

学位「博士(文学)」論文

ヴァージニア・ウルフの唯美主義：
ウォルター・ペイターとロジャー・フライ
の唯美主義と比較して

佐藤牧子

2016年7月

目次

序論	1
第一章. ウォルター・ペイターとヴァージニア・ウルフを結びつけるもの	5
——「人間を超越した神聖な存在との交わり」について	
第二章. I. 『享楽主義者マリウス』におけるペイターの挑戦	26
——「近代精神に可能な宗教のいわゆる第四局面」とカントの批評哲学	
II. 『享楽主義者マリウス』におけるキリスト教	38
第三章. I. 芸術家か職人芸か——ウルフとペイターの伝記	69
II. 二つの肖像——ペイターのレオナルド・ダ・ヴィンチ像と	93
ウルフの『波』におけるルイ像について	
III. ウルフのウォルター・ペイターに対する見方	122
——『波』のローダとその変容した世界	
IV. 『波』のバーナードにみる唯美主義	147
——ウォルター・ペイターからロジャー・フライへ	
結論	165
注	171
テキストについて	180
参考文献	181

序論

R. V. ジョンソンは『唯美主義』の「序説」において、広義の唯美主義は文明の歴史を通じてずっと存在していたが、「唯美主義」という言葉が初めて現れたのは19世紀であったと説明している。そして、その時、「唯美主義」という言葉は、「美への献身」(a devotion to beauty)という意味をもつ単なる言葉としてではなく、「美の重要性を信ずるという新たな信念」(a new conviction of the importance of beauty)を表す言葉として立ち現れたのだ、と指摘している(3)。イギリスにおける「唯美主義」の提唱者として第一に名前が挙げられるのは、イギリスのヴィクトリア朝時代の文人、ウォルター・ペイター(Walter Pater 1839-1894)である。ペイターは『ルネサンス』(*The Renaissance: Studies in Art and Poetry* 1873)の序文にて、「審美主義者の目的は美を抽象的にではなく可能なかぎり具体的な言葉で定義することである」(To define beauty, not in the most abstract but in the most concrete terms possible ... is the aim of the true student of æsthetics.) (xix)と述べ、美とは単なる抽象概念ではなく、我々の五感を通して体験されるものであると主張した。しかし、『ルネサンス』の「結語」において展開された、美を享受する経験そのものが人生の目的であり、成功に他ならないという主張は、極論として多くの批判を浴び、それを読んだ若者に悪影響を与えかねないとして、『ルネサンス』の第二版ではペイター本人の意向で、削除されるという結果となった。(第三版では修正を加えた形で採録される。)その後、ペイターは「結語」にて展開した思想の欠点を補う形で、その思想を『享楽主義者マリウス』(*Marius the Epicurean* 1885 以後、『マリウス』と記載)という小説の形で結実させる。(本論文では第二章にて、その詳細を論じた。)

本論文では、上記に述べたペイターの「唯美主義」の特質を確認しながら、ペイターより一世代若いイギリスの女性作家、ヴァージニア・ウルフ(Virginia Woolf 1882-1941)が、ペイターの「唯美主義」にどのようなかたちで共鳴し、彼女の作品に受容していったのか、そして、どのような形で独自の方向へ踏み出していったの

か、その軌跡を追った。

第一章では、ウルフが「現代のエッセー」(“The Modern Essay” 1925)において記している言葉、ペイターのエッセーには無駄なものが入っておらず、執筆素材を「融合」させてから執筆している。ゆえに、素材の知識ではなく「ヴィジョン」を描くことに成功しているのだ、という言葉の皮切りに、ウルフがここで言う「ヴィジョン」とは何なのかを、ヴァーノン・リー (Vernon Lee 1856-1935)¹の言葉や『フォートナイト・リーレビュー』の編集者として『ルネサンス』の四つの章を出版したジョン・モーリー (John Morley 1838-1923)の『ルネサンス』の「結語」に対するコメントや、ペイターより一世代後の美術批評家、ロジャー・フライ (Roger Fry 1866-1934)²の「美学論」(“An Essay in Aesthetics 1909)を参照しながら考察した。そして、これらの分析を通して、ペイターとウルフの「唯美主義」の根底にある要素を解明しようと試みた。

第二章では、上述したように、ペイターが『ルネサンス』の「結語」で展開した「唯美主義」思想を、『マリウス』においてどのように修正し、キリスト教思想という大きな枠組みの中にどのような形で位置づけたのかについて、カント哲学を基軸に論じた。

ミシェル・フーコー (Michel Foucault, 1926-1984)は「カントについての講義」においてカント (Immanuel Kant 1724-1804)が基礎付けた大きな伝統が二つあると述べている。一つ目は「どのような条件のもとで真なる認識が可能となるかという問いを提起する哲学の伝統」であり、二つ目は「われわれ自身の存在論、現在性の存在論といった形態をとる批判的思考」である (183)。ペイターの「コールリッジの著作」(“Coleridge’s Writings” 1866)で展開されているコールリッジの宗教に関する議論をみると、フーコーが見出したカントが基礎づけたとされる二つの伝統を、ペイターは百年以上も前にすでに認識していたのではないかと思わせる論を展開している。何故ならば、このペイターの論は、上記の二つの伝統をコールリッジが捉え損ねてしまったことに焦点があっているからである。この事実は、ペイターがカント哲学に精通していたことを明らかにしているといえるであろう。

一方、ペイターはただカントに精通していただけではなかった。彼はカント哲

学を小説にするという形で実践に移すのである。それが『マリウス』である。『マリウス』はペイターの自伝的な作品であるといわれているが、その中には「唯美主義」から「より大きな体系」であるキリスト教へと移行するマリウスの一生が描かれている。本章では、カント哲学を参照しながら、マリウスのクリスチャンとしての歩みを分析することを通して、ペイターの「唯美主義」の性質とペイターが作中で描こうとしたキリスト教の特徴を明らかにしようと試みた。

第三章の第一セクションでは、ウルフが1910年代から1940年代にかけて、実在の人物(特に女性作家)について綴ったいくつかのエッセーを年代順に取り上げ、それらのエッセーの中に、ペイターが人物描写の際に使用した技法がどのような形で取り入れられているのかについて分析した。分析する際に、伝記に対するウルフの考えを吟味するために、彼女が伝記に対する考えを記した「新しい伝記」(“The New Biography” 1927)と「伝記の手法」(“The Art of Biography” 1939)という二つのエッセーを取り上げ、この二つのエッセーにみられるウルフの伝記に対する考え方の変化を考察した。そして、ウルフの伝記に対する考え方の変化が、ペイター的手法を伝記的な執筆物に取り入れることにどのような影響を及ぼしているのかについて論じた。

第三章の第二セクションから第四セクションまでは、ウルフの『波』の分析を三人の登場人物、ルイ、ローダ、バーナードを通して行った。何故ならば、これらの三人の登場人物を通して、ウルフのペイター観に迫ることが可能であると考えたからである。まず第二セクションでは、ルイに焦点を当てて論じた。『波』にみられるルイの描写には、ペイターの描いたダ・ヴィンチ像とあの有名な《モナ・リザ》描写との類似が見られる。しかし、それらの描写がそのままルイ像に投影されているわけではなく、そこにはズレが見られる。そのズレに注目しながら、ウルフがペイターのダ・ヴィンチ像にみた「ヴィジョン」と、ウルフ自身が『波』の執筆を通して表現しようとした「ヴィジョン」の間にある差異を明らかにすることによって、ウルフが『波』の中に表現しようとした「ヴィジョン」の特性を探求した。

第三セクションでは、ローダに焦点を当てて論じた。ローダはペイターの「唯美主義」を体現する人物として描かれたとみる事が可能な登場人物で

ある。まずローダは、ペイターの作品に登場するマリウス、フローリアン、セバステイアンといった人物が共通して持っている「透明な性格」(diaphaneité)を有した人物として描かれている。ペイターによれば、この「透明な性格」を持った人物とは、「色彩をもたず」(colorless)、「どんな種類にも区分できない生の純粋性」(unclassified purity of life)を持っており(MS 248)、そして、「あるがままの社会に不満を持っている人」(the type must be one discontented with society as it is)である(MS 254)。この「透明な性格」はペイターの「唯美主義」を体現する人物に欠かせない要素であるといえる。次に、ローダは、ペイターが『ルネサンス』で定義、実践した審美批評を、日常生活で目にする魅力的な対象に対して行う人物として描かれている。最後に、ローダは、ペイターが「唯美的な詩」(“Æsthetic Poetry”)³で説明する「変容した世界」(transfigured world)を想像の中で作り出す人物として描かれている。現実世界を嫌悪し、常に現実的な世界から超脱した「変容した世界」を夢見るローダの生活態度は観照的であると考えることが可能である。このような観照的な態度はペイターの「唯美主義」の主要な要素の一つである。これら三点から、ローダはペイターの「唯美主義」を体現する人物として描かれたとみる事が可能である。そのような登場人物、ローダが『波』の中でどのような位置づけにあるのかを考察することによって、ウルフの「唯美主義」に対する考えを探求した。

第四セクションでは、バーナードに焦点を当てて論じた。バーナードは『波』全体を統轄する役割を担っている人物である。バーナードの内面の成長を描く際に、ウルフはペイターというよりも、ペイターを踏襲しながら、独自の方向性を打ち出したフライの「唯美主義」やフォーマリズムの理論を活用していると思われる。そこで、本セクションでは、まず、ペイターとフライの「唯美主義」の類似点と相違点を一章でも扱った「美学論」の内容を主に参照しながら吟味し、次にバーナードの中に、フライの「唯美主義」や美学理論がどのような形で投影されているのかについて分析した。

第一章：ウォルター・ペイターとヴァージニア・ウルフを結びつけるもの――

「人間を超越した神聖な存在との交わり」について

はじめに

ペイターはかつての存在感を今も維持しているであろうか。ペイターは青、金色、緑、そして大理石、れんが、蠟でできた花卉、そして暖かさや香りにいたるまで、また手が触りたいと思う全て、鼻孔が嗅ぎたいと願う全てを、言葉で紡ぎだした。一方で、その心は複雑で曲がりくねった道をたどり、驚くべき奥義めいた秘密を見出した。ピアソール・スミス氏がペイターの文章から引用している箇所を読んでいると、こういった事、そしてここで述べた以上の事が新たな喜びと共に舞い戻ってくる。ペイターの有名な作品はその知名度に値するものであると今でも私は思うが、それほど有名でない作品も [.....] かつての喜びを蘇らせ、目の神経を昔のように振動させる。しかし、適切に褒めることができないのであれば、沈黙を守り、ただ、少なくともその引用からそれは間違いなくウォルター・ペイターのものだと言っただけでよい。

Can he possibly be what he once seemed? – the writer who from words made blue and gold and green; marble, brick, the wax petals of flowers; warmth too and scent; all things that the hand delighted to touch and the nostrils to smell, while the mind traced subtle winding paths and surprised recondite secrets. This, and much more than this, comes back to me with renewed delight in Mr Pearsall Smith's quotations. The famous one still seems to me to deserve all its fame; the less famous . . . revives the old joys and makes the nerve of the eye vibrate again; but if one cannot praise fitly it is better to be

silent and only say that there can be no doubt – from the quotations at least – about Walter Pater. (“English Prose” 172-73)

これはヴァージニア・ウルフが30代後半にウォルター・ペイターの文章について率直につづったものである。それほど長いものではないが、ここからペイターの文章に触れた時のウルフの深い喜びの感情が伝わってくる。ウルフはペイターの文章を心の底から楽しみ、愛していたのだ。ウルフは作家活動をしながら大量に本を読み、様々な作家や作品について多くのエッセーを執筆した。しかし、ペイターに関してはほとんど何も記していない。その理由はウルフ自身がここに記しているように、ペイターを適切に褒める事は難しいとウルフが感じていたからに他ならない。¹ では、何故ペイターを適切に褒めることは難しいとウルフは感じたのであろうか。そこに二人の関係を解く鍵が潜んでいるように思われる。

1

二人の関係を分析するには、ウルフがペイターの作品のどのような部分にひかれたのかをまず検証する必要がある。その足掛かりとしてウルフが1909年に執筆した「芸術と生活」(“Art and Life”)というエッセーに目を通してみたい。このエッセーはヴァーノン・リーの『月桂樹：芸術と生活に関して』(*Laurus Nobilis: Chapters on Art and Life*)に対する書評として書かれたものである。ヴァーノン・リーはペイターに傾倒し、ペイターと親交を持った作家であるが、ウルフはペイターを「偉大な唯美主義批評家」(“the great aesthetic critic”)として認めながらもヴァーノン・リーにはその弟子という地位しか与えていない(279)。ウルフはヴァーノン・リーがペイターの扱う題材に取り組んでいる点は評価しているが、² その表現の仕方がぼんやりしている点を批判しているのである(278)。では、ウルフが評価したヴァーノン・リーが取り組んでいる題材とはどのようなものなのであろうか。ウルフはヴァーノン・リーの本の趣旨を「美と美術の生活への影響」(the

influence of beauty and art upon life) を定義することであるとしている (277)。ヴァーノン・リーは「美とは、可視化され、耳に聞こえ、また、考察可能な存在の型であり、その型、によって我々は、統一、ハーモニー、完璧性において働くエネルギー、リズムそしてパターンを鑑賞させられ、その体験を通してより高次で完成度の高い生活の型を前もって味わい、その生活習慣を身につけるのだ。」(Beauty is that mode of existence of visible, audible, or thinkable things which imposes on our contemplating energies rhythms and patterns of unity, harmony, and completeness; and thereby gives us the foretaste and the habit of higher and more perfect forms of life.) (*Laurus Nobilis* 11) としている。ヴァーノン・リーはここで唯美的な美の型と「より高次で完成度の高い生活」(higher and more perfect forms of life) とが緊密に結びついている点を指摘しているが、「我々の外側には力がある」(there is a power outside ourselves) (278) と考える事によって、この結びつきを成立させているとウルフは説明している (277-78)。つまり、我々の外側には「巨大で神聖なハーモニー」 (“the Divine harmony”) があり、我々の内側にもこの「巨大で神聖なハーモニー」の一部である別のハーモニーがある。我々はこの「内側のハーモニー」を覚醒させる事を通してのみ唯美的な美を感知でき、また唯美的な美の属している「巨大で神聖なハーモニー」に気づく事ができるというのである (278)。しかしヴァーノン・リーのこれらの理論、つまり「我々の外側にある力を行使する理論」(these theories, which bring into force a power outside ourselves) は、直感を扱うものであるゆえ、論ずる対象にすべきではないというのがウルフの指摘するところである。同時に、我々がこれらの理論を適用するのは我々が確かな基盤に立っている時だけである、と加えている (278)。

このエッセーにおいて興味深いのは、我々の外側にある神聖な力と唯美的な美とを結びつけるヴァーノン・リーの姿勢は、美に付属する性質と美とを切り離して考える「芸術のための芸術」 (“art for art’s sake”) をキャッチフレーズとする派とは相いれないとウルフが強調している点である。³ 我々

は、「唯美主義」と「芸術のための芸術」を同義と捕らえてしまいがちだが、ウルフはヴァーノン・リーの「唯美主義」と「芸術のための芸術」をキャッチフレーズとする派との間にはっきりと線を引いている。これはペイターの「唯美主義」と「芸術のための芸術」をキャッチフレーズとする派との間には差異がある事をウルフが認識していた事を示している。R・V・ジョンソンは『唯美主義』の中で「唯美主義」運動を「なんとなく、はっきりしない現象」(a rather obscure phenomenon) (9) と分析しており、「芸術のための芸術」という用語を「つかみにくい」(elusive) (10) 用語であると述べている。その理由としてオスカー・ワイルドを除いて構成員が明確でない点を挙げている (11)。この点からもウルフが「芸術のための芸術」をキャッチフレーズとする派と呼ぶ時に少なくともワイルドを念頭に置いていたと考えても差し支えないであろう。そこで、これからワイルドとワイルドが師匠と自認していたペイターとの違いに光を当ててみたい。

ジョンソンは上記の著書の中で二人の差を次のように述べている。「ペイターの芸術理論は、はっきりと思想感情の表現に重きを置くのに対し、ワイルドは [.....] ひたすら『形式』のみを重視する。芸術家を創作へとうながすのは形式に対する意識であって、自分が伝達したいと思うものについての観念ではないという。こうしてワイルドは、ペイターよりもさらに極端で、はっきりとした『唯美主義的』立場を取っている」(whereas Pater's theory of art is distinctly an expressive one, Wilde . . . regards 'form' as exclusively important: what motivates the artist is his sense of form, not an idea of something he wants to convey. Wilde is thus taking up a more extreme, more unambiguously 'aesthetic' stance than Pater) (82)。ジョンソンはさらに次のように続けている。

批評に関しては、ワイルドは「芸術を思想感情の表現としてではなく、純粹に印象の問題として扱うものこそ最高の批評」という立場をとる。すなわち、批評が扱うのは批評家の受ける印象であって、作者の心を解釈する事ではない。ワイルドは、これよりさ

らに一步進んで、批評家の仕事は芸術作品それ自体について何かを言うことではなく、その作品を単なる出発点として別な創造をする事だという。こうして、「印象」批評ないし鑑賞批評に伴う問題——いかにすれば批評家の印象を単なる主観以上のものたらしめることができるか——は、あっさり片付けられてしまう。批評は芸術の一形態にほかならず、芸術である以上、「みずからのほかは何ものも表現しない」というのである。

On the subject of criticism, Wilde takes the line that ‘the highest Criticism deals with art not as expressive but as impressive purely’ – that is, it concerns itself with the impression made upon the critic, not with interpreting the mind of the artist. From this he proceeds to the position that criticism is not concerned with saying anything about the work of art in itself: it merely takes the work as the starting-point for a second creation. Thus the problem raised by ‘impressionist’ or appreciative criticism – how to ensure that the critic’s impressions are more than merely subjective – is dismissed: criticism is a form of art and, as such, it ‘never expresses anything but itself’. (82-83)

ジョンソンが指摘しているように、ワイルドはペイターの「印象」批評を踏襲している。しかし、二人の選択した批評の形態は同じであっても、その結果は全く異なるものとなっている。ジョンソンはその違いを「ペイターが経験の『たいへんな短さ』と同時に、その光輝を感じていたのに対し、ワイルドは繰り返し経験の陳腐さについて語っている」(whereas Pater felt the splendor of experience, as well as its ‘awful brevity’, Wilde constantly harks back to its banality.) (83) と分析している。この二人の経験の質の違いはウルフが前述のエッセーで分析しているように、美に対する二人の姿勢、すなわち美に付属する性質と美とを切り離して考えるか否か、に由来してい

るといえるであろう。では、ペイターの感知する美に付属する性質とはどのようなものなのであろうか。

ヴァーノン・リーは美に付属する性質と美との関係を、我々の外側に「巨大で神聖なハーモニー」があり、それを感知できる事を前提に話を進めているが、ウルフが指摘しているように、ヴァーノン・リーの説明は万人に受け入れられるものとは言い難い。そこで、ペイターの追求する美と美に付属する性質を別の視点から解説したものにも目を通してみたい。以下に挙げるのは『フォートナイトリーレビュー』(*The Fortnightly Review*)の編集者として『ルネサンス』の四つの章を出版したジョン・モーリーが『ルネサンス』の出版と同時に、『ルネサンス』の「結語」に対するコメントを記事にして載せたものである。

もちろんこれ（ペイターの『ルネサンス』の「結語」）は賢い生き方と死に方をするための完璧な方法を提示したものでも、しようと意図したものでもない。快樂主義者、これはペイター氏がそうラベルを貼りたい者から貼られているレッテルに間違いないが、彼らは人間の行いの大部分、また毎日のありふれた事柄に関して、他の常識ある者たちと全く同じ行動原理をもって行動している。快樂主義者は、正直さ、勤勉さ、きちょうめんさ、そしてそれらと同等のものの持つありふれた美点が物質的な繁栄と道徳的な規範の条件であることを、非常によく理解している。この時点で快樂主義者は他の人々と同じ基盤に立っている。たとえ過ぎ行く瞬間瞬間に最上の喜びを感じ、その瞬間を犠牲にすることを残念に思う人間であったとしても、快樂主義者はこのような道徳的制限を、日々直面する状況に応じて本来持っている能力に課すことを全くもって当然のことと考えているのだ。快樂主義者はこの世の些細な行いも含め、いかなる道徳行為をも阻む意図は全くなく、ただ、生活のある部分を際立たせるもの、と我々が呼ぶであろうものについて取り扱うことを構想しているだけなのだ。カトリッ

クであろうとプロテスタントであろうと実証主義者であろうと、かれらが服装において大差ないように、日常の行動に関しては大差ない。その差異が明らかになるのは、彼らが行為と信条においてどこに重きを置いているかであり、これこそが、明らかに最も重要なことなのである。それは、それぞれが一人で行う事のできるごく普通の外面上の道徳的行為に対するよりも、信奉者の精神的な歩みに影響を及ぼすものなのである。この行為は人間が生計を立て、法を守るという行為を真剣に行いかつ感じることを阻むものではない。このように生活を維持し、外面的な秩序を守るのに必要な条件に従ったうえで、その人物の生活にとって重要かつ価値あるものとはなんであろうか。大抵の人は大方、その問いを無視してしまい、メリハリのない退屈な生活か軽い楽しみに身をゆだねた生活をおくる。他の多くの者達は神聖な神秘に身を捧げることのうちにその問いに対する回答、彼らの生活の目的を完成し、機械的に訪れる退屈な毎日を輝かせるような回答を見出すのだ。これらのエッセーの書き手（ペイター）は我々が見てきたように、目の前でその問いに答えており、今や彼の出した回答を受け入れ、行動を起こしている教養ある人々からなる分派が各地でたくさん誕生している。（傍線筆者）

Of course this neither is, nor is meant to be, a complete scheme for wise living and wise dying. The Hedonist, and this is what Mr. Pater must be called by those who like to affix labels, holds just the same maxims with reference to the bulk of human conduct, the homespun substance of our days, as are held by other people in their senses. He knows perfectly well that the commonplace virtues of honesty, industry, punctuality, and the like, are the conditions of material prosperity, and moral integrity. Here he stands on the same ground as the rest

of the world. He takes all that for granted, without regret that these limitations should be imposed by inexorable circumstances upon the capacity of human nature for fine delight in the passing moments. He has no design of interfering with the minor or major morals of the world, but only of dealing with what we may perhaps call the accentuating portion of life. In the majority of their daily actions a Catholic, a Protestant, a Positivist, are indistinguishable from one another, just as they are indistinguishable in the clothes they wear. It is the accentuating parts of conduct and belief that reveal their differences, and this is obviously of the most extreme importance, - less in its effect upon commonplace external morality which can take care of itself on independent grounds, than in its influence over the spiritual drift of the believer's life. It is what remains for a man seriously to do or feel, over and above earning his living and respecting the laws. What is to give significance and worth to his life, after complying with the conditions essential to its maintenance and outward order? A great many people in all times, perhaps the most, give a practical answer to the question by ignoring it, and living unaccented lives of dullness or frivolity. A great many others find an answer in devotion to divine mysteries, which round the purpose of their lives and light the weariness of mechanical days. The writer of the essays before us answers it as we have seen, and there is now a numerous sect among cultivated people who accept his answer and act upon it. ⁴ (emphasis added)

以上の文章からモーリーがペイターの追求する美と美に付属する性質とは「生活のある部分を際立たせるもの」であり、人々の「外面上の道徳行為」に対するよりも、人々の「精神的な歩みに影響を及ぼすもの」である、と捉えていたことがわかる。ここでモーリーは当時「快樂主義者」と揶揄されていたペイターを擁護しているわけだが、⁵ ペイターはこの批評に対して次のような謝辞を送っている。「私の倫理的観点に対するあなたの説明は（その説明によってその観点に注目した読者もあったと思うが）私の意図していなかったものである」（for your explanation of my ethical point of view to which I fancy some readers have given a prominence I do not mean it to have）（Knickerbocker 193）。ジェフリー・ティロットソンはこのモーリーの批評に関して「（モーリーは）ペイター自身よりもペイターを理解していた」（he [Morley] understood Pater better than Pater yet understood himself）（143）と記しているが、確かにモーリーの批評はペイターの真髓を非常によく表しているといえる。モーリーはその批評の中でペイターを「神聖な神秘に身を捧げる」人と評しているが、この言葉は、ペイターの感知する美とその美に付属する性質とはいかなるものかという問いに対して一つの回答を提示している。すなわち、モーリーはペイターの感知する美とは「神聖な神秘」と分かちがたく結びついたものであることを感じ取っているのである。モーリーの文章は非常に短く、表現法も異ってはいるが、彼の主張している内容は、唯美的な美は我々の外側にある「巨大で神聖なハーモニー」と結びついており、そのような唯美的な美を感知する事を目的とする生活は我々を「より高次で完成度の高い生活」へと導く、と主張したヴァーノン・リーの議論と根本的にほぼ同じである事が分かるであろう。

次に、さらに別の視点からこのタイプの「唯美主義」の説明を試みたエッセーに目を通してみたい。ペイターより一世代後の美術批評家、ロジャー・フライは1909年に『美学論』（“An Essay in Æsthetics”）と題してヴァーノン・リーやモーリーの指摘している「唯美主義」の側面についてもう少し詳しく論じている。フライもモーリーやヴァーノン・リーと同様に、人間を

超えた神聖な存在との交わりを唯美的な美を感知する基盤に置き、それを「宗教体験」(“religious experience”)を基盤とした「想像上の生活」(“imaginative life”)と呼んだ。フライは「宗教体験」を基盤とした「想像上の生活」とは宗教体験を通じて、我々が本来持つ霊的な能力を訓練し、高める生活であると説明し、「そのような霊的能力を訓練すること自体が良い事であり、望むだけの値打ちのあるものだ」(the exercise of which [certain spiritual capacities of human nature] is in itself good and desirable)と主張している(21-22)。また、芸術家がもしも、このような霊的態度を取ることを選択し、霊的能力を鍛錬するなら、その芸術家が到達する「想像上の生活」は、この世で私たちの知るいかなる生活よりもよりリアルであり、より重要性のある存在と呼応したものとなる可能性があるとし唆している(22)。そして、そのような芸術家が到達する「想像上の生活」には「単なる感覚的な喜びとは違う、もっと根本的な喜び」(more fundamental than merely sensual pleasures)(22)を人々のうちに引き起こす力があるのだ、としている。さらに、「想像上の生活」はゆくゆくは人類がこれは、人類の本来の性質を完全に表現していると感じるものを表すこととなるので、実生活の方が、より自由でより満ち足りた生活である「想像上の生活」に近づくことによって説明され、正当化されうるかもしれないと加えている(22)。

フライの提示しているこの「想像上の生活」の説明は、ヴァーノン・リーの「唯美主義」の解説と非常に類似している。フライのいう「霊的能力の訓練」を、ヴァーノン・リーは我々の外側にある「巨大で神聖なハーモニー」の一部である我々の内側のハーモニーを覚醒させる事と説明している。また、霊的能力を鍛錬することによって、その芸術家は、この世で私たちの知るいかなる生活よりも、より自由で、満ち足りた生活である「想像上の生活」に近接することが可能となるのである、とするフライの説明は、我々の内側のハーモニーを覚醒し、我々の外側にある「巨大で神聖なハーモニー」に属する美を鑑賞する事を通して「より高次で完成度の高い生活の型を前もって味わい、その生活習慣を身につける」というヴァーノン・リーの説明と呼応し

ている。

さらに、フライのいう「想像上の生活」はモーリーの説明する「機械的に訪れる退屈な日々を輝かせる」「神聖な神秘に身を捧げる」生活と同様、平凡な生活をただ漫然と送っている者には得られない、深い充足感や喜びを追求する生活を指していることも分かるであろう。このように、フライの論じた「唯美主義」の基盤には、ヴァーノン・リーやモーリーの「唯美主義」と同様に、人間を超えた神聖な存在との交わりがあるといえるのである。

しかし、先程も触れたように、全ての唯美主義者が人知を超えた神聖な存在との交わりを、美を感知する基盤としていたわけではない。少なくとも経験の陳腐さについて繰り返し語ったワイルドはそうではなかったと言えるであろう。ワイルドの美はその美に付属する性質と切り離された、ワイルド個人が感知した美であり、対するペイターの美はその美に付属する性質、人間を超えた神聖な存在のもつ性質と緊密に結びついた美なのである。

2

さて、ここでもう一度、ウルフが「芸術と生活」で議論していた内容に戻ってみたい。ヴァーノン・リーとペイターは同じ題目を扱っているが、何故、ペイターは「偉大な唯美主義批評家」と認められ、ヴァーノン・リーは認められないのであろうか。その点をウルフが 1925 年に出した「現代のエッセー」(“The Modern Essay”)を参照しながら、もう少し掘り下げてみたい。ウルフは「現代のエッセー」の中でペイターを理想的なエッセイストだと褒めている。その理由をペイターは『ルネサンス』に収められた「レオナルド・ダ・ヴィンチ」(“Leonardo da Vinci” 1869)⁶を例に挙げながら、次のように説明している。ペイターのエッセーには無駄なものが入っておらず、執筆素材を「融合」(fused)させてから執筆している。ゆえに、素材の知識ではなく「ヴィジョン」(vision)を描くことに成功しているのだ(217-18)と。このように、「現代のエッセー」には、ペイターが理想的なエッセイストである理由が記されており、その一方で「芸術と生活」には何故

ヴァーノン・リーの執筆物が駄目なのか、その理由が述べられている。ウルフはヴァーノン・リーの議論が「ぼんやり」(vagueness)しており、「時折、一貫性に欠ける」(occasional inconsistency) 理由を彼女が「使用している用語の定義を十分せずに物事を理論的に説明しようとしている事」(desire to account for things logically without defining her terms sufficiently) そして「彼女が議論しようとしている事柄が全て、理性では正しく認識する事のできない神聖な体系に関する事柄である事を証明しようとしていることからきているように思われる」(prove that they are all pieces in a Divine system which the reason cannot appreciate) (278) と説明している。そして、次のように続けている。

それはプラトンを読んでいる時、大抵の場合、神話やある賢女 of 言葉の中で建設的な会話が与えられ、何ページも質疑応答がなされた後に、どのようにしてその瞬間が訪れるかを思い起こさせるだろう。その仕掛けは我々がもはや論じているのではなく、議論を超えたものを聞いているのだという事に気づかせ、今や我々が合理的な理由づけを超えたところに来ているのだ、という事を認識させる。それが、ヴァーノン・リーが議論を始めている地点であり、その見解に至るまでの長い上昇していく道のりを描く事を (ヴァーノン・リーは) ほとんどしていない。その結果、彼女の文章にはプラトンの神話やヴィジョンが持っている神聖なる非人間性が全く無く、その文章は個人の意見表明にしかなくなっている。彼女の文体の質そのものが、彼女の議論している事柄をはっきりと映し出す妨げとなっているのである。つまり、イメージやシンボルは深い理解から得られたもので無いならば、その対象ではなく、書き手を描き出す事になってしまうのだ。

It will be remembered how, when one is reading Plato, there comes a moment, after pages of question and answer, when the constructive part of the dialogue is given us, very often in a

myth or in the words of some wise woman. The device makes us realize that we are no longer arguing, but that we are listening to something beyond the reach of argument, now that we have gone as far as reason will take us. That is the point where Vernon Lee begins, with very little attempt to make the long ascent which leads to the view; and the result is that her statements have none of the Divine impersonality which stamps the myths and visions of Plato, but they are expressions of individual opinion. The very qualities of her style get in the way of any clear sight of the matter which she discusses; images and symbols, unless they spring from a profound understanding, illustrate not the object but the writer. (278-79)

以上の説明を比較するなら、ウルフがペイターを認める理由とヴァーノン・リーを認めない理由とは、互いに対応していることがわかるであろう。ヴァーノン・リーは「神聖な体系」について述べてはいるが、その体系に至るまでの「長い上昇していく道のり」を描いていない。ゆえに、認められないのであり、ペイターのエッセーにはその「上昇していく道のり」が描かれているがゆえに認められるのである。それでは、ウルフはペイターの「レオナルド・ダ・ヴィンチ」のどのような部分に「神聖な体系」へと「上昇していく道のり」を見たのであろうか。

その分析に入る前に一点、確認しておかなければならない事がある。それは、上記の分析をしているウルフ自身も人間を超えた神聖な存在との交わりを経験していたという事実である。ウルフが晩年に子供時代を回想して書いた回顧録、「過去のスケッチ」(“Sketch of the Past”)にその事が記されている。ウルフがヴァーノン・リーの説明を「ぼんやりしている」と指摘したり、ヴァーノン・リーの記すシンボルやイメージを「深い理解から得られたものではない」と手厳しく批判するのは、ウルフ自身が実際にこの人

間を超えた神聖な存在との交わりを体験してきたからに他ならない。そこで、ウルフの内的経験とペイターのダ・ヴィンチの内的経験を比較しながら、また、上記で検討したヴァーノン・リー、モーリー、そしてフライの「唯美主義」の解説を随時参照しながらペイターのダ・ヴィンチ論を分析してみたい。

ペイターはダ・ヴィンチ論の書き出しで次のように述べている。「風変わりな精神の持ち主を愛好する人は、やはり、これらの作品から受ける印象を一人で分析し、それを通じて、レオナルドの天才の主たる要素を明らかにするかもしれない」(a lover of strange souls may still analyse for himself the impression made on him by those works, and try to reach through it a definition of the chief elements of Leonardo's genius.) (78)。この言葉は、ペイターが『ルネサンス』の序論で述べた「唯美主義」批評をダ・ヴィンチ論でも実践することを宣言したものであり、それは、(ペイター自身はその事をあまり意識していなかったかもしれないが) 人間を超えた神聖な存在との交わりという観点からダ・ヴィンチの人生を描き直す事をも意味する。少なくともウルフはそのような観点からペイターのダ・ヴィンチ論を読んでいたといえるのである。

それではまず、「過去のスケッチ」に記されているウルフが子供時代にセント・アイヴズの庭で体験した内的経験について見てみたい。それは、花壇の花を眺めている時に、突然、花そのものが大地の一部であることが明白に思われ、「あれが統一なのだ」(That is the whole) (71)と感じた経験である。その瞬間にウルフは理性を見出し、ある発見をしたのだと感じたという。それが何だったのか、この回顧録ではそれを「ある秩序の啓示」(a revelation of some order) (72)「現象の背後にある何か真実なもののしるし」(a token of some real thing behind appearances) (72)と捉えており、あらゆる人間がこの見えない「型」(pattern)と結び付けられていると分析している(72)。これがウルフと人間を超えた神聖な存在との出会いであるといえるであろう。また、ウルフはこのような瞬間を経験することを「大ハンマーの衝撃」(the sledge-hammer force of the blow) (72)と呼んでいるが、子供時代にこの

ような衝撃を受け、その後も受け続けることによって、「人の人生は人の身体や人が口にしたり行ったりすることに限られてはいない」(one's life is not confined to one's body and what one says and does) (73) 事、そして、目に見える現象よりもその背後に隠された「型」、人間を超えた神聖な存在が人生に及ぼす影響力の方が強いという認識をウルフは強める事となる。そして、この背後に隠された「型」と結びついた人間を描きたいというという願いが原動力となって作家活動が続けていく事となるのである。

ペイターのダ・ヴィンチ論にも、ダ・ヴィンチが現象の背後に隠された「型」、人間を超えた存在に気づく様子が描かれている。この気づきは、それまでに学んだフィレンツェ様式からダ・ヴィンチが脱皮する要因となる。

自分の芸術がこの世で重要なものとなるためには、それはもっと自然の意味と人間性の目的の重みをもつものでなければならぬ。自然こそ「より高い知性の本当の女主人」にほかならない。それで彼は自然の研究に没頭し、研究にあたっては、以前の研究者たちの方法に従った。すなわち彼は、植物や結晶の隠れた美質や、星が空を運行する際に描く軌道や、異なった種類の生物の間に存在していて、それらの生物たちが互いに相手を了解しあうものとなる——目を見開いているものにはそう見える——照応関係を考察した。幾年もの間、彼は他人には見えぬある声にじっと聞き入っている人のように見えた。

彼はこのとき、事物の奥深くを究める技術、表現の源泉をその一番微妙な奥底まで辿り、扱っている事物に内在する力を探るすべてを学んでいたのだ。彼はすぐさま、あるいは完全に自分の芸術を放棄したわけではない。ただ彼は、もはや快活な客観的な画家ではなくなっていた。

His art, if it was to be something in the world, must be weighted with more of the meaning of nature and purpose of humanity. Nature was “the true mistress of higher

intelligences.” He plunged, then, into the study of nature. And in doing this he followed the manner of the older students; he brooded over the hidden virtues of plants and crystals, the lines traced by the stars as they moved in the sky, over the correspondences which exist between the different orders of living things, through which, to eyes opened, they interpret each other, and for years he seemed to those about him as one listening to a voice, silent for other men.

He learned here the art of going deep, of tracking the sources of expression to their subtlest retreats, the power of an intimate presence in the things he handled. He did not at once or entire desert his art; only he was no longer the cheerful, objective painter. . . . (81)

ウルフが花を見てそこに「統一」を見たように、ダ・ヴィンチも自然の研究を続ける中で、自然の営みの背後にある隠れた照応関係に気づく。ウルフにとって現象の背後に隠された「型」を表現することが執筆の原動力となったように、この発見は画家ダ・ヴィンチの絵画に対する認識を根底から覆すこととなる。

その表れとして、ダ・ヴィンチの描いた女性たちはペイターによって次のように描写される。

彼女たちはいわば透視者であって、ちょうど精巧な機械を通して見るように、私たちは自然の微妙な諸力、自然の働きの様々な様式、自然界における磁気的なもの全てを認識する。物質が精巧な作用によって精神的なものへと高まるためのあの微妙な状態の全て——果敢な神経と鋭敏な触覚のみに追跡できるような状態の全てを認識する。ある重要なデッサンでは、こうした力が人間の肉体に働きかけているのを実際にこの目で見るといふ具合である。神経質で、興奮気味で、何か不可解な心気喪失の状態に陥る

これらの人たちは、異常な状況に支配されやすく、他人には感じられない力が普通の雰囲気の中で働くのを感じ取り、いわばその力の貯蔵所となって、さらに連鎖状にひそかに私たちに影響を及ぼしているように見えるのだ。

They are the clairvoyants, through whom, as through delicate instruments, one becomes aware of the subtler forces of nature, and the modes of their action, all that is magnetic in it, all those finer conditions wherein material things rise to that subtlety of operation which constitutes them spiritual, where only the finer nerve and the keener touch can follow. It is as if in certain significant example we actually saw those forces at their work on human flesh. Nervous, electric, faint always with some inexplicable faintness, these people seem to be subject to exceptional conditions, to feel powers at work in the common air unfelt by others, to become, as it were, the receptacle of them, and pass them on to us in a chain of secret influences. (91)

ペイターはダ・ヴィンチの描く女性を透視力を持つ者と分析しているが、ここに登場する女性たちは正にウルフのような女性たちである。彼女たちもウルフのように、現象の背後に働く力を見ようと目をこらしているからである。ゆえに、彼女たちもウルフと同じ「神聖な神秘に身を捧げる」唯美主義者であるといえるであろう。ところでここで忘れてはならないのは、ダ・ヴィンチの描く女性たちを描写する事を通して、ペイターはダ・ヴィンチの意識の変化、そして成長を描くことに成功しているという点である。ペイターは女性たちを唯美主義者、「神聖な神秘に身を捧げる」人として描写する事を通して、「神聖な神秘に身を捧げ」ながら、霊的成長を遂げていくダ・ヴィンチの内面を描き出しているのである。

ペイターはダ・ヴィンチの絵画の目標についてどのように捉えていたのだろうか。ペイター次のように語っている。

彼はなんと多くの作品を未完成のまま残し、どれだけ多くをやり直さねばならなかったことか！彼の問題は、観念を形象に変換することであった。それまでに彼が獲得していたのは、素朴で限られた官能性を持つ初期フィレンツェ派の様式を身につけたことであったが、いまや彼は、この狭い媒体の中に、それには規模が大きすぎる人間性の予見、すなわちシェイクスピアの偉大な不規則な芸術のみを例外とするような、開かれた世界の広大なヴィジョンを表現しようとしていたのである。そして彼の手になる作品には、いたるところでこの努力が見て取れるのだ。

How much must he leave unfinished, how much recommence!
His problem was the transmutation of ideas into images. What he had attained so far had been the mastery of that earlier Florentine style, with its naïve and limited sensuousness. Now he was to entertain in this narrow medium those divinations of a humanity too wide for it, that larger vision of the opening world, which is only not too much for the great, irregular art of Shakespeare; and everywhere the effort is visible in the work of his hands. (88)

この引用をフライの言葉を使って説明するなら、この段階でダ・ヴィンチの霊的能力は極限まで鍛錬され、彼の到達した「想像上の生活」は「この世で私たちの知るいかなる生活よりもよりリアルであり、より重要性のある存在と呼応したもの」となっていたことになる。また、ペイターはダ・ヴィンチが「あの恵まれた瞬間」(“the happy moment”)が訪れるまで制作しなかったという点にも触れている。

レオナルドは、あの恵まれた瞬間が訪れるまでは決して制作しようとはしない。その〈満足〉の瞬間こそ、想像力に富む人間には、創造の瞬間なのである。この瞬間を彼は完全な忍耐のうちに待ち続ける。他の瞬間はその準備、ないしは余韻でしかない。彼ほど

気を配って両者の間に区別をつける人はあまりいない。それゆえ、一番選りすぐった作品の中でさえも数多くの欠陥が見出されるのであるが、しかし、レオナルドにとっては、この区別は絶対的なものであり、〈満足の〉瞬間に錬金術は完成するのである。観念は不意に色彩と形象とに変わり、ある漠然とした神秘主義は精錬されて控えめで優美な神秘となり、絵画は目を楽しませると共に魂を満足させる。

But Leonardo will never work till the happy moment comes—that moment of *bien-être*, which to imaginative men is the moment of invention. On this he waits with a perfect patience; other moments are but a preparation, or after-taste of it. Few men distinguish between them as jealousy as he. Hence, so many flaws even in the choicest work. But for Leonardo the distinction is absolute, and, in the moment of *bien-être*, the alchemy complete: the idea is stricken into colour and imagery: a cloudy mysticism is refined to a subdued and graceful mystery, and painting pleases the eye while it satisfies the soul. (89)

ペイターはゲーテを例に挙げながら、近代のドイツ人の扱った観念とダ・ヴィンチのものとの間に決定的な違いがあったことに言及している。「あの恵まれた瞬間」が訪れるまで制作しなかったという事実は、彼の制作に彼の存在を超えた力が不可欠であったという事を示している。この瞬間はヴァーノン・リーが記しているように、我々に内在するハーモニーと我々の外側にある「巨大で神聖なハーモニー」が交わる瞬間と関連するものであり、またウルフが子供の頃から受け続けた「大ハンマーの衝撃」の瞬間と通じるものであるといえるであろう。

ところで、ダ・ヴィンチが描いた「開かれた世界の広大なヴィジョン」とはどのようなものなのであろうか。ペイターが「最も真の意味で、レオナルドの傑作、彼の思想と仕事のあり方を明らかにする事例である」と述べて

いる《ラ・ジョコンダ》、《モナ・リサ》がその一つである事は確かであるが、ここではダ・ヴィンチのもう一つの傑作、《聖アンナ》の海岸について、ペイターが説明している個所を見てみたい。

