

「ブランケットのような過去」

——ジーン・リース『おはよう、真夜中』と布地のイメージ

押 田 昊 子

はじめに

本論はジーン・リース (Jean Rhys, 1890–1979) の『おはよう、真夜中』 (*Good Morning, Midnight*, 1939) において布地 (cloth / fabric / textile) のイメージが果たす役割を考察する。『おはよう、真夜中』を含め、リースは戦間期に、短編集『左岸』 (*The Left Bank*, 1927)、『カルテット』 (*Quartet*, 1928)、『マッケンジー氏と別れて』 (*After Leaving Mr. Mackenzie*, 1930) の順に、パリを舞台にした一連の作品を発表した。共通して描かれるのは、パリに流れ着き、ホテルや仮住まい先を転々とし、カフェやレストランを止まり木のようにしながらその日暮らしをつづける登場人物たちの姿である。

『おはよう、真夜中』の主人公サーシャ・イェンセン (Sasha Jensen) もまた、パリを漂泊する。小説はサーシャの一人称によって語られ、小説全体が内的独白の連なりといってもよい。さらにエリカ・ジョンソン (Erica Johnson) が述べるとおり、この小説の「語りはサーシャの過去と現在を重ね合わせ、隔たった瞬間をつなぎ合わせるように構造化されている」(17)。サーシャの語りは過去のエピソードと現在のそれとが混在し、ときに時制の区分さえ曖昧になる。小説内の「現在」は、サーシャの意識に沿うように現在形で書かれているのだが、「過去の回想」でも過去形に交じって現在形が用いられることがあるのだ。ホテルの居室と街を歩く現在の様子が語られているかと思うと、パリでやはり同じように過ごしていた過去の記憶

がそこでふいに挿入される。読み手は、時系列はおぼろげながらも、サーシャの人生を垣間見る。たとえば、パリに住んでいた頃はクチュリエの店員として働き、ひどい貧困にも陥ったこと。結婚と別れを経験し、その間に子どもを授かったが生まれてすぐに亡くしたこと。入水自殺をはかって助かったこと。避難するように向かった先のロンドンで思わぬ遺産を得て、またパリに戻ってきたこと。彼女のこうした来し方が次第に浮かび上がる。

サーシャは小説が始まってすぐに、自身の「所属のなさ」を次のようにはっきりと言葉にしてみせる。

I have no pride—no pride, no name, no face, no country. I don't belong anywhere. Too sad, too sad. . . . It doesn't matter, there I am, like one of those straws which floats round the edge of a whirlpool and is gradually sucked into the centre, the dead centre, where everything is stagnant, everything is calm. (*GMM* 38)¹

たとえばアナ・スネイス (Anna Snaith) は、「流動的で固定されないアイデンティティについての議論は長いこと、リース批評を構成する一要素となってきた。リース作品の主人公たちの落ち着くことのない放浪の生活は、部分的には、貧困と仮住まいの不安定さに強いられたものである」(79) と、戦間期のリースの作品を概観している。ただし『おはよう、真夜中』には、主人公の不安定さや困難な境遇だけが描かれているわけではない。それは、この小説に現れる「布地」に、とくにその「触り心地」に注目することで明らかになるだろう。

1. 帽子の被り心地とコートのポケットの手触り——「触れるもの」としての衣服

まず、この作品においていかに触覚の世界が重視されているかを、衣服、とくにその「着心地」の描写からまず確認し、布地のイメージの広がりへ

と議論を進めていきたい。リースの作品は衣類と装身具への言及にあふれており、その点に着目した重要な先行研究がすでに存在する。中でも、リース作品の衣服の表現と戦間期のファッション文化との密接な関係を論じた著作として、シーリア・マーシク (Celia Marshik) の *At The Mercy of Their Clothes: Modernism, the Middlebrow, and British Garment Culture* (2017) と、ヴァイク・マルティナ・プロック (Vike Martina Plock) の *Modernism, Fashion and Interwar Women Writers* (2017) が挙げられる。

前者は、モダニズム文学における衣服の描写には、人が「ものの世界 (material world)」を制御しているという幻想に挑戦する側面があるとする (Marshik 8)。作家は衣服と主体 (subject) がせめぎ合う場を描き、そこで衣装は、「個性や自己についての不安を生み出す、可変性のある比喩」となる (9)。そうした例のひとつとしてマーシクは、リースの短編「イリュージョン」 (“Illusion,” 1927) をとりあげる。この作品は、袖を通されることのないドレスが主役ともいえる。ドレスの持ち主ブルース (Bruce) は、パリで仕事をするイギリス人女性で、普段は地味な服装をし、“cool sensitive, tidy English outside” (“Illusion” 4) といわれる。しかし彼女はじつは密かに美しいドレスを収集している。入院したブルースのかわりに彼女のアパートを訪れた語り手は、ワードローブにしまわれた無数のドレスと対面し、“Wear me, give me life” (6) というドレスたちの声を聴くこととなる。マーシクによればこれはドレスの「生きながらの死」であり、生命ある衣服の目的を無視する女性は、自身をも抑圧する危険にさらされる (53)。つまりマーシクは、衣服と着用者において主体と客体の関係が常に安定しているとは限らず、客体であるはずの衣服が主体の安定性を揺るがすことすらあると指摘しているのだ。

