけである。そして、やがて人々は、劇が終わる頃には思いがけず現在の人間の姿、己自身の生の意味を知るに至るのである。

また、ラ・トループ嬢の内省描写、たとえば“The plot was only there to beget emotion. There were only two emotions; love, and hate. There was no need to puzzle out the plot.” (p69) や、彼女に絶大な信頼と賛美を惜しまぬスイザン夫人の言葉から、作家自身の芸術論もしくは演劇論も見え隠れしていて、その点も非常に興味深い。⁷ 但し、本論考では、野外劇そのものは大きく取り上げることはせず、むしろそこに三度挿入される幕合いと、野外劇開始直前までの長い、いわば prologue に相当する部分、そして、劇がすべて終了して幕の降りた後の比較的短い epilogue に相当する部分の、合わせて五つの場面において描かれる人間関係に焦点を当てることにする。そして、そこから作家ウルフが描こうとした真実の一端を窺い知ることができるなら幸いである。

『幕間』において際立っていることは、150頁余りの比較的短い物語の中に、劇作品でいうところの「劇中劇」の体裁を持つ野外劇を挿入させている点にある。しかも、その劇が150頁のすべての紙数を費やしてもなお十分には語ることできぬ英国史の全体を込めようとする点も特異であると言わなくてはならない。しかし、特異で興味深いのはこうした面ばかりではない。

主要人物が複数存在することは、小説であれ、演劇であれ、決して珍しいことではない。だが、複数の重要人物が存在したとしても、必ず最重要な位置を占める人物、つまり主人公と呼べる人物が居ることも常である。ところが、『幕間』に関しては、数人の主要人物のうちいずれか一人を特定して主人公と定めることが難しい状況にある。ただその一方で、既に触れたように作中には異なる価値の対立があり、その二つの価値の対峙を登場人物群の中に描いている。それは、現世的なもの、即物的なことにより高い価値を見る人々の一群と、決して現実世界を否定し無視するわけではないが、過去の事物も含めて非日常的なことや、非合理的なことにも尊ぶべき価値を見出し、そこに誉め慈しむべきものを見る人々の一群の対峙である。

そして、こうした価値の対峙を最も象徴的に表現している人物は、スイザン夫人において他

にはない。更に、この夫人に関して触れずに済ますことができないのが、その信仰である。神への信仰と信頼が彼女の考え方、感じ方のすべてを包含する形で描かれていることは注目に値する。その信仰のあり方は、他者への強制という現われ方はしない。あくまで、個としての神への絶対的帰依としてスイザン夫人の中に現われる。しかし、そうしたスイザン夫人の描き方に関連して我々の目に少なからず奇異に映るのは、作品全体の中での「信仰」や「神」への信頼の扱い方である。これまでV. ウルフは、スイザン夫人の例にみるようなキリスト教及び神信仰に対して読者の共感を促すような描き方を必ずしもしてはこなかったはずである。他の作品では、たとえ神への絶対的帰依を見せる人物が登場しても、主人公とは激しく対立し（読者には）むしろ反感と疑いを抱かせるような描き方をしている。また、神とは別のところに生きる糧や支えを見出している人物を主要な人物として描いてきたはずである。⁸

では、何故ウルフはこの最後の作品となった『幕間』において、信仰というもの、神への信仰と信頼というものに重要な意味を与える描き方をしたのであろうか？ その点についても考えていくことにしたい。

作品の中における信仰の意味という問題とは別に、スイザン夫人には、『幕間』以前に書かれた小説の登場人物、例えば『ダロウエイ夫人』のクラリッサ・ダロウエイ、『灯台へ』のラムジー夫人などとの共通性を思い起こさせる一面があって、我々の注意を引く。その共通性とは、「命」の捉え方である。但し、三者の考えは共通している反面、全くの同一ではない。また、他者のうちひしがれた心を癒す、ある種の力を秘めている点では、スイザン夫人にはラムジー夫人に通ずる一面のあることを指摘することも可能である。ただ、ここでもやはり両者は微妙な違いを見せていて、単純に「癒し」の人として同一視することはできない。

さて本論では、この興味深い人物スイザン夫人を中心とした人物間の対照性や、共通性を詳しく見ていくことで、作者ヴァージニア・ウルフが絶筆となった『幕間』の中に何を描こうとしたのかを探っていくことにする。また、序の後半に触れておいた他作品との関連性や、他の作品には見られない「信仰」という新たな問題についても考えていきたいと思っている。

1. スイザン夫人とその信仰

スイザン夫人は寡婦である。年齢ははや70才を越えようとしている。彼女には亡夫（身分はsquire）との間にもうけた子供が二人ある。⁹ それぞれ独立して、一人は結婚して英国内に（バーミンガム）、いま一人はカナダに住んでいる。いずれの子供とも繁く往来があるようにはみえない。ただ、幸いなことに、経済的な意味で生活に窮する状況にはないことは確かである。夏期の何ヶ月かを見パーソロミュー・オリヴァーの屋敷に滞在して過ごす時を除いて、全くの独り暮らし（召使等何人かの使用人はいるかもしれない）を余儀なくされているとすれば、かなり孤独な老女の姿が浮かんでくる。しかし、作中に描かれるスイザン夫人の姿からは、前方に「老いと死」のみの待ちもうける人間を取り囲む寂寥感、憂鬱、孤独といった風情は全くと言ってよいほど感じられない。それは何故であろうか――。

おそらく、その理由を知る鍵はスイザン夫人が肌身離さず身につけている金の十字架であり、その十字架の象徴する神への信仰にある。一瞬の疑問も差しはさむ余地のない、神の存在に対する信頼が彼女にはある。スイザン夫人にあっては、神への信仰による救いとその意味を懐疑の対象にすることなど、生涯を通じて起こり得えようはずはなかった。しかし、かといって、

その信仰は決して狂信的なものでもなければ、他に不信心の者あれば熱心に説いて信仰へと導かんとする、などという類のものでもない。スイザン夫人の信仰とは、ただ自然に心やすらかに、見上げる大空の彼方に神の座すことを信じ、その神による加護と救いとを信じて、己を委ねている風情なのである。胸に架かる十字架にそっと指を触れる時、就寝前の祈りをあげる時、朝、窓外にさえずる小鳥の声を聞いて目覚める時、スイザン夫人は神のお造りになった自然の一部になった。おそらくは、こうした信仰のあり方が、今寡婦となり、老いて我が子と離れて住む境遇にあるスイザン夫人をして、襲いかかるはずの孤独とも憂鬱とも無縁の人になさめているのであろう。無論のこと、もって生まれた性格が生き方に反映しないはずはないが、彼女の場合、信仰の力を無視することはできない。己のそこつさ、うかつさ、浅慮を指して、他の人々が Old Flimsy などと陰口の如き綽名で呼ぼうとも、人を憎み、妬むこともなく、同時に己を卑屈に思っ苦しむこともない。それどころか、Old Flimsy の名をもって自己紹介して小指の先ほども恥じぬところさえある。スイザン夫人のこうした心の平静さはやはり、性格的幸いのみ帰することは難しく、信仰の支えなくしては可能ではあるまい。

スイザン夫人には、信仰の二文字にその人格のすべてを納めることなどできぬ、さまざまに興味深い面があるが、まず、注目すべき点としては、上記のような信仰を挙げなくてはならない。そして、この信仰については、彼女の兄、神や信仰というものにあまり信を置かず、理性を判断の拠り所とする兄、パーソロミュウとの一問一答から窺える二人の対照性によって、一層印象深く描かれている。また、そこからスイザン夫人の性格までも垣間見ることできる。

2. ルーシー（スイザン夫人）の信仰とパーソロミュウ・オリヴァーの理性

兄妹の仲はいたって良好である。二人が幼い頃から細やかな情愛によって、真実、心の通い合う兄妹であり続けたことは、幼児期の回想や、長じて後の思い出話を二人が共有する描写から想像することができる。

ただ、二人の間には全く相入れぬ大きな違いがあった。それが神への信仰である。スイザン夫人は厚い信仰を持ち、兄のパーソロミュウは神に対してむしろ否定的で、理性の信奉者というべき人である。老境に入りつつあるこの兄妹は、未だ パート (Bart)、シンデイ (Cindy) と幼い頃のお愛称をもって呼び合う二人だが、そこにあるのは神をめぐる会話から判断するなら、どこまでいっても平行線を描く一面のある兄妹愛であることが分かる。

物語が始まってまもなく、野外劇当日の天候をめぐる、パーソロミュウとルーシー (Lucy) に加えてシンデイの名もスイザン夫人のお愛称であるが、この名 (Cindy) で呼ぶのは兄のパーソロミュウのみである) そして、オリヴァー家の嫁アイサの三人が話している。といっても、現実には兄と妹の会話になっている。野外劇と村の年中行事としてオリヴァー家の敷地内で始めて七年目の夏。二人はこの七年間、全く同様の言葉を交わして「天候」を云々するのである。アイサは傍らで聞きつつ、“The words were like the first peal of a chime of bells. As the first peals, you hear the second; as the second peals, you hear the third” (p20) と、鐘の音が約束された通りに次々と音色を響かせていくさまに喩えている。

スイザン夫人は、たった今 Barn (平素は収穫物収能庫として用いるのが常であった) に出向いて野外劇の開催を示すために看板を打ち付けてきたところであるが、雨天野外劇場よりも優れた建造物として誇らしく思っていた。

So when Isa heard Ms Swithin say: 'I've been nailing the placard to the Barn,' she knew she would say next:

'For the pageant.'

And he would say:

'Today? By Jupiter! I'd forgotten!'

'If it's fine,' Mrs Swithin continued, "they'll act on the terrace...."

'And if it's wet,' Bartholomew continued, "in the Barn."

'And which will it be?' Mrs Swithin continued. 'Wet or fine?'

Then, for the seventh time in succession, they both looked out of the window. (p20)

二人の会話の中身はいたって単純なものである。好天ならば野外劇は広い大地 (terrace) で、雨ならば屋根のある所、即ち、納屋 (Barn) で上演も幕間の休憩も済ませることにしよう。それにしても、(今年は) 晴れるのやら、雨に降られるのやら.....? 準備もほぼ整った今、気がかりは空模様だけであった。野外劇もこの夏で七年目となる。そして、年中行事となりつつある野外劇と同じように、毎年、その日の天気をめぐって全く同じ言葉を繰り返す老兄妹であった。'Which will it be?..... Wet or fine?' と妹の方が尋ねるともなく言う、二人は約束していたように、窓の外を覗いて空を見上げる——七度目の野外劇序幕の完了である。兄妹の会話の文字通りにここで終わっていたなら、パーソロミュウの嫁であるアイサが the peal of a chime of bells の比喩を用いて、半ば投げ気味に表わして聞き流そうとしたように、たわいない罪なき会話として聞く者の笑みを誘ったに過ぎないであろう。

だが問題は、このすぐ後の展開である。妹 シンデイ (Cindy 即ち Mrs Swithin) の 'Wet or fine?' という問いに答えようとしてか、兄パート (Bart 即ち Bartholomew Oliver) がちょうど手にしていた新聞の天気予報を確かめようとするところから、この天候をめぐる会話は思わぬ決着を見ることになるのである。天気予報官によると、その日は風も不安定で非常に予測のつけがたい空模様になるとのことである。そして、オリヴァー家の館の窓外も陽が差すかと思えば雲がよぎり、なるほど変わりやすい夏空である。

'It's very unsettled. It'll rain, I'm afraid. We can only pray.'

she[Lucy, Mrs Swithin] added, and fingered her crucifix.

'And provide umbrellas.' said her brother.

Lucy flushed. He had struck her faith. When she said 'pray,' he added 'umbrellas.' She half covered the cross with her fingers. She shrank; she cowered; but next moment she exclaimed:

'Oh there they are—the darlings!'

The perambulator was passing across the lawn.

Isa looked too. What an angel she was—the old woman! Thus to salute the children; to beat up against those immensities and the old man's irreverences her skinny hands, her laughing eyes! How courageous to defy Bart and the weather!

(p21-22, [] は筆者)

変わりやすい天気であることを自分の目で確かめ、落胆を隠しきれず目を伏せたものの「神に祈ってお天気でありますように、と願うしかないわね」と、スイザン夫人は胸に架けた十字架に指を触れた。とそこへ間髪を入れず、「それから傘も用意しておくんだな」と兄パートが口を挟んだのである。その言葉にルーシー（スイザン夫人）は顔を赤らめ口をつぐんだ。あの雲の彼方におられるはずの神に祈れば、願いが必ず届くはず——そうした願いと信仰を兄パートは「傘」の一言で事もなげに斥けたのである。予期せぬ言葉の石つぶてに思わず身をすくめ、返す声を失ったルーシーであった。

だが、彼女は次の瞬間にはたちまち痛手からの回復を見せる。「ほら、あそこに——可愛いあの子たちが！」と叫んで満面に笑みを浮かべ、細い指をその子等に向かって振ったのである。乳母車の一行からは窓内の指振る人の姿は目には入らぬかも知れぬ。しかし、その笑みと指振ることで、思いやりを欠く兄パートの‘umbrella’なる一撃に対して見事な反撃を見舞ったのである。その様子を傍らで見ていたアイサは‘What an angel she was!’と感嘆の声を挙げる。それは無言の叫びであったが、アイサの目にはスイザン夫人の笑みが激しい抗議よりも遙かに勇氣ある行為と映って、思わず讚嘆の声ならぬ声を挙げたのである。辛く耐え難い兄のあいづちの言葉に涙するでもなく、恨みを込め罵りを口にするでもない、全く人の予期に反して、満面の笑みをもって答えたのである。まさしく勇氣溢れる態度であった。

そして、アイサの観察通り、スイザン夫人にはこうしたある種のしなやかさと強さが確かにあった。だがそれは、単に、生来の明るく柔和なる性格といったようなものにすべて帰すべきことではない。天空高く彼方に「神」の確かに在ることを信じ、その神によって自己の存在を認められ護られていることを信じて疑わぬことを支えとする、そうした強さであり、自由さなのである。それが、「悲嘆」を一瞬にして「歓喜」へと変様させる、いや変様した如く振る舞うことを可能にしているのである。

しかし、こうして妹の「笑み」によって回避されたかに見える老兄妹の仲の危機的瞬間は、すぐに新たな試練を迎える。しかも、この第二の言葉の石つぶては妹自ら招き寄せた感がある。

アイサの長男ジョージがはしかからすっかり回復したこと、そして妹のケアロに感染、発病の兆しのないことを知ったスイザン夫人は安堵する。ところが、神のみならず言い伝えにも信を置く彼女は、家族の健康と自分の安堵にふと不安を覚え、‘Touch wood’と厄払いを試みる。すると今度はたった今口にしたその言葉に刺激されて、‘touch wood’の由来は何だったかしらと、好奇心にかられて兄に尋ねる。彼女は、兄パートの知識と見識には常に一日置いていたのである。しかしそれにしても、先刻、“umbrella”の一語によって痛い目にあったことなどすっかり忘れたような、その屈託のなさを見る者はやはり“‘What an angel!’”とアイサの声に唱和せずにはおれぬであろう。だが、“touch wood”の起源を求めて大辞典を引き寄せるバーソロミウの胸には、妹の邪気のなさに対する感服とは別に、讚嘆と落胆の入り混じったある思いが去来していた。

She should have been, he[Bartholomew]thought, a very clever woman,
had she fixed her gaze. But this led to that; that to the other.
What went in at this ear, went out at that. And all were circled,
as happens after seventy, by one recurring question. Hers was,
should she live at Kensington or at Kew? But every year, when
winter came, she did neither. She took lodgings at Hastings.

