

Title	The Wavesにおける四大元素のイメージ
Sub Title	Images of four elements in The Waves
Author	高津, 昌宏(Takatsu, Masahiro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1984
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.46, (1984. 12) ,p.304(19)- 322(1)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00460001-0322

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

The Waves における 四大元素のイメージ

高 津 昌 宏

Virginia Woolf が1931年に発表した小説 *The Waves* には、水、土、空気、火のイメージが頻出する。しかしウルフがこの四つのイメージを一纏めに四大元素として考えていたかどうかははっきりとしない。ウルフの日記・書簡・評論といったものを読んでみても、それを明白にするような証拠は見当たらないように思う。しかし古代ギリシアに始まる四大元素の理論は、たとえ現代の化学や医学において最早有効な概念ではなくなったにせよ、ユンクやバシュラールが指摘しているように、それは人々の無意識や想像力、殊に詩人たちの想像力と深い関わりを保ち続けてきている。⁽¹⁾ 同様に四大元素の理論とは一見関わりがないように思われるウルフの想像力も、四大元素によって捉えられ、規定されているということが考えられる。

これまでに書かれたヴァージニア・ウルフ研究の中でウルフと四大元素の関わりに言及したものとしては、『波』にあらわれた四大元素について取り上げた Jean Alexander の研究がすでに存在している。⁽²⁾ しかし Alexander の研究においては、『波』の mysticism を明らかにすることには主眼が置かれ、そのために『波』という作品の審美上、作品構成上の統一ということに果たす四大元素の働きについては曖昧なままである。というのも Alexander は「『波』において、ウルフはヴィジョンを伝達するための構造と文体をその字義通りの意味でよりも象徴的・神秘的な意味で探っている⁽³⁾」と考え、『波』を通常の文学的観点からというよりも、その象徴性・神秘性といった観点から分析しているからである。ところが、『波』とい

う作品では、インタルードの風景描写の展開から人物の性格描写に至るまで、審美的な問題として、また作品構成上の問題として、まさに文学的な意味で四大元素が作品の統一に欠かせない働きを体系的に行なっているように思われる。⁽⁴⁾

本稿では、Jean Alexander の研究を踏まえつつ、これを『波』の審美的な面、作品構成上の面に敷衍して、作家としてのウルフの想像力が四大元素によって捉えられ、規定されていることを明らかにしたいと思う。

『波』は、ウルフが日記で“interludes”と呼んでいるイタリック体で書かれた風景描写の部分と、ウルフが“chapters”と日記で呼んでいるローマン体で書かれた部分が交互に描かれるという構造をしている。イタリック体で書かれた一連のインタルードは夜明けから日没へと移り変わる浜辺の情景の極めて象徴的な描写であるとともに、春から夏、秋、冬へと続く四季の移り変わりにもなっていて、各チャプターに先行するインタルードでの一日のそれぞれの時間もしくは季節が、チャプターにおける主人公たち、すなわち Bernard, Neville, Louis, Susan, Jinny, Rhoda の6人のそれぞれの段階での年齢と呼応している。しかし、インタルードとチャプターとの関わりはこうした形式的なものであるにとどまらず、もっと内密な、もっと全面的なものだといえる。そのことを理解するためには、まず一連のインタルードがチャプターから独立したそれ自体の美的統一をもっていて、その美的統一を形成する構成要素が四大元素のイメージとなっていることを指摘しておく必要がある。

インタルードは夜明けの描写で始まり、第一のインタルードでは空と海は未だ区別がつかず、空は海のように液状をしたものとして記述される。⁽⁵⁾しかし、偉大な神秘的な女性として人格化された自然の創造力がランプをかざすと、海には波動が刻まれ始め、空と海とが識別できるようになる。空と海の輪郭を際立たせるこの太陽の光は、春の訪れを告げ知らせるとともに、世界のあらゆる元素を内包する混沌を映し出し、それぞれの元素を識別していく。それは空を映し出し、海を映し出し、大地を映し出す。い

わば、諸元素は四大元素の法則に従って区分されるのであり、そしてこの太陽、海、大地、空の描写が9つのインタルード全てに渡って展開していくことになる。各インタルードは四大元素によって構成された大自然の macrocosm に他ならない。

ところで、四大元素間の関係についてしばしば利用された考え方として、プラトンの輪と呼ばれる一連の周期的循環現象がある。⁽⁶⁾火は凝結して空気となり、空気は水に変わり、水が固体化すると土になるといった循環で、どの元素を出発点と考えることもできれば、逆方向に向かっても変化が行なわれる。『波』における一連のインタルードにもちょうどこれに似た循環があるように思われる。それは、9つのインタルード全てに出てくる太陽、空、大地、海の描写において、インタルードごとに強勢の置かれる元素が変わっていくことにあらわれている。