この優美な場所では、風が優れた銅版画家のような手つきで水面をかすめ、割れていない貝殻が砂上にびっしりと敷きつめ、波の届かぬ岩の頂には、緑の草が髪の毛のように細長く密生している。これは、夢や幻想の風景ではなく、遠く離れた場所、幾千の時間の中から奇跡的な巧緻さで選び出された時間の風景なのである。レオナルドの不思議な視覚のヴェールを通すと、事物はそうに見えるのだ。それは普通の夜でも昼でもない、日蝕のかすかな光、あるいは夜明けに降る雨の短い合間、または深い水を通して見るような風景である。

... that delicate place, where the wind passes like the point of some fine etcher over the surface, and the untorn shells are lying thick upon the sand, and the tops of the rocks, to which the waves never rise, are green with grass, grow fine as hair. It is the landscape, not of dreams or of fancy, but of places far withdraw, and hours selected from a thousand with a miracle of *finesse*. Through Leonardo's strange veil of sight things reach him so; in no ordinary night or day, but as in faint light of eclipse, or in some brief interval of falling rain at day break, or through deep water. (87)

ダ・ヴィンチは目の前にある風景をそのまま描いたり、幻想の風景を描いたりしていないとペイターは説明する。そうではなく、幾千の時間の中から選び出された風景、ウルフの言葉で言うならば、現象の背後にある「型」に目を凝らす事で見えてくる「開かれた世界」のヴィジョン、フライの言葉を使うならば、己の霊を鍛錬する事によってダ・ヴィンチが到達した「想像上の生活」の中で見える風景を描いているのだ、と説明するのである。このよう

に、ペイターはダ・ヴィンチの絵画を分析する事を通して、ダ・ヴィンチが神聖な存在と呼応する存在へと上昇していく道のりを描いていると分析する事が可能なのである。

おわりに

以上の分析から、ウルフが「現代のエッセー」で述べているように、ペイターのダ・ヴィンチ論にはダ・ヴィンチが霊的能力を高め続ける事によって、「神聖な体系」を捕らえようと奮闘し、最終的に「開かれた世界の広大なヴィジョン」を絵画の中に表現するようになるまでの道のりが描かれている、と考える事が可能である事が分かるであろう。ところで、ウルフがペイターのダ・ヴィンチ論からこの点を読み取り、評価したという事実はペイターとウルフの関係を考える上で非常に重要である。この事実はウルフが「人間を超越した神聖な存在との交わり」を非常に大切にし、その観点からペイターを評価していた事を示すからである。したがって、ウルフとペイターを結びつける核は、彼らが個々に大切にした「人間を超越した神聖な存在との交わり」にあるといえるのである。

第二章：I.「享楽主義者マリウス」におけるペイターの挑戦：

「近代精神に可能な宗教のいわゆる第四局面」

とカントの批判哲学

ペイターは 1883 年 7 月 22 日のヴァイオレット・パジェット (Violet Paget, 1856-1935) 宛の手紙に『マリウス』を完成させることを自分の「義務」だと考えていたこと、そしてこの小説の中で「近代精神に可能な宗教のいわゆる第四局面を提示したい」(LWP 52) と考えていた旨を記しているが、「近代精神に可能な」という言葉は具体的にどのようなことを意味しているのであろうか。この言葉が表している具体的な内容をカントの批評理論を用いて明らかにするのが本章の目的である。

ペイターは「コールリッジの著作」(1866) というエッセーにてコールリッジ (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834) と神学との関係を分析しているが、彼が享受した一つの「たぐいまれなる知的幸運」“singular intellectual happiness” (13) として、その当時ドイツで生まれた先駆的哲学との偶然の出会いを挙げている。しかしペイターのその後の議論は、コールリッジがこのドイツ哲学を中途半端に神学上の諸問題に適用したがために生じた誤りに集中している。つまり、ヴィクトリア朝期のヨーロッパにおける神学に対する知的アプローチにおいて分岐となったカントの批判哲学¹ にイギリス人として最も早く触れ、神学上の諸問題に適用する機会を得たコールリッジは非常に幸運であったが、そのやり方が不十分であったとペイターは主張しているのである。²

19 世紀の初頭にどのようにカントの批判哲学がイギリスに受容されたかについて調査をしたルネ・ウェレック (Rene Wellek) とジュゼッペ・ミッケリー (Guiseppe Micheli) は、次のように指摘している。19 世紀初頭に「カントと前向きな関係を築いたすべての[イギリスの]思想家はなんとかしてカントを英国の伝統と正統性という枠組みで捕らえようとしていた。カントは彼らの伝統的な考え方を壊したり変えたりすることができなかったのである」

(260)。そして、それらの思想家の一人としてコールリッジにも言及しているが、これはコールリッジは「教会の教義を弁護するため」(555)にカントの批判哲学を誤った方法で適用したとするペイターの見解と一致している。

ところで、コールリッジが受容し損ねたというカントの批判哲学はどのような点で重要だったのであろうか。ミシェル・フーコーは「カントについての講義」³においてカントが基礎付けた大きな伝統を二つ挙げている。その一つ目の伝統についてフーコーは次のように説明している。「カントは、まず、その重要な批判的作品において、どのような条件のもとで真なる認識が可能となるかという問いを提起する哲学の伝統を創始し、それを基礎付けた。そして、そこから、19世紀以来の現代哲学の一分野全体が真理の分析論と同じように提起され、展開されてきた」(dans sa grande œuvre critique Kant a posé, fondé, cette tradition de la philosophie qui la question des conditions sous les quelles une connaissance vraie est possible et, à partir de là, . . . tout un pan de la philosophie moderne depuis le XIX^e siècle s'est présenté, s'est développé comme l'analytique de la vérité)(39)。これは、カントが『純粋理性批判』にて行ったこと、つまり理性の働きを吟味し、その限界を認識することを通して「理性の使用が正当でありうる諸条件を定義する」⁴ 哲学の伝統を創始したことを指している。

それでは、二つ目の大きな伝統とはどのような伝統なのであろうか。フーコーは次のように説明している。

このもうひとつの批判の伝統は、われわれの現代性とは何か？可能な経験の現在的な領野はどのようなものか？という問いを提起します。そこで問題となっているのは真理の分析論ではありません。そこでは、現在の存在論あるいはわれわれ自身の存在論とでも呼ぶべきものが問題となるでしょう。そして、現在われわれがぶつかっている哲学の選択とは、一般的に真理の分析哲学として現れてくるような批判哲学を選ぶことができるのか、それとも、われわれ自身の存在論、現在性の存在論といった形態をとる批判的思考を選ぶことができるのかという

ものであると私には思えます。そして、ヘーゲルからニーチェ、そしてマックス・ウェバーを経てフランクフルト学派に至るまで、この後者の哲学の形こそが、私がそのなかで仕事をしようとしてきた考察の形態を基礎付けたものなのです。

Cette autre tradition critique pose la question: qu'est-ce que c'est que notre actualité ? Quel est le champ actuel des expériences possibles ? Il ne s'agit pas là d'une analytique de la vérité, il s'agira de ce que l'on pourrait appeler une ontologie du présent, une ontologie de nous-mêmes et il me semble que le choix philosophique auquel nous nous trouvons confrontés actuellement est celui-ci : on peut opter pour une philosophie critique qui se présentera comme une philosophie analytique de la vérité en général, ou bien on peut opter pour une pensée critique qui prendra la forme d'une ontologie de nous-mêmes, d'une ontologie de l'actualité ; c'est cette forme de philosophie qui, de Hegel à l'Ecole de Francfort en passant par Nietzsche et Max Weber, a fondé une forme de réflexion dans laquelle j'ai essayé de travailler. (39)

フーコーがここで述べている「われわれ自身の存在論」、「現在性の存在論」といった形態をとる批判的思考についてはさらに説明が必要であろう。フーコーはこの二つ目の伝統の起点となったテキストをカントの「啓蒙とは何か」と考えている。以後、このテキストがどのように「われわれ自身の存在論」、「現在性の存在論」といった形態をとる批判的思考となっているのかについて、フーコーの「啓蒙とは何か」と題された別の論文を引用しながら考察していきたい。

私はまた、カントのこのテキスト[「啓蒙とは何か」]と歴史について書かれた一連の他のテキストとの関連も強調しておかなければならないと思う。他のテキストの大部分は、時間の内在的な目的性、及び人類の歴史が向う点を決定することをめざしている。ところが啓蒙

の分析は、啓蒙を人類の成人状態への移行と定義する事によって、全体の運動及びその基本的な方向との関わりで、現在性を位置付けている。だが同時に、その分析は、いかに、この〈現在〉の時において、各人が全体のプロセスについて、一定の仕方で責任があるものなのかを示してもいる

私が提示したい仮説は、この小さな論文が、批判的省察と歴史についての考察との、言わば、連結部に位置する、というものだ。それは、カントによる自分自身の企ての現在性についての反省なのだ。

It is also necessary, I think, to underline the relation between this text of Kant's ["What is Enlightenment?"] and the other texts he devoted to history. These latter, for the most part, seek to define the internal teleology of time and the point toward which history of humanity is moving. Now the analysis of Enlightenment, defining this history as humanity's passage to its adult status, situates contemporary reality with respect to the overall movement and its basic directions. But at the same time, it shows how, at this very moment, each individual is responsible in a certain way for that overall process.

The hypothesis I should like to propose is that this little text is located in a sense at the crossroads of critical reflection and reflection on history. It is reflection by Kant on the contemporary status of his own enterprise. (38)

フーコーはここで、啓蒙という時代に生きている、ということを意識するカントの歴史的感覚が、三大『批判』を生み出した、つまり、啓蒙時代には〈批判〉が必要不可欠であるという時代的要請のもとに、カントの三大『批判』は執筆されたのだと論じている。また、フーコーは啓蒙を「人類の成人状態への移行」と定義する事によって、一人ひとりの人間が自律性の確保された理性を行使し、「いま」という時代を作り出す一構成員として、責任をもって

行動していくべきであるというカントの主張にも注目して、次のように述べている。

私の考えでは、一人の哲学者が、このように綿密に、かつ内部から、認識とのかかわりにおける自分自身の仕事の持つ意義、そして歴史についての省察、さらに、自分が物を書く〈時〉、その時だからこそ物を書くというその単独な〈時〉、についての個別的な分析、という三者を結び付けて考えたのは初めてのことだった。歴史における差異としての〈今日〉、また、個別的な哲学的使命の動機としての〈今日〉、についてのこのような反省こそ、このテキストの新しさだ、と私には思えるのである。

このテキストをそのように捉えることによって、私はそこに一つの出発点を見ることが出来るように思う。〈現代性〉の態度、と呼んでもよいかもしれないようなものの素描が、そこには見て取れるのだ。 . . . it seems to me that it is the first time that a philosopher has connected in this way, closely and from the inside, the significance of his work with respect to knowledge, a reflection on history and a particular analysis of the specific moment at which he is writing and because of which he is writing. It is in the reflection on “today” as difference in history and as motive for a particular philosophical task that the novelty of this text appears to me to lie.

And, by looking at it in this way, it seems to me we may recognize a point of departure: the outline of what one might call the attitude of modernity. (38)

フーコーは歴史的現在を意識し、またその一部を構成する一員として自分自身を省察することを通して、哲学者として今現在すべきことを使命感をもって実践した最初のテキストとしてカントのこの小論を挙げている。そしてフーコーは、カントがこの小論で提示したこの態度を「一つの出発点」と捉え、この態度を「〈現代性〉の態度」と呼んでいるのである。この「〈現代性〉の

態度」についてフーコーは次のような説明を加えている。

カントのテキストを参照することによって、私は現代性を、歴史の一時期というよりは、むしろ一つの〈態度〉として考えることができないだろうかと考えるのだ。態度という語によって、私が意味するのは、現在の現実に対する関わり方の様式のことなのだ。それは、或る者たちによって選ばれる意志的な一つの選択のことでもある。さらに、それは、考え方や感じ方の様式、あるいはまた実行や行動の仕方のことでもあり、一つの帰属を示すと同時に一つの使命として現れるものなのだ。

Thinking back on Kant's text, I wonder whether we may not envisage modernity rather as an attitude than as period of history. And by "attitude," I mean a mode of relating to contemporary reality; a voluntary choice made by certain people; in the end, a way of thinking and feeling; a way, too, of acting and behaving that at one and the same time marks a relation of belonging and presents itself as a task. (39)

フーコーはカントが「啓蒙とは何か」の執筆を通して提示した態度、つまり自分の帰属している時代や社会に対して執筆するという態度を「〈現代性〉の態度」と呼び、それを「現在の現実に対する関わり方の様式」と捉えているのである。

では、ペイターはこの二つの伝統に対してどのように反応しているのだろうか。カントが基礎付けたと言われるこの二つの伝統を基盤にペイターが論じていると思われる箇所をペイターのコールリッジ論から引用してみたい。

神学は大きな家であり、既に亡き人々の手による神聖文字がその壁の至るところに刻まれている。そうした神聖文字の一つを解説すると、われわれはそこに誤った見解が陳述されているのに気づく。しかし、知識はその文字を書いた手が壁から離れた後もずっと這うように前進してきた。われわれはもはやその誤った見解を

受け容れることはなく、その誤りの起源を辿ることができる。教義は、誠実かつ美しい一群の精神を祀る記念碑のようにかけがえないものである。そうした精神は、人類の過去の時代にあって、真の知識のためではないとしても、やはり気高く高貴な幸福のために、多くの涙を流しながら奮闘したのだった。その興奮こそが実態であり、教義はそれを影のように朧ろげに表現したものにすぎない。時代が移り変わっても一貫して伝統的に受け取られてきたように、それは影の影、実態と現実とから二重に引き離された単なる「第三の似姿」⁵にすぎない。だとすれば、教義に関する神学を論ずる真の方法は歴史的でなければならない。バウアーのような作家たちの手によって近代的な批判が始められて以来、そのような方法がいかに多くのことを成し遂げてきたかを、イギリス人は次第に理解しつつある。コールリッジはこの方法に必要な要素の多くを、知識、内向的性格、繊細な心理学、自分以外の人間による様々な様式の思考に対して劇的なほど共鳴を示す能力を備えていた。自分独自の方法を実行する過程で、ある教義の真の歴史的な起源を述べることがよくあるが、その歴史的感覚は不思議なほど鈍かったので、この起源を、その教義が過去において存在した理由であるばかりでなく、現在においても存在する理由であると見なす。こうした歴史的な諸要素を歴史的な方法で考えることができなかったのは、この方法が、相対的な精神の要請の一つ、しかも、全要請のうちで最も実り多いものにほかならないからである。

Theology is a great house, scored all over with hieroglyphics by perished hands. When we decipher one of those hieroglyphics, we find in it the statement of a mistaken opinion; but knowledge has crept onward since the hand dropped from the wall; we no longer entertain the opinion, and

we can trace the origin of the mistake. Dogmas are precious as memorials of a class of sincere and beautiful spirits, who in a past age of humanity struggled with many tears, of not for true knowledge, yet for a noble and elevated happiness. That struggle is the substance, the dogma only its shadowy expression; received traditionally in an altered age, it is the shadow of a shadow, a mere τρίτον ειδωλον, twice removed from substance and reality. The true method then in the treatment of dogmatic theology must be historical. Englishmen are gradually finding out how much that method [historical method] has done since the beginning of modern criticism by the hands of such writers as Baur. Coleridge had many of the elements of this method: learning, inwardness, a subtle psychology, a dramatic power of sympathy with modes of thought other than his own. Often in carrying out his own method he gives the true historical origin of a dogma, but with a strange dullness of the historical sense, he regards this as a reason for the existence of the dogma now, not merely as reason for its having existence of the dogma now, not merely as reason for its having existed in the past. Those historical elements he could not envisage in the historical method, because this method is only one of the applications, the most fruitful of them all, of the relative spirit. (26-27)

この引用箇所前半でペイターは教義を誠実で美しい精神が祀られている記念碑にたとえながら、実質は記念碑にではなく、祀られている人々の気高く高貴な幸福のための奮闘にこそあるのだと強調している。この引用で注目すべき点は、彼らが奮闘したのが「真の知識のためではない」事をことわっている点である。カントは純粹理性批判のアンティノミーという方法を用いて、

人間には真の知識、物自体は認識されない⁶としたのだが、ペイターがここで教義が「真の知識」となることはありえないと主張することによってペイターがフーコーの言うカントが創始した一つ目の伝統に沿って議論を展開していることが分かるであろう。また、教義を「影の影、実態と現実とから二重に引き離された単なる第三の似姿にすぎない」としているのも、カントの創始したこの伝統に沿って理性を吟味した結果といえる。ゆえに、カントの理性批判を「教会の教義を弁護するために」用いたコールリッジがペイターの批判の対象となったのは当然のことといえるのである。⁷

次に「教義に関する神学を論ずる真の方法」としてペイターが提示している歴史的方法について見ていきたい。フーコーの前述した解説と照らし合わせると、この歴史的方法は、カントが創始したとされる二つ目の伝統に連なるものであると思われる。コールリッジは「歴史的な諸要素を歴史的な方法で考えることができなかった」とペイターは述べているが、それは彼がある教義が存在する理由が今も昔も変わらないと考えているからである。要するに、歴史的な諸要素を歴史的な方法で考えるとは、ある教義が存在する理由を、自分が存在している現在を意識しながら思考することを意味する。ゆえに、フーコーが言っているように、歴史的方法で考えるとき、「現在の存在論」「われわれ自身の存在論」とでも呼ぶべきものが問題となってくるのである。

さて、ここまでフーコーのカントの批判哲学に対する分析を援用しながら、ペイターのコールリッジに対する神学批評を見てきたわけだが、カントの批判哲学を的確に適用することができなかったコールリッジについて論じながら、ペイターは自分のカント批判哲学への十分な理解を示し、それを的確に用いる準備がある事を示すことに成功している。ペイターはコールリッジが「歴史的方法」で考えることができなかった理由をそれが「相対的な精神の要請の一つ、しかも、全要請のうちで最も実り多いものにほかならない」(27)からと述べ、コールリッジを皮肉っている。フィヒテはカントの精神について「関係こそが絶対的であるべきであり、絶対的なものは関係以上のも

のであってはならない」(210)と語っているとおり、この相対的な精神こそカントが最も重んじたものであった。同様にペイターが近代にふさわしいと考えた精神もこの相対的な精神であった

同時に、フーコーがカントの「啓蒙とは何か」に見いだした「〈現代性〉の態度」と呼ぶ態度をもって『マリウス』が執筆されたという点も見逃してはならないであろう。つまり、ペイターは前述したフーコーの言葉を借りて説明するのであれば、「綿密に、かつ内部から、認識とのかかわりにおける自分自身の仕事の持つ意義」そして「歴史についての省察」さらに「自分が物を書く〈時〉、その時だからこそ物を書くというその単独な〈時〉、についての個別的な分析」という三者を結びつけながら『マリウス』を執筆しようと試みたといえるのである。

それでは、ペイターがこの三者をどのように結びつけながら『マリウス』を執筆しているのかについて分析してみたい。まずは、ペイターが主人公のマリウスの生きた時代を二世紀のローマ帝国に設定した意図について見てみたい。ペイターは『マリウス』16章の冒頭部で次のように述べている。「その時代とわれわれの時代は多くの共通点を持ち、多くの困難と希望を共にしている。したがって私があちこちでマリウスから近代人へと移り、ローマからパリあるいはロンドンに居を移すように見えることがあっても、読者はそれを大目に見ていただきたい」“The age and our own have much in common – many difficulties and hopes. Let the reader pardon me if here and there I seem to be passing from Marius to his modern representatives – from Rome, to Paris or London” (MII 48)。この記述にはペイターの〈現代性の態度〉がはっきりと現れているといえるであろう。つまり、二世紀のローマ帝国を舞台に繰り広げられる物語は過去の物語として展開されているのではなく、19世紀末に生きるわれわれと関係あるものとして展開されているのだというメッセージがここにはあるからである。富士川義之はマルクス・アウレリウスの時代が19世紀後半から末期のイギリスの置かれた状況と照応するものであるという認識をペイターに与えたのは1855年に英訳が

出版されるドイツの歴史学者バルトルド・ニーブールの『ローマ史講義』であると言及している。『ローマ史講義』においてニーブールは「二世紀のローマ文明がのちの一世紀半の期間にさまざまな領域であらわになる種々の混乱や矛盾やエネルギーの発生源となったこと」を指摘しており、この歴史書に示された新しい見解に感化されて、ペイターは「マルクス・アウレリウスの時代を『平和と繁栄』からはほど遠い、政治的にも社会的にも文化的にも非常に不安定な時代」と見るようになり、「とりわけ古い価値観では解決不能な宗教的・倫理的問題が人びとの心をとらえ始めた時代」と受けとめるようになったというのである（688）。富士川は続けて次のように述べている「こうした対応関係を長編小説の基盤にすえることを通じて、ペイターは近代思想の類型がアウレリウス帝の時代に見出すことができるとする独自の認識を追求していった」（689）。これらの事柄から、ペイターが自身の生きている時代の省察の結果、アウレリウス帝の時代を選択したのだということが分かるであろう。ここには「その時だからこそ物を書くというその単独な〈時〉、についての個別的な分析」があるのである。

次に「〈現代性〉の態度」について考えてみたい。フーコーはこの態度を持つ際に、「綿密に、かつ内部から、認識との関わりにおける自分自身の仕事の持つ意義」に対する分析が不可欠であるとし、この観点から、カントの「啓蒙とは何か」という小論とは「カントによる自分自身の企ての現在性についての反省なのだ」（11）と分析している。同様に、この観点から、ペイターの『マリウス』もペイター自身の現在性についての反省から生まれたものであると考えることが可能である。つまり、『マリウス』はペイターが「綿密に、かつ内部から、認識との関わりにおける自分自身の仕事の持つ意義」を考えた結果、生まれた作品なのである。冒頭でも触れたが、ペイターがこの作品を自分の「義務」と考えるのも、『マリウス』をヴィクトリア朝後期に生きる自分にしかできない仕事だと考えたからに他ならない。それでは、ペイターにしかできないと思わせた仕事とはどのような仕事なのであろうか。

富士川義之は『マリウス』を「どのように生きるべきかという人間の生

のあり方について、宗教的位相について、文化について、歴史について、小説という形式を用いて、相対的に認識していくという特性を著しく備え」た書であると分析しているが(690)、ペイターは対象を相対的に認識する力に長けた作家であった。これはペイターの得意とする批評が芸術家や芸術作品が発する複雑微妙な印象を彼独自の感受性を通して分析するという批評、対象とそれを批評する者との間に生じた関係性を基盤に分析する印象主義批評であることから容易にうかがわれる事である。このような能力に長けたペイターが、『マリウス』において神の視点を持ち込まずに、純粋な関係性の中で認識された宗教の局面を描くことを自分の使命だと自覚したとしても不思議ではないであろう。次のセクションでは、マリウスの相対的な認識を通して、カントの批判哲学を基盤に描き出される宗教の「第四局面」がどのように展開されているのか分析してみたい。

II. 『享楽主義者マリウス』におけるキリスト教

はじめに

本セクションでは、『マリウス』に描かれている宗教の「第四局面」の分析をカントの批判哲学と聖書を参照しながら行う。そこでまず、カントが宗教と宗教で信仰の対象となる神をどのように捉えていたのかについて見てみたい。

ペイターは前のセクションでも触れた「コールリッジの著作」というエッセーの中でカントが行った「思弁的理性」と「実践的理性」の区別に触れ、カントが『純粋理性批判』の弁証論において「思弁的理性」を批判した意図は「有神論の合理的な基盤を破壊する事にある」としているが（555）、ここでペイターが言わんとしていることを理解するには、カントが『純粋理性批判』においてどのようなことを追求しようとしたのかについて確認する必要がある。

カントが『純粋理性批判』で試みたのは、人間が神の視点を持ち込まずに、自分自身の力で何を認識しうるかについて人間の認識機能を整理し直し、その限界を明らかにすることであった。その帰結は、私たちが認識できる世界はわたしたちの経験的な世界である現象界に限られており、その現象界に位置しない物自体（対象そのもの）、については認識する事はできないと言う事であった。つまり、「神」が存在するのかどうか、世界とは何か、「魂の不死」が可能であるのかどうか、といった問いに対して理性は答える事ができないと結論づけたのである。

このようにしてカントは「有神論の合理的な基盤を破壊」したのであるが、カントがこのようなことをしたのは、神の存在を無視したり否定するためではなかった。カントは、『純粋理性批判』で、「たとえ形而上学[カントが『純粋理性批判』で展開するカント自身の哲学]は宗教の土台ではありえないとしても、やはりいつでも宗教の堡壘として存続しなければならない」としており、また「形而上学」は「無法則な思弁理性が、道徳ならびに宗教にお

いてきつと引き起こすであろう荒廃を防ぐ」のであると語っている(B 877f.)。さらに『純粋理性批判』第二版序文でも「この批判によって、一般に害を及ぼしうるような、唯物論、宿命論、無神論、自由思想的な無信仰、狂信、迷信といったものだけではなく、専門学派にとって危険だが、公衆に入り込むのが困難なたぐいの、観念論や懷疑論といったものも、根こそぎにされることができると宣言している(BXXXIV)。以上の記述から分かるように、カントが『純粋理性批判』にて「思弁的理性」による神の存在証明が不可能である事を明らかにしたのは、「宗教の堡壘」として、宗教に荒廃を及ぼすもの、そして宗教に敵対するあるいは宗教を歪める思想を「根こそぎ」にするためだったのである。

それでは、カントはどのような形で宗教と神の存在を肯定したのであるか。ペイターはそれを自分の言葉で説明せずに、ハインリヒ・ハイネ(Heinrich Heine, 1797-1856)の『ドイツにおける宗教と哲学の歴史』(1834)から引用した言葉を用いて次のように説明している。「カントは理論的理性と実践的理性とを区別し、実践的理性を魔法の杖として、理論的理性が殺害した理神論の死体を生き返らせるのである」(556)。この言葉は、「思弁的理性」の使用によって「神」の存在を認識することが不可能であることを立証したカントが、「実践的理性」を使用して「信じる」という形でその存在を確信することができるとしたことを指している。この確信は、カント自身が念を押しているように、「論理的確実性」からではなく「道徳的確定性」からきているのである(B 856f.)。それでは、この道徳的信仰に対するカントの信念が表明されている部分を引用してみたい。

道徳的信仰にかんしては、事情はまったく異なる。と言うのは、そこでは、あることが生起しなければならないということ、すなわち私が道徳法則にあらゆる点で従うということは、端的に必然的であるからである。この目的は、ここでは免れようもなく確立している。また、この目的をすべての目的全体と結びつけ、それによって実践的妥当性を得させる条件は、私が洞察する限りでは、

ただ一つしか可能ではない。すなわち、神と来世が存在する、という条件である。私はまた、道徳法則の下で諸目的のこうした統一へと導くこれ以外の条件をだれひとり知っていないということも、まったく確実視している。ところでこの道徳的指令は、同時に私の格率でもあるから（私の格率がそうであるべきことを理性が命令するように）、私は不可避免的に神の現存在と来世とを信じるであろう。そして私は、なにものもこの信仰を動揺させることはできない、と確信する。と言うのは、もしこの信仰が動揺すれば、私の道徳的原則そのものが覆されるであろうからで、この道徳的原則を放棄することなど、私の眼には厭うべきことであり、わたしにはできないのである。

Ganz anders ist es mit dem moralischen Glauben bewandt.
Denn da ist es schlechterdings nothwendig, daß etwas geschehen muß, nämlich daß ich dem sittlichen Gesetze in allen Stücken Folge leiste. Der Zweck ist hier unumgänglich festgestellt, und es ist nur eine einzige Bedingung nach aller meiner Einsicht möglich, unter welcher dieser Zweck mit allen gesammten Zwecken zusammenhängt und dadurch praktische Gültigkeit habe, nämlich daß ein Gott und eine künftige Welt sei; ich weiß auch ganz gewiß, daß niemand andere Bedingungen kenne, die auf dieselbe Einheit der Zwecke unter dem moralischen Gesetze führen. Da aber also die sittliche Vorschrift zugleich meine Maxime ist (wie denn die Vernunft gebietet, daß sie es sein soll), so werde ich unausbleiblich ein Dasein Gottes und ein künftiges Leben glauben und bin sicher, daß diesen Glauben nichts wankend machen könne, weil dadurch meine sittliche Grundsätze selbst umgestürzt werden

würden, denen ich nicht entsagen kann, ohne in meinen
eigenen Augen verabscheuungswürdig zu sein. (B 856)

ここで、「道徳法則」に従うことは「端的に必然的である」として私に「道徳法則」を行うように命ずるのは「実践理性」と呼ばれる理性である。また、カントによれば「道徳法則」に従う妥当性を保証するのは、神と来世が存在する、という条件しかない。このことを理解するには、もう少し説明が必要であるが、カントは『論理学』において四つの問いを提示している。それは「私は何を知ることができるか」、「私は何をなすべきか」、「私は何を希望することが許されるか」、「人間とは何か」の四つであるが、ここで問題になるのは三番目の「私は何を希望することができるか」という問いである。カントは「希望」とは幸福を目指すものであるが、幸福を目指す方法として二つの方法を提示する。一つは、幸福を行為の直接の「動因」として幸福を追い求める方法。もう一つは、「幸福であるに値すること」を行為の動因とし、幸福になるという方法である。一つ目の方法において理性が与えるのは「われわれのあらゆる傾向性を満足させる」ために、われわれが本来持っている欲求や経験に基づいて与えられる実用的な法則であり、二つ目の方法において理性が与えるのは「ただ幸福に値するようになることだけのために、いかにわれわれは振る舞うべきかを命令する」法則である。ここで明らかになるのは、前者の法則を与える理性と後者の法則を与える理性の質が異なるという点である。カントの使用した言葉を使って説明すると、前者は「感性界」の法則に従っており、後者は「感性界」から独立した「英知界」の法則に従っているといえることができる(V132)。つまり、前者の法則の源となる理性は、この世に生きる人間が普通に使用している理性であり、後者の法則の源となる理性は、われわれが「幸福に値するようになる」ためにわれわれの振る舞いを規制する理性である。カントによると、われわれが「幸福であることへの希望」を持つためには、「道徳法則に従って命令するある最高の理性」が「根底に置かれる」必要があると言う(B837f)。

カントのいう「最高善の理想」とは「道徳的に最も完全な意志が、最高

の浄福と結合し、世界における一切の幸福の原因をなしている」ということである。ゆえに、カントの「最高善の理想」をなし得ることが、われわれが「幸福に値するようになる」ためには必要であり、不可避免的に「神の現存在と来世とを信じる」必要が生まれてくるのである。なぜならば、神は唯一「道徳的に最も完全な意志」を持ち、「最高の浄福（幸福）」備えた存在であり、そのような存在が「道徳的世界の主宰者であること」を認めることによって、「幸福に値するようになる」希望を持つことが可能となるからである。つまり、「理性は、こうした存在者[神]を、われわれが来世と見なさなければならぬその英知界における生とともに、どうしても想定しなければならないのであって、もしそうでなければ、道徳法則は空虚な幻影と見なさなければならぬことを知る」のである（B838f.）。このようにして、カントは「実践的理性を魔法の杖として、理論的理性が殺害した理神論の死体を生き返らせる」（distinguishes between the theoretical and the practical reason, and, with the practical reason for a magic wand, he brings to life the dead body of deism, which the theoretical reason had slain）(25)のである。

以上の説明から、カントが神をどのように捉えていたのか、実践理性と神との関係が分かってもらえたのではないかと思う。そこで次は、カントの宗教観を探ってみたい。カントには『たんなる理性の限界内における宗教』（1793）という宗教を主題とした著書がある。この著書を神学者シュトイドリンに贈る際に、カントは一通の手紙を添えたのだが、この手紙の内容はカントの宗教そしてキリスト教に対する考えを知る上で非常に重要である。したがって、そこからの一節を以下に引用してみたい。

純粹哲学の領域で、私に課せられていた仕事にかんして、以前から私が立てていた計画は、次の三つの課題を解決することでした。すなわち、一、私はなにを知ることができるか（形而上学）、二、私はなにをなすべきか（道徳）、三、私はなにを希望することが許されるか（宗教）。私はお送りする書物『たんなる理性の限界内における宗教』で、私の計画の第三部を完成しようと試みまし

た。この仕事において私を導いたのは、良心を確保することと、キリスト教に対する真の尊敬とでしたが、その際またしかるべき公明正大さの原則が、つまりなにごとにも秘密にせず、私がいかにしてキリスト教と、もっとも純粋な実践理性との可能な合一を洞察したと信じたかをあからさまに述べるという原則が、私を導いてきました。

Mein schon seit geraumer Zeit gemachter Plan der mir obliegenden Bearbeitung des Feldes der reinen Philosophie ging auf die Auflösung der drei Aufgaben : 1) Was kann ich wissen? (Metaphysik) 2) Was soll ich thun? (Moral) 3) Was darf ich hoffen? (Religion) Mit beikommender Schrift: Religion innerhalb der Grenzen etc. habe die dritte Abtheilung meines Plans zu vollführen gesucht, in welcher Arbeit mich Gewissenhaftigkeit und wahre Hochachtung für die christliche Religion, dabei aber auch der Grundsatz einer geziemenden Freimüthigkeit geleitet hat, nichts zu verheimlichen, sondern, wie ich die mögliche Vereinigung der letzteren mit der reinsten praktischen Vernunft einzusehen glaube, offen darzulegen. (XI 429)

以上の引用から分かることは、カントにとって宗教とは「希望」に関わることであり、またカントはキリスト教に対して「真の尊敬」を抱いていたということである。しかし、ここで見逃してはならない点は、カントが「キリスト教ともっとも純粋な実践理性との可能な合一を洞察した」と述べている点である。つまり、カントの「真の尊敬」は「もっとも純粋な実践理性」と合一するキリスト教に向けられていたといえるのである。それでは、『マリウス』の中でキリスト教はどのように扱われているのであろうか。上記に提示したカントの神の捉え方や宗教観、そして彼の批判哲学を踏まえながら、また聖書に記されたキリストの教えを参照しながら、『マリウス』に提示され

たキリスト教を分析してみたい。

1

ペイターは「ヴィンケルマン」(“Winckelmann,” 1867)の中で全ての宗教の源は「普遍的な異教的感情」(a universal pagan sentiment) (160)にほかならない、と指摘している。そして、この異教的精神について次のように述べている。「異教的精神はギリシアの宗教以前から存在し、はるかにキリスト教世界の中まで入り込み、多年生のしつこい植物のように根絶することができなくなっている。なぜなら、その種子が、芽生えてくる土壌自体の要素となっているからだ」(A paganism which existed before the Greek religion . . . has lingered far onward into the Christian world, ineradicable, like some persistent vegetable growth, because its seed is an element of the very soil out of which it springs) (160)。このギリシアの宗教以前から存在する異教的精神とは、いかなるものなのかについて研究したものが「ディオニューソス研究」(“A Study of Dionysus,” 1876)や「デーメーテルとペルセポネーの神話」(“Demeter and Persephone,” 1876)である。これら二つのエッセーに提示されたペイターの考察を読めば、この異教的精神とは自然の中に精霊を感知する精神であることが分かる。ペイターはこの目に見えない生気の印に対する信仰が、徐々にギリシア人の創造的知性の雰囲気の中で洗練され、ディオニューソス信仰やデーメーテル信仰となったのだと分析している。このような、全ての宗教の背後には、古代から連綿と受け継がれた、自然の中に目に見えない力を感知する精神がある、という認識はペイターの宗教観の核をなす重要なものであり、『マリウス』の主人公、マリウスも幼少期にこの「普遍的な異教的感情」「異教的精神」に触れている。そしてこれが、その後のマリウスの人生に深く影響を及ぼすこととなる。

子供時代にマリウスの周りにあった宗教、「ヌマの宗教」(the religion of Numa) はペイターによって「初期の、より素朴な古老たちの宗教であり、人々が愛着をもっていたので、田園生活の中に、昔のまま、ほとんどなんの変化もしないで、残っていた」(the earlier and simpler patriarchal religion, . . . as people loved

to fancy, lingered on with little change amid the pastoral life) (MI 3)そして、「この宗教の多くの要素は田園生活のもろもろの慣習や情緒から生まれた」(out of the habits and sentiment of which so much of it had grown)」(MI 3)と説明されている。また、「事実と信仰から成るというよりも、むしろ慣習と情緒からなっている宗教である」(a religion of usages and sentiment rather than of facts and belief) (MI 4)と言及されていることからわかるように、「普遍的な異教的感情」「異教的精神」から成る宗教である。さらにペイターは、「ヌマの宗教」について以下のよう述べている。

この宗教[ヌマの宗教]は事実と信仰から成るというよりも、むしろ習慣と情緒からなっていて、きわめてはっきりした物と場所、例えば樹齡幾ばくとも知れぬ樗の老木や、風雨にさらされてどこことなく人手によってかたどられたようにみえる荒野の岩や、入って行くとき思わず「神ここにいます」と唱えたくなるような、ほの暗い、ときわがしの森などと結びついていた。

[The religion of Numa] attached to very definite things and places — the oak of immemorial age, the rock on the heath fashioned by weather as if by some dim human art, the shadowy grove of ilex, passing into which one exclaimed involuntarily, in consecrated phrase, Deity is in this Place! *Numen Inest!* — it. (MI 4)

この説明から、「ヌマの宗教」はペイターが「ディオニューソス研究」にて指摘している原始的な樹木崇拝、つまり、木々や花々には生きた精霊が宿っている、という普遍的で本能的な信仰から生じる、原始的な樹木崇拝の一つであると考えることが可能である(11)。ペイターはそのような崇拝が伝説や習慣のうちに「大事に保存されている」(enshrined) (9)と考えていたが、マリウスは「ヌマの宗教」の慣習や儀式の中に保存されている精霊の存在を感知できる、生まれながらに、本能的な信仰を持った少年として描かれている(MI 5)。

マリウスにおいて、そのような霊を感知する意識は「強い感情の流れ」(a powerful current of feeling)となり、物忌みを重んずる精神となり(MI 5)、また、

宗教の「象徴的な慣習」(symbolic usages)に真面目な意味を与えることとなった。このように、マリウスは、生活の様々な側面に生ける霊を感知する生活を続ける中で、「宗教的責任」(a sense of religious responsibility) (MI 5)を感じる青年に成長していく。

家族だけで行うアンバルワーリアの小さい祭りの日、一家の長としてマリウスはその日の儀式の主役を務める。その時マリウスは、その儀式に求められる外部の沈黙を完全なものとするだけではなく、心の内部の沈黙をも維持しようと努める。それは、儀式の背後にある神を感知するためであった。また、宗教的儀式に使われる単純な供物に対しても、それが元来持っていた霊たちを慰める、という深い意味を感じ取った。これらの事例は、儀式や祈祷を、神についていろいろ考える、わずらわしい心の働きを眠らせるために定められた手段のように考えていた一般の人々とは全く異なる姿勢を、マリウスが持っていたことを示している (MI 7-8)。日々の生活の中で神々の霊の存在を常に感知する力をもったマリウスにとって、儀式とは自分と「神々との間に平和の協定を結ぶこと」(to procure an agreement with the gods) (MI 12) であったのである。その儀式の日の夜、家に属する身近な神々は全てマリウスの周りに集まってきた。その時、マリウスは家庭の本質そのものとして、宗教の力を強く感じ、同時に、その宗教が彼に対して「ある重い要求」(certain heavy demands) (MI 12) を求めているのを感じるのである。

ここまで、マリウスの幼少期を見てきたわけだが、彼は「ヌマの宗教」のもつ「異教的精神」に触れながら生活することを通して、神々の霊の存在を感知する力をもった少年へ、神々が彼に対して求める要求を感じ取ることのできる少年へと成長していく。ところで、ここに見られるマリウスと神との関係は、カントの定義する「宗教」に沿うものであるといえる。なぜならば、カントは『たんなる理性の限界内における宗教』において「宗教は（主観的に見れば）われわれのすべての義務を神的命令として認めることである」と定義づけており (VI 153 Anm.)、¹『実践理性批判』と『判断力批判』でも同様の発言をしているからである (V 129, V 481)。したがって、上記の記述からマリウスはカントの認める「宗教」を担う素養を持った青年へと育ちつつあることが分かるのである。

それでは、ここで今後の分析の指針ともなるカントが「宗教」に与えた規定を『実践理性批判』の中から引用してみたい。

こうして道徳法則は、純粹実践理性の客観であり究極目的である最高善の概念を通じて、宗教へと、すなわちあらゆる義務を制裁規定としてではなく、神的な命令として認めることへと、つまりある他者の意志の随意的な、それ自身偶然的な指図としてではなく、むしろおのおのの自由な意志それ自身の本質的な法則として認めることへと導くが、それでもこの法則はなお最高の存在者の命令とみなさなければならないのであって、それと言うのも、道徳法則は最高善をわれわれの努力の対象とすることをわれわれに義務づけるが、われわれがこの最高善を希望できるのは、道徳的に完全で（神聖で慈悲深い）しかも同時に全能な意志によってのみであり、それゆえこの意志との合致によってそれに到達することを希望できるからである。

Auf solche Weise führt das moralische Gesetz durch den Begriff des höchsten Guts, als das Object und den Endzweck der reinen praktischen Vernunft, zur Religion, d. i. zur Erkenntniß aller Pflichten als göttlicher Gebote, nicht als Sanctionen, d. i. willkürliche, für sich selbst zufällige Verordnungen eines fremden Willens, sondern als wesentlicher Gesetze eines jeden freien Willens für sich selbst, die aber dennoch als Gebote des höchsten Wesens angesehen werden müssen, weil wir nur von einem moralisch vollkommenen (heiligen und gütigen), zugleich auch allgewaltigen Willen das höchste Gut, welches zum Gegenstande unserer Bestrebung zu setzen uns das moralische Gesetz zur Pflicht macht, und also durch Übereinstimmung mit diesem Willen dazu zu gelangen hoffen können. (V 129)

この規定の内容を理解するにはまず、カントの「理性信仰」を理解する必要があるであろう。なぜならば、「道徳を主題とするカントの実践哲学はすべてこの理性信

仰に基づいて構築されて」おり、「カントが純粋な宗教信仰と見るのも、この理性信仰にほかならない」からである(『カントと神』 1)。「理性信仰」という言葉はもともと二義的であり。一方では「理性に対する信仰」を意味し、他方では「理性による信仰」を意味する。ここでいう「理性」は人間が遵守すべき道德法則を立法する「純粋理性」を指しており、カントはまずこのような純粋実践理性が人間に備わっていることを信仰し、次にこの純粋実践理性によって最高善や神の存在を信仰するのである(『カントと神』 2)。序論でも触れたが、『実践理性批判』の「弁証論」において、神は「徳に応じて幸福を配分するものとして要請される」。徳と幸福との合致である最高善が同じ一つの神によって可能とされるには、人間が遵守すべき「普遍的必然的法則」である道德法則の背後にも神聖な立法者としての神が存在する必要があるのである。

この宗教の規定において非常に重要な点は、「あらゆる義務を制裁規定としてではなく、神的な命令として認めること」となっている点である。つまり、神によって与えられた命令を後から義務として認めるのではなく、純粋実践理性が立法する道德法則を神の命令として認めるのである。この順序は非常に大切である。何故ならば、初めに神の存在があり、その神の命令に従うことを義務として受け取るのであれば、それは「ある他者の意志の随意的な、それ自身偶然的な指図」に従うことになり、意志の自律やそれに基づく道德法則の存在は認められなくなってしまう。これに対してカント研究者、宇都宮芳明(1931-2007)は次のようにコメントしている。「多くの邪教が宗教として崇められる危険はここから生じるが、しかし伝統的な啓示宗教であるキリスト教においても、こうした危険は存在する。カントの『宗教論』[『たんなる理性の限界内における宗教』]は、カントによる宗教の規定を規矩とした上で、キリスト教のうちに、この規矩に合った純粋に宗教的な部分を認めるとともに、この規矩に反した不純な部分をそれから分離するといった、批判の作業なのである」(『カントの啓蒙精神』 187)。

