

ヴァージニア・ウルフ 『船出』(1915)における言葉と手芸

押 田 昊 子

はじめに

自身の初めての長編小説『船出 (*The Voyage Out*)』(1915) を出版した当時、ヴァージニア・ウルフはこの作品に確信をもつことができず、しばしば周囲に不安を打ち明けた。リットン・ストレイチーに宛てた手紙からは、ウルフが覚えた表現上の困難をうかがうことができる。

わたしがしたかったのは、生 (life) の大いなるざわめきの感覚を、可能なかぎり多彩かつ未整理のものとして示すことです。それはレイチェルの死によって一瞬断ち切れ、そして再びつづいていきます。『船出』全体が一つの模様 (a pattern) をそなえたものにし、どうにか制御しようとしていました。むずかしかったのは、ある種の一貫性を保ち続けること——そして、個々のキャラクターを興味深いものにするための細部を描くこと (フォースターはそれが欠けているといっています)。本当、三巻本小説ならよかった。ひとつの小説でこういった種類の効果をもたらすことは、不可能だと思いませんか——結果として、判別できないくらいバラバラな印象しか残らないのではないのでしょうか。いつかもっと〔作品を〕制御できるようになればいいのだけれど。
(*Letters* 81-2)

ウルフはこの手紙で、言葉で生のパターンを描きだすことのむずかしさを打ち明けている。ここで述べられていることを整理すると、まず、ウルフにとって個々の人間の「生 (Life)」というものは、簡単にはとらえきれな

いほど多くの有形無形の感覚からなる現象であり、その生き活きとした感覚をそのまま提示することに意味がある。このことは、後にエッセイでくりかえし表明されることとなる。「フィクションにおけるキャラクター (“Character in Fiction”）」(1924)では、ウルフはこの“life”という言葉を用いて、新たな時代に描くべき人間の生を考察した。そこでウルフは、人間は誰もが皆その内面にいきいきとした生の魅力を備えており、一人の人間が生きるそのわずか一瞬の間にも、驚くほどの「無限の可能性 (unlimited capacity)」と「はかりしれない多様性 (infinite variety)」を持つのだと宣言している (“Character” 436)。

そして、ウルフがこの手紙の中でもう一つ課題とするのは、そのようにとらえきれないほど多様な「生」を知覚するためには、「模様、パターン」を見出してまとまりや形を与えなければならないだろうということである(そうでなければ「バラバラ」のままである)。これは一人の人間の生についても言えることであるが、その個々の生が多数集まってひとつの模様として結びつく瞬間についても当てはまる。上述した「フィクションにおけるキャラクター」の前身となる「現代小説論 (“Modern Novels”）」(1919)の著名な一節は、「ひとつひとつの光景や出来事が意識に刻み込むパターンを——それが一見どれだけばらばらで一貫性がなかりと——写しとろう (let us trace the pattern however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness)」 (“Modern Novels” 33-4) というもので、来るべき小説家の使命を宣言している。ここでもやはり、原子のような無数の生の感覚を記録するために、「パターン」によって生の感覚を受け止めることが必要なのだという創作上のヴィジョンがうかがえる。

つまり、『船出』において十分に表現しつくせなかったのではないかとウルフが気にかけてのは、「多彩かつ未整理」なものとしての個々の生の活写に加え、原子のように無数に降り注ぐそれらを結びつける「模様」を描きだすことだったといえる。このウルフの関心を、『船出』の登場人物の一人

で小説家志望のテレンス・ヒューウェットが次のように代弁している。

‘We want to find out what’s behind things, don’t we?—Look at the lights down there,’ he continued, ‘scattered about anyhow. Things I feel come to me like lights . . . I want to combine them . . . Have you ever seen fireworks that make figures? . . . I want to make figures . . . (VO 253)¹

テレンスは街灯りが散らばる様子を見ながら、自分の創作の動機は、そのような点々とした明かりの背後に結びつきを見出すのに似ているのだと説明する。ここでは散らばる街灯りが生のメタファーとなっている。

