

〔論文〕

マンスフィールド文学の音楽性

柴田優子

〈目次〉	序論
	I 「ブリル嬢」に表れた音楽性
	II 「風が吹く」に表れた音楽性
	1 構成
	2 通奏低音
	3 韻律
	4 表現の繰り返し（リフレイン）
	5 イメージの繰り返し
	6 音楽的言語
	結論

序 論

文学とは、本来時間的芸術である。読者が読む順に、そして読者が読むのにかかる時間だけかかって初めてストーリーが展開する、それ自身宿命的に時間を内包する芸術である。しかしマンスフィールド文学の場合、後期印象派やフォービズムなど絵画芸術——つまり空間的芸術——の影響が顕著であり、その側面からの研究が大変重要である。筆者自身、ここ数年は、マンスフィールド文学の絵画的側面に専ら光を当て研究してきた⁽¹⁾。しかし、やはり短編小説とはいえ文学が宿命的に〔時間的芸術〕である以上、一度はその側面——つまり音楽的側面——からも切り込んでマンスフィールド文学の特質にさらに迫らなければならないと感じる。〔マンスフィールド文学の絵画的性〕に〔マンスフィールド文学の音楽性〕への考察を加えることができれば、芸術の全体観をもってマンスフィールド文学の本質にさらに迫ることができるであろうと考える。

文学と絵画に引き続き、再び異なった2つの芸術——文学と音楽——の“ふれ合いや親近性という問題⁽²⁾”を扱おうとしているわけだが、フォービズムの影響が明らかであったマンスフィールド文学の絵画的性の研究とは違い、マンスフィールド文学の〔音楽性〕の研究は、ある特定の音楽様式の影響というものがそこに見られないために、ともすれば単なる“音楽的な比喩表現の収集とその効果”というような表層的な考察——木を見て森を見ずの考察——に陥りかねない危険性を孕んでいると言える。だからと言って“森”を俯瞰しようと、親近性の考察に入る前にまず文学と音楽というふたつの（現在は異なる芸術のそもそもの成り立ちと変遷へ遡ろうとしたところで、両領域への十分な造詣がなければ結局は“文学と音楽の順位争い⁽³⁾”といったような迷路に入り込んでしまい、辿り着くべきゴールを見失いかねないであろう。

文学と音楽の芸術性の高みをひたすら志向しつつも、本稿が考察するのは、

あくまでもマンスフィールド文学の特定の作品に音楽がどのレベルでどのように有機的に関わっているかという問題である。基本はイメージ研究であるが、その上で本稿が扱うのは、マンスフィールドの特定の文学作品を音楽的に把握する“構成”や“韻律”の問題であり、また作品中の音楽や声を文学的・言語的に把握する“音楽的言語”といった問題である。

では、マンスフィールドの文学作品に具体的にどう音楽性が表れているかという問題に移ろう。それまで印象派の絵画になぞらえられることの多かったマンスフィールド文学に、ハンソンとガーが初めて〔後期印象派〕や〔フォビズム〕との類似性を指摘し、⁽⁴⁾ スミスにいたって〔フォビズム〕との類似性を重ねて指摘した⁽⁵⁾のは、マンスフィールド作品に見られる構造的要素、つまり「そのしっかりとした構成」⁽⁶⁾のゆえんだった。ハンソンとガーは、そこに「音楽との関連」を指摘している。

後期印象派やフォーヴの絵画は印象派のそれよりも正確に構成され組み立てられている。音楽との関連を思わせる“リズム”とは、絵画や彫刻の本質をなす根本的な構造を表わすものとして、芸術家がごく盛んに使った用語⁽⁷⁾である。

こうして、マンスフィールドが創作活動をしていた20世紀初頭は、一般的に芸術家が芸術作品を創作する時、多かれ少なかれ音楽的な意識を持って臨んでいたという時代的背景を認識しておく必要がまずあるであろう。ウォルター・ペイターがあの名高い一文——「あらゆる芸術はたえず音楽の状態にあこがれる」⁽⁸⁾——を記したのもこの少し前（1877年）のことである。

マンスフィールドの作品中には、「前奏曲」、「音楽の授業」、「第二バイオリン」（未完）といった文字通り音楽にまつわるタイトルを持つ作品がある。また、作中に歌詞をそのまま使ったり、⁽⁹⁾ 楽団が音楽を演奏するシーンを描いたり⁽¹⁰⁾など、音楽をひとつの道具立てに使った作品も数多く見られる。もちろん音楽や楽器を使った比喩表現となれば、直喩、隠喩共にかなりの数に上る。⁽¹¹⁾

こうして音楽のイメージが多用されているのは、ただ単にマンスフィールドが音楽好きだったとか、子供の頃からチェロを習っていて音楽的知識も豊富だったということではないだろう。マンスフィールドが散文による表現形式で試みようとしていることには象徴派の影響が大きいとして、ハンソンとガーは象徴派の理論をこう説明している。

散文における意味を伝える際に、言葉というものを概念を表す代用語としてだけではなく、言語が持っている“物理性”や“音感”を活用しようとしたのである。⁽¹²⁾

「言葉が持っている“物理性”や“音感”」という観点は、言葉を、意味論だけに拘泥せず、音読した時の“音”や“音のつながり”，そこから生まれる“韻律”などの観点も取り入れて言葉を使うということである。散文作品を音読することから生まれる韻律をどこまで理論的に説明できるのか、イメージ研究を主眼とする筆者にはその方法論さえわからないが、少なくとも、マンスフィールドが散文作品を書く時にプロットや人物描写などに苦心しただけでなく言葉の持つ“物理性”と格闘したのだという事実が、マンスフィールド文学の新たな地平を予見させてくれる。読み慣れた作品群を〔音楽性〕の観点から再読する価値は大きい。