このように、カントは自律的な意志に基づく道德法則があつて初めて「最高の存在者[神]」の存在の要請が可能となるといった順序を重んじることによって、自身の認める純粋な宗教信仰とそうでないものとを区別しようとしたのである。同

様に、ペイターもマリウスにこの順序を取らせることによって、つまり、マリウスを神々の霊の存在を感知する力をもった少年に、また神が彼に対して求める要求を感じ取ることのできる少年に仕立てることによって、キリスト教に含まれる純粋な信仰路線をマリウスが進むように企図していると見ることもできるのである。

2

マリウスの人生の基盤を作ったもう一つの要素は、彼が幼少期を過ごした家であった。「家の中の子」(“The Child in the House,” 1878) でペイターは幼少期に過ごす家のことを、幼時の感情と思考の経験がわれわれの記憶の中に「住む場所」(house-room) (177) であるとしている。つまり、「家」とは我々が幼少時代を過ごす際に、経験した様々な感情と思考を記憶に留める場所であり、またその後の情緒を作り上げる源となる場所でもあるのである。マリウスの場合、この「家」は母と死別するまで過ごしたやすらぎの家、優しく、愛情深い母との思い出がつまった場所、「母の個人的な至聖所」(*sacellum, the peculiar sanctuary, of his mother*) (MI 20) を指し、その後、彼が生涯取り戻したいと願い続ける理想の家となった(MI 22)。

このマリウスが幼少期に過ごした「家」での体験の他に、マリウスの人生全体に影響を及ぼすことになった経験があった。それは、エトルリアの山中にあるアスクレピオスの寺院を、病気の養生のため訪れた経験である。アスクレピオスの僧団は「異教のあらゆる宗派のうちで、おそらくキリスト教の僧団にもっとも似ていた」(came nearest perhaps, of all the institutions of the pagan world, to the Christian priesthood) (MI 28)とペイターは説明を加えているが、この説明からも明らかのように、ここでのマリウスの体験は、後にマリウスがキリスト教へと導かれる上での、重要な布石の一つとなっている。マリウスはこの寺院で若い僧侶から、マリウスにとって人生を決定する力は目にあるのだから、「つとめて見る力を発達させなければならない」(a diligent promotion of the capacity of the eye) (MI 32)と言われる。²これは『天から下った花嫁のように』(‘like a bride out of heaven’) 「新しい都」(a new city) が地上にあらわれる時に見ることのできるあるヴィジ

ョン、訓練された目には見ることを許されるヴィジョンを見るためである(MI32)。この『天から下った花嫁のように』そして「新しい都」とは聖書の啓示録 21 章 2 節から引用された言葉である。その全文は次のようになっている。「また、聖なる都、新しいエルサレムが、夫のために着飾った花嫁のように用意をととのえて、神のもとを出て、天から下って来るのを見た。」(And I John saw the holy city, new Jerusalem, coming down from God out of heaven, prepared as a bride adorned for her husband.) 続いて 3 節は「また、御座から大きな声が叫ぶのを聞いた、見よ、神の幕屋が人と共にあり、神が人と共に住み、人は神の民となり、神自ら人と共にいて、彼らの神となる」(And I heard a great voice out of heaven saying, Behold, the tabernacle of God *is* with men, and he will dwell with them, and they shall be his people, and God himself shall be with them, *and be* their God.) となっている。これらの引用と『マリウス』における上記の箇所とを比較すると、『マリウス』の中に登場する「新しい都」は聖書における「神のもとを出て、天から下ってくる聖なる都、新しいエルサレム」を指していると考えられることができる。そして、啓示録の次の節から「聖なる都、新しいエルサレム」とは神が人と共に住む「神の幕屋」(the tabernacle of God) である事が明らかとなる。さらに啓示録 19 章 7 節の「わたしたちは喜び楽しみ、神に栄光を帰そう。小羊の婚姻の時がきて、花嫁はその用意をしたからである。」(Let us be glad and rejoice, and give honor to him: for the marriage of the Lamb is come, and his wife hath made herself ready.) という言葉から花婿は小羊、キリストを指しており、花嫁とは、キリストと結婚し共に住む準備の整った成熟したキリスト教徒たちを象徴していることが分かる。さらに、上記の節と考え合わせると、花嫁とはキリストを夫として迎える「神の幕屋」「新しい都」「新しいエルサレム」でもあることが明らかになるだろう。³ つまり、キリストと人が共に住む幕屋、「新しい都」が天から下ってくる時に見ることのできる、あるヴィジョンを見るために、マリウスは生涯をかけて(心の目で) 見る力を発達させるのである。⁴

マリウスとキリスト教との関係をマリウスの母も次のような言葉で暗示している。「そなたの魂は白い鳥に似ています。その鳥を胸に抱いて、そなたは人々の

群がっている広場をこえて運んでゆかねばなりません。鳥をじらせたり、汚したりすることなく、向こう側にいる守護神の御手に渡しますように」(A white bird, . . . a bird which he must carry in his bosom across a crowded public place – his own soul was like that! Would it reach the hands of his good genius on the opposite side, unruffled and unsoiled?) (MI 22) マリウスの母はマリウスの魂を「白い鳥」に似ていると言うが、イエス・キリストがバステスマされる時に彼の上に下る神の霊も「鳩のよう」(like a dove) (Matt. 3.16, Luke 3.22)であると記されている。また、啓示録 3 章 4 から 5 節に次のような言葉がある。「しかし、サルデスにはその衣を汚さない人が、数人いる。彼らは白い衣を着て、わたしと共に歩み続けるであろう。彼らは、それにふさわしい者である。勝利を得るものは、このように白い衣を着せられるのである。わたしは、その名を命の書から消すようなことを、決してしない。また、わたしの父と御使いたちの前で、その名を言い表そう。」(Thou hast a few names even in Sardis which have not defiled their garments; and they shall walk with me in white: for they are worthy. He that overcometh, the same shall be clothed in white raiment; and I will not blot out his name out of the book of life, but I will confess his name before my Father, and before his angels.) この節から、白という色は人の汚れのなさを示す、と同時に神と共に歩く資格を有する事を証明する色でもあることが分かる。これらの聖書からの引用により、マリウスの母はキリスト教について何も知らなかったにしても、マリウスの汚れのない魂が神と共に歩くにふさわしい状態に保たれるように、というキリスト教徒と同じような願いを持っていたと考えることが可能である。このような願いをもつ母と共に過ごした幼少期の家が、マリウスの思考や感情の基盤となったという点も、マリウスとキリスト教との関係を結びつける非常に重要な項目であるといえるであろう。

以上のように、マリウスは母と共に過ごした家とアスクレピオスの寺院での僧侶とのやりとりの中で、既にキリスト教徒となる素地と、キリスト教徒としての目標を与えられていたといえるのである。その後母が亡くなり、マリウスは幼少期を過ごした家を離れ、しばらく享楽思想に心惹かれるようになるが、その際にも幼

少時に身につけた「昔の宗教的良心」(his earlier religious conscious) (*MI*124) がマリウスを墮落から守り、マリウスを真面目で威厳ある人として保つこととなる。

3

『マリウス』の第二部でマリウスは哲学に通じた皇帝マルクス・アウレリウスの秘書となりローマへ向かうこととなり、その途上でキリスト教徒コルネリウスとも出会うこととなる。第二部は幼児期に育んだマリウスの「宗教的良心」が、皇帝マルクス・アウレリウスを通して示される哲学を選ぶのか、コルネリウスを通して示されるキリスト教を選ぶのか、この選択過程を描いたセクションであるとみることができる。そこで、コルネリウスとアウレリウスを比較しながらマリウスの選択の行方をみていきたい。

まず、キリスト教徒コルネリウスについてみていきたいと思うが、その前に、コルネリウスに出会う直前にマリウスを襲った出来事を見てみたい。マリウスはローマへ行く途上、驚くべき出来事と出合う。突然大きな石が崖から崩れ落ち、危うくかかとを砕かれそうになったのである。(163) ⁵ この時、マリウスは彼に対して悪意をもつ「敵」(enemies) (*MI*166)の存在を疑い、次のように感じる。「彼の入念な哲学は単なる肉体的危害に対する恐怖を征服することができず、まして、『情け容赦もない運命、貪婪な三途川の川波の音』に対する恐怖を鎮めることはできなかった。」(His elaborate philosophy had not put beneath his feet the terror of mere bodily evil; much less of 'inexorable fate, and the noise of greedy Acheron') (*MI*166). この出来事によって、哲学の無力性が強調された所に、暗黒の力を覆す存在としてコルネリウスが明るく登場する。その夜、辿り着いた旅籠でマリウスはコルネリウスと出会うのである。マリウスは、その若々しい朗らかな声を聞き、気持ちが落ち着き、明るい気持ちにさせられる。つまり、暗黒の敵の存在によって、暗く曇った心持から明るい気持ちへと、コルネリウスによって導かれるのである。ここに、コルネリウスの属するキリスト教にこそ、暗黒の闇から救う力があることが暗示されているといえるだろう。

マリウスはコルネリウスとすぐに親しくなり、友人として、彼の好みや個人

的判断の影響を非常に強く受けるようになる (*MI* 168)。コルネリウスの性格あるいは精神を、マリウスは彼の目に見える動作あるいは容姿を通して感じた (*MI* 233)。コルネリウスは「きわめて気高い容貌をそなえた青年」(a very honourable-looking youth) (*MI* 167)で「新しい朝のような爽やかさと希望に満ちた明るさ」(freshness and hopefulness, as of new morning) (*MI* 232)を持った青年であったが、めったなものを受けつけない厳しさを併せ持った青年でもあった(*MI* 232-33)。その時、マリウスにはコルネリウスのこの厳しさが良く理解できなかったが、コルネリウスの態度には区別と選択と拒絶の「ある内部の基準」(some inward standard) (*MI* 232)が見出されるように思う。そのようなコルネリウスの姿は、マリウスに母が言った「白い鳥」(white bird) (*MI* 232)を思い起こさせ、この白い鳥こそ、コルネリウスのまことの姿を表すものだと感じる。この部分から、コルネリウスがマリウスと同じ清い魂を持っていることが暗示されるが、マリウスはコルネリウスが内部に持つ基準や世界観を、この時点では全く理解できないでいるのである。マリウスはコルネリウスがキリスト教徒であることを、この時点では知らないため、マリウスのコルネリウスに対する評価は、キリスト教徒であるという先入観なしに下されることとなる。

そのような時に、マリウスとコルネリウスが、他の人々と全く違う判断を同時に下す出来事が起きる。それは円形競技場で行われることになった催し、珍しい野獣や家畜を集め、大がかりな屠殺を行うという催しに、断固として反対する態度を、この二人が一致して示したことであった。マリウスをこのような判断へと導いたのは、幼児期に育んだ「宗教的良心」であり、この良心は「異教の知性に含まれたあらゆる光、あらゆる理解力を代表する」(representing all the light, all the apprehensive power there might be in pagan intellect) (*MI* 241)と言われる皇帝アウレリウスを判断する基準ともなった。マリウスは、この円形競技場での残酷な催しを、最後まで見ていられる皇帝に対して、良心に欠け、正義の上では彼よりも劣る、と判断を下すこととなるのである。この判断は、マリウスが哲学を人生の規範として選択しないことを意味すると同時に、キリスト教へと導かれつつあることをも予示している。

このように、皇帝アウレリウスとマリウスの間には相違点があるが、この二人には非常に重要な共通点もあった。それは、「自己との内面的な対話」(inward conversation with one's self) (*MII* 47) を必要とするという点である。マリウスは皇帝から大きな原稿の包みを渡され、それを清書するように命ぜられる。それは、皇帝自身の本来の自己でもある理性、「人の知性に幕屋を置く聖なる伴侶」(with the divine companion, whose tabernacle was [is] in the intelligence of men) (*MII* 48) との日々とりかわす会話を書き留めた自省録であった。この自己との対話が、皇帝アウレリウスに及ぼした影響について、ペイターは次のように記している。

マルクス・アウレリウスは眼に見えぬこの神秘的な伴侶とともに、単に客観的な異教世界から一步踏み出していたのである。将来キリスト教会の是認のもとに、人間精神の形成に対して大きな役割を果たすことになった自己教養の術を心得た達人がすでにここに居たのである。

With this mystic companion he [Aurelius] had gone a step onward out of the merely objective pagan existence. Here was already a master in that craft of self-direction, which was about to play so large a part in the forming of human mind, under the sanction of the Christian church. (*MII* 49-50)

この引用が重要であるのは、異教とキリスト教の違いが、聖なる伴侶を自己の内側に持つか持たないかにあること、そして、クリスチャンの精神の形成が、自己の内側にいる伴侶（キリスト）によってであることが示されているからである。皇帝アウレリウスとクリスチャンの違いは、皇帝アウレリウスの場合は「人の知性に幕屋を置く聖なる伴侶」が内なる自己として、アウレリウスの精神形成に対して大きな役割を果たしており、クリスチャンの場合は、キリストが自己の内なる伴侶として、人間精神の形成に対して大きな役割を果たしているという点である。『マリウス』では、聖書からの具体的な引用は示されていないが、ヨハネの福音書の 14 章 16 節で、キリストは自分の死後、自分の代わりに「別の慰め主」を与える、として次のように述べている。「わたしは父にお願いしよう。そうすれば、父は別の慰め主を与えて、いつまでもあなたがたと共におらせて下さるであろう」(And I will pray

the Father, and he shall give you another Comforter, that he may abide with you forever) そして、次の節では「彼はあなたがたと共に住んでおり、またあなたの方の中におられるようになるからである。」(he dwelleth with you, shall be in you) とあり、キリストの死後、その「慰め主」が信者の中に住むことになることを予言している。さらに、その「慰め主」が信者たちの内側に住み、教え導く事になることが次のように記されている。「しかし、慰め主、父がわたしの名の中で遣わされる聖霊はあなたがたに全ての事を教え、またわたしがあなたがたに言ったすべての事を思い起こさせてくださる。」(But the Comforter, *which is* the Holy Ghost, whom the Father will send in my name, he shall teach you all things, and bring all things to your remembrance, whatsoever I have said unto you) (St. John 14.26). ところで、マリウス自身もその後、自己の内側に伴侶（キリスト）を見出し、その伴侶によってキリスト教へと導かれる事となるが、上記の引用部からも、その伏線として、皇帝アウレリウスの「聖なる伴侶」の話がされていると解釈できるであろう。

注目すべきは、「人の知性に幕屋を置く聖なる伴侶」を自己の内側に持つアウレリウスとキリストを自己の内なる伴侶として持つコルネリウスとでは肉体に対する態度が違ってくるということである。前者は肉体を「自分に附着した屍」(a corpse attached thereto [to the body])(*MII* 53)として扱うが、後者は肉体を「世界における唯一の真の宮」(the one true temple of the world)「崇拝の適当な対象」「純金がそれにふさわしい象徴的な意味をもって使用される聖なる礼拝式の対象」(the proper object of worship, of a sacred service, in which the very finest gold might have its seemliness and due symbolic use)(*MII* 54)として捉えるのである。コルネリウスのこの態度はキリストを内なる伴侶として持っていることから出てきた態度であると言えるであろう。コリント人への第一の手紙6章19節に次のような言葉がある。「あなたがたは知らないのか。自分のからだは神から受けて自分の内に宿っている聖霊の宮であって、あなたがたは、もはや自分自身のものではないのである。」(What! Know ye not that your body is the temple of the Holy Ghost *which is* in you, which ye have of God, and ye are not your own?) 前に触れたよ

うに「聖霊」は父がキリストの名の中で遣わされた「慰め主」つまり、キリストの分身であり、クリスチャンのからだはその「聖霊」が宿る「宮」なのである。

* * *

カントは『啓蒙とは何か』という論文の中で「啓蒙」とは「人間が自分自身に責めがある未成年状態から抜け出すこと」であると定義づけた。ここでいう「未成年状態」とは他人の指導に身を委ね、自分で思考しようとししない状態のことを指している。『マリウス』の第二部は幼児期に育んだマリウスの「宗教的良心」が、皇帝マルクス・アウレリウスを通して示される哲学を選ぶのか、コルネリウスを通して示されるキリスト教を選ぶのか、この選択過程を描いたセクションとなっている。カントの言葉を借りれば、第二部でマリウスは、「未成年状態」から抜け出し、自分の良心によって自律的に善悪を判定し、それに従って生きることができる状態へと移行したといえる。それが顕著に現れているのが、マリウスが円形競技場で行われた動物を屠殺する催しに対して示した態度であるといえよう。

またもう一つ忘れてはならないのは、マリウスがコルネリウスに引き寄せられ、大きく影響を受けるようになったという点である。マリウスはコルネリウスの外見に気高さを見、内部に厳しい基準を感じとったわけだが、マリウス自身はまだ、コルネリウスの中にある基準がどのようなものであるのかについて、認識するには至っていない。マリウスが感じ取ったコルネリウスのもつ内部の基準とはカントの言葉を使えば道徳法則であるといえるであろう。前にカントが自律的な意志に基づく道徳法則があって初めて「最高の存在者[神]」の存在の要請が可能となるとし、この順序を重んじたことに触れたが、この時点でマリウスはコルネリウスが基準としていた道徳法則を立法する純粹実践理性が自分の内にもあることに気づいてはいなかったといえるのである。

4

マリウスがキリスト教へと向かう前に「再考」という名の章が設けられている。⁶この章では、「私」つまり筆者であるペイターが顔を出し、キュレネ哲学につ

いて再考した上で、キュレネ哲学とキリスト教との関係を示している。キュレネ哲学は青年特有の哲学であり、「熱切ではあるけれども見解が狭く、誠実ではあるけれども一面的で、熱狂的になりやすい」(ardent, but narrow in its survey – sincere, but apt to become one-sided, or even fanatical) (*MII* 15)と指摘した上で、ペイターは次のように続ける。「それは経験の一面、この場合、この世の美しさとそれを享受する命の短さという真理に限られた、それゆえにかえって生き生きした認識にもとづく主観的な、かたよった理想の一つであって、これを主張するのは青年の使命である。」(It [Cyrenaicism] is one of those subjective and partial ideals, based on vivid, because limited, apprehension of the truth of one aspect of experience (in this case, of the beauty of the world and the brevity of man's life there) which it may be said to be the special vocation of the young to express.) (*MII* 15) また、キュレネ哲学は反省力は未熟でも、受容力は成熟した若者が豊かな経験の理想に目覚める時の青年の『予言』(‘prophecy’) (*MII* 18)であり、キュレネ哲学が恒久的な満足を人間に与えられないのは、その「排他性」(exclusiveness)と「拒絶」(negation) (*MII* 18)により、このような哲学がその矯正として真に必要なとするものは「それを補うより大きな体系の影響」(the complementary influence of some greater system) (*MII* 18)であると指摘する。つまり、ペイターはキュレネ哲学の受容力をプラス面として積極的に認めながらも、そのマイナス面、人の生活を狭く制限し、「自己の個性の硬く閉じた独房の壁」(the walls of the closely shut cell of one's own personality) (*MI* 146)の内側に閉じ込めてしまう、というマイナス要素を挙げる。そして、このマイナス要素を打ち消すものとして、「より大きな体系」＝キリスト教、の必要性が示されることとなる。別言すれば、マリウスは、キリスト教という大きな体系の中に位置づけられることにより、「自己の個性の硬く閉じた独房の壁」を打ち破るのである。

第四部に入る直前の章で、ついにマリウスは聖なる伴侶が自分の内側にいることに気がつく。そして、この伴侶が内側からマリウスをキリスト教へと向かわせることとなる。その自分の内なる伴侶の存在にマリウスが気づくのは、彼が宿場の休憩所でオリーブの園に座っていた時であった。そこで彼は自分の辿ってきた人生

の旅路は遠くへ退き、今まで辿ってきた世界とは違う夢のような国で、別の人生を歩む自分の姿を見る。彼はいきいきとした感謝の念を抱き、その喜びを話す人を探そうとして、辺りを見回さずにはいられないように感じた。それからしばらくして、フラヴィアンやコルネリウスといった友人以外に、常に彼のそばにいて決して彼を見捨てることのない伴侶の存在に思い至る。そしてこの伴侶があるために、彼の一番もっとも深い孤独のうちにも、豊かな慰めを見出すことができていたことに気づく(MII 66-67)。その後、彼は伴侶の存在をはっきりと認識したことによって、「万物の中に生きてはたらいっている精神の直観」(divinations of a living and companionable spirit at work in all things) (MII 68)がある、という認識へと導かれる。その後、「合理的な理想」(reasonable Ideal)に到る過程を次のように書いている。

彼はこのような本能的直感から、反省を重ねて、それらの直感に論理的な首尾一貫性をあたえる思想に進み、ついには我々自身と世界の生命を説明するのに必要なものとして、旧約聖書が造物主と名づけ、ギリシアの哲学者が永久理性と呼び、新約聖書が人の父と名づけた合理的理想を形づくるにいたった—ちょうど人がそばにいる友人の行動や、言葉や、表情から彼の内なる精神の理想を作り出すように。

Through one reflection upon another, he passed from such instinctive divinations, to the thoughts which give them logical consistency, formulating at last, as the necessary exponent of our own and the world's life, that reasonable Ideal to which the Old Testament gives the name of *Creator*, which for the philosophers of Greece is the *Eternal Reason*, and the New Testament the *Father of Men* — even as one builds up from act and word and expression of the friend actually visible at one's side, an ideal of the spirit within him. (MII 68)

この引用部は、マリウスの伴侶が「旧約聖書における造物主」、「ギリシア哲学における永久理性」、そして「新約聖書における人の父」に通ずる存在であることを示

す重要な箇所である。さらに、「合理的理想」に通ずる伴侶に導かれてマリウスの意識は解放され、彼の肉体と知力に対する認識は、自己を超えたものとの関係性の中で捉えられるところまで高められる。つまり、彼によって所有されていると思われた肉体も、実は肉体の外に存在する「物質的な力の広大な組織」(a far-reaching system of material forces) (*MII* 68)、つまり「大地から大空に広がる百千もの結合する流れ」(a thousand combining currents from earth and sky) (*MII* 68)によって決定されており、彼の知力も我々の外部に存在する「全時空に遍満せる知的あるいは精神的体系」(an intellectual or spiritual system . . . diffused through all time and place) (*MII* 68) によって定められている、という認識へと到るのである。そして、マリウスは「万物に生命を与える、創造的な、不朽不滅の心」(creative, incorruptible, informing mind) (*MII* 69)が存在するとするアリストテレスの提示した仮説へと到達する。

内なる伴侶の導きによって「自己の個性の硬く閉じた独房の壁」を打ち破ることに成功したマリウスは「静かな望み」(a quiet hope) (*MII* 70)と「静かな喜び」(a quiet joy) (*MII* 70)を感じ、「新しい都」に日が射してきたかのように感じる(*MII* 70)。つまり、「新しい都」(a new city) が地上にあらわれる時に見ることのできるあるヴィジョン、訓練された目には見ることが許されるヴィジョンを見る可能性が、内なる伴侶の導きによって高まったのである。この経験を境に、彼のそばを時々一緒に歩く旅人に過ぎなかった伴侶は、「片時も彼のかたわらを離れることのない『助力者』」(the unfailing 'assistant') (*MII* 70)となる。

このマリウスの人生に絶大な影響を与えた出来事、彼が後に「彼の感覚と観念の焦点の合った」(his sensations and ideas . . . fell . . . precisely into focus)(*MII* 71)唯一の日として思い起こす出来事について、カントの哲学に照応させながら考えてみたい。マリウスはここで「合理的理想」に通ずる伴侶の存在を認識するに至ったわけだが、この認識(カントの言葉を使えば、数学的に＝崇高なものの顕現)はマリウスに「彼の道徳的あるいは知的欲求のはっきりした基準」(a definitely ascertained measure of his moral or intellectual need)(*MII* 71)「彼という存在を、いやしくもこの世に送り出した力に対して、彼の魂がなさねばならない要求のはっ

きりした基準」([a definitely ascertained measure] of the demand his soul must make upon the powers . . . which had brought him, as he was, into the world at all)(*MII* 71-72)をも示すこととなる。そして、彼は「彼の残りの全生涯は、その『理想』に対応するものをいわゆる現実の事物のあいだに探し、彼の現実の経験が提供するその理想のあらゆる痕跡あるいは片鱗を拾い集めることに捧げねばならないのではないだろうか」(Must not all that remained of life be but a search for the equivalent of that Ideal, among so-called actual things-a gathering together of every trace or token of it, which his actual experience might present?)(*MII* 72)と今後の人生の課題を定めるのである。つまり、マリウスはカントの言葉を借りれば、数学的に＝崇高なものの顕現を機縁として、心のうちに「われわれの超感性的使命の感情」を芽生えさせるのである(『カントと神』169)。そして、この時点で初めてマリウスは以前は分からなかったコルネリウスの有していた基準の源を知るに至るのである。

前述したように、コルネリウスの有していた基準とは、カントの言葉を使えば「道徳法則」ということになり、この基準の源はカントの言葉を使えば「英知的自己」ということになる。宇都宮芳明は『カントと神』の中で「道徳法則」と人の内に存する「英知的自己」との関係を次のように説明している。「われわれが道徳法則を格率に採用するようになるためには、われわれの側での心情の変革とでもよぶべき出来事が必要であって、これはわれわれがたんに感性的な存在ではなく、英知的性格をも備えているのに気づくことによって可能である。その限りで、われわれが自らの英知的性格に目覚めることと、道徳法則が神聖なものの尊敬すべきものとして立ち現れることは、相即した出来事である」(127)。つまり、「道徳法則」を自らの内的原則とするには、自らの内にある英知的性格に気づく必要があるのである。

宇都宮の説明によると、マリウスはここで「英知的性格」に目覚めた事になるが、マリウスが「英知的性格」に目覚めた事実が述べられる前にマリウスのキュレネ哲学受容に関して再考するための章が設けられているのは意義深い。何故ならば、カントは「美しいものに自由な適意を感じる事ができる」ということのうちに

「感性的自

己」⁷ から「英知的自己」への移行の可能性が示されていると考えていたからである(143)。⁸

5.

ところで何故、ペイターはこの小説の時代設定をアントニヌス・ピウスとマルクス・アウレリウスの時代に定めたのであろうか。それは、作中のペイターの言葉を借りれば、その時代が他のどの時代におけるよりも「キリストにある深い平安という要素」(element of profound serenity in the soul of her Founder) (*MII* 117) に忠実な時代であり、初期の教会の「恵み深い精神」(gracious spirit) (*MII* 118) を持っていたからである。その一方で、ペイターが、キリスト教をローマの国教とした、コンスタンティヌス大帝の時代のキリスト教を、排他性、清教主義、禁欲主義的陰鬱を確立したとして批判している点は見逃してはならないだろう (*MII* 118)。ペイターは、コンスタンティヌス大帝の時代のキリスト教と対照させることによって、全てのキリスト教を支持するのではなく、キリストの教えに忠実なキリスト教のみを容認するという立場を明らかにしているのである。

ところで、先に、カントの認めるキリスト教とは、「もつとも純粋な実践理性」と合一するキリスト教に向けられていた点に触れたように、カントも、福音書が伝えるイエスは「道徳的信仰」を「祝福を与える唯一の信仰」として説いたとしており(『カントの啓蒙精神』192)、キリストの教えに忠実なキリスト教のみを受け入れるという立場を取っている。一方で、『キリスト教そのものが学識者層となつてから後』の『キリスト教の歴史』は、とても道徳的宗教のための『推薦状』とはならない(『カントの啓蒙精神』195)とし、キリスト教が学識者層を形成し、組織化された後のキリスト教は受け入れられないと明言している。

それでは、キリストの教えに忠実なキリスト教とはどのようなものなのであろうか。ヨハネの第一の手紙2章27節に次のような言葉がある。「あなたがたのうちには、彼からいただいた油塗りが住んでいるので、あなたがたは、だれにも教えてもらう必要はありません。彼の油塗りが、すべての事をあなたがたに教えます。

この油塗りは真実であって、偽りではないのですから、油塗りがあなたがたに教えたように、彼の中に住んでいなさい。」(But the anointing which ye have received of him abideth in you, and ye need not that any man teach you: but as the same anointing teacheth you of all things, and is truth, and is no lie, and even as it hath taught you, ye shall abide in him.)ここの彼はヨハネの第一の手紙2章20節で「聖なる方」(the Holy one)と呼ばれており、文脈から父なる神と御子の両方を指していることが分かる。ここで勧められている教えは、マリウスが内に住む聖なる伴侶(「旧約聖書における造物主」そして「新約聖書における人の父」に通ずる存在)に導かれて生きたように、自分の内に住む神の教えに従いなさい、というものであり、マリウスの生き方とカントの認めるキリスト教と一致するものであることが分かるであろう。また、ヨハネの福音書5章39節から40節にかけて次のような言葉がある。「あなたがたは聖書を調べている。なぜなら、その中に永遠の命があると思っているからである。しかし聖書はわたしについて証しするのである。しかしあなたがたは、命を得るためにわたしに来ようとはしない。」(Search the Scriptures; for in them ye think ye have eternal life: and they are they which testify me. And ye will not come to me, that ye might have life.)これは聖書を調べるけれども、イエスに来ようとしなかったユダヤ人宗教徒に対してイエスが述べた言葉である。イエス自身がここで述べているように、人々がイエスに直接来て命を得ることをイエスは欲していたのである。

6.

マリウスの目標はキリストと人が共に住む幕屋、「新しい都」,「新しいエルサレム」が天から下ってくる時に見ることのできるあるヴィジョンを見るために、心の視力を発達させることであつたが、その目標はマリウスがイエス・キリストの姿をはっきりと思い描く『マリウス』の最終部で達成されることとなる。

マリウスがイエス・キリストの姿をはっきりと心に思い描くのは、マリウスの死の直前である。

彼の眼が永久に閉じようとしている最後の時にのぞんでさえ、かつて見

たもの、かつて見た人や場所は手のひらの中の真の所有物であるように思われた。なかでも、あの神秘的なドラマともいえるべき礼拝式を通しておぼろげに認められたイエスの感動的な姿が、いま突然なんともいえぬ平和と満足感をもって、彼の心の前に立ち現れた。確かに彼の生活は恵まれたものだった！そう思うと感謝の念とともに、かつてと同じように、傍らに生きている人がいるような気がした。

Even then, just ere his eyes were to be shut for ever, the things they had seen seemed a veritable possession in hand; the persons, the places, above all, the touching image of Jesus, apprehended dimly through the expressive faces, the crying of the children, in that mysterious drama, with a sudden sense of peace and satisfaction now, which he could not explain to himself. Surely, he had prospered in life! And again, as of old, the sense of gratitude seemed to bring with it the sense also of a living person at his side. (*MII* 218)

この箇所が重要であるのは、以下の四つの点—平和と満足と感謝の念を感じることに、彼の見た人や場所、とりわけ、かつてキリスト教の礼拝式を偶然目にした時に、イエスを信じる信者たちの顔や歌声を通しておぼろげに認めたイエスの感動的な姿を真に自分が所有しているように感じたこと、自分の人生は成功だったと感じたこと、傍らに生きている人がいるような気がしたこと—が同時にマリウスの心に生じたことを示しているためである。 これらを同時にマリウスが感じたという事実により、マリウスの伴侶はイエス・キリストであったこと、また、そのヴィジョンを見ることが、マリウスの人生の目標であったことが分かるのである。ところで、その後のマリウスの心の状態は以下のように説明されている。

家はどのような賓客を迎える準備もととのい、心の書札は白く滑らかに保たれて、どのような聖なる御手がそこに書き込もうとも、それに任されている。そしてこれこそ、彼よりも高い、しかし彼と性質を同じくする或るものがそれ自身を啓示し、この世のほの暗いものや出来事の中にあって、彼がおろおろ肩に置かれた優しい手のように感じたあの力が、

さらに進んだ説明を与える心の状態、態度ではなかったか。

The house ready for the possible guest; the tablet of the mind white and smooth, for whatsoever divine fingers might choose to write there. And was not this precisely the condition, the attitude of mind, to which something higher than he, yet akin to him, would be likely to reveal itself; to which that influence he had felt now and again like a friendly hand upon his shoulder, amid the actual obscurities of the world, would be likely to make a further explanation? (*MII* 220)

この説明から、マリウスが心を清らかに保ち、「心の曇りなき受容力」(the unclouded and receptive soul) (*MII* 220)を頂点にまで極めた結果、聖なる伴侶、キリストを自分の家に迎え入れる準備が整ったということが明らかとなる。そして、彼が幼児期に課せられた、やや抽象的と思われる目標—キリストと人が共に住む幕屋が「新しい都」として天から下ってくる時のヴィジョンを見るために、心の視力を発達させる—とは、彼の心を白く清らかに保つことによって、そこにキリストが共に住まう幕屋を作ることであった、ということが具体的にはっきりと示されるのである。

先ほど、カントが「美しいものに自由な適意を感じる事ができる」ということのうちに「感性的自己」から「英知的自己」への移行の可能性が示されていると考えていたことに触れたが、「崇高の感情を抱く事」を、カントは「英知的自己」への移行の完了を示すものとして捉えていた。何故ならば、崇高の感情を抱くためには「すでに『道徳的諸理念』に対する『心の受容力』が備わっていなければならないからである」(『カントと神』169)。

また、崇高をめぐる経験は「不可能性に向かい、不可能性に無限に近接してゆく」経験であり、「神的なものが不在のままに顕れる深淵の経験」であり、「主体のなかにわずかに存在する神的なものが、ほんの一瞬ほのみえ、憐めく経験にほかならない」(熊野 111)。マリウスが死の直前に、かつておぼろげに見たイエスの姿を自分の手に所有しているように感じ、また、傍らに生ける神の存在を感じたのが一瞬のことであるのは、これが崇高と不可能なものの境界をめぐる経験にほかなら

ないからであるといえるであろう。

ところで、本論の最初で、「新しい都」、「新しいエルサレム」とは、キリストを花婿として迎える準備の整った成熟した聖徒達から成る構成体の事を指していることを確認したが、それと同等のものを地上で見る機会がマリウスには一度あった。それは、コルネリウスのキリスト教徒の友人の家、チェチリアの家を訪れた時のことである。その場所には「並外れた楽しさ」(singular cheerfulness) (*MII* 97)と光が満ち溢れており、マリウスはそこを「夫のために着飾った花嫁のようだ」と感じる (*MII* 97)。この事実は、コルネリウスの友達が成熟した信徒たちである事を暗示すると同時に、彼らが「新しい都」「新しいエルサレム」の一部であることをも示唆しているといえる。その後、マリウスはかくも大きな可能性をそなえた未来に入りたい、という非常に激しい欲求を感じるが (*MII* 221)、その時初めて、コルネリウスが彼を古い世界から救い出し、キリストにある新しい希望を与える使命を帯びて、自分のもとを立ち去ったことに気づくのである。つまり、マリウスはコルネリウスに導かれて新しい世界に入り、「新しい都」「新しいエルサレム」の構成体的一部分となったといえるのである。そして、マリウスは新しい希望の影響下でやさしい光に満たされ、⁹「はっきりとした愛情の熱」(the warmth of definite affections) (*MII* 220) に満たされるのである。

ここに愛について書かれているが、「エペソ人への手紙」3章17節から19節に次のような言葉がある。「また、信仰によって、キリストがあなたがたの心のうちに住み、あなたがたが愛に根ざし愛を基として生活することにより、すべての聖徒と共に、その広さ、長さ、高さ、深さを理解することができ、また人知をはるかに越えたキリストの愛を知ることができるように。また、あなたがたが満たされて、神の全豊満へと至るように」(That Christ may dwell in your hearts by faith; that ye, being rooted and grounded in love, May be able to comprehend with all saints what *is* the breadth, and length, and depth, and height; And to know the love of Christ, which passeth knowledge, that ye might be filled with all the fullness of God.) この聖書の言葉は、心の中にキリストが住まうことによって、人は愛の中に根ざし、愛を基として生活するようになり、人知を越えたキリストの愛

を知る可能性を持つことになることを示唆している。マリウスもキリストを心の中に住まわせる準備が整った後、「ただ愛したというだけの意識の中に（略）彼の魂が『安心してより頼む』ことのできる或るものを見出したように感じる。」(In the bare sense of having loved he seemed to find . . . that on which his soul might “assuredly rest and depend”) (*MII* 223).

その後、マリウスは死の直前に深い眠りにつくが、その部分は次のように説明される。「土から生まれた古い人が彼の中に依然として存在していたので、眠るという大きな祝福がなお残っていた。眠ること、眠って我を失うこと—それはよいものである、と彼はつねに思っていた。」(For there remained also, for the old earthy creature still within him, that great blessedness of physical slumber. To sleep, to lose one’s self in sleep – that, as he had always recognized, was a good thing) (*MII* 223). この引用にも聖書的意味が隠されている。「土から生まれた古い人」とは聖書では最初の人、アダムを指す。その一方で、最後のアダムはキリストを指し、「天から出て」(from heaven) (1 Cor. 15.47)「天に属する」(heavenly) (1 Cor. 15.48)と形容されている。¹⁰ さらに“the old earthy creature still within him”という表現に注目すると、この中の“still”という言葉には、内なるキリストの導きによって、「天に属する」者へと造り変えられてはいるが、いまだに土に属する部分が彼の中に存在している事への驚きも読み取れるように思われる。

最後に『マリウス』がどのように終わっているのかを見てみたい。

彼のベッドの周りの人々は「ゆけ、ゆけ、キリスト教徒の魂！」と熱心に祈っていた。いまわのきわに彼等の神秘的なパンが、空から降る雪片のように、彼の唇の間に置かれた。やさしい指が彼の手足に聖なる香油を塗った。かつて世界が彼の為に去来したこれらの感覚の通路も、今はほの暗く閉ざされた。その日、灰色のおごそかな夕暮時、それらの人々はひそかに、日ごろ唱えている祈禱を唱えながら、しかし他方においては、彼の死を寛大にも、一種の殉教に準ずるものと考え、殉教はつねに教会が言っていたように、恩寵あふれる一種の秘跡であると信じて、喜んで彼の亡骸を葬った。

The people around his bed were praying fervently – *Abi! Abi! Anima Christiana!* In the moments of his extreme helplessness their mystic bread had been placed had descended like a snow-flake from the sky, between his lips. Gentle fingers had applied to hands and feet, to all those old passage-ways of the senses, through which the world had come and gone for him, now so dim and obstructed, a medicinale oil. It was the same people who, in the gray, austere evening of that day, took up his remains, and buried them secretly, with their accustomed prayers; but with joy also, holding his death, according to their generous view in this matter, to have been of the nature of a martyrdom; and martyrdom, as the church had always said, a kind of sacrament with plenary grace. (*MII* 224)

ここでマリウスはパンを口にするが、これはキリスト教徒が受ける聖体拝領の儀式の一部である。マタイ 26 章 26 節でイエス自身が言っているように、聖体拝領の時に信者たちが食べるパンは、キリストの身体を指し、このパンを食べることはキリストの命にあずかることを意味する。また、最後に全身は薬効のある香油で塗られているが、聖書では身体に注ぐ油は「聖なる注ぎ油」“*holy anointing oil*” (Exod. 30.25) と呼ばれ、人を清め、聖別する時に用いられている。¹¹ つまり、聖体拝領のパンを食べ、全身に香油を塗られたということは、彼の全存在が完全に「天に属する」者、キリストに属する者となったことを指していると思われるのである。

最後に、マリウスが目標とした「新しい都」とカントの言う「目的の国」との関係を見ていきたい。カントの言う「目的の国」の立法的成員になることが可能なのは、「感性的自己」から「英知的自己」への移行を完了した道徳法則の主体としての人間である。また、カントは道徳法則の主体となることが、神が人間を創造した究極の目的であると考えていた。つまり、カントの道徳は神に対する信仰と分ちがたく結びついていたといえるのである(『カントと神』 316)。

一方、マリウスが見ることを目標とした「新しい都」が地上にあらわれる時に見ることのできるあるヴィジョンを見る為には、「訓練された目」が必要であっ

た。そして、「訓練された目」を持つ為には、心を白く清らかに保つことによって、そこに神が共に住まう幕屋を作ることが必要であった。カントの「目的の国」もマリウスが見ることを目標とした「新しい都」も神に対する信仰が無ければ認識できないものである。しかし、カントの信じた神は基督教の神を原型としているにしても、人類全体に開かれた神であり、一切排他性を退ける神であった。同様に、マリウスが見ることを目標とした「新しい都」も聖書に記述された「新しいエルサレム」を思い起こさせるが、その目標をマリウスが与えられるのは、「基督教の聖職者におそらく最も似ていた」異教の僧団の僧侶からである。このようにペイターが設定したところにペイターが『マリウス』に託した宗教観が表れているといえるであろう。この事実は、カントの信じた神が人類全体に開かれた神であったように、マリウスが信じた神も人類全体に共通の神であったという事を示唆しているからである。別言すれば、カントもペイターも純粋な基督教には、人類全体に開かれた要素がある事を認識し、その点を重んじたのである。

おわりに

マリウスは正統の基督教徒になったのか、という議論が幾度となく繰り返されてきた。しかし、マリウスの通った道筋を丹念に見ていけば、『マリウス』で追求されている基督教は U.C. Knoepfelmacher も *Religious Humanism and the Victorian Novel* にて述べているように「より初期のより単純であるが、自然な基督教の信仰、後の混乱の中で曖昧にされてしまった水晶のような信仰」(190)に焦点が当てられたものであることが分かるであろう。前のセクションで、ペイターのいう「近代精神」とは相対的な精神であることを確認したが、ペイターのいう「近代精神に可能な宗教の第四局面」とは、自律した人間が、自己の内側に存する聖なる伴侶の存在に気づき、その聖なる伴侶を通して、己をこの世に送り出した存在である「神」の要求を認識し、その基準に達するように自己の内面を徹底的に清め、聖なる伴侶に自己を同化させていくという神と人間との交わりを通して描き出される局面に他ならないのである。

第三章：I. 芸術か職人芸か—ウルフとペイターの伝記

はじめに

『芸術なき人びと』(*Men Without Art* 1934)においてヴァージニア・ウルフとウォルター・ペイターには深いつながりがあると最初に指摘したのはウィンダム・ルイス (Wyndahm Lewis 1882-1957) である。そして、その約 40 年後、ジェラルド・モンズマン (Gerald Monsman) は『ウォルター・ペイター』(*Walter Pater* 1977) の特に「ペイターと現代の気質」(“Pater and Modern Temper”) という最終章にてペイターが W.B. イェイツ (W. B. Yeats 1865-1939)、エズラ・パウンド (Ezra Pound 1885-1972)、ウォレス・ステイブンス (Wallace Stevens 1879-1955)、ヘンリー・ジェイムズ (Henry James 1843-1916)、ジョセフ・コンラッド (Joseph Conrad 1857-1924)、ジェームズ・ジョイス (James Joyce 1882-1941)、T.S. エリオット (T. S. Eliot 1888-1965)、ウルフといった若い世代の作家たち、そしてライマーズクラブ (Rymer's Club) の詩人たちに与えた衝撃について記している。次に、第一章の注でも触れた、ペリー・マイゼルの研究書、『父の不在』が世に出る事となる。この本でマイゼルはウルフがペイターに関してほとんど記さなかった点に着目し、その点を追求した。マイゼルは、ウルフのペイターに対する沈黙を「抑圧」と捉え、その源にはペイターに対する「不安」があると主張した (xiii)。

