

# 「視覚」と「形」—『ジェイコブの部屋』における V. ウルフの技法について

安 藤 泉

外国語教室  
(1977年9月9日受理)

“Vision” and “Form”—on V. Woolf’s Technique in *Jacob’s Room*

Izumi ANDO

Department of Foreign Languages  
(Received September 9, 1977)

*Jacob’s Room* written by Virginia Woolf is the first experimental novel she wrote after her essay “Modern Fiction”. Based on this novel, I have attempted to analyse some characteristics of Woolf’s theory concerning modern novels— a theory which greatly influenced some other writers’ experimental works after 1920.

*Jacob’s Room* is composed of numerous separate scenes. As a whole, they make a kind of harmonious unit— “form” according to the author. “Form” is what struck her first in composing this novel. I focus on the function of artistic eyes—the creative vision between objects and those that represent them, as the wellspring of her ideas. It can also be compared with Post-Impressionism. The resemblance and the difference between them show that the metamorphosis from “vision” to “form” is a key element in understanding Woolf’s fiction.

## 1

ヴァージニア・ウルフは1919年4月に新しい小説のありかたを論ずる「現代小説論」を発表した。1920年代以降の実験小説の隆盛に一つの先駆的役割を果たしたと言えるこの評論は、ウルフ自身にとってもその後の彼女の小説における大胆な手法的試みを正当化するマニフェストであった。この中で彼女は当時のイギリス小説界で重きを得ていたウェルズ、ベネット、ゴールズワージーの作風を、精神ではなく肉体のみを扱おうとする物質主義であるとして真向から否定しにかかった。ウルフがそれに対置したのは、「普通の日の普通の心」に受けとめられる「無数の印象」であり、「これらの印象が無数の原子でできた驟雨となってあらゆる方面からやってきて、月曜日とか火曜日とかの生活となる」ときに以前と違ったところに置かれるべき「強調」である。「人生は、意識の始まりから終わりまで、我々をとりまく半透明の外被であり、この移り変わる未知で無辺の精神を伝達するのが、

小説家の務めである」と彼女は主張する<sup>1)</sup>。

この後、ウルフは幾つかの短篇によって、現代小説に関する自己の理論の実験を試みた。評論の中の一節を題にした「月曜日か火曜日」や「書かれざる小説」、「幽霊屋敷」等、スケッチ風の短篇がこの時期に書かれた。

ウルフがマニフェスト以後実際に小説で初めてその実験を試みたのは、彼女にとって三番目の長篇にあたる『ジェイコブの部屋』においてである。「現代小説論」発表の翌年1920年1月26日付けの日記に、ウルフは、新しい小説のための新しいフォームの着想を得たことを記している。その時の彼女の喜びは、誕生日だった前日に優る幸福感であると述べられているので、その程度が推測される。前年4月の「現代小説論」発表と同時に、世論は湧き上っていた。それによって、ウルフはやむを得ず、評論活動と並行して、自分自身、現代小説家として絶えず先頭に立つという気負いと緊張の上に立たされるに到った。従って、この新しい小説への着手は、自信と不

1) V. Woolf: “Modern Fiction”, *The Common Reader*, 1951 (1925), Hogarth, p. 189

安の両方に裏打ちされるものだったことが、当時の日記を読むとよくわかる。

以下、この論文は、ウルフの初めての実験的長篇として1922年に発表された『ジェイコブの部屋』の技法的特質を、成立過程における作者ウルフの、小説及び芸術全般に対する考え方の中で把え、また特に、見ることと見るものを形にすることといった、絵画にも共通する要素を、小説家ウルフがいかに小説の手法として用いているかを、絵画における後期印象主義の手法と対照させながら、考えてみようとするものである。そして、ただ小説の中でどのような方法がとられているかということではなく、その技法が現代小説の行方にどのような意味を持ちえたのかを把えかえしてみたいと思うものである。従来ウルフの小説の中で、『ジェイコブの部屋』は、その実験性を高く評価されるもの、次作『ダロウェイ夫人』や『灯台へ』において展開されるいわゆる「意識の流れ」の手法を未だ開示し得ぬ習作的段階の作品といった見方を免れていない。しかし、作者の意図する理論の端的な表れの幾つかを、作者自身が積極的にそれを実践しようと臨んだ作品に見出しうるのはまぎれもない事実であろう。また、新作の着想を得た時のウルフの日記には「その統一性をどうすべきかをまだこれから発見せねばならない……ただ先頃思いついた新しい形に無限の可能性を見る<sup>2)</sup>」と書かれていたが、完成された『ジェイコブの部屋』では夥しい登場人物を以下で考察するような一つのフォームに収束させ、統一性を生み出している。このことは実験的作品としての『ジェイコブの部屋』が、独自に作者の意図を達成しえたことを想定させるものではないだろうか。

