

メルヴィル文学の本質についての覚え書き

——『白鯨』と『ピエール』を中心に——

浜田 庫司

はじめに

アメリカ文学史を代表する作家の一人であるハーマン・メルヴィルは、彼の中心的な作品群において、代表作『白鯨』に典型的に見られるように、人間に沈黙を強いる「伝達不可能な」(“incommunicable”) (34)¹ものを、一貫して粘り強く探求した作家であった。この「人間に沈黙を強いる「伝達不可能な」もの」の解釈は、メルヴィル文学の本質に関わるものであるため、研究者によって解釈は様々であり永遠に決定的な解釈を下すことを拒否するものであろう。しかしながら、一方でまたメルヴィルの代表作においては、主人公たちによって達成不可能な探求が繰り返される。このプロセスと結末には共通したパターンが認められ、メルヴィル文学の本質における重要な一部と考えられるので、本論への橋渡しとして代表作『白鯨』や短編「バートルビー」などを例として、この点について予備的考察を行うことにする。

メルヴィル文学の中核をなす「探求型」の作品においては、主人公と語り手は別の人物であり、語り手も作中の重要な登場人物であることがほとんどである。例えば、代表作『白鯨』では、主人公エイハブの白鯨との闘争は、乗組員イシュメイルを通して語られ、「バートルビー」において特異な主人公バートルビーは、弁護士の「私」を通して語られる(ただし、『白鯨』と並ぶ代表作である『ピエール』においては、語り手は登場人物ではなく、形の上では作品外の語り手によってストーリーは展開する)。そして、その探求の対象については、客観的あるいは合理的な情報が皆無かまったく不足している場合がほとんどである。たとえば、『白鯨』においてはモビイ・ディックに遭遇し、仕留めようとしたことのある鯨捕りは数えきれない程いるはずであるが、白鯨の行動に関する情報は途方もない伝説につつまれていて確たることは何ら断言できない。また、「バートルビー」においても、主人公の伝記的な情報は一つもない状態である。したがって、これらの作品における「探求」が困難をきわめるのも当然であろう。

この語り手と主人公との関係は、メルヴィルにおいてはいろいろな意味において絶妙である。シェイクスピアが「芸術は、自然に掲げる鏡である」と言ったが²、メルヴィルの作品の展開も、例えて言うならば、語り手という「鏡」に映し出されたものとして読者に提示される。もちろん、それは普通の鏡の映像と違うことは言うまでもない。語り手は生身の人間であるので、語り手自身も語り手の対象と相互に反応し、言わば「揺れ動く」鏡であると言える。更に別の言葉で言うならば、メルヴィルの作品の語り手はナルシス的な語り手であるとも言える。なぜならば、語り手は主人公について語りながら自分の内部にあるものを語っているとも言えるからである。そして、このような揺れのあるナルシス的な語りによらず、読者はより説得力をもった実在性を感じ、作品世界を容易に追体験できるのである。

したがって、Samuel Otter が『白鯨』第44章「海図」を例にとってイシュメイルの語り手の「もっともらしさ」(“plausibility”)を論証しているように³、このような語り手は、読者にとって「信頼できる」語り手であるとも言える。我々読者としては、信頼するもしないも、語り手に頼るしかないわけであるが、語り手が感受性に乏しく無反応であったり、作品世界や主人公のとらえ方が一面的過ぎたり、あまりに型にはまったものであったりすると、読者はそのような語りの作品について行けなくなったり興味を失ってしまったり、途中で作品を放り出してしまったりすることになってしまったりするであろう。この点において、『白鯨』や「バートルビー」の語り手は読者にとって十分に信頼できる。『白鯨』の語り手イシュメイルは、一介の「平水夫」の立場を終始堅持し、ピーコードの乗組員として復讐に燃える船長と行動をともにするが、本人自身捕鯨船に乗り組んだ動機において認めているように、多分にロマンティックでナルシス的な傾向の語り手である。また、短編「バートルビー」の場合は、

語り手である弁護士によって彼の雇い人で主人公のバートルビーについて読者に報告される形をとるのであるが、彼は単なる傍観者ではなく彼なりに主人公を理解し援助しようと努力する。さもなければバートルビーについて読者を引きつけ続ける語り手としての役割を十分果たし得ないであろう。

