



自己省察としてのパジェント：『幕間』再読

著者	山本 妙
雑誌名	言語文化
巻	10
号	2
ページ	251-278
発行年	2007-12-31
権利	同志社大学言語文化学会
URL	http://doi.org/10.14988/pa.2017.0000011295

自己省察としてのパジェント ——『幕間』再読——

山 本 妙

『幕間』はどう読まれてきたか——ナショナリズムに関するピンポンゲーム

ヴァージニア・ウルフは、生前には出版しなかった最後の長編小説『幕間』を、『三ギニー』を書き終えた直後に執筆し始めた。『歲月』と『三ギニー』執筆の辛苦ののち、楽しみながら書いていることをウルフはたびたび日記に記しているが、同時にそれは、ヨーロッパの情勢が刻々と悪化するのを書きとめながらの執筆でもあった。また、読者からの「疎外」の感覚も吐露していたウルフは、『幕間』執筆の途中から、これまでの読書・批評体験に基づいた、私家版英国文学史ともいえる本、*Reading at Random*¹の構想を練りはじめ、その最初の二章にあたる「アノン」と「読者」を執筆してもいた。

『幕間』のパジェントに注目し、またこの作品全体を劇中劇として読む批評は80年代から見られたが、その流れは、非常に大まかにではあるが、次のように説明できると思う。80年代後半には、フレーザーやJ.ハリスンらの人類学の理論などを使って、『幕間』の劇を「儀礼」と結びつけ、モダニストの美学を探求する研究が著された。² 1990年代に入ると、劇の非完結性、断片性をラディカルかつ「ポストモダン」な要素として評価する一方、反体制、反ファシストの芸術家ラ・ツロウブの背後にウルフの姿を、またパジェントには芸術家と共同体が乖離していない理想の状態への希求を読むという論が多く書かれた。³ 一方、1990年代後半から、英国性や帝国主義とモダニズムの関わりを研究する機運が高まったのと平行して、パジェントが1900年代に国民文化の発揚を促す芸術運動として「発明」され、英国各地で盛んに行われたことの政治性に目がむけられるようになった。⁴ 同時に、モダニストの文

学の言辭も30年代の政治的、社会的、文化的な運動や言説の只中において検討することの重要性がうたわれ、ウルフも他のモダニストと同様に、ナショナルスティックな思考や言説を共有したのではないかという問題を追求することが、タブーではなくなってきた。

こうした近年の動向のなかで出てきた研究のひとつに、ジェド・エステイの『縮小する島』(2004)がある。エステイによれば、メトロポリスの中で生まれ、モダンとプリミティブ、中心と周縁、都会と辺境といった対立を背景にしつつ、〈個〉の意識と〈普遍〉のあいだを往還するようなモダニズムの感性の発達は、帝国の拡張を抜きにしては考えられないものであった。だが、30年代に入って、帝国拡張の終焉に伴い、英国の土壤から生まれた文化の中で完結するアイデンティティを求め、自国の文化を人類学的な視線で観察し記述しようとする機運が生まれた。この見取り図を使い、エステイは、エリオット、フォースター、ウルフらのモダニスト作家たちが、30年代にこぞってパジェントを用いて創作活動を行ったという事態を説明する。パジェントを中心にすえた『幕間』は、ウルフの関心が、個人の意識を描く小説から、集団的な芸術を通して国民的な文化や伝統を探るという方向へ移っていったことを表わすものとして読まれるのである。

エステイは、自分の立場を、従来のウルフ批評が「ウルフの集団への(リベラル・フェミニスト的)忌避感を強調しすぎて、共通の文化の中に芸術家と聴衆を一体化する儀礼的土着主義の魅力を過小評価してきた」ことに警鐘を鳴らすものだと説明し(Esty 104)、作品に、そうした集団的意識に対するウルフの疑念も同時に表されていることは確かだと断っている。そして、自分は「『幕間』におけるウルフとナショナリズムに関する解釈のピンポンゲーム」(Esty 93)の、最新ラウンドをやるつもりはないと釘をさす。その言葉通り、エステイは90年代後半のリベラルなウルフ批評への反作用として、彼の『幕間』論を展開している。試みに、エステイの論と、1999年に出版された、エリオットとウルフを比較しながら、エステイと正反対の方向に論を運んでいるマクファーターの論文とを比べてみると、両者は、『幕間』や「アノン」を読んで、ほとんど同じ特徴をとらえていることがわかる。それをどちらの方向に引っ張っていくかが違うのである。

エステイは、ウルフがナショナリストと反ナショナリスト双方の情意を表現していると繰り返し述べつつも、彼女が『幕間』において、集団的儀礼であるパジェントに惹かれ、これに接近したという「事実」を重視する。エステイによれば、『幕間』の野外劇は、破滅に向かって進んでいくしかない、相克の原理に従って展開するフレーム・ストーリーの中に、共同体の持続性をあらわす「儀礼」としての劇を挿入しようとする試みである。しかし、「儀礼」の部分が、現実の世界を変え、そのまま支えていくほど強くないので、最後にフレーム・ストーリーに回収され、ジャイルズとアイサの間で起こると示唆される闘争の場に戻るのだと解釈する。

一方マクファーターはパジェントを解釈するにあたり、ラ・ツロウブの、そしてウルフのラディカルな面を手放しで賞賛する。ウルフとエリオットにおける、エリザベス朝文学への関心を比較するマクファーターは、両者とも、いわゆる「感性の分離」が起こる以前の黄金時代——それは芸術家が共同体の成員の思いを代弁することのできた有機的社会的の謂いでもある——からの「墮落」の物語を共有していたのだが、そこからの二人の進む道筋が違うのだと主張する。エリオットが統一のとれた保守主義的な世界観をあらわす芸術をめざすのに対し、ウルフは「アノン」に見える「コミユナルで民主的なエートス」を目指していったというマクファーターは、ラ・ツロウブの劇を解釈して「我々は団結しようではありませんか」と呼びかける牧師の姿に、ウルフによるエリオットのカリカチュアを見て取るのである。

マクファーターに限らず、ウルフのパジェントにカーニバル的な転覆性を読む論者の多くは、20年代のエリザベス朝演劇に関する評論や「アノン」を引いて、そこに階級とジェンダーによる差がなく、作者と観客が一体となっていたエリザベス朝の劇場のすがたと、共同体の“common voice”を代弁した匿名の芸術家のあり方への希求を読み取る。そこから、ファシズムに抗し、アウトサイダーの立場に立つりべらるな芸術家としてのウルフ像が立ち上がる。しかし、ウルフのパジェントを、既存の社会的権力の仕組みを脱構築し、全体的な統一を求めようとしない芸術として読むという、ポスト構造主義あるいはポストモダンを標榜する立場をとりつつ、最終的には「アノン」に見られる「コミユナルで民主的な社会の芸術家像」を希求するウルフ像を顕彰し

ようとする批評の戦略には、時として亀裂が走る。「アノン」の主張の疎外論的な読み方は、ポスト構造主義的読解とは相容れない、疎外以前のユートピアの黄金境を想定する考えに近づきがちだからだ。また、そうした有機的社会に立ち戻り、民衆（国民）の土着の芸術を求めようという発想が、当時のナショナリスティックあるいは保守的な言説と似た響きをもつことには、こうしたリベラルな読解は眼を向けようとしてこなかった。⁵ こうした点が、エスティのような立場に立つ批評家によって批判される点なのである。