## 2

この小説は、ジェイコブ・フランダースという一人のイギリス青年が中心である。題名の「ジェイコブの部屋」は、作中で指摘されるように、このジェイコブ青年をめぐる、その周りで展開される夥しい人間模様をさすもの、言い換えれば、ジェイコブの存在する空間といった程度のものである。南イギリスのコンウォールの海岸地方で、未亡人の母と女中によって育てられたジェイコブは三人の男の子の真ん中である。彼はラグビー校からケンブリッジ大学に進み、卒業後ロンドンで下宿生活しながら弁護士修業をする。友達やその家族、恋人らとの生活の後、パリ経由でギリシヤに旅行する。旅先での或る上流婦人との出会い。そして帰国後間もなく、ジェイコブは第一次大戦に召して戦死する。

ところで、ここに述べたジェイコブの生の過程は、小説の場面展開を追うなかで、全体として関連性のある事

柄を並べた結果でしかない、つまり、小説を読み終えてジェイコブの人生をふり返った時に迎えられる生の流れの軌跡でしかない。小説は全体として一応ジェイコブの幼年時代から死に到る間の時間の流れに従ってはいるものの、いくつかの時期に応じて14のセクションに分れ、各々のセクションがさらにいくつかの小さな部分に分けられている。この小部分は、大概数人の人々が交錯する生活の中の短い場面であるが、ときには、わずか1行もしくは2、3行で或る状況が語られることもある。母、兄弟、母の愛人、その妻、近所の主婦、汽車に乗り合わせた婦人、学友、その妹、その家族、その家の居候、教師、大学の慈善後援者、下宿の前を通る娘、画家、売笑婦、図書館で見かけた女、等、彼を囲む人の波は無限に広がっていく。そして面識の有無を問わずその人々の意識にジェイコブの影が表われるとき、彼の存在は実体として把え始められる。また、ジェイコブの存在を示すのは人間だけではない。ジェイコブが子どもの頃砂浜で遊んでいて見つけた大きな蟹、その近くの岩間に寝そべる「巨大な男と女」(子供から見た恋人たち)、そばに落ちていた牛の頭蓋骨(ジェイコブはそれを家に持ち帰って部屋に置くが、これは後年の『灯台へ』に登場するラムジー一家の海辺の別荘で、少年ジェイコブの部屋の壁にかけられているそれにもつながる)、あるいは、ヨット旅行に出たジェイコブの目に映る真青なシリエの島、シャツを脱ぎ海に飛び込む一瞬に彼が目にする虹のように変る波の縞の色、海、カモメ、読みかけのシェイクスピア、灯台、晩餐会の豪勢な食べもの、ろうそくに照らし出された「テーブル上の巨大な手」(自分の手)、飾りリボンのついたカツレット、等、ジェイコブの目に映りまた消えていくものの数は果しない。そしてこのようなジェイコブの目に映り、一瞬意識に浮び上り、やがて他のものにとってかわるさまざまなものの影は、一時のはかなくあるいは鋭く刻み込まれた印象となって彼の心に残るとき、ありふれた日々の常みが経織りの如く連なっていくジェイコブの生の実態を内から照らし出す。

夥しい人々と夥しいものの影。これが当初ウルフが「現代小説論」で語った「普通の日の普通の心」に「無数の原子でできた驟雨となって」受けとめられる「無数の印象」と重なるだろうということは、およそ言を待たない。つまり、作者ウルフは『ジェイコブの部屋』において、ありふれた日々のありふれた事象が、自在にしかし決してでたらめにはなく浮び上るような作品を書こうとしたと考えられる。

作者の日記を参照すると、1919年4月20日、つまり先の「現代小説論」を発表した時点の日記に参考となる一節が見出される。彼女は「人生というゆるくて定まらな

2) V. Woolf: *A Writer's Diary*, 1975(1953), Hogarth, p. 23

い素材を小説で用いるのに今までとは別の方法」として、「日記が達成しうるような類いのフォーム」を小説に適用することを念頭に置いている。それは「何かとてもゆるい編み方で、でも決してぞんざいでなく、伸縮自在で、わたしの心に浮ぶものは何でも含んでしまう」ような「何か合切袋のようなもの」である<sup>3)</sup>。この一節はまだ直接『ジェイコブの部屋』を意識して書かれたものではないが、この小説を着想する前段階で作者の考えていたところであり、『ジェイコブの部屋』に登場する夥しい人やものの存在と全く無関係ではありえない。

しかし、ウルフが書こうとしたのは単にジェイコブをめぐるさまざまな人々やものの影の羅列ではない。外に百態となって表れるそれらのものの内から自ずと一貫して浮び出る本質的なもの、ウルフ自身これを「人生 (life) あるいは精神 (spirit), 真実 (truth) もしくは現実 (reality) <sup>4)</sup>」などとはっきり呼びかねているのだが、この百態をとるものの内から浮び出る本質こそ、新しい小説からにじみ出さねばならないものである。なぜなら「現代小説論」のなかで、ウルフは「もはや従来の寸法の合わなくなった衣服 (小説形式のこと——筆者注) では、この本質的なものはいらなくなってしまった (傍点筆者)<sup>5)</sup>」と宣言したのだったから。そして「この変化する未知で無辺の精神を、それがどのような錯誤や複雑さを見せようと、できるだけ異質のものや外部のものを交えずに伝達するのが、小説家の務め (傍点筆者)<sup>6)</sup>」であると主張したのだから。