本稿は、少なくとも「しっかりとした構成」を持つ2作品を対象とする。まず、マンスフィールド自身、「書き上げると声を上げて読んでみます——何度も——作曲家が作曲したものを繰り返し演奏してみるのと同じです——こうして次第にミス・ブリルの表現に近づかせてゆき——ついに彼女に適したものにします⁽¹³⁾」と書いた「ブリル嬢」。そして通奏低音のようにベートーベンの単調が流れる「風が吹く」である。

I 「ブリル嬢」に表れた音楽性

「ブリル嬢」(‘Miss Brill’, 1921)は、テキスト上も一行のスペースで分けられた2つの場面——作品のほとんどを占める「公園」と、短い最終2段落からなる「帰り道および家」——で基本構成されている。しかし長い「公園」部分の中で、冒頭の第1段落目は居場所こそ公園だが、ブリル嬢は毛皮の襟巻きに触れながらそれを家で箱から出した少し前の時間にフラッシュバックしており、内容的に「家」の場面と捉えてよいだろう。つまり、ここでは仮に、毛皮の襟巻きをこの秋初めて箱から出した短い第1段落目「家」→背景で楽団が音楽を奏でる「公園」→襟巻きを再び箱にしまう最終2段落「帰り道および家」、という3場面から成る構成と考えたい。音楽で言うならば、「主題」→「展開」で譜面の最後まで演奏し、リピート記号で再び最初の「主題」に戻って終わる、という構成に似ている。主題が再び戻ってくることで、作品から受ける印象は散漫にならず、引き締まったものとなる。

この作品の音楽性を論ずるにあたっては、「公園」の場面——主題に当たる段落を抜かず大部分——を詳細に検討する必要がある。まず、「公園」の最初の段落は楽団の生き生きとした描写である。

...the bandmen sitting in the green rotunda blew out their cheeks and glared at the ⁽¹⁴⁾music.

(緑の円形建物の中に座っている楽団は、頬を膨らませ、楽譜をにらんでいた。)

“music”はもちろん音楽そのものも指す単語であるが、ここでは「楽譜」を指している。毎日曜日、年間を通じてここで定期的に演奏する楽団が、多少の曲の入れ替えやメンバーの入れ替えがあつたとしても、「楽譜をにらんで」演奏するのは少し考えにくい気がする。あえて読者の注意を「楽譜」に引くための表現であると考えられる。これからストーリーに沿って楽譜をにらむ

ことになるのは楽団のメンバーではなく、実はブリル嬢であり、またブリル嬢の目を通してこの光景を見る読者でもある。では、音楽によるのではなく言語によって、どのように楽譜を展開するのか。次の一文でフルートの音色が「水滴の連なり」(“a little chain of bright drops”)として視覚化されることが端的に表しているように、普通は聴覚で捉える音楽を視覚化(=見える化)するのである。さらに読み進めると、ブリル嬢の目の前を出たり入ったりする登場人物たちを音符に見立てて、光景全体を今聴こえている楽団の音楽の「楽譜」として描こうとしていることに気づくのである。たとえば、老人たちはまるで銅像のように動かずベンチに座っている(“The old people sat on the bench, still as statues”)。また、楽団の前のオープンエリアを夫婦連れやグループなどが練り歩いたり、立ち止まって話をしたり、挨拶したり、花売りから花を買うなど様々な速さの様々な動きをする。すばしこい子供たちは大人の間を駆け回る。ヨチヨチ歩きの子が出て来てドスンと尻もちをつく。若い母親が雌鳥のように走り出て来てその子を救う。これら、それぞれ異なる高さや速さの動きを集めた全体が、今まさに背後で楽団が演奏している音楽の譜面の音符の動きのようなのである。たとえば動かずベンチに座る老人たちはさながらベースが奏でる通奏低音であり、すばしこい子供たちの動きはさながら16分音符か32分音符のよう、また、雌鳥のように走り出てくる母親は管楽器の高音のイメージであり、ヨチヨチ歩きの子がドスンと尻もちをつくところは太鼓の一打であろうか。次章Ⅱで検討する「風が吹く」にも、目の前の楽譜の4分音符と8分音符が柵に乗る黒人の少年たちに見える、という音符を直喩で人に例えた一場面があり、また日本語には音符を隠喩で“オタマジャクシ”と呼ぶ呼び方があることにも表れているように、音符を生き物になぞらえたい気持ちはマンスフィールドでなくとも誰にでも共通する感覚である。

ブリル嬢は楽譜からふと目を上げ、遠くを見る。

Behind the rotunda the slender trees with yellow leaves down

drooping, and through them just a line of sea, and beyond the blue sky with gold-veined clouds. (375)

遠景の美しさに心を奪われていると、次の瞬間、まるでプリル嬢と読者の注意を楽団に引き戻すかのように管楽器が鳴る。

Tum-tum-tum tiddle-um! tiddle-um! tum tiddley-um tum ta! Blew the band. (375)

再び意識は公園に戻り、行き交う人々の描写を再開するが、人の動きは先ほどよりもいっそう記号化する、つまり音符の動きを体現しているように見えるのである。登場した赤い服の女の子2人、青い制服の兵士2人が、それぞれ赤と青のペアになって去って行く姿は、和音の記号である。黄ばんだイタチの毛皮の縁なし帽をかぶった女性と、背の高い威厳のある紳士が出くわし、嬉しそうにしゃべる彼女を無視して紳士が立ち去った時には、楽団までもが彼女の気持ちを知っているかのように、ゆっくり優しく演奏し、ドラムは“The Brute! The Brute!”（「ろくでなし!ろくでなし!」）と何度も何度も繰り返す。彼女が去ると、楽団の演奏もそこで変わる。

And the band changed again and played more quickly, more gaily than ever, and the old couple on Mill Brill’s seat got up and marched away, and such a funny old man with long whiskers hobbled along in time to the music and was nearly knocked over by four girls walking abreast. (376)