しかしここで意表をつくのは、テレンスが「沈黙」についての小説を書きたいと望んでいることである (“I want to write a novel about Silence” (VO 249))。これは、生き生きとしたままの生の結びつきが、ウルフにとっては言葉では表現しきれない世界、ある種の限界として認識されていたことを示唆しているといえる。この希求は、ウルフが自身の子ども時代を記した回想録「過去のスケッチ (“A Sketch of the Past”）」(1939)にまでつくものである。日常において「存在」よりも多く含まれているはずの「非存在」をどのように描きだすかという関心につづき、ウルフは次のような説明を加える。

常に考えていることがある。まず、綿の背後にはある隠されたパターンがあるということ。わたしたちは——つまりすべての人間は——パターンに結びついているのだということ。そして、世界全体がある芸術作品の一部だということ。わたしたちは生の作品の一部だということ (It is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we—I mean all human beings—are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of life (“A Sketch” 72))

この回想録はウルフの死によって未完となるが、『船出』から最後の回想録に至るまで、ウルフにとって長きにわたり人間の生と「パターン」との結びつきが重要であったこと、そしてそれは「綿」のようにおぼろげなヴィジョンを介してようやく伝えられるほど言葉にしがたいものであったことがわかる。

『船出』の場合、言葉の限界ともいえる世界を手繰りよせるものとして、編み物や刺繍といった「手芸」が密かに役割を果たしていることに気がつく。模様を縫い、編み上げていくという過程は、「多彩で未整理なもの」同士を結びつけ、作中における連帯ともいえるつながりが生まれる過程を象徴しているのだ。そこで本稿は、『船出』における手芸を文字どおりの「手」の仕事、手仕事 (handiwork / handicraft) としてとらえ、『船出』作中における生の結びつきを大きく二つの例によって検討する。一つは、主人公レイチェルの叔母であるヘレン・アンブローズの刺繍が挙げられる。ヘレンは船旅中も、そして南米の別荘に到着してからも、会話と並行してしばしば刺繍を手に行っている。ヘレンにとって日常ともいえる刺繍の時間は、ウルフのほかの作品にもみられるように、パターンを見いだすための重要な過程だとみなすことができる。つぎに、『船出』の登場人物における「言葉」の限界とそれに対する「手仕事」の力を比較し、この作品における手芸の位置づけを確認する。そして最後に、主人公レイチェルの死後の場面における編み物の役割に目を向けたい。物語の結末部分で、それまで言葉に重きを置いていたシンジンは、文字通り言葉を失うこととなる。ただしそこでシンジンは、編み物をする人々に救いともいえる安らぎを見出す。シンジンは差し伸べられるのは「手芸をする手」であり、「生の大きいなるざわめきの感覚」をつなぎとめる役割を果たしているのである。

1. ウルフ作品における「日常 (ordinary)」と「パターン」の結びつき

はじめに引用したように、「模様 (パターン)」を感じとる過程は、ウルフの生涯を通じて創作にかかせないものであった。先に挙げた「過去のス

ケッチ」における綿の背後にある模様と結びつこうとする過程は、クレア・ドルーリー (Claire Drewery) が説明を試みるリミナリティ²の状態によって、より理解しやすくなるだろう。ドルーリーは「リミナリティのもつ過渡の状態は、日常や日々の環境から離れた何かを明らかにするのではない。それは逆説的で到達できないながらも永続的な存在に至るのだ…[あるいはまた]有形であるにもかかわらず掴み難い領域なのだ」(Drewery 123) と指摘している。