前述したように、第一インタルードでは、空と海の区別がつかず、空は海のように液状をしたものとして記述されたが、さらに陸地の描写も他のインタルードに比べて簡単で、海の描写に主眼が置かれている。水は諸元素の融合状態の象徴として、このインタルードを支配している。これが、春の深まりゆく第二、第三インタルード⁽⁷⁾に至ると、空間の拡大を印象づける描写に圧倒されてしまう。特に鳥たちの飛翔や囀りを描写するのに多くの紙片が裂かれる他、小宇宙としての部屋の空間の拡大が大宇宙の拡大に平行することによって、読者は水のイメージの支配が空気のイメージの支配に取って代わられたことを印象づけられる。空間的な拡大は太陽が頂点に達する第五インタルードまで続き、太陽が頂点に達するとき、視界は最も開け、海とともに大ブリテンの全土、フランス、スペイン、アフリカのところどころが望まれ、南国の村の家々やモスク、異国の女性の姿までが眺められる。しかし夏の到来する第四・第五インタルード⁽⁸⁾では、灼熱の太陽が海に照りつけ大地を焦がさんばかりの様相が空間の拡大の印象を圧倒し、火のイメージが他の元素を支配している。第五インタルードはまたさまざまなイメージ描写の分岐点であり、ここで初めて野畑の描写があらわれる⁽⁹⁾他、鳥たちもこれまで一貫して空間の広大さを示し、自我を謳歌す

るかのように囀ってきたのが、今では自我を謳歌するのをやめて巣づくりを始め、いわば地上的な存在となる。鳥たちの轉りは第六インタルード⁽¹⁰⁾で完全な沈黙に陥り、その後また空高く舞うことはあっても何ら自らを主張することなく何処かへ姿を消していく。第五インタルード以後、太陽が沈み始めると、視界は再び狭まっていき、太陽の光は専ら野畑へと降り注ぎ、穀物を実らせていく。野畑の描写は晩夏の猛烈な暑さと午後の強烈な日差しとが一致する折に初めてあらわれ、秋を告げ知らせ、この季節を特徴づけるので、とりわけ目を惹くようである。第七・第八インタルード⁽¹¹⁾では視界が殊に野畑の上に集約され、土のイメージが支配している。しかし、実り豊かな畑もいつしか刈取りが済まされ、第八インタルードでは凋落のイメージが目立ち始める。太陽がさらに沈み、地平線に没してしまうと、再び支配的イメージは水に戻っていく。九番目のインタルード⁽¹²⁾では再び空と海の区別がつかなくなり、闇の中で物は固さを失い、水の中のイメージのように溶解していく。各インタルードの描写は確かにその一つ一つが印象派の絵画を思わせる美しさをもっているが、さらに以上の推移が一連のインタルードに美的統一を与えているのである。

インタルードとチャプターの関わりについては、先に述べたように、一日の時間もしくは季節の移り変わり主人公たちの年齢との呼応があるということの他、インタルードの情景は大方第一チャプターで6人の主人公たちが女教師の手で育てられる寄宿舎のそばの光景であるといった関わりが挙げられる。しかし、こうした形式的な関わりでない関わりがインタルードとチャプターの間にすることについて、例えば Ralph Freedman は「この二つの世界は交差するイメージの組み合わせによって結びついている」⁽¹³⁾と指摘している。これを Alice van Buren Kelley の言葉によって敷衍するならば、インタルードはチャプターの6人の主人公たちの主観的独白から分離されてはいるが、独白に絶えず影響を与える客観的現実から引き出されたイメージを提供するのであり、「これらの光景の断片が主人公たちの心にあらわれる時、彼らの現実世界への対応の仕方を読者は知る

ことができる⁽¹⁴⁾」ということになる。こうしたイメージの交叉があるということは彼らの指摘する通りだが、しかしそれは単に断片的な対応ではなく、インタルードを支配するプラトンの輪がチャプターの主人公全てを支配する四大元素の対応関係として系統化されうものと思われる。

第一のインタルードにおいて宇宙があらゆる元素の融合する母親の子宮を思わせたように、チャプターの6人の主人公たちの意識も普遍的な背景に由来し、神話的な記憶として表現される。ルイスは自分と植物の根を同一視し、土の中深く潜っていき、世界の奥底に達し、ナイル河畔で女たちが水差しを持って河へ行くといったヴィジョンをもつ。

I hold a stalk in my hand. I am the stalk. My roots go down to the depths of the world, through earth dry with brick, and damp earth, through veins of lead and silver Down there my eyes are the lidless eyes of a stone figure in a desert by the Nile. I see women passing with red pitchers to the river; I see camels swaying and men in turbans.⁽¹⁵⁾