この問題は、『ジェイコブの部屋』の中でどのように辿られうるのか。たくさんの短い場面設定が続き、はかなくあるいは鋭く意識に刻みこまれる夥しいものの影が陳述される中で、読者は幾つかのくり返しがあることに気付く。例えば、冒頭で、海岸に遊びに出た弟を捜し求めて兄のアーチャーが呼ぶジェイコブの名はその後、何人かの人に心の底からつぶやかれ、あるいは叫ばれる彼の名前に呼応する。ともにいなくなった息子たちを呼ぶ母の声。ダラント家に滞在したジェイコブが帰った後で彼をなつかしんで呼ぶクラターバック氏の声。結局自分を好きになってくれなかった彼の名を秘かに胸の内でもつぶクレアラの声。そしてあたかもすぐに戻ってくるようにそのままにして戦争に出かけたジェイコブの部屋で、戦死した彼の名を呼ぶ友人ボナミの声。ジェイコブの像は鎖のように連なって人々の心に浮ぶ。しかし、これら

はみな決して返答のもどってこない呼び声である。「身体中から純粹に、心から純粹に、外に出て行き、孤独で、答えてもらえずに、岩にあたってくださる、そんな響きをした<sup>7)</sup>」呼び声である。この呼び声は、ジェイコブが人々の間に明らかに存在していたにもかかわらず、その不在を一貫して読者に意識させるものである。(ジェイコブの不在は、彼の部屋の描写が、その住人の留守である点を暗示してからなされることでも強調されている。) また、くり返しの他の例は、人間の普通の行為に見出される言いようのない悲しさである。ジェイコブを呼んで答えられないその声の「この上もない」悲しい響きに始まり、コンウォールの丘に立っている見なれた高い煙突、海岸の駅や波だつ小さな入江を見て思い出される「圧倒的な」悲しさである。そして、人々を老けさせたり息の根をとめたりする大事件ではなく、人々が眺めたり笑ったりバスに乗り込む時に見出される「言いようのない」悲しさである。

ウルフの言う普通の目の普通の心に降り注ぐ数知れぬ印象の驟雨が懐胎している本質的なものの顕現を、これらのくり返しの中に認めようとするのは早計であろうか。夥しい場面やものの陳述の中にくり返され、自ずと形を現わす何かを通して、作者は小説家の務めとして何とか「未知で無辺の精神を伝達」しようとしていると考えられるのではないだろうか。

日常目にする多くのものの姿や場面の中に、外貌の多様性は言問わず、確かに連なっていく真実を、ウルフは新しい小説の「合切袋」に込めようとした。この外貌と内側の真実の関係については、ウルフは作中でジェイコブを見る周りの人々の目のありかたを通じて語っている。ジェイコブを見かけた多くの人々にとって、彼は「目立つ」青年である。ハンサムで、おもしろいし、体格もよい。世間づれていない20歳ぐらいの若者なら誰でもショックを感じる大人の世界の頑固な卑俗さを人一倍感じている。ルネサンスやエリザベス朝の偉人の作品を愛し、しかも「歴史は偉人の伝記から成るか？」と題する論文も書く。いかにも「初めて彼を見た時、疑いなくその言葉 (『目立つ』という言葉——筆者注) がピッタリなのだ。<sup>8)</sup>」しかし、とウルフは考える。次の瞬間、その青年について我々は一体何を知っているのか。なぜ彼を自分たちにとって最もリアルで、堅固で、よく知っていると突然思っただけ驚いたりするのか。結局何も知ってはい

3) *ibid.*, p. 13

4) "Modern Fiction", p. 189

5) *ibid.*, p. 189

6) *ibid.*, p. 189

7) V. Woolf: *Jacob's Room*, 1949 (1922), Hogarth, p. 7

8) *ibid.*, p. 69

ないのだ。外面の「目立つ」ことに対して、ジェイコブの存在の真の意味は何だったのかとウルフは考える。「人生はものの影の行列でしかない<sup>9)</sup>」と彼女は書く。つまり、我々が目にするのは、ものの影である。実在していると見え(思われ)るものがそのものの影であるとするれば、実在していると見え(思われ)ないもののほうがそのものの本質であるとも考えられる。アーチャーに、母に、クラターバック氏に、クレアラに、そしてボナミによって呼びかけられるジェイコブの名前が、彼の不在を暗示するものであるとすれば、人々の間に実在し、愛され、関心を抱いて認められた彼の、不在こそが実は事の本質であり、問題とされているとも考えられよう。

ウルフが試みたのは、普通の日に目にする数知れない風景、場面、人物、行為、物体、を、前面から見える外形と同時に、向う側に回って、内側から自ずと現れるそのものの形を把えることである。再度日記を参照してみよう。先述「人生というゆるくて定まらない素材」を扱うための小説のフォームとして「何かとてもゆるい編み方で、伸縮自在で、心に浮ぶものは何でも含んでしまうようなもの」を構想した後続く部分である。

