

挽歌としての『ジェイコブの部屋』

——ナレーターの性格についての一考察——

山 本 妙

I

ヴァージニア・ウルフの三作目の小説『ジェイコブの部屋』（1922）は、伝統的な小説形式を捨て、斬新な手法を使って書いた最初の小説だといわれている。しかし、その手法の解釈と評価に関して、これほどまちまちの意見が述べられてきた作品も少ない。その一因として、この作品のナラティブ——語りが、様々な特徴をあわせ持っていて、性格を捉えにくいということが挙げられよう。

この作品のナレーターに関する評価は、大きく変化してきた。この作品でウルフはナレーターを場面から削除しようと試みたのだが、それがうまくいっていないというのが、Joan Bennett をはじめとする批評家達の見解であった¹。James Hafley や Jane Novak は、作中人物の考えを苦もなく読者に紹介する全知全能のナレーターと、我々はジェイコブを知ることができないと公言するナレーターと、二種のナレーターがあるためにこの作品は失敗していると考えた²。が、こうした見方に対し、この作品のナレーターは非常に意識的に使われていると主張する批評家が現われ³、近年は、この作品のナレーターを積極的に評価し、その働きを調べようという傾向が強まってきている。

これとほぼ平行して、批評の流れにもう一つの変化が認められる。従来多くの批評家達は、ジェイコブが確固とした実在感を感じさせないと述べ、“It is no use trying to sum people up,”⁴ “Life is but a procession of

shadows” (p. 70) といった作中の文を引いて、ジェイコブが影のようで捉え難いのはこうした作者の主張の表われだと論じてきた。そうはいっても、ジェイコブの内面描写のないのは重大な欠陥で、そのために読者のジェイコブへの共感をひきおこせないといった不満も多かったのである⁵。しかし、ナレーターの使用法や構成が注目され出すと共に、それまで負の要素とみなされていた点が肯定的にとられるようになった。「人についての正しい評価など知り得ない」としばしばもらすナレーターと作中の登場人物との関係は、実生活における我々と周囲の人々との関係と同じであり、人物の内面を描かないで断片的・表面的な知識しか与えず、しかも作品の構成が何の因果関係もない様々なシーンを断続に連ねただけというのは、とりも直さず現代社会に生きる我々の、コミュニケーションの断絶した状況の表現なのだ。こうした見方がなされるようになってきたのである⁶。

しかし、「人は他人を知ることができない」ことの証明がこの作品の主題なのだろうか。また、ジェイコブが死んでも、読者に何の感情もおこさせないのだろうか。この作品において、ナレーターが重要な位置を占めることは論をまたない。が、その不可知論的言説に注目するあまり、ジェイコブという戦争で失われた青年への挽歌を奏するためにナレーターが果たしている役割を無視するならば、ナレーターの性格の一面しか見ないことになりはしないだろうか。確かにナレーターは、度々読者にジェイコブについての情報を与えることができないと言い、また他の箇所ではそれを裏切る態度をとって、読者を翻弄する。しかしその裏では、ナレーターは依然として自分の伝えたい情報を伝えるという態度を有しており、ジェイコブに対する哀惜の念をひきおこすゴールまで、読者を導いていこうとする。最終的にはこの作品は、ナレーターのジェイコブに対する哀惜の念を表明した物語とも読めるのである。以下の章では、この作品のナレーターの語りを分析し、作品の中でその働きを通じてどのようにジェイコブへの挽歌が奏せられるかを検討して、ナレーターの性格に別の面から光をあてるための足がかりとしたい。

II

『ジェイコブの部屋』の中程で、ナレーターが人物を描こうとする作家の苦衷を打ち明ける箇所がある。ここでナレーターは、従来使われてきた人物描写の方法を試みかけてはほうり出す。ジェイコブの外見を描写しかけてはやめ、周囲の人々のジェイコブ評を列挙した後で、“It seems that a profound, impartial, and absolutely just opinion of our fellow-creatures is utterly unknown.” (p. 70) と匙を投げる⁷。そして、稚拙ともいえるやり方で、ジェイコブの言動と括弧内に入れた彼の考えとを交互に示した後でこう語る。

But though all this may very well be true—so Jacob thought and spoke—so he crossed his legs—filled his pipe... there remains over something which can never be conveyed to a second person save by Jacob himself. Moreover, part of this is not Jacob but Richard Bonamy—the room; the market carts; the hour; the very moment of history. Then consider the effect of sex—how between man and woman it hangs wavy, tremulous, so that here’s a valley, there’s a peak, when in truth, perhaps, all’s as flat as my hand. Even the exact words get the wrong accent on them. (pp. 71-72)

ここには、ナレーターの口を借りて、作者の抱えていた問題が端的に表わされている。この小説は、言うなれば、このような問題意識をもったナレーターがどうジェイコブを描いていくかを描いた小説なのだが、これと同じテーマに取り組んだ作品で、『ジェイコブの部屋』を考える際に有力な手がかりを与えてくれるのが、1920年に発表された短篇「書かれざる小説」である。

