



ヴァージニア・ウルフとマーガレット・アトウッド の創造空間 — フィクションの構造と語りの技法

中島, 恵子

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

2014-03-25

(Date of Publication)

2015-03-01

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第6152号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1006152>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



博士論文

ヴァージニア・ウルフとマーガレット・アトウッドの創造空間
—フィクションの構造と語りの技法—

平成 26 年 1 月
神戸大学大学院国際文化学研究科

中島恵子

博士論文

ヴァージニア・ウルフとマーガレット・アトウッドの創造空間
—フィクションの構造と語りの技法—

審査委員： 野谷啓二教授
西谷拓哉教授
玉井 暲教授
米本弘一教授

平成 26 年 1 月
神戸大学大学院国際文化学研究科

中島恵子

目次

序	1
第1章 ヴァージニア・ウルフの文学的エッセイ・評論 —ジャンルの解体・ハイブリッドな創作技法—	7
第2章 マーガレット・アトウッドの文学的エッセイ・インタビュー・評論 —文学の過去・現在・未来と書くことについて—	52
第3章 ヴァージニア・ウルフのショートフィクションにおける技法とレトリック —ハイブリッドなレトリックと枠組み構造—	88
第4章 マーガレット・アトウッドのショートフィクションにおける技法とレトリック —創作理論の作品化—	122
第5章 ヴァージニア・ウルフとマーガレット・アトウッドのレトリック —語りの技法と比較分析—	167
結論	190
省略記号	193
注	195
参考文献	207

序

〈先行研究・本研究の目的と意義〉

ヴァージニア・ウルフ(Virginia Woolf, 1882-1941)のショートフィクションはウルフが生前に発表した唯一の短編集である『月曜日か火曜日』(*Monday or Tuesday and Eight Stories* (1921))と死後にレナード・ウルフ(Leonard Woolf, 1880-1969)が編纂した『幽霊屋敷』(*A Haunted House and Other Stories* (1944))の二冊があったが、その他に無数の作品がタイプスクリプトやホログラフ(自筆)で残されていた。ウルフ夫妻がロンドンから移り住んだサセックス州の別荘モンクス・ハウスの書斎でヴァージニアは活発に執筆活動を行っていた。甥のクウェンティン・ベルが美術の教授を務めるサセックス大学にウルフのマニュスクリプトが *Monks House Papers* として所蔵されており、それに加えて大英博物館図書館(British Library)の資料と、*Leonard Woolf Papers* が1985年にマイクロフィルムとして発表された。それらの貴重なショートフィクションを『ヴァージニア・ウルフ短編集』(*The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*)として、Susan Dick が編集し年代順に整理して1985年に第1版を、1989年に第2版を出版している。こうしたウルフのショートフィクションは日本においてこれまで、まとまった形ではあまり研究されていない。また膨大な数の書評や評論、エッセイは、20年以上の年月をかけて『エッセイ集』(*The Essays of Virginia Woolf Vol. 1-6.*)が発刊され、最後の第6巻は2011年に完成された。これらは、ウルフのフィクション、エッセイ、その他の著作を縦断的に研究することを可能にしたばかりである。これについても、これまで知られていなかったエッセイに関しては、あまり研究されていない。

マーガレット・アトウッド(Margaret Atwood, 1939-)のショートフィクションは、八冊の短編集が出版されている。研究対象としている『闇の殺人ゲーム—短編小説と散文詩—』(*Murder in the Dark: Short Fictions and Prose Poems* (1983))、『良い骨たち+簡単な殺人』(*Good Bones and Simple Murders* (1994))、『テント』(*The Tent* (2006))は、特に創作技法に関わるメタフィクションであり、アトウッドの多様なレトリックを展開している。これらの作品は、難解さもともなって一般的には注目されず、カナダでもあまり研究されてこなかった。このうち、年代の早い二つの短編集を研究対象とした論文を含む研究書の *Margaret Atwood's Textual Assassinations* が2004年 Sharon R. Wilson によってオハイ

オ州立大学出版から発表されている。また、『テント』はアトウッドの最新のショートフィクション集であると同時に二冊の前作の続編であり、これらの短編集を三部作と見ることができる。こうした作品群が、きわめて精緻なレトリックによって構築されている点に着目し考察する。

これまで、ウルフとアトウッドの比較分析はなされていない。本研究では二人の作家のショートフィクションを研究対象として、フィクションの構造と語りの技法におけるレトリックを比較し考察する。また、ショートフィクション研究の基盤として、作家の文学的スタンスを表すウルフとアトウッドの文学的エッセイ、評論、インタビュアーを分析する。

1920年代から30年代に大英帝国の首都ロンドンを中心に活躍したウルフと現代のカナダの最大都市トロントを舞台にした作品を多く生み出したアトウッドの作品を比較しようと試みたのは、二人の作家のショートフィクションに、それぞれの作家が模索する技法やレトリックをテーマとする作品群を見いだしたからである。

ウルフは特に、ショートフィクションをスケッチと呼び実験技法の習作として執筆している。中には、伝統的な作品も見られるが、この論文では斬新な技法を構築するために書かれたものに焦点を当て考察する。ヴァージニアの死後、レナードは『幽霊屋敷』の前書きで、「ヴァージニアはアイデアを思いついたときスケッチとしてざっとそれを書きとめ、引出しにしまいこんだ。後に短編の依頼がきたときには、それを取り出して時には何度もその原稿を書き直した」(HH7)と記している。先にウルフが生前に発表した唯一の短編集である『月曜日か火曜日』にも、斬新な技法によるショートフィクションが見られるが、8編中6編が『幽霊屋敷』に再録された。それらのショートフィクションは、ウルフがモダニズム文学のマニフェストとされる「現代小説論」(‘Modern Fiction’)で、既成の小説技法に反論し伝統を打ち破る方法で現代小説を書くべきであると宣言した主旨をフィクションとして実践したものである。ウルフのエッセイとフィクションは互いに相関関係にある。ウルフの膨大な数のエッセイの1906年から1941年までの作品を収録した『エッセイ集』について Hermione Lee は次のように記している。

More recently, growing interest in Woolf’s rethinkings of an extraordinary range of intellectual issues — history, science, evolutionary theory, psychoanalysis, technology, consumerism, painting — combined with the new map of her writing provided by the collected *Essays*, has moved the reading of her essays into a much

more central position in Woolf studies. They are being reread, now, as crucial parts in the great complex web of Woolf's criss-crossing between novels, stories, diaries, letters, notebooks, reviews, sketches, essays, story-essays, essay-novels: a huge lifelong conversation on paper which only now is beginning to be seen and understood in its entirety. ¹

Lee の指摘からもわかるように、ウルフ研究の膨大な数以上に、研究領域が広がりを見せている。本研究では、これまであまり注目されてこなかったウルフのショートフィクションとエッセイに焦点を当てることにより、ウルフが現在、メタフィクションとして扱われる作品を多く創出しており、またその実験的レトリックがジャンルを超えたハイブリッドなものである点を考察する。

また、アトウッドのショートフィクションで 1983 年に出版された二冊の短編集『闇の殺人ゲーム』と『青髯のたまご』(*Bluebeard's Egg*)では、後者は比較的人気があったものの、前者はそれほど注目されてはこなかった。この点について、『闇の殺人ゲーム』と『良い骨たち』がメタフィクションであると指摘した上で Reingard M. Nischik は次のように述べている。

Since the eighties, Atwood has been using a new medium for her challenging redefinitions and inversions: a type of short text that is hard to categorize and has few real ancestors in Canadian literature. Works in this hybrid genre appeared in the collections *Murder in the Dark: Short Stories* and *Good Bones*, Published in 1983 and 1992, respectively. The originality of their form and modes of representation, combined with a possible confusion of smallness/shortness with insignificance, meant that these Atwood texts were neglected by critics for a long time. ²

本研究では、ユーモアとウィットに溢れる軽い読み物と受け止められてきた『闇の殺人ゲーム』の表面下にある、アトウッドの言葉を借りれば、ページ（本）の奥に潜む暗闇に隠された部分に焦点を当て、そのメタフィクション性とハイブリッドなレトリックについて考察し、その続編である『良い骨たち+簡単な殺人』と最新の短編集のひとつである『テ

ント』を同じ主題をテーマとする三部作として分析する。アトウッドのショートフィクションはそれ自体が完成されたものであり、一つ一つの作品が独自の面白さを持つと同時に短編集全体がひとつの流れを作り、それ自体が意味を持つように編まれている。

二人の作家の相違点と共通点は、次のように考えられる。ウルフの場合、最初はエッセイや評論を投稿する評論家として出発し膨大な英文学についての評論やエッセイを書き、ときにはロシアの作家にも言及している。そうした豊かな知識に支えられたうえで、伝統を打破し新たな伝統を形作るというウルフの文学的スタンスが構築されている。ウルフは内面描写を主体とした人間の心理を描出するレトリックの追求という立脚点を実験的ショートフィクションに置き、それを長編フィクションへと敷衍させていった。最初の実験技法による長編の『ジェイコブの部屋』(*Jacob's Room*(1922))の構想についてウルフは1920年1月20日の日記に、「壁のしみ」と「キュー植物園」と「書かれなかった小説」が統一体となって手に手を取って踊っている(*Mark on the Wall, K.G. and An Unwritten Novel are dancing in unity. (AWD 23)*)と記している。新たなフィクションのフォームをいかにして構築するか、またそれを支えるレトリックとはどのようなものか、という問いかけがウルフの生涯を通しての命題であった。次々と発表されたウルフの実験的フィクション構築の基盤となるフォームがショートフィクションにおいて既に試されている点について、この論文で明らかにしたい。

マーガレット・アトウッドの作品の多くはトロントを舞台に繰り広げられる。その長編小説にはカナダの風景や歴史またマルチカルチュラルな文化的側面が色濃く描かれてきたが、2003年から現在までの作品は宇宙的な視野で近未来社会を描くものへと変貌している。ショートフィクションでは、カナダらしい背景と雰囲気と、それを超越するグローバルな視野で描かれたものが混在する。ウルフの実験が意識の流れを主体とした内面描写に重点が置かれているのに対し、アトウッドの実験は世界中のあらゆる文学形式に注目し、バビロニアやエジプト、またギリシャ・ローマの神話、伝説、バラッド、民話、おとぎ話、北米先住民のほら話などをベースにしたものであった。さまざまなレトリックを試み、詩や対話形式、擬似的な自伝、サイエンス・フィクション、思索小説という独自のファンタジー空間を現出させている。2002年に発表した『死者との交渉—作家と著作—』(*The Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*)³で登場するクマエの巫女のエピソードは、ショートフィクションのテーマとなり、芸術神でもある太陽神アポロンとクマエの巫女の姿は、現代の神話へと変貌した形で三部作のショートフィクションに造形され、

『テント』に収録されている。アトウッドは「創世記」に始まる天地創造の物語をパロディとした作品も書いている。こうした多様な実験的レトリックで描かれるショートフィクションはウルフと並ぶ実験小説家としてのアトウッドの特質を表している。

〈ウルフとアトウッドの背景と文学活動〉

ヴァージニア・ウルフ(Virginia Adeline Woolf, nee Stephen)は大英帝国、ロンドンのHyde Park Gate 22番地で生まれた。父はもとケンブリッジ大学のフェローで、ロンドン図書館長も務めた著名な文人・社会学者のSir Leslie Stephen、母のJuliaはその美貌で有名でありラファエル前派の画家たちのモデルにもなっている。兄Thobyをはじめ、男の兄弟はすべてケンブリッジ大学へ進学したが、姉のヴァネッサとヴァージニアは主に家庭内で教育を受けた。また、ヴァージニアは父の書斎にある蔵書を自由に読むことができた。さらに、ヴァージニアとヴァネッサはケンジントン・スクエアのキングス・カレッジの女子学部でいくつかの講義を受講した。⁴

ウルフは執筆活動に加えてケンブリッジ大学女子寮のニューナム・カレッジ、ガートン・カレッジなどで講演を行っている。兄のThobyを中心として集まったブルームズベリー・グループにおける主要メンバーとして姉のVanessaとともに関わり、その先端的な思想に大きな影響を受けた。⁵ ヴァージニア・ウルフは生涯で数回の大きな精神疾患を経験してはいるが、それとは反対の明快で活動的な性格を持ち合わせ、ギリシャ、イタリア、トルコなどを含むヨーロッパ各国への度重なる旅行経験は、作品にも反映されている。

マーガレット・アトウッド(Margaret Eleanor Atwood)はカナダのオタワに生まれた。父は昆虫学者で、幼少時代は父の研究のためオタワとトロントの間にある森林地帯と大都市トロントの間を行き来した。森林地帯で家族とともに過ごし、自由に読書にふけたことがアトウッドの作家としての才能を育んだ。アトウッドはトロント大学に進学し初めは哲学を専攻したが、その後、英文学に転じた。トロント大学ヴィクトリア・カレッジで英文学を修めた後、ラドクリフ・カレッジで学びハーバード大学の博士課程に進学した。カナダのいくつかの大学で教鞭をとったが、作家の道に邁進し1972年にトロント大学在宅作家(Writer in Residence)となった。⁶ 彼女が作家として認められたのはデビュー作の*Dancing Girls*(1968)がカナダ総督賞を受賞したことによるが、1972年にはカナダ文学のアイデンティティーを模索しその確立を啓蒙する『サバイバル』(*Survival: A Thematic*

Guide to Canadian Literature)を出版している。また、2000年に『昏き目の暗殺者』(*The Blind Assassins*)がブッカー賞を授賞し、国際的に知られるようになった。執筆活動の他に、多くの講演を行い、数回の来日の度にカナダ大使館他で講演している。2010年9月には国際ペン東京大会で、基調講演(於:早稲田大学大隈講堂)を行った。夫の Graeme Gibson と同じく、カナダ作家協会の会長を務めるなどカナダ文壇をリードする存在として、詩、フィクション、エッセイなど数多くの作品を執筆し現在も精力的な創作を続けている。カナダ北部の北極圏や世界各国への旅行もアトウッドの著作にインスピレーションを与えている。アムネスティなどの人権活動や、地球環境の保護にも乗り出し、アトウッドが2013年に完成させた人間と地球環境への警鐘とも言える『マダム』三部作(*Oryx and Crake, The Year of the Flood, MaddAddam*)には人類が滅亡の危機に瀕した近未来のディストピアが描かれている。アトウッド自身が思索小説(*speculative fiction*)と呼ぶこれらの長編フィクションのテーマは、萌芽としてショートフィクションの中に見受けられる。

第1章 ヴァージニア・ウルフの文学的エッセイ・評論
—ジャンルの解体・ハイブリッドな創作技法—

この章では、次の11作品（エッセイと評論）に注目し、分析する。作品は、時代的な順序（chronological order）としたが、11. ‘Butterflies and Moths: Insects in September’ はそれ以前に書かれた初期のエッセイとして発見され *Essays Vol.6* の Appendix に収録されており、この論文でも最後に置いている。

1. 「現代小説論」(‘Modern Fiction’) (*CR1* 184-95, *E4* 157-65)
2. 「ベネット氏とブラウン夫人」(‘Mr. Bennett and Mrs. Brown’) (*CDB* 90-111, *E3* 384-389)
3. 「芸術の狭い橋」(‘Narrow Bridge of Art’) (*GR* 11-23, *E4* 428-41)
4. 「蛾の死」(‘The Death of the Moth’) (*DM* 9-11, *E6* 442-45)
5. 「小説の技巧」(‘The Art of Fiction’) (*M* 89-93, *E4* 599-603)
6. 「女性と小説」(‘Women and Fiction’) (*GR* 76-84, *E5* 28-35)
7. 『私だけの部屋』(*A Room of One’s Own*) (1929, The Hogarth Press)
8. 「女性にとっての職業」(‘Professions for Women’) (*DM* 149-57, *E6* 479-83).
9. 「クラフツマンシップ」(‘Craftsmanship’) (*DM* 126-32, *E6* 624-27)
10. 「瞬間一夏の夜」(‘The Moment: Summer’s Night’) (*M* 9-13, *E6* 509-14)
11. 「蝶と蛾—九月の昆虫たち」 ‘Butterflies and Moths: Insects in September’ (*E6* 381-83)

-
- (1) 「現代小説論」(‘Modern Fiction’) (*CR1* 184-95, *E4* 157-65)

ヴァージニア・ウルフのモダニストとしての出発点は、1925年出版の『普通読者第一巻』(*The Common Reader: First Series*)に収録された「現代小説論」(‘Modern Fiction’)と題する文学的エッセイである。このエッセイは、最初に『タイムズ文芸付録』(*Times Literary Supplement*)の1919年4月10日号に‘Modern Novels’のタイトルで掲載され、若干の修正を加えて‘Modern Fiction’と改題された。この「現代小説論」はウルフのモダニスト宣

言、マニフェストとして実験小説家としての彼女の立場を明確にしたものである。精神主義的な内面世界を描くことが現代作家の仕事ではないかというウルフのあまりにも有名な文章には、ウルフが模索した新しいフィクションの技法やショートフィクションとして作品化されるものとの深い関わりが凝縮された形で表現されている。

Look within and life, it seems is very far from being “like this”. Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions — trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all side they come, an incessant shower of innumerable atoms: and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; so that, if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? (*CR I* 189)

ウルフは、これまでの外面描写から一転して、内面に眼を向けるようにと読者あるいは作家たちに呼びかける。そうすれば、人生 (life) とはこのようなものという既成概念とは全く違うものだということである。「普通の日普通の心」をほんの少しの間でも調べてみると、「心は些細で、風変わりな、はかない、あるいは鋼のような鋭さで刻みつけられた無数の印象」を受け止めている。そしてこれらの「印象」は「あらゆる方向から、無数の印象の雨」となり、私たちに降り注ぎ、「月曜日や火曜日 (普通の日) の人生」を形作るので、アクセントは、古いものとは違うところに置かれる。「もし作家が自由人で奴隷ではなく、伝統によらず、自分自身の感情に基づいて、書かなければならないことではなく自分が選

んだものを書くことができたなら、これまで受け入れられてきたようなスタイル（様式）におけるどんなプロットも、喜劇も悲劇も恋愛事件もキャタストロフィー（大団円）もなくなるだろう」と主張する。そして、「ボタン一つにしてもボンド・ストリートの仕立屋が付けるようなことにはならないだろう」と既成概念を覆し、「人生は左右対称に取り付けられた辻馬車のランプではない。人生は輝く光暈（暈輪）、意識の始めから終わりまで私たちを包み込む半透明の被膜なのだ」と述べている。ウルフは、「この変化に富む、未知の制限されない精神を、それがどんな脱線や複雑さを示そうとも、できる限り異質なものと外面的なものを排除して、伝達することが小説家の仕事ではないだろうか？」と小説作法における既成概念を打ち破る問題提起をしているのである。人間の内面に焦点を当て、心の中を描出しようという、ウルフの実験的小説技法についての展望がここに端的に表されているわけだが、これに先立ち、いくつかのショートフィクションにおいてウルフはすでに実験的技法を試みている。ウルフの初期の短編および短編集であり、単独でも出版された *The Mark on the Wall* (1917)、*Kew Gardens* (1919) と *Monday or Tuesday* (1921) には、「現代小説論」で発表された論旨が、モダニスト・フィクションの実験的技法による習作 (sketch) として展開されている。ウルフは、浮かんだアイデアをエッセイやショートフィクションとして描くとき、絵画的な表現でそれらをスケッチと呼んでいる。

(2) 「ベネット氏とブラウン夫人」(‘Mr. Bennett and Mrs. Brown’) (CDB 90-111, E3 384-389)

この文学的エッセイあるいは評論は、1923年11月17日の『ニューヨーク・イブニング・ポスト』(*New York Evening Post*)に「文学評論」と題して発表され、『ネイション・アンド・アシニウム』に同年12月1日、またボストンの『リビング・エイジ』に1924年2月に掲載された。また、1924年5月にケンブリッジ大学内の文学団体である「異端者会」(*The Heretics*)における講演で‘Character in Fiction’ と題して読まれたものである。ウルフの小説のあり方、特に、人物創造 (characterization) についての展望を現わしており、モダニズム文学の重要なマニフェストの一つであると考えられている。死後、レナード・ウルフによって、『大佐の死の床』(*Captain's Death Bed*)に収録された(E3に再録)。また1920年に発表されたショートフィクションの「書かれなかった小説」(‘An Unwritten Novel’) と対をなすものであり、そのエッセイ版と考えることができる。また、その他のいくつかの短編とも関連しており、それについては、第4章で検討する。「書かれなかつ

た小説」は、小説を書くこと、特に人物創造についての小説であり、新たな技法を模索するウルフがフィクションの形をとって創作したメタフィクションとして位置付けられる。「ベネット氏とブラウン夫人」もまたフィクショナルな部分が多い。エッセイであると同時に喩え話の部分が大きいフィクション性を帯びるというエッセイフィクション (essay-fiction) である。

「ベネット氏とブラウン夫人」のベネット氏は、ウルフが「現代小説論」でエドワード7世 (在位 1901-1910) の時代の作家たちとしてその小説をやり玉にあげた、アーノルド・ベネット (Arnold Bennett) のことである。「現代小説論」で、ウルフは H. G. ウェルズ (H. G. Wells)、アーノルド・ベネット、ゴールズワージー (Galsworthy) の三人をエドワードイアン (the Edwardian) として挙げ、その小説がすでに旧弊なものであると批評し、ジョージ5世 (在位 1910-1936) の時代の作家 (the Georgian) である自分たちが新しい小説を生み出さなければならないとして意気込みを述べている。「ベネット氏とブラウン夫人」においても同様に、ウェルズ、ベネット、ゴールズワージーの三人を旧弊な作家とし、E. M. フォースター、D. H. ロレンス (D. H. Lawrence)、リットン・ストレイチー (Lytton Strachey)、ジェイムズ・ジョイス (James Joyce)、そして T. S. エリオットを新時代の作家たちと呼んでいる。

ウルフはケンブリッジ大学の異端者会での講演の冒頭で次のように述べている。

It seems to me possible, perhaps desirable, that I may be the only person in this room who has committed the folly of writing, trying to write, or failing to write, a novel. And when I asked myself, as your invitation to speak to you about modern fiction made me ask myself, what demon whispered in my ear and urged me to my doom, a little figure rose before me — the figure of a man, or of a woman, who said, “My name is Brown. Catch me if you can.” (CDB 90)

この部屋にいらっしゃる方の中で小説を書くという愚かなこと、つまり書こうと試みる、または書こうとして失敗するといつてよいかも知れませんが、そういうことをやってみたのは私一人であろうとおもわれますし、おそらくそうあってほしいものです。どんな悪魔が私の耳もとでささやいて、私をこういう運命に駆り立てたのだろうかとお問してみると、現代小説について皆様に話をしようとお招きを受けました

ので、このような問いを自分にしてみたのですが、小さな姿が私の前に現れました—
男の姿、もしかすると女の姿かもしれませんが、私の前に現われて、「私の名はブラウ
ン、出来るものなら私をつかまえてごらん」と言いました。

このエッセイのタイトルであるベネット氏とは、小説作法あるいは小説の技法に関する論
争相手でもある当時の有名作家、アーノルド・ベネット氏であり、ブラウンという人物は、
人物創造上の架空の人物、ウルフが求める理想の人物創造を可能にするかもしれない、技
法上のオブジェ（対象、object）である。ウルフは人物創造が小説を書く上での最も重要
な要素であるという点についてはベネットに同意はするが、人物創造そのものに関する観
点が異なるのだと主張している。ウルフは取り上げる作家たちをエドワーディアンとジョ
ージアンの二つの陣営に分け、先の時代の人物創造が、自分たちの新しい人物創造とどう
異なるのか、という論旨を展開していく。

ウルフは、リッチモンドからウォータールーまで汽車にのったときの話として、事実と
フィクションを織り混ぜて話を進めている。たまたま列車に乗り合わせた「私」の前の座
席にいる年配の二人の人物を、仮にブラウン夫人とスミス氏と命名し、二人の様子をうか
がって、「私」の想像は止めどもなく膨らんでゆく。ブラウン夫人は60歳を過ぎたと思わ
れる夫人で、スミス氏は40歳をかなり過ぎた男性であり、皮のカバンをもち、どうやら、
良家の出ではあったが、今は貧しいブラウン夫人と何か不愉快なことを取り決めなければ
ならない商売人らしい。二人の会話は、断片的なものであり、「私」がいろいろと想像を巡
らす間にも、スミス氏はラップム連絡駅でそそくさと列車を降りてしまった。「私」は「向
かい側の隅に座っている」ブラウン夫人と二人きりで取り残されるが、彼女の「とても清
潔な感じで、非常に小柄で、どこか奇妙で、深く悩んでいる様子」は「私」に圧倒的な印
象を与える。

Mrs. Brown and I were left alone together. She sat in her corner opposite, very
clean, very small, rather queer, and suffering intensely. The impression she
made was overwhelming. It came pouring out like a draught, like a smell of
burning. What was it composed of — that overwhelming and peculiar
impression? Myriads of irrelevant and incongruous ideas crowded into one's head

on such occasions; one sees the person, one sees Mrs. Brown, in the centre of all sorts of different scenes. (*CDB* 95-96)

ブラウン夫人と私は二人だけ取り残されました。彼女は向かい側の隅に座っていました。とても清潔な感じで、非常に小柄で、どこか奇妙で、深く悩んでいました。彼女が投げかけた印象は圧倒的でした。まるですき間風のように、ものの焼けるにおいのように勢いよく押し寄せてきました。その圧倒するような特殊な印象は何でできていたのでしょうか。そんな時には無数の無関係な矛盾しあった考えが頭の中に押し入ってくるのです。その当人が見えるのです。ブラウン夫人があらゆる種類の違った光景の中心に見えるのです。

人物創造のオブジェであるブラウン夫人は、「書かれなかった小説」で語り手の「私」が架空の名であるミーニー・マーシュと命名した、老婦人との同類項であり、「私」の想像力を掻き立てる、普通の、どこにでもいそうな、フィクションの登場人物である。その登場人物をめぐる「私」あるいは「作家」の意識は止めどもなく流れ、溢れて、フィクションを構成するという創造空間を生み出すというメカニズムが働いていく。ここで、ウルフは自己の考える性格創造とは、ベネット氏とは著しく異なるものであり、「小説は、向かい側の片隅に座る老婦人から始まる」というキャッチフレーズとも言える理念を打ち出している。

The story ends without any point to it. But I have not told you this anecdote to illustrate either my own ingenuity or the pleasure of travelling from Richmond to Waterloo. What I want you to see in it is this. Here is a character imposing itself upon another person. Here is Mrs. Brown making someone begin almost automatically to write a novel about her. I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite. I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character — not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novels, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive, has been evolved. (*CDB* 96-97)

この話（＝ブラウン夫人についての空想）は尻きれとんぼで終わります。でも私は自分の思いつきの良さやリッチモンドからウォータールーまで旅する楽しさを説明するために、この話を皆様にしたのではありません。この話で分かっていたきたいのはこういうことなのです。ここに他人にぐいぐい迫ってくるひとつの性格があるということ。ここにブラウン夫人がいて、他人に自動的に自分についての小説を書き始めるように仕向けているということです。すべての小説は向かいの隅に座っている老婦人から始まる、と私は信じます。すべての小説は少なくとも人物を取り扱っているということ、小説というぎこちなく冗長で、劇的ではないけれど一方では豊かで、弾力性があり生きいきとした形式が徐々に発展してきたのは、人物を表現するためであって、主義主張を説くためでも、歌を歌うためでも、あるいは大英帝国の栄光を祝うためでもないということを私は信じるのです。

ウルフはエドワーディアンたちが偉大なヴィクトリア時代の残照にしがみつき、使い古されたプロットの展開と形骸化した小説作法に甘んじていると述べ、またその人物創造のやり方は、通りいっぺんでまったくリアリティを感じられないというのである。アーノルド・ベネット氏は「登場人物が本物であるときだけ、小説は生き残る機会を持てる」と言っているが、ウルフはベネット氏がいう本物は自分にはまったく偽物に見えるというのである。古い小説作法の慣習を脱して、作家の心に映ったままのリアリティを捉え、それを描くことが重要だと述べる。また、注目すべきことは、「読者」と「作家」の壁を取り払わなければならないと主張していることである。これは、当時の作家の意見としては、斬新なものであり、作家と読者が作品を一体となって構築するという読者受容理論に結びつくものである。

Your part is to insist that writers shall come down off their plinths and pedestals, and describe beautifully if possible, truthfully at any rate, our Mrs. Brown. You should insist that she is an old lady of unlimited capacity and infinite variety; capable of appearing in any place; wearing any dress; saying anything and doing heaven knows what. But the things she says and the things she does and her eyes and her nose and her speech and her silence have an overwhelming fascination, for she is, of course, the spirit we live by, life itself. (CDB 111)

あなた方（＝読者）としては、作家たちがその権威の台座から降りて、できることなら、私たちのブラウン夫人をみごとに、そして誠実に描くように主張すべきなのです。あなた方は、彼女が無限の可能性と果てしない多様性を持つ老婦人であり、どんな場所にも表れることができ、どんな衣装でも身にまとい、どんなことでも言うことができ、なんでもできるのだということを主張すべきです。しかし彼女が言うことや彼女のすること、また彼女の目、耳、言葉、沈黙は圧倒的な魅力を持っています。なぜなら、いうまでもなく彼女は、それによって私たちが生きている精神、生命そのものだからです。

従来の小説ではヒロインとしてはあり得なかったブラウン夫人が圧倒的な魅力を持つ人物であり無限の可能性を持つ人物として、創造空間の中心に位置するオブジェであるとウルフは主張する。また「今この時点では、ブラウン夫人の完全な、満足すべき表現を期待しないしてほしい」とも述べている。それは「私たちが、今まさに英文学の重大な時期のひとつが生まれる瀬戸際にいる」からだとし、そうした満足のいく結果がもたらされるのは、「私たちが決して絶対にブラウン夫人を見捨てないと決心がついた時初めて到達できるのです」と結びの言葉を述べている。

このエッセイにおけるブラウン夫人は、「書かれなかった小説」のミーニー・マーシュと なって具体化されている。「書かれなかった小説」は人物創造をテーマにしたメタフィクションであり、フィクションの創作技法についての小説となっている。それは、ウルフの実験的なフィクション構築における新しい人物創造のあり方について論じたものであるが、ウルフが創造した登場人物たちは、主に内面的な「意識の流れ」を通して描かれている。最初の実験的技法を使った長編小説『ジェイコブの部屋』(*Jacob's Room* (1922))では、主人公ジェイコブをまるで幻影のように描き、存在よりも不在が強調されるような人物創造を行っている。『ダロウェイ夫人』の一日は、52歳になったクラリッサが18歳の頃過ごしたブアトンでの日々以来、ダロウェイ氏と結婚して現在に至る夫人の30年余りに相当する過去の回想と、現在時のパーティを開く日の一日が交錯して作り上げられる。読者は、ページの上に、若き日のクラリッサと現在のクラリッサの両方を同時に提示されることになる。また、『灯台へ』のラムジー夫人は、リリー・ブリスコやその他の視点的人物から眺められた「家庭の天使」として、皆の心をひとつに統合する女神のような人物（統合者、

unifier) として描かれ、その後長い間皆の心に生き続ける。また『波』の六人の登場人物たちは、内的独白や、他の登場人物たちの意識に映った姿として、その輪郭を浮かび上がらせる。意識の流れを駆使したウルフの小説作法の原点が、このブラウン夫人に象徴的に表現されている。

(3) 「芸術の狭い橋」(‘Narrow Bridge of Art’) (GR 11-23, E4 428-441)

「芸術の狭い橋」は 1927 年 8 月 14 日と 21 日に、『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』(*New York Herald Tribune*) に「詩と小説と未来」(‘Poetry, Fiction and the Future’)と題して掲載され、後に『花崗岩と虹』(*Granite and Rainbow*) に収録された。また E4 に再録されている。

ウルフは、詩、劇といったさまざまな文学の形式があるが、それらは複雑な現代人の心を映し出すにはもはや適しているとは言えず、現代文学で最も発展の可能性があるのはフィクション、しかもハイブリッドな特性をもつフィクションであるという論旨を展開している。¹

詩は、もはや私たちの父親たちの世代にしてくれていたようには、手を貸してくれず、劇も、エリザベス朝の詩劇という形式は、今日復活する可能性は全くない唯一の形式である。つまり私たちは散文の方向へと向かっているという。

If, then, we are daring and risk ridicule and try to see in what direction we who seem to be moving so fast are going, we may guess that we are going in the direction of prose and that in ten or fifteen years' time prose will be used for purposes for which prose has never been used before. That cannibal, the novel, which has devoured so many forms of art will by then have devoured even more. We shall be forced to invent new names for the different books which masquerade under this one heading. And it is possible that there will be among the so-called novels one which we shall scarcely know how to christen. It will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry but much of the ordinariness of prose. It will be dramatic, and yet not a play. It will be read, not acted. By what name we are to call it is not a matter of very great importance. What is important is that

this book which we see on the horizon may serve to express some of those feelings which seem at the moment to be balked by poetry pure and simple and to find the drama equally inhospitable to them. Let us try, then, to come to closer terms with it and to imagine what may be its scope and nature. (GR 18)

それゆえ、勇気をだして笑われることも覚悟で、こんなに早く動いているように見える私たちがどの方向に向かっているのかを見ようとするなら、私たちは散文の方向に進んでおり、また、10年か15年のうちに散文はこれまで決して使われたことのない目的のために使われると推測できるだろう。さまざまな芸術の形式をむさぼり食ってきた食人種である小説は、その頃までにはさらにもっと食べてしまっていることだろう。私たちは、小説という見出しの下に仮装しているさまざまな本に対していくつかの新しい名前を創り出さなければならないだろう。そして、いわゆる小説と呼ばれているものの中から、どう名前をつければよいのかほとんどわからないものがでてくるという可能性がある。それは散文で書かれはするが、その散文の中に多くの詩の特質をもつものだろう。それは何か詩の高揚のようなものをもつだろうが、散文の平凡さも多くもち合わせるだろう。それは劇的ではあるが劇ではない。それは読まれはするが、演じられはしない。私たちがそれをどんな名前と呼ぶことになろうと、あまり重要なことではない。重要なのは私たちが地平線のかなたに展望するこの本が、現時点では純粹で単純な詩ではうまく描けず、同じく劇も向いていないと思われるような感情のいくつかを表現するのに役立つかもしれないということなのである。それでは、それともう少し親密になって、その範囲と性質を想像してみましょう。

これに続いて、ウルフは、現在の小説とは異なる方法で、人物の感じや考えを綿密で鮮明に、違った角度から、表現するのだと述べている。「私たちは人生の大きな大切な部分が、バラやナイチンゲール、夜明け、日没、生、死、運命などというものに対して感じる感動から成り立っていることを忘れ、多くの時間を、ひとりで眠ったり、夢をみたり、考えたり、読書したりするのに費やしてきたことを忘れてる」(We have come to forget that a large and important part of life consists in our emotions toward such things as roses and nightingales, the dawn, the sunset, life, death, and fate; we forget that we spend much time sleeping, dreaming, thinking, reading, alone;.....)(GR 19)と強調する。トム

とジュディがお互いにどう感じているかといった人間関係から抜け出して、私たちは「理想、夢、想像、詩に憧れる」(We long for ideas, for dreams, for imaginations, for poetry.)(GR19)という。さらに、次のように述べて、「将来書かれる小説、あるいは小説の変種は、……調和しないものが奇妙に丸く固まったもの、つまり現代人の心という形をとるだろう」と、小説の未来像を描いている。

In these respects then the novel or the variety of the novel which will be written in time to come will take on some of the attributes of poetry. It will give the relations of man to nature, to fate; his imagination; his dreams. But it will also give the sneer, the contrast, the question, the closeness and complexity of life. It will take the mould of that queer conglomeration of incongruous things — the modern mind. Therefore it will clasp to its breast the precious prerogatives of the democratic art of prose; its freedom, its fearlessness, its flexibility. For prose is so humble that it can go anywhere; no place is too low, too sordid, or too mean for it to enter. It is infinitely patient, too, humbly acquisitive. It can lick up with its long glutinous tongue the most minute fragments of fact and mass them into the most subtle labyrinths, and listen silently at doors behind which only a murmur, only a whisper, is to be heard. With all the suppleness of a tool which is in constant use it can follow the windings and record the changes which are typical of the modern mind. To this, with Proust and Dostoevsky behind us, we must agree. (GR 19-20)

それゆえこのような点から、将来書かれる小説、あるいは小説の変種は詩の属性のいくつかを身につけるだろう。それは人間の自然や運命に対する関係、人間の想像、人間の夢、を提供するだろう。しかし、それはまた侮り、対照、疑問、生命の息苦しさと複雑さも提供するだろう。それは調和しないものが奇妙に丸く固まったもの、つまり、現代人の心という形をとるだろう。したがって散文という民衆芸術の貴重な特権である、自由さ、怖いもの知らず、柔軟性を胸に抱きしめていることだろう。なぜなら、散文はとても控えめだからどこへでも行ける。散文が入っていけないほど低い、きたない、むさくるしい所はどこにもない。散文は無限に忍耐強くもあり、謙虚なが

ら食欲である。その長い粘着力のある舌を使って事実のもっとも微細な断片をなめ尽くし、それを集めてもっとも繊細な迷宮を作り上げ、そして背後につぶやきやさきやさきしか聞こえないドアのところで聞き耳を立てることができる。絶えず使っている道具の柔軟性のおかげで、曲がりくねった道を辿り、現代人の心の典型でもあるいろいろな変化を記録することができる。これについては、プルーストやドストエフスキーに支援されて、私たちは同意すべきなのである。

ウルフは、「現代小説論」で述べた主旨をここでもう一度、さらに詳細に述べている。散文という古来の民衆芸術である手段を使って、人生あるいは生命に密着し、すみずみまでを詳細に表現するのだという。調和しないものが奇妙に固まったものである「現代人の心」の迷宮のような実態を写し出すには、あらゆる表現の手段を食人種のように飲み込んで種々の文学形式を包括的に取り入れた散文がもっとも適切であると主張する。散文の果てしない可能性を模索するウルフの実験的技法への挑戦は、こうしたエッセイに表現されている主旨を基盤として展開されている。

(4) 「蛾の死」(‘The Death of the Moth’) (DM 9-11, EG 442-445)

「蛾の死」はエッセイとも短編小説とも解釈できる不思議な空間を描写した興味深い作品であり、レナード・ウルフが編纂し 1942 年に出版されたエッセイ集 *The Death of the Moth* の表題作品である。他に *Collected Essays*(1966)と *The Crowded Dance of Modern Life, Selected Essays Vol.2*(1993)や、Stuart N. Clarke によって編集された *The Essays of Virginia Woolf, Volume 6 (1933 to 1941)*では *Essays Posthumously Published by Lenard Woolf* として Appendix II に収録されている。

姉のヴァネッサが 1927 年 5 月 3 日、別荘のあるフランス南部のカシスからヴァージニアに宛てた手紙で、巨大な蛾が夜に飛来したことを告げたが、ウルフはそれに敏感に反応し、取り憑かれたように、蛾についての物語を書こうとした。それは、また後に『波』へとつながるインスピレーションのひとつでもあった。「蛾の死」は 1927 年 9 月にロドメルにあるウルフ夫妻の別荘モンクス・ハウスで書かれたものと推定されている。²

小さくて微細なものの生と死を描いたこのエッセイフィクションは、生と死、瞬間と永遠、光と闇、といった二項対立的な要素を作品テーマとしたウルフらしい特質を表すと同

時に、エッセイとフィクションの境界を超越したハイブリッドなジャンルを構築するものとなっている。後の作品である文学的エッセイの『私だけの部屋』(*A Room of One's Own* (1929))は長編小説である『オーランドー——自伝——』(*Orlando: A Biography* (1928))の双子の作品と呼ばれているが、『私だけの部屋』は女性と文学を巡るエッセイでありながらフィクションの要素が色濃い混合物でもある。また『オーランドー』は、副題として付記された「伝記」のせいで、発売当初は書店の伝記のコーナーに置かれたというエピソードもあるが、伝記ではなくフィクションである。もちろん物語の途中で、突如として男性から女性へと変身した両性具有(*androgynous*)の主人公オーランドーのファンタスティックな生涯を描いた虚構の伝記(*meta-biography*)には相違ないのだが、『蛾の死』は、ウルフの代表作のひとつである『波』(*The Waves* (1931))の仮題が『蛾』(*The Moths*)であったという点からも注目される。「意識の流れ」(*stream of consciousness*)あるいは「内的独白」(*interior monologue*)の技法で描かれた『波』は、一日の太陽の動きを描写する散文あるいは散文詩で語られるインターラードとウルフが呼ぶフレイム(額縁構造)によって章立てがなされ、六人の登場人物の内的独白による生の瞬間と死のテーマが全編を貫いている。エッセイフィクションである「蛾の死」が後の大作につながる原点にあることは『波』の仮題として「蛾」(*The Moths*)が用いられていることから明らかであるが、蛾がウルフの創造力をイメージ化した、重要なメタファーであることは、ハーベナ・リヒター (*Harvena Richter*)が指摘している。³ 「蛾の死」という小品の構造そのものが、ウルフを思わせる語り手の「私」の視点(*point of view*)から一人称の語り(*the first-person narrative*)で構成されている。

書斎らしい部屋の中、九月半ばのある晴れた朝のこと、語り手の「私」はカーテンの陰で居眠りをしている蛾に気付く。「私」の視点は、窓の外にも注がれ、ミヤマガラスや野原の風景が描写される。だが、視点的人物である「私」の意識は間隙的にこの一匹の蛾に戻り、その動きを注視する。四角い窓ガラスのあたりを、あちらこちらにしきりに飛び回る蛾は、「私」にそれを見守らずにはいられない奇妙な共感を呼び起こすのだ。朝の蛾は、蝶とも夜の蛾とも違う、雑種の生物 (*hybrid creature*) である。干し草色の微細な生物であるこの一匹の蛾は、精力的にひらひらと羽を動かし、「私」はその蛾に生の純粋な結晶(*a tiny bead of pure life*)を読み取る。微細な蛾の活動は、生の巨大なエネルギーを秘めているのだ。しばらくすると、蛾は舞うことに疲れたらしく、陽のあたる窓辺に止まったまになる。「私」はやがてその蛾のことを忘れ、次に顔を上げたとき、蛾が舞を続けようと必死に

もがいていることに気付く。空しく身を起こそうとする蛾を助けようと鉛筆を差し出したが、それも役には立たない。「私」の意識をよぎったのは、蛾に死が近づいているということだった。

Nevertheless after a pause of exhaustion the legs fluttered again. It was superb this last protest, and so frantic that he (=the moth) succeeded at last in righting himself. One's sympathies, of course, were all on the side of life. Also, when there was nobody to care or to know, this gigantic effort on the part of an insignificant little moth, against a power of such magnitude, to retain what no one else valued or desired to keep, moved one strangely. Again, somehow, one saw life, a pure bead. I lifted the pencil again, useless though I knew it to be. But even as I did so, the unmistakable tokens of death showed themselves. The body relaxed, and instantly grew stiff. The struggle was over. The insignificant little creature now knew death. As I looked at the dead moth, this minute wayside triumph of so great a force over so mean an antagonist filled me with wonder. Just as life had been strange a few minutes before, so death was now as strange. The moth having righted himself now lay most decently and uncomplainingly composed. O yes, he seemed to say, death is stronger than I am. (DM 11)

ところが、疲れ果ててちょっと間を置き、肢がまた動いたのだ。この最後の抵抗は見事なものだった。そして死に物狂いで、蛾はついに身を起こすことに成功した。もちろん、生きることを願うばかりだ。また、誰ひとり気にもかけず、知りもしないというのに、取るに足りない小さな蛾が、このように大きな力に逆らって、誰ひとり価値を認め守ろうともしないものを保持しようとした巨大な努力は、不思議に感動を呼ぶものだった。そしてまた、なぜかその蛾に純粋な生の結晶を見たのである。私は無駄と知りつつ、もう一度鉛筆を取り上げた。私がそうしたとたん、まぎれもない死の徴候が現れた。身体はぐったりして、たちまち硬直していった。苦闘は終わりを告げたのだ。些細な小生物は、今や死を知ったのだ。この死んだ蛾を眺めていると、このように矮小な敵対者に対する、余りにも偉大な力の気まぐれな勝利は、私を驚異の念で満たした。数分前は生が不思議であったように、今や死が不思議なものとなった。姿

勢を正した蛾は、今やたいそう慎ましく不平ももらさずそこにあった。ええ、その通りです、と彼は言っているように見えた、死は私よりも強いのです、と。

ウルフはこのフィクショナルなエッセイにおいて、いくつかの実験を試みている。虚構とエッセイの融合、昼間の蛾に象徴されるハイブリッドな生物のイメージは、レトリカルな文学的融合体を示唆すると共に、微細な生物と人間存在を同類項として表し、「純粋な生の結晶」(life, a pure bead)として暴君的な死に立ち向かう様子を描いている。死への敵対者(an antagonist)としての微細なものの努力と抵抗は、人間の、あるいは作家としての生涯のメタファーだと言えるだろう。また、こうしたテーマは長編小説『波』のエンディングで、登場人物の一人で小説家のバーナードが、死に向かって突き進む場面を想起させる。

“And in me too the wave rises. It swells; it arches its back. I am aware once more of a new desire, something rising beneath me like the proud horse whose rider first spurs and then pulls him back. What enemy do we now perceive advancing against us, you whom I ride now, as we stand pawing this stretch of pavement? It is death. Death is the enemy. It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man’s, like Percival’s, when he galloped in India. I strike spurs into my horse. Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding. O death!”

The waves broke on the shore.

(W211)

「やがて、私の中にも波が高まってくる。それは膨れ上がり、背を弓なりにする。私はもう一度、新たな欲望が、乗り手がまず拍車をかけてから手綱を引きしぼる誇り高き馬のように、奥底から湧き上がってくるのを感じる。私が今またがっているお前よ、私たちがこの一筋の歩道を蹄で掻きながら立つとき、どんな敵が立ち向かってくるのを感じるのか？ それは死だ。死こそ敵だ。私は槍を低く構え、若者のように、インドで馬を走らせた時のパーシバルのように、髪をうしろになびかせ、死に向かって馬を突き進める。馬に拍車をかけるぞ。汝にむかって躍りかかるぞ。征服されることも屈

服することもなく、おお、死よ。」

波は岸边に砕け散った。

死に向かって突き進み、身を投げたバーナードのあとに、「波は岸边に砕け散った。」(*The Waves broke on the shore.*)の一行が、数行のブランクを開けてイタリックスで書き加えられている。ウルフの死生観に見られるように、ウルフの作品構築は二項対立の微妙なバランスの上に成り立っている。「蛾の死」に見られた生と死のテーマが拡大され、この『波』に凝縮された形で展開されている。さらに、上記引用のすぐ前の部分に、生と死の円環構造(cyclic pattern)という発展的に深化したウルフの展望が伺える。六人の登場人物の内的独白からなる本文のフレーム(額縁構造)であるイタリックスで書かれたインターラードは夜明け前から始まり、海と空の区別はつかない(*The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, ……*)(W5)。それを見る六人の子供たちは、ついに太陽が沈む終章の第六章では、老年期を迎えている。第一章と同じく、海と空の区別はなくなり(*Now the sun had sunk. Sky and sea were indistinguishable.*)(W167)、登場人物たちの一生と対比された一日の太陽は沈み、通りを歩くバーナードは初老の人となっている。インターラードでは、太陽はすでに沈み夜明け前を思わせる描写に変化している。日没は夜明けへとつながる永遠の一環に過ぎない。『波』の作品構造は、尾を口に啜えた蛇、古代ギリシャのイメージで円環を象徴するウロボロスの形を表している。

Again I see before me the usual street. The canopy of civilization is burnt out. The sky is dark as polished whalebone. But there is a kindling in the sky whether of lamplight or dawn. There is a stir of some sort — sparrows on plane trees somewhere chirping. There is a sense of the break of day. I will not call it dawn. What is dawn in the city to an elderly man standing in the street looking up rather dizzily at the sky? Dawn is some sort of whitening of the sky; some sort of renewal. Another day; another Friday; another twentieth of March, January, or September. Another general awakening. The stars draw back and are extinguished. The bars deepen themselves between the waves. The film of mist thickens on the fields. A redness gathers on the roses, even on the pale rose that

hangs by the bedroom window. A bird chirps. Cottagers light their early candles.
Yes this is the eternal renewal, the incessant rise and fall and fall and rise again.
(W210-11)

もう一度いつもの街を眺める。文明の天蓋は燃え尽きてしまった。空は、磨かれた鯨骨のように薄暗いぞ。しかし、空には灯火か曙の光か、一点の明るみが見える。ある種のざわめきが一どこか鈴懸の木の上でさえずる雀の声が。夜明けのきざしが感じられる。それを暁と呼ぶのはよそう。通りに佇み、目の眩む思いで空を見上げている初老の男にとって、都会の暁とはいったいなんだろう？ 暁とは空が白むことだ。ある種の再生だ。別の一日。別の金曜日。別の三月の、一月の、あるいは九月の二十日。別の総覚醒。星々は退き、消えていく。波間の筋は深まる。霧の膜が野原に濃くたちこめる。赤らみがバラの花々に甦る。寝室の窓辺に垂れ下がる薄色の薔薇にまでも。小鳥が一羽さえずる。小屋に住む人々は早朝の明かりをつける。そうだ、これこそ永遠の再生、絶え間ない生と死、かつ死と生だ。

散文詩を思わせるバーナードの「意識の流れ」の「内的独白」は、夜に続く夜明けの、時間の永続性と、永遠の回帰を示唆し、寄せては返す波のうねりとリズムを含んでいる。この作品では、ウルフの実験的文学技法が最高潮に達したと考えられている。『波』については、ウルフが1927年2月21日の日記で「新形式の劇を發明してはどうか？」(Why not invent a new kind of play)、「事実からかけ離れた、自由で、しかも凝縮され、散文ではあるが詩、小説でありながら劇」(Away from facts; free; yet concentrated; prose yet poetry; a novel and a play.) (AWD 104) と記している。また、1928年11月7日には、『波』(仮題『蛾』)を「神秘的な目のない作品、劇詩」(Yes, but *The Moths?* It was to be an abstract mystical eyeless book: a playpoem.) (AWD 137)と呼んでいる。『波』の原点、あるいはモチーフとも言える「蛾の死」はエッセイフィクションであり、ジャンルを超えた作品構築への展望と思索が窺われ、さらに「蛾の死」における前半部分は活発な蛾の動きを通して生そのものを捉え、後半部分では死に至る蛾のものがきと苦しみ、そして最後に静かに巨大な敵である死に身をゆだねる様子が描かれている。生と死をページの二分の一ずつに対比的に描く構図は、まるで蛾あるいは蝶が、一本の線を軸に羽を広げたかのようである。そして作品の微細な生物であり、シンボルでもある、場違いに出現した昼間の蛾は、

蝶でも蛾でもないイメージ、ウルフが希求した新しい文学の形式であるハイブリッド（雑種・異種混合物）な様相を合わせもっているのである。さらに、蝶の形態が作品構造とされている点については、長編小説『灯台へ』（*To the Lighthouse* (1928)）にも見られる。『灯台へ』は、第一部「窓」（“The Window”）が9月のある晴れた午後に始まり、十年間の時の流れを表す第二部「時は過ぎゆく」（“Time Passes”）を経て、第三部の「灯台」（“The Lighthouse”）が十年後の9月のある日の午前となっている。常識的な時間観を覆すように、「窓」と「灯台」のそれぞれほぼ半日ずつが、作品の大部分を占め、時の流れの最も長い十年間が散文詩のような形で短くまとめられており、この第二部を蝶番として第一部と第三部が結び付けられ、十年を隔てはいるが、第一部と第三部で一日を構成するという時間のマジックが働いている。全体的な形式は、大きな蝶が羽を広げた形をしているのである。ウルフが蛾や蝶という形態にこだわったのは、アールヌーボーやアールデコなど芸術の動向において、ルソーの「自然に帰れ」という風潮から、昆虫をモチーフとしたデザインやアクセサリが流行したことによる影響があると考えられる。また、ヴァージニアが育ったスティーブン家の子供たちは、昆虫採集が大好きであり、蝶や蛾にたいへん興味を持っていたことが知られている。⁴ ウルフは、1916年に、‘Butterflies and Moths: Insects in September’ という論説をタイムズ誌（*The Times*, 14 September 1916）に単に「寄稿者より」（From a Correspondent）という署名で掲載している（*CE* 381-3）が、そこには、ベニシジミ（the Small Copper）、ジャノメチョウ（the Wood Arguses）、モンキチョウ（the Clouded Yellow）など、蝶や昆虫の名前が数多く挙げられている。姉のヴァネッサの名前はアカタテハという蝶の一種を意味しており、ヴァージニア自身が、夜の同族である蛾を自分自身や、自我などに喩えたことはH. リヒターが指摘している。⁵

(5) 「小説の技巧」（‘The Art of Fiction’）（*M* 89-93, *E4* 599-603）

ヴァージニア・ウルフの「小説の技巧」は1927年10月16日に『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』に‘Is Fiction an Art?’と題して掲載され、その約一ヶ月後に少し短く修正されて『ネイション・アンド・アシニウム』に掲載された。また、『瞬間、その他のエッセイ』（*The Moment and Other Essays*）に収録されている。このエッセイは、ブルームズベリー・グループのメンバーであり、知己のE.M. フォスターによる『小説の諸相』（*The Aspects of the Novel*）に対する批評であり、当時小説家として著名であったフ

フォースターの上記文学論（文学的エッセイ）の批評を基軸に、比較的伝統的な手法で書きあげたフォースターの小説に対してウルフの小説に対する展望を垣間見させる点で注目に値する。ウルフは、フォースターをジョージアン(1910-1936)の作家として位置づけているが、同時にエドワーディアン(1901-1910)の作家たちが使った型にはまった手法を使っていると批判的でもあった。またウルフは同年 1927 年に『蛾の死、その他のエッセイ』に収録された「E.M. フォースターの小説」で彼の長編小説を年代順に挙げ、批評を展開している。ウルフの実験的手法による作品への展望は、フォースターの伝統的手法で書かれた作品とは一線を画すものである。「小説の技巧」の冒頭でウルフは小説を貴婦人に喩えている。

That fiction is a lady, and a lady who has somehow got herself into trouble, is a thought that must often have struck her admirer. Many gallant gentlemen have ridden to her rescue, chief among them Sir Walter Raleigh and Mr. Percy Lubbock. But both were a little ceremonious in their approach; both, one felt, had a great deal of knowledge of her, but not much intimacy with her. Now comes Mr. Forster, who disclaims knowledge but cannot deny that he knows the lady well. If he lacks something of the others' authority, he enjoys the privileges which are allowed the lover. He knocks at the bedroom door and is admitted when the lady is in slippers and dressing-gown. Drawing up their chairs to the fire they talk easily, wittily, subtly, like old friends who have no illusions, although in fact the bedroom is a lecture-room and the place the highly austere city of Cambridge. (M89)

小説は貴婦人である。どうやら難儀に陥っている貴婦人である一と、こんなふうに、彼女を崇拝する人々はしばしば考えたにちがいない。多くの勇敢な紳士たちが彼女の救援に馳せ参じたが、主だった方々は、サー・ウォルター・ローリー（批評家・オックスフォード大学教授、1861-1922）とパーシー・ラボック（エッセイスト・批評家、1879-1965）である。だが、両者とも、その態度は少し儀式ばっている。両者とも彼女（＝小説）に対して大いなる知識を有しているが、あまり親密な関係ではないように思われた。そこに登場してくるのが E. M. フォースター氏で、知ったかぶりはしないが、貴婦人と親密であることを否定しない。他の人たちのような威厳には欠けるも

の、恋人に許された特権の数々を享受している。寝室のドアをノックし、ドレッシングガウンにスリッパ姿の貴婦人に招き入れられる。暖炉に椅子を引き寄せ、彼らはもはや迷妄などもつこともない旧友のように、心安く、機知に富み、巧妙に語り合う、けれども、実際のところ、寝室とは講義室であり、場所はきわめて厳粛なケンブリッジ市なのである。

E. M. フォスターはケンブリッジ大学のクラーク講演(Clark lectures at Cambridge)で発表した原稿を後に Introductory, The Story, People, People (Continued), The Plot, Fantasy, Prophecy, Pattern and Rhythm, Conclusion の9つの章からなる『小説の諸相』にまとめたが、その序文でウルフの「壁のしみ」とロレンス・スターン(Laurene Sterne)の『トリストラム・シャンディ』を引用している。

The passage last quoted is, of course, out of *Tristram Shandy*. The other passage was from Virginia Woolf. She and Stern are both fantasists. They start with a little object, take flutter from it, and settle on it again. They combine a humorous appreciation of the muddle of life with a keen sense of its beauty. There is even the same tone in their voices — No doubt their scales of value are not the same. Stern is a sentimentalist, Virginia Woolf (except perhaps in her latest work, *To the Lighthouse*) is extremely aloof. Nor are their achievements on the same scale. But their medium is similar, the same odd effects are obtained by it, the parlour door is never mended, the mark on the wall turns out to be a snail, life is such a muddle, oh dear, the will is so weak, the sensations fidgety ...philosophy...God...oh dear, look at the mark...listen to the door — existence ... is really too... what were we saying? ⁶

フォスターはウルフとスターンが共に幻想家であり、鋭い美的センスで人生のごたませをユーモラスに鑑賞し、同じ調子の表現をしていると述べている。そのスケールや価値は異なるが、スターンは感傷家でウルフのほうは超然としている。その功績も同じスケールではないが、両者の方法は似通っているとし、同じような風変わりでさまざまな効果がもたらされているとする。だが、壁のしみがカタツムリであると判明し、人生とはそんなに

も雑多なものであり、ドアに聞き耳を立てたり、哲学や存在といったことが何なんだろう？と疑問を呈する。ウルフは友人のフォースターが「壁のしみ」を少し茶化し気味に取りあげている点に反論を試みた。

Since story-telling began stories have always been made of much the same elements; and these, which he calls The Story, People, Plot, Fantasy, Prophecy, Pattern, and Rhythm, he(=Forster) now proceeds to examine. (M90)

小説形式が始まって以来つねに、小説は多くの同一要素から作られてきた。それらの要素をフォースターは、物語、人物、プロット、幻想、予言、型、リズムというふう
に名づけ、考察にとりかかる。

小説の要素に注目したあまりにも有名なこの本について、ウルフは次のように述べて、小説の実体へのアプローチの欠如を見出している。

Thus, though it is impossible to imagine a book on painting in which not a word should be said about the medium in which a painter works, a wise brilliant book, like Mr. Forster's, can be written about fiction without saying more than a sentence or two about the medium in which a novelist works. Almost nothing is said about words. (M92)

そんなわけで、絵画について書きながら、画家の制作の媒体について一言も語らないような書物を創造することは不可能だが、フォースター氏が書いたような賢明で才気煥発な一冊の書物は、小説について書きながら小説家が書こうとする媒体については、一行か二行の文章で済ますことができるのだ。言葉に関しては、ほとんど何も語られていないのである。

ウルフはフォースターの小説論をこのように評価し、作家の媒体である「言葉」についての分析が不十分だと指摘する。また「E. M. フォースターの小説」では、彼のリアリズムはシンボリズムに転じたとしながらも、その写実的描写については詳細すぎると批評する。

つまり、ウルフが求めている何かに欠けていることを示唆する。

He fails, one is tempted to think, chiefly because that admirable gift of observation has served him too well. He has recorded too much and too much literally.