もっとも、マクファーター自身は黄金境想定のみには陥っていない。彼は、ウルフとエリオット双方にとって、エリザベス朝が「匿名の芸術家」の死滅と同時に、近代の作家と読者の誕生を見た時代であったことに注意を喚起する。エリオットがその不純と猥雑を嘆いたのとは対照的に、ウルフは、豊穡な可能性をもつ「書くこと」の発達を寿いだ。マクファーターにとって、『幕間』のパジェントは「失われた“common voice”への残滓的な言及」であると同時に、「声高な多声性と包括性」(McWhirter 255)をもっているという点でもエリザベス朝的で、それゆえに非完結かつ転覆的な劇となりうるのだ。マクファーターは、ウルフが「時としてエリオット流のモダニストの郷愁に疑いなく加担していたとしても」、『幕間』のパジェントは「もっと一貫して」、「社会的文化的範疇を攪乱することに資する、越境的な共同体の儀礼」(McWhirter 254-5)として作用していると述べ、もっぱら「儀礼」の越境性・攪乱性を言うことによって、ラディカルなウルフ像を強調する。「匿名の芸術家」の死と近代作家の誕生が単に黄金時代からの「墮落」ではなく、新しい時代へのよりよい適応を可能にするものだったというウルフの考え方は、エスティも同じく「アノン」に読み取っている。だが彼はそれを、土着の集団的芸術に傾斜するウルフ像のバランスをとるものとして提示しているから、マクファーターとは正反対の論法である。ピンポンというより、両者はシーソーに乗っている。

ただマクファーターは、パジェントのコーラスや牧師の解釈が示唆する「時を超越した本質的に不変の世界」への願望がウルフの最終的な結論ではないと——私の考えでは正しく——指摘するものの、それ以外には、ウルフのパジェントがどんな風に「越境的で攪乱的」であるかを立証する細部の読みを

提示しないまま、ラ・ツロウブの英国史のパロディが、エリザベス朝詩劇作家の「自由で十全な包括性」を使って英国の「歴史の暴政と偽善を暴くだけでなく、これまで抑圧されてきた、代替的な歴史の可能性を回復」(McWhirter 255)しうるものだといった壮麗な文言を連ねていってしまう。彼はまさに、ウルフがラディカルでリベラルな作家だという「批評のコンセンサス」の中で論じているので、その必要を感じなかったのかもしれないが、仮にエステイのような論者にその主張の根拠を問われたなら、「ラ・ツロウブ＝ウルフがアウトサイダーの芸術家だから」、「ウルフはエリオットのように反動的でないから」ということしか、論文内には見つからないことになってしまうのである。

私は、ウルフの語り口や戦略に、脱構築的、またはポストモダンな要素を検証する試みには賛同するが、マクファーターに見るような、先にリベラルなウルフ像ありきで、土着主義などのもつ含意を検証することを回避する態度は批判されねばならないと思う。その意味で、エステイの提言の趣旨に賛同するものである。80年代後半から90年代前半にも、野外劇に儀礼や近代以前の劇のエートスを読み取ろうとした論文は多く書かれたが、そこでは、たとえば人類学等の言説が、30年代当時にどれほど社会に流布していたかといった考察と歴史化の作業が十分ではなかった。その点で、エステイの仕事はそれらを凌駕する。⁶ また、エステイの仕事の真価は、ウルフにとどまらず、20世紀の文化研究まで射程を広げているところにある。しかしそれを別にして、作品の解釈に限って言うと、エステイの「儀礼の力をたのんだが現実の暗さに負けてしまう」という読みは、80年代の批評の論調と同じに見えるのも事実である。エステイは、おそらく90年代の批評との差異化の必要性もあって、「土着主義的かつ共同体を救う儀礼的なパジェント」という要素を強調しすぎるのではないか。そのプロフィールを、『幕間』を読む際にも適用し続けるため、彼はそこから外れる面を羅列的に説明する必要に迫られるし、最後にはフレーム・ストーリーが儀礼の要素に勝ってしまうのだという結論に至る。この点が私には不満である。ウルフがどのような変奏を加えてパジェントを使っているかを見れば、フレーム・ストーリーと劇をもっと連続したものとして読むことも可能ではないだろうか。

はじめから「ウルフはナショナリズムに相反する感情を抱いていた」というトルイズムに陥らず、またピンポンゲームにならないためには、ウルフがパジェントという装置をどう使っているか、またパジェントの文化的、政治的含意との間にどういう距離をとっているかを示す、細部の読みにもとづく小さな「証拠」を積み重ねるしかない。本論で行いたいのは、エスティの主張には賛意を表しつつも、彼が提示した『幕間』の読みにも補足的な別案を出すために、彼とはまた違う「証拠」を出すということである。

そのためにここでは、古めかしいが、評伝的、書誌的な方法を折衷するアプローチをとりたい。すなわち、ウルフの他の作品や、『幕間』の草稿などを参照しながら、作品の細部を解釈し、新しい読み方の糸口を探るというやり方をとる。そうした読みを通して、提示したいのは、次の諸点である。1) ウルフは文学と人々の関わりという問題にこだわりがあったと見えること、2) エスティはパジェントを、相克に満ちたフレーム・ストーリーの不可避な進行をとどめる儀礼の挿入と捉えるが、ウルフのパジェントそのものが、「時間」と「変化」の意識がまとわりついた、自己省察的なものとして読めること、3) 現代に残る過去の重層性や意識の古層など、作品にはモダニズムの問題意識につながるテーマが散見されるが、そうしたモダニズム美学へのひねり、自己言及の態度が見られること、4) 作品は、従来の男性原理対女性原理という対比でなく、バートとルーシーの世代と、アイサ・ジャイルズの世代との対比を前景化すること。その結果、最後にアイサ、ジャイルズのペアに新たな未来の劇が見出せるかが作品の関心となっていくという観点から、最終場面を読みたい。

『幕間』のかたち——パジェントとフレーム・ストーリー

パジェントへの興味がモダニスト作家の間ではほぼ同時期におこったことは、エスティ以外の批評家も指摘している。その一人であるノウルズは、フォスターが1938年に書いたパジェントがウルフの『幕間』構想に影響を与えたのではないかと推測している(Knowles 44-45)。しかし、すでに『歲月』(1937)の中で、規模こそ小さいが、英国の村のパジェントが、屈折した形で登場していることも忘れてはならない。

『歲月』で野外劇が登場するのは1911年の夏、ドーセットシャーの村である。弟モリスの妻の実家であるお屋敷にやってきたエリナーは、今日がお祭りの日で、庭でバザーを開き、劇もやっていたのだと聞かされる。18世紀に建てられたとおぼしい屋敷の庭で行われたその劇は、シェークスピア劇からの一場面か何かを演じたもので、上演の目的は教会の尖塔を建てる資金集めと、情況も『幕間』と酷似している。このあとに続く、夕食後に家族と訪問客が庭に出て景色を眺める場面は、夕暮れという時間帯と情景描写の点では、エッセー“*The Moment: Summer's Night*”に似ているし、人々が半円形に並んで景色を眺めているという光景は『幕間』の昼食後の場面を思わせる。この夕暮れのひと時、遠くの道路から荷馬車のがたがた言う音や、家路に着く人々のコーラスの音が聞こえ、「これがイングランドだわ」と思うエリナーは、そのいかにも英国的な風景が織り成す「繊細なメッシュの中に自分が徐々に沈みこんでいく」ような感覚を覚える(Y 223)。しかし彼女は、そこに納まってしまふことを拒絶する：「何事も永遠には続かないのだ、と彼女は思った。物事は過ぎ行き、物事は変わっていく...そして私たちはどこへ行くのかしら？どこへ？」(Y 229)この時期と設定は、『幕間』の第二次世界大戦前の雰囲気とは違うし、パジェントにかけられる重みや意味も異なっている。だが、すでに『歲月』の中で、野外劇の登場するいかにも牧歌的な英国の田園生活をエリナーに垣間見させておきながら、それを「選択しない」対象として扱っていることは覚えておいてよい。