「書かれざる小説」は、作家の人物創造のプロセスを物語にしたものといってよい。語り手の「私」は、列車の中で向い側の座席に座った中年女性に

心をひかれ、彼女をミニー・マーシュと名づけて、彼女の人生の様々なシーン——彼女の“雰囲気”が滲み出ているようなシーンを、次々と頭の中で作り出す。それは「私」の主観を通したもので、間違っているかもしれないが、「私」にとって彼女を知るための唯一の方法なのだ。そして、この作り出された婦人像は決して融通性のないものではなく、相手から新たな衝撃を受け取ったり、別の考えが浮かんだりすることによって絶えず修正され、違った要素をつけ加えられる。こうして「私」とミニー・マーシュは共同して物語を作り上げていく。

この、シーン作りによって人物にアプローチする方法と、作品の中で行きつ戻りつしながら人物像を描いていくナレーターが、『ジェイコブの部屋』構築の礎石となっている⁸。読者は、ナレーターが思い迷いながら、かつ自由気ままに——自らの述べたことにコメントを加えたり、連想の赴くままに次のエピソードに移ったり、かと思うと中断して長談義を始めたりといった形で——ジェイコブと彼を取り巻く人々が生きた世界の、様々なシーンを記述していくさまを読まされるのである。

ではそのナレーターの語り口とはどのようなものなのか。ここでは、便宜上三つの特徴に分けて、ナレーターの様々な性格を考えてみたい。それらの性格は独立して見受けられるのではなく、互いに関連しあい、重なりあう面も多い。逆に、その中のある点が他の一面と矛盾していたりもする。しかし、ナレーターがそれらの要素をみなあわせ持っていて、その時どきである面とある面を組み合わせ、使いわけていると考えるのが妥当ではないかと思う。

第一の特徴は、上に述べたように、語り手としての自意識をもったナレーターがいて、それが自在に立場を変えろということである。ナレーターはしばしば全知全能の立場に立って登場人物の過去や人となりを紹介したり、人物の意識に入りこみ、その目を通して物を見たり、或いはすぐそばに立ってその人物の知覚したことや考えを代弁する。かと思うと、人物を外側からのみ眺めてその考えまではわからないと言ったり、読者に直接話しかけ、自分

の考えを述べたりもするのである。

また、このナレーターがある視点をとって、一つの情景や事物を描く際に、奇妙なほどどこから見ているかが限定され強調される点も特徴的である。例えば1章の終わりで、嵐の夜、部屋の窓から庭に明かりが落ちているところが描かれる。“There was a click in the front sitting-room. Mr. Pearce had extinguished the lamp. The garden went out.” (p. 12) ナレーターの視点は窓の外、庭にあり、部屋の中でかちっという音がして、ピアース氏がランプを消したのだという情報は後から入ってくるのである。ここには、ナレーターの“perception”の行為に重点を置こうとする姿勢が表われている。また、見る位置・見方が変わると、入って来る情報も微妙にその意味合いを変えるはずである。こうした描き方をしたことの背景には、作者ウルフの“perception”への関心の深さや⁹、当時脚光を浴びていた絵画の影響もあろう¹⁰。一つ一つの“perception”は非常に鮮烈である。

さらに、ある一つの視点からは、いちどきに一つのものしか見ないわけだから、次々と視点が切り替わることになる。そこで、ちょうど映画のカメラのショットの切り替えのように、視点を切り替え、ショットの並べ方を工夫することで面白味を出すことができる。ロングショットからクローズアップに切り替える、モンタージュ式に異質のシーンを並置してそこから何らかの感興を引き起こす、またシーンの切り替えの緩急の変化により、緊迫感を高める——こういった、映画と相通じる効果が作品の随所に使われている¹¹。

第二の特徴は、ナレーター自身のものの見方が語り口に反映されている点である。ナレーターは、様々に立場を変えらるとはいえ、常にナレーターとしての意識を失わず、描出話法を使って作中人物の考えを代弁する時でも、その語り口に軽い批判やからかいの調子を感じさせる。ここからこの作品の皮肉っぽいユーモアや喜劇的なタッチが生まれている。

ナレーターは作中で自分がジェイコブより年上で女性であることを匂わせているのだが¹²、確かに、ジェイコブの感じたことや考えを代弁する時には

必ずといっていいほど、彼の若さゆえの無知を軽く皮肉る調子はその語り口に感じとれる。例えば、ジェイコブのギリシャへの傾倒ぶりと、フロリンダという素行の怪しげな娘——彼女を通じてジェイコブは、恐らく初めての性の経験を得る——を見る目はこのように紹介される。

... as he tramped into London it seemed to him that they were making the flagstones ring on the road to the Acropolis, and that if Socrates saw them coming he would bestir himself and say "my fine fellows," for the whole sentiment of Athens was entirely after his heart; free, venturesome, high-spirited... [sic] She [Florinda] had called him Jacob without asking his leave. She had sat upon his knee. Thus did all good women in the days of the Greeks. (p. 75)