更に付け加えるならば、メルヴィル作品の主人公たちもナルシス的な探求者である。エイハブに典型的に見られるように、彼らは探求対象に自分自身を見ているとも言えるからである。

メルヴィルの作品の語り手は、作者の戦略とはいえ、十分すぐれた語りを展開してくれるのだが、にもかかわらず、作者の「探求」は結末としてことごとく失敗に終わる。白鯨の白い壁をエイハブが突破することはできず、バートルビーが何者なのか本質的なことは弁護士にも結局分からずじまいである。したがって、読者にとっても、最後には「無」の沈黙が残されるのみである。

我々は、メルヴィルのこの不可解な探求対象を、以下のように様々な意味における「他者」なるものとしてとらえ、二大代表作『白鯨』と『ピエール』を取り上げて考察し、メルヴィル文学の本質的な特徴のいくつかを明らかにするであろう。

1 『白鯨』、あるいは「他者」なるものへの「交響楽」

『白鯨』の主人公エイハブ船長が復讐に燃えて、捕鯨船ピーコド号の全乗組員を巻き込んで追跡し決戦を挑む白い抹香鯨、モビイ・ディックには（あだ名を持つこの鯨こそ作品の真の主人公と言えるであろうが）、鯨捕りたちの間で伝説的に共有されている、有名な三つの属性がある。すなわち、「遍在性」(“ubiquity”)、「不死性」(“immortality”)そして「知的悪意」(“intelligent malignity”)⁴である。これらを簡潔に説明するならば、モビイ・ディックは、互いに地球の反対側にある二つの洋上に同時に出現し、如何なる鯨捕りにしとめられることなく不死身であり、そして鯨捕りの執拗で激しい攻撃に遭い、もはや降参したかのような素振りを見せ、敵を油断させておいて、突然体勢を変えて襲いかかり大惨事を引き起こす、というような実に狡猾で悪意に満ちた知性を持っているというのである。

もちろん、このような白鯨の尋常でない属性は、言い伝えの類いを信じやすく迷信深い鯨捕りの間における伝説であろうが、先に述べたように、壮大な探求不可能な対象としてモビイ・ディックは我々の決定的な解釈や規定を拒む。しかし、究極的には不可能であるとしても白鯨をまるごと捕らえようすれば、現代フランスのユダヤ系の哲学者エマニュエル・レヴィナスの言う「他者」なるものとして解釈できると思われる。レヴィナスは著書『全体性と無限』において、著者自身のナチスによるユダヤ人迫害体験に基づき、「他者」とは全体性の中へ統合しようとする一切の規定の試みを拒否するものであると主張しているが⁵、信じがたい属性を持つ我々のモビイ・ディックは、物語の現在に至るまで、かつて仕留めた鯨捕りは一人としておらず、その全体的な把握・理解は不可能なままにとどまっている点において、レヴィナスの言う「他者」のメタファーであると言えるであろう。そして、上述のような一見荒唐無稽とも思われる三つの属性を上げて白鯨について語ることは、John Bryantに言わせれば、声なき「他者」としての白鯨を読者に対して「再演」(“replay”)、「再生」(“regenerate”)し、伝達可能なものに転換することであるのだ。⁶

では、モビイ・ディックを「他者」のメタファーとするならば、その「他者」の内実は何であろうか。外国文学である『白鯨』を日本人の立場により一つの「日本研究」として取り上げるなら、日米の最初の歴史的に重大な出会いを、『白鯨』解釈のコンテキストで理解することは意義のあることと思われる。すなわち、明治維新におけるアメリカによる日本の開国は、日本とアメリカ双方による相互的「他者」との遭遇であると言えるであろう。言い換えるならば、この時、日米は互いにレヴィナスの言う「他者」として出会ったのである。実際、アメリカは日本という国を、エイハブ船長が白鯨を仕留め復讐を遂げようとしたように、武力で「仕留め」ようとしたのであるから、「他者」としてのアメリカに対する当時の日本人の恐怖は想像を絶するものであった。現在のようないグローバル時代においては、外国文学である『白鯨』の研究を「アメリカ研究」としてではなく、この作品が日本人にとって如何なる意味を持つのかということを問う「日本研究」として行うことは当然である。したがって、牧野有通の主張するように⁷、明治維新の開国時の日本人にとって、ペリーの艦隊に代表される「他者」なるアメリカのメタファーとして、モビイ・ディックを解釈することは可能であろう。すなわち、当時の日本人にとって