(DM108)

彼の失敗の主たる原因は、驚くべき観察能力をあまりに役立たせすぎたのではないか、とさえ考えたくなる。彼はあまりにも詳細に、文字通りに記録しすぎている。

「小説の技巧」の結びにおいて、ウルフが主張するのは、英国においては、小説は芸術作品ではないとされている点である。トルストイの『戦争と平和』や『カラマーゾフの兄弟』、プーレストの『失われた時を求めて』に比肩する作品はひとつもなく、フランスやロシアでは小説が重んじられているとし、英国の批評家がもう少し国外に観察の眼を向けるべきだとしている。

If the English critic were less domestic, less assiduous to protect the rights of what pleases him to call life, the novelist might be bolder too. He might cut adrift for the eternal tea-table and the plausible and preposterous formulas which are supposed to represent the whole of our human adventure. But then the story might wobble; the plot might crumble; ruin might seize upon the characters. The novel, in short, might become a work of art. (M93)

英国の批評家たちがもう少し国際的で、彼がライフ（人生、生命）と呼ぶものの権利を守ろうとするのに熱心でないとすれば、小説家もまた大胆になっていたことだろう。永遠のティーテーブル(お茶の集いの場のくだらない話)、まことしやかな、本末転倒の形式、それらが私たち人間的な冒険のすべてを表すと考えられていたのだが、そうしたものから切り離されて、さまよい出るかもしれない。だが、その時、物語はぐらつき、プロットは砕け、登場人物たちは崩壊するだろう。つまり、小説は芸術作品となるかもしれないのである。

ウルフは最も初期のショートフィクションの一つとして実験的技法による「壁のしみ」を発表しているが、その意図と真価に気付かないまま、茶化してしまったフォースターに対し、ユーモアに満ちた方法での反論とフォースターの作品への批評を送り返したのである。ウルフは岐路に立つ小説を貴婦人に喩え、その貴婦人と親密であろうとするフォースターがフィクションの言葉(language)や方法(medium)についての考察を除外していると指摘している。そして、フィクションを芸術(art)として認めていないのではないかという疑問から、ラボックの『小説の技巧』(*The Craft of Fiction*)に対抗する題名をつけたこのエッセイで、従来のフィクションは、永遠のティーテーブル(eternal tea-table=くだらない話、たわごと)という視野から脱出していないと述べ、フィクションを単なる社会批評や娯楽という観点からではなく、芸術、つまり絵画や音楽や彫刻と同様に扱うべきであると主張したのである。

(6) 「女性と小説」(‘Women and Fiction’) (GR 76-84, E5 28-35)

ウルフは「女性と小説」というテーマについて 1928 年 10 月に、ケンブリッジ大学の女子学寮であるニューナム・カレッジ(Newnham College) とガートン・カレッジ(Girton College)で二度の講演(talk)をおこなった。「女性と小説」は 1929 年 3 月『フォーラム』(*The Forum*) に発表され、後に『花崗岩と虹』に収録されている。ウルフの長編エッセイである『私だけの部屋』との共通の基盤をもつこのエッセイでウルフは、「女性と小説」というタイトルについて、二通りに解釈できるだろうと述べている。つまり、女性と女性が書く小説、またもうひとつに、女性と女性について書かれた小説、という意味においてである。まず、女性と女性が書く小説については、18 世紀以前には、ほとんどみられず、それ以後女性は継続的に小説を書き、多くの古典を生み出した。そしてウルフは「なぜ、そのころ女性の芸術は小説という形式をとったのだろうか？ そして今でもなお、ある程度その形式をとっているのはなぜだろうか？」と問う。そして歴史的背景から、詩やドラマの時代、そして散文の時代へとつながっていく過程に目を向けている。

Strange spaces of silence seem to separate one period of activity from another. There we Sappho and a little group of women all writing poetry on a Greek island six hundred years before the birth of Christ. They fall silent. Then about the

year 1000 we find a certain court lady, the Lady Murasaki, writing a very long and beautiful novel in Japan. But in England in the sixteenth century, when the dramatists and poets were most active, the women were dumb. Elizabethan literature is exclusively masculine. Then, at the end of the eighteenth century and in the beginning of the nineteenth, we find women again writing — this time in England — with extraordinary frequency and success. (*GR 77*)

活動の一時期と次の活動の時期との間には奇妙な沈黙の期間があるように思われる。キリスト生誕の 600 年前にはギリシャのある島ではサッフォーと少数の女性のグループが皆で詩を書いていた。彼女たちは沈黙してしまう。それから紀元 1000 年頃に日本では、紫式部が非常に長くて美しい小説を書いていたことを知る。しかし英国では、劇作家や詩人たちが大活躍をしていた 16 世紀に、女性たちは沈黙していた。エリザベス朝の文学はもっぱら男性の文学であった。そして 18 世紀の末、19 世紀の初めに女性がまた書いていることを、今度は英国で、非常に頻繁にしかも成功を収めていることを知るのである。

ウルフは、19 世紀初頭に英国で起こった小説の隆盛について、その当時の女性たちが教育を与えられており、夫も自分自身で選ぶことができるようになり、中流階級、上流階級の女性たちにとっては、自分自身の夫を選ぶことはもはや例外ではなくなっていた点を挙げている。また、4 人の偉大な女流小説家たちであるジェイン・オースティン、エミリー・ブロンテ、シャーロット・ブロンテ、ジョージ・エリオットのなかで、子供をもっていた者は一人もなく、しかも二人は未婚であったことは意味深いとして、女性が職業をもつことと結婚と子育ての両立について意見を述べている。

Fiction was, as fiction still is, the easiest thing for a woman to write. Nor is it difficult to find the reason. A novel is the least concentrated form of art. A novel can be taken up or put down more easily than a play or a poem. George Eliot left her work to nurse her father. Charlotte Brontë put down her pen to pick the eyes out of the potatoes. And living as she did in the common sitting-room, surrounded by people, a woman was trained to use her mind in

observation and upon the analysis of character. She was trained to be a novelist and not to be a poet. (*GR* 78-79)

小説は、女性が書くには一番やさしいものであったし、今でもそうである。またその理由を見つけ出すのもむずかしくはない。小説は芸術の中で一番集中することの少ない形式である。小説は劇や詩よりもらくに取り上げ、また止めることができる。ジョージ・エリオットは仕事を中断して父親の看病をした。シャーロット・ブロンテはペンを置いてジャガイモの芽をとった。皆のいる居間で人々に囲まれて暮らしていたので、女性は観察や性格の分析に心を使うよう訓練された。女性は小説家になるように訓練されたのであって、詩人になるようにはなかった。

このエッセイでもウルフは持論である、余暇とお金と自分たち自身の部屋をもつことが女性の自立ともものを書くことができる境遇を生み出すという比喻で、話を締めくくっている。いくつかのエッセイに登場する、こうした比喻的表現は、やがて『私だけの部屋』を生み出すことになる。このエッセイでウルフは小説が最も女性にとって創作するのに好都合な形式であるとし、所詮はつぶやきやざわめき、紙の上にこぼれてそのまま乾いて固まりやしみにってしまったただのむだ話にすぎなかった女性たちの言葉(But it was also, and much more often, chattering and garrulous — mere talk spilt over paper and left to dry in pools and blots.)(*GR* 84)は、やがて鍛錬され、社会的地位を回復すると共に、男性と同等の文学を生み出すことになるだろうと述べている。

(7) *A Room of One's Own* (『私だけの部屋』) (1929, The Hogarth Press)

ヴァージニア・ウルフは1928年10月にケンブリッジ大学で「女性と小説」(“Woman and Fiction”)というタイトルによる二つの講演を行ったが、第一回目は20日のニューナム・カレッジのアーツ・ソサエティ(the Arts Society)であり、二回目は26日のガートン・カレッジのオドター・クラブ (the Odtaa) である。このとき読まれた発表原稿に基づいてまとめた長編エッセイが『私だけの部屋』(*A Room of One's Own*)であり、翌年1929年10月24日にホガース・プレスより出版された。また同年の11月22日と29日には抜粋が *Time and Tide* に掲載されている。また、ウルフ自身はこのエッセイは前年の1928年に出版し

たフィクションである『オーランド——自伝』(*Orlando: A Biography*) と双子の作品であると記している。

このエッセイの主旨は「女性と小説 (フィクション)」であり、「女性が小説を書くにはお金と自分の部屋」が必要だというものである。もちろん、ウルフがエッセイのなかで明らかにしているように、「お金」は女性が自立するための経済的基盤であり、「部屋」は自己を内省する空間と一人の人間としての独立心を表している。このメタファーは「年収 500 ポンドと鍵のかかる自分の部屋」というさらに具体化されたレトリックで明示された結論へと導かれる。ウルフは「年収 500 ポンド」は瞑想する力を、また「ドアの鍵」は自分自身で考える力を意味すると述べている。

I should never be able to come fulfill what is, I understand, the first duty of a lecturer — to hand you after an hour's discourse a nugget of pure truth to wrap up between the pages of your notebooks and keep on the mantelpiece for ever. All I could do was to offer you an opinion upon one minor point — a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved. (*AROO* 6) (my underline)

Here, then, Mary Beton ceases to speak. She has told you how she reached the conclusion — that it is necessary to have five hundred a year and a room with a lock on the door if you are to write fiction or poetry. (*AROO* 158)

Even allowing a generous margin for symbolism, that five hundred a year stands for the power to contemplate, that a lock on the door means the power to think for oneself, (*AROO* 160)

ウルフは象徴的に「瞑想する力」を年収 500 ポンドで、また「自分自身で考える力」をドアの鍵というふうに表したと述べているが、このエッセイ自体が多くのメタフォリカルな表現とフィクショナルなレトリックから構築されている。エッセイフィクション、あるいはメタフィクションやメタエッセイと考えられる。ウルフは語り手である「私」を「私と

いうのも、現実には存在しない人物を表す便宜上の名前にすぎない」(“I” is only a convenient term for somebody who has no real being) として、「女性と小説」という主題で話をするよう頼まれた人物として川の傍で、どうしたものかと瞑想にふける。そして、読者に向かって、「メアリー・ビートン、メアリー・シートン、メアリー・カーマイケル、あるいはお好きなどんな名前でもお呼びください。」と述べ、疑似的な人物創造を行っている。⁷

Here then was I (call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please — it is not a matter of any importance) sitting on the banks of a river a week or two ago in fine October weather, lost in thought. (*AROO* 8)

エッセイの中のフィクション性は、後半で、挿話めいた喩え話として、シェイクスピアの妹を性格創造するという部分でいっそう強調されるが、「私」と登場人物たちとの対話、英文学史の多くの作家たちの引用、両性具有的な文学論など、『私だけの部屋』はまるで迷宮のような構造をもつハイブリッドな総体であるとみることができる。

ウルフは『私だけの部屋』で、コールリッジを援用した両性具有(androgyneous)の創作論を述べている。⁸

And I went on amateurishly to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain the man predominates over the woman, and in the woman's brain the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that the two live in harmony together, spiritually co-operating. If one is a man, still the woman part of the brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgyneous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine, I thought. But it would be well to test what one meant by man-womanly, and conversely by woman-manly, by pausing and looking at a book or two. (*AROO* 147-48.)

「肉体に二つの性があるように精神にも二つの性があるのではないか、また完全な満足と幸福を得るには精神の二つの性も結合することが求められるのではないのだろうか？」とタクシーに乗り込んだ二人の男女を見て、「私」はこのように考えさせられる。そして、「私たちには男と女という二つの力が備わっている。男性の頭では男性的なものが、女性の頭には女性的なものが支配している。正常で快適な状態とはその二つが共に調和し精神的に協力し合っているときである。男性であっても頭の中の女性的な部分が働いていなくてはならないし、女性も自分の中の男性的なものと交わっていなくてはならない。コールリッジが偉大な精神は両性具有であると言ったのはおそらくこういう意味だろう」。ウルフは、肉体と精神の両方における融合の結果を、『オーランドー』では主人公オーランドーが女性に変身した後、少年の頃から城の高台にある本物の樫の木の根元で書き続けた『樫の木』が出版されるのと同時に男の子を出産するというプロットで自然と芸術を対比させ、生み出された文芸作品と子供を共に被造物として併置させている。さらに、コールリッジの意味するところは、「両性を備えた精神は、共鳴し、透過性に富み、情緒を余すところなく伝え、つまり、本来創造的で、白熱を発し、純粋に統合されている。」ということであり、実際、両性具有の精神の典型はシェイクスピアであると述べている。ウルフの作品には、対立する二つのものが、二項対立的に描かれることが多いが、それらがやがて調和を見出し、完成へと向かう構図が描かれる。『灯台へ』⁹のリリー・ブリスコは、十年越しの自分の作品の「真ん中に一本の線を描くこと」により、絵の完成を見る。また、それと同時に、ジェイムズの子供の頃からの灯台行きの夢が、ボートに乗ったジェイムズ、キャム、ラムジー夫人の一行が灯台に到着することによって成就される。この場合、灯台は亡くなったラムジー夫人と一体化している。絶妙なバランスを保つ二つのものを融合させる一本の線は、リリーの到達点であり、魔法的な融合の空間として捉えられている。

She (=Lily) looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision. (TL 320)

以前にリリーがラムジー夫人の幻影を見たような気がした階段のところは空っぽだった。

ついにリリーは絵の中に憧憬の的であったラムジー夫人を書き入れ、そしてラムジー氏をも構図に引き入れたのだった。こうしてウルフは父母の肖像を作品中の絵と作品そのものに復活させたのである。¹⁰ また、リリーの絵の完成に表象される瞬間は、登場人物たちの夢がかなうと同時に作家と読者が共有する空間の終焉を意味している。作者は執筆を完了し、読者もこの作品を読了する。

『私だけの部屋』でウルフは語り手である「私」に意匠を凝らすと共に、エッセイの登場人物として三人のメアリーを人物創造している。

『私だけの部屋』は、女性とフィクション（小説）をテーマに6章にわたって論じられたエッセイではあるが、エッセイのジャンルを越えたエッセイフィクションと呼べるものであり、メタフィクション、あるいはメタエッセイといったハイブリッドな構造をもつと考えられる。第1章でウルフはニューナムとガートンでの講演と同じような語りの口調で読者に呼びかけている。ここでもウルフはフィクションの構造をエッセイに適用している。

Fiction here is likely to contain more truth than fact. Therefore I propose, making use of all the liberties and licences of a novelist, to tell you the story of the two days that preceded my coming here — I need not say that what I am about to describe has no existence; Oxbridge is an invention; so is Fernham; 'I' is only a convenient term for somebody who has no real being. (AROO7)

この場合、事実よりもフィクション（虚構、作り話）のほうが真実をより多く含んでいることでしょう。したがって、私は小説家としてのあらゆる自由と特権を使って、ここに来るまでの二日間のことをお話ししましょう。…… 私が今から述べようとしていることが実在のものでないことは、言うまでもありません。オックスブリッジは架空のものだし、ファーナムもそうです。「私」というのは実在しない誰かを表す便宜上の言葉にすぎません。

ウルフは語り手である「私」を3人のメアリー、あるいはどのような名前でも呼んでも構構と述べたわけだが、「私」もまたメアリーの一人であるとしながらも、彼女たちについてエピソードを挿入している。実際に作品中で「私」は、メアリー・シートンと女

性の貧困について彼女の居間で語り合い（その母親シートン夫人は牧師との間に 13 人の子供を産んだ「家庭の天使」である）、メアリー・ビートンは「私」の叔母で、インドで落馬して亡くなり、年収 500 ポンドの遺産を「私」に与えてくれ、メアリー・カーマイケルは「私」が大英博物館でその著書 *Life's Adventure*（架空の小説）を見つけるというプロットになっている。

Thought — to call it by prouder name than it deserved — had let its line down into the stream. It swayed, minute after minute, hither and thither among the reflections and the weeds, letting the water lift it and sink it, until you know the little tug — the sudden conglomeration of an idea at the end of one's line; and then the cautious hauling of it in, and the careful laying of it out? Alas, laid on the grass how small, how insignificant this thought of mine liked; the sort of fish that a good fisherman put back into the water so that it may grow fatter and be one day worth cooking and eating. (*AROO* 8-9)

「女性と小説」について、何か話すよう講演を依頼された「私」は、オックスブリッジのそばの川辺で思索の糸を垂らす。ちょっとした引きがあつて、釣り糸の先には、突然のアイデアの固まりがかかっていたのだ。引き上げてみると、その思索（小さな魚）はあまりにも貧弱で小さく、漁師なら（いつか大きくなれば料理して食べることができるように）水に戻してしまうほどのものだ。¹¹ こうした比喩と引用に満ちたエッセイは、文学と女性が著作することについての壮大なエッセイフィクションへと発展することになった。ウルフは三人のメアリー以外にもシェイクスピアの架空の双子の妹ジュディスを登場人物として創造し、才能あるジュディスが劇作家を目指してロンドンに出てみると、劇場支配人のニック・グリーンなる人物に騙され、子供を宿して死んでしまうというプロットを挿入している。16 世紀のロンドンでは、女性が著作をするなど不可能なことだった、というのである。

ウルフは、聴衆（読者）に向けて、「私を喜ばせるためにも、旅行や冒険、調査や研究、歴史や伝記、哲学や科学の本をぜひお書きください」と述べている。本はお互いに影響しあうからである。また、小説は、詩や哲学と仲良く並ぶことによってより良いものになるだろうと述べ、過去の偉大な女性作家たち、サフオーや紫式部、またエミリー・ブロン

テの名を挙げている。彼女たちは創始者でありまた継承者なのである。

Fiction will be much the better for standing cheek by jowl with poetry and philosophy. Moreover, if you consider any great figure of the past, like Sappho, like the Lady Murasaki, like Emily Brontë, you will find that she is an inheritor as well as an originator, and has come into existence because women have come to have the habit of writing naturally; so that even as a prelude to poetry such activity on your part would be invaluable. (*AROO* 164-65)

最終章である第六章の結びとして次のように述べている。「結びの言葉はどうすればよいのか？ 何を思いつくことができるだろうか？ 真実は、私はしばしば女性が好きである。私はその因習にとらわれないところ、その完璧さ、そして女性が無名(anonymity)であるところが好きだ」(But how does it go? What can I think of? The truth is, I often like women, I like their unconventionality; I like their completeness. I like their anonymity.) (*AROO* 167-8)。また、「想像の産物であるシェイクピアの双子の姉妹は、一言も書かないまま、死んでしまい、今ではパブ、エレファント・アンド・キャッスルの向かい側にある乗り合いバスのバス停あたりに葬られているのだが、彼女は私の中にもあなたがたの中にも生きている。……偉大な詩人は死ぬことがないからである。……シェイクピアの姉妹である今は亡き女流詩人はこれまでしばしば手放した肉体を身につけることだろう。彼女の兄がそうしたように、彼女もまた無名の先輩たちの生命から自分の生命を引き出して、誕生することだろう」と述べ、哀れな生涯を送らざるを得なかった架空の人物が現代では生存可能となり、その才能を発揮するだろうと明言している。

「シェイクピアの架空の妹は、生きている。偉大な詩人は死ぬことがなく、永続する存在だからであり、機会さえあれば、彼らは肉体を得て私たちの間を歩き回る。私たちがそれぞれ年収 500 ポンドと自分だけの部屋を持つようになれば、また自由という慣習と書いていることを書く勇気をもてば、……また私たちが彼女のために仕事をすれば、彼女は姿を現すだろう、そして貧しさと無名のなかで仕事をする（ものを書く）ことは、する価値のあることなのだ」と断言したい」というものであり、ここでウルフはこのエッセイを終えている。ウルフはこの作品の結びの言葉として、古代からの女性作家たちの継続性について述べ、私たち一人一人が彼女たちの継承者(inheritor)であるという。また、文学のみ

ならず、歴史や哲学、科学などの分野についても物を書き、活躍するよう女性たちにエールを送っている。

以上のように、ウルフの残したエッセイはフィクション性に富む構造と言語表現に満ちている。これらのエッセイフィクションとでもいうべき作品群に見られるように、ウルフの創作技法の模索は、エッセイ自体から溢れ出し、短編・長編フィクションへと創造空間を展開させていく。また長編フィクションは、散文詩や劇という形体をフィクション化(fictionalize)したハイブリッドな構造のものが多い。ウルフの創作技法の探求は、その遺稿となった最後のフィクションである『幕間』(*Between the Acts*)においても実践されている。「現代小説論」で述べられたウルフの新しい小説への実験は、エッセイ・短編・長編フィクションと相互に関連し呼応しつつ、フィクションの内部に散文・エッセイ・詩・劇などを融合させたハイブリッドな創作技法の模索という形を取りながら「永遠に残る一瞬」を一作ごとに捉えていったのである。

(8) 「女性にとっての職業」(‘Professions for Women’) (DM 149-157, E6 479-483)

ウルフは、1931年、1月21日、女性奉仕国民協会ロンドン支部(the London branch of the National Society for Women’s Service)に招かれ講演をおこなったが、「女性にとっての職業」はその講演原稿としてのエッセイであり、『蛾の死、その他のエッセイ』に収録されている。ウルフは1929年に『私だけの部屋』を出版しており、このエッセイにも、女性が自立するためには「年収 500 ポンド」と「私だけの部屋」、つまり経済的自立と精神的自立の両方が必要であるとする主旨と類似する部分がある。「女性にとっての職業」は、ウルフがどのようにして作家になったか、また作家になるための条件とは何か、当時の女性作家がおかれていた状況を表すものとして興味深い。この講演で作家・批評家としての職業上の経験を述べるよう依頼されたウルフは、女性作家の歴史に言及すると共に、当時の女性作家に降りかかる苦難を機知にとんだユーモラスな比喻によって表現している。自分の職業は文学であるが、文学の道は、ファニー・バーニー (Fanny Burney) やアフラ・ベーン (Aphra Behn)、ハリエット・マーティノー (Harriet Martineau)、またジェイン・オースティン (Jane Austen) やジョージ・エリオット (George Eliot) など、多くの有名な女性たちによって切り開かれたが、より多くの無名の、また忘れ去られた女性たちがウルフよりも以前に存在し、道をならし、歩調を整えてくれたと述べている(DM 149)。

これらの先人たちのおかげで、ウルフの時代には、「ものを書くという職業は、立派な害のない職業となっていた」(Writing was a reputable and harmless occupation) のであり、「ペンを走らせることによって、家庭の平和が破られることもなく、家庭の財布にお金が要求されることもなかった」。それは「原稿用紙が廉価で、10 シリング 6 ペンスもあれば、その気さえあればシェイクスピアの全戯曲を書けるだけの紙を買うことができ、ピアニストやモデルのように、パリやウィーン、教師や女教師といったものも必要なかったから」という。「ものを書く紙の廉価が、女性がその他の職業よりも作家として成功した理由」である。職業面での経験としてはじめての書評で、1 ポンド 10 シリング 6 ペンスを手にしたウルフは、その収益でペルシャ猫を買い、それ以後野心が燃え上がったという。ペルシャ猫のみならず、自動車も手に入れなければならないと思い、小説家への道を歩みだすことになったとウルフは述べている。10 時から 1 時までペンを動かし、書き上げた原稿の何枚かを封筒に入れ、1 ペニー切手を貼って赤い郵便ポストに投函し、「私」(＝ウルフ) は寄稿家 (journalist) となり、翌月の 1 日に、それは「私」にとってすばらしい日となったが、1 ポンド 10 シリング 6 ペンスの小切手の入った封筒が届き、その努力が報われた。ところが、「私」がある著名な男性作家の書いた小説についての評論を書いているとき、ある幻と戦わなければならないことが分かったのだ。これはもちろん、ウルフが比喩的でフィクション的な表現を使って、自らの論旨を展開する手段である。

What could be easier than to write article and to buy Persian cats with the profits? But wait a moment. Articles have to be about something. Mine, I seem to remember, was about a novel by a famous man. And while I was writing this review, I discovered that if I were going to review books I should need to do battle with a certain phantom. And the phantom was a woman, and when I came to know her better I called her after the heroine of a famous poem, The Angel in the House. It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews. It was she who bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed her. (DM150)

論説を書いて、その収入でペルシャ猫を買う以上に容易なことがあるでしょうか？でも、ちょっと待ってください。論説は何かに関するものでなければなりません。私

の評論は、ある著名な男性の書いた小説についてだったと思います。私がこの書評を書いているとき、もし書き続けようとするなら、ある幻と戦わなければならないということに気づきました。そしてその幻は女性でした、私は彼女のことがよくわかるようになるのと彼女をある有名な詩のヒロインに因んで、家庭の天使と名付けました。私が書評を書いているとき、私と私の原稿の間にやってくるのは、まぎれもない彼女でした。私を悩ませ、私の時間を無駄にし、私をたいへん苦しめたので私はとうとう彼女を殺してしまいました。

「家庭の天使」とはコヴェントリー・パトモアの同名の詩に由来し、家庭という神殿を司る天使としての、ヴィクトリア時代の理想の女性像を表すものである。家庭の天使は、「とても同情深く、限りなく魅力的で、自己中心的なところは少しもなく、家庭生活を営むうえでの難しい技に熟達している」のであり、毎日自分自身を犠牲にしている、子供の世話をし、隙間風のあるところに座り、自分自身の精神も願望も持たず、他者の精神や願望にこの上ない同情を示す。家庭の天使は清らかで、彼女の清らかさがその主な美しさなのだが、当時、つまりヴィクトリア時代にはどの家にも家庭の天使がいた。ハーピー（ギリシャ神話の人間の顔をし、翼のある怪鳥）のように、作家である「私」に取り付いた幻影は、「私」に伝統的なヴィクトリア時代の理想の女性像を吹き込んで、自由闊達な評論の執筆を妨げようとする。まずは、男性作家の作品についての批評など、おこがましいのだと迫ってくる。とうとう「私」はインク壺を投げつけて家庭の天使というこの強迫観念でもある幻影を殺してしまう。

I turned upon her (= the shadow of the Angel in the House) and caught her by the throat. I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defence. Had I not killed her she would have killed me. Thus, whenever I felt the shadow of her wing or the radiance of her halo upon my page, I took up the inkpot and flung it at her. She died hard. It is far harder to kill a phantom than a reality. She was always creeping back when I thought I had despatched her. Though I flatter myself that I killed her in the end, the struggle was severe; it took much time that had better have been spent upon learning Greek grammar; or in roaming the world in search of

adventures. But it was a real experience; it was an experience that was bound to befall all women writers at that time. Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer. (*DM* 150-51)

私は彼女に襲いかかり、その喉首を掴みました。ありったけの力で彼女を殺しました。もし法廷に呼び出されたら、弁明として、自己防衛のためだったと言いましょ。私が彼女を殺さなかったら、彼女が私を殺していたことでしょう。彼女は私の書評から核心部分を抜き取っていたでしょう。…… ですから、私は原稿用紙の上に彼女の翼の影、あるいは光輪の輝きを感じ取ったときには、インク壺を取り上げ、彼女めがけて投げつけました。彼女はなかなか死にませんでした。現実の生物を殺すより、幻を殺す方がもっと難しいことなのです。やっつけたと思っても、いつも彼女は忍び寄ってくるのです。けれどもとうとう私は彼女を殺したのだと自負しています。とても激しい戦いでした。相当な時間もかかり、ギリシャ語の文法を学んだり、冒険を求めて世界中をさまよったりするのに費やすほうがましだったことでしょう。でもこれは本当の経験なのです。そしてこれは当時のすべての女性作家にふりかかる経験でした。家庭の天使を殺すことは、女性作家の仕事の一部だったのです。

ヴィクトリア時代の伝統的な文学作法を打ち破り、新たなフィクションの技法と形態を模索したウルフの作家精神の核心が女性（作家）の自立と職業という観点から語られ、『私だけの部屋』でも言及された「年収 500 ポンド」という経済的基盤を必要とすることも述べられている。このエッセイでは、その 500 ポンドは先祖が残してくれたものとなっている。『私だけの部屋』で女性が自立するには「(鍵のかかる) 自分自身の部屋」と「年収 500 ポンド」が必要だと記したウルフは、「女性と職業」でまだまだ女性は多くの幽霊と闘わなくてはならないし、多くの偏見を克服しなければならないとし「殺さなくてはならない幻やぶち当たる岩がなくなるまでにはさらに時間を要することだろう」と述べ、女性の活躍に希望を託している。

(9) 「クラフツマンシップ」(‘Craftsmanship’) (*DM* 126-32, *E6* 624-27)

ヴァージニア・ウルフが「クラフツマンシップ」((職人の) 技巧) を朗読し、BBC で放

送されたのは1937年4月29日のことである(The Hogarth Press版 *DM*の‘Craftsmanship’には A broadcast on April 20th, 1937 の注が付記されているが、実際に放送されたのは、4月29日木曜日であった)。¹² 現在、唯一残存するウルフの声であり、55歳を過ぎたウルフの知的な比較的低い声での語り口は、当時のウルフを彷彿とさせる。現在、大英博物館附属図書館(British Library) の the National Sound Archive と BBC Archive に保存されている。現在では、インターネットでも公開されている。そうした意味合いからも貴重なこのエッセイは「言葉」を巡る問題をテーマとしている。また、この原稿は、*Listener* (May 5, 1937) に掲載された。

「言葉が出てこない」(‘Words Fail Me’)というタイトルのシリーズとして朗読されたこのエッセイを「クラフツマンシップ」と命名した理由についてウルフは説明を加えている。“craftsmanship”(職人の技巧、職人技、名工の作品)を「言葉」(words)について適用するのは少し不適切で相応しくない点があるかも知れない。なぜなら、それはポット(鍋)や椅子やテーブルなど有用なもの(useful)を作り出すことに適用されるのが普通だからだ。それゆえ、「言葉」(words)について述べる時、この「クラフツマンシップ」という表現を用いるのは、なんとも似つかわしくないかも知れない。「言葉」はまったく有用なものというよりも、「真実、真実のみを告げる」ものであり、「まったく有用ではないもの」だからというのがその理由である。だが一方、日常の必要事項を伝達する、たとえば、場所の表示や駅や列車の注意事項などもある。言葉はその使い方さえ正しければ、永遠に生き続けることができ、「やがて作家はその仕事に二種類の言葉を持つようになるだろう、ひとつは事実のためのものであり、もうひとつはフィクション(虚構)のためのものである(..... in time to come writers will have two languages at their service; one for fact, one for fiction.) (*DM* 128)」とウルフは述べている。

このエッセイでウルフは、紛らわしい言葉、このつかみどころのない言葉の芸術家である作家の仕事について「言葉」に焦点を当てて議論を進めている。現在の言葉は、過去の言葉の上に意味を重ねて使われるので、きわめて複雑なものとなっているという。

言葉は作家が死んだ後も生き残り、止めどもない力を発揮する。言葉、英国の言葉は、当然ながら、反響音(echo)や記憶(memory)や、連想に満ちている。それゆえ、今、複雑化した言葉を捉えてものを書くということはたいへん難儀なことになっているのである。「真実」(truth)にはさまざまな真実(聖書の、文学の、家庭の真実など)がある。だが、言葉は何ものよりも、たとえば木片や時の推移よりも長く生き延びる(survive)

のだから言葉が最高の真実(the truest)であるという。「ビルディングは崩壊し、地面が消滅することがある。昨日、トウモロコシ畑であったところがバンガローになっていることもある。だが、言葉は、使い方さえ正しければ、永遠に生命を失いはしない」とウルフは論じている。また、「私たちの仕事は、現にある英語という言語に何ができるかということを見出すことである」と述べている。言葉が生き延びることができるよう、また、また言葉が美を創出し、真実を告げるようにするために、古い言葉と新しい言葉をどう結び合わせるか、それが問題なのだ。すばらしい言葉である「真っ赤に染める」(incarnadine)と「大海原」(multitudinous seas)を結びつけるのは、偉大な詩人の成せる業である。これはシェイクスピア、『マクベス』二幕二場、マクベスの台詞「大ネプチューンの支配する大海の水を一滴残らずつかったら、この血を洗い落すことができるだろうか？ いや、それどころか、このおれの手が、眼もはるかな大海原を真っ赤に染めて、緑を真紅に変えるだろう」(Will all great Neptune's ocean wash this blood / Clean from my hand? No, this my hand will rather / The Multitudinous seas incarnadine, / Making the green one red)からの引用である。ウルフは「私たちが400年間そうしてきた以上に、より良く書き、よりよく読むにはどうすればよいのか」という問いを投げかけている。言葉は「最も手に負えないものであり、自由で、かつ当てにならない、全ての物の中で、最も触れることのできにくい物」であり、英語の歴史は「王家の言葉が一般の言葉と一緒にになり、英語はフランス語と、またドイツ語やインドの言葉や黒人の言葉とも結ばれてきた」変化に富み、かつ変化発展するものだ。

Perhaps that is their (=words) most striking peculiarity — their need of change. It is because the truth they try to catch it many-sided, and they convey it by being themselves many-sided, flashing this way then that. Thus they mean one thing to one person, another thing to another person; they are unintelligible to one generation, plain as pikestaff to the next. And it is because of this complexity that they survive. Perhaps then one reason why we have no great poet, novelist or critic writing to-day is that we refuse words their liberty. We pin them down to one meaning their useful meaning, the meaning which makes us catch the train, the meaning which makes us pass the examination. And when words are pinned down they fold their wings and die. Finally, and most emphatically, words, like

ourselves, in order to live at their ease, need privacy. (DM 131-32)

おそらく、変化の必要性—それが言葉の最も顕著な特性なのである。それは言葉が捉えようとする真実は多面的であり、また言葉はそれ自身が多面的であることによつて、またあちらこちらに舞い飛びながら、真実を伝達しようとするからなのだ。このように言葉はひとりの人物には一つのことを意味し、また別の人物には別のことを意味するのである。つまり言葉はある世代にはわけのわからないものであっても、次の世代には歩行者の杖のように明瞭なのである。こうした複雑さゆえに、言葉は生き延びる。おそらく、なぜ今日、偉大な詩人も小説家も批評家もないのかという理由のひとつは、私たちが言葉に自由を与えることを拒絶しているからである。私たちは言葉をひとつの意味合いに、電車に乗るための、試験に合格するための有用な意味合いにピンで刺すように押し付けているからなのである。そしてピンで留められてしまったら、言葉はその羽をたたみ、死んでしまう。最後に、もっとも強調したいのは、言葉は、私たちのように快適に生きるためには、プライバシー（内櫃さ、隠れ場所）を必要とする。

ウルフは「言葉」は生物で変化するものであるとする。言葉にもプライバシーが必要であり「私たちの無意識は彼らのプライバシーであり、私たちの暗闇は彼らの光なのだ(our unconsciousness is their privacy, our darkness is their light)(DM132)」と述べ、創作の秘密を垣間見せる。そして、まるで蝶か蛾のように、言葉はひらひらと舞って多面的な意味を伝える。言葉をピンで留めると、言葉は羽をたたんで死んでしまう。完全な自由を与えることが、真実（の芸術性）を生み出すことになるのだ。このエッセイにも「蛾の死」で述べられた蛾のイメージが言葉となって登場する。言葉を蛾のイメージでとらえた比喻（メタファー）はウルフ特有のものである。蝶あるいは蛾はギリシャ語ではプシュケーであり、人間の魂と同義語である。このエッセイでは、女性の自由、言葉の自由、人間個人の自由を称揚するウルフの立脚点が窺える。言葉を結びつけて（結婚させて）新たなものを創出するという視点は、『私だけの部屋』で男性的な精神と女性的な精神が結びついて両性具有の完全な精神が生まれるという表現を想起させる。

(10) 「瞬間—夏の夜」(‘The Moment: Summer’s Night’) (M9-13, E6 509-514)

『瞬間、その他のエッセイ』に付されたレナード・ウルフの編集ノート(Editorial Note)によれば、原稿はかなり初期の頃から存在し、手書きで多くの部分が修正された荒いタイプスクリプトだったという。このエッセイ集は 1947 年に出版されたが、未発表のものや定期刊行物に載せたものを収録している。冒頭を飾る「瞬間一夏の夜」は、1938 年頃に書かれたものであると推定されているが、明らかにウルフの最後の長編小説となった『幕間』(*Between the Acts*) の創作と関係が深いものである。未発表の原稿で、断片的なエッセイであると同時に、フィクション、無韻詩、あるいはウルフの垣間見た瞬間のスケッチといった文章で綴られている。「瞬間」(moment)はウルフの多くの作品において重要な位置を占めるキーワードであり、文学的テーマのひとつである。「永遠に続く瞬間」の構築をウルフは目指していた。一瞬にして消え去るが、人の心に永遠に残る至福の瞬間、あらゆるものが総合され完璧なものとなる瞬間は、『ダロウェイ夫人』のパーティに収斂する瞬間、『灯台へ』のラムジー夫人が別荘の夜のパーティで皆の心をひとつにし、窓の外の闇に打ち勝ちルビーのように輝いた一瞬、『波』の 6 人の主人公が亡き影の主人公であるパーシバルを偲んで再開し、心の壁を溶解させて一つになった一瞬の融合の瞬間などに見受けられる。『オーランドー』では「時計の時と心の時間」(the time in the clock, the time in the mind) (O91)は違い、心の中では一瞬が 50 倍に膨れ上がることもある。時間のマジックが示唆されているのだが、「瞬間」はウルフが希求した「真実の瞬間、永遠につながる瞬間」のモチーフであった。ここで取り上げる断片的なエッセイ、ショートフィクション、スケッチ、無韻詩でもある作品は、作家ウルフの心に映じた現実であり、視覚的かつ聴覚的な存在の瞬間を描いたものである。

The night was falling so that the table in the garden among the trees grew whiter and whiter; and the people round it more indistinct. An owl, blunt, obsolete looking, heavy weighted, crossed the fading sky with a black spot between its claws. The trees murmured. An aeroplane hummed like a piece of plucked wire. There was also, on the roads, the distant explosion of a motor cycle, shooting further and further away down the road. Yet what composed the present moment? If you are young, the future lies upon the present, like a piece of glass, making it tremble and quiver. If you are old, the past lies upon the

present, like a thick glass, making it waver, distorting it. All the same, everybody believes that the present is something, seeks out the different elements in this situation in order to compose the truth of it, the whole of it. (M9)

夜がやってきて、木々の間にある庭のテーブルはますます白くなっていった。そしてその周りにいる人々はいっそうぼんやりと形を失う。フクロウが、鈍く、古めかしい様子で、重たい体で色あせてゆく空を横切る。かぎ爪の間に黒い点をつけて。木々もサラサラと音をたてる。飛行機がピンと張りつめた鉄線のようにブンブンうなっている。道路にもまた、モーターバイクがさらに、さらに遠くを目指してゆく遠い爆音を響かせた。でも、現在の瞬間はなにから作り上げられているのか？ もしあなたが若ければ、未来が現在の上にあるガラスのように、現在をおののかせ、震えさせる。もしあなたが年老いていたら、過去が現在の上に横たわる厚いガラスのように、現在をゆらめかせ、それをねじ曲げる。また同じように、誰もが現在が重要なものであることを信じていて、この状態の中で、その真実を作り出すため、その全体を作り出すために様々に異なる要素を探し出す。

人々がそれぞれの瞬間をもち、若者には現在に未来が重なり、老人には現在に過去が重ねられる。皆が、現在の重要性を信じ、真実を作り出すため、またその全体を作り出すためにさまざまな要素を探し出すのである。

But this moment is also composed of a sense that the legs of the chair are sinking through the centre of the earth, passing through the rich garden earth; they sink, weighted down. Then the sky loses its colour perceptibly and a star here and there makes a point of light. Then changes, unseen in the day, coming in succession seem to make an order evident. One becomes aware that we are spectators and also passive participants in a pageant. (M9)

だが、この瞬間はまた椅子の足が地球の中心に沈み、肥沃な庭の土を突き抜けてそれらが沈み、押し曲げられるという感覚から成り立っている。そして、空がその色をはっきりと失い、星があちこちに光の一点となって輝く。昼間には見えない変化が絶

え間なくやってきて、その秩序を明らかにする。私たちが傍観者であり、かつそのパジェント（野外劇）の受け身の参加者であることに気づく。

ここでは、椅子の足が地面に突き刺さっていくという表現で意識の深化を表すと共に、夕暮れの星が光るとき私たち人間が宇宙の動きの中で無力な傍観者であり、自然のパジェント（野外劇）における受け身の参加者に過ぎないことを悟るのである。

But that is the wider circumference of the moment. Here in the centre is a knot of consciousness; a nucleus divided up into four heads, eight legs, eight arms, and four separate bodies. They are not subjected to the law of the sun and the owl and the lamp. They assist it. For sometimes a hand rests on the table; sometimes a leg is thrown over a leg. Now the moment becomes shot with the extraordinary arrow which people let fly from their mouths — when they speak.

“He’ll do well with his hay.”

The words let fall this seed, but also, coming from that obscure face and the mouth, and the hand so characteristically holding the cigarette, (M10)

だが、それは瞬間のより広い周辺なのだ。中心には意識の固まりがあり、中心は四つの頭部と八本の足と八本の腕と、そして四つの異なる身体に分けられる。彼らは太陽の法則には従わない、そしてフクロウとランプにも。彼らは手助けをしているのだ。なぜなら、時々、ひとつの手がテーブルの上に置かれ、時々脚が投げ出される。今や、瞬間は人々が口から放つ驚くべき矢で突き刺される一人々が話すとき。

「彼は干し草で儲けたのよ。」

言葉はこうした種を落とす、だがまた、はっきりとわからない顔や口や、そしてかっこよくタバコを手にしたままで、.....。

夜の闇の中では、すべては少し異様である。事物は太陽の法則には従わないのだから。人々のはっきりしない顔や口から、零れ落ちる言葉が、矢となって瞬間を射る。昼間の太陽の光がなくなり、物の形が失われていくなかで、タバコや人々の会話が、瞬間をつなぎ止める。夏の夜のできごとが幻想的に描写されている。中心には人々の意識が据えられている。

野原からは牛の鳴き声が聞こえ、フクロウも水が泡立つような声を響かせる。また太陽は地中の奥深くにあり、木々はこれまでもましてうっそうと生い茂り、黒さを増している。どんな秩序も見出されなくなる。夜の帳が落ち、「すべてがぐっしょりと濡れているわ。芝生にも露がたっぷり。もう家に入る時間ね」(Everything's sopping wet. It's the dew off the grass. Time to go in.) (M13)という会話。ドアを入ると、四角い線が「私たち」を囲み、そこには椅子やテーブル、グラス、ナイフがある。「私たち」は家の中に入り、居場所を与えられて、ソーダ水を求める。そしてベッドで読むための何かを見つけ出すことになる。以上がこの断片的エッセイの概要である。

夏の夜の瞬間を作り出す、自然や闇、牛やフクロウの鳴き声、芝生を湿らせる露、人々の口から零れ落ちる言葉が瞬間を射通す。闇が深まり、皆が家の中に入ると室内の描写が浮き彫りにされる。テーブルやその上に置かれた食器やナイフ。「私たち」とはこの家の住人なのか、あるいは客人として招かれているのか。夏の夜が醸し出すパジェントの雰囲気と人々の集い、そして就寝前、ベッドで読む本を探して。どうやら、夏の屋敷に集う人々の瞬間が描かれているらしい。こうしたシーンは、ウルフの遺稿として死後に出版された『幕間』を想起させる。種々雑多な瞬間を言葉の矢が射通すというイメージが印象的である。断片的な無韻詩のように視点が移動し、様々なことを描写しながら、意識の宇宙的な広がりや奥深い深化をうかがわせる自由奔放に綴られた短編エッセイであり、典型的なウルフの創作技法の一端を示すものである。

以上のように、ウルフの断片的なエッセイはフィクション性に富む構造と言語表現（レトリック）に満ちている。これらのエッセイフィクションに見られるように、ウルフの創作技法の模索は、エッセイ・ショートフィクション・長編へと関連しつつ発展を遂げている。長編は、散文詩や劇の形式を取り入れたハイブリッドな構造をもつものが多い。ウルフの長編における実験的創作技法は、1922年発表の『ジェイコブの部屋』に始まり、遺稿となった1941年の『幕間』まで一作ごとに新たな試みが続けられている。

(11) 「蝶と蛾—九月の昆虫たち」 ‘Butterflies and Moths: Insects in September’ (E6 381-83)

ウルフの ‘Butterflies and Moths: Insects in September’ というエッセイがタイムズ誌の1916年9月14日号に寄稿者より(‘From a Correspondent’)という署名のもとに掲載さ

れている。このエッセイは、約 20 年の年月を費やして完成され *The Essays of Virginia Woolf* の第 6 巻に Appendix として収録されている。(E6 Additional Essays 1906-1924)。このエッセイでは、ウルフはたくさんの蝶の名や 9 月の夜の蛾やランタンに群れるバッタや風変わりな虫たちを描き、彼らのかすかな鳴き声を表現している。その文章は、「キュー植物園」(Kew Gardens)の虫たちの動きと共鳴するものがあり、使われている言葉には花壇の描写を想起させる点がある。ウルフが育ったスティーブン家の子供たちは、昆虫採集に夢中であったことが知られている。

No one who has ever dogged a Clouded Yellow for an hour up and down a moor strewn with rocks and caught it at last with a swoop of the net high in air can see butterflies dancing in the wild without feeling the lust of the chase again. What if a Purple Emperor should descend or a Camberwell Beauty? Is that a Common Blue and not a Mazarine or an Adonis? Ironically enough, it is when one's hunting days are over that the greatest chances come our way. One house. Smouldering ambitions instantly revived and we declared that it was a moth, a large Hawk moth — why not a Death's Head Hawk moth? And so when carefully brought to land, it proved to be; as large and soft as a mouse, with the skull and crossbones marked as if in velvet. All day it lay drowsily inert, squeaking if disturbed, and in the evening took its flight. (E 6 382)

「一時間も石だらけの荒野をモンキチョウを追いかけて空中高く虫取り網のひとすくいで捕まえたりしたことのある者が、自然の中で蝶たちが舞っているのをみるともう一度追いかけたくなるものだ」という書き出しは、ウルフの子供時代を想起させる文章で綴られている。1912 年に結婚したウルフ夫妻は、1916 年の 9 月にはサセックス州の別荘アッシュヤム・ハウス(Asheham House)に滞在していた。「一軒の屋敷」とあるのは、短編の「幽霊屋敷」の舞台ともなった、この別荘であろう。巨大な紫色皇帝タテハチョウ、あるいはキベリタテハや、シジミチョウの仲間のコモンブルーやマザリン、あるいはアドニスヒメシジミの名前が連なっているが、ヴァージニアと姉のヴァネッサは少女時代に義姉のステラ・ダックワースの夫となった人物(John W. Hills = “Jack”)から昆虫学を手ほどきされたことがあり、ヴァージニア自身が昆虫学クラブに名を連ねたほどである。このエッセイで

は屋敷に現れたスズメガによって眠っていた虫取りの野心が再び揺り動かされ、それも背中に骸骨の模様をもつスズメガだとわかったときの興奮が現実味を帯びて描かれている。その蛾は昼間は、動きも少なく、邪魔されるとキーキーという音を立て、夜になると飛び去ってしまった。少女時代の回想と現実が組み合わせられた、このエッセイを読む読者の頭には、飛び回る蝶や昼間はじっとして動きはないものの夜には飛翔する蛾の姿がありありと浮かぶようなダイナミズムをもつ表現がなされており、ゾクゾクするような興奮が伝えられている。

Best of all is it to sugar for moths in the New Forest. A little distance within the wood it is completely still and dark, even on a September night. The lantern seems to shove aside the blackness, as a snow-plough drives a path through the snow. When it is stood upon the ground, what strange creatures of the underworld edge up to it — spiders and beetles and perhaps a great green grasshopper, to whom light seems to give an ecstasy of joy. The circle of pale-green grass where the radiance falls is soon full of grotesque insects, who come with angular and crab-like movements through the grass blades, so that you can hear tiny brittle sounds as they move. (*E 6383*)

除雪車が雪を散らして道を走るように手提げランプが闇を払い、光が地上に達するとめずらしい闇の国の生物たちがその光に群がり、光は至上の喜びを蜘蛛やカブトムシや巨大なバッタなどに与えているようだった。光輝が降り注ぐ淡い緑の草の輪には、角張った、カニのような動きで集まった風変わりな虫たちが溢れ、彼らが動きに応じてかすかに碎けるような音が聞き取れるのだ。また、この作品には、多くの蝶や秋の日の蛾が描かれ、「蛾の死」の蛾を連想させるイメージがすでに描き出されている。また、「闇を追い払うランタンの光」という光と暗闇の対比は、二項対立的なイメージの表現や思索が多いウルフのフィクションの構造になくはないものである。

以上のエッセイを調べてみると、ウルフは新しいフィクションに対する持論を展開すると共に、エッセイの枠組みを超えフィクションの領域に入っていくことが多い。これらのエッセイそのものがエッセイフィクションとして、フィクションとの境を溶解させ融合す

る。また、ウルフの小品について L. ブロスナンは「いくつかの例では、ウルフの短編はカテゴリーに分類することがほとんどできない。「瞬間—夏の夜」は「キュー植物園」と共鳴し合っており、並置してみると、エッセイとも物語はほとんど区別できなくなる」(And in some instances, Woolf's shorter pieces almost defy categorization altogether: 'The Moment: Summer's Night' so echoes 'Kew Gardens' that, placed side by side, the essay and the story become almost indistinguishable) と述べている。¹³ また、H. リー は「ウルフのエッセイはカテゴリーに反することに全力を尽くしている」(Though Woolf's essays do their best to resist categories,)と述べ、「ウルフのノンフィクションの多くは短いものであり、フィクションの多種多様、アンソロジー(選集) 回想録、編集、伝記、批評書、詩、そしてエッセイに相応している」(These (=A large part of her non-fiction) were often quite short, and responded to a mixed bag of fiction, anthologies, memoirs, editions, biographies, critical books, poetry and essays) としている。¹⁴ さらに、G. ビア は、「ウルフが書いた本はジャンルを濾過し、エッセイ、小説、伝記などの境界を打ち破り、かき乱そうと試みている。それはこれまで容認されてきた文学的な諸問題によって否定されたリアリティに触れるためなのである。それもジャンル、言語、プロットなどの—それらは社会がいかに構築されているかという、またそれ自体に含まれる問題でもあるのだが」(Each of the books Woolf wrote around the time strained across genre, attempted to break through — or disturb — the limits of the essay, the novel, the biography, to touch realities denied by accepted literary questions -- of genre, language, plot — are questions that touch the pith of how society constitutes and contains itself) と述べている。¹⁵ こうしたジャンルの越境と解体、そして融合というハイブリディティーはアトウッドのレトリックにも見られる。

第2章 マーガレット・アトウッドの文学的エッセイ・インタビュー・評論

—文学の過去・現在・未来と書くことについて—

この章では、マーガレット・アトウッドのインタビューとエッセイにおける著作に関する視点から、次の作品を取り上げ分析考察する。

1. 'A Question of Metamorphosis' interviewed by Linda Sandler (from *Conversations*) (C 40-57)
2. 'Tightrope-Walking Over Niagara Falls' interviewed by Geoff Hancock (from *Conversations*) (C 191-220)
3. *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing* (2002)
4. "THE INDELIBLE WOMAN: *To the Lighthouse* by Virginia Woolf"
Moving Target (2004), *Writing with Intent* (2005)

マーガレット・アトウッドは、精力的な執筆活動の他に、さまざまな講演やインタビューをこなしている。アトウッドのインタビュー集であるインガソル(Earl G. Ingersoll)による『カンバセーション』(*Conversations* (1990))、アトウッドの文学的長編エッセイである『死者との交渉—作家と著作—』、アトウッド自身により編集された *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose 1983-2005* (2005) からアトウッドの創作の立脚点を確かめたい。

カナダは大英帝国の北アメリカ大陸における文化の継承者であると同時に、本国イギリスとはまったく違う自然や風土に生まれ、そのアイデンティティーの確立を目指してきた。また、多くの文化的遺産をその文学に吸収するチャンスにも恵まれた。こうした理由から、カナダはメタフィクションの宝庫でもある。インガソルは『カンバセーション』の序章で「芸術は戯れだというアトウッドの感覚とパスティーシュ（模倣作品）に魅了されてしまうことが、彼女をポストモダンの中心に位置付けていると述べている」¹。このように、アトウッドはポストモダニズムの中心に位置する作家としての手法を磨いてきた。彼女の技法の数々はそれ以前の文学のもじりや言葉遊びが散りばめられ、下地に『グリム童話』やギリシャ神話は言うに及ばず、古代エジプトやバビロニアの神話など存在する。アトウッドは重層的な構造の作品の中で現代のシェヘラザードのように、過去を現在に呼び戻す。

また、ヴァージニア・ウルフと同様に、自分の置かれた生活環境に根ざしたあらゆる現象を捉え、作品に反映させている。アトウッドの父親は、昆虫学者で、オタワとトロント周辺の森林地帯で研究に従事したが、後にトロント大学で教鞭をとった。幼少時代に森の中で過ごしたアトウッドの作品には、カナダの大自然の生物や昆虫に感化されたものと、カナダの最大都市トロントに住むようになった多感な少女・青年時代の都会的な感覚が相互に結びあわされている。

(1) 「形態変化という問題」 ‘A Question of Metamorphosis’ interviewed by Linda Sandler

リンダ・サンドラー によるこのインタビューはオンタリオ州アリストンにあるマーガレット・アトウッドの農場(farm)で、1976年3月から4月にかけて行われた。初出は、1977年の『マラハト・レビュー』(*Malahat Review*) マーガレット・アトウッド特集号に掲載されたものである。

Sandler: You have some futuristic poems like that, “Eventual Proteus” and “At first I was given centuries,” where the speaker goes through a series of evolutionary changes.