Wild and frail and beautiful she looked, and thus the women of the Greeks were, Jacob thought; and this was life; and himself a man and Florinda chaste. (p. 77)

フロリンダの純情を信じるジェイコブの無邪気さを、ナレーターはほほえんで見守る。そして彼がフロリンダの裏切りを知ってショックを受ける時には、その場所が Greek Street だったという落ちまでつける。ナレーターはジェイコブの未熟さを認め、からかいながらも、それを大目に見てやろうという愛情のこもった目で彼を見つめているのである。

ジェイコブに限らず、他のどの登場人物も、一段高い所から微笑みをもって眺められており、皆どこかしら喜劇的要素を帯びている。この作品は、こうしたナレーターの語り口からくる笑いに満ちている¹³。

三番目に、ナレーターが時間に関してもつ特権が挙げられよう。先に述べたように、ナレーターはしばしば時間を遡って過去の出来事を紹介する。また作中人物にはわからない先のことまで知っていてそれを披露し、ドラマティック・アイロニーの効果をもたらすこともある。

またこのナレーターは、ある事柄を語るのにも、次々と時制を変化させ、視点の置かれる時間上の位置を微妙に動かすので¹⁴、全体として明確な時間関係がぼやかされ、Hermione Lee が言うように、特定の時に起こった事でありながら、いつの事でもよいような、或いは他の時に起こった事まで含めてしまうような曖昧さが生まれる¹⁵。時制といえば、この作品では大体過去形は物語の個々の出来事を述べるのに、現在形はナレーターの感想や一般論、又はその時どきの登場人物の心理を述べるのに使われているとみえる。しかし、時制や視点が微妙かつ頻繁に入り混じっているため、ナレーターと作中人物の思いが混ざりあってどちらのものとも決め難いとか、“specific” なものの詳細な描写が、現実のどの時点にもつなぎとめられることなく、ある人物の常習的な行為の説明や一般論の中に消えていったり、特定の場面を描いていながらそれが典型的なものに見えたりするといったことが起こる。この小論では詳しく取り上げないが、こうした曖昧さを醸し出し、個別でありながら典型・普遍でもあるような小宇宙を作り上げる文体は、これ以降の作品にも活かされる、作者のメルクマールともいうべきものである。

もう一つ、この物語における時間を語る際に忘れてならないのは、この物語が実は全て過去のことなのだということをナレーターが知っていて、それが明らかになる悲しい結末まで物語をひっぱっていく役割を担っているという点である。またナレーターだけは、自分の語る出来事を人物の運命や歴史全体の中に位置づける目を持っている。個々のシーンを物語上の“現在”の時点に立っておもしろおかしく描きながら、ナレーターは時々そうした意識を語りのはしばしにすべりこませる¹⁶。先に挙げた特徴が語りに“笑い”を生むとすれば、この特徴は作品に漂う“悲しみ”の調子を醸し出す要因となっている。

III

この作品の語りは、基本的には上に挙げた要素の組み合わせなのだが、そ

れらがどう組み合わせられ、どの面が強くなるかによって語り方も変わってくる。描く事柄が変わるにつれ、ナレーターは視点を変え、語り手としての態度を変える。しかし、一見無作為で無責任なナレーターの視点選びの背後には、描き出す内容とマッチした語り口を選ぼうとする意図が見受けられる。

例えば、3章に、ケンブリッジのカレッジの窓からジェイコブと友人達が議論しているのを眺めるという箇所がある。ナレーターは窓の外にいて、部屋の中を覗き、若者達の動作を観察するのだが、話の内容などは何もわからず、“Was it an argument? A bet on the boat races?... What was shaped by the arms and bodies moving in the twilight room?” (p. 43) と自問する。ここは、ナレーターがジェイコブを知ることができないことの表われとして、よく引き合いに出される部分である。しかし、これがナレーターの不可知論的態度の表われで、作品を貫く姿勢であるとはいえないように思う。その少し前の、プルーマー教授宅での昼食会の場面では、ナレーターは部屋の中において、ジェイコブに寄り添った視点からものを観察したり、彼の考えを代弁したりしているのである。ここではナレーターは窓の外から眺める視点を選んだのであり、それにはそれなりのメリットがあると考えべきであろう。

まず、ナレーターのケンブリッジに対する態度を考えねばならない。ナレーターは女性、或いは男性中心の社会のあり方に対して多少とも批判的な目を持つ人物であるらしく、特権的な世界であるケンブリッジを、羨望の念と多少の皮肉をまじえながらも、その伝統に対する敬意の感じられる筆致で描いている。つまりナレーターは、中に入れてもらえない外部者の目で学生達を見ているのである。プルーマー家の居間では、ナレーターはジェイコブのそれとほぼ重なる視点から物事を観察し、プルーマー家の人々の俗物ぶりに対する若者の嫌悪感を共有していた。しかしここでは、ナレーターは、外部から覗くことによって、真剣な議論(らしい)を戦わせながらも、なつめやしの実を食べ、机に小刀で傷をつけているといった、大人の目から見ればほ