わたしはその集積が、一年か二年の後見てみると、自ら区分けし、精練し、合体して、丁度沈澱物がそうするように神秘的に、人生という光を映すに足る透明な一つの形となり、しかも一個の芸術作品の高みを持った堅固で平静な複合物となっているようにしたい。

(傍点筆者)<sup>10)</sup>

つまりは、その小説の叙述において、夥しいものの影の行列の中から、人間存在の本質が自ずと整理、抽出され彷彿としてくる作品であると言えよう。彼女の言う小説のフォームとは、単に小説の形式以上のものであり、文字通りものの形、小説が描く事象の本質的形と深く結びついたものであると考えられよう。『ジェイコブの部屋』がウルフの当初の意図をどれだけ伝えているか、の程度の判断は置くとして、その手法が当時の彼女の小説理論を忠実に反映するものであったことは明白である。

### 3

それでは、ウルフのものの見方、現代小説論は、如何にして形成されたのか。この点を考察する時、我々は絵画における後期印象主義の存在を抜きにして語ることはできない。ウルフは「ベネット氏とブラウン夫人」と題する評論(1924年ケンブリッジ大学「異端者会」で講演、同年刊行)の中で、次のように述べている。

1910年の12月頃、人間の性格は変わった<sup>11)</sup>。

1910年12月頃とは、同年11月から2ヶ月間ロンドンのグラフトン・ギャラリーズで開催された第1回後期印象派展と同じ時期を示し、当然この派の影響をさすものとされる。印象主義絵画が、それまでの対象を忠実に複製化しようとする写実主義に対して、光と色によって物体のイメージを内から映し出そうとする一つの革新的動きであったとすれば、セザンヌ、ゴーガン、ゴッホ等の後期印象主義は、対象となるものそれぞれを、そのもの実体が内から自ずととって現れる形を掴むことによってキャンバスに再現しようとする更なる革新であった。後期印象派展は、ウルフが開催の前年に知己となったロジャー・フライによってイギリスにもたらされ、世論の猛反発を受けたが、第2回が既に1912年10月、フライの周到な用意とともに、ウルフの夫であるレナード・ウルフを幹事として開催されている。ウルフはこの後期印象派展開催の経過を、後年伝記『ロジャー・フライ』に詳しく、書いた。

絵画におけるこの革新が、彼女の小説論の革新を醸成するのに影響大であったことは確実である。具体的に、両者に共通して見出される点を検討すると、例えば『ジェイコブの部屋』に関して先節で述べたような、見るごととそれを形として作品に把え直す表現のしかたが問題としてクローズ・アップされてくる。後期印象派の先鋒セザンヌの絵画における試みは、現象に対する忠実さによって、物体をその「生れ出ようとする秩序」のままに内側から照らし出される形として把え、それが固有の「固さ」と「物質性」を所有しているようにすることであった<sup>12)</sup>。そして、固さと物質性を備えた個々の物体が構成する有機体としての全体、完全に充実した全体としての景色が、彼の唯一つのモチーフであることは一貫して変らない。ウルフが小説において試みたのも、それにごく近いように思われる。彼女は、驟雨の如き印象の群れを、それが生れようとするままに言葉に表わし、同時に自ずと内から本質として固有の物質性を備えた形が生じることを、「現代小説論」に続く『ジェイコブの部屋』での実験の狙いとしていたのである。

この狙いは、後期印象主義絵画のイギリスへの橋渡し役をしたロジャー・フライの評論の一節からも想定される。『視覚と意匠』と題された評論集のうち、「芸術家の視覚」の中で、フライは、人間の見る行為を4つの段階に分けて考察する。第1に、純粹に生物学的な視覚器管によって見える行為。第2は、意識的に関心を持って

9) *ibid.*, p. 70

10) *A Writer's Diary*, p. 14

11) V. Woolf: "Mr. Bennett and Mrs. Brown", *Collected Essays I*, 1966, Hogarth, p. 320

12) M. メルロー・ポンティ, 「セザンヌの疑惑」, 『意味と無意味』, 永戸多喜雄訳, 国文社,

眺める好奇心の視覚。第3に、対象の中に形や色のハーモニーを見出す審美的な視点。第4は、芸術家が創造に用いる目である。問題となるのは無論、第4の創造的視覚であり、これがものの外観からの完全な離脱 (detachment) を最も必要とするとフライは言う。

こういった創造的視覚においては、ものは姿を消し、遊離した単一性をなくし、同数の小片として全體のモザイクの中に場を占める。全体的な視野の組成は、きめ細かく、個々のものの内の色調の一貫性は、他のすべてのそれと同じ強さである。<sup>13)</sup>

その結果、人間の頭とカボチャは、等価値に芸術家の視覚対象となるし、「すべての個別体は、光と影の活動に支配され、視覚の端切れでできたモザイクとなる<sup>14)</sup>」のである。

フライの解説はやや総括的な感があるが、絵画と文学 (フライが意図したのは特にイギリス小説) が、見ること (知覚すること) とそれを形にして表現しなおすことについて、換言すれば、芸術家の視覚の機能について、その後共に検証していくこととなった考え方を説明し、特に、絵画に比して立ち遅れの目立った小説において、ウルフらが試みようとしていた新しい実験小説の狙いを語ってくれると考えられよう。

