慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Virginia WoolfとJean Rhysにみる街を歩き回る女と視線
Sub Title	
Author	近野, 幹結(Konno, Miyu)
Publisher	慶應義塾大学大学院文学研究科英米文学専攻『コロキア』同人
Publication year	2021
Jtitle	Colloquia (コロキア). No.42 (2021.) ,p.9- 24
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	英文学
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00341698-20211220-0009

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Virginia Woolf と Jean Rhys にみる街を歩き回る女と視線 *

近野 幹結

1. はじめに

「女性」と「視線」は、ギリシャ神話から今日に至るまでの文学やその他の芸術領域において盛んに扱われるテーマであり、両者の関係性についての学術研究も数多く存在する。特に 1970 年代からは、視線の問題をジェンダーの視点から論じ、女性が男性の支配的視線の対象物とされてきたことを指摘するフェミニスト批評が頻出するようになる。例えば、John Berger は *Ways of Seeing* (1977) のなかで、 '*[M]en act* and *women appear*. Men look at women. Women watch themselves being looked at. . . . Thus she turns herself into an object—and most particularly an object of vision: a sight. (47)' と、男性の視線による女性の「見られる」対象としての客体化を主張している。また、Laura Mulvey は映画批評に同様の思想を持ち込み、 'In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female.' とし、女性が男性の「性愛的な熟視」の対象、'to-be-looked-at-ness' の役割を強いられていると主張する（Mulvey 19)。

こうした言説が女性と視線の問題を論じるフェミニスト批評において主流となった一方で、1990 年代からそれに疑問を投げかける論が展開されるようになる。Stephen Kern は *Eyes of Love* (1996) のなかで、 'the Mulvey thesis of a dichotomous split between male-as-subject and female-as-object simply cannot be supported by the evidence of history. (14) と、両性を主体/客体に分ける二元論的言説を一蹴する。Kern は、女性が単に 'to-be-looked-at-ness' だったことはなく、男性の視線に晒された女性が完全に主体性を失っていないことを 19 世紀の絵画と小説を具体的に論じるなかで主張する。

Kern の言説は、いささか男性的視点からくる楽観主義的傾向が見られるものの、男性/女性という弁証法的理論に依拠する 70 年代フェミニスト批評の限界を乗り越える契機として捉えられる。事実、女性と視線の問題は、男性/女性や主体/客体といった単純な二項対立の枠組みに収斂できるものではなく、複雑性を帯びたものである。しかし、Kern は 19 世紀後半の男性画家や作家による作品に焦点を当てて論じており、女性の視点からの考察が不十分である。本論では、二人のモダニスト女性作家による作品— Virginia Woolf の *Mrs. Dalloway* (1925) と Jean Rhys の *Good Morning, Midnight* (1939) —を取り上げ、Kern の論を発展させていく。両作品とも「街を歩き回る女」という共通のテーマが描かれたほぼ同時期の作品であるものの、両者を比較する研究は未だ多くない。しかし、そのなかにあって重要な議論を展開しているのは Rachel Bowlby であり、Bowlby はそれぞれの作品の時間表象に焦点を当てて比較し、'*Mrs. Dalloway*, Woolf's novel about a middle-aged woman walking around in the modern city, looks like a sentimental ballad in comparison with the negative flâneuse of *Good Morning, Midnight*.' (*Still Crazy After All These Years* 53) と述べている。両

*本論を執筆するにあたり、丁寧かつ熱心なご指導を頂いた慶應義塾大学原田範行教授、上智大学松本朗教授に深く感謝申し上げます。

作品には共通性がみられるが、Bowlby が示唆するように、*Good Morning, Midnight* の方がより悲観的で救いのない雰囲気が漂っており、[1]この相違はそれぞれの作品で描かれる主人公たちの視覚的体験にも表れている。よって本論では、Woolf と Rhys が描く女性の視覚的体験の相違を対比し、単純な二項対立的構図に収まることのない女性と視覚の問題の多様性を明らかにしていく。

2. 消費社会と女性の視覚的体験

Janet Wolff は、 '[t]he dandy, the *flâneur*, the hero, the stranger—all figures invoked to epitomise the experience of modern life—are invariably male figures.' (Wolff 41) と、モダニズムの都市生活における視覚的体験が男性に限定されたものであったと主張している。ジェンダーロールに強く縛られ、公的空間と私的空間が厳密に分断されていたヴィクトリア朝的価値観の影響が少なからず残存していたことを考慮すれば、Wolff や前述したフェミニスト批評が指摘するように、モダニズムの時代を生きた女性たちの視覚的体験は男性と比較して制限され、「見る/男性・見られる/女性」の構図が成り立っていたといえるだろう。しかし、19 世紀後半から 20 世紀前半にかけて消費主義へと社会が転換していくなかで、産業の在り方が変化したことに伴い、女性の視覚および視覚的主体性にも変化が生まれたことを看過してはならない。Bowlby は、消費社会への転換に伴い、女性が消費者として主体性を帯びていったと指摘する。