(p22, [] は筆者)

引用文中“had she fixed her gaze”とは、一つの事に注意や関心を集中させ、深く考えたり答(解決)を見出そうとするところが、仮りにこの妹にあったならと、開拓されぬままの知的好奇心を惜しみ、落胆を込めた仮定の表現である。もしfixed gazeを持ち合わせているなら、彼女は学者にさえなったかもしれない——ただ、現実のルーシーは決して注意定まらず、左の耳から入って来ることはすぐに右の耳から出ていくといった具合であった。一時が万事の言葉通り、冬の住家を何処にするかさえ、毎年のようにケンジントン (Kensington) にするかキュー (Kew) にするか迷って、結局うやむやにしたまま、いざとなるとヘイスティングに向かうのである。パートの頭の中をこのような考えが去来して、開いただけの辞典を十分には眺めぬ内に、ルーシーは兄をせかせる。

‘What’s the origin—the origin——of that?’

‘Superstition,’ he said.

She flushed, and the little breath too was audible that she drew in as once more he struck a blow at her faith. But, brother and sister, flesh and blood was not a barrier, but a mist. Nothing changed their affection; no argument; no fact; no truth. What she saw he didn’t; what he saw she didn’t—and so on, *ad infinitum*.

‘Cindy,’ he growled. And the quarrel was over.

(p23)

「ねえ、ねえ、パート、‘touch wood’の由来は何——何なの？」ルーシーは早く知りたくてたまらない。「迷信さ」....！兄がきっと正しい知識で答を教えてくれる。期待で胸はずませるルーシーにまたしても言葉の石つぶて。今度の石つぶてはスイザン夫人の信仰にとって致命的な打撃を与えかねない威力を持っている。すべて、信じる行為は迷信につながる。それは、理性を知の道標とするパーソロミュウにとっては至極当然の事実であり、だからこそ「迷信」と答えたのであるかも知れない。だが、ルーシーの方は、事実ではなく、言い伝えに信憑性を感じさせる逸話を求めていたに違いない。¹⁰ “Superstition”の一語は、単に“touch wood”を迷信として斥けるだけでなく、彼女の信仰そのものを否定するほどの辛く重い批判を含んでいた。しかしだからといって、この老兄妹の情愛を失わせるほどの打撃を与えるわけではなかった。ただ、二人は決定的に違ったのである。兄は理性の指し示す事実と現実を見ようと、妹は神、そして信仰の教える者に従おうとした。二人は、それぞれが道標とするものを分かち合う事はできないのである。

“Superstition”の一語は、それを口にする者よりも、それを受け止める者の痛みの方が大きいに違いない。しかし、スイザン夫人は今度もよく耐えた。さすがに笑みを浮かべることはできなかったが、顔を赤らめ「ほう」と小さな溜息を洩らすことで、静かに自己の信仰の受けた傷に耐えるのである。

3. パーソロミュウによる信仰批判

二度にわたって妹ルーシーの信仰に対して容赦のない批判を加えたパーソロミュウは、実は、口には出さぬものの、彼女の信仰のあり方には強い疑問を抱いていたのである。

But it was not in books the answer to his question——Why,
in Lucy's skull, shaped so much like his own, there existed
a prayable being? She didn't, he supposed, invest it with hair,
teeth or toe-nails. It was, he supposed, more of a force or a radiance,
controlling the thrush and the worm: the tulip and hound, and
himself, too, an old man with swollen veins. It got her out of
bed on a cold morning and sent her down the muddy path to worship
it, whose mouthpiece was Strietfield. A good fellow, who smoked
cigars in the vestry. He needed some solace, doling out the
preachments to asthmatic elders, perpetually repairing the
perpetually falling steeple, by placards nailed to Barns.
The love, he was thinking, that they should give to flesh and
blood they give to the church.....when Lucy tapping her fingers
on the table said. (p22-23)

パーソロミュウはルーシーの求めに応じて、“touch wood”の起源を大辞典の中に探しながら、ふと、彼自身が日頃疑問に思っている或る懐疑に対する答は、この辞典や書物のなかにはないな...と思うのであった。彼の疑問とは、ルーシーの信仰のことである。姿形はほとんど変わらないのに、自分の頭の中にはないもの“prayable being”が何故ルーシーの頭蓋骨の中にはあるのか？「祈りをあげることができるもの」とは、キリスト教における神を指す言葉である。ルーシーにとって、祈りの対象とは、現人神ではない。目に見えぬある力。肉眼では捉えることはできないけれども、莫大なエネルギーを放出する放射能のようなもの。その力は姿形を持つことなく地上を制す。鳥、虫、花、犬、そしてパーソロミュウのような老いた一人の人間もすべて司る力である。それが、ルーシーをして寒い冬の早朝にも目覚めさせ、額づいて祈りをあげさせる「神」であった。彼女は、姿はなくとも神を確かに見たと信じ、神の存在を感じたなら、いつなんどきであれ地面に伏して祈りをあげる。それが、ルーシーの頭蓋骨の内側に座す prayable being なのである。

しかし、この prayable being, a radiance によって司られるのはルーシーひとりではない。彼女と同じ高齢者達、そして彼らに神の言葉を告げる教区牧師のストリートフィールドもそうである。これらすべての信仰の人々は、教会の修復のためとあれば労を厭わず奔走する。野外劇開催で募る寄付は老朽化の激しい教会の修復に当てられるはずであった。パーソロミュウはその企てを受容しつつ、一方で苦々しさを覚えてもいたのである。引用文後半の“perpetually repairing the perpetually falling steeple”とあるこの言葉は、彼の皮肉な目が語らせた描写であろう。留まるところを知らず崩壊、倒壊していく教会の尖塔を修復したところで徒労なり、という見方がそこにはある。また、この falling steeple とは、現実の教会建造物——教会の屋根の上に聳え立つ塔を指してもいるが、同時に、その尖塔の象徴する教会組織、僧侶、そして宗教そのものの腐敗と変質を表わし、更に、人々の信仰への懐疑をも暗に示しているのである。現に、神や信仰への信頼を失い、理性を拠り所にするパーソロミュウ自身がその証しとなっている。パーソロミュウの過去に、神や信仰をめぐって何があったかは作品の中には触れられてはいない。しかし、彼が信仰というものが人を幸福にしたり、救ったりできるとは考えていないことは確かである。だからこそ、引用文末尾にあるように、ストリートフィールドやルーシーに代表される信仰の人々が、(神の教えであるはずの)愛の実践として教会に愛を注ぐことを糾弾す

るのである。“The love, he was thinking, they should give to flesh and blood they give to the church.”ここで言う flesh and blood とは、肉親という狭義ではなく、人間としての同胞といった広い意味を示す。現実生きてある人間に注ぐべき愛情を教会という建造物、そしてその建造物の象徴する神——姿なき絶対者——に注ぐことの誤りをバーソロミューは受け入れがたい思いで見つめていたのである。should という助動詞にその批判的感慨が表われている。

そして、バーソロミュー・オリヴァーの神への信仰に対する懐疑と批判は、野外劇がすべて終了し、客人も村人も次々と立ち去っていき、物語もいよいよ終わりに近づいた頃再度強調される。ここでもやはり、ルーシーの姿が発端となっている。

七年目の今年も野外劇が無事終了し、劇の上演としても素晴らしい出来栄であったと感激しているスイザン夫人ことルーシーは、演出を依頼したラ・トルーブ嬢にお礼を述べてはどうだろうか、兄バーソロミュー（パート）に相談する。

Then, coming up behind him [Bartholomew/Bart], ‘Oughtn’t we to thank her [Miss La Trobe]?’ Lucy asked him. She gave him a light pat on the arm.

How imperceptive her religion made her! The fumes of that incense obscured the human heart. Skimming the surface, she ignored the battle in the mud. After La Trobe had been excruciated by the Rector’s interpretation, by the maulings and the manglings of the actors..... ‘She don’t want our thanks, Lucy.’ he said gruffly. (p147, [] は筆者)

引用文中で決定的な言葉は第一行目の一語“imperceptive”であろう。ルーシーの「神への絶対的信仰」は彼女の心の目を曇らせてしまった、その感受性を曇らせてしまった！——バーソロミューは愕然とし、心中の叫びをあげる。物事の表面しか捉えず、人の胸の内や頭の中で起きていることなどついぞ気をつかぬルーシーであった。それはちょうど、池や湖の水面をすくって「この水には濁りなどない」と安堵し立ち去ることに似通っている。もっと手を深く差し入れ、水底を浚ってみればそこにはどろどろとした底なし沼のような泥土が横たわっていることもある。野外劇が終了し、演出家としての責任は一応果たしたものの、ラ・トルーブ嬢の胸の内はまさしくその澱んだ泥土であった。下手な役者の演技、演出家の思うようには動かぬ村人の裏方、それだけでも閉口であるのに、上演終了の直後、こともあろうに牧師が何を思ったか、観客の前に進み出て劇の解説を始めたのである。この不遜で、お節介な行為は耐え難い屈辱感と苛立ちをラ・トルーブ嬢に与えたに違いない。¹¹

だが、目の前の「我が妹」は、こうしたラ・トルーブ嬢の胸中に吹き荒れる嵐に思いを至らし、感じ取ることができないでいる。実に単純浅薄に「仕事の労をねぎらい、お礼を述べたい」などと訴えるのである。先のような苛立ちと腹立ち、自己嫌悪の只中、感謝などされたのではもはや、当人は身の置きどころがあろうはずもない。バオソロミューは、語ったところで分かるはずもない相手ルーシーに向かって詳しい理由は告げず、ただ「あの人はね、私達からお礼なんて言ってもらいたいとは思ってやしないよ」と決論だけ、しかもぶっきらぼうに言い渡したのである。

バーソロミュー・オリヴァーの観察するように、信仰とは人をして物事の深層を見通す目を

曇らせてしまう恐れのあることを否定できないかもしれない。確かに信仰は、神の存在を信じることは、不幸という言葉に集約できる悲嘆、苦難、落胆、死などに遭遇した時、他の人を恨んだり、憎んだり、妬んだりすることから生じる苦しみから人を救ってくれる力となるかもしれない。しかし仮りに、他者への恨み、妬み、憎しみを忘れ、むしろ（神の前での同じ一つの命として）愛するようになることができるとして、その反面、物事の実態を見通す力、現実を知る力の源である「理性」の目を曇らせ、眠らせる結果を生む恐れもなくはないであろう。

スイザン夫人は、小さな刺激から次々と連想を重ねていき「想像力」の世界に遊ぶことを十分に知っている人である。そして、想像力と演技の関わりについて洞察を見せる一面も持っている。（「役者がすべてを語り過ぎると観客の想像力を阻害がある」といった意味のことを口にしてはいる。）その一方で、こと実人生においては兄パーソロミュウの案ずるように、他者の心の内を思いやる意味での想像力を何処かに置き忘れたのであろうか？——しかも、それは神信仰に第一の原因があるのであろうか。

4. スイザン夫人嫌悪——マンリーサ夫人とジャイルズ・オリヴァー

スイザン夫人に批判的な目を向けるのは、兄のパーソロミュウ・オリヴァーばかりではない。野外劇開催の当日、不意にオリヴァー家を訪れるマンリーサ夫人と、スイザン夫人の甥（であり老オリヴァーの息子である）ジャイルズ・オリヴァーがそうである。しかも、彼らの場合はパーソロミュウとは違って、スイザン夫人に対して示す、人としての最小限の寛大さも上辺のものに過ぎず、侮蔑のこもった拒否の態度を見せる。また、ジャイルズなどは肉親の情愛さえも忘れたかのような激しい拒絶と嫌悪を抱いているほどである。

そして、もう一点重要なことは、彼らにスイザン夫人のことを疎ましく思わせている原因が、神への信仰そのものではなく、彼女の文化的趣向、そして感傷性にあることである。更には、スイザン夫人特有の自由さ——己が自然のままに振る舞う意味での自由さも二人の拒絶と嫌悪を生む原因となっている。但し、「自然の子」(the wild child of nature) を自認するマンリーサ夫人の「自然」が本能的欲求の命ずるままに振る舞う事を意味するのに対して、スイザン夫人の場合は即物的な欲求としての本性を指してはいない。彼女の「自然」に従う自由とは、ただありのままに語り、己を偽らぬ正直な感情と思考の発露である。マンリーサ夫人とジャイルズ・オリヴァーは期せずして、こうした自由さを持つスイザン夫人を疎ましくも煩わしい存在として拒み、嫌悪するのである。また、何故か異性として互いに引かれ合うものを感じているらしい二人でもあるが、スイザン夫人との見えざる確執に関しては全く同一というわけではない。

4.-(1) スイザン夫人の洗練さとマンリーサ夫人の本性

マンリーサ夫人とスイザン夫人は共に、自然の子と呼んでよい一面を持っている女性である。ただ、同じ自然の子といっても、各々その自然という語に込める意味は異なる。マンリーサ夫人にとっての自然とは、人間が本能的欲求として本来持っている願望を抑制することなく、つまりは自然に逆らわず、欲するままに振る舞うことを意味する。一方スイザン夫人の自然とは、邪気なき自由さ——思うこと、感ずるところをあたりの人も事情も思い煩わず、ありのまま、表情に言葉に仕草に表すことを指している。マンリーサ夫人が自らを the wild child of nature と呼んで、通念や規範を無視した振る舞いを正当化しようとするのに対して、スイザン夫人は、

格別意識して「自然の子」たろうとするわけではない。それ故に、彼女の「自由」に名を与えるるとすれば the innocent child of nature と呼ぶべきであろうか。

この、邪気なきところから自然の発露を見せるスイザン夫人を己の wild nature を阻むものと感じるマンリーサ夫人は、老婦人のことをひどく疎ましく思い、軽侮することで優越を誇ろうとする。その具体的な場面を見る前に、不意ながら珍客として迎え入れたマンリーサ夫人に異質なものを感じつつ、感嘆してしまうオリヴァー家の人々の反応に注目しよう。

Vulgar she was in her gestures, in her whole person, over-sexed,
over-dressed for a picnic. But what a desirable, at least
valuable, quality it was—for everybody felt, directly she
spoke. ‘She’s said it, she’s done it, not I’ and could take
advantage of the breach of decorum, of the fresh air that blew in,
to follow like leaping dolphins in the wake of an ice-breaking
vessel. Did she not restore to old Bartholomew his spice islands,
his youth?
(p34)