マンスフィールドの筆は、ついに、人物の動きを音楽や音符として隠喩で描くに至る。夫婦は立ち上がり、行進して行ったし、曲に合わせて老人がびっこを引いて歩いてきたのである。つまり夫婦は規則的なリズムで元気よく、

また老人の方は“弱強”のリズムで歩いているわけである。私たちは、今や、言語表現を介して音符を見、音楽を感じているのである。

人物の動きと楽団の演奏の同期に読者が気づいた、ということはとりもなおさずプリル嬢がこのことに気づいたことを示す。この後の比較的長い段落は、このことに初めて気づいたプリル嬢が一種の高揚感に浸りながら、ここ全体がステージであり彼らは皆ステージの上で演じているし、自分も知らずにその一部を演じているのだと、まるでシェークスピアよろしく、人生を演劇に例えて高らかに謳い揚げるシーンである。⁽¹⁵⁾ ついには自分が女優であるという妄想に突き進み、心ここに在らずという状態になってしまう。プリル嬢の心がここになれば、当然楽団の演奏は要らない。“The band had been having a rest”という過去完了の表現が、妄想の間楽団も休憩を取っていたことを示している。再びプリル嬢の心が戻ってくると楽団も演奏を再開した。ここまで来ると、これまで描写されてきた眼前の光景は、楽団の演奏と同期しているというより、実は、同期して起こる人物の動きと演奏がそのままプリル嬢の〔心象風景〕そのものだったのではないかとさえ思えてくる。

そして、涙さえ浮かぶピークに達したプリル嬢の高揚感には、登場した若いヒーローとヒロインにご自慢の毛皮の襟巻きを笑われたことで一挙に冷め、譜面は「帰り道および家」にリピートして帰宅し、終わる。

こうして、この作品と音楽との親近性は、音楽的言語というようなイメージの問題ではなく、もっと音の“物理性”という形而下の問題であったことがわかる。音の“物理性”とは何か。マンスフィールドのひとつの解答が、“人物の動きを隠喩で音符そのものに喩えて背景に流れる音楽の楽譜をリアルタイムで読者に提示して見せる”という音楽の即物的な提示なのである。マンスフィールドが自ら日記に記していたとおり、何度も音読しては手を入れるという作業を繰り返しながら、言語の“物理性”に肉薄してみせた作品なのである。次に扱う「風が吹く」の音楽との親近性は、音楽を言葉によって眼前に見せる・聴かせるという一元的な問題ではなく、イメージを介する

より間接的なものである。

II 「風が吹く」に表れた音楽性

「風が吹く」(The Wind Blows, 1915)は、しっかりと構成された“散文詩”ともいべき作品である。また、マンスフィールドの全作品中最も短い作品でもあり、音読に大変適していると思われる。どこが詩のようであるかということを考察する延長線上に、この作品の音楽性は見えてくるであろう。

1 構成

まず全体の構成は、まるで詩の“stanza”(連)のようである。テキストには形式上の区切りは一ヵ所あり、長めの前半と短めの後半とに分かれている。マンスフィールドが散文として書いたものの中に詩の要素を浮き彫りにするために、長めの前半をここではさらに2つに分け、3つの“stanza”(連)として把握する必要がある。そうすることで、この作品の音楽性をも同時に浮き彫りにすることになるであろう。

3つの“stanza”(連)は、3つの場面の転換がその明確な区切りとなっている。まず、風が吹きまくってベッドまで揺れる自分の部屋に居る思春期の主人公・マチルダが、そこから見えるもの・聞こえるものをイラつきながら並べ立てる第1連。この第1連の最後は、マチルダが、母親が制止するのも聞かず、母親をののしりながらブレン先生のピアノのレッスンに飛び出していくところで終わる。第2連は、マチルダがブレン先生の家に着き、洞窟のような部屋でピアノのレッスンを受ける場面である。そしてレッスン後に再び自分の部屋に戻ったところで第3連が始まる。この第2連と第3連の間に一行のスペースが空いており、ここがテキストの形式上の区切りである。しかも第3連の始まりは“The wind, the wind.”とテーマを繰り返し、いかにも詩のスタンザの始まりにふさわしい。しかも第1連よりマチルダのイラつきに一層拍車がかかり、自分で繕うようにとベッドの上に長靴下を置い

ていった母を毒づき，“The wind, the wind.”と仕切り直した上で，シェリーの有名な風の詩を「くだらない」とさらに毒づく．そして弟・ボギーに誘われて風が吹きまくる海岸通りを歩く．以上のように，この作品は，「マチルダの部屋からブレン先生のレッスン室へ」→「ブレン先生のレッスン室」→「再びマチルダの部屋から海岸通りへ」という場面の転換を，「風」→「凧」→「再び風」というテーマの変化に重ね合わせた明確な3連で構成されている．この構成は，しかも，作品中で2度言及される——しかも2度目は実際レッスンで弾かれる——「ベートーベンの単調のソナタ」の構成とも重なるように周到に作られているのである．

作品中では曲名が明示されていない“the minor movement of the Beethoven”は，ピアノのレッスンで弾かれる練習曲ということを考えれば「ベートーベンの単調のソナタ」と考えて差し支えないであろう．ベートーベンのソナタ（単調）の平均的な構成は，第1楽章“Allegro”（アレグロ）：速く，第2楽章“Adagio”（アダージョ）：ゆるやかに，第3楽章“Allegretto”（アレグレット）：やや速くであり，この作品の3連もそれとぴったり重なる．第1楽章（＝第1連）は“Allegro”（速く）——作品中の単語で言えば“quickly”，“immediately”などがそれを示唆する．第2楽章（＝第2連）は“Adagio”（ゆるやかに）——作品中の単語で言えば“waiting”（2度使用），“slowly”などがそれを示唆する．この緩やかで情緒的な楽章は，“Suddenly”という違和感ある副詞の使用により打ち切りを予感させながら，“Take the allegretto a little faster”と，第3楽章（＝第3連）“Allegretto”（やや速く）へとそのまま突入することを予告するや否や突然打ち切られるのである．風が容赦なく吹きつける海岸通りが舞台の第3楽章（＝第3連）は，その風のために“They cannot walk fast enough”と思いのほか速くは歩けず，“Allegretto”である必然性がさりげなく示される．こうしてまとまりのあるソナタの一曲となるような音楽的構成となっているのである．しかしこのソナタは，その構成を借用するだけにとどまらない．次に述べるように，実際その曲のイメージをも使っているのである．