バーナードはスグリの木の木蔭から洞窟のイメージを創り上げる。

“Let us now crawl,” said Bernard, “under the canopy of the currant leaves, and tell stories. Let us inhabit the underworld. Let us take possession of our secret territory, which is lit by pendant currants like candelabra, shining red on one side, black on the other This is our universe.”⁽¹⁶⁾

ロウダもまた自分の揺すっている水盤から「白熊が吠え、鐘乳石が緑の氷柱をゆさぶる氷におおわれた洞窟」(“icy caverns where the sea-bear barks and stalactites swing green chains”⁽¹⁷⁾)を夢みる。最初の二つの条りはバシュラールが『大地と休息の夢想』で引用しているところだが、⁽¹⁸⁾

これら全てに共通する特徴は、対象への自己没入、現在の感覚印象と過去の神話的な記憶との合一といったような同化作用であり、四大元素が土と火、土と水といった複合的なイメージを提供しているのもその一環といえる。バーナードの洞窟に下がっているスグリの実は燭台となって燃え、ルイスの地下はナイル河まで続き、ロウダの洞窟は水でおおわれ、難破船の行き着く所として水のイメージを包含している。いずれも大地の中の子宮を想起させ、ここにあらわれた水に子宮の羊水との類比をみることは容易である。バシュラールによれば、根のイメージ、洞窟のイメージはそれぞれ「われわれを、遙かなる過去へ、われわれの種族の過去へ送る 深さの軸」⁽¹⁹⁾、「母への回帰」⁽²⁰⁾といった意味合いをもっているという。こうした第一チャプターのイメージの特性は、子供たちがまだ彼らを取り巻く宇宙の中に取り込まれていて、自己と他者を区別できない宇宙と一体化した状態にあることを明らかにするだろう。

第二・第三インタルードでは、四大元素はもっと分離したものとなり、それに合わせてチャプターにおいても6人の主人公たちは次第に生活領域を拡大していき、やがて学校別、職業別に離れ離れの生活を送るようになる。これまでのインタルードが早春から初夏に移り変わる季節を描写したものであって、春がインタルードで空気のイメージに支配されていたように、主人公たちがこの時期に知覚する感覚印象もバーナードが知覚する蜘蛛の巣⁽²¹⁾に始まって、空を背景とした木蔭、校庭、田園等空間性を暗示するものが少なくない。

例えば、スーザンが田園の朝の冷たい空気の中に蕉の香りを嗅ぐ場面がある。

Now I will let myself lean out of the window. The air rushes down my nose and throat — the cold air, the salt air with the smell of turnip fields in it.⁽²²⁾

バシュラールは「ある種の物質的想像力にとっては、大気は何よりも匂い

を運ぶ台である⁽²³⁾」といっているが、ここではまさにそうした物質的想像力が働いている。その大気は新鮮で、スーザンの拡大せんとする、高みに昇行せんとする青春のエネルギーを宿しているように思われる。そうしたエネルギーはネヴィルが樹木ごしに見上げる空にもあらわれて、高みに昇行せんとする夢想を誘っている。

It seems as if the whole world were flowing and curving — on the earth the trees, in the sky the clouds. I look up, through the trees, into the sky.⁽²⁴⁾

一方、インタルードにおいて空と海の輪郭を際立たせる太陽の光、鳥たちの轉りや飛翔、また部屋の空間の拡大は、主人公たちの自我の形成を予兆する。John Graham は部屋を「時間において形成された自我の象徴⁽²⁵⁾」だと指摘しているが、インタルードごとに部屋の内部がはっきりとあらわれてくるにつれ、チャプターにおいても子供たちの社会的意識、分離と個性の認識が増していく。「僕は僕であってネヴィルではないのだ⁽²⁶⁾」というバーナードの言葉に代表されるこうした認識は、一方では自我発見の喜びと興奮をあらわしているが、部屋の閉鎖された空間がその閉鎖性の故に外界の無限性を強調するように、6人の主人公たちも「別々の肉体に成るにつれて」全体性を失ったことに「ひどく苦しむ⁽²⁷⁾」ことになる。こうして肉体は牢獄と化し、全体性を回復することが彼らの願いとなる。

こうした空間的な分離・性格の分離は、後に述べるように四大元素の分離となってあらわされるが、そうした分離に抗うかのように、主人公たちは二度の再会を果たす。その第一は、インタルードで「太陽がその顔を剃き出しにした⁽²⁸⁾」と描写される青春の真盛り、パーシヴァルの送別会に集まることによって果たされる。この時点ではパーシヴァルが統合者と見做され、主人公たちは彼のあらわす一つの元素によって統一されることを求める。というのも、6人の主人公たちが青春時代を共に過ごすパーシヴァルはインタルードの太陽の具現者であり、6人の意識の奥底にある暗闇を引