書齋から出てきたところできなり、招かざる客人、マンリーサ夫人と連れの見知らぬ青年に鉢合わせしたオリヴァー家の三人（老オリヴァー、スイザン夫人、アイサ）が、我知らず感服したのは、夫人の、社会規範を無視したその自由さである。「...したのは、...と言ったのは、.. 某なにがしかで、この私じゃありませんのよ」その直載なものの言い方を含めて、起居振舞のすべてにはどこか野卑なところがあり、礼節に叶った品位というものが欠けていた。服装もそうである。ピクニックには華美で装飾過多の装いで現われて平気である。しかしながら、日頃礼節と品位によって抑制を旨とする人々にとっては、マンリーサ夫人の出現はさっと吹き込む一陣の風の如く、解放感と壮快感を覚えさせるに十分であった。夫人が ice-breaking vessel に喩えられているのは、規範という氷河に閉ざされた氷の世界を打ち砕き、自由に遊泳できる大海原へと、水を得て跳ねるいるかの子等 (dolphins), 即ち、オリヴァー家の人々を解き放つからである。そして、三人の中でも特に当主のパーソロミュウは、失われた過去と青年期の生命力を呼び覚まされる。“spice islands” とは、未知の期待に胸踊り、規範など無縁の若き日々の活力と冒険心を象徴する言葉である。マンリーサ夫人は、老当主に若さを一瞬取り戻させてくれたのである。

マンリーサ夫人は、愉快そうに自らを “the wild child of nature” と呼び、世の約束事などかかぐり捨てて自由にふるまうことに、一片の痛みとて覚える人ではない。そして、彼女の wildness/wild freedom は、スイザン夫人の存在を目の前にする時、彼女自身のものとは異種の自由と自然を直観したのか、敵対心を誘発されることになるのである。

オリヴァー家には百合の咲く池があったが、そのほとりに夜になると幽霊が出ると女中達の間で噂されていた。実は、或る婦人が身を投げたことにその噂の由来があった。(婦人の名は物語の中でほどなく Lady Ermytrude と明かされる) それから十年後池の水を浚ったところ、出てきたのは鹿の足の骨一本だけであった。ところが、あいもかわらず女中達は「幽霊が出る」と脅え続けている。“Kitchenmaids must have their ghosts” パーソロミュウは、なかば冗談めかして、なかば揶揄するように、どうしても幽霊の出没を信じて噂をやめぬ使用人の話を、ワインをすすりながら客人に話してきかせた。聞き手のマンリーサ夫人は、意外にも “So must I!” とかなり本気で幽霊を信じる女中達に同調のあいずちを打つ。「実は私も、夫のラルフが戦争に行っていた時には、彼の幽霊が自分の目の前に出て来ないかぎり、戦死したはずはないって

思っていましたもの」彼女は、死者の霊が幽霊となって蘇ることを信じていると言うのである。とそこへ、異を唱えるスイザン夫人が短く言葉を差しはさんだ。“I don't feel that” 首を振りながら自分にはそんな風を感じる事などない、と言うのである。

'I don't feel that' said Mrs Swithin, shaking her head.
'No,' Mrs Manresa laughed. 'You wouldn't. None of you would.
You see I'm on a level with.....' she waited till Candish
had retired, 'the servants. I'm nothing like so grown up as you are.'
She preened, approving her adolescence. Rightly or wrongly?
A sprig of feeling bubbled up through her mud.

(p37)

幽霊の信憑性を短くもきっぱりと否定されたマンリーサ夫人は、挑戦的に答える。「ええ、そうでしょうねえ。あなたにはおわかりにならないでしょう。いえ、貴方がたの誰れ一人、たとえ目の前に幽霊が出て立っていようが見える事などありませんわ。なにしろ、わたくしって同じ程度ですよ...」そこまで言うと、庭師のキャンデイッシュが部屋を出ていくのを見計らってから、その先を続けた。何が同じであるのかと言えば、考えることが未熟で無知であって事実（たとえば、池の中から人間の骨ではなくて鹿の骨が出てきたこと）が否定していてもなお、幽霊などを信じてしまうところは、召使達の頭の中身と同程度だというのである。だが、マンリーサ夫人はそのことを恥じているわけでも、卑屈に思っているわけでもない。言葉の上では「(皆さんと違って) 私には成長が足りない」などと言っているが、本意はそこにはない。“I'm nothing so grown up as you are” と夫人が言う時、そこには己の若さを誇る思いと相手に対する皮肉が込められている。教養と品位、常識をもって事を判断する貴方がた、そういう自分に満足する貴方がたと違って、この私には、感じた通りを信じる精神の「若さ」があるのだと堂々と自負に満ちて反論したのである。そして、反論の相手は主としてスイザン夫人ひとりである。人称代名詞 you は形の上からは、単複いづれの you を指すのか曖昧であるが、その曖昧さに隠れてたった一人の you、即ち、スイザン夫人を名指して挑戦的な反駁を試みているのであった。おそらくマンリーサ夫人は、あの、スイザン夫人の短い言葉“I don't feel that”の中に「私は無教養で無知な召使達とは違いますよ。」と非難の声を聞いたような気がした。マンリーサ夫人の粗野と無知をスイザン夫人から指摘されたようで、口惜しくも腹立たしい思いにかられていたのであった。

この後、野外劇開始までのひととき、あるいは劇上演の幕合いにおいてマンリーサ夫人は、事あるごとにスイザン夫人への敵対心や嘲笑的態度を露わにしていくことになる。その発端が、この ghost をめぐる会話にあると言ってよいであろう。

さて、Old Flimsy と人から呼ばれ、自らもその綽名を故ありと認めるところのあるスイザン夫人であるが、その反面、深い洞察力のきらめきを見せる瞬間がある。

不意に訪れた招かれざる客人マンリーサ夫人が同伴してきた見知らぬ青年が、邸内の壁にかかる一枚の絵の前に立ってじっと見入る姿に注意を引かれ、パーソロミュウが語りかける。実は、その絵は彼自身が気に入って買い求めたものであった。

'Since you're interested in pictures' said Bartholomew, turning
to the silent guest, 'why, tell me, are we, as a race, so incurious,

irresponsive, and insensitive'—the champaign had given him
a flow of unusual three-decker words——'to that noble art,
wheras, Mrs Manresa, if she'll allw me my old man's liberty,
has her Shakespeare by heart?'

'Shakespeare by heart!' Mrs Manresa protested. She struck
an attitude. 'To be, or not to be, that is the question.

Whether 'tis nobler.....Go on!' she nudged Giles, who sat next her.

(p43-44)

「英国人の、あの崇高なる芸術に対する無関心さ、視覚的審美眼の欠如、絵画への美的感受性の劣性は如何なることか？」パーソロミュウは、絵画への常ならぬ関心を示す青年ウイリアム・ドッジにこの文化的、歴史的問いを発した。「絵画については、さしたる関心も才能も見せぬ我々であるのに、シェイクスピア劇の一節や二節ほどは誰しも暗誦するではないか」と続けるパーソロミュウは、今度はマンリーサ夫人に問うて見る。彼女は不意を憑かれて驚いたものの、『ハムレット』の第三独白の冒頭を空んじて難を逃れる。その後を夫ジャイルズ（彼は文学的趣向をまったく持ち合わせない）に代わってアイサが、更にウイリアムが朗誦していく。「それ、案の定！」とパーソロミュウ。——我々英国人は文学をよく解し、愛しながら、絵画をさほど賞味し愛さぬのは何故か。

パーソロミュウの、興味深くはあるが簡単には結論の出て来ぬこの問いに対して、思わぬ方角から答えが提供される。それは意外にも、'Old Flimsy' と綽名されるスイザン夫人であった。

'We haven't the words——we haven't the words' Mrs Swithin protested.

'Behind the eyes; not on the lips; that's all.'

'Thoughts without words' her brother mused. 'Can that be?'

'Quite beyond me!' cried Mrs Manresa, shaking her head. 'Much too clever! May I help myself. I know it's wrong. But I've reached the age——and the figure——when I do what I like.'

(p44)

引用文冒頭の言葉 "We haven't the words beyond the eyes, not on the lips" この短い言葉に込められた意味を推し測れば、次のようなことになるであろうか。英国人は、目に映るもの、耳にするものを「言葉」という表現手段を用いて表すこともできれば、また、その言葉に込めた意味を理解し、深く味わうこともできる。しかしながら、感覚で捉えたものを言葉ではなく、色や造形によって表現することはさほど得意ではない——また、そうして視覚的芸術として表されたものの真価を知り、愛しめ得ることは苦手とするのである。「唇の上に言葉を載せることは知っていても、眼（まなこ）の奥には言葉を持たぬ」とは、そのような意味ではないか。

ここでスイザン夫人が指摘しようとしているのは、英国人は（たとえばフランス人のような）視覚的な意味での審美眼と表現力にいささか劣っているという民族としての特性であろう。仮に、その見方が的を射たものであるなら、非常に凝縮された言葉の中に真実を込める洞察と表現力をスイザン夫人が備えていると考えてよい。我々の頭には、彼女の兄パーソロミュウが評した言葉 "She would have been a very clever woman" が思い起こされるはずである。

しかし、スイザン夫人の英国人の民族としての文化的特性（趣向）に関する解説を聞いていたマンリーサ夫人は、「とてもわたしの力には及ばない」と言って話題を中断させてしまうの

である。話の内容があまりに高尚過ぎて自分にはついていけないと言うのである。そして、こんなふうにな人の話の腰を折るのは礼儀に反することだと重々承知してはいるけれども、もう自分のような年齢と体形になれば、己のしたいことをしたいようにやっていいはずだ、と弁解しておいてコーヒーに手を延ばす。たっぷりとミルクと砂糖を加えてコーヒー碗を掻きまわすマンリーサ夫人の姿は、こむつかしい話などは真っ平御免であり、こうしてオリヴァー家を訪ねてみる気になったのも、午後を楽しく過ごそうとしたのであって、頭を痛める話など要らぬといわんばかりである。だが、こうした反応は彼女が屋敷の玄関に姿を見せたその始めから予測はついていたことかもしれない。夫人は、ロンドンの社交界から逃れて田舎にやって来るその解放感を次のように語っているのである。

‘There!.....And what’s the first thing I do when I come down here?’

..... 中略

‘What do I do? Can I say it aloud? Is it permitted, Mrs Swithin?’

Yes, everything can be said in this house. I take off my stays
(here she pressed her hands to her sides—she was stout) ‘and
roll in the grass. Roll—you’ll believe that....’ She laughed
wholeheartedly. She had given up dealing with her figure and thus
gained freedom.

(p35)

ロンドンを離れて田舎に到着すると真っ先にすること——それは、「コルセット」をはずすこと、草の上を転げまわることだと言うのである。人目を気にせず、自分の体形ももはや気にかげず、まずは、女の体をきつく締め付ける大敵コルセットをかなぐり捨てて、子供のように土と草いきれの中をころころと転がる。気品ある言葉使い、上品な起居振舞を求められる都会の社交生活に比べれば、格段の自由が確かにそこにはあろう。しかしながら、20世紀前半の時代において——いや、20世紀末年の現代においてさえも——男性も交えた人の輪の中で、下着の名をあからさまに話題として口にするにはやはり品位ある振いとは言えないことであり、特に過去の時代では、社会的規律上禁じられた約束事を破ることに違いない。だが、“Pleasure’s what they want she said”の言葉の示す通り、マンリーサ夫人の第一の目的は「快樂」であり、コルセットと別れを告げることも、それを口にするのも解放感という快樂そのものなのである。

こうした考え方を持つマンリーサ夫人であるから、英国人の審美眼をめぐる話など、ただ頭と神経を疲れさせるだけで何の益もない。第一に、ロンドンを抜け出したのはまさに、こうした社交的話題に煩わされぬためではなかったか——。だからこそ、“Quite beyond me!”と、人の言葉を遮りたくなるのである。ただ興味深いことは、自由と快樂を求めるマンリーサ夫人が、他方では、スイザン夫人の反応と思惑を気にかけていることである。“Can I said it aloud? Is it permitted, Mrs Swithin?”と、下着を話題に出して良いものか否か、半ば老婦人の許可を求める素振りを見せていることである。スイザン夫人は、その年齢からして「品位と礼節」をもってよしとするヴィクトリア朝時代に生まれ育った人である。あからさまに口にはせずとも、内心マンリーサ夫人の派手な装い、慣習を無視した話し方等に眉をひそめているであろうことを推測し、牽制したものであろう。「こんなことをお話してもいいものでしょうか、かまわないでしょうか？」と言いつつもその実、相手の返答次第で話題を控えようなどとは露ほども思っていない。

重要なことは、マンリーサ夫人の中にはスイザン夫人の背景にあると思われる Victorian value に対する反発と拒絶が潜在していることである。そのことが、スイザン夫人の言動のひとつひ

とつにヴィクトリア朝の名残りとしての香り、良識と文化の香りを嗅ぎ付けさせ、反発と嫌悪を抱かせてしまうものと思われる。

スイザン夫人の持つ、或る種文化的高尚さ、非日常性というものを嗅ぎつけるマンリーサ夫人の拒絶的態度は、侮蔑を帯びたものとなって現われる。野外劇の第一部が終わり、幕合い休憩に入って皆が納屋に向かう時のことである。飾り付けのされた納屋の入り口に燕が巣を作っている。マンリーサ夫人に続いてやって来たスイザン夫人は入り口のところで立ち止まる。彼女のお目当ては飾り付けではなくて燕であった。「同じ燕が毎年ここにやって来るの。」傍らのマンリーサ夫人は「まさか」と、あり得ない話だと思いながら敢えて反対せず、微笑んで立っていた。但し、善意の笑みはここまでである。納屋の入り口を飾るのは、ジョージ六世の戴冠式の時のものであったが、マンリーサ夫人はその祝賀を記念して建てられた公衆トイレにまつわる逸話を思い出した。それを話題にしようと舌の先まで言葉が浮かんできたものの、引っ込めてしまう。理由はスイザン夫人であった。

An anecdote was on the tip of her tongue, about a public lavatory built to celebrate the same occasion [the Coronation] and how the Mayor..... Could she tell it? No, The old lady, gazing at the swallows, looked too refined. 'Refeened'—Mrs Mnresa qualified the word to her own advantage, thus confirming her approval of the wild child she was, whose nature was somehow 'just human nature.' Somehow she could span the old lady's 'refeement,' also the boy's fun—where was that nice fellow Giles?