ウルフは後に『幕間』となる『ポイント・ホール』に関する最も早い時期の着想を、1938年4月26日の日記に次のように書き記している。

why not Poyntzet Hall: a centre: all lit. discussed in connection with real little incongruous living humour; & anything that comes into my head; but “I” rejected: “We” substituted “We” . . . composed of many different things . . . we all life, all art, all waifs & strays—a rambling capricious but somehow unified whole . . . (D v 135)

この構想に従い、第一段階の草稿の前半では、“*The Moment: Summer's*

Night”に似た、名のない語り手による「沈黙」「図書館」などと題された長い随想的文章が、「食堂」「テラス」などのタイトルを冠し、場ごとに区切られたアクションの展開部分に差し挟まれるという構成をとっていた。しかし随想部分は、第二草稿に入ると大幅にカットされ、タイトルもなくなった。1938年5月頃執筆した第一草稿にはパジェントへの言及があり、5月9日の日記には「『ポインツ・ホール』は結局劇になりそうだ」という記入が見える。

『幕間』のフレーム・ストーリーは、劇の場のように仕切られており、その語りは、ト書き風の部分や、人物のせりふと描出話法が入り混じって、現代(悲)喜劇のように読ませる面と、沈思的・随想的な面をあわせもっている。⁷ それは上述のように、もとの随想部分を削減していったことに起因している。ホイットィアー-ファーガソンは、主に図書室の場面の草稿比較を行い、第一草稿においては、文学が世代を違えた人々によっていかに享受されている(いない)かについて、紙幅を割いていたが、稿を改めるごとにそれが削られ、短い随想部分と、語りのそここに匂わされるヒントだけになったと論じている。⁸ また、沈黙についての随想は、無人の食堂を眺めるナラティブの短い随想と、人々の会話の中の「沈黙」に注意をむける語りへと変貌した。⁹ しかし、「文学が人々にどう享受されてきたか」についての関心が、ウルフの中で弱まっていないことは確かだ。何よりも、削除された「図書室」の随想は、*Reading at Random*のエッセーに形を変えていくものだ。また、パジェントそのものが、チョーサーの時代の巡礼の歌や、エリザベス朝劇、王政復古劇などのパロディを編んでいくものである。ウルフは暗号めいたヒントにしてしまったとはいえ、文学や本に対する態度における世代間のギャップなどは、過たず伝わってくる。図書室はチョーサーから今日までの文学の重みを現在の住人に引き継ぐという役目をもはや果たしておらず、週末に訪れた客たちが鉄道の高層の退屈をしのぐために買ったガラクタ本が並んでいる。老オリヴァーはバイロンを口ずさみ、ルーシーは詩人を「心の祖先」と呼ぶが、アイサとジャイルズの世代は“book-shy”で新聞が本代わりなのだ。¹⁰

この劇とフレーム・ストーリーの融合した作品が、「我々は過去の文化や文学といかにかかわってきたのか」「我々は未来へ文明をひきついでいけるのか」を問うものだとすれば、ウルフはその舞台と主役にもかかわらず「中」く

らしい古さの家、「中」くらいのジェントリー階級の人々を選んだ。ポインツ・ホールは数百年を経た建物なのだが、『オーランドー』の屋敷(なかんづくヴィクトリア朝時代のそれ)のもつ「稠密」「繁茂」の雰囲気がない。1939年のポインツ・ホールは、どこかがらんとしていて、古さと、科学技術の発達や資本主義の拡大と共に入り込んできた新しいものが同居している(今やどの家庭にも冷蔵庫があり、主婦は電話でディナーの魚を注文できるのだ)。オリヴァー家の家系は二、三百年さかのぼれる程度で、一家は百年ほど前にこの屋敷を買って移り住んだに過ぎない。老オリヴァーとルーシーは隠居の身で、次の世代が彼らを「引き継いで」いくことを喜んでいるが、息子は、この土地で農業をやっていくことは経済事情が許さなかったとみえ、ロンドンで株式仲買人として働くことに疲れている。

この家を舞台に描き出される1939年6月のある一日の空気は、一見のどかなようであるが、どこか切羽つまっている。英国の真ん中に立つ、マンリーサ夫人に“sheltered harbour”とも評される家に、ジャイルズの思念はヨーロッパの緊迫した情勢をもちこむ。アイサが読む新聞記事は近衛騎兵による少女暴行事件を報じていて、その「リアル」な暴力行為のイメージは終日アイサの意識につきまとう。ジャイルズもアイサもウィリアム・ドッジも、現状に捉えられて身動きできなくなっていると感じながら、突破口は見出せない。それは、戦火が迫っているが行動できないという情勢と重なっている。

この状況をもっともよく表わすのは、昼食の後、劇の準備ができるのを待ちながら、ポインツ・ホールの住人と客人が庭でコーヒーを飲む場面である。先に述べたように、似たシーンは『歲月』でも見られるのだが、ここではもっと乾いた、行き詰った雰囲気が支配的である：“The flat fields glared green yellow, blue yellow, red yellow, then blue again. The repetition was senseless, hideous, stupefying.”(83) この状態にあって、「じっと座っているしかない」「観客である」(74)ことがジャイルズを苛立たせる。彼らが劇の幕間で、何もない舞台を前に座っているときにも、同様の意識が一同を支配している：“They were all caught and caged; prisoners; watching a spectacle. Nothing happened. The tick of the machine was maddening.”(205)

このような状況に対して、パジェントはどのような処方箋を施すのだろうか

か。ラ・ツロウブの劇は、英国の誕生から現在までを、エリザベス朝演劇、王政復古劇などのパロディを通して表現するものだが、これがどのように機能するのか、次に見てみよう。

「時」と「変化」の劇——パジェントの性格

ウルフが確かにエリオットを意識していたと思われるふしはあるのだが、私には、『幕間』における「時」に関する態度とエリオットの態度に、一番両者の違いが現れているように思われる。エリオットの詩劇において、TimeとHistoryはキーワードであり、詩劇の中でもっとも大切な瞬間は、timeとtimelessnessが交錯するところである。『幕間』においても、timeとhistoryは重要な概念だが、その扱いはかなり異なっている。以下は、ヴィクトリア朝の寸劇を見せられた後の、観客の一人の感想である。

But Mrs. Lynn Jones still saw the home. Was there, she mused, as Budge's red baize pediment was rolled off, something—not impure, that wasn't the word—but perhaps “unhygienic” about the home? Like a bit of meat gone sour, with whiskers, as the servants called it? Or why had it perished? Time went on and on like the hands of the kitchen clock. (The machine chuffed in the bushes.) If they had met with no resistance, she mused, nothing wrong, they'd still be going round and round and round. The Home would have remained; and Papa's beard, she thought, would have grown and grown; and Mama's knitting—what did she do with all her knitting?—Change had to come, she said to herself, or there'd have been yards and yards of Papa's beard, or Mama's knitting. Nowadays her son-in-law was clean shaven. Her daughter had a refrigerator. . . . Dear, how my mind wanders, she checked herself. What she meant was, change had to come, unless things were perfect; in which case she supposed they resisted Time. Heaven was changeless. (202-3)