ドルーリーの述べるように、このような過渡の状態が「日常 (ordinary)」に結びついているという観点は、ウルフの作品を議論する上で重要である。ロレイン・シム (Lorraine Sim) によれば、日常生活を経験的・慣習的なものとみなし、顧みられることのない側面に閉じこめる見方に、ウルフは挑戦している (Sim 12)。ウルフは、日常というものが身近であり、かつ未知のものであること、つまり、ありふれているが超越的でもあるのだという二重性を認識し押し進めたのである (Sim 13)。このため、前述した「過去のスケッチ」においても、ウルフにとって日常というものは、存在の特別な瞬間の価値を減じるものではない。シムが説明するように、日常生活の「綿」は、ウルフが背後にあると感じている超自然的な「パターン」とわかれているものではなく、わかちがたいものなのだ。(Sim 163)。リースル・オルソン (Liesl Olson) もまた、ウルフのモダニズムが、主体の心や強烈な経験を記録することに関わっていただけではなく、様式的にも観念的にも、日常を表現することに深く傾注していたと述べる (Olson 58)。つまり心に極度に意識される瞬間は、人の生を作る日常的な時間から成るものなのだ (Olson 64-5)。

このような日常の力が、手仕事としての手芸の時間³にも秘められているといえる。手芸が描きこまれたウルフ作品は決して少なくなく、たとえば短編「書かれなかった小説 (“An Unwritten Novel”）」(1924) のミニーマーシュが手袋をかがり縫いする場面や、『ダロウェイ夫人 (*Mrs. Dalloway*)』(1925) のダロウェイ夫人が夜会服を繕う場面や、セプティマス・

ウォレン・スミスの妻レツィアが内職をする場面、『幕間 (*Between the Acts*)』(1941)のアイサ・オリヴァの針仕事の場面などが挙げられる。そのなかでも、『灯台へ (*To the Lighthouse*)』(1927)第I部における主人公ラムジー夫人の編み物は、日常の手仕事である手芸・生・パターンの結びつきを最も顕著に示している。編み物という日常の営みは、ときに未整理のまま自由に躍動する生と、その生があるひとつのより永続的ともいえるパターンとして織り出されていくことを示唆している。靴下を編み進めながら、ラムジー夫人の心は庭にいる家族や使用人の故郷、過去の思い出などに縦横無尽に飛んでいく。このような編み物の場面における夫人は、メルバ・カディ＝キーン (Melba Cuddy-Keane) によれば、思考と感情の間のどこかを彷徨する白昼夢のようなマインドワンダリングの状態にある。ラムジー夫人はそのように自分からもっと遠くへ、人間の経験に縛られない領域へと誘われながら、「自己を超えた経験への積極的な明け渡しであり、生 (life) の形成を世界へと拡大する」こととなるのである (Cuddy-Keane 23)。たとえばラムジー夫人は灯台から窓に射す光を目にし、編み物を手にしながら、自分がその灯台の光の一条であると感じる。「あの光、長く、たしかに撫でつけるあの一条は、自分なのだ (the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke)」(*To the Lighthouse* 70) という言葉は、夫人自身が編み込まれる糸になったかのように読みとれる。さらにラムジー夫人は第I部の終盤で、二人の若者を婚約へと導くことに成功した感慨から、二人の中に今晚の記憶が残りつづること、そこかしこに自分が「織り込まれ (be woven)」、その中で生きつづけるだろうという静かな確信に至る (*To the Lighthouse* 123)。ラムジー夫人が見えない布地の広がりには自分の生を想像するこの場面はまさに、様々なものに重なるラムジー夫人の生がパターンとして残りつづける様子を描きだしたものである。

「生の形成を世界へと拡大」し、物語内にパターンを創造するに至る過程は、『船出』の手芸にも見出すことができる。主人公レイチェル・ヴィンレスの叔母ヘレン・アンブローズは船旅の当初から “As it was, she [Mrs.

Ambrose] had embroidery frame set up on deck, with a little table by her side on which lay open a black volume of philosophy” (VO 30) というように、「刺繍をする人」として登場する。ヘレンは、もつれた様々な色の刺繍糸から、旅の目的地である南米の熱帯の風景を図案に刺繍を進めている。

She chose a thread from the vari-coloured tangle that lay in her lap, and sewed red into the bark of a tree, or yellow into the river torrent. She was working at a great design of a tropical river running through a tropical forest, where spotted deer would eventually browse upon masses of fruit, bananas, oranges and giant pomegranates, while a troop of naked natives whirled darts into the air. (VO 30)