(p77, [] は筆者)

目の前で(毎年のようにやって来る)燕をじっと見つめている老婦人に目をやると、「いいえ、駄目。話すわけにいかない。」この人はとてもお上品過ぎて公衆トイレの話なんかできやしないわ——と考え直したところで、もう一度そのお上品という語を繰り返してみる。'Refeened'——正しくは refined であるべきところを、故意に妙なアクセントをつけて発音することで、燕の忠実な渡来を思って感傷に耽る老婦人を小馬鹿にしたつもりであった。たとえ、洗練された品位に欠けようとも、人間の本性に浴すことを旨とする自分の方がましだと得意げである。

引用文中、refeened, refeement の二語に対して、just human nature, the boy's fun の二語には対照的な意味が託されている。前者は、スイザン夫人を揶揄した言葉であり、後者は、マンリーサ夫人が「自然の子」(the wild child of nature)としての自分自身を肯定したものである。

マンリーサ夫人は、この後オリヴァー父子が自分の思惑に反して、あまり言葉を交わさぬうちにそろって立ち去ってしまった時にも、この refeened という同じ語を再度用いてスイザン夫人への揶揄と嫌悪感を示している。“she was not going to suffer tortures of boredom from the refeened old lady” (p83) パーソロミュウから勧められた椅子を辞退して土間に座ってまで、二人の男達の相手をしようとしたというのに、自分を無視して(この香りたつ美女を!)立ち去ったのである。その報いが現実離れた老女のお相手を務めることだとしたら、とんでもない、お断りである。スイザン夫人の文学的趣向と感傷性は、単に退屈の源(元凶)に過ぎなかったのである。

マンリーサ夫人のスイザン夫人に対する敵対心のこもる嫌悪感は、物語が進むにつれて少し

残酷さを帯びて描かれる場面も出てくる。はや、物語は3分の2を語り終え、野外劇第二部の上演中、一瞬舞台上から役者の姿が消え、空白となる。初めは戸惑った観客もプログラムの説明から、その空白の時間が物語の進展を示すものであることを理解する。

'We're asked to imagine all that,' she [Mrs Elmhurst] said, putting down her glasses.

'That's very wise of her [Miss La Trobe],' said Mrs Manresa, addressing Mrs Swithin. 'If she'd put it all in, we should have been here till midnight. So we've got to imagine, Mrs Swithin.' she patted the old lady on the knee.

'Imagine!' said Mrs Swithin. 'How right! Actors show us too much. The Chinese, you know, put a dagger on the table and that's a battle. And so Racine.....'

'Yes, they bore one stiff.' Mrs Manresa interrupted, scenting culture, resenting the snub to the jolly human heart.

(p104, [] は筆者)

舞台上で実際には演じられない部分があること、そこは観客が自ら想像することで補ってもらいたい——演出家ラ・トルブ嬢の意図を了解したマンリーサ夫人は、なかなか頭のいい方法だと感心する。但し、感心する理由は、単純に上演時間の短縮にあることに注目しなくてはならない。上演の短縮は観客の拘束時間を軽減する利点がある。想像の必要性もそうした目的の上演時間短縮から生じた必然的結果に過ぎない。感心するマンリーサ夫人からあいづちを求められたスイザン夫人は全面的に同意する。「想像力ですって？ 本当にその通り！」だが、同意の理由はマンリーサ夫人のものとは全く異質のものであった。役者は、しばしばすべてを語り過ぎる（見せ過ぎる）——結果、劇の面白みを削ぐことになってしまう。中国人の短刀の使い方を見よ。彼らはテーブルの上に刀を突き立てただけで戦いのろしを挙げる。実に、観客の想像を掻き立てるすべを心得ているではないか。

スイザン夫人の言わんとするところは、現実的な上演時間上の理由から迫られた想像力の必要性など問題ではなかった。演劇や演技そのものの魅力に関わる、もっと芸術の根幹に関わる問題として想像力の重要性を訴えることにあった。それが、意識してのことか否かは不明であるが、スイザン夫人はこの時演劇論、芸術論を語り始めていたのである。やはり、こうした小さな言葉の中に（“Actors show us too much”）文学的感受性の非凡さを感じさせるところのある婦人である。ところが、そんな話題にはむしろ閉門するマンリーサ夫人は、「省略による時間の短縮とはうまく考えたものだ」と、軽い冗談めかした言葉に似つかわしい応答をスイザン夫人から期待していたに違いないのである。そこへ、いかにも高尚さを誇示するような知識と見識を開示されて、すっかりつむじを曲げてしまう。中国人役者の例ばかりか、ラシーヌとかいう（仏劇作家）人物まで持ち出す老婦人の口を封じるように、“Yes, they bore one stiff”と、ビシヤリとその先を遮ってしまう。そしてその後は、スイザン夫人をそこに捨て置いてジャイルズを相手に話し始めるのである。楽しい気分で劇の続きを観ようというのに、文学趣味をひけらかされたのではたまったものではない、微笑を浮べて挨拶したところを、いきなりけんつくを食わされたようなものである。聞きたくもない文学講釈に思わず、腹いせの一撃を見舞ったマンリーサ夫人である。

さてこうして、物語の前半、そして後半にかけて再三に渡り、スイザン夫人はマンリーサ夫人から思いがけぬ攻撃を受けるのであるが、彼女は感情的な反応は一切見せない。語り手の口からも、何を感じ、何を思ったのか彼女の内面が明かされることはない。怒りや驚き、悲しみをたとえ感じていたとしても、さして意に介さぬのか、激情を超越しているのか、内的葛藤の片鱗さえも見せない。それは、兄バーソロミュウから「信仰」を暗に否定された時以上に透明で、分からぬスイザン夫人の心の中である。ただ、まさにその信仰こそがここでも彼女の精神的支えとなって、あの何も感じていないような平静さを与えているのではないか。少なくともそうした推測は許されるであろう。

4.-(2) ジャイルズ・オリヴァー： 叔母ルーシーの非日常性への嫌悪と侮蔑

バーソロミュウ・オリヴァーの息子、そしてアイサの夫ジャイルズ・オリヴァーは仕事場をロンドン市中に持っており、週日は妻子と別れてロンドンに暮らす。彼の本業は株の仲買である。1939年6月のある週末も列車に乗ってロンドンから帰路に就くが、今回の目的には野外劇観劇も加わっていた。玄関前まで来ると客人のものらしい乗用車が停まっている。

Visitors, he[Giles]had concluded, as he drew up behind; and had gone to his room, to change. The ghost of convention rose to the surface, as a brush or a tear rises to the surface at the pressure of emotion; so the car touched his training. He must change. And he came into the dining-room looking like a cricketeer, in flannels, wearing a blue coat with brass buttons; though he was enraged. Had he not read, in the morning paper, in the train, that sixteen men had been shot, others prisoned, just over there, across the gulf, in the flat land, which divided them from the continent? Yet he changed. It was Aunt Lucy, waving her hand at him as he came in, who made him change. (p38, [] は筆者)

客人のあることに気づいたジャイルズは迷わず私室に向かって服を着替える。それは、幼少の頃から受けた教育と訓練の賜物であった。しかし、彼の本意ではなかった。躰と訓練によって習慣化したものが (convention) 無意識の行動となって現われただけである。そこに自分でも気付いているジャイルズは苛立ちを覚える。今、ヨーロッパでは第二次大戦の最中であつた。そうした時に我が田舎では、客人を迎えての昼食だの、午後からは野外劇見物だのとうつつを抜かしておる——言語道断である。と思いつつ、他方、自分がこうして礼節よろしく着替えて客人の前に現われるという事実を腹立たしさを抑えきれぬジャイルズである。そして、こうした場合の怒りの矢の向かう先は、叔母のルーシーであつた。「来客時には服を改めて臨む」この慣例 (しきたり) を暗黙のうちに強いるのは、この叔母であつた。

自分でも気付かぬほどに反射的に「慣習」に従う現象の根本原因を叔母のルーシーに求めるのは、一つには、彼女が旧世代——儀礼を重んじるヴィクトリア朝時代を代表する人物であること。また一つには、午後に予定されている野外劇を最も楽しみにしている一人がやはり叔母であること。平和時でも、この種の文学的趣向に欠けるジャイルズは、戦時下ともなればなおさらのこと、芝居など楽しめぬだけではなく唾気すべき無意味な企てに思われたのである。しかし彼には、社会的儀礼だの、野外劇だの、そういったこととは別に、実はもっと根の深いわ

だかまりが叔母ルーシーに対して胸の奥ふかくに巢喰っていたのである。

He [Giles] hung his grievances on her [Aunt Lucy], as one hangs a coat on a hook, instinctively. Aunt Lucy, foolish, free; always since he had chosen, after leaving college, to take a job in the city, expressing her amazement, her amusement, at men who spent their lives, buying and selling—ploughs? glass beads was it? or stocks and shares?—to savages who wished most oddly—for were they not beautiful naked?— to dress and live like the English? A frivolous, a malignant statement hers was of a problem which for he had no special gift, no capital, and had been furiously in love with his wife—he nodded to her across the table—had afflicted him for ten years.

(p38, [] は筆者)

ジャイルズには、かつて叔母の言った言葉に対して、忘れようとして忘れられぬ記憶があった。それは、実に愚かしく、実に意地の悪い悪意のこもった——少なくともジャイルズにはそうであった——言葉であった。

大学を出て、株取引の仕事に就いた甥に向かって叔母であるルーシーはずいぶんと驚きもしたが、珍しいものでも見るように面白がってこう言ったのである。「ものを売り買いで一生暮す人達がいるの？ 商うのは鉄？ ガラス玉？、それとも株とか株式とか言ったかしら？」子供が好奇心から尋ねているのとは訳が違う。甥の耳には擲っているとしか聞こえなかった。「売り買いの相手は野蛮な未開人だっというじゃありませんか。でも、その人達もずいぶんと妙なことだけど、裸のままの方がよほど似合っていてきれいでしょくに、イギリス人をそっくり真似てみたいとはね。」それは、株取引の何たるかを知らず、世の動きもよく知らぬ無知の人の口から発せられた言葉であった。だからと言って、ジャイルズが寛大になれたわけではない。彼に決定的打撃を与えたのは、叔母の無知と浅慮による言葉が、これから社会に立とうとする青年ジャイルズの誇りを深く傷つけたことにある。それ以来、叔母ルーシーの言葉は鮮やかな記憶として刻印され、この十年というものの対面する度、口惜しさと憎しみの入り混じった怒りがふつふつと沸き出してくるのである。

現実世界とどこか遊離したところで育ち、非日常性が日常の中に繁く顔を出す人スイザン夫人の耐え難い言葉を、世間知らずの為せる咎として許し、その人自身を憎まぬ——そのような寛大さは（未だ、あるいは永遠に）ジャイルズとは縁遠いことであった。しかしそれにしても、あの物議を醸しそうな“the savages”への言及も、仮に、文明人の傲慢から未開地の人を見下す言葉ではないとしたらどうであろう。英国人の身に着けている衣服を羨まず、ありのまま、まったく、或いは僅かの布の他は何も身に着けぬ、その姿の方が本来の美しさを損なわぬ筈だ、とその思いで正直な感想を述べていたとしたらどうであろうか。そうだとすれば、言葉に悪意はないわけで、むしろ善意の意見と解することも可能である。しかし、時折人をハッとさせておいて、当人は辺りの思惑にかまわず、つい未知の好奇心に背を押されて思いつくまま問いを発する、この人の或る種の自由さ、自然の姿を受容するほどジャイルズは心の広さ（許容量）を持ち合わせてはいなかった。

ジャイルズが文学的な趣味を持たぬことは既に触れたが、彼の無関心は軽蔑と嫌悪を伴うも

のである。それは、野外劇の上演開始時刻がいよいよ迫ってきた時の反応や (...forced passively to behold indescribable horror, p48) 彼とは対照的に文学、絵画といった芸術への知識と審美眼を備えるウイリアム・ドッジに対する挑戦的な態度からも窺うことができる。英国人を指して、“we haven't the words behind the eyes”などと文化的、歴史的事象に関する洞察を見せるルーシー叔母は当然ながら、ジャイルズには縁遠い人間である。しかも、その叔母が現実感を欠いているとなれば、そこに侮蔑という形で自己とは異質なものを批判し、否定しようとする衝動が生まれても（働いても）無理からぬことであるかもしれない。

物語の序盤、オリヴァー家の人々は不意の客人マンリーサ夫人とウイリアム・ドッジを混えた昼食を終え、戸外の美しい眺めを楽しみながらコーヒーを飲もうとしていた。その眺めは、100年ほど前に出版された本 *Figgis's Guide Book* (1833) に紹介されたその当時のたたずまいをほとんどそのままに留めている、美しい景観であった。

If Figgis were here now, Figgis would have said the same. So they always said when in summer they sat there to drink coffee, if they had guests. When they were alone, they said nothing. They looked at the view; they looked at what they knew, to see if what they knew might perhaps be different today. Most days it was the same.

‘That’s what makes a view so sad,’ said Mrs Swithin, lowering herself into the deck-chair which Giles had brought her. ‘And so beautiful. It’ll be there,’ she nodded at the strip of gauze laid upon the distant fields, ‘when we’re not.’

(p42-43)

かつて、世に知られた景勝地ガイドブック *Figgis Guide Book* に紹介された美しい景観は、一世紀を経た今もなおその自然を失わず、オリヴァー家の人々の憩いと喜びであった。ただ、スイザン夫人は、失われぬ自然の美を幸運としてただ感嘆するのではなく、逆説的な哀しみも味わっていた。それが引用文の中ほど、「その、変わらず昔のままの姿を留めていること、そのことがこうして景色を眺めている私達に哀しみを味あわせるのね。」と、独り言のようにつぶやかせるのである。何故「美」を前に哀しと嘆息させるのか——。それは、すぐ後の言葉に説明されている。「ああ、それにしても何て美しいのでしょうか。この美しい眺めはいつまでも変わらずここに広がっていることでしょうか。そう、私達がもうこの世にいなくなってもきっとこのままの姿でしょう。」人は、大自然に比べればほんの短い、束の間の命を生きる。現に、100年を超える時の経過の中で、オリヴァー家の館 Points Hall 周辺の景観は変わらぬではないか。他方人間は、その100年の間に新たな生命の誕生も見ただであろうけれども、同じように数えきれぬ命が減り絶え果てていったはずである。齢70を越えるスイザン夫人やバーソロミューばかりではない。今は幼子の若い両親であっても、やがてジャイルズとアイサの夫婦にも老いと死の時がやって来る。壮年のマンリーサ夫人、青年ウイリアム・ドッジも例外ではない。そして館の使用人達、村人達のすべて——人は皆、目の前に広がる「眺め」よりは遙かに短い命を生きて果てる運命にある。この否定しようのない運命を前にスイザン夫人は嘆息したのである。“And so beautiful. It’ll be there when we’re not” 「かくも美しく哀しき眺めかな。」

だが、傍らでその言葉を聞くジャイルズは、またしてもそこに愚かしさと無責任さを見るば

かりである。彼らは戦時下にあつて、暢気にも自然に見入って感慨に耽っている場合ではないはずであった。

Giles nicked his chair into position with a jerk. Thus only could he show his irritation, his rage with old fogies who sat and looked at views over coffee and cream when the whole of Europe——over there——was bristling like.....He had no command of metaphor. Only the ineffective word 'hedgehog' illustrated his vision of Europe, bristling with guns, poised with planes. At any moment guns would rake that land into furrows; planes splinter Bolney Minster into smithereens and blast the Folly.

