

『目覚め』におけるエドナの不在の母をめぐって : <海><草原><音楽>を手がかりに

TONEGAWA, Maki / 利根川, 真紀

(出版者 / Publisher)

法政大学言語・文化センター

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

Language and Culture / 言語と文化

(巻 / Volume)

16

(開始ページ / Start Page)

31

(終了ページ / End Page)

47

(発行年 / Year)

2019-01-18

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00021663>

『目覚め』における エドナの不在の母をめぐるって — 〈海〉 〈草原〉 〈音楽〉 を手がかりに

利根川 真 紀

序

Kate Chopin (1850-1904) の *The Awakening* (1899) は、それ以前のアメリカ文学に見られなかった新たなタイプの女性を誕生させたが、その描き方も独特であり、伝統的な直線的物語展開を拒んでいる。全体は、数字が付されただけの、長さが不揃いな 39 の章から構成され、“the repetition of key motifs and images: music, the sea, shadows, swimming, eating, sleeping, gambling, the lovers, birth” が各章をつなぎとめている (Showalter 72)。こうしたモチーフとイメージの反復によって次第に気がかりになっていくのは、主人公である 28 歳の Edna Pontellier の人生における奇妙な沈黙、あるいは空白の存在 — すなわちエドナの母親の不思議な存在のしかただ。

結婚 6 年目で 2 人の息子を持つエドナ・ポンテリエは専業主婦であることに閉塞感を感じ、またみずからの父親や姉 Margaret や妹 Janet に対しては、現時点でも子供時代においても疎外感をいだいている。不思議と不在なのがエドナの母親であり、彼女は亡くなっていることが何度も言及されるのみであり (*Awakening* 7, 19, 73)、ただし一度だけエドナがこの亡き母の遺産を得ていることも語られている — “I have a little money of my own from my mother’s estate, which my father sends me by driblets.” (81)。とはいえ、母についての記述はこれ以上になく、まるでエドナには母についての具体的な記憶がないかのようだ。しかし、読者がこの作品を理解しようとする時、母の存在が重要であることは、反復されるモチーフからこの母親の痕跡が陰画のよ

うに浮かび上がることによって示唆されるように思われる。本論では、作中で反復されるモチーフのうち、特に〈海〉と〈草原〉、そして〈音楽〉を手がかりにすることによって、作者ショパンがエドナの母を不在に設定した理由と、エドナが辿り着いた自己認識に近づいてみたい。

1. ケンタッキー時代の夏の草原

まずは、反復される〈海〉と〈草原〉のモチーフに着目することによって、エドナが何から逃げているのか、何を求めているのかを検討してみよう。作品前半部で描かれる夏の間、エドナは子供たちとともに避暑地グランド島にある Madame Lebrun が経営する貸別荘で過ごし、ニューオーリンズで働く夫は週末だけ島に通ってくる。Sandra Gilbert を引用しつつ Elaine Showalter が指摘しているように、父権制文化の外側にある “an oasis of women’s culture, or a ‘female colony’” (Showalter 73) というこの極めてシンボリックな空間において、エドナは解放的なカトリックのクレオールたちと触れ合い、これまでとは異なる文化圏にみずからを置くことになる。そのうちに彼女は、目の前に広がる大海原を泳ぐ感覚が、少女時代にケンタッキーの草原を掻き分けて歩いた感覚と類似していることに気づく。

“... The hot wind beating in my face made me think — without any connection that I can trace — of a summer day in Kentucky, of a meadow that seemed as big as the ocean to the very little girl walking through the grass, which was higher than her waist. She threw out her arms as if swimming when she walked, beating the tall grass as one strikes out in the water. Oh, I see the connection now!” (*Awakening* 19)

ここで興味深いのは、草原や海が単に視覚的な広がりとしてではなく、身体に触れるものとして捉えられていることである。記憶を探っていくうちに、彼女が逃げていたのは、キリスト教長老派教会の日曜礼拝での父親の陰鬱な声からだったことを初めて意識化する — “Likely as not it was Sunday ... and I was running away from prayers, from the Presbyterian service, read in a

spirit of gloom by my father that chills me yet to think of.” (19)。

さらに、子供時代にとどまらず、現在でもこの父親がエドナにとって父権制家族制度を体現していることは、秋になり避暑地からニューオーリンズに戻ったエドナたちを、彼がミシシッピのプランテーションから訪問する場面を通して詳細に示されている。第23・24章において彼がポンテリエ夫妻の屋敷に数日間滞在する理由は、末娘ジャネットへの“his bridal gifts” (73) と結婚式に参列するための“his wedding garments” (73) を購入するために都会に出てきたからだった。エドナとは不仲の妹ジャネットの結婚は、作品のさりげないモチーフのひとつとして機能しており、早くも第2章においてエドナのもとに挙式の知らせが届き (7), 第3章では妹の結婚を楽しみにしていたように見えたエドナだが (10), 第22章の時点では彼女は制度としての結婚に対して認識を大きく変化させており、夫に面と向かって“a wedding is one of the most lamentable spectacles on earth” (68) と告げて、妹の式への出席を頑なに拒む。エドナの決心を聞いた父は、妹や姉も納得しないだろうと述べて説得しようとするが、彼女には馬耳東風である (73)。

父は“He had been a colonel in the Confederate army, and still maintained, with the title, the military bearing which had always accompanied it.” (70) と描写され、ニューオーリンズ訪問時には一貫して地の文においても“Colonel”と呼ばれており、軍人氣質であることも強調されている。容易に推測できるように、彼は義理の息子 Léonce Pontellier に妻の操縦法について教え諭す。妹の結婚式に出席しようとする妻を容認していることを非難するのだ。

“Authority, coercion are what is needed. Put your foot down good and hard; the only way to manage a wife. Take my word for it.”

