

Melvilleの二枚折り小説の構造と語りの方法

岡村 仁一

The Structure and Narrative Method of Melville's Diptychs

Jinichi Okamura

1. Introduction

二つの小話が対になって一つの作品を成すという独特の構成を持ったMelvilleの短編、“Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs”〔貧者のご馳走と富者の食べ残し〕、“The Two Temples”〔二つの教会堂〕、“The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids”〔独身男たちの楽園と乙女たちの地獄〕の三作を、初めて「二枚折り小説 (diptychs)」と絵画用語を借用して呼んだのは *The Melville Log* の編者として有名な Leydaであった¹⁾。Sealtsに拠ると、これら「二枚折り小説」三部作が執筆されたのは「1853年秋及び1853～1854年冬 (Autumn of 1853 and winter of 1853-1854)」²⁾ にあたり、この短期間にMelvilleはこの手法を実に三度繰り返し用いたことになる。

ところで「二枚折り小説」三部作に共通して見られる特徴については、

- ①二つの小話の舞台は一方がアメリカならもう一方がイギリス(しかもLondon)といったように、大西洋を挟んだ両国に分かれている

- ②二つの小話の語り手は同一人物である

という二点が挙げられる。これに関連して Bickley は次のように述べている。

At first glance, the contrasting but related “pictures” in “The Two Temples,” “Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs,” and “The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids” appear to be little more than social essays, comparing British and American institutions and attitudes. Yet the structure and narrative method of the diptychs give them a rhetorical power that belies their seemingly facile artistry. In each pair of sketches, as critics have suggested, the whole is in effect greater than the sum of its parts. The motifs and patterns in the second half of each diptych evoke the first half and implicitly comment upon it, even as a rereading of the first part evokes the second. At the same time, Melville's subtle use of ironic first-person narration increases the satiric force of his sketches. Melville's narrators see themselves as observers and social critics of sorts, but in different ways each

becomes a victim of the institution that he holds up for criticism.³⁾ 一瞥したところ、「二つの教会堂」、「貧者のご馳走と富者の食べ残し」、「独身男たちの楽園と乙女たちの地獄」における好対照ではあるがお互に関連のある二枚の絵はイギリスとアメリカの慣習や国民性を比較する社会評論に過ぎないと思われるかもしれない。しかしこれら二枚折り小説の構造や語りの方法には一見うわべだけの芸術性と思うのは誤りであることを示す修辭的力が秘められている。これまで数々の批評家たちが示してきた様に、これらの二枚組の絵は二枚一組になって初めて、一枚一枚を足したもの以上の効果を持つようになっていく。二枚折り小説それぞれの後半の話の主題と形式によって前半の話が呼び覚まされ、それに対して暗に注解が与えられ、また前半部を読み返す事によって後半部が再現されるのである。それと同時にMelvilleが皮肉な一人称の語りを巧みに用いることにより、物語の風刺力はさらに増している。Melvilleの語り手たちは自らを観察者であると同時に一種の社会批評家であると見なしているが、様々な形でそれぞれが批判の対象としている社会制度の犠牲者ともなっているのである。

本論ではここでBickleyが言っている「二枚折り小説」三部作を単なる社会批評に終わらせず、芸術作品へと昇華させていると思われる「構造や語りの方法」を検証し、二枚一組になって新旧両世界を、或いは地球の表側と裏側を同時に見ることに初めて生じるという、そのいわば「相乗効果」について具体的にひとつひとつの作品を通して実証していきたい。

2. "Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs"

この作品は「第一の絵(PICTURE FIRST)」として「貧者のご馳走」を描き、「第二の絵(PICTURE SECOND)」として「富者の食べ残し」を描くという、三部作の中では形態的にdiptych(二枚折りの絵)と呼ぶのに最も相応しい構造を採っている。そして「第一の絵」、「第二の絵」の最後にそれぞ

れ語り手の短いコメントが添えられている点も注目すべきである。つまりこの作品は、それぞれの「絵」の描写に引き続きそのコメントが添えられているという、二枚重ねると図柄がびたりと合致する構造を採用していることになる。