(p43)

ドーヴァー海峡を越えた彼方の大陸では、弾丸が飛び交い、戦闘機が火を吹く。その地の人々は、兵士達は、「生か死か」命の瀬戸際に立たされているというのに、この老人達は何をしているのか。彼らが、そして叔母のルーシーが感嘆し、感慨に耽る美観など今にも大砲の降下によって跡かたもなく破壊され、消滅するかもしれぬ。あの仰々しい大伽藍も、大建造物も木端微塵である。ジャイルズにとって過去の遺物はすべて愚かで無意味なものとなった。それが、'Bolney Minster' とか 'the Folly' といった表現に象徴されている。そこには、現実背を向けた如き人々に対する憤りも込められていた。

しかし、ジャイルズの批判と怒りは公平さを欠くものである。父バーソロミューはその愚かな fogies の中には入らない。単に「愛する父故に」という唯一の理由からである。父も叔母ルーシーと変わらず、その「眺め」を誇りにも喜びにも思っていることは問題とはならない。そして、マンリーサ夫人が 'Beautiful' と繰り返して見入ってもやはりジャイルズの非を浴びることにはならないのである。何故か憎めぬ、いや、むしろ惹かれるところのある彼女は侮蔑の対象とはならない。彼の苛立ちと怒りの矛先はスイザン夫人独りに向かって突き付けられると断言してよい。

では、スイザン夫人はジャイルズに対してどのような感情を抱いていたのか——。着替えをすませて食堂にはいつてきたジャイルズに気付くと、小さく手を振って迎えるその様子から、屈託ない親愛の情が伝わってくる。互いに求めるものが違うことには気付いていても、彼女が10年前と変わらず、いや、おそらくはもっと以前から、何ら変わらぬ愛を甥に対して感じていることは確かであろう。

5. アイサとウィリアム・ドッジ：詩情と知られざる不安

文学的趣向や非現実世界への憧憬など持ち合わせず、専ら現実世界の事象に関心があり、即物的な欲求や快楽を求める傾向の強いマンリーサ夫人やジャイルズとは違って、ウィリアム・ドッジとジャイルズの妻アイサは共に詩や絵画への強い関心を示す。その点では、スイザン夫人の趣向に共通している。そのためか、二人は共にスイザン夫人への嫌悪や反感を示すことはまったくない。アイサと絵画の関わりは特に触れられてはいないが、二人に共通するのは詩や演劇への愛である。

物語中、二人が親しく言葉を交わす機会は三度ある。最初は昼食の席が隣あわせた時である。ウィリアムがアイサに話しかけたことがきっかけで、互いに文学的趣向のあることを知る。

'I had a father,' said Dodge beneath his breath to Isa who sat next him, 'who loved pictures.'

'Oh, I too!' she exclaimed. Flurriedly, disconnectedly, she explained. She used to stay when she was a child, when she had a whooping cough, with an uncle, a clergyman; who wore a scull cap; and never did anything, didn't even preach, but made up poems, walking in his garden, saying them aloud.

'People thought him mad,' she said, 'I didn't.....' she stopped.

(p41)

僕の父は絵の好きな人でした。押し殺したような声でドッジがそう言うと、あまりの偶然に驚いてアイサが叫ぶ。「まあ！私の父もそうですの」そして何故か、父の話でもなく、絵の話でもなく、詩作ばかりに耽っていたという叔父の話始める。牧師の叔父は、本業である説教は一切行わず、自作の詩を朗読しては庭を散策した人であった。土地の人達は、彼を指して狂人と呼び疎んだ。だが、当時子供であったアイサは違った。叔父を奇人と思わぬばかりか、彼の吟じた詩を覚えており、今も空で言えるほどである。幼いアイサは、詩句の意味はともかく、叔父の詩人としての風情と言葉の詩情に何故か魅かれたのである。

他の人々から疎まれたという牧師ならぬ詩人の叔父とその詩を愛したアイサ。そのアイサに触れて心の緊張を解かれたのか、ウイリアム・ドッジはこの後、二度目、三度目と話す機会を重ねる度に、より心の自由を得ていく。そして、もはや声押し殺しても言うこともなくなる。だが、或る種の緊張を解かれていたのはドッジばかりではなく、アイサも同様だったのである。

野外劇の第一部（一幕）が終了し、幕間の時間となった時、再び顔を合わせた二人はそれぞれに詩句を口ずさんだり、役者になったつもりで劇の台詞を言い交わしたりする。その折、二人は互いに、人知れず抱く「秘めたるもの」が内にあることを感じるのである。

Isa filled in the phrase. Then she started. William Dodge was by her side .

He smiled. She smiled. They were conspirators; each murmuring some song my uncle taught me.

'It's the play' she said. 'The play keeps running in my head.'

'Hail, sweet Carinthia. My love. My life,' he quoted.

'My lord, my liege,' she bowed ironically.

(p79)

アイサが我知らず詩句を口ずさるのをウイリアム・ドッジが洩れ聞くのはこれで二度目であるが、今回は初めての時とは違って、アイサは慌てて言い訳をする必要はなかった。（“Don't you, if you're doing something with your hands, talk nonsense?” (p42)）目の前の青年が、詩作や詩を読む喜びをアイサと同じように知る人だからである。そして、それは青年ウイリアム・ドッジの感じる安心感でもあった。憂いなく、アイサの詩的興奮に応じることができたのである。「女々しい」と己を恥じる必要はなかった。つい先刻見終わったばかりの劇の最後の句だりが自然に口をついて出てきた。“Hail, sweet Carinthia. My love, My life” すぐに（続いて）アイサが応じる。“My lord, my liege” 一瞬、役者となった二人は辺りを忘れ、自由となった。台詞の詩句

を引用することが楽しいとさえ感じていた。それは、アイサにとっては、夫の窮地を救うための引用でもなく（既に前章で取り上げた『ハムレット』の独白の一節）、言い訳を必要とする引用でもない。また、ウイリアム・ドッジにとっては、女々しさの露呈になりはせぬかと人目を恐れ、なかば自己を恥じて詩句を引くのではなかった。彼等は、禁じられた詩情を共有する conspirators であった。

引用文中に用いられたこの conspirators という語に少し解説を加えるとすれば、次のようになるであろうか。詩や絵画に対する憧憬といった文学的な趣向を内に持っていることは、二人にとって、他の誰か、第三者の知り得ぬ、いや、知られてはならぬ「秘められた情熱」である。そして、アイサもドッジも共に、その秘めたものを不本意ながら内奥に押し込めていることを互いに知って（気付いて）いたのである。¹³

三度目に彼等が言葉を交わす機会を得た時には、（やはり幕間のことであるが、野外劇の再開までにはまだ時間があるのを見て、アイサがウイリアム・ドッジを温室を案内する）初対面の二人とは思えぬほど、あれやこれやのことを、思いつくまま躊躇や自己抑制の妨害を受けずに、語り合うことになる。ただ、ここで注目すべきことは、アイサの発言である。彼女は、この自由さ、この解放感と不思議な親密さは、二人の出会いが一度きりのものであること、今後二度と会うことのない相手であると互いに承知していること、おそらくはそこに理由があると言う。確かに、再会の可能性のない相手である故に、後顧の憂いなく己を隠さず語れるという場合もあろう。しかし、それよりもっと重要なことは、アイサとドッジが共有するものを相手の中に見出していることであり、そこから生じる安堵と信頼感である。「秘めたるもの」の存在を知らずして、このように二人が自由に語ることでできたはずもない。何故なら、彼等が他者の批判と拒絶には耐え得ぬ弱さと脆さを持っているからである。臆病と警戒心が、安堵してよい相手か否かの保証なく、心の扉を開けさせはしないはずであった。

但し、アイサとウイリアム・ドッジは全く同一ではない。アイサにはドッジほどの自己否定と卑下はない。また、ドッジの苦しみを完全に癒す力もない。それを可能にするのはスイザン夫人である。彼がどのように癒され慰めを得るのかを知る前に、その性格と葛藤に注目することにしよう。

6. ウイリアム・ドッジ：自己卑下の苦しみ——“I'm a half-man”

不意にオリヴァー家を訪れたマンリーサ夫人が伴ってきた一人の若者は、アイサの目に移った時、神経質そうで何かに脅えているような印象与える。時折、顔をヒクヒクとひきつらせることがある。そして、その顔の痙攣はマンリーサ夫人から ‘artist’ として紹介された時、一層ひどくなった。

Isa felt antagonized, yet curious. But when Mrs Manresa added, to make all ship shape: ‘He’s an artist,’ and when William Dodge corrected her: ‘I’m a clerk in an office’ ——she thought he said Education or Somerset Home——she had her finger on the knot which had tied itself so tightly, almost to the extent of squinting, certainly of twitching, in his face. (p32)

「彼はなかなかの芸術家ですよ」と、マンリーサ夫人が青年を紹介すると、「役所の事務員ですよ」彼は即座に否定してしまう。教育省もしくは戸籍省と言ったらしいが、押し殺した声で言ったためはっきりとは聞き取れない。青年ウイリアムは否定した後顔を激しく痙攣させた。どうやら、マンリーサ夫人は相手の触れられたくない部分に触れたらしい。引用文中に用いられた“the knot”という語は、文字通りには「結び目」「こぶ」といった意味であるが、それが比喩であることは明らかである。つまり、ウイリアム・ドッジの内側に納め込み、堅く堅く表面を閉じて内側を見せぬようにしている心の結び目を指している。マンリーサ夫人はその禁じられた結び目に触れたのである。いずれにせよ、アイサ、そして読者に分かることは、絵画であるとか、芸術であるとか、そうした話題はこの青年にとってどうやら歓迎されたいらしいということである。その印象は次に紹介する場面でも更に強調されている。

オリヴァー家にかかる二枚の肖像画のうち、婦人を描いた方の絵にじっと見入るウイリアム・ドッジに向かって“you're an artist”とパーソロミュウが語りかける。その絵は彼が気に入ってわざわざ買いたったものであった。絵の真価が分かる人物を一人発見したような嬉しさがワインの力に加わって you're an artist と言わせたのであろう。ところが、ドッジはまたしてもこの artist の呼び名を拒むのである。“I like that picture” (p40) 「決して芸術家などと呼ばれるような自分ではない、ただこの絵が気に入っただけである。」それにしても、謙遜にしてはぶっきらぼうな返答である。どうやら、彼の心の結び目は簡単には解けそうもない。

ドッジが婦人の肖像画の良さを認めていることに満足したパーソロミュウは、さる画家の名を口にしようとするがその人物の名前が思い出せない。「(画いたのは) ジョシユア卿ではありませんか？」マンリーサ夫人が助け船を出そうとすると、意外にも横からウイリアム・ドッジが遮る。“No, no.” William Dodge said hastily, but under his teeth” (p40) まるで一刻を争うように「否」と横槍を入れたのである。やはり、低く押し殺したような声であった。そこに居合わせた誰もが、そして読者も、彼にはなかなか侮れぬ美術への知識のあることを感じさせる瞬間である。しかし一方で、絵画に対する知識や審美眼に相当の自負心がありながら、それをはっきりと表明するだけの勇氣と自身に欠けた印象も受けるはずである。それが、“said hastily, but under his breath” という表現に現われている。マンリーサ夫人の提供した答えの間違いに気付く、聞き逃すことのできない衝動にかられて口を開くものの、明瞭な声が出せない。“No, no” と言うのが精一杯である。そしてその様子は、やはりアイサの注意を引かずにはおかない。

‘Why’s he afraid?’ Isa asked herself. A poor specimen he was;
afraid to stick up for his own beliefs——just as she was afraid,
of her husband. Didn’t she write her poetry in a book bound like
an account book lest Giles might suspect? She looked at Giles.

(p40)

魯えたような青年の様子を見て、「可哀想な人」とアイサは同情を寄せる。「何を怖がっているの？」実は、アイサには察しがついていた。青年の内側の見えぬ奥深い所に葛藤のあることに気がついていた。アイサにも怖れるべきものがあったからである——夫のジャイルスに自分が詩を書いていることを知られてはならなかった。何について書いた詩であるかも秘密である。実はアイサには想い人があり、同じ村の住人である。物語にはハインズ氏という名で登場するが、現実には二人が言葉を交わす場面の描写はなく、彼等の関係が具体化し深まることはない。それは、詩的憧憬に似通った恋愛感情として、アイサ独りの心の中で膨らんでいく感情である。

アイサの観察と推測が的を射たものだと、では何故ドッジは思うまま、信じるまま、感じるままを語ることができないのか。何が彼を躊躇させ、怯ませるのか。それを知る手がかりは、ジャイルズの目に映るウイリアム・ドッジ像にある。ジャイルズは、自分と対照的なこの青年を嫌悪し、蔑む。その嫌悪感、叔母ルーシーを憎み侮蔑する感情よりも一層激しい一面を持っている。理由は、相手であるドッジが男性であるために、その文学的趣向が男らしさ、強さを削ぐもの、即ち女々しさを象徴するものとして許せぬからである。また、そうした文学や絵画に通じることが、時として女の関心を引く（賛美を与えられることさえある）力となることも知って、敵対心を燃やすのである。そして、相手を蔑み侮辱することで凌駕しようとする。初対面のウイリアム・ドッジを評した言葉はまさにそうした感情の表われに他ならない。“What for did a good sort like the woman Manresa bring these half-breeds in her trail?” (p40) 複数形になってはいるが、“half-breeds”とは、前後から明らかにウイリアム・ドッジを指している。パーソロミュウやマンリーサ夫人から二度までも‘artist’と誉められようとも、ドッジは「半人前」の男、出来損ないであった。パーソロミュウから“you’re an artist”と言われて、No とも、Yes ともはっきり答えず、かといって、artist であることを自認しているかのような答え方をする——“I like that picture.” こんな（煮えきらぬ）男はまさしく half-breeds であった。

ジャイルズのウイリアム・ドッジに対する敵対心は、そこに彼の妻アイサが介入してくると嫉妬の感情がからんできて一層の激しさを増す。

野外劇など ‘indescribable horror’ (p48) と思っているジャイルズは上演開始間近ともなると、苛立ちを露わにする。夫の感情が爆発寸前かという時、緊張の糸を断ち切ろうとしてか、アイサは故意にコーヒーカップを倒す。あわや！と思いきや、落下するカップを誰のものか、さっと手が差し出され、優美に受け止める。手の主はウイリアム・ドッジであった。

A toady; a lickspittle; not a downright plain man of his senses;
but a teaser and twitcher; a fingerer of sensations; picking and
choosing; dillying and dallying; not a man to have straightforward
love for a woman——his head was close to Isa’s head——but simply
a——At this word, which he could not speak in public, he pursed
his lips; and signet-ring on his little finger looked redder, for
the flesh next it whitened as he gripped the arm of his chair.