Atwood: It’s been a constant interest of mine: change from one state into another, change from one thing into another.

Sandler: How come?

Atwood: Who knows? But my father is an entomologist and he used to bring home these “things” in one form; they would go through some mysterious process and emerge as something else. So metamorphosis was familiar to me from an early age. Later on I studied chemistry and botany and zoology, and if I hadn’t been a writer I’d have gone on with that. The U.S. publisher of *The Animals in that Country* found it very significant that I’d grown up in a family of biologists. You might link it up with that. I don’t know how credible that would be. Ovid’s father wasn’t an entomologist.

You could also link it with my childhood reading; most fairy tales and religious stories involve miraculous change of shape. Grimm’s tales, Greek and

Celtic legends have them. North American Indian legends have people who are animals in one incarnation, or who can take on the shape of a bird at will. I would say that Grimm's Fairy Tales was the most influential book I ever read.

Sandler: Reversals and metamorphoses seem to be the key principles of your work, and they come together in "Speeches for Dr. Frankenstein." That's a mirror poem, isn't it?

Atwood: Yes. The monster is the narrator's other self, and the process of writing that poem involved separating the two selves. (C 45-46)

サンドラーとのインタビューで注目されるのは、アトウッドの父が昆虫学者として、いろいろな「生物」を家に持ち帰り、幼いアトウッドがそうした生物の変態・変身（メタモルフォーシス）を目の当たりにしたことが、直接・間接的にアトウッドの技法に影響を与えているのではないかという点である。『変身譚』(*Metamorphoses*)で有名なローマの詩人、オウィディウスの名も登場し、アトウッドの書いた 'Eventual Proteus' や 'At first I was given centuries' という詩の語り手が一連の変身をとげる。プロテウスは、ギリシャ神話で、さまざまな姿に変わる能力をそなえた海神である。アトウッドによれば、そうしたひとつの状態から別の状態、ひとつの物から別の物への変化というのが、彼女の尽きない興味であるという。また、子供時代の読書歴に触れて、妖精物語や宗教的な物語には、奇跡的な形態の変化が含まれており、グリム童話やギリシャやケルトの伝説にもそうしたことが含まれると言及している。さらに、北米インディアン伝説では、何かの化身として動物になっている人間や、自由自在に鳥に姿を変えられる人物が登場すると述べている。とりわけ、『グリムの妖精物語』に最も影響を受けたという。実際、第4章で考察する短編作品の多くに、上記の内容が具現化されている。絶え間のない変化を紙面に捉えることは、ウルフと同様に、アトウッドの巧みな技法のひとつである。また作品のプロットや水面下に伝説や名作物語あるいは別のフィクション性を潜ませるといった重層構造も両作家の特質である。サンドラーは、「裏返しや変身というのが、あなたの作品の法則ですね。『フランケンシュタイン博士のための弁明』にも両方が出てきています。あれは鏡のような詩ですね」述べている。アトウッドは「そうです。怪物というのは語り手のもう一つの自我であり、あのような詩を書くプロセスは、二つの自我を切り離すという行為が含まれています」と答えている。二つの自我は、光と影、水面(surface)と水面下(depth)、外と内というよう

な二項対立的なものを表象する二元的ヴィジョンを追求したウルフと共通する点でもある。

(2) 「ナイアガラの滝の上を綱渡り」 ‘Tightrope-Walking Over Niagara Falls’
interviewed by Geoff Hancock

ジェフ・ハンコックによるこのインタビューは、1986年12月にマーガレット・アトウッドのトロントの自宅で行われた。初出は、ハンコックの *Canadian Writer at Work* (Oxford UP, 1987) である。

① インタビューとは何か、真実かそれともフィクションか？

ハンコックはこのインタビューの冒頭で、「インタビューにはさまざまな形式があり、文学評論への付属物として、また文学的伝記といった役割をし、作家の作品内部に入り込むこともできる」と述べ、「インタビューによって明らかになっていないあなたの作品について、私が何か知ることができると思われますか？」(C191)と尋ねている。その答えは、まさにアトウッドの虚構(フィクション)とインタビューに対するスタンスを示すものである。アトウッドは、「インタビューはそれ自体がひとつの芸術様式であり、フィクションであって脚色されています」また「あなたが手に入れようとしているものが作家からの純粋な真実であり、あらゆる詳細について正確であるという幻想は、誤りなのです」(C191)と述べている。さらに、実際はたいていの作家はインタビューで聞かれた質問のいくつかは覚えていないし、またその場で答えを作り上げて(でっち上げて)おり、質問は常日頃は考えてもいないようなことに関するものが多く、たとえ考えたとしても、作家たちはものを書いているときは、そういったことは考えてはいないと答えている。また、アトウッドは「作家が物事を秘密にするのはよくある事であり、知られることを好まず、漏らしたがる企業秘密のように考えている。そして何らかの批評理論に引っかけて、自分たちの作品が内面でそうした批評理論の図形のように見えることを願ったりもする」(C191)と述べている。冒頭で、インタビューが真実、まったくの真実であると述べてみても、その真実こそが、疑わしいのであり、それらは、フィクションなのだ、という。インタビューという現実と、虚構であるフィクションの両義的な関係は、真実と虚構が逆転可能だとするアトウッドの文学上の技法、二重あるいは多重の「言葉」の操作と意味の度重なる置

換性を示唆するものである。

② 小説 (novel)は究極的に形式をもつものなのか？

ハンコックの「それぞれの本について、フィクションの何らかの新たな側面を発見しますか？ 背景、前景、また言語などをどう利用するのですか？」という質問に対して、アトウッドは「いいえ。本の書き方などわからないと思います。あらかじめ、わかるというものではないのです。毎回ゼロから出発します。以前に書かれたものを当てにできるということはありません。それは無意味なことなのです。以前の成功が、次回はとてつもない失敗に向かわないとは言えないのです」(C201)と述べている。これに続いて、ハンコックは「問題の一部は、素材に形式を押し付けることではありませんか？ 小説についての重要な点のひとつは、それが究極的には形式をもつということです」と尋ねている。アトウッドはこれに対して「小説が形式であるのは避けられないことです。なぜなら、小説はその容器である宇宙よりも小さいからです。宇宙自体がひとつの形式なのです」(C201)と述べている。続いてのハンコックの「形式を扱うのは好きですか？ あるいは形式について疑念をもっていますか？」という質問には、アトウッドは、「なぜ、同時に両方であってはいけないのでしょうか？ 好きでもありながら、疑ってもいるという、それは私が多くの人々に対しても感じることなのです。形式についても、同じように感じてよいでしょうか？ 以前には、やり方がわからなかった何かがわかるというのは、ある程度喜びだと言えましょう。でも、わかってしまい、それを繰り返すようになると、喜びは消えてしまいます」(C201)と応じている。アトウッドは、ウルフもそうであったように、作品自体を小宇宙 (microcosm)、つまり宇宙の縮図として考え、その形式についても、毎回新しい実験を試みている。常に新しい何かを作品に投影させること、作品構築における新しい技法を試みるというチャレンジ精神が創作についての両作家の視座である。

③ メタフィクションの創出—書くことについて書くこと—『闇の殺人ゲーム』を中心に。

Hancock: In rereading the stories, I was amazed to find a lot of writing about writing. “Giving Birth” for example, has a strong passage about the problem of communicating through language. That’s a central concern with *Murder in the*

Dark.

Atwood: So it was in *Surfacing*, and to some extent, *The Edible Woman* as well.

(C208)

ハンコック： 物語を再読しながら、私は書くことについての多くの記述があることに気づき驚きました。たとえば、「出産」には言語によるコミュニケーションの問題について強烈な文章があります。それは『闇の殺人ゲーム』でも主要な関心事です。

アトウッド：それは『浮かび上がる』でもそうですし、ある程度は『食べられる女』にも当てはまります。

Hancock: To come back to *Surfacing*, or “Giving Birth,” or *Murder in the Dark*, your own prose draws attention to more than just the story, with a character and a particular situation. The prose itself says there’s a problem of communicating through language. It implies a distrust of words, that there’s a distrust of language, the language is a distortion.

Atwood: Language *is* a distortion.

Hancock: Do you mean we can’t trust language to get through to “truth”?

Atwood: That’s true. Although I’ve used language to express that, it’s true. I think most writers share this distrust of language — just as painters are always wishing there were more colors, more dimensions. But language is one of the few tools we *do* have. So we have to use it. We even have to trust it, though it’s untrustworthy. (C209)

ハンコック： 『浮かび上がる』や「出産」、『闇の殺人ゲーム』に戻れば、あなた自身の散文が物語以上のものに注意をひきつけるのです。登場人物や特殊な状況といったものに。その散文自体が、言語によるコミュニケーションには問題があると言っているのです。これは言葉への不信、つまり、言語への不信を暗示している、つまり言語は歪曲であると。

アトウッド： 言語はまさに歪曲なのです。

ハンコック： それはつまり「真実」に到達するために、私たちは言語を信用できな

いということなのですか？

アトウッド： その通りです。私はそれを表現するために言語を使ってきましたが、それが真実なのです。私は、大半の作家がこの言語への不信を共有していると思います。ちょうど画家が常にもっとたくさんの色彩や次元があることを願っているように。ですが、言語は私たちが確かにもっている数少ない道具のひとつです。ですから、私たちはそれを使わなくてはなりません。私たちは、それを信用すべきなのです。たとえそれが当てにならないものだとしても。

Hancock: *Murder in the Dark* doesn't have a "plot," but it does have a "character" in the narrative voice in the four parts. Did you make a decision not to plot the book?

Atwood: I was just having fun. Sorry to be so idiotic about this. I know "serious" writers aren't supposed to say things like that. I started writing these little mini-fictions and little pieces of prose that were not connected to a "plot." They were connected in the way that verses in a lyric poem were connected, or like sections in a long narrative poem. It's not a question of A to B to C to D to E. It's a question of these units existing by themselves, but having a certain vibration with the ones they are placed with.

Hancock: Did that create any technical problems?

Atwood: I wasn't doing them on purpose. I started writing them — fooling around. Then it occurred to me, at some point near the end, that this was probably a book. (C211)

ハンコック： 『闇の殺人ゲーム』には「プロット」がありませんが、四つの部分（四つの章）には、語り手としての声をもつ「登場人物」がいます。あなたはこの本に筋立てをしないと決断なさったのですか？

アトウッド： ちょっと遊んでみたのです。ばかな答えかたですみません。「まじめな」作家たちならこんな風には言わないでしょう。私はこれらの小さなミニ・フィクションや散文の小品を「プロット」とは関わりなしに書き始めたのです。抒情詩の中で韻文が関係しあっているのと同じように関係しあっていますし、また長編物語

詩の各節のようでもあります。A から B、C、D、E へ順次向かうという問題ではないのです。これらのユニットが独立して存在しながら、それらが置かれた位置において他のユニットと何らかの共鳴をし合うかどうかということなのです。

ハンコックは『闇の殺人ゲーム』について、「書くことについて書くこと」に関する物語が主な関心事となっていると指摘している。そして語り手としての声を持つ登場人物やプロットに関して質問を行っているが、それらは『闇の殺人ゲーム』の核心に触れるものである。アトウッドの答えは、少し控えめな答え方ではあるが、この作品の内容を的確に示唆するものである。ハンコックのインタビューに関するアトウッドのスタンスは、読者ひとりひとりが作品を読むことによって、その答えを見つけ出して欲しいというものである。

(3) 『死者との交渉—作家と著作—』

マーガレット・アトウッドの『死者との交渉—作家と著作—』はアトウッドの長編文学的エッセイである。『サバイバル』が出発点であれば、エンプソン記念講演²の原稿に基づいて出版されたこのエッセイはアトウッドの作家としてのスタンスを表すひとつの到達点を表している。「序文—迷宮入り」(Introduction: Into the labyrinth)でアトウッドはダンテとヴァージニア・ウルフ、そしてカナダの作家マーガレット・ローレンスを例にあげ、次のように述べている。

Dante begins the Divine Comedy — which is both a poem and a record of the composition of that poem — with an account of finding himself in a dark, tangled wood, at night having lost his way, after which the sun begins to rise. Virginia Woolf said that writing a novel is like walking through a dark room, holding a lantern which lights up what is already in the room anyway. Margaret Laurence and others have said that it is like Jacob wrestling with his angel in the night — an act in which wounding, naming, and blessing all take place at once.

Obstruction, obscurity, emptiness, disorientation, twilight, blackout, often combined with a struggle or path or journey — an inability to see one's way forward, but a feeling that there was a way forward, and that the act of going

forward would eventually bring about the conditions for vision — these were the common elements in many descriptions of the process of writing. I was reminded of something a medical student said to me about the interior of the human body, forty years ago: “It’s dark in there.”

Possibly, then, writing has to do with darkness, and a desire or perhaps a composition to enter it, and, with luck, to illuminate it, and to bring something back out to the light. This book is about that kind of darkness, and that kind of desire. (*ND* xxiii-xxiv)

アトウッドはダンテやウルフそして M. ロレンスの創作に関する共通項である「闇」に言及し、創作の過程を暗黒の中で光を求めるような行為であると述べている。特に、M. ロレンスのヤコブと天使(「創世記」32-33)の例に明らかなように、アトウッドもまた創作を闇の中での戦いである同時に、天地創造(the Genesis)における神の創造(Creation)を模写するものであることを示唆している。ファンタジー作家でありオックスフォード大学教授でもあったトールキン(J. R. R. Tolkien) の創作を準創造 (Sub-creation)³ だとする立場と同様であり、また汎神論的なゲーテや不可知論者のレズリー・スティーブンを父に持つウルフの「闇」を例として、創作の原点である創造力の源泉をそこに見出している。

この本は、アトウッドの作家としての読書経験、また自伝などを含み、その引用の多さから世界文学史的な様相を帯びている。アトウッドのショートフィクションが、グリム童話を始めバビロニアや古代エジプトの神話、また古代ギリシャやローマの文学など、世界の民話からフィクションまでを取り入れたプロットの展開をすることを想起させるものである。またアトウッドの展望はグローバルでローカルなグローバルという造語にふさわしくカナダ的であると同時に国際的でもあるが、さらに宇宙的な視野で展開する SF ショートフィクションもみられる。⁴

アトウッドは『死者との交渉』の序言(Prologue)で、この本の形態が先輩たちが書いたこの手の本の形を踏襲しており、各章の順序は必ずしも一貫してはいないが、全ての部分が作家やその技法に関する一定の共通したテーマの周りを取り囲んでいるとし、各章について次のように述べている。

The first chapter is the most autobiographical, and also indicates the range of

my references: those two things are connected as writers tend to adopt their terms of discourse early in their reading and writing lives. The second chapter deals with the post-Romantic writer's double consciousness: I assume that we are still living in the shadow cast by the Romantic movement, or in the fragments of that shadow. The third chapter treats of the conflict between the gods of art and those of commerce that every writer who considers himself an artist still feels; the fourth considers the writer as illusionist, artificer, and participant in social and political power. The fifth chapter probes that eternal triangle: writer, book, and reader. And the sixth and last is about the narrative journey and its dark and winding ways. (ND xxv-xxvi)

最初の一章は最も自伝的なものであり、私に関する一連の引用を紹介しています。作家は講演に使う自分の材料を自分の読書生活と創作活動の中から選ぶ傾向がありますから、この二つのことはお互い繋がっています。二番目の章は後期ロマン主義の二重意識 (double consciousness) について論じています。私たちはまだロマン主義運動の投げかけた影か影の断片の中で生きているのだと思われるのです。第三章は自分を芸術家と思っている作家でもやはり感じざるを得ない芸術の神と商売の神との間の葛藤についての問題を取り上げています。第四章は作家を幻想家や職人という社会権力や政治権力に関わる人間として考察しています。第五章はあの永遠の三角関係、すなわち作家、本そして読者を検証しています。そして最後の第六章は物語の旅とその暗い曲がりくねった道についてのものなのです。

終章における物語の旅 (narrative journey) とその暗い曲がりくねった道は、ギリシャ神話のペルセポネや『オデュッセイア』、オウィディウス、またリルケの詩「オルフェウスとエウリディーチェ」など、死者の国に旅立った、愛する失われた者たちの回復を願う旅である。また、アトウッドの物語の旅は、作家たちが死の淵を覗き込み、死者の国にまで旅立ち、先人たちの知恵と遺産の引き継ぎを願う旅でもある。読者は、作者の道案内に導かれて、本と共に旅をし、作者と意見を共有しながら、最終点に辿りつく。こうした語りのプロセス自体が、絵巻物のようにひも解かれて、作家とは何か? 著作とは何か? という真実を探し求める旅が、事実と虚構が入り混じるハイブリッドな空間で続けられる。

[第1章] オリエンテーション 「自分を誰と思っているのか? 「作家」とは何か? そして私はどのようにして作家になったか?」 (*Orientation: Who do you think you are? What is “a writer,” and how did I become one?*)

この章の冒頭で、アトウッドは著作、作家、著作する人生といったことに関する曖昧性と難問について、多頭のヒドラ、ヤコブの天使⁵、変幻自在の海神プロテウスを例に、その捉えがたい様相について次のように述べている。

Writing, Writers, The Writing Life — if this last is not an oxymoron. Is this subject like the many headed Hydra, which grows two other subtexts as soon as you demolish one? Or is it more like Jacob’s nameless angel, with whom you must wrestle until he blesses you? Or is it like Proteus, who must be firmly grasped through all his changes? Hard to get hold of, certainly. Where to start? At the end called Writing, or the end called the Writer? With the gerund or the noun, the activity or the one performing it? And where exactly does one stop and the other begin? (*ND 3*)

アトウッドの作家と著作に関する考察は、問題が問題と呼ぶ捉えどころのない難問、また勝ち目のないと思われる正体不明の天使との戦い、型にはめることのできない動体としての立脚点から出発する。また、著作の人生として自伝的なエピソードを加え、自分がどんな理由で、またはモチベーションで著作するようになり、作家の道を進むことになったかについて証言している。アルター・エゴと解釈されるヤコブの天使、切り取ると新たに二つの頭が生えてくるヒドラへの言及から、アトウッドは作家の二重性、つまり作家は書いているとき、本当の自分とは違う声を聞いているのだということを暗示する。阿部公房の『砂の女』を引用し、主人公の仁木が、ある女と一緒に砂に埋まった家に閉じ込められてしまい、絶望的な窮地の中で心をやわらげるためにこの試練について書いてみようと考え。そのとき、第二の声（アルター・エゴ）が彼の耳に入ってきて、対話が始まる。

Then a second voice enters his head, and he begins a dialogue with it.

“— Well, Nikki...” it says. “ ‘At last you have decided to write something. It really was the experience that made you...’”

“‘Thanks. Actually I’ve got to think up some kind of title.’”

You see, Nikki has already slipped into the role of writer — he recognizes the importance of *the title*. A few steps more and he’d be pondering the cover design. But he soon loses confidence, and declares that no matter how he tries, he’s not fit to be a writer. The second voice then reassures him: “‘There’s no need for you to think of writers as something special. If you write, you’re a writer, aren’t you?’”

Apparently not, says Nikki. “‘Saying you want to become a writer is no more than egotism; you want to distinguish between yourself and the puppets by making yourself a puppeteer.’”

The voice says this is too severe. “ ‘ ... certainly you should be able to distinguish ... between being a writer and writing.’”

“ ‘Ah. You see!’” says Nikki. “‘That’s the very reason I wanted to become a writer. If I couldn’t be a writer there would be no particular need to write!’” (ND 3-4)

そのとき第二の声が彼の耳に入ってきた。そして彼はそれと対話を始める。「仁木君」と声はいう。「ついに君は何かを書こうと決心したね。君がそう決心したのも経験をしたらかだね」「ありがとう。実はもう、タイトルまで考えてあるんです」。

ごらんのように仁木はいつのまにか作家の役割の中に滑り込んできていた。彼はタイトルの重要性を認識している。もう少しで彼は表紙のデザインにまで思いを馳せていただろう。しかし彼はすぐに自信を失い、いくら自分が一生懸命努力しても自分は作家に向いていないと宣言する。そのとき第二の声が彼をなだめる。「作家を何か特別なもののように考える必要なんかないよ。君が書けば君は作家ではないの？」

そんな風には思えない、と彼は言う。「作家になりたいというのは思い上がり（エゴイズム）以外の何ものでもない。ただ自分が人形師になって自分と操り人形との違いを区別したいだけなのだ」。

第二の声がそれはあまりにも厳しすぎると言う。「……たしかに君は区別するべきだ……作家であることと著作ということをね」。

「ああ、その通り」と仁木は言う。「それこそが僕が作家になりたいと思った理由だ」。

もし僕が作家になれないなら、別にものを書く必要などないからね」。

偶然に砂に埋もれた家に女と閉じ込められることになった作家志望の自分と自分のダブル（分身、アルター・エゴ）との内的対話の中で単にものを書くことと作家の役割は違うものだとアトウッドは述べ、仁木は、社会的地位を持つ作家、また作家の役割を求めているという。アトウッドは『砂の女』の対話を軸に、単にものを書くということと作家であるということの違いについても考察している。アトウッドのいう作家(Writer)は大文字 W で表される作家であり、「……頭文字は大文字のWとなり、公の役目を担っている。公の任務の意義は—その情緒的かつ象徴的な内容からして一時と共に変化する」(And so it is with any public role, including that of the Writer, capital W; but also as with any public role, the significance of that role — its emotional and symbolic content — varies over time.) (ND 26) という。さらに、アトウッドはこの章の冒頭で引用した『砂の女』における仁木と彼の内なる声との間の対話を原型として多くの設問を提起しつつ、最終的には、「作家とは、単に新聞の原稿を提供する作家や定番小説の熟練者ではなく、芸術家としての作家というのは何か特別な人間だろうか？ もしそうならどう特別なのだろうか？」(Is the writer — the writer who aspires to be not just a provider of newspaper copy or an adept at formula fiction, but an artist — is such a person special, and if so how?) (ND 28) という問題提起をしてこの章を閉じている。作家の創造力の源泉を辿るべく、作家とは何か、作家の著作とは何かについて、次章でその秘密に迫っている。

[第2章] 二重性 「ジキルの手、ハイドの手、つかみどころのない二重人格 何故いつも二つがあるのか？」(Duplicity: The Jekyll hand, the Hyde hand, and the slippery double Why there are always two)

アトウッドはこの章の冒頭で、「私は二重（ダブル）の世界で育ってきた」と述べ、スーパーマンのダブルである眼鏡をかけたクラーク・ケントやバットマンを例に挙げている。また、こうしたスーパーヒーローたちが、「とりわけロマン主義の落日によって投影された影絵」であったとし、さらに初期の変装と二重人格の例として、イタカの館に 20 年ぶりに帰還したときのオデュッセウス、キリスト教では貧しい大工のイエス・キリストとして地上に姿を現した神、物乞いとしてさ迷い歩いた伝説やおとぎ話の中のオーディンやゼウス

や聖ペテロを挙げている。アトウッドは作家の特質について「芸術家でありそしてまた作家である人たちは二重に二重人格である。なぜなら単に書くという自己を二つに分裂させることだからだ。それゆえ、この章では私は作家という立場で作家の二重性について論じてみたいと思う」(As for the artists who are also writers, they are doubles twice times over, for the mere act of writing splits the self into two. In this chapter, it is therefore the doubleness of the writer qua writer I will discuss.) (ND 32) と述べている。

作家の二重性について、アトウッドはこの章で多くを例証し論じているが、最初の例としてロバート・ブラウニング (Robert Browning (1812-89)) の「悪夢的な」(nightmarish) 詩である「チャイルド・ローランド暗き塔に来たり」(“Childe Roland to the Dark Tower Came”) を挙げている。アトウッドはこの詩は、ジョージ・オーウェルの『1984年』の101号室を想起させるものであり、つまり、その中に入る人が最も怖がるのが待ち受けているというものであり、さらに、チャイルド・ローランドが作家であるブラウニングの代役であるとする。ローランドの探求は、いまだ書かれていない詩「チャイルド・ローランド暗き塔に来たり」を探し求めてのものであり、「暗き塔」の中の怪物は、詩を書いている状態の彼(詩人)自身だとする作業仮説(a working hypothesis)を立てている。その理由は第一にブラウニングがこの詩を一気に書き上げており、作家としての抗しがたい衝動とといったものからであり、また第二には、シェイクスピアの『リア王』の荒涼としたヒースの野における狂喜のシーンに感化されたものであるからだとしている。

Childe Rowland to the Dark Tower came:
His word was still — “Fie, hoh, and fum,
I smell the blood of a British man.”⁶

チャイルド・ローランド暗き塔に来たり。
その口癖は「ハイ・ホウ・フム」
ブリテン人の血の臭いがするぞ。

「さらに、これは子供の頃の「ジャックと豆の木」(“Jack the Giant Killer”)や同類の物語では、巨人が言う言葉であり、シェイクスピアの詩行では、チャイルド・ローランドその人がこれらのセリフを発している。それゆえ、この詩を読み詩を書いていたブラウニング

にとって、チャイルド・ローランドが彼自身の巨人であり、同時に彼は彼自身の巨人キラーでもあった。彼は自分自身を殺害するというの二重人格者でもあったのだ」(As we remember from childhood, this is what the giant says in “Jack the Giant Killer” and similar stories. But in Shakespeare lines, it is Childe Roland himself who speaks them. Therefore — for Browning when he was reading the lines, and then writing the poem — Childe Roland is his own giant. But he is also his own giant-killer. He is thus his own murderous double.) (ND 34)。第1章での『砂の女』の仁木とその分身である声との対話と同様、ブラウニングは、自分が今書こうとしている詩(暗き塔)に入り、自分自身である怪物と遭遇する。

The last lines of the poem are: “Dauntless the slug-hone to my lips I set / And blew. ‘Childe Roland to the Dark Tower Came.’” The hero thus vanishes into the last line of the poem named after him, which is the same as the title. Paradoxically, then, the foredoomed failed quest has not failed after all — since its goal was the composed — and even though Childe Roland — both manifestations of him — has been evaporated by its completion, he will continue to exist inside the poem he himself has just written. (ND 34)

この詩の最後の行は「大胆なるかな、われナメクジ角をわが唇にあて、そして吹けり。チャイルド・ローランド暗き塔に来たり」であり、探求は成就される。このようにして、主人公は自分の詩にちなんだ詩のタイトルと一致する最後の行の中に消える。逆説的に失敗する運命にあった探求が結局失敗せずに終わる。なぜなら、その成就是詩の完成であり、詩は実際完成されたのだから。そして二つの顕現としてのチャイルド・ローランドが詩(探求)の完成とともに消え失せてしまったが、彼(ブラウニング)は自分自身が今書き終わった詩の中に存在し続けることになるのである。

アトウッドがブラウニングの「チャイルド・ローランド暗き塔に来たり」を取り上げた理由は、この詩がメタフィクションの構造をもっていることによると考えられる。ブラウニングは、詩人が書くことについて書いている。自分自身のアルター・エゴである分身(ダブル)と葛藤しながら、彼は、チャイルド・ローランドという主人公の姿を借りて作品中

に登場し、聖杯探究の旅にも似た苦労を重ねて、自分自身の内なる悪魔と対決し、目的地（暗き塔）に辿り着く。内的な葛藤に打ち勝った瞬間にこの詩は完成され、主人公は最終行で消え去るが作者は作品中に生きるというものである。辿り着いたところで完成という、不思議な構図は、オープン・エンディングとして残され、まるで悪夢から覚めたような状況を醸し出している。「もしこの話で頭がくらくらするなら、アリスの第二話『鏡の国のアリス』を思い出してほしい。アリスのセリフは、こんなのは夢にもみなかったわというものである」(If that makes you dizzy, think of the second of the Alice books, *Through the Looking Glass*, and Alice's question — who dreamed it?) (ND 34-35)とアトウッドは述べている。

作家が書いているときは別人になり「私は自分自身ではなかったのだ」という日常生活における作家と仕事場の作家との相違についてアトウッドは、次のように述べている。「では私は誰だったのか？ たぶん私の邪悪な双子の姉妹か、つかみどころのない分身(ダブル)だろう」(Who was I then? My evil twin or slippery double, perhaps.) (ND 36) アトウッドは双子(twin)と分身(double)というのは神話の中で使われた古いモチーフであり、ヤコブとエソウ、ロムルスとレムス、カインとアベル、オシリスとセトなどが支配権をめぐって争うことを例にあげている。(ND 40)

初期のロマン主義者たちを魅了したのは民話や伝説であったから、ロマン主義や後期ロマン主義時代の文学にたくさんの分身がはいりこんできたのはこのルートではないだろうかとアトウッドは分析している。また、分身を扱う作品としてスティーブンスンの『ジキル博士とハイド氏』、ヘンリー・ジェイムズの短編「愉快な街角」など挙げ、さらにオスカー・ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』について言及している。主人公のドリアン・グレイは、魔法の肖像画と同一人物であり、肖像画はドリアンの分身である。ドリアンは人生そのものが芸術作品であり、さらにそれは退廃的なものであったが、やがて絵が自分の良心であることを悟り、絵にナイフを突き立てる。その途端に、絵とドリアンが入れ替わり、絵はもとの若い姿を取り戻し、ドリアンは現実の姿である墮落した老人に戻るというものである。アトウッドは、この説明にユーモラスな一行を付け加えている。「教訓(モットー)：魔法の絵を手に入れたらいじり回すのは禁物。そっとしておくこと」(ND 42-43)

この章では、物語を語ることと文字として書くことについての比較がなされている。「書くということには話すことにはない強固さと永続性がある」(Writing had a hardness, a permanence, that speech did not.) (ND 47) 書かれたものは不変の性格を帯び、神自身も

発言のみでは満足せず、十戒 (the Ten Commandments)は石に刻まれた。しかし、新約聖書においては、イエスは物語の話し手だったのである。

物語の話し手(tale-teller)と作家(writer)の問題では、チャーサーの『カンタベリー物語』を例に挙げ、作者の策略として、話し手を演じる登場人物を創り出し、「口承の物語の話し手を装う」(pretending to be oral tale-teller)方法があるという。それは、「声という錯覚」(the illusion of a voice)を創出するという手段で、言葉を書き記す方法を見出しているという。アトウッドは「物語の話し手(tale-teller)は話の途中で、即興的に本筋からそれたり枝葉をつけたりできるが、作家はページを戻して変えることはできないのである。さらに、聴衆(audience)の性格については、語り手にとって聴衆は彼の目の前にいるが、作家にとっては彼が会うことも見ることもない不特定多数の人々である。「作家と聴衆はお互い見えない関係にあり、その間に本がある。語り手が死んでも、その話が聴衆から聴衆へと伝わっていき、語られる話は語り手によって変化する。本もまたその著者よりも長生きするだろうし、変化するものだが、それは、語りの方法とはまた異なる。それは読みの方法によるものであり、その意味で印刷された本は音楽の楽譜のようなものである。文書を読むという行為は音楽を演奏し、同時にまたそれを聴くのと似ている」と論じている。本の創作に読者を巻き込んでゆくというアトウッドの技法は、メタフィクションでもあるショートフィクションの「闇の殺人ゲーム」(‘Murder in the Dark’)に表現されている。

この章のエンディングでは、アトウッドは『鏡の国のアリス』を取り上げ、次のように二重性と作家(と読者)のフィクション構築の瞬間について述べている。アリスの二者択一的な世界は鏡という境目に区切られている。「生活」(“life” side)と「幻想」(“art” side)である。「アリスは分身を破壊する代わりに、現実のアリス(the “real” Alice)として鏡の中に入っていく、もう一人のアリスである幻想のアリス、夢のアリス、どこにもいないアリスと融合する」(Instead of destroying her double, the “real” Alice merges with the other Alice — the imagined Alice, the dream Alice, the Alice who exists nowhere.) (ND 56)のである。アトウッドはアリスが現実から鏡の世界に入っていく過程を、現実生活から芸術的な創造空間へと移動する作家の瞬間として捉え、時間を超越した不思議の世界について次のように語っている。

It is a false analogy, of course because Alice is not the writer of the story about her. Nevertheless, here is my best guess, about writer and their elusive doubles,

and the question of who does what as far as the actual writing goes. The act of writing takes place at the moment when Alice passes through the mirror. At this one instant, the glass barrier between the doubles dissolves, and Alice is neither here nor there, neither art nor life, neither the one thing nor the other, though at the same time she is all of these at once. At that moment time itself stops, and also stretches out, and both writer and reader have all the time not in the world.

(ND 57)

これ（＝アリスの物語の喩え）は本当の類似物（アナロジー）ではない。なぜならアリスは自分の物語を書こうとする作家ではないからだ。しかし私は、この話は作家とその捉えどころのない分身について、また実際の創作行動が進むとき誰が何をしているかについて見当をつけるのに役立つと思う。作家の行為はちょうどアリスが鏡の中へ入るその瞬間に起こる。さらにこの瞬間に二つの分身の間の障壁が溶解しアリスはこちら側にもあちら側にもいなくなり、生活でも幻想でも、このものでもあのものでもなくなる。彼女はこのとき同時に両方のすべてになるのだ。その瞬間には時間は停止すると共にずっと延長していく。そしてその間作家も読者もこの世のものではない時間を共有するのである。

アトウッドが述べた最終行は、芸術家である作家と、その作品構築に加わる読者が共有する時間（空間）を表している。作者と読者が共有する停止しかつ延長する「この世のものではない時間」は、現実と芸術が真に融合するエクスタシーの瞬間と考えることができる。

[第3章] 献身 「偉大な神ペン アポロンかマモンか。作家はどちらの祭壇で神に心を捧げるのか？」 (*Dedication: The Great God Pen Apollo vs. Mammon: at whose altar should the writer worship?*)

第3章では、芸術とお金という二項対立が議論される。作家はお金のために書かねばならないのだろうか？ 頭文字が大文字の芸術(Art)について、芸術的一貫性と貨幣的価値との関わりを考察したものである。お金の問題は、少々俗っぽい話題だと思う人もいるだろうが、今では作家の命取りになるかも知れない重要事項だと述べている。アトウッド自身

が 1972 年にはオタワ川峡谷沿いの各地で詩の朗読会を行い、バスに乗り本をカートに入れて運んだ。ときには吹雪のためにそれらを小型のそり（トボガン toboggan）に載せて引っ張って歩いたという。（*ND 63-64*）出版社が経営破綻の危機も顧みず、大当たりの作品がでるまで待ってくれたような時代、そんな良き時代は過ぎ去り、今では、「書いて儲けた作家こそ、生きてまた次を書く」（*He who writes, and makes it pay, / Will live to write another day.*）（*ND 65*）ということなのだ。これまでそうした経済的問題は作家たちにどのような影響を与えてきたのか？ 芸術の神アポロン（太陽神、芸術の神でもある）に仕える献身的な司祭や巫女となるのが芸術家の宿命なのか、あるいは富の邪神マモンに身売りをするのが問いかける。結論は、芸術への献身のために富の邪神マモン（富・強欲の化身・拝金主義）を否定しなければならないということであり、またその献身につきまとう犠牲という観念が論じられる。芸術の神に献身する作家に降りかかる受難は様々である。

芸術の神を崇め、純粹に美的なものに身を捧げた司祭の一人はフローベールであり、『ボヴァリー夫人』について裁判にかけられ、この作品が道徳的に健全なものであることについて抗弁させられるという不愉快な目にあつた。ジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』も発禁本となり、D. H. ロレンスの『チャタレイ夫人の恋人』はアトウッドが大学生の頃はまだカナダの裁判所での審査に合格していなかった。（*ND 75-76*）アトウッドは社会的な規範と道徳観などと闘争する作家たちについて「芸術のための芸術」の使徒たちに言及している。

But back to the art wars. “Art for art,” the strange device on the banner by Théophile Gautier — in defiance of the social good, of the improvement of the individuals, of moral earnestness, and so forth — this device was the credo that finally prevailed among the devotees of Art. (*ND 77*)

芸術の闘争の話に戻ろう。ゴーチエが社会的善、個人の向上、道徳的まじめさその他もろもろのことに反抗して挙げた旗印「芸術のための芸術」という耳慣れない意匠（ディバイス）、この意匠が最後には芸術に身を捧げる人たちの間で広がった信条（クリード）となるのである。

アトウッドはオスカー・ワイルドを挙げ、『ドリアン・グレイの肖像』に付せられた序文

を引用している。「いかなる芸術家も病的では決してない。悪と美德は芸術家にとってその仕事の道具なのである。……役に立たないものを創りだすことの唯一の口実は人がそれをこよなく賞賛するということである。すべての芸術は無用である」(No artist is ever morbid. Vice and virtue are to the artist instruments of an art The only excuse for making a useless thing is that one admire it intensely. All Art is quite useless.)⁷ さらにエマソンは「美はそれ自体存在の理由をもつ」(“beauty is its own excuse for being,”) ⁸ や、ワイルドの「芸術家とは美しいものを創造する人のことである。」(“The artist is the creator of beautiful things,”) 「芸術を現し、芸術家を隠すのが芸術の目的である」(To reveal art and conceal the artist is art’s aim.)⁹ を引用して、美と創造の因果関係について考察している。

アトウッドは芸術の神でもあるギリシャ神話のパンについて書いたエリザベス・バレット・ブラウニングの 1860 年の詩「楽器」を取り上げ、詩人（芸術家）の運命について論じている。

I What was he doing, the great god Pan,
Down in the reeds by the river?
Spreading ruin and scattering ban,
Splashing and paddling with hoofs of a goat,
And breaking the golden lilies afloat
With the dragon-fly on the river.

II He tore out a reed, the great god Pan,
From the deep cool bed of the river;
The limpid water turbidly ran,
And the broken lilies a-dying lay,
And the dragon-fly had fled away,
Ere he brought it out of the river.

III (omitted)

IV He cut it short, did the reat god Pan
(How tall it stood in the river!)
Then drew the pith, like the heart of a man,
Steadily from the outside ring,
And notched the poor drdy empty thing
In holes, as he sat by the river.

V “This is the say,” laughed the great god Pan
(Laughed while he sat by the river).
“the only way, since gods began
To make sweet music, they could succeed.”
Then, dropping his mouth to a hole in the reed,
He blew in power by the river.

VI Sweet, sweet, sweet, O Pan!
Piercing sweet by the river!
Blinding sweet, O great god Pan!
The sun on the hill forgot to die,
And lilies revived and the dragon-fly
Came back to dream on the river.

VII.....(omitted)

(*ND 78-79*)

I 偉大な神パン、彼は何をしていたのか、
川辺の葦の中で？
破滅を蔓延させ、呪詛をまき散らし、
山羊の蹄でしぶきをあげながら水をかきわけ、
黄金の百合を引きちぎり
トンボも巻き込んで水面に漂わせる。

- II 彼、偉大なパンの神は一本の葦を
深く冷たい川底から引き抜く。
透明な水は流れを濁らせ、
引きちぎられた百合は水面に朽ちて漂う。
彼がそれを拾いあげる前に
トンボは彼方に飛び去る。
- III (省略)
- IV 彼、偉大なるパンの神は、川辺に坐して、その葦を短く切り
(川の中ではその丈を誇っていたものを!)、
中から、人の心臓をえぐり取るように、
その芯を外の鞘からたくみに引き抜き、
その哀れな乾いた空洞のものに
穴を作るまで刻みをいれる。
- V 「こうやるのだ。」と偉大な神パンは笑う。
(川辺に座ったまま笑う。)
「神々が甘美な音楽を作るようになって以来、
これがただ一つうまくいった方法だ。」
そして葦の穴に自分の唇を添えて、
川辺で力を込めて息を吹き込む。
- VI 甘美な、甘美な、ああパンよ。
川辺での身を刺すほどの甘美。
目をくらませる甘美な音色、ああ偉大な神パンよ！
丘の太陽も沈むことを忘れ、
百合たちも息を吹きかえす。トンボも
川辺で夢を見るために戻ってくる。

VII (省略)

この詩では、牧神パンの野獣性と美しい音楽を作り出すという破壊と創造の二重性が描かれている。省略したスタンザの III では、パンは川岸に座り引き抜いた葦を切り刻む。川は濁って混沌としている。最終スタンザの VII では半獣のパンに対して本当の神々が犠牲となり、笛(syrinx) になった葦の犠牲と苦痛にため息をつく。アトウッドの解釈では、バレット・ブラウニングの詩の中では、詩人は音楽を奏でる道具(instrument)とされ、自分の意思によって音楽を作るのではなく、神に選ばれまた仲間からも引き離され、手足をもぎ取られ、その心臓は取り去られる。彼(葦)は空洞となり乾いて、神が彼に吹き込む靈感を通して音楽を作るのみである。偉大な神パンは音楽だけに気を遣い、自分が空洞化させた詩人のことは一切気にとめない。そして詩人は神にとって用済みとなるとぼろぼろになった葦のように投げ捨てられる。(ND 80) アトウッドはここで、芸術を異教の神に喩えている。厄介な不肖の神、偶像であり偽りの神ではあるが、私たちが美しい芸術を切望するなら、彼を愛しようが憎もうが、私たちが祈らなければならない神であるとする。この唯美主義的な偶像の神を崇めた代表的作家の一人としてオスカー・ワイルドが挙げられている。「美なるものに美しい意味を見出す者は教養ある人である」(“Those who find beautiful meanings in beautiful things are the cultivated,”)、また「これらの人たちは有望である。美なるものをただ「美」としてのみ受けとる者こそ選ばれた人である」(『ドリアン・グレイの肖像』「序文」)¹⁰ というワイルドの名句を引用し、芸術と美の殉教者について語っている。(ND 81) リルケの詩に読まれたオルフェウスやカフカの『断食芸人』の主人公も殉教者たちである。また、サロメは宿命の女 (*femme fatale*) としてこれまで多くの作品の題材となり、フローベールの『サロメ』(短編小説)、オスカー・ワイルドの『サロメ』(戯曲)、リヒアルト・シュトラウスの『サロメ』(歌劇)、そして多くの絵画に見られるが、アトウッドは縄跳び歌としてもおなじみのものだったと述べている。¹¹ アトウッド自身のショートフィクションにも ‘Salome was a Dancer’ という作品があり、2006年に発表された短編集 *The Tent* に収録されている。アトウッドはこの章でサロメを運命的な女と女性芸術家が混合したひとつの形象であるとし、芸術の神に殉じたヒロインとして扱っている。また、女性芸術家たちの辿った悲運について述べている。ワイルドの『ドリアン・グレイ』のヒロイン、シビルもまた殉教者であり、現実の女性作家についてはジャーメイン・グリア(Germaine Greer(1939-))¹² の『だらしのない巫女たち』に書かれた

18 世紀の後半から 20 世紀半ばにかけての女性詩人たちの悲惨な運命について言及している。

The drawbacks to being a female writer — especially a female poet — were known by the time I got there. Germaine Greer, in her very thorough book *Slip-Shod Sibyls*, has recounted the sad careers and frequently grim deaths of female poets from the late eighteenth to the mid-twentieth centuries. Emily Dickenson and her reclusiveness, Christina Rossetti looking at life through the worm-holes in a shroud, Elizabeth Barrett Browning and her drug-addiction and anorexia, Charlotte Mew, a suicide, Sylvia Plath, another suicide, Anne Sexton, yet another. “The blood jet is poetry” wrote Sylvia Plath, ten days before her own suicide. “There is no stopping it.” Is that where the priestess of the imagination was fated to end up — as a red puddle on the floor? (ND 88-89)

女性作家、特に女性詩人であることの不利な点は私がそうなった頃までにはよく知られるようになっていた。ジャーメイン・グリアはそのとても綿密な作品『だらしのない巫女たち』の中で 18 世紀の後半から 20 世紀半ばにかけての女性詩人の悲惨な人生としばしばそれに続く陰惨な死について詳しく語っている。エミリー・ディキンソンとその隠遁的生活、カーテンの虫食い穴から世の中を見ていたクリスティーナ・ロセッティ、エリザベス・バレット・ブラウニングの薬物中毒と拒食症、シャーロット・ミューの自殺、シルビア・プラスもやはり自殺、アン・セクストンもまた自殺。シルビア・プラスはその自殺の 10 日前に「血のほとぼしりが詩である」と書き記している。床の上の赤い血溜まり、これが想像の女性聖職者が最後に行き着くところなのだろうか？

アトウッドは女性詩人（作家）たちの運命について、こうした瀕死の白鳥のイメージは今では払拭され、現在では、女性作家たちは尼僧でも酒神祭の巫女でもなく、非人間的であるかないか問われることなく、ただ女性作家として普通に見られるようになったと述べている。(ND90) アトウッドのフェミニスト的視点が窺えるが、ヴァージニア・ウルフの『私だけの部屋』(*A Room of One's Own* (1929)) の女性がものを書くことについてのテーマと

も関連している。

[第4章]の「誘惑」(*Temptation*)は社会と政治活動における作家の立場を考察している。本研究のテーマとの関連は少なく、アトウッドもその議論は次章の「交流」につなげているため、省略する。

[第5章] 交流 誰でもないものから誰でもないものへ、永遠の三角関係、作家、読者、そして仲介者としての本 (*Communion: Nobody to Nobody The eternal triangle: the writer, the reader, and the book as go-between*)

アトウッドがこの章で扱うのは、作家は誰のために書くのか、という問いかけであり、作家と本と読者の三角関係の構図を議論するものである。「作家はページ(本)と交信する。読者も同様にページと交信する。作者と読者はただページを通してのみ交信する。これは著作そのものの三段論法のひとつである」(*The writer communicates with the page. The reader also communicate only through the page. This is one of the syllogisms of writing as such.*) (ND 125) アトウッドのショートフィクションである「ページ(本)」(*The Page*)は上記でアトウッドが述べた主旨そのものをテーマとして構築されており、作家とページ(本)と読者を扱ったメタフィクションである。

作家は誰のために書くのか、この答えを見出すために、アトウッドは日記、手紙形式(書簡体小説 *epistolary novel*)など作家の策略を挙げるが、どの手紙や本にも意図された読者がいるとする。見知らぬ読者に対する作者の心理を表すものとして、エミリー・ディキンソンの詩が引用されている。¹³

I'm Nobody! Who are you?
Are you — Nobody — Too?
Then there's a pair of us!
Don't tell! — they'd advertise — you know!

How dreary — to be — Somebody!
How public — like a Frog —

To tell one's name — the livelong June —

To an admiring Bog!

私は何者でもない。あなたは誰？

あなたも何者でもないの？

それなら私たちは仲間同士よ。

誰にも言わないで、他人はしゃべるわよ。そうでしょ？

何者かであるというのは何とうっとうしいことなの？

名前を告げるなんて、まるで六月の間ずっと

うっとりした目の沼地にみつめられている蛙のように、

何と大っぴらなこと！

アトウッドは「何者でもない」のは作家であり、読者もまた何者でもない。この意味ですべての本は匿名であり、すべての読者は匿名である」(“Nobody is the writer, and the reader is also Nobody. In that sense, all books are anonymous, and so all readers.”) (ND 133)と述べている。だが、次の引用において、アトウッドはメッセンジャーとしての本が読者のもとに届くとき、動体としての様相を帯びてくると論じている。

One of my university professors, who was also a poet, used to say that there was only one real question to be asked about any work, and that was — is it alive, or is it dead? I happen to agree, but in what does this aliveness or deadness consist? The biological definition would be that living things grow and change, and can have offspring, whereas dead things are inert. In what way can a text grow and change and have offspring? Only through its interaction with a reader, no matter how far away that reader may be from the writer in time and in space. (ND 140)

私の大学時代の教授の一人で詩人でもあった先生は、どんな作品についても本当の

質問はひとつだけ「その作品が活着ているか、死んでいるか」ということだけであるとよく言っていた。私はこれに何気なく同意してしまうが、この活着ていることと死んでいることの相違はどこにあるのだろうか？ 生物学的定義であれば生物は成長し変化していき、子孫を作ることができる。一方死んだ物は不活性であるということになる。テキストがどんな風に成長し、変化し、子孫を作ることができるのだろうか？ それはどんなにその距離が時間的空間的に離れていても作家と読者との間の相互作用によってはじめて可能なのである。

本を擬人化し、まるで旅立つ子供のように扱ったジョン・バニヤンの『天路歷程』の第二の序文が挙げられている。¹⁴

Go, now my little Book to every place,
Where my first Pilgrim has but shown his Face,
Call at their door if any say, "Who's there?"
Then answer thou, "Christiana is here."

さあ、私の可愛い本よ。

私の最初の巡礼者が顔を出したところのある全てのところに行きなさい。

ドアをノックして「どなたですか？」といわれたら、

こう答えなさい。「クリスティアーナが参りました」とね。

クリスティアーナについて、アトウッドは興味深い解説を加えている。

Christiana has turned back into a book, and a book-as-object, and an object that is for sale.

Such transformations — from book to person, from person to book — are in fact quite common. They can also be quite double-edged. We all know that a book is not really a person. It isn't human being. But if you are a lover of books as books — as objects, that is — and ignore the human element in them — that is, their voices — you will be committing an error of the soul, because you will be

an idolator, or else a fetishist. (ND 145)

クリスティアーナは本の中に戻る。物体(オブジェクト)としての本に、売りに出された物体としてのそれに。

このような変身、つまり本から人間に、そして人間から本にといった変身は実際よくあることだ。本が人間ではないことは分かっているが、本を本として、物体としてのみ愛するような人、すなわちその中の人間的要素である人間の声を無視するような人は精神の過ちを犯している。それは偶像崇拝者かフェティシスト(物神崇拝者)ではない。

本から出たり入ったりする登場人物クリスティアーナを例に、アトウッドは作品である本は生物であるとする。「人間から本に、そして本から人間に、といった変身はよくあることだ」とする動体としての本は、アトウッドの立脚点である作家と本と読者の三角関係における交流(Communion: 親しく交わること、共有すること。また聖体拝受のパンと葡萄酒、聖餐式の意味がある)を示唆している。また人間的要素として本には声があるとアトウッドは述べているが、作品としてのショートフィクション ‘Voice’²⁰ が 2006 年発表の短編集 *The Tent* に収録されている。本は生きていて作家の声を運んでいるのだとする意図が窺える。さらに、アトウッドは小さな本はボートであったり、クジラであったり、ヤコブと取っ組み合いをしたあと彼を祝福する天使であるのはもちろん、それは聖餐で消費される食べ物、むさぼり食べられるが決して滅ぼされることのない食べ物であるという。(ND 147)

そして最初の問いかけ「作家は誰のために書くのか？」についてアトウッドは二つの答えを引き出している。第一の答えは 9 歳の頃に作者が属していたザ・ブラウニーズ(茶色の子たち)の敬慕していた先輩のブラウン・アウル(Brown Owl, 茶色のフクロウ)¹⁵ のためにだという。本名は分からないのでそう呼んでいたが、彼女にアトウッドは小さな本を贈った。ブラウン・アウルこそアトウッドの最初の読者であり、これが最初の作者と読者の関係だった。(ND 149-50) アトウッドは『キャッツ・アイ』の登場人物として彼女を描いたと述べている。しかし、後にこのブラウン・アウルはまだ生きていたことがわかり、その時彼女は 90 歳をとっくに過ぎていたが、共にお茶を飲んだ後、50 年も前に作った小

さな本を取り出したと述べている。彼女特有のたとえ話、あるいはフィクションのような感じさえするが、アトウッドは序言で、ブラウン・アウルに関してお世話になったことについてマーサ・バターフィールド氏にお礼の言葉を述べている。第二の答えは、作家は複数の読者たち(them)のためではなく、本の前にいるたった一人のあなた(you)のために書く、ということである。ブラウン・アウルと神の間にある連続体の中に存在する、理想的な読者としての単数形のあなたのために—そしてこの理想的な読者はまったくの誰か一人(anyone at all)なのだ。「なぜなら、読むという行為は書くという行為と同じくまさに、そして常に単独の、ひとりきりの行為なのだから」(because the act of reading is just as singular — always — as the act of writing.) (ND 151)。アトウッドは作者と本と読者という三角関係において、媒体としての本を読者と共有し、作者と読者が同化することを視野に入れている。書くことと読むことを並置し、共に作品構築に参加することを誘っているのである。

[第6章] 降下 「死者との交渉 誰が冥界に旅するのか、しかも何ゆえに？」(Descent: Negotiating with the Dead *Who makes the trip to the Underworld and why?*)

『死者との交渉』の最終章のタイトルは降下 (Descent)であり、アトウッドはこの descent という言葉に、冥界に下り過去の時間に遡るということと、家系や系譜あるいは相続という意味を重ね合せている。

The title of this chapter is “Negotiating with the Dead,” and its hypothesis is that not just some but all writing of the narrative kind, and perhaps all writing, is motivated, deep down, by a fear of and a fascination with mortality — by a desire to make the risky trip to the Underworld, and to bring something or someone back from the dead.