> As the proportion and volume of goods sold in stores rather than produced in the home increased, it was women, rather than men, who tended to have the job of purchasing them. . .The superfluous, frivolous associations of some of the new commodities, and the establishment of convenient stores that were both enticing and respectable, made shopping itself a new feminine leisure activity. On both counts— women's purchasing responsibilities and the availability of some of them for extra excursions into luxury— it follows that the organized effort of "producers" to sell to "consumers" would to a large measure take the form of a masculine appeal to women. (*Just Looking* 11)

ここで Bowlby が述べるように、女性は男性に代わって消費者としての役割を担うようになり、買い物は彼女たちの新しい娯楽の一つとなった。こうした変化によって、生産者たちのターゲットは消費者としての女性へと移り、生産者/男性が消費者/女性の欲望に訴えかける構造へと変化していったのである。女性は、消費という行為を通して、「見て」、「選ぶ」主体へと変化していったのだ。また、19 世紀後半の百貨店の出現などによる消費活動の形態的変化に伴い、街を歩き、見て回る行為と消費が密接に結びつけられ、'respectable' な女性は一人で街を徘徊しないというヴィクトリア朝的価値観も次第に打ち壊されていった。それまで街を独りで歩き回ることができるのは、男性から「見られ」、

[1] Bowlby は、 'The negative elements are not lacking in Mrs. Dalloway, either for the central character or for the world in which she moves, but the affirmation against them is not struck with the line of impossibility that constantly marks the movements of Rhys's Sasha.' (*Still Crazy After All These Years* 53) と述べている。

「選ばれる」娼婦であった。しかし、消費社会の担い手となることで、女性が街を歩き回る行為はタブー視されるものではなくなっていった。

このように 19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけて、女性はただ男性の視線に晒される客体であることから脱し、「見る」主体へと変化していったのだ。そして、これまで男性が特権的に見ていた景色を女性が徐々に共有し始めたのである。

3. *Mrs. Dalloway* における視覚的描写

女性に開かれたこのような新しい視覚的体験を描いた文学作品の代表として挙げられるのが、Woolf の *Mrs. Dalloway* であろう。自身の主催するパーティーのために花を買いにロンドンの街を歩く Clarissa Dalloway の目に映る世界を、Woolf は「意識の流れ」の手法を用いながら鮮やかに描写していく。

> . . . they [people] love life. In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she [Clarissa] loved; life; London; this moment of June. (*MD* 4)

歩きながら街にある事物を流れるように目で捉えていく Clarissa の視線は、'[t]o be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet remain hidden from the world . . . The spectator is prince who everywhere rejoices in his incognito.' (Baudelaire 9) と Charles-Pierre Baudelaire が語った '*flâneur*' の視線を想起させる。無論、ここで Baudelaire が描いているのはあらゆる公的空間に自由に立ち入ることが許されていた男性であるが、Clarissa は、前述のように以前は男性的特権とされていた街を見て歩き回る行為を謳歌しているのだ。ロンドンの街でタクシーの往来を眺めながら 'being out, out, far out to sea and alone' (*MD* 9) という感覚を抱く Clarissa は、まさに Baudelaire の 'to be at the centre of the world, and yet remain hidden from the world' (Baudelaire 9) な遊歩者そのものである。そして、彼女はロンドンの街の様子や人々を見ながら、「生」を実感し、その喜びを享受する。

ある程度の教養を持つブルジョワジーである 'the modern hero' (Wolff 40) の '*flâneur*' と同等の視覚を持つ Clarissa は、知性を秘めているにも関わらず、 'She knew nothing; no language, no history; she scarcely read a book now, except memoirs in bed; and yet to her it was absolutely absorbing; all this; the cabs passing' (*MD* 9) と、教養のない女性として描写されている。 '*flâneur*' のような男性特権的な視覚を無教養な Clarissa が共有し、ジェンダー的規範を覆す様を描いたのは、男性中心主義に対する Woolf の皮肉として捉えることができよう。このように、「見る」女性である Clarissa は、フェミニスト批評が主張する「見る/男性・見られる/女性」という構図を転覆させている。例えば、偶然出会った旧友 Hugh Whitbread を Clarissa は、 'very well-covered, manly, extremely handsome, perfectly upholstered body' (*MD* 6) と描写する。作中で処女性、すなわち性と切り離された存在であることが何

度も強調される Clarissa だが、[2]ここでは Hugh の男性性を鋭敏に観察している。つまり、Hugh を捉える Clarissa の視線は、男性による女性を性と結びつける眼差しの逆転であると言える。本作では男性の女性に対する支配的視線も描かれているものの、[3]Clarissa はそれに対抗する「見る力」を有しているのだ。

また、Clarissa は、Mulvey をはじめとするフェミニスト映画批評が痛烈に批判した男性の 'voyeuristic' な視線を向いの家の老婦人に向ける。

> And she [Clarissa] watched out of the window the old lady opposite climbing upstairs. Let her climb upstairs if she wanted to; let her stop; then let her, as Clarissa had often seen her, gain her bedroom, part her curtains, and disappear again into the background. Somehow one respected that—that old woman looking out of the window, quite unconscious that she was being watched. There was something solemn in it—but love and religion would destroy that, whatever it was, the privacy of the soul. (*MD* 138-39)