き出し、それに形を与えるものとして主人公たちは彼によるカリスマ的統一を期待するからである。バーナードは、パーシヴァルがインドに渡って死んだ後、彼がいつも真中に坐っていたことを想い出す⁽³⁰⁾が、彼の占めるこの位置ほど彼と6人の主人公たちとの関係を端的に示すものはない。ルイスとロウダの内密な対話によって導入されるイメージも彼が真中に坐っていたことを強調する。晚餐者たちがキャンプ・ファイアーのまわりで輪になって踊っているイメージがそれで、しかもルイスは彼らが「夜行性の没我の状態」にあることに気づき、「彼らの目は蛾の羽根のようにあまりにも素早く動くので、全然動いていないようにみえる」とロウダに眩⁽³¹⁾いてい⁽³¹⁾る。こうしてパーシヴァルは彼らの想念や情緒がそのまわりを蛾のようにひらひらと舞う炎、灯りとしてあらわされ、ここに火による統一が完成する。夏がインタルドで火のイメージによって支配されたように、パーシヴァルを中心に囲む6人の主人公たちの夏も、火のイメージが支配的になっている。

しかし、一度頂点に達した太陽が沈まねばならないように、火は瞬間的な統一を与えるにすぎない。パーシヴァルはインドに渡った後すぐに馬から落ちて夭折する。パーシヴァルの死後、6人の主人公たちは自分の個性が定めた社会生活の轍をさらに進んでいき、もう引き返すことのできないのを実感する。時は頑なな矯正の効かない個性を創造してしまい、ネヴィルは性格が石化したことを、世界内に存在する仕方が石化したことを認識する。

Change is no longer possible. We are committed. Before, when we met in a restaurant in London with Percival, all simmered and shook; we could have been anything. we have chosen now, or sometimes it seems the choice was made for us — a pair of tongs pinched us between the shoulders. I chose.⁽³²⁾

決まった行動のパターンに固定化され、石化される主人公たちの人生は、

社交界に生き続けるジニー、田舎で子育てに熱中するスーザン、事業家として成功したルイスに固体化、硬化のイメージを伴ってあらわされる。ジニーは男女の交わりに燃え尽きて灰となるイメージで描かれ、スーザンは自分の生活基盤を守るためには、他者の柔かさを自分の堅さで擦り減らし、「澄んだ眼の緑のほとばしりで銀灰色の揺れ動く蛾の羽根に似た言葉のおののきを消してしまう」ことさえ辞さない。ルイスは「金の握りの付いた杖で街路をこつこつ叩いて歩き」ながら、瘦せ衰えても死ぬことのできないといった硬化のイメージを提供する。こうした固体的状態の象徴が土であることは、インタルードで秋が土のイメージによって支配されていたことと一致している。

6人がハンプトン離宮で最後に会合するときも、彼らのパーティは瞬間的に分離を克服することができるにすぎない。それはハーシヴァルの送別会がそうであったように一瞬の社会的統合を創造する価値ある瞬間であるが、背後に控える闇に消えゆく残光でしかないことは、ここでも火のイメージが支配的なことで明らかである。

But we — against the brick, against the branches, we six, out of
how many million millions, for one moment out of what measure-
less abundance of past time and time to come, burnt there trium-
phant.⁽³⁶⁾

Let us blaze against the yew trees. One life. There. It is over.
Gone out.⁽³⁷⁾

しかし、このパーティの意義は水による融合の状態を引き入れることにある。パーティの後、主人公たちは湖のほとりを散策し、湖のそばの闇の中で水の中から引き上げられた魚のイメージで提示されるが、こうした水に浸った状態は、ネヴィルがいうように、「切り離されてきた母親の肉体に復帰することだけを願う」⁽³⁸⁾彼らの精神状態を示すことになろう。

こうしてプラトンの輪に類する循環はまさに円環をなさんとするのだが、こうした循環を人間について唱えた人にヒポクラテスがいる。ヒポクラテスは人間が粘液、血液、胆汁、黒胆汁の四つの液で構成されていて、冬には粘液が支配的となり、春から夏にかけて血液や胆汁が増え、春は血液、夏は胆汁が一番強くなり、ついで秋になると黒胆汁が支配的になり、冬になるとまた粘液が増していった、再び粘液が支配的になるといった循環を説いている。⁽³⁹⁾今までみてきたように、『波』の主人公たちも6人共通して同様なプラトンの輪に類する変遷を蒙ってきたわけである。全員がこうした変遷を蒙っているということは、彼らが二度のパーティを催すように自由意志で動いているようにみえるにせよ、実はより大きな自然的周期に生物的に依存しているばかりか、存在全体がこの周期に嵌め込まれていることを示しているといえよう。こうしてインタルードの *macrocosm* は *microcosm* としての6人の主人公たちの在り方そのものを全体的に支配し、主人公たちが本質的に自然内存在であり、自然の子であることを強調するのである。