プロックも、戦間期のパリの左岸を舞台としたリース作品をとりあげ、そこでは着用者を満足させるような、ファッションの「治療的役割」 (Plock 85) の限界が示されていると主張する。プロックも、ファッションに魅せられるものの「無力さや無感動、救いようのなさ」 (Plock 96) といった感

情を味わう主人公たちの例として「イリュージョン」を挙げている。また、モデルの仕事で身体の不自由を味わうこととなったアンナ (Anna) の一日を描く短編「マネキン」(“Mannequin,” 1927) や、困窮にもかかわらず “The idea of buying new clothes comforted her” (*After Leaving Mr. Mackenzie* 52) と新しい服を買うことに慰めを求めずにはいられないジュリア・マーティン (Julia Martin) を主人公にした『マッケンジー氏と別れて』にも言及する。プロックによれば「ファッションデザイナーが女性の自由と社会政治への進出について夢を売りだしたのだとすると、その反対にリースは、その新しい社会構図と幻想の中に弱点があることを描く」のだ (97)。

マーシックとプロックは、オブジェとしての衣服や、商品としての衣服を論じており、重要な視点を提供してくれる²。しかし一方、二人の議論には、具体的に身体にまとうものとしての衣服が十分には論じられていない。具体的な着用という側面から衣服を論じるとは、必然的に触覚を通して衣服を考える視点を取り入れることでもある。主体と切り離された「もの」としての衣服ではなく、主体の身体的な経験の対象としての衣服にも目を向けることによって、リースの作品の登場人物たちが衣類と取り結ぶ、より複雑な関係が見てとれるのではないか。

その経験は、『おはよう、真夜中』の中で、衣類の「手触り」や「着心地」を実感する場面にあらわれている。たとえばサーシャは洋服店の店員として働いていたときの記憶として、店舗を訪れた初老の婦人客の挿話を詳細に物語る。婦人は娘と共に店内を見て回った後、帽子の試着を始める。頭髮が薄くなった母親が、皆の視線も構わず長々と試着をつづけるのを娘は恥じて、厳しい言葉を投げつける。しかしサーシャは婦人の試着に寄り添い、一部始終を見守る (*GMM* 16-7)。そして親子が立ち去った後、“I put the ornaments back in the cases slowly, carefully, just as they were” (*GMM* 17) というように、サーシャは帽子を「ゆっくりと丁寧」にしまっていく。この場面ではまず、マーシックが指摘するような敵対的な商品＝オブジェとして帽子が描かれ、着用者の不安定な立場を曝す。しかし、サー

シャが触れ直すことによって、帽子はふたたび主体と親密な関係を取り戻すかのようだ。

興味深いことに小説の中盤では、婦人の動作を反復するように、現在のサーシャ自身が帽子を試着する。注目すべきなのは、帽子の見た目よりもかぶり心地 (feel) が重視されている点だ。鏡に映る見た目だけでは、“I stare suspiciously at her in the glass” (GMM 63) というようにサーシャの気持ちは落ち着かない。しかし最終的には店員から “See whether you feel happy in it. See whether you’ll get accustomed to it” (GMM 64) と声をかけられ、かぶっていて自分が心地よい (“feel happy”) と思えるかどうかで購入の決め手となる。この試着の場面の最後では、ファッションの「見られる」という要素が削ぎ落とされ、衣類の着心地だけに集中していく様子が強調されている。店内にはサーシャと店員だけが残り、外は暗くなる (GMM 64)。また、いざ帽子をかぶって通りにでたサーシャは、“I FEEL SANER and happier after this. [...] Nobody stares at me, which I think is a good sign” (GMM 64–5) というように、通行人の目をひかないことで気持ちの安定を得ている。視覚がもたらす不安と、触覚によって得られる安心感の対比は、この後も小説内で繰り返される。

衣類との触覚的な親密さは、サーシャとコートの関係にもみられる。身体を包みこむコートのポケットに手をさし入れたときの心地が詳細に描写されているのだ。コートのポケットの手触りは、時間の流れをあらためて感じとるための触媒の役割を果たしてもいる。ロシアから来たという男と知り合ったサーシャは、彼の案内で、とある画家のアトリエを訪ねる。その場面に、「大きなポケットのついた黒と白の格子柄のコート」を着ていた頃の記憶が、流れてきた音楽と共に、ふいに挿入される。

WALKING TO THE MUSIC of *L’Arlésienne*, remembering the coat I wore then—a black-and-white check with big pockets. We have just passed the hotel I lived in. That was the high spot—when I had nothing

to eat for three weeks, except coffee and a croissant in the morning.
(GMM 80)