そこでこの作品の語りの方法を検証してみると、「第一の絵」の方では、「貧者のご馳走」という表題が確立される過程に意がくだかれている様に思える。つまり語り手は「第一の絵」と「第二の絵」を連繫すべく、先ず「第一の絵」に於いて「貧者の～(Poor Man's-)」という言い回しのパターンの固定化をはかっている。そのために語り手は「貧者の肥やし(Poor Man's Manure)」⁴⁾ [289]、「貧者の目薬(Poor Man's Eye-Water)」[290]、「貧者の卵(Poor Man's Egg)」[290]、「貧者の膏薬(Poor Man's Plaster)」[291]と入念に四回このパターンを繰り返した後、「貧者のプディング(Poor Man's Pudding)」[291]を登場させるという手順を踏んでいるのである。

一方「第二の絵」では「富者の～(Rich Man's-)」という言い回しは一度も登場せず、それどころか表題の「富者の食べ残し」という表現そのものでさえ「第二の絵」を描写する過程では見あたらず、語り手が最後に附した総括的なコメントの中で「貧者のご馳走」と並置されて初めて登場することになるのである。作者は「第一の絵」で何度もこの言い回しを繰り返し使用し、読者の脳裏にこのパターンを焼き付けておき、その代わり「第二の絵」では寧ろ読者の側が勝手に想像力を働かせ、自らこのパターンを創り出すことを期待するように、このパターンには一切言及しようとはしていない。

このような手筈が整えられた後、一方の絵を見ている読者にもう一方の絵を喚起させるための二枚の絵に共通した項目がさりげなく置かれている点は見逃してはならない。つまり「第一の絵」に見られる次の描写

私はスプーンをプディングに突き刺し、口をふさぐために無理矢理いくらか押し込んだ。(Plunging my

spoon into the pudding. I forced some into my mouth to stop it.) [295]

は、「第二の絵」の次の表現に行き当たったとき、読者が自然に思い起こす様予め連繋が取り計られていたと考えられる。

だけど、見たまえ。私は金貨を賭けたっていいが、あそこの金色に輝くゼリーにロンドン市長夫人が黄金のスプーンをちょっと入れたに違いない。(But see—now I'd wager a guinea the Lord Mayor's lady dipped her golden spoon into yonder golden-hued jelly.) [300]

また再び「第一の絵」を読み直し「貧者のプディング」に立ち戻った時、読者の脳裏にはこの黄金のスプーンと黄金のゼリーの残像が焼き付いているようにも考えられている。

更に相手の話の欺瞞性をさりげなく斬って返す語り手の語り口調に注目してみると、「第一の絵」では詩人Blandmourの提示する“Poor Man's”の一つ一つに語り手は辛口のコメントを付けている。先ず雪のことを「貧者の肥やし」だというBlandmourに対しては

しかし風が吹いてきてですよ、貧しいCoulterさんの2エーカーばかりの小さな畑から「貧者の肥やし」である吹き溜まりを払いのけて、それを地主のTeamsterさんの12エーカーもある農地に積み上げるといのはどうしたわけでしょうね？(But tell me, how is it that the wind drives yonder drifts of 'Poor Man's Manure' off poor Coulter's two-acre patch here, and piles it up yonder on rich Squire Teamster's Twenty-acre field?) [289]

と疑問を投げかけ、「十分湿り気があるから」だと食い下がるBlandmourには

私はまたしても降りかかる雪を払い落としながら言う。「おっしゃる通り、この温かい春の雪の場合には

それで結構間に合うでしょうが、しかしですよ、この辺りの長い長い冬の雪についてはどんなものでしょうかね？」(“Yes,” replied I. “of this sort of damp fare,” shaking another shower of the damp flakes from my person. “But tell me, this warm spring-snow may answer very well, as you say; but how is it with the cold snows of the long, long winters here?”). [290]

