

ヴァージニア・ウルフ『燈台へ』における 視点と人物描写について

飯塚 英 一

(序)

『燈台へ』(*To the Lighthouse*, 1927) は、ヴァージニア・ウルフ(Virginia Woolf, 1882—1941) の長編小説としては五作目にあたる作品で、『ジェイコブの部屋』(*Jacob's Room*, 1922) で彼女が新たな試みを始めてからは三作目にあたる。この『燈台へ』と、小説としては次の作品にあたる『波』(*The Waves*, 1931) を発表した頃が、小説家としてのウルフの最も脂の乗りきっていた時期で、特に『燈台へ』は、「意識の流れ」を独自の方法で無理なく使いこなし、描かれている人物にも厚みが出ていること、作品の構成がしっかりしていること、などの点から彼女の小説としては最も完成度の高いものである。

ウルフは、その創作活動において、常に新たな試みに挑み続け、同一の様式で複数の小説を書かなかった作家である。一般に、方法に対してきわめて意識的である作家は、一作ごとに実験を重ねてゆくものであるが、ウルフの場合は、特にそれが顕著である。例をあげれば、「時間」と「視点」である。特に問題の多い、いわゆる実験小説と呼ばれる三編の作品『ジェイコブの部屋』、『ダロウェイ夫人』(*Mrs Dalloway*, 1925)、『燈台へ』を比較してみると、それぞれの作品における客観的時間(心理的時間は別として)の長短は、極端に異なっている。『ジェイコブの部屋』の場合は、ジェイコブなる人物の幼年期から戦争に出て死ぬまでの約二十年間、『ダロウェイ夫人』では、わずか一日、それも朝起きてから、パーティーまでの十数時間、『燈台へ』では十年をはさ

んだ前後それぞれ一日ずつ、という異なり方である。また、本論で論じることであるが、ウルフの「意識の流れ」の手法と密接な関係をもつ「視点」の扱い方も、三人称の視点を多用しているという点では共通するものの、それぞれの作品で微妙に異なっている。小説家ウルフは、前作で表現しきれなかったこと、試みられなかったことを次の作品で補うかのように次々と新機軸をうち出してゆくのである。しかし、それは新奇さだけを求めるという姿勢から出てくるものではなく、彼女が「現代小説論」(“Modern Fiction”)¹⁾という論文で述べた「生の現実」(“reality of life”)をいかにしたらとらえられるか、という一点から出発しているものである。

この小論では、上にあげた二点のうち、特に「視点」を、『燈台へ』における「視点」を、前の作品(特に『ジェイコブの部屋』)と比較しつつ論じ、さらにそれが人物描写にどう反映しているかを論じてみたい。

(一)

今世紀に入るまで、小説家たちは全てが見える位置に視点をすえて、全登場人物の行動や思考、または事件の全体像などを絶えず自分の視野にとらえていた。小説という創作形態が、話をつくることを第一の作業とするものであった以上、その創り手である小説家は、物語の全貌を把握していなければならないという考えが支配的だったのである。しかし、20世紀に入って、一部の作家はその呪縛から逃れることはできたが、結果として小説における視点をどこにすえるかという問題を自らにつきつけることになった。イギリスの作家に限って言えば、小説の古典的な型から抜け出そうという動きは、主に第一次世界大戦後に起こり、その担い手となったのは、ドロシー・リチャードソン(Dorothy Richardson, 1873—1957)、ジェイムズ・ジョイス(James Joyce, 1882—1941)、ヴァージニア・ウルフらである。彼らは19世紀的な、人間の外側を描き出すリ

1) この論文は、初出と現在活字になっているものとは多少違いがある。B. J. Kirkpatrick, *A Bibliography of Virginia Woolf* (London: Hart-Davis, 1967)によると、MODERN NOVELS: *TLS*, 10 April 1919, 189-90. Reprinted (slightly revised) as: Modern Fiction, *The Common Reader*, 1925. となっている。

アリズムには興味をもたず、人間の内部世界の多様性に眼を向け、それぞれ微妙に方法は異なるが、人物の内側から描き出すリアリズムという共通の目標に向かって新しい手法を開拓し始める。彼らは可能なかぎり全知全能(omniscient)の視点を排除し、登場人物の視線を追い、さらには、意識の流れを追うことによって、登場人物にリアリティをもたせようとしたのである。