2 通奏低音

第1連 (=第1楽章) で、ピアノのレッスンがあることを思い出した瞬間、マチルダの頭の中でベートーベンの単調が鳴り始め、トリルが小太鼓のように鳴り続けてしまう (“At the thought the minor movement of the Beethoven begins to play in her head, the trills long and terrible like little rolling drums...”). この小太鼓のトリルが風の不快な唸りとして、通奏低音のように作品中ずっと読者の頭の中で鳴り続けることになるのである。第2連 (=第2楽章) で再び、ブレン先生のレッスンで実際このソナタを弾く場面が現れ、中だるみして途切れてしまうことのないよう工夫が施されている。なぜ通奏低音を流し続けたかという点については、豊かなイメージラリーの意味と合わせて最後に考察を試みる。

3 韻律

第1連 (第1楽章) では、まず第1文目の “Suddenly—dreadfully—she wakes up” という劇的な始まりが、“suddenly”—“dreadfully” と脚韻を踏んでリズムをも作る。そして “What has happened ? Something dreadful has happened. No—nothing has happened.” と続き、“happened” を3回たたみかけて読者の注意を最高潮に持っていったあと、満を持して第5文目で “It is only the wind...” と主題を登場させる。そのあとは、風で飛ばされた新聞紙が松の木に突き刺さる；夏が終わり、秋がやってきて寒い；2人の中国人が天秤棒で野菜を運び、弁髪と青い服が風に舞い上がる；3本脚の犬がキャンキャン鳴きながら通る；テーブルクロスが風で引きちぎられる；ポリッジが焦げる；マリー・スウェインソンは菊が台無しにならないよう摘みに庭に出たのに、スカートがめくれ上がってうまく摘めずに当の菊に当たり散らしてののしる；マチルダの帽子のゴムがぶつんと切れる——等等と、次から次へとマチルダが見るもの・聞くもの・感じるものを一人称の語りによって、現在形で羅列していく。その列挙の一部である「ポリッジが焦げ

る」ことや「帽子のゴムが切れる」ことは風とは無関係に日常的に起きうることで、それ自体は必ずしも不愉快極まりないことでもないはずだが、こうして風のせいで起きる不愉快な事象と一緒にして短文で Allegro 的に畳み掛け、その合間に時折まるで合いの手のように“everything is ugly”（「すべて醜い」）とか“it is all over!”（「すべておしまい！」）とか“how hideous life is—revolting, simply revolting”（「人生ってただただむかつく」）などの主観がはさみ込まれると、読者としても、すべてが風の仕業と思えてきて、マチルダのイラつきやむかつきにすっかり毒されるようである。風を詠んだ詩なのに、風の音をオノマトペで表した箇所は一カ所もない。しかし、オノマトペを使わずに、すでに第1連（第1楽章）を読み終わった段階で、読者は風の仕業による不快感をこうして十分に味わっている。しかし、これはまだ序の口である。この作品にはこうした仕掛けが、次に述べるように、さらに幾重にも施されているのである。

4 表現の繰り返し（リフレイン）

同じ単語や表現の繰り返し（リフレイン）という詩の手法が用いられ、時に心地よいリズムを生みながら、風によって動く／翻弄される物や心をよく表している。

たとえば、“...revolting, simply revolting”, “She won’t. She won’t”, “years and years”, “The wind, the wind”（3回使用）, “It is dusky—just getting dusky”, “Come on! Come on!”, “Quicker! Quicker!”などが挙げられる。

さらに、風による横方向の動きを直接表したり暗示したりする“side to side”, “side by side”や縦方向の動きを直接表したり暗示したりする“up and down”などの熟語もこの効果に貢献する。特に“up and down”に至っては、次に示す4種類の違う動きを表し、風の複雑な動きに呼応する。

①ピアノのレッスンの時ブレン先生は椅子にかけずに部屋の中を“up and

down”（行ったり来たり）するのが癖のようだ。

- ②激しく鼓動するマチルダの心臓の上でブラウスも“up and down”（上下）する。
- ③ブレン先生の優しすぎる声にポーッととなっているマチルダの目には、もはや4分音符も8分音符も柵の段々を“up and down”（上下）する黒人の少年たちにしか見えない。
- ④海岸通りで話すボギーの声は激しい風に持っていかれ、まるで音階のように“up and down”（上昇、下降）する。

風はこれら4種類のうち3種類（①～③）は“風”を表す第2連（=第2楽章）に使われており、風の全く吹き込まないブレン先生の部屋の中に風と呼ぶ動きの動きを描写することで、この作品に統一感を与えているのである。

5 イメージの繰り返し

音楽には、“変奏曲”というひとつの主題が形を変えながら何度も繰り返される形式があるが、この作品は、主題——メイジャーイメージ——たる“風”が何度もくり返し表現される変奏曲的なつくりではなく、以下のように、風とは何ら関係のない同一の単語や表現がそれぞれ2～3回ずつ繰り返され、風とは何ら関係のない複数のマイナーイメージが作り出されるという重層的な構造になっている。これが生み出す効果についてはあとで考察を加える。では具体的に見てみよう。

- ①“blouse”：第1連で行商の中国人たちの“blouse”（外套のようなゆるく長い上着）は風で舞い上がる（“their pigtaileds and blue blouses fly out in the wind”）。第2連でマチルダの“blouse”（ブラウス）は、激しい心臓の鼓動——マチルダの心の内部を吹く風——によって上下する（“her heart beats so hard she feels it must lift her blouse up and down”）。
- ②“glass”（鏡）：マチルダが、第1連で自分の姿を見る勇気がなかった「鏡」

(“..., not daring to look in the glass”) を, 第3連で, 弟が寄り添っている時にはしっかり見ている (“Hooking the collar she looks at herself in the glass”).