You may find the subject a little peculiar. It is a little peculiar. Writing itself is a little peculiar. (ND 156)

この章の題目は「死者との交渉」であるが、その仮説(前提)は、語りの類で書きとめられたもののただいくつかというのではなく、そのすべてが、またおそらくあらゆる

る著作が、死ぬことに対する恐れや魅惑によって、冥界への危険な旅への想いや、死者たちの中から何かを持ち帰り、また誰かを連れ帰りたいといった願いがその心底からの動機となっている、ということである。

この主題は少し妙だと思われるかも知れない。本当に少し妙なのだ。物を書くということ自体いささか奇妙なことなのである。

アトウッドはこの最終章で、冥界への降下を試み、死者たちの世界と今ある私たちの現世がいかにつながっているかを示し、過去からの遺産である人類の英知を引き継ごうとする。古代ギリシャ・ローマの英雄、オデュッセウスやアエネアース、古代バビロニアのギルガメシュ、またエジプト神話のイシスとオシリスなどを登場させると共に、先祖の霊を含むたくさんの幽霊や精霊たち、先祖を祭る風習、また冥界への旅を实践した伝説や物語、またその主人公に言及している。ヘルメースがペルセポネを取り戻しにハデスの国(冥界)に使者として下ったギリシャの季節神話、ウェルギリウスに冥界への道案内を頼んだダンテ、愛する妻のエウリディーチェを求めて地獄に下ったオルフェウス、アトウッドはまるでアエネアースを冥界に導いたクマエの巫女¹⁶のように、読者を冥界(過去の遺産の宝庫)へと案内する役割を果たしている。そして、アトウッドのいう冥界への旅の目的は、次の文章に明示されている。

All writers must go from now to once upon a time; all must go from here to there; all must descend to where the stories are kept; all must take care not to be captured and held immobile by the past. And all must commit acts of larceny, or else of reclamation, depending how you look at it. The dead may guard the treasure, but it's useless treasure unless it can be brought back into the land of the living and allowed to enter time once more — which means to enter the realm of the audience, the realm of the readers, the realm of change. (ND 178-79)

あらゆる作家は今(now)から昔々(once upon a time)へと戻らなければならない。そしてすべての作家はここからあそこへ、物語が保存されている場所へと降下しなければならない。そして過去によって捕らえられ静止させられることのないよう注意しなければならない。自分がそれをどう見るかであるが、窃盗行為を犯さなければならない

ともいえるし、あるいは開墾をしなければならない。死者たちは宝を守っているかも知れないが、その宝が生きる者たちの国に取り戻されてもう一度時の中に入ることを許されない限り、つまり観客の領域に、読者の領域に、変化の領域に入らない限り、宝の価値はないのである。

この章にはたくさんの幽霊話が含まれている。アトウッド自身が 1970 年代に家族と共に住んでいたオンタリオ州の田舎の古い家には幽霊がでるといふ噂があった。追い払うには、家の外に食べ物を置くとよいと、伝承に詳しい女性に聞き、その通りにすると効果てき面だったそうだ。また、ドイツの詩人リルケも『オルフェウスに捧げるソネット』の中で、ちょっと別の言い方ではあるが、次のように言っている。「夜にテーブルの上にパンやミルクを置いておいてはいけない。それらは死者たちを惹きつけるから」。¹⁷ 事実あるいはフィクションが混然と語られ、そしてリルケの引用が付け加えられている。(ND 162) アトウッドらしいレトリックであり、フィクションとエピソードが渾然一体となっている。

死者の国からやって来る者としては、サンタクロース、ハムレットの父親、ハロウィーンの精霊たちなどがある。また声を出す死者たちとしては、この世で行われた最初の殺人ではカインに殺されたアベルの血が地面から叫び声をあげ、民謡 (folk-song) 「ビノリーの二人の姉妹」 (“Twa Sisters of Binnorie”) や 「歌う骨」 (The Singing Bone) という民話 (folk-tale) も共通のテーマを扱っている。「二人の姉妹」では殺された少女の髪の毛でハーブが作られ、殺された少女の足の骨がフルートとなった。(ND 162-63) アトウッドは、グリム童話をベースにしたショートフィクションを書いているが、メタフィクションとして位置づけられる作品に「良い骨たち」 (‘Good Bones’) がある。

冥界への旅の目的について、アトウッドは次の四つを挙げている。(1) 富 (2) 知識 (3) 邪悪な怪物と戦う機会 (4) 愛された者そして失われた者、である。(1)の富については、死者たちは収穫を支配する。またカリブーの居場所を告げることができる。(2)の知識に関しては、オデュッセウスが両性具有のタイレシアスの亡霊を探したのも未来についての知識を得るためであり、アエネアースはクマエの巫女の助けを借りて自分の子孫たちの繁栄を知ることになる。(3)の例は、テーセウスと迷宮とミノタウロス、ベオウルフと暗い湖とグレンデルなど。トールキンの『ホビット』のビルボ・バギンズと『指輪の王』のガンダルフやバルログ、キリストは聖金曜日と復活祭の間の三日間に地獄に降りて悪魔と戦い、閉じ込められている善良な人々を救う。(4)は失われた最愛の者を求めての旅であり、エジプ

トの女神イシスは殺されてバラバラにされた夫オシリスの身体を拾い集めて一つに戻し、彼の生命を回復する。地獄の王ハデスから娘のペルセポネを取り戻す大地の女神デメテル、メソポタミアの女神イナンナの冥界への旅の詩には、死者の国の水も食物も口にしてはならないとあり、豎琴の名手オルフェウスは亡くなった妻のエウリディーチェを探しに冥界を辿り、ダンテもベアトリーチェを垣間見る。また、地下の国への冒険者の原型（プロトタイプ）はメソポタミアの英雄ギルガメシュである。

アトウッドが言及する幽霊や精霊たちは多種多様である。復讐や正義のための亡霊(ghost)のみならず、悪魔の恋人(demon lover) やオデュッセウスと戦う死霊(soul)たち、ハロウィーンの子鬼(goblin)、精霊(spirit)、民謡(ballad)の中の幽霊 (apparition)、幻影(phantom)とたくさん出てくる。

メソポタミアの英雄ギルガメシュが死んだ友人のエンキドゥを取り戻すために死者の国に旅をするが、失敗して二つの物語を持ち帰る。一つは自分の旅の物語であり、二つ目は、洪水伝説である。アトウッドはギルガメシュが最初の作家であると（ユーモラスに）述べているが、続いて次のように語っている。

Where is the story? The story is in the dark. That is why inspiration is thought of as coming in flashes. Going into a narrative — into the narrative process — is a dark road. You can't see your way ahead. Poets know this too; they too travel the dark roads. The well of inspiration is a hole that leads downwards. (ND 176)

物語はどこにあるのか？ 物語は闇の中にある。それが、靈感(インスピレーション)が閃光となってやってくると考えられる理由なのだ。語り（物語）の中に入っていくこと、つまり語りの過程へと入ることは暗い道なのだ。行く先の道は見えない。詩人たちもこのことを知っている。彼らもまたその暗い道を旅するのだ。靈感の湧き出す泉は、下へと続く穴なのである。

序章のアトウッドの言葉を再び引用すると、「以上のようなことから、著作は暗闇、そしてその中に入って行こうとする願望、いや恐らく脅迫観念、そして運がよければそこを照らしだし、闇の中から何かを光の下に持ち帰るとのことだと思われるのです。この本はそ

ういった暗闇について、そしてそういった願望について語ろうとするものなのです」という点から、闇に秘められた無限の可能性が浮上する。創造力の源泉である「闇」のテーマを扱ったアトウッドの「闇の殺人ゲーム」は、創造する作家の作品構築の遊び、読者をも巻き込んだ真剣な謎解きゲームを装ったメタフィクションである。

アトウッドは『死者との交渉』を次のように終えている。

I will give the last word to the poet Ovid, who has the Sybil of Cumae speak, not only for herself, but also — we suspect — for him, and for the hopes and fates of all writers:

But still, the fates will leave me my voice,
and by my voice I shall be known.

(ND 180)

クマエの巫女の口を借りて語らせた詩人オウィディウスに、彼女自身にとってのみならず、おそらくは彼自身に、そしてすべての作家たちの希望と運命に向けられた言葉を、私の結びの言葉として贈りたい。

それでもなお、運命は私に声を残すだろう。

そして私の声により、私は世に知られるのだ。

結びの言葉にヒントが隠されているように、この作品は不思議な構造を持っている。つまり、ハイブリッドな材料と手法で組み立てられた迷宮のような組織体なのである。文学論、作家論、作家の自叙伝、英文学史、世界文学史、現代文学の手引き、詩やフィクションの解釈、古典からポストモダンまで多種多様な作家と作品への言及、現在・過去・未来を総合した形での作家と著作についての考察の過程を「旅」に喩えると、まさにアトウッドはクマエの巫女であり、読者は彼女の道案内で深淵な死者の国までの巡礼を経験するというメタフィクションの世界に入っていくことになる。またこのような多重の相をもつ作品には、ヴァージニア・ウルフの『オーランドー』がある。

(4) 'THE INDELIBLE WOMAN: *To the Lighthouse* by Virginia Woolf'

このエッセイは 'The Indelible Woman' Essay on Virginia Woolf's *To the Lighthouse* として 2002 年 9 月 7 日に 『ガーディアン誌』(*The Guardian*) に掲載され、後に *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose 1983-2005*、と ANANSI 版の *MOVING TARGET: Writing with Intent 1982-2004* に収録されている。

アトウッドがヴァージニア・ウルフに言及した初めてのエッセイとであり、発表されたときには、国際ヴァージニア・ウルフ学会の Email Group (オハイオ州立大学がメール配信を管理) においても話題になった。ブッカー賞を 2000 年に受賞し、国際的評価を確実にしたアトウッドが、20 世紀英国モダニズムの代表的作家であるウルフについて言及したことに対するエキサイティングな反応である。メールの内容の多くは、アトウッドの若い頃の『灯台へ』の評価がひどすぎるという冗談めいた反論に加えて、ウルフについてのエッセイがアトウッドによって書かれたことに対する一種の興奮が感じられた。このエッセイが書かれたのはアトウッドが 2000 年の 5 月から 6 月にかけて行った 6 回シリーズのケンブリッジ大学エンプソン記念講演をまとめた『死者との交渉—作家と著作—』を出版した 2002 年である。ケンブリッジ大学というウルフと関係深い地にあって、アトウッドはウルフについて書くことを思い立ったのかも知れない。また、作家としての成熟度から、自分自身がウルフと比肩するという境地に至ったのだとも考えられる。エッセイの内容は、ヴァージニア・ウルフの『灯台へ』について、アトウッドが 43 年後に再読し、19 歳のときに読んだ印象を打ち消し、ウルフが創作した最も魅力的なヒロインの一人であるラムジー夫人ともう一人のヒロイン、画家のリリーについて述べ、それが創作にまつわるメタフィクションであることを指摘している。また、注目したいのは、このエッセイ自体がラムジー夫人の行動にアトウッド自身を重ね合わせたエンディングをもつ、メタエッセイとなっている点である。

But Virginia Woolf was off on a siding as far as my nineteen-year-old self was concerned. Why go to the lighthouse at all, and why make such fuss about going or not going? What was the book about? Why was everyone so stuck on Mrs. Ramsay, who went around in floppy old hats and fooled around in her garden, and

indulged her husband with spoonfuls of tactful acquiescence, just like my surely boring mother? Why would anyone put up with Mr. Ramsay, that Tennyson-quoting tyrant, eccentric disappointed genius though he might be? In Woolfland, things were so tenuous. They were so elusive. They were so inconclusive. They were so deeply unfathomable.

This past summer, forty-three years later, I read *To the Lighthouse* again. No particular reason: I was in that very Canadian space, “the cottage,” and so was the book, I’d read all the murder mysteries. So I thought I’d try again.

How was it that, this time, everything in the book fell so completely into place? How could I have missed it — above all, the patterns, the artistry — the first time through? How could I have missed the resonance of Mr. Ramsay’s Tennyson quotation, coming as it does like a prophecy of the First World War? How could I not have grasped that the person painting and the one writing were in effect the same? (“Women can’t write, woman can’t paint.”) And the way time passes over everything like a cloud, and solid objects flicker and dissolve? And the way Lily’s picture of Mrs. Ramsay — incomplete, insufficient, doomed to be stuck in an attic — becomes, as she adds the one line that ties it all together at the end, the book we’ve just read?

Some books have to wait until you’re ready for them. So much, in reading, is a matter of luck. And what luck I’d just had! (or so I muttered to myself, putting on my floppy old hat, going out to fool around in my unfathomable garden.) (WI 240-42)

『灯台へ』を読んだウルフの世界(Woolfland) についての 19 歳の頃のアトウッドの印象は、すべてのことが希薄で、捕らえどころがなく、要領を得ないまま、底が知れない（理解できない）というものであった。また登場人物については、ラムジー夫人がテニソンの詩を吟ずる夫のラムジー氏にかしずいているばかりで、ラムジー氏は暴君で風変わりであり自己に絶望した天才で、誰もがどうして彼に耐えているのかわからないというものである。

43 年後にたまたま再読の機会があり、今度は『灯台へ』に感動するのである。19 歳の頃には見落としていた点が、今すべて明らかになったのだ。テニソンの詩は第一次大戦の

暗示であり、リリーが絵を描くことが、ものを書くことと同じ行為であることは今や明白である。作品中の「女にもものは書けない。女に絵は描けない」。という登場人物の一人でラムジー氏の弟子でもある若者タンズリーの（原作ではリリーの回想、内的独白として描かれる）言葉を引用し、エンディング部分ではリリーの絵が 10 年ぶりに完成することと読者が本を読み終えることの同時性についても指摘している。再読する機会をもてたことが、どんなに幸運だったかをかみしめながら、このエッセイの締めくくりでアトウッド自身がまるでラムジー夫人のようにフロッピーハットをかぶり、奥深い庭へと出かけるというものである。奥深い庭は、ウルフランドでもある作品世界のアナロジーでもあり、読者の脳裏に焼き付いて離れないラムジー夫人の魅力に取り憑かれたように、アトウッド自身はヒロインに同化してこのメタエッセイを閉じている。

ウルフの作品に関して、アトウッドはまた、2003 年に発表した『オリックスとクレイク』のエピグラフとして、ジョナサン・スウィフトの『ガリヴァー旅行記』に続いて、ウルフの『灯台へ』から上記のリリー・ブリスコの内的独白をあげている。

Was there no safety? No learning by heart of the ways of the world? No guide, no shelter, but all was miracle and leaping from the pinnacle of a tower into the air? (TL 277) (Epigraph in *Oryx and Crake*)

また、『死者との交渉』のイントロダクションである「迷宮入り」においてウルフの「小説を書くということはランタンをかかげて、すでに部屋の中にあるものを照らし出しながら、暗い部屋を歩いているようなものだ」という言葉を引用し、ゲーテやウルフやマーガレット・ローレンスが創作の原点を暗闇としている点について指摘している。

Virginia Woolf said that writing a novel is like walking through a dark room, holding a lantern which lights up what is already in the room anyway. (ND xxiii.)

以上、第 1 章と第 2 章でウルフとアトウッドのエッセイ・評論・インタビューについて調べてきた。つぎに二人の作家のショートフィクションに焦点を当て、分析する。

第3章 ヴァージニア・ウルフのショートフィクションにおける技法とレトリック —ハイブリッドなレトリックと枠組み構造—

ヴァージニア・ウルフのショートフィクションのすべてを収録した *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* の編者であるスーザン・ディックは、その序文で、「作品を制作された時間的順序によって読むことは作家としてのウルフの才能の驚くべき進化をたどることでもあった」(CSF 1)と述べている。また「小説を作り直し、今は捉えどころのない多くのものを捉え、全体を囲い込み、限りなく風変わりな形を形づくる」(‘re-form the novel and capture multitudes of things at present fugitive, enclose the whole, and shape infinite strange shapes’) (LI 356)¹ というウルフの手紙の言葉は、彼女を生涯を通して小説のみならず、さまざまな形のショートフィクションにおける実験に導くことになったとディックは指摘している。ヴァージニア・ウルフが生前に出版した短編集は *Monday or Tuesday* (1921) だけだが、実験的技法で書かれた8編のショートフィクションが収められている。彼女の死後に夫のレナードが編集した *A Haunted House and Other Short Stories* (1944) には、*Monday or Tuesday* から6編が再録され、全体で18の作品が収められた。レナード・ウルフの序文によれば、ヴァージニアは生涯を通して折々に短編を書くことが常だった。それは彼女の習慣であり、アイデアが浮かぶと、たいそう荒削りな形でそれを下書き(スケッチ)し、引出しにしまっておいた。そして短編を依頼され、書く気分になると引出しからその一つを取り出してそれを書き直したが、ときには何回も書き直すのだった。また、小説を書いているとき、何かほかのことをして心を休めたいと感じたときには、評論エッセイや下書き(スケッチ)を短編小説にすることに取り組んだ。1985年にホガース・プレスから出版されたスーザン・ディックの完全版には45編が収録され、また1989年の第二版では全体で46編となっている。

ウルフがスケッチと呼んでいたこれらのショートフィクションから、特に、ウルフのモダニスト宣言でもある「モダン・フィクション」(‘Modern Fiction’)で述べられた新しい文学の創出に関わる実験的なレトリックをもつ作品に注目し、それらを創作そのもの、あるいは創作と密着した形でのメタフィクションとして調べる。また直接・間接的に長編フィクションへとつながる点についても言及しながら、ウルフの実験技法の基盤とフィクションの構図の多くが、作者が心行くままに、断片的に、しかも自然な心情の発露として書き記したショートフィクションやエッセイを源泉としている点を軸に、作家の創作の精神

が、「心に降り注ぐ無数の印象、数限りない原子の絶え間のない雨」(The mind receives a myriad impressions — trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all side they come, an incessant shower of innumerable atoms) (CR I 189)から作品構築する過程において、既成の概念や文学形式を打破するハイブリッド(hybrid=異種混合の、混血の)な創作技法やレトリックを実践していることを解明したい。

[取り上げる作品名]

The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf (1985, 1989(The Second Edition))

- ① ‘The Mark on the Wall’ ② ‘Kew Gardens’ ③ ‘An Unwritten Novel’
- ④ ‘A Haunted House’ ⑤ ‘Monday or Tuesday’ ⑥ ‘Blue and Green’
- ⑦ ‘The Lady in the Looking Glass’ ⑧ ‘The Fascination of the Pool’

(1) ‘The Mark on the Wall’ (「壁のしみ」)

「壁のしみ」はウルフ夫妻が所有する出版社ホガース・プレス(The Hogarth Press)が初めて出版した作品である。社会学者である夫の「三人のユダヤ人」(“Three Jews”)と一緒に『二つの物語』(*Two Stories*)と題して出版された。その後、修正を加えて、短編集『月曜日か火曜日』と『幽霊屋敷』に再録されている。ウルフの実験的短編小説の最初の時期に属し、意識の流れの手法が取り入れられている。ここで注目したいのは、登場人物である語り手の「私」の種々雑多な意識が語られる場面が、「私」の心を断続的に捉える壁の丸い黒いしみによって現実に引き戻される点である。ウルフは取り留めもなく続く意識を現実に戻すための、文学技法上の小道具としてこの壁のしみをを用いている。語り手の意識は、常にマントルピースの6~7インチ程上にある「壁のしみ」に立ち戻り、それがいったい何なのかと空想をたくましくする。釘の跡なのかそれとも……。語り手の「私」は壁のしみに気付いた時点を、「たぶん今年の一月半ばのこと」であり、「暖炉の火と、読んでいる本の上にさす黄色い光、マントルピースの上の丸いガラスの器に生けられた3本の菊が心に浮かぶから」とする回想の形で始められている。

Perhaps it was the middle of January in the present year that I first looked up and saw the mark on the wall. In order to fix a date it is necessary to remember

what one saw. So now I think of the fire; the steady film of yellow light upon the page of my book; the three chrysanthemums in the round glass bowl on the mantelpiece. Yes, it must have been the winter time, and we had just finished our tea, for I remember that I was smoking a cigarette when I looked up and saw the mark on the wall for the first time. (*CSF*83)

ところが第三パラグラフでは、語り手の「私」によって、過去の出来事は現在形で語られている。語り手は過去の時空へと移動し、壁のしみに気付いた一月半ばの過去の空間を現在時とするレトリックが展開する。

But as for that mark, I'm not sure about it; I don't believe it was made by a nail after all; it's too big, too round, for that. I might get up, but if I got up and looked at it, ten to one I shouldn't be able to say for certain; because once a thing's done, no one ever knows how it happened. Oh, dear me, the mystery of life! The inaccuracy of thought! The ignorance of humanity! (*CSF*83-84)

椅子に腰かけたままの「私」の意識は、またあの壁のしみに戻る。「釘の穴にしては大きすぎるし、丸すぎる。立ち上がって見に行ってもよいが、十中八九確かなことは言えないだろう。ものごとは起こってしまうと、どうしてそうなったのか誰にも分からないのだから」。語り手は人生の不思議や考えの不正確さや人間の無知について嘆息する。人生は偶然性に満ちており、アン女王の時代の宝物や宝石箱もなくなってしまい、オパールやエメラルドも蕪の根っこまわりにころがっているのだ。生きていくことは、こすり取られ、削り取られてしまうことなのだ。「人生を何かに喩えれば、時速 50 マイルの地下鉄のトンネルを吹き飛ばされて行くようなものだ。終点に着いてみれば、ヘアピン一本だって残っていない」(Why, if one wants to compare life to anything, one must liken it to being blown through the Tube at fifty miles an hour — landing at the other end without a single hairpin in one's hair!)(*CSF*84)。人生のすさまじさや死後はどうなるのだろうかなど、「私」の意識の流れは種々雑多な想念を次から次へと運んでくる。

何か黒くて丸いものである壁のしみに意識は戻っていくが、それが何であるかは、最後まで判明しない。語り手の意識を借りて、ウルフは創作についての思索をこの作品に挿入

している。

As we face each other in omnibuses and underground railways we are looking into the mirror; that accounts for the vagueness, the gleam of glassiness, in our eye. And the novelists in future will realize more and more the importance of these reflections, for of course there is not one reflection but an almost infinite number; those are the depths they will explore, those the phantoms they will pursue, leaving the descriptions of reality more and more out of their stories, taking a knowledge of it for granted, as the Greeks did and Shakespeare perhaps — but these generalizations are very worthless. (*CSF* 85-86)

一般化は無意味だとしながらも、ウルフの目標とする、「これまで受け入れられてきたような様式の(=既成の概念における)筋立ても喜劇も悲劇もカタルストロフィーも恋愛事件もなくなるだろう」(there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style)と「現代文学論」(‘Modern Fiction’)で論じた主張と相通じる点がある。つまり、「私たちは、バスや地下鉄の中で互いに向かい合いながら、鏡を覗き込んでいる。・・・未来の小説家は、こうした映像の重要性をますます実感するだろう。・・・未来の小説家は、こうした映像の深淵を探求し、こうした映像の幻影を追い求めるのだ」。ウルフはここに言及されている未来の小説家の著作についての展望を、ウルフ自身はエッセイの「ベネット氏とブラウン夫人」あるいは、その双子のフィクション化でもある「書かれなかった小説」(‘An Unwritten Novel’)において作品化し、明らかにしている。語り手の意識は、その当時の時代背景を物語る、ホイッティカー年鑑(貴族名鑑)への不満や戦争のことなどに関わる日常性と現実性を帯びたものとして、あるいは、マントルピースの上の塵が、トロイアを埋め尽くした灰燼の連想を呼ぶといったイメージがイメージを追いかけるフーガ形式で続いていくが、エンディングの部分では部屋に入ってきた人物のセリフからそれがカタツムリであったことが判明する。

Someone is standing over me and saying —

‘I’m going out to buy a newspaper.’

‘Yes?’

‘Though it’s no good buying newspapers, …… Nothing ever happens. Curse this war; God damn this war! …… All the same, I don’t see why we should have a snail on our wall.’

Ah, the mark on the wall! It was a snail. (CSF 89)

「誰かが、座っている私の前に立って、「新聞をかってくるよ」と言い、「新聞を買ってもなんにもならないけどね。……何もおこらないからさ。この戦争がいまましいよ。戦争なんてくそくらえだ！それにしても、なんだって壁の上にカタツムリがいるんだろう」それに続いて、「私」は心の中で「あら、壁のしみですって！カタツムリだったのね」とつぶやく。こうしたエンディング部分での謎の解明は、「書かれなかった小説」とアナロジー(analogy, 類似)である。

(2) ‘Kew Gardens’ (「キュー植物園」)

「キュー植物園」はウルフの最もよく読まれている短編のひとつである。ウルフが実験小説群で使った流れ去る瞬間をつなぎ止めるもの、あるいは、不断の意識の流れを閉じ込める額縁構造のメカニズムがこの作品ですでに構築されている点を明らかにする。さらに、この作品には後のウルフが長編において探究したテーマの多くが凝縮された形で内包されている点にも注目する。

【枠組み構造について】

James Joyce や T. S. Eliot は神話を取り入れた枠組みを作っている。『ユリシーズ』(Ulysses)は、『オデュッセイア』から主人公オデュッセウス(ユリシーズ)の10年に及ぶトロイア攻略戦争とそのあとに続くさらに10年の冒険をレオポルド・ブルームの一日とし、エリオットはその詩に『金枝編』(The Golden Bough)を取り入れている。ウルフは独自の枠組みを考案したといえる。

たとえば、‘Mark on the Wall’の壁にある黒くて丸いしみは、取り留めもなく続く、語り手の「私」の意識を現実に戻す役割を果たしている。そして作品のエンディング部分では、それがカタツムリであったことが判明するというプロットが仕組まれている。そのしみ、つまりカタツムリを原点とするポイントあるいは意識の流れを中断させ、場面を額縁

に入れる枠組み(frame)について、ウルフは *Monday or Tuesday* (『月曜日か火曜日』) に収録されたスケッチとよばれるショートフィクションですでにそのアイデアを具現し、後の作品にも変化させながら作品構築の基盤、構造上のデザインとしていくのである。

(例)

カタツムリ (『壁のしみ』) → 花壇 (額縁の役割) → ミニー・マーシュという登場人物 (電車で向かいの席に座っている、見知らぬ婦人 (オブジェ) 「書かれなかった小説」) → ビッグ・ベンの鐘の音 (聴覚的な音を視覚的な水の波紋のイメージで表す『ダロウェイ夫人』) → 額縁 (リリーの描く絵) → 蛾 (蝶) (『灯台へ』の第一部と第三部は第二部を挟んで蛾や蝶が羽を広げた形となっている) → 英国の歴史・サックヴィ家の歴史 (『オーランドー』) → インターロード (『波』) → 野外劇 (パジェント・英国の歴史 『幕間』)

このような人間の意識の流れをつなぎ止める、あるいは固定する額縁構造は、初期の創作段階において、ウルフが発見していたものである。

キュー植物園(Royal Botanic Gardens)² はロンドン郊外にあり、‘Kew Gardens’はこの植物園を舞台に繰り広げられるカタツムリや虫や無数の茎と花卉と光や水滴の動きを捉えた花壇の描写と花壇のそばを通り過ぎる四組の人々が交互に描かれ、花壇の描写がフレーム(額縁構造)となっている。光と色彩の後期印象派の画家たちの絵画、音素、sliding point of view, cinematograph, camera-eye, close-up, fade outなどの手法がハイブリッドな作品を構築している。バンクス (Joanne T. Banks) は、ウルフの絵画的技法について次のように述べている。

Much has been made of the visual elements in Woolf's style. She lived among painters and knew well technique of Impressionistic pointillism. She adopted it perfectly to her philosophy that reality appears to us in light-illuminated rather than in big slabs of uninterrupted truth. Woolf is the prose painter in such pieces as "Blue and Green," where she demonstrates that color is not static: and the beautiful "Kew Gardens," the first paragraph of which is a profuse palette of primary color and light.³ (my underline)

バンクスは、ウルフを「青と緑」のような作品にみられるように散文における画家であり、美しい「キュー植物園」の最初のパラグラフは原色と光の溢れるパレットであると述べている。

「キュー植物園」は絵画的な後期印象派を思わせる花壇の描写から始まる。第一パラグラフではまるでカメラが被写体を捕えるようにクローズアップされた無数の花々の茎から「ハート形や舌のような形をした葉がのび、先端には表面に色彩のある点々がついた赤や青、黄色の花弁を広げている。そして花弁の少し薄暗くなった喉の部分からは、金粉でざらざらした先端が少し平らになった棒状のものが突き出していた。花弁は、ゆったりと夏のそよ風に揺れ、赤や青や黄色の光が重なり合い、その下にある茶色の地面を湿り気のある複雑な色に染めた」「光が小石のなめらかな、灰色の背や、あるいはまた茶色の渦巻き状の筋があるカタツムリの殻に降り注ぎ、また水滴に溶け込んで、鮮やかな赤や青や黄色で、その薄い壁を膨らませたので、今にもはじけて消えてしまいそうだった」光はさらに移動し続ける。そして、そよ風が吹き、色彩を上空に煌めかせ、また7月のキューガーデンを歩く男や女の眼にも入り込ませた。光やそよ風が色彩を煌めかせ、視点の移動(*the sliding point of view*)と共に、カメラのフォーカスは楕円形の花壇のそばを通り過ぎる人々の姿を捕える。

ここで注目したいのは、第二パラグラフの始まりで、人々の動きが蝶がジグザグに飛ぶ姿に喩えられ、人と昆虫が同化した感覚で捉えられている点である。

The figures of these men and women straggled past the flower-bed with a curiously irregular movement not unlike that of the white and blue butterflies who crossed the turf in sig-zag flights from bed to bed. (*CSF*90)

最初に花壇を通り過ぎる人々は夫婦と二人の子供であり、夫のサイモン(*Simon*)は15年前にリリー(*Lily*)という名前の女性とキューを訪れたことを思い出す。彼は結婚を申し込むが、拒絶される。その時、不思議なことに、リリーの答えを彼はトンボの動きに重ね合わせる。飛んでいるトンボがどこか葉の上か花の上に止まったら、彼女は「はい(*Yes*)」と言ってくれるだろうと。だが、トンボはくるくると飛び回って決してどこにも止まらなかった。トンボと人間の心を同化させる原始的な占いのようでもあり、自然の生物に感情移入する不思議な心理でもある。妻のエレノア(*Eleanor*)は子供の頃、初めて見た赤いスイレンの花を

描いていたとき、突然、首筋に見知らぬ老婦人からキスされたことを思い出す。彼女にとってすべてのキスの母体(“mother of all kisses”)となった経験である。夫の昔の恋人リリーとスイレン(water lily)を描く妻。この自然と人間の二つの名前の対比は、まるで『オーランドー—自伝』(*Orlando: A Biography*)の主人公であるオーランドーが400年近く書き続けている本の名である『樫の木』(*The Oak Tree*)とオーランドーが住む城の高台にそびえる「樫の木」(Oak Tree)の関係に似ている。自然と芸術、花の名前と人間の名の対比的関係なのだ。このリリーについて、ステイヴリー (Alice Staveley) は興味深い言及をしている。

Woolf may even have chosen Lily's name as a feminist challenge to biblical typology, the white lily being the floral emblem of Mary, mother of Jesus. ⁴

聖母マリアのエンブレムとしての白百合の花と関係する名であるリリーは、聖書のタイポロジー（予型論）に対するフェミニスト的な挑戦であると述べて、エレノアの描いていた赤いスイレン(water lily)の花を挙げ、それが女性の独立と結婚を表し、そして、延長線上に『灯台へ』の登場人物である画家のリリー・ブリスコ(Lily Briscoe)へと繋がっていることを示唆している。

さらに、妻のエレノアは不思議な言及をする。「木々の下に寝そべっている人々は、私たちの過去であり、幽霊(ghost)なのだ」と言う。

— Tell me, Eleanor. D'you ever think of the past.'

'Why do you ask, Simon?'

'Because I've been thinking of Lily, the woman I might have married. Well, why are you silent? Do you mind my thinking of the past?'

'Why should I mind, Simon? Doesn't one always think of the past, in a garden with men and women lying, under the trees? Aren't they one's past, all that remains of it, those men and women, those ghosts lying under the trees,... one's happiness, one's reality?' (CSF91)

これは Clarissa Dalloway の六月のロンドンの霧になって立ち込めるといふ幻想とアナロ

ジーであり、他者や自然との融合や同化を表すものである。また、自我の殻を破り、個我を離れてどこへでもゆくという幻想は、『灯台へ』の Mrs. Ramsay にも付随する神秘的なものである。ラムジー夫人は内奥に楔形の核を持ち、その核はまるで灯台の光のようにどこにでも行くことができる。後にリリーはラムジー夫人を紫色の三角形として、キャンバスに描いている。また、「幽霊屋敷」(A Haunted House) に登場する幽霊の二人連れ(ghostly couple)とも通じるところがある。この幽霊のイメージについてはウルフ夫妻が一時住んでいたアッシュム・ハウス(Ascham House)には幽霊がでるといううわさがあった。「キュー植物園」を書いていた頃、ウルフはこの夏の別荘を借りていたが、この屋敷にまつわるその土地のうわさとすでに亡くなっていた両親のイメージを重ねあわせたものである。四人の家族は花壇のそばを通り過ぎ、すぐに木々の間で小さくなり、日光の中で半ば透明になり、彼らの背中には、木々が不揃いな震える影を落としていた。これは映画撮影技法のひとつであるフェードアウトである。

花壇の描写で登場するのは例のカタツムリと風変わりな高く足をあげて歩く緑の昆虫(the singular high-stepping angular green insect)(CSF 91)と、くぼみにできた緑の池と茶色の崖、木々のように見える葉と巨大な枯葉のドームである。これらは昆虫の視点から眺められている。

次に花壇の前にやってくるのは若者(William)と気の狂った老人の二人連れである。老人はバッテリーとゴムでできた絶縁体で死者と交信をしようとしている。彼の幻想には、女性、それも未亡人が現れている。第一次世界大戦の幻影に取り憑かれているようである。また、何百年も前に彼がヨーロッパで最も美しい女性をつれてウルグアイの森を訪れたことを話し出す。老人の記憶は、ギリシャのテッサリアや戦争のこと、そしてトロイのヘレンと思われる美女と南米ウルグアイの森への探訪など、混乱に満ちている(CSF 92)。彼は『ダロウェイ夫人』に登場するクラリッサ・ダロウェイのダブル(double、分身)であるセプティマススの原型である。

次に中産下層階級の女性たちが現れる。彼女たちは、どうやら、上層階級の召使らしい。彼女たちの会話が音として描かれる。ほとんど意味を持たない音素として捉えられている。

‘Nell, Bert, Lot, Cess, Phil, Pa, he says, I says, she says, I says, I says, I says —’
My Bert, Sis, Bill, Grandad, the old man, sugar,
Sugar, flour, kippers, green

Sugar, sugar, sugar.' (CSF93)

彼女たちは、それから、花壇のそばに佇んで、花々を眺め、お茶を飲む場所を探そうとする。ここでカメラのフォーカスは再び花壇に向けられる。

この花壇の中の描写はカタツムリの視点で描かれ、すべてがマイクロの世界であると同時に、カタツムリの心理をも表している。カタツムリは自分の前に横たわる巨大な枯葉に上ろうか、それとも迂回しようかと迷う。巨大な枯葉のドームに上ると、それは粉々に砕けてしまうかも知れない。カタツムリは結局枯葉を迂回することに決めた。

次に登場するのは若いカップルである。女性の名はトリシー(Trissie)。「金曜日には6ペンスかかるんだよ」(‘They make you pay sixpence on Friday.’)「六ペンスがどうかしたの？ 六ペンスの価値がないの？」(‘What’s sixpence anyway? Isn’t it worth sixpence?’) (CSF94)というぎこちない二人の会話は、⁵ 未熟な言葉のイメージで表されている。

Words with short wings for their heavy body of meaning, inadequate to carry them far and thus alighting awkwardly upon the very common objects that surrounded and.... (CSF94)

「意味の重い体のわりには短い羽根をつけた言葉は、遠くまで飛んで意味を運ぶことができず、まわりのごくありふれたものの上に止まっている」のである。ここでも、言葉は蝶か蛾のイメージで捉えられている。

から次へとやってくる花壇のそばを通り過ぎる人々は、緑と青の湿った空気の層に包み込まれ、青緑の空気の中に溶け込んでいく。また蝶のイメージが再現され、蝶たちは大理石の円柱のような形をなしてひらひらと舞う。緑のカサでいっぱいのマーケット。そして人々の声また声。声は不思議な燃えるロウソクの炎のように捉えられている。地上に顕現したひと時の楽園でもあるキュー植物園は、都会の喧騒と混じり合い、融合していく。そして、まるでチャイニーズボックスのように都市はつぶやき、声が高らかに叫び、無数の花々はその色彩を空中にひらめかせた(CSF95)。ここで描かれる重層的な空気の層や入れ子箱のイメージは創作技法のひとつとして一つの作品に重層的な意味が重ねられるということと関係がある。花壇の花々と、キューガーデンを歩く人々、カタツムリや緑の昆虫、マイクロの視点とカメラのアングルが人々の回想や幻想を捕え、キャンバスに描き出された場

面は、やがてマクロの広大な視野の宇宙的な空間へと溶け込んでゆく。まるで、『存在の瞬間』で、一本の花が地球の一部だという天啓(“That is the whole”, I said. I was looking at a plant with a spread of leaves; and it seems suddenly plain that the flower itself was a part of the earth) (MB71)を得たウルフ自身の回想のように。

取り留めもない意識の流れ、それをつなぎ止める枠組み、フレームやポイントの型(シェイプ、shape)は、ウルフの天啓ともいえる実験的創造空間のかなめであった。以後、こうした枠組みや枠組みと類似した役割を果たすカタツムリのようなオブジェは、次のように発展していく。

Mrs. Dalloway (『ダロウェイ夫人』) ビッグ・ベンの鐘の音。音楽的で、時には無慈悲な、現実の時を告げて、登場人物の意識の流れを中断し、現実に戻す。“The leaden circles dissolved in the air.” 「鉛色の輪が空中に溶けた」というフレーズが、現在時間を表し、作品中に十数回繰り返される。聴覚的な鐘の音が、池に小石を投げ込んだときにできる漣という視覚的なイメージで表される。

To the Lighthouse (『灯台へ』) リリーの絵が額縁となって、ストーリー全体をその中に閉じ込める。そして移ろいゆく現実を永遠のものにする。

Orlando: A Biography (『オーランドー—自伝』) 下地に多くのものが隠されている。360年という長い年月を生きたファンタジーの主人公、オーランドーは、途中男性から女性へと変身するが、彼=彼女の生涯には、英文学史、英国文化史、モデルとなったウルフの友人で作家の Vita Sackville-West の家系の歴史などが重ねられている。

The Waves (『波』) フレームとして、インターラードと呼ばれる一日の太陽の動きをあらゆるイタリックスの散文詩の部分が各章の前に挿入され、登場人物たちの意識の流れ、人生の推移と対比的に描かれている。レーゼドラマと詩の形式が同時に作品内に表現される。

Between the Acts (『幕間』) ポインツ・ホールの一日の人間模様とラ・トローブ女史の野外劇(パジェント)を組み合わせて、英国の歴史をパジェントとして額縁構造としている。自然の雨や牛の鳴き声がパジェントを豊かなものとする。自然と art のコラボレーション。やがて太古の時に遡るイメージで現実に幕が下りる。さらに、この作品に描かれている睡蓮池(lily pond)について、何百年にもわたって泥を堆積さ

せてきたこの水溜りには、その昔、貴婦人が入水自殺をしたという伝説があった。そこにはつややかな魚たちが泳いでいる。これに関連して、‘The Fascination of the Pool’というショートフィクションがある。ウルフのスケッチはこうした長編へと組み込まれている。

(3) ‘An Unwritten Novel’ (「書かれなかった小説」)

人物創造(characterization)について論じた文学的エッセイである「ベネット氏とブラウン夫人」と「書かれなかった小説」は、エッセイとフィクションの双子の作品である。ヴァージニア・ウルフは1920年1月26日の日記にこの「書かれなかった小説」について記している。この作品は*London Mercury*に1920年の6月に発表され、わずかな修正を施して『月曜日か火曜日』(1921)に収録され後に『幽霊屋敷』(1943)に再録された。

「書かれなかった小説」の舞台は、サリー州を通り抜けてサセックスに向かう列車の中である。語り手の「私」は列車の片隅に座っている悲しげな表情の見知らぬ女性について、空想を巡らせる。

Such an expression of unhappiness was enough by itself to make one's eyes slide above the paper's edge to the poor woman's face — insignificant without that look, almost a symbol of human destiny with it. Life's what you see in people's eyes; life's what they learn, and, having learnt it never, though they seek to hide it, cease to be aware of — what? That life's like that, it seems. (CSF112)

ひどく不幸な表情に心を動かされて、「私」は新聞の縁越しにその女性を見る。その顔には人生が読み取れる。「人生とは人々の眼の中に読み取るもの。人生とは学び取るものであり、学んでしまったあとは、それを隠そうとしても、意識せずにはいられないのである—いったい何を？」 ウルフが特に重要視しているのは「人生、現実、真実」(life, reality, truth)という本質的なものであるが、この作品では、人物創造(characterization)をテーマとしながらも、列車の片隅に座っている、見知らぬ人物についての本質を読み取ろうと、「私」は思いを巡らし、想像力をたくましくして、自分が読み取ったと思われる人物像を創造してしまうことになる。「私」の読んでいるタイムズ紙には、「ドイツと連合軍の平和条約、

昨日パリで公式に締結……」といった当時のニュースが掲載されている。1919年のヴェルサイユ条約のことである。スリー・ブリッジ駅に列車が到着する頃には、はじめは5人いた乗客のほとんどが降りてしまい、見知らぬ婦人と「私」の二人だけになってしまう。この不幸な夫人は、「私」に話かけてきてちょっとした会話が始まる。「私」は彼女の表情をつぶさに読み取り、義妹の話などから、「私」は彼女のメッセージを読み取り、秘密を解読するのである。「私」は彼女をミニー・マーシュと命名する。そして彼女の義妹がヒルダ・マーシュだ。ミニーにはボブとバーバラという二人の子供がいるということが、ヒルダの視点から語られる。ミニーは母親のめんどろをよく見て、貯金をはたいて墓碑を立てた。行商人のジェイムズ・モグリッジ氏やヒルダの息子のジョン、犬のマフィンも登場する。招かれたヒルダの家での最低の食事やミニーのみじめな人生が取り留めもなく頭に浮かんでくる。だが、イーストボーン駅が近づくと「私」は降りる準備をしながら、ミニーと名付けたこの婦人の隠された人生を読み解いた気分浸っている。「荷物はこれだけですか？」「本当にありがとうございます」。こうした会話が交わされるが、「私」の空想は次のように続いている。「でも、どうしてあたりを見回しているの？ ヒルダは来ないし、ジョンも来ませんよ。モグリッジはイーストボーンの反対側を車で移動中ですよ」。ところが、こうした「私」の心の中の叫びに反して、ミニーと仮に名づけられた女性は次のように言う。

'I'll wait by my bag, ma'am, that's safest. He said he'd meet me..... Oh, there he is! That's my son.'

So they walk off together. (CSF121)

彼女は、迎えにきた息子と一緒に去っていく。彼女が孤独で不幸な女性だという「私」の空想は一気に崩れ去る。

Well, my world's done for! What do I stand on? What do I know? That's not Minnie. There never was Moggridge. Who am I? Life 's bare as bone. (CSF121)

「私」の空想は破れ、母と息子はビルの角を曲がって姿を消す。だが、「私」は不思議な気分捉えられる。母と息子の姿は「私」にとって、不思議に満ちた未知の人物たちなのだ。

「私」はこうした人たちすべてに興味を持ち続けようと思う。そしてこうした見知らぬ人々に憧れ、「私」は両腕を広げて、「あなたがた」を抱きしめ、引き寄せようとする。それが「私」にとって魅力溢れる世界なのだ。

Wherever I go, mysterious figures, I see you, turning the corner, mothers and sons;
you, you, you. I hasten, I follow. This, I fancy must be the sea. Grey is the
landscape; dim as ashes; the water murmurs and moves. If I fall on my knees, if I
go through the ritual, the ancient antics, it's you, unknown figures, you I adore; if
I open my arms, it's you I embrace, you I draw to me — adorable world! (*CSF*
121)

「私」は作家ヴァージニア・ウルフ自身であり、見知らぬ人々、無数の母と子の姿、そうした人間たちを両腕に抱き、作家にとっての他者である「あなたがた」を引き寄せる、つまり魅力溢れる世界を描くという希望に満ちた思いでこの作品は閉じられる。千変万化するこの世の現実、伝統的な作家たちが捨象してきた食卓の描写など日常の生活風景、人々、真実を自らの作品に描き出したいとする、作家の創作を希求する内面が見知らぬ女性を主人公とした架空の物語の展開と同時に映し出されている。オブジェ（目的物）としてのミニ・マーシュの物語は、作家自身の創作する心理的内面そのものを描いていたのである。

(4) 'A Haunted House' (「幽霊屋敷」)

ヴァージニアがロンドン以外で住んだ最初の家は、1911年10月にレナード・ウルフとサセックス州のダウズ（丘陵地帯）を散歩していた折に見つけたアッシュム・ハウス (Asheham House) だった。甥のクウェンティン・ベル(Quentin Bell)によれば、その屋敷は「愛すべきロマンティックな場所にある風変わりな美しい家」であり、その土地の弁護士が夏の別荘(summer house)として1820年から1825年の間に建てたものだった。その家には、幽霊が出るという噂があり、それがこの「幽霊屋敷」という作品の萌芽となった。ウルフ夫妻は、この別荘を1919年まで所有（借用）していたが、所有者の返還希望により、近くのロドメルにモンクス・ハウス(Monks House)⁶を見つけ購入することになった。モンクス・ハウスの近くにはウーズ川(River Ouse)が流れ、そこがウルフの終焉の地とな

る。

「幽霊屋敷」は亡くなった両親のイメージを「幽霊の二人連れ」として描いている。眠っている子供たちに会うため、そして埋められた宝物を探し出すために訪れた幽霊のカップルは、ドアを開け、あちらこちらを持ち上げ、手に手を取り屋敷の中を移動する。それを感じ取っているのは、眠っていると思われる「語り手」の半ば無意識の感覚である。

Whatever hour you woke there was a door shutting. From room to room they went, hand in hand, lifting here, opening there, making sure — a ghostly couple. 'Here we left it,' she said. And he added, 'Oh, but here too!' 'It's upstairs,' she murmured. 'And in the garden,' he whispered. 'Quietly,' they said, 'or we shall wake them.' (CSF122)

だが、幽霊のカップルの動きを無意識に感じ取っている「私たち（＝幽霊の残した子供たち）」の一人である「私」は何かを探し求めて、屋敷を動き回るが、虚空を掴むだけである。

「私の両手は空っぽだ」(My hands were empty)。窓ガラスは林檎やバラ、そして緑の葉を映し出している。ドアを開けたら、床に何かが散らばり、壁に掛けられ、天井からぶら下がっているものがありそうだ。「何だろう？」だが、「私の手は空っぽだ」というフレーズが繰り返され、空虚さが漂うのみである。死はガラスであり、死が私たちの間にあった。何百年も前に死が女に訪れ、屋敷を去り、すべての窓が閉ざされ、部屋は暗くなった。時間の長さを感じさせる文章だが、それはヴァージニアが13歳のときに亡くなった母のジュリアと、その悲しみのために父のレズリー・スティーブンを毎年家族で訪れていたコーンウォールのセント・アイヴィスにある夏の別荘タランド・ハウス(Talland House)⁷を閉じたというエピソードを想起させる。だが、タランド・ハウスのイメージはヴァージニアとレナードが住んだサセックスの丘陵地帯にあるアッシュム・ハウスのイメージと混ぜ合わされ、重ね合わされる。時間的・空間的な広がりの中、屋敷が「安全だ、安全だ、安全だ」と喜びの鼓動を打つ。屋敷は幽霊たちの宝物を守っているのだ。

Death was the glass; death was between us; coming to the woman first, hundred years ago, leaving the house, sealing all the windows; the rooms were darkened. He left it, left her, went North, went East, saw the stars turned in the Southern

sky; sought the house, found it dropped beneath the Dawns. “Safe, safe, safe,”
the pulse of the house beat gladly. ‘The Treasure yours.’ (CSF 122-23)

屋敷の外では、風が吹き荒れ、木々があちらこちらへ曲がり、そして不思議なことに月の光が雨の中で激しくは跳ね飛び溢れる。だがランプの光は窓からまっすぐに落ち、蝋燭はゆるがず、静かに燃えている。幽霊のカップルは屋敷を彷徨って窓を開け、「私たち」を目覚めさせないように囁きながら、彼らの「喜び」を探している。

The wind roars up the avenue. Trees stoop and bend this way and that.
Moonbeams splash and spill wildly in the rain. But the beam of the lamp falls
straight from the window. The candle burns stiff and still. Wandering through
the house, opening the windows, whispering not to wake us, the ghostly couple
seek their joy. (CSF 123)

幽霊屋敷の中の静かな状態と、風が吹き荒れる外の様子が対比的に描かれ、月の光が雨の滴と合体し、はね跳び、溢れるという超自然的な(supernatural)光景が見られると同時に、家の中では蝋燭がしっかりと燃えている。動と静が対比的に描き出す舞台装置のなかで、まるで劇の対話のような、掛け合いのセリフを思わせる幽霊のカップルの断片的な会話が見られる。

‘Here we slept,’ she says. And he adds, ‘Kisses without number.’ ‘Waking in
the morning—’ ‘Silver between the trees —’ ‘Upstairs —’ ‘In the garden—’
‘In the garden—’ ‘When summer came—’ ‘In winter snowtime—’ The doors go
shutting far in the distance, gently knocking like the pulse of a heart. (CSF 123)

おとぎ話かファンタジーのように家が擬人化され、ドアが心臓の鼓動のように閉まっていく。それらの描写は全知の語り手(omniscient narrator)によるものではなく、夢現の中で幽霊の存在を伺っている「私」の視点(point of view)からのものである。幽霊のカップルの会話はエリザベス一世時代の演劇の掛け合いにも似て、詩的リズムを響かせている。

激しい月光が床や壁に射し込み、眠っている人、つまり私たちの上に屈み込んでいる幽霊たちのもの思わしげな顔にも影を落とす。家の鼓動は「安全だ、安全だ、安全だ」と呪文か、あるいは祈りのように打ち続け、眠っている私の上に身を屈めた幽霊の光が、私の瞼を上げさせる。「目覚めて、私は叫ぶ、ああ、これがあなたがたの探していた宝なのですか？ 心の中の光が」幻想的な夢現の状態から目覚めた「私」は幽霊たちが捜し求めていた宝物が、残された家族である子供たちの心の光、つまり愛であることに気付く。

‘Safe, safe, safe,’ the heart of the house beats proudly. ‘Long years—’ he sighs. ‘Again you found me.’ ‘Here,’ she murmurs, ‘sleeping; in the garden; reading laughing, rolling apples in the loft. Here we left our treasure—’ Stooping, their light lifts the lids upon my eyes. ‘Safe, safe, safe!’ the pulse of the house beats wildly. Waking, I cry ‘Oh, is this your buried treasure? The light in the heart.’
(CSF123)

この作品には、意識あるいは半意識（無意識）の流れという技法が使われ、劇、詩、散文の融合が見られる。時間空間のマジック、季節の混同、水滴と光の合体、超自然的な現象が取り入れられた不思議な光景が描かれている。幻想的な詩的散文からなる斬新なファンタジーの変種であり、ジャンルを越えたハイブリッドな作品世界を現出させている。

(5) ‘Monday or Tuesday’ (「月曜日か火曜日」)

ウルフが生前に出版した唯一の短編集である『月曜日か火曜日』の表題作となった「月曜日か火曜日」は、散文詩的な部分を含む、作家の創作のテーマを表現したものである。‘Monday or Tuesday’は普通の日の日間的な時間の意味であり、このフレーズはウルフを一躍有名にした「現代小説論」の中にも使われている。日常の些細な出来事の中に本質的なものや真理を見つけ出すこと、つまり日常性の中の奇跡を表すことがウルフのモットーでもあった (The mind receives a myriad impressions — trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday) (CR I 189)。

それではウルフの「月曜日か火曜日」に着目し、作家のある日の心象風景をこの散文詩 (prose poem) とも言える断片的短編の中に探ってみよう。ごくありふれた普通の日を表す「月曜日か火曜日」には青鷺 (アオサギ) が登場する。大空を悠々と飛ぶこの青鷺は作家の心を表象しており、作家自身でもある。

Lazy and indifferent, shaking space easily from his wings, knowing his way, the heron passes over the church beneath the sky. White and distant, absorbed in itself, endlessly the sky covers and uncovers, moves and remains. A lake? Blot the shores of it out! A mountain? Oh, perfect — the sun gold on its slopes. Down that falls. Ferns then, or white feathers, for ever and ever — (CSF137)

悠々と大空を飛翔する青鷺は、巨視的に微視的に遠くを見つめ、両翼の下に広がる景色を眺めている。教会の上空を過ぎ、湖を越え、山や太陽、そして羊歯や白い羽の群れなどもその視野に入っている。作家の心は青鷺の姿を借りて、大空の自由空間を飛び去ってゆく。次のフレーズで主人公の青鷺はさらに作者の意識と混ざり合い、言葉を求める作家の様相を強めている。

Desiring truth, awaiting it, laboriously distilling a few words, for ever desiring — (a cry starts to the left, another to the right. Wheels strike divergently. Omnibuses conglomerate in conflict) — for ever desiring — (the clock asseverates with twelve distinct strokes that is midday; light sheds gold scales; children sward) — for ever desiring truth. Red is the dome; coins hang on the trees; smoke trails from the chimneys; bark, shout, cry “Iron for sale” — and truth? (CSF137)

真実を求めて、言葉を探求する青鷺は虚空中で羽を打ち震わし、地上を眺望する。鳥瞰図のように繰り広げられる都会の景色は大都市ロンドンを表しているのだろうか。ロンドンで育ったウルフはロンドン名物のひとつダブルデッカー (二階建てバス) に乗って市内を移動するのが大好きだった。大都会の喧騒の中、視野に入ってくる赤く光るドームはセント・

ポール大聖堂の丸屋根だろうか。果てしない自由空間と時間に埋没する作者に容赦なく時計が時を告げる。

Radiating to a point men's feet and women's feet, black or gold-encrusted —
(This foggy weather — Sugar? No, thank you — The commonwealth of the
future) — the firelight darting and making the room red, save for the black
figures and their bright eyes, while outside a van discharges, Miss Thingummy
drinks tea at her desk, and plate-glass preserves for coats — (CSF137)

ここでは、暖炉を囲んでの男女の談話と戸外のありさまが対比的に描写されている。いずれも当時の大英帝国における日常的な会話や街の風景だ。何気ない会話は、ウルフとその仲間たちの集まりを想起させ、また、見知らぬ女性に名前を与えるのは「書かれなかった小説」や『ダロウェイ夫人』と同じ手法である。

Flaunted, leaf-light, drifting at corners, blown across the wheels, silver-splashed,
home or not home, gathered, scattered, squandered in separate scales, swept up,
down, torn sunk assembled — and truth? (CSF137)

ここでは疲れて家路を辿る人々を模写すると同時に人々の群れの中に潜む真実（の言葉）が追い求められている。青鷺の視点はクローズアップされた街の情景に置かれている。

Now to recollect by the fireside on the white square of marble. From ivory
depths words rising shed their blackness, blossom and penetrate. Fallen the
book; in the flame, in the smoke, in the momentary sparks — or now voyaging,
the marble square pendant, minarets beneath and the Indian seas, while space
rushed blue and start glint — truth? Or now, content with closeness?