と迷惑な雪を払い落とすジェスチャーまで交えて承服しがたい旨を仄めかしている。更に「貧者の肥やし」は「貧者の目薬」にもなるというBlandmourの詭弁には

そりゃ全く別物ですよ！(Very distinct, indeed.) [290]

とびしゃりと言つてのけ、「ふくらし粉として作用するカップ一杯の冷たい雨水 (a cup of cold rain-water, which acts as leaven)」[290]を「貧者の卵」と称し、「時にはこれを利用するお金持ちのご婦人方もたくさんいる (many rich men's housekeepers sometimes use it)」[290]とのBlandmourの説明に対しては

でもそれは鶏の卵を切らしたときだけでしょ、Blandmourさん。(But only when they are out of hen's eggs, I presume, dear Blandmour.) [291]

と全く取り合わず、「お金持ちもよく“貧者の苜蓿”を利用する (Rich men often use 'Poor Man's Plaster'.)」[291]との話に対しては

でもBlandmourさん、それには診察料のかかるお医者さんの適切な指示が必要でしょう。(But not without the judicious advice of a fee'd physician, dear Blandmour.) [291]

と受けてたつことにより、単に相手の欺瞞性を指摘するのみに終わらず、相手を自分のペースに巻

き込んで、いつの間にやら“Poor Man”対“Rich Man”という図式にまんまとのせてしまっているのである。

それに対して「第二の絵」では、語り手の辛口の批評はすっかり影をひそめ、僅かに次の一カ所に見られるのみである。

「まあしかし、全体としては、大した慈善ぶりですよ。ほら見てみたまえ。広間の向こうの端では、あそこのGogとMagogの像ですら、この場面を見て大いに喜び、笑っているではないですか (A noble charity, upon the whole, for all that. See, even Gog and Magog yonder, at the other end of the hall, fairly laugh out their delight at the scene.)」

「でもね」と私はそれとなく言ってみてやった。「あの笑いを刻んだ彫刻家が誰であれ、少々度が過ぎて、苦笑い、一種の冷笑に変わってはいやしませんかね?」 (“But don't you think, though,” hinted I, “that the sculptor, whoever he was, carved the laugh too much into a grin—a sort of sardonical grin?”) [300]

「第一の絵」とうって変わって「第二の絵」では語り手がコメントを差し控えることにより、却って「絵」そのものに風刺画としてその場で展開されている「慈善」の欺瞞性を自ら物語らせている様に思える。

以上見てきた様にこの作品には明らかに二枚の絵を効果的に用いた語り的手法が見受けられ、二枚は決して切り離された物ではなく、相互的に影響しあってこそ存在し、両方並立することによりバランスが保たれているのである。

ここで最後にこの作品の二枚の絵それぞれの最後に附されたコメントについて検討してみたい。「第一の絵」のコメントでは、語り手が二人の子供を亡くした貧しいCoulter家の侘びしい生活を昼間目の当たりにしたまさにその晩、つまり読者の意識にその悲惨な情景が鮮明なうちに、血色の良いBlandmourの二人の子供のうちの一を膝に抱いて暖かい火にあたりながら心地よいソファに座っている語り手の姿をさり気なく配し、昼夜好

対照な背景画として設えることにより、やおら語り手が貧者の立場に立って富者の無知を糾弾する雰囲気醸し出している点が見事であると言えるし、「第二の絵」のコメントでは、Londonの慈善行為の欺瞞に辟易とした語り手に「やれやれ、慈悲深き天なる神よ、Londonの立派な慈善事業だけはもう御免です (Now, Heaven in its kind mercy save me from the noble charities of London)」[302]と静かに語らせた後に、更に二枚の絵を総括して「それから天の神よ、“貧者のご馳走”も“富者の食べ残し”もどちらも同じ様に御免です (and Heaven save me equally from the ‘Poor Man’s Pudding’ and the ‘Rich Man’s Crumbs’)」[302]と率直に告白させている点も注目に値する。語り手のこの態度はSealts⁵⁾によるとこの作品とほぼ同時期に執筆されたという“The Fiddler”の語り手が賞賛する次のようなHautboyの生き方と相通じる様に思える。