“unhygienic”は引っかかる言葉である。hygienicは、ヴィクトリア朝の家政学

においては盛んに使われた言葉だが、あまりウルフ作品ではなじみがなく、『ロジャー・フライ』やその他の作品で数回使われている程度である。それも、少し皮肉を込めた、「いまどきの」衛生観念、といったニュアンスでウルフはこの言葉を使っている。¹¹ その言葉を、いかにも使い慣れないという風情で、引用符つきでリン・ジョーンズ夫人にあてがい、際立たせていることにはどんな意味があるのか。ここで想起したいのは、“unhygienic”であることがネガティブに感得されるシーン、『歲月』の1913年のセクションの一場面である。

父の死後、住み慣れた家売るために不動産屋に見せていたエリナーは、家に“lavatory accommodation”が少ないと言う相手に不快感を覚える。“baths”と言わず、いまどきの長たらしい言葉を振りかざす、またそうした専門用語を使うことによって階級上昇を果たそうとしているらしい若い男が、この家に住んだ人々の清潔さや人間性にまでけちをつけているように感じたからである(Y 231)。しかしエリナーは、その不動産屋とともに見て回って、召使のクロスビーが住んでいた地下室が「どれほど暗く、天井も低かったか」ということに、恥じ入りつつ気づく(Y 232)。ここには、それまで自分たちが営んできた生活と価値観が過去のものになって、通用しなくなったことを意識させられているエリナーがいる。そしてここでのキーワードは、書かれてはいないが、“unhygienic”に違いない。エリナーは、長年仕えてきた家を去ることを悲しむクロスビーに同情しながらも、過去と訣別できるのがうれしい。ここで捨て去られるのは、1880年のセクション以来我々が読んできた、アバコーン・テラスで営まれてきた生活と人々の関係である。半分新しい世界に足を踏み入れている者の眼で我が家を見て、いとおしく懐かしい部分もあるが、抑圧的で厭わしくもあったものとして振り返る過去の生活。それに対する全ての思いと評価が、ここでは、“unhygienic”という概念に背負わされているのである。

『幕間』のリン・ジョーンズ夫人がヴィクトリア朝の「ホーム」を思い出す場面は、『歲月』のこの場面を重ね合わせて読むと、そのニュアンスがさらにはっきりするように思う。『幕間』の場面においても、“unhygienic”という言葉は、単に衛生に関する事柄のみをさすのではない。今見たばかりの、ヴィ

クトリア朝の寸劇で表現された人々や物事だけでなく、観客たちの記憶にある、家庭や社会における人間関係、環境、心的状態など、すべてについて言われている言葉と解さなければならない。

ラ・ツロウブが提示した「ヴィクトリア朝」の表象自体は、恣意的で偏ったものである。しかし、「ヴィクトリア朝」の場面が始まる前には、ロンドンの街に響く呼び売りの声のレコードが流され、観客は若い頃の生活について思い出を語り始める。続いて登場する警官バッジや、皮肉に満ちた寸劇に一部の観客は反発を感じ、「あの時代にはもっと立派な人がいた」と舌打ちをしたり、劇に描かれたよりも「もっと美しかった」スイート・ホームを眼前に甦らせたりする。ここでは、ラ・ツロウブの書いた部分だけでヴィクトリア朝を表わすことは目指されておらず、観客の中で呼び覚まされた記憶と反応とが全てあわさって、より充実した「ヴィクトリア朝」のイメージが現れてくるのである。そうして呼び起こされた「ホーム」について、リン・ジョーンズ夫人が、だけどどこかが“unhygienic”だったから、あれは滅びたのだろうかとか考えたとき、読者である私たちは、このパジェントがヴィクトリア朝に与えたもっとも十全な表現とコメントを受け取っている。そして、この感慨は、おそらく『幕間』のパジェントの基調をなすメッセージでもある。

典型的なプロットと人物を配して、完結しているかに見えた各時代の寸劇が連なっているこのパジェントは、「我々は表面の変化にかかわらず、本質は変わらない」ということを訴えるのではない。ラ・ツロウブが各場面の合間に歌わせる男たちは、こうした劇につきもののクロスだが、「いかにもそれらしい」メッセージを言わせておきながらそれが観客には聞こえず、役者がもぞもぞと動いているのが見えるだけというのが可笑しい。ここには、変わることをない有機的・伝統的社会としての英国のルーツを寿ぐパジェントの形式をわざと使って見せつつ、うっちゃりをくらわそうというウルフの意図さえ読み取れる。この劇は、過去のイメージを、農夫たちの象徴する一貫した流れというより、一つ一つの時代が玉の如く連なっているようなものとして提示する。それぞれの時代が個性をもちながらも、完全ではないゆえに、変化し終わりを迎え、次の時代に道を譲らなければならなかったのだということを、劇は告げている。マクファーターは牧師の演説をエリオットへの皮

肉と解したが、私には、上に掲げた引用の最後の部分こそ、ウルフが書きながらちらりとエリオットを横目で見たところではないかという気がする。むしろ、変化は起こらざるを得ないものとして、受け入れ、待ち受ける。それが自分の姿勢だと、ウルフは言いたかったのではないか。

だとすれば、『幕間』の劇と観客の反応が示している問題は、ヴィクトリア朝が終わって現在に至っているのだが、その現在が閉塞しており、その先に新しいプロットを生み出す変化の兆しが見えないことなのだ。劇の最初の場面が終わった後、老オリヴァー、ルーシーとアイサ、ドッジは次のようなやりとりをする。

“Marking time,” said old Oliver beneath his breath.

“Which don’t exist for us,” Lucy murmured. “We’ve only the present.”

“Isn’t that enough?” William asked himself. Beauty—isn’t that enough?

But here Isa fidgeted. . . . “No, not for us, who’ve the future,” she seemed to say. The future disturbing our present. (100)

第一草稿、第二草稿、出版稿とで、表現は少々変わるが趣旨は変わらない——老オリヴァーとルーシーは老いて未来がなく、現在しかもたないのでその中で充足してられる。だが未来のあるアイサとドッジは、その未来が影を落とし、現在に充足できないでいる。しかし、ラ・ツロウブのパジェントは彼らに未来を提示することはできない。「現在」をうまくあらわす物語やプロットを欠くため、空っぽの空間と鏡の乱舞に観客をさらすことにした彼女の手法が露わにしたのは、乾ききってどうしようもなく行き詰っている、迫り来るカタストロフィの不安にさらされている「私たち」であった。雨による一瞬のカタルシスと、音楽とメガホンの呼びかけがあったけれども、それが確かに未来を形作るのかどうかはわからないのである。

エスティは、クロノス的な時間に憑かれた叙述部の表わす現実に、カイロスの世界を介入させるのが『幕間』のパジェントの目的であり性質だと述べる。しかしラ・ツロウブの劇の中に、はじめからクロノスの要素は織り込まれている。ウルフはパジェントを、彼女が英国の文化や文学や歴史について

言いたかった様々なことを盛る器として活用した。けれども彼女のパジェントは、過去へ回帰して、我々の根っこに存在する「共通不変のもの」への郷愁を誘ったり、英国の歴史を見ることによって共同体への帰属意識を高めさせ、安定感を与えたりはしない。観客が、英国の揺籃期から現在に至る、時代時代の文学のパロディを見つつ、どうして我々はこうなったのかと考え、未来への不安に苛まれる——このパジェントの上演のさまは、ウルフと同じ、知的階級に属する人々が、文学を介して自己省察を行うさまとも見えるのである。