ところが、以上の通時的な視点を捨てて、それぞれの時点での6人の人物の人生への適応の度合いを共時的に見てみるならば、それぞれの時点での適応の度合いに個人差が生じていることがわかる。春にはバーナードが6人の中で一番学校生活に順応しており、次いでジニーがその華やかさで先生たちを魅了し、社交界にデヴィーした後も成功を続ける。しかしジニーは秋になってその美貌が失われ凋落し、秋に若い頃から思い描いていた平凡な幸福の日々を実現することになるのがスーザンである。これを見ると、それぞれの季節に一番適応する人物はヒポクラテスの説く四つの体液のうちその季節に一番支配的な体液をあらわすという図式になる。ヒポクラテスがどの人間も四つの体液で構成されていると説いているのに反し、『波』の主人公たちは、いわば各々一つの元素を具現すると見做すことができるわけで、このようにみれば6人の主人公たちは一個人の様々な側面をあらわしたものだという評価が適用できるかもしれない。⁽⁴⁰⁾だが、むしろ

こうした分離は、各個人にとって一つの元素だけが自我の領域まで上昇していき、残りの元素はその自我から隔絶されることによるものと想定するならば、前に述べたようなあの自我の形成、別々の肉体に別れたあの痛ましい経験のより適切な比喩になるだろう。Jean Alexander がカバラ式の図形の中で「スーザンは土の元素、ロウダは水、バーナードは空気、ジニーは火⁽⁴¹⁾」と規定しているのも、それぞれの人物の自我の領域まで昇ってきた元素、人物の社会的な性格を決定する要因として捉えて妥当なものであり、実際 Alexander のカバラ式の図形の中にあらわれた四つの物質元素の教義は四人の人物を性格付ける根本原理となっていることを指摘できると思う。

バシュアールは『水と夢』の中でベルギーのイエズス会神学者レシウスの例を挙げ、胆汁質が火によって、憂鬱質が土によって、粘液質が水によって、多血質が空気によって、それぞれ性格付けられることを示している⁽⁴²⁾が、『波』もこの伝統に従っているといえる。この四気質説による分類でいくと、多血質は「陽気で現実的、世話好き、快活であるが気が変わり易く慎重ではない⁽⁴³⁾」といった性格ということになる。これはとりも直さずバーナードの性格そのままであり、そうしたバーナードの性格は、まだ幼少のころのエピソード一つとってみただけでもよくわかる。ジニーがルイスにキスするのを見て嫉妬するスーザンが通りかかる。その姿を目にするや、バーナードは彼女を慰めにネヴィルのナイフを置いてくることも忘れて走って追いかけていく。それは良くいえば彼の世話好きな性格をあらわしているが、悪くいえば彼の散漫な性格を物語っている。そうしたバーナードはスーザンやネヴィルによって風船の紐や気泡のイメージで繰り返し描かれ、又世話好きなバーナードは自分自身「言葉が僕のまわりで煙の輪のように渦巻くのが見られないとき、僕は暗がりにいる一僕は無⁽⁴⁴⁾なのだ」といわざるを得ない。次に憂鬱質は、アト・ド・フリースが指摘しているように、赤ん坊や植物が好きで所有欲が強く、実際的な性格であって⁽⁴⁵⁾、この点スーザンに非常によく合致している。そしてスーザンの場合、「私は畑、納屋、木々⁽⁴⁶⁾」だといって自分と英国の田園の地母とを同一視している。胆

汁質の場合は快活で愛嬌のある性格だといわれ、⁽⁴⁵⁾ 社交界で男たちを魅了するジニーにこうした面がみられる。社交界にデヴィーしたジニーは「自分が暗がり⁽⁴⁷⁾で輝いているのを感じる」といい、バーナードもジニーを称して「炎のように踊っている」⁽⁴⁸⁾ といっ⁽⁴⁹⁾て、ジニーの快活な性格を火のイメージであらわしている。最後に粘液質の場合は、一般に女性的・受動的な性格と見做されているが、⁽⁴⁵⁾「粘液は色彩や味のない水に本質的に類似している⁽⁵⁰⁾」ので、その効果を記述することはむずかしいといわれている。ただ粘液質が水によって性格付けられ、パシュラールのいうように、「不幸と死の想像力は強力⁽⁵⁰⁾で自然な物質のイマージュを特に水の物質の中に見いだす」のであるならば、泉の妖精としてあらわされ、不幸と死を体現するロウダはまさに粘液質に分類されるだろう。