アメリカは「白鯨」のように出現したと言えるであろう。

しかし、「他者」なるものとの出会いは相互的なものであり、上にも述べたように、アメリカにとっての日本ばかりではなく、アメリカにとっての日本も当然「他者」であったはずである。したがって、無限な存在として全体性の中に取り込もうすることを許さない「他者」なるもののメタファーとしてのモビイ・ディック、はアメリカにとっての日本にもあてはまる。このように見てくると、『白鯨』研究は日本人にとっても非常に意義深いものとなる。

以上は、モビイ・ディックの特異な三つの属性を全体的に「他者」としてとらえ、日米人民の世界史上における相互的「他者」との遭遇に当てはめて考察したが、白鯨の「他者性」の今一つの解釈を提示するならば、それは有限な人間の存在に不可避な死をもたらすもののメタファーとしての解釈である。鯨捕りたちは過酷な鯨との闘争においていつ如何なる時に命を失ってもおかしくないのだが、我々のような陸上で一見安楽な日々を送る人間の存在もまた、ハイデッガーの哲学を待つまでもなく、平生から死にからめとられており、あらゆる人間にとって死は遍在する（“ubiquitous”）と言えるであろう。そして白鯨が「不死」であることは、我々人間の存在に死が永遠に繰り返し訪れることを逆説的に表現したものであると言えるであろう。そればかりではなく、自分の生をいとおしみ、生に執着するものにとっては、死をもたらすものは「悪意ある」（“malignant”）ものと映るであろう。

このようにモビイ・ディックを有限な人間の存在に不可避な死をもたらすもののメタファーとしてとらえることは、「死の国からもどってきた旅人はいない」とハムレットが言うように⁸、死は人間にとって最も不可解な「他者」であるから妥当なものであると考えられる。したがって、以下にはこの解釈のコンテキストにおいて、エイハブとモビイ・ディックとの闘争の理解を試みることにする。

『白鯨』という壮大で雄大な作品の最大かつ最高のクライマックスは、作品の最後に置かれ、一日一章ずつ割りあてられたエイハブに率えられるピーコット号全乗組員とモビイ・ディックとの三日三晩にわたる死闘である。すなわち、第133章～第135章である。そしてこの死闘の直前の第132章は嵐の前のような静穏さをたたえているが、差し迫った決戦にふさわしく「交響楽」（岩波文庫版の八木敏雄訳による）（“The Symphony”）と名づけられている。そればかりでなく以下に論ずるように、第132章から第135章までの『白鯨』最後の四章を四楽章からなる「交響楽」と見ることが可能である。この作品は「バベルの塔」に比せられることもあったが、このようにメルヴィルの海の叙事詩と言え作品を一つの文学的「交響楽」と見ることが可能ならば、その主題は有限な人間の存在に不可避な死をもたらすものに対抗する人間の側からの闘争と言うことになるだろう。

決戦を前にした第132章においてエイハブは穏やかに風いだ海の面を見つめ、いつになくノスタルジックとなり、キリストの荒野における40日間の試練を桁外れに超える40年間にわたって、ほとんど陸地に居て家族と安楽に過ごすことなく捕鯨に明け暮れた人生を振り返り、深い感慨にひたる。そして、その場に居合わせた一等航海士スターバックに、モビイ・ディックとの決戦の場合も「出陣」せず、本船にとどまるよう指示する。エイハブの激情に感化されたスターバックは、「船長よ、モビイ・ディックへの復讐は止め、今から進路を反転し妻子の待つ故郷ナンタケットへ帰還しましょう」と懇願する。

しかし、水面を見つめていたエイハブの視線の先には、シェイクスピアのマクベスの運命について託宣した魔女を想起させる、彼の死について予言した異教徒フェグラーの不敵な表情が反映していたのだ。したがって、エイハブの運命は拝火教徒フェグラーの予言したとおりになると既に決定していると言ってよい。言い換えるなら、彼の運命の結末ではなく、エイハブがどのように「悪意をもって人間に不可避の死をもたらそうとする」（と見える）モビイ・ディックとどのように死闘を繰り広げるかが問題なのだ。