当時と同じ音楽を耳にし、同じようにポケットの中で指先を温めていたサーシャは、格子柄のコートを着ていた頃と変わらぬ感覚を味わっている。このため、サーシャはふと毛皮の手触りに気づき、はっとする。

WALKING TO THE MUSIC of *L'Arlésienne*. . . I feel for the pockets of the check coat, and I am surprised when I touch the fur of the one I am wearing. . . . Pull yourself together, dearie. This is late October, 1937, and that old coat had its last outing a long time ago. (GMM 85)

コートポケットに触れたこと(“I touch”)は格子柄のコートをはおっていた往時の感覚を呼び起こし、過去と現在との境を曖昧にする。街路を歩くだけではなく、また昔懐かしい音楽を耳にしたことだけでもなく、身につけている衣服の触り心地という要素がそこに重なることによって、サーシャの「現在」に別の時間が流れ込んだのがわかる。

じつは「サーシャ」という名前自体が、身体を包みこみ、ウールの手触りの感じられるコートの記憶と結びついているのだ。ホテルの一室で眠れずに寝返りをうちながら、サーシャは、かつてパリに住んでいた頃に夫エンノ(Enno)から贈られた「コサックの帽子」とイミテーションの「アストラカンコート」を思いだし、自分のことを「サーシャ」と呼び始めたのは、あのコートを着ていた頃だった、と記憶を辿る。

I can't sleep. Rolling from side to side. . . Was it in 1923 or 1924 that we lived round the corner, in the Rue Victor-Cousin, and Enno bought me that Cossack cap and the imitation astrakhan coat? It was then that I started calling myself Sasha. I thought it might change my luck if I changed my name. Did it bring me any luck, I wonder—calling myself Sasha? (GMM 6)

レイチェル・ボウルビー (Rachel Bowlby) が指摘するように「パリで買ってもらった、本物かイミテーションかあいまいなロシア製の」コートと帽子は、サーシャが新たな名前を名乗り、自己を再創造する試みにかかわっている (Bowlby 43)。このことは、リース自身が、本名 Ella Gwendline Rees Williams から「ジーン・リース」という名前になり、作家としての自己をつくりだしたことをいやおうなしに想起させる。ミランダ・シーモア (Miranda Seymour) による伝記で指摘されているとおり、ここでのコートは、1920年頃リース自身が最初の結婚時にウィーンで身につけていた毛皮の襟付きコートを描いていると考えられ、このコートをまとったリースの肖像写真も残っている (Seymour 87)。ウィーン時代に身につけていた衣服の中でも、厳しい冬をしのぐために手に入れたコートは、つらくとも冒険に満ちた日々を象徴し、「未来のリースの小説の中にたびたび姿をあらわすこととなる (would haunt)」 (Seymour 86-7)。とくべつなコートの着心地は、創作に向かうための架け橋となり、何度も作品の中によみがえるのだ。

以上のように、『おはよう、真夜中』における衣服は、しばしば具体的に「触れうるもの」として描かれる。そして、ひとたび「触れうるもの」という側面に注目すれば、衣服の物質的な本質、すなわちそれが「布」に他ならないことが浮かび上がってくる。事実、この小説でサーシャが触れるのは、衣服だけではない。毛布やシーツ、包帯やカーテンといったさまざまな形態の布地に触れることによって、サーシャの世界は複雑で豊かな陰影を帯びていくことになる。以下では、『おはよう、真夜中』における布の諸相を分析していこう。

2. ブランケットにくるまりながら —— 布地に「包まる・包まれる」ことの意味

リースも属していたモダニズムの文脈における「触れること」の重要性について、高村峯生は次のように指摘する。

近現代における触覚の変容は視覚の変容と軌を一にしているのである。知覚の環境をめぐる技術的な変化は目の重要性を前景化したがる、それらはまた反視覚的な反応を引き出しもした。技術の時代は同時に反技術の時代でもあり、触覚的なものはしばしば技術によって急激な変化を強いられた身体の防衛的な反応という形をとった。(8)

さらに高村は「視覚は主体と客体の距離を必要とするが、接触はその消失を伴う現象であって、結合、絡み合い、親密さといった価値が、身体的、物理的な現実に現れると彼らは考えたのである」(9-10)とも述べている。これは、前述した「帽子のかぶり心地」や「コートのポケットの手触り」の描写とも関係する。暗闇の中で帽子のかぶり心地に集中していく様子は、ここで確認するように、夜眠る前にサーシャがブランケットにくるまり、その小さな空間の中で集中するように自身の生きる時間を辿る際により明らかになるだろう。また、コートの「ポケット」についても、同じ音楽を街角で耳にして時の流れに身を任せるしかなかったサーシャが、ポケットという布地の小さな空間で触り心地を確かめて自分の時間を辿り直すのと同様に、ブランケットやシーツにくるまれた小さな空間が、サーシャにとって創造的な時間を生み出す契機となるのだ。