化石、そして杏——ウルフによる相対化

先に、劇中のコロスの歌は、パジェントにつきものの存在でありながら、その期待にうっちゃりをくらわせるものだと述べた。この作品では他にも、「過去の重層性」や「意識の古層」など、ウルフも惹かれ、共有したであろう、モダニズムの美学にかかわる概念を相対化してみせるような、自己言及的な身振りが処々に見受けられる。

たとえばこの作品には、地面には「ブリトン人とローマ人、エリザベス朝のマナー・ハウス、ナポレオン戦争の際に土地を耕した鋤の痕が見える」(8)という老オリヴァーの発言に始まり、ルーシーが歴史概説を読んで、ピカデリーにあった太古のマンモスやマストドンに住む森を夢想するなど、「現在」の背後にある過去の重層性を想起させる表現が散見される。パジェントも、その重層性をパノラマ的に展開するものに他ならない。この「層」の考え方は、人間にあてはめると、意識の下に無意識が、また集団的な意識の古層があるという思考につながる。文明の表層の下に「野蛮人だった昔」を見る姿勢は、考古学、人類学的なまなざしへと——自分たちの過去に向ける場合も、「他者」に向ける場合も——つながっていく。これを立証するように、『幕間』では蓮池が登場し、その底によどむ泥は、人々の集合的な想像力の源であると示唆される。登場人物たちはしばしば“savages”に言及する。敷地にある七百年前に立てられた「立派な納屋」は、それを見るある人々には「ギリシャの神殿を、ある者には中世を、大多数の人には自分たちの時代より前の時代を」(119)思い起こさせる。

現在の背後に過去が層となって存在しているというイメージは、『船出』から『オーランドー』にいたるまで、ウルフ作品で繰り返し使われてきたものである。しかし『幕間』では、頻繁に起こるそうした「過去の想起」の描写に、ウルフの自己言及的な身振りが伴っているように見えることがある。例えば、上にあげた納屋の描写には、人々は自分の知っている範囲で一番古いものを良いと思うものだという、語り手によるコメントが加わっているため、読者は、叙述内容に対して、語り手が一步距離をおいている感じをうける。ヴィクトリア朝の寸劇の場面で、家長の趣味が考古学だということが披瀝されるのも、「過去への興味」に関して距離をおかせるという点で、同様の効果をもつ。寸劇の中でハードキャッスル夫人は、

Only when Mr. Hardcastle gets talking with Mr. Pigott about the Romans . . . last year they quite came to words. . . . But it's nice for gentlemen to have a hobby, though they do gather the dust—those skulls and things. (196)

と夫の趣味に言及し、夫は祈りの際に“*Almighty God, giver of all good things, we thank Thee . . . for the understanding with which Thou hast enlightened us (he fumbled with his fossil)*”(199)と唱え、「化石を持って歩み去った」(200)。ラ・ツロウブがハードキャッスル氏に化石をいじくらせたのは、明らかに、ヴィクトリア朝において民間人のあいだでも地質学・考古学が一大ブームとなったことへの言及である。¹²そして、この「考古学を趣味とするお父さん」が、たとえば冒頭のオリヴァーの「ローマ人やブリトン人のつけた痕」に関する発言に、うつつらとだが言及し、「それもこれも、ヴィクトリア朝に流行った思想の延長だ」というコメントづけを行うのである。

この「地層」の考え方が、モダニズムにおける原始のエネルギーや神話的世界への回帰、また民衆の想像力や記憶の貯蔵池といった概念への関心につながっていくことを考えると、このちょっと皮肉な言及の射程は、ウルフ自身も共有したモダニズムの美学まで含め、かなり広いことになる。ウルフがどこまでを批判的なまなざしの対象にしていたかは決し難い。「英国民の背後には幾世紀もの労苦と愛」があり、それは「我々の意識下にある、今もそ

こに回帰できる世界だ」(“Anon” 385)といった考えを、ウルフが抱いていたのは確かだからだ。ただ、パジェントにまつわる概念や、蓮池の泥=民衆の想像力の源泉というイメージは、いかにも有機的社会への郷愁や共同体への一体化の願望に結びついて見えがちである。ウルフはそれを意識して、そこからは身を引き剥がそうというバランス感覚が働き、「過去の重層的存在」を書きとめながら、一方で「化石」のパロディをすべりこませているのではないだろうか。¹³

もうひとつ取り上げたいのは、ルーシーの“savages”に関する発言と、その変奏である。1991年に拙論でとりあげた箇所であるが、ここでは文化人類学的関心と、英国対「外部」という観点から見直してみたい。次の三つの引用はイメージの関連でつながっている。①はジャイルズが叔母ルーシーに反発して考えることであり、②はテラスで客人と家人が庭で杏の木を眺めているときの描写、③はマンリーサ夫人がパジェントに言及する場面である。

- ① Aunt Lucy, foolish, free; always, since he had chosen, after leaving college, to take a job in the city, expressing her amazement, her amusement, at men who spent their lives, buying and selling—ploughs? glass beads was it? or stocks and shares?—to savages who wished most oddly—for were they not beautiful naked?—to dress and live like English? A frivolous, a malignant statement hers was of a problem which . . . had afflicted him for ten years. Given his choice, he would have chosen to farm. (59)
- ② Mrs. Sands called it a good year if she could make six pots of apricot jam from them—the fruit was never sweet enough for dessert. Perhaps three apricots were worth enclosing in muslin bags. But they were so beautiful, naked, with one flushed cheek, one green, that Mrs. Swithin left them naked, and the wasps burrowed holes. (65)
- ③ “And now,” said Mrs. Manresa, putting down her cup, “about this entertainment—this pageant, into which we’ve gone and butted”—she made it, too, seem ripe like the apricot into which the wasps were burrowing—

“Tell me, what’s it to be?” (70) (下線は全て筆者)

①で示されるルーシーの意見は、英国の中心から遠く離れた地に住む“savages”に、文明以前の楽園、現代文明に汚されない、自然に近い存在というイメージを投影する態度といえる。実はウルフ自身も、ヴィクトリア朝生まれのルーシーとほとんど変わらないレベルの興味と関心をもって、“savages”に言及したことが何度もある。¹⁴ またこのルーシーによる“savages”の美化は、モダニストの共有した、プリミティヴィズムに通じるものでもある。ここでウルフは、自らの態度も相対化しつつ、ルーシーの発言を揶揄しており、②で同じ態度を否に適用した結果、果物を虫に食われるというくだりは、その揶揄を強めている。またこれは、ヴィクトリア朝生まれで、海に向こうの「他者」を「英国の中心」から想像するだけでよかったルーシーと、グローバルな発展をとげつつある資本主義経済のもとで押しつぶされそうになっているジャイルズの対比でもある。ルーシーは農本主義=田園=自国主義、ジャイルズは資本主義=都会=グローバリズムを表すと、ひとまずは言えるのだが、¹⁵ パジェントと結びつく前者のパストラル的な価値観が、後者と対立し、その悪弊を押しとどめるといった単純な図式は、ここではひねりを加えられる。