ウルフの場合は、「現代小説論」で、自分のとるべき針路を明確に述べている。この論文は、『ジェイコブの部屋』以後のウルフの小説を論ずる上で重要と思われるので、ここで問題にしたい。

ウルフは、彼女の時代以前の小説が登場人物の外面的な事実にこだわりすぎていることに不満を感じているのだが、その例として、自分より一世代前の三人の作家の名前をあげて攻撃している。すなわち、H. G. ウェルズ(Herbert George Wells, 1866—1946)、アーノルド・ベネット(Enoch Arnold Bennett, 1867—1931)、ジョン・ゴールズワージー(John Galsworthy, 1867—1933)である。ウルフは、次のように述べている。

If we tried to formulate our meaning in one word we should say that these three writers are materialists. It is because they are concerned not with the spirit but with the body that they have disappointed us, and left us with the feeling that the sooner English fiction turns its back upon them, as politely as may be, and marches, if only into the desert, the better for its soul.²⁾

「物質主義者」(“materialists”)という言葉については、上記三人の作家の中でも「最悪の容疑者」(“the worst culprit”)とウルフが非難するベネットを例にあげて詳細に論じているのだが、上の例も同じ論点から出ている。すなわち、職人的技巧をもって人物の外側をいくら念入りに描き上げても、人の生

2) Virginia Woolf, *The Common Reader: First Series* (London: The Hogarth Press, 1968), pp. 185-6.

3) *The Common Reader: First Series*, p. 186.

き方は読む者に伝わってこないし、さらには、描かれている人物がまずいと作品も生きてこない。彼らは、人物の物質的な面にばかりこだわっている「物質主義者」なのだとウルフは言い、ベネットらの方法では、「人の生」(“Life”)をとらえることはできないと断言する⁴⁾。

Look within and life, it seems, is very far from being “like this”. Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms...⁵⁾

人の心の内側をのぞいてみれば、人生とは「このよう」であることからほど遠いということがわかるとウルフは言っている。人の心は無数の印象を受けている。それは普通の日普通の心を探ってみればわかるとウルフは主張し、さらに作家の本来あるべき姿を論じている。

Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?⁶⁾

人の生は、輪郭の明確でない輝く暈のようなものであり、意識の初めから終りまで、人を包む半透明の外皮のようなものでもある。そのような変化しやすい、制限をうけない心を伝えるのが作家の仕事なのだとウルフは言っている。彼女は、このような姿勢で小説を書くと明言し、実践するのである。それにし

4) *The Common Reader: First Series*, pp. 185–8.

5) *The Common Reader: First Series*, p. 189.

6) *The Common Reader: First Series*, p. 189.

でも、古典的な小説技法では「人の生」の本来の姿はとらえられないと言いながら、イギリス小説の伝統を否定するようなことは避け、自分より一世代前の作家たちを攻撃するところにウルフの慎重さが表われている。

ウルフは、登場人物の心の動きを追い、活字に定着させることによって、現代小説におけるリアリズムを確立しようとするのであるが、彼女の世代より前の作家たちも小説におけるリアリズムをおろそかにしていたわけではない。しかし、彼らの関心の的は、ウルフの指摘にもあるように、外側のリアリズム、すなわち人物の外面的なものをいかに現実らしく描くかであって、ウルフの目差したものとは異なる。ウルフの試みたものは、人物の意識の内側をのぞき見て、それをていねいに描き出すことによって実現させようという、いわば内面のリアリズムとでも呼ぶべきものである。