ここでフェグラーの予言を、シェイクスピアがいなければメルヴィルはなかったと言われる程の多大な影響を受けたと考えられていることでもあり、参考のためマクベスの魔女の予言と比較しながら確認しておくことにする。第117章「鯨番」においてフェグラーはエイハブの死について三つの予言をしている。いわく、エイハブが死ぬとすれば、それは二つの棺桶を見た後であり、しかもその一つはアメリカ産の木材できていると言う。二つには、エイハブの死よりもフェグラーが先に行くと言い、三つには、エイハブは麻縄以外では死ぬことはないと言う。一方、魔女たちは、二度目の予言において、バーナムの森がダンシネン城に向かって押し寄せて来ない

限り、マクベスは滅びることはないと言い、また女の腹から生まれて来たものに滅ぼされることはない、とのたまう。¹⁰したがって、我々のヒーローは両方とも一見不敗・不滅であるかの如くである。言い換えるなら、不倶戴天の敵との闘争に敗れることはなく死ぬことはないということになる。

しかし、たとえフェダラーの予言がトリックで、マクベスの魔女の託宣が二枚舌であったとしても、少なくとも我々のヒーロー本人にとっては、死なないための条件はことごとく覆されてしまうのであるから、そのことは必然的に彼らの死を意味する。シェイクスピアの悲劇のヒーローはカストロフィーの一步手前で自己の運命について一層高次の認識、一種の「さとり」に達すると言えるが、エイハブもまた勝利の確信を否定する形で拝火教徒の予言が的中したとしても何ら動じることなく、最期の決戦において仇敵にいわば「白兵戦」を挑み、結果的に自己の「生」を壮大に完成する。

したがって、エイハブとモビイ・ディックとの三日三晩にわたる死闘を描く「交響楽」の主題は、「死」に逆らう「生」の闘争と言えるであろう。事実、例えば、追跡二日目の白鯨発見の瞬間は、オーケストラの比喩によりピーコット号の全乗組員が船長の指揮の下、「彼らの魂はすでに「運命」の手にしっかりと握られ」(364)、如何に一体となって彼らに不可避の死をもたらすものに挑んで行くかを生々しく描いている。すなわち、エイハブが「ほら、潮吹いたぞ！」(“There she blows!”)という「主音」を30人から成るオーケストラに示すと生と死のダイナミックな「交響楽」が演奏される。

彼がオーケストラに主音を打って示すと、まわりの空気は無数のライフル銃を一斉にぶっばなしたかのよう
に激しく震動した。三十人の鹿皮でできた肺臓から、勝ち誇る雄叫びが巻き起こった。(557)

この三日にわたる死闘は、一等航海士スターバックによれば、一日目は朝、二日目は昼、三日目は夜ということになり、夜にすべてが終わりということになるが(388)、確かにその三日目にはフェダラーの予言は一つ一つエイハブの死を必然のものとするべく、ことごとく的中する。すなわち、予言のとおり、二日目に姿を消したフェダラーは白鯨の体に銚綱でがんじがらめに縛り付けられて姿を現し、白鯨の体自体一つの棺桶であることを示し、ピーコット号の船体がいま一つの棺桶であった事が判明する。そして、エイハブは確かに仇敵に対して自ら放った銚の麻縄に首を巻き取られ、あえなく最期をとげることになる。

にもかかわらず、語り手イシュメールが巨人的なエイハブについて卓抜な比喩を用いて、語っている。

弱い人間たちの場合には、浅い苦しみが親切にも全生涯にわたって拡散されているのだが、偉大な人間は、時として、そういう苦しみの総計を、瞬時のうちに、たった一度の深い苦悩に凝縮する。したがって、そのような人間は、一回ごとの苦しみはごく短いのだが、もし神々の命令とあれば、何百年にも及ぶ人間の苦悩を一個人の生涯のうちに集めてしまう。しかも、その集められた痛苦は、瞬間的な強烈さだけで成り立っている。こういう高貴な人間は、彼らより劣る者たちの全円周を、ごく微少な中心点の中に包含しきるのだ。(551-2)

すなわち、エイハブは「他者」なる死に対して彼自身の生を十二分に限界まで横溢させて闘ったと言えるであろう。更に、エイハブばかりでなく30人の乗組員たちはあたかも一人であるかのように彼らの指揮官に「握られていた」と述べていることから、全員が一体となって「「他者」としての死との闘争」という主題の下、白鯨との決戦の一瞬一瞬におのおのの生を凝縮させて響かせ、壮大な「交響楽」を奏でていると言えるであろう。