Hautboyは世の中をあるがままの姿で見つめ、勝手な理屈をこねて明るい面だけを採り上げたり、或いは暗い面だけを採り上げたりすることがないのは明白だった。あらゆる解決策を退け、諸々の事実をそのまま認めるのである。(It was plain that while Hautboy saw the world pretty much as it was, yet he did not theoretically espouse its bright side nor its dark side. Rejecting all solution, he but acknowledged facts.) [264]

3. “The Two Temples”

この作品はMelvilleの存命中にはついに出版されず、初めて世に出たのは執筆されてから実に70年後の1924年、Raymond Weaverによる全集、Constable editionの一卷に収められてのことであった。生前出版されなかった理由については、著者の死後発見された手書き原稿に添えられていた二通の手紙がその事情を物語っている。その一通は掲載を断られたPutnam’s Monthlyの編集者、Charles F. Briggsからのもので、もう一通はその

発行人、George Palmer Putnamからのものである。

先ずBriggsは「編集者としての経験上、公衆の宗教上の感性を逆撫でする際はどんなに注意してもし過ぎることはなく、二つの教会堂の寓意によりBrownやGrace Churchの会衆は言うに及ばず、我々は聖職者全体を敵に回すことになることであろう (my editorial experience compels me to be very cautious in offending the religious sensibilities of the public, and the moral of the Two Temples would array against us the whole power of the pulpit, to say nothing of Brown, and the congregation of Grace Church)」⁶⁾と、手紙の中でこの作品の掲載を却下した理由を述べているが、ここで言及されているGrace ChurchとはNew YorkのBroadwayに面した「第一の教会堂」のモデルと目される教会で、Brownはその教会の有名な寺男 (sexton) で、これまた「第一の教会堂」で語り手を放逐した「小役人面の男 (beetle-faced man)」[303] を彷彿とさせる人物であった。またPutnamも「貴方の作品の核心に触れると教会関係者の中には混乱する者も居るのではないのかと思われる理由がどうやらありそうです (There seems to be some reason to fear that some of our church readers might be disturbed by the point of your sketch)」⁷⁾と書状の中で掲載出来ない理由を語っている。

それではこの作品の一体何処が敬虔な読者の神経を逆撫でするというのであろうか？この作品はそのタイトルからして扇情的である。先ず「第一の教会堂 (Temple First)」としてNew Yorkの本物の「教会堂」を採り上げた後、次に本来教会とは全く別物のLondonの「劇場 (theatre) を「第二の教会堂 (Temple Second)」だと断言して前者と並置し、併せて「二つの教会堂 (The Two Temples)」と称しているのである。それどころか本物のLondonの教会堂の方は「宿屋の様な教会堂 (inn-like chapel)」[310] 呼ばわりされ、寧ろ宿屋代わりにしか見なされておらず、しかもそれを確認するかのごとく丁寧に後の場面でもう

一度「教会旅館 (ecclesiastical hotels)」[312] という表現を用いて言及されてもいる。

“Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs”の「第一の絵」に於いて、「貧者の肥やし」は「貧者の目薬」でもあるというBlandmourの詭弁に語り手は「肥やし」と「目薬」は全く別物だと言って憤慨して見せたが、この「二つの教会堂」に於いては、逆にうわべで見る限り全く別物だと思われる「教会堂」と「劇場」とが、その内実は全く同じ物なのだとことを示そうと試みているのではあるまいか。その手法は「第一の教会堂」に於ける次の描写に最も端的に顕れている様に思われる。