③のマンリーサ夫人は、タスマニア出身で、「シティで会社を経営する」ユダヤ人の夫の財力をバックにして村にやってきた新興勢力の一人である。①ではルーシーが英国の只中から「外」の“savages”に対して収奪のまなごしをむける。しかし、そうした態度を続け、変化の波にあらわれつつある世界に対して無防備なままであると「否を虫に食われる」ということが②で示唆される。そして③では逆に、「外」から、「英国の中心」で行われているパジェントに闖入、侵入がおこる。そのとき、「内」のパジェントは今にも襲われそうなもの、外界からの脅威にさらされる、守らなければならないものに見えている。それは、ポスト帝国主義の、グローバルな資本主義経済が席捲しつつある世界において、パジェント=英国とその文化がそのような存在だという、寓意的な、冷めた目で見たパジェントの姿を示してもいるのである。

男性原理対女性原理を超えて——若い世代にプロットはあるか？

上の例のように、ルーシーにジャイルズから非難されるような発言をさせたり、ルーシーが宗教のおかげで無神経になっていることを老オリヴァーが批判したりするなど、この作品では、男性原理と女性原理を対比させ、前者を悪玉、後者を善玉と分けるような図式では必ずしも読めない部分がかかなり見られる。確かに、老オリヴァーとルーシーは、ラムゼイ氏とラムゼイ夫人のごとく、ウルフの小説において中心的な役割を果たした対立する原理を表しているが、それは『幕間』においては最後まで作品を貫くテーマではない。兄妹の相容れない原理は止揚も解消もされないまま、老いた世代は先に寝室に退き、若い世代が次の劇を演じるべく、残されるのである。老オリヴァーとジャイルズ、ルーシーとアイサのペアの対立ではなく、この作品で注目すべきは、老オリヴァーとルーシーの世代と、ジャイルズとアイサの世代間の関係であって、劇が終わったあと最後に問題になるのは、ジャイルズとアイサが劇の主人公となって、次の世代を生むための劇を作れるか、そのために彼らにふさわしい劇のプロットがあるか？ということなのである。

だがそれは、劇とフレーム・ストーリーが表してきた、いろいろなレベルにおいて、とても困難なのだ。ひとつは、文明の突端まで来てしまってその先にはカタストロフィしかないとも思え、先が見えないからである。先に述べたように、ラ・ツロウブの劇では、「現代」のシーンでも現状を鏡で映し出して自分自身を見つめよという呼びかけしかできず、その先のプロットは提示できなかった。劇のレベルでも登場人物たちの人生の上でも、現在と未来にふさわしいプロットが見つからないことは、これまで人々の想像力を培い、つながってきた文学の伝統の糸が、若い世代の手前で切れてしまっていることと重ねあわされている。老オリヴァーとルーシーが詩や屋敷の書物を大事に思っている、図書館の書棚は三文小説や実用本に侵食されているし、ジャイルズとアイサには役に立たなかったことを思い出そう。パジェントではエリザベス朝劇、王政復古劇と、その時代の典型と見える文学のパロディによって、「愛と憎しみ」の変奏が描き出された。オリヴァーとルーシーの世代にも、彼らのための恋愛作法や生き方のモデルという形でプロットは役

立ってきたはずだ。しかし、ジャイルズとアイサの世代には、クリシェと、彼らには役に立たないパターンの繰り返ししがなく、私生活においても彼らは行き詰まってしまっている。「愛と憎しみ。それがなんと私を引き裂くことか！確かに誰かが新しいプロットを考えてくれるか、作者が藪の中から出てくるべきときだ。」(252)というアイサの叫びは、まさに文字通り、切実に響くのである。

だから、パジェントが終わったあと、ジャイルズとアイサが演じるべき劇のプロットを考えるために、ラ・ツロウブが「最初の言葉」を捜し求めるのは、至極当然のことなのだ。ここでフレーム・ストーリーと劇は不可分の関係にあって進行してきたことがもう一度確認され、劇作家の存在を軸にして、今まで観客であった者の立場が演じる者へと反転する。

ここで、新しい劇を探すためにラ・ツロウブが向かうのが、村の酒場に集う村人たちの、彼らの声と労働とが沈み込んで肥沃になった「泥」の中であるということ、どう解すべきか。フレーム・ストーリーでもパジェントでも見てきた、知識階級の継承してきた文学には、若い世代のために未来の劇のプロットを生む力がもはやないという認識から、この「肥沃な泥」に立ち戻り、芸術家の想像力の活性化をはかるという図式。「重荷を背負った黙した牛」の上に「すばらしい言葉たち」(248)が立ち昇るというイメージ。ここには明らかに労働者階級のロマン化がある。¹⁶ 私はこれまで、ウルフがパジェントを使いながらも、それを換骨奪胎し、それが共同体や「集団的無意識」への安直な同化につながることへの警戒の念も、作品の中に組み込んでいることを見てきた。しかしここでは、美化された土着の労働者階級にエネルギーと創造力の再生を求めるといった思想が、無批判に反復されているように見える。

この問題は、まだこれから考えていかねばならないものとして、ここでは指摘するにとどめておきたい。ただ、最後に、ウルフが英国文化の老衰ともいべき事態に接して、もっと荒々しいところに立って変化を求めよという思いを強くしたのではないかと思われる事例をあげておこう。

パジェントの終わったあと、ポインツ・ホールの人々は再び大きな部屋に集まって思い思いに読書などをし、アイサは庭を眺めて物思いにふけってい

る。このとき、部屋と家が三度、“shell”という言葉で呼ばれる: “Within the shell of the room she overlooked the summer night”(250); “The usual sounds reverberated through the shell”; “Sitting in the shell of the room she watched the pageant fade.” (252) 部屋を“shell”と呼ぶ表現は、出版稿では前半部分の食堂の描写に出てくる。しかし、第一草稿で“shell”が出てくるのは野外劇の後のこの場面が最初で、食堂の場面で“shell”が出てくるのは第二草稿以降である。リアスカの解説に従えば、第一草稿で、“the shell of the room”の出てくる場面が執筆されるのは1940年10月頃のこと。ウルフは同年6月、パリが陥落した日に、ヴィタと共にエリザベス朝のカントリーハウス、ペンズハーストを訪れており、そこで年老いた当主にもてなされた際の印象を次のように書き記している。

Can only keep a few rooms open. And those like seaside lodging rooms—
There we left him alone, blind, with his shilling box of cork tipped cigarettes,
some patience or other game, a few novels, & the photographs of his nephew
“—a very nice boy” & his grey lady the only signs of youth, on a side table.
Vita said he’d told her he was so poor he couldn’t[sic] have people to stay:
whole place run by 2 maids & a boy & butler; is alone—but d’you mind being
alone? she asked. “Hate it” he said. Twice a week he goes to Tonbridge &
plays Bridge. There this old snail sits in the corner of his tremendous shell. . . .
Odd to have seen this Elizabethan great house the first day that invasion
becomes serious. But I like MH better. (D v 296-7, 下線筆者)

部屋を殻に、住人をカタツムリに見立てるという比喩はエッセー“Street Haunting”でも使われるものである。『幕間』での“shell”が、カタツムリの殻なのか貝殻なのかははっきりしないので、これを日記の記述と関連付けるのは無理があるかもしれない。しかし、『幕間』で“the shell of the room”と書いたとき、ウルフの脳裏には、まさに老いさらばえ、荒涼寂寞としたこの“tremendous shell”のイメージが去来していたのではないかというのが私の推論である。ポインツ・ホールにおいても、“the shell of the room”という表現

が意味するのは、新しい劇を彼らが演じるのならば、それは古い殻を出たところでなければならぬということであろう。だからアイサとジャイルズが、最後に劇を演じるために向き合うとき、家は“shelter”を失い、二人は何もない荒野のようなところに立つのだ。