このように、メルヴィルの代表作『白鯨』は音楽のアナロジーで、その主題や本質の解釈が可能であるが、作者がそれらの主題や本質に直接かかわる点において音楽に言及するか、あるいは作品内で音楽が決定的な役割を果たしているわけではない。しかし、『白鯨』と並ぶ代表作である『ピエール』においては、作品の本質に直に触れる形で音楽についての言及があるので、次章において我々はこの点を中心として『ピエール』について論ずることにする。

2 『ピエール』、あるいはメルヴィルにおける「遠い音楽」(“The Distant Music”)¹¹

モダニズムの巨匠ジェイムズ・ジョイスの短編集『ダブリン市民』(*The Dubliners*)の最後に置かれた名編「死者たち」(“The Dead”)において、ヒロイン、グレッタには招待客ダーシーの歌唱に喚起されて記憶の彼方から遠い過去の核心的な出来事が蘇る。その余波は、彼女自身は言うにおよばず、コンロイ夫妻ばかりか作品の主題の上ではアイルランド全体を巻き込み、「時」の永遠の相の下にアイルランド民族の営みを照らし出す。すなわち、「死者たち」においては、作者が「音楽」を主要な登場人物たちの存在の核心を明らかにしてみせるために非常に効果的な契機として用いている。しかし、ジョイスの作品に劣らず、我々がこれから考察する『ピエール』においても、作者は音楽を作品主題の中心に据えている。

19世紀アメリカ東部の名門一家の御曹司として生まれたピエールにとっては、彼自身の知る限り実の姉などいないはずであったが、ある日突然降ってわいたように姉だと名乗る女性イザベルが出現する。彼女は前後二回にわたる語りの全体によって、イザベルとは誰なのか、つまり、ピエール・グレンディニングの姉に違いないということを自分の弟に違いないと信じる男に向かって説き明かす。ここでやや詳しくイザベルの「語り」を考察してみることにしよう。

第1回目の語りは、間に挿入される沈黙のポーズで区切りながら、徐々に彼女が言葉を獲得し自己の世界とその起源を理解していくプロセスをピエールに語る。彼女の音楽的な語りの調子は、段々とクレッシェンドで高まって行き、彼女の父と呼ばれる(すなわち、イザベルによればピエールの父である)決定的な人物の出現とその死と、偶然旅の行商により手に入れたギターのこととが語られるとき最高潮に達し、イザベル自身のギターの演奏によって、彼女の語りは音楽と一体になり、最後は沈黙となって終わる。イザベルはギターを手にして次のように言う。

「さあ、ギターに耳を傾けなさい。そうすれば私の話の続きはギターがあなたに歌いかけるでしょう。なぜなら言葉では語り得ないものなのですから。ですから、ギターに耳を傾けなさい。」(126)¹²

そうして、イザベルのギターから、“Mystery! Mystery! Mystery of Isabel!”(126)の楽音をピエールは聞くのだった。更に、第2回目の語りにおいては、父と言われた人物の残したハンカチに記された文字とギターの内部に描かれていた文字の解読を通して、イザベルはいよいよ自己のアイデンティティに迫っていく。ハンカチが彼女の父のものであるという確証は読者から見れば存在しないように思われるのだが、そこからイザベルは更に進んで彼女の母が誰であるかを突き止めようとする。しかし、その事実の確定は客観的に推測の域を出るものではなく、どうしても言語による知識の限界を越えねばならない性質のものである。したがって、彼女はそのギターが自分の母のために特別に作られたものであり、自分の母の形見に違いないということを、ギターの奏でる音楽が教えてくれたと直観したと考えられる。そして、この第二回目のイザベルの語りも音楽そのものと化してしまう。

イザベルがあたかもミューズの神に呼びかける呪文のように「お母さん、お母さん、お母さん！」と唱えるだけで、魔法のギターは、イザベルの官能的な黒髪と不思議な眼差しとを道具立てに使いながら、神秘的音楽を響き渡らせる。この音楽の圧倒的な陶酔力に打たれるとき、ピエールは自分自身も、その音楽の発生してくる神秘の淵源に向かって巻きこまれ、それと一体感を感じ、イザベルの語りの真実性を感得しないわけにいかないのだ。言い換えるならば、イザベルはしばしば「心」(“heart”)という言葉を用いているが、現実世界の論理を越えて、ピエールの「心」はイザベルの「心」に感応し、直観的に彼女が姉であることを悟ったのであろう。