The Colonel was perhaps unaware that he had coerced his own wife into her grave. Mr. Pontellier had a vague suspicion of it which he thought it needless to mention at that late day. (73; 下線付加)

亭主関白のエドナの夫でさえ、エドナの母の死が大佐の冷酷な扱いによってもたらされた可能性について考えているところを見ると、よほど威圧的だったのだろう。

ここで再度過去に遡って、エドナの母が亡くなった時期について考えてみたい。エドナたち姉妹と父がケンタッキーからミシシッピのプランテーションに引っ越したのは、エドナが13歳になる頃だった(20)。エドナの淡い初恋の片思いの相手は、父のところに会いに来た騎兵隊の将校だったが、それはケンタッキー時代のことであり、“At a very early age—perhaps it was when she traversed the ocean of waving grass”(20)の時のことだったと語られている。また母の死後は、姉がかなり小さい頃から無理をしてエドナの母親代わりを務めてきたことがわかる——“Her older sister, Margaret, was matronly and dignified, probably from having assumed matronly and house-wifely responsibilities too early in life, their mother having died when they were quite young.”(19)。以上の情報を総合すると、エドナの母が3人の幼い娘たちを残して死んだのは、彼らがケンタッキーに住んでいた時期であり、エドナがちょうど教会や父親から逃げ出して、草原を泳ぐように掻き分けていた頃、あるいはそれ以前だったように思われる。エドナは最高でも12歳であり、初恋の体験から判断すれば最低7・8歳だったかもしれない。

ケンタッキー時代のエドナの状況を理解するために、教会と草原を軸に人間関係を整理してみる。姉マーガレットは父と似た人物と語られており、父同様に根っからのプロテスタントの長老派信者であり(68)、やがてエドナがカトリック教徒であるレオンスと結婚することに対しては2人して猛反対することになる(21)。また先ほど指摘したように、妹ジャンネットの結婚式にエドナが列席しないと知れば、マーガレットも父同様にエドナを許さないだろうと語られている(73)。父と姉と妹の3人が、教会や制度としての父権制家族を支持する側にいるとすると⁽¹⁾、それを拒みつつあるエドナと、父によって死に追いやられたエドナの母との結びつきは、潜在的に看過しえないものとなりうる。草原を駆けることによって父親的なものから逃げ出したエドナは、本人の自覚のないまま、死にいたる母の労苦に同情し、母との共感を深めていた可能性がある。

別の言い方をすれば、作者は読者に、〈草原〉——ひいては〈海〉——が母の空間でもあることを理解させようとしているのではないだろうか。というのも、先に指摘した第7章の場面、エドナがグランド島で海を眺めながら、幼い日のケンタッキーの草原との類似を初めて意識するのは、奇しくもエドナがMadame Ratignolleと2人きりで浜辺に座っていた時のことだからである。

第4子を妊娠中であり、“a mother-woman” (11) の典型と語られるラティニョール夫人とともにいたからこそ、エドナは少女時代を思い出したのではないかと指摘する批評家もいる (Ross 55-56)。また、海は古来母親的なものの象徴とされており、実際この作品においても、真夜中にひとり眠れずにいるエドナに海が“a mournful lullaby” (*Awakening* 9) のように囁きかけており、それはあたかも子育ての不備を夫から責められて泣くエドナを見守り、慰めているかのようだ。

とはいえ、作者ショパンは、実際にはエドナが母親を思い出すことを禁じている。その理由は、それだけエドナが主婦業・母親業と自分らしさの追求を両立させるにあたってロールモデルを欠いており、その自己探求の道筋が徹底的に孤独なものだったからだろう。母親の痕跡を微かにとどめる〈草原〉〈海〉で、エドナはこの夏、母がなしえなかった変容を遂げていくことになるが、その時に彼女に大きな力を与えてくれたのは、〈音楽〉である。ではなぜ〈音楽〉でなければならないのか、当時の時代背景も補いつつ考察してみる。