19世紀的リアリズムに対する興味を失ったウルフは、人物を外側からでなく、内側から描こうとする。当然『燈台へ』においてもウルフはこの方法を採用しているが、実験第一作『ジェイコブの部屋』に比べると、用い方が巧妙かつ効果的になっている。『ジェイコブの部屋』では、多数の人物を登場させ、各場面でそれらの人々の眼に映るジェイコブを描いたが、それは一方的なもので、ジェイコブの心の中へ読者を導き入れはしなかったし、他の人物の心理の追い方も浅く、過去と現在という心理的時間の交錯もない。無数の視点から現在見えている部分を並置してゆくことによって、ジェイコブの「輝く暈」(“a luminous halo”)を浮かびあがらせるという方法をとっている。さらに言えば、視点となった人物にはその場限りしか出てこない者が多く、従って繰り返して同一人物の視線を追うようなこともほとんどない。これは、この小説の場面の転換が頻繁であることから不可能なことだとわかる。『ジェイコブの部屋』で、読者の印象に残るような人物が出てこないのは、以上のことに起因する。人物が平板なものになってしまっていて、読者の方へ立体的に浮かびあがってこないのである。『ジェイコブの部屋』の主人公はジェイコブなのだろうかという疑問さえ生ずる。ジェイコブなる人物を核とする「空間」、すなわち“room”が主であって、人物よりその周囲にこそ比重がおかれているのではないだろう

か。

これに対し、『燈台へ』では、限られた少数の登場人物の視線を複雑にからみ合わせ、同一人物の心理を描くのにかなりのページをさいている。心理的時間は過去から現在へと交錯し、視点となった人物にも、その視線の対象となった人物にも厚みが出ている。しかし、結論をいそぐ前に、今問題にしている二つの作品、同じ作家の手になり、実験的小説として同傾向の作品と見られがちだが、実はかなり相違が目立つこれら二つの小説について、その相違点をもう少し検討し、それがどういう結果をもたらしているかを考えてみたい。

二つの小説の心理描写と、それによって読者のうける人物の印象の違いは、どこに起因するか。これは、一つには、小説の舞台となる土地や社会に左右されているのではないか。『ジェイコブの部屋』の舞台となる土地は、ジェイコブが幼年時代を過ごすスカーバラからケンブリッジ、ロンドン、さらに旅先で立ち寄るギリシャ（主にアテネ）とかわってゆくのに対し、『燈台へ』では、ただ一ヶ所、ラムゼイ一家とその客達がひと夏をすごしにやってきたヘブリディーズ諸島の別荘周辺が舞台となっている。視点となる人物も、前者では、主要登場人物の他、一度しか出てこない人物や名前しかわからない通行人など多数であるのに対し、後者では、舞台が固定されているので限られた人物しか出てこない。小説の舞台が登場人物を制限するかたちになっている。じっくり描き込むことができるので心理描写にも深みが出てくる。ウルフは、限られた人物の視線をからみ合わせることによって、『ジェイコブの部屋』では平板になってしまった人物を浮き彫りにしようとしたのである。次の章では、『燈台へ』の文章に実際にあたって、具体的な例をあげながら論じてみたい。

(二)

『燈台へ』は三部から成り、第一部「窓」は、翌日の燈台行を楽しみにしている幼い息子ジェイムズと母親ラムゼイ夫人の会話で始まる。だが、翌日の天候について、父親の哲学教授ラムゼイとその弟子タンズリは否定的な意見を述べ、母親と息子をいらだたせる。さらに母親と子供たちの父親やタンズリを観

る眼などが手際よく読者に伝えられ、それぞれの位置関係が明らかにされてゆく。他の主要登場人物、ラムゼイ氏の旧友で植物学者のバンクス、この小説の重要な視点の一つである画家のリリー・ブリスコらも時にはラムゼイ夫妻の彼らを観る眼を通して、またある時には、彼らの夫妻を観る眼を通して、読者の前にそれぞれの「輝く暈」を徐々に明らかにしてゆく。第一部の後半で、ラムゼイ夫妻主催のディナーパーティーが始まるが、この場面では、人物の会話や意識の流れが詳細にたどられる。結局、翌日の燈台行は決行されない。第二部「時は過ぎゆく」では、10章の構成で第一部以後10年間が経過することを暗示する。この10年間に、ラムゼイ夫人は亡くなり、長女ブルーは病気で、息子アンドリューは戦争で、それぞれこの世を去る。第三部「燈台」では、戦争も終り、ラムゼイ氏と子供たちは再びヘブリディーズ諸島の別荘を訪れ、10年前に果たせなかった燈台行を実現させる。リリー・ブリスコも招かれていて、ラムゼイ氏らが燈台に着く頃、10年前に完成できなかった絵を完成させる。