Lazy and indifferent the heron returns; the sky veils her stars; then bares them.
(CSF137)

今、炉辺の白くて四角い大理石の上に再び集められている。象牙色の深みから言葉

たちは浮かび上がり、その暗さを捨象し、咲き誇り、浸透する。本は落下する、炎の中に、煙の中に、一瞬の閃光の中に — それとも今は航海のさなか、大理石の四角いペンダント、下方に立ち並ぶミナレットとインド洋、また一方で虚空は青く押し寄せ、星たちは煌く — 真実とは？ それとも今はその近さに満足して？

物憂げに、無頓着に、青鷺は戻っていく、空は星たちを隠し、また輝かせる。

このような短編（散文詩）における試みは、実験的手法において使われた視点の移動、巨視的なあるいは微視的なオブジェクト（目標）に対するスタンスとアプローチの基盤となるものである。眼に映った光景の描写や、記憶の中の乱雑な断片的描写が総合されて、真実の言葉を探し求める作家の精神が青鷺へと変身する。ファンタスティックに自由に虚空を飛翔する青鷺の視点はロンドンの上空から大都市の喧騒と人々を捕らえ、部屋の中の炉辺で語り合う人々まで見通して、真実の言葉に接近する。果てしなく広がる空は星たちを散りばめ、隠すかと思えばまた輝かせる。ウルフはこの断片的作品の最後をギリシャ最古の女流詩人であるサッフォーの「夕べに寄せて」や「月」に見られる詩風で締めくくっている。また、ウルフのこの作品では鳥瞰図のように景色を眺望すると同時に、雑踏や暖炉のある部屋での会話が、色彩や音を交えた総合芸術のように断片的な瞬間が膨らんで、現実を捉える効果を生み出している。

(6) 'Blue and Green'（「青と緑」）

「青と緑」という題名のショートフィクション、あるいは断片的な詩的散文は、1921年にヴァージニア・ウルフが生前に発表した唯一の短編集である『月曜日か火曜日』(*Monday or Tuesday*)の8つの作品のひとつである。この短編集の六番目に収録されている。たった二つのパラグラフから成り立っているこの作品には、色彩的なイメージが溢れ、作家の想念の行き着くまま、まさにスケッチのようにその心象を描いている。

第一パラグラフの「青」の世界は、まるで額縁に入れられた「心に降りかかる絶え間のない雨」(an incessant shower of innumerable atoms)、つまり「些細で、風変わりな、はかない、あるいはまた、鋼の鋭さで刻みこまれた無数の印象」(a myriad impressions — trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel)(CR 189)を受け取

める心(mind)、あるいは鏡、水面といった様相を帯びている。

GREEN

THE POINTED FINGERS of glass hang downwards. The light slides down the glass, and drops a pool of green. All day long the ten fingers of the lustre drop green upon the marble. The feathers of parakeets — their harsh cries — sharp blades of palm trees — green, too; green needles glittering in the sun. But the hard glass drips on to the marble; the pools hover above the desert sand; the camels lurch through them; the pools settle on the marble; rushes edge them; weeds clog them; here and there a white blossom; the frog flops over; at night the stars are set there unbroken. Evening comes and the shadow sweeps the green over the mantelpiece; the ruffled surface of ocean. No ships come; the aimless waves sway beneath the empty sky. It's night; the needles drip blots of blue. The green's out. (*CSF*142)

ここに描かれている緑(green)のイメージは、ウルフが「現代文学論」(‘Modern Fiction’)で述べた「心に降りかかる無数の印象の雨」というより、自らの空想が能動的に創出した心象である。架空の、軽やかに舞う空想の世界を、色彩的に微視的に巨視的に視点を移動させながら水滴の動きを捉えるかと思えば、広大な空の、宇宙空間に眼を向ける。冒頭の「ガラスの尖った指先が下に向かって垂れ下がる」という文章にある「ガラスの尖った指先」は太陽光線の比喩(metaphor)であろうか？ギリシャ神話の暁の女神エオスは夜明けにそのバラ色の指先で大空を染める。「光はそのガラスを滑り降り、滴って緑色の水溜りを作る」という次の文に見られるように、視点は光にあり、まるで水滴のように水溜りとなる。ここでは、宇宙のエレメントとしての光は水のように、つまり光線は液体として描かれる。あるいはまた、本物の水滴と光が融合した、つまり光を吸い込んだ水滴のようにも受け取れる。水溜り(a pool)とは、色彩を透明な力で地面に落とす光の芸術、あるいは魔力である。十本の指は、緑を大理石の上にも滴らせる。全知(omniscient)の語り手は、心象として浮かび上がる緑を取り上げる。それら(緑色)は「インコの羽」であり、その「耳障りな鳴き声」も付加され、また「鋭く尖った棕櫚の葉」のイメージが浮かぶ。緑の針(シュロの

葉)が太陽の光で輝き、固いガラスが大理石の上にも滴り、水溜りは砂漠の砂の間を彷徨する。異国的な熱帯のイメージが「砂漠のラクダ」の連想を呼び起す。「ラクダが水溜りの間をさまよひ、水溜りは大理石の上に出現する。イグサがそれを縁取り、水草が流れを妨げ、白い花が点在する。光の水溜りは、やがて本物の水溜りと化し、カエルが跳びはね、夜になると星々がそこに整然と映し出される。夕暮れが訪れ、影がマントルピースの上の緑をかき消す。波立つ大海。船は見えぬ、虚空のもとあてどない波がゆらゆらとうち寄せる。夜が来る。針が青を滴らす。緑は消えゆく」。遠い砂漠の国とラクダ、そこに現出する水溜り、大理石の上の水溜り、水草やカエルのイメージが自由に現れ、視点は室内に移動しマントルピースが描かれる。夕暮れが迫り、緑をかき消す。その間にも、語り手の意識は外に向かい大空と皺が寄ったような波の動きと大海に向けられる。夜には、針が青(blue)を垂らし緑は消える。こうした自由な連想に彩られた「印象の雨」を描くこのパラグラフは、まるで光と水と色彩(=緑)の世界である。

夜の闇にかき消された緑の空間(=文章で綴られた絵画)は、青(blue)の世界へとその場所を譲る。もう一つの額縁に入れられた青の世界には、海のしし鼻の怪物が登場する。二つの鼻の穴からは二本の円柱(columns)のような水柱が噴き上がる。その真ん中は、燃え立つような白、そして水しぶきが青いビーズのような縁飾りをつけている。青い線が水をはじく黒い皮に走っている。口と鼻孔から水をザブザブ吐き出しながら、その怪物は沈んでゆく、水で重くなりながら。そして青色は彼の磨かれた水晶のような眼を覆い尽くす。

BLUE

The snub-nosed monster rises to the surface and spouts through his blunt nostrils two columns of water, which, fiery-white in the centre, spray off into a fringe of blue beads. Strokes of blue line the black tarpaulin of his hide. Slushing the water through mouth and nostrils he sinks, heavy with water, and the blue closes over him dowsing the polished pebbles of his eyes. Thrown upon the beach he lies, blunt, obtuse, shedding dry blue scales. Their metallic blue stains the rusty iron on the beach. Blue are the ribs of the wrecked rowing boat. A wave rolls beneath the blue bells. But the cathedral's different, cold, incense laden, faint blue with the veils of madonnas. (CSF142)

勢いよく鼻から水柱を吹き出しながら大海原を泳ぎ回って、青い水の中に沈んだ怪物(魚)は、六行目からは、死んで浜辺に打ち上げられている。ぶっきらぼうに、無感覚に、乾いた青い鱗(うろこ)をこぼしながら。その鱗の金属のように光沢のある青が浜辺の錆びた鉄を染める。青は打ち上げられた手漕ぎボートの肋材(ろくざい、肋骨)。波がブルーベル(ヒアシンス科の多年草)の下に打ち寄せる。だが、大聖堂の青は、異なった、冷たい、香を含ませた青、マドンナたちのベールのおぼろげな青。怪物のような大魚が勢いよく水を噴き上げるまさに生命の絶頂にある光景は、後半部分では、浜辺に横たわり、乾いた鱗をこぼしている情景へと変化する。青の中には、生と死が対照的に描かれている。

ヴァージニア・ウルフが「キュー植物園」とほぼ同じ時代に書いた「青と緑」は、実験的技法(レトリック)による作品のひとつであり、次から次へと続く連想のイメージ化は、色彩と光を含んだキャンバスの絵を思わせる。「キュー植物園」も色彩と光、花壇を枠組み(frame、額縁構造)とした実験的作品であるが、「青と緑」にもそうした傾向がうかがえる。

「キュー植物園」が花壇の中をカタツムリと同じ視点で描き、花壇の前を通り過ぎる4組の人間たちを対比的に描写しているのに対し、「青と緑」は色彩と光を二枚の絵のように額縁に入れ、光の動きと水滴の動きを同調させて、ウルフが常に用いてきた創作上の重要テーマである技法や水のイメージを書き入れている。それらは、技法的には宇宙のエLEMENTの混合、空気と水(気体と液体)、音と映像(聴覚と視覚)、堅固に固まったものとはかなく消え去るものの対比と融合である。ヴァージニアの死後にレナード・ウルフが編んだエッセイ集の名にも『花崗岩と虹』(*Granite and Rainbow*)という二項対立的かつ類似性のある概念が使われている。また、そうした超自然的な発想に加えて、映画撮影技法(cinematography)のフェードアウト(fade out)、視点の移動(sliding point of view)などを組み入れている。

「青と緑」が静止する色彩ではなく、ダイナミックな流れをもつものであるという発想は、この作品の題名にも表されている。「青と緑」というタイトルの下での本文は、タイトルとは逆に緑から青へと移動する色彩を描いている。

また、光と色彩を取り入れた創作技法は、『灯台へ』の登場人物の一人であり、また主人公であるラムジー夫人の次世代のヒロインでもあるリリーが自分の描く絵の構図や描き方について自問する場面にも表れている。

The Jacmanna was bright violet; the wall staring white. She(=Lily) would not have considered it honest to tamper with the bright violet and staring white, since she saw them like that, fashionable though it was, since Mr. Paunceforte's visit, to see everything pale, elegant, semi-transparent. Then beneath the colour there was the shape. (TL 34)

「ジャクマナは明るいすみれ色、壁は正真正銘の白、だって私（リリー）にはそう見えるのだから。ポウンスフォルト氏が訪れてから、何もかも青白く、エレガントに、半透明に見ることが流行になってしまっているけれど。色彩の下には形がある。はっきりとした色鮮やかな原色が豊かなキャンバス、そして色彩の下には、形がある」とリリーが自問しながら自分自身の目に映ったように、自分が感じたように絵を描き続ける。さらに、創作の苦しみを味わいながら次のように自問する。

She could have done differently of course; colour could have been thinned and faded; the shapes etherealized; that was how Paunceforte would have seen it. But then she did not see it like that. She saw the colour burning on a framework of steel; the light of a butterfly's wing lying upon the arches of a cathedral. (TL 78) (my underline)

「もちろん違ったふうに描くことだってできただろう。色彩を薄めに褪せたふうに、形ももっとおぼろげに描くこともできただろう。それがポウンスフォルト氏が目にした光景なのだから。でも私（リリー）には、そんなふうには見えない。私には鋼の枠組みに色彩が燃えているのが見える。寺院の丸天井にとまった蝶の光のように」。ここに描かれているリリーの創作（絵の描き方）についての思索こそ、ウルフ自身が企図した創造の原点だったと言える。リリーの絵の構図や描き方の模索や自己への問いかけは、ウルフ自身のものであり、リリーは作者ウルフの分身、あるいは姉のヴァネッサの姿を二重写しにした複合体としての分身でもあったのだ。ラムジー夫人とジェイムズ、母と子の普遍的な崇拜の的となる題材は紫色の三角形(the triangular purple shape)としてキャンバスに描かれている。

水のイメージが顕著に各作品に表現されているという点は、枚挙にいとまがないほどである。創作に関する部分について取り上げてみると、ウルフの最初の実験的フィクション

である『ジェイコブの部屋』の冒頭は、浜辺の場面から始まっている。実験小説第二作目の『ダロウェイ夫人』では、背景がロンドンの中心地で、国会議員の夫リチャードと一人娘のエリザベスと暮らす屋敷からボンド・ストリートの花屋にその日の夜のパーティのための花を買いに行く途中、響いてくる国会議事堂の時計ビッグ・ベンの鐘の音も、水の波紋となって描かれる。

There! Out it (=Big Ben) boomed! First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. (*Mrs. D 6*)

「ほら、鳴り出した。最初は、知らせで、音楽的に、それから時間はもう戻らないというように。鉛色の輪が空中に溶けた」。ビッグ・ベンの鐘の音は、内的独白を続ける主人公クラリッサの内的世界に現実の時間を告げる無慈悲な警告となって響いてくる。時間はもう取り戻せない不可逆性の存在なのだ。「鉛色の輪が空中に溶けた」という水の波紋の表現は聴覚的なものを視覚化すると同時に、この作品に何度も現れては、登場人物の意識の流れや内的独白に現在という時間の枠組みとなる。それは、額縁の一変種でもある。さらに、ダロウェイ夫人であるクラリッサがその日の夜のパーティのために着る、緑色のドレスを纏う場面でも、水のイメージで表現されている。ドレスの襞は波のように広がって、外から聞こえてくる犬の声すら、波が打ち寄せるリズムのようだ。『ダロウェイ夫人』の国会議事堂周辺のロンドンは、不思議な海の情景と化すのである。そして、その日催された夜会では、緑のイブニングドレスのクラリッサは人魚のイメージで描かれる。

『灯台へ』では、波間に見える灯台に行くというジェイムズ少年の夢が 10 年を経て実現する。ジェイムズを始めとするラムジー一家が灯台行を成就すると同時に、スカイ島にある別荘の庭で絵をかいているリリーのキャンバスにも一本の線として灯台が描かれ、作品が完成する。『オーランドー』では、両性具有の主人公(hero/heroine)オーランドーが言葉をまるで網でかかった魚のようなイメージで捉え、創作に邁進する姿が描かれている。『自分だけの部屋』の冒頭で「女性と小説」というテーマで何か話すようにと、講演を依頼された語り手の「私」は思いを巡らしながら川のそばに佇み、思索の糸を垂らす。釣れたのはとても小さな魚(=小さなアイデア)であり、「私」はその小さな魚を川に戻してしまう。最後の実験小説となった『幕間』では、ウルフの思索の原点である水溜り(a pool)は、この作品の舞台となるポインツ・ホールの屋敷にあるスイレン池(the lily pond)として宇宙

を映し出している。さらにラ・トローブ女史の野外劇(pageant)では自然の雨が降り注ぎ、舞台を中断させはするが、劇的効果をもたらしてくれる。

以上のように、水と色彩のイメージはスケッチとウルフが呼ぶ短編小説群に試みられ、以後の創作の基盤として形作られていく。「青と緑」は、『月曜日か火曜日』に収録されたのち、スーザン・ディックによる *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* に収められるまで、再録はされていない。だが、この作品に見られる水溜り、光と水滴の合体、鮮やかな色彩、その中に描かれる宇宙的なエレメントの混合、生と死などのテーマは、自由奔放な発想のもとに後期印象派の絵画のように描かれ、ヴァージニア・ウルフの創作の海図をその青と緑の二枚のキャンバスに捉えている。

(7) 'The Lady in the Looking-Glass: A Reflection'

「鏡の中の婦人」

「鏡の中の婦人」(“The Lady in the Looking Glass”)はスーザン・ディックの *CSF* では第四期の 1926 年-1941 年に分類されており、ショートフィクションとしてはウルフの円熟期に書かれたものである。1929 年 5 月 28 日の「日記」に「*The Moths* (『波』へと結実する)を書くインパクトが感じられない」とし、「自分自身の楽しみのために、毎朝、小さなスケッチを書いている」と記している。二つのタイプスクリプトがあり、そのひとつには 1929 年 5 月 28 日の日付が記載されており、もう一つには日付がない。この物語は、1927 年 7 月にノルマンディーの Ethel Sands の家を訪れ四日間滞在したという出来事と関係している。サンズは裕福なアメリカ人の画家で、ロジャー・フライがウルフの姉のヴァネッサとその夫の美術評論家であるクライブ・ベルに紹介した人物である。また、ヴァージニアとも友好関係にあった。このサンズの言動が、「鏡の中の婦人」の主人公、イザベラ・タイソンの人物創造に取り入れられている。

従来この作品はメタフィクションであると言われていたにもかかわらず、日本ではこれまであまり注目されていない。それでは、どのようなメタフィクション的意義がこの作品に内包されているだろうか？ ウルフの技法的な側面、つまり絵画的なフレーム(額縁構造)、視点、語りの方法について分析し考察する。

冒頭部分のパラグラフでは、日常的な出来事や自然がまるで端を切り取られたかのように鏡に映し出されている。語り手は、客人として応接間のソファーから、ホールに書けら

れた鏡を見ている。この視点的人物の空想や、この家の女主人であるイザベラ・タイソンの真実の姿をつきとめようとする謎解きめいた心理が、意識の流れで描かれている。この視点的人物であるナレーターは、人(one)という代名詞で表現され、one や people が主語として使われる。読者は作品中の語り手の言説に共感し、語り手が見る光景を読者自身も共有する形で作品空間に誘われていく。ヴァージニア・ウルフの作品の重要な表現上の特徴としてデイヴィッド・ロジは「代名詞の one を使うのはアッパー・ミドル階級に特徴的な習慣であって、あけすけな主張をすることをばかのように見せながら、実は狡猾にも、感情や偏見を共にするある漠然とした共同体に由来する権威を呼び起こし、聞く者をその共同体へ引き入れようとするものである」と指摘している。⁸ ウルフは読者とのコミュニケーションを念頭にこのような「人は(one)」を主語とし臨場感ある作品の場面へと読者を引き込んでいる。語り手と読者の思考がひとつとなって共感をもつねらいがあると考えられる。フィクションの場면을語り手と読者が共感をもって作り上げるのである。

People should not leave looking-glass hanging in their rooms any more than they should leave open cheque books or letters confessing some hideous crime. One could not help looking, that summer afternoon, in the long glass that hang outside in the hall. Chance had so arranged it. From the depths of the sofa in the drawing-room one could see reflected in the Italian glass not only the marble-topped table opposite, but a stretch of the garden beyond. One could see a long grass path leading between banks of tall flowers until slicing off an angle, the gold rim cut it off. (CSF221)

語り手は姿を現しているわけではないが、客間の深々としたソファに座って、ホールの外にかけてある鏡に映る光景を見ている。イタリア製の鏡には、その前に置いてある大理石の上部がついたテーブルばかりか、その背後に広がる庭も映し出されている。丈の長い花々の間をぬう長い芝生の小道が鏡の金縁のところできり落とされている。

徐々に語り手の空想が入り交じり、幻想に近い形で、部屋の様子が伝えられる。「ある日の午後、部屋にはそうした人見知りをする動物たちがいっぱいいたのだ。光と陰が満ち溢れ、カーテンが風にゆらめき、花びらがこぼれ落ちていた。誰か見ているひとがいたら、けっして起こらないようなことが部屋に満ちていた」(The room that afternoon was full

of such shy creature, lights and shadows, curtains blowing, petals falling — things that never happen, so it seems, if someone is looking.) (CSF221)。ここにある「人見知りをする動物たち」とは、その前にある文章で述べられた、客間にひとりで座っている語り手の空想に近い形で描かれた動物たちである。

The house was empty, and one felt, since one was the only person in the drawing-room, like one of those naturalists who, covered with grass and leaves, lie watching the shyest animals — badgers, otters, kingfishers — moving about freely, themselves unseen. (CSF221)

家は空っぽで、客間にいる語り手は、草や葉に隠れて横たわり自分の姿は見られずに、アナグマやカワウソ、カワセミなどが自由に動き回るのを観察している自然愛好家になったような気分になる。

部屋の外側では、鏡はホールにあるテーブルやひまわり、そして庭の小道といった現実を映し出している。それらはあるがままの姿で、逃れようもなく鏡の中に捉えられている (But, outside, the looking-glass reflected the hall table, the sun-flowers, the garden path so accurately and so fixedly that they seemed held there in their reality unescapably.) (CSF221)。外的世界と鏡の中は、変化し続けるものと、静止するものとして、コントラストを成している。暑さのせいで部屋の窓やドアは開け放たれており、家がまるで人間のように呼吸している様子が描かれている。一方、鏡の中のものは、息づくのを止めて、不滅の忘我の中で、じっとしている (Meanwhile, since all the doors and windows were open in the heat, there was a perpetual sighing and ceasing sound, the voice of the transient and the perishing, it seemed, coming and going like human breath, while in the looking glass things had ceased to breathe and lay still in the trance of immortality.) (CSF221-22)。ここでコントラストを成しているのは、移ろいやすい現実の姿と、鏡に捉えられた非現実の、つまり芸術の世界である。額縁を持つ鏡の世界は、芸術の領域（聖域）を創り出している。

この家の持ち主であるイザベラ・タイソンは薄いサマードレスを着てバスケットを持ち草の生えた小道に消えていく様子が鏡に映り、その鏡を眺めている語り手の視点から描かれ、さらにその姿が鏡の縁から消えていく様子が捉えられている (Half an hour ago the

mistress of the house, Isabella Tyson, had gone down the grass path in the thin summer dress, carrying a basket, and had vanished, sliced off by the gilt rim of the looking-glass.) (CSF 222)。語り手は、サンシキヒルガオを摘むイザベラ自身がその花に似ていると考えながら、イザベラの人物像の真実に迫ろうとする。長年の知己でありながら、イザベラの真実は知り得ない、サンシキヒルガオやクレマチスを表現するように文章を作らなくてはならないのだ(There must be truth; there must be wall. Yet it was strange that after knowing her all these years one could not say what the truth about Isabella was; one still made up phrases like this about convolvulus and traveller's joy.) (CSF 222)。この場面は、語り手の姿を借り、作者が人物創造そのものについての試行錯誤を試みるという、メタフィクションとなっている。語り手にはイザベラの実体はほとんどわかっていない。彼女が裕福でこの家を買取り、結婚はしておらず、世界中の未知の場所に出かけて毒の刺や東洋の病気にかかるという大きな危険を犯して自分自身で収集した絨毯やキャビネットを持っていること、キャビネットの引き出しには、リボンで蝶結びにされた手紙の束が入っていることなどが語り手の意識の流れで描写される。

イザベラという人物の真実を追求するストレスのもとで、部屋は暗く象徴的になり、椅子やテーブルの足もさらにか細く、ヒエログリフのように見えてしまう(Under the stress of thinking about Isabella, her room became more shadowy and symbolic; the corners seemed darker, the legs of chairs and tables more spindly and hieroglyphic.) (CSF 223)。語り手がいる部屋は、イザベラの実体そのもの、またイザベラという人物創造に取り組む語り手の心そのものを象徴している。語り手の性格創造している意識の流れは、突如、郵便配達をしてきた男が鏡に映ったせいで中断させられる。

イザベラの実像に迫ろうと試みている語り手は、この家の鏡の見えるソファーに座っている。しかしながら、その姿は、この作品を書いているウルフ自身の姿と二重写しでもある。だが、イザベラの実体は未だはっきりとはしない。

Isabella did not wish to be known — but she should no longer escape. It was absurd, it was monstrous. If she concealed so much and know so much one must prize her open with the first tool that came to hand — the imagination. One must fix one's mind upon her at that very moment. One must fasten her down there. (CSF 223)

語り手は、作者と一体化し、イザベラを逃がすまいとする。「彼女がそんなにも多くのことを隠し、そんなにも多くのことを知っているのなら、手に入る道具、つまり想像力を働かせ、彼女をこじあげなければならない。まさにこの瞬間、彼女に集中しなければならない。彼女をそこで捕まえなければならない」というのだ。ようやくイザベラが戻ってくる。バラの花をまっすぐに起こしたり、ナデシコの香りをかごうとしたりしながら。その姿は、鏡の反射として捉えられる。ここでは、鏡を眺める語り手は、登場人物を創造しようとする作家自身であり、鏡に映るイザベラは、作家によってフィクション化され、芸術の領域に昇華される途上にあるオブジェであると考えられる。この作品のエンディングでは、イザベラが鏡の前に立っている。光が彼女を照射し、「本質的ではないすべてのものを剥ぎ取った」彼女の姿を映し出す。彼女は真実でもあり、また空っぽでもある。ここでウルフのいう人物創造の真理が描かれている。あらゆる登場人物の真実は、作者が創造するプロセスの中に含まれているのだ。プロセス自体が真実を掴み取るのである。

At last there she was, in the hall. She stopped dead. She stood by the table. She stood perfectly still. At once the looking glass began to pour over her a light that seemed to fix her; that seemed like some acid to bite off the unessential and superficial and to leave only the truth. It was an enthralling spectacle. Everything dropped from her — clouds, dress, basket, diamond — all that one had called the creeper and convolvulus.. Here was the hard wall beneath. Here was the woman herself. She stood naked in that pitiless light. And there was nothing. Isabella was perfectly empty. (*CSF* 225)

こうした語り手（＝作者）の人物創造の空想は、額縁構造に入れられている。つまり芸術的な創作活動、意識の流れのプロットの後には、現実が描かれ、枠組みを構成している。上に引用した文章のすぐ後に、現実が混入してくる。

She had no thoughts. She had no friends. She cared for nobody. As for her letters, they were all bills. Look, as she stood there, old and angular, veined and lined, with her high nose and her wrinkled neck, she did not even trouble to open

them.

People should not leave looking-glass hanging in their room. (*CSF*225)

ここで、この作品のモチーフが 1927 年 7 月にウルフがサンズの屋敷を訪れたときの回想によるものであることを思い起こしてみたい。ウルフは日記（1927 年 9 月 20 日）に次のように記している。

How many little stories come into my head! For instance: Ethel Sands not looking at her letters. What this implies. One might write a book of short significant separate scenes. She did not open her letters (*D III*157)

ウルフは、日常の出来事をモチーフに創造力を揺り動かし、作品という創造空間に現実と芸術という対照的な要素を引き入れ、二項対立的なものの一致を図っている。鏡は現実を映し出す芸術作品のメタファーであるが、『オーランドー』の主人公オーランドーが突然目覚めて鏡に姿を映すと男性から女性になっていたといった変身場面(He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets pealed Truth! Truth! Truth! We have have no choice left but confess — he was a woman.)(*O*126)や、ヒロインの存在感を示す『ダロウェイ夫人』のエンディング部分の「彼女がそこにいたから」(For there she (=Clarissa) was.)(*Mrs. D*213) という場面が想起される。クラリッサは鏡に映っているのではなく、ピーター・ウォルシュの視点から捉えられているのだが、まるで読者の心の鏡に映じるような圧倒的な印象がある。この「鏡の中の夫人」の草稿には、1928 年 5 月 28 日の日付が入っている。ウルフはこの作品で、人物創造する過程そのものを鏡のキャンバスに描いたのである。

(8) 'The Fascination of the Pool' (「池の魅力」)

「池の魅力」は 1929 年の 5 月 29 日の日付が入った自筆原稿およびタイプ原稿で、*The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* を編纂したスーザン・ディックによって同書に収録されている。それまで出版されたことはなかった。

池(pool)は様々なものを映し出す鏡のイメージと重なり、水と縁の深いウルフのレトリ

ックの中で重要な位置にある。ウルフは長編エッセイ『私だけの部屋』においてもアイデアが浮かぶということについて、思考の釣り糸をケム川かテムズ川の上流かと想定される川に垂れ、思索の淵に沈んで小さな魚を捕えるという表現を用いている。もちろんその時は、魚が小さすぎて逃がしてしまい、アイデアを求めてオックスブリッジの図書館へ入って行くことになる。

「池の魅力」では、かなり深く底が見えない池が主役であり、池の周りには藺草（イグサ）が生い茂り、たいそう深い水の暗さのような暗い影を創り出している（It may have been very deep— certainly one could not see to the bottom of it. Round the edge was so thick a fringe of rushes that their reflections made a darkness like the darkness of very deep water.）（*CSF* 226）。そして池の真ん中には、白いプラカードが映り、ロムフォード・ミルという名前が書かれた赤色の文字が緑色のさざなみを立てる水の上に浮かんでいる。

But if one sat down among the rushes and watched the pool — pools have some curious fascination, one knows not what — the red and black letters and the white paper seemed to lie very thinly on the surface, while beneath went on some profound under-water life like the brooding, the ruminating of mind. Many, many people must have come there alone, from time to time, from age to age, dropping their thoughts into the water, asking it some question, as one did oneself this summer evening. Perhaps that was the reason of its fascination — that it held in its waters all kinds of fancies, complaints, confidences, not printed or spoken aloud, but in a liquid state, floating one on top of another, almost disembodied. A fish would swim through them, be cut in two by the blade of a reed; or the moon would annihilate them with its great white plate. The charm of the pool was that thoughts had been left there by people who had gone away and without their bodies their thoughts wandered in and out freely, friendly, and communicative, in the common pool. (*CSF* 226)

藺草の中に座り、池を眺めると、池には何か不思議な魅力があり、それが何かはわからない。表面には赤と黒の文字が薄っぺらく浮かんでいるが、その下では、何かし

ら深淵な水中の生命の営み、つまり精神による熟考や沈潜といったものが続けられているのだ。多くの人々が時代を越えてここにやってきて、その思索の糸を垂れ、何かを尋ねたに違いない。ちょうど夏の夕暮れにここに來ている者のように。たぶんそれが池の魅力なのだ。つまり、水の中には、あらゆる種類の夢想や不満や自信が保たれているのだ。それは印刷されたり大声で叫ばれたりはしないが、液体のまま、あちらこちらへと流れゆくまま、実体のない状態のまま。魚が葦の刃（葉）で二つに割られたように、それらの間を泳ぐだろう。また、月がその巨大な白い円盤でそれらを消滅させてしまうだろう。池の魅力はそこから立ち去った人々によって想念が残されているからなのだ。そして肉体をもたない想念は自由に、親しげに、この共有の場所である池に出入りし、話好きなのだ。

この池には、誰かが水を飲みに来て、その人物は赤ら顔で女王陛下が開催した 1851 年の大博覧会を見た後だった。1662 年の夏には一人の娘が恋人とここにやってきて藺草の中に横たわった。兵隊たちも通りすぎたが、彼らには恋人たちの姿は見えなかった。やがて娘は身投げをした。大きな鯉は決して捕まえることができなかったが、ネルソン提督がトラファルガーで戦った日に、私たちはそれを見た。「人は池に近づき、葦をかき分け、その反射（内省）を通して、人々の顔を通して、人々の声を通して、その底まで深みを覗き込む」(One drew closer to the pool and parted the reeds so that one could see deeper, through the reflections, through the faces, through the voices to the bottom.)(CSF 227)。そしてその下には、大博覧会に行った男や、身投げをした少女や、巨大な鯉を見た少年や、「ああ、ああ！」と嘆く声など、常に何か潜んでいる。「そこにはいつも別の顔、別の声があった。一つの想念がやってきて別の想念を覆い隠した」(CSF 227)。そして、ここで池に佇む筆者の意識の流れのような思索は途切れ、再び、池の中央には、ロムフォード・ミルの広告のプラカードが映し出されているだけである。そして、「おそらくこうしたことが、人が池の傍に座り、それを覗き込むことを愛する理由なのだ」(That perhaps is why one loves to sit and look into pools.)(CSF 227) と結んでいる。ウルフは時を越えた人間の（精神の）営みをたたえた人々の共有の場の象徴として、また同時に思索のエネルギーを与え続ける水とそして、池や水溜りを、創造力の源泉と見立てたのである。

池は、ウルフの遺作となった『幕間』の舞台であるポインツ・ホールの屋敷にも登場する。この池は「キュー植物園」でサイモンの妻のエレノアが少女の頃、赤い睡蓮（スイレ

ン)を描いていたのと同様に睡蓮池であり、女中がその傍に腰を下ろした。何百年もの間、そこに存在し、屋敷や人々の歴史を見守り、宇宙を映し出していた。昔、失恋のために貴婦人が入水自殺したという言い伝えがあり、幽霊が出るという噂があったので、夜には誰もその池のそばを歩こうとはしなかった(BA 54-55)。また、登場人物の一人でこの屋敷の住人であるスウィジン夫人は、よくこの睡蓮池を眺め、白や赤の睡蓮の花に眼をとめた。睡蓮の葉を世界地図に見立てて、インド、アフリカ、アメリカと名付けて空想を巡らせた(BA 238-39)。またトンボについて夫のバードに尋ねようと思ったが、これも「キュー植物園」でのサイモンが昔、リリーという女性に結婚を申し込んだときにぐるぐる回って飛び続けていたトンボと結びつく連想である。ルーシー・スウィジンはお気に入りの金魚である、クジャク尾やオーフ(ウグイの養殖変種)を見、そしてちらりと銀色の大鯉を見るとき、彼女はそうした魚たちが「私たち自身」であるという考えに取り憑かれる(BA 239)。ポインツ・ホール屋敷の睡蓮池は、時間を超越した永遠性を秘め、宇宙を映し出すと同時に、現実を映し出す鏡であり、現実と芸術の相互依存関係のようにラ・トローブ女史の野外劇の最後に登場し、観客を映し出す鏡との類似物でもある。また、カディ=キーン(Melba Cuddy-Keane)は、この睡蓮池は無意識と意識の両方の記憶の貯水池としての精神を表すものとしてウルフの著作によく見られるイメージであるとし、「池の魅力」における入水自殺をした少女を含む様々な声がこの池に含まれている点について指摘している。⁹

ウルフはこの「池の魅力」に作家としての思いを綴ったのだが、第4章で取り上げるマーガレット・アトウッドの「ページ(本)」(The Page)では、「ページは水溜りというよりも皮膚のようなもの」(The page is not a pool but a skin)(MD 56)であり、触れると「ページはまるでナイフで引き裂いたように傷つけられ、しなやかに傷口が開き、そこから暗闇が噴出する」(You touch the page, it's as if you've drawn a knife across it, the page has been hurt now, a senuous wound opens, a thin incision. Darkness wells through.)(MD 57)という文章がある。池や暗闇は、作家の創造する空間として、瞑想の、あるいはアイデアの源泉として存在している。

第4章 マーガレット・アトウッドのショートフィクションにおける技法とレトリック —創作理論の作品化—

マーガレット・アトウッドの創作における時代的なバックグラウンドはポストモダニズムであり、¹ その語りの技法は変化に富むダイナミックな様相を見せている。メタフィクションという観点から、作品構築に関わるヴィジョンや文学技法についての考察そのものを作品化したものを取り上げる。特に、ショートフィクションという小さな空間に凝縮された形で描かれ、それが広大な創造空間へと発展するメカニズムをもつ語りの技法とメタフィクション性に焦点を当て考察する。

まず、*Murder in the Dark* から、その冒頭に収録されている「自伝」(“Autobiography”)を取り上げ、この短編集のオープニングにふさわしいアトウッドの文学的展望を読み取る。これを含めて 11 編のメタフィクショナルな創作技法に関する作品を取り上げる。*Good Bones and Simple Murders* についても同様に、作品構築についてのヴィジョンに関わるショートフィクション、あるいは散文詩など、6 編に注目する。また、最新の短編集のひとつである『テント』*The Tent* (2006)から「ボトル (瓶)」(‘Bottle’)、*「声」* (‘Voice’)、*「ボトル II」* (‘Bottle II’)、パロディとしての「サロメは踊り子」(‘Salome was a Dancer’)、*「テント」* (‘The Tent’)の 5 編に焦点を当て、アトウッドの書くことについてのヴィジョンがどのように作品化されているかを検証したい。

また、アトウッドが著作とは何か、作家とは何かについて論じた『死者との交渉—作家と著作—』を援用し、メタフィクショナルであると同時にジャンルを超越したハイブリッドな技法で構築されるアトウッド文学の側面についても触れていきたい。オウィディウスの『変身物語』で語られている、クマエの巫女が瓶に閉じ込められて砂粒のように小さくなり、声だけが残ったという物語からヒントを得た数編の短編は、現代の神話を創造するにいたっている。アトウッドは巫女か預言者のように現代社会に警鐘を鳴らすと同時に、読み手の人生観をより深く掘り下げることを視野に入れ、作品中にその声を響かせている。

メタフィクションという言葉は、現在二つの意味で用いられている。いずれも文学を(部分的に)対象とする文学であり、創作というかたちで行われる文学批評である。一つ目の意味は、フィクションについて考察するフィクションであり、つまり文学についての自己省察的な文学作品、二つ目はパロディ文学の総称としての意味をもつ。² またメタフィクションは、メタナラティブ(metanarrative)の一種でもある。³

1983年に発表された『闇の殺人ゲーム』は、作家が書くことについて、作品とは作家と読者と本の三角関係、あるいはゲームであり、また同時に作家と読者が一体となって作品を構築していくという理論そのものを作品化した、バラエティーに富んだメタフィクションの宝庫である。日本語訳『闇の殺人ゲーム』に寄せられたメッセージ「日本の読者へ」(Introduction for Japan)で、アトウッドは次のように語っている。

The overall concern is with the attempt to evoke not only presence but absence, not only the positive but the negative charge: What can be seen, and also what is behind what can be seen. The moon, and the dark side of the moon. Both exist.⁴

アトウッドのいう、これらの作品をとおしての主旨は「存在のみならず不在を、正（陽）のみならず負（陰）の刺激、つまり見ることができるものと、見ることができるものの背後に潜むものを眼前に呼び起こす企て」であり、「月とその裏側の部分、その両方が存在する」ということである。

[取り上げる作品集と作品名]

Murder in the Dark: Short Fictions and Prose Poems (1983)

① ‘Autobiography’ ② ‘Making Poison’ ③ ‘Boyfriends’ ④ ‘Murder in the Dark’
⑤ ‘Simmering’ ⑥ ‘Happy Endings’ ⑦ ‘The Page’ ⑧ ‘Mute’ ⑨ ‘Hopeless’ ⑩
‘Everlasting’ ⑪ ‘Instructions for the Third Eye’

Good Bones and Simple Murders (1991)

⑫ ‘Stamp Hunting’ ⑬ ‘Making a Man’ ⑭ ‘Cold-Blooded’ ⑮ ‘Hardball’
⑯ ‘Homelanding’ ⑰ ‘Good Bones’

The Tent (2006)

⑱ ‘Bottle’ ⑲ ‘Voice’ ⑳ ‘Bottle II’ ㉑ ‘Salome was a Dancer’ ㉒ ‘The Tent’

(1) ‘Autobiography’ (「自伝」)

『闇の殺人ゲーム』の冒頭に収録された‘Autobiography’(「自伝」)は、作品集を展望

すると同時に読者を作品世界へと誘うために開かれる扉でもある。この「自伝」は、R. M. ニシック (Raingard M. Nishik)がクリストル・ヴェルデュン(Christl Verduyn)の言葉を引用し指摘しているように「世界一短い自伝」であり、⁵ また同時にこの短編集全体を通してのアトウッドの文学的スタンス、あるいはその主旨が秘められていると考えられる。そして、この作品は既成の自伝というジャンルの概念を打ち崩す、自伝とフィクションのハイブリッドなメタバイオグラフィー(metabiography)と言える。四つのパラグラフから構成されるこの作品の第一スタンザともいえる最初のパラグラフを引用する。

The first thing I can remember is a blue line. This was on the left, where the lake disappeared into the sky. At that point there was a white sand cliff, although you couldn't see it from where I was standing. (MD 9) (my underline)

「私」という語り手の記憶の中の心象風景として描かれる「自伝」において、「私」がまず最初に思い出すのは「一本の青い線」であり「湖が空に溶けて消えてゆく所」だった。「その地点に白い砂の岸壁があった」というのだが、「ただ、私が立っているところからは見えなかったけれど」という言葉が付け加えられている。

「自伝」をアトウッドは見えないものを描くことから始めている。「私」という登場人物である語り手の記憶を辿り、そこに刻み込まれた風景を呼び起こすことから出発するのだ。語り手の「私」は「自伝」というタイトルからも、アトウッド自身であると同時に語り手としての登場人物でもある。遠い記憶のかすかな雰囲気をとらえ、フィクションとノンフィクションが混合し、自伝という文学形式を超えて四つのスタンザからなる散文詩でもあるハイブリッドな新形式の作品を構築していると解釈できるだろう。

二つ目のパラグラフでは、川、ダム、屋根つきの橋、何軒かの家と白い教会、湖に浮かぶ何本かの木が生えた小さな岩の島といったカナダらしい風景が描写される。そしてノコギリで伐採された巨木の幹が水中から突き出ている様子が描写される。この「水中から突き出した幹」のイメージは、短編集『良い骨たち+簡単な殺人』(Good Bones and Simple Murders)に収録されている「切り株狩り」(Stump Hunting)に繋がっていく。

On the right the lake narrowed to a river and there was a dam and a covered bridge, some houses and a white church. In front there was a small rock island

with a few trees on it. Along the shore there were large boulders and the sawed-off trunks of huge trees coming up through the water. (MD 9)

第三と第四のパラグラフでは、現実から幻想の、ノンフィクションからフィクションの世界へと移行する様子が描かれる。

Behind is a house, a path running back into the forest, the entrance to another path which cannot be seen from where I was standing but was there anyway. At one spot this path was wider; oats fallen from the nosebags of loggers' horses during some distant winter had sprouted and grown. Hawks nested there. (MD 9) (my underline)

第二パラグラフの記憶の中に浮かび上がる「岸边には大きな丸石がころがっていて、ノコギリで伐採された巨木の幹が水中から突き出ている」という風景には写実的な現実味があった。だが、その現実性は第三パラグラフの「背後に家があり、森の中に入っていく一本の小道があって、それがもう一本の小道につながる入り口になっていた。そのもう一本の小道は私が立っている所からは見えなかったけれど、確かに存在していた」という見えない部分を描出する、幻想的な記憶の領域へと導かれている。そして過去のある地点からもさらに時間的に乖離したはるか昔の出来事が挿入され、「いつか遠い冬の季節に木こりたちの馬のかいば袋からこぼれおちたカラスムギが芽を吹き生い茂っていて、鷹が巣を作った」という表現から、時間的空間的に現実からかけ離れた遠くを視野に収めている。次の最終スタンザともなる第四パラグラフでは、「湖に浮かぶ岩の島に食べ残された鹿の死体と、鉄みtainな、両手で擦り合わせた錆と汗が混じり合ったような臭い」が記憶に甦る様子が描かれ、その臭いが重要な役割を果たしている。つまり、それは「突如として風景が溶解し、もはや風景であることをやめ、何か別のものになる地点」であり、その記憶に刻み込まれた臭いはノスタルジアを感じさせると同時に時間空間を超越する何か特別な力が働いている。

Once, on the rock island, there was the half-eaten carcass of a deer, which smelled like iron, like rust rubbed into your hands so that it mixes with sweat.

This smell is the point at which the landscape dissolves, ceases to be a landscape and becomes something else. (MD9)

眼には見えない記憶の中の風景、その風景に伴われる鹿の死体の臭い、視覚と嗅覚に支えられたこの場面では、その臭いは、現実から何か別の次元である芸術空間へのターニング・ポイントを表している。「自伝」に描かれる、語り手である「私」の目に浮かぶ光景は絵画的である。カナダの原風景ともいえるノスタルジックな光景であり、かつ嗅覚を伴って目には見えないものを現出させるという、ファンタジーの様相を帯びる。自伝、エッセイフィクション、ノンフィクション、詩的散文、絵画的な（眼前に浮かぶ）映像効果を総合したハイブリッドなレトリックが、この世界一短い自伝に内包されている。ここに描かれている道ともう一本の道は、両方とも「私」のいる地点からは「見えない」のであり、現実から幻想の世界へとつながる道である。「見ることができるものの背後に潜むものを眼前に呼び起こす企て」についてのエピグラフとしての作品と読み解くことができる。

(2) 'Making Poison' (「毒を作る」)

MDの二番目の収録作品である「毒を作る」では、アトウッドらしい「私」は5歳だった頃の遊びと称して、毒作りの妙味を語る。「私が5歳のとき弟と私は毒を作った。その頃私たちは都会に住んでいたけれど、でもどこにいたって、やっぱり毒を作っていたことだろう」(MD 10)。ペンキの缶の中に入れて誰かの家の床の下に置いておき、思いつく限りの毒をその中にほうり込む。毒キノコ、ネズミの死骸、ナナカマドの実（それは見かけが毒々しいから）、わざわざ取っておいたおしっこなどを加えて完成させる。結局その作った毒をどうしたのか、今では思い出すことができない。木造で黄土色のあの家の隅にほったらかしにしたのか、誰かあたりさわりのない子供にひっかけたのか。記憶を辿る「私」には強烈な印象が浮かびあがる。「涙をぼとぼと流している赤い実だらけの小さな顔、それは毒が本当に毒だとわかった瞬間」(MD 10)。「私」は心に浮かぶ映像が真実なのかどうか自問する。「それとも、どこか暗渠に流してしまったのか。私はイノセント（無罪）なのだろうか」と自問する「私」の記憶の中の印象は真実と虚構の狭間をさ迷い、ぼやけた空間にその想像を巡らすのみである。事実はともあれ、「私」あるいは「作者」は毒作りのプロセスの妙味のみを真実として印象に刻み付けている。

Why did we make the poison in the first place? I can remember the glee with which we stirred and added, the sense of magic and accomplishment. Making poison is as much fun as making cake. People like to make poison. If you don't understand this you will never understand anything. (MD 10)

このユーモアに富む、作品に描かれる「ケーキを作るのと同じくらい面白い」毒作りの妙味は悪戯な子供の遊びであると同時に、創造的行為の一形式に他ならない。毒は作品であり、その創作行為は魔術をしている感覚と達成感溢れるものとなっており、虚構化されたアトウッドの創作理論の一端を覗かせる。これらの作品は「自伝」の衣装を纏ってはいるが、アトウッド自身の言葉によれば、擬似的な自伝あるいは反自伝といったものの断片 (snatches of quasi-autobiography and anti-autobiography) と呼べるものである。⁶

(3) 'Boyfriends' (「ボーイフレンズ」)

「ボーイフレンズ」('Boyfriends') でアトウッドの自伝的な語り手である「私」はドレスを作る自分を思い出す。「際限なく縫ったり、ほどいたり、また縫ったりされる縫い目、針先に刺された人差し指、ピンクのドレス」(MD 18)のときのボーイフレンドの名は今では思い出せない。ボーイフレンドの記憶は存在し続けているけれど「それはただある四角い暗闇としてのみだ」。それは「単に影というような、木の下影、レザーとバナナの皮とか、古い映画館の玄関ホールの匂いなどといったものと入り混じった、一片の布切れのような記憶の断片」となっている。「もう一人のボーイフレンドの記憶、それは赤いドレスの頃だ」(MD 18)。「夕暮れ族の男たちの世界を感触と嗅覚だけで手探りする」(MD 19)「私」にとってボーイフレンドたちは、中心ははっきりしているが、はしの部分はおぼろげな幻影となり、停車している車の窓越しに射し込む街灯の光のなかで輝いていた。春の湿った土の匂いや満月、アフターシェイブの香りと息づかいが充滿している」(MD 19)。

Up close they dissolved into texture, two square inches of skin, a fly's view, every hair distinct, both clearer and more obscure. At those times it was their aureoles

I missed, reaching my hand into that dim fuzzy egg of light and encountering only stuffed cloth, grey at that. What was I looking at? Like Mars from a landed rocket, they no longer shone. (MD 19)

「ぐっと接近すると、彼らは二平方インチの四角い生地のようなものになってしまう。まるで蠅の眼で見るように、髪の毛までが一本一本はっきりとして、くっきりと見えると思うと同時にもっとぼんやりするのだった」。「私はいったい何を見ていたのだろう。着陸した宇宙船から見た火星のように、ボーイフレンドたちはもはや輝いてはいなかった」。ここでアトウッドの記憶の中の「私」が縫ったりほどいたり、また縫ったりするドレスは「作品」であり、近づくと二平方インチの四角い生地のようなものになってしまうボーイフレンドは、記憶の断片として「作品」を構築する素材に他ならない。

(4) 'Murder in the Dark' (「闇の殺人ゲーム」)

毒を作ることが作品構築のアナロジー、あるいは創作についての快感をユーモラスに語るものであるとすれば、MDにおける表題作品である「闇の殺人ゲーム」(“Murder in the Dark”)はさらに作者の創造的なアイデアを表す作品となっている。「闇の殺人ゲーム」(Murder in the Dark)は、「私」が「二度ばかりしたことのあるゲームであり、最初は5年生のとき、ルイズという女の子の大きな屋敷の地下貯蔵室だった。私はビルという名の男の子に恋をしていた。その男の子はルイズに恋していた。名前の思い出せない別の男の子がいて私を恋していた。ルイズが誰に恋していたのかは誰にもわからなかった」(MD 37)という描写は「ジョンとメアリーが会う。次に何が起こるだろう。ハッピーエンドをお好みなら、Aをどうぞ」(MD 47)で始まり、イフモード (If...mode) でAからFまで物語が変化する「ハッピー・エンディング(Happy Ending)に見られるような組み替えゲーム的プロットを表している。その闇の殺人ゲームとは、男の子たちには両手を女の子たちの首に巻きつけるという快感を、女の子たちには叫び声を上げるという快感を与えるものだった。二度目にそのゲームをしたのは大人たちとであり、それは知的には複雑になっていたがあまり面白くはなかった、と「私」は述べている。また、どこか夏の別荘でこのゲームが6人の正常な人たちとひとりの詩人とで演じられ、その詩人が本当に誰かを殺そうとしたらしいというエピソードを挿入している。こうした語りの構造は入れ子式構

造で、よりリアルな殺人ゲームをほのめかしている。ゲームのやり方は次の通りである。何枚かの紙切れを作り、帽子の中や器の中に入れたり、あるいはテーブルの上に置く。参加者全員が一枚ずつ選び取り、X と書かれた紙切れを取った者は探偵役、黒点のあるものは殺人者だ。探偵が部屋から出ていって明かりを消す。皆が暗闇の中で手探りをはじめ、やがて殺人者が犠牲者を選び出す。死んで倒れた犠牲者以外の人物に探偵は質問することができる。だが、殺人者は嘘をつかなければならない。語り手は作品の最終部分で次のように述べている。

If you like, you can play games with this game. You can say: the murderer is the writer, the detective is the reader, the victim is the book. Or perhaps, the murderer is the writer, the detective is the critic and the victim is the reader. In that case the book would be the total *mise en scène*, including the lamp that was accidentally tipped over and broken. But really it's more fun just to play the game. (*MD* 38)

「やりたければ、誰でもこのゲームを応用して遊ぶことができる」と「私」は読者に呼びかけ「例えば、殺人者は作家で、探偵が読者で、犠牲者は作品だというふうに。あるいはたぶん殺人者が作家で、探偵は批評家で、犠牲者が読者かも」(*MD* 38)と作家と作品と読者の三角関係を置換可能な位置関係で示している。「私」の語りは、作者であるアトウッドの声と二重映しになり、読者にゲームの世界、プロットが展開する作品世界を共有し、さらに読者が好きな風を楽しむように勧めている。

In any case, that's me in the dark. I have designs on you, I'm plotting my sinister crime, my hands are reaching for your neck or perhaps, by mistake, your thigh. You can hear my footsteps approaching, I wear boots and carry a knife, or maybe it's a pearl-handled revolver, in any case I wear boots with very soft soles, you can see the cinematic glow of my cigarette, waxing and warning in the fog of the room, the street, the room even though I don't smoke. Just remember this, when the scream at last has ended and you've turned on the lights: by the rules of the game, I must always lie.

Now: do you believe me? (MD 38)

アトウッドは「私」という語り手の中に入り込み「いずれにしても、暗闇にいるのは私。私があなたがたに企みを抱いているのです。私が邪悪な犯罪をもくろんでおり、私の両手があなたの首に、あるいはたぶん間違っただけで太腿に迫っているかも知れません」と作品を通して読者に近づいてくる。部屋の中で、あるいはどこでも、作者が本の中から読者に話しかけ、創造する空間としての場を構築する。「ついに叫び声が聞こえ、あなたがたが明かりを灯したとき、これだけは覚えておいてほしいのです。このゲームのルールによって私がいつも嘘をつかなければならないことを」と「私」であるアトウッドは作家の立場を語っている。

「闇の殺人ゲーム」とは古くはイギリスに伝わる子供の遊びで、作品に描かれているように一種独特の雰囲気とスリルを持つゲームである。そのゲームは象徴的に、闇の中からさまざまなプロット（企み、筋立て）を生み出し、読者に謎をかける魔術師的な立場にあるという、作家アトウッドの立脚点を表すと同時に彼女の創作のメカニズムを窺わせるものである。カナダ作家のスティーブン・ハイトン(Steven Heighton, 1961-)はMDの作品集における解説で、トロイの木馬を例にとり、アトウッドの作風について次のように述べている。⁶

“To disabuse” is a powerful verb. *Then the Achaeans emerged from their wooden horse and the Trojans, murdered in the dark of night, were disabused of their illusions.* (MD 81)

「魔法を解く、迷妄から解放するという言葉は強烈だ。そのときアカイア人たちが木馬の中から躍り出た。トロイア人たちは夜陰のなかで殺害され、迷妄から覚まされたのだった」。この迷妄から解放する行為を脱構築しながら、アトウッドは魔法をかけるとハイトンは分析している。アトウッドは幻想を暴き、魔法を解きながら、魔法をかけ幻想の世界に誘うという二重スパイのような役割を名人芸のトリックで果たしているという(MD 84)。「アトウッドが目指したのは、非感傷的に見開いた両眼で書くだけでなく「第三の眼」である身体のどこかにある眼で見ることであり、MDにおける子供のゲームのように、暗闇でもものを見る、つまり私たちの昼光のための眼が役に立たないとき、暗黒の中でもものを見るよう

になること―」(MD 83)これがアトウッドの永遠のテーマである―とし、MDを彼女の主要なテーマを凝縮した形で包み込んでいると評している。

(5) ‘Simmering’ (「ぐつぐつ煮える」)

この作品は、男女の役割が逆転したディストピア社会を描いたものであり、SF小説を思わせる構造をもちながら、宇宙時間の中では、単にマニュスクリプトである古文書として女性のみによって書き継がれた歴史であるという時間のマジック、フェミニズム、男性社会と女性社会のパワーポリティクス、そしてパンを作るという聖なる儀式に重ねられた創造についての夢が一体化されたジャンルを超えた不思議なフィクションである。

この物語では、台所仕事は徐々に男性によって奪われ、女性は好むと好まざるにかかわらず外に働きに行くことが日常的になっている。新聞は男性たちが台所で過ごすのがトレンドだとかき立てるので、男性たちはいっせいに退職し、家事に専念し始める。男たちは例のごとく同盟関係を結び、お互いに料理の自慢話をしたり妻の悪口を言ったりしている。レシピは男性的になり、大型の肉切りナイフの見せびらかしやナイフへの金銀宝石の装飾が流行し、男性の会員制のクラブや秘密の協会が続々と出現する。先進国では、こうした社会情勢に文句を言い、女性がキッチンに立ってみたいという舌の先を切り落とされた。しかし、このなじみのない歴史は、事実であって、女性たちによって大抵は夜に命がけでほそぼそと書き継がれた歴史なのだ。写本したり暗記したりして継承されてきたもので、一握りの古文書の中に収まっている。女性たちも密かに同盟関係を結び、大昔、女性が聖なる儀式、神聖化された小麦を聖なるパンに変容させるという儀式に参加することが許されていたという話をする。今や女性たちは、パンを作る夢をみる。それは、血のように赤くてやわらかく温かい土に両手を突っ込み、土がふくらみ形を変え、彼女たちのために花々を咲かせるという夢である。それは、「リンゴの夢、天地創造の夢、そして自由という夢であり(They dream of apples; they dream of the creation of the world; they dream of freedom.) (MD 42)」、ここで語られる遙か遠い未来社会の女性たちの夢は、彼女たちのために再創造されるべき太古の創造神話に重ねられる。

アトウッドはこの作品でストーリーテラーとしての妙技を発揮している。語りは三人

称の they であり、全知の語りに近いが、語り手は誰か女性であり、それも密かに女性から女性へと継承されるマニユスクリプトを書く人物である。

創世記や SF の世界が広大な時間軸に捕らえられ、過去と現在そして未来が交錯するアトウッドの特徴的なレトリックが展開している。この作品には、アトウッドの代表作の一つである『侍女の物語』(*The Handmaid's Tale*) の構造がコンパクトにまとめられている。

(6) 'Happy Endings' (「ハッピーエンド」)

この作品では、ジョンとメアリーを中心とし、その対称的な関係にあるフレッドとマジの四角関係におけるプロットの展開を A~F のヴァリエーションで進める。物語のプロットの展開そのものを六種類のストーリーに組み立てて、読者の反応を引き出し、作者と読者が一体となってプロットの構築を楽しもうというメタフィクションとなっている。

John and Mary meet.