ウルフはマイゼルが主張したように、ペイターを抑圧しようとしていたのであろうか？ ウルフがペイターについて真剣に考察した唯一のエッセー、「現代のエッセー」(“Modern Essay” 1925)の中で、ウルフはペイターを理想的なエッセーの書き手として、はっきりと認めており、その理由を「彼は執筆する前に彼の執筆材料を何らかの方法で見事に融合させており」(before setting out to write his essay he has somehow contrived to get his material fused) (217-18)、彼の執筆材料であるレオナルド・ダ・ヴィンチの「ヴィジョン」を提示する事に成功しているからであると記している。こ

これらの記述から、ウルフがペイターの人物描写の手法を評価し、分析していることが分かるであろう。少なくとも、このエッセーからは、ペイターを抑圧しようとする意図は感じられない。むしろ、ペイターの描写から何かを学ぼうとする姿勢がうかがえる。

確かに、ウルフは父レズリー・スティーヴン (Leslie Stephen 1832-1904)をはじめ、ヘンリー・ジェイムズ (Henry James 1843-1916) など数多くのヴィクトリア朝の作家たちから影響を受けた作家であり、ペイターのみから特別な影響を受けたとはいえない。¹ しかし、ウルフは唯美主義的嗜好を共有する作家として、ペイターを意識的に読んでいたのではないかと思われる。² 例えば、ウルフは通常使用されている伝記の形態、つまり事実を年代順に積み重ねていく形態に嫌悪感を覚えていた。そしてむしろ、ペイターのように、人々や作品から受けたインスピレーションの源を探求し、描写することによって、人物の真正な姿を捉えることが可能であると考えた。「現代のエッセー」にてウルフはペイターの「レオナルド・ダ・ヴィンチ」にはダ・ヴィンチの「知識(knowledge)」ではなく、「ヴィジョン (vision)」が提示されているとし、その点を褒めたことに先ほど触れたが、それは、人物の「知識」を伝える事ではなく「ヴィジョン」を伝える事、これこそウルフが書きたいと欲していたものだったからに他ならない。本論では、ウルフが人物の「ヴィジョン」を描く際に、ペイターからどのような点を学び、それをどのような形で自分のものとして伝記執筆に生かしていたのか、について論じた。同時に、伝記に対する考えの変化が、ペイター的手法を伝記に使用することにどのような影響を及ぼしたのかについても考察した。

1

ウルフは「レオナルド・ダ・ヴィンチ」から文章を引用しながらペイターの文章は聴覚と視覚に訴えかける文章であることを次のように記している。

思いがけなく「女性の微笑みや大きな水の流れ」という表現や「悲しみの中で極みまで浄化された死体、淡い色の宝石がいくつか取

り付けられた土色の衣服」という表現に出会うと、自分が耳や目を持っていること、そして夥しい数の言葉(多くの場合には数音節の言葉)の詰まった分厚い書物には、英語が溢れているのだということに突然思い出すのだ。

[W]hen we come unexpectedly upon “the smiling of women and the motion of great waters,” or upon “full of refinement of the dead in sad, earth-coloured raiment, set with pale stones,” we suddenly remember that we have ears and we have eyes, and that the English language fills a long array of stout volumes with innumerable words, many of which are of more than one syllable. (「現代のエッセー」 218)

また、「詩と小説と未来」(“Poetry, Fiction and the Future” 1927)では「現代文学はうっすらと官能性を帯び、ウォルター・ペイターという香りまとうのだ」([modern literature] had grown a little sultry and scented with . . . Walter Pater.)と述べ、ペイターの文章が現代の作家に与えた影響を示唆している。ジョージ・ムア (George Edward Moore 1873-1958) が『マリウス』は英語で書かれた書物の中で最も美しい本であると称賛したように (ル・ギャリエヌヌ 55)、ペイターの音楽を奏でるような感覚を刺激する散文は若い世代に衝撃を与え

た。³ 特にペイターの文章のもつ視覚や聴覚に訴えかける特質はウルフの伝記に取り入れられることとなった。例えば、ジョージ・F・ウィチャー (George F. Whicher) の『エライザ・ヘイウッド夫人の生涯とロマンス』(*The Life and Romances of Mrs Eliza Haywood*) の書評として執筆された「書きまくるエライザ・ヘイウッド」(“A Scribbling Dame” 1916)というエッセーにおいては、エライザ・ヘイウッド (Eliza Haywood 1693-1756) の作品の本質を「どんどん声量の増すコーラス」(swelling the chorus of sound)(95)と表現しており、ジェーン・オースティン (Jane Austen 1775-1817) の『恋と友情』(*Love and Friendship* 1922) の書評として書かれた「修業時代のジェー

ン・オースティン」(“Jane Austen Practicing” 1922)ではこの書の本質は音であると記し、「この作品全体を貫いて鳴り響いている「調べ」(“tone”)は「笑い声」(“the sound of laughter”)であるとしている(107)。

次に、ジャネット・ペンローズ・トラヴェリアン(Janet Penrose Trevelyan)の『ハンフリー・ウォード夫人の生涯』(*The Life of Mrs Humphry Ward* 1923)の書評、「ミセス・ハンフリー・ウォードの妥協」(“The Compromise” 1924)ではウォード夫人の作品のもつ欠点を次のような表現を使って言い表している「その山のような黒玉の束、複雑に編み込まれたリボン飾りは、それがそのままの形でしっかりと巧みに作りこまれており、時の愛撫をかたくなに拒んでいる」(Their large bunches of jet, their intricate festoons of ribbon, skillfully and firmly fabricated as they are, obstinately resist the endearments of time)(169)。これらの表現から読者は視覚的にウォード夫人の作品のイメージをつかむことができるのである。また、オリーヴ・シュライナー(Olive Schreiner 1855-1920)の夫S・C・クロンライト・シュライナー(S. C. Cronwright Schreiner)が編集した『オリーヴ・シュライナー書簡集』(*The Letter of Olive Schreiner* 1924)の書評として執筆された「オリーヴ・シュライナー」(“Olive Schreiner” 1925)というエッセーの中では、その書簡集に対して、「その本には一貫して、筆者が欲したものと、実際に成し遂げたこととが噛み合っていないことからくる軋みがあり、読者を戸惑わせるのだ」(The discrepancy between what she desired and what she achieved can be felt, jarring and confusing, throughout the book)(181)と記している。これらの例から、ペイターの散文において重要な役割を果たしている聴覚や視覚といった感覚に訴えかける表現を用いながら、ウルフが女性作家の作品の書評を試みていることが分かるであろう。

ウルフの伝記のもう一つの重要な要素は、彼女が批評する対象の特質をペイターの批評理論に沿った形で理解し、説明しようとしている点である。⁴

『ルネサンス』の序文において、ペイターはあらゆる真正な批評の目的としてマシュー・アーノルド(Mathew Arnold 1822-88)が挙げた「対象をあるが

ままに見ること」(To see the object as in itself really is)⁵を正しいと認めたのちに、審美批評についての自分の見解を次のように加えている。「審美批評の場合、対象をあるがままに見るための第一歩は、自分自身がうけた印象をあるがままに知り、それを識別し、はっきりと理解することである」(in aesthetic criticism the first step towards seeing one's object as it really is, is to know one's impression as it really is, to discriminate it, to realize it distinctly) (xxix)。別言すれば、ペイターは彼が受け取った特別な印象の源を辿り、明らかにしてから芸術家の創造力の主要な要素を説明しようと試みているのである。

このような批評のプロセスをウルフの作品にも確認することができる。例えば、ウルフはオースティンの作品がなぜ完璧なのか、その理由として「彼女は他の人々に対してほとんど幻想を抱いていなかったし、自分自身に対しては全く幻想を抱いていなかった」(she had few illusions about other people and none about herself) (「修業時代のジェーン・オースティン」(107))点を挙げている。さらに、ハンフリー・ウォード夫人に関するエッセーでは、彼女の作品のもつ「憂鬱な感じ」(“depressing effect”)はどこから生まれているのかについて分析しており、その源は彼女の「妥協」(“compromise”)にあると結論づけている。これらのオースティンやウォード夫人に関する側面は、ただ「対象をあるがままに見る」だけで出てくるものではないといえるであろう。何故ならば、このような側面は、対象が放つ印象をそのままの形で受け取り、それを正確に理解する力と識別力が無ければ、把握できないものであるといえるからである。したがって、ここにはウルフの印象受容力とそれを把握する理解力や識別力が介在しているといえるのである。ここで、ウルフの批評が主観を超えた真正なものとなっているかは、判断しかねるところであるが、このような批評において、批評する側の印象を受け取る力と、その印象を理解し、識別する力がその批評が真正なものとなるかの分かれ目であるといえるであろう。

上記のオースティンの書評は 1922 年発表のものであるが、ウルフはオ

ースティンの作品の書評を 1913 年から 1925 年にかけて 5 回も執筆している。ここで見過ごしてはならないことは、オースティンに関する資料がほとんど無い中で、これらのエッセーが執筆されたという点である。この事実は、オースティンに関するエッセーが真正なものとなるか否かは、オースティンの作品からの印象を受け取る力と、それを分析する力にかかっている事を示している。ウルフは、その点を承知の上で、そのような題材に果敢に取り組み続けたのではないであろうか。そして、そのような試みを続けながら、自分の審美批評家としての能力を高めようとしたのではないであろうか。そうでなければ、ほとんど資料の無い人物についてこれほど意欲的に執筆しようとは考えないであろう。ウルフは何度もオースティンについて執筆するという作業を通して、オースティンの知識ではなく、彼女のエッセンスを捉えるヴィジョンを提示しようと試み続けたといえるのである。

先ほど、審美批評の善し悪しを左右するのは、批評する側の印象を受け取る力と、その印象を理解し、識別する力であると述べたが、そのような理由からも、ペイターが『ルネサンス』で明らかにした方法を、ウルフが自分の作品に最大限に適用しえたのは 1925 年に発表された「ジェーン・オースティン」(“Jane Austen”)であるといえるであろう。このエッセーはウルフがペイターの「レオナルド・ダ・ヴィンチ」を褒めた「現代のエッセー」と同年に発表されており、ほぼ同時期に執筆されたと思われる。1913 年の書評と 1925 年の書評を比較すると、ウルフがオースティンに対する洞察を深めていった様子がうかがえる。両エッセーは共にオースティンに対する噂話で始まっている。最初に言及されるのはオースティンのいとこのフィラデルフィア・オースティンの次のような言葉である「非常にとりすましており、全く可愛げがなく、11 歳の女の子には見えない」(not at all pretty and very prim, unlike a girl of twelve)「気まぐれで、気取っている」(whimsical and affected)といった言葉である。次に挙げられているのは幼少期のオースティンを知るミットフォード夫人の言葉である。彼女はオースティンのことを「今まで記憶している中で、最も可愛らしく、愚かで、気取り屋の結婚相手を探

して飛び回る蝶々さん」(the prettiest, silliest, most affected husband-hunting butterfly she ever remembers)と表現している。最後に挙げられているのはミットフォード夫人の匿名の友人の言葉であり、「彼女は非常に堅苦しく、几帳面で、無口な独身生活者である」(she has stiffened into the most perpendicular, precise, taciturn piece of 'single blessedness')と述べている (*EII* 10, *CRI* 168)。

ペイターと同様に、ウルフは双方のエッセーにおいて、これらの噂話をオースティンの性格の本質を探る有用な材料として利用している。⁶ しかしその扱い方には、違いがみられる。最初のエッセーにおいてウルフは全ての噂話を拒絶し、何故それらが誤った方向へ逸れてしまったのか、その原因を探っている (10)。一方、1925 年に出版されたエッセーでは、これらの噂話をより冷静にまた肯定的に捉えている。そして、「噂話に関して言えば、生き残っている噂話は決して侮るべきものではなく、少しの手直しで、見事に私たちの目的にかなったものになるのです」(As for the gossip, gossip which has survived its day is never despicable; with a little rearrangement it suits our purpose admirably) (*CRI* 168)と噂話の有用性を強調している。このエッセーではオースティンの家族によるジェーンに対する肯定的な言葉を加え、これらの一見矛盾する特徴を「これらの相違は決して、つじつまが合っていないことを意味しているわけではないのだ」(these contrasts are by no means incompatible) (*CRI* 169) としている。この噂話に対する態度の変化は、先ほど触れた、印象を受け取る受容力とそれを理解し、識別する力の深化を示すものであるといえるであろう。

「修業時代のジェーン・オースティン」に書かれた内容は、最後のエッセーにほとんど変更を加えずに取り込まれているが、この二つのエッセーを比較すると、いくつかの違いがあることが分かる。一点目は、オースティンの年齢である。17 歳から 15 歳へ年齢を変更している。この変更はウルフのオースティンに対する絶え間ない研究の成果であると思われる。次に、ウルフは 1925 年に出版されたエッセーにある「彼女は万人のために、名も無

い人々のために、私たちの時代のために、彼女自身のために書いていたのである。要するに、あの若さでジェーン・オースティンは彼らの言葉を代弁していたのである」(She was writing for everybody, for nobody, for our age, for her own; in their words even at that early age Jane Austen was writing) (*CRI* 170)という文章に注目したい。⁷これとほぼ同じ文面が「修業時代のジェーン・オースティン」でも使用されているが、「人々はそれをオースティンの書く文章のもつリズム、格好の良さや厳しさに聞き取るのである」(One hears it in the rhythm and shapeliness and severity of the sentences) (*CRI* 170)という一節が加えられているのは、1925年に出版されたエッセーの方だけである。この一文が最後のエッセーに付け加えられたという事実からも、ウルフがオースティンの執筆物から受けとる印象を重視し、そこにこだわり続けたことが分かるであろう。

さらに、ウルフはペイターが定義している芸術家の主要な要素を、自分が対象としている作家にも見出そうとしている。例えば、「ヴィンケルマン」(“Winckelmann” 1867)においてペイターは芸術的な才能の基盤について次のように説明している。

すべての芸術的天才の基盤は、人間を新しい驚くべきやり方でとらえ、日常生活の卑俗な世界に代わって、みずからが創造した幸福な生活を置いて、周囲に新たな屈折力をもつ雰囲気を生み出し、創造的知性の選択に従って伝達しようとするさまざまなイメージをえり抜き、変形し、再結合する力にあるのである。

The basis of all artistic genius lies in the power of conceiving humanity in a new and striking way, of putting a happy world of its own creation in place of the meaner world of our common days, generating around itself an atmosphere with a novel power of refraction, selecting, transforming, recombining the images it transmits, according to the choice of the imaginative intellect. (170)

そして、このような芸術家の天才性が芸術に働くには、描かれる状況の選択が重要であるとし、その例としてロバート・ブラウニングの詩を挙げ、彼の詩の中の登場人物はほとんど興味深くないが、そのような登場人物であっても、ある特別な状況に投げ込まれることによって理想的になる瞬間があり、その瞬間をブラウニングは描き取っているのだと論じている。

ここでペイターは、芸術家の卓越性の基盤となっているものは、一般的で、ありふれた状況を特別で重要なものに変えてしまう才能であると主張している。同様にウルフも、オースティンがそのような才能を持っていることを、『マンスフィールドパーク』(*Mansfield Park*, 1814) からのシーンを引用しながら、次のように説明している。

ノーサンプトンシャーの真昼どきである。さえない若者が病身とみえる若い女に、正餐のための着替えをしに階段を上りながら、話しかけている。女中が何人か通ってゆく。しかし、つまらないことから、ありきたりのことから、彼らの交す言葉がとつぜん重要性を帯びてくる。この瞬間が両者にとって生涯でいちばん忘れられない瞬間の一つとなる。それは充実し、輝き、白熱を放つ。一瞬それは深々と震えて、静かに私たちの前に迫ってくる。次の瞬間、女中が通り、この一滴—その中には人生のすべての幸福が集まっている—が静かに落ちて、普通の生活の満干の一部に戻ってしまう。

Here is nothing out of the way; it is midday in Northamptonshire; a dull young man is talking to rather a weakly young woman on the stairs as they go up to dress for dinner, with housemaids passing. But, from triviality, from commonplace, their words become suddenly full of meaning, and the moment for both one of the most memorable in their lives. It fills itself; it shines; it glows; it hangs before us, deep, trembling, serene for a second; next, the house maid passes,

and this drop, in which all the happiness of life has collected, gently subsides again to become part of the ebb and flow of ordinary existence. (「ジェーン・オースティン」 178)

ウルフがこのシーンにオースティンの才能の表れがあると考えるのは、オースティンがこのシーンによって、日常のつまらないものに命を吹き込み、それを永遠で意義深いものに変えてしまったからである。この例からも、ウルフが「ジェーン・オースティン」を執筆する際に、ペイターを念頭においていたことが分かるのではないかと思われる。

ところで、ここで忘れてはならないのは、ウルフがペイターをただ真似ているわけではない、という点である。確かに、ウルフはペイターから様々なものを学び、自分の作品にそれらを取り入れ、生かそうとしている。しかし、その前提として、ウルフとペイターが共有している世界があることを忘れてはならない。ウルフはあくまで自分の受けとった印象を表現する手段を、ペイターの執筆物から学んでいるにすぎないのである。

2

次に、19世紀後期の伝記に対するウルフの考えを吟味するために、彼女が伝記に対する考えを記した「新しい伝記」と「伝記の手法」という二つのエッセーを取り上げ、この二つのエッセーにみられるウルフの伝記に対する考え方の変化を見てみたい。これらのエッセーでウルフはハロルド・ニコルソン (Harold Nicolson 1886-1968) とリットン・ストレイチー (Lyttton Strachey 1880-1932) の伝記に着目し、19世紀末に見られる伝記の変化について論じている (222)。「新しい伝記」では、「真実」(truth)と「性格」(personality)、そして、「花崗岩のような堅固さ」(granite-like solidity)と「虹のように掴みどころのないもの」(rainbow-like intangibility)をいかにして「継ぎ目なく、一つに」(one seamless whole)つなぎ合わせるかが論点となっている (229)。ウルフは「その人の人となりを伝える事実」(truth which transmit personality)を選択すべきであると主張した後で、次のよう

な言葉を続けている。「その人の人となりが輝き出るようにするためには、事実には手が加えられる必要がある。あるものには光をあて、またあるものには光があたらないようにする。しかし、その過程の中でそれらが統一感を失うことはあってはならない」(for in order that the light of personality may shine through, facts must be manipulated; some must be brightened; others shaded; yet, in the process, they must never lose their integrity) (229)。ウルフはここで、「事実には手が加えられる必要がある」と述べているが、このような態度から、ウルフが伝記を小説の延長線上にあるもの、として捉えていることが分かる。⁸

「新しい伝記」においては、事実と虚構との混合は「嫌悪すべきものだ」(abhorrent)と述べているにもかかわらず(234)、ウルフにとっての伝記における事実と虚構の間の境界は、依然としてぼやけている。この曖昧な態度は、事実のもつ真実性に対してウルフが疑義を抱いていたことから生じている。伝記がその性質上、事実と分かちがたく結びついているものであることは重々承知しながらも、ウルフにとって事実は想像力に劣るものだったのである。したがって、20世紀になってから現れた芸術的な伝記⁹を「新しい伝記」と呼び、ウルフは歓迎した。しかし、その「新しい伝記」において、事実と虚構が混ざり合っている点に関しては、すんなりと受け入れることはできなかった。何故ならば、ウルフは「想像力は二人の主人(事実と虚構)に同時に仕えることはできない」(234)と固く信じていたからである。

しかし、「新しい伝記」の十数年後に執筆された「伝記の手法」においては、新しい伝記に対するそのような曖昧な態度は払拭されている。ウルフはリットン・ストレイチーの執筆した二つの伝記『ヴィクトリア女王』(*Queen Victoria*, 1921)と『エリザベスとエセックス』(*Elizabeth and Essex*, 1928)を比較することを通して、伝記というジャンルを吟味し直している。そして、事実のみを材料として用いた『ヴィクトリア女王』を「職人芸(a craft)」として賞賛し、事実と虚構が入り混じった『エリザベスとエセックス』を「失敗作(a failure)」として退け、伝記においては事実のみを使って執筆すべき

であり、事実でないものを混ぜ合わせてはならないと結論づけている。ウルフはここで伝記を「職人芸」と呼んでいるが、それは伝記執筆には小説執筆に必要とされる「創造力」(inventive power)がそれほど必要とされないからである。したがって、ウルフは執筆する際に小説と同等の「創造力」を必要としない「新しい伝記」を芸術として認めることはできないと断じたのである。

それではウルフは、ペイターによって書かれた伝記を「新しい伝記」と比較して、どのように位置づけていたのであろうか。ローラ・マーカス (Laura Marcus) は 19 世紀と 20 世紀の自/伝記執筆の動きを分析し、次のように述べている。「19 世紀初頭以降、『真剣な』自伝執筆の試みと、名声を得たり、報酬を得ることを目当てに執筆される自伝とは、別個のものと見られるようになった」(From the early nineteenth century onwards, ‘serious’ autobiographical writing is viewed in contradiction to autobiographies held to be produced with the aim of achieving notoriety and/or for mercenary motives) (4)。そして、20 世紀に入ると伝記の価値はその「内面」性 (‘insider’ quality) にあると考えられるようになったという。つまり、生活や出来事に「客観的」(objective)で「公的な資料」(documentary)をもとにして接近することが歴史である、と定義する歴史記録法から離脱することによって、自伝の自律した地位が確立され、歴史を退けることによって生まれた空間に、心理的、哲学的な問題が入り込んだというのである (5)。

このような伝記の動向をふまえて、ペイターの特に『ルネサンス』を吟味するならば、『ルネサンス』がこの動向に沿って生まれた作品であることが分かるであろう。何故ならば、ペイターは『ルネサンス』に収められた諸作品において、その歴史的史実を記すのではなく、彼の独特の感性を通して得られるルネサンスの芸術家あるいは芸術作品の「ヴィジョン」を提示したからである。ローレル・ブレイク (Laurel Brake) が『ルネサンス』の主題は「芸術家の生活や芸術家自身といったルネサンスの文芸復興にあるのではな

く、主に彼（ペイター）の個人的な意見や言い回しや文体にあるのである」（primarily his [Pater's] theories, language, and style, rather than the Renaissance, the lives of the artists, or their *per se*）(31)と論じているように、ペイターはルネサンスについて執筆しながら、自分自身を表現しているのである。これは『ルネサンス』がルネサンス期の芸術家やその作品を主題に論じながらも、それが、彼の創作に近いものであることを示している。さらに、『ルネサンス』はその印象を重視する姿勢や内面生活の描写によって「心理小説」の先駆けとみなされている。例えば、ペイターは『ルネサンス』に所収の「レオナルド・ダ・ヴィンチ」において彼の代表作である「モナ・リザ」とダ・ヴィンチの子供の頃から心の中で思い描いてきた理想の女性を結びつけているが(79)、このような心理分析的な側面が、精神分析の創始者、フロイト（Sigmund Freud 1856-1939）の「レオナルド・ダ・ヴィンチと子供時代の思い出」（“Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood” 1910）の執筆を促したというのは有名な話である。

マーカスが「ニコルソンは伝記において「正確な」人物描写や、客観的な事実や供述、そして論理的思考のみを用い、感情は持ちこまないように要請したが、これは19世紀の伝記の特徴と彼が捉えた偽善、虚偽、感傷に対する反動であった」（Nicolson's demands for 'accurate' portraiture, for the objectivity of facts and statements, and for intellect and not emotion in biography, are a response to the hypocrisy, falsity and sentimentality which he views as characteristic of the nineteenth century）(104)と述べているように、「新しい伝記」は虚偽と虚飾にまみれたヴィクトリア朝の伝記に対する反動として生まれてきたのである。一方で、『ルネサンス』においてペイターは彼の独特な感受性を用いて芸術家像を描き、またルネサンスという時代自体をもっと広い文脈で捉えた。彼はルネサンスを14世紀から15世紀のイタリアといったように決まった時期や場所に閉じ込めず、12世紀初頭のフランス文学に始まり、15世紀のイタリアでピークを迎え、16世紀のフランスの詩で終わる、というより長期にわたるヨーロッパ世界

における精神的な動向として捉えたのである。

ところで、「新しい伝記」とペイターの伝記においては事実に対する姿勢が異なっている。「新しい伝記」においては客観的な事実や供述を論理的思考を用いて「正確な」人物描写にまとめあげることがを目的としているが、前述したように、ペイターの場合はただ正確な事実や人物像を提示することを目的とせず、事実や人物から受け取った印象を彼の理解力や識別力を用いて解釈することを重んじた。何故ならば、彼は描写しようとする人物に対する「正確な印象」(a just impression)の中に、その人物の「重要な真実」(the essential truth)があると考えていたからである(「ジョルジョーネ派」“The School of Giorgione” 1877, 122)。

よって、ペイターにとって芸術家に関する事実や供述を正確に記録することは、重要なことではなかったといえる。実際に、彼は彼の著作の中で多くの間違った情報を記している。例えば、「レオナルド・ダ・ヴィンチ」の初版では、ウフィツィ美術館所蔵の《メドゥーサ》を説明する際に、メドゥーサの頬を這う「うさぎ」(rabbit)としているが、実際に描かれているのは鼠である。¹⁰ また、モンズマンは「ミケランジェロの詩」(“The Poetry of Michelangelo”, 1871)を執筆する際に、ペイターが信頼性の高いグオスチ版(Cesare Guasti, 1475-1564)のミケランジェロ詩集と、1623年に出版された信頼性の低い版の両方を自由に選択しながら執筆した点も指摘している(62)。このような点から、正確な情報を集め、記すことをそれほど重要視していなかったペイターの様子が窺われるが、それは、ペイターがただの事実を記すことに興味があったのではなく、たとえそれが間違った情報であろうと、彼に「正確な印象」を与える情報を求めていたからであるといえるであろう。これは、ウフィツィの《メドゥーサ》以前に木の盾に描かれたメドゥーサがあったというヴァザーリが記している逸話に対するペイターの反応からも分かることである。ペイターはこの逸話を「作り話」(invention)としながらも、それには「伝説全体の中で他の何よりも真実らしさがこもっている」(has more of the air of truth about it than anything else in the whole

legend)と高く評価し、その逸話をエッセーに積極的に取り入れている(83)。

11

しかし、ペイターの客観的な正確さを欠くこのような批評姿勢は、ペイターの美術批評家としての地位を揺るがす結果となった。例えば、ウルフと交流があった詩人・批評家の T. S. エリオット (T. S. Eliot, 1888-1965) はゲーテやコールリッジと並んでペイターを「最も危険なタイプの批評家」(most dangerous type of critic)の一人であると評し、その理由を、彼らの気質は「もともと創造的な傾向」を持っており、「それを批評に行使する際には、その創造力がある種の弱点として露呈してしまう」(a mind which is naturally of the creative order, but which through some weakness in creative power exercises itself in criticism instead) (“Hamlet and His Problems” 1921) (141) と述べている。また、ウルフと非常に親しい関係に合った美術批評家ロジャー・フライも、ペイターの作品集を読んだ感想を 1898 年のトレヴェリアン (R. C. Trevelyan 1872-1951) 宛の手紙に、次のように記している。

今ちょうど、ペイターの作品集を読んでいるところですが、絵画に関して多くの間違いが見受けられるのは残念なことです。しかし、不思議でかつモレッリ的に見れば¹² 残念なのは、最終的な結論は非常に正確であるという点です。今、求められているのは、繊細な方法で想像力を駆使して鑑賞し、またどのような細部をも疎かにしない、そのような方法です。

I've just been reading Pater's *Miscellanies*. It is a pity he makes so many mistakes about pictures; but the strange, and for a Morelli-ite, disappointing thing is that the net result is so very just. What is wanted now in the way of criticism is someone who will make appreciations as finely and imaginatively conceived and take them into greater detail as well. (Quoted from Falkenheim 63)

このように、フライはペイターの出す結論は「非常に正確である」ことを認めていたが、芸術作品の描写に対する正確さに欠けていたがために、理想的な批評家として認めることはできないとしているのである。

ウルフは事実と虚構が混在する「新しい伝記」は認められないと結論づけたが、ペイターが事実と虚構を混在させているとは考えていなかったと思われる。「伝記の手法」でウルフは創造されたキャラクター(invented character)を次のように説明しているからである。

何故ならば、創造されたキャラクターとは、唯一人の人物—芸術家自身によって事実であると認められる自由な世界に生きている存在だからである。その真正は芸術家自身のヴィジョンの真実性にかかっているのである。ヴィジョンによって創造された世界は、他の人々によって提供された真実な情報をもとに創り出された世界よりも珍稀で強烈で充足している。そして、このような違いから、この二種類の事実を混合してはならないのである。その二つが接触すると、お互いを破壊してしまうからである。したがって、結論は次のようになるだろう。両方の世界を同時に生かすことは誰にもできないのである。どちらかを選択し、その選択に従わねばならないのである。

For the invented character lives in a free world where the facts are verified by one person only – the artist himself. Their authenticity lies in the truth of a piece than the world that is largely made of authentic information supplied by other people. And because of this difference the two kinds of fact will not mix; if they touch they destroy each other. No one, the conclusion seems to be, can make the best of both worlds; you must choose, and you must abide by your choice. (225-26)

以上の説明から、創造されたキャラクターとそれを創造した芸術家の関係は、レオナルド・ダ・ヴィンチとペイターの関係に等しいことが分かるであろう。

つまり、ダ・ヴィンチの真正はペイターのヴィジョンの真実性にかかっているのである。それでは、次のセクションで、ウルフが「伝記の手法」を執筆する前後の二つの伝記を比較することを通して、ウルフがペイターの手法を拒絶する方向に向かったのか否かを判断したい。

3

「私はクリスティーナ・ロセッティです」(“I am Christina Rossetti” 1930)は「新しい伝記」と「伝記の手法」の間に執筆されたエッセーであり、ウルフはこのエッセーにおいて、クリスティーナ・ロセッティのエッセンスを感覚的に抽出することに成功している。

このすばらしい世界のどこを次に探索することにしようか考えている時に、主人公がしゃしゃり出てくる。あたかも、一匹の魚が葦の間に見え隠れしながら、岩のまわりをぐるぐると無心に泳ぎ回るのを眺めていたら、その魚が突如ガラスに突き当たり、ガラスを割ってしまったかのような感じである。あるティーパーティがその現場である。クリスティーナはどういうわけかミセス・ヴァーチュー・テップスの催す会に出かけていった。そこで何があったのかは不明である—おそらく、ティーパーティではよくあるような何気ない軽い調子で、詩についての話が出たのだろう。ともかく、

黒い服を着た小柄な女性がふいに椅子から立ち上がり、部屋の真中に進み出ると、厳かに「私はクリスティーナ・ロセッティです!」と告げ、それだけ言ってしまうと、また椅子に腰を下ろした。

Just as we are wondering which cranny of this extraordinary territory to explore next, the principal figure intervenes. It is as if a fish, whose unconscious gyrations we had been watching in and out of reeds, round and round rocks,

suddenly dashed at the glass and broke it. A tea-party is the occasion. For some reason Christina went to a party given by Mrs Virtue Tebbs. What happened there is unknown – perhaps something was said in a casual, frivolous, tea-party way about poetry. At any rate,

suddenly there uprose from a chair and paced forward into the centre of the room a little woman dressed in black, who announced solemnly, “I am Christina Rossetti!” and having so said, returned to her chair.

(164)

長々と引用してしまったが、この引用部でウルフは、ガラスを割って躍り出る魚のイメージとロセッティとを重ね合わせることによって、読者の視覚と聴覚を刺激しながら、詩人であることに強い誇りを持っていたロセッティの姿を捉えることに成功している。

ウルフは「なにか暗く固いもの」(something dark and hard)がクリスティーナ・ロセッティの中核に形づくられていたことに気がつくが、ペイターのように深く分析を進めることなく、「それは宗教であった」(it was religion)と結論づけている(163)。また、ロセッティの詩を論じる方法については次のように記している。「おそらく、自分の目で読んで、裸のままの心で詩に向かい、受けた印象をなんであれ急いで不完全なまま書き記すのがよいだろう」(Better perhaps read for oneself, expose the mind bare to the poem, and transcribe in all its haste and imperfection whatever may be the result of the impact) (166) この批評姿勢は印象批評的な体裁をとっているが、独自の深い感受性を用いて芸術家や芸術作品に潜む内なるヴィジョンを見いだそうとしたペイターの姿勢とは明らかに異なっているといえるだろう。ウルフは次のように批評を続けている。

ああ、クリスティーナ・ロセッティ、あなたの詩はたくさん暗記しているけれども、詩集を最初から最後まで残らず読んだことは

ない、と正直に白状しなくてはならない。あなたの歩んだ道筋を
追い、進歩のあとを辿ったこともない。そもそも、どれほど進歩
があったか疑わしい。あなたは天性の詩人だった。世の中をいつ
も同じ角度から眺めていた。あなたには、歳月も人や本との精神的
な交流も、少しも影響を与えなかった。信仰を揺るがしかねない
本や、直観力をかき乱すような人は、用心深く無視した。賢明
だったと言うべきか。あなたの直観力は確かで鋭く強かったので、
モーツァルトの旋律やグルックの調べのように、耳のなかで音楽
を奏でる詩を作った。それほど調和のとれた詩であるのに、複雑
な詩だった。あなたがハープを奏でると、多くの弦が同時に響き
合った。直観的な人がみなそうであるように、あなたにはこの世
の視覚的美しさに対する鋭敏な感覚も備わっていた。

O Christina Rossetti, I have humbly to confess that though I
know many of your poems by heart, I have not read your works
from cover to cover. I have not followed your course and traced
your development. I doubt indeed that you developed very
much. You were an instinctive poet. You saw the world from the
same angle always. Years and the traffic of the mind with men
and books did not affect you in the least. You carefully ignored
any book that could shake your faith or any human being who
could trouble your instincts. You were wise perhaps. Your
instinct was so sure, so direct, so intense that it produced
poems that sing like music in one's ears – like a melody by
Mozart or an air by Gluck. Yet for all its symmetry, yours was a
complex song. When you struck your harp many strings
sounded together. Like all instinctives you had a keen sense of
the visual beauty of the world. (166-67)

ウルフはここで、ペイターの批評形態をなぞりながら、ウルフらしい批評を

展開することに成功しているといえるであろう。ペイターの批評との違いとして「私」と「あなた」の多用や一文一文の簡潔さが挙げられるが、視覚や聴覚など感覚に訴えかける手法は健在であり、「伝記の唯美的局面」(the aesthetic dimensions of biography) (マーカス 92)に強調点の置かれたエッセーであるといえるであろう。

次は、「伝記の手法」執筆後の1940年7月に『ニュー・ステイツマン』(*New Statesman*)に掲載された「セリーナ・トリマー」(“Selina Trimmer”)を見てみたい。「セリーナ・トリマー」執筆時にウルフは「新しい伝記」は認めないという立場をはっきりと持っていたが、伝記は「その歩みを踏み出したところだ」(only at the beginning of its career) (227)とし、伝記というジャンルにはまだ多くの可能性が秘められているとも考えていた。伝記は芸術にはなり得ない点をウルフは強調したが、それは「伝記執筆者は[腐敗しやすい]事実も受け入れなければならないし、その事実を使って、作品を組み立てなければならない」(the biographer must accept [what is perishable] in fact; build with it, imbed it in the very fabric of his work) (227)と考えていたからである。しかし、ウルフは「伝記執筆者は事実には縛られる。しかし、だからこそ、役立てられる全ての事実を使う権利をもつのである」(The biographer is bound by facts – that is so; but, if it is so, he has the right to all the facts that are available) (226)とし、事実を選択する自由がある点に着目した。そして、そこに伝記の可能性を見いだそうとした。その結果、伝記執筆者は「創造力に富む事実や、感情をかきたてるような事実や、示唆や発想を生み出す事実」(creative fact; fertile fact; the fact that suggests and engenders)そして、読者の想像力を刺激するような事実を提供する必要があると主張するに至るのである(226-27)。

ウルフはこの考えを1786年からキャヴェンディッシュ家の家庭教師を務めたセリーナ・トリマー(Selina Trimmer 1765-1829)について書いた「セリーナ・トリマー」に適用している。トリマーはキャヴェンディッシュ家とのつながりを除いて、その足跡が分からない人物であるが、ウルフは入手し

うる事実をできるかぎり用いて彼女を再生させようと試みている。これは、ほとんど女性ということになるが、この世に知られることなく亡くなった無名の人々に光を当て、新しいヒーローやヒロインを掘り起こそうとするウルフの試みの一つでもある。ウルフは「伝記の手法」で次のような疑問を投げかけている。「偉大な人物の人生のみが記録されるべきものなのであろうか？」(whether the lives of great men only should be recorded.)「この世を生き、記録に残っているあらゆる人の人生は伝記に記される価値があるものなのではないのであろうか？成功ばかりでなく失敗も、高名な人々ばかりでなく、身分の低い人々も。偉大さとは何か？取るに足りないこととは何か？」(Is not anyone who has lived a life, and left a record of that life, worthy of biography – the failures as well as the success, the humble as well as the illustrious? And what is greatness? And what smallness?) (「伝記の手法」226-27)

「セリーナ・トリマー」には、ペイターを思い起こさせるような、五感を刺激するような文章は全く出てこないが、このエッセーから浮かび上がってくるのは、明瞭な文章を書くことと、「創造力に富む事実」を選択することを心がけて執筆するウルフの姿である。ウルフはこのエッセーの中で、セリーナ・トリマーについて記すだけでなく、トリマーを介して、女性や道徳に対して社会通念に反した見方も提示している。彼女はキャヴェンディッシュ家を「悪徳の館」(The abode of vice)と表現し、状況を次のように記している。「階下では人びとが酒をくみかわし、賭博に興じていた。階上には妾たちとその庶子たちがいた」(Downstairs there was drinking and gambling; upstairs there were bastards and mistresses) (35)。そしてさらに、実際の状況を伝える事実を続けて提供している。「デヴォンシャー・ハウスの一族は不道德であるどころか、健全で彼らなりに美德を備えた人びとであった。これほど愛情の深い家族はいなかった。子どもたちは母親を敬慕していた。互いによく心の通じあう間柄であった」(Far from being vicious, the Devonshire House family was healthy and in its own way virtuous. No

more devoted family existed. The children adored their mother. They were on the best of terms with one another) (35)。そして、ウルフは重要な疑問を読者に投げかける。「因習道德の欠如が逆に真の道德をもたらすなどということが、現実にあるだろうか？」(Could it be possible . . . that an absence of conventional morality brings into being a real morality?) (35) ウルフはこの疑問をトリマーがキャヴェンディッシュ家の人びとと関わる中で、問い続けたのではないかと想定し、その疑問に答える事実を重ねて提示することによって、この問題を解消していく。上記の疑問に答える材料として、ウルフはキャヴェンディッシュ家の子どもたちの様子を「創造力に富む事実」を組み合わせる事によって次のように報告している。

彼らはトリマーのことをからかい、揶揄し、彼女がボブ・アデアと情事に耽っていると断言した。それにもかかわらず、彼らはトリマーを肉親であるかのように遇していた。キャヴェンディッシュ家の子どもたちにとって社会階級はただ一つしかなく、それは彼ら自身が属する階級のことだった。ハリオーはいつも寝過ごし、一冊の本を一気に読み通す根気さえ持ち合わせなかったが、子どもたちがどんな短所をもっていたにせよ、キャヴェンディッシュ家の人びとは上流階級気取りといったものがほとんどない人たちだった。子どもたちは彼女を対等な人間として扱った。宗教も階級もない彼らと同じ社会の一員として彼女を受け入れたのだった。娘たちが社交界に出ていくようになると、まるで姉妹に手紙を書くように率直に、そして無邪気に「親愛なるセリーナ」に宛ててパーティの様子や舞踏の相手について手紙を書いた。

They laughed at her and teased her and vowed that she was carrying on a love affair with Bob Adair. But for all that they treated her as if she were a woman of flesh and blood. There was only one class for the Cavendish children, and that was their own. Whatever their faults, and Hary-o always overslept,

and could never read only one book at a time, the Cavendishes were the least snobbish of people. They treated her as an equal; they accepted her as part of their pagan and classless society. When the girls began to go out into the world they wrote as frankly and freely to their “dearest Selina” about their parties and their partners as they wrote to each other. (35-36)

これらのキャヴェンディッシュ家の子どものトリマーに対する態度から、彼らが社会階級や宗教に対して偏見をもたず、寛大な心を持ち、階級に関係なく人びとと率直につきあう愛情深く、健全な人たちであることが伝わってくる。また、ウルフはそのような事実の描写を通して、トリマーの精神が拡張されていく様子を描く事に成功している。

次にウルフは、周囲の人からトリマーが受けた愛称「峻厳なる理性」(Raison Sévère)「陰鬱なる理性」(Triste Raison Vent de Bise)や「彼女は厳格なまでに筋を通すのですが、周囲の方たちを不快にせず、しかも公正でいられることが分かっていないのです」(. . . rigidly right, she forgets that one may do right without making oneself disagreeable to everyone around.) (37) と言って嘆いたレディ・ベズバラの言葉や「ベス[レディ・エリザベス・フォスター]は . . . 彼女と一緒にいる時はいつも、北東風にさらされているかのように感じると話しております。」(Bess [Lady Elizabeth Foster] . . . says she always affects her like a North-East wind.) (37) など、周囲の人びとによる彼女に対する評価を記すことによって、トリマーの性格に光を当てている。このように、「創造力に富む事実」を積み重ねながらウルフは「頑丈で永続的な何か」(something hardy and perennial) (38) をもつ堅固なトリマー像を立体的に描き出そうと試みているのである。

「セリーナ・トリマー」においてウルフは、詩的な言葉の使用を排し、ある出来事や人物から受ける印象を分析するというペイター的な手法も拒絶している。これは、名もない人々、主に女性の人生に光を当てたいというウルフの使命感から出てきた態度であるといえるであろう。先にも触れたよう

に、ペイターは彼のヴィジョンに即した真実を伝える事には成功していたが、美術批評家として真剣に扱われる事はなかった。それでは困る、というのがウルフの考えなのであろう。無名の人びとにウルフが光を当てようと思ったのは、そのような人たちが現実存在していた事を記録するためである。真剣に扱われなければ意味がないのである。上記の理由から、ウルフは最終的に伝記的な要素をもつ執筆物においてペイター的手法を用いる事をやめたといえるのである。

おわりに

1910年代から1940年代にかけて執筆されたウルフの伝記とペイターの『ルネサンス』に描かれた芸術家像を比較してきたわけだが、その間のウルフの伝記を詳細に見ていくと、少なくとも1930年代までは、ペイターの手法を少しずつ、自分に合った形に変えながら取り入れていったウルフの姿が浮かび上がってくる。しかしその一方で、伝記とは何かについて問い続け、考えを深めていったウルフに光を当てることによって見えてきたのは、伝記執筆者として、無名の人びと(特に女性)に光を当てるという使命を見出したウルフの姿であった。その結果、芸術家としては認められたが、美術批評家としては真剣に扱われなかったペイターの手法とは決別する道を、ウルフは選択したといえるのである。

II. 二つの肖像—ペイターのレオナルド・ダ・ヴィンチ像と ウルフの『波』におけるルイ像について

はじめに

「現代のエッセー」においてウルフは、ペイターの「レオナルド・ダ・ヴィンチ」を読んで私たちの心に残るのはダ・ヴィンチに関する「知識 (knowledge)」ではなく「ヴィジョン (vision)」である、と述べている (218)。ここでウルフは「ヴィジョン」を重要視しているが、ウルフ自身が小説を執筆する上でも「ヴィジョン」は大切なものであった。ウルフは『波』の初稿を執筆後、1930年4月29日付けの日記に「これは私が見たあのヴィジョンの探求なのだ」(this is a reach after that vision I had) (*DIII* 302) と記している。このように、ウルフにとって『波』の執筆は「ヴィジョン」の探求でもあったのである。したがって、「ヴィジョン」はペイターの「レオナルド・ダ・ヴィンチ」とウルフの『波』を結びつける鍵であるといえる。