四大元素のこうした分離によって、自我として確立した元素以外の元素が敵対し、破壊をもたらす力としてあらわれるようになる。例えば、ルイスにとって自意識の目覚めの瞬間となる、生垣の後ろで火を象徴するジニーにキスされた経験は、火の攻撃として彼の記憶に残り、後に彼が人生の失敗者だという意識をもつことと結びついている。⁽⁵¹⁾ また火は社交界での出合いの衝撃から身を守る術を知らないロウダにとっても破壊的要素としてあらわれる。⁽⁵²⁾ ロウダにとってはスーザンにとって安息の場として豊饒なイメージをもって描かれた土の元素も砂漠と化している。⁽⁵³⁾ 土は知的な正確さ、抽象的な秩序に献身する学究の徒ネヴィルにとっても砂漠と化している。⁽⁵⁴⁾ 後者の場合、学者の知的世界以外の全てを拒む者が情緒とかヴィジョンとか人生の多様性といったものを犠牲にすることを強いられるあらわれといえよう。彼は又「僕はぶらぶらぶら下がっているものを嫌う。僕は湿っぽいものは嫌いだ」⁽⁵⁵⁾ といっ⁽⁵⁶⁾て、空気の元素、水の元素も拒否している。分析的・合理的秩序の崇拜者として彼は四大元素の反指定の役割を演じているといえよう。

このように『波』の主人公たちは四つの物質元素があらわす四つの性格に容易にタイプとして分類され、四つの物質元素によって限定づけられている。ウルフは1930年4月9日づけの日記に、創作中の『波』について、

「私がいま考えていることはごくわずかな筆触で人物の性格の本質を与えることができるということだ。それは大胆に、ほとんどカリカチュアとしてなされねばならない⁽⁵⁶⁾」と書いているが、ウルフの意図したカリカチュアは今みてきたように四大元素の想像力となってあらわれているわけである。

しかし、四大元素の対立分化が崩壊していく過程にこそ『波』の dynamism はある。この過程は、二度目のパーティで引き入れられた水の作用に一部負うているが、Jean Alexander も取り上げている二人の人物に殊に顕著にあらわれている。その一人はロウダであり、もう一人は最終章の唯一の語り手となるバーナードである。前者はその崩壊の過程で自殺を遂げることになり、後者は「諸元素の調和と神秘的に秩序を再生する混沌を超えた巨大な円環の敬虔な認識⁽⁵⁷⁾」に到達する。ここでは、殊にこの二人の類似点・相違点に注目しつつ論を進めたい。

ロウダは自我の固さによって他の者に訪れる慰めさえ拒否し、自我をより大きな世界に埋没させることを夢みた。ロウダは自分の元素である水以外の元素が支配した春から秋にかけてずっと疎外感をもちつづけなければならなかった人物だが、ハーシヴァルの死後音楽会に行ったときに知覚する抽象的な図形の重なりに一瞬の解放感を味わうところがある。

There is a square; there is an oblong. The players take the square and place it upon the oblong. They place it very accurately; they make a perfect dwelling-place. Very little is left outside. The structure is now visible; what is inchoate is here stated; we are not so various or so mean; we have made oblongs and stood them upon squares. This is our triumph; this is our consolation.⁽⁵⁸⁾

ロウダに啓示された square と oblong の重なりは、外面的には単にオーケストラと舞台の重なりを示すものかもしれないが、square は大地、そ

の上または下に置かれる oblong は空気又は水、次の引用でのように一番上に置かれる spiral は火をあらわすと考えられないだろうか。Jean Alexander はここではもう四大元素の概念をもちだすことを放棄して、この重なりを「困惑と不調和のしるし⁽⁵⁹⁾」といっているが、この図形は異質な元素の重なりとして、ロウダが幼少の頃夢みたあの洞窟への回帰を思わせる。というのも、そのとき夢想は oblong を長方形ではなく楕円として捉え、錬金術の本からユンクが再録した円積法の図、男性と女性を一つの同じ図のなかに結びつけて全体性をあらわす図を想起させるものとなるからである。パシュラールはそこに「生の最初の休息の閉塞をもう一度見出す⁽⁶⁰⁾」という願望が表現されているといっているが、このように解釈して初めてロウダの一瞬の解放感の理由がわかるのである。しかしロウダの場合、諸元素の重なりは彼女本来の元素である海へ還っていくイメージによって終結し、重なり合った諸元素は結局水によって融合されることが示される。

The oblong has been set upon square; the spiral is on top. We have been hauled over the shingle, down to the sea.⁽⁶¹⁾

そして実際彼女がどうやって自殺したかは定かでないが、スペインを一人旅するとき、彼女の心をよぎる象徴的な自殺の行為は受水自殺によるものである。水による融合は自我の解消であり、無意識の世界に深く飲み込まれることを表わしているようで、死と容易に結びついている。