Clarissa は真向いの家の老婦人の生活を盗み見ることで、そこに愛や宗教にはない「干渉されず、ありのままである生」の喜びと荘厳さを感じている。しかし、ここで皮肉なのは、老婦人の 'the privacy of the soul' が Clarissa によって盗み見られているという点だ。老婦人のプライバシーは Clarissa の眼前に晒され、老婦人はスペクタクルとして Clarissa の目に映っているのである。彼女の 'voyeuristic' な眼差しとそれによってある種のエクスタシーを得る行為は、Mulvey がヒッチコック映画の男性登場人物の視線にみた '[t]he power to subject another person to the will sadistically or to the gaze of voyeuristically is turned to the woman as the object of both' (Mulvey 23) と重なる部分がある。老婦人が階段を上り、部屋に入っていく様子を見た Clarissa は、'Let her' と繰り返し、一見老婦人の主体性を尊重する姿勢を見せている。しかし、Clarissa がここから見出す「生の喜び」は、Miss Kilman の価値観を否定し、自身を肯定するためのものに他ならない。言い換えれば、Clarissa は、盗み見た老婦人の生活や 'the privacy of the soul' を、自己を正当化するために利用し、彼女自身の価値観の枠の中に押し込んでいるといえるだろう。

こうした Clarissa の支配的姿勢は、この直後のシーンからも窺うことが出来る。途中ビッグベンの鐘の音が鳴り響くと、 Clarissa は、 'as if she were attached to that sound, that string. Gigantic as it was, it had something to do with her.' (*MD* 139) と、老婦人の行動がその鐘の音に操作されているようだと考える。作中に何度も登場するビッグベンの鐘の音については、権威を象徴するものであると複数の研究で論じられているが、そのなかでも Jeremy Tambling は、それが Woolf にとって 'the embodiment of patriarchy, both assertive and restricting' (Tambling 58) であったと主張する。つまり、老婦人の行動が家父長制を象徴するビッグベンの鐘の音に操られているようだと考える Clarissa は、ジェンダーの意味においても老婦人の主体性をもはや認めていないのである。Clarissa の 'voyeuristic' な眼差し

[2] 例えば、'[S]he could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet.' (*MD* 34) など。

[3] Peter Walsh は街で見かけた若い女性の後を追いながら、一方的に彼女を観察している。(*MD* 57-59)

によって、老婦人は主体性を奪われ、「見られる」客体へと変えられているのだ。ヒッチコック映画の男性登場人物たちのように、サディスティックかつ直接的な支配力は持たないものの、*Mrs. Dalloway* では、女性である Clarissa にこのようなある種の支配的な視線の力が授けられているのである。

Feminist Destination において、Bowlby は「歩くこと」、「書くこと」と「女性」の Woolf 作品における相互関係性を論じるなかで、歩く行為は Woolf にとって物語を創造するインスピレーションを与えるものであったと指摘する― 'walking the streets becomes, in effect, the background or ground for story-making.' (*Feminist Destination* 209) 。つまり、歩き、見て回ることは生産性に繋がる行為なのだ。Clarissa の場合は、Bowlby が指摘するような「書くこと」の生産性には繋がらない。しかし、代わりに彼女はスペクタクルそのものを生み出す力を有しているのである。彼女が開催するパーティーは、 'an offering to devoted to the effort to bring together people from separate lives and combine then into oneness' (Miller 193) であり、普段は分散している人々を一箇所に集結させるその様子は、まさにスペクタクルである。Clarissa がパーティーを開催する理由は、 'What she liked was simply life' (*MD* 133) だからであり、彼女にとってパーティーとは「生」への 'an offering' (*MD* 133) なのである。つまり、Clarissa は彼女がロンドンの街で見た「生」を彼女のパーティーで再生産しようとしていると言えよう。

パーティーに参加するために Clarissa の家へと向かう Peter は、既にその道中で Clarissa のパーティーがもたらす光景に圧倒される。

> . . . cabs were rushing round the corner, like water round the piers of a bridge, drawn tighter, it seemed to him because they bore people going to her party, Clarissa's party. The cold stream of visual impressions failed him now as if the eye were a cup that overflowed and let the rest run down its china walls unrecorded.' (*MD* 180)

パーティーの参加者たちを乗せたタクシーが次々と通り過ぎていくのを見た Peter は、その光景が彼の目では捉えきれないものだと感じ、映像の波に飲み込まれていくような感覚を抱く。Clarissa のパーティーは、視覚的特権を持っているとされる男性の目をも圧倒するスペクタクルを生み出すのである。

参加者の中でもとりわけ Clarissa のいとこ Ellie Henderson は、このスペクタクルに胸を躍らせる。元々招かれるはずではなかった Ellie は、 'more and more disqualified year by year to meet well-dressed people who did this sort of thing every night of the season' (*MD* 185) と、総理大臣をはじめとして錚々たる顔ぶれが集う Clarissa のパーティーには場違いな存在である。彼女は誰と話すでもなく、部屋の隅に佇み、パーティーの様子を一つも見逃すまいと観察する―'So, with her weak eyesight, Ellie Henderson craned rather forward, and it wasn't so much she who minded not having any one to talk to (she hardly knew anybody there), for she felt that they were all such interesting people to watch' (*MD* 186) 。 Ellie の視力の悪さが暗示しているように、落ちぶれた上流階級である Ellie には、このような視覚的娯楽を享受する機会は本来開かれていない。しかし、Clarissa は Ellie を彼女が作り出すパーティー、