本セクションの目的は、この二つの作品を比較検討しながら、ペイターとウルフの関係を検証することである。ペイターとウルフのつながりについて言及した研究はたくさんあるが、¹それを具体的な形で立証したものはほとんどない。そこで、前のセクションに引き続き、ここでは、ペイターのダ・ヴィンチ像と『波』の登場人物ルイを比較することによって、ウルフがペイターの描いたダ・ヴィンチ像に見た「ヴィジョン」とウルフ自身が『波』を執筆することによって捉えようとした「ヴィジョン」の違いを分析したい。

1

『波』の登場人物、ルイの描写と、ペイターの描いたダ・ヴィンチとその有名な《モナ・リザ》描写との間には似通った点がある。このことは、ペイターの描いたダ・ヴィンチ像とウルフの描いたルイが何らかの共通点を持つことを示唆しているのではないかと思われる。

「レオナルド・ダ・ヴィンチ」の中で、ダ・ヴィンチは「自然への回帰」

(the return to nature) (86) を代表するとペイターは記している。そして、現実主義と経験を重視するという性格をもつ「自然への回帰」は、「近代精神」(modern spirit) の到来を意味するとしている (86)。ダ・ヴィンチは、自然こそ「より高い知性の本当の女主人」(the true mistress of higher intelligences) (81) にほかならないとし、自然の研究に没頭し、「異なった種類の生物の間に存在していて、それらの生物たちが互いに相手を了解し合うもとなる」(which exist between the different orders of living things, through which, . . . they interpret each other)「照応関係」(correspondences) を考察した (81)。そして、「幾年ものあいだ、彼は他人には聞こえぬある声にじっと聞き入っている人のように見えた」(for years he seemed to those about him as one listening to a voice, silent for other men) (81) としている。そしてこの間に、ダ・ヴィンチは「事物の奥深くを究める技術、表現の源泉をその一番微妙な奥底まで辿り、扱っている事物に内在する力を探るすべ」(the art of going deep, of tracking the sources of expression to their subtlest retreats, the power of an intimate presence in the things he handled) (81) を学んでいたのだと続けている。彼は、このようにして「一瞬の視覚」のうちに「千もの経験をまとめ」、「絵画の最も繊細な効果に永遠性を与える秘密」を発見し、最終的に「最も真の意味で」(in the truest sense) ダ・ヴィンチの「傑作」(masterpiece) と呼ばれる《モナ・リザ》が生まれるのである (97)。

次に、『波』の登場人物、ルイに焦点を合わせて見てみたい。ルイもまた自然を観察している。別の登場人物バーナードによれば「ルイは何時間でも、瞬きもせず、自然を観照してられる」(Louis can contemplate nature, unwinking, by the hour) (23) 人物である。ルイは次のように言う。

緑の海原に、花また花が点々と浮いているぞ。花びらは道化者。
茎は地下の黒いくぼみから生え出て、花々は、光でできた魚のよう
に、暗緑色の海原を泳ぎまわる。僕は茎を握っている。僕は茎
だ。根は、煉瓦まじりの乾いた土や湿った土、鉛や銀の鉱脈をつ

きぬけ、世界の奥底にまで伸びている。僕は全身繊維だ。すべての微動は僕を揺さぶり、土の重みは肋骨を圧迫する。この地上で僕の眼は緑の葉、何も見ない。

Flower after flower is speaking on the depths of green. The petals are harlequins. Stalks rise from the black hollows beneath. The flower swim like fish made of light upon the dark, green waters. I hold a stalk in my hand. I am the stalk. My roots go down to the depths of the world, through earth dry with brick, and damp earth, through veins of lead and silver. I am all fibre. All tremors shake me, and the weight of the earth is pressed to my ribs. Up here my eyes are green leaves, unseeing. (7)

また、続けて「生垣の蔭の僕は、いちいの木のような緑色。髪の毛は葉っぱででき、根は地球の中心まで伸びている。僕の身体は茎。押すと、汁が一滴にじみ出て、しだいに濃く大きくなっていく」(I am green as a yew tree in the shade of the hedge. My hair is made of leaves. I am rooted to the middle of the earth. My body is a stalk. I press the stalk. A drop oozes from the hole at the mouth and slowly, thickly, grows larger and larger) (7)。これらのルイの言葉から、ルイは自然観察者である、と同時に、植物と同化した存在として自身を捉えていることがわかるであろう。その後、このような表現は何度も『波』の中に登場する。例えば、「僕の根は、植木鉢の中の髭根のように、世界中にはりめぐらされている」(My roots are threaded, like fibres in a flower-pot, round and round about the world) (12)。次に、礼拝堂で校長先生が学生たちに聖書から日課を読み上げる際には、ルイの心情が植物に同化した形で語られる。「今や一切が、彼の権威と十字架によって鎮められる。すると僕は、足もとの大地を全身で感知し、僕の根が地の奥へ奥へと伸びていき、中心の何か固いものに巻きつくのを感じるのだ」(now all is laid by [Dr. Crane's] authority, his crucifix, and I feel come over me the

sense of the earth under me, and my roots going down and down till they wrap themselves round some hardness at the centre) (22)。このように、ルイの存在が植物の比喩を使って語られていくのだが、彼が根を奥へ奥へと伸ばす目的は「不滅の真実をそなえたダイヤモンド」(some diamond of indissoluble veracity)を探すことにあることが後に語られる(164)。

何故ルイは「不滅の真実をそなえたダイヤモンド」を探そうとしたのであろう。彼のこのような志は「草や木々」(grass and trees)そして「揺れ動く風」(travelling air)といった自然が「ある別の秩序、永遠に道理を作り出すより良き秩序」(some other order, and better, which makes a reason everlastingly)を暗示するのだという確信からきている(25)。一方で、彼にこのような確信を持たせる遠因となったのは、彼の出生に対するコンプレックスであるとも考えることも可能である。彼の父親はブリスベンの銀行家で、彼はオーストラリア生まれの為、彼の英語にはオーストラリア訛りがあった(13)。彼はその訛りときちんとした身なり(neatness)(12)のために、常にクラスメイトの笑い者になったことから、自分のことを「部外者」(outsider) (59)だと考えるようになった。このように、彼は平均的なイギリス人になれなかったゆえに、イギリスの習慣や伝統に埋もれずに、その外側にとどまることができたといえる。そしてそのゆえに、上記のような確信をもつことができたといえるのである。それでは、ルイがどのようにしてこの確信に至ったのか見てみよう。

軋轢がもとで、憎悪がもとで [略] 打ち砕かれた僕の心は、或る突然の知覚によって繋ぎ合わされる。僕は木を、雲を、自己の完全なる統合の証人としよう。僕は、ルイは、今後 70 年間地上を歩むであろう僕は、憎悪から放たれ、軋轢から解かれ、完全な姿で生れ出るのだ。この環になった草むらに僕らはともに座っていた。或る内的強制のとてつもない力に金縛りになって。木々は揺れ、雲は流れる。こういった独白をともに分ち持つ時が近づいてくる。感動が次々と襲うとき、必ずしも僕らは、打ち鳴らされる銅鑼の

ような音をたてはしまい。子供たちよ、僕らの生は鳴り渡る銅鑼であったのだ。喧噪と自慢、絶望の叫び、庭で襟首に受けた打撃であったのだ。

いいかい、草や木々は、虚空を吹き渡ってはほどなくもとに戻し、木の葉を揺り動かしては、やがてもとに戻す風は、膝をかかえ車座に坐る僕らは、ある別の秩序を、永遠に道理を創り出すより良き秩序を、暗示するのだ。これを一瞬のうちに見て取ったからには、今夜にでも言葉に凝結し、鋼の輪に鍛え上げよう。

From discord, from hatred . . . my shattered mind is pieced together by some sudden perception. I take the trees, the clouds to be witnesses of my complete integration. I, Louis, I who shall walk the earth these seventy years, am born entire, out of hatred, out of discord. Here on this ring of grass we have sat together, bound by the tremendous power of some inner compulsion. The trees wave, the clouds pass. The time approaches when these soliloquies shall be shared. We shall not always give out a sound like a beaten gong as one sensation strikes and then another. Children, our lives have been gongs striking; clamour and boasting; cries of despair; blows on the nape of the neck in gardens.

‘Now grass and trees, the travelling air blowing empty spaces in the blue which they recover, shaking the leaves which then replace themselves, and our ring here, sitting, with our arms binding our knees, hint at some other order, and better, which makes a reason everlastingly. This I see for a second, and shall try tonight to fix in words, to forge in a ring of steel . . . (25)

オーストラリア訛りを持ち、人々の中にうまく溶け込むことのできなかったルイは、自分のことを「部外者」と感じ、他の人々に対して憎悪や軋

轢を感じている。しかし、その打ち砕かれた心が風や雲や木々に触れる時、一瞬統合され、完全な姿で生まれ出るのを感じる。そして、自然の背後に、一般に人々に受け入れられている秩序とは違う「或る別の秩序」「永遠に道理を創り出すより良き秩序」があることに気が付くのである。

このルイの経験はウルフ自身の経験に基づいているといえる。ウルフはルイのように鋭い感覚をもった繊細な子供だった為、時折、激しい衝撃に見舞われることがあった。ウルフは 1939 年から翌年にかけて執筆された「過去のスケッチ」(“Sketch of the Past”) という回想録においてこの経験について語っている。それは自分が人の事を傷つけたと感じた時や、彼女の知合いが自殺したことが分かった時などに起こり、彼女は深い絶望感と無力感に襲われた。しかし、一方で、満足を与える衝撃を受ける事もあった。その一例として挙げられているものが、セント・アイヴズの庭で花を見つめていた時に、「花そのものが大地の一部である事が明白に思われ」(it seemed suddenly plain that the flower itself was a part of the earth) (71)、統一を感じた経験であった。ウルフはこれらの絶望感を与える衝撃も、満足を与える衝撃も、共に「ある秩序の啓示」(a revelation of some order) (72) である、と捕らえている。上記の引用でルイは打ち砕かれた心を自然が統合してくれると語っているが、ウルフは花を見て、統一を感じた時に、「理性」(reason)を見いだし、「その感動に対処することができた」(able to deal with the sensation)と語っている(72)。ウルフはこの回想録で、これらの衝撃を「統一体」(whole)にするのは「言葉で表現することによる」(by putting it into words)と述べているが(72)、そこへ導くのは、自然から受けた衝撃によって与えられた「理性」であるから、上記のルイの経験はウルフ自身の経験からきたものであるといえるであろう。

ルイは仲間の中で「一番無垢で」(the most innocent)「一番人を信じやすく」(the most trustful)、蝸牛や葉っぱを観察することに喜びを見出す、純粋な心を持った子供として描かれている。またイギリス人ではなく、英国の伝統や習慣に馴染んでいなかったため、仲間の子供たちが英国の伝統や習

慣に保護されていると感じる一方で、自分のことを「無防備」(naked)であると感じるような子供であった(61)。しかし、この「部外者」という意識が彼の繊細な感覚をさらに鋭敏にし、この世界で一般に認められている秩序とは別に「ある秩序」があることを彼に気付かせるのである。²

僕はみんなの中で一番年少で、一番弱いからね。僕はその足取りと、それが砂利につけた細い複数の道筋を見つめる子供だ。あれは蝸牛だよ、と僕は言う、あれは葉っぱだよ。僕は蝸牛を見ると喜ぶ。葉っぱを見ると喜ぶ。僕はいつも最年少で、一番無垢で、一番信頼できるのだ。君たちみんなは[イギリスの伝統や習慣]によって保護されているけど、僕は無防備だ。

I am the weakest, the youngest of them all. I am a child looking at his feet and the little runnels that the stream has made in the gravel. That is a snail, I say; that is a leaf. I delight in the snail; I delight in the leaf. I am always the youngest, the most innocent, the most trustful. You are all protected [by English tradition and customs]. I am naked. (61)

ところで、この「ある別の秩序」とはどのようなものなのであろうか。『波』の中には二つの歴史が記されている。一つは「いちいの老木の蔭にある安全な伝統的流儀」(the safe traditional ways under the shade of old yew trees) (42)や「平凡な事物の保護波」(the protective waves of the ordinary)に包まれた世界(59)を作り出した短い英国の歴史であり、もう一つは「女たちが赤い水差しをナイル川へと運ぶパロの時代のエジプト、に始まる長い長い歴史」(the long, long history that began in Egypt, in the time of the Pharaohs, when a woman carried red pitchers to the Nile) (42)である。ルイが「鋼の輪に鍛え上げようとする」(to forge in a ring of steel)のは、後者の歴史、自分の中に詰まった人類の歴史である。彼は、自分の経験として、人類の歴史を自分の中に溜め込むことには成功したが、それらを一行の言葉に凝縮する事はできなかった(142)。

それでは、ここでペイターによる《モナ・リザ》の描写と自分自身の中に人類の歴史を集約しようとするルイの試みを比較してみたい。まずは、ペイターの《モナ・リザ》の描写からみてみよう。

[引用 1]

この世のすべての思想や経験が、外形をいちだんと優美にし、表情豊かにする力を働かせて、ギリシアの肉欲、ローマの淫蕩、霊的な渴望と想像的な愛を伴う中世の神秘主義、異教世界の復帰、ボルジア家の罪業を、そこに刻み込み象ったのである。彼女は自分の座を取り囲む岩よりも年老いている。吸血鬼のように、何度も死んで、墓の秘密を知った。真珠取りの海女となって深海に潜り、その没落の日の雰囲気をいつも漂わせている。東洋の商人と珍奇な織物の交易もした。レダとして、トロイのヘレーネの母であり、また、聖アンナとして、マリアの母であった。そしてこれらすべては、彼女にとって琴と笛の音にすぎなかった。これらすべてはただ生きるのだ、変化する顔の輪郭をつくり、頬や手に色合いを添えるしなやかさのなかで。数多の経験を一つに集める永遠の生命という幻想は古くから存在する。近代の哲学は、人間があらゆる思考と生活の様式によって形づくられ、またそれを自分自身のうちに要約しているという観念をもっている。たしかにリザ夫人は古い幻想の形象化、近代思想の象徴として立っているのかもしれない。

All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been

dead many times, and learned the secrets of the grave; and
has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about
her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants
and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint
Anne, the mother of Mary; [my emphasis] and all this has
been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only
in the delicacy with which it has moulded the changing
lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy
of a perpetual life, sweeping together ten thousand
experiences, is an old one; and modern philosophy has
conceived the idea of humanity as wrought upon by, and
summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly
Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the
symbol of the modern idea. (98-99)

上記の引用から、ペイターはダ・ヴィンチの《モナ・リザ》を数多の経験の一つに集める存在、「古い幻想の形象化」、「近代思想の象徴」として描いていることが分かる。次は、ルイの試みをウルフがどのように描いているのかを見てみたい。

[引用 2]

すでに僕は千もの人生を生きてきた。毎日、墓を掘りかえす―暴き出すのだ。ナイル川のほとりで歌を耳にし、鎖に繋がれた獣が踏みならず足音を聞いた幾千年も前に女たちが作った砂丘の中に、僕の遺骸を見つけるのだ。君たちのそばにいるこの男は、このルイは、かつて素晴らしかった何ものかの燃え残りであり、かすであるに過ぎない。僕はアラビアの王子だった。見たまえ、僕の闊達な身のこなしを。僕はエリザベス朝の偉大な詩人だった。ルイ 14 世の宮廷に仕える公爵だった。

I have lived a thousand lives already. Every day I unbury – I

dig up. I find relics of myself in the sand that women made thousands of years ago, when I heard songs by the Nile and the chained beast stamping. What you see beside you, this man, this Louis, is only the cinders and refuse of something once splendid. I was Arab prince; behold my free gestures. I was a great poet in the time of Elizabeth. I was a Duke at the court of Louis the Fourteenth. (80)

[引用 3]

「僕は自分の名を署名したぞ」ルイは言う、「すでに20回も。僕、僕、そしてまた僕と。明確に、しかと、紛れもなく、僕の名は存在する。僕もまた、明確で、紛れもない。だが僕には、経験の莫大な遺産がいっぱい詰まっている。何千年も生きてきたのだ。古びた檜材の梁を食い続けてきた虫のように。だが今、身は引き締め、この晴れた朝、僕ははりつめている。」

「晴れ渡った空に太陽が照り輝く。だが、12時になっても、雨も降らず、陽も射さない。ミス・ジョンソンが、僕宛の手紙を、針金細工の盆に入れて持ってくる時間だ。この白い紙の上に、僕は自分の名を打ち込む。葉っぱのささやき、溝を流れる水、ダリアか百日草の点在する緑の深み。僕は公爵であったり、ソクラテスの友プラトンであったり。東に、西に、北に、南に移住していく黒人や黄色人たちの重い足音。果てしない行列。かつて水差しを持ってナイル川に行ったように、小型手提げ鞆を抱えてストランド街に行く女たち。幾重にも折り重なった僕の人生の、たたまれて、ぎっしりと詰まった一枚々々は、今すべて僕の名に要約されている。この紙の上に、きちんと、剥き出しに、彫り込まれている。もう一人前の男だ。晴れた日も雨の日も直立した僕は、斧のようにずしりとふりかかって、己の純然たる重みで檜を斬りつけねばならない。何故なら、あちこちに目を走らせて、それてし

まったら、僕は雪のように舞い落ち、消え去ってしまうだろうから。

‘I have signed my name,’ said Louis, ‘already twenty times. I, and again I, and again I. Clear, firm, unequivocal, there it stands, my name. Clear-cut and unequivocal am I too. Yet a vast inheritance of experience is packed in me. I have lived thousands of years. I am like a worm that has eaten its way through the wood of a very old oak beam. But now I am compact; now I am gathered together this fine morning.

‘The sun shined from a clear sky. But twelve o’ clock brings neither rain nor sunshine. It is the hour when Miss Johnson brings me my letters in a wire tray. Upon these white sheets I indent my name. The whisper of leaves, water running down gutters, green depths flecked with dahlias or zinnias; I, now a duke, now Plato, companion of Socrates; the tramp of dark men and yellow men migrating east, west, north and south; the eternal procession, women going with attaché cases down the Strand as they went once with pitchers to the Nile; all the furlled and close-packed leaves of my many-folded life are now summed in my name; incised cleanly and barely on the sheet. Now a full-grown man; now upright standing in sun or rain, I must drop heavy as a hatchet and cut the oak with my sheer weight, for if I deviate, glancing this way, or that way, I shall fall like snow and be wasted. (107)

これら 3 カ所の引用から明らかになるのは、ペイターの文章とウルフの文章の内容と表現の類似である。ウルフは引用 1 のアンダーラインを引いた箇所について「念入りに書かれ過ぎてくるので、その文脈に自然に入っていくのが難しい」(the passage is too thumb-marked to slip naturally into the

context) (「現代のエッセー」 218) と記しているが、ペイターとウルフの文章を比較すると、ペイターの文章よりもウルフの文章の方がはるかに読みやすくなっていることに気がつくであろう。次に気がつくのは、ウルフはルイにダ・ヴィンチの描いた《モナ・リザ》の特徴も与えているという点である。ルイは《モナ・リザ》と同様に、千もの人生を生き、永遠の命を持つ存在として描かれている。また、彼には「経験の莫大な遺産」がいっぱい詰まっており、それらを一つに集約するような存在である。したがって、ルイは《モナ・リザ》と同じように「古い幻想の形象化」、「近代思想の象徴」として存在していると考ええる事ができるのである。

ここで我々が見逃してはならないのは、ルイがダ・ヴィンチと《モナ・リザ》双方がもつ「近代精神」を有している点である。自然を観察すると同時に、植物と同化するという特質をルイに与える事によって、自分の根を世界中にはりめぐらしながら、古代から現在にいたるまで多くの経験や知識を吸収し続け、それらを自身の中でまとめあげようとするルイという独自のキャラクターをウルフは作り上げている。結果、ルイはダ・ヴィンチと《モナ・リザ》双方の持つ「近代精神」を有する存在、「砂をかき分けて完璧さを追求める、冷淡な探求者」(a disinterested seeker . . . after perfection through the sand) (116)へと成長していくこととなるのである。

2

前のセクションでは、ペイターの描いたダ・ヴィンチとウルフの描いたルイには様々な共通点があることが明らかになったが、このセクションでは、ペイターの《モナ・リザ》に対する解釈とウルフのルイの試みに対する解釈を参照しながら、ペイターが描いたダ・ヴィンチのヴィジョン（正確には、ウルフがペイターの描いたダ・ヴィンチ像に見たヴィジョン）とウルフが描こうとしたルイのヴィジョンについて比較検討してみたい。

まず、ペイターは『ルネサンス』においてどのようなヴィジョンを求めているといえるだろうか。ペイターは『ルネサンス』の「序論」においてダ・

ヴィンチの活躍した15世紀のイタリアを、もっとも恵まれた時代の一つとしている。それは、その時代に「人びとの思想がいつもより互いに接近し、知的世界の多くの関心事が結合して一般文化の一つの完璧な型」(the thoughts of men draw nearer together than is their wont, and the many interests of the intellectual world combine in one complete type of general culture)となっており(xxiv)、また、そのような時代には「芸術家や哲学者、それに世間的な活動によって鼓舞され明敏になった人たちが、孤立して生きる事なく、共通の大気を呼吸し、互いに相手の思想から光と熱を得て」(artists and philosophers and those whom the action of the world has elevated and made keen, do not live in isolation, but breathe a common air, and catch light and heat from each other's thoughts)おり、そこには「全ての人たちが等しく伝え合う一般的な向上と啓発の精神」(a spirit of general elevation and enlightenment in which all alike communicate)、がある、としている(xxiv)。上記の記述から、ペイターはダ・ヴィンチの生きた時代を、様々な分野の人びとが、孤立することなく、互いに関心事を共有していた恵まれた時代として捉えていたという事が分かる。

そのような時代に生きたダ・ヴィンチとその作品に、ペイターは人間に統一性や調和をもたらすようなヴィジョンを求めようとしたといえるであろう。ペイターは好奇心と美への欲求がダ・ヴィンチの天才の基本的な力であり、またその二つの力の衝突が、ダ・ヴィンチの芸術の原動力となっていると分析している。ペイターはその二つの力の衝突を次のように書いている。

時にはこの好奇心は、美への欲望とぶつかり合う事があった。芸術がそこで実際に始まり終わるあの事物の外観からあまりにも奥深く入り込みすぎる傾きがあったのである。理性と理性が抱くさまざまな観念、そして五感を通して生まれる美への欲求との間で行われるこの葛藤は、ミラノにおけるレオナルドの生活—その落ち着きのなさ、際限なく繰り返される修正、色彩をめぐる風変わりな実験の謎を解く鍵となっている。彼は何と多くの作品を未完

成のまま残し、どれだけ多くをやり直さねばならなかった事か！彼の問題は、観念を形象に変換することであつた。それまでに彼が獲得していたのは、素朴で限られた官能性をもつ初期フィレンツェ派の様式を身につけたことであつたが、いまや彼は、この狭い媒体の中に、それには規模が大きすぎる人間性の予見、すなわちシェイクスピアの偉大な不規則な芸術のみを例外とするような、開かれた世界の広大なヴィジョンを表現しようとしていたのである。

[His curiosity] tended to make him go too far below that outside of things in which art really begins and ends. This struggle between the reason and its ideas, and the senses, the desire of beauty, is the key to Leonardo's life at Milan – his restlessness, his endless retouchings, his odd experiments with colour. How much must he leave unfinished, how much recommence! His problem was the transmutation of ideas into images. What he had attained so far had been the mastery of that earlier style, with its naïve and limited sensuousness. Now he was to entertain in this narrow medium those divinations of humanity too wide for it, that large vision of the opening world. . . . (88)

このように、ペイターはダ・ヴィンチを「理性と理性が抱くさまざまな観念」と「五感を通して生まれる美への欲求」との間で葛藤しながら、「開かれた世界の広大なヴィジョン」を表現しようとした人物として分析している。「五感を通して生まれる美への欲求」は古代から芸術を生み出す基盤となってきたものであり、理性の影響を受けない美を要求する。一方で、「理性と理性が抱くさまざまな観念」は近代に属するものであり、全てを研究の対象とみなすことを要求し、さまざまな観念を形象に変換しようとするものである。その狭間で葛藤しながら創作していたのがダ・ヴィンチである、とするのがペイ

ターの見方である。ペイターはダ・ヴィンチの代表作《モナ・リザ》は彼の「美への欲求」が創り出したというよりも、「近代精神」がより強く働いて創り出された作品であると考えている。これは、彼の《モナ・リザ》の美の捉え方を見れば分かるであろう。ペイターは次のように言っている「[《モナ・リザ》]を白いギリシアの女神、あるいは古代の美女のかたわらにしばらく置いて見るならば、魂の病患がすべて移し伝えられたこの美に、それらはどんなに不安を覚えることだろう！」(set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the world with all its maladies has passed!) (98) ここで、ペイターはギリシアの女神や古代の美女の持つ美と《モナ・リザ》の美を対照させている。ペイターが「ヴィンケルマン」(“Winckelmann” 1867)において、古代ギリシアで制作されたミロのヴィーナスについてどのように記しているのか見てみたい。

これは、いかなる意味においてもそれ自体の圧倒的な美しさ以外の何かの象徴とか、暗示ではない。心は有限のイメージで始まり有限のイメージで終わり、しかもその精神的動機のいかなる部分も失うことがない。その動機は、意味が寓意に附着しているような具合に、感覚的形態に軽くゆるやかに付着しているのではなく、その形態に浸透し、それと一つになっているのである。ギリシア精神は、自己省察の一定の段階までは達したが、注意深く、その段階を超えることはなかった。

That is no sense a symbol, a suggestion, of anything beyond its own victorious fairness. The mind begins and ends with the finite image, yet loses no part of the spiritual motive. That motive is not lightly and loosely attached to the sensuous form, as its meaning to an allegory, but saturates and is identical with it. The Greek mind had advanced to a particular stage of self-reflection, but was careful not to pass beyond it. (164)

この記述を見ると、ペイターはミロのヴィーナスの美と《モナ・リザ》の美を対照させていることが分かる。何故ならば、ペイターは《モナ・リザ》を「近代思想の象徴」として捉えているが、ミロのヴィーナスの美は「それ自体の圧倒的な美しさ以外の何かの象徴とか、暗示ではなく」(that is in no sense a symbol, a suggestion, of anything beyond its own victorious fairness)、「その精神的動機」(this [spiritual] motive)が「その[感覚的]形態に浸透し、それと一つになっている」(saturates and is identical with [the sensuous form])と捉えているからである(164)。ペイターがギリシア芸術を理想とするのは、ギリシア芸術において「思想が知覚される具象のしかるべき領域を乗り越えたり凌駕したりしていない」(the thought does not outstrip or lie beyond the proper range of its sensible embodiment)からである(165)。

しかし、彼の好奇心と美への欲求との狭間で制作したダ・ヴィンチの《モナ・リザ》には、「芸術がそこで実際に始まり終わるあの事物の外観からあまりにも奥深く入り込みすぎる傾向」(it tended to make him go too far below that outside of things in which art really begins and ends)が見られるのである(88)。つまり、ダ・ヴィンチの《モナ・リザ》の美は「内部から肉体の上に精巧に作られた美であり、妖しい思考や風変わりな夢想や強烈な情熱が、小さな細胞の一つ一つに沈着したもの」(It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions.)であり(98)、「思想が知覚される具象のしかるべき領域を」逸脱してしまっているのである。このようにして、ダ・ヴィンチは「開かれた世界の広大なヴィジョン」(larger vision of the opening world)(88)を表現しようとしていたのだ、とペイターは分析している。このような科学の過剰によって生まれた「ヴィジョン」をペイターは諸手を上げて称賛しているわけではない。しかし、この科学に偏る傾向をゲーテを始めとするドイツ人の傾向と重ねながらも、ペイターは両者の違いとしてダ・ヴィンチが「あの恵まれた瞬間 (that moment of

bien-être) (89)」が訪れるまで決して制作しようとしなかった点を挙げている。ペイターはその様子を次のように描写している。

その「満足」の瞬間こそ、創造力に富む人間には、創造の瞬間なのである。この瞬間を彼は完全な忍耐のうちに待ち続ける。他の瞬間はその準備、ないしは余韻でしかない。彼ほど気を配って両者の間に区別をつける人はあまりいない。それゆえ、一番よりすぐった作品の中にさえも数多くの欠陥が見出されるのであるが、しかし、レオナルドにとっては、この区分は絶対的なものであり、「満足」の瞬間に錬金術は完成するのである。観念は不意に色彩と形象とに変わり、ある漠然とした神秘主義は精錬されて控えめで優美な神秘となり、絵画は目を楽しませるとともに魂を満足させる。

Leonardo will never work till the happy moment comes – that moment of *bien-être* , which to imaginative men is the moment of invention. On this he waits with a perfect patience; other moments are but a preparation, or after-taste of it. Few men distinguish between them as jealously as he. Hence, so many flaws even in the choicest work. But for Leonardo the distinction is absolute, and, in the moment of *bien-être*, the alchemy complete: the idea is stricken into colour and imagery: a cloudy mysticism is refined to a subdued and graceful mystery, and painting pleases the eye while it satisfies the soul. (89)

「満足の瞬間」に制作するという姿勢を崩さなかったおかげで、ダ・ヴィンチの絵画は、ドイツ的な科学に偏る傾向から免れることができたのだ、とペイターは分析している。

それでは、次はルイの試みについて見てみたい。先ほどルイがダ・ヴィンチと《モナ・リザ》双方がもつ「近代精神」を有している点に触れたが、

そのような性格をもったルイは自分の試みについて次のように語っている。

人生はぼくにとって、とても厭な事柄だった。僕は何か巨大な吸管のようだな。ねばねばする、粘着性の、飽くことのない口のような。生身の肉から中心の核を取り出そうと努めてきた。[中略]

僕の宿命とは、長年肋骨を圧迫してきた先の尖ったピラミッドとは、どんなものだったのだろうか？ナイル川と、水差しを頭にのせて運ぶ女たちを思い出すこと。麦の穂をなびかせ、川を凍らせた歳月の中に自分が織り込まれているのを感じることだ。僕は単一の、一時的な存在ではない。僕の人生は、ダイヤモンドの表面の輝きのように、一瞬だけきらめく輝きではないのだ。あたかも看守がランプをかざし独房へ巡回するように、僕は大地の下に曲がりくねって広がっている。われわれの長い歴史の、騒乱の多彩な日の、薄くて厚い、切れ切れでいて続いている何本もの糸を、思い出し、寄り合わせ、一本の大綱に編み上げねばならぬというのが、僕の宿命だったのだ。理解せねばならぬことが常にもっと多くある。気をつけて聞くべき不協和音が、懲戒すべき虚偽が。

[中略]

僕が一切を筋道立てて― 一頁にわたって詩を一篇ものし、そして死んでいくと考えてみようか。[略] 僕は生き存え、痩せ、干からび、大いに敬われ、金色の頭部の杖で、街路をこつこつと叩いて歩くことだろう。多分、僕は決して死なず、あの連続と不変性にすら達することはないだろう―。

‘Life has been a terrible affair for me. I am like some vast sucker, some glutinous, some adhesive, some insatiable mouth. I have tried to draw from the living flesh the stone lodged at the centre.

.....

.....

‘What has my destiny been, the sharp-pointed pyramid that has pressed on my ribs all these years? That I remember the Nile and the women carrying pitchers on their heads; that I feel myself woven in and out of the long summers and winters that have made the corn flow and have frozen the streams. I am not a single and passing being. My life is not a moment’s bright spark like that on the surface of a diamond. I go beneath ground tortuously, as if a warder carried a lamp from cell to cell. My destiny has been that I remember and must weave together, must plait into one cable the many threads, the thin, the broken, the enduring of our long history, of our tumultuous and varied day. There is always more to be understood; a discord to be listened for; a falsity to be reprimanded.

.....

.....

‘Let us suppose that I make reason of it all – one poem on a page, and then die.

.....

.....

But I shall live to be gaunt and sere, to tap my way, much respected, with my gold-headed cane along the pavements of the city. Perhaps I shall never die, shall never attain even that continuity and permanence – (130-31)

ペイターが「知性は完璧さと求心性を要求する」(the intellect demands completeness and centrality) (182)と言っているように、「完璧さ」と「求心性」はルイの生活様式の基盤となるものである。彼は「自分のまじめな厳

正な確信」と「解決されねばならぬ矛盾や辻褃の合わぬこと」を決して忘れたことはなく、一生「生身の肉から中心の核を取り出そう」と努力を続ける(130)。ここで気をつけなければならない点は、彼はこの試みを全て、自分一人の理性と努力でもって成し遂げようとしていることである。ペイターの言葉を借りれば、非常にドイツ的なのだ。結果、彼の人生は輝きや潤いのない、干からびた、厭なものとして自覚される。

このように、様々な分野の人びとが、孤立することなく、互いに関心事を共有していた恵まれた時代を生きたダ・ヴィンチと違って、『波』のルイは統一体から分離した「かけら」のように存在しているのである。しかし、小説の最終部で全てのパーツを統一する役割を持つバーナードという登場人物の独白において、ルイは次のように統一体の一部に入れられる。「彼は成功したのだ。だが、彼の人生は幸せではなかった。でも、見給え—わたしの手のひらに乗っていると、彼の眼は白くなっていくぞ。人間とは何かという認識が、突然消えてしまう。水たまりに戻してやると、そこで輝きを帯びるのだ」

(Hence his success, finally. His life, though, was not happy. But look – his eye turns white as he lies in the palm of my hand. Suddenly the sense of what people are leaves one. I return him to the pool where he will acquire lustre) (159)。

これは、『波』の中で非常に印象的な場面である。何故ならば、ルイはバーナードの手のひらに乗せられて初めて、彼が子供の頃から捉えられてきた、人間とは何か、という観念から解放されるからである。そして、彼は生の輝きを伴う統一体である「水たまり」へと戻されるのである。この瞬間が、ウルフが求めた「生のヴィジョン」³であるといえるであろう。

それでは、ここでバーナードの「luster」(輝き)という言葉に注目してみたい。何故ならば、この言葉はウルフの「ヴィジョン」を暗示する言葉であるように思われるからである。ウルフは『波』の初稿を終えたときに次のように日記に記している。「『燈台へ』を終えようとしている時、ロドメル私の窓で、沼の上に現れた水の茫漠たる広がりの中にいた魚を網でとらえ

たと言いたい」(I have netted that fin in the waste of waters which appeared to me over the marshes out of my window at Rodmell when I was coming to an end of *To the Lighthouse* [sic])(*DIV*10)。また冒頭で、ウルフが1930年4月29日付けの日記に「これは私が見たあのヴィジョンの探求なのだ」と記していることにふれたが、ウルフはこの前の文で、『燈台へ』(*To the Light House* 1927)を書き終えた後にロドメルで過ごした「あの不幸な夏」に経験したヴィジョンであると説明している。ウルフの甥のクエンティン・ベルが『『何もない大海原に浮かび上がる魚のヒレ』はウルフの中に繰り返し現れるイメージの一つであり、災いのしるしである」(the ‘fin rising on a wide blank sea’ – one of her recurrent images – was a signal of disaster) (110)と述べているように、ウルフが「あの不幸な夏」と記したわけは、そこで、「完全な抑うつ状態のひな形が起こった」からである。⁴しかし、ウルフにとってそのような不幸は、新しい作品を生み出す力の源でもあった。それについて記されているのが1926年9月30日付けの日記である。

これにつけ加えたいと思うのは、この孤独の神秘的な側面についてなのだ。人が自分一人取り残されているのではなくて、宇宙の中の何ものかと取り残されているということ。私の深い憂愁、デプレッション、退屈、または何であろうと、そのただ中で私を恐れさせ、また興奮させるのはこれなのだ。[ある魚の]ヒレが遠くを通っているのが見える。私の言おうとするところをどんなイメージで伝えることができるだろうか。実際には何のイメージも無いのだろう。面白いことに、今まで私のあらゆる感情や考えの中で、このことにぶつかったことはないのだ。人生は冷静に、正確に言って、このうえもなく奇妙なものだ。その中に現実の本質がある。私はこのことを子供の時いつも感じたものだ—水たまりの上を歩いて渡ることができなかったことがある。何て不思議だろう—私は何なのか、などと考えて渡れなかったことを思い出す。⁵でも書くことによって私は何にも到達しはしない。ただ私

がしようと思うことは奇妙な精神状態の記録をつけておくことだけなのだ。それがもう一つの本【多分『波』または「蛾」(1929年10月)]の背後にある衝動なのかもしれない、とちょっと推測しておく。現在、私の頭は全く空っぽで本のことなど考えていない。私のアイディアが初めて起こってくるところを見て、自分自身の過程を辿ってみたいのだ。

I wished to add some remarks to this, on the mystical side of this solitude; how it is not oneself but something in the universe that one's left with. It is this that is frightening & exciting in the midst of my profound gloom, depression, boredom, whatever it is: One sees a fin passing far out. What image can I reach to convey what I mean? Really there is none I think. The interesting thing is that in all my feeling & thinking I have never come up against this before. Life is, soberly & accurately, the oddest affair; has in it the essence of reality. I used to feel this as a child – couldn't step across a puddle once I remember, for thinking, how strange – what am I? &c. But by writing I don't reach anything. All I mean to make is note of a curious state of mind. I hazard the guess that it may be the impulse behind another book. At present my mind is totally blank & virgin of books [perhaps *The Waves* or *moths* (Oct. 1929)] I want to watch & see how the idea at first occurs. I want to trace my own process. (113)

この記述が興味深いのは、ここに『波』の基となったアイディアが生まれた瞬間が記されているからであり、またウルフの「ヴィジョン」を解明する鍵が隠されていると思われるからである。彼女が抑うつ状態で捉えた「ヴィジョン」とはウルフの言葉にしたがえば、「個」を超えた「宇宙の中の何ものか」と関連するものであり、ウルフが「今まで私のあらゆる感情や考えの中で、

このことにぶつかったことはないのだ。」と述べているように、ウルフ自身の理性や感情から生み出されたものではなく、かつ、「その中に現実の本質」があるものなのである。またこれを読めば、ルイが人間とは何かという観念から解放され、「個」を超えた「宇宙の何ものか」と結びついた時に、命の輝きを帯びる場面が、ウルフの上記のアイディアと関連していることが分かるであろう。

このウルフの経験は『波』の作中のバーナードの次の二つの言葉の中にも織り込まれている。一つは「この手すりにもたれながら、広々とした海面の彼方を見る。魚のヒレがひるがえる。このありのままの眼の印象は、理性のいかなる軌道にも属さず、地平線上にイルカのヒレを見るような時にあらわれるのだ」(Leaning over this parapet I see far out a waste of water. A fin turns. This bare visual impression is unattached to any line of reason, it springs up as one might see the fin of a porpoise on the horizon) (122)。二つ目は、バーナードが友人たちと「心の無限の時間によって思考していた時」の言葉である。「静かな大海原に魚のヒレが躍り出るとく、二、三、の言葉によって時折、破られる沈黙に我々は落ち入った。やがて、ヒレは、思考は、海底に沈み、満足と本望のさざ波を、まわりにひろげる」(We ... sank into one of those silence which are now and again broken by a few words, as if a fin rose in the wastes of silence; and then the fin, the thought, sinks back into the depths, spreading round it a little ripple of satisfaction, content) (177)。バーナードのこれらの言葉ではウルフの上記の考えが、別の言葉に言い換えた形で説明されているといえる。これらをまとめると、ウルフの「ヴィジョン」とは「理性のいかなる軌道」にも属さない時（この場合は抑うつ状態に陥った時）に得られる「思考」つまり、「人間の理性のいかなる軌道」にも属さない「知」を経験することであり、上記のウルフの経験と重なっている。

それでは、ウルフがペイターのダ・ヴィンチ論に見たダ・ヴィンチの「ヴィジョン」とウルフの「生のヴィジョン」は同じ物といえるだろうか。ペイ

ターは、審美批評家がどのような性質をもった批評家であるのか、そしてどのような任務を持っているのかについて『ルネサンス』の「序論」において、以下のように述べている。

審美批評家は、取り扱う全ての対象、つまりすべての芸術作品と、自然や人間生活のさまざまな美しい形態を、それぞれが多かれ少なかれ特別な、独自の種類の快感を生み出す力と見なすのである。この作用を、彼は感じ取り、それを分析し構成要素に還元することによって、説明したいと願うのだ。彼にとっては、絵画や風景、人生や書物のなかに登場する魅惑的な人物、たとえば《ラ・ジョコンダ》、カルラーラの丘、ピコ・デルラ・ミランドラなどは、薬草やワインや宝石について語るときの言い方にあるように、優れた効力があるからこそ、つまり、それぞれがみな、特別の、独自の快感の印象を人に与えるという特性を備えているからこそ貴重なのである。こうした印象を受け入れることができる感受性が深さと多様性を増すにつれて、私たちの教養は完璧なものとなる。そして、審美的批評家の任務は、絵画や、風景や、人生や書物のなかの魅力的な人物が、この特別な、美や快感の印象を生み出すその効力を、識別し、分析し、付属物から引き離すこと、そうした印象の源泉が何であるのか、どのような条件のもとで経験されるかを指し示すことにあるのである。彼の目的が達成されるのは、その効力を分離して、ちょうど化学者が自分のため他人のためにある自然元素を記録するように、それを記録するときにはかならないのだ。

The æsthetic critic, then, regards all the objects with which he has to do, all works of art, and the fairer forms of nature and human life, as powers or forces producing pleasurable sensations, each of a more or less peculiar or unique kind. This influence he feels, and wishes to explain, by analyzing and

reducing it to its elements. To him, the picture, the landscape, the engaging personality in life or in a book, *La Gioconda*, the hills of Carrara, Pico of Mirandola, are valuable their virtues, as we say, in speaking of a herb, a wine, a game; for the property each has of affecting one with a special, a unique, impression of pleasure. Our education becomes complete in proportion as our susceptibility to these impressions increases in depth and variety. And the function of the æsthetic critic is to distinguish, to analyse, and separate from its adjuncts, the virtue by which a picture, a landscape, a fair personality in life or in a book, produces this special impression of beauty or pleasure, to indicate what the source of that impression is, and under what conditions it is experienced. His end is reached when he has disengaged that virtue, and noted it, as a chemist notes some natural element, for himself and others (xx-xxi)

この引用から、ペイターは《モナ・リザ》（上記の引用ではラ・ジョコンダと記載されている）そしてその作者であるダ・ヴィンチを「特別な、独自の種類の快感を生み出す力」を持ち、「特別の、独自の快感の印象を人に与えるという特性を備えた」対象として捉え、「レオナルド・ダ・ヴィンチ」という名のエッセーで、ダ・ヴィンチとその作品が「特別な、美や快感の印象を生み出すその効力を、識別し、分析し、付属物から引き離」し、「そうした印象の源泉が何であるのか、どのような条件のもとで経験されるかを指し示」そうとしている、と考えることができるのである。この説明によれば、このエッセーにおける、ペイターのダ・ヴィンチとその作品に対する描写、あるいはウルフの言葉を使えば、ダ・ヴィンチの「ヴィジョン」は彼自身がダ・ヴィンチやその作品から受けた印象を分析したものに過ぎず、『ルネサンス』の「結論」の言葉に従えば、ペイター個人の「個人の精神という狭い部屋」(the narrow chamber of the individual mind) (187) の内側ではぐくまれた夢に

過ぎないと言えるのである。しかし、第一章でも見たように、ペイターのダ・ヴィンチ論には、ペイター自身は気がついていなかったのかもしれないが、ダ・ヴィンチが自身の霊的能力を高め続けることによって、「神聖な体系」を捉えようと奮闘し、最終的に「開かれた世界の広大なヴィジョン」を絵画の中に表現するようになるまでの道のりが描かれている、つまり、フライの言葉を使って説明するのであれば、ダ・ヴィンチの「想像上の生活」が描かれている、と考えることが可能である。ウルフはそれを読み取った上で、ペイターのダ・ヴィンチ論にダ・ヴィンチの「ヴィジョン」を見たのであるから、この「ヴィジョン」とウルフの「生のヴィジョン」は同じレベルのものといえるであろう。