この刺繍は、旅行先に到着した後、そこで出会いヘレンを慕うようになった青年シンジョン・ハーストとの会話の際にもみられる。シンジョンが自分の将来をヘレンに相談するこの場面で、二人は刺繍を介在させながら会話をつづけ、ヘレンは刺繍を進めるうちに、現実の風景と刺繍の風景の区別がつかなくなったかのように、次のように周囲を見つめる。

It was a beautiful bush, spreading very widely, and all the time she had sat there talking she had been noticing the patches of shade and the shape of the leaves, and the way the great white flowers sat in the midst of the green. She [Helen] had noticed it half-consciously, nevertheless the pattern had become part of their talk. She laid down her sewing, and began to walk up and down the garden and Hirst rose too and paced by her side. (VO 235)

ここでは先に挙げた刺繍の模様と現実の風景が分かちがたく、ひとつのパターンとして結びついていることがわかる。そして会話が終わると、刺繍を置いたその手でヘレンは風景をなぞり、次のように世界を示してみせる。

Then, as if to make him look at the scene, she swept her hand round the immense circumference of the view. From the sea, over the roofs of the town, across the crests of the mountains, over the river and the plain, and again across the crests of the mountains it swept until it reached the villa, the garden, the magnolia-tree, and the figures of Hirst and herself standing together, when it dropped to her side. (VO 236)

ヘレンは、刺繍をしていた「手」の動きにより、自分とシンジョン、そして広がる風景にパターンを描いてみせるのである。

ただしシンジョンは、この会話の中で““There’s an abyss between us” (VO 233) と口にするように、性別も年齢も立場もちがう二人の分断を主張している。二人の会話の始まりに溯ってみると、“As if her instinct were to escape to something brightly coloured and impersonal, which she could hold in her hands, she went into the house and returned with her embroidery. But he was not interested in her embroidery; he did not even look at it” (VO 232) というように、なにか両手におさまるものを求めて刺繍を携えて戻ってきたヘレンに対し、シンジョンはそれに目も向けず、手仕事自体に関心を払っていないのである。このような両者の対比は、次にみるように、『船出』における手仕事と言葉の対比を要約してもいるのである。『船出』における手芸という動作をこれらの対比的な関係の中に置くと、手芸が言葉の限界を引き継ぐ役割を果たしていることが浮かびあがるだろう。

2. 『船出』における対比：言葉の限界と手仕事の可能性

『船出』の物語には、言葉と手を用いた表現、というひとつの対比を見出すことができる。『船出』の物語は手芸にかぎらず「手」の仕事にまつわる言及に満ちている。それらは言葉によって分節化され散逸してしまう個々の生の結びつきを担保し、言葉では掬うことのできない無数の感覚をつなぎとめているのである。主人公レイチェルの造形は、この対比的な結びつ

きを体現するものである。レイチェルは母親を亡くして以降、ロンドンの伯母たちの屋敷に預けられれば外界と接触せず育ったため、登場して間もなくは主義主張をもたず、しばしば言葉をつまらせる。“You make me feel as if you were always thinking of something you don't say ... Do say it!” (VO 293) と旅先で出会った外向的なイヴリン・マーガトロイドに言われてしまうように、そしてレイチェル自身が“I find it very difficult to say what I mean” (VO 297) と説明するように、主人公が言葉によって自らを明らかにすることができない様子は、この小説における言葉の無力さを暗示しているようなのだ。しかし言葉との距離は、手から生み出されるものの力を示すことともなる。レイチェルにとって重要な表現方法はピアノを演奏することであり、言葉を操れないレイチェルはその代わりに鍵盤の上に指を置くこととなるのだ。