- ③“those two” (あのふたり) : ②で弟と一緒に鏡に映る鏡像としての「あのふたり」 (“Ah, they know those two in the glass”) は, 作品最後に, 海岸通りからふたりで見送る船のデッキに立つ未来の「あのふたり」の姿として再び現れることになる (“They can’t see those two any more”).
- ④“shaking fingers” / “Her fingers tremble” (震える指 / 指が震える) : 第1連で髪を編むことができたマチルダの震える指 (“...she begins to plait her hair with shaking fingers”) は, 第2連では鞆のひもの結び目をほどくことができない (“Her fingers tremble so that she can’t undo the knot in the music satchel”). ちなみに編まれた髪の方は第3連で強風にほどかれ, 一束がマチルダの口に入る (“...her hair blows across her mouth...”).
- ⑤“knot” / “knotted up” (結び目 / 結ばれる) : 上記④の「鞆のひもの結び目」 (the knot) はブレン先生の手前一刻も早く解きたいマチルダだが, 第3連では, 母親が繕うことを期待してベッドの上に置いていった「蛇のとぐるのように結ばれた長靴下」を, マチルダは解いて繕う気は毛頭ない (“Does Mother imagine for one moment that she is going to darn all those stockings knotted up on the quilt like a coil of snakes? ”).
- ⑥“chrysanthemums” (菊) : 第1連で暴風の中, マリー・スウェインソンに無惨にも根こそぎ引っっこ抜かれ, 折られ, ねじられた「菊」だが (“Marie Swainson runs into the garden next door to pick the ‘chrysanthus’ before they are ruined... She pulls the plants up by the roots and bends and twists them...”), 第2連のブレン先生の部屋では, マントルピースの上の大きな花瓶に活けられて, 静かに香りを放っている (“It smells of ... chrysanthemums..., there is a big vase of them on the mantelpiece...”).
- ⑦“Marie Swainson” (マリー・スウェインソン) : マリー・スウェインソンは相変わらずがさつで, 約束のレッスン時間にお構いなくずいぶん早めにブ

レン先生の部屋へ飛び込んできて、⑥で「菊」を台無しにしたように、今度はマチルダと先生の情緒的な触れ合いを台無しにしてしまう (“Suddenly the door opens and in pops Marie Swainson, hours before her time”)

- ⑧“the front door”／“the door” (玄関ドア／ドア)：マチルダの家の誰かが “keep the front door shut!” と叫ぶのが聞こえる。その声がまるでブレン先生宅の玄関のドアにまで波及したかのように、先生の家ドアは “the front door slams” と前の子によってしっかりバタンと閉められた。せっかくしっかり閉じられたドアも、⑦にも書いたように、がさつなマリー・スウェインソンが開けるべき時を無視して突然開けてしまった (“Suddenly the door opens...”).
- ⑨“ribbons” (リボン)：第1連で母親のお気に入りのテネリフ刺繍のテーブルクロスを「リボン状に」割いてしまった風 (“Now my best little Tenerife-work tea-cloth is simply in ribbons”) は、第3連でもマチルダと弟の話す声を「リボンのように」空中に飛ばしてしまう (“The wind carries their voices—away fly the sentences like the narrow ribbons”)
- ⑩“scale” (音階)：第2連でついに弾かれることのなかった音階 (“Shall I begin with scales ?”) は、しかし第3連で風が飛ばすボギーの声として思いがけず完結する (“When he speaks he rushes up and down the scale”).
- ⑪“gate” (門)：マチルダは家の中——「門」の内側——に居て、風が吹く外を描写する第1連 (“A white dog on three legs yelps past the gate”) から、第2連のブレン先生の家へ舞台を移すためにいったん門の外へ出るが、所詮はブレン先生の家「門」までである (“...and standing at the bottom of the road outside Mr Bullen’s gate...”). 第3連で、ボギーの助けを得て初めて「門」の外側の広い世界——風を遮るものもない海岸——へ出るものの、マチルダがそこで見たものは、さらに外側にある「門」だった。大型汽船が、尖った岩の間に開いた「門」に向かって風をものともせず突き進んでいたのである (“...she [a big black steamer] cuts through the waves,

making for the open gate between the pointed rocks...”). 「門」は、思春期の少女にとって、大人になるためにならなければならない境界の象徴であり、さらに具体的に言えば「性の通過儀礼」の象徴でもあろう。レッスン中に泣き出してしまったマチルダの手をブレン先生が取り、マチルダは先生の肩に軽くもたれるという親密な時間を過ごした第2連のあと、第3連で、門の外へ出る直前の鏡に映ったマチルダの目はギラつき、唇は熱く燃えている。マチルダの性が、「門」の外へ間もなくひとりで出られるまでに成熟しつつあることを示している。外側の「門」に向かって突き進む汽船を「とても美しく、神秘的」と感じていることにもそれは表れている（“It’s the light that makes her look so awfully beautiful and mysterious”）。なお、マチルダがレッスン中に泣き出してしまった原因については後述する。

以上のように同一の単語や表現を繰り返し使用することでイメージを繰り返していた①～⑪とは異なり、以下の5例は、異なる単語／表現でなお同じようなイメージが生々しく立ち現れてくる例である。