さらに、上記の一つ目の引用を読むと、ウルフが『波』で試みたことは、ペイターが「審美批評家の任務」として挙げていることとほぼ同じであることが分かる。つまり、ウルフが抑うつ状態に陥ったときに見せられた「ヴィジョン」が与える効力を「識別し、分析し、付属物から引き離」し、その「ヴィジョン」が与える印象の源が何であるのか、どのような条件のもとで経験されるかを指し示そうとしたのが、『波』という作品であるといえるのである。ウルフと審美批評家との唯一の違いは、ウルフの場合は彼女に印象を与える対象が個人の物質的な物ではなく、抑うつ状態にあるときに、つまり、正気を失った時に見たヒレであったという点であろう。ペイターは彼のダ・ヴィンチ論で、ダ・ヴィンチという人と彼の作品が彼に与える印象の源を分析し、ダ・ヴィンチのヴィジョンを捉えようと試みた。一方ウルフは、抑うつ状態にあったときに見たヒレが彼女に与えた印象の源を分析し、そのヒレの「ヴィジョン」を『波』で捉えようとしたのである。

バーナードの行き着く境地は、「赤インクで、非常に細いペン先で」
(with his red ink, with his very fine nib) (183)バーナード、スーザン、ローダ、ネヴィル、ジニー、という彼の友達を「閉じ込め」(confine) (183)一つにしようとするルイとは異なるものである。バーナードは次のように言う。

いま、尋ねてみる、『わたしは誰だ?』と。バーナードや、ネヴィ

ルや、ジニーや、スーザンや、ロウダやルイのことを話してきたが、わたしは彼ら全てなのか？一つの別個のものか？分からない。私たちは一緒にここに坐った。だが、パーシヴァルは死んでしまい、ロウダも死んだ。私たちはバラバラになり、ここにはいない。だが、私たちを隔てるいかなる障害物も見出すことはできないぞ。私と彼らとの間に境界は無いのだ。話しながら、『私はあなただ』と感じる。私たちがあれほど重んじた相違も、あれほど大切にしていた個性も、打ち消されてしまった。そうだ、親愛なるミセス・コンスタブルがスポンジをかざし、頭上から温かい湯を注いで肉体を感じさせて以来、私は敏感な知覚力を持つようになった。この私の額には、パーシヴァルが落馬した時、私が受けた打ち傷がある。この私の首筋には、ジニーがルイにキスしたあとがある。私の両眼はスーザンの涙で一杯になる。はるか彼方に、ロウダの見た柱が、金色の糸のように揺らぐのを目にし、彼女が飛び込んだときの跳躍の引き起こした突風を感じる。

And now I ask. "Who am I?" I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know. We sat here together. But now Percival is dead, and Rhoda is dead; we are divided; we are not here. Yet I cannot find any obstacle separating us. There is no division between me and them. As I talked I felt "I am you." This difference we make so much of, this identity we so feverishly cherish, was overcome. Yes, ever since old Mrs. Constable lifted her sponge and pouring warm water over me covered me with flesh I have been sensitive, percipient. Here on my brow is blow I got when Percival fell. Here on the nape of my neck is the kiss Jinny gave Louis. My eyes fill with Susan's tears. I see far away, quivering like a gold thread, the

pillar Rhoda saw, and feel the rush of the wind of her flight
when she leapt. (187)

「限りなく受容する」(immeasurably receptive) (188)存在となったバーナードは「個」という独房から脱した存在でもある。そのため、自他の境界線を超えて、ネヴィルや、ジニーや、スーザンや、ローダやルイ、そしてパーシヴァルの経験を自分の経験として共有できるようになる。つまり、バーナードは宇宙的な存在と一体化した存在となるのである。これは第二章で取り上げた、マリウスが自分の中に英知的存在であるキリストの存在を見出し、「個」の壁を越えて、その宇宙的存在と一体化していく経験、と重なるものであるといえよう。

おわりに

本セクションでは、ペイターの「レオナルド・ダ・ヴィンチ」とウルフの『波』を比較検討する作業を通して、ウルフがペイターのダ・ヴィンチ論で描かれたダ・ヴィンチとダ・ヴィンチの《モナ・リザ》の有する「近代精神」を統合することによって、ルイというオリジナルなキャラクターを作り上げていることを論証した。また、ウルフがダ・ヴィンチ論に見たダヴィンチの「ヴィジョン」、とウルフが『波』を執筆することによって捉えた「ヴィジョン」、を比較検討した結果、両者の質は同じものであることが分かった。つまり、両者とも、「人間を超越した神聖な存在との交わり」を形にしたものであるといえるのである。

III. ウルフのウォルター・ペイターに対する見方：

『波』のローダとその変容した世界

「この世界の向こう側に、大理石の柱を映した池があるの。暗い池の中に、燕が羽を浸す」(Pools lie on the other side of the world reflecting marble columns. The swallow dips her wing in dark pools) (66)。これは、『波』の登場人物の一人であるローダが作中で繰り返し思い描く想像上の世界であるが、同時に、エジプトのオシリスとイシスの神話の一場面を思い起こさせるものでもある。その場面に関する神話の内容を簡潔に説明すると以下ようになる。イシスは兄、オシリス（王として大地に君臨した神々の最後の者）と結婚し、オシリスがエジプトを文明化するのを助けた。その後、世界中に文明化を広めるため、国を留守にしたオシリスに代わって、イシスは摂政として、彼の王国統治を助けた。しかし、オシリスは帰国後、王位を欲した弟セトの陰謀により暗殺され、その遺体は密閉された箱に入れられてナイル川に流されてしまう。この事を知ったイシスは、オシリスの遺体を取り戻すため、エジプト全土をさまよい歩き、人びとの証言と神からの啓示によって、遺体の入った箱がフェニキアのビブロスの岸边にある御柳の木の根元に打ち寄せられたことを知る。一方、オシリスの遺体の入った箱は、御柳の木に囲まれ、その後その木の成長に伴い、すっぽり包み込まれてしまった。その大きな木を見たビブロス王マラカンドルは、その木を切り倒し、それを王宮の柱とした。そのことを知ったイシスは自分の身分を隠して、生まれたばかりの王女の子供の乳母となって王宮に入り、夜になると、燕の姿になって、オシリスの遺体が入ったまま王宮の柱となった御柳の木の柱の周りを飛んだ。これが、上記の場面に関連する神話伝承である。¹

ローダが思い描いた場面と上記の神話の一節は非常に似通っている。しかし、ローダが思い描くシーンとエジプト神話に描かれたシーンが全く同じわけでもない。エジプト神話では王宮の柱は木の柱であるが、ローダによって思い描かれた世界では柱は大理石でできている。このような違いはあるが、

彼女が想像上の世界の中で形成する自己のイメージとイシスの描写には対応関係が見られるのである。² ローダは「この世界の向こう側」を思い描くという試みを、生涯を通じて繰り返すこととなるが、ローダのこのような試みは、彼女の現実の世界から逃れたいという願望から来ているといえるであろう。

ところで、ウォルター・ペイターは「唯美的な詩」というエッセーの中で、「現実逃避を求めるあの癒しがたい渴望」(incurable thirst for the sense of escape)を「転化」(inversion)させる働きが「唯美的な詩」にはあると主張している(108)。また、「唯美的な詩」が提示するのは、毎日の出来事から超越しており、地上に存在するいかなる生活形態の型とも関連を持たない「変容した世界」(transfigured world)であると説明している(108)。ここで、ローダの「この世界の向こう側」を思い描くという試みと、ペイターが「唯美的な詩」に見る働きを見比べてみる時、ペイターの書いた「唯美的な詩」と「現実逃避を求めるあの癒しがたい渴望」を常に抱き、「この世界の向こう側」、つまり「変容した世界」を思い描く事に慰めを求めるローダとの間に、ある相関関係があるのではないかという疑問が湧いてくるのである。

『父の不在』においてペリー・マイゼルはウルフの作品とペイターの作品の間には深い関係があると主張している。しかし、マイゼルが言っているように、ウルフはペイターの考えをただ一方的に押し付けられたわけではない。第三章の第一セクションで触れたように、ウルフは彼の手法を学び、それを自分の執筆に適用した。しかし、これは、第一章でも触れたように、ウルフとペイターが、人間の生活の表面には現れないが、見えない存在として我々の生活に影響を及ぼす「人間を超越した存在」を認識し、その存在と交わりを持つという経験を共有する作家であったからである。ウルフはそのような経験を言語化することに成功した作家としてペイターを尊重し、その手法を学ぼうとしたのである。

しかし、時の経過とともに、ウルフがペイターと共有していると感じた「唯美主義」的経験には欠陥があることを、ウルフは認識し始めたので

はないかと思われる。『「唯美主義」』(*Aestheticism* 1969)の「序」の中でジョンソン(R. V. Johnson)はその「唯美主義」の欠陥を次のように説明している。「唯美主義」を人生と芸術に対する「包括的態度」(comprehensive attitude)としてしまうと、その生活は、どうしても「内向的な自己本位」(ingrown selfishness)なものとなり、また美的な関心事のみで芸術、特に文学に取り組むのであれば、それは底の浅いものになってしまう(7)。『波』のローダは特にペイターが定義する19世紀末の典型的な唯美主義者として描かれており、その性格はペイターが「透明な性格」(Diaphaneité)と呼ぶものと類似している。³そして、「唯美主義」を人生の「包括的態度」として受け入れ、「唯美主義」を体現する人物として描かれたローダの人生は、ジョンソンが指摘しているように「内向的な自己本位」なものとなっている。本セクションでは、そのように欠陥のある人物として描かれた唯美主義者、ローダを通して、『波』執筆時に、ウルフは「唯美主義」の持つ危険性をしっかりと認識していたという事実を確認したい。

1

以下、ローダを典型的な19世紀末の「唯美主義」者と想定しながら、彼女の経験や性格を吟味したい。まずは、幼少期のローダの経験である。彼女が教室で簡単な計算問題を解いていた時のことである。他の子供たちは次々と答えを出していくが、ローダには答える事ができない。その時に、数字の環に時間が満ち、環の中に世界が入るが、彼女自身は環の外に閉め出されていると感じる。そのようなローダを見てルイは、彼女にとって数字は「無意味」(no meaning)であり、彼女には「肉体が無い」(no body)と言う(13)。ここでは、数字の環は時間と世界を包含する存在であるが、ローダはそこに入る事ができない。ルイが「肉体が無い」ことをその理由として挙げているように、ローダはこの世が定めた基準からはみ出た存在として描かれている。次に挙げるべきローダの特徴は「顔が無い」(no face)

(27) という事である。とは言え、実際にローダに顔が無かったわけではない。ローダが自分には「顔が無い」と自身のことを語っているのである。ウルフと画家であったウルフの姉に関する研究書を著したダイアン・フィルビー・ギレスピー (Diane Filby Gillespie) はローダが自分には「顔が無い」と語る理由として「彼女の友達とは異なり、彼女には子供、権威、名声、愛、社会が無く、そして彼女の人生に一貫性を与える物事に対する態度や関わりを彼女が持たなかった」(Unlike her friends she has no ‘children, authority, fame, love, society’ and no ‘attitude’ or commitment to give her life coherence) 点を挙げている (176)。ここでギレスピーは、彼女に「顔が無い」ことをローダの特質を表象するものとして捉えているわけだが、更に一步踏み込んで、ウルフは何故、そのような性格にローダをしたのかについて考えたい。森田由利子は「特徴のない顔」(“Featureless Faces”)という論文の中で、ウォルター・ペイターの『想像の肖像』(Imaginary Portraits) 所収の「セバスティアン・ファン・ストルク」(“Sebastian van Strock” 1886)とウルフの『波』を比較して論じており、ローダの特徴の無い顔とペイターのタブラ・ラーサという知覚概念とを結びつけて考えている(35-37)。タブラ・ラーサとは「何も書かれていない書板」を意味するが、ペイターは真に物事を知覚する際には、心をタブラ・ラーサの状態にすることが必要であると考えていた。その思想は、特に『マリウス』のマリウス、「家の中の子」(“The Child in the House” 1878)のフローリアン、そして「セバスティアン・ファン・ストルク」のセバスティアンに投影されている。これらの登場人物は冒頭でも触れた「透明な性格」も有していると考えられるが、この「透明な性格」をローダも共有していると考えられる。そこで、ペイターのいう「透明な性格」がどのようなものであるかを確認してみたい。「透明な性格」を有した人物は、ペイターによると、「色彩をもたず」(colorless)、「どんな種類にも区分できない生の純粋性」(unclassified purity of life)を持っている (248)。そして、「あるがままの社会に不満を持っている人」(the type must be one

discontented with society as it is) であると記されている (254)。さて、ローダも社会に不満を感じている人物として描かれており、次のように社会に対する憤懣をぶつけている。

お前たちは私を汚し、墮落させたのよ。切符を買うために戸外で列を作っているお前たちは、また、とても不快な臭いがしたわ。誰も彼も、灰色や茶色のはっきりしない色合いの服を着て、青い羽一本も帽子に飾っていなかったわ。是非ともこうあらねばという勇気を、誰一人もっていなかったわ。一日を過ごすのに、どれだけの魂の崩壊をお前たちは要求したことだろう。どれほどの嘘と、おべっかと、能弁と、隷属を要求したことだろう！お前たちは私を一つの場所に、一つの時間に、一つの椅子に縛りつけ、私の差し向かいに坐ったのよ！時間と時間のあいだの白い隙間を私から奪って、薄汚れた小さな球にまるめ、油じみた手でくず箱に抛り込んだのよ。だけど、それが私の人生だったわ。

What dissolution of the soul you demanded in order to get through one day, what lies, bowings, scrapings, fluency and servility! How you chained me to one spot, one hour, one chair, and sat yourselves down opposite! How you snatched from me the white spaces that lie between hour and hour and rolled them into dirty pellets and tossed them into the waste paper basket with your greasy paws. Yet those were my life. (131-32)

このローダの言葉には、自分の持つ「生の純粋性」を汚された事に対する怒りが満ちている。また、ペイターは『ルネサンス』の「結論」で人生における失敗とは、様々な習慣を身につけることである、と主張している。一方、ローダの怒りも習慣を身につけて平気である人びとに対して、そして習慣を自分に押し付ける人びとに対して向けられている。ペイターは「透明な性格」で「しばしばこの性格の存在は、若い青年の放つ甘美な香気のように感じられる。しかしそのあとで、世間の不純な雰囲気私たちを同化してゆくにつ

れて、この性格の放つ芳香は消えてしまう」(Often the presence of this nature is felt like a sweet aroma in early manhood. Afterwards, as the adulterated atmosphere of the world assimilates us to itself, the savour of it faints away.) (253-54) と述べている。このように、ロードもこの「透明な性格」を保つことに失敗してしまう。彼女は、「あるがままの社会」を憎み、そこから逃れようとするのであるが、ペイターの言葉を借りれば、「われわれの集団としての生活」(our collective life) によって圧迫されて、「色彩のない無味乾燥な生活の次元」(the level of a colourless uninteresting existence) (「透明な性格」 252) に引きずり下ろされてしまうのである。

2

先ほど、『マリウス』のマリウスとロードが「透明な性格」を共有している点に少しふれたが、その他にも様々な性格を彼らは共有している。一つ目の例として挙げられるのは、幼少期のロードが白い花びらを茶色い鉢に浮かせて遊ぶシーンである。彼女はこれらの白い花びらを、白い船と想像し、それらを自分に見立てて遊んでいる (11)。ここから、彼女が白という色と自分の存在とを結びつけて考えている様子が窺える。一方で、幼少のマリウスに向かって、彼の母親があなたの魂は「白い鳥」のようだという場面がある (MI 22)。このように、マリウスも白と結びつくキャラクターとして描かれている。さらに、二人は共に空想癖を持っている。まず、マリウスであるが、少年時代の彼は空想を好み、「毎日空想ふける子供らしい日々」(childish days of reverie) (MI 132) を過ごしていた。そして、それがどのような種類の空想であったのかについて次のように記している。「彼は僧侶のまねをして遊んだり、その他多くの空想をしながら遊ぶ際に、現在地から始まって、できるだけ高く上昇し、他の人びとの外面的な世界を彼が希望する内面的な世界で置き換えることで、現実からの楽しい逃避感を味わっていた」(when he played at priests, played in many another day-dream, working his way from the actual present, as far as he might, with a delightful sense of

escape in replacing the outer world of other people by an inward world as himself really cared to have it) (*MI* 133)。そして、このような空想を通して、彼は次第に「自分の内部の生き生きした個人的な理解が生み出すいくらか排他的な世界」(an inward and somewhat exclusive world of vivid personal apprehension)と「高められず、また改善されることもない自分の実際の生活」(the unimproved, unheightened reality of the life of those about him)との間に大きな相違が生まれる可能性があることに気がつくこととなる(*MI* 133)。マリウスは、このような空想の日々を通して、一種の「観念論者」(‘idealist’) (*MI* 133) となった、とあるが、このような空想を通してマリウスが身につけつつある態度は、ジョンソンが指摘する「観照的唯美主義」(contemplative aestheticism) (20) に相当するものであるといえるであろう。⁴ 何故ならば、ジョンソンのいう「観照的唯美主義」は現実的な世界から超脱し、能動的ではなく、鑑賞的な態度で人生を扱う態度を意味するからである。そして、これらの空想を通してマリウスが行っているのは、現実の世界から、そして現実の自分からの超脱である。このマリウスの空想描写と比較しながら、先ほど触れたローダのエジプト神話に由来する想像上の世界を考察すると、ローダの想像上の世界も現実から超脱した世界であり、ローダに「逃避感」を与えるものである。これらの点から、彼らの空想は似たような性質をもっていると言える。

それでは引き続き、このような空想が、マリウスをどのような見地へと導いたかを見てみたい。

その結果として、他の人よりはいくらか容易に、個人が自身にとって万物の尺度であるというこの新しい教義の第一原理を受け入れ、自分自身の印象を自身にとって唯一確実なものとして信頼することができた。その後、まるで他の人びとから成りたつ外部の世界を、彼らの基準で判断するとはいかなるものか、を理解してしまったかのように、その外部の世界に入っていくことは、以後、一種のアイロニーとしてよりほかには不可能となってしまっ

た。

As a consequence, he was ready now to concede, somewhat more easily than others, the first point of his new lesson, that the individual is to himself the measure of all things, and to rely on the exclusive certainty to himself of his own impressions. To move afterwards in that outer world of other people, as though taking it at their estimate, would be possible henceforth only as a kind of irony. (*MI* 133)

これらの記述が意味しているのは、上述のような空想を通して、現実の世界とは相容れない、彼が理想とする独自の世界が彼の中に生まれた、ということである。結果、「個人が自身にとって万物の尺度である」こと。また、「自分自身の印象を自身にとって唯一確実なものとして信頼する」という態度が生まれることになるのである。ペイターは、『ルネサンス』の「序論」で「審美批評の場合、対象をあるがままに見るための第一歩は、自分自身が受けた印象をあるがままに知り、それを識別し、はっきりと理解することである」(in aesthetic criticism the first step towards seeing one's object as it really is, is to know one's own impression as it really is, to discriminate it, to realize it distinctly.) (xix)と述べているが、この言葉を上記のマリウスの言葉を通して判断すると、「自分自身がうけた印象をあるがままに知り、それを識別し、はっきりと理解する」とは自身が受けた印象を、内部にある「生き生きとした個人的な理解力」で捉え直す作業であるという事がいえるであろう。

それでは、次はローダに目を転じてみたい。ローダもめまぐるしく移り変わる自身の印象を重視する人物として描かれているが、その一例として、幼少期にローダがミス・ラムバートを描写する様子を追ってみたい。

「ミス・ラムバートが」、ローダは言う、「牧師さんとお話しながら通られると、みんなは先生の曲がった背中をこっそり真似て笑うの。だけど何もかもが変化し光り輝いてくるわ。ジニイも、ミ

ス・ラムバートが通られると、さらに高く飛び跳ねるわ。先生があの雛菊をご覧になったら、それも変わってしまうでしょう。至るところで、先生が目を向けられると、どんなものも変わってしまうの。でも先生が行かれてしまっても、それはもう元には戻らないのではないかしら。ミス・ラムバートはくぐり戸を通して、御自分の庭の方に牧師さんを御案内する。池のはたに立たれて、葉っぱの上の蛙をご覧になると、それも変わってしまうでしょう。先生が、木立の中の像のように、佇んでいらっしゃるところは、すべてが荘重な青みを帯びているわ。房のついた絹の外套を滑落とすようにお脱ぎになると、紫色の指輪だけがなおも輝いているわ、葡萄酒色の紫水晶の指輪が。こういう神秘さが、去っていく人びとにはまつわりついている。去って行く人びとを威厳あるものにしようと、私は池までついていくの。ミス・ラムバートは通り過ぎるとき、雛菊を変えてしまわれる。牛肉を切り分けられると、何もかもが炎の糸になって走る。ひと月ごとに、ものは固さを失っていくのね。今は私の身体さえも光を通し、背骨は蠟燭の炎を近づけた蠟のように柔らかいわ。私は夢みている。夢みているの。」

“When Miss Lambert passes,” said Rhoda, “talking to the clergyman, the others laugh and imitate her hunch behind her back; yet everything changes and becomes luminous. Jinny leaps higher too when Miss Lambert passes. Suppose she saw that daisy, it would change. Wherever she goes, things are changed under her eyes; and yet when she has gone is not the thing the same again? Miss Lambert is taking the clergyman through the wicket-gate to her private garden; and when she comes to the pond, she sees a frog on a leaf, and that will change. All is solemn, all is pale where she stands, like a

statue in a grove. She lets her tasseled silken cloak slip down,
and only her purple ring still glows, her vinous, her
amethystine ring. There is this mystery about people when
they leave us. When they leave us I can companion them to
the pond and make them stately. When Miss Lambert passes,
she makes the daisy change; and everything runs like streaks
of fire when she carves the beef. Month by month things are
losing their hardness; even my body now lets the light
through; my spine is soft like wax near the flame of the candle.
I dream; I dream.” (28-29)

ローダの科白をかなり長く引用したが、それは、ここに見られるローダのミス・ラムバートの捉え方が、ペイターの提唱する審美批評に沿ったものであることを示すためである。そのために、上記でふれた『ルネサンス』の「序論」で審美批評家のやるべき仕事について、ペイターが記している箇所も引いておきたい。

審美批評が扱うさまざまな対象—音楽、詩、人間生活のうちの芸術的で洗練された形態—は、まさしく、非常に多くの力を内蔵する容器である。つまりそれらの対象は、自然の産物と同様、非常に多くの美点や特質を備えているということなのだ。この歌、この絵、あるいは人生や書物の中に現れるこの魅力的な人物は、私にとって、いったい何なのか。それは実際のところ、どういう効果を私にもたらすのか。私に喜びを与えるとすれば、どんな種類の、またはどの程度の喜びなのか。その喜びがあるせいで、また、その影響によって、私の性質はどのように変わるのか。こういった問いに対する答えこそ、審美批評家が最初に扱わねばならぬ事柄であり、光や倫理や数の研究と同じく、こういう第一義的な事実をみずから認識しなくてはならないのである。さもないと、やるべきことは無に等しいのだ。

The objects with which aesthetic criticism deals—music, poetry, artistic and accomplished forms of human life—are indeed receptacles of so many powers or forces: they possess, like the products of nature, so many virtues or qualities. What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to *me*? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure? and if so, what sort or degree of pleasure? How is my nature modified by its presence, and under its influence? The answers to these questions are the original facts with which the aesthetic critic has to do; and, as in the study of light, or morals, of number, one must realize such primary data for one's self, or not at all. (xix-xx)

ローダの上記の科白と、ペイターが審美批評家のやるべき仕事について述べた箇所を比較しながら吟味してみると、ローダはペイターが提唱する審美批評を行っていることが分かるであろう。ここで、ローダの批評の対象となっているのはミス・ラムバートである。ローダはマリウスのように、ミス・ラムバートが周りの物や人に与える印象を彼女の内部にある「個人的な理解力」で捉え直すという作業を行っているのである。ミス・ラムバートの与える影響によって周りの事物がどう変わり、自分の性質がどのように変わるのかを吟味する、という審美批評家としての一連の作業をとおして最終的に、ローダはミス・ラムバートの影響によって性質が変り、固さを失い、「蠟燭の炎を近づけた蠟」のように柔らかくなる自分を認識するのである。

3

次はローダがどのように現実の世界から超越し、堅固な「変容した世界」を創造するに至るのか、そのプロセスを辿ってみたい。最初に彼女が想像上の世界を膨らませるのは、彼女が小道で茶色の鉢に花びらを浮かせて、揺り動かしながら遊ぶ場面においてである。彼女は白い花びらを船に見立てたり、

小枝を溺れた水夫を救助する筏に見立てたりしながら、想像の世界を膨らませる（11）。この想像の世界は一種の型となり、以後、形を変えながら繰り返す、彼女の脳裏で展開されることとなる。前の場面では、実際に花びらを水に浮かべて、揺らしながら想像上の世界を展開させているが、次第に頭の中だけで想像の世界を展開させようと試みるようになる。次の場面は、寝室でベッドに横たわりながら、想像の世界を展開させようと試みる場面である。

「身体の中から心が流れ出ていくわ。わたしの船隊が、高波を乗り越えて走るところが、想像できてよ。激突や衝突からは免れているの。白い断崖の下を、わたしは一人航海する。ああ、でも沈んでしまうわ、落ちていくわ！あれは戸棚の角。あれは子供部屋の姿見」(Out of me now my mind can pour. I can think of my Armadas sailing on the high waves. I am relieved of hard contacts and collisions. I sail on alone under white cliffs. Oh, but I sink, I fall! That is the corner of the cupboard; that is the nursery looking-glass.) (16-17)。この場面では、彼女の想像上の世界は現実の世界の介入によって壊されてしまう。つまり、この時点で、彼女は自分の堅固な想像上の世界を構築するだけの力をもち合わせていないのである。

次は男女が別々の学校に進学し、その学業も終わろうとしている頃のローダの想像上の世界がどのように変化したのか、覗いてみたい。彼女は自身の世界を創造する試みを続けているが、未だに現実の世界に妨害され、なかなか堅固な世界を築けないでいる。「何時間も何時間もたってからよ、[中略]明かりを消し、ベッドに横たわって、身体を宙に浮かせられるのは。一日を終わらせ、私の木を育み、頭上に緑の大天幕をはりめぐらせてそよぐほどにするには。ここでは私の木を育てられないの。誰かがぶち抜いてしまうわ。みんなが質問をして、邪魔して、なぎ倒してしまうわ」(There are hours and hours . . . before I can put out the light and lie suspended on my bed above the world, before I can let the day drop down, before I can let my tree grow, quivering in green pavilions above my head. Here I cannot let it grow. Somebody knocks through it. They ask questions, they interrupt, they

throw it down.) (35)。この引用からは、彼女が周囲の妨害により、自分の世界をなかなか展開できていない様子が窺われる。また、彼女は、自分の構築する想像上の世界を退屈で脆いものであると考えている。そのため、彼女は自分の想像上の世界を「はかない夢」(thin dream)、「紙切れのような木」(a papery tree) (35) と呼び、中身がなく、満足感の持てないものとして捉えているのである (36)。

次に、彼女は図書館へ行き、彼女の想像上の世界を堅固なものとするために、様々な本を「読んだり見たり」(read and look) (36) し始める。そして、読んだ一篇の詩に対して次のように反応する。

生垣をうたった詩があるわ。生垣ぞいにそぞろ歩き、花を摘まん。
みずみずしいブリオニヤ、ほの白きさんざし、野ばら、つる巻く
蔦を。花々をしかと両の手に抱え、艶濃き机上に飾らん。木の葉
そよぐ川べりに坐し、大輪のまばゆき睡蓮を見ん。青白き露の光
もて、生垣おおう檜の木を照らすを。花を摘みましょう。花束に
して、しっかり抱え、差し上げましょう—ああ、誰に？私の存在
の流れを阻むものがあるわ。底深い流れは何か障害物にひっかかるわ。それがぐいと強く引っ張る。すると中心にある節が抵抗するのよ。おお、これこそ苦痛、苦しみだわ！私は気が遠くなり、衰えていく。身体が溶けていくわ。封切られ、白熱の光を発するの。

Here is a poem about a hedge. I will wander down it and pick flowers, green cowbind and the moonlight-coloured May, wild roses and ivy serpentine. I will clasp them in my hands and lay them on the desk's shiny surface. I will sit by the river's trembling edge and look at the water-lilies, broad and bright, which lit the oak that overhung the hedge with moonlight beams of their own watery light, I will pick flowers; I will bind flowers in one garland and clasp them and present them – Oh!

to whom? There is some check in the flow of my being; a deep stream presses on some obstacle; it jerks; it tugs; some knot in the centre resists. Oh, this is pain, this is anguish! I faint, I fail. Now my body thaws; I am unsealed, I am incandescent.

(36)

ローダが図書館で目にする詩は、前のセクションでふれたミス・ラムバートと同様に、ペイターの言葉を借りれば、「非常に多くの美点や特性」を備えた「非常に多くの力を内蔵する容器」(*Ren. xix*)としての働きを有しているといえるであろう。そして、審美批評家としての素養を有するローダはその影響をうけて「白熱の光を発する」わけである。ところで、ローダのこの状態は、ペイターが『ルネサンス』の「結論」で人生の目的としているものである。ペイターはここで次のように述べている。「きわめて迅速に時点から時点へと移動し、最も多くの活力がその最も純粋なエネルギーと化して一つとなっている焦点に、どうしたら私たちはつねに存在することができるだろうか? こうした硬い、宝石のような焰で絶えず燃えていること、この恍惚状態を維持すること、これこそが人生における成功ということにほかならない」

(How shall we always at the focus where the greatest number of vital forces unite in their purest energy? To burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life.) (188-89)。ローダは詩を読むことによって、ペイターが言っているように、「最も多くの活力がその最も純粋なエネルギーと化して一つとなっている焦点」に存在し、宝石のような焰で燃え、その「恍惚状態を維持している」のである。これは、マリウスが十代後半に「新キュレネ主義」に見出した価値基準、「生の充実」(fullness of life) (151)を思い起こさせる。マリウスは「新キュレネ主義」によって自分の天職を見出すが、それは「古代の様々な芸術と思想を理解し、生ける人間の感情の様々な形式(あまりにも古いものに満ちた世界における唯一の新しいもの)を理解すること」(To understand the various forms of ancient art and thought, the various forms of actual human feeling (the

only new thing, in a world almost too opulent in what was old))そして『『それらのものの内奥の秘密を探り出し』てそれを他人に伝えること』(to “pluck out the heart of their mytery”, and in turn become the interpreter of them to others)である(152)。マリウスが古代の芸術や思想に親しみ、それらが持つ「内奥の秘密」を他の人に伝えようとしたように、ローダも自分の享受した美を他の人に伝えようとする。「私は与えるの。飾るの。この美しさを世界に戻すのよ。花を束ね、手を差し伸べて進み出て、それを差し上げるの—ああ、いったい誰に？」(I will give; I will enrich; I will return to the world this beauty. I will bind my flowers in one garland and advancing with my hand outstretched will present them-Oh! to whom?) (36) さまざまな学問を学びながら人生を歩むマリウスと、図書館へ行き、好きな本を読むローダとでは教養の質が確かに異なるが、人生に求めているものは同じであるといえるだろう。

このように、ローダにとって唯一の拠り所は、一連のすばやく過ぎ去っていく印象である。彼女は彼女の人生を次のように描写する。

瞬間は次の瞬間に繋がらないのよ。[中略] 私にとって瞬間とは、どれも猛々しく、ばらばらのものなの。もし私が、瞬間に跳びかかられたショックで倒れたら、あなたたちは私に襲いかかって、ばらばらに引き裂いてしまうでしょう。私には目的がないのよ。一分、一分を、一時間、一時間を、どうやって過ごし、何か自然の力で分や時間に決着をつけ、あなたたちが人生と呼ぶ、一つの、まとまった集積にしたらよいのか分からないの。

One moment does not lead to another . . . To me they are all violent, all separate; and if I fall under the shock of the leap of the moment you will be on me, tearing me to pieces. I have no end in view. I do not know how to run minute to minute and hour to hour, solving them by some natural force until they make the whole and indivisible mass that you call life. (82)

ここで、ローダは唯美主義者の人生へのアプローチを体現している。前述したように、飛翔する一連の印象のみを現実として捉える唯美主義者は一度に一つの瞬間しか捉えることができない。ローダが「瞬間と瞬間を繋ぎ合わせられない」(I cannot make one moment merge in the next) (82) と言うのはそのためである。『ルネサンス』の「結論」でペイターは一つ一つの瞬間は「無限に分割可能である」(infinitely divisible) (188) と主張し、次のように加えている。「印象がリアルであるのはただ一瞬のみであって、その瞬間を把握しようと試みている間にそれはもう過ぎ去り、その瞬間は現在あるというよりもむしろ、過去にあったという方が常に真実かもしれないだろう。」

(all that is actual in it [impression] being a single moment, gone while we try to apprehend it, of which it may ever be more truly said that it has ceased to be than that it is) (188)。さらに、ペイターがこれら一つ一つ印象は「孤立した状態における個人の印象」(the impression of the individual in his isolation) (187-88) であり、「各人の精神は、独房の囚人のように、それぞれ自分の世界の夢をはぐくんでいる」(each mind keeping as a solitary prisoner its own dream of a world) (188) と説明しているように、ローダの印象も彼女個人のものであり、また彼女の想像上の世界も実生活と切り離された彼女個人の世界である。

4

前のセクションでは、ローダがどのようにして堅固な「変容した世界」を構築するに至るのか、その行程を辿り、ローダが失敗を繰り返しながらも、図書館で様々な本に触れながら、堅固で揺るぐことのない彼女独自の世界を作り出そうと挑戦し続ける様子を追った。そこで、ここでは、上記のような試みの結果、ローダの世界がどのようなものとなったのかについて見てみたい。「あなたたちの肩越しに、あなたたちの頭上を超えて、ある景色を見ているのよ[中略]起伏の多い、険しい山々が、鳥の羽をたたんだように、なだらかに裾を引く窪地を。短くて堅い芝生の上には、暗い葉の繁った藪が生え、

その暗さを背景に、一つの姿が見えるの。白っぽいけれども、石造りではなく、動いていて、多分生きているらしいものが」(… Between your shoulders, over your heads, to a landscape, . . . to a hollow where the many-backed steep hills come down like birds' wings folded. There, on the short, firm turf, are bushes, dark leaved, and against their darkness I see a shape, white, but not of stone, moving, perhaps alive) (87)。そして、ローダは次のように続ける。「私たちの行かれないところよ。でも、思い切って行ってみるわ。うつろな私を再び満たし、私の夜を引き伸ばして、もっともっと夢で一杯にするために。すると、一瞬の間、いま、こうしていても、私は目的地に着いて、こう言うのよ、『もうさまようのはお止し。他のものは全て試みで、見せかけなのよ。ここが目的地なのよ』と」(It is beyond our reach. Yet there I venture. There I go to replenish my emptiness, to stretch my nights and fill them fuller and fuller with dreams. And for a second even now, even here, I reach my object and say, 'Wander no more. All else is trial and make-believe. Here is the end') (87)。ここで彼女が描き出す世界は、現実の世界ではない。前のセクションでは、他の人の妨害により、自分の世界を紡ぐことができなかったローダであるが、ここでは周囲の人には妨害されずに、彼らの「肩越しに」そして「頭上」にある世界を構築することに成功している。その世界は、前よりも堅固であり、そこには生き物のようなものさえ存在している。彼女はその未知の世界へさらに踏み込んでゆき、そこで自分の夜を引き延ばし、夢で一杯にすることによって、心の空白を満たそうとする。そして、そこが「目的地」であると言う。前のセクションで見たように、ペイターのいう人生の目的とは「最も多くの活力がその最も純粋なエネルギーと化して一つとなっている焦点」に存在し、宝石のような焰で燃え、その「恍惚状態を維持」することである。ローダはこのような「恍惚状態」を維持し、「生の充実」を感じさせてくれるような世界を自分で構築することに成功するのである。

「生の充実」とはマリウスが「新キュレネ主義」に見出した価値基準で

あったが、マリウスが「新キュレネ主義」から学んだ最も重要な人生に対する基本姿勢は「今ここに」(here and now) (*MI* 145,157) あるものを尊重しようという態度である。この「今ここに」あるものを尊重するという姿勢もローダがマリウスと共有していた態度の一つであるといえる。ローダは上記の引用の後で次のように言う。「こうした巡礼の旅は、旅立ちの瞬間は、いつもあなたたちのいるところで、このテーブルから、この明かりから、パーシヴァルとスーザンから、いまこの場から、始まるのよ」(these pilgrimages, these moments of departure, start always in your presence, from this table, these lights, from Percival and Susan, here and now) (87)。このように、ローダはペイターのいう唯美主義者と人生に対する基本姿勢と目的を共有する人物として描かれていることが分かるのである。

5

ローダの仲間たちの中でヒーロー的存在であったパーシヴァルの死はローダと彼女の内面世界に大きな打撃を与える。彼女は次のように言う。

水溜りがあるわ、[中略] だけど、またげないの。頭すれすれのところで、大きな石臼のあわただしい音が聞こえるわ。その引き起こす風が唸り声を上げて顔に吹きつけるわ。手で触れる生命あるものは、すべて私から消えてしまった。手を伸ばして、何か固いものに触れることができなければ、果てしない回廊をいつまでも吹き流されていくでしょう。では、何が捕まえられて？ どんな煉瓦を、どんな石を捕まえ、大きな深淵を乗り越えて、無事に自分を肉体に引き戻すことができて？

There is the puddle . . . and I cannot cross it. I hear the rush of the great grindstone within an inch of my head. Its wind roars in my face. All palpable forms of life have failed me. Unless I can stretch and touch something hard, I shall be blown down the eternal corridors for ever. What, then, can I touch? What

brick, what stone? And so draw myself across the enormous gulf
into my body safely? (101)

彼女は彼女の悲しみ、痛み、そして絶望を、またぐことのできない水溜りや頭上で勢いよく回る石臼の音で表現している。ここで見逃してはならない点はウルフ自身「水溜り」や「石臼」を使って自分の大切な内的経験（彼女はこれを「過去のスケッチ」で「存在の瞬間」(moment of being)と呼んでいる）を表現しているからである。ウルフは水溜りを渡ることはできなかった経験を「過去のスケッチ」の中で次のように書いている。「小道の水溜りの瞬間があった。その時どういう理由かわかならすが、あらゆるものが突然、実体を無くしたのである。私は動けなくなった。水溜りを横切って足を踏み出せなかった。私は何かに触れようとした・・・・・・世界全体が実体を無くしていた」(There was the moment of the puddle in the path; when for no reason I could discover, everything suddenly became unreal; I was suspended; I could not step across the puddle; I tried to touch something . . . the whole world became unreal) (78)。さらに、ウルフは家族を立て続けに失った後の内的経験を「二つの大きな石臼」(two great grindstones) (184) に挟まれている自分、というイメージを使って表現している。⁵ 彼女はこのような辛い経験をするには良いことだったのだろうか？と自問しながらも、結局、そのような経験をさせて下さった神は、他の人と比べて自分を真剣に取り扱って下さっているのだと、その事実を積極的に捉え直そうとしている。そして、次のように記している。「そのようにして私は人生は極度にリアリティーをもつものと考えようになった。そして、これでももちろん、私自身をいっそう重要とを感じるようになった。人間との関連においてではない。何が現実なのかを私に感じさせるだけ十分に私を尊重してくれた力との関連においてである」(So I came to think of life as something of extreme reality. And this of course increased my sense of my own importance. Not in relation to human beings; in relation to the force which had respected me sufficiently to make me feel myself ground

between grindstones) (137)。このような辛い経験を経たことによって、ウルフは人生をリアリティーを持つものとして捉えられるようになったと記しているが、同様の経験をしたローダはこの経験を機に、現実とつながりを持つことができるようになるのであろうか、続きを見てみたい。

『波』では、パーシヴァルの死が、トウビーがウルフに及ぼしたのと同様の影響をローダに与えている。つまり、パーシヴァルの死も、ローダが生のリアリティーを掴むきっかけとなっているのである。まず、彼女が束の間に過ぎ行く一連の印象によって作り出した「変容した世界」は倒壊する。「もう影が落ちて、赤い光が斜め下方に射しているわ。美しい衣をまとっていた姿は、今は面影も無く、険しい丘々のふもとの森木立に立っていた姿は、崩れ落ちているわ」(Now the shadow has fallen and the purple light slants downwards. The figure that was robed in beauty is now clothed in ruin. The figure that stood in the grove where the steep-backed hills come down falls in ruin) (101)。その後、彼女はこの世の汚い現実を直視させられることとなる。

パーシヴァルは死んで、私にこの贈り物をしてくれたわ。この恐怖を見せ、この屈辱を味わわせたのよー顔、また顔を。スープ皿のように台所の下働きが配るような顔。粗野で、貪欲で、無頓着な顔。包みをぶら下げて、飾り窓を覗いている顔。色目を使い、かすめ通り、全てを破壊し、汚い指でさわり、私たちの愛すらも不純なものにしてしまう顔を。

Percival, by his death, has made me this present, has revealed this terror, has left me to undergo this humiliation — faces and faces, served out like soup-plates by scullions; coarse, greedy, casual; looking in at shop-windows with pendant parcels; ogling, brushing, destroying everything, leaving even our love impure, touched now by their dirty fingers. (101-02)

ここでローダは今まで避けて過ごしてきた事柄、すなわち、彼女が「人生の

荒々しい似姿」(the wild semblance of life) (102) と呼ぶ、死、暴力、恐怖、屈辱などと相対することとなる。そして、人間の「粗野で」「食欲で」「無頓着な」側面を直視する。最終的に、彼女は「物の外形の底にあるもの」(the thing that lies beneath the semblance of the thing) (103)、つまり、生のリアリティーを捉えようとする。そして、その生のリアリティーそのものを示す構造物を作ろうと試みる。「正方形があり、長方形がある。演奏者たちは正方形を取り上げ、長方形の上に置くわ。とてもきちんと置くわ。完全な居場所を作るの。外に取り残された物は殆ど何もなく、構造は明らかだし、未完成の物ははっきりと示されているのよ。[中略] これが私たちの勝利、私たちの慰め」(There is a square; there is an oblong. The players take the square and place it upon the oblong. They place it very accurately; they make a perfect dwelling-place. Very little is left outside . . . This is our triumph; this is our consolation) (103-04)。この演奏者たちが作る「完全な居場所」という記述は「ジョルジョーネ派」(“The School of Giorgione” 1877 『ルネサンス』に所収) の中にある、ペイターの次の有名なフレーズを思い起こさせる。

「全ての芸術は絶えず音楽の状態に憧れる。」

(*All art constantly aspires towards the condition of music*) (106)

ペイターは「ジョルジョーネ派」の中で、理想的な芸術とは、音楽のように内容と形式が融合一致している芸術であるとし、そのような芸術は「一種のきわめて意義ある生気に満ちた瞬間」(a kind of profoundly significant and animated instants) (118) に捉えられる「事物のエッセンスそのもの」(the very essence of the thing) (106) を提示しうるのであると主張している。そして、そのような芸術はわれわれに「思いがけない至福感」(unexpected blessedness) (119) をもたらすのだ、としている。ローダの話しに戻ると、ローダは上記の構造物を作ることにより、慰めを得ている。これは、ペイタ