(p48)

コーヒーカップの底をひっくり返して紋章や色かけを確かめて、「どうやら英国製である。産地はノッテインッガムらしい。年代は 1760 年頃であろう。」カップの解説を——したり顔に（ジャイルズにはそう見える）——語ってみせるウイリアム・ドッジにジャイルズは吐き気をもようすほどの嫌悪感に襲われる。こんな男は真の「男」ではない。人にへつらう卑屈な輩。女を相手にしても、その感情を弄ぶだけで単刀直入に自分の気持ちを伝えられぬ、愚図でのろまな腰抜けである。直載に女を愛せぬ奴。ジャイルズの中にはあるべき（然るべき）姿の「男性像」があった。引用文中の “a downright plain man of his senses/ a man to have straightforward love for a woman” は、まさしく彼の理想とする男の姿である。その正反対の男、ウイリアム・ドッジなど唾気すべき男である。アイサのひっくり返したカップをお上品に受け止めて、ひと講釈弁じ立てるような男など、女の気を引こうとする姑息な輩に決まっておる。ジャイルズの嫌悪感、激しい嫉妬によって憎しみに近いものとなって彼を襲った。公然と口

にはできない罵言を飲み込んで唇を噛むジャイルズ。指輪が食い込んで血の気の失せた指でグイと椅子を掴むジャイルズ。それはすべてドッジへの激しい嫉妬の混じる嫌悪を象徴している。

混じり気のない好奇心が人間の行為（行動）の第一の動機になることなど、ジャイルズの世界では起こり得ない戯言である。そして仮にそうであったとしても、ドッジには侮蔑に抗弁する勇氣と自信はなかったのである。悲しいことにドッジ自身が、然るべき男性像を自分が体現していないと強く意識して恥じているため、直接、揶揄や侮蔑の罵りを受けたわけではなくとも、ジャイルズの本意を敏感に感じ取り、反論するよりは降伏し、屈服してしまう。またウィリアムにとっては、皆の前で、マンリーサ夫人から筆跡の美しさを誉められることさえ、疎ましく思う原因となる。オリバー家の人達の注目を浴びた両の手をさっとひっこめてポケットの奥にしまい込んだその仕草が、彼の心を映している。“Now he.....writes beautifully. Every letter perfectly formed./ Again they all looked at him. Instantly he put his hands in his pockets” (p49) 筆跡の美しささえも女々しさを、頑強な肉体と荒々しい精神の欠如を暴露するようで、称賛を屈託なく喜ぶことはできないのである。彼は、人知れず己の「女々しさ」を自ら疎ましく思い、卑下してもいた。そこにウィリアム・ドッジの苦しみがあり、artist と呼ばれることへの躊躇の原因があった。

7. スイザン夫人の癒しの力

ウィリアム・ドッジはアイサと言葉を交わすことでひととき屈折した感情から解放されるが、それは永久に留め置くほどの喜びとはならない。彼が予期せぬ感情を揺すぶられ忘れ得ぬ体験をするのは、皆も Old Flimsy と呼び、彼自身もどこか愚かしさをその人の中に見ていたスイザン夫人によってである。

物語の序盤、野外劇開始にはまだ少し間があった。ジャイルズ、アイサ、マンリーサ夫人、そしてパーソロミュウ、スイザン夫人、ウィリアム・ドッジ——人々はそれぞれに時間をもてあまして待つている。上演を最も楽しみにしているスイザン夫人が「さて」とばかり立ち上がる。

‘Then,’ said Mrs Swithin, in a low voice, as if the exact moment for speech had come, as if she had promised, and it was time to fulfill her promise, ‘come, come and I’ll show you the house.’

She addressed no one in particular. But William Dodge knew she meant him. He rose with a jerk, like a toy suddenly pulled straight by a string. (p53)

「さあ、いらっしゃいな。これから家の中を案内してあげましょう。」と、スイザン夫人が言った。それは、誰ともなく呼びかけていながら、特定の誰かと交わした「約束を果たす時がきた」と言っているような語調であった。そして、あたかも自分だと直感したようにウィリアム・ドッジがピクリと体を動かして立ち上がったのである。まるで、糸で繋がれたあやつり人形のようにであった。

スイザン夫人の先導で次々と部屋を見て廻るうちに、ウィリアム・ドッジは或ることに気付いた。それは、傍らにいる連れの青年が自分の言葉や仕草をどう思うか、どう感じるか、その

ようなことは全く意に介さぬ様子で先を行くスイザン夫人であった。老婦人は、一つのものを見る度、絵であれ部屋であれ、真っ先に頭に浮かんできたことや、感じたことを次々と口にする。その自由な屈託のなさにドッジは驚く。彼女は誰のための案内か半ば忘れたように自ら楽しみつつ、屋敷を巡るのである。それがいかにも自然である。かといって、人を傷つける自己中心というのではない。口をついて出る言葉は伴の青年にも知って欲しいと願って語る過去の回想であり、感慨である。しかも、スイザン夫人の言葉は、他愛いのない表層的な感想や印象ばかりではない。時折、人をハッとさせるような思索的、哲学的な含蓄のある言葉をふと我知らず語りもするのである。

ドッジを従えて、階上へと続く階段を昇っていきながら踊り場まで来ると、スイザン夫人は壁に沿って造られた書棚に目をやる。

She [Mrs Swithin] panted slightly, going upstairs. Then she
ran her hands over the sunk books in the wall on the landing,
as if they were pan pipes.

'Here are the poets from whom we descend by way of the mind,
Mr.....' she murmured. She had forgotten his name. Yet she had
singled him out. (p54, [] は筆者)

スイザン夫人は、本を指でなぞって「ここに詩人達（の言葉）が眠っているわ。私達はこの詩人達の心を受け継ぐ子孫ね、... _____さん...」最後に青年の名前を呼ぼうとして思い出せない。それでも、誰に話しているかは分かっていた。彼女が自分で選んだ若者である。英国代々の詩人達が（詩を文学といった広い意味で捉えた場合の詩人）思想や感情を言葉に込めて、詩を書き、小説を書き、劇を書いた、その作品群がここにある。それらの作品を読み、味わい、時に朗誦して楽しむ現代人はまさしく彼等、歴代の詩人達の mind を継承する子孫である。“Here are the poets from whom we descend by the way of the mind” その言葉を目にする時、我々はこの場面に先立ってスイザン夫人が「自分達英国人は唇に語らせる言葉を持つてはいるが、目に語らせる言葉は持ち合わせない。」と、そう語ったあの言葉“we haven't the words behind the eyes, not on the lips.” (p44) を思い起こす。スイザン夫人には、こうした物事に対する洞察を窺わせるような、ある意味で文化、歴史を論ずるような言葉をなんのてらいもなく、我知らず語る如く口にする瞬間がある。彼女には、傍らの青年がどのように思うかは一切懸念しないのである。ただ、居並ぶ書物の列を前に、思うまま己の心に浮かぶ感慨が唇から洩れ出たかのように。

ここで別の意味で興味深いことは、作者V. ウルフが、70才を越えるかなり高齢の人物に「継承」について語らせていることである。しかも、それは『ダロウエイ夫人』や『灯台へ』で扱った、単なる個の命の継承ではない。¹⁴ そして聞き手は若い青年である。今は書物の中の言葉となった過去の詩人達の精神（命）を——中には、一千年以上を遡る時代の詩人もあろう——後世の詩人が、読者が継承していく。スイザン夫人が読み継ぎ、ウイリアム・ドッジが読み継いでいく。時代から時代へ、世代から世代へ、人から人へと、文学や芸術が受け継がれていくさまを暗示する、人物の語りせ方、描き方を作家は試みている。いや、継承されていくのは、言葉によって形を与えられた作品そのものというよりは、むしろ、姿形のない「思想や感情」であるかもしれない。スイザン夫人の“by way of the mind” という言葉はそのことを指している

のかもしれない。そして、そうした継承が本当の意味で可能になるのは、世代間に新旧の違いがあっても、文学的趣向や憧憬が新旧いずれの世代にも潜在することである。その意味では、スイザン夫人は見事な審美眼でウィリアム・ドッジを選んだことになる。

書棚を過ぎて、幾つかの部屋を覗いた後、やがて二人はかつてスイザン夫人が産声をあげたという寝室にやって来る。

'Here' she said, 'yes, here,' she tapped the counterpane,
'I was born. In this bed.'
Her voice died away. She sank down on the edge of the bed.
She was tired, no doubt, by the stairs, by heat.
'But we have other lives, I think, I hope,' she murmured.
'We live in others, Mr.....We live in things.'

(p55)

「そう、ここよ。ここで私は生まれたの。」スイザン夫人はそう言うと、疲れたのかベッドの端に体を横たえて、ふとこんな言葉を続けた。「私達の中には他の——自分以外の命が幾つもあるんだわ」そんな気がするし、そうあって欲しいとも思うと言う。独り言のような言葉は更に続いて「私達の命って他の人たちの中にも宿っているのね、_____さん。人だけじゃない、いろんな、たくさんのもの中にも（一緒に）生きているのよ。」久方ぶりに——何十年ぶりであるかもしれない——自分がこの世に生を受けた部屋を訪れたことで過ぎ越しかたに思いを至したのか、問わず語りに「命」というものについて願いのような言葉を口にした。夫人は「I think, I hope」という言葉を添えて、確信があるわけではないけれども、でき得ることならそうであって欲しいと謙遜しつつ、「命の普遍性」即ち、命の普遍的な共有を信じる、自分の思いを語っている。まず、主語が複数形 We であることに注目しなくてはならない。そこに早や、普遍性と共有の考えが映されている。人は誰でも、己ひとりの命を生きるのではなくて、見知る人も見知らぬ人も差なく、数知れぬ命を同時に宿して刻々を生きているのである。いや、人の命ばかりではない。我々が自分の命の中に宿すのは生きとし生けるもの、すべての命であると言ってよい。鳥、魚、虫、花、草木、自然界に生息するあらゆる動植物の命がすべて、我々の中の命の一部として生きづいているのである。

それは、つい先刻の、「詩人英国人」としての英国民族観を語る言葉よりも一層、深い示唆に富むこの言葉であったが、ここでもスイザン夫人は格別難しい言葉や、複雑な言い回しを使うことなく、非常に深い内容を伝えている。仮に、夫人の「生命観」が懐かしい部屋との再会によって覚えた感傷が偶然に語らせた言葉であったとしても、自己の存在に疑問を抱き自信を失いかけている青年ドッジには、何程か訴える力を持ったことであろう。

Could he say 'I'm William?' He wished to. Old and frail she
had climbed the stairs. She had spoken her thoughts, ignoring,
not caring if he thought her, as he had, inconsequent, sentimental,
foolish. She had lent him a hand to help him up a steep place.
She had guessed his trouble. (p55)

二度までも名前の思い出せない老婦人を見て、ウィリアム・ドッジは自分で名乗りたい衝動に駆られる。しかしそれは、案内を買って出ながら相手の名さえ知らないことに腹を立てたか

らではない。自分を知って欲しかったのである。「この婦人は、聞いているこの僕がどう思うかなんてちっとも気にしないで、自分の思っている通りのことを話した。」ドッジ青年は、こうして二人で屋敷の中を巡るまでは、スイザン夫人のことを支離滅裂だとか、感傷的だとか、愚かな老女だと確かに思っていた。部屋から部屋を廻る間に夫人が話したことだって、見方によればやはり、唐突で感傷的で、意味のない戯言に過ぎない。でも、小柄な老婦人は、そばで聞いている若者がそんなふうにおもうとどうしようと一切構わず、思っている通りを話してしまう。予め相手の反応を予測し、怖れて口ごもったり、沈黙を余儀なくされるなどということは、この人に関してはまずあり得なかった。——夫人は、‘artist’と呼ばれて拒み、筆跡を誉められて尻込みする青年とは全く正反対であった。ウィリアム・ドッジはそのことに目を奪われ、心を引かれていた。そして、名乗り出たいと切に感じたのである。老いて、体も弱っている身で、自分（を案内すること）のために何段もの階段を昇ってくれたこの小さき人。この人は、僕がなにかしら問題を、悩みを抱えていることを察して、ここに連れてきてくれたに違いない。（きっと）何かできることはないかと、手を差し延べてくれたのである。

引用文末尾の言葉“*She had lent him a hand to help him up a steeple place*”は比喩表現である。仮に、文字通りに意味を取れば、老いて体も弱り、独りで階段を昇ってさえ息を切らせるほどのスイザン夫人が、肉体的には若くて元気な青年ウィリアム・ドッジに手を貸して昇ることになり、それでは不自然である。“*steeple place*”とはその後の“*his trouble*”と同義の比喩である。具体的にはいったい何によって青年が苦しめられているのか、正確にわからずとも、簡単には解決しない心の問題であることには、夫人は察しがついたものらしい。それでは、青年ドッジは、小さき夫人の差し延べた手によって救われるのであろうか。

子供部屋を覗く頃には、二人はかなり親密さを増していることが分かる。誰もいない部屋の入り口で（子供達は乳母と散歩である）スイザン夫人が“*The nursery*”と一言言っただけで、彼女の思いを想像し、後の言葉をウィリアム・ドッジが心の中で続ける。“*The cradle of our race, she seemed to say.*” (p56) 物語では地の文として書かれているが、ドッジの視点で観察された夫人の様子と解すのが自然であろう。ここに至ってドッジはスイザン夫人の感受性がどう働くのか、理解できるようになっていたのである。いや、共に感じることもできるようになっていたかもしれない。子供部屋に向かう直前に既にその兆しはあった。彼女が産声をあげたというベッドの端で、足をぶらぶらと揺らしながら子守唄を歌う夫人と笑みを交わす時（鏡の中の目と目で交わす）、その笑みはアイサと交わした笑みとも違う、もっと無防備を許される安堵の笑みである。人（他者）から疎まれ、けなされ、馬鹿にもされようとも——たとえば、「年相応に振る舞うべし」と——それに煩わされず、幼子のように足を振り、唄をうたう老女の姿に心の結び目（*the knot*, p32）を解き、心を通わせたのである。そして、「僕はウィリアムです」と名乗りたい願いは皆の待つ階下に降りていく直前に叶えられることになる。

子供部屋の窓の外から村人の話し声とジャリを踏む足音が聞こえてきた。野外劇の開始ももう間近である。階下に降りていく前にウィリアムを拘束してしまったことを詫げるスイザン夫人は、名前を呼ぼうとしてまたもハタと口ごもる。すかさず“*I'm William*”とウィリアム・ドッジ。素早い青年の助け船に、老婦人はニカあと満面の笑みとなる——“*a ravishing girl's smile*”。小指の先程の邪気もない少女の笑みである。その少女がしでかしたいたずらやへまは、すべて許してしまいたい誘惑にかられる笑みである。ウィリアム・ドッジは、目の前の人が老女であ

ることを忘れ、その笑みだけを見つめていた。

He saw her eyes only. And he wished to kneel before her, to
kiss her hand, and to say; 'At school they held me under a bucket
of dirty water, Mrs Swithin; when I looked up, the world was
dirty, Mrs Swithin; so I married; but my child's not my child,
Mrs Swithin. I'm a half-man, Mrs Swithin; a flickering, mind-
divided little snake in the grass, Mrs Swithin; as Giles saw;
but you've healed me.....' So he wished to say; but said nothing;
and the breeze went lolloping along the corridors, blowing the
blinds out. (p57)

ウイリアム・ドッジは、スイザン夫人の笑みをじっと見つめたまま、押し込められていた悲しみを無言で吐露する。ひとつひとつ数えあげる悲しみの後に必ず Mrs Swithin という名前が付記されていることが、一層彼の悲しさと惨めさを強める。「スイザン夫人、あなたはこの悲しい気持ち、惨めな思いを分かってくださいませでしょう。あなたに聞いて欲しいのです。」そんな訴えの音が聞こえてくるようである。ウイリアムにとって最も悲しく、最も長く苦しんできたことは、ジャイルズの代表する蔑みと罵言であった。しかも、“I'm a half man”と自ら半人前であることを認め、“a flickering, mind-divided little snake”何一つ、思うことも、感じることも、望むこともはっきりと口にするのできない、「真の男」とは言えない男であると卑下してきたのである。そのことが、ウイリアムの悲しみを一層救いのないものにし、激しい葛藤の苦しみを生んだのである。しかし、スイザン夫人との出会いは彼を救った。彼は、自己の中の自然に従うことの自由さを目のあたりにしたのである。他者の非難や思惑を怖れず、卑下することなく、思うまま感ずるままを言葉にして発することの自由を見たのである。「あなたは病める私の心を癒してくれた方」ウイリアムは、そこに膝まずき、声にしてそう感謝したいと思った。ニカあと笑った少女は、今、女神となった。

では何故、スイザン夫人自身には辺りの人々の評価が、特に否定的な評価がさしたる懸念とならないのであろうか。その鍵はやはり、彼女の胸に架かる小さな十字架にあるようである。ウイリアム・ドッジもそのことに気付いたらしい様子を見せている。

Once more he looked and she looked down on to the yellow gravel
that made a crescent round the door. Pendant from her chain her
cross swung as she lent out and the sun struck it. How could she
weight herself down by that sleek symbol? How stamp herself, so
volatile, so vagrant, with that image?