⑫“three legs”（3本脚）：第3連で、強風に立ち向かい、脚をぴったりくっつけてまるで一人のようになって、つまり“二人三脚”のようにして歩く姉と弟（“...their legs just touching, they stride like one eager person...”）の姿は、第1連で視界をただ横切って行った3本脚の犬（“A white dog on three legs”）のイメージを引き継いでいる。

⑬“whirls”／“coil”（渦巻き／とぐる）：ブレン先生の家へ向かう途中、大きな渦巻きとなって砂埃がマチルダの手足を刺す（“...in big round whirls the dust comes stinging...）。この「渦を巻く風」のイメージを引き受けているのが上記④のベッドの上で「とぐるを巻く長靴下」（“...all those stockings knotted up on the quilt like a coil of snakes?”）である。マチルダが自分の部屋の中に居てさえ風を怖がる原因を、自身の語りでは「怖いのはベッドだ」（“It’s the bed that is frightening”）としているが、それほどベッドが怖

いのは「とぐろを巻く長靴下」が「渦を巻く風」の記号としてそこに存在するからである。

- ⑭“been washed”／“suck up”（洗われる／飲み込む）：マチルダが思わず見とれてしまうほどブレン先生の手はきれいで、いつも洗いたてのように見える（“it is a very nice hand and always looks as though it had just been washed”）。第3連で激しい波はでこぼこ石の岸壁や雑草が生えた石段を飲み込む（“The sea is so high that the waves do not break at all; they thump against the rough stone wall and suck up the weedy, dripping steps”）。洗われても飲み込まれても、そこに立ち現れる「でこぼこ石の岸壁」や「雑草が生えた石段」は無骨で、粗野で、ブレン先生の洗いたての清潔な手と好対照をなしている。
- ⑮“vegetable”／“butcher”／“fresh flowers”／“fennel”／“pahutukawas”／“exited eyes”／“hot lips”（「野菜」「肉屋」「瑞々しい花」「ウイキョウ」「ポフツカワ」「興奮した目」「熱い唇」）：秋の始まりの寒い日にイラつくマチルダが出来事や風景を列挙するこの作品に、色彩は極めて乏しい。その中であって、これらの単語は異質に生氣や血潮などの〔生〕の手応えを持って作中に散りばめられている。「ウイキョウ」や「ポフツカワ」と同じ花なのに⑤の「菊」がそう感じさせないのは、洞窟としての——死や孤独や停滞のイメージとしての——ブレン先生の部屋に静止してあるからである。
- ⑯“the black glittering piano”／“The bed, the mirror, the white jug and basin gleam like the sky outside”（「ピカピカの黒いピアノ」「ベッド、鏡、白い水差し、白い洗面器が、外の空のようにかすかに光る」）：これら家具・調度は無生物でありながら、⑮の〔生〕の側に属する単語の延長線上にある。否、それらよりむしろ一層異様に生々しく存在する。

以上のように、この作品では、いくつものマイナーイメージが次から次へと重層的に現れ、消え、そして形や調子を変えながら再び現れるまでのそれぞれの緊張が、それぞれ特有のリズムの弧線を形成する。ひとつのメイ

ジャーイメーじ——風——は、その内部に重層的な線構成を含むことで、ついに密なる時間性を獲得した。こうして幾重にも重なり合う変化の線構成は、強さや方向を複雑に変化させながら吹く風の輪郭を読者の前に描いてみせるのである。

作品の最後にはさらに驚くような変化の仕掛けが用意されている。前述のように、第3連で、弟と一緒に海岸通りに出て行く直前に鏡に映ったふたりの〔鏡像〕は、海岸通りで見送る船のデッキに立つ“未来の自分たち”として再現されていることは、同じ“those two”（あのふたり）という表現が使われていることで確認できる。イメージの再現が線構成を生み、そこに時間性を孕むことになるのは前述のとおりであるが、ここでマンスフィールドはさらに複雑な仕掛けをするのである。海岸通りに居る主体たる“現在の私たち”が船上の客体たる“未来の自分たち”を見る、そして次の瞬間には“未来の自分たち”の視点から海岸通に居る“現在の自分たち”を過去として見下ろす、さらに次の瞬間にはもう視点は海岸通りの“現在の私たち”に戻るといふ「時空を超えた視点の変化⁽¹⁶⁾」で、読者をまるで強風で吹き揺らすのごとく翻弄するのである。この“見られる客体”としての“those two”は、“見る主体”から未分化である。“見る客体”として、船上から海岸通りの“見られる主体”を見る、という視点の入れ替えを容易に起こすことでマンスフィールドは何を描こうとしたのだろうか。

“見られる”私を客観視するのが怖くて鏡が見られなかったマチルダが、弟と一緒になら見られた鏡に映った客体としての〔鏡像〕は、つまり弟と一緒になら初めて正視できる未熟な客体にすぎない。その“見る—見られる”関係は可変的である。これは、主人公マチルダが思春期であるという設定で、その自己肯定（アイデンティティ）がまだ完全に形成されていない段階であることを暗示しているためである。そもそも作品のタイトル「風」も、この変わりやすい思春期の気分や自己認識の揺らぎなどをうまく捉えたタイトルと考えられる。

こうして幾重にも描き出された変化の線構成の中で不変なのが、すでに述

べた通奏低音としての「小太鼓のトリル」、つまり規則的で等時的な連打である。規則的で等時的な連打が不変の音として背景に流れているからこそ対照的に浮き彫りにされる変化であり、予想外の複雑な動きなのである。

6 音楽的言語

保留にしておいた、マチルダがレッスン中に泣き出してしまった原因について考察してみよう。第2楽章（＝第2連）のブレン先生宅でのレッスンの場面は、さして特別なことが起きた様子もなく、いつものレッスンのひとつがこの日も行われているといったように一見読めるが、よく読んでみれば、この日は特別であったことを示すヒントがいくつか描かれている。