この場面が、野蛮への退化であり、作者の幻滅を表しているという読みには賛同できない。パジェントとフレーム・ストーリーが一体となって、我々が抱えるあらゆる問題が描き出され、いわば文明の突端に来たとき、その先に進むには、古い殻を捨てて変化を迎えなければならないというメッセージを、最終場面は伝えている。その先にあるものは、私たちの知っている文明を破壊するような、カタストロフィックなものなのかもしれない。その予感を半ばもちつつも、ラ・ツロウブに劇を構想させ、それをアイサとジャイルズに演じさせる。その身振りで、この作品は終わるのだと、私は読みたい。

結び

上に述べてきた私の読みは、『幕間』の関心が、*Reading at Random*を書く動機となった、文学の成り立ちと人々との関わりという問題への関心と重なっていることを示した。ウルフはパジェントを使いながら、共同体への帰属感や過去との一体感を表すのではなく、文学を通して我々がどう歩んできたかを自己省察する劇へと変貌させ、次の世代にとって未来はあるかという問題に、文学に未来はあるかという問題を重ねて問うている。ウルフが*Reading at Random*を最後まで書いていたら、同じような道をたどり、同じ問いを発していたかもしれない。そういう意味では、批評家たちは、最初の部分でしかないのに、ウルフにおけるアノンの存在やエリザベス朝演劇への関心に、過度の注目を寄せてきてしまったのかもしれない。

『幕間』には、エステイが述べているような、モダニストが傾斜していった共同体の美学を共有しつつも、そこに完全に身をゆだねまいとするウルフの自意識も見える。しかしその一方で、文学の未来を占う際の叙述には、労働者階級を美化する言説の反復がおこっている。この背後には、ウルフ自身の「反響を返す壁が薄くなった」という意識と、「斜塔」で述べている若い文学者の苦境の認識、そしてまた、『歳月』と『幕間』でもちらりと登場した、

新興階級の台頭による、文学や文化が大衆化していくことへの危惧もあったろう。¹⁷ この問題は、今後さらに検討していく必要がある。ここでは、おそらく彼女にとって切実であった問題に対する認識と、希望をこめた答えを、『幕間』の最後の場面で象徴的に示したウルフの姿を確認することで、本論を閉じたい。

注

- * 本稿は2004年11月6日、日本ヴァージニア・ウルフ協会第24回大会におけるシンポジウム『『幕間』について 語り・時間・共同体』において司会と研究発表を行った際の発表内容に加筆、修正を加えたものである。シンポジウムのパネラーと大会参加者の方々にお礼申し上げる。また本稿の第四節「化石、そして杏——ウルフによる相対化」は、2004年3月13日、日本ヴァージニア・ウルフ協会第34回例会における研究発表「“for were they not beautiful naked?”——『幕間』に見るウルフと人類学的知見との関わり」に基づく。
- * 本稿で引用する『幕間』からの引用は本文中に括弧内で頁数のみを示す。他のウルフ作品では、次の略号を用いる。

Y: The Years D v: The Diary of Virginia Woolf. Vol. 5

- 1 Silverは、*Reading at Random*と題された本のためのノートが残されており、それが「アノン」「読者」をその一部とする本の仮題だったと説明している。
- 2 Maikaなど。山本aも同種のアプローチを試みた。
- 3 ポストモダンの批評の代表的なものはCaughieであろうが、リベラルなウルフ像を読み込む傾向が強かった90年代の他の批評家とは趣を異にしている。
- 4 バジエントについては、吉野、Estyを参照。
- 5 たとえば、河野は、その傾向をCuddy-Keaneに見ている。また遠藤参照。
- 6 その中には拙論a,bも含まれる。山本bでは近代以前の劇のエートスや、言葉遊びを分析し、ポストモダンに通じる要素を検証することを試みた。
- 7 『幕間』のフレーム・ストーリーの劇的な語り、悲喜劇的な要素については山本bで触れたことがある。
- 8 Knowlesは図書室の描写や随想的な部分の削除を、第二次世界大戦の足音が迫ってくる危機感が高まった結果だと説明している。
- 9 この点については、シンポジウムのパネラーであった那須の論文に詳しい。
- 10 アイサはいつも詩の断片を口ずさみながら、決して詩を完成できない女性であ

るが、過去の世代の記憶の断片を重荷と感じながら、彼らから素直に文学の遺産を引き継がないでいる。第一草稿ではアイサらが当時のマイナーな詩人エドワード・トマスを持ち出すのだが、バイロンを尊ぶバートとは話が合わないことが記されている (cf. Whittier-Fergusson 306-8)。出版稿ではトマスへの言及は消え、本に素直に向き合えないアイサの描写のみが見える。

- 11 Mark Hussey編纂のCD-ROMによれば、hygienicは『ロジャー・フライ』では二度、フライの行ったClifton校をウルフが“the hygienic hideousness of the new limestone buildings”(32)と描写している箇所と、友人の葬儀が土葬でなかったことに言及して、フライ自身が“this up to date, hygienic, scientific machine-made and machine-worked disposal of the body”(228)と述べている箇所に見られる。また『三ギニー』では軍服の装飾を揶揄的に“their expensive and no, one might suppose, hygienic splendour”(39)と呼んでいる。『フラッシュ』ではフラッシュにとって気付け薬の“the hygienic vinegar” (104)が非常に不快だったという言及があるのみ。それ以外には、1914年の手紙にジャネット・ケースが“Divorce, Women Suffrage, and Moral Hygiene”について説教をしているという記述が見える。『幕間』ではこの箇所の前に、同じく観客が自分の若かった頃のヴィクトリア朝の風習をさして、“We wore, I suppose, a great many petticoats then. Unhygienic? I dare say . . .”(186)と言っている。
- 12 「層」の意識と、考古学ブームについては富山を参照。
- 13 遠藤はウルフが『幕間』において、パジェントを使って「強靱なパロディー＝アイロニ的的自己言及性」をもって、「まさに身を切るような自意識をもって」モダニズムの「美学イデオロギー」を脱構築していると述べている。
- 14 “The Elizabethan Lumber Room,” “The Cinema,” “Congreve’s Comedies”等参照。
- 15 Estyは、バートが帝国主義、ジャイルズは資本主義、帝国主義と家父長制のつながりを示唆し、ルーシーとアイサが島国の自国主義をあらわすが、二項対立はしばしば崩されるとしている(88-90)。
- 16 Whittier-Fergusonも指摘していることだが、『ポイント・ホール』の第一草稿では、ウルフは労働者階級をもっと明確に描写している：“Here was the breeding ground, among the very dull; the coarse; the kindly; the imperceptive, yet shrewd; the intolerably laden; those who bore the whole weight on their backs like dumb oxen. They bred like manure or moulded the great idea.”(PH ETS 177) 改訂を重ねるにつれて表現をほかし、出版稿ではほとんど詩的になっていることを、Whittier-Fergusonは“neo-romantic light”で照らし、注意深く表現するようになったと評しているが、歯に衣着せぬ言葉遣いの第一草稿においても、創作力の涵養を彼らの力に頼むという考え方は共通する。ウルフの労働者階級への態度については、さらに考察が必要である。
- 17 ウルフに見える「マス (=ミドルブラウ)」に対する嫌悪と、ロウブラウのロマン化については河野がより広い文化研究の見地から論じている。またAdolphは、