なかば無意識のうちに私は再び石段を登っていった。どんどん高く登っていくうちにもう一度あの針金細工から熱風が吹き込んでくるのを感じて私ははたと立ち止まった。そして広大な下の舞台を覗き見てしんとした荒涼さにぎくりとした。・・・私はピスガの頂きからいにしえのガナーンの森を見つめる思いであった。下の窓を飾っているカトリックがかったピュージ主義風の聖母マリアと御子イエスの絵が、実はそこに描かれた荒野に唯一相應しい、正真正銘のハガルとその子イシマエルであることを指し示している様に私には思えた。(Hardly conscious of what I did, I reascended the stone steps; higher and higher still, and only paused, when once more I felt the hot-air blast from the wire-woven screen. Snatching another peep down into the vast arena, I started at its hushed desertness. . . . I seemed gazing from Pisgah into the forests of old Canaan. A Puseyitish painting of a Madonna and child, adorning a lower window, seemed showing to me the sole tenants of this painted wilderness—the true Hagar and her Ishmael. —) [307-8]

ここでの聖母マリアと御子イエスをハガルとイシマエル親子に読み替える試みは、敬虔な読者の神経を十分逆撫でするに足ると編集者が考えてもおかしくはあるまい。確かにその点は作者も十分承

知していると見え、表向きは「カトリックがかつたピュージ主義風の (Puseyitish)」という言葉添えて語調を弱めてはいる。しかし作者の本心では、いかに見かけが聖母と御子であろうとも、会衆の立ち去った後の荒涼とした「第一の教会」に相応しいのは断じて荒野に住まうハガルとイシマエルの方ではないのか、との強い信念を抱いてここで語り手に語らせている様に思える。更にこの語りの視点は「第二の教会堂」の中にも持ち込まれており、その「視点」を示す小道具として「針金細工 (wire-woven screen)」が巧みに用いられている点にも注目すべきであろう。

「土曜の夜のロンドンで一文無しの異邦人になってしまった (a stranger in London on Saturday night, and without a copper)」[309] 語り手は、見知らぬ人から偶然にも劇場の入場券を施され、意を決してその劇場即ち「第二の教会堂」の階段を登っていくとき「大西洋の遙か彼方のゴシック風の塔 (the Gothic tower on the ocean's far other side)」[313] 即ち「第一の教会堂」に登ったときの情景を思い起こす。

次の瞬間、あの同じ塔にあった薄い針金細工の通気孔が魔法に掛かったかのように眼前に出現したように思えた。あの時と同じ息の詰まりそうな熱風が私の肺の中に飛び込んできた。あの時と同じ目のくらむ高さから、あの時と同じもやっと霞んだきめの細かい空気を通して遙か眼下にあのようにぎっしり詰まった静まり返った群衆が見下ろされ、同じような壮大な音楽に聴き入りながら、私はあの教会堂の最上部の棧敷に立っていた。(Next moment, the wire-woven gauzy screen of the ventilating window in that same tower, seemed enchantedly reproduced before me. The same hot blast of stifling air once more rushed into my lungs. From the same dizzy altitude, through the same fine-spun, vapory crapey air; far, far down upon just such a packed mass of silent human beings; listening to just such grand harmonies; I stood within the topmost gallery of the temple.) [313]

この場面では「あの時と同じ (the same)」という言い回しが四度立て続けに登場し、その後更に「あんな (such)」という表現が二度用いられ「第一の教会堂」と「第二の教会堂」が今同一の視点から見られている点が強調され、そして最後 "the temple" で二つの教会堂は完全に一つになっている。このパターンは更に次の場面でも繰り返されている。

だが今や幕が上がると、礼服を纏ったかの枢機卿が進みでる。なんと驚くほどその姿は似ていることか！私が塔の上の席から見た絵窓の蛍光色に照らされた荘厳な牧師に寸分違わずそっくりに見える。周囲の色付きの壁や豪華な棧敷の反射によって光り輝く、下の舞台のにせ牧師もまたゴシック風の光彩に照らされている様に見えるのだ。聞け、全く同じ韻律に満ちた荘厳な高貴な響きではないか。見よ、全く同じ堂々たる様を。この Richelieuこそまさに秀でた名優だ！(But now the curtain rises, and the robed Cardinal advances. How marvellous this personal resemblance! He looks every inch to be the self-same, stately priest I saw irradiated by the glow-worm dies of the pictured windows from my high tower-pew. And shining as he does, in the rosy reflexes of these stained walls and gorgeous galleries, the mimic priest down there; he too seems lit by Gothic blazonings.—Hark! The same measured, courtly, noble tone. See! the same imposing attitude. Excellent actor is this Richelieu!) [314-5]