一の解説に従えば、彼女が理想的な瞬間に「事物のエッセンスそのもの」を捉えることに成功したからである、といえるであろう。

6

ローダは生涯、自身の個人的な「変容した世界」を作る試みを続け、最終的に「完全な居場所」を作ることに成功する。しかし、ウルフ研究家、ジェームス・ナラモア (James Naremore) が指摘しているように、その「完全な居場所」は「何かを閉め出して」(leave something out) おり、「その『勝利』と『慰め』は脆く、哀れなものである」(the “triumph” and “consolation” are fragile and pathetic) (183)。なぜならば、彼女の想像上の世界は「個性という厚い壁」(thick wall of personality) (187) で囲まれており、外界から孤立しているため、物そのものを表現することができないからである。

前述したように、ペイターは『ルネサンス』の第二版(1877)で削除した「結論」を第三版(1888)で再び加え、その際に注に次のように記している。「ここで提出された思想については、『マリウス』の中で詳述しておいた。」(I have dealt more fully in *Marius the Epicurean* with the thoughts suggested by it.) ペイターが『マリウス』の中で「結論」で提出された思想について再考しているのは、その名も「再考」(second thoughts) という章である。そこで、ペイターは新キュレネ主義⁶について次のように述べている。

実践の理論として、あるいは実践を決定する共感の理論として、享楽主義の要求は実際どのようなものであったろうか。[中略] われわれがすぐ気がつくのは—マリウスには解らなかったであろうけれども—キュレネ主義がつねに青年特有の哲学であって、熱切ではあるけれども見解が狭く、誠実ではあるけれども一面的で、熱狂的になりやすいということである。それは経験の一面、この場合、この世の美しさとそれを享受する命の短さという真理の限られた、それゆえかえって生き生きした認識にもとづく主観的な、

偏った理想の一つであって、これを主張するのは青年の使命であるということができよう。

What really were its [Epicurean's] claims as a theory of practice, of the sympathies that determine practice? . . . And we may note, as Marius could hardly have done, that Cyrenaicism is ever the characteristic philosophy of youth, ardent, but narrow in its survey – sincere, but apt to become one-sided, or even fanatical. It is one of those subjective and partial ideals, based on vivid, because limited, apprehension of the truth of one aspect of experience (in this case, of the beauty of the world and the brevity of man's life there) which it may be said to be the special vocation of the young to express. (*MII* 14-15)

「マリウスには解らなかつたであろうけれども」という言葉から、『ルネサンス』の「結語」を最初に執筆した時には理解できなかった自分の姿を、マリウスに重ねるペイターの姿を見出すことができるであろう。このように、この章は、青年期のマリウスの姿に若き頃の自分の姿を重ねながら、自身の反省をふまえながら執筆された章であるといえる。ここで、彼が強調しているのは、新キュレネ主義が若者特有のものであり、「偏った理想の一つ」であるということである。その後、ペイターはこの哲学が恒久的にわれわれを満足させることができない理由として、その「排他性」(exclusiveness)や「拒絶」(negation) (*MII* 19)を挙げ、次に、この欠点を補う物として「あるより大きな体系」(some greater system) (*MII* 19)の必要性を主張する。

ローダの場合はどうだったのであろうか。仲間の一人であり、かつて恋人同士でもあったルイにローダが次のように言う場面がある。⁷「私たちが共に登ることができるなら、十分に高いところから物事を捉えることができるなら」(if we could mount together, if we could perceive from a sufficient height)そして、「私たちが何の支えもなしに、心を動かさずにいられるならば」(if we could remain untouched without any support)とルイと自分に

ついて述べた後で、自分について次のように分析する。「人の口の端にのぼる妥協や是非の判断に腹を立てる私は、孤独と死の暴力のみを信じ、だからこそ、離ればなれになってしまったの」(I, resenting compromise and right and wrong on human lips, trust only in solitude and the violence of death and thus are divided) (149)。この言葉は彼女の人生が「排他性」と「拒絶」に貫かれていたことを如実に示している。さらに、マリウスの場合は、彼の欠陥を補う「より大きな体系」、キリスト教、に出会うことができたが、ローダは外界と彼女を結びつけるより大きな体系を見出すことができなかった。その結果、彼女は死ぬべき運命にあるその哲学と共に、死ぬこととなるのである。バーナードは最終的に、ローダの世界を次のように描写している。

彼女が眺める柳の木は、鳥も鳴かない、灰色の砂漠のふちに生えていた。彼女が目を向けると、柳の葉はしぼみ、彼女が通り過ぎると、苦しみ悶えた。電車やバスは通りでかすれた大声を上げ、岩々の上を乗り越え、泡を吹いて走り去っていった。おそらく彼女の砂漠は柱が一本、日に照らされて、立っているだろう。野獣がこっそりと水を飲みにくる水溜りのほとりに。

The willow as she [Rhoda] saw it grew on the verge of a grey desert where no bird sang. The leaves shriveled as she looked at them, tossed in agony as she passed them. The trams and omnibuses roared hoarse in the street, ran over rocks and sped foaming away. Perhaps one pillar, sunlit, stood in her desert by a pool where wild beasts come down stealthily to drink. (164)

このローダの世界は苦痛に満ちた萎びた世界である。土地は干上がり、ほとんど草木も生えていない不毛の地である。ジョンソンは『唯美主義』の序文の最後を次のように締めくくっている。「芸術はそのような人間精神の全体的機構のなかで、その役割を果たすのであって、美的な関心事だけが、その機構を乗っ取ってしまうようなことになれば、わたしの見るかぎりでは、よくて自己の表現力の重大な制限をまねき、悪くすると自らを破綻にみちびく、

むなしい刺激の追求という結果に終わるにちがいない」(Art plays its role in the total economy of the human spirit; when aesthetic interests completely take over the economy, the result, as far as I can see, must be, at best, a grave limitation of personality and, at worst, a sterile, self-defeating quest for kicks) (7)。⁸ジョンソンがここで指摘しているように、美的関心事のみに人間精神の全体的機構を乗っ取られてしまったローダは破綻し、自殺するという結果となる。このローダの結末はウルフがたまたま設定したものではなく、ウルフが「唯美主義」というものをそのようなものであると把握していたがゆえと考えるべきであろう。ウルフ自身、「唯美主義」的な性格を有した作家であり、本論でも触れたように、ローダにはウルフの個人的な経験が反映されている。しかし、ウルフは、少なくとも『波』執筆時には、唯美主義者としての視点のみで作品を作ってはいけないという、危機意識を持って作品を執筆していたといえるであろう。ゆえに、唯美主義者ローダには死ぬべき運命を与えたといえるのである。

IV.『波』のバーナードにみる「唯美主義」:

ウォルター・ペイターからロジャー・フライへ

はじめに

第一章で触れたように、ロジャー・フライは 1909 年に「美学論」(“An Essay in Aesthetics”)を發表しているが、このエッセーには、フライの「唯美主義」に対する考えが表明されている。そして、そこには、ペイターの主張した「唯美主義」を踏襲している部分と、フライ独自の考えが表れている部分とがある。そこで、それらをまず整理し、次に、ペイターを踏襲しながら独自の道を切り開いたフライの美学理論が、ウルフの後期の作品『波』のバーナードの内面の成長に、どのような形で反映されているのかについて考察したい。

1

まず、「美学論」の中で、フライがペイターと同じ立場に立って議論を展開している箇所注目してみたい。R.V.ジョンソンによると、ペイターの「唯美主義」は 16、7 世紀の清教主義に由来する「厳正主義道徳」(puritan morality)の精神と真っ向から対立するものであった。「厳正主義道徳」とは「勤勉と、節制と、有益な活動を強調する行為規範」(a code of behaviour ... stressing industry, temperance, useful activity)を指し、当時のヴィクトリア朝社会の風潮を支配するようになっていた非国教徒的な中産階級に、広く受け入れられていた精神であった。この「厳正主義道徳」の精神は正しい行動を促すものであったのに対し、ペイターの「唯美主義」は実際の生活からの超脱を促すものであり、「实际的な事柄に没頭するのを避けようとする」

(an avoidance of wholehearted involvement in practical affairs)。このように、ペイターの「唯美主義」は人生を能動的ではなく、観照的に扱うことを基盤としている(19-20)。同様に、フライも「観照的」な態度で生きる生活、つまり、実際の生活の中で必要とされる「道徳的責任」から解放された

生活（第一章で触れたように、それは道徳的にふるまわないことを意味するのではない。）を「想像上の生活」（imaginative life）と呼び、その必要性を論じている。

フライは倫理的価値基準を持たない「想像上の生活」は、純粋な道徳主義者の視点から見ると、有害なものにしか映らないが、それを宗教的見地からみると、その有用性が見えてくることを指摘している。フライがここで焦点を当てているのは、人を道徳的な規範に閉じ込めるという宗教の働きではなく、宗教体験のもつ別の側面である。それは、宗教体験を通して「人間が本来持っているある精神的な能力」（“certain spiritual capacities of human nature”）（21-22）を鍛錬することができる、という側面である。フライはその機能が実生活に及ぼす影響は別にしても、それを鍛錬すること自体が良いことであり、価値があると述べている（21-22）。そして、もしも芸術家が霊的な態度を取ることを選択し、自分が送っている『想像上の生活』の豊かさや完全さは、この世で私たちの知るいかなる生活よりも、リアルであり、より重要なある存在と呼応したものとなる可能性がある、と宣言すれば、上記のような価値ある体験ができるはずであると述べている（22）。そして、この精神的な機能を鍛錬した芸術家の作品は、鑑賞した人の内側にも眠っているその機能を揺り動かす力を持っており、鑑賞者の心に単なる感覚的な喜びとは性質の全く異なる喜び、より深い充足した喜びをもたらすとしている。そしてその結果、彼の芸術は鑑賞するすべての人の心に共感を呼び起こすであろう、と続けている（22）。

上記のフライの論を追っていくと、フライの議論の中心は、人間が本来持っているが、使われることなく放置されてしまっているある機能を行行使することにあるように思われる。フライがその機能の行使を重視するのは、その機能を行行使することによって、人間本来の性質が呼び覚まされ、人間はより自由で充実した生活を送っていると実感することができると考えたからである。フライは次のように言っている。

「想像上の生活」がゆくゆくは、大なり小なり人間の本来の性質、

つまり、その内なる能力を最も自由に行使するという性質を完全に体现するようになるので、部分的で不十分な形でではあるけれども、「想像上の生活」の処々に体现された、より自由で充実した生活に近づいていくことによって、実際の生活の方が、「想像上の生活」によって説明され、正当化されるということがありうるかもしれない。

... since the imaginative life comes in the course of time to represent more or less what mankind feels to be the completest expression of its own nature, the freest use of its innate capacities, the actual life may be explained and justified by its approximation here and there, however partially and inadequately, to that freer and fuller life. (22)

要するに、人間が生来持っている性質、人間に内在する能力を最も自由に行使できるのが「想像上の生活」であるので、人間がより自由で充実した生活を送るには、「想像上の生活」に実生活を近づける必要がある、とフライは主張しているのである。

ジョンソンは『唯美主義』の「序説」において、フライが芸術の価値と意義を説明しようとした時、「彼はどうしても、芸術自体を包含する、より大きな『精神的価値』の体系というものを考えざるをえなかったのである」

(he is driven to imply some wider scheme of “spiritual values” in which art finds its place) (7) と述べている。ジョンソンが指摘しているより大きな「精神的価値」の体系とは「想像上の生活」を指しているのだが、フライが展開した議論において、ペイターの「唯美主義」と大きく異なるのは、フライが「想像上の生活」という「芸術自体を包含する、より大きな『精神的価値』の体系」を提示しながら議論を展開しているところにあると言えるであろう。『ルネサンス』において展開されたペイターの「唯美主義」にはこのような体系についての言及は見られないからである。¹

次は、フライの審美批評についての考えをペイターのものと比較しな

がら見ていきたい。フライは自然を観賞する時にも、芸術作品と同じく自然の多くの事物が「高度な秩序と多様性といった二つの性質」(two qualities of order and variety in a high degree) (29)を持っており、それらは見る者に「間違いなく、審美的な態度である、私心のない凝視を促し、満足させる」(undoubtedly stimulate and satisfy that clear disinterested contemplation which is characteristic of the æsthetic attitude) (30) と、観賞の対象として、自然と芸術作品には類似点があることを認めた上で、芸術作品と自然に対する私たちの対応の仕方には相違があることを指摘する。その違いは芸術作品とそれを観賞する我々の間に存在する「目的意識」(the consciousness of purpose)、つまり「我々が体験している感覚を正確に呼び起こすために作品を制作してくれた人物に対して我々が抱く共感、そこから生まれる〔作品制作者との〕特異な関係を認識すること」(the consciousness of a peculiar relation of sympathy with the man who made this thing in order to arouse precisely the sensations we experience) (30)にあるとしている。そして、「より高度な芸術作品に遭遇すると、その作品で表現されている感覚が非常に整っているので、我々の感情は内側深くから呼び覚まされ、その芸術の制作者と特別に結びついているのだという感覚を非常に強くするのだ」(when we come to the higher works of art, where sensations are so arranged that they arouse in us deep emotions, this feeling of a special tie with the man who expressed them becomes very strong) (30)、と芸術作品の制作者とそれを見るものとの関係性について説明している。そして、正確に審美批評をするためのこつとは、我々が潜在的に常に感じてはいるが、はっきりと認識してはいないものを、芸術家が作中で表現してくれていることを感じ取ることであると指摘している (30)。以上の説明から、フライのいう審美批評に必要とされるのは、以下の二点であることが分かる。つまり、作品を鑑賞する際に、その作家とその作品を鑑賞する鑑賞者との間に生まれる交感と、その交換の源となる感情、つまり、その作品に触れることによって初めてその存在が自覚される、通常、我々の奥深くで眠っている感情の存

在を認識することである。

対して、ペイターは審美批評をどのように説明しているのでしょうか。

審美批評の場合、対象をあるがままに見るための第一歩は、自分自身がうけた印象をあるがままに知り、それを識別し、はっきりと理解することである。審美批評が扱うさまざまな対象—音楽、詩、人間生活のうちの芸術的で洗練された形態—は、まさしく、非常に多くの力を内蔵する容器である。つまりそれらの対象は、自然の産物と同様、非常に多くの美点や特性を備えているということなのだ。この歌、この絵、あるいは人生や書物のなかに現れるこの魅力的な人物は、私にとって、いったい何なのか。それは実際のところ、どういう効果を私にもたらすのか。私に喜びを与えるのか。もし与えるとすれば、どんな種類の、またはどの程度の喜びなのか。その喜びがあるせいで、また、その影響によって、私の性質はどのように変わるのか。こういった問いに対する答えこそ、審美批評家が最初に扱わねばならぬ事柄であり、光や倫理や数の研究と同じく、こういう第一義的な事実をみずから認識しなくてはならないのである。

In æsthetic criticism the first step towards seeing one's object as it really is, is to know one's own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly. The objects with which æsthetic criticism deals – music, poetry, artistic and accomplished forms of human life – are indeed receptacles of so many powers of forces: they possess, like the products of nature, so many virtues or qualities. What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to *me*? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure? and if so, what sort or degree of pleasure? How is my nature modified by its presence, and under its

influence? The answers to these questions are the original facts with which the æsthetic critic has to do; and, as in the study of light, of morals, of number, one must realise such primary data for one's self, or not at all. (xix-xx)

ここで、この二人の審美批評に対する説明を比較すると、説明の仕方は異なっているが、二人とも見られる対象（芸術作品）と見る側の間にある関係性について論じている事が分かるであろう。ペイターはその非常に多くの美点や美質を備えた対象の与える印象によって、見る側の性質や感情はどのように変化するのかを識別し、分析することが審美批評家のすべきことであると定義している。一方、フライは、芸術作品によって見る側の感情は深く揺り動かされるが、それは、芸術家が芸術にこめた目的意識を感じ取ることによっており、この創作者の目的意識を認識することが審美批評の本質である、と言いは違うが、ペイターとほぼ同じことを繰り返している。一点、異なる点を挙げるとすれば、ペイターが「私に」(me)や「私の」(my)という言葉を使いながら、私個人に焦点を当てて論じているのに対し、フライは「我々は」(we)や「我々に」(us)という言葉を使い続けているということである。フライは審美批評を特別な資質を持つ個人に限られたものから、大衆にも開かれたものへとその対象を広げて論じているのである。

ところで、ペイターは上記の説明に、次の言葉を続けている。

審美批評家は、取り扱うべき全ての対象、つまり全ての芸術作品と、自然や人間生活のさまざまな美しい形態を、それぞれ多かれ少なかれ特別な、独自の種類の快感を生み出す力と見なすのである。この作用を、彼は感じ取り、それを分析し構成要素に還元することによって、説明したいと願うのだ。

The æsthetic critic, then, regards all the objects with which he has to do, all works of art, and the fairer forms of nature and human life, as powers or forces producing pleasurable sensations, each of a more or less peculiar or unique kind. This

influence he feels, and wishes to explain, by analyzing and reducing it to its elements. (xx)

ペイターはこれを、独自の卓越した感受性や、美しい文体を駆使することによって、『ルネサンス』にて実践している。しかし、審美批評を一般の人々にも可能なものとして提示しようとしたフライは、芸術作品から感じ取ったものを個々人が分析し、構成要素に還元するという一連の作業を、一般の人々が行うのは「不可能である」と感じる。そして、最も恒常的で普遍的な万人の感情に訴えかける構成要素を見出す作業に取りかかるのである。そして、そのような構成要素は「形式」(form)である、という結論に至る。このように多くの人の感覚に訴えかける構成要素を見出すことによって、フライは、印象受容力と識別力に卓越した人間にしか実践が許されなかった審美批評を、一般の人々にも受け入れやすい形にして提供したといえるのである。フライは「形式」を万人の感情に訴えかける構成要素として発見するまでの経緯を桂冠詩人ロバート・ブリッジズ (Robert Bridges 1844-1930) 宛ての手紙の中で次のように語っている。

私は、芸術作品を前にした時の私たちの感情は多様で、この混合した性質を区別することは一般的には不可能であると早くから信じるようになり、この複合した感情の種々の要素が何であるかを内観によって見出し、最も恒常的・不変的なもの、従って基本的感情と思われるものに到達しようとする仕事に取りかかりました。その結果、この「恒常的」とはつねに形式（もちろん色彩はこの意味において芸術的形式の一部です）の熟視と関係があることに気がつきました。形式の熟視の結果生じる感情は、より普遍的で（個人の歴史によって個別化していたり、それに染まっていることが少ない）、人生と関係のあるいかなる感情よりも精神的に深く、より意義深いと思われます。（この点で音楽の効果は注目に値します。もちろんこれは単に肉体的刺激かもしれませんが。）したがって私は形式の熟視は格別に重要な精神活動（あなた様のおっしゃ

る「精神の悦楽」) であると考えます。私の行う形態の線、連続性、リズム等の分析は、初心者が形の熟視に達するための助けにすぎず、説明をするものではありません。

I very early became convinced that our emotions before works of art were of many kinds and that we failed as a rule to distinguish the nature of the mixture and I set to work by introspection to discover what the different elements of these compound emotions might be and to try to get at the most constant unchanging and therefore I suppose fundamental emotion. I found that this “constant” had to do always with the contemplation of form (of course colour is in this sense part of artistic form). It also seemed to me that the emotions resulting from the contemplation of form were more universal (less particularised and coloured by the individual history), more profound and more significant spiritually than any of the emotions which had to do with life (the immense effect of music is noteworthy in this respect though of course music may be merely a physiological stimulus). I therefore assume that the contemplation of form is a peculiarly important spiritual exercise (your “spiritual mirth”). My analyses of form-lines, sequences, rhythms, &c. are merely aids for the uninitiated to attain to the contemplation of form-they do not *explain*. (『ロジャー・フライ伝』184)

「形式」が何故、万人の感情に訴えかけるのか。その理由については、「美学論」の後半部にて詳しく論じられており、線のリズム、マッサ（量塊感）、空間、光の強度、色などの感情に影響を及ぼすデザインが、我々の身体の状態と本質的に関わっているからであるとフライは説明している（34）。つまり、我々が普段の生活の中で、身体に無意識に蓄積している感情の記憶が、芸術

作品の中に表現された形式によって呼び起こされ、揺り動かされるのである。このように、我々が日常生活で共通して感じる経験を基盤とした、我々の感情を揺り動かす「形式」、構図があるのだという考えは、審美批評を、一般の人々にとってより分かりやすい形にして提示する結果となったといえるであろう。

フライがここで説明している、私たちの感情を揺り動かす「形式」を絵画の中に表現しようとした画家として、フライの念頭にあるのは、フライが1910年と1912年に開催された二度の展覧会にて紹介する機会を得たセザンヌ、ゴーギャン、ゴッホといったポスト印象主義の画家たちである。フライは印象主義 (Impressionism) とポスト印象主義の違いを特に強調したが、それはポスト印象主義が大切にした「形式」、つまり構図が、前者の絵画においては、自然をそのまま描く事に熱中するあまり、無視されてしまったからであった (「回顧録」 “Retrospect” 289-90)。ところで、第一回目の展覧会はとりわけ不評であり、ウルフは『ロジャー・フライ伝』 (*Roger Fry* 1940) に「大衆は怒りと笑いの発作」 (paroxysms of rage and laughter) に見舞われたと記している (122)。しかし、その後、大衆は徐々に変わり、1920年代にロンドンのバーリントンハウスで開催された展覧会にて、フライがスライドを見せながら行ったレクチャーにおいては、聴衆は魅了された、とウルフは記している (『ロジャー・フライ伝』 211-12)。そのレクチャーの中で、フライはセザンヌについて次のように説明している。「構図の欠如は彼を常に悩ませた」 (he was always disquieted by their want of structural design) (“Impressionism” 271) 「『実現することができさえすれば』と彼は常に言っていたが、実現するとは、真実らしさを表現することを意味していたのではなかった、[略] 心の奥底にある要求に応える、ある種の根本的な構造的な統一を表す外観に見出されるもの、これを表現する事を意味していたのである」 (He always said, ‘If I could only realize.’ Realizing, for him, did not mean verisimilitude . . . but the discovery in appearances of some underlying structural unity which answered a profound demand of the

spirit.) (271)。

フライが上記で語っている内容は、フライが、最初にポスト印象主義展を開催した時から繰り返してきた持論、セザンヌが対象の外観の模倣ではなく、描く対象を前にした時に我々が身体で感じ取る審美的感情を、絵画を見る者の心にも引き起こすことのできるような「形態」、「生の等価物」(an equivalent for life) (“The French Group” 14) を発見しようという試みを続けていたという事である。後に、フライのこの考えに共感したクライブ・ベル (Clive Bell 1881-1964) が、この理論を『芸術』(*Art* 1914) という本にして紹介したが、これが、分かりやすくフォーマリズムの芸術理論をイギリスで紹介した最初の本となった (Spalding 115)。そして、この本の中で「意味のある形」(significant form) という言葉が初めて使用されることとなる。

² この言葉は芸術作品における「純粋に審美的な特性」(purely aesthetic quality) を指すのだと「回顧録」(“Retrospect” *Vision and Design* に所収) でフライは説明しているが (301)、「意味のある形」は、その後、フォーマリズムの理論の本質を示す言葉となった。

2

『芸術』において、ベルは形式的側面のみを取り上げ、作品の「内容」(content) と区別する二元論的な芸術論を展開したのに対し、フライは一貫して一元論的な立場をとり、「形式」と「内容」を不可分なものとした「表現」(expression) を芸術に不可欠な本質であると主張した (加藤 1)。ウルフは、我々が対象を見た時に感じ取られる、「形式」と「内容」が不可分の状態で立ち現れる、対象の本質を暗示する統一体の「表現」を重要視したフライに共感し、それを自分の作品にも取り入れようとした。しかし、ウルフは最初から、フライの理論を自分の作品に取り入れることに積極的だったわけではない。クリストファー・リード (Christopher Reed) は、ウルフは最初の2作、『船出』(*The Voyage Out* 1915) と『夜と昼』(*Night and Day* 1919) では「形式主義に対して著しい拒絶」(conspicuous rejection of formalism) (14)

を示したとしている。また、ウルフの夫、レナード・ウルフ（Lenard Woolf 1880-1969）は晩年、ウルフは「文学に関していえば、ロジャー・フライの理論の多くに反対である」と語っていたと述べている（Spotts 528）。しかし、実際には、リードが第一次世界大戦以降のブルームズベリーグループの美学理論の形成に、ウルフは深く関与したと記しているように（34）、ウルフの様々な作品にフライの理論の影響が見られる。³

第三章にて取り上げてきた『波』にも、フライの「フォーマリズム」の理論が、特にバーナードという人物の内的成長を表現する手段として用いられている。『波』という作品は6人の登場人物の独白からなっているが、中でもバーナードは、他の登場人物全てと物語全体を統括するという重要な役割を担っている。そのような、バーナードを描写する際に、どのようにウルフがフライの理論を利用しているのか検証してみたい。

前のセクションで、ペイターとフライの「唯美主義」は実生活から超脱し、私心を持たずに物そのものを凝視することを基盤としていることを記したが、バーナードは、最終部の独白を次のような台詞で始めている。

「そして時が」、バーナードは言う、「その滴をしたたらす。魂の屋根に宿った滴が垂れ落ちる。僕の心の屋根に時が宿り、滴をしたたらす。先週、髯を剃っていると、滴が垂れてきた。僕は剃刀を手にして立ちながら、自分の動作の純然たる習慣性に突然気づき（これが滴がたまるということだ）、剃刀を握っていることに對して、両手に、皮肉っぽく、祝辞を述べた。剃れ、剃れ、剃れよ、と僕は言った。剃り続けろ。滴は垂れ落ちた。[略] この滴のしたたりは、次第に細まり一点となる時間だ。ゆらめく光に包まれた照り輝く牧場である時間は、真昼の野原のように一面に広がる時間は、垂れ下がっている。時間は細まり一点となる。澱みがよどみ重くなったコップから滴が垂れ落ちるように、時間は滴り落ちる。これこそ真の回帰、これこそ真の出来事。やがて、空気のあらゆる光輝が消されたかのように、むき出しの底まで僕は見

通す。習慣が覆い隠しているものを見る」(170-71)。

“And time,” said Bernard, “lets fall its drop. The drop that has formed on the roof of the soul falls. On the roof of my mind time, forming, lets fall its drop. Last week, as I stood shaving, the drop fell. I, standing with my razor in my hand, became suddenly aware of the merely habitual nature of my action (this is the drop forming) and congratulated my hands, ironically, for keeping at it. Shave, shave, shave, I said. Go on shaving. The drop fell. . . .”

“. . . This drop falling is time tapering to a point. Time, which is a sunny pasture covered with a dancing light, time, which is widespread as a field at midday, becomes pendant. Time tapers to a point. As a drop falls from a glass heavy with some sediment, time falls. These are the true cycles, these are the true events. Then as if all the luminosity of the atmosphere were withdrawn I see to the bare bottom. I see what habit covers. . . .” (*The Waves* 119)

バーナードがここで試みている事は、習慣性に気づき、習慣が覆い隠しているものを見るという作業であり、まさにペイターとフライがともに芸術家の基本的な姿勢として提示しているものである。バーナードはその後、ローマ行きのチケットを買い、ローマへ行き、大地の堅さとその「旋回運動」(turning movement)を感じるが(120)、「ローマが僕の旅の限界」(Rome is the limit of my travelling)(120)だと感じ、タヒチ島へ行くことをこの時点では断念する。このタヒチ島という言葉は明らかに、西洋文明からの脱却を夢見てタヒチ島へ行き、画業に勤しんだゴーギャンを暗示しているといえる。何故ならば、その後、滴のしたたりを経験し、段階を一つ一つ上っていくと、「タヒチ島が可能」となる、という記述があるからである。つまり、「タヒチ島」がポスト印象主義の画家のした仕事の代名詞、彼の成長の物差しとしての働き

をしているといえるのである。それが顕著に表れているのが以下の引用である。

「こうして僕は、自分の生活の皮の一枚を脱ぎ捨てているのだが、彼らの言うことといたら、『バーナードはローマに十日滞在している』ということだけだ。こうやって僕は、独りでテラスを、方針も定まらず、往ったり来たりしている。だが、僕が歩いている間に、点やダッシュが駆け集まって一続きの線を作り出すのを見給え。事物が、僕がこの階段を上って来る時には具えていた、むき出しの、それぞれの本性を失っていくのを。大きな赤い壺は今、黄緑色の波に走る赤い縞だ。世界は、列車が発車する時の生垣の土手のように、汽船が進む時の海の波のように、[略]

こういった逃避の瞬間は軽蔑されるべきではないぞ。滅多に訪れてこないものだからな。タヒチ島が可能になるのだ。この手すりにもたれながら、広々とした海面の彼方を見る。魚の鰭がひるがえる。このありのままの眼の印象は、理性のいかなる軌道にも属さず、地平線上にイルカの鰭を見るような時にあらわれるのだ。眼の印象はしばしば、このように簡明に、僕たちがやがてむきだしにして、うまく言葉に丸め込むであろう陳述を伝えるのだ。だから僕は『ひ』の項目に、『鰭ひとつ大海原に』と書き付ける。」

“Here am I shedding one of my life-skins, and all they will say is, ‘Bernard is spending ten days in Rome.’ Here am I marching up and down this terrace alone, unoriented. But observe how dots and dashes are beginning, as I walk, to run themselves into continuous lines, how things are losing the bald, the separate identity that they had as I walked up those steps. The red pot is now a reddish streak in a wave of yellowish green. . . .”

“These moments of escape are not to be despised. They come

too seldom. Tahiti becomes possible. Leaning over this paper I see far out a waste of water. A fin turns. This bare visual impression is unattached to any line of reason, it springs up as one might see the fin of a porpoise on the horizon. Visual impressions often communicate thus briefly statements that we shall in time to come uncover and coax into words. I note under F., therefore, 'Fin in a waste of waters.' . . ." (122)

これらの記述から明らかになるのは、タヒチ島が可能となるのは、ありのままの眼の印象を捉えることが可能となる時であることがわかる。また、「僕が歩いている間に、点やダッシュが駆け集まって一続きの線を作り出す」や「大きな赤い壺は今、黄緑色の波に走る赤い縞となる」という表現には、物そのものを描くのではなく、その物の存在の本質を形づくる型を線や色に描き出そうとしたポスト印象主義の画家たちの手法の影響を読み取ることが可能である。

下記の引用にもポスト印象主義の手法が色濃く現れている。

「一月から十二月まで何と素早く生は過ぎ行くことか！我々は、影を投げかけることもないほど慣れ親しんだ数々の事象の流れに、すべて押し流される。比較もしなければ、自己や他人について考えてもみない。そして、こうした無意識状態のうちに、軋轢から最大限に解放され、埋もれた溝の入り口に生い茂る草をかき分けていくのだ。我々は、ウォータールー発の列車に間に合うために、魚のように空中高く跳ね上がらねばならない。だが、いかに高く跳ぼうと、また流れに舞い戻ってくる。僕が南洋諸島行きの船に乗ることは断じてあるまい。ローマへの旅が僕の旅行の限界だ。僕には息子たちや娘たちがある。僕は、自分の場所にはめこまれたはめ絵に等しい身だ。」

「だが、動きのとれぬほど固定されているのは、僕の肉体—バーナードという名のこの中年の男—だけだと信じたい。僕は若い

頃よりも公平にものを考えるし、自分自身を見出すために、福桶を引っかきまわす子供のように、必死に掘らねばならないのだ。[略] 真っ赤な夕日の中に、ならされた、むき出しの、輝く耕地の上に、大きな扇形を描いて種子をばらまく人のように、僕は自分の心を宙に放り上げるのだ。」(200-01)

“... How swift life runs from January to December! We are all swept on by the torrent of things grown so familiar that they cast no shade; we make no comparisons; think scarcely ever of I or of you; and in this unconsciousness attain the utmost freedom from friction and part the weeds that grow over the mouths of sunken channels. We have to leap like fish, high in the air, in order to catch the train from Waterloo. And however high we leap we fall back again into the stream. I shall never now take ship for the South Sea Islands. A journey to Rome is the limit of my travelling. I have sons and daughters. I am wedged into my place in the puzzle.”

“But it is only my body – this elderly man here whom you call Bernard – that is fixed irrevocably – so I desire to believe. I think more disinterestedly than I could when I was young and must dig furiously like a child rummaging in a bran-pie to discover my self. . . . I throw my mind out in the air as a man throws seeds in great fan-flights, falling through the purple sunset, falling on the pressed and shining plough-land which is bare.” (140)

ここにも、南洋諸島へ行く話が出てくるが、南洋諸島へ行くことは断じてあるまい、と言った後で、「真っ赤な夕日の中に、ならされた、むき出しの、輝く耕地の上に、大きな扇形を描いて種子をばらまく人のように、僕は自分の心を宙に放り上げるのだ」と今度はゴッホの種をまく人と思われるイメージ

が使われている。以上のように、ポスト印象主義の画家の手法やイメージをふんだんに使ってバーナードの内面の成長が描かれているのが分かるであろう。

最後に、ポスト印象主義の画家たちが絵画の中に描いたように、バーナードの生活のリズムが表現されている箇所を見てみたい。

「人生は楽しい。よいものだ。生の過程そのものは申し分ない。健康な普通人を取り上げてみたまえ。彼は食えることと眠ることを好む。新鮮な空気を吸い、ストランド街を活発な足取りで歩くのが好きだ。或いは、田舎ならば、門口で雌鳥が鳴いている。子馬が野原を駆け回る。いつも何かしら次にすることがある。月曜日には火曜日が続き、火曜日には水曜日が続く。どの一日も、安寧の同じさざ波をひろげ、同じリズムの曲線を繰り返す。新しい砂を冷氣でおおい、ややのろのろと外側に退く。こうやって存在は輪を培い、本性はたくましくなる。四方から吹き寄せる人生の突風で空中に飛ばされ、あちこちに吹きまかれる麦粒のように、激しく、ひそやかだったものが、今は整然として秩序を保ち、一つの目的をもって投げられる—ように思われる」

“Life is pleasant. Life is good. The mere process of life is satisfactory. Take the ordinary man in good health: He likes eating and sleeping. He likes the snuff of fresh air and walking at a brisk pace down the Strand. Or in the country there's a cock crowing on a gate; there's a foal galloping round a field. Something always has to be done next. Tuesday follows Monday; Wednesday Tuesday. Each spreads the same ripple of well-being, repeats the same curve of rhythm; covers fresh sand with a chill or ebbs a little slackly without. So the being grows rings; identity becomes robust. What was fiery

and furtive like a fling of grain cast into the air and blown
hither and thither by wild gusts of life from every quarter is
now methodical and orderly and flung with a purpose – so it
seems.” (170)

この引用には、生活の力強いリズムが繰り返し表わされているのが分かる。ポスト印象主義の画家たちが、構図、色、線のリズムでもって、私たちの身体に刻み込まれた生を表現したように、ウルフも私たちの生活のリズムや身体存在の根本と結びついた生そのものを表現しようと試みているのである。

おわりに

本セクション前半では、ペイターの「唯美主義」と比較しながら、フライの「唯美主義」の特徴を分析した。その結果、ペイターとフライの「唯美主義」の大きな違いは、フライが「想像上の生活」と呼ぶ「芸術自体を包含する、より大きな『精神的価値』の体系」を提示しながら「唯美主義」を論じている点にあることが分かった。次に、その違いは、審美批評の方法にも表われていることが分かった。それは、ペイターが審美批評の際に個々人に託した作業、芸術作品を見る人が、対象から感じ取ったものを構成要素に還元する、という一連の作業に対して、フライは公式を与え、一般の人にも取り組みやすい形に変えたということである。つまり、フライは、万人の感情に訴えかける構成要素とは何か、ということを探求し、「形式」によって、より深く人間の感情を揺り動かされる事を発見したのである。ペイターの審美批評が、個人的で万人に分かりにくいという性質をもつものに対して、フライの方法は「形式」という万人に分かりやすい媒体を通して、人間の奥深くにある、人間に真の充足感を与える、人間が生来持っている性質が揺り動かされることを説明するのである。芸術家として、その審美的感情を表現する手段を模索し続けてきたウルフにとっても、その分かりやすさは魅力だったのではないであろうか。ウルフは、生の本質を捉えた「生の等価物」なる形態を発見しようとしたポスト印象主義の画家たちの試みとその表現の明快さに

惹かれて、彼らの技法を自分の作品に取り入れようとしたと考えることができよう。

ところで、芸術作品が有する、人間の奥深くにある審美的感情を揺り動かす作用が、その作品の「形式」に注目することによって引き起こされる、という説明によって、一般の人々にも認識されやすくなったことは確かである。しかし、その本質は依然として、定義しやすいものでないことをフライは次のように告白している。「それ[意味のある形]の本質とはどのようなものなのであろうか？この捕え所の無い[略]それが引き起こすどちらかといえば非凡な審美的感情の価値とはどのようなものなのであろうか？私はこれらの問いにきちんと答える自信は無い。しかし、このような問いを問いかけるのは、これらの解決されるべき問題をしっかりと把握すること自体が非常に重要であるからである。」(Of what nature is it? And what is the value of this elusive and . . . rather uncommon æsthetic emotion which it causes? I put these questions without much hope of answering them, since it is of the greatest importance to recognize clearly what are the questions which remain to be solved.) (301-2) この後も、フライは説明を試みながら、その説明は途中で終わっている。このことが意味しているのは、「意味のある形」という審美的感情を引き起こす構成要素を提示することは可能だが、審美的感情そのものは、依然として説明しがたい、捉え所のないものだということである。しかし、そのようなものであっても、審美的感情は、私たち人間にとってかけがえのないものであるので、それについて問わずにはいられないのだ。そうフライは言っているのだといえよう。

結論

ペイターとウルフは「唯美主義」という糸で結びついている。しかし、それを具体的な形で証明することは難しい。何故ならば、ペイターの「唯美主義」には奥義的側面があるからである。その点を深く理解していたウルフは、適切に記すことのできないものは、記すべきではない、とペイターに関する記述を避けた。このことも、ペイターとウルフの関係を研究する際の障害となってきたといえるであろう。ウルフですら、記すことを躊躇したこの奥義的側面を、浮き彫りにすることは至難の業であるが、この奥義的側面こそが、ペイターとウルフを結びつける糸であるといえる。

第一章では「唯美主義」のもつ奥義的側面を伝えようとしたヴァーノン・リー、モーリー、フライそして、ペイターとウルフの言葉をパズルのように組み合わせることによって、ペイターとウルフの共通項を浮かび上がらせようと試みた。その結果、ペイターとウルフの執筆の源には共通の経験、「人間を超越した神聖な存在との交わり」があることが分かった。

第二章では、ペイターの『マリウス』を取り上げた。『マリウス』は『ルネサンス』の「結語」にて展開された「唯美主義」の欠点を補う意図をもって執筆された作品である。「結語」では唯美主義的な生き方をすることが、人生における最大の目的であると主張している。一方、『マリウス』では「唯美主義」の人生における位置づけは、副次的なものへと移行している。何故ならば、「唯美主義」はこの世の美を享受し、受容する力を養う一方で、人の生活を狭く制限し、「自己の個性の硬く閉じた独房の壁」の内側に閉じ込めてしまうというマイナス面も持っているからである。そこで必要となるのが、「唯美主義」がもつ欠点を補い矯正する「大きな体系」である。『マリウス』において、この「大きな体系」として位置づけられているのがキリスト教である。第一章でペイターの「唯美主義」の根底には「人間を超越した神聖な存在との交わり」があることを確認したが、『マリウス』ではこの「唯美主義」がマリウスをキリスト教へと導く役割を果たしている。なぜならば、ペイターが

『マリウス』で描き出そうとしたキリスト教の土台には、「神」の要求を認識し、その基準に達するように自己の内面を徹底的に清め、聖なる伴侶に自己を同化させていくという、神と人間との交わりがあるからである。

第三章では、ウルフのペイターの「唯美主義」受容と、その後の展開を追った。第一セクションでは、ウルフが実在の人物（特に女性作家）について綴ったいくつかのエッセーを取り上げ、ウルフがペイターの審美批評にしたがって、それらの人物の分析を進め、また、それらの人物のヴィジョンを言語化する際に、ペイターが用いた感覚に訴えかける文体を用いながら、彼らの本質に迫ろうと試みていることについて論じた。「私はクリスティーナ・ロセッティです」という 1930 年に発表されたエッセーでは、ペイターとは質の異なる感覚に訴えかける独自の文体を駆使しながら、ウルフはロセッティの本質に迫ろうとしている。このようにして、ウルフはペイターを踏襲しながら独自の道を開拓していったといえる。

一方、ウルフはこの人物のヴィジョンを言語化する試みと同時に、伝記に対する考察も深めていった。そして、自分には、無名の人々（特に女性）に光を当て、世に残す役割があり、そのような使命を果たす際には、芸術家としては認められたが、美術批評家としては真剣に扱われなかったペイターの手法を用いるのは不適切である、と思いつくのである。その結果が如実に現れているのが、1940 年に出版された「セリーナ・トリマー」である。ここでは、ペイターに特有の、感覚に訴えかける詩的な言語の使用は一切無くなり、ある出来事や人物から受ける印象を分析する、というペイター的手法も拒絶されている。代わりに、「創造力に富む事実」を丁寧に積み重ねながら、堅固なトリマー像を立体的に描き出すことに成功している。

第三章の第二セクションから第四セクションにかけては、ウルフの「ヴィジョン」の小説の集大成ともいえる『波』を取り上げ、ウルフの「ヴィジョン」がどのようなものであり、それをどのように表現したのかについて論じた。

まず、第二セクションでは、ペイターのダ・ヴィンチ像と『波』の登場

人物ルイを比較検討することによって、ウルフがペイターの描いたダ・ヴィンチ像に見た「ヴィジョン」とウルフ自身が『波』を執筆することによって捉えようとした「ヴィジョン」を比較、分析した。その結果、ルイにはペイターの描いたダ・ヴィンチとその傑作である《モナ・リザ》、双方の「近代精神」が凝縮されていることを確認する事ができた。自然を観察すると同時に、植物と同化し、自分の根を世界中にはりめぐらしながら、古代から現代にいたるまで多くの経験や知識を吸収し続け、それらを自分の中でまとめあげようとする、という性格をルイに与える事によって、ウルフはそれを可能にしている。しかし、様々な分野の人々が孤立することなく、互いの関心事を共有するという恵まれた時代に生きたダ・ヴィンチとは違い、孤立した状態で、自分一人の理性の力を用いて、完璧さを追い求めるルイの人生は、暗く、厳しいものとなっている。そのような、ルイの人生が、「輝き」(luster) (159)を帯びるのは、作品全体を統括する役割を担うバーナードの手のひらで、人間とは何か、という認識を失い、水溜りに戻される時である。そして、この「輝き」の瞬間に表現されているのがウルフの捉えた「生のヴィジョン」であるといえるのである。

ウルフの「生のヴィジョン」とは、ウルフの言葉にしたがえば、人間の理性や感情から生み出されるものではなく、また、「現実の本質」(the essence of reality) (DIII 113)を持つものでありながら、はっきりと実体を捉えるのは難しい、そのようなものである。ウルフは『波』の初稿を執筆後、日記に「これは私が見たあのヴィジョンの探求なのだ」(DIII 302)と記したことに、本論でも触れたが、ウルフの『波』は、この「ヴィジョン」をペイターの審美批評の手順にしたがって分析し、識別し、説明したものだといえる。また、第一章で分析したように、ウルフがペイターのダ・ヴィンチ論に見たダ・ヴィンチの「ヴィジョン」の基盤には、フライの言葉を使って説明するのであれば、自己に内在する霊的な能力を鍛錬することによって、神聖な存在と呼応する存在へと成長していくダ・ヴィンチの「人間を超越した神聖な存在との交わり」がある。したがって、これら二つの「ヴィジョン」の基盤には「人