布地でできた空間がサーシャにとってどのような意味をもつのか、彼女が置かれた外的な状況を確認したい。スネイスも指摘するとおり、リース作品のほとんどの登場人物が仮住まいを転々とするため、プライベートな空間を保つことはかなわない。アンドリュー・サッカー (Andrew Thacker) も述べるように、「リース作品における女性の主人公たちは、都市に存在する通常とは異なる流れの中に投げ入れられ、諸空間を旅しながらも、それらの空間を所属先へと転じることはかなわない」(194)。また、キアラ・ブリガンティ (Chirra Briganti) とキャシー・メツァイ (Kathy Mezei) は、貸部屋と下宿屋に仮住まいせざるをえない人々を描いたリースやジョー

ジ・オーウェルの作品を論じるにあたり、ヴァージニア・ウルフのエッセイ “Street Haunting: A London Adventure” (1927) を比較対象としてとりあげている。そこで彼らはヴァルター・ベンヤミンを参照しながら、“shell-like covering” (Woolf 481) という言葉が使われていることに着目し、書き手であるウルフが街路を歩きながらもそのように「安全で温かく、覆い守られている」状態であるのは、自邸と家具など一式の持ち物があり、その上で自己を経験することができているからだと指摘する (Briganti and Mezei 29)。それに対し、仮住まいの主人公たちは「悩み苦しむ身体と、つながりを断ち切られたアイデンティティは、街路をさまよい歩く」のであり、「自由と喜びが伴うボードレール的な「遊歩者」としてではなく、危ういほど社会の周縁に存在する人物として」描かれている (29)。

ホテルの仮住まいという不安定な状況や、都市を歩き回るといふ行動だけでは、サーシャは自分の時間を得られない。そこで、ホテルの一室という個室の裡に入れ子のようにさらに小さな居場所を得ることによって——つまりブランケットやシーツにくるまることで生まれる小さく親密な空間で——日常の中に別の時間の流れを織り込むこととなる。

サーシャはベッドに横たわりながら、記憶とブランケットをかぶるイメージを結びつける。

I get up into the room. I bolt the door. I lie down on the bed with my face in the pillow. Now I can rest before I go out again. What do I care about anything when I can lie on the bed and pull the past over me like a blanket? Back, back, back. . . . (GMM 51)

ここには『おはよう、真夜中』における布地の効果が比喩的に表現されており、小説自体の構成上の特質を読みとるための一つの鍵となっている。はじめに述べたようにこの小説は、時制が揺れ動く形で進んでいく。自分が生きる時間と向きあうとき、ブランケットのように身体を覆い包みこむ

ことが、サーシャにとって必要となるのである。この場面が“Back, back, back...”と終わっていることは、サーシャが自分の時間へと集中していく様子を端的に示している。これは、「過去は消えていない」「過去はいつでも現在の中にある」ことを確かめようとする時間だと言い換えることができる。そして、布に触れる・くるまる瞬間だけは「過去に触れることができる」のだ。

こうした布地のはたらきは、リースの長編デビュー作『カルテット』にも描かれている。主人公のマリヤ・ツェリ (Marya Zelli) にとって布地にくるまる感覚が、衣服以上に重要であることが、冒頭で示される。夫の逮捕によって生活に行き詰まったマリヤは、まずドレスを売り払う。マリヤは夫の逮捕の頃から体調を崩しており、買い手が古着の見積もりをする間ベッドの中からそれを見守る (She lay in bed, for her cold had become feverish. The garments were spread over a chair ready for the inspection of Madame Hauchamp) (*Quartet* 33-4)。このくだりは、“She shivered, shut her eyes, moved her head uneasily to find a cool place on the pillow” (*Quartet* 34) と、マリヤが枕の冷たい心地を確かめる一文で結ばれる。過去に身につけていた衣服を手放すことや自身の身体をコントロールできないことは、『カルテット』の展開にかかわっている。マリヤはこの後、あるイギリス人の家に身を寄せ、やがてはからずも彼の愛人となる。マリヤの境遇が不安定になるにつれ、ベッドで布地に包まれていることが最後の拠り所となっていく。

『おはよう、真夜中』では、登場人物と布地とのかかわりあいはより密接かつ陰影に富むものになる。第一部の結びでは、“Yes, I’ll have the sheets changed. I’ll lie in bed all day, pull the curtains and shut the damned world out...” (*GMM* 75) というように、サーシャはシーツとカーテンという二重の布で外の世界から自分を守ろうとする。さらにこの場面で読み落としてはならないのは、「シーツを交換してもらおう」と述べられている点である。未来形が用いられているため実現するかどうかはわからないものの、