2. ライス嬢が演奏するフレデリック・ショパン

この作品には、様々な音楽が用いられているが、ジェンダーとの関わりからそれらは二種類に大別できる。エロルド作のコミック・オペラ *Zampa* (1831) やズッペ作のオペレッタ *The Poet and the Peasant* (1848) は、19世紀中期に人気があったエンターテインメント色の強い作品として知られており (Ruotolo 55, 149)、作中では14歳の双子の少女がピアノの連弾曲として練習しており、貸別荘のパーティーでも披露する (*Awakening* 4, 7, 26)。このパーティーでは、ラティニョール夫人もみんなが踊れるようにワルツを弾き、また彼女が常日頃からピアノ曲を練習するのは、もっぱら3人の我が子のためであり、家庭を明るく魅力的な場にするためだと言う (26-27)。結婚適齢期の Miss Highcamp も自宅での夕食会の際にグリーグのピアノ曲を弾いてきかせる (77)。こうした“parlour tradition” は社交上のたしなみの一環であり (Dawson 91-92)、19世紀においてピアノが、女性の領域のシンボルであった中流階級の居間を飾る定番アイテムとなったこと、女性が演奏するのにふさわしい楽器と考えられていたことに由来すると説明されている (Pflueger 469; Davis 90-91)。

このような音楽とのかかわりが描かれる一方で、この作品には、エドナを変化に導いていく音楽としてフレデリック・ショパン（1810-49）の曲を演奏する年配の *Mademoiselle Reisz* が登場する。彼女もまた女性ではあるものの、ピアノを教えて生計を立てており（*Awakening* 96）、本格的なピアニストという設定になっている。独身であり、エキセントリックで人付き合いの悪いライス嬢の演奏は、日常生活や家族との団欒や娯楽とは無縁の、それらを超越した世界の存在をエドナのような聞き手に垣間見せる。

ライス嬢の人物造形には、19世紀当時プロとして活躍していた女性ピアニストの数が少なかったこと、また成功しているピアニストはどこか男性的だとみなされていたという時代背景が反映している（Davis 90）。また、Doris Davis によれば、フレデリック・ショパンの曲のなかでも、ライス嬢が貸別荘のパーティーで弾いた最後の「前奏曲“Prelude”（op. 28）」（1839）や、エドナひとりを前にやがて演奏する「幻想即興曲“Fantaisie-Impromptu”（op. posth. 66）」（1855）は、いずれも見事に弾きこなすことが技巧的に困難な曲であり、女性ピアニストが演奏すべき曲とはみなされておらず、これらの選曲からもライス嬢が当時の女性らしさの規範から逸脱していたことが示されている（Davis 96-97）⁽²⁾。

音楽・女性ピアニスト・結婚というテーマに、実はケイト・ショパンは作家活動の初めから取り組んでいた。しばしば指摘されているように、彼女が最初期に出版した短編のひとつ“*Wiser than a God*”（1889）⁽³⁾ は、女性主人公が、愛する人との結婚かプロのピアニストとしての道かの選択を迫られる物語である。しかもこの作品においては、『目覚め』とは異なり、母の娘への想いが直接語られている。

結婚適齢期の娘 Paula に、病気の母がピアノを弾いてほしいと頼むが、その曲もフレデリック・ショパンの「子守歌“*Berceuse*”（op. 57）」（1845）である（“*Wiser*” 661）。プロのピアニストだった亡き父とともに、母の願いは娘が本格的なピアニストとして生計を立てていくことだという。娘の演奏する音楽が聴き手の心を揺さぶり、日常生活を超越させる力を持つことは、音楽を聴いた時の母の反応によって示されている。

Mrs. Von Stoltz leaned her head back amongst the cushions, and with eyes closed, drank in the wonderful strains that came like an

ethereal voice out of the past, lulling her spirit into the quiet of sweet memories.

When the last soft notes had melted into silence, Paula approached her mother and looking into the pale face saw that tears stood beneath the closed eyelids. “Ah! mamma, I have made you unhappy,” she cried, in distress.

“No, my child; you have given me a joy that you don’t dream of. I have no more pain. Your music has done for me what Faranelli’s singing did for poor King Philip of Spain; it has cured me.” (661-62)

母が娘のピアノ演奏によって、一時的にはあれ苦しい病気の日常を忘れて癒されたことが、イタリアのオペラ歌手ファリネリ（1705-82）のエピソードを引き合いにだして語られている⁽⁴⁾。作品の最後で、娘はライブツィヒを拠点に活躍するようになっており、有名なピアニストとして長期のコンサートツアーを終えてくつろいでいる姿が描かれる。その姿は、“a mad woman” (668) と恋人から責められつつも悩んだ末に求婚を断ったからこそ手にいれることができた彼女のキャリアを照らし出しており、あたかも本格的な音楽とは女性を制度としての結婚を超えたところに連れていくものであることを告げるかのようだ。John W. Crowley は、ピアニストだった父親由来の男性的強さを秘めたこの独身女性が、『目覚め』のライス嬢の前身ともいえることを指摘している (Crowley 104-05)。

それでは『目覚め』において、音楽がどのように女性を変えていくかを確認していこう。よく知られているように、エドナはルブラン夫人が主催する貸別荘でのパーティーで、ライス嬢のピアノ演奏を聴くことによって、生まれて初めて身体が音楽に反応する体験をする。他の人の演奏を聴くと日常的で具体的な情景が目浮かんでいたエドナは、この時初めて自分の魂のなかに「情熱そのもの」が沸き上がるのを経験するのである — “the very passions themselves were aroused within her soul, swaying it, lashing it, as the waves daily beat upon her splendid body” (*Awakening* 28; 下線付加)。ここでライス嬢が選んで演奏したのは、演奏後の人々の感想から判断すると、フレデリック・ショパンの「前奏曲」であり、とくに最後の24番が素晴らしかったことがわかる (29)。この「前奏曲第24番」が「波」のように打ち寄せる様子につ