間を超越した神聖な存在との交わり」があるという点から、両者は質的に同じであるということが出来るであろう。あえて違いを挙げるとするならば、『波』を執筆する原動力となったウルフの「ヴィジョン」は、比較的短い期間内にウルフが経験した「人間を超越した神聖な存在との交わり」を指しており、それに対して、ウルフがペイターのダ・ヴィンチ論に見た「ヴィジョン」は長期にわたって続けられたダ・ヴィンチと「人間を超越した神聖な存在との交わり」を指している、とすることが出来るであろう。

第三セクションでは、ローダが創造する「変容した世界」とペイターの「唯美的な詩」に出てくる「変容した世界」の間にあると思われる相関関係を紐解きながら、ローダがペイターの「唯美主義」の持つ特質を多く有する人物として描かれていることを証明した。第二章の第二セクションで記したように、ペイターは『マリウス』において、『ルネサンス』の「結論」で主張した「唯美主義」の欠点を「排他性」と「拒絶」としている。同様に、ローダの世界にも「排他性」と「拒絶」が蔓延している。そしてその世界は、「個人の精神という狭い部屋」の中で完結している。『波』では、そのような特徴をもったローダは、自殺をする運命にあり、また、彼女が創造する「変容した」世界は、物語を統括する役割を担うバーナードによって、ほとんど草木も生えない不毛の地として描かれる（164）。唯美主義者、ローダの世界がこのような描かれたということは、ウルフが「唯美主義」の持つ欠点を深く認識していたことを示しているといえるであろう。

第四セクションでは、フライの「唯美主義」とフォーマリズムの理論がどのように、バーナードの内面の成長を描く際に用いられているかについて論じた。フライの「唯美主義」の大筋は、ペイターの「唯美主義」を踏襲している。異なっているのは、先ほども触れたように、フライが「想像的な生活」というより大きな「精神的価値」の体系を提示しているのに対し、ペイターにはそれがない、という点である。そして、もう一つの大きな違いは、ペイターが審美批評において、個々人に託した、芸術作品が与える印象を構成要素に戻すという作業に対して、フライが公式を与えたということである。

つまり、芸術作品を観賞した時に、人間の心を深くから揺り動かす構成要素は「形式」(form)にある、と一般の人に普遍的に当てはまる公式をフライは提供するのである。この考えは後のフォーマリズム批評の基盤を確立し、後世に多大な影響を及ぼすこととなる。

ポスト印象主義の画家が追求した「実在する形態を限りなく暗示する凝縮体」(the condensation of the greatest possible suggestion of real form) (“Giotto” 175)、つまり、我々の感性的な意識に訴えかけて、描き出された対象に内在する性質を含めた「実在性」を我々の内に喚起する形態。このような形態をフライは「生の等価物」(an equivalent for life) (“The French Group” 14) と呼んだが、作家として、「現実の本質」をもつ「ヴィジョン」を言語化する手段を模索し続けてきたウルフにとって、ポスト印象主義の画家たちが試みた「生の等価物」を発見しようとする試みは、興味深いものだったにちがいない。

ペイターが「レオナルド・ダ・ヴィンチ」や『マリウス』で達成したような、霊的能力を鍛錬しながら成長する人間の「想像上の生活」を描くには、内面の成長を表す指標が必要である。「レオナルド・ダ・ヴィンチ」において、ペイターは、ダ・ヴィンチの絵画を用いて、それを表現することに成功し、『マリウス』では、キリスト教という大きな体系を用いることによってそれを表現することに成功したといえるであろう。ウルフにも、それを表現することを可能とする手段が必要であったわけだが、『波』では、フライのフォーマリズムの理論がその働きを果たしたといえるであろう。最終的に、バーナードは「限りなく受容する」存在となり、自他の境界線を越えて、ネヴィル、ジニー、スーザン、ローダ、ルイ、そして、パーシヴァルの経験を自分の経験として共有できるようになる。これは、第二章で論じた、マリウスが自分の中に英知的存在(キリスト)を見出し、「個」の壁を越えて、その宇宙的存在と一体化していく経験と重なるものであるといえるであろう。

本論文では、主にウルフの「唯美主義」をペイターとフライの「唯美主義」と対照させながら、分析してきたわけだが、3人とも「人間を超越した

神聖な存在との交わり」に魅せられ、探求し続けた人間であるといえる。確かに、ウルフは伝記的な執筆物に取り組む際には、「唯美主義」的な姿勢を持つことを拒絶する方向へ向かったといえるが、彼女の人生の根本には常に「唯美主義」的的人生観があったといえるであろう。3人が表現することを求めた「ヴィジョン」とは、フライも「回顧録」で告白しているように、人間が生きる上で非常に重要なものでありながら、説明が困難なものである。そのため、本論文でもその実態を捉えきれたとは言い難い。また、本論文では、時間が足りず、『波』しか取り上げることができなかったのは残念であった。今後、『波』以前の『ジェイコブの部屋』(*Jacob's Room* 1922)、『ダロウェイ夫人』(*Mrs. Dalloway* 1925)『灯台へ』(*To the Light House* 1927)そして、『波』以降に執筆された『歳月』(*The Years* 1937)や『幕間』(*Between the Acts* 1941)などにも目を通し、ウルフの「唯美主義」の動向を見極めたいと考えている。しかし、19世紀に芸術家たちが「唯美主義」という言葉を発して「想像上の生活」の必要性を訴えたように、今の時代も、この忘れられつつある生の側面に、目を止めるように、人々の注意を喚起し続ける必要があるといえよう。その一つとして、この論文が役立てば本望である。

【注】

序論

1. ヴァイオレット・パジェット (Violet Paget) のペンネーム。
2. ロジャー・フライは 19 世から 20 世紀にかけて活躍した英国の美術批評家である。ブルームズベリーグループの一員であり、ウルフとも深い親交を持っていた。
3. この評論は最初「ウィリアム・モリスの詩」という書評エッセイとして『ウェストミンスター評論』(1868) に掲載された。その後、その一部が「唯美的な詩」というタイトルで『鑑賞批評集』(*Appreciations* 1889) に収められた。しかし、『鑑賞批評集』の第二版でそれは、ペイターによって削除されてしまった。そのため、現在はマクミラン版全集には収録されていない。1919 年に限定出版された『スケッチ集と批評集』(*Sketches and Reviews*. New York; Boni and Liveright, 1919) に収められた。現在は『ウォルター・ペイター作品選集』(*Selected Writings of Walter Pater*, ed. Harold Bloom. 1974; reprint, New York; Columbia UP, 1982) に収められており、比較的容易に入手可能である。

第一章

1. ペイターとウルフの関係を扱った研究書として第一に挙げられるのは、ペリー・マイゼルの『父の不在』(*The Absent Father* 1980) である。マイゼルはウルフがペイターについてほとんど記さなかったという事実を「抑圧」と捉え、その源にはペイターに対する「不安」があると主張した (xiii)。マイゼルは“English Prose”を「抑圧の法則」の「例外」と認めながらも、ウルフがここで示しているペイターの文章に触れた時の喜びを、おそらくは「見せかけ (“feigned”)」であるとし、また「ペイターはかつての存在感を今も維持しているであろうか。」という部分を引用しながら、「かつてはペイターを丹念に読んでいたが、今は忘れ去られた存在である事をほのめかしている」と主張している (81)。しかし、マイゼルは「ペイターの有名な作品はその知名度に値するものであると今でも私は思うが、そ

れほど有名でない作品も [.....] かつての喜びを蘇らせ、目の神経を昔のように振動させる。」という部分には全く触れていない。

2. ペイターの他にプラトンとジョン・ラスキンの名前も挙げている（「芸術と生活」279）。
3. 「芸術と生活」278 を参照。
4. 『フォートナイトリーレビュー』（1873）：474 ff.（Tillotson 142-43 より引用）
5. モーリーは「彼の逸脱を大目に見た私を許してください」（pray pardon my light dealing with his transgressions）（Knickerbocker 193）とフレデリック・ハリソン（Frederic Harrison 1831-1923）に許しを請うている。このことから、この批評は、モーリーがペイターの曖昧な箇所をペイターに有利になるように解釈して書いたものである事がわかる。Tillotson 143 参照。
6. 『フォートナイトリーレビュー』に 1869 年に初めて掲載された時は「レオナルド・ダ・ヴィンチの覚え書き」（“Notes on Leonardo da Vinci”）というタイトルであったが、1873 年に『ルネサンス』に所収された時に「レオナルド・ダ・ヴィンチ」に変更された。

第二章：I

1. この考え方は今日では通説になっている。バーナード・M.G.・リアドン（Bernard M.G.Reardon）の『ヴィクトリア朝の宗教思想』（*Religious Thought in the Victorian Age*）10 を参照。
2. ペイターはここで「この先験的哲学」を体系化した人物としてシェリング（Friedrich Schelling, 1775-1854）の名も挙げているが、ここの議論においてペイターが中心として据えているのは紛れもなくカントである。
3. この論文はフーコーが 1983 年 1 月 5 日にコレージュ・ド・フランスで行った講義の抜粋であり、翌年 5 月に「マガジン・リテレール」誌 207 号に掲載されたものである。

4. フーコー「啓蒙とは何か」10。
5. プラトン『書簡集』7巻342b・2からの引用。
6. 「物自体」とは一般に「認識し経験するもの(主観)から独立に、それ自身に固有なありかたをしている対象(客観)のすがたをさす。つまり、それ自体として考察された〈もの〉[中略]のことをさしている。カントによれば、経験と認識はかならずそれを可能とする枠組みのなかで生起する。逆にいえば、それ自体として考察された〈もの〉、つまり『物自体』については、そのような枠組みはあてはまらないことになる。これが『物自体は認識されない』とカントが語る場合の、基本的な意味にほかならない。これにたいして、経験と認識がその内部で可能となる枠組みをかいして主観に与えられた〈もの〉が現象であり、それだけが認識可能であることになるだろう」(熊野 34-35)。
7. フーコーは「啓蒙とは何か」において「錯覚とともに、教条主義と他律性とを生み出すのは理性の非正当的な使用なのだ」(10)と指摘している。また上村仁司は「S. T. コールリッジの『政治家必携の書』における理性と宗教」においてコールリッジがどのようにカントを受容したか調査している。その中で、コールリッジは「宗教」をカントの「悟性」と「純粋理性」の機能を同時に備えるものであるとし、また「理性は宗教なしにはその機能を十全に発揮できない」としている点を取り上げ、「この理性批判は単純な主知主義批判であってカントのそれとは本質的に異なる」と指摘している(99)。

第二章：II

1. それに対する注には「この〔宗教の〕定義によって宗教一般の概念についての多くの誤解が防止される」と記されている。
2. 「啓示録」3：18に次のような言葉がある。「わたしはあなたに勧める。あなたが富むために、火で精錬された金をわたしから買いなさい。またあなたがまとして裸の恥を現さないために、白い衣を買いなさい。また見え

るようになるために、目に塗る目薬を買いなさい。」(I counsel thee to buy of me gold tried in the fire, that thou mayest be rich; and white raiment, that thou mayest be clothed, and that the shame of thy nakedness do not appear; and anoint thine eyes with eyesalve, that thou mayest see.)

3. 聖書では小羊はキリストのことを指す(John 1.29, 1.36, 1 Pet. 1.19)。
4. 「エペソ人への手紙」1章18節には心の目が開かれることについて、次のように書かれている。「あなたがたの心の目が照らされ、神の召しの望みがどのようなものであるかを、あなたがたが知るように、また聖徒たちの中にある神の恵みの栄光が、どれほど豊富であるかを知るように」(The eyes of your understanding being enlightened; that ye may know what is the hope of his [the Father's] calling, and what the riches of the glory of his inheritance in the saints,)
5. 「創世記」3章15節に「おまえ[蛇]は彼のかかとを砕くであろう。」“thou [the serpent] shalt bruise his heel”とあるが、蛇は神の敵、サタンを指す。ペイターは創世記のこの言葉を念頭に執筆していると思われる。
6. このように、ペイターがわざわざ「再考」という章を設けて、キュレネ哲学について再考し、キュレネ哲学とキリスト教との関係を確認したのは理由がある。ペイターには、かつて『ルネサンス』(*Studies in the History of the Renaissance*, 1873)を発表した際に、その「結論」で説いたエピクロスの享楽主義をめぐって、伝統的・宗教的な価値観を持つ知識人から多くの反発と誤解を招いた苦い経験があった。その誤解を解き、自分の真意を示したいという思いが『マリウス』執筆の根底にあったのである。それは、ペイターが『ルネサンス』の第二版にて削除した「結論」を第三版では復活させ、その三版に付した注の最後に「ここで提示された考えに関しては、『マリウス』の中でより詳しく述べた。」(I have dealt more fully in *Marius the Epicurean* with the thoughts suggested by it [‘Conclusion’]) (186) という言葉を加えていることから明らかである。

7. 快適なものの中に適意（快）を感じ、それを追求する自己のこと（『カントと神』143）。
8. この事に関する詳しい説明は『カントと神』140-160を参照。
9. キリストの救いは光として表される。「ヨハネの福音書」1章4-5節と8章12節を参照。
10. 「コリント人への第一の手紙」15章45-49節と「ヨハネの福音書」6章63節を参照。
11. 「レビ記」8章12節参照。「出エジプト記」30章22-33節を参照。

第三章：I

1. ローゼンバウム(Rosenbaum) 21-34, 280, 注 5.とリー(Lee)、『ヴァージニア・ウルフ』(*Virginia Woolf*) 7を参照。
2. ウルフがペイターの思想のどのような点に共感し、共有していたのかに関しては、第一章にて詳しく述べた。
3. ペイターの耳に心地よい文体は、ボードレール (Charles-Pierre Baudelaire 1821-67)からの影響であると言われている(クレメンツ 77-139)。
4. Rosenbaum 30を参照。
5. これらの言葉はマシュー・アーノルドの評論「ホメーロスの翻訳について」(“On Translating Homer” 1862)の中にある言葉であり、アーノルドは「現代における批評の機能」(“The Function of Criticism at the Present Time” 1864)の冒頭でも同じ言葉を繰り返している (Hill 296)。
6. ペイターは自分の分析の裏付けとして頻繁に伝説を用いている (*R* 100)。また、「ジョルジョーネ派」において「偉人に関連する事柄の場合、事実でないことの多くからしばしば非常に刺激をあたえられる」(in what is connected with a great name, much that is not real is often very stimulating) (147)と記している。
7. 「修業時代のジェイン・オースティン」では過去形ではなく、現在形を用

いており、「若い時期においてでさえ」(even at that early age)という言葉
葉を省いている (106)。

8. この態度について、ローラ・マーカスは「伝記の唯美的局面の強調」(an emphasis on the aesthetic dimensions of biography)(92)と指摘している。
9. ハロルド・ニコルソンの『ある人々』(*Some People* 1927)を指している。
10. 1873 版では、頬のあたりを飛びまわる「蝙蝠」(bat)に変更されており、実際の絵に即する形に修正されている(Hill 229)。
11. ウルフ自身も母方の大叔母の人生を 1926 年に執筆する際には、正確な事実にはあまり注意を払っていない(森田 29)。
12. ジョヴァンニ・モレッリ (Giovanni Morelli 1816-1891) は作品の作家を鑑定する手がかりは機械的に描かれた副次的な細部(無意識に書かれた要素)を観察する事によって得られると主張したイタリアの美術批評家である(『世界美術大辞典 6』71)。

第三章：II

1. 二人の関係を扱った研究書については第三章の第一セクション「芸術か職人芸かーウルフとペイターの伝記」の「はじめに」を参照。
2. ウルフ自身はルイのように外国で育ったわけではないが、1895 年に母を 13 歳で失い、1897 年に異父姉ステラを 15 歳の時に失ったことに対して次のように述べている。「15 歳でその[家族の]保護を除かれる、家族の防護壁から放り出される、その組織の中に割れ目や深傷を見つける、その割れ目や深傷で切られる、先を見通すーこんなことがよかったのだろうか。」(would this not have been better than to have had that protection removed; to have been tumbled out of the family shelter; to have had it cracked and gashed; to have become critical and sceptical of the family-?) (『存在の瞬間』137) 続けて「そのようにして私は人生は極度に

リアリティをもつものと考えようになった。人間との関連においてではない。自分が二つの石臼の間に挟まれてひかれるのを感じることができるだけ、十分に私を尊重してくれた力との関連においてである」(So I came to think of life as something of extreme reality. And this of course increased my sense of my own importance. Not in relation to human beings; in relation to the force which had respected me sufficiently to make me feel myself ground between grindstones.) (137)とあり、ウルフがルイのように無防備な状態に置かれたことによって、ルイのように鋭敏な感覚で人生を捉えることができるようになったことが分かる。このように、ルイの人生にはウルフが「非存在」(non-being) (*Moment 70*)と呼んだ隠れた経験が織り込まれているのである。また、ルイには T. S. エリオットとその作品も投影されている。その点に関しては拙論『『波』にみられるエジプト神話』(“Egyptian Myth in *The Waves*”) にて詳しく述べた。

3. ウルフは偉大な本は「生のヴィジョン(vision of life)」にある程度は関連した物でなければならないと考えていた。彼女は日記の中に次のように記している。「これは偉大な本ではないと言うのは容易である。しかし、その本にはどのような要素が欠けているのであろうか。おそらく、その本には生のヴィジョンに加えるものが何もないのだ」(*DIII 102*)。
4. 1926 年の日記にロドメルで過ごした時のことが書かれている。
5. 「過去のスケッチ」にも水たまりを渡れなかった「存在の瞬間」についての記述がある(78)。

第三章：III

1. フレイザー 362-70 とイオンズ 101-22 を参照。
2. ウルフとエジプト学との関係を扱った論考として、イーヴリン・ハラー(Evelyn Haller)の“Isis Unveiled” (1983)、“Anti-Madonna” (1983)、“Alexandria” (2003)がある。
3. ローダはこれまで、典型的な内向的な性格を持った登場人物であり、通常、

- ウルフの精神病と結び付けて考えられてきた (Happer 221, Moore 231)。
4. ジョンソンは「鑑賞的唯美主義」(‘contemplative aestheticism’) という言葉を「芸術のための芸術」(art for art’s sake) と区別して使用している。何故ならば、「芸術のための芸術」は主に「積極的に芸術作品を作り出す人たちが守るべき方針」(policy to be followed by active practitioners of art) を述べたものであり、「鑑賞的唯美主義」は人生観としての唯美主義を示したものだからである (20)。
 5. ウルフは 1895 年 13 歳の時に母ジュリア (Stephen, Julia Prinsep 1846-1895)、1897 年 15 歳の時に異父姉ステラ (Duckworth, Stella 1869-97)、1904 年 22 歳の時に父スティーヴン (Stephen, Sir Leslie 1832-1904)、そして 1906 年 24 歳の時に兄トウビー (Stephen, [Julian] Thoby Prinsep 1880-1906) を続けて失っている。
 6. 新キュレネ主義はペイターが『ルネサンス』の「結語」で展開した思想を体現するものとして『マリウス』では取り上げられている。
 7. 『波』109 に二人の関係が恋人関係であったことが示唆されている。
 8. ここでジョンソンが言う「人間精神の全体的機構」とは、ロジャー・フライが提示したとジョンソンが指摘する「芸術自体を包含する、より大きな『精神的価値』の体系」(some wider scheme of ‘spiritual values’ in which art finds its place) (7) を指す。

第三章：IV

1. ジョンソン 7 を参照。第二章でも触れたように、ペイター自身『ルネサンス』の「結論」で提示した唯美主義の思想には誤解を招きやすい点があることを認めている。そして後に、それを修正する意図をもって、『マリウス』に「再考」という章を設け、そこで「結論」で提示した唯美主義の思想の欠点を挙げ、「それを補うより大きな体系の影響」(the complementary influence of some greater system) (*M II*: 18) の必要性を指摘している。

2. フライはクライブ・ベルが自分の美学に関する考えを横取りする、とよく不平を言っていたようであるが (Hussey 18)、この『芸術』も基本的にはフライのアイディアを形にしたものであった。しかし、この本はフライの考えをそのまま形にしたものではなかった。フライはベルが形式主義的すぎると感じ、『ネイション』に批判的な書評を載せた (Hussey 96)。ジョナサン・クイックはフライが、身近な人間の感情にまつわる要素を、表現形式の概念に、ただ付け加えることを願ったのではなく、それを強調することを願っていたことに触れ、そこにウルフは共感し、それを共有したと記している (564)。
3. パンテア・リード・ブロートン『『月曜日か火曜日』(Monday or Tuesday 1921) に収められた全ての短編はフライの美学の特徴をしっかりと帯びており、その言語における可能性と限界を映し出している」(37) と記している。このように、実際には様々な作品に、フライの理論を取り入れようという試みが見られるといえるのである。

【テキストについて】

本論文で使用したカントのテキストは、アカデミー版カント全集であり、カントからの引用個所の指示は、アカデミー版カント全集の巻数（ローマ数字で示す）と頁数による。なお『純粹理性批判』に関しては、慣例に従い、第一版を A、第二版を B で示し、その次に頁数を示している。なお翻訳は『純粹理性批判（上）（下）』（以文社）『判断力批判 新装版（上）（下）』（以文社）『実践理性批判』（以文社）を使用した。シュトイドリッヘの手紙の翻訳は『カントの啓蒙精神』（pp. 162-63）を使用した。

本論文で使用したペイターのテキストは参考文献に挙げたものを使用し、引用後のページ表記はそれに拠っている。そして、それぞれの著作は以下のように略した。

Marius. I Vol.1 of *Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas*

Marius. II Vol.2 of *Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas*

MS *Miscellaneous Studies*

Ren. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*

WP *Walter Pater: Essays on Literature and Art.*

なお翻訳は適宜変更させていただいた箇所もあるが、『ウォルター・ペイター全集』（筑摩書房）を使用した。

本論文で使用したウルフのテキストは参考文献に挙げたものを使用し、引用後のページ表記はそれに拠っている。略したものは、以下のように略した。

DIII Vol. 3 of *The Diary of Virginia Woolf.*

なお翻訳は既訳のものに関しては、適宜変更させていただいた箇所もあるが、参考文献に挙げたみすず書房のものを使用した。既訳の無いものに関しては、全て拙訳で紹介させていただいた。

【参考文献】

- Arnold, Mathew. *Essays: Literary and Critical*. London: J. M. Dent and Co, 1906.
- - - . “The Function of Criticism at the Present Time.” *Essays: Literary and Critical*. 1-25.
- - - . “On Translating Homer.” *Essays: Literary and Critical*. 210-75.
- Beer, Gillian. “The Victorian in Virginia Woolf: 1832-1941.” *Virginia Woolf: The Common Ground*. Edinburgh UP, 1996. 92-111.
- - - . “The Dissidence of Vernon Lee: *Satan the Waster* and the Will to Believe.” *Women’s Fiction and the Great War*. Ed. Suzanne Raitt and Trudi Tate. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1997.
- Bell, Clive. *Art*. London: Chatto & Windus, 1914.
- Bell, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. 2 vols. London: Hogarth, 1972.
- Bloom, Harold. “Introduction.” *Walter Pater*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea. 1985. 1-21.
- Bowlby, Rachel. “Walking, Women and Writing: Virginia Woolf as Flâneuse” *New Feminist Discourses: Critical Essays on Theories and Texts*. Ed. Isobel Armstrong. London: Routledge, 1992.
- Bolla, Peter de. “The Discomfort of Strangeness and Beauty: Art, Politics, and Aesthetics.” *Politics and Aesthetics in the Arts*. Ed. Salim Kemal and Ivan Gaskell. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- - - . *Art Matters*. Cambridge: Harvard UP, 2001.
- Brake, Laurel. *Walter Pater*. Plymouth: Northcote House 1994.
- Brittain, Vera. *The Women at Oxford: A Fragment of History*. New York: Macmillan, 1960.
- Broughton, Panthea Reid. “The Blasphemy of Art: Fry’s Aesthetics and Woolf’s Non-‘Literary’ Stories.” *The Multiple Muses of Virginia Woolf*.

36-57.

Butler, Christopher. *Pleasure and the Arts: Enjoying Literature, Painting, and Music*. Oxford: Oxford UP, 2004.

Carey, John. *What Good are the Arts?* London: Faber, 2005.

Cavaliero, Glen. *The Supernatural and English Fiction*. Oxford: Oxford UP, 1995.

Chai, Leon. *Aestheticism: The Religion of Art in Post-Romantic Literature*. New York: Columbia UP, 1990.

Clements, Patricia. *Baudelaire and the English Tradition*. Princeton: Princeton UP, 1985.

Colby, Vineta. *Vernon Lee: A Literary Biography*. London: U of Virginia P, 2003.

Cooper, David E. ed. *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1992.

Dale, Peter Allan. *The Victorian Critic and the Idea of History: Carlyle, Arnold, Pater*. Cambridge: Harvard UP, 1977.

Diffey, T. J. "A Note on Some Meanings of the Term 'Aesthetic' ." *British Journal of Aesthetics*. 35 (1995): 61-66.

Donoghue, Denis. *Walter Pater: Lover of Strange Souls*. New York: Alfred A. Knopf 1995.

- - - . *Speaking of Beauty*. London: Yale UP, 2003.

Douglas-Fairhurst, Robert. *Victorian Afterlives: The Shaping of Influence in Nineteenth-Century Literature*. Oxford: Oxford UP, 2002.

Dowling, Linda. "Walter Pater and Archaeology: The Reconciliation with Earth." *Victorian Studies* 31 (1988): 209-31.

Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.

Edmundson, Mark. *Literature against Philosophy, Plato to Derrida: A Defence of Poetry*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

Eliot, T. S. "Arnold and Pater." *T.S. Eliot Selected Essays*. 379-91.

- - - . "Hamlet." *T.S. Eliot Selected Essays*. 141-146.
- - - . *T.S. Eliot Selected Essays*. 1932; St. Ives: faber and faber, 1999.
- Etlin, Richard A. *In Defense of Humanism: Value in the Arts and Letters*. Cambridge UP, 1966.
- Evans, Lawrence. ed. *Letters of Walter Pater*. Oxford: Clarendon, 1970.
- Falkenheim, Jacqueline V. *Roger Fry and the Beginnings of Formalist Art Criticism*. Mich.: UMI Research, 1980.
- Feagin, Susan L, and Patrick Maynard. eds. *Aesthetics*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Findlay, L. M. "The Introduction of the Phrase 'Art for Art's Sake' into English." *Notes and Queries*. 218 (July 1973): 246-48.
- Fishman, Solomon. *The Interpretation of Art: Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1963.
- Focillon, Henri. *The Life of Forms in Art*. Rev. and trans. Charles Beecher Hogan and George Kubler. 1934; New York: Geroge Wittenborn, 1948.
- Foucault, Michel. "Qu'est-ce que les Lumières?" *Magazine Littéraire*. 207 mai (1984): 35-39. (Extrait du cours du 5 janvier 1983, au Collège de France.)
- - - . "What is Enlightenment?" (Qu'est-ce que les Lumières?) *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984. 32-50.
- Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. 1922. New York: Macmillan, 1923.
- Freud, Sigmund. *Five Lectures on Psycho-Analysis Leonardo da Vinci and Other Works*. Trans. James Strachey. Vol.11 of *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 24 vols. 1910; London: Hogarth, 1957.

- Fry, Roger. "Art and Life." *Vision and Design*. 1-15.
- - - . "An Essay in Aesthetics." *Vision and Design*. 16-38.
- - - . "The French Group." *The Second Post-Impressionist Exhibition*. exhibit. cat., Grafton Galleries, London, 1912. 13-17.
- - - . "Giotto." *Vision and Design*. 131-77.
- - - . "Impressionism." *A Bloomsbury Group Reader*. Ed. S. P. Rosenbaum. Oxford: Blackwell, 1993. 260-73. *Vision and Design*. 1920; New York: Meridian, 1956.
- - - . Vol.1 of *Letters of Roger Fry*. 2 vols. Ed. Denys Sutton. London: Chatto & Windus, 1972.
- - - . "Retrospect." *Vision and Design*. 284-302.
- - - . *Vision and Design*. 1920; New York: Meridian, 1956.
- Gillespie, Diane Filby. ed. *The Multiple Muses of Virginia Woolf*. Columbia: U of Missouri P, 1993.
- - - . *The Sister's Arts*. Syracuse: Syracuse UP, 1988.
- Gunn, Peter. *Vernon Lee: Violet Paget, 1856-1935*. London: Oxford UP, 1964.
- Guyer, Paul. *Value of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Haller, Evelyn. "Alexandria as Envisioned by Virginia Woolf and E.M. Forster: An Essay in Gendered History." *Woolf Studies Annual* 9 (2003):167-92.
- - - . "The Anti-Madonna in the Work and Thought of Virginia Woolf." *Virginia Woolf: Centennial Essays*. Ed. Elaine K. Ginsberg and Laura Moss Gottlieb. New York: Whitston, 1983. 93-109.
- - - . "Isis Unveiled: Virginia Woolf's Use of Egyptian Myth." *Virginia Woolf: A Feminist Slant*. Ed. Jane Marcus. Lincoln: U of Nebraska P, 1983. 109-31.

- Hamilton, Walter. *The Aesthetic Movement in England*. London: Reeves & Turner, 1882.
- Harper, Howard. *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf*. London: Louisiana State UP, 1982.
- Heaney, Seamus. *Seeing Things*. London: Faber, 1991.
- Higgins, Lesley. "Jowett and Pater: Trafficking in Platonic Wares." *Victorian Studies* 37 (1993): 43-72.
- Hill, Donald L. Textual and Explanatory Notes. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. 1893; Berkeley: U of California, 1980. 207-463.
- The Holy Bible*. King James Version. New York: American Bible Society, 1991.
- Hussey, Mark. *Virginia Woolf A-Z*. New York: Oxford UP, 1995.
- Inman, Billie Andrew. *Walter Pater's Reading: A Biography of His Library Borrowings and Literary References, 1858-1873*. New York: Garland, 1981.
- Iser, Wolfgang. *Walter Pater: The Aesthetic Moment*. Trans. David Henry Wilson. Cambridge: Cambridge UP, 1987.
- Johnson, R. V. *Aestheticism*. London: Methuen, 1969.
- Kemal, Salim, and Ivan Gaskell. eds. *Politics and Aesthetics in the Arts*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Knoepflmacher, U. C. *Religious Humanism and the Victorian Novel: George Eliot, Walter Pater, and Samuel Butler*. Princeton: Princeton UP, 1965.
- Kaiser, David Aram. *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Knickerbocker, Frances Wentworth. *Free Minds: John Morley and His Friends*. Cambridge: Harvard UP, 1943.

- Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. 1996; London: Vintage, 1997.
- Lee, Vernon. *Laurus Nobilis: Chapters on Art and Life*. London: John Lane, 1909.
- - - . *Vital Lies: Studies of Some Varieties of Recent Obscurantism*. 2 vols. London: John Lane, 1912.
- - - . *The Beautiful: An Introduction to Psychological Aesthetics*. Cambridge: Cambridge UP, 1913.
- - - . *Vernon's Letters*, with a Preface by her Executor. Privately printed: 1937.
- Leighton, Angela. "Pater's Music." *Journal of Pre-Raphaelite Studies*. 14 (2005): 67-79.
- Le Gallienne, Richard. *The Romantic '90s*. 1926; London: Putnam, 1951.
- Levine, George. ed. *Aesthetics and Ideology*. New Brunswick: Rutgers UP, 1994.
- Levinson, Jerrold. ed. *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- - - . ed. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford UP, 2003.
- Lewis, Wyndham. *Men Without Art*. Ed. Seamus Cooney. 1934; Santa Rosa: Black Sparrow, 1987.
- Marcus, Laura. *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. Manchester: Manchester UP, 1994.
- Martindale, Charles. *Latin Poetry and the Judgement of Taste: An Essay in Aesthetics*. Oxford: Oxford UP, 2005.
- McNeillie, Andrew. "Bloomsbury." *Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Ed. Sue Roe and Susan Sellers. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- - - . *Now, Then*. Manchester: Carcanet, 2002.
- Meisel, Perry. *The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater*. New

- Haven: Yale UP, 1980.
- Micheli, Guiseppe, and Rene Wellek. *Reception of Kant's thought in England 1785-1805 and Immanuel Kant in England 1793-1838*. 1931; Routledge: London, 1993.
- Moore, Madeline. "Nature and Community: A Study of Cyclical Reality in *The Waves*." *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*. Ed. Ralph Freedman. Berkeley: U of California P, 1980. 219-40.
- Monsman, Gerald. *Walter Pater*. London: Gerorfe Prior, 1977.
- Morita, Yuriko. "Featureless Faces: Virginia Woolf and Portrait-Painting." *Studies in English Literature* English Number 42 (2001): 21-38.
- - - . *'Invisible Presences': Virginia Woolf and Life-Writing*. Tokyo: Eihishsha, 2003.
- Naremore, James. *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*. New Haven: Yale UP, 1973.
- Pater, Walter. "Æsthetic Poetry." *Selected Writings of Walter Pater*. Ed. Harold Bloom. New York: Columbia UP, 1974. 190-98.
- - - . *Appreciations: With an Essay on Style*. London: Macmillan, 1910.
- - - . "The Child in the House." *Miscellaneous Studies*. 172-196.
- - - . "Coleridge's Writings" *Walter Pater: Essays on Literature and Art*. 1973; Ed. Jennifer Uglow. London: Everyman's Library, 1990. 1-30.
- - - . "Diaphaneitè." *Miscellaneous Studies*. 247-54.
- - - . *Greek Studies: A Series of Essays*. Library. Ed. London: Macmillan, 1925.
- - - . *Letters of Walter Pater*. Ed. Lawrence Evans. Oxford: Clarendon, 1970.
- - - . *Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas*. Library. Ed. 2 vols. London: Macmillan, 1910.
- - - . *Miscellaneous Studies: A Series of Essays*. Library Ed. London:

- Macmillan, 1924.
- - - . *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Ed. Donald L. Hill. 4th ed. London: U of California P, 1893.
- Pole, David. *Aesthetics, Form and Emotion*. Ed. George Roberts. London: Duckworth, 1983.
- Prettejohn, Elizabeth. ed. *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*. Manchester: Manchester UP, 1999.
- Psomiades, Kathy Alexis. *Beauty's Body: Femininity and Representation in British Aestheticism*. Stanford: Stanford UP, 1997.
- Quick, Jonathan R. "Virginia Woolf, Roger Fry and Post-Impressionism." *Massachusetts Review* 26, 4 (Winter 1985): 547-70.
- Reagan, Stephen. ed. *The Politics of Pleasure: Aesthetics and Cultural Theory*. Buckingham: Open UP, 1992.
- Reardon, Bernard M. G. *Religious Thought in the Victorian Age: A Survey from Coleridge to Gore*. 1971; London: Longman, 1980.
- Reed, Christopher. "Through Formalism: Feminism and Virginia Woolf's Relation to Bloomsbury Aesthetics." *The Multiple Muses of Virginia Woolf*. 11-35.
- Roe, Sue. "The Impact of Post-Impressionism." *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Ed. Sue Roe and Susan Sellars. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.164-90.
- Rosenbaum, S.P. *Victorian Bloomsbury: The Early Literary History of the Bloomsbury Group*. London: Macmillan, 1987.
- Schaffer, Talia. and Kathy Alexis Psomiades. eds. *Women and British Aestheticism*. Charlottesville: UP of Virginia, 1999.
- Schiller, Friedrich. *On the Aesthetic Education of Man in a Series of*

- Letters*. Ed. and Trans. Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby. Oxford: Clarendon, 1967.
- Shadwell, Charles Lancelot. "Preface." to *Miscellaneous Studies*. 1-7.
- Spalding, Frances. *Roger Fry: Art and Life*. Berkeley: U of California P, 1980.
- Spotts, Frederic. *Letters of Leonard Woolf*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- Shrimpton, Nicholas. "Pater and 'Aesthetic Sect' ." *Walter Pater and the Culture of the Fin-de-Siècle*. Ed. E. S. Shffer. *Comparative Criticism*. 17 (1995): 61-84.
- Singer, Alan. and Dunn, Allen. eds. *Literary Aesthetics: A Reader*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Tillotson, Geoffrey. *Criticism and the Nineteenth Century*. London: Athlone, 1951.
- Turner, Frederick. *Beauty: The Value of Values*. Charlottesville: UP of Virginia, 1991.
- Uehling, Theodore E. Jr. *The Notion of Form in Kant's Critique of Aesthetic Judgment*. Paris: Mouton, 1971.
- Williams, Carolyn. *Transfigured World: Walter Pater's Aesthetic Historicism*. London: Cornell UP, 1989.
- Woolf, Virginia. "Art and Life." Vol. 1 of *The Essay of Virginia Woolf*. 277-280.
- - - . "The Art of Biography." Vol.4 of *Collected Essays*. 221-28.
- - - . Vol.4 of *Collected Essays*. 4 vols. London: Hogarth, 1967.
- - - . "The Compromise." *Virginia Woolf on Women and Writing: Her Essays, Assessments and Arguments*. 169-72.
- - - . Vol.3 and 4 of *The Diary of Virginia Woolf*. 5 vols. 1980, 1982; London: Penguin, 1982, 1983.

- - - . "English Prose." Vol.3 of *The Essay of Virginia Woolf*. 171-76.
- - - . *The Essays of Virginia Woolf*. Ed. Andrew Mcneillie. 4 vols. London: Hogarth, 1986-94.
- - - . "I am Christina Rossetti." *Virginia Woolf on Women and Writing: Her Essays, Assessments and Arguments*. 161-68.
- - - . "Jane Austen." *Common Reader: First Series*. London: Hogarth, 1951. 168-83.
- - - . "Jane Austen." Vol. 2 of *The Essays of Virginia Woolf*. 9-16.
- - - . "Jane Austen Practicing." *Virginia Woolf on Women and Writing: Her Essays, Assessments and Arguments*. 104-8.
- - - . "The Modern Essay." Vol. 4 of *The Essays of Virginia Woolf*. Ed. Andrew Mcneillie. 4 vols. London: Hogarth, 1994, 216-27.
- - - . "The New Biography." Vol. 4 of *The Essays of Virginia Woolf*. 229-35.
- - - . "Olive Schreiner." *Virginia Woolf on Women and Writing: Her Essays, Assessments and Arguments*. 180-83.
- - - . "Poetry, Fiction and the Future." Vol. 4 of *The Essays of Virginia Woolf*. 428-41.
- - - . *Roger Fry: A Biography*. 1940. Ed. Diane F. Gillespie. Oxford: Blackwell, 1995.
- - - . "A Scribbling Dame." *Virginia Woolf on Women and Writing: Her Essays, Assessments and Arguments*. 92-95.
- - - . "A Sketch of the Past." *Moments of Being*. Ed. Jeanne Schulkind. 1976; London: Harcourt Brace, 1985. 61-159.
- - - . "Selina Trimmer." *The Captain's Death Bed and Other Essays*. London: Hogarth, 1981. 34-38.
- - - . "A Terribly Sensitive Mind." *Virginia Woolf on Women and Writing: Her Essays, Assessments and Arguments*. 184-87.

- . *Virginia Woolf on Women and Writing: Her Essays, Assessments and Arguments*. Ed. Michèle Barrett. 1979; London: Cox and Wyman, 1988.
- . *The Waves*. Ed. James M. Haule and Philip H. Smith, Jr. Oxford: Blackwell, 1993.
- . "Wilcoxiana." *Virginia Woolf on Women and Writing: Her Essays, Assessments and Arguments*. 173-79.
- Zemka, Sue. *Victorian Testaments: The Bible, Christology and Literary Authority in Early-Nineteen-Century British Culture*. Stanford: Stanford UP, 1997.
- イオンズ、ゲロニカ 『エジプト神話』 酒井傳六訳、青土社、1991 年。
- ウィットワース・マイケル 『ヴァージニア・ウルフ』 窪田憲子訳、彩流社、2011 年
- ウルフ、ヴァージニア 『存在の瞬間 回想記』 出淵敬子・塚野千晶他共訳、みすず書房、1983 年。
- . 『女性にとっての職業 エッセイ集』 出淵敬子・川本静子監訳、みすず書房、1994 年。
- . 『波』 川本静子訳、みすず書房、1976 年。
- . 『評論』 朱牟田房子訳、みすず書房、1976 年。
- . 『ロジャー・フライ伝』 宮田恭子訳、みすず書房、1997 年。
- カント、イマヌエル 『実践理性批判 新装改訂版』 宇都宮芳明監訳、以文社、2007 年。
- . 『純粹理性批判 (上) (下)』 宇都宮芳明監訳、以文社、2004 年。
- . 『判断力批判 新装版 (上) (下)』 宇都宮芳明訳、以文社、2004 年。
- ジョンソン、R.V. 『唯美主義』 中沼了訳、研究社、1971 年。
- ティリッヒ 『キリスト教思想史』 佐藤敏夫訳、白水社、1997 年。
- フィヒテ 「全知識学の基礎」 『フィヒテ全集 第四卷』 隈元忠敬訳、哲書房、1997 年。

- フーコー、ミシェル「カントについての講義」『ミシェル・フーコー思考集成 X』172-84 頁。
- . 「啓蒙とは何か」『ミシェル・フーコー思考集成 X』、3-25 頁。
- . 『ミシェル・フーコー思考集成 X』蓮實重彦他監修、筑摩書房、2002 年。
- フレイザー、ジェイムズ ジョージ 『金枝篇：呪術と宗教の研究』第五巻 神成利男訳、国書刊行会、2009 年。
- ペイター、ウォルター 『ウォルター・ペイター全集 1-3』富士川義之編、筑摩書房、2002 年、2002 年、2008 年。
- ベル、クウェンティン 『ヴァージニア・ウルフ伝』2vols. 黒沢茂訳、みすず書房、1976 年、1977 年。
- ラッセル、バートランド 『西洋哲学史』市井三郎訳、みすず書房、1970 年。
- 新井明、鎌井敏和共編『信仰と理性—ケンブリッジ・プラトン学派研究序説』お茶の水書店、1988 年。
- 石川文康『カントはこう考えた一人はなぜ「なぜ」と問うのか』筑摩書房、1998 年。
- 上村仁司 「S. T. コールリッジの『政治家必携の書』における理性と宗教」『北海学園大学学園論集』第 119 号 2004 年。
- 宇都宮芳明 『カントと神』岩波書店、1998 年。
- . 『カントの啓蒙精神』岩波書店、2006 年。
- 加藤明子「ロジャー・フライにおける expression 概念」『美学』第 51 巻 3 号 (203 号) (2000)。1-12。
- 熊野純彦『カント』NHK 出版、2002 年。
- 小嶋潤『西洋思想史上のキリスト教』刀水書房、1992 年。
- 佐藤牧子 “Egyptian Myth in *The Waves*.” 『日本女子大学英米文学研究』第 41 号(2006): 97-109。
- . 「ウォルター・ペイターとヴァージニア・ウルフを結びつけるもの—「人間を超越した神聖な存在との交わり」について」『ペイター『ルネサンス』の美学』日本ペイター協会編、論創社、2012 年。146-64。

塚田理『イングランドの宗教—アングリカニズムの歴史とその特質』教文館、
2006 年。

富士川義之「解説」『ウォルター・ペイター全集 3』

『イギリス思想の流れ—宗教・哲学・科学を中心として』鎌井敏和他編
著、喜多樹出版、1998 年。

『聖書』日本聖書協会、1986 年。

『世界美術大辞典』相賀徹夫編集、第 6 巻、小学館、1990 年。

『哲学原典資料集』今井知正他著、東京大学出版会、1993 年。