仮住まいのホテルのシーツは常に交換されつづけ、サーシャ個人の歴史が上書きされていくものではない。つまりここでの入れ子状の布地は、過去に退行することを意味してはいない。それは常に新しい時間への入り口ともなっているのだ。布地が含みもつそうした開かれた可能性が、『おはよう、真夜中』の布地のイメージを複雑かつ豊かなものにしていているといえよう。その効果は、小説の第三部において最も鮮やかな形で示されている。

3. ベッドカバー・絨毯・カーテン——『おはよう、真夜中』が内包する布地の世界

ここまで、『おはよう、真夜中』における布地のはたらきを確認してきた。サーシャは布地とより親密に触れ合うことによって、つまりベッドで布に包まれることによって、街路や仮住まいの空間では得られない特別な時間を過ごすことができていた。布地によって創造される特別な時間もともと明確に描かれているのが、『おはよう、真夜中』の第三部 (Part 3) である。このパートの重要性についてはすでにエリカ・ジョンソンが考察しており、第三部はサーシャにとりつく情動的な記憶 (affective memory) が描かれた典型的な箇所とされる (Johnson 34–35)。ジョンソンの分析は示唆に富むが、記憶のトラウマ的な効果が強調されすぎているきらいがある。第三部においても、布地をめぐる表現に注目することで、記憶の創造的な役割を見出すことができるのではないだろうか。

まず、『おはよう、真夜中』第三部の布地の描写に着目するにあたり、第三部が『おはよう、真夜中』全体の中で入れ子のような位置を占めていることを確認しておきたい。『おはよう、真夜中』は四部構成になっており、前述したように、ほとんどは現在のパリと過去のパリを行き来する語りからなっている。その中で第三部は例外的に、ほぼ回想場面のみで構成されている。言うならばこの第三部全体を、過去というブランケットですっぽりとくるまれた入れ子の中の時間として読むことも可能である。ただし同時に、そのような時間は、交換されるシーツが変わりつづける毎日を示唆

していたように、明日に開かれた入り口をも示しているのだ。第三部の導入と結びは、子どもの頃の幸福な感覚をたどりなおすことで始まり (It was like being a child again, listening and thinking of something else and hearing the voices—endless, inevitable and restful. Like Sunday afternoon) (GMM 107)、明日もつづく日常生活のためのショッピングのリストで終わっている (TOMORROW I'LL GO to the Galeries Lafayette, choose a dress, go along to the Printemps, buy gloves, buy scent, buy lip stick [...] buy anything cheap) (138)。

これはもちろん、『おはよう、真夜中』という撞着語法的なタイトルに込められた複雑な時間意識とも関係しているだろう。スコット・マクラッケン (Scott McCracken) はサーシャがタクシーの窓越しにホテルの看板の文字 “À l’Hôtel de l’Espérance” を見つめる場面を例に、“strange” という言葉の語源もたどりながら、次のように解釈する。

未来が暗くとも、それはまた、開いてもいる。たとえ真夜中であっても、それはまた、朝でもある。フランス語の “Espérance” が意味するのは、希望・約束・期待である (それはまた、待つという意味のラテン語 “sperare” に語源をもつ)。リースの多くの放浪者 (strangers) にとって希望とは、すぐに期待されるものでなくとも、合図を送っているものなのだ。(49)

これは、『おはよう、真夜中』のタイトルとも関係する。マクラッケンが結論づけるように、この小説の巻頭におかれるエミリー・ディキンソンの詩³も考えあわせれば、たとえ暁 (morn) が自分のことをのぞんでいなかったとしても、真夜中に朝の光を待つ時間が描かれていると読めるのだ (McCracken 49)。本論では、『おはよう、真夜中』の第三部において、陽の光 (sunshine) を待つ特別な時間が読みとれることを提示したい。この小説では、“Well, sometimes it’s a fine day, isn’t it? Sometimes the skies are blue. Sometimes the air is light, easy to breathe. And there is always tomorrow. . . .”

(*GMM* 138) というように、いつかやってくる明日を望む時間が、刻々と変化する布地の効果によって表現されている。そのことを、「ベッドカバー」「絨毯」「カーテン」という三つのイメージから考察してみたい。

ベッドカバーは、サーシャが妊娠していた時期と結びついている。サーシャは一時的な仕事として英会話の個人レッスンを行っており、生徒たちとのかかわりを思い起こしている。ある雪の日、その日のレッスンのキャンセルの連絡がうまく届かなかったことから、生徒の一人にベッドに横になったままレッスンを行う。生徒が訪れる前、サーシャはベッドカバーに包まれた臨月の腹部をみつめながら、“So calm I feel, amused as God, with the huge mound of my stomach safe under the bed clothes. . . .” (*GMM* 130) というように、満ち足りた気持ちを味わっている。母になる期待は、『左岸』に収められた短編「ウィーン」(“Vienne,” 1927) でも、“There was a hard, elegant, little sofa in our room, covered with striped yellow silk—sky-blue cushions. I spent long afternoons lying on that sofa plunged in a placid dream of maternity” (“Vienne” 107) というように、シルクのクッションの手触りと結びついている。