すなわちスペクタクルの空間に（渋々ながらも）招き入れ、それを見る機会を Ellie に与えているのである。Clarissa は自身のパーティーを通して、特権的な視覚的体験を Ellie とも共有しているのだ。また、 ‘It was quite a treat just to see the lovey clothes.’ (*MD* 185) と、Ellie は自分では買うことのできない女性たちの華やかなドレスをまるでショーウィンドウを眺めるように恍惚としながら観察する。Ellie の眼前には様々な非日常の空間が広がっているのだ。百貨店があらゆる商品を展示し、 ‘the fantasy world of escape from dull domesticity’ (Bowlby 4) を作り上げたように、Clarissa のパーティーは、参加者たちを展示する「劇場型空間」なのである。

以上のように、Woolf は Clarissa の街を自由に徘徊する視覚、向かいの老婦人を盗み見て客体化する支配的な視線、スペクタクルそのものを生み出す力とその光景を女性である Ellie に共有する様を通して、特権的な視覚的体験がもはや男性のみのものではないことを描き出した。作中には、主に Peter による男性の支配的視線が残存してはいるものの、[4]Woolf は男性の視線に劣らない視覚的な力を Clarissa に付与している。

しかし、Woolf の描く女性の視覚的体験にはジェンダー的限界も見受けられる。ロンドンの街を歩き、あらゆる事物に目を向ける Clarissa の姿は ‘*flâneur*’ を想起させるが、両者には決定的な違いがある。‘*flâneur*’ は目的を持たずに街を徘徊するが、Clarissa は花を買うという目的のために街を歩いている。Woolf は ‘Street Haunting’ というエッセイの中でも歩きながら街の様子に鋭い観察の目を向ける女性を描くが、彼女も鉛筆を買うという ‘excuse’ をつけてロンドンの街に出ていくのだ― ‘and getting up we say, “Really, I must but a pencil,” as if under cover of this excuse we could indulge safely in the greatest pleasure of town life in winter―rambling the streets of London.’ (‘SH’ 2)。Woolf の女性たちは買い物という ‘excuse’ を持たなければ、すなわち、前述したような消費者としての枠組みの中でなければ、街を自由に遊歩することが出来ないのである。[5]

さらに、Peter は ‘With twice his [Richard’s] wits, she had to see things through his eyes―one of tragedies of married life.’ (*MD* 84) と、本来は知性のある女性である Clarissa が、結婚によって無能な夫の物の見方でしか物事を見なくなってしまったと嘆く。Clarissa が夫と全く同じ視点で世界を見ているわけではないのはこれまでの考察から明白であるが、 ‘this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway’ (*MD* 11) という Clarissa の思考からも明らかなように、彼女のアイデンティティや人生は夫に大きく依存している。Dalloway 家の女主人という立場に安住する Clarissa は、教養を持たない女性として描かれており、Peter の指摘通り、結婚が Clarissa の本来持つ知性や可能性、視野を制限しているといえよう。Peter のこの発言は彼の主観が強く出ているものの、Clarissa が夫というフィルターを通して世界を捉えることを甘受しているのは否定出来ない。彼女は男性に匹敵する見る力を持っていながら、その力が女性としての自立に繋げられることはないのだ。Clarissa の視覚的体験には時折こうしたジェンダー的な限界が顔をのぞかせ

[4] Claudia Olk は、‘*flâneur*’ や ‘voyeuristic’ な視線を持つ人物として Peter を論じている。 (Olk 197)

[5] Miss Kilman も Elizabeth も、Clarissa と同様に街を歩くが、彼女たちも百貨店へいくという目的をもって外出している。

る。Woolf は、女性の視覚的体験のジェンダー的束縛からの解放を描いたものの、完全な解放には容易に至らないもどかしさも同時に表していた。

4. *Good Morning, Midnight* における視覚描写

Woolf が「見る」女性を描いた一方で、同時期の作家 Jean Rhys は「見られる」女性というテーマに固執した。特に 1939 年に出版された *Good Morning, Midnight* では、「見て回る」ことが中心となる万国博覧会が開催されている 1937 年のパリが舞台であることが象徴するように、視線が重要なテーマのうちの一つとなっている。本作は、*Mrs. Dalloway* と同様に、「意識の流れ」の手法を用い、自由に時間を行き来しながら、Sasha の過去と現在を描いていく。流産や離婚など様々な過去の経験から人生に絶望する中年のイギリス人女性 Sasha は、友人から金銭的援助を受け、再起を図るべく、かつて結婚生活を送っていたパリに短期的に滞在する。Clarissa がロンドンを歩き回るように、Sasha はパリの街を歩き回るが、彼女は遊歩者というよりも放浪者の印象を与える。'I have no pride—no pride, no name, no face, no country.' (*GMM* 33) と自身で語るように、名前を変え、ホテルを転々とする根無し草のような生活を送る Sasha には、'belonging' の感覚が欠如している。Sasha は自身をイギリス人だとしているが、結婚以前の彼女の過去が明らかにされることはなく、作中で西インド諸島を想起させる描写が繰り返されることから、複数の研究者は彼女が植民地出身者だと推測している (Savory 117; Camarasana 65) 。