しかし、新進の若き作家として出発しているピエールとしては、自身の「心」で感得した自己のアイデンティティの真実を言語芸術家として言葉によって当然探求せざるを得ない。したがって、『ピエール』を探求型の作品として見るとき、作品のヒーローの探求対象は自己のアイデンティティとは何か、あるいは具体的にはピエール・グレンディニングとは誰か、ということになるであろう。我々は、『白鯨』の解釈において、モビイ・ディックを「他者」なるもののメタファーと解釈したが、『ピエール』において探求対象は「他者」としての「自己」と言えるであろう。メルヴィルの語り手とヒーローとは多分にナルシス的であると最初に指摘しておいたが、ピエール

もエイハブに劣らず十分すぎるほどナルシス的である。イザベルの音楽的な語りという激情的な「鏡」が描き出した「イメージ」の中にピエールは自己の来歴の淵源を直視したのだと言える。

そうしてイザベルが実の姉であることを裏付ける客観的な証拠は何ら存在しないにもかかわらず、ピエールは愛する母と自分が相続者である広大なサドルメドウズの地所を捨てて、イザベルとともにニューヨークへ出奔し、作家として生計をたてながら彼女と「同棲」の生活をするという無謀な計画を実行に移すことになる。その計画はエイハブの場合と同様、破滅に終わる運命にあるのだが、言語芸術家としてのピエールの言葉による探求の苦闘は、絶望的な境遇の下で彼が見たエンケラダスのヴィジョンに鮮やかに浮かび上がる。

エンケラダスは、ギリシャ神話において天と地の不義の子とされ、自身の体さえも不具にされ、「石化」してゆくという境遇に置かれてさえも、永遠に天に挑戦し、闘争し続けるように運命づけられているという巨人族の一員である。我々の主人公が夢に見たという、このエンケラダスのヴィジョンは、主人公の名前がピエールという「石」を意味することを考えるならば、それは何よりも雄弁な象徴であると言えるであろう。というのは、最初ピエールは、彼女のギターの音楽で魅惑されることになるにせよ、イザベルの、見る者を石化せずにはおかない、いわばメデューサの眼差しに魅入られたのだとも言えるからである。ピエールは自己の探求を言葉によって、表現し伝達可能なものとせざるを得ないのであるが、言葉を石のような「物」と考えるならば、芸術家にとっての言語表現もまた主人公の名が体現しているように「石化」のプロセスをたどる運命にあると言えるであろう。したがって、エンケラダスのヴィジョンは、永遠にこの「石化」に抵抗し続けるという、作家として不可能に挑戦し続けるという苦しい覚悟の無意識の表明であるとも考えられる。このことを Wyn Kelley は、ピエールが作家としての創作活動に「自己を生け贄として捧げている」(“self-immolating”)¹³としている。

以上のような分析に基づくならば、作者メルヴィルは無論、イザベルを通して再現された「遠い音楽」と語りに見られるように、音楽が言葉を超越した次元で存在の神秘を表現しうるものであるとみなしていたことは確かであろう。オルフェウスの音楽は、山川草木をも魅了したと言われるように、音楽こそ人間を「石化」しようとするものに逆らう最も強力な人間の営みの一つであろう。しかし、一方でメルヴィルは、我々が『ピエール』の考察においてみたように、言語芸術家としての立場にあくまでも踏みとどまる決意であったことも、また自明ではないだろうか。というのは、「全体性」としてとらえることを拒否する「他者」なるものを、言語によって探求することこそが言語芸術家としてのメルヴィルの本質をなしているからである。

おわりに

最後に、以上の考察を踏まえ、メルヴィルにおいて偉大な作品とは何かということについて若干のコメントを述べ、小論をしめくくりにしたい。第一に、『白鯨』の語り手イシュメイルがノミについて、「いくら徹底的で浩瀚な書物を創造したとしても偉大な書物ではありえない」と言っているように、偉大な作品の対象は我々が見たようにレヴィナス流に言えば「全体性」として把握することを作者の側からも読者の側からも拒否するものであろう（当然、白い抹香鯨モビイ・ディックは、そのような対象である）。