ほえましくもある学生生活の一コマの独特の雰囲気を見てとり、なおかつそうした自由闊達な雰囲気の中で、議論の内容はどうあれ、ある“spiritual shape” (p. 43) が作り出されたことに感銘をうけるのである。これは、議論をしている当事者達の視点から見たのではうまく伝わらなかったのではないだろうか。

テキストでは次に、ケンブリッジの建物に視線が注がれ、この風景が、はっきりした色と線をもつトルコの風景と対照される。“But none of that [Turkey scene] could show clearly through the swaddlings and blanketings of the Cambridge night. The stroke of the clock even was muffled. . . .” (p. 43) 老教授や学生達が“swaddlings”や“blanketings”と言うはずはない。これは、長い伝統に教意を払いながらも、特権を与えられ庇護されている人々に対して少々批判めいた気持ちを持つナレーターの見方を反映した情景描写といえる。そしてこの感慨を、ナレーターは窓辺に姿を現わしたジェイコブにもあてはめる。

He looked satisfied; indeed masterly; which expression changed slightly as he stood there, the sound of the clock conveying to him (it may be) a sense of old buildings and time; and himself the inheritor; and then to-morrow; and friends; at the thought of whom, in sheer confidence and pleasure, it seemed, he yawned and stretched himself. (p. 43)

ナレーターはジェイコブの表情を定かには読みとれず、自分の推測をそこに重ねて、「多分」とことわっている。先に触れた昼食会の後、憤懣やる方ないジェイコブの気持ちをかかなり確信をもって語ったのとは随分違う態度だと言わねばならない。

しかし、こうすることによってナレーターは、ジェイコブに対し必要以上に批判がましい気持ちが起こるのを防いでもいるようだ。ジェイコブがブルーマー家の人々に対して感じる反発は、若者らしい感情で、ナレーターも読

者も容易に共感できる。しかし、ここでジェイコブの側に視点を置いて、同じ内容を彼に考えさせた場合、彼のエリート意識や傲慢さは鼻持ちならないものと映るであろう。そうせずにはここでは、ナレーターが自らの批判的な目を明らかにした上で、学生が意識せぬまでも抱いているに違いない誇り、昂揚感などを我々に伝える。その感慨は随分甘ったるいものだが、ナレーターの目というクッションを置くことで、読者もあまり抵抗を感じずに受け容れられるのである。ナレーターは視点や語り口を選ぶことで、美化しすぎず、かといって皮肉にもなりすぎないで、ケンブリッジの雰囲気や、そこでの生活を享受している若者の精神の状況といったものを伝えることに成功しているといえよう。

作中人物の視点を借りてエピソードを語る際にも、同様の選択がなされている。例えば、ジェイコブの友人ボナミーの部屋での議論の模様は、ボナミーの家政婦の視点から描かれる (pp. 100-1)。ナレーターは詮索好きの老婦人が名前を取り違えるくらいだから、議論を忠実に報告などできようかと嘆いてみせるが、それはポーズにすぎない。この粗野な老婦人の目を通して見ること、難解な術語をふりかざす青臭さ、若い男性としての性生活、特殊とも見える友愛（ボナミーの側には同性愛的感情があることが暗示されている）とそれに同居する子供っぽさ、等々が混在している若者の姿が浮き彫りにされているのである。

この作品に対する批判の一つに、他の人物の考えは容易に紹介するのに、ジェイコブの内面が描かれないうものがある。しかし、この作品では我々は従来の小説とは違う物差しを持っている。どの小説でも、作者が操作をして、中心人物の周囲に副人物が配され、その背景に置かれる人物はそれにふさわしい扱いしか受けない。ここで作者は、それを逆手に取っているようだ。この作品には夥しい数の人物が登場するが、ナレーターは、人物を登場させ名づけるのが語り手の仕事であり特権であると言わんばかりに、それぞれに名前をつけ、何かしら説明をつけてやる¹⁷。どの人物にも名前が、過去

があるのだから、それはその人物に現実味を与えるはずなのだが、背景の人物全てにそれをあてがっていくと、背景そのものが現実から遊離した世界で、人物がその中で動かされる駒でしかないことが不自然なまでに強調されてしまう。この、いわば開き直りは、従来の小説に慣れた目には奇異な世界を現出させるのである。副人物になると、かっきりした一筆書き風の説明は捨てられ、普通の肉づけがされている。そしてそれらの中心に位置するジェイコブは、主人公にふさわしく、言葉で安易に固定せず、辛抱強くアプローチされるに値するのである。

Alex Zwerdling は、ウルフが草稿の改訂の段階でジェイコブの心理を消す方針をとっていたと述べ、例として4章のジェイコブと友人の妹クララとの会話の場면을挙げている¹⁸。読み比べると、ジェイコブのクララへの思いが述べられている草稿の方は、出版稿より詩情において劣るし、ジェイコブのイメージも限定され、つまらなくなっている。言葉にすると歪められてしまう精神の状態を、語らずして感得させようという狙いが、この作品の語りのそこここに確かに見てとれる。