## 4

ここで、見ることとそれを形にして置き変えることという表現——創作の問題を、もう少し考えてみたい。視覚の創造的な働きが、後期印象主義絵画、ロジャー・フライ、及びヴァージニア・ウルフの創作理論の中にそれぞれはっきりした位置を占めていることは、前節で述べた。ここでは、視覚の創造的機能によってもたらされた「形」が呈示する表現上の意味に焦点を当ててみる。

後期印象派の画家、とりわけセザンヌの提出した表現上の問いかけが、対象・オブジェとその再現前としてのタブローとの間のプロセスに関するものであったことはよく知られている。セザンヌにとって、眼前にある山、りんご、女、顔、etc. と、表象であるタブローのそれとは、同じものでありながら、同時に、独立した固有の存在であらねばならない。そのために、彼は、画面の上のある確定的な位置に、絵具を一つ一つ塗り込んで、不規則な平面を作り、この平面がそれぞれ物体の形を描き出すようにした。描き出された物体の形は、周りとのそして画面全体との釣り合いの中に位置付けられ、一つの全体性を形成する。この一つの全体性が、固有の生命を持つ有機的存在となる時、絵が絵としての、作品が作品

としての一人歩きを始め、モチーフとなった対象と対等になる。その際描き出された形は、ある時の瞬時性とか、現実的な物体の偶発的統一性といったものではなくそのものが継起する年月や日々をとりこんだ、そのものの本質の表われであらねばならない。このことは、後期印象派の肖像画に心理描写、苦痛、悲哀、歓喜の表情が殆んど見られないことにも呼応する。人間は、一時的な表情、風采によるよりも、生の継起を組み入れた、形のスケッチで表わされるのである。そしてさらに、セザンヌの描く物体は往々にして、基本的な幾何学的原形にまで到達する。円環、球、円錐、立方体、etc. のように。この傾向が、何年かのちの、キュービズムの如き運動の形成基盤となったことは言を待たないが、ここではそこまで論ずる必要はない。ただ、こういった、セザンヌの形が、それまでの表象——再現前という絵画が枠付けられてきた機構から脱け出て、さらに、表象自体の独自の遊戯を狙いとする現代絵画の出現を促す契機となったことだけは、セザンヌが意図したかどうかを抜きにして指摘しておかれねばならない。

全く同じことが、ウルフについても指摘されるのである。『ジェイコブの部屋』における描写の特徴、それは幾つもの物体や場面が、形として表現され、さらにそれらの形が全体として巨大な円環を構成し、一個の全体的統一性を作っているということである。例えば、何人かの人々によって呼び継がれた「ジェイコブ!」という声は、冒頭の場面でアーチャーが呼ぶ声と最後の場面でボナミが呼ぶ声とで完全に一致する。あるいはまた、最後の場面で、母親が、いなくなったジェイコブの部屋から古靴をみつけ出し、「これをどうしましょうか」とボナミに尋ねる問いの答えは、いかにも「ですから、もちろん、それは放っとくしかしようがなかったんです」という、この小説の書き出しの言葉 (母親ベティの手紙の一節で、「それ」の内容については書かれていないので不明) に一循環してつながるように見える。それは、単に偶然と言いきれないもののように思われる。終りが始まりにつながられ、人間の営為は循環するということだ。そしてその間隙を縫うが如く、視覚に把えられるオブジェの描写を、ウルフはくり返す。特に、ジェイコブの住んでいた部屋については、二箇所、完全に同じセンチンスが数行ずつくり返される<sup>15)</sup>。そうすることによって、場面は、時と所を選ばず、固有の固さと均質性を備えた物体の如く、作中に固定されているのである。

セザンヌの場合と同様、『ジェイコブの部屋』にも心理描写はあまり用いられない。あるのは、個々の人間が

13) Roger Fry: "The Artist's Vision", *Vision and Design*, 1925, Chatto and Windus, p. 52

14) *ibid.*, p. 52

15) *Jacob's Room*, p. 69 と p. 76 及び p. 37 と p. 76

互いに存在することによって作り出す生の継起としての場面の展開だけなのである。

さらに、物体や場面についてのウルフの描写は、くり返されることによって幾つかのパターンとなり、独自の興味深い音楽的基調効果を生み出すものとなる。例えば我々は、このくり返されるパターンのうちに、点描派の画家スーラのパターンを窺うこともできよう。セザンヌと同様に、確実性と建築的秩序を描写法の中に取り入れたいという願望をいだいていたスーラ作品には、曲線と斜線が、人物や犬、帽子、衣服、足、背中、土手などの描写のために、幾つかのくり返しのパターンとして用いられる。そのくり返しは、相互の興味深い関係を示し、音楽のモチーフのように使われるのである。『ジェイコブの部屋』に表われるくり返しと全体としての円環の形が、同じように、描写の確実性と建築的秩序の狙いを読者に感じさせるものであることは明白である。