ここでも「寸分違わず同じに見える (looks every inch to be the same)」だとか「全く同じ (the same)」という言葉を繰り返して用いることにより、語り手は役の上での枢機卿 Richelieu と「第一の教会堂」の牧師とを同一視しようとしているように思える。しかしここで「にせ牧師 (the mimic priest)」という言葉が挟まれている点は見逃せない。この場面では「第一の教会堂」の牧師と「第二の教会堂」の牧師がそっくりに見えるのは「第二の教会堂」の役者の技量のせいだと一見言っ

いるように見えるのだが、実は“Richelieu”は役者が演じている役の方であって役者自身(actor)ではない。役者の名はMacreadyの方なのである。ここで作者はわざと役者とその演じている役とを混同することにより、「第一の教会堂」と「第二の教会堂」の入れ替えを試みているように思える。つまり「にせ牧師」呼ばわりされているのは「第一の教会堂」の牧師の方だともとれるのである。

このように「針金細工」を通して「第一の教会堂」と「第二の教会堂」とを同一視しようとする試みが繰り返され、語り手は最後に「私は夢を見ているのだろうか？それともこれはあの針金細工を通して見たものと何か同一のものを思い起こさせる純粋な記憶に過ぎないのであるか？(Do I dream, or is it genuine memory that recalls some similar thing seen through the woven wires?)」[315]とあくまでも本心を明かさず惚けて見せているのである。

この作品は、役者で後にバプテリスト派の説教師になったSheridan Knowlesに捧げられている。「Knowlesの論文は演劇界を擁護し、聴衆を説得するために説教壇で役者の技量を用いることを擁護しているのと同様、カトリック教、ビュージ主義、英国教会への攻撃で有名である(Knowles's tractates were noted for their attacks on popery, Puseyism, and the Church of England, as well as for their defense of the theater and of the use of dramatic techniques in the pulpit for the purpose of persuasion)」⁸⁾とされているが、この点からも一見ビュージ主義に限定して、それを批判し、寧ろ本物を凌駕する役者の技量の方を賞賛する仕立てになっているこの作品も、殊更Melvilleと個人的に接点⁹⁾があるとも思えないKnowlesに捧げられているが故に、却って真の目的は別にありそうに思えてくるのである。

『Melville』、1997年、100頁。

4. “The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids”

『Melville』、1997年、100頁。

この作品の構造上の特徴としては、先ず第一の

小話、「独身男たちの天国」の書き出し「それはTemple門からほど遠からぬ所にある(It lies not far from Temple-Bar)」(316)と、第二の小話、「乙女たちの地獄」の書き出し「それはNew EnglandのWoedolor山からほど遠からぬ所にある(It lies not far from Woedolor Mountain in New England)」(323)が全く同じ構造を採っている点が挙げられる。

同じ語り口で始まった二つの小話の連関性は、その後語り手が「乙女たちの地獄」の製紙工場が「LondonのTemple教会が事務所や寮に取り囲まれているのと同様に、ごちゃごちゃとした別棟や寄宿舎に囲まれて立っている(standing among its crowded outbuildings and boarding-houses, as the Temple Church amidst the surrounding offices and dormitories)」[326]のを目撃したとき思わず洩らす言葉、「こいつはまさしく独身男たちの天国の片割れだ(This is the very counterpart of the Paradise of Bachelors)」[326-7]によっても指摘されている。

更に語り手が馬糞から降り、「一方の側に赤く狂ったように沸き立っている血の川(redly and demoniacally boiled Blood River at one side)」を目の当たりにし、「緑の花壇を縁取るThames川が流れる、かの麗しき静かなTemple法学院の庭」という倒錯した連想に再び捉えられた(The inverted similitude recurred—“The sweet, tranquil Temple garden, with the Thames bordering its green beds”))とき、「それにしても浮かれた独身男たちは何処にいるのだろうか？(But where are the gay bachelors?)」[327]と我知らず自問することにより、独身男ならぬ製紙工場の乙女の登場を促すこととなり、独身男たちから乙女たちへという物語の主人公の転換が為されることになる。