それこそ決定的瞬間にきて、ナレーターがわざとジェイコブの内面を描かないという場合もある。典型的なのが、12章の、ジェイコブが旅先で恋した人妻サンドラと共に夜のアクロポリスへ行く場面である。ここも、ナレーターの全知全能の否定の例¹⁹、或いはナレーターの視点の混乱のせいで “superb love scene” の効果を損ねた箇所²⁰といった評価を受けてきた。しかし私には、それまでのナレーターの語り口から考えて、これ以上描かなかったのは、芝居がかった場面やベソスに陥ることを避けようとする配慮の結果のように思われる。

作品の中でサンドラは徹底的に皮肉って描かれており、彼女の思いは、描出話法を使って示されている。常にかからかわれている。

How beautiful the evening was! and her beauty was its beauty.

The tragedy of Greece was the tragedy of all high souls.
The inevitable compromise. She seemed to have grasped something. She would write it down. (p. 141)

サンドラは自らの意識の中でいつも自分を飾り、劇化せずにいられない人物で、ジェイコブも、“She had had her moments” (p. 160) と言えるような経験を持ちたいという欲求に基く、数々の“affairs”の相手の一人にすぎない。このサンドラと恋におちるジェイコブも皮肉られている。もちろん彼の感情は真剣そのものだ。しかし、彼の見方とナレーターの見方の間にはかなりの落差がある。二人のクライマックスと覚しきシーンに向かう際も、ナレーターの口調は意地悪である。“Sandra opened her eyes very slightly. Possibly her nostrils expanded a little too.” (p. 157) 鼻孔をふくらますメロドラマのヒロイン。ナレーターはあくまで芝居がかった演出を許さない。

アクロポリスに登る途中、サンドラは残された時間が少ないことに焦っている。ナレーターの同情はむしろジェイコブの側にあって、彼の顔が“set and even desperate” (p. 158) に見えたことだけ述べ、彼の必死の思いだけはわかってやっている、といった態度をとっている。そして、会話がしばらく続いた後、ナレーターは突然目を転じて世界の大都市の夜を駆けめぐり、フランダース夫人の窓辺を訪れる。戻って来た時にはジェイコブとサンドラの姿はなく、そこで何があったのかはわからない。

しかし、サンドラの言う“some moment . . . which (such was her creed) mattered for ever” (p. 169) がここであったのだとしても、サンドラの“creed”や“moment”がナレーターの目から見ればどの程度のものなのかは想像がつく。ジェイコブの真剣さは疑うべくもないが、彼の心情をナレーターがそのまま代弁したら、ベーススにしかなるまい。却ってこの二人のシーンは、夜の詩的な風景描写とひきかえられ、全ての人間が抱くはかない“emotion” (p. 160) としてみられることで、嘲笑を浴びることを免れているのである。

ナレーターはこの後、次のように語る。

As for reaching the Acropolis who shall say that we ever do it, or that when Jacob woke next morning he found anything hard and durable to keep for ever? (p. 160)

“reaching the Acropolis”とは、比喩的には精神的なクライマックスを迎えることであろう。が、この修辭的疑問文に“*No.*”の含みがあっても、ナレーターはその後に“*Yet none of us do*”と続けるはずである。ナレーターは人間全ての愚かさや自己欺瞞を認め、この二人の感情をつまらぬものと断じることほしない。結局ナレーターは、この恋にまつわる笑うべき面をたっぷり描き、かつその真剣さも認めた上で、“*of that [the emotion of the living] what remains?*” (p. 160) という人生観を持った人物が寛大な目でジェイコブの苦悩を見守る、という立場に納まるのである。この立場からナレーターは、あまり自己省察的でない青年が恋に陥るという状況を呈示し、そういう場合こんな内的経験をするだろうという部分、一つの“*emotional state*”の型(mold)とでもいうべきものを、すっぽりと中空にしてここに差し出す。その中身、もろもろの感情などは、型をここまで用意したのだから、読者の心の中に浮かぶのを待てばよい。3章で若者達の作り上げた“*spiritual shape*”や友人同士の“*intimacy*” (p. 44) が大事であったように、この“*emotional state*”の型を示すことが、ここでは肝要なのである。そしてまた、この型を受け取る読者の受け止め方自体、ここに至るまでのナレーターの、皮肉ではあるがジェイコブへの愛情に裏打ちされた語り口に影響されざるを得ない。ここだけでなく、作品全体を通じて、ナレーターの態度には、笑うべき点は認めつつもジェイコブをハラハラしながら見守り、結局は“これも若い頃の経験だ”という立場に立つ、というパターンが見られる。それを追体験させられる読者のジェイコブに対する感情の動きも、おのずとそれにそったものになってしまうのである。