そしてこの雪の日のレッスンが終わった後、サーシャは灯りを消し、穏やかな川の流れを思い描きながら、“I put the light out. While I can sleep, let me sleep. A boat rocking on a river, a smooth, green river. Outside, the secret streets. The man who sings ‘J’ ai perdu la lumière. . . .” (*GMM* 132) と眠りにつく。水面を形容する“smooth”という語は、なめらかな布地の肌触りを思わせる。R・S・コッペン(R. S. Koppen)がウルフの『波』(*The Waves*, 1931)を論じながら指摘するように、水面と布地はしばしばイメージの領域で重ね合わされるのだ(Koppen 142–3)。

ベッドカバーは“a placid dream of maternity”という子どもが生まれるまでの希望の時間を象徴し、布に包まれる心地が外の世界に対して守るような心地をもたらしている。しかし『おはよう、真夜中』では、布地はそのような期待を表すだけでなく、失ったものとの距離を確かめる役割も果

たしている。それは、ホテルの色褪せた絨毯の模様の描写にあらわれる。サーシャは子どもと死別したのちに戻ったホテルの部屋の様子を、次のように思い起こす。床の絨毯の花模様を目を落とし、壁を見やると、それが太陽の光を受けて焼けつくように熱を帯びていると感じる。

I stayed there, looking down at the dark red, dirty carpet and seeing a dark wall in the hot sun—the wall so hot it burned your hand when you touched it—and the red and yellow flowers and the time of day when everything stands still. (*GMM* 133)

火傷をするほどの触覚的な痛みを導く布地のイメージは、絨毯の模様という、より抽象化された形で現れる。「すべてが止まったような一日」と言われている時間を、サーシャは布地を通じて体験しなおしているといえる。これは、かけがえのない、しかしもはや触れられないものに触れようとする試みでもある。それは時に痛切な喪失の記憶を伴う。たとえば生まれてすぐに命を落とした子どものエピソードは、まさに布によって身体を包まれる感覚とともに記憶されている。

サーシャは、出産後に自分の傷を押さえていた包帯と、生まれたばかりの子どもに巻かれていた「包帯」のことを思いだしている。助産師はサーシャを出産前と同じ状態に戻してあげよう (Now I am going to arrange that you will be just like what you were before. There will be no trace, no mark, nothing) (*GMM* 54) と言い、心地よくない包帯をサーシャの身体に固く巻きつける。一方、子どももすぐそばで包帯に巻かれているのだが、その姿は不吉にも「ミイラのように」と描写される (She [sage femme] swathes me up in very tight, very uncomfortable bandages. Intricately she rolls them and ties them. [...] And there he [baby] lies, swathed up too, like a little mummy) (*GMM* 54)。二人に共通して巻かれていた包帯は、のちに、傷跡が回復したサーシャと、傷跡ひとつつくることもなく旅立った子どもと

の間の、厳しい対比をつきつける。

AND FIVE WEEKS afterwards there I am, with not one line, not one wrinkle, not one crease. And there he is, lying with a ticket tied round his wrist because he died in a hospital. And there I am looking down at him, without one line, one wrinkle, without one crease. . . . (GMM 55)

「元の通りのあなたになる、なんの痕跡も、しるしも、何も残さず」という助産師の予言は皮肉な形で実現する。子どもは失われ、サーシャは母となることもなく「元通り」の身体に戻るからだ。自身の身体の痕跡が消えたあと、子どもの記憶をサーシャが辿ろうとするとき、包帯が皮膚に触れていた感覚が唯一の手掛かりとなる。サーシャの身体を「ブランケットのように覆う過去」の変奏された形を見ることができただろう。

第三部においてさらに目を向けたのが、カーテンの描かれ方である。リースの小説では、カーテンが主人公の感覚と重ねあわされることはまれではない。たとえば『カルテット』では、風にはためくカーテンが、ヨットの帆が風を受けているかのように (like the sail of a ship) 朝目覚めたマリヤの目に映る (*Quartet* 71-2)。つづく “And her longing for joy, for any joy, for any pleasure was a mad thing in her heart” (*Quartet* 72) からわかるように、ここでカーテンにはマリヤが求める喜びが託されているのだ。同様に、『おはよう、真夜中』のサーシャも、カーテンを通じて心の奥底に眠る感情に気づくこととなる。