以上が『燈台へ』の粗筋であるが、この小論で主に論じたいのは第一部である。第一部では、主要登場人物たちが互いに視点となって相手を観たり、過去における自分との関わりを回想したりしている。前章で、「からみ合う視線」という言葉を使ったが、これをさして言ったのである。例えばラムゼイ夫人であるが、彼女の視線は夫のラムゼイやタンズリ、リリー、バンクスといった人物へ向けられ、彼女の意識の内側の言葉を通して、彼女とこれらの人々の関係、あるいは心理的葛藤が描き出される。一方、場面によっては、ラムゼイ夫人も観られる者となり、上述の人々の視線が彼女に向けられ、彼女に関する情報が読者に伝えられる。他の人物についても、上のようなことが同様に言えるのだが、ラムゼイ夫人は、第一部の中心的存在であるから、特に頻繁に視点になったり、他の人の視線の対象になったりしているのである。

具体的な例をあげてみよう。第一部の第三章で、夫人がリリーの絵のモデルになっていることを一時忘れ、急に思い出す場面がある。

Lily's picture! Mrs. Ramsay smiled. With her little Chinese eyes

and her puckered-up face she would never marry; one could not take her painting very seriously; but she was an independent little creature, Mrs. Ramsay liked her for it, and so remembering her promise, she bent her head.⁷⁾

ここでは、夫人の視線からリリーが描かれている。彼女の容貌など、古典的な小説技法では作者の言葉で語られることが、ここでは他の人物の内的独白として表わされている。

次に、これとは逆の例をあげる。同じく第一部第九章からの引用である。

She now remembered what she had been going to say about Mrs. Ramsay. She did not know how she would have put it; but it would have been something critical.⁸⁾

この“she”はリリーのことであるが、彼女はラムゼイ夫人について考えていたことを思い出すのである。それは「何か批判的なこと」である。次の引用の“she”はラムゼイ夫人である。

How did she differ? What was the spirit in her, the essential thing, by which, had you found a glove in the corner of a sofa, you would have known it, from its twisted finger, hers indisputably? She was like a bird for speed, an arrow for directness. She was wilful; she was commanding...⁹⁾

夫人の崇拜者であるバンクスとリリーの眼に映る夫人はどこか違う。どう違うのだろうか、とリリーは自問する。ソファーに置かれた手袋の指のねじれ方からもまちがいはなく夫人のものともわかるような、そのような夫人らしいもの、

7) Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (London: The Hogarth Press, 1977), p. 31.

8) *To the Lighthouse*, pp. 78–9.

9) *To the Lighthouse*, p. 79.

夫人の本質とは何だろうか、とリリーは考え、いくつか答を出してゆく。彼女の夫人を批評する言葉は、この後も続くのだが、ここでは省く。ここで語られているラムゼイ夫人は、リリーの主観的な見方による像ではあるが、夫人には目下の女性にこのように見られているという一面もあるのだということを読者は知るのである。リリーの意識の内側を垣間見ることによって、リリーの主観的な見方であるとはいえ、夫人の一面を読者に伝えているのである。

他の人物についても同じことが言える。リリーは、他の人物にも視線を向け、場面によっては詳細にその人物を語っている。バンクスも同様に、時には観る側に、またある時には観られる側になっている。『ジェイコブの部屋』では一方的であった視線が、この作品では各人物が相互に向けあうものとなっている。これら複雑にからみ合う視線に映った像を積み重ねていって、その人物の像を明らかにしてゆくのである。これら錯綜する視線を、アウエルバッハ (Erich Auerbach, 1892—1957) は、その著『ミメシス』 (*Mimesis*) において「多人数の意識の描写」 (the “multipersonal representation of consciousness”)¹⁰⁾ と呼び、『燈台へ』の視点に関して詳細に論じているミッチェル・リースカ (Mitchell A. Leaska) は、「多角的な視点」 (“multiple viewpoints”) と呼んだ¹¹⁾。

ミッチェル・リースカは、一般に小説の視点には三つあって、その第一は「全てを知っている語り手」 (“the omniscient narrator”) の、第二は「一人称の観察者」 (“a first-person observer”) の、そして第三は「三人称の語り手」 (“a third-person narrator”) の視点だと述べている¹²⁾が、これに異論はない。20世紀前半の小説の多くは、これら三つの視点のうち、第二、第三の視点に比重がおかれ、第一の視点は、使われてはいるが、19世紀の小説と比べる

10) Erich Auerbach. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Translated by Willard R. Trask (New Jersey: Princeton University Press, 1974), p. 536.