こうしてナレーターは、この作品の中で、ジェイコブを取り囲む世界を呈示し、各シーンで彼を見、関わりあう人々の、彼に向かうベクトルを周囲に配して彼を照射し、様々な出来事を通じてのジェイコブの内的経験を表わすために、それらの状況における“emotional state”の型をそこここに置く。こうしたやり方でナレーターは、ジェイコブがこの世界で経験したこと全てを通じての成長の過程を示す、掘り抜かれた水路ともいうべきものを作るのだといえよう。そしてこの、中空の型の集積、水路に最後の仕上げを施し、“一人の人間がいた”と感じさせる要因というのが、逆説のようだが、ジェイコブが失われることなのである。そのことを意識した時に初めて、その水路にさっと水が通って中が満ちるように、こういう経験をして作り上げられてきた青年が失われたのかという感慨が、我々の胸をうつのである。

IV

ジェイコブが失われること、この物語が過去のこととなっているということと、作品に漂う哀調には、密接なつながりがある。

2章に、フランダース夫人が村の牧師フロイドから求婚されて断わるエピソードがあるが、ナレーターは失恋したフロイド氏が他教区に移った後に結婚するという先の事まで述べて、エピソードを次のようにしめくくる。

As for Mrs. Flanders's letter—when he [Mr. Floyd] looked for it the other day he could not find it, and did not like to ask his wife whether she had put it away. Meeting Jacob in Piccadilly lately, he recognized him after three seconds. But Jacob had grown such a fine young man that Mr. Floyd did not like to stop him in the street. (p. 20)

ナレーターはここで、物語の結末近くと同じ時点に立っており、この物語はすでに過去のものとなったことを語っているのだということを暴露している。ここには二重のペースが漂っている。ひとつは、フロイド氏の、

偲ぶよすがも失われる昔の恋、過去のことになってしまったものに対するほろ苦い感傷である。そしてそれは、ナレーター自身の、過去となってしまったものを語る“悲しみ”のトーンと重なりあっている。

もちろん厳密に言えば、小説を読み通さない限りジェイコブが失われることはわからないし、読者は次々と眼前に繰り出されるシーンを“現在”と思って読んでいけばよい。しかし、軽妙に展開する語りの底には、これが全て過去のことを認めざるを得ないことからくる苦さ、悲しみが潜んでいて、それが時折顔を出す。1章には、もの哀しく叙情的な雰囲気漂っているとはよく指摘されるが、それはアルバムをめくると出てくるような、過去となったシーンの静的な美しさなのである。さらにナレーターは、個人の死を意識するのみならず、人間存在そのものを、滅びにむかって進んでいくものと観じ、“time and eternity”の相の下に見つめる目を持っており、そうした人生観をとところどころに示して、この物語に、これまで証明してきた軽快なものとは別のトーンを与えているのである。

13章で、戦争の足音が近づいている時に、フロイド氏がジェイコブに声をかけそびれたというエピソードが繰り返される時、そこには、フロイド氏の一抔のさびしさが感じられると同時に、そんなにも立派に成長した青年が間もなく失われてしまうことに対する哀惜の念も起こるはずである。そしてまた、繰り返しのよって、前の出来事が呼び戻され、その際にフラッシュバックされるであろうもろもろのエピソードも、全て一定の色合いに塗り上げられる。こうして、個々のエピソードは喜劇的な要素を帯びていながら、最後に全体を通してはペーソスが漂うのである。

物語の後半になって、ジェイコブが一人前の男となるにつれて、ナレーターの彼に対する批判的な眼差しは、露わになりこそすれ、なくなならない。ジェイコブは戦争によって失われるのだが、その戦争を生んだ社会に、その一員として仲間入りしようとしている、そんな彼の限界や欠点に、ナレーターは決して盲目ではない。

しかし、13章ではそうした皮肉なトーンは後方に退き、挽歌を奏でる準備が始められる。間もなく失われる彼を惜しむが如く、これまでジェイコブと関わりをもった人々がかわるがわるジェイコブを思い、コロスのような効果をあげる。それらの合間にジェイコブのショットがはさまれ、そこに戦争の始まりを告げる官庁や軍部での動きが重ねられる。

Timothy, placing the Blue book before him, studied a paper sent round by the Treasury for information. Mr. Crawley, his fellow-clerk, impaled a letter on a skewer.

Jacob rose from his chair in Hyde Park, tore his ticket to pieces, and walked away.

“Such a sunset,” wrote Mrs. Flanders in her letter to Archer at Singapore. “One couldn’t make up one’s mind to come indoors,” she wrote. “It seemed wicked to waste even a moment.”

The long windows of Kensington Palace flushed fiery rose as Jacob walked away; a flock of wild duck flew over the Serpentine; and the trees were stood against the sky, blackly, magnificently.

“Jacob,” wrote Mrs. Flanders, with the red light on her page, “is hard at work after his delightful journey...”