ロウダの四大元素の融合が無意識的な力によるものだとすれば、バーナードの最終章の告白でのそれは、意識的・人為的なものとして始まる。バーナードは、錬金術師が「煮たった銀のように泡立つ大釜⁽⁶²⁾」で元素を調合するように、これまで四つの元素を具現してきた他の主人公たちの生と彼自身の生とを言葉で捉えることによって融合させようと試みる。しかしバーナードも四大元素の融合過程でロウダのように無意識的な力によって飲み込まれざるを得ない。その不安定な状態をバーナードは次のように告白

する。

“Was this then, this streaming away mixed with Susan, Jinny, Neville, Rhoda, Louis, a sort of death? A new assembly of elements? Some hint of what was to come?⁽⁶³⁾”

若き日のバーナードにとっては生は「火曜日が月曜日に続き、水曜日が火曜日に続く⁽⁶⁴⁾」流れとして満足を与えるものだったのが、死を前にしてバーナードの時間は瞬間が次の瞬間に続かないロウダの時間に近づいていく。それは既に第7章で「魂の屋根の上に宿った雨の滴が落ちる⁽⁶⁵⁾」水のイメージでバーナードにあらわれていたが、最終章ではついに、一つの瞬間に対処するために自我を呼び起こそうとしても自我がやって来ず、そこに空白が生じることになる。ある日、彼の眼下の光景が音も色彩もない冬の風景に変わり、彼は自我のない人間としてこの世界に対処する。ところが、その結果ついにバーナードがみたものは、インタルードでの太陽、空、大地、海のイメージに他ならない。

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; the house is whitened; the sleeper stretches; gradually all is astir.⁽⁶⁶⁾

これは第一インタルードでの神秘的な女性として人格化された自然の創造力の統合を反響する瞬間的統合であり、四大元素のイメージはバーナードの「自我なくして見られた世界⁽⁶⁷⁾」へと集約されるのである。しかし、バーナードはロウダのように無意識の力に飲み込まれてしまうことを肯んぜ

ず、今度は上昇していった、太陽を具現したパーシヴァルの役割を自ら引き受けようとする。すなわち、それは再び四大元素を意識的な領域にまで引き上げて、その領域で四大元素の均衡を創り上げようとする企てである。そうすることによって最早、自我なくして見られた大宇宙——それまでバーナードを始め他の主人公たちをも支配していた大宇宙——はバーナードを支配するのをやめ、バーナードがその宇宙を支配するという逆転が起こっている。

これを審美上、作品構成上の点からみるならば、ここに太陽の運行、波の動きとともに逃げ去ってしまうインタルードの水平的な時間が、「垂直的」と呼びたいような時間の要素に変化するわけで、もしヴァージニア・ウルフの神秘主義についていうのであるならば、そこにこそウルフの詩的神秘が生まれているということをまず第一に言わなければならないだろう。確かにバーナードにとってそうしたヴィジョンはたちまちのうちに消えていき、水平的な時間が再び動き始めることが「波は岸に砕けた」というエピソードに示されるが、表層で動く波が岸に砕けても、永遠化した瞬間は決して砕けることなく不動のままに留まる、そうした神秘を『波』の構造は許容している。

註

- (1) C. G. ユングはその著『心理学と錬金術』の中で錬金術の「作業」に人間の自己実現の過程が無意識的に投影されていることを明らかにし、またガストン・バシュラールは、四大元素にもとづく想像力研究の四部作（実際は五部に分かれている—すなわち、『火の精神分析』、『水と夢』、『空と夢』、『大地と意志の夢想』、『大地と休息の夢想』）において、夢想が作品化されるときに働く、深みにおいて想像的なものを物質化せんとする要求について取り扱っている。
- (2) Alexander, Jean, *The Venture of Form in the Novels of Virginia Woolf*. Port Washington, N. Y.: Kennikat, 1974.
- (3) *Ibid.*, p. 147.
- (4) 1931年2月7日付けのウルフの日記— *A Writer's Diary* (London: The Hogarth Press, 1975), p. 169.— には、『波』にあらわれる諸々のイメージが体系的に使用されているという仮説をむしろ否定するような条りが出てく

る。すなわち、『波』での諸々のイメージは「首尾一貫して、固定した組み合わせとしてではなく、ただイメージとして使うのであって、決してそれらを展開させず、ただ暗示するにとどめる」のだとウルフが言っている箇所である。しかし、そのすぐ後に続いて、ウルフは「こういうふうにして海と鳥たちの音とあけぼのと庭とを無意識の中に存在させ、地下で働かせておくことができたと思う」と記している。ウルフがここで挙げている四つのイメージは容易に水、空気、太陽、土の四大元素に還元されうるものであり、ウルフ自身この四大元素が意識下の深いレベルで体系化されていることを漠然とながら意識しているように思われる。