11) Mitchell A. Leaska, *Virginia Woolf's Lighthouse: A Study in Critical Method* (London: The Hogarth Press, 1970), p. 47.

12) *Virginia Woolf's Lighthouse: A Study in Critical Method*, pp. 28-46.

と、多用されなくなっているのではないか。しかし、第一の視点が全く使われていない小説は、書簡体とか日記体などの特殊な形式の作品以外ではありえない。それに、ただ一つの視点から描かれる小説もきわめて少数であろう。『燈台へ』も、第三の視点が主に用いられても、第一の視点から描かれている部分はある。この小説は、「全てを知っている語り手＝作家」の視点と、「三人称の語り手」の視点から描かれた小説である。リースカも指摘していることだが、場面によっては二つの視点の移動が明確でないところもある。しかし、例えば、次のような場面では視点の移動は明らかである。

He turned and saw her. Ah! She was lovely, lovelier now than ever he thought. But he could not speak to her. He could not interrupt her.¹³⁾

これはラムゼイ氏が夫人を見てその美しさを改めて認識する場面であるが、最初の文章は「全てを知っている語り手」の視点によるものであり、二番目以下の文章は、「三人称の語り手」の視点によるものである。一般に小説における「全てを知っている語り手」の視点は、風景描写や人物描写（性別、年齢、容貌といった外面的事実）など客観的事実を読者に伝えるのに用いられる（古典的な小説にはこの種の描写が多い）のだが、『燈台へ』では、人物の意識の流れに入るきっかけ、もしくは、次の意識の流れ（同一人物の）につなぐものとして機能しているのである。あくまでも「三人称の語り手」の視点が主なのである。まず簡潔な文章で人物の動きやその場の状況などを伝えておいて、次の人物の意識の内側の言葉や実際に口から発せられた言葉で、その人物の視線がどこに向けられているかを示す。同時に人物の意識の流れ（場合によっては、引用符のついた台詞）を追い始め、読者に提示してゆくという手順である。そのような例をもう一つあげておきたい。

Lily Briscoe went on putting away her brushes, looking up, looking

13) *To the Lighthouse*, p. 104.

down. Looking up, there he was – Mr. Ramsay – advancing towards them, swinging, careless, oblivious, remote. A bit of a hypocrite? she repeated. Oh no – the most sincere of men, the truest (here he was), the best; but, looking down, she thought, he is absorbed in himself, he is tyrannical, he is unjust...¹⁴⁾

この場面は、リリーがラムゼイ氏を見て、彼の人柄を語っているところである。ここでも、一、二番目の文章は「全てを知っている語り手」の視点によるものであるが、すぐその後では、リリーの意識の中に侵入し、彼女が自らに問うている言葉、ラムゼイ氏に対する批判めいた言葉へ続いている。前述の例と同じことが言える。

(結)

ウルフは、「三人称の語り手」の視点による描写を、一方的なものから、相互的なものにすることによって、『ジェイコブの部屋』では平板なものになってしまった人物像を、『燈台へ』では厚みのあるものにしようとした。例えば、二人の登場人物を対置された関係に配しておいて、互いの意識の内側を読者に提示することによって、相互に語らせ、それぞれの人物の「輝く量」を徐々に明らかにしてゆくという方法である。人物の意識の内側へ読者を引き入れる際には、「全てを知っている語り手＝作者」の視点による文章を一つか二つ挿入することによって、視点の移動を無理のないものにすることに成功している。

ウルフが、ジョイスら同世代の作家が試みていることを横目に見ながら、独自に開拓してきたこれらの技法によって、彼女の言う「人の生」(“Life”)をとらえることができたか否かは、そう簡単に結論を下せない難かしい問題である。しかし、彼女が批判した作家たちの人物描写とは明確に異なる、より洗練された人物描写が、この小説でなされていることは確かである。

14) *To the Lighthouse*, pp. 75–6.