いて、上記の引用でも示されているが、ケイト・ショパンと同時代に活躍したアメリカの音楽評論家 James Huneker もまたこの曲を「波」のようだと言表していたことを Nicole Camastra は紹介している — “like the vast reverberation of monstrous waves on the implacable coast of a remote world” (Camastra 159-60)⁽⁵⁾。「短調の暗さを滲ませる重々しい執拗なバスのリズムが全体を貫く」(小坂 116) この曲は、確かに、力強く人を内側から揺り動かし、奮い立たせるように響く。

〈海〉を連想させるフレデリック・ショパンの音楽に導かれるようにして、この夜エドナは、パーティーの参加者たちと海辺に降りていき、初めて恐怖感に打ち勝ち、誰かの支えなしにひとりで海に身を任せて泳ぐことができるようになる (*Awakening* 30)。海から上がったエドナは、Robert Lebrun とともにいて生まれて初めて “the first-felt throbbings of desire” (33) を感じる。つまり、この一連の流れが示しているのは、音楽に刺激されて海に身をゆだねて一体となることで、泳ぐことができるようになり、自分の身体を意識し、その力をコントロールすることによって、欲望する主体となることができたということである。

エドナのためにライス嬢が2回目にピアノを弾くのは、秋になり避暑地からニューオーリンズの都会に戻ってきてからのことである。メキシコに行ってしまったロバートが手紙で、自分が一番好きな「幻想即興曲」をエドナのために弾いてあげてほしいと、ライス嬢に頼んでくる。形容詞を畳みかけるこの曲の描写からは、やはり〈海〉のリズムが伝わる — “The music grew strange and fantastic—turbulent, insistent, plaintive and soft with entreaty.” (66)。この音楽が流れるなか、ロバートがライス嬢に宛てた手紙を読むエドナは、夏にグランド島で “strange new voices” が自分のなかで目覚めて涙を流した時のように泣く (66)。言語化される以前の反応が、音楽によって身体的に誘発されていることがわかる。

ただし、ロバートのこの選曲については、彼の “pedestrian taste”, “banality”, “mediocrity” を示唆しているとみる研究者もいる (Crowley 108)。エドナが自分の妻になることを望むロバートに対して、彼女はやがて “I am no longer one of Mr. Pontellier’s possessions to dispose of or not. I give myself where I choose. If he were to say, ‘Here Robert, take her and be happy; she is yours,’ I should laugh at you both.” (*Awakening* 109) と言い放ち、

制度としての家族を否定してみせ、父権制的思考から離れられないロバートを狼狽させることになる。このようなエドナの強さを育んだものとして注目してみたいのが、ライス嬢がこの場面でショパンの「幻想即興曲」に挟み込むかたちで演奏したりヒャルト・ワーグナー（1813-83）の曲である。

3. ライス嬢が演奏するワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』

ライス嬢はロバートの希望に従ってフレデリック・ショパンの曲を弾きながらも、彼女自身の独断的判断でその途中に、リヒャルト・ワーグナーのオペラ『トリスタンとイゾルデ』（1859）のなかで最も有名な「愛の死“*Liebestod*”」⁽⁶⁾を織り込んでいる。

Edna did not know when the Impromptu began or ended. She sat in the sofa corner reading Robert's letter by the fading light. Mademoiselle had glided from the Chopin into the quivering love-notes of Isolde's song, and back again to the Impromptu with its soulful and poignant longing. (*Awakening* 66; 下線付加)

ライス嬢によるこの演奏は、ロバートとの愛を応援するためではなく、エドナを彼女の内面へと導くためだと考えられる⁽⁷⁾。Cristina L. Ruotoloは、音楽評論家 Bryan Magee の説を紹介しながら、ワーグナーの音楽の効果とは、実際の恋人という枷なしに「恋をすること」だと述べ、エドナはこの場面でワーグナーの演奏を聴くことによって、“the possibility of emotional intensity outside the constraints of human relationships”を体験する機会を与られていると論じている（Ruotolo 61）⁽⁸⁾。それゆえエドナがここで、初めてライス嬢のピアノ演奏を聴いた時と同様、自分の身体性の発見へと導かれ、欲望する主体としてさらに目覚めていくと言ってもいいだろう。

他のトリスタン伝説と比較した場合に、ワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』は、2人の恋愛を軸にして3つの幕が極力無駄を排して緊密に構成されており、多くのエピソードが省略されているのが特徴的である（石川 175-77, 222）。第1幕において、2人が「死の毒薬」と思い込んで「愛の媚薬」を飲み干した設定により、彼らの愛が死と混然一体であることが強調されている。男