このように不明瞭なアイデンティティをもち、不安定な生活を送る Sasha の行き詰った人生が、本作では道の描写を通して象徴的に表されている。物語の冒頭で、彼女が滞在しているホテルの外の道が 'narrow, cobble-stoned, going sharply uphill and ending in a flight of steps. What they call an impasse.' (*GMM* 3) であると描写されるが、これはこれから語られる Sasha の人生がまさに「袋小路」の状態であることを暗示する。また、作中では Sasha が道に迷い、彷徨う姿が繰り返し描かれる。パリの衣服店でレセプショニストとして働いていた Sasha は、イギリス人の上司の指示が理解できず、迷路のような店内を独り迷い歩く—'After this it becomes a nightmare. I walk up stairs, past doors, along passages—all different, all exactly alike. There is something very urgent that I must do. But I don't meet a soul and all the doors are shut.' (*GMM* 18) 。結局仕事を遂行できず、上司から嘲りを受けた Sasha はその日のうちに仕事を辞めてしまう。また、アメリカ人母娘を相手にパリの道案内の仕事をしていた際にも、Rue de la Paix への道がわからず、 'North, south, east, west—they have no meaning for me. . .' (*GMM* 21) と、Sasha は途方に暮れる。この仕事も失敗に終わり、Sasha は諦めたように 'The passages will never lead anywhere, the doors will always be shut.' (*GMM* 22-23) と語る。これらのエピソードが象徴するように、彼女は出口のない袋小路に閉じ込められ、ただ孤独に彷徨い続ける人生を送っているのである。

放浪者のようにパリの街を歩き回る Sasha の視覚的体験も、Clarissa のものとは対照的である。Clarissa は思いのままにロンドンの街へと視線を向け、その光景から「生」の喜びを享受するが、Sasha は「見る」ことよりも「見られている」という意識に常に捕らわ

れている。[6]例えば、カフェで独り酒を飲む Sasha は店主と女性客が彼女について話しているのを敏感に察知する。

> I can't hear what Théodore is saying, but I watch his mouth moving. . . The girls turn and stare at me. . . .
>
> Théodore goes on talking. Then he too turns and looks at me. . . .
>
> 'Et qu'est-ce qu'elle fout ici, maintenant?' the tall girl says, loudly.
>
> Now everybody in the room is staring at me; all the eyes in the room are fixed on me. It has happened.
>
> I am calm, but my hand starts shaking so violently that I have to put the coffee-cup down. (*GMM* 38-39)

女性客の「彼女はここで何をしているのか」という発言と、店内から集まる視線に Sasha は動揺する。パリの街を徘徊し、独り酒を飲む Sasha に、周囲は容赦なく好奇の目を向け、Sasha は「見られる」客体となるのである。その後も 'Qu'est-ce qu'elle fout ici? (彼女はここで何をしているの？)' というセリフは何度も Sasha の中でフラッシュバックする。

> Qu'est-ce qu'elle fout ici, la vielle? What the devil (translating it politely) is she doing here, that old woman? What is she doing here, the stranger, the alien, the old one? . . . I quite agree too, quite. I have seen that in people's eyes all my life. I am asking myself all the time what the devil I am doing here. All the time. (*GMM* 42)

'belonging' の感覚がなく、ただ放浪するだけの人生に Sasha 自身も引け目を感じているのだ。だからこそ、 'Faites comme les autres（他の人のように振る舞う）' (*GMM* 86) をモットーに、自身のもつ不安定さを覆い隠すことに彼女は執着するのである。

その方法の一つが服装である。 'I must go and buy a hat this afternoon, I think, and tomorrow a dress. I must get on with the transformation act.' (*GMM* 49) と語るように、Sasha にとって着飾る行為、すなわち消費行為は、自身のもつ不安的さを隠し、'sane' で 'respectable' な女性へと変身することなのだ。[7]Sasha は、流行に沿ったドレスや帽子、アクセサリーを買

[6] Sasha の見られる意識は人だけでなく、建物にさえも及ぶ―'Walking in the night with the dark houses over you, like monsters. . . . They stand back respectfully, waiting for the poor devil without friends and without any money. Then they step forward, the waiting houses, to frown and crush. . . . Tall cube of darkness, with two lighted eyes at the top to sneer.' (*GMM* 23)

[7] 作中で Sasha は、 'I'm a bit of an automaton, but sane, surely—dry, cold and sane.' (*GMM* 4) など、'sane' という言葉を繰り返し用いている。

うことで、‘respectable’ な女性という ‘mask’ を購入し、[8]社会へ溶け込むことを試みる。つまり、彼女の消費活動の目的は、「自己」やアイデンティティを強調することではなく、他人に同化することなのである。

このような Sasha の姿勢は、彼女が帽子を購入しに出かけるエピソードで顕著に見受けられる。Sasha は、通りかかった帽子屋の外で足を止める。

> I look at the window of the first shop. There is a customer inside. Her hair, half-dyed, half-grey, is very dishevelled. As I watch she puts on a hat, makes a face at herself in the glass, and takes it off very quickly. She tries another—then another. Her expression is terrible—hungry, despairing, hopeful, quite crazy. . . . Watching her, am I watching myself as I shall become? In five years' time, in six years' time, shall I be like that? (*GMM* 53-54)