レイチェルの造形における言葉の限界と、それに代わる手仕事という関係性は、物語全体においても、言葉を掌る登場人物と手仕事をする登場人物の間の対比となってあらわれる。言葉はときにコミュニケーションと対立しがちであり、人々のつながりが散逸し、個々の生の結びつきが生まれないという現象を引き起こす。このことは、言葉ないし言葉による分類や定義の作業に従事する多くの登場人物によって顕となる。レイチェルの父親の友人ウィリアム・ペパーと叔父のリドリー・アンブローズはともに学者であり、ギリシャ語の翻訳に携わっている。彼らはたとえ対話であっても、男性同士のホモソーシャルな世界を作りがちであり、しばしば女性が沈黙を強いられることもうかがえる。たとえばレイチェルとヘレンは船旅の開始早々、学者同士のオクスフォードの思い出話とその後の議論から疎外されることとなる (VO 12)。南米に到着したのちにレイチェルが出会う二人の青年、テレンス・ヒューウェットと前述したシンジョン・ハーストも同様の傾向がみられるが、とくにテレンスの友人であるシンジョンは自身の学識に自負を持ち、レイチェルが自分と本当に話す価値のある理性ある相手であるのか試すために、「ギボンを読んだことがあるか」と尋ねる

(VO 172)。それは、先ほどのヘレンとの刺繍を介した対話の場面にもいえる。シンジョンは、刺繍をしているヘレンを「運命の糸を紡ぐ古代世界の女の崇高さ」とたとえているが (VO 234)、ヘレンを崇めているようでいて、古典の知識に置き換えることでしか手仕事を理解できずにいることがうかがえる。

これに対し、女性たちの手仕事が生のパターンを作り出すという実感は、ロンドンの家を守る伯母姉妹の生活についてレイチェルが“woven”という言葉を用いて“her aunts who built up the fine, closely woven substance of their life at home” (VO 246) と述べていることにも暗示されている。ロンドンを後にしたことでレイチェルは伯母達の前時代的な狭い世界に疑問を持つようになったものの、“their friendships, their tastes and habits; she saw all these things like grains of sand falling, falling through innumerable days, making an atmosphere and building up a solid mass, a background” (VO 247) というように、こぼれおちるような日常がなにか確かな背景になっているのだと認めてもいるのである。なお、ミス・アランのように言葉を使って英文学史の本を書く女性も登場するが、しかしその彼女でさえ物語の終わりでは“*She turned her hands over and over in her lap and looked at them curiously; her old hands, that had done so much work for her. There did not seem to be much point in it all; one went on, of course one went on . . .*” (VO 415) というように、言葉よりも「手」に依ってきた人であることが強調される。男性たちと同じく文学を研究し、執筆をする彼女だが、彼女の場合は「執筆」が「手仕事」なのである。物語終盤ではレイチェルの診察をする医師の体験談として、死亡確認のために「手首の」動脈を切るよう言い残して亡くなった老婦人の挿話が挟まれるが (VO 408)、それもまた、この物語における「生」と「手」の結びつきを暗示する。

ウルフが父親世代を「機械」とたとえて懐疑していたことも、手仕事との対比と関連させることができるだろう。中井亜佐子は、先に挙げたウルフの「過去スケッチ」について次のように指摘している。ウルフは「父と

異父兄ジョージ、ジェラルドが属する上層中流階級のヴィクトリア朝社会を喩えて、しばしば「機械」という語を使う。それは「父権制の機械」と呼ばれることもあれば、「知的機械」、「社会の機械」と呼ばれることもあるが、いずれにせよそれらはヴィクトリア朝社会という「完璧に有能で、完璧に自己満足した、非情な機械」の一部である(中井 216-7)。『船出』においても、もっとも家父長的な存在といえる政治家のリチャード・ダロウェイの雄弁な声、つまり言葉の力が、強力で効率的な機械のイメージと結合している。レイチェルと船旅で出会うダロウェイは、レイチェルによって“Mr. Dalloway rolling that rich deliberate voice was even more impressive. He seemed to come from the humming oily centre of the machine where the polished rods are sliding, and the pistons thumping” (VO 46) というように機械にたとえられている。ダロウェイはレイチェルに国家のあり方を説く際に機械の重要性を説き、“Look at it in this way, Miss Vinrace; conceive the state as a complicated machine; we citizens are parts of that machine” (VO 69) というふうに入々を機械の部品にたとえもする。これを聞いたレイチェルは、“It was impossible to combine the image of a lean black widow, gazing out of her window, and longing for someone to talk to, with the image of a vast machine, such as one sees at South Kensington, thumping, thumping, thumping” (VO 69) と感じており、老いた女性の日常を、機械の部品として両立させることは困難だとしている。