マチルダは、この日、ブレン先生を最初は「変な感じ」（“How funny he is”）と思う。これ自体すでに特別なことであるが、少しあとにはその優しすぎる声と話し方に魅了されてしまうのである。吹き荒れる風のためにイラつく大人たちの下品な言葉——母親の言葉がその典型的な例——を聞かされ、自分も下品に母親をののしりながら家を飛び出すという直前の第1楽章（＝第1連）の描写が、その直後の第2楽章（＝第2連）で、ブレン先生の優しすぎる声と話し方をいっそう際立たせる伏線となっていたわけである。テキストでは、“But why does he speak so kindly—so awfully kindly...”, “Oh, that kind voice...”, “His voice is far, far too kind” と執拗にその声の優しさを繰り返す。しかしその割には、実際のブレン先生の台詞はわずかしか書かれていない。マンスフィールドの筆は、音楽的言語を話すブレン先生を、イメージ上作り上げているのである。

マチルダは、おそらくブレン先生のレッスンにすでに何度も通ってきていると思われるが、この日、初めてブレン先生の音楽的言語を意識したのであろう。一度気づくと、その耳にはもう自分の弾く“小太鼓の連打にしか聞こえないベートーベンのソナタ”は聞こえない——聞こえるのはただ、ブレン先生の甘美な音楽的言語だけである。その目も、眼前に展開する譜面の音譜を見てはいない——4分音符も8分音符ももはや小さな黒人の少年たちにし

か見えない——見えるのはただブレン先生の「みずみずしいステキな手」(“his fresh hand”, “a very nice hand”) だけである。その言語は、単なる記号論と意味論を凌駕し、マチルダが泣いてしまうほど、あたかもワーグナーがそのオペラで達成したような限りなく音楽に近い音楽的言語なのである。

結 論

文学作品に〔音楽性〕を指摘するためには、単なる音楽的な比喩表現の収集にとどまらず、イメージ研究を始めとする多角的な方法論により、音楽がどう有機的に関わっているかを探り、分析する必要がある。

本稿では、そのしっかりとした構成において際立つ2作品——「ブリル嬢」と「風が吹く」——を取り上げ、まずそれぞれの構成における音楽性を指摘した。特に「風が吹く」の方は、具体的なベートーベンの単調のソナタの形式に当てはめながら通奏低音としてそれを流し続けるという極めて音楽性の強い構成であることがわかった。

内容を掘り下げてみると、「ブリル嬢」では、人物の動きを隠喩で音符そのものに喩えることで背景に流れる音楽を楽譜・音符としてリアルタイムで読者に提示するという、言語の“物理性”という側面での音楽性を示していた。一方の「風が吹く」の方は、単語の繰り返しやリフレインが一定のリズムを作りながら、複数のマイナーイメージの線構成を内部に含むことで主題——メイジャーイメージ——たる〔風〕が重層的に立ち上がってくるように描かれていた。

しかし、なぜ、マンスフィールドは言語芸術に〔音楽性〕を取り入れてみたかったのか、もちろん象徴派の影響はあった。しかし、そうした社会的な要因の上に、直接マンスフィールドを突き動かしたものは何なのか、〔絵画的性〕を取り入れるだけではまだ達成し得ないものがあったのか、それを考察することこそが、マンスフィールド文学の本質にさらに迫る、遠くて近い道

筋であると感じる。

動きや変化を〔言語〕で表現すること自体は、実は比較的簡単なのかもしれない。しかし、同じ時間的芸術である〔音楽〕と比べるとき、ある種の限界は明らかである。序論で述べたように、文学が優れているか、はたまた音楽の方が優れているかといった“文学と音楽の順位争い”をここで展開するつもりはない。しかも音楽は他の2つ——文学と絵画——より圧倒的に若い芸術であり、歴史的に見て、比較の俎上に載せることすら本来無理なのかもしれない。しかし、短時間のうちに直接感覚に訴える力を持つ〔音楽〕と比べるとき、〔言語〕はその本質的な機能——抽象化の機能——をいったん経るゆえに、間接的、散漫、冗長になることを宿命的に避けられず、その点ではどう考えても不利である。〔音楽〕が3分でできることを、〔言語〕はその2倍、3倍の時間をかけてもできないかもしれないのである。これらの作品は、マンスフィールドが、こうした言語芸術の限界——分けても散文表現の限界——を乗り越えるために、そして、一度聴いたら忘れられない音楽のように、一度読んだら忘れられない作品にするために、音楽のようなしっかりとした構成を借りた試みではないだろうか。時間的芸術としての文学が宿命的に持つ“間延び”を、同じ時間的芸術としてそれを免れている音楽性を取り入れることで克服する道を模索したのではないか。「風が吹く」の最後に唐突にはさみ込まれた声——海岸の2人が船上の未来の2人に向かって言う台詞の形を借りながら、しかし他ならぬ作者マンスフィールドのものである声——“Don't forget”（「忘れないで」）は、それを物語っているだろう。

〔注〕

- (1) 「マンスフィールド文学の絵画的性」『中央学院大学人間・自然論叢』第28号（2009年）、「マンスフィールド文学の絵画的性（II）——フォビストとしての〈緑〉の使用を中心に——」『中央学院大学人間・自然論叢』第31号（2010年）、「マンスフィールド文学の絵画的性（III）——〈青〉の使用を中心に——」『中央学院大学人間・自然論叢』第34号（2012年）として3本の論文にまとめた。