その後第一の小話では語り手が仲間入りした「独身男たちの晩餐(bachelors' dinners)」[323]が事細かに描写されていくのに対して、「乙女たちの地獄」では紙が出来上がるまでの工程を少年Cupidを案内人として語り手が見学する件が述べ

られ、やがて「独身男たちの天国」で「お開きの時が来た (The time came for breaking up)」[323] 様に、「時間が差し迫っていますのでおいとましなければ (But time presses me; I must depart)」[335] ならなくなり、語り手は「乙女たちの地獄」を立ち去るのであるが、第一の小話の終わりで「まさにここは独身男たちの天国ですね (Sir, this is the very Paradise of Bachelors!)」[323] という感想を語り手が述べているのに対し、「乙女たちの地獄」の最後で、二つの小話を総括して「ああ、独身男たちの天国か！ それにああ、乙女たちの地獄か！ (Oh! Paradise of Bachelors! and oh! Tartarus of Maids!)」[335] と語り手が嘆ずることにより、それぞれ幕が閉じられている。

以上見てきたように、語り手は「独身男たちの天国」と「乙女たちの地獄」を関連づけようと意を尽くしている様に見えるのだが、果たしてその試みは成功していると言えるのであろうか？もし効果を収めていないのであれば、Bickleyが言うように、この語り手は「自ら目撃したことを変革するに足る力、或いはもっとはっきり言うところと堂々と批判する力すら持ち合わせていない覗き見主義者 (a voyeur who has insufficient strength of character to change or, for that matter, even to criticize openly what he sees)」¹⁰⁾ に過ぎないということになってしまう。確かにこの語り手が訪れたところで「乙女たちの地獄」の現状は何ら改善されてはいない。Fisherは“Oh! Paradise of Bachelors! and oh! Tartarus of Maids!”というこの最後の叫びには「語り手の罪の意識のみではなく、自らの理解と共感の向上が表されている (he reveals not only his guilt but also his growth in understanding and sympathy)」¹¹⁾ と述べ、次のように言っている。

しかしながら19世紀中葉の同時代人たちの中にあつてMelvilleのみが、暖かみや温もり、健康や美、愛情や同情、個人主義や匠の誇り、自由意志、あらゆる意味での自然との調和に対抗するものとして機械システムを握え、めざましく応答したのである。それ

は肉体的にも、心理的にも、器質的にも、精神的にも、人間の持つあらゆる特性にとって脅威であったのだ。(Only Melville, however, among his mid-nineteenth-century contemporaries responded so dramatically, casting the system of the machine in opposition to warmth and comfort, to health and beauty, to love and sympathy, to individualism and pride in craftsmanship, to free will, or to any sense of harmony with nature. It threatened every physical, psychological, organic, and spiritual attribute of humanity.)¹²⁾

確かにここで言われている様に、Melvilleが自然との調和を乱す元凶として機械システムを捉えることが出来たのは、一方で産業革命による機械文明の登場を経験し、もう一方で原初の自然と直に触れ合う最後の機会を有していた十九世紀中葉のアメリカ人ならではの見解であったからだと言えよう。Melvilleが感じた脅威とは、お互いに馴染まない物同士の融合に見られる不気味さに他ならないのではあるまいか。語り手は「乙女たちの地獄」に向かう途中にある「この近く一帯に松やアメリカ樺が豊富に茂っていたその昔に建てられた古い製材所の廃墟 (the ruin of an old saw-mill, built in those primitive times when vast pines and hemlocks superabounded throughout the neighboring region)」[324] を見逃すこと無く、それにしっかり目を向けている。この「古い製材所の廃墟」こそ、「乙女たちの地獄」即ち後の製紙工場に代表される機械文明の魁であり、原初の自然に対する最初の破壊の痕跡であったのだ。