女の描かれ方にも特徴があり、Lawrence Kramer が指摘しているように、ジェンダー役割の逆転もみられる (Kramer 165)⁽⁹⁾。第 1 幕から際立つのが、王の忠実な臣下でありつつけるトリスタンを、愛ゆえに責めたてる強い女性イゾルデの姿である。王の妻となるイゾルデに恋をしているものの、叔父でもある王への忠誠を反故にすることもできずに悩むトリスタンという三角関係は、『目覚め』におけるポンテリエ氏の妻エドナに恋をしているものの、ポンテリエ氏への忠誠からエドナとの恋愛を成就することのできないロバートという三角関係と相似形をなしている。ライス嬢のピアノ演奏によって欲望を含む身体性に目覚めたエドナは、メキシコから帰国したロバートとの恋愛においてもやがて、“unwomanly” (*Awakening* 107) と思われようが気にせず主導権を取ることになる。

She leaned over and kissed him—a soft, cool, delicate kiss, whose voluptuous sting penetrated his whole being—then she moved away from him. He followed, and took her in his arms, just holding her close to him. She put her hand up to his face and pressed his cheek against her own. (108)

いつまでもためらうロバートに対して、エドナのほうから大胆に行動を起こしていることがわかる。

エドナがこうした身体性、積極的な行動に導かれるにあたって、ここでもやはり〈海〉のイメージが重要だったことが、オペラの歌詞と楽曲の両面において示唆されている。ワーグナーのオペラの最後の場面で、再会を夢見ていた恋人トリスタンの死体を前にしてイゾルデは「愛の死」のアリアを歌いあげ、歌い終わるとみずからもその場に崩れ落ちて死ぬ。恋人との間の果たされなかった想いは、寄せては返す波として語られていくなかで、トリスタン個人を超えて、やがて「欲望そのもの」として昇華されていく⁽¹⁰⁾。

響きの輝きを増しながら、／私をめぐり包む、／それは、さざなみとなって寄せる／そよ風でしょうか？／大浪となって打ち寄せる／歓喜の香気でしょうか？／そのさざなみが、大浪が高まっては／私を包んでざわめくさま、／私はそれを呼吸し、／それに耳を澄まし、／それをすすり、／そこ

へ身を沈めたらよいのでしょうか？／香気のなかへ甘く／息を吐き切った
らよいのでしょうか？／この高まる大浪のなか、／鳴りわたる響きのなか、
／世界の呼吸の／吹き渡る宇宙のなかに —／溺れ、／沈み —／我を忘
れる —／こよない悦び！（ワーグナー 154-55; 下線付加）

さらに、この歌詞自体が、寄せては返す波のような音楽にのせて歌われる。ライス嬢がピアノ演奏したのが、この部分の音楽である⁽¹¹⁾。以上、ライス嬢にあえて“the quivering love-notes of Isolde’s song” (*Awakening* 66) を弾かせた作者の意図を、そのピアノ演奏がおのずと想起させるオペラ本体の物語内容を補うことによって、本稿の枠組みのなかで汲み取ってみた。

海はまた『トリスタンとイゾルデ』において、イメージとしてだけでなく舞台としても重要な役割を果たしている。第1幕では、2人の乗る船はアイルランドからコーンウォールに向かって航行中であり、また最後の第3幕は、傷を負ってブルターニュにいるトリスタンが、イゾルデの乗った船が到着するのを海の見える城で待ちわびている場面で幕を開ける。ワーグナーのオペラの構造をなぞるように、『目覚め』でもこのパターンが踏襲され、舞台として海が特権化されている。グランド島で展開する第1章から第16章までは海が意識される描写が多く、中間のニューオーリンズでの都会生活を挟んで、最後の第39章で舞台は再度グランド島に移動する。次節では、この最後の海の場面に焦点をあて、エドナが波のような音楽によって変化を遂げて辿り着いた地点を見届けておくことにしよう。

4. 海の感触

作中でエドナは何度も海に泳ぎに行くが、彼女が実際に海に入っていく時の感触が描かれるのは都合3か所のみであり、それはエドナが初めて泳ぐことができた月夜の晩を描く第10章と、夏の終わりにグランド島を去る間際の第16章と、作品最後の第39章である。第16章では、エドナの水着姿をライス嬢が褒めることにより、水着が伏線として浮上しており、また夏の海水浴シーズンの終わりに際して水の冷たさが言及され⁽⁵¹⁾、最終章への橋渡しとなっている。第39章では、2月か3月のシーズンオフの海辺には人影はなく、海に入っていくのはエドナひとりだけだ。そしてこの時は、いったんは水着に着替える

ものの、いざ水際に立つとエドナはこの水着を “the unpleasant, pricking garments” (116) と感じ、思い切りよく脱ぎ捨ててしまい、生まれて初めて明るい太陽のもと裸になって得も言われぬ解放感を味わう⁽¹²⁾。当時の水着が体の多くの部分を覆うものであったことを考える時、この感覚の変化は大きかったことがわかる。

最終章の第39章では、第6章でなされた海の描写が逐語的に反復され、欲望する主体としてのエドナが目覚めの軌跡が想起されるしくみになっている。時折指摘されているように、sの音による頭韻と-ing形の連続により、波の音と動きがひときわ鮮やかに伝わる⁽¹³⁾。

The voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation.