What happens next?

If you want a happy ending, try A.

A. John and Mary fall in love and get married. They both have worthwhile and remunerative jobs which they find stimulating and challenging. They buy a charming house. Real estate values go up. Eventually, when they can afford live-in help, they have two children, to whom they are devoted. They retire. They both have hobbies which they find stimulating and challenging. Eventually they die. This is the end of the story. (MD 47)

プロット A の物語では、ジョンとメアリーはお互いにやりがいのある報酬の高い仕事を持ち、家を買って、住込みのお手伝いさんを雇い、二人の子供をもつようになる。退職してからは、刺激的で挑戦的な趣味を持ち、やがて彼らは死ぬ。平凡でハッピーな結末であり、6 つのプロットの中では、このショートフィクションが基盤を形作っている。ところが B/C/D/E/F では、フレディとマジジという新たな人物が登場し、まったくひどいストーリー

一の展開があり、恋愛沙汰や自殺や殺人まで起こる。人生における様々な人間模様の結果、アトウッドが差し出す唯一の正真正銘の結論は「ジョンとメアリーは死ぬ」という死すべき存在としての人間の普遍的で単純な答えである。

- B. Mary falls in love with John but John doesn't fall in love with Mary.
- C. John, who is older man, falls in love with Mary, and Mary who is only twenty-two, feels sorry for him because he's worried about his hair falling out.
- D. E. F.

*

The only authentic ending is the one provided here:

John and Mary die. John and Mary die. John and Mary die.

So much for endings. Beginnings are always more fun. True connoisseurs, however, are known to favour the stretch in between, since it's the hardest to do anything with.

That's about all that can be said for plots, which anyway are just one thing after another, a what and a what and a what.

Now try How and Why. (*MD* 47-51)

アトウッドは、「以上がプロットについて言えることのすべてであり、プロットとはいずれにしても次から次へと起こり、何が何が何がといったものなのです」と述べ、読者に向かって、「さあ、今度はいったいどんなふうに、またどうしてなのか？ ということに挑戦してごらんください」と呼びかけている。アトウッドの創作に関わるメタフィクションとしてのショートフィクションにおいては、読者が作品である本を読みながら、作者と一体となって作品構築に加わるというメカニズムが働き、作者・本・読者が一体化して創作行為を行うのである。

(7) 'The Page' (「ページ (本)」)

この作品の主題であるページ (本) は空白を装いながら冒険者を待っている危険な旅の

空間として捉えられている。その「ぞっとするような純真無垢さ」は、「降り積もる雪か、氷河か。あるいは砂漠のように不毛で生命はない」と表現されている。それはまるで「ウェディング・ドレス、希少な鯨たち、カモメや天使、氷と死のように白く」、「ページはまるで日光のようにあらゆる色彩を含んでいると言う人々もいるし、またページが白いのはそれが熱くて視神経を焼き尽くしてしまうからだとか、ページをあまりにも長く見つめすぎると盲目になるなどと言う人々もいる」。また、「ページには次元も方向もなく、厚さも重さもなく、あなたがこうだと思いこまない限り、北も南もなく、見晴らしも音もなく、中心も端もない。そのせいで迷ってしまうことだってある」(MD 55)という。

ここでアトウッドの言うのは、読み手が作品世界を冒険し、その方向性や重量、中心や周辺を決定するのだということである。アトウッドはページへの旅の危険性を説き、ページからなんとか無事帰還した人々の顔には、そうした旅の恐怖の全貌を経験したことのない人々にはとうていわかりっこない緊迫感が漂っていると言う。また、「ページを自分の顔を実際より少し綺麗に映す美しい水溜りのようにしか理解しない、不幸な人々はページを飛び越えることができなくて、その中に落ちていってしまうこともある。ページは音もなく、縫い目もなく彼らの頭上で閉じていってしまう。ページに関する疑問は、その下に何があるのかということなのです。ページはたったふたつの次元しか持っていないように見えます」(MD 56)という場面では、アトウッドはページの裏側を見るかわりにページの奥にひそむ世界への深化を促す。ページの下には物語があり、これまで世の中で起こったあらゆることが存在する—その大抵のものはできれば耳にしたくないようなことが。アトウッドは「ページ (本)」の終章で次のように書いている。

The page is not a pool but a skin, a skin is there to hold in and it can feel you touching it. Did you really think it would just lie there and do nothing?

Touch the page at your peril: it is you who are blank and innocent, not the page. Nevertheless you want to know, nothing will stop you. You touch the page, it's as if you've drawn a knife across it, the page has been hurt now, a sinuous wound opens, a thin incision. Darkness wells through. (MD 56-57)

「ページ是水溜りというよりは皮膚のようなものなのです。押さえ込むためにそこにあって、ページのほうもあなた方に触れられていることを感じる事ができるのです」、また「危

険を覚悟してページに触れてごらんなさい。空白で無邪気なのはあなた方でページではないのです」と語り手は読者に呼びかけている。「ページに触れてごらんなさい。それはまるでページをナイフで引き裂いたようなものなのです。ページは今や傷つけられ、しなやかな傷口が開き、薄い切れ目ができ、そこから暗闇が噴出する」と、この作品の中でアトウッドはページを生命を持ち動き回る何か不思議な生き物、あるいは迷宮のように表現している。そこに冒険の旅をする純真無垢な私たち読者は、その迷宮に落ち込んでしまい無事生還できないこともあるという。あるいは聖杯探求の旅にも等しく、危険を覚悟してその塔ならぬページの下にある深い次元に入っていくことは、そのページという動体の皮膚にナイフで切り込み、その暗闇の世界に眼を凝らすことなのである。

アトウッドは「ページ (本)」の中で、本が生命を持つ動体であるといっているが、彼女のこれらの短編集 (*MD*、*GBSM*) における作品群は、読者の感覚を揺り動かす匂いや、色彩、昆虫のような複眼的な視点、人間以外の生物による異次元的世界から構築されている。

(8) 'Mute' (「ただ、黙って」)

アトウッドが「書くこと」への心情を吐露した、創造する苦しみや喜びを描いた散文詩のひとつである 'The Mute' では、自分を言葉の買い物客と見立て言葉を希求する作家の苦しみが表現されている。主語は一般的な you 「あなた、人は」となっている。

「ほら、ごらん。言葉の買い物客たちが一つ一つ吟味をしているのを。あっちこっちをひねったりつねったりして傷がついていないかを見ている。動詞だって決して良くはない。言葉のマーケットで吟味する「私=あなた (作家)」の前で、ネジを巻き上げられてもがく動詞は spring (バネ) が壊れて、もう spring (春) の詩はいただけないと使い古された言葉に嘆息しながら、まるで物乞いのように言葉を待つ「私=あなた」が描かれている。「とうとうそれが正しいって言う言葉を。それは混ぜ合わされたもの、そこから生命が創造されるもの、泥と光」(But you're waiting for the word, the one that will finally be right. A compound, the generation of life, mud and light.)(*MD* 61)。こうした真実の言葉への希求は、ヴァージニア・ウルフの「月曜日か火曜日」と共通のテーマである。

Whether to speak or not: the question that comes up again when you think

you've said too much, again. Another clutch of nouns, a fistful: look how they pick them over, the shoppers for words, pinching here and there to see if they're bruised yet. Verbs are no better, they wind them up, let them go, scrabbling over the table, wind them up again too tight and the spring breaks. You can't take another poems of spring, not with the wound-up vowels, not with the bruised word this infestation. It a market, flyspecked; how do you sash a language? There's the beginning of a bad smell, you can hear the growls, something's being eaten, once too often. Your mouth feels rotted. (MD 61)

アトウッドは言葉を求める作家たちが言葉のマーケットに集まり、買い物客よろしくお目当ての言葉を吟味している様子を描いている。ユーモラスで空想的な表現はアトウッドの得意の巻だ。商品としてまるで野菜みたいに並べられた言葉をひねったりつねったり、言葉は品詞でも分けられていて、動詞は時計か機械のようにネジをまきあげられて、spring (ネジ) が壊れるものもでのる始末だ。同音異義語の spring (春) は使い古された詩のテーマだ。韻律は弱強五歩格(iambic pentameter)か無韻詩か、母音を合わせて韻を踏むなんてもうお手上げで、言葉だってよれよれのキャベツみたいにくたびれ果てている。蟻にもやられていて虫食いだらけだ。商品が悪すぎる。洗濯ができるわけじゃなし、幻滅だ。気の利いた言葉なんてどこにもありはしない。作家の希求とため息が聞こえそうなフレーズが続いている。

思いにかなう言葉を見つけ出せない詩人は、八方ふさがりのまま、言葉のマーケットで商品を探すのに見切りをつけ、脇道に座り込み、物乞いみたいにみんなの憐れみを乞うことにもなりかねない。言葉を失った詩人は、創作どころか、言葉を発することすらままならない。それでもあきらめはしない。待つ。言葉を待つのだ。ついにそれが正しいと思われる言葉を。アトウッドは自問自答するように、また客観的に詩人たちに呼びかけるようにこの散文詩を結んでいる。泥と光の混合物である言葉からは生命が誕生する。あたかも「創世記」で神が暗闇から光を呼び、天と地をわけ、塵から人間を作ったという『旧約聖書』の創造神話のように、詩人は創造 (Creation) にかかわる言葉を待ち望むのである。

(9) 'Hopeless' (「絶望」)

「絶望」(‘Hopeless’)では、語り手の「私」は窓辺によりそって、ぬかるみ(slush、安っぽい感傷の意味もある)を眺めながら、まるでヨブ(Job)の苦しみのような、仕事(job)に思い悩んでいる。アトウッド自身でもある「私」は、創造の困難さ、苦しみなどを神の試練に耐えた「ヨブ記」をベースに作家の心情を吐露している。疫病や戦争の向こうに、川と太陽の光を浴びた柳の木があり、丘がある。まだ死を宣告されていないひとつの小さなもの、つまり「一緒に」や「共に」というひとかかえの言葉に取りすがって「私」は望み続ける。仕事(job)と神から試練として数々の苦しみを与えられたヨブ(Job)、ぬかるみ(slush)と安っぽい感傷(slush)を重ねるなど言葉遊び(pun)を使った創作に関わる散文詩調の「永遠の花」と同類のショートショート(short short)である。シャロン R. ウィルソンは、たいへん短い物語以上の意味合いをもつ新しいジャンルとしてのショートショートについて触れ、また散文詩とフラッシュフィクションの区別は厳密にはむずかしいとしながらも、フラッシュフィクション(flash fiction)は 750 語、サドンフィクション(sudden fiction)は 1750 語程度であると述べている。⁷

この「絶望」は 250 語前後、24 行で三つのパラグラフから成り立つ作品(short short)である。また次に取り上げる「永遠の花」も三つのパラグラフで完成されている。

(10) ‘Everlasting’ (「永遠の花」)

やがて、語り手である「私」(＝作者を想起させる)は斜面を降りていって、咲いたばかりの小さな乾いた白い花を手にする。その花は永遠の(everlasting)花であり、やっと作家が手にした小さな花である。それは作家の創造空間で得た大輪のバラに匹敵する永遠なるものの象徴と考えることができる。一ページに満たないこの作品では、「ハイウェイの水晶のちりばめられた岩肌」に咲く永遠の花を摘む語り手の「私」は、どこか現実とは異なる別の光の世界に足を踏み入れる。

Everlasting, it (a small dry white flower) was called. Picked by the roadside, highway, near a rockface shot through with quartz; on which the sun shone as it rose, lighting up the rock like glass, like an entrance into light. Right then the world was something you could walk through, into. (MD 77)

どこにでもテントを張ることができた。テントは、アトウッドの 2006 年の短編集である *The Tent* のタイトルとなり、表題作のショートフィクション ‘The Tent’ では作家の創作活動の場としてテントの中で書き続ける作家の姿が描かれている。「永遠の花」では、「車はほとんど走っていない。それはどこかで戦争が始まっているせいだ」という現実が語り手の想念に浮上するものの、語り手の「私」は水晶の輝く岩肌で摘んだ「小さな乾いた白い一本の花」に感動を覚え、地面にひざまずいて「時間の空白」に辿り着く。ムラサキカラスノエンドウや、花びらに小さな黒い蟻がくっついたヒナギク、コウリントンポポ（悪魔の絵筆 *devil's paintbrush*, 北米北東部に多い橙色の花をつける雑草）と小川など、語り手の視点は自然の世界をクローズアップするように捉えている。そうした中で、エーデルワイスを思わせる一本の花に奇跡的に出会った「私」の心境は祈りにも似て、創作の別世界に通じる時間のない無限の世界である芸術世界の恍惚を垣間みる。現実から異次元の空間に移行する創作の原点の瞬間が、この短い散文詩調の作品に描き出されている。

(11) ‘Instructions to the Third Eye’（「第三の眼」）

マーガレット・アトウッドは作品構築について、あるいは作家としての思索を作品化した、つまりメタフィクションを数多く収録している『闇の殺人ゲーム』のエンディングに、「第三の眼についての手引き」(‘Instructions for the Third Eye’)を収録している。作家としての精神的な自伝でもある短編集の最後を飾るこの作品は、アトウッドが生涯を通して模索し続けた、眼には見えないものを見る、眼に見えないものを眼前に現出させるという作家のヴィジョンであり、また読者への‘真実を模索する眼を持つこと’への誘いである。

アトウッドはこの作品で「第三の眼」は、大抵の人が持つてはいるが、それを信用してはいないと述べている。第三の眼がせっかく見ているのに、それが「錯覚であったり、光のしかけたトリック」だと考えてしまうという。

The eye is the organ of vision, and the third eye is no exception to that. Open it and it sees, close it and it doesn't.

Most people have a third eye but they don't trust it. That wasn't really F., standing on the corner, hands in his overcoat pockets, waiting for the light to change: F. died two months ago. It's a trick my eyes played on me, they say. A

trick of the light.

I've got nothing against telepathy, said Jane; but the telephone is so much more dependable. (MD 78)

ここでは全知の語りのレトリックではなく、人物の言葉が文章に混じって描かれている。この短編集の作品構成から見て、この最後の作品でも見えない語り手である「私」という作家の声が響いている。文章のリズムは、祈りや呪文のような散文詩であり、リズムカルな文体を通して、読者に語りかけ、第三の眼を開くことへの誘いと考えられる。読者はページ（本）を丁寧に読み、耳を澄ませば作家の声を聞くことができるのである。ジェインは「テレパシーよりテレフォンのほうがずっとたよりになるわ」と言ったが、彼女は第三の眼を持たないタイプの人物らしい。

アステリスクで区切られた次のパラグラフ（＝スタンザ）では、視覚(vision)と幻想(a vision)の差異が語られている。

*

What's the difference between vision and a vision? The former relates to something it's assumed you've seen, the latter to something it's assumed you haven't. Language is not always dependable either.

*

If you want to use the third eye you must close the other two. Then breath evenly; then wait. This sometimes works; on the other hand, sometimes you merely go to sleep. That sometimes works also. (MD 78)

「視覚(vision)」は自分が見たと思うもののことで、「幻想(a vision)」は自分が見てはいないと思うもののことであり、言葉もまたいつだってたよれるものではない、と語っているのは読者に対する語り手（＝作者）の声である。

第四パラグラフ（スタンザ）では、練習を重ねて初期の段階で煩わされることがなくなり、「自分(you, あなた＝読者)が見るものは、自分が何を見たいか、またどんな風に見る

かにもかかっていることがわかってくる」という。ここでは、語り手の「私」が登場し、「自分＝あなた＝読者」への呼びかけの形を鮮明にしている。また、自分の見る物は、自分の見たいものをいかにして見るかというやり方の問題であるという。

第五パラグラフ（スタンザ）では、この「第三の眼」に憤慨し、取り除きたいと思い、額の真ん中に居座って脳を食い荒らす寄生虫のように感じている人たちもおり、そうした人たちに対して第三の眼は単に最悪の光景だけを映し出す(*MD 79*)。

第六パラグラフ（スタンザ）では、第五パラグラフで語られた現実があることを受容し、そうしたものを見なければならぬこともあるが、ただ「第三の眼」にさからうことなく、まかせておくことが説かれる。その眼は自分がしていることを自覚しているし、またこの真実がたったひとつの真実ではないことを教えてくれるという(*But someone has to see these things. They (= the worst scenery) exist. Try not to resist the third eye: it knows what it's doing. Leave it alone and it will show you that this truth is not the only truth.*) (*MD 78*)。この第六パラグラフの後半部分では、語り手は日常的に見慣れた、自家用道路のレンガや一本一本の木や一枚一枚の葉、そして自分自身の身体が中から輝き始めて、明るくなり、見てはいられないほど明るくなり、手探りすると、光そのものに触れることができるという(*One day you will wake up and everything, the stones by the driveway, the brick houses, each leaf of each tree, your own body, will be glowing from within, lit up, so bright you can hardly look. You will reach out in any direction and you will touch the light itself.*) (*MD 79*)。

ここで、語り手（作者）は、この『闇の殺人ゲーム』で時間空間を共にした読者に対して、闇の見えない部分から輝き出す光、真実を感知する力が蓄えられることを示唆している。この作品の締めくくりは、読者の判断、見方にゆだねられるというフレーズで表されている(*After that there are no more instructions because there is no more choice. You see. You see.*)(*MD 79*)。

読者が「見ること」、それも心の中の「第三の眼」を働かせて、真実を見極めること、洞察力を磨き、自然体でものを見る姿勢への誘いが、語り手の口を借りた作家の文学的スタンスと読者が併置され表現される。作家と読者が共に構築する創造空間は、両者が共に第三の眼を働かせてものを見る姿勢を養うことにより、現出する。この短編集への巡礼の旅を共有した作家と読者のコラボレーションとしての作品空間は閉じられる。この作品では、アトウッドのレトリックはページ（本）を媒体として、そのページの前にいる読者一人一

人に向かって呼びかける形となっている。

(12) 'Stamp Hunting' (「切り株狩り」)

*GBSM*に収録されているこの作品は、魔法的なトリックに読者がかけられているという自覚をしつつ、そのプロットの展開の面白さに導かれて、騙されるプロセスを楽しむといった構造をもつ。「朽ちた切り株は野生動物の大好きな変装の形だ」(Dead stumps are the favorite disguises of wild animals.)(*GBSM* 35)で始まる「切り株狩り」は、先にあげた *MD* の冒頭の「自伝」('Autobiography')の「ノコギリで伐採された巨木の幹が水中から突き出ていた」(*MD* 9)というイメージを想起させるものである。語り手は手品師のように「朽ちた切り株は生き物である」という。「湖に突き出した頭の部分は、まるで動物で、それは明らかに泳いでいるのだ」と語り手は説明する。「騙されちゃいけない。ふつうはこれらの物体は本当に動物なのです」と、これが最も信憑性のない言葉なのだが、その動物みたいな切り株の根っここのだいたい両眼の間ぐらいを打ち、ロープや、チェーンソーを使って、岸に運んで車に積み込む。他のハンターたちはヘラジカや熊やカリブーたちまたヤマアラシなんかも車に積んでいて、あなたをあざ笑うかも知れないけれど、「最後に笑うのはあなただから」と保証し、「家までその獲物を運んできたなら、裏庭でもう一度屠殺し、チェーンソーを使って、牛の部位を示したチャートを利用しながら解体する。冷蔵庫に保存し、「いよいよ動物の肉の豪華な食事ということになったら、炭火をおこして、ガス火鉢をつけ、フリーザーから取り出したこの獲物をフライパンか焼き網であぶることにする」「もし、木の姿のままだったら、あなたの勘違いだったわけ。運が悪かったと思うこと。千にひとつの本当に動物じゃない朽ちた切り株にあたったということ。また、今度やってみてね」。さらに、語り手は次のようなダメ押しセリフでこの短編を締めくくる。「魚が好んでする変装は小川の底の卵形の石である」(*GBSM* 36-7)。世紀末作家のオスカー・ワイルドは「人生は芸術を模倣する」⁸と述べているが、この作品では「自然は芸術を模倣する」ということになる。また、虚構のたわむれの中に真実らしさ (verisimilitude) が潜むのだと言わんばかりのユーモラスな一編となっている。アトウッド自身が描いたイラストでは、巨木の根っこはまるで氷山のように、そのさらに巨大な部分を水面下に沈めている。見えない部分に焦点を当て、クローズアップするというアトウッド流の技法を表現している。シャロン・ウィルソンによれば、この物語はオンタリオ州北部のトールテール (ほら吹き話)

に由来するものである。⁹

(13) 'Making a Man' 「男を作る」

一方、アトウッドはレシピ（調理法）を装い、男性を形作るというパロディ風の作品を書いている。1969年に出版された長編小説『食べられる女』(*The Edible Woman*)では、キャリアを捨てて専業主婦となったヒロインのベティ・フリーダンが自立した自分を見失って自己嫌悪に陥り、最後は自分自身をかたどったケーキを焼きそれを食べてしまう。「男を作る」では、まるでレシピのように5通りの方法で、男性を形作る。

1. 伝統的な方法 (Traditional Method)
2. ジンジャーブレッド方式 (Gingerbread Method)
3. 衣装方式 (Clothes Method)
4. マジパン方式 (Marzipan Method)
5. 民族芸術方式 (Fork Art Method)

1. TRADITIONAL METHOD

Take some dust of the ground. Form. Breathe into the nostrils the breath of life. Simple, but effective.

(Please note that although men are made of dust, women are made of ribs. Remember that at your next Texas-style barbecue!) (*GBSM* 39)

「地面の塵を少し取って、形を整え、生命の息吹を鼻の穴に吹き込む。簡単だが、効果的だ」という部分は、すでに「創世記」の天地創造のパロディである。次の括弧の中の文章である「男は塵からできているけれど、女はあばら骨からできていることを念頭に置いてください。次のテキサススタイルのバーベキューのときにもこのことは思い出してみること！」というところでは、神はアダムの肋骨からイブを造ったという『旧約聖書』の話を挿入している。アトウッドは聖書やギリシャ・ローマの神話やエジプト、バビロニアの神話、また民間伝承やバラッドを常套的に再利用するが、ここでもそれが見られる。

Should you give your man a belly button, or not? Authorities on the traditional method disagree. We ourselves like to include one, as we think it adds a finishing touch. Use your thumb. (*GBSM* 39)

この伝統的な方法は、「自分の作る男におへソをつけるかどうかについて、伝統的な方法をとる専門家たちは否定する。私たちはつけたいと思います。なんととっても画竜点睛になるでしょうから。親指を使えば簡単です」と説明する。「創世記」の人間創造を模倣し、お菓子を作る方法も含めたアトウッドの創作あるいは創造論は、J.R.R. トールキンの「作家の作品創造は、神の創造を模倣する準創造(sub-creation)である」という文学論と同じである。¹⁰

2. GINGERBREAD METHOD

ジンジャーブレッドは、ショウガ入りのパンやケーキ、またショウガ入りクッキーで、砂糖などをまぶしたものだが、人型に焼いたものもある。

Any good rolled-cookie recipe will do, but add extra ginger if you want lively results — and our readers who choose this method usually do! Raisins make good eyes and buttons, but you can use those little silver balls as long as you take care not to break your teeth on them.

Once your man has come out of your oven, you may trouble hanging on to him. Men made this way are apt to take off down the road, on motorcycles or off them, robbing convenience store, getting themselves tattooed, and hopping up and down and singing, “Run, run, as fast as you can, you can’t catch me, I’m Gingerbread Man!” Attaching a string to his leg before the oven procedure may help, but — alas — in our experience, not for long. (*GBSM* 39-40)

何かちょっとした押し焼きクッキーのレシピで、男の型をしたクッキーを作る。「シャキッとした仕上がりにしたいときには、ショウガを余分にくわえてください」という語り手は、「この方法を選んだ読者の皆さんはふつうそうなさっています！」とお菓子作りの先生の

ように読者に説明する。干しブドウで眼やボタンを作るのだが、オープンから男がでてきたとたんに問題を抱えることになる。こうした男たちは、だいたい不良で、バイクに乗ったり、乗らないにしても、道路からサッと消えてしまったり、コンビニに強盗に入ったり、入れ墨をしたり、あちこちぴょんぴょん飛び跳ねながら歌を歌う、「走れ、走れ、思いつき走れ、僕は捕まらないよ。僕はジンジャーブレッド人間だよ!」。オープンに入れる前に彼の足に紐をつけておいても良いが、ちょっとした助けにはなるが、あまり長続きはしない。語り手は、この方法について次のように述べて、この方法は幕を閉じる。「けれども、この方法については申しあげておきたい良いことがひとつあります。こうしてできた男たちはとても美味しいということ。十分食べられます」(There's one good thing to be said for this method, though: these guys are scrumptious! Good enough to eat!)(GBSM 40)。

3. CLOTHES METHOD

衣装方式では、布切れから男を作る方法が語られる。一見、信じがたいようだが、女性は一般的に衣服を作るものだから、男性だって作ってしまうというものである。

Clothes make the man! How often have you heard it said?

Well, we couldn't agree more! However, clothes may make the man, but women — by and large — make the clothes, so it follows that the responsibility for the finished model lies with the home seamstress. (GBSM 40)

この衣装方式では、『闇の殺人ゲーム』に収録されている「ボーイフレンズ」が想起される。語り手の「私」の少女時代のボーイフレンドたちは、「春の夜の、暖かい湿った土の匂いや満月、アフターシェイブローションの香りと息づかい、何もかもがむせかえていた」という感覚的な記憶だけを残して、顔はぼやけて、最後はパッチワークの素材のように四角い布切れのようなものになってしまう。パッチワークの素材へと還元されるボーイフレンドたちとは反対に、ここでは、布切れから男を作り出す方式が述べられている。どんな素材からでも目的物を作り出すという創作のプロセスがこの衣装方式にうかがえる。

4. MARZIPAN METHOD

マジパンはアーモンドの粉・砂糖・卵白でつくる練り粉から、果物や動物の形にして砂糖菓子や装飾として使う。ここでは、ウェディングケーキに乗っているフォーマルな衣装をつけたミニアチュアの男性を作って食べるのを楽しもうというものである。「私たち女性は、男性が小さいほどコントロールしやすいものと考えてきたものだから、手のひらでつかめるくらいのちび悪党を作って、チュウチュウしゃぶる衝動を楽しむのが最高だ」という。

We much regret the modern custom of substituting plastic for the original sugary confection. For one thing, there is absolutely no payoff when you feel the urge — as we do! — to pop one of these dapper devils into our mouth and suck off his clothes. (*GBSM* 42)

また、プラスチックではなく、手のこんだマジパンで男性のミニアチュアを作るということには、凝縮されたショートフィクションを丹念に構築していくという作家の意図が伺える。

5. FOLK ART METHOD

ここでは、異なる人種の人々の前庭で見かける可愛い細工物などの男を作ってみてはいかが？ という。「頭に小さな風車をつけたものや、小さなハンマーでトントンたたくもの、ノコギリをひくもの、風が吹くと両腕をぐるぐる回すものもいる。また反対に、手綱やランタンや釣ざおなどを手にもってじっと棒のように突っ立っているだけのものもいる」。

Why shouldn't you concoct one of these cunning fellows for your very own? No reason at all! Just coat your hubby with plaster of Paris, and (*GBSM* 42)

アトウッドはここで読者に呼びかけて、「自分のためだけにこうしたかわいい男をでっち上げて(concoct)みたらいかが？」と勧める。「絶対にいいですよ！あなたのご主人に焼き石膏を塗りたくるだけでいいのですから。そして」という具合にオープン・エンディングとなっている。前庭の置き物やアクセサリといったものを作り出すように男を作る。また、

夫を材料にして、石膏の置き物を作ることだって可能なのだ。このショートフィクションは、「創世記」の天地創造のパロディである。

(14) ‘Cold-Blooded’ (「冷血」)

「冷血」は語り手であるエイリアンから仲間へのメッセージという形式でプロットが展開する。「姉妹たちへ、虹色に光るものたちへ、卵を産むものたちへ、複眼をもつものたちへ、蛾の惑星からこんにちは(To my sisters, the Iridescent Ones, the Egg-Bearers, the Many faceted, greetings from the Planet of Moths.)(*GBSM79*)」。このメッセージは、エイリアンである語り手が異星人である仲間へと伝達するものであり、メッセージの主語は「私たち」(we)という複数形で示されている。メッセージの受け取り手である仲間は「姉妹たち」(sisters)と呼ばれている。すなわち、卵を産むものたち(the Egg-Bearers)が主権を持つ、ギリシャ神話のアマゾンを想起させる女族の星がエイリアンの故国であり、メッセージの語り手は地球への使者、あるいはスパイである。「蛾の国」(the Planet of Moths)と彼女たち(エイリアン、異星人)が呼ぶのは、他ならぬ地球(the earth)である。語り手であるエイリアン(私たち=We)は自らの星にいる仲間に地球の情報を伝えると共に、その目的は最終的には情報活動を行っている地球の植民化(colonization)と考えられる。¹⁴地球にやってきたこの語り手を始めとする彼女たちはこの星、つまり地球の生物たちと接触することに成功したというのだ。彼女たちはこの地球上の主な生物を、その体内にあるあざやかな赤色の液体に因んで、「流血動物」(“blood creatures”)と呼ぶ。彼女たちの観察は この流血動物、つまり人類(‘human beings’)の詳細に及ぶ。エイリアンである「私たち」とは、いったい何ものなのか? エイリアンは地球人について「彼らには羽がないし、またカチカチ音を出すあごもない—触角もない—そしてキーキーとなく声やグーグーとうなる声などが、言語の一形式である」と捉えている。さらに「彼らにはすり合わせて音を出す羽のさやがない」と言っているところからも昆虫のような生き物であると想像される。アトウッド自身が描いた挿絵が、このエイリアンたちの形態についての想像を掻き立てる。エイリアンたちはまるで動植物のようでもあり、水あるいは空気の中を漂っている不可思議な有機体のようである。海ユリと蚤を混合させたような不思議な生き物がエイリアンたちの実体なのだろうか。

During our first observation of these “blood creatures,” as we have termed them — after the colorful red liquid that is to be found inside their bodies, and that appears to be of great significance to them in their poems, wars, and religious rituals — we supposed them incapable of speech, as those specimens we were able to examine lacked the organs for it. They had no wings casings with which to stribulate — indeed they had no wings; they had no mandibles to click; and the chemical method was unknown to them, since they were devoid of antennae. (*GBSM* 79-80)

彼女たちの観察では、「流血動物」である地球人の体内に流れる血は、詩や戦争や、宗教的儀式においてたいへん重要な意義を持つと報告している。また地球人には触角がないこと、それゆえ、化学的通信法も知らないことなどもメッセージとして伝えている。だが、言語の一形式を持つことを発見してから、何とか地球人と会話を交わすことができるようになる。エイリアンたちは、この星が地球(earth)と呼ばれていることをつきとめる。また人類の祖先が地球と同じ物質である土から作られたという考えを持っていること、また愉快だがでたらめな民話(folktales)の中ではそう主張されている、と述べている。もちろん彼女たちが得た情報の中の民話とはキリスト教の聖書、あるいは土から人を創ったギリシャの神プロメテウスの神話を意味する。

「共通の基盤を探るべく、私たちは彼らがどの季節に交尾し、雄を食べてしまうのかを尋ねた」(In an attempt to establish common ground, we asked them at what season they mated with and then devoured their males.) (*GSBM* 80)。エイリアンたちが当惑したことには、彼女たちが会話を交わしていた個体たちが雄で、しかも「私たちの雄のように小柄ではないし、むしろ大きい」ということだった。また、「もちまえの美しさがない—きらびやかな模様のついた背の甲や、すきとおった羽、光を放つ眼などなど—彼らは私たちの種族を真似しようと身体の上にさまざまな色合いの織物をまとって、それが彼らの生殖器も隠している」(Also, lacking natural beauty — brilliantly patterned carapaces, diaphanous wings, luminescent eyes, and the like — they attempt to imitate our kind by placing upon their bodies various multicolored draperies, which conceal their generative parts.) (*GBSM* 80-81)。エイリアンたちの報告からすると、逆に彼女たちの実体が浮かび上がる。彼女たちがカマキリのように交尾の後、雄を食べてし

まうことと彼女たちの雄には昆虫のような綺麗な甲や羽や光を放つ眼などがあるという点である。人間にはそれらが欠けているが、その代わりに「さまざまな色合いの織物」である衣服を身につけているというのだ。彼女たちの星では女権が著しく強く、地球上ではフェミニズムの浸透が立ち遅れているという指摘もなされている。これはエイリアンの視点を使って寓意的に描かれたアトウッドのフェミニズム観であり、読者の多くが共有する価値観でもある。

さらに、「エイリアンたちは非礼を詫びたうえで、性行為を含む多くのことを尋ねるが、その答えに驚いて胸がむかむかして吐き気をもよおした」という。たとえば、尊ばれているのは雄で、卵を産む雌 (the egg-bearer) ではないこと、社会におけるリーダーもたいていの場合には雄である等々。雄 (男性) 優位のこうした社会については、エイリアンは「それは彼らがまだ比較的野蛮な状態にあることを説明している」と断定している。

また、エイリアンたちは人類がいつさなぎになるのかを尋ねる。そして人類は自分たちの真似をしているのだと考える。

Next we asked them when they pupated. Here again, as in the case of “clothing” — the draperies we have mentioned — we uncovered a fumbling attempt at imitation of our kind. At some indeterminate point in their life cycles, they cause themselves to be placed in artificial stone or wooden cocoons, or chrysalises. They have an idea that they will someday emerge from these in an altered states, which they symbolize with carvings of themselves with wings. However, we did not observe that any had actually done so. (*GSBM* 81)

エイリアンたちの観察は次のようなものだ。「彼ら (=人間) はその生命周期 (ライフサイクル) のある不特定の時点で、自らを人工の石あるいはさなぎ殻に入れてもらうのだ。彼らはいつか自分たちが姿を変えてその中から出てくるのだ」という考えをもっている。「その別の形というのを彼らは自分たちが翼をもった形に彫刻することによって象徴している。しかしながら、彼らのうちの誰かが実際にそういう風にとるところを見たわけではない」。

エイリアンたちの観察による「人工の石」、「木製の繭 (まゆ)」あるいは「さなぎ殻」は、実際には棺をさしている。また、翼をもつ彫刻という表現には、エジプト王 (ツタンカーメン) のミイラの棺を守るべく彫刻された女神イシスの姿が想起される。

彼女たちによれば、「蛾の惑星（＝地球）には、実際多くの蛾の種類に加えて、エイリアンたちの祖先に似た何千種類ものさまざまな生物が満ち溢れている」（the Planet of Moths abounds in thousands of varieties of creatures which resemble our own distant ancestors.）（*GBSM* 82）のである。「私たちの植民地化という過去の試みのひとつが—あまりにも遠い昔の試みなのでもうその記録は失われているが一実を結んだに違いないと思われる」（It seems that one of our previous attempts at colonization — an attempt so distant that our record of it is lost — must have borne fruit.）（*GBSM* 82）というエイリアンの言葉には、想像を絶する宇宙的な時間の流れや空間の広がりまた植民地化という作者にとってのキーワードが含まれる。

次に、彼女たちの仲間がこの地球上で「有毒スプレー」や「罨」また「ハエタタキ」など邪悪な道具でいかに苦しめられ、虐待されているかが述べられるが、「外交上の原則からしてこれに干渉できない」（but the rules of diplomacy forbid our intervention.）（*GBSM* 82）と付記されている。

この SF ファンタジーの結びでは、地球上に生存している遠い親類たち（地球内生物として適応した祖先の仲間たち）の現状と、地球と流血動物（人間）についての展望が語られている。

But despite all the machinery of destruction that is aimed at them, our distant relatives are more than holding their own. They feed on the crops and herd animals and even on the flesh of the blooded creatures; they live in their homes, devour their clothes, hide and flourish in the very cracks of their floor. (*GBSM* 82)

こうした小動物を標的としたすべての破壊兵器の攻撃が、彼女たちの遠い親族でもある地球上の小動物に加えられているにもかかわらず小動物たちは生存し続け、「収穫物や群生動物それに流血動物自身の肉体にまで生存の糧を得て、彼らの家に住み、彼らの衣服を食い荒らし、その家の床のひび割れにまで潜んで」繁栄を続けているというのである。

さらに、エイリアンたちの星に向けたメッセージには、地球上に大いに起こり得ることとして次のような報告がなされている。

When the blood creatures have succeeded at last in over-breeding themselves, as it seems their intention to do, or in exterminating one another, rest assured that our kind, already superior in both numbers and adaptability, will be poised to achieve the ascendancy that is ours by natural right.

This will not happen tomorrow, but it will happen. As you know, my sisters, we have long been a patient race. (*GBSM* 82-83) (my underline)

エイリアンたちの展望によると、流血動物は自分たちの「過剰繁殖」を意図しているが、反対にお互いを絶滅させたりした場合は、彼女たちが私たちの種族と呼ぶ地球上生物（＝ここでは、ノミやシラミ、ダニの類がイメージされる）は「数においても適応性においてもすでに優っており、自然の法則により優位を達成する状態にあるのだから心配ご無用」というのだ。「これは明日起こるというものではないが起り得ること」として、エイリアンたちは異星の姉妹たちに「私たちは長いあいだ忍耐力のある種族であり続けてきたのですから」と呼びかけて地球からの報告を終えている。

このSFショートフィクションは、次の章で扱う「故郷への着陸」と共に、シャロン R. ウィルソンが指摘するように、エイリアン、女性、一人称の語り手、異化装置 (the device of defamiliarization) などサイエンス・フィクションに共通する手法を使っている。¹⁵ 語り手である、女性の国の星（天体）からやってきた「冷血」(“cold-blooded)たちは彼女たちが「蛾の惑星」と呼ぶ地球で人類が絶滅し、やがて自分たちの種族が優位を得ると予言している。このエイリアンたちは、地球に対する未来の植民者(colonizer)となる可能性を秘めた星からの使者たちである。

エイリアンを視点的人物として、一人称の語り（複数の we）、手紙形式という技法を使い、アトウッドは問題とするテーマを凝縮した形でこの作品に描いている。エイリアンたちは時空を超えてこの「蛾の国」（地球）にやってきた。彼女たちは、男性優位の地球社会に驚きの眼を向けると同時に、微小な姿で生存する自分たちの種族がやがては勝利を得るだろうと予知するのである。エイリアンたちは女性、弱者、攻撃を受ける者たち、忍耐力を持つ者たち、未来に希望を持つ者たちを表象している。また、人間たち相互の摩擦（戦争等）による絶滅など、強者として地球に君臨する人類への警鐘を含んでいる。巨大な者たち（人類）と微細な者たち（小動物）の力学的な逆転の構図が展望されているのだ。フェミニズムや地球と人類の未来についてのディストピアを描いた「冷血」には、宇宙の広

がりと奥深さを背景としたアトウッドの文学的ヴィジョンが垣間見られるのである。古代社会の血を伴う儀式や古代エジプトを思わせる棺に彫刻された両翼を広げる女神像など、時間的な広がりやエイリアンたちが途方もない長い年月を費やして地球観察を続けているとも解釈できる。果てしない宇宙的な時間空間の広がりがこの短編に閉じ込められている。エイリアンの複眼的視点は、人類の野蛮性（バーバリズム）を暴き出し地球と人類の未来への警告を代弁している。

(15) 'Hardball'（「固い球体」）

「固い球体」（'Hardball'）では、地球がもはや生命力を失い、「人間は恐ろしい宇宙の光線や硫酸雨、もはや空気とは言えなくなった空気を遮断するドームの中で暮らしている」（Living space is under the stately pleasure dome, the work-and-lisure dome, the transparent bubble-dome that keeps out the deadly cosmic rays and the rain of sulfuric acid and the air which is no longer. (*GBSM* 118)。かつてニューヨークだったものの残骸に押し寄せる濁った水の中には魚など一匹だって残ってはいない。そして人間はコンピュータで処理され、一人生まれると一人死ななければならない。だが、生き残りのためのプログラムはまだ残されている。

この作品の冒頭は、「未来がそこにやってくる。まるで隕石か、衛星か、巨大な鉄の雪玉か、ブレーキが壊れて坂の反対車線を走ってくる二トントラックのように私たちめがけて転がってくる。いったい誰のせいなのか？ 考えている暇もない。まばたきする間にもうここにいる」（Here comes the future, rolling towards us like a meteorite, a satellite, a giant iron snowball, a two-ton truck in the wrong lane, careering downhill with broken brakes, and whose fault is it? No time to think about that. Blink and it's here.）(*GBSM* 117) という文章で、あっという間に未来のディストピアが展開し、「私たち」（語り手と読者を含む）は、その中に巻き込まれる。地球は生命がなくなった「固い球体」になりかねない状態だ。

エンディングの部分では、これが未来のディストピアに関するフィクションでビデオであったことが判明する。語り手の「私」は「読者」に問いかけて、「あなたはこんな未来は好きじゃない？ じゃあ、スイッチを切って。別のものを注文してください。送り主に返送してください」（You don't like this future? Switch it off. Order another. Return to

sender.) (*GBSM* 120) と述べている。読者が、最悪の近未来という SF ファンタジーから現実に目覚める瞬間が準備されている。『侍女の物語』(*The Handmaid Tale* (1985))では、語り手である侍女のオフレッドの声がテープに残されておりそれが 200 年後に発見され、その声による物語であったという枠組み構造と類似している。

(16) ‘Homelanding’ (「故国への着陸」)

「故国への着陸」(‘Homelanding’) は 6 つの小さな章から成る SF ショートフィクションだが、「冷血」と同様、エイリアンの一人称語り (the first person narrative) で物語が展開される。この作品の語り手はエイリアンであり、女性であることが作品中で判明する。蛾のような生物であった異星人の「冷血」たちとは違って、今度の語り手は人間の形態を持っている。というか、彼女の仲間の描写は聞き手に生き写しだという。

Where should I begin? After all, you have never been there; or if you have, you may not have understood the significance of what you saw, or thought you saw. A window is window, but there is looking out and looking in. The native you glimpsed, disappearing behind the curtain, or into the bushes, or down the manhole in the main street — my people are shy — may have been only your reflection in the glass. My country specializes in such illusion. (*GBSM* 132)

この文章中の「私」とは語り手であるエイリアンであり、彼女が呼びかける「あなた」にいろいろな説明を試みる。語り手が現地人(native)と呼び、また同様に私の国の人々(my people)と呼ぶ者たちに対してである。「あなたがちらりと見た現地人は — 私の国の人々は恥ずかしがり屋(shy)だから、鏡の中のあなた自身の像かもしれなかったのだ」。聞き手にあなた自身の鏡像かもしれないというエイリアンは「私の国はそのような幻影(illusion)を得意とするのだ」とも言っている。「窓は窓であるが、そこから外を見るというのとそこから中を覗き込むということがある」というエイリアンの視点は、ものを内側から見ると外側から見る、つまり視点(point of view)の相違への言及である。エイリアンは自分自身を典型的だとして、次のように説明している。「私は、直立して二本の足で歩く」「二本の腕と十本の付属物が、それぞれの先に五本ずつ付いている」、「頭のとっぺんには、妙

なものが生えており、まるで海藻の一種だと考える者もいるし、トカゲの鱗（ウロコ）みたいなものから発達したと考える者もいる」。また、頭部にある両眼や空気を吸う二つの鼻の穴があり、また空気とは「私たちが遊泳する眼には見えない流動体」だと表現している。食べ物には、「根っこ、苺類、木の实、果物、葉っぱ、それにさまざまな種類の動物や魚の筋組織がある。私は時にはそれらの脳みそや内臓も食べる。私は通常、昆虫や蛆や動物の目玉、ブタの鼻などは食べないが、他の国々では、そういうものを美味しいと食べているところもある」。(GBSM133)

エイリアンは、地球人は特に二種類の形態があると説明する。突起人(prone=male)とくぼみ人(cavern=female)だ。それは身体の一部に外付けの付属物があるかないかで識別される。「くぼみからは、この共同体の新メンバーが生まれてくるのだが、他人に堂々とその部分について言及するのは不謹慎だと考えられている」と述べ、旅行者としてこの国を訪れたとき、エチケットに違反しないようにと注意を促している。ここで語り手自身もくぼみ人であると述べている(GBSM134-5)。

それから、エイリアンは自分の国について解説している。まずは「日没」だ。「それはゆっくりとして真っ赤で、感動的で、華麗であり郷愁に満ちていて交響曲のようと言ってもよい。それは他の国々の、明りのスイッチ以上の興味も湧かない短くて退屈な日没とは比べものにならない」。人々は声を掛け合って美しい「日没」を見ようとする。「誰もが戸外に飛び出したり、窓辺に寄りかかるのだ」(GBSM135)。

大きな広がりを持つその国は人口が少なく大部分が水で覆われている。エイリアンの故郷であるこの国は、カナダを彷彿とさせる。「夏になると日光浴をし、冬になると、私たちの大好きな水は何か固くて白い冷たいものになり、大地を覆ってしまう。そうした時、私たちは繭(まゆ)のなかに入り、昏睡状態となり、岩の割れ目に入って多くの時間を過ごす。口はしばみ、多くを語らない」(Then we cocoon ourselves, become lethargic, and spend much of our time hiding in crevices. Our mouths shrink and we say little. (GBSM136))。動物の冬眠と人間の冬籠りのイメージが混在する不思議なフレーズとなっている。

カナダの象徴はサトウカエデの木(maple)で、その葉は国旗にもなっているが、冬が訪れる前には「多くの木々の葉が真っ赤か鮮やかな黄色に変わる。それは果てしない密林の緑よりももっと輝き、異国情緒を示すのだ」(the leaves on many of our trees turn blood red or lurid yellow, much brighter and more exotic than the interminable green of

jungles.)(*GBSM*136)。「私たち」は「この変化を美しいと思っている」また「車に飛び乗って、血のように真っ赤な森の中を行ったり来たりする」。「私たちは変容する国家なのだ。赤いものを見ると駆り立てられる」(We are a nation of metamorphs. Anything red compels us.)(*GBSM*136)。

次に、エイリアンは「死」と「眠り」について語る。「時々、私たちは静かに横になって動かない。もし、息をする穴から空気がまだ出たり入ったりしていたら、それは眠りと呼ばれる」。もし「人が死に至った場合は、一種のピクニックのようなことが催され、音楽や花々や食べ物が提供される」。「死者はふさわしい衣装を着せられて、土の穴に埋められるか、または焼き尽くされる」。「こうした慣習は、異国の人々にとっては最も説明しがたいもので、特に若い人たちは、死について全く聞いたことがなく当惑する者もいる。彼らは死は単に私たちの幻想(イリュージョン)の一つ、あの鏡のまやかし(トリック)だと考えるのだ。彼らにはなぜ、こんなに食べ物と音楽があつて、人々が悲しむのか理解できないのだ」(*GBSM*137)。第5章の最後の2行で、語り手は次のように述べる。「でも、あなたはこれを理解できる。あなたがたも死を身近に持っているはずだ。その眼を見ればわかるのだ」(But you will understand. You too must have death among you. I can see it in your eyes.)(*GBSM*137)。

最終章である第6章は、第5章の最後のフレーズである「あなたの眼を見ればわかる」という言葉が反復されて始まる。語り手は「死という知識」を共有することが、「私」が「不完全な言葉で喉を消耗させ、口の中を砂でいっぱいにするような会話」を続けて、「あなた」とのコミュニケーションを取り続けてきた理由であり「もしこれがなければ、私は去っていただろう」と述べている。

I can see it in your eyes. If it weren't for this I would have stopped trying long ago, to communicate with you in this halfway language which is so difficult for both of us, which exhausts the throat and fills the mouth with sand; if it weren't for this I would have gone away, gone back. It's this knowledge of death, which we share, where we overlap. Death is our common ground. Together, on it, we can walk forward. (*GBSM*138) (my underline)

「死についての知識」は「語り手」と「聞き手(=読者)」との共通項であり、共通の基盤

だといい、それが「語り手」がここにいる存在理由であるとする。「死が私たちの共通の基盤」であり「そこに立って私たちは前へ踏み出せるのだ」というエイリアンの言葉には、あらゆる境界(border)を超えた普遍性が伺える。主導者たち (leaders) のところに連れていくかわりに、「それよりも、私をあなたがたの木々のところへ連れて行ってほしい。私をあなたがたの朝食へ、あなたがたのいろいろな名前のあるものに連れて行ってほしい。私をあなたがたの指先へ、私をあなたがたの死へと連れて行ってほしいのです」、また「これらは行ってみる価値がある。そのために私はここにやって来たのだから」(GBSM 138)という言葉には、地球人の日常性を共有したいという意図が伺える。

「語り手」は「別の惑星から来ている者」(By now you must have guessed: I come from another planet.) (GBSM138)であり、別の惑星がカナダの風景に似ている点から「こちら側」と「あちら側」が鏡のように呼応し、両方の似姿が鏡像化する。別の惑星とは鏡のあちら側の幻影(イリュージョン)の世界なのか。「別の惑星」とは「遠い彼方の地球」なのか、語り手であるエイリアンは、歴史の記録から消え去った昔に地球人によって植民地化された惑星からの使者(ambassador)なのだろうか。二つの惑星は相似形であり、エイリアンの惑星と地球は双子の惑星のようでもある。「故国への着陸」では、アトウッドの逆説的空間が、ほぼ地球人と同類項あるいは写し(コピー)と思われる謎めいたエイリアンと私たち読者との遭遇を可能にしているのである。

しかし、この作品の謎解きゲームはこれで終わらない。エイリアン(alien=地球外生物、異星人、異国人、異邦人、よそ者)の解釈はさまざまに可能と思われる。アトウッドは、「火星から来た男」(The Man from Mars)という短編では、多様な人種が作った多文化国家のカナダを舞台に、ベトナムから来た外国人学生を火星になぞらえている。文化風習や言葉の違いによる相互理解の難しさを扱った作品である。「故国への着陸」と語り手であるエイリアンを巨視的(macroscopic)に、あるいは微視的(microscopic)に眺めて見れば、前者の展望は宇宙を舞台とした惑星と惑星(地球)どうしの交流となり、後者では、作者の故郷、広大な大地とサトウカエデの葉が真っ赤に色づく夕日の美しい、水(湖)の国、カナダとそれ以外の国(異国)ということになる。この作品では、空間と時間の軸をずらすことにより、昆虫の眼のように複眼的な解釈が可能なのだ。それは、二枚の合わせ鏡の中の鏡像のようでもある。「ここ」と「あちら」が置換可能なトリックが読者に仕掛けられているのである。

(17) Good Bones' (「良い骨たち」)

やがて、*GBSM*の作品には暗い、死のイメージが強く描き出されるようになる。死を伝えにくる「天使」(*An Angel*)、運命を表す、「第三の手」(*The Third Handed*)、「死の場面」(*Death Scene*)を経て、終章の「良い骨たち」(*Good Bones*)へと導かれる。

アトウッドはこの作品の始まりの部分で、「若い時、良い骨格をしているねといわれたものだったが、私は気にもとめなかった」と書いている。「それより、骨格を覆っているもの、肉欲やニキビといったものにもっと関心があったのだ」(*GBSM* 159)。

Now they are growing into their own, those bones. Flesh diminishes, giving way to bedrock. Structural principles. What you need is the right light, to blot out the wrinkles, the incidentals. The right shade, the right amount of sun, and see, out come the bones, the good bones, the bones come out like flowers. (*GBSM* 160-61)

「今や、これらの骨たちが正等な権利を勝ち取ってきた。肉は縮小し、骨に道を譲った。必要なのは正しい光だ。それでシワや、よけいなものを隠すために。正しい影もいる。適量の太陽光、そして見てごらん。骨が現れてくる。良い骨が、骨たちはまるで花のように現れる」というリズムカルな文章が続く。

Today I speak to my bones as I would speak to a dog. I want to go up the stairs, I tell them. Up, up, up, with one leg dragging. Is the ache deep in the bones, this elusive pain? Does that mean it will rain?
Good bones, *good* bones, I coax, wondering how to reward them; if they will sit up for me, beg, roll over, do one more trick, once more.

There. We're at the top. *Good bones! Good bones!*

Keep on going. (*GBSM* 164)

良い骨たちは、作品の骨格を支える組織である作品構造 (structure) に重ねあわさられてい

る。骨組みを強固なものにするための必死の呼びかけと祈りがこの散文詩の中に読み取れるのである。

(18) 'Bottle' (「ボトル (瓶)」)

2006年に発表された短編集『テント』(*The Tent*)の第三番目に収録されている「ボトル (瓶)」('Bottle' これ以後は「ボトル」と記す)は男女の不思議な対話 (dialogue) からなるショートフィクションである。出版社に原稿を持ち込んだ女性作家と編集長のような人物の対話なのだが、二人が何かお互いに不思議な能力を備えている様子が窺える。また、二人の登場人物はアポロンとクマエの巫女の現代版でもある。¹¹

- Women are so mercenary.
- No, but seriously?
- You'll get wise. Wiser than you are, I mean.
- It's not enough.
- All right: you can have some immortality. Here it is.
It's inside this bottle. See it?
- That little heap of dust?
- Look harder.
- Oh. Yes. Does it always sparkle like that?
- Only at first.
- Are you sure this is immortality?
- Trust me. With some of this, you'll always have a
voice.
- Have a voice, or *be* a voice.
- One or the other.
- Well, okay, thanks a lot then.
- Don't drop the bottle. Be careful with it. You have to
watch those things, they have a habit of getting bigger.
They can get as big as the sky. You can be sucked into

them before you know it. It's the vacuum effect. Now set
it down, over there in the corner, dump that bulky
mantle, and put your arms. . . (TT10-11) (my underline)

恋する男は女に小さなボトル（瓶）を手渡す。男は女に、「君は不死を手に入れることができるよ」とつぶやく。その小さな瓶には細かい砂のようなものが入っていて、星屑のごとくきらきらと輝いている。「それが、不死なのかしら」女は尋ねる。「僕を信じて。これがあると君はいつも声を持つことができるようになるんだ」。「声を持つ、それとも声になるの?」「そのどちらかだよ」。男はさらに付け加える。「瓶を落とすんじゃないよ」と男は注意をうながす。見張っていないとそれはどんどん大きくなる習性を持つてるらしい。それらはまるで空のように大きくなることができる。知らないうちに飲み込まれてしまうことだってあり得る。それには吸引力もあるという。

この魔法の瓶には不死が隠され、また何かを飲み込む吸引力も備えている。空のように大きくなる習性は、伸縮自在の小宇宙（microcosm）のようなものだ。また、瓶と砂は女に声を持たせることができるという。声を持つのか声になるのか？ そのどちらかというのだ。この断片的な対話は途中の場面で終わっているが、「ボトル」に見られる「不死（immortality）」と「いつも声(voice)を持つ、あるいは声になる」というクマエの巫女の神話に絡めたキーワードはさらに、「声」（‘Voice’）へと発展していく。

(19) ‘Voice’（「声」）

『テント』の第六番目に収録されている「声」（‘Voice’）は着想(conceit)に富む、リズムカルな散文詩(prose poem)から成り立っている。ファンタジーあるいは悪夢のようでもあり、アトウッドの創造の秘密を内在させる比喩的な作品となっている。声は作家自身の自己表現の道具の一つであり、巫女が語る予言の言葉、やがて文字化され文章へと変貌する創作過程の一部である。アトウッドは『死者との交渉』の終章において、「すべての作家が死者から学び」（All writers learn from the dead.）(ND 178)、またすべての作家が冥界に降り立ち、過去の世界を知り、人類の遺産として脈々と受け継がれた伝統から靈感を得なければならないと論じている。「作家たちは、今から昔々へと遡り、物語が保管されている場所である冥界へと降下し、見方にもよるが剽窃や開墾をしなければならない。死者たちが

守っている宝は、もう一度生きる者たちの国に、時間の中に、つまり観客の領域に、読者の領域に、そして変化の領域に入らない限り、その価値がないのだ」(GBSM178-79)とアトウッドは語っている。また、作家たちがシャーマン（呪術師）的な役割を持つことにも言及している。そして古代ローマのオウィディウスの『変身物語』よりクマエの巫女の言葉を引用し『死者との交渉』の結びの言葉としている。

I will give the last word to the poet Ovid, who has the Sibyl of Cumae speak, not only for herself, but also—we suspect—for him, and for the hopes and fates of all writers:

But still, the fates will leave me my voice,
and by my voice I shall be known. (ND 180)

ローマ時代にその予言で有名であったクマエの巫女はオウィディウスに向かって、自分について、また恐らくオウィディウス自身についても当てはまることであるが「だが、運命は私に声を与えるだろう。そしてその声により私は世に知られるのだ」と告げている。

「ボトル」で女に魔法の瓶を渡した男はシャーマン（呪術師）のように不思議な存在である。また瓶を渡された女は、同短編集の「声」(“Voice”)の女主人公として再登場することになる。または類似する登場人物として関連づけることができるだろう。巫女のように重要な声（言葉）の能力を持つヒロインの語りであるこの短編は、「ボトル」における男の予言、あるいは女の予知のとおり、「声を持つのかあるいは声になるのか」を主題としたファンタジーとしての作品であり、アトウッド自身がプロットを象徴するイラストを描いている。

I was given a voice. That’s what people said about me. I cultivated my voice, because it would be a shame to waste such a gift. I pictured this voice as a hothouse plant, something luxuriant, with glossy foliage and the word *tuberous* in the name, and musky scent at night. I made sure the voice was provided with the right temperature, the right degree of humidity, the right ambience. I soothed its fears; I told it not to tremble. I nurtured it, I trained it, I watched it climb up

inside my neck like a vine. (TT21)

この作品における声は何かしら植物のようなものに喩えられている。それも人の感情や感性を持つ植物の一種のようだ。主人公の私が持つ声は人々の賞賛の的であり、天から授けられた才能でもある。声は「まるで温室の植物のように贅沢で豊かに茂る葉と塊茎を持ち、夜にはジャコウの芳香を放つ」。語り手の私は声にとって適切な温度や湿度、そして環境が保たれるよう努める。「それが怯えているとなだめ、身震いは無用と告げる。私はそれを育て、訓練し、それが自分の首筋を伝ってブドウの蔓のように伸びてくるのを見守る」。

The voice bloomed. People said I had grown into my voice. Soon I was sought after, or rather my voice was. We went everywhere together. What people saw was me, what I saw was my voice, ballooning out in front of me like the translucent greenish membrane of a frog in full trill.