ここに到って我々は、ウルフの作品がすでに幾分、ものの描写、表現手段の点で、一人歩き、独自の遊戯を始めていることに気付かされる。『ジェイコブの部屋』の執筆にとりかかる前、ウルフの日記に、まず、新しい小説のための新しいフォームを思いついた、とあり、次いで、テーマはまだ明らかでない、と記されていた<sup>16)</sup>のは、その点で暗示的である。思想よりもまず手法が表現の対象とされている。さらに突き進んで言えば、『ジェイコブの部屋』における実験は、19世紀までの、描出という小説の枠付けられてきた機構から脱け出て、技法の遊戯を目的とする現代小説、アンチ・ロマンの出現にも直接つながる要素を持っていたと言っても過言ではないだろう。

1927年、ウルフは同年にE・M・フォースターが刊行した『小説の諸相』に寄せて、「小説の技術」と題する評論を発表した。その中で、彼女はフランスやロシアにおけるフィクションの手法としての把え方を重視して、次のように述べている。

もし英国の批評家が人生と呼びたがるものの権利を守るのに慣れてしまったり熱を入れたりすることがもっと少くなれば、小説家もまた大胆になるだろう。永遠に続くお茶のテーブルや、人間の冒険のすべてを表現すると考えられているもっともらしい本末転倒の決まりきった形式から縁を切ることができるだろう。しかしその時ストーリーはよろめき、プロットは崩れ、人物は破壊されるだろう。要するに、小説は芸術作品と

なれるのである。<sup>17)</sup>

ここからわかるのは、ウルフは従来の小説の形式を打破することを第一に念頭に置いているということである。そして、彼女自身の想定する小説は、作家が自分自身の目を使い、その目の働きによって、今まで形の掴めないでいた思考を豊かにし、はっきり形にして呈示する作品である。「絵画」と題して、小説家の絵画との関係を多少皮肉を込めかつユーモアを持って書いた評論(1925年発表)でも、ウルフはやはり、従来の小説家が決して用いなかった「自分の目」しかも「第三の目」の必要性を強調した<sup>18)</sup>。

ものを見ることから、見たものを形にして表わすことへの創造的プロセスに、ウルフの新しい小説観の特徴を見出すことができる。そして、この創造的プロセスを経て表わされた「形」こそ、ウルフの創作活動の狙いであり、かつウルフの抱く小説像を浮び上らせるものであったと言えよう。

## 5

後期印象主義絵画とウルフの、表出——創作についての考え方の類似は、1910年代、20年代にかけての、芸術に限らず人間の思考そのものの変化を示す一つの証であった。事象に対するのに、先入見を完全に排し、都度新たにそれに忠実に立ち向かおうとする姿勢は、今世紀における現象学的哲学の隆盛によっても実証されていく必然の顕われであった<sup>19)</sup>。しかしながら、ウルフは後期印象派に影響を受け、視覚の創造的プロセスを新しい表現の根底に据えるという点で発想の同一性を大いに見せながらも、一方、彼女特有の感性の表われにそれとの微妙な差異を見せている。セザンヌの試みがあくまで「形をとろうとしている素材」の「自然発生的な組織によって生れようとしている秩序」を描くことであるのに比して、ウルフの感性は意識的にか無意識的にか、表出された形に一つの芸術としての美を見出そうとするのである。それが彼女の言葉にしばしば「芸術としての高み」といった表現で現れるものである。これを知的デカダンの選良集団〈ブルームズベリー〉の審美的モダニズムと呼ぶことはあまりに安易である。あるいはまた、それは確かに「〈表現〉〈創造〉の次元での文学、哲学、絵画の同一性」と同時に「世界内存在の自発的意味への接近度における絵画の特権性・優越<sup>20)</sup>」を認めさせる一つの証拠となってしまうのかもしれない。さらにまた、それはウ

16) *A Writer's Dairy*, p. 23

17) V. Woolf: "The Art of Fiction", *Collected Essays II*, p. 55

18) V. Woolf: "Pictures" *The Moment*, 1952 (1947), Hogarth, p. 141

19) メルロー・ポンティがセザンヌの企てに自己の現象学思想の前形成を見出ししていることは、「セザンヌの疑惑」、『知覚の現象学』等に明らかである。

20) 木村雄吉、『エピステーメー』特集セザンヌ、1977。1月号、朝日出版社、p. 146

ルフの精神が自我を排してどこまでもそのものに徹底して対峙しうるかを測る指標でもある。

だが、表出された形に美を求めるウルフのこの感性は、表現のためのあらゆる思案と苦渋にみまわれる中での更なる希望と自戒の併存から生み出される極限的状态の産物であった。それは強靱な神経を持ち合せなかった彼女にとって、表現活動を続ける上での唯一の自衛手段であったと言ってもよいだろう。それを、対象の美的印象のみを追求しようとするいわゆる審美的感性と同一に扱うことはできないであろう。ウルフ自身、自己の感性に埋没して対象としての作品と自分との遊離(detachment)を失くすことを警戒している。『ジェイコブの部屋』の着想を得た時、ウルフは自己の経験的感性(経験的直観)によって表現対象の領域を限定することを戒めて、次のように書いている。