The voice of the sea speaks to the soul. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace. (16; 下線付加)

最終章においては、上記の引用のうち下線部のみが反復されつつ (116)、さらに “The touch of the sea” で始まる文の前に、裸になったことにより素肌に直接感じる海の波の感触が追加され、その官能性が際立つ。エドナがライズ嬢のピアノ演奏によって、みずからの身体性に目覚め、ひとりで行動するようになったからこそ到ることのできた境地だといえる。

The foamy wavelets curled up to her white feet, and coiled like serpents about her ankles. She walked out. The water was chill, but she walked on. The water was deep, but she lifted her white body and reached out with a long, sweeping stroke. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace. (116)

ここには身体性の肯定がある。だが、水の冷たさや深さの言及は、女性の身体性のなかには妊娠や出産の問題が抜き差しならないものとしてあることを示唆してもいるだろう。というのも、この前夜にエドナはラティニョール夫人の出産の場に呼ばれ、立ち会っているからだ。麻酔の使用によりみずからの2度

の出産についてほとんど記憶がなかったエドナだが、“the scene [of] torture” (111) と記述されている麻酔なしのラティニョール夫人の出産の苦しみを目撃して衝撃を受け、女性の身体性そのものへの反発を覚えた。結局は、父権制家族制度の問題が噴出する地点に、子供の存在があるとエドナは確信することになる。そういえば彼女が海に実際に入っていく第16章でも第39章でも、子供たちに自分自身を明け渡しはしないと彼女は強く誓っている——第16章では、“I would give up the unessential; I would give my money, I would give my life for my children; but I wouldn't give myself.” (49) と発言しており、そして第39章では、“She understood now clearly what she had meant long ago when she said to Adèle Ratignolle that she would give up the unessential, but she would never sacrifice herself for children.” (115) と描写されている。したがってエドナはさながら、子供たちから自分の自律性を守るように海に入っていくかのようなようでもある。

小説の最後で、泳ぎ続けるエドナの脳裏に浮かぶのが、再度、彼女が子供時代にケンタッキーの草原を逃げている光景であることを、作者ショパンは告げている。

She looked into the distance, and the old terror flamed up for an instant, then sank again. Edna heard her father's voice and her sister Margaret's. She heard the barking of an old dog that was chained to the sycamore tree. The spurs of the cavalry officer clanged as he walked across the porch. There was the hum of bees, and the musky odor of pinks filled the air. (116)

しばしば幸せだった子供時代への退行と解釈される場面だが⁽¹⁴⁾、本稿第1節においてすでに確認したように、父と姉は彼女を束縛したネガティブな存在であり、また鎖につながれて吠えている犬も彼らを連想させる。この犬は、エドナが自力で泳ぐことができた翌日に、夫を後に残してシェニエール・カミナダ島にロバートと向かいながら、自分が“chains”から解放されたように感じたことも思い出させただろう (36)。父のもとから逃げ出して草原を掻き分けていたエドナと、水着とともに社会のしがらみをすべて脱ぎ捨てて大海原を泳いでいくエドナとの連続性を、あらためて強調して作品が終わる。

エドナの父は彼女に「子として」「姉妹愛をもって」「女性らしく」生きることを強要した(73)。そのような父権制社会が想定する家族の枠の外側で生きようとする時、「母」とはどのような存在でありうるのか。小説の最後の場面になっても、エドナの母の姿はないままであり、エドナ自身も母のことを思い出してもいない。それでもなお、性を含む身体性を引き受けて父権制社会の外側で生きようとするエドナに、亡き母が感じただろう苦悩や葛藤をも重ね合わせようとしている作者ショパンの姿が、読者にはほんやり見えるのではないだろうか。欲望する主体として生きることと母として生きることとの間には、橋渡ししえない乖離が存在しているからこそ、〈音楽〉を効果的に使い、〈海〉と〈草原〉とを全編を通して連動させることによって、エドナの母の痕跡がかるうじて幻視される構成になっているのだろう。

そしてその不在の母の痕跡は、作品の最後の言葉「ナデシコの麝香の香り」のように漂うことになると言っては、言い過ぎになるだろうか。この作品では、芳香のある具体的な植物の名前は、ほとんど常に女性登場人物を特定するために使用されている。ラティニョール夫人の家ではいくつもの花瓶に活けた大輪の「バラ“rose”」が香り(57)、ライス嬢の家の窓辺には鉢植えが並び、「ニオイテンジクアオイ“rose geranium”」の葉を擦ると匂いがする(98, 99)。ハイキャンプ嬢も自宅の「ゼラニウム“geranium”」の葉の匂いをかぐし(76)、Madame Antoineの家のベッドは「ローレル“laurel”」の香りがする(39)。取り壊し前のエドナの家では、庭の格子垣に「ジャスミン“jessamine”」の強い芳香が漂い(55, 90)、誕生パーティーの晩には部屋に満開の「バラ“rose”」も香る(88)。その意味で、作品の最後の言葉「ナデシコの麝香の香り“the musky odor of pinks”」(116)は、もし母親を想起させるためでないのなら、シニフィエを欠いて漂うことになるのだが……。