Sasha がショップウィンドウから覗き見るのは、帽子ではなく、狂ったように帽子を試す女性客の姿である。Bowlby は、ショップウィンドウは消費者がその商品を身に着ける自身の姿、すなわち理想化された自身のイメージを反射するナルキッソスの鏡だと分析した (*Just Looking* 32) 。しかし Sasha の場合は、理想化した自己イメージではなく、半狂乱で帽子を選ぶ、まるで ‘the devil with a damned soul’ (*GMM* 54) のような消費者の方に自身を同化させる。彼女はショップウィンドウのなかに、自己ではなく、他人に同化した自己の投影を見るのだ。Clarissa が老婦人のプライバシーを盗み見たのと同様に、Sasha も一方的に女性客のプライベートな姿を盗み見るが、Sasha の視線には Clarissa のようなある種の支配的な性質はない。むしろ対象に自身を同化させるという服従的な姿勢である。言い換えれば、Sasha の消費行為には「自己」の意識が欠落しているといえよう。この「自己」の欠如は、他人に同化するためには必要なプロセスである。従って、帽子を購入する際にも、Sasha は商品の選択を自身ではなく、店員の判断に委ねる— ‘I have made up my mind to trust this girl, and I must trust her. “I don't like it much, but it seems to be the only one,” I say in a surly voice.’ (*GMM* 55) 。つまり Sasha は、本来消費者が持つべき「見て」、「選ぶ」という主体性を放棄しているのだ。

しかし、主体性を犠牲にした同化への努力も空しく、彼女の仮面が上手く機能していないことを Sasha は痛感している。

> But this is my attitude to life. Please, please, monsieur et madame, mister, missis and miss, I am trying so hard to be like you. I know I don't succeed, but look how hard I try. Three hours to choose a hat; every morning an hour and a half trying to make myself look like everybody else. (*GMM* 86-87)

[8] Sasha は自身の醜くなった顔について、‘Besides, it isn't my face, this tortured and tormented mask. I can take it off whenever I like and hang it up on a nail.’ (*GMM* 33) と述べている。

他人の ‘cruel eyes’ は容赦なく彼女の偽りの仮面を貫き、社会に溶け込むことができない Sasha は「見られる」客体であり続けるほかないのだ。[9] ‘An excluded presence in a mask of belonging’ (Savory 121) である Sasha の状況に変化を及ぼすのが ‘gigolo’ 、René との出会いである。

自称フランス系カナダ人の René は、入隊していた Foreign Legion から逃げ出し、パリには到着したばかりなのだと Sasha に話す。Sasha は René の話を信じず、彼女を利用しようとしているのではと疑いつつも、彼が他の人々のように彼女を評価する視線を向けることなく、ただ彼自身を ‘exhibiting’ していることに興味を惹かれる (*GMM* 57) 。このような René との関わりによって、Sasha の視覚的体験にも変化が生まれる。

> I [Sasha] take him [René] to the café where I go most nights—the place that is always empty. This is the first time that I have seen him in the bright light, close by. It is also the first time that, on these occasions, I haven’t cared in the least what the man thinks of me, and am only curious to see what he looks like. (*GMM* 61)

これまで「見られる」という意識に取り憑かれていた Sasha だったが、René を見る彼女はこの強迫観念から解放され、ただ興味の赴くままに「見る」行為に没頭しているのである。さらに Sasha は、René が金銭目的で彼女に言い寄っていることを悟っており、彼との関係を続けるか、断ち切るかの選択が自身の手の内にあることにある種の恍惚感を抱く—‘Shall I tell him to go to hell? But after all, I think, this is where I might be able to get some of my own back. You talk to them, you pretend to sympathize; then, just at the moment when they are not expecting it, you say: “Go to hell.”’ (*GMM* 57) 。金銭と引き換えに肉体を差し出そうとする René とその関係の主導権を握る Sasha は、男性と娼婦の関係性の逆転である。さらに両者の関係性は、まさに Bowlby が指摘した、消費者としての主体性をもつ女性の欲望に男性が訴えかけるという消費社会の構造を象徴している。つまり、フェミニスト批評が指摘する「見る/男性・見られる/女性」という視覚的なジェンダーのパワーバランスがここでは転覆しているのだ。René との関わりによって、Sasha は見られる客体から「見て」、「選ぶ」主体へと変わりつつあった。

しかし、その転換は失敗に終わってしまう。最終的に主導権を握ったのは René の方であった。René をホテルの部屋に招き入れた Sasha だったが、彼の ‘You love playing a comedy, don’t you?’ (*GMM* 149) という言葉に怒りを覚える。この René の発言によって、彼との関係は Sasha を「見る」主体にするのではなく、彼女を喜劇のスペクタクルとして晒し出すに過ぎないということを Sasha は悟るのだ。他人からの視線に捕らわれ、‘everyone else’ を装うことに執心する彼女にとって、それは最も屈辱的な扱いである。怒った Sasha は René に立ち去るように命令するが、René は彼女の指示を無視して無理に肉体関係を結ぼうと彼女を組み敷く。抵抗が無駄だと悟った Sasha は、金だけを取ってそのまま立ち去るようにと懇願する。もはや Sasha に主導権はなく、ジェンダーのパワーバラ