こうした硬質な機械への反発は、逆にウルフの創作における「手触り」の重要性をも示唆する。たとえばキャロリン・アブス (Carolyn Abbs) は、ウルフの作品における記憶の再創造において、布地が主体にもたらず「触り心地 (tactile)」、温もりや心地よさといった感覚の表現が重要であることを指摘している (Abbs 218)。アブスによれば、「創作の力は、衣類の触り心地によって生みだされ、身体への意識との結びつきによってもたらされるものである」という (Abbs 222)。手芸をすることはもちろん、このような布地の触り心地と不可分である。レイチェルがピアノを弾く際や自身の生

の感覚を表現するときに手芸の比喩を用いていることも目を引く。小説の始まりではフーガを弾きながら、糸を手繰り寄せるようにして (an invisible line seemed to string the notes together, from which rose a shape, a building (VO 58))、自身の生が感じるところを集めて形づくろうとしている。小説後半では、自分を光の断片のように思うことはないかとテレンスに問いかける際に、“Does it ever seem to you, Terence, that the world is composed entirely of vast blocks of matter, and that we're nothing but patches of light ... like that?” (VO 341) と述べ、手芸を連想させる“patch”という言葉を用いている。「手」の仕事が断片をつなぎ合わせる以上のような過程は『船出』において意味を持ち、それは最終章でシンジヨンが「パターン」を見出す場面に集約されることとなるのだ。

3. 『船出』結末における手芸の光景：編み物をする「手」によるパターンの創出

『船出』は、レイチェルが婚約直後に旅先で命を落とした後、ほかのイギリス人旅行者たちの宿泊するホテルの日常へと場面を転じることで、静かに幕を閉じる。シンジヨンは前述したように、レイチェルと出会った頃は自分よりも読書をしてこなかったレイチェルに辛辣な態度をとるものの、後に近い友人となり、レイチェルの死に際して喪失感を隠せない。そしてこの最終章では、ここまでみられた言葉と手による仕事の対立が解消される様子がみられる。レイチェルの死後残されたシンジヨンを救うのは編み物をする人の手であり、それはまた、生が見えないパターンとして浮かびあがる瞬間を感じとるひとつの契機となるのだ。

最終章では、お互い顔見知りとなったホテルの宿泊客たちがホールに集いくつろぐ姿が描かれ、手芸をする女性たちと本を手にする女性たち (“a group of ladies with pieces of needlework, or in default of needlework, with novels” (VO 431)) がチェスの対戦を囲むように座り、旅行者の一人として知り合ったレイチェルの不慮の死も時に話題に上る。こうした断片的な会

話でできているものの、“The conversation in these circumstances was very gently, fragmentary, and intermittent, but the room was full of the indescribable stir of life” (VO 431) というように、その部屋は生のざわめきに満ちている。これは本論の冒頭に引いた手紙でウルフが説明した、個々の生の躍動を思わせる。

こうした情景を描写する中で編み物への言及はさらにつづく。宿泊客の中の一人で編み物の名手とされるエリオット夫人は、やはり宿泊客のソーンベリ夫人に新しい編み方を教えながら、編み物の魅力を語る。自分の一家は皆編み物が得意であり、中でも編み物に長けた叔父がいたこと、その叔父が亡くなる日にも靴下を編んでいたのだ (VO 432) という挿話は、編み物が時間を超え多くの人によって日常的に営まれてきたことを示唆している。また、話をするエリオット夫人の声が編み物の名手らしく半ば無意識なものである (the smooth half-conscious tone of the expert knitter (VO 432)) のは、前述したラムジー夫人と共通することはもちろん、後にシンジョンが同じように“half-seeing”、“half-hearing” (VO 436)、“half-asleep” (VO 437) と感覚が曖昧になる様子とも響きあっている。