“The Kaiser,” the far-away voice remarked in Whitehall, “received me in audience.” (p. 173)

夕焼けの中を去って行くジェイコブの姿は戦争へ向かう動きと同時に表わされ、今やそれが差し迫ったものとなりつつあり、その中に彼が巻きこまれようとしていることが暗示され、我々の胸にひき戻したいような感情をひきおこす。切り替えのテンポが速まると共に我々の感情も高まり、最後にそれは「戦争の声」でバサッと切られる。この後、フロイド氏が、クララがジェイコブを見かけるが、彼は雑踏の中に見えなくなる。夜の闇の中に砲火らしきものが響き、続く最終章で我々は、もはや主の帰って来ないジェイコブの部

屋に、彼の母親と友人と共に立ちつくすのである。

ジェイコブが典型と化しており²¹、どこにでもいる青年と変わらない²²という批評は、あたっていなくもない。各シーンでジェイコブの経験する“emotional state”を抽出する際のナレーターの扱いに、これはどの青年も通る道なのだといったところがみえるからである。エキセントリックな特徴や感情の表現などで他と区別され、現実味を与えられるような人物伝を書くのでなく、ある環境の中で一人の人間が生きた、そのエッセンスのようなものを囲いこもうとしたのである以上、それは仕方のないことかもしれない。

しかしそのことは、ジェイコブという人物への哀惜の念を生じることを妨げはしない。我々は、ナレーターの軽快な語り口で繰り広げられる風俗劇風の場面場面を読み進んで行きながら、最後には、盛り上がるペースの中で、ジェイコブを——ベッキー・シャープやアンナ・カレニナを知るようにではなくとも——知っていたという感覚を抱かせられ、ナレーターの悲しみを共有させられるのである。

この作品は、作家の書く行為を作品化したような面があること、従来の小説で作者によってなされてきた操作をナレーターが逆手にとってやってみるところ、描くものの像を結ぶ作業の多くを読者に委ねている点などで、ウルフより後の世代の作家の小説と通じるような新しさを持っている。しかし、ウルフ自身のこれに続く作品を超える新しさがあるように見えるとすればそれは、いわゆるエドワード朝作家達の小説作法に反発した結果、新しい試みが尖鋭化して出てきたものと見てよさそうだ。ウルフには「自分の感覚が他人にも通じると信じること」²³をやめなければならなくなった時代の様相や、見る者の主観によって歪められざるを得ない“perception”のからくりに対する認識はあったが、それを突きつめていって、意味を汲み取ることを拒否するような試みをするところまでは行かなかった。言いかえれば、示唆する、或いは書かないという形ででも、言葉によってある意味を伝える姿勢をなくしはしないのである。この作品のナレーターは、読者の再構成に頼る部分を

残すとはいえ、読者の想像力を操作して、ジェイコブに対する感情を一定の方向に導いていく。そういう点で、この作品は、従来の作法と袂を分かったとはいえ、伝統的な「語り」の変形、J. Hillis Miller の言葉を借りれば「英国小説の伝統の延長」²⁴としての要素も多分に持っている。またここに、ウルフがこれ以降「モダニストの作家」としてとっていく姿勢も表われているとみることもできるのではないだろうか。

(本稿は1984年7月の日本ヴァージニア・ウルフ協会例会での口頭発表に基づくものである。)

NOTES

1. cf. Joan Bennett, *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist* (2nd ed.; Cambridge University Press, 1964), p. 94; Claire Sprague, *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, (New Jersey: Prentice-Hall, 1971), p. 7.
2. James Hafley, *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist* (1954; rpt. New York: Russel & Russel, 1963), p. 52; Jane Novak, *The Razor Edge of Balance; A Study of Virginia Woolf* (Coral Gables: University of Miami Press, 1975), p. 100.
3. Barry Morgenstern, "The Self-Conscious Narrator in *Jacob's Room*," *Modern Fiction Studies*, Autumn 1972, pp. 351-61. 他にナレーターの働きを扱っている研究に、Judy Little, "Jacob's Room as Comedy: Woolf's Parodic Bildungsroman," *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, ed. Jane Marcus (London: Macmillan, 1981), pp. 105-24, Howard Harper, *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1982), pp. 85-108, 小林克彦「Jacob's Room のナレーターについて」『熊本短大論集』Vol. 34 No. 2 [1983], pp. 1-18 などがある。
4. Virginia Woolf, *Jacob's Room* (London: Hogarth Press, 1976), p. 29 & p. 153. 以後この作品からの引用は、本文中で引用直後の括弧内に頁数を示す。
5. "... the lack of a particular consciousness in Jacob himself is still a serious omission" (Josephine O'Brien Schaefer, *The Three-Fold Nature of Reality in the Novels of Virginia Woolf* [London: Mouton, 1965], p. 81); "The necessity, inherent in the perspective of *Jacob's Room*, to forego an intimate inner view forbids Jacob the reader's full sympathetic identification"