《注》

- (1) エドナは子供時代だけでなく、この夏グランド島からシュニエール・カミナダ島にあるカトリック教会に行った際にも、ミサの途中で“A feeling of oppression and drowsiness”に襲われて、途中で教会から逃げ出している(*Awakening* 37)。Garnet Ayers Batinovichは、この小説のなかで教会が結婚や女性に関して父権制的な存在としてあることに着目し、作者ショパンがカトリック教会を離れてから書かれたこの小説が“antireligious awakening”(Batinovich 88, 89)となっていると指摘している。彼女はエドナの父を長老派教会の牧師と解釈

している (84)。

- (2) 作中で “Impromptu of Chopin” (*Awakening* 65) とのみみされる即興曲が、4 つあるショパンの即興曲のなかの 4 番目の「幻想即興曲 “Fantaisie-Impromptu in C-sharp minor”」であることについては、Camastra 157, Crowley 107 を参照。これは死後出版の作品であり、「幻想」という言葉は作者の幼馴染により追加された (Camastra 157)。「前奏曲」については、「24 の前奏曲」の最後の二短調「前奏曲第 24 番」ではないかと指摘されている (Camastra 159-60)。ショパンの「前奏曲」「幻想即興曲」については、小坂 105-16, 227-28 も参照。
- (3) 執筆は 1889 年 6 月、雑誌 *Philadelphia Musical Journal* 1889 年 12 月号に発表。この短編はしばしばショパンの一番初めに出版された短編として論じられるものの、活字になったのは短編 “A Point at Issue!” (執筆は 1889 年 8 月だが、雑誌への発表は 10 月) のほうが早いと、 “Wiser than a God” は一番初めに出版された短編とは厳密には言えない。だがその一方で、執筆時期を重視すると、一番初めに執筆された作品は 1869 年の “Emancipation. A Life Fable” (生前未発表) であるため、 “Wiser than a God” を最初に執筆した短編とも厳密には言うことができない。各作品の執筆・出版時期については、Toth and Seyersted 155, 156; Gilbert, “Chronology” 1045-46, 1048; Gilbert, “Note on the Texts” 1055-56 を参照。
- (4) “Wiser than a God” の Gilbert, “Notes” 1066 によると、正しい綴りは Farinelli であり、イタリアのオペラ歌手 (1705-82)。
- (5) Huneker の発言は、彼の著作 *Chopin: The Man and His Music* からだが、この著作の初版出版は 1900 年であり、『目覚め』出版の翌年である。ハネカーによるフレデリック・ショパンについての数々の論文およびこの本は、20 世紀初頭にショパンの音楽がアメリカで受容されるにあたって大きく貢献した (Crowley 115)。
- (6) 『トリスタンとイゾルデ』の最後で歌われる「愛の死 “Liebestod”」として知られている場面は、正しくは「イゾルデの変容 “Isolde’s Transfiguration”」だという指摘もあるが (Kramer 147)、本稿ではテキストとして使用しているノートン版の注 “Liebestod (‘Love-death’)” (*Awakening* 66) に基づき、「愛の死」の名称を使用する。このオペラは 1859 年に完成し、1865 年に初演されたが、アメリカ初演は 1886 年 12 月 1 日ニューヨークにおいてだった (Horowitz 107)。
- (7) ワーグナーのこの曲が演奏される理由については、トリスタンとイゾルデの愛を病的なものとして捉えて、エドナとロバートの恋愛に対するライス嬢の危惧が表現されているとする解釈 (Thornton 54-55) や、作者がエドナを否定するためとする解釈 (Griffith 150-53) もある。
- (8) ルオトーロは Magee の *Aspects of Wagner* (1969) に依拠している。Jane F. Thraikill もこの小説におけるこの曲の利用を論じる場面で Magee を引用しているが、こちらは *The Philosophy of Schopenhauer* (1983) に依拠している (Thraikill 196)。
- (9) “Tristan, the most passive and masochistic of heroes, occupies a traditionally feminine position. Constantly wounded, he ought to embody male

- anxieties about castration, dependency, and impotence; instead he assumes the traditional feminine power to attract, to entrance, the other. Isolde is the more active, the more traditionally 'masculine' of the lovers." (Kramer 165)
- (10) オペラのこの最後の場面は、「地上では決して満たされることのなかった2人の愛は、ここに永遠に成就する」(大角 496)とみる見方が一般的だが、三宅幸夫の以下の指摘は本稿との関連で興味深い——「このイゾルデの独り舞台は、『トリスタン』『トリスタンとイゾルデ』の物語を彼女一人の「自己実現」のプロセスとして捉えることを可能としている」(三宅 31)。
- (11) デイヴィスは、ライス嬢が演奏しているのは、フランツ・リストがピアノ用に編曲した「愛の死」ではないかと指摘している (Davis 96)。
- (12) この小説では、服装を着替えたり、緩めたり、脱いだりする場面が多数描かれ、繰り返されるモチーフのひとつになっている。例えば、瀧田佳子もこのモチーフに言及している (瀧田 27, 33)。
- (13) 例えば, Thrailkill 176, 183-84; Von Heynitz 58.
- (14) 例えば, Justus 112, 120 を参照。