新婚直後に向かったウィーンでの華やかな暮らしから一転、経済的に行き詰まり、サーシャとエンノはパリに舞い戻る。綱渡りのようなホテル暮らしで二人の関係も一層不安定なものとなる。そうした日常を変えることができずにいたサーシャはある日、食料を買いにでかけたエンノが帰ってくる姿を窓から目にする。カーテンのかげから通りに立つエンノの様子をそっと観察してみると (I was behind the curtain and I saw him in the street

below)、エンノはホテルの二人の部屋の窓を見上げて妻を探している (*GMM* 123)。その姿はいつになく小さく不安げなものに見える。サーシャはその時、自分がエンノをいつも (for always) 愛していたのだと気づく (123)。“It’s a strange feeling—when you know quite certainly in yourself that something is for always. It’s like what death must be” (123) とつづけられているように、ここで湧き起こった感情は、まるで死がそうであるのと同じように、じつはいつも自身の中にひそんでいたのだとされる。こうした実感は、カーテンという外の世界との境にある布地に身をひそめながら生まれたものである。さらに “I didn’t wave him. I stayed by the curtain and watched him, and after a while he crossed the street and went into the hotel” (124) とあるように、サーシャはその感情を表にはださず、布地の内側で一人ひそかに確かめている。

つづく場面では、サーシャが布地と一体化して消えてしまったかのように、ホテルの窓にかかるカーテンの描写のみ残した文章が仔細につづられる。風にそよぐ薄手のカーテンに、窓辺に飾られた花々の影が映しだされ (The curtains are thin, and when they are drawn the light comes through softly. There are flowers on the window-sill and I can see their shadows on the curtains)、サーシャはその揺れる影を見つめながら、白鳥がくちばしで水中を探る様子を思い浮かべる。

There is a wind, and the flowers on the window-sill, and their shadows on the curtains, are waving. Like swans dipping their beaks in water. Like the incalculable raising its head, uselessly and wildly, for one moment before is sinks down, beaten, into the darkness. Like skulls on long, thin necks. Plunging wildly when the wind blows, to the end of the curtain, which is their nothingness. Distorting as they plunge. (*GMM* 124)

ここでも水と布地のイメージが重ねあわされる。暗闇にも動じることな

くゆっくりと水と戯れる白鳥の様子は、街を歩きながらコートポケットの手触りを確かめ、ブランケットの中で記憶を辿るサーシャの姿を思わせる。事実、サーシャはこの後で、カーテンのかかった風景が自身の生きる時間と不可分であるかのように、“The musty smell, the bugs, the loneliness, this room, which is part of the street outside—this is all I want from life” (*GMM* 124) と述べる。サーシャは布地によって内省の時間を得ながら、風を受けて揺れ動くカーテンと共鳴し、暗闇の外の世界を見つめつづけている。カーテンは外の世界との境界にあって、サーシャを外界から守りながらも、外の世界とのつながりを完全には断ち切らない。

このように『おはよう、真夜中』第三部は、布地をとおしたサーシャと世界との関係を、あたかも小説の中央に包みこむようにして、読者に提示している。

おわりに

はじめに引用したように、サーシャは自分の所属のなさを、渦の縁にただようわらくず一本のよう “like one of those straws which floats round the edge of a whirlpool” (*GMM* 38) とたとえていた。これは一見すると、無力感のあらわれのようである。しかしこのあとで “everything is calm” (*GMM* 38) と述べているように、その流れに身をまかせるサーシャには、自分だけの静穏な時間が広がっている。布地に触れることは、そうした特別な時間を感じとる契機となるのだ。その点において本論は、サーシャを受動的な犠牲者とは見なす解釈とは一線を画し、「自分をおびやかす社会の制度や取り決めを、しばしば陽気なユーモアをもって脱構築する彼女の能力は、彼女の回復力の特筆すべき一面だ」とサーシャの姿を肯定するエレイン・セイヴォリー (Elaine Savory) の指摘を受け継ぐものでもある (Savory 109)。

『おはよう、真夜中』における布地のはたらきを解釈するにあたり、本論ではまず、衣服の描写を確認することから出発した。この小説では、着用者に完全に寄り添わないものとして自律した衣服が描かれる以上に、両者

の親密な関係が描かれ、衣服という形をとる以前の「布地」の特性——すなわち「着心地」や「手触り」の表現に重きが置かれる。たとえば帽子は見た目よりもかぶり心地が重視され、コートのポケットの内側の手触りは過ぎた時間を現前させる触媒の役割を担うことができるのだ。

次に、サーシャと作中の布地がそのように親しい協働関係にあることを、「包む・包まれる」動作から確認した。リース作品の登場人物のほとんどが仮住まいを転々とし街路をさまよう日々を送っている。そこで必要になるのが部屋の中にさらに自身の空間を創造することだった。ブランケットやシーツといったやわらかな布地の特性は、たとえばサーシャが来し方を振り返る時間を得るための、ささやかながらほかに代えがたい、集中できる空間をもたらすのである。