- (Novak, p. 100).
6. cf. Michael Rosenthal, *Virginia Woolf* (New York: Columbia University Press, 1979), pp. 75-86; 坂本公延『ヴァージニア・ウルフ——小説の秘密』(東京, 研究社, 1978), pp. 71-92; 小林克彦, pp. 1-18. 坂本氏はさらに、この作品の発想を「ヌヴォー・ロマン的」と評している。
 7. そうはいても、後で否定するとはいえ、ナレーターがちゃっかりとジェイコブが芸術家らしい手を持っていることや (p. 69), 様々な人物のジェイコブ評を紹介してしまっていることも事実である。
 8. ウルフの日記によれば、『ジェイコブの部屋』が着想されたのは1920年1月のことである。同年1月26日の日記にウルフはこう記している。“Suppose one thing should open out of another—as in An Unwritten Novel—only not for 10 pages but 200 or so—doesn't that give the looseness & lightness I want: doesn't that get closer & yet keep form & speed, & enclose everything, everything?” (*The Diary of Virginia Woolf*, ed. Anne Olivier Bell (London: Hogarth Press, 1978), II, 13.)
 9. ウルフは1919年の短篇「キュー植物園」で、花壇の一隅に置いた視点を通して得られる様々な perception をモンタージュ式に記述することを試みており、この小説でもその手法を使おうと考えている (*The Diary of Virginia Woolf*, II, 14).
 10. この作品の表現法を印象派絵画と比較して論じた研究に、吉田安雄「ジェイコブの部屋——一つの印象派風の挽歌」(『ヴァージニア・ウルフ論集——主題と文体』(東京, 荒竹出版, 1977), pp. 35-68) がある。
 11. cf. Winifred Holtby, *Virginia Woolf: A Critical Memoir* (1932; rpt. Cassandra editions; Chicago: Academy, 1978), pp. 116-36; Novak, pp. 93-94. この作品におけるモンタージュ手法を論じた研究に、出淵敬子「『ジェイコブの部屋』試論——モンタージュ手法の意味するもの——」(『日本女子大学英米文学研究』No. 13 [1978], pp. 9-30) がある。
 12. “Then consider the effect of sex—how between man and woman it hangs wavy, tremulous, so that here's a valley, there's a peak, when in truth, perhaps, all's as flat as my hand.” (*Jacob's Room*, pp. 71-72); “Granted ten years' seniority and a difference of sex, fear of him comes first...” (*Ibid.*, p. 93). ここでナレーターは自分がそうであると断言はしていない。しかし、ジェイコブについて語る口調は、明らかに彼より年上の人物のものである。また、ジェイコブを見守る目、社会を批判する際の視座は、女性のもと考えてよいの

- ではないかと思われる。
13. Judy Little は、初期の批評家が賞讃した『ジェイコブの部屋』の喜劇的要素が最近の批評家によって見過ごされていると指摘している (Little, pp. 105-6):
14. 例えば、Lee はフランダース夫人の手紙についての記述を挙げている (pp. 89-90)。また、2章のフランダース夫人がフロイド氏を見かけるところからプロポーズの手紙を受け取るまでのパッセージでは、後の作品にもあまり無いような時間の動かし方が見られる。
15. Hermione Lee, *The Novels of Virginia Woolf* (London: Methuen, 1977), pp. 75-76.
16. Ralph Freedman は、この作品を直線的時間に司られる “tragedy of life” と現在時において作用する “comedy of manners” の二重構造としてとらえている。(“The Form of Fact and Fiction: *Jacob's Room* as Paradigm,” *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*, ed. Ralph Freedman [Berkeley: University of California Press, 1980], pp. 128-31.)
17. 作品中に登場する、名前をもつ人物の数の多さについては、“They become symptoms of the futility of public life” (Lee, p. 87), 「その数の多さゆえ、各々の人格を無効にし、彼らを孤立させている」(小林克彦, p. 9) といった意見がある。
18. Zwerdling の掲げた草稿の一部と、出版稿でそれに対応する部分は次の通りである。
- “Little demons!” she [Clara] cried.
- “I haven't said it.” Jacob thought to himself.
- ~~“I want to say it. I cant say it. Clara! Clara! Clara!”~~
- “They're throwing the onions,” said Jacob.
- (holograph version, with Woolf's deletions)
- “Little demons!” she cried. “What have they got?” she asked Jacob.
- “Onions, I think,” said Jacob. He looked at them without moving.
- (published version, p. 61)

草稿よりの引用の出典は、*Jacob's Room*, holograph dated April 15, 1920-March 12, 1922, Berg Collection, New York Public Library, pt. I, p. 123 (cited by Alex Zwerdling, “*Jacob's Room*: Woolf's Satiric Elegy,” *A Journal of English Literary History*, Vol. 48 [1981], p. 900).

19. 坂本公延, p. 91.
20. Hafley, p. 52.

21. Schaefer, p. 70; Avrom Fleishman, *Virginia Woolf: A Critical Reading* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975), p. 54.
22. Bennett, p. 96.
23. Woolf, "How It Strikes a Contemporary," *The Common Reader* (London: Hogarth Press, 1975), p. 302.
24. J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels* (Harvard University Press, 1982), p. 176.