引用文献

- Batinovich, Garnet Ayers. "Storming the Cathedral: The Antireligious Subtext in Kate Chopin's Works." *Kate Chopin in the Twenty-First Century: New Critical Essays*, edited by Heather Ostman, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 73-90.
- Camastra, Nicole. "Venerable Sonority in Kate Chopin's *The Awakening*." *American Literary Realism*, vol. 40, no. 2, Winter 2008, pp. 154-66.
- Chopin, Kate. *The Awakening*. Edited by Margo Culley, Norton Critical Edition, 3rd ed, W. W. Norton, 2018.
- . "Wiser than a God." *Kate Chopin: Complete Novels and Stories*, edited by Sandra M. Gilbert, Library of America, 2002, pp. 660-69.
- Crowley, John W. "Kate Chopin, Frédéric Chopin, and the Music of the Future." *American Literary Realism*, vol. 47, no. 2, Winter 2015, pp. 95-116.
- Davis, Doris. "The Enigma at the Keyboard: Chopin's Mademoiselle Reisz." *Mississippi Quarterly*, vol. 58, no. 1-2, Winter-Spring 2004-05, pp. 89-104.
- Dawson, Melanie. "Edna and the Tradition of Listening: The Role of Romantic Music in *The Awakening*." *Southern Studies*, vol. 3, no. 2, Summer 1992, pp. 87-98.
- Gilbert, Sandra M., editor. "Chronology." *Kate Chopin: Complete Novels and Stories*, Library of America, 2002, pp. 1043-53.
- . "Note on the Texts." *Kate Chopin: Complete Novels and Stories*, Library of America, 2002, pp. 1054-59.
- . "Notes." *Kate Chopin: Complete Novels and Stories*, Library of America, 2002, pp. 1060-68.

- Griffith, Kelley. "Wagnerian Romanticism in Kate Chopin's *The Awakening*." *English Romanticism: Preludes and Postludes*, edited by Donald Schoonmaker and John A. Alford, Colleagues Press, 1993, pp. 145-53.
- Horowitz, Joseph. *Wagner Nights: An American History*. U of California P, 1994.
- Justus, James H. "The Unawakening of Edna Pontellier." *The Southern Literary Journal*, vol. 10, no. 2, Spring 1978, pp. 107-22.
- Kramer, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. U of California P, 1990.
- Pflueger, Pennie. "The Piano and Female Subjectivity: Kate Chopin's *The Awakening* (1899) and Jane Campion's *The Piano* (1993)." *Women's Studies*, vol. 44, no. 4, June 2015, pp. 468-98.
- Ross, Virginia. "Kate Chopin's Motherless Heroine." *Southern Mothers: Fact and Fictions in Southern Women's Writing*, edited by Nagueyalti Warren and Sally Wolff, Louisiana State UP, 1999, pp. 51-63.
- Ruotolo, Cristina L. "Listening to Women Playing Chopin." *Sounding Real: Musicality and American Fiction at the Turn of the Twentieth Century*, The U of Alabama P, 2013, pp. 37-67.
- Showalter, Elaine. "The Awakening: Tradition and the American Female Talent." *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*, Clarendon P, 1991, pp. 65-84.
- Thornton, Lawrence. "The Awakening: A Political Romance." *American Literature*, vol. 52, no. 1, Mar. 1980, pp. 50-66.
- Thraillkill, Jane F. "'Mindless' Pleasure: Embodied Music in *The Awakening* and *Theron Ware*." *Affecting Fictions: Mind, Body, and Emotion in American Literary Realism*, Harvard UP, 2007, pp. 155-200.
- Toth, Emily, and Per Seyersted, editors. *Kate Chopin's Private Papers*. Indiana UP, 1998.
- Von Heynitz, Benita. "Kate Chopin's *The Awakening* and Richard Wagner's Musical Concepts." *English in the Modern World*, edited by Maria Dakowska, Peter Lang, 2000, pp. 57-67.
- 石川栄作. 『トリスタン伝説とワーグナー』. 平凡社, 2013.
- 大角欣矢. 「トリスタンとイゾルデ Tristan und Isolde WWV90」. 『ワーグナー事典』, 三光長治, 高辻知義, 三宅幸夫監修, 東京書籍, 2002, pp. 485-97.
- 小坂裕子. 『フレデリック・ショパン全仕事』. アルテス, 2010.
- 瀧田佳子. 「家庭=パラダイスへの挑戦 — ケイト・ショパンと身体/性」. 『アメリカ研究』 vol. 29, 1995, pp. 21-36.
- 三宅幸夫. 「愛の死 Liebestod」. 『ワーグナー事典』, 三光長治, 高辻知義, 三宅幸夫監修, 東京書籍, 2002, pp. 30-31.
- ワーグナー. 『トリスタンとイゾルデ』. 高辻知義訳, 音楽之友社, 2015. オペラ対訳ライブラリー.