- (2) エミール・シュタイガー著, 芦津丈夫訳『音楽と文学』(白水社, 1998), p. 5.
- (3) シュタイガー, p. 59.
- (4) Clare Hanson and Andrew Gurr, *Katherine Mansfield* (Macmillan, 1981), p. 24.
- (5) Angela Smith, *Katherine Mansfield—A Literary Life* (Palgrave, 2000), p. 10.
- (6) “the solidity of the structure” (Hanson and Gurr, p.24), “deep structures” (Smith, p.11)
- (7) クレア・ハンソン, アンドルー・ガー共著, 木村康男訳『マンスフィールドの生涯と作品』(北星堂書店, 1985) p. 58. 原文は, “..., Post-impressionist and Fauve art was more rigorously composed and constructed than that of the Impressionists. ‘Rhythm’, with its suggestion of a musical analogy, was the term most frequently implied by the artists themselves to denote the organic structure which should inform a painting or sculpture.” (Hanson and Gurr, p. 37.)
- (8) ウォルター・ペイター著, 富士川義之訳『ルネサンス』(白水社, 1986) p. 141.
- (9) ‘The Woman at the Store’ (「小屋の女」) には, ジョーが日に何度も口ずさむ歌の歌詞の一節が書かれている。‘Prelude’ (「前奏曲」) にも, ベリルがいつも口ずさむ歌の歌詞の一片が繰り返し出てくるし, またギターを弾きながら歌う別の歌の歌詞もそのまま載せられている。‘The Garden Party’ (「園遊会」) では, ジョーズがピアノの弾き語りの練習をする場面があり, 歌詞が2番の途中まで書かれている。
- (10) ‘The Tiredness of Rosabel’ (「ロザベルの疲れ」) では, 空想の中で紳士ととる食事中に, また ‘Honeymoon’ (「新婚旅行」) ではお茶の時間に, それぞれ楽団が演奏する。‘A Married Man’s Story’ (「ある既婚者の話」) では, 現在の妻との結婚前の思い出として, 植物園のベンチに座って楽団の演奏を聴くシーンがある。‘The Garden Party’では, 舞台となる裕福な家庭・シェリダン家の庭で催される園遊会の中で, 雇われた楽団が演奏をしている。
- (11) 日暮純子「Mansfield作品の音楽に関わる比喩表現」, 『マンスフィールド研究』第3号(1996年10月)には, その一端が収集されている。
- (12) クレア・ハンソン, アンドルー・ガー共著, 木村康男訳『マンスフィールドの生涯と作品』(北星堂書店, 1985) p. 37. 原文は, “...to convey meaning in prose not only through the use of words as conceptual counters, but also by exploiting the ‘physical properties’ of language, and ‘sound sense.” (Hanson

- and Gurr, p. 23.)
- (13) To Richard Murry, 17 January 1921, “After Id written it I read it aloud— numbers of times—just as one would play over a musical composition, trying to get it nearer and nearer to the expression of Miss Brill—until it fitted her.” *The Collected Letters of Katherine Mansfield*, ed. Vincent O’Sullivan and Margaret Scott (Clarendon Press, 1996), Vol. IV, p. 165.
- (14) Katherine Mansfield, ‘Miss Brill,’ in *The Stories of Katherine Mansfield*, ed. Antony Alpers (Oxford University Press, 1984), p. 374. 本稿中のマンスフィールドの作品からの引用はすべてこのテキストにより、以降の引用からは引用末尾の（ ）内に頁を示す。なお、引用中の下線はすべて筆者による。
- (15) *As You Like It* (『お気に召すまま』) の2幕7場に出てくる “All the world’s a stage” で始まるジェイクウィズの有名な台詞。
- (16) 大澤銀作編『マンスフィールド事典』(文化書房博文社, 2007) p. 37.

[参考文献]

- Alpers, Antony ed. *The Stories of Katherine Mansfield*. Auckland: Oxford Univ. Press, 1984.
- Boddy, Gillian. *Katherine Mansfield—A ‘Do You Remember’ Life*. Wellington: Victoria University Press, 1996.
- Gunsteren, Julia Van. *Katherine Mansfield and Literary Impressionism*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1990.
- Hanson, Clare ed. *The Critical Writings of Katherine Mansfield*. London: Macmillan, 1987.
- Hanson, Clare and Gurr, Andrew. *Katherine Mansfield*. London: Macmillan, 1981.
- Jones, Kathleen. *Katherine Mansfield—The Story-teller*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Murry, J. M. ed. *Katherine Mansfield’s Letters to John Middleton Murry*. London: Constable, 1951.
- Nathan, Rhoda B. *Katherine Mansfield*. New York: Continuum, 1988.
- New, W. H. *Reading Mansfield and Metaphors of Form*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 1999.
- O’Sullivan, Vincent and Scott, Margaret. *The Collected Letters of Katherine*

- Mansfield*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Robinson, Roger ed. *Katherine Mansfield—In From the Margin*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1994.
- Smith, Angela. *Katherine Mansfield—A Literary Life*. Hampshire: Palgrave, 2000.
- 粟津則雄『音楽と文学との対話』（音楽之友社，1986）
- 大澤銀作編『マンスフィールド事典』（文化書房博文社，2007）
- 小田部胤久『芸術の逆説—近代美学の成立』（東京大学出版会，2001）
- 木下長宏『美を生きるための26章—芸術思想史の試み』（みすず書房，2009）
- クルターマン，ウード著，神林恒道ほか訳『芸術論の歴史』（勁草書房，1993）
- 神前尚生『音楽美学と一般思想史』（近代文藝社，2010）
- 佐藤康邦『様式の基礎にあるもの—絵画芸術の哲学』（三元社，2013）
- シュタイガー，エミール著，芦津丈夫訳『音楽と文学』（白水社，1998）
- ストラヴィンスキー，イーゴリ著，笠羽映子訳『音楽の詩学』（未来社，2012）
- ナティエ，ジャン・ジャック著，足立美比古訳『音楽記号学』（春秋社，2005）
- ハンソン，クレアほか著，木村康男訳『マンスフィールドの生涯と作品』（北星堂書店，1985）
- 富士川義之ほか『文学と絵画—唯美主義とは何か』（英宝社，2005）
- ボール，フィリップ著，夏目大訳『音楽の科学—音楽の何に魅せられるのか？』（河出書房新社，2011）
- 前田富士男編『色彩からみる近代美術』（三元社，2013）