「独身男たちの天国」に於いて語り手は、中世のTemplarが現代のLondonにまだ生き残っているならば、「修道騎士がきらきらする胴鎧と雷のような陣羽織に、乗り合い馬車に泥水を跳ねかけられながらStrand通りをそろりそろりと歩いていく姿はきっとさぞや奇観であろう (Surely a monk-knight were a curious sight picking his way along the Strand, his gleaming corselet and snowy surcoat splattered by an omnibus)」[317]

と言っているが、それに負けず劣らず凡そ馴染まない物同士が融合する不気味な光景が「乙女たちの地獄」で「人類の自慢の奴隷であったはずの機械が小間使いとして人間を使い、人間がサルタンに奉仕する奴隷のように黙ってぺこぺこ奉仕している (Machinery—that vaunted slave of humanity—here stood menially served by human being, who served mutely and cringingly as the slave serves the Sultan)」[328] 姿ではなかろうか。また「Birmingham製の金物類に閉じ込められて萎縮した腕がどうして君や私と心の籠もった握手ができようか? (cased in Birmingham hardware, how could their crimped arms give yours or mine a hearty shake?)」[318] と語り手の言う僧兵どもの「Birmingham製の金物類」は「乙女たちの地獄」に於ける「鉄の動物 (the iron animals)」、即ち製紙工場の鉄の機械の登場を予言しているようにも思える。なぜなら修道騎士たちが聖体の前に跪くときの「武装した踵の響き (the ring of their armed heels)」や「盾の金属音 (the rattle of their shields)」[317] はそのまま「鉄の動物たちの低く、絶え間なく発せられる威圧的な呻り声 (the low, steady, overruling hum of the iron animals)」[328] に通ずる様に思えるからである。

「乙女たちの地獄」の案内役を務めるCupidは「機械との倒錯した“結婚”の手筈を整え、指揮を執る乙女たちの売春斡旋業者 (pimp for the girls by arranging and supervising their perverted “marriage” to the machines)」¹³⁾ としての役割を果たしているとBickleyは述べているが、本来融合すべき“bachelors”と“maids”が完全に分離し、その代わり“machines”と“maids”という不適切な融合が成されている倒錯した姿を端的に描く方法として、「二枚折り絵」はまさに最適であったと言えよう。

註)

- 1) Lea Bertani Vozar Newman, *A reader's Guide to the Short Stories of Herman Melville* (Boston:G.K. Hall, 1986), p.329.
- 2) Merton M. Sealts, Jr., *Pursuing Melville 1940-1980*, (Madison:Univ. of Wisconsin Press, 1982), p.228.
- 3) R. Bruce Bickley, Jr., *The Method of Melville's Short Fiction*, (Durham, N.C.: Duke Univ. Press, 1975), pp.76-77.
- 4) テキストにはHerman Melville, *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860*, vol.9 of the Northwestern-Newberry edition of *The Writings of Herman Melville*, ed. Harrison Hayford et al. (Evanston & Chicago: Northwestern Univ. Press & Newberry Library, 1986) を用い、頁数は本文 [] 内に示すこととする。
- 5) Sealts, *op. cit.*, p.222.
- 6) Jay Leyda, *The Melville Log: A documentary Life of Herman Melville*, 2 vols. (New York: Harcourt Brace, 1951; rpt. New York: Gordian, 1969), p.487.
- 7) *Ibid.*, p.488.
- 8) Newman, *op. cit.*, p.345.
- 9) 大成功を収めた1834年から35年にかけてのアメリカ公演の一環として行われたKnowlesのAlbanyでの公演をMelvilleは見た可能性はあるが、当時Melvilleは未だ15歳の少年であった。(See *Ibid.*, p.346.)
- 10) Bickley, *op. cit.*, p.94.
- 11) Marvin Fisher, *Going Under: Melville's Short Fiction and the American 1850's*, (Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1977), p.92.
- 12) *Ibid.*, p.93.
- 13) Bickley, *op. cit.*, p.93.