最後に、以上の布地の特性を踏まえ、実際に布地に触れることによってどのようなとくべつな時間が『おはよう、真夜中』に描かれているのか読み解いた。小説全体の構造において入れ子のような位置を占める第三部では、布地のイメージが変奏されながら次々に描かれる。ベッドカバーと絨毯の描写からは、布地に包み込まれる感覚が、希望の時間と一体化する経験を象徴すると同時に、喪失したものに近づく過程とかかわっていることが読みとれた。また、カーテンのひだはサーシャが自身に通底する感覚を呼び起こすきっかけとなっていた。風に揺れ、窓の外の世界との境界にかかるカーテンのかたわらでサーシャは、タイトルどおり、真夜中でも朝でもない自分だけの時間を創造するのだ。

シーモアは、リースの伝記の末尾に、リース没後も「執筆椅子の背には、ソニア・オーウェルからの贈り物であるピンクのモヘアのショールがかかったままだった」と記し、椅子とショールの写真を載せている(361)。リースにとってもまた、自身の創造的な時間のために、布地に触れつづけることが必要だったのである。

注

1 以下、下線部強調は筆者による。なお、『おはよう、真夜中』本文の引用は *Good Morning, Midnight*. W. W. Norton & Company, 2020. より原文を記載し、(GMM 38) のように該当ページ数を示す。

2 後期まで含めたリースの著作全体についてマロウラ・ヨアンノー (Maroula Joannou) もまた、「リースによる衣類の比喩が、主体、自我の形成、さらには資本主義・市場・女性の身体の物象化の複雑な関係を探求するために用いられている」(124) としている。

3 Dickinson, Emily. “Good morning-midnight.” *The Poems of Emily Dickinson*, edited by R.W. Franklin, vol. 1, The Belknap Press of Harvard UP, 1998, p.408 参照。

引用・参考文献

Bowlby, Rachel. *Still Crazy After All These Years: Women, Writing and Psychoanalysis*. Routledge, 1992.

Dickinson, Emily. “Good morning-midnight.” *The Poems of Emily Dickinson*, edited by R.W. Franklin, vol. 1, The Belknap Press of Harvard UP, 1998, p. 408.

Joannou, Maroula. “‘From Black to Red’: Jean Rhys’s Use of Dress in *Wide Sargasso Sea*.” *Jean Rhys: Twenty-First-Century Approaches*, edited by Erica L. Johnson and Patricia Moran, Edinburgh UP, 2015, pp. 123–145.

Johnson, Erica. “Haunted: Affective Memory in Jean Rhys’s *Good Morning, Midnight*.” *Affirmations: of the Modern*, vol. 1 no. 2, 2014, pp.15–38, <https://affirmationsmodern.com/articles/10.57009/am.68>. PDF download. Accessed 18 November 2022.

Koppen, Randy. *Virginia Woolf: Fashion and Literary Modernity*. Edinburg UP, 2009.

Marshik, Celia. *At the Mercy of their Clothes: Modernism, the Middlebrow, and British Garment Culture*. Columbia UP, 2017.

McCracken, Scott. “Strange Defeat: *Good Morning Midnight* and Marc Bloch’s *L’Étrange Défaite*.” *Transnational Jean Rhys: Lines of Transmission, Lines of Flight*, edited by Juliana Lopoukhine, et al., Bloomsbury Academic, 2022, pp.35–50.

Mezei, Kathy and Chiara Briganti, “Aspidistras and Divans: Transient Spaces in the London Novel, 1920s to 1940s.” *Living with Strangers: Bedsits and Boarding Houses in Modern English Life, Literature and Film*, edited by Chiara Briganti and Kathy Mezei, Bloomsbury Academic, 2018, pp.1–25.

Plock, Vike Martina. *Modernism, Fashion and Interwar Women Writers*. Edinburgh UP, 2017.

Rhys, Jean. *After Leaving Mr. Mackenzie*. W.W. Norton & Company, 2020.

—. *Good Morning, Midnight*. W.W. Norton & Company, 2020.

—. “Illusion.” Rhys, *Short Stories*, pp. 3–6.

—. *Jean Rhys: The Collected Short Stories*. Penguin, 2017.

—. *Quartet*. Norton & Company, 2020. (『カルテット』岸本佐知子訳、早川書房、

1988年)

—. “Vienne.” Rhys, *Short Stories*, pp. 90–118.

Savory, Elaine. *Jean Rhys*. Cambridge UP, 1998.

Seymour, Miranda. *I Used to Live Here Once: The Haunted Life of Jean Rhys*. W.W. Norton & Company, 2022.

Snaith, Anna. “‘A Savage from the Cannibal Islands’: Jean Rhys and London.” *Geography of Modernism: Literature, Cultures, Spaces*, edited by Peter Brooker and Andrew Thacker, Routledge, 2005, pp.76–85.

Thacker, Andrew. *Moving Through Modernity: Space and Geography in Modernism*. Manchester UP, 2009.

Woolf, Virginia. “Street Haunting: A London Adventure.” *The Essays of Virginia Woolf*, edited by Andrew McNeillie, vol. 4, Hogarth Press, 1986, pp. 480–491.

高村峯生『触れることのモダニティ』以文社、2017年。