以上のように見ていくと、シンジョンがレイチェルの死に深い喪失感を抱きながら登場するまでに、最終章ではすでに手芸のイメージが準備されていることがわかる。この後ホテルに戻ってきたシンジョンに一番早く気がつき、編み物をすぐに下に置いて手を差し伸べるのが、編み物を教わっていたソーンベリ夫人である。シンジョンは憔悴してホールを通り過ぎようとしていたものの、差し伸べられた手 (holding out her hand (VO 437)) を無視することができない。そのまま力なく椅子にもたれることになるシンジョンは、思い思いに過ごす人々の中に身を置くうちに、思わぬ安らぎを得ることとなる。

He was terribly tired, and the light and warmth, the movements of the hands, and the soft communicative voices soothed him; they gave him a

strange sense of quiet and relief. As he sat there, motionless, this feeling of relief became a feeling of profound happiness. Without any sense of disloyalty to Terence and Rachael he ceased to think about either of them. The movements and the voices seemed to draw together from different parts of the room, and to combine themselves into a pattern before his eyes; he was content to sit silently watching the pattern build itself up, looking at what he hardly saw. . . . Thornbury, seeing that St. John did not wish to talk, resumed her knitting. (VO 436)

ここでソーンベリ夫人は、語ろうとしないシンジョンを理解し、編み物を続ける (Thornbury, seeing that St. John did not wish to talk, resumed her knitting)。そしてシンジョンが「不思議な静けさと安心」を覚える「手の動き (the movements of the hands)」には、編み物の気配の残るソーンベリ夫人の手と、この場に集った人々の編み物の動作が含まれている。シンジョンは、部屋で個々に散らばっていた人々の声、ウルフの言葉を借りればそれぞれの人間の「生」が、ひとつの目に見えないパターンを織り成す瞬間を感じ取っている。このパターンには、本論の冒頭で引用したウルフの手紙にあるように、「死によって一瞬断ち切れ、そして再びつづいていく」レイチェルの生も含まれていないだろうか。レイチェルの死によって言葉を失ったシンジョンは、手によって編み出された日常の営みに触れることで、一種の安寧を見出すことができたのである。

結び

『船出』における手芸の描写は、ヘレン・アンブローズが会話と並行して刺繍を進める様子や、エリオット夫人やソーンベリ夫人が和やかに編み方を共有する様子など、一見するとささやかなものである。しかし、手芸は日常 (ordinary) の営みであるからこそ、その背後にあるパターンの創造とわかちがたく結びついている。このような手芸の役割に光を当てることで、『船出』の物語が潜在的に抱える言葉と手仕事の関係性——言葉の及ばない

領域に触れるために、文字通り手を動かして生み出す過程が必要とされる——が浮かびあがった。『船出』の結末における編み物の描写は、残されたシンジヨンの言葉に代るようにして、登場人物の個々の生が大きなパターンとして織り成される瞬間を効果的に伝えているのである。簡単には結びつくことのできなかつた個々の動的な「生」が、このようにある一つの「模様、パターン」として立ち上ってくる瞬間の重要性は、はじめに引用したようにウルフにエッセイでくり返し宣言され、あるいはフィクションで実践され、ウルフの生涯を通じて追求されることとなる。

ときに言葉にしがたいものを手仕事の表現で補うという『船出』のヴィジョンは、ウルフのその後の小説家としての歩みにもうかがえる。それはいわば、『船出』で提示された言葉と手仕事の二項対立に解決を見出そうとする過程であり、ウルフの創作上の試みは、言葉という道具を使って生のパターンをどのように描き出すのかという点に向かっていく。たとえば『灯台へ』がラムジー夫人の編み物から始まっていることは、まさしく『船出』の終わるところから書きはじめられた小説だということを示してもいるだろう。この意味で『船出』はまぎれもなく、小説家ウルフの出発点となった作品なのだ。