My voice was courted. Bouquets were thrown to it. Money was bestowed on it. Men fell on their knees before it. Applause flew around it like flocks of red birds. (TT21-22)

声が花を咲かせ、人々は私が声になってしまったのだと言う。すぐに、私と私の声は恋され、求められるようになる。私たちはどこに行くにも一緒だ。私の声は「まるでカエルがいっぱい震わせて鳴く透明な緑色の被膜のように」膨らみ、声は求愛され、花束を投げられ、お金や富が与えられる。またカエルのイメージは、アトウッドの事務所兼出版社である *O. W. Toad* のエンブレム (a company logo) であるヒキガエルを想起させる。¹²

男たちはその前にひざまずき、拍手喝采の波が赤い鳥の群れのようにその周りを飛びかうことになる。ところが、「ボトル」で男が女に一時的なものだと示唆していたように、声は突然衰え始める。あからさまな皺もでき始める。私に残された人生はどれくらいなのか。声はすでにそのほとんどを使い尽くしたのだ。衰え始めたにもかかわらず、声はなお食欲であり続ける。それどころかさらに食欲になり、これまで以上にもっともっと多くのものを欲し続ける。

Soon it will be time for us to go out. We'll attend a luminous occasion, the two

of us, chained together as always. I'll put on its favourite dress, its favourite necklace. I'll wind a fur around it, to protect it from the drafts. Then we'll descend to the foyer, glittering like ice, my voice attached like an invisible vampire to my throat. (TT23)

「声」と「私」はまるで鎖に繋がれた二人のように、輝かしい場所に出かける。おしゃれをした「私」の喉には「声」があたかも眼には見えないバンパイア（吸血鬼）のように巻き付いている。「声」と運命共同体である「私」は、ファンタジーのヒロインであり声を職業とする人物である。巫女のように言葉を発して聴衆を魅了する人物なのだ。作家か声楽家か。美しい声はまるで森に響くカエルの声のように刺激的である。精力的にまた貪欲に活躍し続ける「私」はアトウッド自身の姿を映す鏡であり、空想化された自画像でもある。

(20) 'Bottle II' (「ボトル II」)

「ボトル II」('Bottle II')は、閉じ込められた空間からの囁きが描かれている。この作品は「ボトル」で女が持つことになった「声」と「不死」が瓶そのものに閉じ込められ、読み手がその不可思議な囁きを聞くというプロットになっている。読者はテキストを読みながら、作品内部からの、あるいは瓶の中からの囁きに誘われることになる。「もっと耳を近づけて。手を耳に当てて。海の貝を思い浮かべてごらん。ほら。私の声が聞こえるでしょう」(Bring your ear down closer. Put your hand over the other ear. Think of seashells. There. You can hear me.) (TT37)と、語り手である「私」は作品の冒頭で読者に向かって語り始める。読者はある瓶に遭遇する。その瓶は骨董品で、飾り物の一種であり、実際には訪れることのなかった場所からの土産物のようなものである。

「きっと驚かれることでしょう。この瓶の中に声はいつているなんて。骨董品の瓶を買ったと想像してみてください。丸くてガラスでできていて華麗で埃っぽくて、時代遅れで、紫、ピンク、オレンジ、緑、ベージュといった何層もの砂が入っています」(It must be a surprise for you, the discovery that there's a voice inside this bottle. You thought you were buying a curio, which is what most people would call a round-bodied glass object, ornate, dusty, out of date, filled with layers of coloured sand, purple-pink-orange-green

-beige.) (TT37)と読者に語りかける語り手の言葉は、リズムカルな散文詩でもある。

That was when you heard the voice. My voice, to be precise. It was a small sibilant voice, like the rustling of old corn husks in a breeze, or of dried leaves kept for eons in a cave. It was a hissing, like steam escaping fitfully from a fissure in damp mud. An underground sound, hinting of unknown pressures, of unknown powers. It was an enticing whisper. (TT38)

「その時、声が聞こえ始める。正確に言うと、私の声。それは小さな摩擦音、まるでそよ風に古いトウモロシのさやがサラサラと音を立てているよう。それとも洞穴の中に永久に閉じ込められた枯葉の音。それはシュッシュュツという音、まるで湿った泥の中の裂け目から気まぐれに噴き出す蒸気のように。冥界からの響き、未知の圧力の、未知の力の兆候」という詩的なリズムをもつ言葉で声の様子が語られる。「ボトル」で描かれた瓶と声と不死、「声」に登場する声が「ボトル II」ではさらに神話化されて展開する。地下の国（冥界）からの囁きにも似た声は瓶の中から「あなた」に向かって囁き始める。パンドーラの箱を開けるときの同じように「あなた」が瓶の cork を取った瞬間に。声は予言者か巫女でもあるかのように、現在の謎、未来の世界、未知の二股に分かれた道の選択を指先で示すこともできる。

How did it come to this? My present arachnid state. I was young once, I was beautiful, I was sought after, I had picturesque robes and exceptional talents. I uttered portents in caves: there were lineups, there were waiting lists for them. How did I come to be so tiny, so translucent, so wispy, so whispery? How did I come to be shut up inside this bottle? It's an unusual story, an incredible story, a story that could not take place today. I'm not sure I still believe it myself, though I'll tell it to anyone who'll lend an ear. (GBSM39)

声は自分の謎を「あなた（＝読者）」に告げる。それは今では起こりえない神話の世界の出来事のような。「私」である「声」は次のように語る。「私は、かつては若く、美しく、追い求められた。私は絵のように美しいローブをまとい、ひときわ優れた能力を持ってい

た。私は洞穴で予兆の言葉を発した」。その声は先に引用した「クマエの巫女」を想起させる声であり、時を経たいにしえの響きを持つ。「かつてクマエの巫女がそうであったように、予言を行う巫女の言葉を聞くために人々は行列を作った。順番待ちのリストさえあったほどだ」という文章には、作家のサイン会でファンが行列を作っている光景が浮かぶ。アトウッド自身もトロント大学の近くにあるインディゴ書店で短いトークをした後、数時間のサイン会を催すことがある。「いったい私がどうしてそんなに小さく、透明に、かすかに、囁くようになったのか？ どうして瓶の中に閉じ込められたのか？ それは常ならぬストーリー（物語）信じられない物語、現在では起こりえない話なのだ。自分でもまだ信じているのかも定かではない。けれども、私はだれであろうと耳を傾けてくれる者にそれを告げるだろう」。瓶の中の異次元の小宇宙から囁く声は、本のページから囁きかける作家の声でもある。「ボトル」「声」「ボトル II」は、芸術神でもあるアポロンとクマエの巫女の神話を題材にした三部作であり、創作に関するメタショートフィクションである。

(21) ‘Salome was a Dancer’（「サロメは踊り子」）

メタフィクションがパロディの一形式であるとするれば、『テント』のなかにもそうした作品が見いだせる。『サロメは踊り子』（‘Salome was a Dancer’）は、第13番目に収録されており、第一部から第三部に分けられた『テント』の第二部に位置する。

サロメは、オスカー・ワイルドの劇『サロメ』で有名だが、聖書のヘロデ王の娘として魅力的な踊りの褒美に預言者ヨハネの首を求めたというエピソードは、絵画やオペラの主題となっている。¹³ ワイルドは子供のように純真無垢な少女サロメに悪魔的な妖婦の様相を重ね、預言者であるバプテスマのヨハネ（洗礼者ヨハネ）をヨカーンとして性格創造し、サロメの美と誘惑を退けて死を受容する神の使いとして描いたが、その背後には、血の通わぬ堅物で愛の力を知ることのない鈍感な宗教家にすぎないという側面も潜ませている。アトウッドは衝撃的なイラストを描き作品に添えているが、アトウッドが描いたこのサロメが少し当惑したような謎めいた表情を浮かべて手に掲げた大皿の上に載せているのは、サロメ自身の首、つまり分身としてのサロメなのである。ワイルドは『サロメ』をフランス滞在中の1881年11月から12月頃にフランス語で書いている。1903年にフランス語版がパリで出版されたが、大女優サラ・ベルナール(Sarah Bernhardt, 1844-1923)による上演は、舞台初日直前に禁止命令が出た。また、その英語版は、ワイルドの親密な友人

で恋人だったアルフレッド・ダグラス卿 (Lord Alfred Douglas, 1870-1945)によって翻訳されビアズリー(Aubrey Beardsley, 1872-98)の挿絵と共に 1894 年に出版されたが、英国における上演はワイルドの死後 5 年を経た 1905 年のことだった。新約聖書の「マタイ伝」と「マルコ伝」に由来し、近代芸術においても数々のテーマとなったサロメの物語はアトウッドのパロディ作品では 4 ページの紙面に収められた短編となっている。

Salome went after the Religious Studies teacher. It was really mean of her, he wasn't up to her at all, no more sense of self-protection than a zucchini, always droning on about morality and so forth, but he'd finger the grapefruits in the supermarket in this creepy way, a grapefruit in each hand, he'd stand there practically drooling, one of those gaunt-looking men who'd fall on his knees if a woman ever looked at him seriously, but so far none of them had. (TT51)

ワイルドの『サロメ』の予言者ヨカナーンは、この作品では宗教学の先生である。サロメは、母親と義理の父に育てられている。義父は町で一番大きな銀行の経営者でありサロメが 16 歳になったらポルシェをプレゼントすると約束していた。サロメは自堕落な母親似であった。12 歳になると 7 枚のゆったりした布を巻きつけ学芸会でティンカー・ベル¹⁴を演じたことがある。宗教学でひどい点を取り、彼女は先生に頼み込んでどうやって勉強し始めたらいいか教えてもらおうとしたが、二人で貯蔵室にいるところが見つかった。大きなスキャンダルとなり、あわれな先生はトロントの地下鉄の駅で物乞いをしていたのが最後に見かけられた。サロメも家出をし、よからぬショーに出演して暮らしていたが、あるショーの始まる寸前に嫉妬に狂った義父が放った男たちに花瓶で頭を打ちのめされた。

ワイルドの『サロメ』では、みだらな母親ヘローディアスと義父であるヘロド王が登場する。ヘロドは連れ子であるヘローディアスの娘サロメに心奪われ、月夜の宴会でサロメに踊りを所望する。褒美に何でも与えようとするのだが、有名な「七枚のペールの踊り」¹⁵を演じたサロメは、あろうことか、予言者ヨカナーンの首を求める。聖書によるところの母親に言い含められてという理由ではなく、ワイルドのプロットではサロメ自身が言い寄ったヨカナーンにきっぱり拒絶されたからだ。クジャクもめずらしい宝石も受け取ろうとはしないサロメに困り果て、ヘロドはとうとう予言者ヨカナーンの首を切り落とし、銀の大皿に乗せてサロメに与える。だが、その首を愛撫するサロメの狂態にあきれ果て、兵

士たちに命じて楯でサロメを圧死させる。

アトウッドのプロットではオスカー・ワイルドの『サロメ』を題材に、場所を現在のトロントに移し、登場人物は、ヒロインのサロメ、新しい夫と再婚した母親、町で一番大きな銀行を経営する義理の父、宗教学の先生など、それぞれワイルドの劇におけるサロメとその母ヘローディアス、義父のヘロド王、預言者ヨカナンと対称的に配置されている。ズッキーニのような木偶の坊の宗教学の先生は、ワイルドの描く愛に無感覚な預言者ヨカナンのカリカチュアである。アトウッドはワイルドの『サロメ』のエッセンスをたっぷり吸収したプロットとユーモラスな語り口で、トロントを舞台に繰り広げられる少女サロメの墮落の物語を書いた。アトウッドは他にも「ガートルードが言い返す」(‘Gertrude Talks Back’)など、フェミニズムの視点やユーモアとブラックユーモアに満ちた軽妙なタッチでパロディを創作している。

(22) ‘The Tent’ (「テント」)

この短編集の表題にもなっている ‘The Tent’ (「テント」) では、作家らしき「私」と「あなた」と呼びかけられる読者がひとつのテントを共有している。二人称の語りで、作家はテントの中に読者を引き込んでゆく。

You’re in a tent. It’s vast and cold outside, very vast, very cold. It’s a howling wildness. There are rocks in it, and ice and sand, and deep boggy pits you could sink into without a trace. There are ruins as well, many ruins; in and around the ruins there are broken musical instruments, old bathtubs, bones of extinct land mammals, shoes minus their feet, auto parts. There are thorny shrubs, gnarled trees, high winds. But you have a small candle in your tent. You can keep warm. (TT143)

あなたはテントの中にいる。その外側は広漠として寒い。とても寒くて広漠として
いる。それは風の吹きすさぶ荒涼とした原野なのだ。そこには岩があり、氷や砂原が
あり、落ち込めば跡形もなくなる深い沼の穴もある。多くの廃墟があり、廃墟の中や
周辺には壊れた楽器や古い風呂おけ、絶滅した哺乳動物の骨、脱ぎすてられた靴、自

動車の部品。棘（とげ）のある灌木の茂み、瘤（こぶ）のある木々、強い風。でもあなたはテントの中で小さな蠟燭を灯している。温かさを保てるのだ。

「あなた」とは読者である私たちである。「テント」を読みながら読者は自動的にテントの中に誘われている。語り手と一体化してテントの中で一本の蠟燭だけがたよりの私たち。場所はカナダの大自然の中らしい。歴史の時間軸の中で、その場所で起こったに違いない出来事が描かれている。「人々は叫び声をあげる。多くの人々が殺され、愛する者たちが殺されたのだ。また別の叫び声をあげる者たちもあり、それは多くの人々を殺し、愛する者たちを殺した人々だ。新大陸にやってきた白人たちと先住民たちの戦いか、あるいは太古の人々のサバイバル（生存）のための戦いなのか。ところが今、叫び声が聞こえてくる。「あなた」のいるテントに向かって押し寄せてくる。ところが、「困ったことにそのテントは紙で作られたものだ。紙が受け入れないものはない。あなたは壁に、紙の壁に、テントの内側に書かなければならないことが分かっている」(The trouble is, your tent is made of paper. Paper won't keep anything out. You know you must write on the walls, on the paper walls, on the inside of your tent.) (TT144)。侵入してくる敵の攻撃は、あなただけが理解していて、他の者たちは、まったくのんきにピクニック気分だ。この壊れやすい紙のテントは、蠟燭の火が燃え移り、火事になる。黒こげになって開いた穴から外の叫び声をあげる者たちの姿や覗いている目も見るようになる。燃え盛る紙のテントのなかで、あなたは書き続ける。他に何があなたにできるだろうか？

Wind comes in, your candle tips over and flares up, and a loose tent-flap catches fire, and through the widening black-edged gap you can see the eyes of the howlers, red and shining in the light from your burning paper shelter, but you keep on writing anyway because what else can you do? (TT146)

この「テント」は、作者のサンクチュアリだと考えられる。紙のテントがアトウッドの生きる場所であり、どんな窮地にあっても、他人に理解されなくても、書き続けねばならない。オブセッションに取り憑かれた作家の心情をユーモラスに描いたファンタジーである。この作品では作家と読者が一体化し、書くことと読むことの創造的なコラボレーションを行い、テントという創造空間を共有する。

第5章 ヴァージニア・ウルフとマーガレット・アトウッドのレトリック

—語りの技法と比較分析—

本章では、第1章から4章までで分析したヴァージニア・ウルフとマーガレット・アトウッドのエッセイとショートフィクションを基盤に、次の項目を比較分析し考察する。

1. 語りの技法と視点 —ウルフとアトウッドのレトリック—
2. 人物創造 —性格描写に関する（メタ）フィクション—
3. 多様なレトリック

[ヴァージニア・ウルフ] 映画撮影技法(cinematography= close up, camera angle, fade out, flash back, montage, etc.)、視点の移動、意識の流れ・内的独白 (stream of consciousness, interior monologue)、トンネル操作(tunnelling process)、額縁構造 (frame)

[マーガレット・アトウッド] パッチワーク、パロディ、擬似的な自伝、SF フィクション、フラッシュ・フィクション(flash fiction)、スペキュラティブ・フィクション (speculative fiction)

4. ハイブリディティー (hybridity) —ジャンルの解体と融合—

-
1. 語りの技法と視点 —ウルフとアトウッドのレトリック—

ヴァージニア・ウルフとマーガレット・アトウッドは、主語や視点の変化によって巧みに読者を作品構築の場に導く手段を用いている。作品舞台を読者の眼前に現出させ、テキストとそれが読まれる時間を作家と読者の共有する創造空間と位置づける。また、主語を様々に変化させるというレトリックを用いることにより、読者とのコミュニケーションを緊密に図ることを目指している。

- (A) ヴァージニア・ウルフの語りの技法—主語と視点を中心に—

- ‘Kew Gardens’ 三人称の語り、視点はカメラアングル、視点の移動、 フレーム
- ‘The Mark on the Wall’ 一人称の語り、語り手である「私」の意識の流れ、フレーム
- ‘The Evening Party’ Ah, but let us wait a little! — The moon is up; the sky open; and there, rising in a mound against the sky with trees upon it, is the earth. …… Where are we? Which house can be the house of the party?(CSF96)まるで映画の場面に引き込まれるように、夜会の現場に引き込まれる。現在形で推移。あとはパーティの会話。現在形の視点から語りを進めることにより、現前効果を与えている。
- ‘An Unwritten Novel’ 視点的人物である語り手「私」の眼から見る世界。性格描写についてのメタフィクション。現在時制による語り手の意識の流れの中に引き込まれ、読者はオブジェである見知らぬ婦人（仮に Minnie Marsh と命名）の人物創造に参入する。
- ‘A Haunted House’ one,(I), you, they, (we) 多くの主語。このうち、I, we , は会話。読者は one と呼ばれる不特定多数のひとりとなってその場に居合わせる感覚をもつ。時には、眠っている人（子供）の夢現の意識の中に入り込み、屈みこむ両親の幽霊の気配を感じる。描写のアングルが変化する。作品の途中から現在形の語りとなり、読者自身がこの幽霊屋敷の内部にいるという感覚をもつ。
- ‘Monday or Tuesday’ 現在分詞を多く使ったりズミカルな散文詩風の文体。遠くと近くを眺める眼。アオサギの視点と同化した位置から語られ、作家の精神を象徴するアオサギとなって空中からロンドンを展望する視点と、降下してロンドンの喧噪を眺める視点がある。街頭では木の葉が無い、歩行者の靴が輝く。また室内では、暖炉の火や、机の前で紅茶を飲む人物が描かれる。視点は拡大したり縮小したりしながら移動し、真実の言葉を求めて飛翔するアオサギは空の彼方に飛び去る。
- ‘The String Quartet’ Well, here we are, and if you cast your eye over the room you will see that Tubes and trams and omnibuses, private carriages not a few, even, I venture to believe, landaus with

bays in them, have been busy at it, weaving threads from one end of London to the other. Yet I begin to have my doubt — (CSF 138) 会話が深い。「私」の視点から語られる。読者は弦楽四重奏の場に引き込まれる。

‘Blue and Green’ 二つの額縁に入れられた色彩が呼び起こす様々なイメージ。フレームは動きや流動性までも捉えている。タイトルと本文では青と緑の逆転。現在形で語られる額縁を眺めている視点。色彩が呼び起こす自由で種々雑多なイメージが描かれている。

‘The Fascination of the Pool’ one, (I), we, it, he, she, voice など不特定多数の視点からの語り。歴史的な過去のエピソードが語られているが、全知の語りというよりも、主語で表される主体の視点の中に入り込んでいる。また、エンディング部分では、見えない語り手の視点からの「池」についての空想(夢想)、または意識の流れであったことが判明する。

‘The Lady in the Looking Glass’ one で表現される語り手である「私」と思われる視点的人物の目を通して描かれる。語り手は客間のソファに横たわってホールに置かれた鏡を見ている。鏡に移った屋敷の庭や室内の様子を眺めながら、屋敷の女主人であるイザベラ・タイソンの真実の人物像を捉えようと思いを続ける。散歩に出かけるその姿や、戻ってくる彼女が鏡にその姿を映すと、彼女そのものが空洞のようになってしまい、語り手が構築していたイザベラの真実は崩れ去る。鏡(芸術)と現実が絡み合い、語り手の意識の流れによる人物創造の過程が主題であったことが判明するメタフィクションである。

(B) マーガレット・アトウッドの語りの構造—自伝的な語り手「私」を中心とした語り—

[*Murder in the Dark: Short Fictions and Prose Poems*]

疑似的な自伝(meta-biography)として、全体的に視点的人物としての語り手である「私」の語り。主語は I, you, we が混在し、語り手は常に読者に話しかける。あるいは独白

としての散文詩といったレトリックを用いている。

- ‘Autobiography’ *Murder in the Dark* という短編集への入り口であり、イントロダクションとして、読者を作品世界に誘う役割を持つ。語り手である「私」の記憶の扉を開け、読者に現在形で語りかける。疑似的な自伝としての過去の風景も、「私」の脳裏に蘇るという形で現在形で表現されている部分と過去形で表現されている部分がある。過去が現在に呼び戻され、交錯する。
- ‘Making Poison’ 語り手の「私」が5歳の頃の出来事を思い出して、過去形で語る。語り手が、現在の「私」になるときは現在形となり、過去と現在が交錯して同時的に存在する語りの空間を生み出している。
- ‘Boyfriends’ 語り手である「私」の自伝形式の語り。過去形でボーイフレンドたちのことをその当時着ていたドレスの記憶と結びつけて過去形で語るが、記憶の中に入り込んでしまうと、その場面が現在形で語られる。語り手は過去と現在を自在に行き来し、過去と現在の交錯、あるいは、遍在性を持った語り。
- ‘Raw Material’ 下記の五つのトラベローク（旅行談）からなる。全体として視点的人物である「私」の現在形の語りで、読者も旅の出来事を体感する。
- Music I, we が主語。ある男との対話(dialogue)形式。
- A Beggar I の視点で描かれ、物乞いにつきまといわれて当惑と恐怖感を味わう。
- Palenque I, we の視点から語られ、読者もマヤのピラミッドに潜入する。
- The Jaguar Throne I, we の視点から語られ、ピラミッドの内部にあるルビーの眼をしたジャガーの王座を見る。
- The Water God 洞窟の内部で古代マヤの人々に関する想像を巡らせ、過去と現在が、水の神が安置されている洞穴で入り交じる。洞穴が過去と直結する不思議な空洞となり、過去が持続的にそこに現存している様子が伝わってくる。
- ‘Murder in the Dark’ I の語り。作品構築のプロセスを古くからイギリスに伝わるゲームに見立て、読者にそのゲームへの参加を呼びかける。作者と読者の

協力関係のもとに作品が生み出されるという、作品構築をテーマとするメタフィクション。最後は読者への呼びかけで終わる。Now:

Do you believe me? (MD 38)

‘Simmering’

興味深い構造の語り。最初は *it* や *they* を中心とした全知の語りのようにあるが、途中で語り手が「私」として登場し、この物語が歴史であり、女性たちによって命がけで書き継がれてきたマニユスクリプトの一部であることが明かされる。過去形で語られてきた物語は、ここで現在形となり、ディストピアと化した女性社会に変化をもたらす兆しがあるとして、「私」は自らの自由と拘束の危険を冒して文章を綴っているという状況が出現する。

‘Happy Endings’

現在形の語り。常に読者を意識し、読者に話しかけるといった雰囲気です。A,B,C,D,E, F の6つのプロットの展開を試みる。プロットの構築を読者に呼びかける言葉で終わる。Now try How and Why. (MD 51)

‘Page’

現在形で語られ、主語は *you* であり、姿を隠した語り手がいる。短編集全体の成り立ちから、語り手である「私」が読者に語りかけていることが想定されている。語り手は読者に「あなた」と呼びかけ、ページの裏側にある深淵な世界を覗き込み、さらにその異次元の空間への命がけの冒険を誘う。

‘Mute’

you が主語。姿を隠した語り手。暗黙の「私」の存在。語り手である「私」が真実の言葉を希求する姿が、読者を巻き込んだ *you* を主語として描かれる。作家の創作の苦悩を物語っている。

‘Strawberry’

語り手である「私」の回想で、現在形と過去形が混在する。現在と過去が交錯する。「私」が思い出すイチゴは赤ではなく青である。色彩的な感覚による過去の映像。産毛の生えた暗赤色の粒のある円錐形のイチゴや花びらがヴィクトリア時代の画家が描いた草木図のように甦る。「私」は事物の名前を忘れ、あるがままの現象を眺めている。作家が創造する瞬間の忘我の境地を表すある6月の心象風景である。

‘Everlasting’

I, you が主語。語り手である「私」の回想だが、*you* を頻出させ

ることにより、読者に回想を目の当たりにさせ、過去に現実性を帯びさせる。現在形の語りから過去の世界へ。斜面に咲く「永遠」(Everlasting)という名の花を見つけた「私」は、テントを張ることができるキャンプ場のような場所にいる。後の作品にもあるようにテントは作家の創作の場であり、この白い花々は作家にインスピレーションを与える、天啓のシンボルだと考えられる。

‘Instructions for the Third Eye’ you である読者が主語。勧め。呼びかけ。この短編集のすべてを語る語り手の「私」の暗黙の語りであり、第三の眼(=洞察力を表す)を持つことへの読者への呼びかけと誘い。両眼を閉じると、第三の眼が働きだし、真実を見ることができるようになる。この短編集の最後に位置するこの作品では、後は読者自身に任せるという作家のスタンスを表す You see. You see. (MD 79)というフレーズで結ばれている。

[*Good Bones and Simple Murders*]

さまざまな文学形式を用いた実験的な試みとしての作品群。語り手の視点は、キャンデーボックスあるいはアソートメントとしての種々雑多で玉手箱のような作品群を通して、最後には病気や老い、また死を見つめ、再生への祈りと作品創作への願いを重ねたメタフィクション。

‘Stump Hunting’ 現在形の語り。読者を前にして語っている雰囲気醸し出す。北米先住民のほら話(tall tale)をもとにした話。作り話(フィクション、虚構、創作)についての話。メタフィクション。

‘Cold-Blooded’ 書簡体小説(Epistolary style)の形式をもつ一種の SF 小説。手紙文の形をとり、To my sisters, (GBSM 79)という呼びかけで we が主語となっている。宇宙のどこかの星への伝達文であり、地球人を観察した we という異星の生物(おそらくは蛾のような昆虫に似ている)が、地球の植民化を図っているという構図。フェミニズム的な要素を含む。報告書の形をとっており、過去形→現在形→未来形で語られ、過去・現在・未来を展望する。宇宙を舞台にした SF 物語でありながら、異

星の生物である彼女たちが観察した地球の時代は、ピラミッドや古代の様相をもち、時間軸がマジックのように逆転する。アトウッド自身が後にスペキュラティブ・ノベル(speculative novel、思索小説)と呼ぶ SF フィクションの一種の萌芽があり、また、さまざまな文学形式を取り入れた実験作品となっている。

‘Hardball’ 現在形の語りで現前効果をもたらしている。固い球体となってしまった地球環境は破壊されている。海も空気も汚染され、人間はドームに住んでいるディストピアを描く。この話はフィクション（虚構）であるという落ちが用意されている。

‘Good Bones’ 散文詩。死を見つめる視点。死と再生。骨組みの確かな作品を構築するという思いを綴ったメタフィクション。
骨格＝物語の構造。 良い骨＝堅固なフィクションの構造。
擬似的な自伝の集大成、若い時代から老いと死を見つめ、最後に自分の骨に呼びかけてもう一度寝返りを打ち、芸当をするようにと鼓舞する。再生と創造。

[The Tent]

Murder in the Dark と *Good Bones and Simple Murders* の続編であり、この *The Tent* を加えて、短編集三部作と考えられる。疑似的な自伝としての様相をもち、作家と著作について、クマエの巫女の神話をモチーフにすると共に、さまざまな文学形式を試し、さらに著作についての著作というメタフィクション的な構造を持つ。

‘Bottle’ dialogue 形式。男と女の対話。I, you, we を主語とする。登場人物の編集長か出版社の有力者と女性作家らしき男女は、芸術の守護神でもあるアポロンとクマエの巫女の現代版である。神話のもじりとしての恋愛ものでもある。また、男は女に「君は声(voice)を、もつようになる」と予言する。

‘Voice’ 語り手の「私」が主語となっている。「声」をまるで温室の植物か、不思議な生物のように育てている「私」は音楽家か講演者であり、「声」は作家の発信力や創造力とも通じる。瓶の中に閉じ込められて声だけが残ったというクマエの巫女の声を連想させる。

‘Bottle II’ 散文詩であり、(読者に) 呼びかける巫女の声として現在形で語られている。アポロンによって最後は瓶に閉じ込められ、声だけが残ったというクマエの巫女の伝説をベースにしたプロット。瓶の中から読者に向かって呼びかけるというリズムカルな文体は、瓶の中にある小宇宙、つまり虚構やファンタジーの世界(宇宙)へ読者を誘う。‘Bottle’、‘Voice’、‘Bottle II’ は神話をベースにした三部作であり、実験的なメタフィクションである。

‘Salome was a Dancer’ オスカー・ワイルドの戯曲、*Salomé*のパロディー。三人称の語り。全知の語りに近い部分もあるが、最後に語り手「私」が登場。エンディングの部分は、語り手が聞き手である読者の前にいるという臨場感がある。読者と作者(語り手)の距離が狭められ、語り手が読者(聴衆)の前にいるという感触があり、語り手と読者は同じ時間を共有する。

‘The Tent’ you が主語。you(読者)は作品世界を語り手と共有している。作家がどんな危機的な状況に置かれても取り憑かれたように書きまくるという創作の場面が読者と共有する形で描かれている。全体が現在形で語られ、作品舞台が読者の時間と同化し、創作空間が共有されるというメカニズムをもつ。(cf. ウルフの‘The Lady in the Looking Glass’の語り手がoneで表されているのと同じ構造。人物創造のプロセスと創作の場面を読者と共有する。)

‘Time Folds’ 散文詩。時間の中の私たち。“Time holds you in its arms and gives you one last kiss, and then it flattens you out and folds you up and tucks you away until it’s time for you to become someone else’s past time, and then time holds again.”(TT148)という文章は、あなた(読者であるあなた、私、私たち人間)は時間に翻弄され、時間に畳み込まれ、時の中に抱かれて、それが他者の時間になるという思索や祈りを表している。「彼は言った」という文章が反復されるが、その「彼」はアポロンのような神、あるいは神に重ねられたアトウッドにインスピレーションを与えている人物を想起させる。

以上のように、ウルフとアトウッドは共に、伝統的な語りの形式とは異なるレトリックをそれぞれのショートフィクションにおいて試みている。それは、既成の文学形式の変種であり、創造性に満ちた新種の文学形式であり、また同時にさまざまな文学的素材を混合したハイブリッドなレトリックである。そして作品創作のプロセスに読者を引き入れると

いうメカニズムを語りの技法に導入している。

ウルフは I, one, you, we といった主語と現在形の時制を用いて巧みにレトリックを展開することによって、作品構築の場と時間を読者と共有するという創造空間を生み出し、読者の眼前に臨場感のあるフィクション構築の場を現出させたのである。ウルフの創作のプロセス（人物創造）そのものをプロットとするメタフィクションとしては「書かれなかった小説」や「鏡の中の婦人—ある映像—」があり、真実の言葉を求める作家の姿は「月曜日か火曜日」に象徴的に表され、「キュー植物園」や「青と緑」には映画撮影技法や絵画的・色彩的技法が使われている。

アトウッドは、メタフィクションが多く見られる3つの短編集、『闇の殺人ゲーム』『良い骨たち+簡単な殺人』『テント』の三部作において、作家の精神的自伝、さまざまな文学形式の模倣と実験を試み、ゲームとしての創作の場に読者を誘っている。全編を通しての語り手「私」（作者）は、ページの前の「あなた」（読者）に直接呼びかけ、作家と読者とのコラボレーションによってさまざまな作品が構築されることを示唆している。

ウルフとアトウッドの共通項は、読者を創造空間に導き、創造のプロセスを共有することであった。ウルフは精神的な内的世界に沈潜する個我(isolated-self)の世界を描く作家として知られている反面、外的世界や他者とのコミュニケーションを求めていた事実は多くの作品に表されている。G. ビアは、この点について次のように指摘している。

But she (=Woolf) was fascinated by communities: the family, groups of friend, the nation and history. These groupings control the form of her work in the novels from *Mrs. Dalloway* on to *Between the Acts*. The need for a certain autonomy, 'a room of one's own', is set alongside the need to find a creative standpoint which will be less merely persona, less preoccupied with private relationships. To be alive on the same day in London may be a deeper bond, her writing in *Mrs. Dalloway* suggests, than any of the individual choices of love in friendship which narrative fiction ordinarily privileges.¹

『ダロウェイ夫人』は第一次世界大戦が過ぎ去った後の6月中旬のたった1日の出来事を描いている。パーティのための花を買いに出かけたクラリッサの前には、活気を取り戻したロンドンの喧噪が広がっている。とりわけ彼女が愛したのは、「人生、ロンドン、6月の

この瞬間」(life; London; this moment of June) (*Mrs. D 6*) だった。ビアが言うように、フィクションが普通は特権的に取り扱っている個人的な愛や友情よりも、ロンドンで同じ日に生きている人々とより深い絆を感じるクラリッサと同様、ウルフは未知の人々との交流をそのレトリックを通して実現している。²

2. 人物創造 (characterization) —性格描写に関する (メタ) フィクション—

(A) ヴァージニア・ウルフ 「書かれなかった小説」「ベネット氏とブラウン夫人」「キュー植物園」「鏡の中の婦人」

「書かれなかった小説」では語り手の「私」が見知らぬ婦人の表情をそっと新聞の縁越しに観察し、想像力を働かせて架空の登場人物を作り上げ、さらに他の登場人物たちも作ってミニー・マーシュと命名した婦人の悲劇的な人生の物語を創作してしまうが、列車がイーストボーンに着き、婦人が出迎えにきていた息子らしい人物と幸せそうに去っていく光景を目撃する。語り手の空想はまるで現実とは違っていたが、去っていく婦人の姿に、語り手の「私」は見知らぬ人々との融合を果たしたという気持ちになり、満足感に浸るといふプロットによる人物創造についてのメタフィクションである。意識の流れの一人称の語りによるこの作品の構成は、語り手が想像力を巡らし、登場人物とその物語を創造するという過程そのものが物語になるというプロットが仕込まれており、入れ子式構造をしたレトリックを展開している。

人物創造に関するエッセイ「ベネット氏とブラウン夫人」では、列車で乗り合わせた人物の名前をブラウン夫人と命名し、「書かれなかった小説」とほぼ同じプロットを援用してブラウン夫人を観察し、「本当の人物創造はブラウン夫人を捕まえることから始まる」といふウルフの言葉に表されているように、人物の心理や内面を捉えることが性格描写において重要なのであるという意見が述べられている。「ベネット氏とブラウン夫人」はウルフの小説のあり方、特に人物創造についての展望を表しており、モダニズム文学の重要なマニフェストの一つであると考えられている。

ウルフが取り上げるのは、人間たちだけではない。「キュー植物園」に登場するカタツムリや昆虫ですら、まるで意識をもった人物のように描写されている。「長方形の花壇にカタツムリが、その殻は二分ばかり赤や青や黄色に染まっていたのだが」土の上を苦勞して進

み始める場面では、「奇妙な、足を高く上げて、骨ばった緑色の昆虫とは違い明確なゴールをもっているようだった」(CSF91)と表現されている。その次の文章で、「カタツムリが、弓なりになったテントのような枯れ葉を迂回しようかどうか考えているとまた違う人々の足が花壇のそばを通過して進んできた」(CSF92)という部分では、カタツムリの思考(意識)が描かれている。カタツムリの前を横切ろうとしていた緑色の昆虫もまた「まるで考え込むように、触覚を震わせて一瞬の間をおき、奇妙にも別の方向に素早く去っていった」(CSF91)という表現によって、その思考が映し出されている。花壇の中の小宇宙のような虫たちの世界が描かれ、花壇のそばを歩く人間たちの足がクローズアップされている。この作品の枠組みの役割を果たす花壇の描写自体に、カタツムリや緑の昆虫が擬人化された登場人物として生き生きと描かれている。

「鏡の中の婦人」は様々なレトリックが用いられたメタフィクションである。語り手の「私」は部屋の外側のホールの椅子に座って、この屋敷の女主人であるイザベラ・タイソンという人物について思いを巡らせる。このイザベラというのはどういう人物なのだろうか? 「私」の意識の流れを使って、ホールに置かれた鏡に映る庭の様子やイザベラの様子を観察しながら、彼女の本質や真実の姿を捉えようとする。登場人物である語り手の「私」(=one で表現されている)による空想的な人物創造が行われ、そのプロセスがここでもプロットとなっているが、エンディング部分では「私」の空想するイザベラは鏡の前で何もかも剥ぎ取られた中身がまったくの空っぽである状態へと消滅してしまう。「書かれなかった小説」のエンディング部分のように、幻想が破れて現実が姿を表すという結末であり、イザベラ・タイソンという人物像を空想により作り上げようとするプロセス自体を楽しみ、読者とそれを共有しようというプロットである。エンディング部分で、真実が判明するというプロットは「壁のシミ」のカタツムリにも見られる。「鏡の中の婦人」は、鏡という枠組み構造、また芸術は現実を映し出す鏡であるという芸術論と、このイザベラのモデルとなった実在の人物が「彼女(Ethel Sands)は手紙の封を切らず、見もしなかった」(DIII 157)というウルフの日記の記載にも見られるように、現実的素材から作品創作のヒントを得ている。

ウルフは亡くなった両親や兄 **Thoby** を始め、周囲にいた友人や知人から作品の登場人物を創造している。同日の日記にはヴィタ＝サックヴィル・ウェストはオーランドーに、またリットン・ストレイチー、ロジャー・フライ、ダンカン・グラント、クライブ・ベル、弟のエイドリアンなども人物創造にかかわっていることが記されている。³

(B) マーガレット・アトウッド 「男を作る」「サロメ」『闇の殺人ゲーム』
「ボトル (瓶)」「声」「ボトル II」

「男を作る」は旧約聖書の「創世記」における人間創造の物語を裏返しにした、ユーモアに富んだプロットから構築されている。神は塵からアダムを作り、アダムの肋骨を一本抜き取り、それに息を吹きかけてイブを作ったが、「男を作る」ではまるでレシピのように5種類の方法で男性を作る。女が男を作るというフェミニスティックな視点から書かれたパロディ風の作品であり、男性を人物ではなく物質として創り出している。レシピ風に戯画化された人物創造であり、男たちを作る様子を物作りに喩えたメタフィクションである。

「サロメは踊り子」はパロディとしての性格創造の一例である。ワイルドの『サロメ』のパロディとして、登場人物全員を現代のトロントに住む人々に置き換え、『サロメ』の筋立てとほぼ同じ展開で現代版サロメを性格創造している。

『闇の殺人ゲーム』はアトウッドの擬似的な自伝であり、作家の精神的成長の記録でもある。冒頭の作品である‘Autobiography’から最後の作品である‘The Third Eye’では、子供時代、少女時代、青春時代を経て幻想的な雰囲気漂う旅行談を交え、作品構築に関するメタフィクショナルな作品を展開するとともに、世界のどこかに存在する戦争や飢餓に眼を向け、やがて老いや病気、そして死を見つめるという時間軸として人間の一生を辿りながら、同時に作品を創作するという文学論でもある作家の精神的自伝の様相が重ねられた重層的な構造を持つ。「語り手」は読者に向かって言葉を発信し、本（ページ）の深淵な世界に読者を誘う。「第三の眼への手引き」では、隠された闇に存在する真実の追求というテーマを掘り下げ、提示することで、この短編集を締めくくっている。収録されている短編が数珠玉のようにつながり合わされ、読者は「語り手」である作家の真理の追求の旅であるこの多様な物語が展開する巡礼の旅の仲間に入り、作家の精神的自伝の旅に同行するのである。

三部作と考えられる一連のボトルシリーズ、「ボトル」、「声」(‘Voice’)、「ボトル II」では、予言者として名高いクマエの巫女と太陽神アポロンの神話をもとに人物創造が行われている。対話形式の「ボトル」に登場する男はアポロンであり、芸術の守護神でもあるアポロンはこの作品では女にインスピレーションを与える人物として描かれ、クマエの巫女を原型とする女は作家であり、男に才能を引き出されるが両者は恋愛関係でもある。「声」

ではクマエの巫女を想起させる人物創造が行われている。声をまるで温室の植物のように大事に育てている主人公は、たぐいまれな声の持ち主であり、「求愛され、花束が投げられ、お金が授けられ、男たちは跪いた」(TT22)が、今では年を経て声の衰えも感じるようになっている。だが、「私」である声の持ち主は、着飾って、声と一緒に華やかな舞台に登場するのである。「ボトル II」でもまた、瓶の中から読者に呼びかける散文詩風のこの作品においてクマエの巫女にまつわる神話に寄せて小さな瓶に閉じ込められた声が読者に向かって囁きかけ、小さな瓶の中に広がっている宇宙的な規模の芸術空間を覗き込んで、それを共有するようにと誘う。この三部作におけるクマエの巫女から人物創造された女性の主人公には、作者であるアトウッド自身の姿が重ねられている。

3. 多様なレトリック—文学技法の展開—

(A) ヴァージニア・ウルフの映画撮影法 — 「キュー植物園」を中心に—

視点の移動、クローズアップ、カメラアングル、モンタージュ、フラッシュバック、フェードアウト(sliding point of view, close up, camera angle, montage, flash back, fade out)

ヴァージニアはスティーブン家の他の兄弟姉妹と同じく子供の頃から昆虫採集に興味を持っており、カメラマニアでもあった。また、当時流行の映画の影響を受けている。ヴァージニア・ウルフがエッセイ ‘The Cinema’ を書いたのは、1926年6月であり、*Nation & Athenaeum* に7月3日に、また ‘The movies and Reality’ と題して *New Republic* に同年8月4日に掲載されている。当時はサイレント・ムービーであり、このエッセイでウルフは映画化されたトルストイの『アンナ・カレーニナ』や *Das Cabinet Des Dr Caligari* (1919) について言及しているが、この新しい芸術分野に関して、既存の文学や音楽がもっと手を貸すことになり、映画芸術は自分自身の言葉を見つけなければならないだろうと評している。こうした映像や、カメラ好きという趣味、また芸術家の姉ヴァネッサを始めとする画家や美術評論家がウルフの文学技法に影響を及ぼしていると考えられる。ウルフの実験技法のなかで、映画撮影法と呼ばれるレトリックは、初期のショートフィクションで試みられ、その後の長編における作品構成にも援用されている。

「キュー植物園」で描写された花壇とその前を通り過ぎる4組の人々は、花壇という枠

組みに区切られると同時に結びつけられ、モンタージュとして描かれている。モンタージュは複数の写真をつなぎ合わせる写真術であり、また映画撮影法では心象の流れを示すために急速に多くの小画面を連続させたり重ね合わせたりする方法のことである。

視点の移動は、風や水滴、光の移動にともなって、語りの視点の対象場面が移動していく様子に見られる。また、「夏の微風が花々を揺らし、赤や青や黄色の光が閃いて1インチほどの地面を込み入った色彩に染め、その光が灰色の小石やカタツムリの殻に落ち、また鮮やかな色彩の水滴となっははじけてしまいそうになるが、また灰色に戻って葉脈の上にたたずむ。さらに、光はハート型や舌の形をした葉のドームの下の広大な緑の空間を照らし出したあと、勢い良く微風が吹くと色彩は上空に舞って、7月のキュー植物園を歩く人々の眼に飛び込み煌めいた」(CSF90)という第一パラグラフでは、語りの視点と共に読者の視点も滑るように移動し花壇の中のミクロの世界に入り込んでいく。葉の下の緑の広大な空間は、花壇という小宇宙の小さな空間を指しており、クローズアップされた葉や、水滴、小石やカタツムリなどが、カメラのアンクルとフォーカスによってピントを合わせるように描写されている。光の照射が滑るような視点の移動を導き、光は微風や水滴と合体する。ウルフは動的なリズムを持つページを光と色彩で溢れさせる。そして色彩的な光は、次に登場する花壇の前を歩く人物たちの眼に入り込み、焦点は人間たちに当てられる。スライドされるカメラのアンクルは光と共に移動し、焦点を定める。

花壇の枠組みに区切られて登場する人々は、モンタージュ手法によってつなぎ合わされ、異なる場面を生み出している。連続性があるのは花壇の中のカタツムリや昆虫たちの動きである。

フラッシュバックの技法は第二パラグラフの冒頭でも使われている。花壇の前を通りかかった夫婦と二人の子供の家族の一人、夫のサイモンが「15年前リリーとここに来たことがあった」(‘Fifteen years ago I came here with Lily,’ he thought.) (CSF90)という内的独白は、キュー植物園という同じ場所からの連想によって、当時の場面を甦えらせる。入れ子式構造の中のさらに小さな記憶の窓が開き、サイモンがプロポーズしていたリリーという名前の女性の心の中が、池の周りを飛ぶトンボの動きに喩えられる (And my love, my desire, were in the dragon-fly; for some reason I thought that if it settled there, on that leaf, the broad one with the red flower in the middle of it, if the dragon-fly settled on the lead she would say “Yes” at once.) (CSF91)。もちろん、トンボはブンブン飛び回って、プロポーズは失敗に終わるが、この場面では、不思議なことに人間心理と自然界が結

び合わされ、人々と野生生物、光や風の動きなどが一体化し、調和しながら進んでいく。同様に『ダロウェイ夫人』の冒頭でクラリッサがドアを開け新鮮な空気の中に飛び込んだとき、30年以上も前に実家のブアトンでフランス窓を開け新鮮な空気に飛び込んだ感触を呼び起こす。「新鮮な空気」というポイントがフラッシュバックの契機となっている。夜のパーティのための花を自分で買いに行くためにウェストミンスター邸宅から出かけ、ロンドン中心部を歩く彼女の意識には常に過去の出来事が甦り、過去と現実が交錯するというレトリックが使われている。こうした技法上のトリックとして、一つの現象、たとえば車のパンクの音や飛行機が空に書いた広告のトフィーの文字が、同時にその場面を共有する別の登場人物の視点へと移動するポイントとなることがある。ウルフがトンネル操作(tunnelling process)⁴と呼ぶ、意識の背後に空洞を掘り、過去の回想を鮮やかに現在時に呼び戻すレトリックは、こうしたポイント的な契機によって操作が始まることが多い。トンネル操作は自由間接話法(描出話法)によって描写されるが、先ほど述べた『ダロウェイ夫人』の冒頭の部分にあるフラッシュバックから、登場人物であるクラリッサの意識や内面に入っていく操作を可能にしている。「キュー植物園」のエンディングでは、花壇のそばを次々と通り過ぎる人々は、何層にも重なった青緑色の蒸気に包まれ、実体と色彩を失ってその中に溶け込んでいく(Thus one couple after another with much the same irregular and aimless movement passed the flower-bed and were enveloped in layer after layer of green blue vapour, in which at first their bodies had substance and a dash of colour, but later both substance and colour dissolved in the green-blue atmosphere.) (CSF95)。

蝶が舞い、温室の屋根が輝き、何もかもが暑さの中に溶け出すと同時にカメラ・アングルが上空へと向けられる。望遠レンズのようにフォーカスが広がると同時に、キュー植物園自体が突然巻き起こる都会の喧噪に飲み込まれるようにフェードアウトし、無数の花々が色彩を空中に煌めかせる(But there was no silence; all the time the motor omnibuses were turning their wheels and changing their gear; like a vast nest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another the city murmured; on the top of which the voices cried aloud and the petals of myriads of flowers flashed their colours into the air.) (CSF95)。映画の一場面が遠望されるように、カメラ・アングルは空中に向けられ、キュー植物園の物語は幕を閉じる。また、1919年にホガース・プレスより出版された『キュー植物園』(Kew Gardens)は、姉ヴァネッサとのコラボレーションに

よるもので、ヴァネッサによる木版画によるイラストが施され、ページ毎にウルフの文章はヴァネッサが書いた花々や木々を描くイラストの額縁に入っている。ホガース・プレス版のウルフの作品のカバーにはヴァネッサの木版画による装丁が施されており絵画と文学の相乗効果をもたらしている。⁵

(B) マーガレット・アトウッドのパノラミックなレトリック

- ① あらゆる文字形式をベースにして作品を構築、歴史的な文学作法をアトウッド独自のポストモダニスティックな作風に変形させる。

パッチワーク・モザイク・パロディ・おとぎ話（グリム）・神話・民謡・民話／SF小説／思索小説・一口小話、書簡体小説。‘The Cold-Blooded’における一人称の語り（書簡体・SF・時間のからくり）、‘Boyfriends’におけるパッチワーク的な記憶の断片、‘Bottle’‘Voice’‘Bottle II’におけるアポロンとクマエの巫女の神話、パロディあるいはメタフィクションとしての‘Salome was a Dancer’

第4章で取り上げた三つの短編集の作品はパノラミックな文学形式を持っている。「ボーイフレンズ」はドレスを作る布の断片を縫い合わせるようにパッチワークで構成されている。語り手の「私」が思い出す15歳のころの少女時代から青春時代までの幾人かのボーフレンドたちの記憶は、「私」が作ったドレスの思い出と共に甦る。プリンセスラインのドレスを作るために「際限なく縫ったり、ほどいたり、また縫ったりされる縫い目」(Once I made my own clothes. What drove me to it, those seams endlessly sewn and ripped out and sewn again.) (MD 18)は、作品構築を暗示するメタフィクション的なフレーズでもある。ピンクのドレスの頃のボーイフレンドや、赤いドレスの頃のボーイフレンド、彼らの記憶は霞のようにおぼろげで、今では幻影のようなものとなっている。記憶の中の彼らに近づいてみると、彼らは「二平方インチの四角い生地のようなものになってしまう。まるで蠅の眼で見ると、髪の毛までが一本一本くっきりと見えると同時にもっとぼんやりしてしまう」(Up close they dissolved into texture, two square inches of skin, a fly's view, every hair distinct, both clearer and more obscure.) (MD 19)のだ。ここでは、ボーイフレンドたちの記憶は「布切れ」と一体化し、パッチワークの素材となっている。ドレスを縫う行為は、断片を統一体へと構築する創作活動を比喩的に表している。記憶の断片をつ

なぎ合わせて物語を構築するメタフィクションである。さらに、クローズアップされた場面は、次の瞬間に拡大されたイメージへと転回する。ぼやけた光の中で輝いているボーイフレンドたちに触れようとする、いつも詰め物をした灰色の布地に行き当たり、到着した宇宙船から眺めた火星のように、彼らはもはやその輝きを失っているのである(What was I looking at? Like Mars from a landed rocket, they no longer shone.) (MD 19)。カメラの視点は、拡大レンズと望遠レンズのように回転し、ミクロの世界がマクロの世界に変貌している。こうした逆説的な描写は、「ボトル II」の小さな瓶が伸縮自在であり、宇宙をその中に秘めているという部分を想起させる。その瓶は芸術空間として、果てしない広がりを持つものである。

『闇の殺人ゲーム』、『良い骨たち+簡単な殺人』、『テント』の三つの作品集には、様々なショートフィクションが収録されている。アトウッドの日本語版への序文にあるように『闇の殺人ゲーム』は第一部の擬似的な自伝を中心としたモノログから成り立っており、第二部はトラベログ（旅行談）、第三部は疑似サイエンス・フィクションや創作寓話といった実験的作品、第四部は、より込み入った構造の散文詩から構成されている。⁶ 同様に『良い骨たち+簡単な殺人』は、「作品群はたいそう異なっており、モノログやダイアログ、民話やサイエンス・フィクションそしてエッセイやレシピ（調理法）を装ったもの」などである。「これらはミニアチュア（細密画）であり、キャンディーボックスに喩えるとさまざまな風味や形、赤いのや青いの、滑稽なもの、悲しいもの、時間を超越したもの、そして現代的なものがすべて一つの容器に入っている」と述べている。⁷ 様々なレトリックを持つ作品が一つの作品集に収められ、全体としてアトウッドのパノラミックなレトリックの集大成となっている。

『テント』には、上記の二作と連続性を持つ、書くことに関するメタフィクションや、アポロンとクマエの巫女の神話をベースとした三部作やオスカー・ワイルドの戯曲『サロメ』のパロディ ‘Salome was a Dancer’、北米のトールテールを素材として現代風にアレンジした ‘Stamp Hunting’ などの実験的作品が収められている。

これらの3つの短編集はアトウッドの書くことに関する思索をショートフィクションやフラッシュ・フィクション、リズムカルな散文詩に仕立てた新たな文学の模索であり、実験的小説群であり、三部作となっている。