危険なのは思むべき自己中心的自我だ。それがジョイスやリチャードソンを損なっているように見える。本と自分を隔てる壁を、その本がジョイスやリチャードソンみたいに限定的にならないで、作るのに十分な柔軟さと豊かさをちゃんと持ち続けられるだろうか。<sup>21)</sup> ウルフにとって、創作活動における美というものの認識は、理性的かつ巧利的に自己の表現手段を見い出すことと結びついていたと思われる。

ウルフのこの特異性は、同時代に同じような表現上の問題を呈示した別の作家、例えばD・H・ロレンスとの比較によって一層性格が明らかにされる。ロレンスもウルフと同じくセザンヌに多大な影響を受けていた。事象への接近とそれによる本質の探求という点で、やはり、まさに当時の新思潮を作品の中に具現していたのである。<sup>22)</sup> 『ジェイコブの部屋』の手法、場面ごとに結晶した現象の本質の閃きを定着させ配列するといった手法は、ロレンスが『恋する女たち』を頂点として彼の作品に展開した事象へのアプローチの方法と相通じるものがある。プロット、人物、ストーリー、といったものよりも、表現されることによって形をとり目に見えるようになった事象の本質もしくは精神が、両者にとってはより重大なものである。ただ、ロレンスが事象に接近しようとするときの徹底ぶりは、ウルフの場合よりもさらに強かった。この執着心とまで言えるほどの徹底は、おそらくセザンヌのものに対する徹底により近いものであり、ロレンスがウルフ以上に「創造的視覚」を駆使し得たことを物語るものでもある。ウルフ自身、ロレンスのこの力を認識

していた。彼の死の翌年にウルフは「D・H・ロレンス 覚え書き」と題したエッセイを発表したが、その中で次のように述べている。

しかし、これらの印象(ロレンスが示した無駄のない鋭い明晰な筆力)のことで、ただしそれ自体は優れた小説家の輩出した時代にはさほど稀ではないとウルフは付け加えている——筆者注)は、モレル家(『息子と恋人』——筆者注)の生活や、彼らの台所、食べもの、流し、会話の仕方を作り上げた後で、もう一つ別のより一層稀な、より一層大きな関心に引き継がれるのである。というのは、この彩り豊かで実体的な人生の呈示があまりにもっともらしいので(…)いかにも生きているようだといわが断言したあとで、ある言いようのない明るさ、暗さ、意味ありげな様子から、その部屋には秩序が成り立っていることを感じるからである。(…)ある手、驚くべき透視力と力を持ったある目、が、速やかに全体を配列したのであり、だから我々はそれが、今まで実生活はこうだと考えられてきたよりももっとおもしろくて、躍動的で、生にあふれているように感じるのである。あたかも画家が葉っぱやチューリップや壺をそのうしろに緑色のカーテンを引くことによって鮮明に表現するように。<sup>23)</sup>

この「透視力と力を持ったある目」が作り出した「秩序」とは、まさに後期印象主義にとっての、描き出された物体の形が周りとして画面全体との釣り合いを保つことで形成する一つの全体的統一性である。あるいは、セザンヌが、スーラが、ウルフが、描写法の中に取り入れようとしていた確実性と建築的秩序、と言い換えてもよいだろう。とにかく、ウルフは、自らの願望する創作方法と密接に関連したものとしてロレンスのこの力を見抜いていた。ロレンスは、この透視力を徹底し、現象の本質をさらにその存在のありかたにまで及んで追求する中で現存する世界の存在論的問いかけへと必然的に発展していくのである。しかし、ウルフの繊細な神経は、おそらくそこまで事象に徹底しきることを彼女に許さなかった。そして彼女の感性は、作品に表出されたものの形を存在論として押し進めるかわりに、芸術としての高みを保持することで区切りをしようとする。ウルフには、ロレンスのようなものへの飽くなき徹底が彼の生いたちから来る、現状への不満足と絶えざる未来志向の精神によって初めて支えられうるもののように思われていた。

ポール(『息子と恋人』の主人公——筆者注)と同じ

21) *A Writer's Diary*, p. 23

22) ロレンス自身の「表現」に対する把握がセザンヌ的であり、現象の本質の探求を彼の創作活動の唯一の命題にしたことについては、試論を企てたことがあるので参照されたい。(「ロレンスと現象学——『恋する女たち』、『あいおーん』2号, 1977)

23) V. Woolf: "Notes on D.H. Lawrence", *Collected Essays* I, p. 353

ように、彼が坑夫の息子であり、現在の状態を嫌っていたという事実は、安定した身分を持ち、その環境がいかなるものであるかを忘れさせてしまうような状態を楽しんでいる(中流階級の)人々とは違った、創作活動へのアプローチのしかたを彼に与えたのである<sup>24)</sup>。これは、逆に、ウルフ自身が、「前世紀的の遺物」として形骸化した伝統を激しく拒否しながらも、代々受け継がれて安定した所持品に一定の満足を見出すことを洗練された技と感じるようなエドワード朝的感性を、やはり他のブルームズベリー・グループの人々と同じように分け持っていたことを示すものでもある。