「斜塔」での主張にもかかわらず、階級とジェンダーの壁を打ち破ることの困難が『幕間』で表現されていると読んでいる。

引用文献

- Adolph, Andrea. "Luncheon at 'The Leaning Tower': Consumption and Class in Virginia Woolf's *Between the Acts*." *Women's Studies*. 34(2005):439-59.
- Caughie, Pamela L. *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1991.
- Esty, Jed. *A Shrinking Island: Modernism and National Culture in England*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Knowles, Sebastian D. G. *A Purgatorial Flame: Seven British Writers in the Second World War*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Maika, Patricia. *Virginia Woolf's Between the Acts and Jane Harrison's Con/spiracy*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1987.
- McWhirter, David. "Woolf, Eliot, and the Elizabethans: The Politics of Modernist Nostalgia." In *Virginia Woolf: Reading the Renaissance*. Ed. Sally Greene. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1999. 245-266.
- Whittier-Ferguson, John. "The Burden of Drafts: Woolf's Revisions of *Between the Acts*." *Text: An Interdisciplinary Journal of Textual Studies*. 10 (1997): 297-319.
- Woolf, Virginia. "Anon" and "The Reader": Virginia Woolf's Last Essays. Ed. Brenda R. Silver. *Twentieth Century Literature*. 25-3/4 (Fall/Winter 1979): 356-441.
- _____. *Between the Acts*. London: Hogarth Press, 1976.
- _____. "Congreve's Comedies." *The Moments and Other Essays*. London: Hogarth Press, 1981. 30-38.
- _____. *Flush: A Biography*. London: Hogarth press, 1961.
- _____. *Pointz Hall: The Earlier and Later Typescripts of Between the Acts*. Ed. Mitchell A. Leaska. New York: University Publications, 1983.
- _____. *Roger Fry*. Ed. Diane F. Gillespie. New York: Blackwell Publishers, 1995.
- _____. *The Diary of Virginia Woolf. Vol. 5: 1936-1941*. Eds. Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie. London: Hogarth Press, 1984.
- _____. "The Cinema." *The Captain's Death Bed and Other Essays*. London: Hogarth Press, 1981. 166-171.
- _____. "The Elizabethan Lumber Room." *The Common Reader*. London: Hogarth Press, 1975. 60-71.

- _____. “The Street Haunting.” *The Death of the Moth and Other Essays*. London: Hogarth Press, 1981. 19-29.
- _____. “The Moment: Summer’s Night.” *The Moment and Other Essays*. London: Hogarth Press, 1984. 9-13.
- _____. “The Leaning Tower.” *The Moment and Other Essays*. London: Hogarth Press, 1984. 105-126.
- _____. *The Years*. London: Hogarth Press, 1974.
- _____. *Three Guineas*. London: Hogarth Press, 1977.
- 遠藤不比人 「モダニズム的<文化>の(再)定義のための覚書——大戦間の有機体論的美学=政治学をめぐって——」『ヴァージニア・ウルフ研究』第21号(2004): 84-95.
- 河野真太郎 「メタ・メタカルチャーとモダニズムの緩慢な死」『ヴァージニア・ウルフ研究』第21号(2004): 68-83.
- 富山太佳夫 『ダーウィンの世紀末』青土社, 1995年.
- 那須雅子 「‘焦点化者X’の存在と効果——『幕間』にみられる語りについての考察」『ヴァージニア・ウルフ研究』第25号(2005):1-18.
- 山本妙 “Dualism of Order and Chaos : Ur-drama in Virginia Woolf’s *Between the Acts*.” *Doshisha Literature* No. 33 (1988): 45-68.
- _____. 「play・game・言葉遊び—『幕間』における<反>近代—」『同志社大学英語英文学研究』54(1991): 68-100.
- 吉野亜矢子 「グローバリゼーション・ウルフ・そしてパジェント——『幕間』の前提としてあるもの——」『ヴァージニア・ウルフ研究』第20号(2003): 42-55.

Pageant as an Act of Self-reflection: Re-reading *Between the Acts*

Tae YAMAMOTO

Keywords: Virginia Woolf, *Between the Acts*, pageant, literature and its readership, modernism

In his much acclaimed book *A Shrinking Island* (2004), Jed Esty argues that there occurred the phenomenon which he calls an “anthropological

turn” in the modernist writers of the 1930s, who tried to respond to the end of expansion of the British Empire and its subsequent contraction into a small, insular country. Facing the decline of the empire that gave them a backdrop against which to examine the fragmented consciousness of an individual, these writers reoriented themselves toward reintegrating the English culture, and redefining people’s identity within a culture and a history that are both local and solid. Esty insists this tendency is manifest in the fact that major writers of late modernism, namely E. M. Forster, Virginia Woolf, and T.S. Eliot, wrote pageants in the final stages of their writing career. In her posthumous novel *Between the Acts*, Esty argues, Woolf demonstrates her turn from describing the modern psyche to exploring the national culture through the collective art form, while also indicating her wariness about collectivity and nationalism. In this way he makes a rebuttal against the critical consensus of the 90s on the novel that “overemphasized Woolf’s (liberal-feminist) fear of the collective and underemphasized the appeal of ritualized nativism.”(Esty 104) The aim of this paper, while the author approves the main argument of Esty, is to present a different way of interpreting the nature and role of the pageant in the novel.

Esty sees the pageant in the novel as an attempt to interpolate a redemptive ritual “associated with peaceful and insular continuity” within the “time-haunted narrative” of the frame story. In the end, the ritual scene is superseded by the frame narrative because its redemptive power is not strong enough to change the situation of modern life. In his view, Giles and Isa revert to a barbaric world of conflict and struggle in the final scene. This paper contends that, while Woolf found in the pageant a useful vehicle to convey “anything that comes into my [sic] head” about the culture and the past of the country, she recast it into a play haunted by a sense of time and change.

From its earliest version of the novel to its subsequent revisions, it is evident that one of Woolf’s major interests lay in investigating the nature

of the relationship between English literature and its readership. Though overt references to this issue were muted in the published version, one can discern, insinuated in the text, concerns about problems such as the decline of the power of “authentic” literature and the gap between generations as to the way books are dealt with. The pageant in this novel, which unfolds English history through a series of parodies of Elizabethan drama, Restoration comedy, and so on, continues and enhances this theme. Watching the spectacle, a member of the audience thought that “change had to come, unless things were perfect.” This seems to be the message of the pageant itself, which shows the audience how the vignettes of the play, each with its own characteristic plot and characters, gave way to succeeding ones over the course of time, inviting the audience to reflect on how the present situation came about. In this sense, the performance of the pageant as a whole can be seen as an act of self-reflection of the intellectuals who are contemplating their history through English literature. The sequence ends with the vignette entitled “The Present Time,” which reveals the audience in a cul-de-sac, the young people tormented with a fearful anticipation of the future. La Trobe’s pageant, however, cannot show them a plot for the future within itself. The question of whether the young generation can find a new plot to enact for the future is transferred to the final section of the novel, in which La Trobe gropes for the plot of the next play and Isa and Giles stand up to act it out. The final scene is read, therefore, not as a defeat of the ritual by the narrative, but the continuance of the play into the frame story, in which a symbolic answer is given to the question posed by the pageant.

While Woolf uses the pageant as a vehicle for her own purposes, she shows that she is conscious of the nationalistic, collective connotation that the pageant has, through twists of tropes and self-reflexive accounts about the people’s nostalgia and interest in the past. Yet in the final scene, in which La Trobe taps the “fertile mud” of indigenous farmers for the first words of the play, Woolf seems to adopt the attitude of turning to the energy

of the romanticized working class in order to rejuvenate literary imagination for the future. This problem needs to be considered in further studies.