注

1 以下、下線部強調は筆者による。なお、『船出』本文の引用は *The Voyage Out*, edited by Lorna Sage, Oxford University Press, 2009. より原文を記載し、(VO 436) のように該当ページ数を示す。そのほかの引用文は拙訳を用いる。既訳を参考にした場合、適宜参考文献内に表記する。

2 なおドルーリーは、ヴィクター・ターナー (Victor Turner) の「リミナリティ (liminality)」の概念を発展的に用いている (Drewery 3)。

3 手芸という主題については、女性をめぐる日常生活の価値観が複雑に重なる現場となっていることも指摘されている。「女性と針仕事 (needle work) の関係は、歴史的に見て、それまで想定されてきた以上に、そして確からしいと認められ保持されてきた見方よりも、はるかに複雑なものであった。人生のすべての場面で、そして社会経済のすべての段階において、女性にとって針仕事は家庭 (domestic) のものであり、または労働を家庭化 (domesticating) することでもある。圧迫の道具であり

かつ解放の手立てでもある。専門的な鍛錬でありかつ余暇の気晴らしでもある。階級の境界を交差するひとつの道であり、または階級を強める囲いともなる…女性の置かれた立場に依拠しながら、針仕事は生活に必要であると同時に、余暇がある人にとっての贅沢ともなる。批判され賞賛されながら、それは文化的な意味をつくる実践にほかならない」(Goggin 312)。

参考文献

- Abbs, Carolyn. "Writing the Subject: Virginia Woolf and Clothes." *COLLOQUY: Text, Theory, Critique*, vol. 11, 2006, pp. 209–25, www.monash.edu/__data/assets/pdf_file/0006/1762800/abbs.pdf. Accessed 3 May 2020.
- Cuddy-Keane, Melba. "Mind-wandering and Mindfulness: A Cognitive Approach to *Mrs. Dalloway* and *To the Lighthouse*." *Virginia Woolf*, edited by James Acheson, Palgrave, 2017, pp. 17–31.
- Drewery, Claire. *Modernist Short Fiction by Women: The Liminal in Katherine Mansfield, Dorothy Richardson, May Sinclair and Virginia Woolf*. Ashgate Publishing, 2011.
- Goggin, Maureen Daly. "An 'Essamplaire Essai' on the Rhetoricity of Needlework Sampler-Making: A Contribution to Theorizing and Historicizing Rhetorical Praxis." *Rhetoric Review*, vol. 21, no. 4, 2002, pp. 309–338. JSTOR, www.jstor.org/stable/3093021. Accessed 9 Jan. 2021.
- Olson, Liesl. *Modernism and the Ordinary*. Oxford UP, 2009.
- Sim, Lorraine. *Virginia Woolf: The Patterns of Ordinary Experience*. Ashgate, 2010.
- Woolf, Virginia. "Character in Fiction." *The Essays of Virginia Woolf*, edited by Andrew McNeillie, vol. 3, Hogarth Press, 1986, pp. 420–38.
- . *The Letters of Virginia Woolf*, edited by Nigel Nicholson, vol. 2, Hogarth Press, 1976.
- . "Modern Fiction." *The Essays of Virginia Woolf*, edited by Andrew McNeillie, vol. 4, Hogarth Press, 1986, pp. 157–165.
- . "A Sketch of the Past." *Moment of Being: Unpublished Autobiographical Writings*, edited by Jeanne Schulkind, Hogarth Press, 1978, pp. 64–137. (『過去のスケッチ』『存在の瞬間 回想記』J. シュルキン編、出渕敬子ほか共訳、みすず書房、1983年。)
- . *To the Lighthouse*. Edited by Stella McNichol, Penguin, 2000. (『灯台へ』鴻巣友季子訳『世界文学全集』II-1 巻、河出書房新社、2009年、pp. 3–267.)
- . *The Voyage Out*. Edited by Lorna Sage, Oxford UP, 2009. (『船出』(上・下巻)川西進訳、岩波書店、2017年。)
- . *The Voyage Out*. Edited by C. Ruth Miller and Lawrence Miller, Shakespeare Head Press, 1995.
- 中井亜佐子『〈わたしたち〉の到来』月曜社、2020年。