[9] Sasha は、 ‘I [Sasha] say: “I think most human beings have cruel eyes.”’ (*GMM* 79) と、画家 Serge との会話の中で述べている。

ンスがここで再び逆転してしまう。Sasha は René を「買う」消費者になること、すなわち「見て」、「選ぶ」主体となることに失敗したのだ。

René が立ち去った後、自らを慰めながら部屋で酒を飲む Sasha の視覚に再び変化が起こる。

> I press my hands over my eyes and I see him [René]. He is walking along the Boulevard St Mitchel towards Montparnasse, . . . I see him, very clearly, in my head. I daren't let him go for a moment. . . . Now he is turning into the end of the street. Very clear he is in my head. He is turning into the end of my street. I see the houses. . . . (*GMM* 156-57)

彼女のもとへ René が戻ってくる幻影を見る Sasha の目には、もはや現実と幻想の境界がなくなっている。そして、彼を受け入れるために衣服を脱ぎ、ベッドに横たわる Sasha は、'Now I am simple and not afraid; now I am myself. He can look at me if he wants to.' (*GMM* 157) と、 'everyone else' の仮面を外したありのままの姿を晒すことに覚悟を決める。現実と幻想が混同し、視覚が正常に機能していない彼女は、ついに「見る」主体となることを諦め、喜劇のスペクタクル、つまり「見られる」客体であることを受け入れようとするのだ。しかし、実際に彼女の部屋に入って来たのは、彼女に付きまとっていた 'ghost' (*GMM* 7) のような隣の部屋の男であった。

> I don't need to look. I know.
>
> . . . He [the neighbor] doesn't say anything. Thank God, he doesn't say anything. I look straight into his eyes and despise another poor devil of human being for the last time. For the last time. . . .
>
> Then I put my arms round him and pull him down to the bed, saying: 'Yes—yes—yes. . .' (*GMM* 158)

近づいてくるのが René ではなく、隣人であることを見ずして悟っていた Sasha は、最後にはっきりと彼を目で捉える。Sasha は、軽蔑の視線を向けながら隣人を受け入れることを自ら「選ぶ」ことで、「見られる」客体となることへの最後のあがきをここで見せているのだ。Sasha の 'Yes—yes—yes. . .' というセリフで、次の展開があることをほのめかしながら締めくくられるエンディングは、彼女の物語がこれからも続いていくことを暗示する。Sasha と他者からの視線の間の「格闘」はこれからも続いていくのである。

まとめ

Woolf と Rhys はほとんど同時期に「街を歩き回る女」を描いたが、両者がヒロインたちを通して表した視覚的体験は大きく異なるものであった。男性に匹敵する視線と自らでスペクタクルを生み出す力を持つ「見る」主体としての女性 Clarissa を描いた Woolf とは対照的に、Rhys は見られることに取り憑かれ、自らがスペクタクルとして見られる客体

であり続ける女性 Sasha を描いた。Woolf と Rhys がそれぞれ *Mrs. Dalloway* と *Good Morning, Midnight* を執筆した時期は、前述のように、消費社会への転換によって女性たちが消費者としての主体性を獲得し、彼女たちの視覚的体験にも変化が生まれ始めた過渡期であった。こうした時期に、Woolf がそれ以前は男性的特権であった視覚的体験を Clarissa が共有していく様を、他方 Rhys が見られる対象であることから逃れられない Sasha の姿を描いたことは、同時代の女性の視覚的体験が複雑性に満ちていたことを物語っている。さらに、それぞれの視覚的体験を詳細にみていくと、その複雑性がさらに浮き彫りになる。「見る」主体である Clarissa の視覚にはジェンダー的限界が見受けられ、Sasha には視覚的束縛から解放される可能性が、結局は叶わなかったものの、残されていた。

両者の女性の視覚に対する姿勢の相違は、フェミニズム運動が隆盛を極めていた時代に生きた両者の女性の在り方に対する思想の相違がそのまま映し出されている。周知のように、Woolf は家父長制社会からの脱却と女性の自立の重要性を唱えた。ジェンダーのパワーバランスを転覆させるような見る力を持つ Clarissa の姿は、Woolf のフェミニスト的思想の反映であるのは明白である。Woolf はフェミニスト女性作家の先駆者であると見なされる一方で、彼女のフェミニズムの「甘さ」を指摘するフェミニスト批評も少なくない。Elaine Showalter は、Woolf が行き着いた 'androgyny' の思想は、 'the myth that helped her evade confrontation with her own painful femaleness and enabled her to choke and repress her anger and ambition.' (Showalter 264) と、彼女の女性性からの逃避であるとした。そして、その逃避は最終的に彼女を自己否定、つまり「死」へと導いたと述べている。結果的に自己破滅をもたらした Woolf の 'androgyny' の思想は、彼女が目指した男女均衡を達成する手段にはなり得なかったのである。Woolf の「不完全」なフェミニスト思想のほつれが、「見る」主体としての Clarissa の不完全さに結びついているのではないだろうか。