## 6

「創造的視覚」という点から、後期印象主義に大きな類似性を示したウルフの手法は、さらにそこから対象への存在論的問いかけに向かう気配は少なかった。しかしながら、この「創造的視覚」は、さらに彼女独自の文学形式につながっていくように思われる。この節は、これまで述べてきたような『ジェイコブの部屋』において実験的に呈示された、ウルフの新しい小説観、表現のしかたが、その後の彼女の創作活動においていかに発展し、あるいは変革されていくかを見ることで、この論文のまとめにしたい。

『ジェイコブの部屋』が出版された時、予想通り、世評は種々の反駁を示した。ウルフの才能は認めるが、小説としてはどうも、というのが大方の反応であった。しかし、ウルフにとって反駁は当然予想していたものだったし、それよりも彼女はここに到って自分の言葉でものを書くことへの確信を得た。日記には次のようにある。

L (夫レナードのこと——筆者注) が『ジェイコブの部屋』を読み通してくれた。私の最高作だと言う。(…) 彼はそれを天才の作品と呼んだ。他のどの小説にも似ていないと言う。人々が幽霊のようだとも言った。これは奇妙で、私には人生の哲学がないと言うのだ。(…) 次の小説では私が私の「手法」を一人か二人の人物に使うべきだと言っていた(…) しかし、全体として私は喜んだ。私たち二人とも世間がどう考えるかは知らない。とにかく私が自分の声でものを言うのにどう始めたらいいかを(40歳にして)見出したことは確かなのだ。そしてそれがとてもうれしくて、私は自分が称賛なしでもやってゆけると思うのだ。<sup>25)</sup>  
(傍点筆者)

ここで、レナードの「人々が幽霊のようだ」という言葉に着目しよう。すでに本文の第2節でも多少触れたが、確かに『ジェイコブの部屋』に登場する人の群れは、描

かれた営為も空しく、皆悲しいのである。呼んで答えられないジェイコブの名が全篇を流れ、「不在」そのものがテーマとなるような作品なのである。もっとも、これは、ジェイコブが、ウルフの敬愛し、若くして死んだ兄トウビーをイメージに潜ませていたこと、あるいは、生命の否定を建前とし、ジェイコブの、兄アーサーの、叔父モウティーの命を持ち去る大戦がその時代に設定されていることと切り離すわけにはいかない。

ともあれ、レナードの言葉に刺激されてかされずか、次作『ダロウェイ夫人』では、ウルフは人物をしぼり、クラリッサ・ダロウェイに視点を集中する。彼女の或る一日の言動、所作、心に浮ぶ全ての事柄に注意が向けられ、他の人々は最終的に何らかの形で彼女の意識のうちに戻ってくる。『ジェイコブの部屋』のように全く一度だけ姿を垣間みせた人間がヒーローと同じ比重を持って語られることはない。ダロウェイ夫人の意識を辿って描写がなされることにより、後年「意識の流れ」と呼ばれることになった手法である。しかし、ここで注意したいのは、その意識の内容である。ダロウェイ夫人の一瞬一瞬の意識が絶えず過去の一点に戻っていくこと、自分を熱愛していたピーター・ウォルシュの求婚を拒否した過去の人生の「クライマックス」に立ち戻っていくことである。彼女の一日のうちのほんの短かいひとときから彼女の人生がすべて凝縮して見透かされる。ウルフは、対象を、一瞬の意識のうちにそれまでの生の継起をすべて包括して把えることができると確信していた。この確信は、明らかに、すでに彼女が『ジェイコブの部屋』で見せた姿勢、もののある時の瞬時性とか、現実的なその物体の偶発的統一性といったものでなく、そのものが継起する年月や日々、時間をとり込んだ、その本質の表われをものの形として表現しようとする姿勢に支えられているのである。「創造的視覚」による「目に見える姿」から「本質的形」への変質のプロセスを表現の根底に置いていることが、やはり新しい実験形式にも引き続いて見出されると言えよう。

「意識の流れ」は、さらに『灯台へ』、『波』へと継承される中で、「純粹持続」というベルグソンの時間論を引き合いにして論評されることも多い。ただ、それを論ずる空間的余地はもはや残されていないし、またそれがこの論文の直接の目的ではない。

以上、本論では、「現代小説論」以後、ウルフが自ら行った表現上の実験の性格を、『ジェイコブの部屋』の中で、及びその後発展する形式との関連において、多少眺めてきたつもりである。

24) *ibid.*, p. 355

25) *A Writer's Diary*, p. 47



参 考 文 献

- Quentin Bell: *Bloomsbury*, Weindenfield and Nicolson, 1968
- Alice van Buren Kelley: *The Novels of Virginia Woolf*, Chicago U. P., 1971
- N. T. Bazin: *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, Rutgers U. P., 1973
- A. McLaurin: *Virginia Woolf*, Cambridge, 1973
- M. E. Kronegger: *Literary Impressionism*, College and University p., 1973
- J. Alexander: *The Venture of Form in the Novels of Virginia Woolf*, Kennikat, 1974
- 「セザンヌと後期印象派」ファブリ／平凡社  
世界の名画「セザンヌ」, 中央公論社  
世界の名画「スーラと新印象派」中央公論社