SF 小説としての「固い球体」では、世界最大都市であるニューヨークが廃墟となり、海は濁って魚一匹おらず、人間たちはカプセルに住んでいるというストーリーによって、

環境問題に対する強烈な警告を発している。「冷血」では、地球の植民化を図る異星人が蛾の一族として描かれ、書簡体小説の形式で、その姉妹たちに送る手紙文として描かれている。そして、未来を描いているはずのこの書簡体 SF ショートフィクションに描かれる地球の時代は遡り、葬儀の模様を伝える場面ではミイラへの言及があり石棺に掘られた羽を広げたイシスのような女神の像は、古代エジプトを想起させる。時間軸は未来から一気に3千年以上も前の過去へと繋がっていくという時間空間の広がりトリックのように使われている。また「故国への着陸」では、かつては地球人の植民地であった遙か遠い星からやってきた異星人が故国である地球に降り立ち、密かに地球人を観察する。異星人が地球人と生と死のすべてを共有して故国にやってきた意義を見いだそうとする作品であり、地球である故国と作者の故郷であるカナダのイメージが重ねられている。また、異星人から見た地球のすばらしさが、夕日や紅葉するサトウカエデの葉に象徴的に表現され、小さな作品の中に大きなスケールの空間を組み込むという宇宙的な視点から描かれている。

絵画的な効果という点で、マーガレット・アトウッドは短編集に自分自身が描いたイラストを多く挿入している。『良い骨たち+簡単な殺人』には作者自身による12枚のイラストが挿入されている。また、『テント』には6枚のイラストが含まれ、最近出版された *In Other Worlds: SF and The Human Imagination* (2011) の裏表紙には、空飛ぶラビットや蝶人間、縦に六本の足がある昆虫のようなカタツムリなど、空想的で愉快的なイラストが施されている。アトウッド自身が絵を習ったことがあり、文字と絵画によるコラボレーション効果を短編集にも及ぼしている。アトウッドの作品にみられるイラストは共に象徴的に作品内容と関係しており、視覚的効果によって作品のテーマを浮かびが上らせている。アトウッドのイラストの下書きや手書きの原稿は、トロント大学の図書館の一つであるトーマス・フィッシャー・希少本図書館(Thomas Fisher Rare Book Library)にアトウッド・コレクションとして保管されており、閲覧可能となっている。

4. Hybridity (異種混合性) —ジャンル解体と融合—

ヴァージニア・ウルフとマーガレット・アトウッドは、絵画、音楽、文学という芸術における大きな三つの分野を視野に入れた総合芸術を目指している。また、色彩、音、香り(匂い)など、五感にうったえる状況を作品に取り入れるというレトリックを用いている。文学形式においては、詩、劇、散文、エッセイ、自伝などといった既成のジャンルを解体し、

ハイブリッドなレトリックを探求して、特色あるレトリックで作品を構築している。

(A) ウルフのハイブリッドなレトリック

ウルフの作品には、エッセイの中に架空の登場人物を設定しフィクション性を挿入するエッセイフィクションや、詩的なリズムを取り入れ散文であるフィクションに投入するジャンルを超えたレトリックが数多くみられる。また、エッセイ、フィクション、伝記、創作論、劇といった文学的ジャンルを融合させたハイブリッドな形式の実験的レトリックによるフィクションを創出している。ウルフ研究者であるハーマイオニー・リーは、ウルフのエッセイがカテゴリーを打ち破ることに最善を尽くしていると指摘している(Woolf's essays do their best to resist categories.)。⁸ また、ジリアン・ピアはウルフの著作について次のように述べ、ジャンル横断的な方法によって現実を描き出そうと試みた点を挙げています。

Each of the books Woolf wrote around the time strained across genre, attempted to break through — or disturb — the limits of the essay, the novel, the biography, to touch realities denied by accepted forms. In all her work there was an astute awareness that apparently literary questions — of genre, language, plot — are questions that touch the pith of how society constitutes and contains itself.⁹

また、B. A. Schlack が指摘するように、長編小説『オーランドー』は、ハイブリッドなファンタジーであり、¹⁰ オーランドーの 360 年に及ぶ生涯は、英国の文学史、歴史、文化史、衣装史、フェミニズムの書、モデルとなったヴィタ・サックヴィル=ウェスト家の家系史が重ねられ、主人公は詩人でもあり、生涯を通して作品『櫛の木』を書き続ける。少年時代のオーランドーはエリザベス一世の寵臣、オレンジ公ウィリアムとメアリー王妃の時代には中央アジアの見知らぬ国への大使として赴任（トルキスタンかウズベキスタン、あるいは中央アジアのアレキサンドリアなどが想定される）するが反乱に巻き込まれてジプシーの群れに身を投じ、英国に逃げ帰る。その直前に男性から女性へと変身したオーランドーはシェルマーダインという男性と結婚する。その後はロンドンへの買い物や作品執

筆に興じて、男の子を生むと同時に『櫛の木』の原稿を発表し、文学賞を受賞する。変身物語、詩人論、芸術論、歴史文化論といったさまざまな様相を併せ持つこの作品は、ウルフの遊び心に満ちた脱線あるいは冒険であったが、自由な精神活動によって書き上げられた結果、ハイブリッドなテーマを含むものとなった。

『波』では、インターロードとウルフ自身が呼ぶ、それぞれの章の冒頭に付された太陽の動きと海や地上の風景、また光の動きを追って入っていく室内の描写などを詩的散文から構築し、それを枠組みとして6人の登場人物たちの内的独白を劇形式で描写した精神の内面を描写するレーゼドラマとなっている。登場人物の幼年期、青年期、壮年から初老期までが描かれ、バーナード、スーザン、ローダ、ネヴィル、ジニー、ルイスが彼らの心を結びつける役割を果たす影の主人公パーシバルを中心にした6枚の花びらのように物語を構築する。スーザンは大地の女神のように子供を産み育て、水のように淡く繊細な心のローダは後に自殺し、ジニーは炎のように情熱的な人生を送る。バーナードは小説家、ネヴィルは詩人、ルイスは実業家となる。小説家のバーナードは物語のエンディング部分で死に向かって突き進み、波間に身を投じるが、バーナードの内的独白には創作に関する作家の苦悩が描かれている。この作品は、パーシバルのモデルであり亡くなった兄 **Thoby** へのエレジー、ウルフを取り巻くさまざまな人々から人物創造した心理劇、芸術論、人生論でもある。

ウルフの最後の長編フィクションである『幕間』では、サウスダウンのある古い屋敷、ポインツ・ホールを舞台に、それまでウルフが培ってきたパーティの雰囲気、ラ・トロローブ女史の野外劇（パジェント）を中心に展開される。この作品のメインイベントで、劇中劇でもある野外劇では、英国の歴史、文学史がモラリティー・プレイから始まり時代を経て現代までが描かれている。現在の瞬間では、登場人物の一人が鏡を持ち、観客に向かってその鏡を差し出すのだが、真実の瞬間を映し出す鏡は芸術と現実の相互関係を示している。そこに雨や牛の鳴き声など偶然に自然の力が加わり、野外劇に豊かさと膨らみを持たせている。この作品はウルフの遺稿となったが、芸術のジャンルを越え、新しいレトリックを探求したウルフの集大成となっている。

ウルフのレトリックは、細やかな宇宙のエレメントの混合によっても表されている。ウルフの自我がハイブリッドな蛾に表象されているように、『ダロウェイ夫人』の国会議事堂の大時計ビッグベンの鐘の音は水の波紋のように広がり、クラリッサが繕う緑のドレスのドレープは打ち寄せる波に喩えられ、クラリッサは空気の中にまるで水に飛び込むように

入っていく。「キュー植物園」では雨の雫は光と融合し輝きながら地面に落ち、光はカタツムリの殻にも飛び散って、花々の色彩と入り交じり複雑な色合いを見せる。液体や気体、光や風が相互に置換され、『波』では一日の太陽の動きが登場人物たちの一生と対比される。時間のマジックという構成が取り入れられ、一瞬は永遠につながる時間として、人の記憶の中でいつまでも生き延びる。既成の感性を超える試みがウルフのレトリックを支えている。

(B) アトウッドのハイブリッドなレトリック

アトウッドは『闇の殺人ゲーム』、『良い骨たち+簡単な殺人』、『テント』の三部作でさまざまな実験を行っている。ニシック (Reingard M. Nischik) はアトウッドの短編集を分析した論文で次のように述べている。

Since the eighties, Atwood has been using a new medium for her challenging redefinitions and inversions: a type of short text that is hard to categorize and has few real ancestors in Canadian literature. Works in this hybrid genre appeared in the collections *Murder in the Dark: Short fictions and Prose Poems* and *Good Bones*, published in 1983 and 1992 respectively. In addition, the short texts in these collections constitute a radical contributions to the development of genre hybridization.¹¹

1980年代以降、アトウッドは挑戦的な再定義や反転といった新しい手段を使っているが、『闇の殺人ゲーム』や『良い骨たち』といった短編集には、カテゴリーに分類することが困難な作品や本来カナダ文学にあった先祖的なものをほとんどもっていない作品がみられると指摘している。さらに、ニシックはこれらの作品におけるテキストは、ジャンルのハイブリッド化(hybridization)に先鋭的な貢献をしていると述べている。

アトウッドは世界一短い自伝でもある「自伝」虚構の作品世界への扉とし、作者の精神史、作家としての成長の記録としての『闇の殺人ゲーム』を作家論、作品論、物語論として展開している。「毒を作る」は芸術的創作力の魔的な喜びを少女の頃の遊びに喩えたものであり、「ボーイフレンズ」に登場する赤や青のドレスは、青春期の男友だちの記憶と絡まって、過去の一場面を現出させる。布切れはパッチワークであり、フィクション構築の素

材としての断片である。「男を作る」は、まるでレシピのようにこねたり、形作ったり、焼き上げたりする過程を通して、「創世記」の神の仕業を逆転させ、泥をこね、小麦粉や砂糖をこねて、庭の飾りや、マジパンを作り上げる。アトウッドのハイブリッドなレトリックは、聖書をはじめ、民話、伝承、バラッド、探偵小説、バビロニアやエジプトの神話、ギリシャ・ローマの神話などさまざまな文学形式をベースにそれらを現代の時間に呼び戻し、現在のストーリーに変容させる。クマエの巫女の予言の形を取ったアトウッドの声は、虚構の面白さや魅力を読者に発信し、多様なフィクションの世界に読者を誘い、時には現代社会への警鐘として響いている。

長編エッセイの『死者との交渉—作家と著作—』で、過去の遺産である、ギリシャの神々の物語や、『オデュッセイア』そして『アエネーイス』、『変身物語』に言及し、チョーサーの『カンタベリー物語』、ダンテやシェイクスピアに言及すると共に世界の現代作家について展望したアトウッドは、近年興味深い長編フィクションを発表している。2000年にブッカー賞を受賞した『昏き目の暗殺者』では、入れ子式構造の物語として作中人物が書いている物語が挿入され、そのマニュスクリプトが孫娘の手に引き継がれるというプロットとなり、メタフィクションの一種となっている。また、それ以後の長編フィクションには共通のハイブリッドな傾向が現れている。

アトウッドが *The MaddAddam Trilogy* と呼ぶ長編三部作は、2013年秋に発表された最新作 *MaddAddam*、2003年発表の *Oryx and Crake*、2009年の *The Year of the Flood* であるが、いずれも未来的でハイブリッドな SF 物語であり、アトウッド自身は思索小説であると述べている。この三部作では、大気汚染など地球の環境問題や遺伝子組み換えが引き起こす問題が提起され、人類への警鐘を鳴らしている。それぞれの作品の究極の科学の発展を裏返して擬似的な天地創造に戻り原始的な生活を余儀なくされるという、歴史を逆転させる構造がハイブリッドで悪夢的なファンタジーであるディストピアを描いている。『オリックスとクレイク』では、ハイブリッドな人造人間のクレイカーたちを始め、遺伝子組み換えによって作り出された奇妙な動物たちが登場する。彼らは未来社会の合成動物たちであり、遺伝子組み換えによるハイブリディティの象徴でもある。これらの合成動物たちは、スカンクとラクーン（アライグマ）から（両方ともカナダの森に多く生息するのだが）作られたペットにもなるラカunk（rakunks = raccoon+skunks）、蛇とネズミから作られたスナッツ（snats = snake+rats）、イヌの形をしているが凶暴なウルボッグ（wolvog = wolf+dog）、人の遺伝子を組み込んだ臓器培養のためのブタの変種のピグーン（pigoon）な

どであり、アトウッドが自由奔放にその想像力を働かせて造形した悪夢のファンタジー世界の生物である。

アトウッドは『オデュッセイア』のペネロピーを主役として（それも悪女として）描いた『ペネロピアッド』（2005）など、神話と現代的な視点を混合して斬新な作品構築を試みている。過去・現在・未来を総合した悪夢のファンタジーやディストピアを描いた作品をとおして、アトウッドは人類が遭遇するかもしれない未来についての予言的な声を発信している。

結論

ヴァージニア・ウルフとマーガレット・アトウッドの文学的エッセイとショートフィクションに焦点を当てレトリックを比較し考察を行った。英国モダニズムの代表的作家であるウルフと現代カナダ文学をリードするポストモダニスティックな作家であるアトウッドは、共に膨大な数の著作を行っている。特に、二人の共通項は、実験的技法によるレトリックを用いて作品を創出することであった。ウルフは、本論文で分析したように、『月曜日から火曜日』や『幽霊屋敷』に収録されたショートフィクションにレトリックの技法を試し、すでに後の長編大作への基盤を築いている。また、スーザン・ディックによる *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* はこれまで出版されたことがなかったウルフの原稿を編纂しウルフ研究に大きな資料を与えてくれている。また、ウルフの『エッセイ集』も、第1巻から6巻までのすべてが出版され、ショートフィクションとの関連において貴重な研究資料を提供している。エッセイとショートフィクションの相関関係を分析していると、それぞれの作品が既成の概念を超えたレトリックにより構築されている点が明らかになってきた。もちろんウルフの「意識の流れ」や「内的独白」による実験的技法は多くの作品に表されているが、最も顕著なのはエッセイとフィクションの境界が溶け出して斬新でハイブリッドなジャンルが現出している点である。本研究のテーマとして、ウルフのハイブリッドな作品構築のレトリックが初期の短編で既に試みられ、ウルフの生涯を通して書き続けた実験的技法による作品群の源泉として考案されている点を明らかにすることを試みた。特に、技法に関する実験的メタフィクションを分析対象として考察した。

一方、アトウッドは作家として評論、詩、フィクションと多くの作品を著作しているが、そのレトリックはウルフ以上に実験的であることに注目した。特に、技法に関する作家の思索をフィクションにし、それが凝縮された形態で表されているショートフィクションを分析することにより、アトウッドのレトリックの考察を試みた。技法に関する著作である *Murder in the Dark: Short Fictions and Prose Poems, Good Bones and Simple Murders, The Tent* の短編集の三部作から、作家が書くという行為そのものをテーマとするメタフィクションを取り上げ、分析し考察を試みた。ショートフィクションの分析に関して、アトウッドの文学的スタンスを深く掘り下げた長編エッセイの *Negotiating with the Dead: The Writer on Writing* を援用し、アトウッドの創造するフィクションのレトリックを理解するための資料とした。

ウルフとアトウッドは共に壮大なヴィジョンのもとに作品創出を試みている。ウルフは既成の概念を打ち破るモダニズムの実験技法を考案することを目標として作家としての生涯を送った。アトウッドもまた、世界のあらゆる文学に注目し、神話・伝説・バラッド・フォークロア、文化や歴史の中のこれまでに伝えられてきた遺産のすべてを現代に呼び戻し、新しい文学ジャンルの中に組み込もうとしている。

二人のショートフィクションとエッセイは、いずれもエッセイフィクション、エッセイポエムといったハイブリッドな作品を生み出している。ウルフとアトウッドのレトリックは繊細で詩的な部分をフィクションに取り入れ、ウルフが「芸術の狭い橋」で「散文は食人種である」と述べ、歴史の中のあらゆるささやきや声をその中に取り入れて、これまでとは違う散文作品を構築するという指針を示したように、絵画的で感覚的な総合芸術を形作っている。アトウッドもまたあらゆる素材を文学の歴史から取り出して、解体し再構築を図っている。ウルフとアトウッドの創造空間は、宇宙的な広がりとその小さなショートフィクションという器に凝縮させたものであった。

序章でウルフとアトウッドの創作の出発点と文学的背景を調べ、作品分析の方向性を探った。第1章と第2章ではウルフとアトウッドの文学的エッセイを中心に分析し、考察した。また、エッセイ分析ではエッセイ群がジャンルを解体したハイブリッドな形態を表し、フィクションを交えたエッセイフィクションやメタエッセイに変貌している点に注目し考察した。第3章では、ウルフのショートフィクションがハイブリッドであると同時に、意識の流れや内的独白といった心理描写をつなぎ止める枠組み構造に注目し、分析した。絵画の額縁と同じく、ウルフの作品の流動性を帯びる場面はしっかりとしたパターン（型）としての枠組みに支えられている。第4章ではアトウッドのショートフィクションにみられるメタフィクション性をテーマに、フィクション構築の技法がいかに関わりとなってプロットを形作っているかを考察した。第5章ではウルフとアトウッドの技法のレトリックを比較分析することによって比較分析の深化を試みた。比較分析した項目は、語りの技法と視点、人物創造、多様なレトリックである。最後に、ウルフとアトウッドの実験的レトリックを表すハイブリディティのテーマを考察した。

ウルフとアトウッドは著作を通して読者に呼びかけ、読者とのコラボレーションによっていくつもの作品が構築されるというメカニズムを作品に内包させている。ウルフが日常の中の奇跡を見つけ出し、一見些細な出来事に秘められた永遠に続く一瞬を描いたのと同様に、アトウッドもまた日常の中に連綿と続く歴史の一瞬を捉えている。また、二人の作

家はフェミニズムの視点からも、天地創造の神話を逆転させるプロットを展開させている。ウルフは「家庭の天使」という幻影にインク壺を投げつけ、アトウッドはアダムの骨から作られたイブの創造神話のパロディを創作している。ウルフが一本の花を見て、それが地球の一部であることを実感したのと同様に、¹ アトウッドもまた地球から宇宙へとその視野を拡大させる。そしてアトウッドの宇宙は小さな瓶に表される作品の中に広がり、ウルフがキュー植物園で視点を合わせたカタツムリの動きは巨大な茎や葉の間に捉えられる。顕微鏡と望遠鏡の世界の両方が、一つの小箱であるショートフィクションの作品の一つ一つに閉じ込められ、それと同時に宇宙的な広がりを持っている。ウルフとアトウッドが共に目指したのは、その語りの技法によって創造空間を読者と共有すると同時に、読者自身が自分だけの部屋である空間を形作ることであった。そこには読者が創造力を揺り動かし作品を形作するために必要なプロットが隠され、永遠の時を刻んでいる。

[省略記号]

この論文での Margaret Atwood と Virginia Woolf の著作からの引用は以下の略語を用いて表記し、引用のすぐ後にページ数と共にカッコに入れて記す。

Margaret Atwood

[Essays, Interviews]

C *Conversations*

ND *Negotiating With the Dead: A Writer on Writing*

WI *Writing with Intent*

[Short Fictions]

GBSM *Good Bones and Simple Murders*

MD *Murder in the Dark: Short Fictions and Prose Poems*

TT *The Tent*

Virginia Woolf

[Essays, Diaries, Letters]

AROO *A Room of One's Own*

AWD *A Writer's Diary*

CDB *The Captain's Death Bed*

CR I *The Common Reader: First Series*

D III *The Diary of Virginia Woolf* (Vol. III.)

DM *The Death of the Moth and Other Essays*

E 1-6 *The Essays of Virginia Woolf* (Vol. 1-6.)

GR *Granite and Rainbow*

L 1-6 *The Letters of Virginia Woolf* (Vol. 1-6.)

M *The Moment and Other Essays*

MB *Moments of Being*

[Fictions]

BA *Between the Acts*

CSF *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*

Mrs. D *Mrs. Dalloway*
O *Orlando: A Biography*
TL *To the Lighthouse*
W *The Waves*

注

[序]

1. Hermione Lee, 'Virginia Woolf's Essays' ed. Susan Cellers, *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 93.
2. Reingard M. Nischik, 'Murder in the Dark: Margaret Atwood's Inverse Poetics of Intertextual Minuteness' ed. Sharon Rose Willson, *Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*. Columbus: The Ohio States University Press, 2003. p. 5.
3. *Negotiating with the Dead* (2002)は、アトウッドが2000年の5月から6月にかけて6回シリーズで行ったケンブリッジ大学エンプソン記念講演(The Empson Lectures)をもとに出版された。
4. ヴァージニアは15歳から20歳にかけて(1897年~1902年)ギリシャ語、ラテン語、ドイツの歴史をケンジントン・スクエアのKing's College Department for Ladiesで受講したという記録が見ついている。また、この間、George Warr教授の古典文学も勉強した。個人教授を受けたClara PaterもこのDepartment for Ladiesのギリシャ語とラテン語のチューターであった。ヴァネッサも1899年から1901年にかけてKing's Collegeでラテン語、美術と建築を学んでいる。Bellはギリシャ語にたいへん興味をもったヴァージニアが兄のトウビィに宛てた手紙で『トラキアの女たち』や『アンティゴネー』、『コロノスのオイディプース』を読んだと述べていることに言及している。(In July 1901, writing to Thoby, she(= Virginia) says that she is reading the *Trachiniae* and has gone through the *Antigone* and *Oedipus Coloneus*.)。Quentin Bell. *Virginia Woolf: A Biography*. London: The Hogarth Press, 1972. p.68.
実際、ウルフは父や兄にソフォクレスの劇について、アドバイスを求めている。(L 1, p.42.
5. Bloomsbury Groupの主要メンバーはLeonard Woolf, Virginia Woolf, Clive Bell, Vanessa Bell, E.M. Forster, Roger Fry, Duncan Grant, John Maynard Keynesなど、Thoby Stephenのケンブリッジ大学の仲間を中心とする社会学者、経済学者、美術評論家で、イギリス社会の知的エリート集団として理性を尊重する共通観念で結ばれ緊

密な個人的友情と似通った趣味や価値観を共有していた。

6. アトウッドはトロント大学ビクトリア・カレッジで B.A. (1961)、ラドクリフ・カレッジで M.A.(1962) の学位を取得し、ハーバード大学大学院(1962-1963, 1965-1967)で研究した。ブリティッシュ・コロンビア大学(1964-1965)、サー・ジョージ・ウィリアムズ大学(1967-8)、アルバータ大学(1969-1970)で英語の講師、トロントにあるヨーク大学で助教授(Assistant Professor, 1971-1972)を経験し、トロント大学在宅作家(1972-1973)となった。同様に 1985 年にアメリカのアラバマ大学、1987 年にオーストラリアのニュー・サウス・ウェールズ大学で在宅作家を務めている。Kathryn VanSpanckeren and Ian G. Castro eds. *Margaret Atwood: Vision and Forms*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press. 1988. pp.xxix-xxxii.

[第 1 章]

1. ハイブリッド(hybrid) の語源はラテン語の *hybrida* (交配種、混血児)。(hybrid = cross-breed, cross, mixed-breed, half-breed, half-blood, mixture, conglomerate, composite, compound, amalgam.) comp. Betty Kirkpatrick, *The Oxford Thesaurus*, Oxford: Oxford University Press. 1997. p.383. ここでは、従来の文学形式におけるジャンル(詩、劇、散文、エッセイ)を解体し、融合させた混合物としてのレトリックを意味している。
2. Stuart Clarke, ed. *The Essays of Virginia Woolf*. Vol. 6, p.444.
3. Harvena Richter, 'Hunting the Moth: Virginia Woolf and the Creative Imagination' ed. Ralph Freedman *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press. p.28. リヒターは、ゲーテが死の床で発した「もっと光を」の言葉のように、光を求めて飛翔する「蛾」は、ウルフの精神でもあったが、これらのイメージはウルフ自身の助けになったのみならず、読者にとっても創造的精神への窓として開かれたものであると述べている。

In Virginia Woolf's essay 'The Death of the Moth,' a simple account is given of that struggle to formulate and understand in the figure of a small day-moth which battles out its life against a windowpane. An "insignificant little creature," it is nevertheless a "bead of life," a "vital light," heroic in its role.

When one remembers that the mind for Virginia Woolf was the room, the window, and the moth, asking for more light (as did Goethe on his deathbed), one can feel the power of the image which was not only to aid its author but to open, for the reader, a window on the creative mind.

4. Virginia Woolf. *Moments of Being*. ed. Jeanne Schulkind. Sussex: Sussex University Press. p.104. ウルフと蛾の関係は子供時代から始まっている。ステイブン家の子供たちが昆虫採集に熱中していたことをウルフは回想記である ‘A Sketch of the Past’ で書いている。
5. Herverna Richter, ‘Hunting the Moth’. in *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. p.17. リヒターはヴァージニアの姉で画家であり華やかな性格のヴァネッサを蝶に、ヴァージニア自身を蛾に喩えている。“If Vanessa had a butterfly of her own, as it were, it should not be surprising that Virginia would then adopt the image of the butterfly’s nocturnal sibling, the moth.”
6. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*. London: Penguin Books, 2005. pp.35-6.
7. 三人のメアリー: メアリー・スチュアートが子供のときフランスに送られたが、そのとき遊び相手として同行した子供たちの中に、メアリーが四人いた。メアリー・シートン、メアリー・ビートン、メアリー・カーマイケル、そしてメアリー・ハミルトンである。最後のメアリーは嬰兒殺しの罪で縛り首になった。メアリー・ハミルトンというバラッドとして残っている。ヴァージニア・ウルフ著、川本静子訳、『自分だけの部屋』みすず書房、1988年。pp.179-180.
8. androgynous: 両性具有、コールリッジの『テーブル・トーク』(1835)の1832年9月1日の「偉大な精神は両性具有である」を援用している。ヴァージニア・ウルフ著、松村加代子訳『私ひとりの部屋』松香堂書店、1984年。p.230.
9. 『灯台へ』は1927年1月14日に完成した。1月23日にレナードがこの作品を傑作だと称賛し、全く新しい「心理詩」だと呼んだことが『作家の日記』に記されている。

Sunday, January 23rd (1927)

Well Leonard has read *To the Lighthouse* and says it is much my best book and it is a “masterpiece”. He said this without my asking. I came back from Knole and sat without asking him. He calls it entirely new ‘a psychological poem’ is his name for it. (AWD 103)

10. *Moments of Being* に収録された ‘A Sketch of the Past’ でヴァージニアは 13 歳のときに亡くなった母のジュリアに 44 歳になるまで取り憑かれていたこと、その肖像をラムジー夫人として人物創造した『灯台へ』の完成後、取り憑かれることも、その声を聴くことも、姿を見ることもなくなったと記している。(MB 81)
11. 『私だけの部屋』と双子の作品(twin) とウルフが言う『オーランドー』で、詩人でもあるオーランドーは、自分の人生が雁や魚を捕らえようとする狩人や漁師のようなものであり、「網の底には時々小さな銀—六つの言葉—がかかっていることもあるが、珊瑚の森に住む大きな魚はどうしても捕まらない」(“..... and sometimes there’s an inch of silver — six words— in the bottom of the net. But never the great fish who lives in the coral groves.”)と自問する(O 282)。思索の糸にかかった小さな魚という目標物(アイディア・言葉)のアナロジーである。
12. Leila Brosnan, *Reading Virginia Woolf’s Essays and Journalism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997. p.163.
13. *Ibid.* p.140.
14. Hermione Lee, ‘Virginia Woolf’s Essays’, ed. by Susan Sellers, *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. (2nd Edition) Cambridge: Cambridge University Press. p.96.
15. Gillian Beer, *Virginia Woolf: The Common Ground*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996. p.77.

[第 2 章]

1. Since so much of her work seems satirical, these interviews offer the reader a sense of perspective and balance: Ms. Atwood can laugh at herself as well as at others. Beyond that, her sense of art as “play” and her attraction to pastiche clearly put her in the center of Postmodernism. (C, xi)
2. 詩人・文芸批評家・ケンブリッジ大学教授サー・ウィリアム・エンプソン (Sir William Empson, 1906-84)に因んで名づけられたエンプソン記念講演は、ケンブリッジ大学により創設された。英文学部とケンブリッジ大学出版の後援により、国際的に評価の高い作家や学者が幅広い文学や文化的テーマを分かりやすい方法で探求するというユニークなフォーラムとなっている。

3. 「準創造」(‘Sub-creation’)に関して、トールキンは妖精物語を書くことは第二の天地創造であり、「もし著者が完全に具現された一貫性を創りだせば、第二の世界はそれ自体の信条の中に存在することになる」とし、それを「現実の内的一貫性」(‘inner consistency of reality’)と呼んでいる。The achievement of the expression, which gives (or seems to give) ‘the inner consistency of reality’,¹ is indeed another thing, or aspect, needing another name: Art, the operative link between Imagination and the final result, Sub-creation. (¹ That is: which commands or induces Secondary Belief.) J. R. R. Tolkien, ‘On Fairy Stories’, *Tree and Leaf*. London: HaperCollins Publisher, 2001. p.47.
4. アトウッドの SF ショートフィクションには、「冷血」(‘Cold-blooded’)、「固い球体」(‘Hardball’)、「故国への着陸」(‘Homelanding’)があり、後にアトウッドが思索小説(speculative fiction)と呼ぶ長編フィクションの萌芽が見られる。
5. ヤコブの無名の天使: (「創世記」: 第 32 章) ヤコブは夜明けまで天使と戦い、それのうち勝ったので、祝福されイスラエルという名をもらう。天使の名を尋ねると、「なぜあなたは私の名をきくのか?」という答えが返ってきたが、おそらくは天使パヌエルと思われる。なぜなら、ヤコブはその場所をパヌエルと名付けたからである。しかし、この格闘は、ヤコブ自身の内なる戦い、つまりもう一つの自我との戦いであったとも解釈される。
6. 『リア王』:三幕四場。
7. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*. ed. Donald L. Lawer, New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1988. p.3.
8. See ND 77, 186. Ralph Waldo Emerson, ‘The Rhodora’ エマーソンが読んだ森で見つけた北米ツツジ科の花を愛でた詩。[Rhodora! if the sages ask thee why/ This charm is wasted on the earth and sky, / Tell them, dear, that if eyes were made for seeing, Then Beauty is its own excuse for being:]
9. Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p.3.
10. *Ibid.* p.3.
11. サロメの縄跳び歌: “One of the favorite figures of this ear was Salomé, whose name I learned early as a skipping rhyme: *Salomey was a dancer, she did the hootchie kootch, And when she did the hoochie kootch, she didn’t wear very*

mooch.” (ND 86-7) 「サロメは踊り子、腰をくねらせ躍る。彼女が腰をくねらせるとき、ほとんど何も身につけていない。」アトウッドのショートフィクションである ‘Salome was a Dancer’も軽妙なタッチでサロメという名の少女を扱っている。

12. ジャーメイン・グリア(Germaine Greer, 1939-): オーストラリア生まれの作家・ジャーナリスト・英文学者。
13. See ND 133, 190. Emily Dickinson, 288 [I’m Nobody! Who are you?]
14. See ND 144, 192. John Bunyan, *The Pilgrim’s Progress*. Roger Shararock ed. London: Penguin, 1987. p.147.
15. ブラウン・アウル(Brown Owl, 茶色のフクロウ): アトウッドの最初の読者の仮名。アトウッドに物を書くというきっかけを与えてくれた出来事や人物をインスピレーションの源としてキャラクタライズし偶像化したものと考えられる。
16. クマエの巫女(Sibyl of Cumae): ナポリ近くのギリシャの植民地であったクマエで、アポロンの神託を伝える巫女。ウェルギリウスの『アエネーイス』第四巻(*Aeneid* VI)では、トロイアの王子アエネアースを地獄へと案内する。また、オウィディウスの『変身物語』(*Metamorphoses*)では、アポロンから愛され、永遠の命を授けられていたが、その期待を裏切ったため、やがて萎びて砂粒のように小さくなり、アンフォラ (瓶) に入れられ、声だけが残る。
17. See ND 162, 194. Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus*, Part I. [Don’t leave bread or milk on the table / At night: that attracts the dead.]

【第3章】

1. *Letters of VW*, Volume 1: (1888-1912), 1908年8月19日にウルフが旅行先のウェールズ、Pembrokeshire, Manorbier からクライブ・ベルに宛てた手紙。Serial No.438.
2. キュー植物園 (Kew Gardens、正式名 the Royal Botanic Gardens) イングランド、Surrey 州の郊外住宅地、Richmond-upon-Thames の一地区 Kew にある王立植物園。
3. Joanne T. Banks, ‘Through a Glass, Longingly’ in N. Kathryn Benzel and Ruth Hoberman eds. *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf’s Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. p.22.
4. Alice Stavely, ‘Conversation at Kew’ in *Trespassing Boundaries*, p.54.
5. キュー植物園の入場料が金曜日は六ペンスだった。

6. モンクス・ハウスはアッシュム・ハウスの借用期間が切れた後、ウルフ夫妻が見つけて 1919 年の 7 月に 700 ポンドで購入した家。ウルフ夫妻は同年 9 月にこの家に移り住んだ。ロンドンの喧騒を逃れたこの場所でヴァージニアは活発な執筆活動を行った。以後、ウルフ夫妻はロンドンにある家とこの別荘を往復して過ごしたが、1940 年にロンドンの家が爆撃で焼失して以来、ヴァージニアは亡くなる 1941 年までこの別荘を住家としていた。現在、ウルフ夫妻のバスト（胸像）が、このモンク・ハウスにあり、Virginia Woolf Tour の名所の一つとなっている。
7. タランド・ハウスはヴァージニアの父 Leslie Stephen が 1881 年に見つけ、夏の別荘とした。スティーブン家総出で毎夏ここを訪れ、少女時代のヴァージニアに生涯忘れることのできない思い出と計り知れない影響を与えた。コーンウォールの St. Ives の海岸沿いにあるこの屋敷からは、ゴッドレヴィ灯台(Godrevy Lighthouse)が遠望できる。実験的長編小説の『ジェイコブの部屋』の冒頭の浜辺の場面や、『灯台へ』のシンボルである灯台、『ダロウェイ夫人』の鐘の音や、ロンドン、そして主人公のクラリッサが繕う夜のパーティ用のドレスの褰までが波や水のイメージに満ち溢れている。また、寄せては返す波のイメージで綴られた『波』のリズミカルな文章など、レトリカルな側面にも多大な効果をもたらした。この夏の別荘は、母親の Julia Prinsep Stephen が亡くなった 1895 年に閉じられた。
8. デイヴィッド・ロッジ著、笹江修・西谷拓哉・野谷啓二・米本弘一訳、『フィクションの言語—イギリス小説の言語分析的批評—』松柏社、1999 年。p. 123.
9. Virginia Woolf: *Between the Acts*, Annotated and with an Introduction by Melba Cuddy-Keane. New York: Harcourt Inc., 2008. p.165. lily pool: Pools are frequent images in Woolf's writing for the mind as a reservoir of both conscious and uncscious memories. See Woolf's sketch "The Fascination of the Pool" (*CSF*) for a description of voices contained in a pool, including that of a girl who had downed herself.

[第 4 章]

1. ポストモダニズム(post-modernism) は 1960 年代以降の高度資本主義社会における文化状況を幅広くさして用いられる言葉である。文学様式としては、一つの意味へと表現を収斂させ自己完結的で自立性を持った作品世界を構築しようとするモダニズムの

志向に反発し、意味の多重化を目指し、様々な様式の引用・折衷、パスティーユ、ジャンル混淆、パロディ、誇張などの手法を用いる作風をさす。(参照)『イギリス文学辞典』上田和夫編、研究社、2004年。

2. 『現代文学理論—テキスト・読み・世界』より、「メタフィクション—自己反転装置としての文学」土田知則・青柳悦子・伊藤直哉著、新曜社、1996年。pp.186-191.
3. Sharon Rose Wilson, ed. *Margaret Atwood's Textual Assassination*, p.122. “metanarrative” here simply refer to narrative about narrative, as one of its varieties, metafiction, is fiction about fiction (Holman and Harmon, 297).
4. マーガレット・アトウッド著、中島恵子訳、『闇の殺人ゲーム』北星堂、2002年。p.1.
5. Reingard M. Nischik ‘Murder in the Dark: Margaret Atwood’s Inverse Poetics of Intertextual Minuteness’, in *Margaret Atwood’s Textual Assassination*, p.7. NischikはChristl Verduynの次の文を引用している。“As in subsequent text, the form of ‘Autobiography’ is in itself unsettling; this must be the world’s shortest, not to say oddest, autobiography!” (“*Murder in the Dark: Fiction/Theory* by Margaret Atwood” in *Canadian Fiction Magazine* (1986)).
6. McClelland & Stewart Inc. の *Murder in the Dark: Short Fictions and Prose Poems* には、Afterwordとしてカナダ作家のSteven Heighton (1961-)の解説が掲載されている。pp.81-87.
7. Sharon R. Wilson, ‘Fiction Flashed: Genre and Intertext in Good Bones’ ed. S. R. Wilson, *Margaret Atwood’s Textual Assassinations*, p. 20.
8. Oscar Wilde, ‘The Decay of Lying’ in *The Collected Works of Oscar Wilde*. Hertfordshire: Wordsworth, 1997. p.943.
9. Sharon R. Wilson, ed. *Margaret Atwood’s Textual Assassinations*, p. 31.
10. 第2章 注3参照。
11. アポロンとクマエの巫女に重ねられた現代版の男女で、アトウッド自身と夫のグレーム・ギブソン(Graeme Gibson)の姿も想起される。ギブソンはカナダの作家でマーガレット・アトウッドの夫。カナダ作家協会の会長(1974-75)を務めた。
12. O. W. Toad Ltd. はアトウッドの著作権の大部分を有する事務所兼出版社。公式のアトウッド・リファレンス・サイトを開設している。
13. サロメはフランス象徴主義の画家であるギュスターヴ・モロー(Gustave Moreau,

1826-1898)の絵画や、ドイツの後期ロマン派の作曲家であるリヒャルト・シュトラウス(Richard Strauss, 1864-1949)の歌劇など、数多くの芸術作品のテーマとされている。

14. ティンカー・ベル(Tinker Bell) マシュー・バリー(Sir James Matthew Barrie, 1860-1937)の小説『ピーターパン』などに登場する妖精で、ディズニーの映画でも有名である。
15. Oscar Wilde, *The Collected Works of Oscar Wilde*, p. 736. ワイルドの『サロメ』では、義父であるユダヤの王ヘロド(Herod Antipas, Tetrarch of Judaea)の再三の求めに応じて、サロメは七枚のベールの踊りを踊る。Salomé: I am ready, Tetrarch. (*Salomé dances the dance of the seven veils.*)

[第5章]

1. Gillian Beer, *Virginia Woolf: The Common Ground*, p.48.
2. 未知の人々との交流というテーマはウルフの多くの作品にみられる。ショートフィクションでは、「キュー植物園」に登場するエレノアが夫のサイモンにつぶやく次のセリフが挙げられる。キュー植物園の木々の下にいる人々が自分たちと同化するイメージである。

‘Doesn’t one always think of the past, in a garden with men and women lying under the trees? Aren’t they one’s past, all that remains of it, those men and women, those ghost lying under the trees, ... one’s happiness, one’s reality?’ (*CSF*91)

また同じく、『ダロウェイ夫人』では、クラリッサがパーティの花を自分で買いにでかけ、ボンドストリートに向かって歩いている場面にも見られる。クラリッサが愛していたのは、人々の眼に映るロンドンのにぎやかな光景であり「人生、ロンドン、六月のこの瞬間」であった。

In people’s eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was she loved; life; London; this moment of June. (*Mrs. D*6)

また、クラリッサは自分が木々や霧と同化し、見知らぬ人々の一部にもなるという

不思議な感覚を抱いている。

....., she being part, she was positive, of the trees at home; of the house there, ugly rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her on their branches as she had seen the trees lift the mist, but it spread ever so far, her life, herself. (*Mrs. D* 11-12)

ショートフィクションの「書かれなかった小説」では見知らぬ婦人を人物創造のオブジェとして Minnie Marsh と名付け、彼女を巡る物語のプロットを考案する。「月曜日か火曜日」では、視点がロンドンの部屋の内部に移動したとき、紅茶を飲む人物を Miss Thingummy と命名している (Miss Thingummy drinks tea at her desk,...)(*CSF*137)。多くの登場人物に命名する作業は、最初の実験小説 *Jacob's Room* にも見られ、そうしたレトリックはショートフィクションで既に実践されている。また、『ダロウェイ夫人』のテーマはパーティであり、『灯台へ』のラムジー夫人の夕食会と共に人々が集う融合の場となっている。クラリッサがセプティマスとダブル（分身）の関係にあり、また彼女がパーティのさなかに一人部屋に引きこもり、窓の向こうにいる孤独な老婦人と同化する感覚をもつのも他者との交流の一例である。

3. 1927年9月20日の日記によると、ヴァージニアはノルマンディーのカシスにあるヴァネッサの別荘を訪れているが、その旅行の際に姉の知人である Dame Ethel Sands の家を訪問した。イザベラ・タイソンはこの人物がモデルとなっている。“How many little stories come into my head! For instance: Ethel Sands not looking at her letters. What this implies. One might write a book of short significant separate scene. She did not open her letters” (*DIII* 157)。また、ウルフは亡くなった両親や兄を登場人物として作品に描いているが、友人や知人から人物創造したことは、次の日記の文章にも記されている。“Vita should be Orlando, a young nobleman. There should be Lytton. & it should be truthful; but fantastic. Roger, Duncan. Clive. Adrian. Their lives should be related.” (*DIII* 157)。
4. トンネル操作(tunnelling process)は、ウルフの『作家の日記』の1923年10月15日に記載されている(It took me a year's groping to discover what I call my tunneling process, by which I tell the past by installments as I have need of it.)。(*AWD* 61)

『ダロウェイ夫人』では作品の冒頭で、クラリッサがドアを開けて新鮮な空気に飛び込み、爽やかな気分が、彼女が 30 年前にブアトンにある実家のフランス窓を開けて新鮮な空気を吸い込んだ場面を呼び起こす。

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunges at Bourton into the open air. (*Mrs. D* 5)

5. 『キュー植物園』は 1919 年にロンドンのホガース・プレス(The Hogarth Press、ウルフ夫妻が運営する出版社) からヴァネッサの木版画によるイラスト付きで出版された。同書は 1927 年にファクシミリで 500 部が再販され、1999 年にも Chatto & Windus, Random House から 500 部の限定版が出版されている。
6. マーガレット・アトウッド著、中島恵子訳『闇の殺人ゲーム—短編小説と散文詩—』p.3.
7. マーガレット・アトウッド著、中島恵子訳『良い骨たち+簡単な殺人』北星堂、2005 年。p.3.
8. Hermione Lee, 'Virginia Woolf's Essay' in *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, (2nd Edition), p.94.
9. Gillian Beer, *Virginia Woolf: The Common Ground*, p.77.
10. Beverly Ann Schlack, *Continuing Presences: Virginia Woolf's Use of Literary Allusion*. University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 2012. p.77. "Orlando is a literary hybrid that defies attempts to fit it into one genre; it combines biography, history, fantasy, fiction, poetry, and allegory. It resembles, in passing, the quest novel, the picaresque novel, satire, the fairy story, the feminist pamphlet, the Bildungsroman, and a history of English literature told in metaphors."
11. Reingard M. Nischik, 'Murder in the Dark: Margaret Atwood's Inverse Poetics of Intertextual Minuteness' in *Margaret Atwood's Textual Assassinations*. pp.5-6.

[結論]

1. Woolf wrote: "The second instance was also in the garden at St Ives. I was looking at the flower bed by the front door; "That is the whole", I said. I was

looking at a plant with spread leaves; and it seemed suddenly plain that the flower itself was a part of the earth; that a ring enclosed what was the flower; and that was the real flower; part earth; part flower.' (*MB71*) cf. p.98.

[参考文献]

(Margaret Atwood 関係書)

I. 第一次資料

- Atwood, Margaret. *Bones and Murder*. London: Virago P., 1995.
- _____. *The Blind Assassin*. New York: Nan A. Talese/Doubleday, 2000.
- _____. *Bluebeard's Egg*. Toronto: McClelland and Stewart, 1983.
- _____. *Conversations*. ed. Earl G. Ingersoll. Princeton: Ontario Review Press, 1990.
- _____. *The Edible Woman*. Toronto: McClelland-Bantam Inc., 1998.
- _____. *Good Bones*. "Afterword" by Rosemary Sullivan. Toronto: McClelland and Stewart, 1997.
- _____. *Good Bones*. London: Virago Press, 1997.
- _____. *Good Bones and Simple Murders*. New York: Nan A. Talese, Doubleday, 2001. 『良い骨たち＋簡単な殺人』中島恵子訳、北星堂、2005年。
- _____. *The Handmaid's Tale*. New York: Anchor Books, Random House, Inc., 1998
- _____. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. London: Virago Press, 2011.
- _____. *Life Before Man*. New York: Doubleday, 1998.
- _____. *The MaddAddam*. New York: Nan A Talese Doubleday, 2013.
- _____. *Moving Targets: Writing with Intent 1982-2004*. Toronto: House of Anansi Press, Inc., 2004.
- _____. *Murder in the Dark: Short Fictions and Prose Poems*. "Afterword" by Steven Heighton. Toronto: McClelland and Stewart, 1997. 『闇の殺人ゲーム—短編小説と散文詩—』中島恵子訳、北星堂、2002年。
- _____. *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 『死者との交渉—作家と著作—』中島恵子訳、英光社、2011年。
- _____. *Oryx and Crake*. New York: Anchor Books, 2005.
- _____. *The Penelopiad*. Edinburgh: Canongate Books, Ltd., 2005.
- _____. *Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth*. Toronto: House of Anansi

- Press, Inc., 2008. 『負債と報い—豊かさの影』佐藤アヤ子訳、岩波書店、2012年。
- _____. *Second Words: Selected Critical Prose 1960-1982*. Toronto: House of Anansi Press, Ltd. 1982.
- _____. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: McClelland & Stewart. 1972. (『サバイバル—現代カナダ文学入門』加藤裕佳子訳、お茶の水書房、1995年。)
- _____. *The Tent*. New York: A. Talese, Doubleday, 2006.
- _____. *Waltzing Again: New and Selected Conversation with Margaret Atwood*. ed. Earl G. Ingersoll. Princeton: Ontario Review Press, 2006.
- _____. *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose 1983-2005*. New York: Carroll & Graf Publishers, 2005.
- _____. *The Year of the Flood*. London: Virago Press, 2010.

II. 第二次資料

- Appleton, Sarah A. *Once upon a Time: Myth, Fairy Tales and Legends in Margaret Atwood's Writings*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Bouson, J. Brooks. ed. *Critical Insights: Margaret Atwood*. Massachusetts: Salem Press, 2013.
- Bloom, Harold. ed. with an Introduction. *Margaret Atwood*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2000.
- Cooke, Nathalie. *Margaret Atwood: A Biography*. Toronto: ECW Press, 1998.
- Hengen, Shannon. *Margaret Atwood's Power: Mirrors, Reflections and Images in Select Fiction and Poetry*. Toronto: Second Story Press, 1993.
- Howells, Coral Ann. ed. *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 2000.
- Kirkpatrick, Betty. comp. *The Oxford Thesaurus*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- McCombs, Judith. ed. *Critical Essays on Margaret Atwood*. Boston: G. K. Hall & Co., 1988.

- Macpherson, Heidi Slettedahl. *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Moss, John and Tobi Kozakewich. eds. *Margaret Atwood: The Open Eye*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2006.
- Murfin, Ross and Supryia M. Ray eds. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2009.
- Nischik, M. Reingard. ed. *Margaret Atwood: Works and Impact*. Suffolk: Camden House, 2000.
- Raynolds, Margaret and Jonathan Noakes, *Margaret Atwood: The Essential Guide*. London: Vintage, Random House, 2002.
- Stein, Karen F. *Margaret Atwood Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1999.
- Sullivan, Rosemary. *The Red Shoes: Margaret Atwood Starting Out*. Toronto. HarperCollins, 1998.
- Tolkien, J. R. R. *Tree and Leaf*. London: HaperCollins Publisher, 2001.
- VanSpanckeren, Kathryn and Jan Garden Castro. eds. *Margaret Atwood: Vision and Forms*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 1988.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Methuen, 1984. 『メタフィクション—自意識のフィクションの理論と実践』 結城英雄訳、泰流社、1984年。
- Wisker, Gina. *Margaret Atwood: An Introduction to Critical Views of Her Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Wilde, Oscar. *The Collected Works of Oscar Wilde*. Hertfordshire: Wordsworth, 1997.
- _____. *The Picture of Dorian Gray*. ed. Donald L. Lawer. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1988.
- Wilson, R. Sharon. ed. *Margaret Atwood's Textural Assassinations: Recent Poetry and Fiction*. Columbus: Ohio University Press, 2003.
- Wisker, Gina. *Margaret Atwood: An Introduction to Critical Views of Her Fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2012.
- 伊藤節編『マーガレット・アトウッド』彩流社、2008年。

大塚由美子著『マーガレット・アトウッド論—サバイバルの重層性「個人・国家・地球環境」』彩流社、2011年。

大橋洋一編『現代批評理論のすべて』新書館、2006年。

上田和夫編『イギリス文学辞典』研究社、2004年。

巽 孝之著『メタフィクションの謀略』筑摩書房 1993年。

土田知則・青柳悦子・伊藤直哉著『現代文学理論』新曜社、1996年。

(Virginia Woolf 関係書)

I. 第一次資料

Woolf, Virginia. *The Captain's Death Bed and Other Essays*. ed. Leonard Woolf. London: The Hogarth Press, 1981(1950).

_____. *Between the Acts*. ed. Leonard Woolf. London: The Hogarth Press, 1969.

_____. *Between the Acts*. Annotated and with an Introduction by Melba Cuddy-Keane. (Mark Hussey, General Editor) New York: Harcourt Inc., 2008.

_____. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. ed. Suzan Dick. London: The Hogarth Press, 1985.

_____. *The Common Reader: First Series*. London: The Hogarth Press, 1968 (1925).

_____. *The Death of the Moth and Other Essays*. London: The Hogarth Press, 1981.

_____. *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. III. ed. Ann Olivier Bell. London: The Hogarth Press, 1980.

_____. *The Essays of Virginia Woolf*. Vol.3, ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988, Vol.4, New York: A Harvest Original, Harcourt, 1994.

_____. *The Essays of Virginia Woolf*, Vol.5 ed. Stuart N. Clarke. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2009, Vol.6 London: The Hogarth Press, 2011.

_____. *Granite and Rainbow*. ed. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1960.

_____. *A Haunted House and Other Stories*. ed. Leonard Woolf. London: The Hogarth Press, 1967.

- _____. *The Letters of Virginia Woolf*. Vol.1-6. eds. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Chatto & Windus, 1975-1980.
- _____. *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*. ed. David Bradshaw. Oxford: University Press, 2001. 『壁のしみ—短編集』川本静子訳、みすず書房、1999年。
- _____. *The Moment and Other Essays*. ed. Leonard Woolf. London: The Hogarth Press, 1981 (1947).
- _____. *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*. ed. Jeanne Schulkind. Sussex: Sussex University Press. 1976.
- _____. *Monday or Tuesday: Eight Stories*. New York: Dover Publications, 1997.
- _____. *Mrs. Dalloway*. London: The Hogarth Press, 1963. 『ダロウェイ夫人』丹治愛訳、集英社、1998年。
- _____. *To the Lighthouse*. London: The Hogarth Press, 1974. 『灯台へ』伊吹知勢訳、みすず書房、1976年。『灯台へ』御輿哲也訳、岩波書店、2004年。
- _____. *Orlando: A Biography*. London: The Hogarth Press, 1968.
- _____. *A Room of One's Own*. London: The Hogarth Press, 1974. 『私ひとりの部屋』村松加代子訳、松香堂書店、1984年。『自分だけの部屋』川本静子訳、みすず書房、1988年。
- _____. *Selected Essays*. ed. with an Introduction and Notes by David Bradshaw. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- _____. *Selected Short Stories*. ed. with an Introduction and Notes, Sandra Kemp. New York: Penguin Books, 1995.
- _____. *The Waves*. London: The Hogarth Press, 1972.
- _____. *A Writer's Diary*. ed. Lenard Woolf. London: The Hogarth Press, 1969.

II. 第二次資料

- Allen, Judith. *Virginia Woolf and the Politics of Language*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Bazin, Nancy Topping. *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1973.

- Beer, Gillian. *Virginia Woolf: The Common Ground*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- Bell, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. London: The Hogarth Press, 1972.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction (Second Edition)*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983. 『フィクションの修辞学』米本弘一・服部典之・渡辺克昭訳、水声社、1996年。
- Baldwin, Dean R. *Virginia Woolf: A Study of the Short Fiction*. Boston: G. K. Hall & Co. 1989.
- Benzel, N. Kathryn and Ruth Hoberman eds. *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf's Short Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Brosnan, Leila. *Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism: Breaking the Surface of Silence*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- Caws, Mary Ann. *Virginia Woolf: Making Scenes*. London: Penguin Books, 2001.
- Caughie, Pamela L. *Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest & Question of Itself*. Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- Cuddy-Keane, Melba. *Virginia Woolf: The Intellectual, and the Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Dalsimer, Katherine. *Virginia Woolf: Becoming a Writer*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- DiBattista, Maria. *Imagining Virginia Woolf: An Experiment in Critical Biography*. New Jersey: Princeton University Press. 2009.
- Forster, E. M. *Aspects of the Novel*. ed. Oliver Stallybrass with an Introduction by Frank Kermode. London: Penguin Books, 2005.
- Freedman, Ralph. ed. *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Gay, Jane de. *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Gualtieri, Elena. *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past*. London: Macmillan Press, Ltd., 2000.
- Hill-Miller, Katherine. *From the Lighthouse to Monk's House: A Guide to Virginia*

- Woolf's Literary Landscapes*. London: Gerald Duckworth & Co. Ltd., 2001.
- Lee, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen & Co., 1977.
- _____. *Virginia Woolf's Nose: Essays on Biography*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.
- Lehmann, John. *Virginia Woolf with 136 illustrations*. London: Tames and Hudson, 1987.
- Lodge, David. *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966. 2nd edition, 1984. (『フイクションの言語』笹江修、西谷拓哉、野谷啓二、米本弘一訳、松柏社、1999年。
- McNichol, Stella. *Virginia Woolf and the Poetry of Fiction*. London: Routledge, 1990.
- Potter, Sally. *Orlando* based on the book by Virginia Woolf. London and Boston: Faber and Faber, 1994.
- Potts, Gina and Lisa Shahriari. ed. *Virginia Woolf's Bloomsbury Volume 1: Aesthetic Theory and Literary Practice*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.
- Richter, Harvena. *Virginia Woolf: The Inward Voyage*. New Jersey: Princeton University Press, 1970.
- Rosenberg, Beth Carole and Jeanne Dubino. eds. *Virginia Woolf and Essay*. Hampshire and London: Macmillan, 1997.
- Roe, Sue and Susan Sellers eds. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Saloman, Randi. *Virginia Woolf's Essayism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Schlack, Beverly Ann. *Continuing Presences: Virginia Woolf's Use of Literary Allusion*. University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1979.
- Sellers, Suzan. ed. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* (Second Edition). Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Shahriari, Lisa and Gina Potts. eds. *Virginia Woolf's Bloomsbury. Volume 2: International Influence and Politics*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.
- Snaith, Anna. *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*. Hampshire:

Palgrave Macmillan, 2000.

Whitworth, Michael. *Virginia Woolf*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

遠藤不比人他編『転回するモダン』研究社、2008年。

窪田憲子編著『ダロウェイ夫人』ミネルヴァ書房、2006年。