(p57)

村人達が次々とオリバー一家に集まってきていた。二人はそろって窓から身を乗り出して下を見下ろす。乗り出した拍子にスイザン夫人の胸の鎖が揺れ、十字架に陽が当たってキラリと光る。それを見てウイリアムは思案する。「果して、胸に架かる十字架があるために、この婦人は、あんなに移り気で散漫だと人からも言われ、現に、確かにそういうところのあるこの人は、自然のままにいて落ち着いていられるのか？ この人の胸に架かる十字架にはどんな力があって、平静でいられるのか？」引用文中の“volatile, vagrant”はいずれも“whimsical”とほぼ変わらない

意味を持つ語である。外界から刺激を受けると、決まって連想の誘惑にかられて想像力の旅に出てしまうスイザン夫人は、表面的には誰の目にも「移り気で気紛れな、しかも時折突飛なことを口走る」老女と映っていた。その性格を表した語である。それにしても、人から Old Flimsy という額面通りに考えれば、あまり誇りにできそうもない異名を与えられて一向に平気であるのは、やはりこの金の十字架にその謎の答えがあるように思えたのである。そして、ウイリアム・ドッジの問いかけに対する答えは、物語が終わりにさしかかる頃示されることになる。

7.-(1) スイザン夫人の神： 命の創造主——すべての命はひとつなり——

在位 60 余年に及ぶ女王ヴィクトリアを戴いて、19 世紀の英国に未曾有の大繁栄を享受したが、オリヴァー家の敷地内での野外劇はそのヴィクトリア朝時代（1837-1901）の幕も終わり、再び幕間休憩に入っていた。アイサがスイザン夫人にふと尋ねる。唐突な問いであった。

‘Were they like that?’ Isa asked abruptly. She looked at Mrs Swithin as if she had been a dinasaour or a very diminutive mammoth. Extinct she must be, since she had lived in the reign of Queen Victoria.

Tick, tick, tick, went the machine in the bushes.

‘The Victorians,’ Mrs Swithin mused, ‘I don’t believe’ she said with her old little smile, ‘that there ever were such people. Only you and me and William dressed differently.’

(p127)

女王の崩御によって 1901 年に終焉の時を迎えたヴィクトリア朝時代は、若いアイサにとっては完全に失われた過去の遺物のような時代であろう。当時の人々が果たして、いましがた舞台上で演じられた通りだったのか知ろうと思えば、まさにその遺物の如きヴィクトリア朝人のひとり、スイザン夫人に確かめるのが良策である。答えは、Yes でも No でもなかった。「そもそも、ヴィクトリア朝人など存在せぬ」と言うのである。世にいうヴィクトリア朝時代に生まれ育った旧世代の自分と、アイサそしてウイリアムとの違いは身体を包む衣だけである。どうやら老婦人は、時代の別によって人を分け隔てることを認めないらしい。そして、“The Victorians, I don’t believe that ever were such people” と彼女に答えさせたものは、神の信仰であることが分かってくる。

アイサとのやりとりに刺激されたのか、スイザン夫人は胸の十字架に指を触れると眼も虚ろとなり、遠くをじいっと見る。皆にはおおよその見当がついていた——いつもの想像の旅の始まりである。

Mrs Swithin caressed her cross. She gazed vaguely at the view. She was off, they guessed, on a circular tour of imagination——one-making. Sheep, cows, grass, trees, ourselves——all are one. If discordant, producing harmony——if not to us, to a gigantic ear attached to a gigantic head. And thus——she was smiling benignly——the agony of the particular sheep, cow or human being

is necessary: and so——she was beaming seraphically at the gilt
vane in the distance——we reach the conclusion that all is harmony,
could we hear it. And we shall. Her eyes now rested on the white
summit of a cloud. (p127)

「ヴィクトリア朝人など存在せず。時代の違いは人の違いにあらず。」その言葉を口にした後、スイザン夫人が胸の十字架に手をやるのは実に象徴的である。夫人には、「神もきっとそうお思いいなくなっていらっしゃる」との思いがあった。アイサへの答えは、信仰上の信念が言わせた言葉なのである。神に思いを馳せる彼女の頭の中で、すべてがひとつに溶け合っていく——羊も、牛も、草木も、そして人間も——そう、みんなひとつの音楽を奏でるように溶け合う。そこに不協和音が入り込もうとも、やがては調和のある妙なる調べ、天上の音楽となって響き渡る。たとえそれが、地上の私達の耳には届かぬ天上の調べであっても、あの大いなるお方の大いなる耳には見事に溶け合ってひとつの調べとなった、妙なる音楽が確かに聞こえているはず。

引用文中の“producing harmony”という表現は、美しい和音となって響きわたる天上の音楽の喩えである。地上では、種の違い、生の営みの違い、思想、価値の違い等によって、対立し、互いを痛め合っていようとも、神の前には、互いの別を言い立てるそのひとつひとつの命がすべていとおしく、愛すべき命であった。神自ら、その命の源をお与えになった地上の命は、羊も、牛も、草木も人間もそれぞれの命の間に差違はない。神故に、唯一つの命の源を共有し、慈しみを報われる命であった。“a gigantic head”は明らかに神を指す比喩であるが、形状の大きさよりも精神的な意味での偉大さ、寛大さを示す表現として用いられている。

スイザン夫人は、天上界に神の在ることを信じ、神の愛を信じてはなお、現実世界では、個々の命を不意打ちする幾多の苦難が潜んでいることを知ってもいた。それでもなお神を信じるのは、その愛は、どれひとつとして「命」あるものを見捨てることなどないからである。地上にて、人に疎まれ、世に疎まれ、時代に疎まれようとも、神だけは、その命を慈しむべき尊い命として抱擁して下さるはずであった。反復される“gigantic”の語は、スイザン夫人の信じる、そのような神の寛大な愛を表そうとする言葉であろう。個々の命の奏でる音は——愛も憎しみもあり、不和、苦難もあろう——すべて異なっていようとも、大合奏ともなれば見事に響き合う天上の音楽となる。耳を澄ませば、神の“gigantic ear”に届く妙なる調べは我々の耳にも聞こえぬはずはない。

スイザン夫人の神は「愛の神」である。彼女は、愛の神を象徴する十字架に指を触れ、首を垂れて祈りをあげる時、また、天高く大空の彼方に神の存在を感じる時、人もそう呼び、己も自認する“old” and “flimsy” lady ながら、なお神には慈しまれ許される命であることを確かめるのである。あの“all are one” “producing harmony” といった言葉に象徴される命の捉え方は、こうした信仰から生まれたものである。そしてこの普遍的な命の捉え方こそが、ウィリアム・ドッジと屋敷巡りをした際、自分がかつて産声をあげた緑りのベッドに体を休めつつ、あの言葉を語らせたのである。“We have other lives, I think, I hope..... We live in others, Mr..... we live in things.” (p55) ここには、先の引用文中の“harmony”も“one”も用いられてはいない。しかし、言わんとするところは同一である。スイザン夫人は、「命」の意味について“all are one”と教える神の信仰によって、自己卑下に陥らず、他者への憎しみに陥ることもなかった。そして、己に自然であることの自由を得ている。そればかりではない。自然を失わぬ自由の姿によって、巧まずして、悩める屈託の人ウィリアム・ドッジの心を癒したのである。

7.一(2) 野外劇のメッセージ：我等、人も自然も、異なれど皆同じ

ヴィクトリア朝時代が終了したところまでは、人々は、村人達が役者を演じ、村人達が観客となって繰り返られる今夏の野外劇を、過去を現出させるという意味での歴史劇と了解していた。ところが、ウィリアム・ドッジが“Present time. Ourselves”とプログラムを読み上げて最終幕が上がった時、人々はやにわに舞台上に引き出されるのである。もはや彼等は、傍観者観客ではなかった。役者の掲げる無数の鏡によって、そこに映し出される己が顔を、己が姿を突き付けられるのである。“Ourselves? But that’s cruel. To snap us as we are, before we’ve had time to assume....And only, too, in parts....That’s what so distorting and upsetting and utterly unfair.” (p133) 心の準備なく、つくろい美しいポーズを取る暇もなく醜態を曝け出してしまったような困惑が人々を襲う。それにしてもひとが悪い！（ラ・トループ嬢は何を考えてこんなことを！??）人々が騒然とする中、やがて木立の陰からこんな言葉が聞こえて来る。“Look at ourselves, ladies and gentlemen! Then at the wall; and ask how’s this wall, the great wall, which we call, perhaps miscall, civilization, to be built by (here the mirrors flicked and flashed) orts, scraps and fragments like ourselves?” (p136) 誰のものとも分からぬその声は、舞台の上に、壁に見立てて張られた一枚の布を指して言う。「あなた方人間が（誤って）誇らしげに文明と呼ぶものは、今、鏡の中に映っている通りの切れ端、屑や残り滓のようなあなた方によって造られたのです。」声は、壁を、鏡をようくご覧下さい、と念を押す。そうだったのか——。役者の照らす鏡に映った切れぎれの顔に切れぎれの胴体や手足は、滓や屑ほどの値打ちしかない我々の実像というわけか。あの文明の壁も実は薄っぺらい安物の布。それを造った我々と同じく、すぐにボロ屑になって朽ち果てるというわけか——。“Was that voice ourselves? Scraps orts and fragments, are we, also, that?” (p137) 観客席は（特に前列の人々は）予期せぬ時に予期せぬ肖像画を突き付けられて騒然とし、「まことに、そうか？ あれが我等か？」と、人は誰に問うともなく問い質す。

こうして、野外劇は半信半疑の問いを人々の胸に残して、最後の幕を降ろすのである。

しかし、教区牧師ストリートフィールドは、教会の修復資金の寄付を募るだけでなく、終わったばかりの野外劇の主題を解説することも牧師の責務と考えているらしく、村人ひとりひとりの課題として任しておかず、壇上に昇って演出者の代弁を務める。その行為は僭越であっても、表現は慎重かつ控えめである。

彼の話しの内容は文明否定論でも、人間悲観論でもなかった。むしろ肯定的なメッセージを劇の、そして演出家ラ・トループ嬢の意図として読み取ろうとするものと言ってよい。しかもそれは、奇しくもスイザン夫人の命の捉え方に通ずる姿勢を示す内容となっている。“To me at least it was indicated that we are members one of another. Each is part of the whole.”あるいは“*We act different parts; but are the same*” (p139) といった言葉はまさしく、スイザン夫人の信仰から生まれたえ生命感に一致する内容を含んでいる。彼は「神」の名を挙げてはいないが、人々の存在が（その命の源として）一つの根を共有していることに言及し、それこそが劇の主題だと言う。また注目すべきことは、命というものを我々人間は、人間だけに限定して考えてはならないともつけ加えていることである。“*I thought I perceived that nature takes her part. Dare we, I asked myself, limit life to ourselves?*” (p139) ここで彼の言う“nature”とは、漠然としたものではなくて自然界に生息する人間以外のすべての命あるもの——スイザン夫人の想

像の中に浮かんだ sheep, cows, grass, trees——を指している。

牧師ストリートフィールドの解釈が必ずしも的はずれでないことを示そうとする意図か、劇終了後も鳴り続ける蓄音機から次ぎのような一節が聞こえて来る。それは誰の声ともわからぬが、帰り支度を急ぐ人々を追いかけるように語る。

The gramophone was affirming in tones there was no denying,
triumphant yet valedictory; *Dispersed are we; who have come
together. But the gramophone asserted, let us retain whatever
made that harmony.* (p142)

蓄音機から流れる勝利の凱旋を思わせる音であり、死を悼む告別の音とも聞こえた。「我々がかつて、共にこの地に現われたが、今は別れ別れて離れ離れの身となった。だが、それですべてが終わるわけではない。忘れてはならぬ。たった今、その目で見たもの、あの一大ハーモニー。見事な調和の調べを」

引用文最後の“that harmony”とは、終わったばかりの野外劇上演によって醸し出されたものを指す。即ち、舞台上で演じる者、舞台裏で大道具小道具、衣装の手配に汗流した者、長時間の観劇に耐えた聴衆、そして誰より、作家、演出家のラ・トルーブ嬢——そのすべての人々によって織り成された大合奏であり、大パノラマである。いや、人間ばかりではない、途中で舞台に駆け上がってきた牧草地の牛や羊も加わる、稀にみる「命」の調和と融合である。そして、それらすべてが融合することで描くことのできた、太古の昔に遡って現代に至る英国歴史劇である。蓄音機は訴える——我々の命は、そして我々の歴史は分断され隔絶されているように、決して切れることない無数の糸となつて一つの命の帯を織り続けているのだ。

8. スイザン夫人とクラリッサ・ダロウエイ、ラムジー夫人： 生命観と癒しの力

『幕間』そのものに関する分析と解説は第七章で一応終了したと言ってよいが、筆を置く前に、序に少し触れておいた注目点のひとつ、スイザン夫人と他作品の女性人物との間に見られる共通性と相違性に触れておきたいと思う。

(1) 三人の生命観

見知らぬ青年ウィリアム・ドッジを誘って、屋敷巡りをするスイザン夫人の言葉は、“We have other lives.....We live in others, we live in things” (p55) 既に見てきたように、「命」というものを個々の肉体に宿る命に限定せず、源を一つにする共有の命であることを示すが、その点では、先行する作品『ダロウエイ夫人』中のクラリッサ・ダロウエイや、『灯台へ』中のラムジー夫人の考え方に通ずるものを持っている。しかし、三者は全く同一というわけではない。まず、クラリッサ・ダロウエイとラムジー夫人の間にも微妙な違いがある。二人は共に個の命を（肉体としての命を終えた後も、もうひとつの目に見えぬ命として）未来へと継承されゆくものとする点では一致している。けれども、何によって、また誰によって継承されるのか、そこに違いが出て来るのである。ラムジー夫人は、近親者を含む身近な者、親しく交わり慈し