- (5) Virginia Woolf, *The Waves* (London: The Hogarth Press, 1980), pp. 5-6.
- (6) セルジュ・ユタン『錬金術』, 有田忠郎訳 (白水社・文庫クセジュ, 1984年), p. 97.
- (7) Virginia Woolf, *op. cit.*, pp. 20-21, 52-54 resp.
- (8) *Ibid.*, pp. 77-79, 105-107 resp.
- (9) 第四インタールードに「陽は麦畑や森に降り注いだ」とあるが、実質的に野畑が描写されるのは第五インタールードが初めてである。
- (10) Virginia Woolf, *op. cit.*, pp. 117-118.
- (11) *Ibid.*, pp. 129-130, 147-148 resp.
- (12) *Ibid.*, pp. 167-168.
- (13) Ralph Freedman, *The Lyrical Novel* (New Jersey: Princeton University Press, 1971), p. 244.
- (14) Alice van Buren Kelley, *The Novels of Virginia Woolf* (Chicago: The University of Chicago Press, 1973), p. 147.
- (15) Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 8.
- (16) *Ibid.*, p. 16.
- (17) *Ibid.*, p. 13.
- (18) ガストン・バシュラール『大地と休息の夢想』, 饗庭孝男訳 (思潮社, 1973年), p. 190. およびp. 295.
- (19) *Ibid.*, p. 299.
- (20) *Ibid.*, p. 16.
- (21) Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 6.
- (22) *Ibid.*, p. 45.
- (23) ガストン・バシュラール『空と夢』, 宇佐美英治訳 (法政大学出版局, 1982年), p. 199.
- (24) Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 45.
- (25) John Graham, "Time in the Novels of Virginia Woolf," in *Critics on*

- Virginia Woolf*, ed. E. M. Latham (Coral Gables, Florida: Univ. of Miami Press, 1979), p. 29.
- (26) Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 170.
 - (27) *Ibid.*, p. 171.
 - (28) *Ibid.*, p. 77.
 - (29) *Ibid.*, pp. 26-27, etc.
 - (30) *Ibid.*, p. 109.
 - (31) *Ibid.*, p. 100.
 - (32) *Ibid.*, p. 151.
 - (33) *Ibid.*, p. 157.
 - (34) *Ibid.*, p. 153.
 - (35) *Ibid.*, p. 144.
 - (36) *Ibid.*, p. 197.
 - (37) *Ibid.*, p. 162.
 - (38) *Ibid.*, p. 165.
 - (39) "Nature of Man," chaps. I-VIII: W. H. S. Jones, ed., *Hippocrates IV Heracletus*, The Loeb Classical Library, 150 (London: William Heinemann, 1953), pp. 2-25. 参照。
 - (40) 例えば, Harvena Richter, *Virginia Woolf: The Inward Voyage* (Princeton: Princeton University Press, 1978), p. 120.
 - (41) Jean Alexander, *op. cit.*, p. 164.
 - (42) ガストン・バシュラール『水と夢』, 小浜俊郎・桜木泰行訳 (国文社, 1980年), p. 13.
 - (43) 盛永四郎『一般心理学』 (明玄書房, 1976年), p. 168.
 - (44) Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 95.
 - (45) Ad de Vries, *Dictionary of Symbols and Imagery*, (Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1981) 参照。
 - (46) Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 70.
 - (47) *Ibid.*, p. 73.
 - (48) *Ibid.*, p. 84.
 - (49) Lily B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes* (London: Methuen, 1972), p. 59.
 - (50) ガストン・バシュラール『水と夢』, p. 135.
 - (51) Virginia Woolf, *op. cit.*, pp. 69, 155.
 - (52) *Ibid.*, p. 77.
 - (53) *Ibid.*, p. 77.
 - (54) *Ibid.*, p. 63.

- (55) *Ibid.*, p. 14.
- (56) Virginia Woolf, *A Writer's Diary* (London: The Hogarth Press, 1975), p. 157.
- (57) Jean Alexander, *op. cit.*, p. 177.
- (58) Virginia Woolf, *The Waves*, p. 116.
- (59) Jean Alexander, *op. cit.*, p. 170.
- (60) ガストン・バシュラール『大地と休息の夢想』, p. 155. 参照。
- (61) Virginia Woolf, *op. cit.*, p. 116.
- (62) *Ibid.*, p. 182.
- (63) *Ibid.*, p. 198.
- (64) *Ibid.*, pp. 182, 186, 192.
- (65) *Ibid.*, p. 131.
- (66) *Ibid.*, p. 207.
- (67) *Ibid.*, p. 204.