第二には、したがって探求は失敗に終わるよう運命づけられていなければならない。あるいは必ず破滅的失敗に終わると言ってもよい。我々が見たように、メルヴィル作品の代表的なヒーロー、エイハブ然り、ピエール然りであった。この意味でメルヴィルの代表作はいずれも悲劇的作品である。

第三には、それ故、メルヴィル自身イシュメイルを通じて次のように宣言しているように、読者の側に作品の最終的な解釈・理解はゆだねられているのだ。

というのも小さな建築物なら最初の建築者によって完成されもするであろう。しかし偉大な、真の建築物は完成の笠石を常に後世に託す。神よ、私が何事も完成しませぬように。この本全体は草稿にすぎません。いや草稿のまた草稿です。ああ、時よ、体力よ、金よ、忍耐力よ！（145）

つまり、メルヴィルの探求は語り手を通してヒーローが破滅するまで、もちろん、持続されなければならないが、それゆえ探求は未完として後世の読者に託されているのであろう。逆に言うならば、偉大な作品とは決定的な解

積を下すことを決して許さないように出来ている作品のことなのだ。もし解釈や研究に最終的な決着がついてしまえば、その作品の読者に訴えかける生命は終わりということになるだろう。

このように考えると、メルヴィルにおいて偉大な作品とは、探求が失敗に終わるという意味において未完結でありながら、偉大な音楽が後世において何度も解釈し直されて再現されるように、「石化」に抵抗し、後世の読者にとって永遠に新しい意味を産出し続けるものであろう。

注

1. 『白鯨』のテキストは、*Moby-Dick or The Whale*, eds. H. Hayford, H. Parker & G. T. Tanselle (Evanston & Chicago: Northwestern Univ. Press & The Newberry Library, 1988) による。引用ページは今後もこのようにカッコに入れて本文中に示す。訳は筆者の訳による。
2. William Shakespeare, *Hamlet* Act Three Scene II 20-21.
3. Samuel Otter, “Reading *Moby-Dick*,” in *The New Cambridge Companion to Herman Melville*, ed. R. S. Levine (New York: Cambridge Univ. Press, 2014), p. 72.
4. *Moby-Dick*, Chapter 41.
5. エマニュエル・レヴィナス『全体性と無限(上)』熊野純彦訳、岩波文庫、2005、p. 44。
また、レヴィナス『同書(下)』熊野訳、岩波文庫、2006、p. 115。
6. John Bryant, “Wound, Beast, Revision: Versions of the Melville Meme,” in *The New Cambridge Companion to Herman Melville*, ed. R. S. Levine (New York: Cambridge Univ. Press, 2014), p. 210.
7. 牧野有通「多文化主義から見るメルヴィルのアメリカ——近代日本との接点をめぐって」、『明治大学人文科学研究所紀要』第58冊 (2006)、p. 366。
8. William Shakespeare, *Hamlet* Act Three Scene I 77-79.
9. 阿部謹也「『白鯨』」、『名作52：読む、見る、聞くII』東京：朝日新聞社、1986、pp. 253-257。
10. William Shakespeare, *Macbeth* Act Four Scene I.
11. James Joyce, *The Dubliners*, an introduction & notes by T. Brown (Harmondsworth: Penguin Books, 1992), p. 211。
「遠い音楽」(“The Distant Music”)とは、「死者たち」(“The Dead”)において、ゲイブリエルがダーシーの歌唱にうっとりした状態でひたっている妻を形容するために用いた語句である。この時点で彼はまだ妻の心に起こっていることを全く知らないのであるが、それにもかかわらず、この語句は作品の主題との関連においてアイルランド民族の魂の奥から聞こえてくる音楽を効果的に表現している。そしてメルヴィルによって創造されたイザベルの音楽も主人公のアイデンティティの内奥に反響する「遠い音楽」である。
12. 『ピエール』のテキストは、*Pierre or The Ambiguities*, eds. H. Hayford, H. Parker & G. T. Tanselle (Evanston & Chicago: Northwestern Univ. Press & The Newberry Library, 1971) による。引用ページは今後もこのようにカッコに入れて本文中に示す。訳は筆者の訳による。
13. Wyn Kelley, “*Pierre*, the Life History and the Obscure,” in *The New Cambridge Companion to Herman Melville*, ed. R. S. Levine (New York: Cambridge Univ. Press, 2014), p. 94.