『幕 間』

んだ者達を通して自己の命が伝えられると考える。彼女の命は記憶の糸となって、親しき者の記憶の中に織りこまれ永遠の命を得るのである。一方、クラリッサ・ダロウエイの場合、命の継承は必ずしも身近な者を媒体としない。未知の人も含むもっと広範囲に及ぶ継承である。しかも人から人へと伝えられるばかりか、木々、草花、動物となって生まれ変わり新たな命となって甦ることもある。(そうした考え方をウルフは作中で *transcendental idea* と名付けた) このように、両者は同じく、「命」というものが一個の肉体に与えられた時間を超えて生きるもう一つの命、目に見えぬ命の存在を信じている点では一致しているが、その命の再生、継承に関してはクラリッサ・ダロウエイの方がより普遍的であることが分かる。

ところが、『幕間』に登場するスイザン夫人の場合は果たして「継承」という考え方が彼女の信じる「命」に関してあるかといえ、それは疑問である。確かに、夫人の “we live in others, we live in things” という言葉は、「命」を特定の個に限定しない捉え方を示して、他の二人に共通する一面を見せてはいる。しかし、物語の終盤において、“one-making” という表現に象徴される生命観を考え合わせる時、それは「継承」という言葉では包みきれぬ生命の捉え方を感じさせるのである。「命の継承」と言った場合、その継承という言葉は時空の差違を超越した命の営みを表わす一方で、逆説的に、時間や空間の断絶、隔たりが厳然として存在することを暗示する言葉でもある。ところが、スイザン夫人には本来時空の隔たりに関する意識が希薄なのである。それは、彼女の生命観が「神」の存在を出発点にしていることに起因するであろう。夫人は、個々の命は、新旧いずれであろうと、種が異なろうと、命の創造主である神の元では、すべて一つに溶け合う。そこでは、時空を超越するのではなく、もはや時空間の断絶や隔絶という壁など消滅してしまっているのである。スイザン夫人にあっては、ヴィクトリア朝人などいない、という言葉に象徴されるように、すべてが同時代人である。何億年も前の生物、大恐竜でさえも 20 世紀の現代人と何の苦もなく二重映しとなる。

こうして、スイザン夫人の生命観は、クラリッサ・ダロウエイやラムジー夫人に見られるような、時や空間の隔たりを超越することによる「命の継承」ではなく、時空の差違の全く存在しない世界に命を置き、無数の命が大きな一つの命となる「命の融合」を意味するものである。そして、敢えて反復するならば、この違いを生むのは「神」の有無である。ラムジー夫人は特に神を否定する人ではなく信仰を持っはいるが、彼女の生の支えは神であるよりも、その結婚や家族生活に対する強い信頼である。クラリッサ・ダロウエイは神や信仰を疑い、否定する人である。彼女は、信仰とは個の意志を奪い、絶対服従を迫る暴君であるとして激しく拒む。彼女の娘エリザベスの家庭教師キルマン嬢——狂信的カトリック信者——の描き方は徹底して否定的であり、主人公クラリッサばかりか、作家の宗教に対する否定的な考え方を窺わせるほどである。

(2) 癒しの力

癒しの力 (healing power) をはっきりと認めることができるのは、ラムジー夫人とスイザン夫人の二人である。だが、クラリッサ・ダロウエイに関してはそれを認めるだけの説得力に欠ける。彼女はいわゆる有閑婦人である。上流階級に生まれ育ち、夫リチャードは英国首相を囑望される地位にある国会議員であり、彼は妻を愛している。彼女は、忠実な召使にも恵まれ、家庭的、社会的、経済的に何不自由ない境遇にあると言ってよい。その感謝として、彼女はパーティ開催によって人の交流の場と孤独な人の慰めを提供しようとする。従って、クラリッサに癒しの方の潜在することを確かである。しかし、説得力の在る具体例は示されないため、

他の二人に匹敵するだけの癒しの力を認めることには無理がある。

他方、ラムジー夫人とスイザン夫人に関しては、その存在を象徴するほどの要素として「癒しの力」を見ることができる。ラムジー夫人の場合は特にそうである。しかし、その癒しの力の働き方（働かせ方）において二人の間には歴然とした相違がある。ラムジー夫人が非常に積極的に働きかけて慰めを、愛を与えようとするのに対して、スイザン夫人は、強く働きかけるのではなく、むしろ意図せずして、彼女の言葉や振る舞いが結果的に人を癒す力となっていると見るべきであろう。ラムジー夫人には、博愛の提供を自己の使命とさえ考えているふしがあり、カーマイケル氏のように、彼女の善意による親切を（頑固なほど）拒む人になお手を差し延べる徹底ぶりである。

スイザン夫人に関して際立っていることは、既に触れたように、この人のありのままの姿が他者、具体的にはウィリアム・ドッジの癒しをもたらすことである。それは、巧まずして与える癒しとしてラムジー夫人とは全く対照的である。使命感に動かされるラムジー夫人は当然のことながら、夫や子供ばかりか、より多くの人により多くの慰めを与えることができれば、それだけ彼女自身が報われ、喜び（満足）ともなる。しかし、スイザン夫人は、たったひとりの、しかも巧まずして、病み傷ついた心を癒したに過ぎない。それでいて、忘れ得ぬ「癒しの力」となって人の記憶に残る人である。

結びに代えて

伝記的な背景を作品解釈に持ち込むことは、決して望ましいことでも、適切なことでもないかもしれない。しかし、『幕間』に関しては、他作品とは少し違った見方をする必要もあるかもしれない。それが遺稿として残された作品であること、それまでむしろ否定的な扱いを受けてきた信仰や神の存在が肯定的な印象を与える描き方となっていることを考えた時、作家の個人的な状況を考慮に入れた作品解釈の余地があるように思われてならない。V. ウルフは既に序でふれたように、思春期にも、また成人して後も幾度も精神的な危機を経験している。そして、この『幕間』執筆中にも再び狂気の予感に苦しめられるのである。当時、作家の精神が非常に危機的な状態に追いつめられていたことは遺言の文面からも窺われる。これまで、周期的に襲ってきた危機的状況をかろうじて克服してきたものの、30年を超える狂気の怖れとの格闘は、もはやそれ以上の苦しみに耐える自信を失わせていたのである。ウルフが、作品の中での信仰と神の扱い方に変化を見せたことと、30数年に及ぶ精神の格闘を余儀なくされた人生との間には、何らかの関わりがあるのではないか。長い精神の苦闘は、彼女に、かつて懷疑し遠ざけた神と神への信仰へと向かわせる動機とはならなかったであろうか。それが、完全な信仰への回帰ではないとしても、少なくとも、神の意味を改めて問いただすほどの関心を作家ウルフは促がされていたのではないか。

そして別の意味で注目すべきは、『幕間』が既に欧州では第二次世界大戦に突入していた時期に書かれたという事実である。膨大な死者を出したと伝えられる第一次世界大戦（1914-18）の記憶も新しい1939年の新たな戦争勃発である。第一次大戦の悲惨を目のあたりにしたはずのウルフが、新たな戦争の報を耳にして国家間、民族間の対立抗争に対して虚しさと憤りを感じていたであろうことは容易に想像できる。そうした背景が『幕間』創作に向かわせたのではないか。即ち、英国の歴史を太古から辿ることによって、地上の自然界に生息するあらゆる生命はすべて、一つの命を源を持って互いの中に生きているという考え方を盛り込んだ物語である。しかも、その命の源として神の存在を暗示している点も注目に値する。無用な殺戮を人間自身

『幕間』

の手で阻止できない歴史的事実を前に、ウルフは人間の理性や知識、思想の限界を感じていたのかもしれない。ただその一方で、作家が、文学作品の中に個人的な思想や主張を書き込むことを誤りとして退け、好まなかった生前のウルフの創作態度を考える時、戦争と作品との関連を論じることに慎重を要することも確かであろう。

以上、二つの問題については簡単に結論を下すことはできないが、興味深い問題ではある。しかし、こうした問題を考える時、数多くの伝記的資料や評論を（作家の文学観や世界観等が直接的表現で述べられている点で有用ではある）読み調べていくことが、結果的に小説そのものの研究という本来の目的を曖昧にさせる恐れのあることも留意しなくてはなるまい。

注

1. モンクスハウスは、第一次世界大戦後の翌年1919年の9月に移り住み、結局ウルフ夫妻の終の住家となった家であるが、ヴァージニア・ウルフ自身も夫レナードもたいそう気に入っていたようである。『幕間』の最終原稿と遺書を残して命を絶った1941年は作家59歳の折であった。
2. ジョン・レーマンは、著書の中で当時のことを次のように伝えている。

“Anyone who has followed Virginia Woolf’s history with care, or was present during any of the great mental crises of her life, will know that in her adult years these attacks or threats of returning madness almost always came in the last stages of the composition of one of her novels.”

(*Virginia Woolf and her world*, pp32–33, 1975, Hercourt Brace Jovanovich, London.)

ジョン・レーマン (John Lehmann) は、ウルフ夫妻が、初めはヴァージニアの作品の出版を、そして後には他作家の作品の出版も手がけるようになったホガース社 (The Hogarth Press) の仕事を秘書として途中から手伝った。

3. John Lehmann, p13.
母ジュリアが亡くなったのはウルフが13歳の時であり、その時に彼女を襲った精神的打撃は、母の死そのものによる衝撃に加えて、その後のすっかり変わってしまった生活環境にすぐには適応できず、その結果、想像以上の緊張を強いられることから生まれたものでもあるらしい。
4. 父レズリー・ステイーヴンが死去した時もやはり、ウルフはひどい衝撃を受けて精神の平衡を失っている。母の時と同じように自責の念に苦しめられる。

“As always afterwards, it started slowly, with headaches and fits of bewildered irritation; then deeper nightmare developed, in which she passed through maniac tortures of self-accusation and guilt about her father.” (Lehmann, p14.)

5. ヴァージニアの死の直後、夫レナード・ウルフはジョン・レーマンに宛た手紙の中で予期せぬ、いや不安を払拭してあまりある傑作を発見した喜びを語っている。文面からは彼の心の高揚が感じられる。

“Leonard Woolf wrote to him[John Lehmann]at the time, directly after her suicide: ‘I had expected from what she said and feared to find a loss of vigour. I may be wrong, but it seemed to me the opposite, to have more depth and to be very moving. I also thought that the strange symbolism gave it an almost terrifying profundity and beauty.’ (Lemann, p106, [] は筆者)”

6. Virginia Woolf, *A Room of One’s Own*, A Triad Grafton Book, London, 1985, first edition, 19. First published in Great Britain by The Hogarth Press Ltd., 1927.
7. ヴァージニア・ウルフとアーノルド・ベネットの間に繰り広げられた、プロットの重要性を巡る有名な紙上論争は今日でもよく知られている。しかし、大切なことは、論争の激しさではなくて、ウルフが小説というものの意味をどう考えていたかを知る重要な手がかりがそこに見出されることであろう。

そして、『幕間』の中でラ・トループ嬢の語る演劇論、もしくは芸術論にその一端が表われていることは、ほぼ間違いない。

8. 神信仰への絶対帰依の典型としてまず浮かぶのは、『ダロウエイ夫人』のキルマン嬢である。それに対して、神以外のもの、信念といったようなものを第一の拠り所にする人物としては、同じく、『ダロウエイ夫人』の主人公クラリッサ・ダロウエイ、そして『灯台へ』の主人公ラムジー夫人を挙げることができる。
9. “squire”は、旧くは、騎士(knight)の従者、郷士を指す語であった。『幕間』の中では、英国の地方地主を指す名称と考えるのが適切と思われる。
10. “touch wood”という言葉は現在でも、何か自慢してしまった後や、良いことが重なった時とか、途方もない幸運に恵まれた時など、運命の女神の報復、嫉妬を怖れて厄払いの呪い(まじない)の言葉として人々が日常に用いているものである。その由来をスイザン夫人は知りたがったのである。
11. 「演出家はお礼などがあって迷惑だ」と言わんばかりのパーソロミュウの真意がどこにあるのかは、推測するしかないが、彼が、ラ・トループ嬢の身になり代わってその心境を代弁しているのは確かであろう。下手な役者に苦しめられた上に、牧師の後解説には参ってしまった。観客が劇を見終わった直後に、その意味や趣旨を誰か第三者に解説してもらわなければ、描きたいことも伝えられぬようでは、作家の恥辱である。牧師の行為は、劇の創り手の代弁を試みる点で「不遜」であり、解説なくして伝わらぬかの印象を与える点で「恥辱」である。また舞台に描かれたるものは何かという問題は、観客ひとりひとり回想し考えることであって、ここでも牧師の解答(の試み)は要らぬ世話以外の何物でもない。
12. Figgis's Guide Book (1833) 英国内の名勝地を紹介した本。
13. ウルフは“conspirators”という言葉アイサとウィリアム・ドッジの二人を指して使う時、場面によって二つの異なる意味を持たせているようである。一つは、本文で解説しているように「詩」への関心という共通点を持つ者同士、しかも他の誰にも知られず共有するのであるから、いわば秘密の共犯者でもある。一方、秘密の共有という点は変わらないが、(目当ての人を探すような)アイサの視線が誰に向けられているのか探るうちに the man in grey であることに気付くウィリアムは、アイサにとってやはり conspirator となる。人知れず(特に夫ジャイルズに知られてはならない)或る人の姿を追う者(アイサ)と、人知れずそれが誰であろうかとその視線の彼方を追う者(ウィリアム)——二人はこの時、別の秘密を共有する conspirators である。
14. 『ダロウエイ夫人』と『灯台へ』の二作品については、主人公の女性達について論じたことがあり、その論文も参考にして戴ければ幸いである。
「命を屠してなお余りあるもの——内なる真実の自己——」広島女学院大学『英語英文学研究第6号』1997年3月。
「ピーター：魅せられたる魂——愛の苦悩と恍惚——」広島女学院大学『英語英文学研究第7号』1998年3月。
「『灯台へ』慰めと癒しのもたらす至福、与えられた時を永遠の命として」広島女学院大学『英語英文学研究第8号』2000年3月。
15. ラムジー夫人のほとんど独善的とも言える博愛実践は、家庭をまったく持つ意志のない植物学者、ウィリアム・バンクスや、早過ぎる結婚の後、研究と文学創作いづれも未知の夢と消えた人、オーガスタス・カーマイケルに対する「哀れみ」となって表われる。しかし、当の二人はむしろ彼女の善意の親切を干渉であり、お節介であるさえ感じているのである。中でも、カーマイケル氏は明からさまに、そしてかたくなに拒む。

** テキストは、Virginia Woolf, *Between the Acts*, published by Triad Grafton Book in 1978, reprinted in 1988, London. First published in Great Britain by The Hogarth Press Ltd., 1941.

尚、本文中の引用はこのテキスト及び、同じく Virginia Woolf の著作、*A Room of One's Own*, A Triad Grafton Book, 1985 (注6参照) から用いたものである。

—平成12年9月25日 受理—