他方で Rhys は、女性の自立や権利を声高に主張するようなフェミニスト作家ではなく、むしろそうした女性の連帯を軽蔑する傾向にあった。Rhys は、Holloway Prison に収監された際に彼女を診た女医に嫌悪感を抱いたことについて、 'I did think about the Suffragettes. Result of all their sacrifices? The woman doctor!!! Really human effort is futile.' (*Letters* 56) と手紙で語っている。植民地出身者としてイギリス社会に上手く溶け込むことが出来なかった Rhys は、白人中産階級女性を主な対象としていた当時の偏狭なフェミニズム運動に共鳴することはなく、その対象から漏れ、救済の手が差し伸べられない女性たちの姿をひたすら描き続けたのである。女性の視覚的体験に変化が生まれた時期に、「見られる」客体であることから逃れられない Sasha を描いたことは、同時代のフェミニズム運動への Rhys なりの反抗であったと捉えることも出来よう。しかし、Rhys が社会の周辺に追いやられた女性を単なる「敗北者」として片づけていないことは、*Good Morning, Midnight* の急展開を見せるエンディングから明らかである。Sasha は、最後の力を振り絞り、隣人を「見て」、「選ぶ」姿勢を見せる。「見られる」客体として、他者の好奇の視線に晒されながらも、Sasha は「見る」主体となることを完全には諦めていないのである。Rhys は、当時のフェミニストたちの視野にさえ入らない社会の周辺に追いやられた Sasha の孤独な格闘を力強く描いたのだ。

このように、二人の女性作家、Woolf と Rhys によって描かれたこのような女性の視覚的体験の多様性と複雑性は、女性と視線の問題が従来のフェミニスト批評が主張する二項

対立構造では包括できないということを明らかにしている。「女性＝見られる客体」という単一的な枠組みを超え、女性たちが描く多様な女性の視覚的体験に目を向けることが、視線とジェンダーの関わりを考察するうえで重要なのである。

参考文献

Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Translated by Jonathan Mayne, Phaidon, 1964.

Benjamin, Walter. 'Paris, Capital of the Nineteenth Century.' *Perspecta*, vol.12, 1969, pp.163-72.

Berger, John. *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series*. British Broadcasting Corporation, 1977.

Bowlby, Rachel. *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*. Edinburgh UP, 1997.

---. *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing, and Zola*. Routledge, 2010.

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

Camarasana, Linda. 'Exhibitions and Repetitions: Jean Rhys's Good Morning, Midnight and the World of Paris, 1937.' *At Home and Abroad in the Empire: British Women Write the 1930s*, edited by Robin Hackett, et al., U of Delaware P, 2009, pp.51-70.

Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s*. Indiana UP, 1987.

---. 'Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator.' *Screen*, vol.25, no.3-4, 1982, pp.74-87.

D'Souza, Aruna, and Tom McDonough, editors. *The Invisible Flâneuse?: Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth-century Paris*. Manchester UP, 2006.

Miller, Hillis. *Fiction and Repetition: Seven English Novels*. Harvard UP, 1982.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Macmillan, 1989.

Olk, Claudia. 'Vision, Intermediality, and Spectatorship in *Mrs. Dalloway* and *The Hours*.' *American Studies*, vol.49, no.2, 2004, pp.191-217.

Pollock, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. Routledge, 2003.

Rhys, Jean. *Good Morning, Midnight*. Penguin, 2016.

---. *The Letters of Jean Rhys*. Edited by Francis Wyndham and Diana Melly, Elisabeth Sifton Books, 1984.

Savory, Elaine. *Jean Rhys*. Cambridge UP, 1999.

Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own*. Princeton UP, 1977.

Stephen, Kern. *Eyes of love: the gaze in English and French paintings and novels, 1840-1900*. Reaktion, 1996.

Su, John J. 'The Empire of Affect: Reading Rhys after Postcolonial Theory.' *Jean Rhys Twentieth-First-Century Approaches*, edited by Erica Johnson and Patricia Moran, Edinburgh UP, 2015, pp. 171-189.

Tambling, Jeremy. 'Repression in Mrs Dalloway's London.' *Mrs Dalloway and To The Lighthouse*, edited by Su Reid, Macmillan, 1993, pp.57-70.

Walkowitz, Judith R. 'Going Public: Shopping, Street Harassment, and Streetwalking in Late Victorian London.' *Representations*, no.62, 1998, pp. 1-30.

Wolff, Janet. 'The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity.' *Theory, Culture and Society*, vol. 2, no.3, 1985, pp.37-46.

Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Penguin, 1992.

---. *Street Haunting*. Westgate, 1930. *British Library*. https://www.bl.uk/collection-items/street-haunting-an-essay-by-virginia-woolf.

河野真太郎、『田舎と都市の系譜学』、ミネルヴァ書房、2013 年。

近森高明、『ベンヤミンの迷宮都市』、世界思想社、2007 年。

丹治愛、「都市を歩くこと―『ダロウェイ夫人』における文化と意志」、『ダロウェイ夫人』、窪田憲子編、2006 年、29–47 頁。